

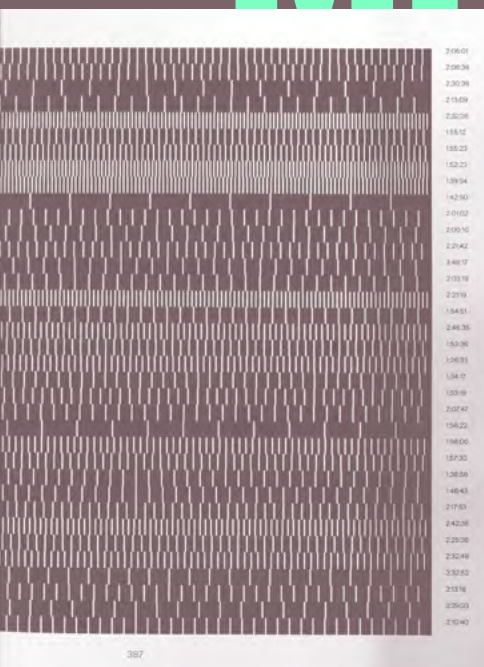
MEMORIES

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*
/ Descubre el proyecto y descarga *Notes on Plural Intelligences*

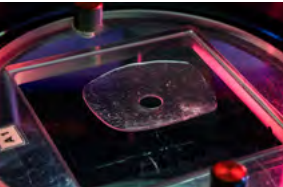


ES *Notes on Plural Intelligences* celebra el 60 aniversario del IED – Istituto Europeo di Design explorando el futuro del diseño como punto de unión entre diferentes formas plurales de inteligencia. Para ello, recoge una selección de contribuciones que observan y reflexionan sobre las distintas formas que existen de pensar, actuar e interactuar en la contemporaneidad.

El diseño refleja el papel de los diferentes tipos de inteligencia para mejorar las distintas realidades actuales. A lo largo de la historia de la humanidad este concepto ha experimentado numerosas variaciones y transformaciones: si en la modernidad de los siglos XIX y XX se entendía como un valor individual, jerarquizable y medible, hoy la inteligencia se manifiesta cada vez más como una forma plural, y el diseño, entendido como cultura del proyecto, es por naturaleza el catalizador de esta pluralidad.

Este proyecto editorial cuestiona el rol de la inteligencia y amplía el concepto de pluralidad más allá de la esfera cognitiva para abrazar su naturaleza cultural, social, sistémica y ecológica.

Mediante opiniones de expertos, diferentes proyectos y puntos de vista singulares se explora el papel del diseño como herramienta de diálogo y reflexión en las transformaciones actuales impulsadas por la curiosidad, el cuidado y la imaginación.



Future Memories
Editorial
→ 2



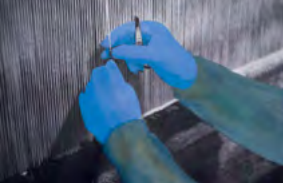
Living in a Lateral Present
Interview with
Federico Campagna
→ 6



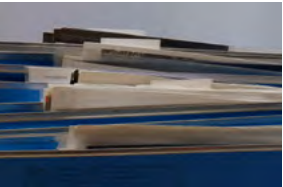
On Pathos Formulas
by Francesca Gavin
→ 20



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.

ES ¿Qué elegiremos recordar del presente que estamos viviendo? Este es el punto de partida de nuestra reflexión.

Las crisis globales que atravesamos y la silenciosa normalización de la inteligencia artificial están moldeando la vida cotidiana, especialmente la de las generaciones más jóvenes, cuya identidad se construye en un intercambio constante con las redes sociales, las imágenes y la infinidad de datos.

La memoria, que antes estaba relacionada con objetos, lugares y emociones, ahora se despliega en los espacios-tiempo de la era digital, donde cuerpos, historias y algoritmos se encuentran en entornos profundamente inestables. La memoria ya no es solo retrospectiva: también es anticipatoria → Campagna p.6.

En este contexto, los archivos desempeñan un papel fundamental. Durante mucho tiempo se han considerado como depósitos estáticos, y ahora se están transformando en espacios activos donde pasado, presente y futuro dialogan constantemente → Moro p.58. En plena era digital, los archivos se expanden a través de redes de datos e historias, planteando cuestiones sobre representación, ética y accesibilidad → Cattaneo p.68. La inteligencia artificial

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.

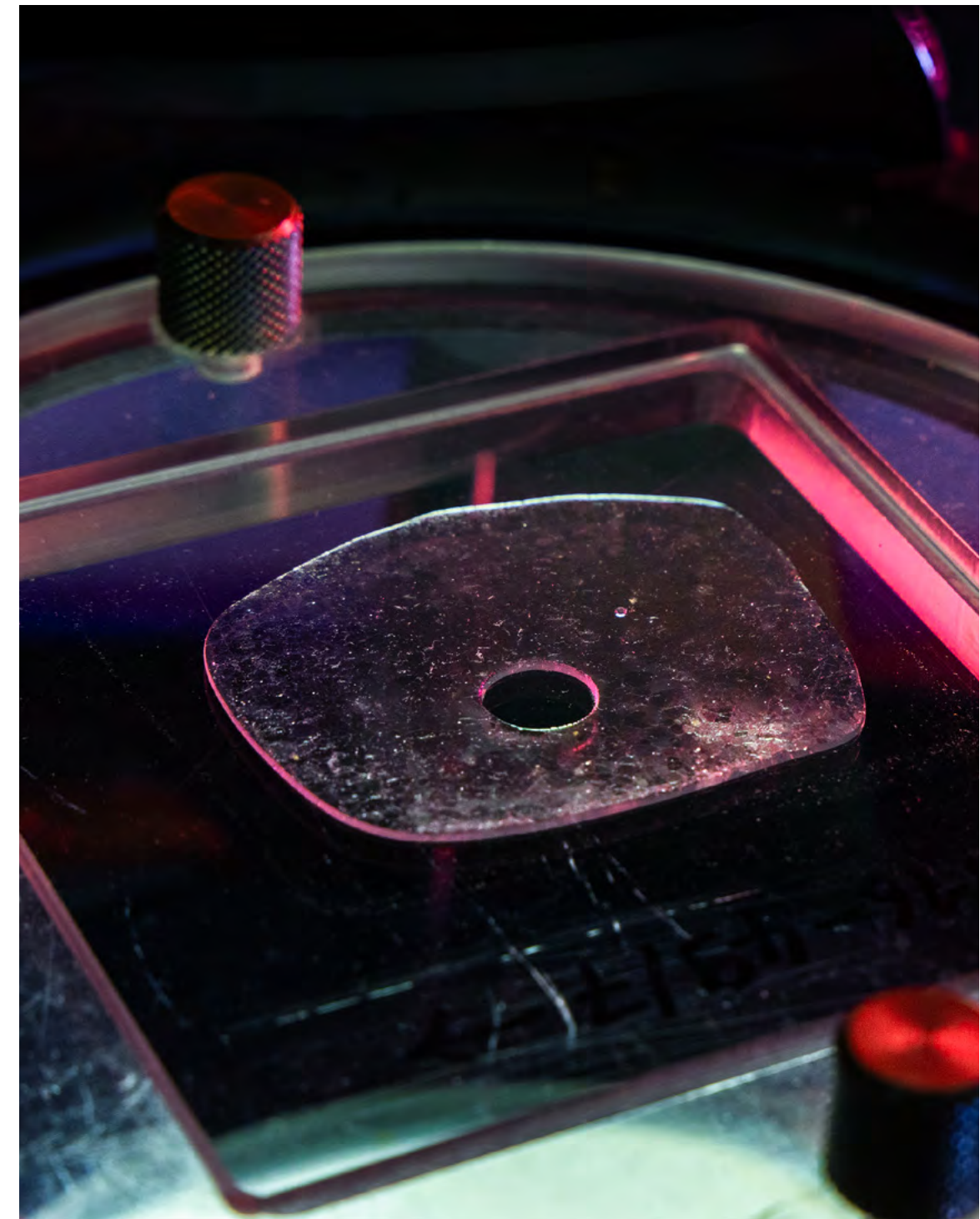
Future Memories proposes remembering not only as a resource but as a practice. It invites a collective engagement across time: listening to what has been inherited, questioning how it manifests in the present, and imagining how it might evolve. From family histories to online communities, from street 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.



entra en este escenario como una herramienta capaz de identificar y conectar patrones, aunque olvida los matices emocionales y el pensamiento crítico.

En este sentido, el patrimonio cultural contemporáneo es aquello que procede del pasado y se reinterpreta continuamente en el presente → Gavin p. 20. Desde los museos hasta los proyectos especulativos, la memoria se convierte en algo que construimos activamente a través de la narración, la cura y la conciencia → Lupi p. 26. Todas las formas de cultura conllevan mitos, valores y contradicciones que escapan a cualquier simplificación y nos recuerdan que recordar es un acto intrínseco, relacional y profundamente humano → Bertulli p. 82. Construyen el presente y siembran las bases de aquellos mundos que están por venir.

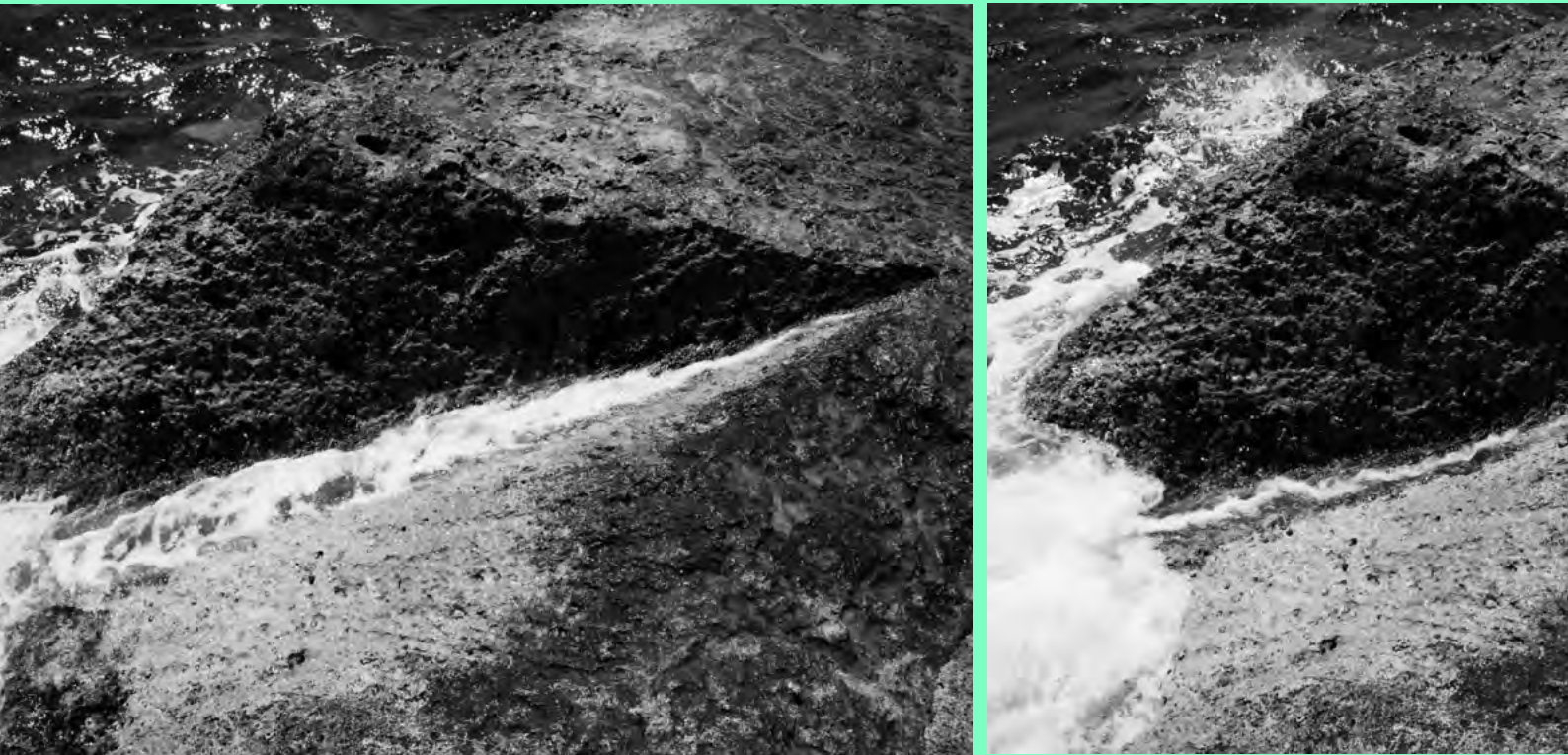
En el centro de esta reflexión se encuentran los procesos artesanales, que transmiten el conocimiento a través del cuerpo, más que a través de



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

documentos. Una mano recuerda y percibe aquello que una máquina no puede registrar → Nieto p. 76. Desde las técnicas tradicionales hasta la producción contemporánea, la artesanía conecta la inteligencia de los materiales con la memoria cultural, innovando continuamente.

Future Memories propone el recuerdo no solo como un recurso, sino como una práctica. Invita a realizar un trabajo colectivo a través del tiempo: escuchar lo heredado, cuestionar el presente e imaginar cómo podría evolucionar. Desde las historias familiares hasta las comunidades virtuales, desde la cultura urbana hasta el duelo colectivo, el diseño emerge como un puente que preserva el conocimiento del pasado y plantea futuros aún desconocidos. Porque los futuros que imaginamos —y diseñamos— ya están dando forma a lo que algún día se recordará.



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 unlived 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.

(1) Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, 1927

En un presente que lo archiva todo pero olvida rápidamente, Federico Campagna reflexiona sobre la relación entre memoria, crisis e imaginación. Desde la nostalgia por lugares nunca habitados hasta futuros que quedaron por realizar, desde el Mediterráneo como espacio de transformación constante y actitud cultural, hasta la fragilidad de las infraestructuras digitales que custodian nuestra cultura contemporánea. Un diálogo que atraviesa historia, metafísica y política para preguntarse qué sobrevive cuando un mundo llega a su fin y cómo podemos aprender a habitar e imaginar el presente.

ML Este número trata sobre memorias del futuro. Aquí, la memoria no es retrospectiva, sino que se adelanta a lo que decidiremos recordar del presente que estamos viviendo. Mirar al pasado no por nostalgia, sino para volver a afianzar el significado en un mundo que avanza rápidamente y olvida con facilidad. ¿Qué relación tienes tú con la nostalgia?

FC La nostalgia entendida como el deseo de volver a una etapa anterior de mi propia vida, no, no creo que me haya pasado nunca. Preferiría volver atrás para cambiar mi vida, pero no para revivirla. En finlandés existe una palabra muy compleja, *kaukokaipuu*, que describe una nostalgia por lugares lejanos en los que nunca has estado. Esa sí la he sentido. He experimentado ese deseo de estar en otro sitio, incluso sin saber exactamente dónde. Es una sensación que me ha acompañado siempre y que ha influido y alimentado las cosas que he ido buscando a lo largo de mi vida: desde las novelas de aventuras que leía de pequeño hasta la literatura mística que estudié más tarde. Al final, todos esos recorridos nacen de esa nostalgia por un lugar en el que nunca se ha estado.

La nostalgia política contemporánea, la del “*Make America Great Again*”, en cambio, no tiene nada que ver conmigo y, de hecho, me resulta bastante desconcertante desde muchos puntos de vista.

ML Entonces es una nostalgia que mira hacia adelante y hacia otro lugar.

FC Más que hacia adelante, mira de lado. Es la sabiduría de los caballos, que tienen los ojos en los laterales y a los que nosotros, para dominarlos, obligamos a mirar solo al frente. Pero es mejor mirar de lado.

CC Volviendo a la nostalgia: en tu trabajo hablas a menudo de un pasado que no ha sido, que no has vivido pero que te habría gustado habitar. Sin embargo, también existen futuros que nunca llegaron a realizarse: mundos que parecían posibles y que se interrumpieron, dejando ese futuro en suspenso. Según tu punto de vista ¿qué queda de esos pasados no vividos y de esos futuros fallidos? ¿Forman parte de nuestro imaginario?

FC Es una pregunta muy interesante a la que se puede responder de dos maneras. La respuesta más inmediata es que imaginar líneas temporales alternativas nos ayuda a ver otras posibilidades: abre nuevas perspectivas y puede sugerir formas distintas de vivir y de orientar el presente.

La respuesta más compleja tiene que ver con por qué esas posibilidades nos resultan tan significativas. En metafísica se habla de “estado de cosas” [*state of affairs*]: el presente que vivimos es solo una de las configuraciones posibles de la realidad, la única a la que tenemos acceso directo a través de nuestros sentidos y



nuestras herramientas cognitivas. Pero ¿existen realmente las otras posibilidades?

Una corriente importante de la filosofía sostiene que sí existen. Cuando imaginamos escenarios alternativos, no estamos simplemente fantaseando: estamos entrando en contacto con posibilidades reales, aunque no sean accesibles como lo es el presente. Y precisamente por eso pueden orientarnos.

Esta idea tiene raíces en el pensamiento medieval. Cuando se preguntaban qué habitaba en la mente de Dios, una respuesta clásica era: todo lo que existe, ha existido o podría existir, en esta línea temporal y en todas las demás. Nosotros, en cambio, solo percibimos un fragmento. Y de ahí surge también la idea de milagro: el momento en que Dios hace real una posibilidad distinta de la que estamos viviendo.

ML Hace poco publicaste *Altrimondi. Lecciones del pasado para sobrevivir a la Historia* (Einaudi, 2026). ¿De dónde surge la idea de escribir este libro?

FC Creo que todo filósofo trabaja siempre a partir de su propia experiencia personal, de sus inquietudes y de lo que Heidegger llamaba “cuidado”, es decir, su manera de estar en el mundo ⁽¹⁾. En mi caso, ha influido mucho mi contexto familiar, vinculado a la emigración y la inmigración: a menudo me he sentido extranjero en el lugar en el que estaba. Ser hijo de sicilianos en Milán a finales de los años ochenta implicaba percibir cierta distancia, incluso cuando la gente intentaba no hacértelo sentir demasiado —un poco como ser europeo en Inglaterra durante el Brexit: a mí me han pasado ambas cosas.

Mi intento ha sido reivindicar la figura del extranjero como una posición existencial: un lugar desde el que se ven cosas que

desde otras posiciones no se perciben. *Altrimondi* nace precisamente de ahí: del intento de dar valor a esa figura, no como alguien que espera ser integrado, sino como una forma de mirar el mundo. Y he intentado hacerlo entrelazando historia y filosofía.

ML Si consideramos la Historia como la narración por excelencia, con mayúscula, la narrativa dominante que al mismo tiempo da voz a ciertos acontecimientos y figuras mientras silencia a otros, ¿qué lecciones podemos extraer de ese pasado que llamamos Historia?

FC Al inicio del libro cito un poema de Eugenio Montale, “*La storia*” ⁽²⁾. Montale presenta la historia como una gran rueda que arrasa con todo, pero también sugiere que, de alguna manera, es posible esconderse en sus grietas.

Por un lado, la historia es el conjunto de todos los acontecimientos que suceden, contados de una determinada manera dentro de una narrativa concreta. Por eso, mi intento de explicar cómo sobrevivir a la historia tiene que ver con dos aspectos. El primero es sobrevivir a los hechos en sí: no podemos controlarlos, pero sí podemos decidir cómo interpretarlos y cómo contarlos. De este modo creamos “grietas”, es decir, espacios interiores donde podemos resistir. Esta idea también está presente en el estoicismo y en algunas filosofías helenísticas.

Por otro lado, está la Historia con mayúscula: la gran narrativa colectiva que nos dice qué está ocurriendo, por qué y qué futuro nos espera. Cada sociedad construye estas narraciones para dar sentido a la realidad, pero no dejan de ser construcciones humanas, ficciones, no verdades absolutas.

En este sentido, la historia puede entenderse también como una especie de “tabla de destinos” de un mundo concreto.

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?

ES Federico Campagna

A veces ocurre que ciertas personas se encuentran con destinos terribles ya asignados, sin poder cambiar las reglas del juego. En estos casos, la única salida es salir de la historia, es decir, rechazar esa narrativa concreta e imaginar otra distinta, creando un “juego” alternativo.

De esto hablo en el libro que acabo de terminar, dedicado a la construcción de mundos, con una parte centrada en el *game design* y la ética de los juegos.

CC En tus libros describes el Mediterráneo como el centro de “otra” geografía respecto a la dominante del Occidente moderno: un espacio de encuentros, mezclas y migraciones que, a través de múltiples crisis, ha desarrollado una forma de pensamiento sincrética y no lineal. ¿Cómo podemos recuperar hoy esta herencia cultural y utilizarla para imaginar nuevas formas de vivir e interpretar el mundo, más allá de la crisis de nuestra época?

FC El Mediterráneo entendido como una definición geográfica con fronteras precisas no funciona del todo bien; si lo observamos detenidamente, no queda claro dónde empieza y dónde termina. Deberíamos, como mínimo, llegar hasta la India por el este y hasta el Caribe por el oeste, abarcando casi todo el mundo.

El Mediterráneo es más bien una forma de vivir y de mirar el mundo: un espacio que gira en torno a un mar, pero también en torno a la idea de muerte y renacimiento.

Pensemos en las islas griegas o en Sicilia: solemos imaginarlas en verano, luminosas y llenas de vida. Pero para quienes viven allí y trabajan la tierra, el verano es a menudo el periodo más duro: el sol quema, destruye y todo parece muerto. En el Mediterráneo, por tanto, el sol no representa solo la vida, sino también la destrucción.

Esta visión nace de su propia historia. El Mediterráneo es una de las zonas habitadas más antiguas del mundo y ha atravesado innumerables guerras, colapsos y catástrofes. Por ello es a la vez la cuna y la tumba de las civilizaciones: un lugar que ha aprendido a morir y a renacer.

Esa es la lección extraordinaria que puede ofrecer el Mediterráneo, especialmente si lo comparamos con, por ejemplo, Norteamérica, que nunca ha aprendido a morir —y, por tanto, tampoco a renacer. Las películas estadounidenses sobre el apocalipsis suelen hacer coincidir el fin de una civilización con el fin de todo el universo en el que solo lo habitan zombies. El Mediterráneo nos enseña que no es así, que después de la muerte siempre hay vida, aunque sea distinta.

El Mediterráneo nos enseña a afrontar la muerte y los cambios inevitables. Resistirse inútilmente solo empeora las cosas y lleva a morir mal y, como nos recuerda la *Ilíada* de Homero, morir mal es lo peor que le puede pasar a alguien. En cambio, debemos aprender a atravesar las crisis y transformarnos. Así es como se sigue viviendo, incluso bajo nuevas formas.

CC En tu opinión, las personas que hoy vivimos en esta área mediterránea tan difusa, ¿seguimos teniendo una forma de pensar y de vivir distinta de la norteamericana, que en gran medida hemos interiorizado? Aunque vivamos en una cultura globalizada, ¿crees que aún queda en nuestra manera de estar en el mundo una huella viva de la condición que describes, o piensas que ha quedado solo como una herencia histórica y cultural?

FC El filósofo alemán Ernst Bloch escribe sobre la idea de la “no contemporaneidad de lo contemporáneo” (3): en un mismo

(2) *La Storia* by Eugenio Montale, poetry inside *Satura*, Mondadori, 1971

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?

ES Habitar en un presente lateral

periodo histórico, lugares cercanos pueden vivir como si pertenecieran a épocas distintas. Bloch utilizaba este concepto, por ejemplo, para entender cómo el nazismo llegó al poder. Él vivía en Berlín —donde se vivía en el futuro— mientras que en las zonas rurales, más atrasadas, todos eran nazis. Incluso hoy se pueden observar diferencias muy marcadas dentro de un mismo país o entre países cercanos, como entre Italia y Libia.

Dicho esto, el impacto de la cultura norteamericana ha sido realmente devastador y ha debilitado la vitalidad cultural europea. Hace un tiempo, tras un concierto de la Primera Sinfonía de Brahms, pensé que esa había sido la última vez que Europa produjo un género musical verdaderamente propio, hace ya más de cien años; aunque imagino que una vitalidad así volverá.

También creo que hemos perdido algo de elegancia incluso en la manera de morir. Como enseñan los artesanos japoneses, la elegancia surge de repetir una misma acción infinitas veces hasta dominarla por completo, volviéndose eficiente como una máquina pero manteniendo la gracia del gesto. Precisamente por eso, una máquina nunca podrá ser maestra, porque carece de esa elegancia. Nosotros, los habitantes del Mediterráneo, sí hemos tenido cierta elegancia al morir, pero hoy en día la hemos perdido en parte. Pienso, por ejemplo, en cómo se gestionan algunos espacios públicos o naturales en el sur de Italia, con un desprecio por parte de los propios habitantes que resulta desolador; eso es morir mal, sin elegancia. Aun así, estoy seguro de que se puede recuperar.

ML En tu libro *Cultura profética* (Tlön, 2023) escribes que la crisis de la modernidad occidental nace del vínculo cada vez más estrecho entre nuestra cultura y la infraestructura

tecnológica y económica global: un sistema enorme del que depende todo, pero también extremadamente frágil. Dado que hoy confiamos pensamientos, recuerdos y conocimiento a herramientas digitales y redes inestables, ¿qué crees que logrará realmente sobrevivir en el tiempo en términos de cultura y memoria?

FC De pequeño —y en realidad también de mayor— quería ser arqueólogo, por eso siempre he mirado hacia los restos del pasado, y me impresionó descubrir el poco material que se ha sobrevivido. Se estima que alrededor del 98% de los textos antiguos que conocemos se han perdido.

Esto lleva a preguntarnos qué quedará de nosotros. Incluso hoy existen límites materiales: en el pasado, muchas épocas casi han desaparecido no porque no hubiera civilizaciones, sino porque utilizaban materiales perecederos o no dejaron huellas duraderas. Si se construye en madera, queda poco; y los sistemas digitales son aún más frágiles: formatos que quedan obsoletos, infraestructuras que dependen de redes técnicas y económicas complejas, que pueden fallar.

Si este sistema digital se detuviera, gran parte de lo que hoy consideramos memoria cultural desaparecería, y lo único que materialmente quedaría sería la basura que hemos producido, porque está hecha de materiales que no se degradan. Así que, dentro de mil años, quizá se refieran a nosotros como la “era de la basura”.

Si miramos al pasado, vemos que de otras épocas queda muy poco. Cuando los historiadores hablan de la Edad Media o de épocas oscuras —no solo la Edad Media clásica, sino también el llamado “medievo helénico”, tras el colapso de la civilización micénica— se refieren a periodos de los que no tenemos apenas



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

restos materiales. No porque la gente no existiera, sino porque sus huellas no han sobrevivido.

Lo que sí ha sobrevivido son las fantasías que épocas posteriores construyeron sobre esos periodos: la Grecia clásica reinventó a los micénicos a través de los mitos recogidos por Homero, y el Medioevo reinventó Roma en el imaginario imperial de Carlomagno. Eso es lo que queda: reconstrucciones, relatos distorsionados de épocas de las que ya no queda nada.

Por eso, la pregunta sobre qué quedará de nosotros ya tiene en parte una respuesta: probablemente ni los datos ni los archivos, sino las interpretaciones y las historias que las generaciones futuras construirán sobre nosotros. Y esto lleva a una provocación: quizá deberíamos inventarnos un pasado mejor, ser más conscientes del presente que dejamos, porque será esa narrativa —más que nuestros documentos— la que sobreviva.

CC ¿Crees que ya hay alguien imaginando ese pasado?

FC Yo doy clase a estudiantes de diseño, arquitectura, arte y moda, y hay algo que les repito a menudo: lo que realmente queda de una sociedad es la cultura que produce. Las obras culturales se convierten en la herencia de una época; esas son las ruinas útiles, mientras que el resto suele desaparecer.

Quienes producen armas, software, edificios o bienes de consumo dejan menos huella en la memoria colectiva. En cambio, serán los artistas, los diseñadores y los creativos quienes contarán nuestro tiempo y definirán cómo será recordado.

Por eso animo a mis estudiantes a reconocer el valor de su trabajo y también a indignarse cuando no es reconocido: son fundamentales para la memoria cultural, y sin embargo están poco valorados y mal remunerados. Es una injusticia que no debería aceptarse.

ML La identidad es un proceso en constante evolución, una búsqueda que nunca termina, sino que se alimenta de elementos distintos. En tus trabajos hablas a menudo de migrantes, traductores y traidores como figuras clave para orientarse entre distintos mundos. ¿Qué significa pertenecer a un lugar cuando la identidad ya no es fija, cuando la pertenencia es algo que atravesamos más que algo que heredamos?

FC Personalmente creo que la idea de “pertenecer”, ya sea a una identidad o a un lugar, implica siempre una limitación o dependencia. Este pensamiento ya aparece en la filosofía antigua y fue retomado con fuerza por el feminismo del siglo XX. Pertenecer a algo es la condición de un objeto que pertenece a un sujeto: significa no ser plenamente dueño de uno mismo.

Por eso prefiero pensar las identidades no como pertenencias, sino como herramientas que nos permiten presentarnos ante los demás o ocupar ciertas posiciones en la sociedad, sin quedar atrapados en ellas. El riesgo es convertirse en la etiqueta que llevamos: cuando ocurre, dejamos de ser sujetos activos y nos volvemos, en cierto modo, “poseídos” por ese rol.

Las identidades son precisamente instrumentos que nos permiten coordinarnos sin necesidad de pertenecer todos a lo mismo. El filósofo anarquista del siglo XIX Max Stirner decía: “Siempre encontraré compañeros que se unan a mi lucha sin tener que jurar bajo mi misma bandera” (4). Es posible coordinarse en lo que Stirner llamaba una “unión de egoístas”: personas que colaboran no porque compartan una identidad fija, sino porque les conviene hacerlo. Una forma de cooperación libre: estar juntos mientras tenga sentido, sin obligaciones absolutas.

Hoy, el reto para las nuevas generaciones es encontrar formas de coordinación que no se basen en la pertenencia, sino

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,

en acuerdos más flexibles. Algunas dinámicas contemporáneas, como las relaciones poliamorosas, que me generan dudas a nivel práctico, son intentos en esa dirección: explorar nuevas maneras de organizarse. El punto de partida para coordinarse es compartir algo en común: por ejemplo, el sufrimiento, ya que todos los seres vivos lo experimentan. Si tomamos esta condición como base, aparece algo muy interesante: nadie se salva solo.

En la teología bizantina existe una idea muy bella que plantea que el infierno no existe, y por tanto todos los seres acabarán siendo salvados. El teólogo David Bentley Hart lo explica en su libro *That All Will Be Saved* (5): no es posible salvar a alguien sin salvar a todos, porque los seres humanos solo existen como redes de relaciones. Si mi hijo está en el infierno mientras yo estoy en el cielo, entonces yo también estaré, en parte, en el infierno. Por eso, filosófica y teológicamente, todos deben salvarse.

ML En *Magia y técnica. La reconstrucción de la realidad* (Tlön, 2021), escribes que la técnica tiende a reducir la realidad a lo funcional, lo medible, lo optimizable. ¿Cómo proyectar desde ese límite sin caer dentro de él?

FC Se puede utilizar la tecnología sin quedar absorbido por la lógica de la técnica, pero hay una condición: mantener siempre “un pie fuera”.

En los años ochenta, la ética hacker ya mostraba esta actitud, y también algunas teorías políticas, como la de Mario Tronti en *Obreros y capital* (6), hablaban de estar “dentro y fuera” al mismo tiempo: participar en un sistema sin quedar completamente atrapado en él.

Pero la pregunta es: ¿fuera de qué? Ese “fuera” no es simplemente adoptar una postura crítica dentro del mismo sistema.

Es algo más radical: una referencia a una dimensión más profunda y estable, que no depende de las narrativas sociales o tecnológicas.

De ahí surge la idea de una dimensión fundamental en la que simplemente “se es”, sin etiquetas ni roles. Es una base que permite no ser absorbido por la tecnología, las identidades o las pertenencias.

La dificultad está en mantener ese “afuera”, porque a menudo se confunde con algo que sigue estando dentro del sistema. Por eso se necesita un punto de referencia sólido, difícil de absorber por la lógica dominante. Yo llevo diez años trabajando sobre la metafísica y lo inefable, porque ese “pie fuera” consiste precisamente en relacionarse con el Ser en mayúscula: esa condición que permite situarse más allá del mundo.

ML Todo colapso deja fragmentos que dan forma al mundo siguiente. Ettore Sottsass, en *Scritto di Notte* (Adelphi, 2021), escribe: “Siempre hay un hechizo que ya no se encuentra. Como cuando recogía frambuesas en el bosque a primera hora de la mañana. Es un recuerdo cualquiera, pero tengo muchas, muchísimas nostalgias de recuerdos íntimos, recuerdos de antiguas perfecciones perdidas. [...] Se sigue abandonando algo. Se sigue diciendo adiós. El problema, tal vez, es intentar inventar nuevas perfecciones, pensar que cada momento es una perfección que, de todos modos, se puede perfeccionar; quiero decir que el problema permanente es construirse nuevas perfecciones de las que luego seguir sintiendo, para siempre, nostalgia”. ¿Cómo decidimos, individual o colectivamente, qué conservar y qué dejar desaparecer?

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.

ES

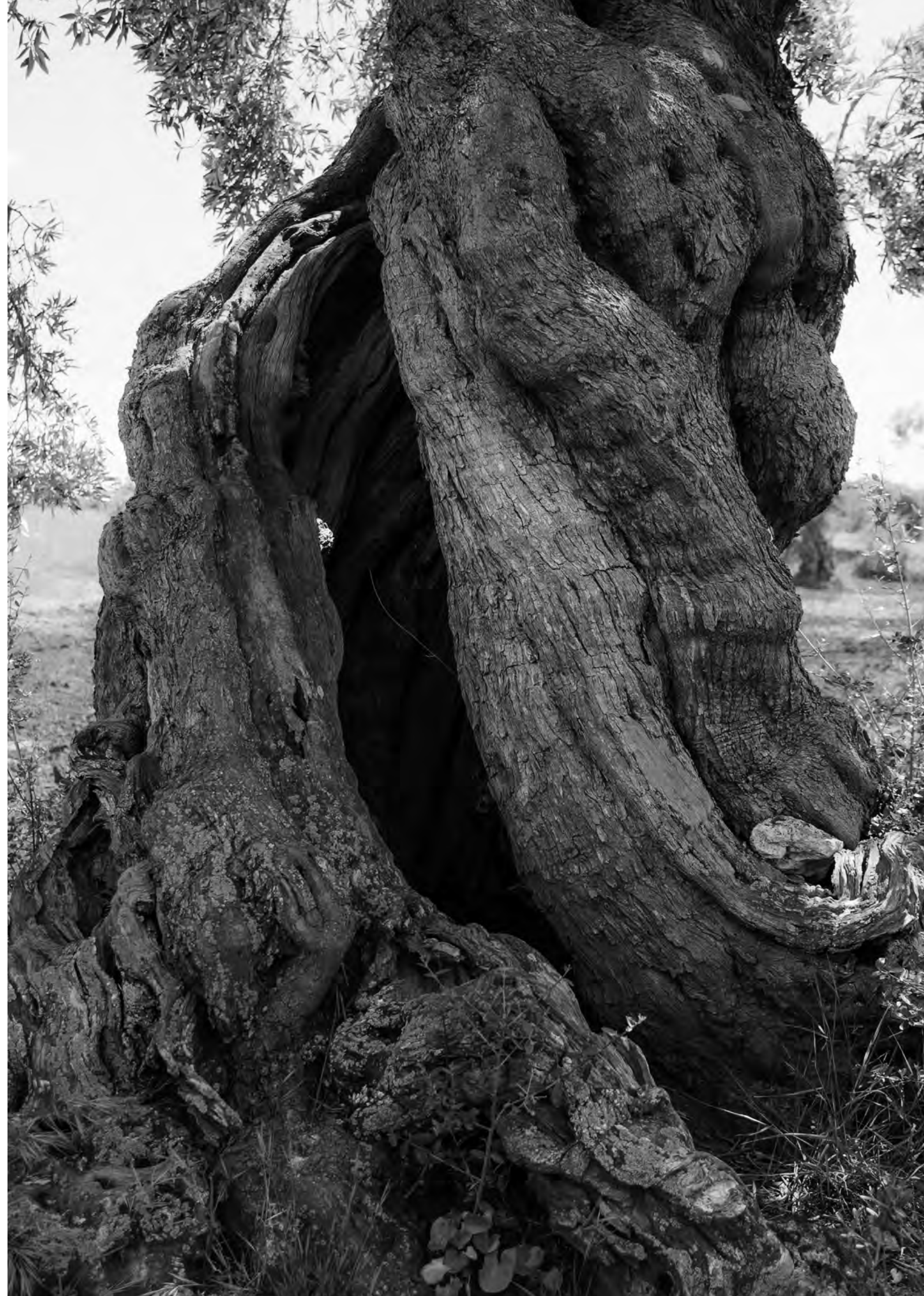
Federico Campagna

FC Personalmente no comparto la idea de Sottsass de que la perfección esté en el pasado. Él y yo tenemos concepciones distintas del tiempo. Para él, el tiempo es lineal: pasado, presente y futuro. Para mí, existen simultáneamente, uno al lado del otro.

La perfección no está detrás, sino al lado. Está aquí mismo, pero hay que buscarla cambiando de perspectiva, desplazándose lateralmente dentro del presente, sin necesidad de ir a lugares lejanos o imposibles.

Para habitar esa perspectiva es necesaria una práctica típica del anarquismo: la prefiguración. En lugar de esperar a que el mundo cambie para actuar de forma justa, se empieza a actuar como si ese cambio ya hubiera ocurrido. Así se hace visible una alternativa: se vive en el presente como si ya existiera otro mundo. Muchos cambios culturales ocurren precisamente así, no por rupturas bruscas, sino porque algunas personas empiezan a vivir “como si”.

Por ejemplo, en un mundo donde existen las fronteras, necesitamos documentos para cruzarlas. Pero si en el resto de nuestra vida actuamos como si las nacionalidades no existieran, algo empieza a moverse. En este sentido, la “perfección” no es una utopía lejana, sino una forma distinta de habitar el 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.

(4) Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, Verlag von Otto Wigand, 1844

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.

FEDERICO CAMPAGNA. Filósofo y escritor italiano afincado en Londres. Es autor de *Otherworlds: Mediterranean Lessons on Escaping History* (Bloomsbury, 2025), *Prophetic Culture: recreation for adolescents* (Bloomsbury, 2021), *Technic and Magic: the reconstruction of reality* (Bloomsbury, 2018) y *The Last Night* (Zero Books, 2013). Es director y cofundador de Agora, una escuela de arte y filosofía totalmente financiada por el Centre d’Art Contemporain de Ginebra. Es profesor visitante de *world-building* [construcción de mundos] en el Máster en Moda del Royal College of Art (Londres), profesor de Historia Intelectual en el Máster en Bellas Artes de la ECAL (Lausana) y miembro asociado del Warburg Institute (Londres). Es doctor por el Royal College of Art (Londres), con una tesis sobre “Metafísica y metaética en el diseño de videojuegos de estrategia”, y cuenta con un máster y una licenciatura en Economía y Gestión de las Artes por la Universidad Bocconi (Milán), así como un máster en Estudios Culturales por la Universidad Goldsmiths (Londres).

Dijana21 by Pietro Antonio Luigi, 2023



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



(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 „Geburt der Venus“ und „Frühling“; *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Leopold Voss, 1892

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.



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 illnes—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.

Las imágenes contemporáneas no surgen de la nada. Los gestos, las formas, las composiciones, los diseños y las ideas que la humanidad ha creado a lo largo del tiempo tienen repercusión gracias a su conexión con la historia. Esta sensación de continuidad histórica es algo que se plasma en las fotografías que vemos en las noticias, en las editoriales de las revistas de moda, en las películas que llenan las pantallas e incluso en las publicaciones que inundan las redes sociales.

Dentro de la cultura visual, el historiador del arte Aby Warburg (1866–1929) se refirió a esta transmisión y reverberación de gestos e imágenes con el término *Pathosformel* (“fórmula del pathos”). Para él, la fuerza de estos ecos a través del tiempo era la intensidad de los estados emocionales, como el duelo, el éxtasis o el triunfo. Frente a la idea introducida por Carl Jung sobre el inconsciente colectivo (1) —según la cual los arquetipos están inscritos en nuestra psique y nuestro cuerpo, tanto espiritual como físicamente—, Warburg situaba el poder en la imagen misma. Su trabajo proponía que la cultura visual que nos rodea se despliega y se propaga a lo largo del tiempo.

Su gran proyecto inacabado, el *Atlas Mnemosyne* (2), trazaba cómo funcionaba este proceso. Se trataba de un enorme collage, una especie de tablero visual de imágenes transhistóricas que iban desde cerámicas griegas antiguas hasta sarcófagos romanos, desde pinturas del Renacimiento hasta sellos del siglo XX. Warburg documentó así una memoria social profunda creada por la cultura. La memoria visual es, en este sentido, aquello que nos hace humanos.

Florenia fue una influencia decisiva en el desarrollo del pensamiento de Warburg. La visitó con frecuencia en la década

de 1890 y allí realizó su tesis doctoral sobre *La Primavera y El nacimiento de Venus* de Botticelli en la Galería Uffizi (3). Le obsesionaban igualmente los frescos de Ghirlandaio en la Capilla Tornabuoni de la iglesia de Santa Maria Novella. Warburg observó cómo las referencias visuales se transformaban al pasar de ideas paganas a la escultura antigua, y de los frescos a la pintura renacentista. A este proceso lo llamó *Nachleben*, la supervivencia o el “más allá” de la Antigüedad. El arte y la historia de Florenia —combinados con su propia experiencia de exceso emocional e intensidad, ligada a sus problemas de salud mental— fueron el punto de partida de sus ideas.

A la hora de desarrollar el concepto de un proyecto expositivo profundamente contemporáneo con estudiantes del IED, Warburg se presentó como un inicio tan evidente como fascinante. Su enfoque ofrecía una vía para desentrañar las ideas e imágenes del pasado a través de la mirada del presente, y para explorar cómo el impulso emocional y los ecos visuales a lo largo del tiempo activan la cultura contemporánea. Este planteamiento se sitúa también en el centro de mi propio trabajo en la publicación que cofundé junto a Leonard Vernhet, EPOCH. Nuestro objetivo era generar conceptos positivos para la evolución y el desarrollo de la cultura jugando con ideas del pasado y llevándolas más allá. Queríamos anclar el presente y el futuro en la totalidad de la civilización.

Los tres primeros números de la revista giraron en torno a los conceptos de rituales, metamorfosis y profecía: un juego temático entre pasado, presente y futuro, sustentado en la teoría cultural, la investigación esotérica, la creatividad contemporánea y la estética muy actual de la fotografía y la moda. Nos inspiraron las ideas de Svetlana Boym sobre el *off-modernism* (4), que



(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 make’s Warburg’s work and thinking so

propone hacer crecer la cultura desplazándose lateralmente y explorando posibilidades ignoradas y caminos no elegidos del pasado. Al igual que Warburg, el objetivo era arrojar luz sobre aquello que sobrevive a contracorriente del tiempo.

Pathos Formulas es un proyecto expositivo del IED enraizado en la moda que presenta el trabajo de diseñadores emergentes, estilistas, gráficos, *sound designers*, profesionales del diseño audiovisual y digital. Tras una fase inicial de investigación, en la que cada participante reflexionó sobre el enfoque de Warburg, los estudiantes se agruparon según intereses comunes para desarrollar proyectos conjuntos. Conceptos como arquitectura fluida, naturaleza sublime o gesto vivo articularon estos trabajos. Los grupos, de dos o tres personas, crearon propuestas que dialogaban tanto con la perspectiva transhistórica de Warburg como con su propia producción, presentadas durante Pitti Imagine Uomo 110 en el IED Firenze en junio de 2026.

La combinación de disciplinas refleja el enfoque creativo y editorial actual: estilistas trabajando con diseñadores de moda, artistas audiovisuales proyectando películas junto a prendas, la fotografía como contexto para el diseño de accesorios. Las obras se concibieron para ser mostradas sobre plataformas metálicas horizontales, en lugar de los paneles colgantes característicos del *Atlas Mnemosyne*. A pesar de la fusión de elementos suspendidos y expuestos, de imágenes fijas y en movimiento, de sonido y de video inmersivo, persiste la lógica del collage y de los dispositivos expositivos que Warburg experimentó.

La historia está hecha de narrativas fragmentarias. Las imágenes que permanecen son las que la humanidad utiliza para construir su identidad colectiva. Lo que llamamos civilización es un lenguaje visual subconsciente de conexión, deseo y corporalidad.

Parte de la vigencia del pensamiento de Warburg en la cultura visual actual reside en su insistencia en que las imágenes son fuerzas activas, no pasivas. Cada vez más, la neurociencia coincide con esta visión. El descubrimiento de las neuronas espejo sugiere que observar acciones y gestos activa regiones motoras en el cerebro del observador, como si realizara parcialmente la acción. Ver un cuerpo expresivo provoca una reacción en nuestro propio cuerpo. Al contemplar imágenes de cuerpos que expresan emoción, las reflejamos de forma subconsciente. Somos aquello que vemos.

El enfoque de Warburg también puede entenderse como un precursor del motor de búsqueda en Internet, al cruzar fronteras y estructuras que tradicionalmente imponían un pensamiento lineal y progresivo. Organizó su biblioteca personal siguiendo el *Gesetz der guten Nachbarschaft* [la ley del buen vecindario], colocando libros inesperados junto a los volúmenes de referencia más conocidos. Un archivo que funcionaba como un hipervínculo o como un algoritmo bien programado. Este proyecto busca jugar con esas mismas ideas desde una instalación física, presentando trabajos que invitan al espectador a reconsiderar la imagen, el objeto, el textil o la forma.

La humanidad siempre ha sentido fascinación por el pasado. El resurgimiento neoclásico de finales del siglo XVIII reflejaba el descubrimiento de Pompeya. Los humanistas del Renacimiento se apasionaron por la historia romana, buscando en el pasado conceptos filosóficos, políticos y culturales que definieran lo que significa ser individuo. Lo interesante del pensamiento de Warburg es su conciencia de que el pasado está hecho de fragmentos. La cultura es, en esencia, la supervivencia de gestos o motivos del pasado en el presente.

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.

ES Francesca Gavin

Los proyectos estudiantiles de *Pathos Formulas* son especialmente potentes porque la exposición aborda el lugar del archivo digital y posiciona el *scroll* como algo activo, no pasivo. La propuesta expositiva invita a descubrir referencias transhistóricas, a desarrollar alfabetización visual y a reflexionar sobre la emoción. El objetivo es subrayar cómo el presente que habitamos está profundamente influido por la historia del arte y la cultura académica. Cada día estamos expuestos a fotografías, películas y contenidos digitales diseñados para provocar respuestas emocionales intensas: miedo, deseo, alegría, rabia... Las imágenes que desencadenan estas reacciones suelen ser eficaces porque evocan gestos históricos. Ese momento de asombro o ese nudo en el estómago no es solo una experiencia visceral: es, en el fondo, el propósito final de la cultura.



Technik by Minya Diez-Dührkoop, MKG Collection Online (1924).
Public Domain U.S.



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.

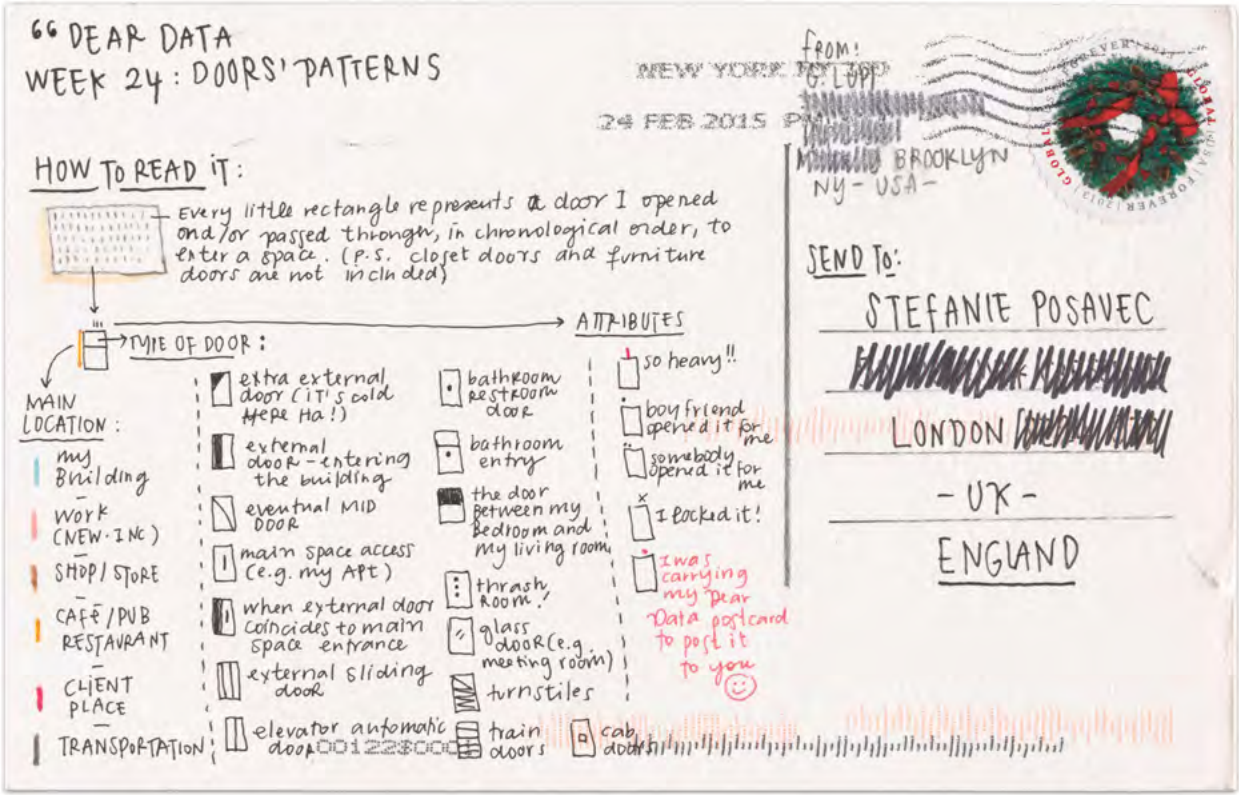
GL I am from a very small town. It's funny because my mother found a few years ago—that I now jokingly share in talks—, a piece of paper in my middle school journal, where I had created an actual chart of the boys I liked: names, rankings from 1 to 10, little boxes tracking the days, as if something 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-found 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 by Giorgia Lupi and Stefanie Posavec, 2015

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.

ES Los datos son un lenguaje humano

Giorgia Lupi comenzó desde muy joven a observar y tomar nota de todo lo que la rodeaba, como una forma de comprender el entorno de su infancia y lo que sucedía a su alrededor. Más tarde, esto se convirtió en su método particular para comprender el mundo y traducirlo en diferentes formas creativas: desde la música hasta la danza, pasando por las artes visuales o la literatura. A lo largo de los años, y sin perder nunca la curiosidad, ha desarrollado su propio lenguaje, uno en el que los datos se convierten en emociones y las historias se transforman en números y porcentajes. El 19 de febrero de 2026 nos visitó en Casa IED en Nueva York, donde compartió su trayectoria profesional en una conversación con Gabriel Zangari, director de Casa IED, y explicó lo que los datos significan para ella: “El rastro frágil e imperfecto que dejamos atrás cuando intentamos dar sentido a nuestras propias vidas”.

GZ Mientras preparaba esta charla, me di cuenta de que había cosas que no sabía sobre tus inicios. Conozco tu trabajo: proyectos, conferencias, universos visuales... pero empecemos en Finale Emilia, tu ciudad natal, un lugar pequeño y tranquilo de Emilia-Romaña.

GL Vengo de un pueblo muy pequeño. Es curioso porque mi madre encontró hace unos años —y ahora lo cuento en broma en mis charlas— una hoja de mi diario del instituto en la que había creado una tabla con información de los chicos que me gustaban: nombres, clasificaciones del 1 al 10, pequeñas casillas para ir marcando los días... como si con el tiempo pudiera surgir algo significativo. No creo que siguiera esa práctica durante mucho tiempo, pero al verla ahora me parece un intento muy temprano de darle sentido a las emociones usando estructura y datos, aunque esos datos fueran el caos emocional de una niña de once

años. Me da ternura porque demuestra lo pronto que empecé a utilizar sistemas visuales para entender el mundo.

GZ Increíble. Después te fuiste a estudiar a Milán, pero no estudiaste ciencia de datos ni diseño gráfico.

GL Estudié arquitectura y tengo un máster en esa disciplina. Si soy sincera, no tenía muy claro qué quería hacer. Sabía que quería algo creativo. Me gustaban mucho las matemáticas y los números, pero todavía no sabía que la visualización de datos existía como campo propio. La arquitectura me parecía un lugar donde podía aplazar la decisión sin alejarme de la estructura, la lógica y la creatividad... todo lo que me interesaba. Durante esos años me enamoré del *urban mapping*. Me interesaba mucho más cartografiar flujos, ideas y movimientos dentro de la ciudad que diseñar planos tradicionales de edificios.

GZ Más adelante cofundaste Accurat, que acaba convirtiéndose en una parte fundamental tanto de tu práctica como de tu trayectoria individual. ¿Cómo pasaste del pensamiento arquitectónico al mundo de los datos? ¿Cómo fue esa transición?

GL Bueno, mi tesis de máster ya se había desplazado hacia el *urban mapping*, que al final no deja de ser un tipo de mapeo de información. Y, en cierto modo, no es tan distinto de la música: compones una partitura que representa algo real pero abstracto, algo que luego necesita volver a interpretarse. El mapeo funciona igual: traduces la vida a un lenguaje visual.

Después de la universidad hice prácticas con uno de mis profesores, que también estaba explorando estos campos. Realicé pequeños mapas de diseño de información para exposiciones

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.

(3) *Data Humanism* – A Visual Manifesto by Giorgia Lupi.
Published by Print Mag on 2017
giorgialupi.com/data-humanism-my-manifesto-for-a-new-data-world

ES Giorgia Lupi

en las que él trabajaba. Más tarde me mudé a Milán para incorporarme a un estudio maravilloso llamado Interaction Design Lab, surgido del Olivetti–Ivrea Institute, un espacio legendario del diseño de interacción en Italia. Allí conocí a uno de los futuros cofundadores de Accurat, Simone Quadri. Nos asignaron un pequeño departamento dentro de la empresa, un espacio para desarrollar nuestros propios proyectos. Incluso cuando los encargos eran puramente de diseño gráfico, comenzamos a abordarlos desde la perspectiva del diseño de información, buscando siempre datos, estructura y sentido. Simone era sociólogo, lo que hacía la colaboración especialmente interesante. De repente, ya no contábamos solo historias sobre ciudades, sino también sobre las personas, el comportamiento y la sociedad a través de los datos. Y entonces conocimos a Gabriele Rossi, con quien fundamos Accurat.

GZ *Dear Data* es una de tus obras más conocidas (1): se publicó en forma de libro, ganó innumerables premios y creo que fue la primera vez que mucha gente se dio cuenta de que los datos podían ser tan humanos e íntimos.

GL *Dear Data* es fruto de una colaboración con Stefanie Posavec, diseñadora de información que en aquel momento vivía en Londres. Nos conocimos en Minneapolis, durante una conferencia sobre arte digital y los nuevos medios. Curiosamente, descubrimos que ambas, de manera independiente, estábamos investigando y trabajando sobre el dibujo datos a mano.

Allí, decidimos ponernos un reto a partir de una pregunta muy simple: “¿Podríamos llegar a conocernos solo a través de los datos?”. Debíamos utilizar un proceso completamente analógico: bolígrafo, papel y observación. Durante 52 semanas nos enviamos por correo una postal con datos recogidos durante esa semana,

de Londres a Nueva York, donde yo vivía entonces. Elegíamos un tema común —las interacciones con nuestras parejas, las quejas diarias, los agradecimientos que dábamos, los sonidos de nuestro entorno...— y cada una recopilaba y representaba sus propios datos sobre ese tema.

La cara de la postal era un dibujo; el reverso, la leyenda, es decir, cómo leer e interpretar ese dibujo. Solo compartíamos el tema: todo lo demás eran elecciones individuales. Y, así fue como a lo largo de un año pintamos un retrato la una de la otra... a través de los datos.

Por ejemplo, en nuestra “Semana de las quejas”, no nos limitamos a contar cuántas veces nos quejábamos. Recogimos detalles: de qué era la queja, a quién iba dirigida, si la expresábamos en italiano o en inglés, si era necesaria o simplemente una costumbre, etc.

Este proyecto nos enseñó a implicarnos de verdad en los datos. Y nos reveló qué son realmente los datos: una abstracción que los seres humanos creamos para registrar la complejidad de la vida, porque no somos capaces de almacenarlo todo en nuestra mente.

GZ Convertiste este proyecto en un libro (2) y después fue adquirido por el Museum of Modern Art de Nueva York. ¿Por qué crees que este proyecto está destinado a perdurar para las generaciones futuras?

GL Paola Antonelli era la comisaria en el MoMA y es conocida por incorporar a la colección artefactos culturales poco convencionales: emojis, videojuegos, incluso la firma del correo electrónico como gesto cultural. Nos dijo que veía *Dear Data* como una nueva forma de lenguaje, capaz de ayudar a las personas a



Dear Data by Giorgia Lupi and Stefanie Posavec, 2015

ES Los datos son un lenguaje humano

comunicarse de una manera más rica y matizada. Cuando observas, clasificas y categorizas tu propia vida, no solo ves los datos: te ves a ti misma.

GZ En tu manifiesto visual *Data Humanism* afirmas: “La revolución será visualizada” (3). ¿Sigue reflejando tu forma de abordar los proyectos?

GL Sí. Es algo que elaboré hacia 2016. Sentía la necesidad de articular una manera distinta de pensar los datos. No se trataba solo de dibujarlos a mano, sino de reconocer de verdad que los números representan nuestras vidas. Cuando nos perdemos en cantidades y grandes volúmenes de datos, corremos el riesgo de olvidar las realidades humanas que hay debajo. Por eso el manifiesto es deliberadamente provocador: tacha los clichés que solemos asociar a los datos y los sustituye por ideas basadas en la experiencia humana. Porque, al final, los datos no tienen que ver con la precisión, sino con el significado.

GZ Además, esto llegó justo después del gran boom de la infografía en los años 2000 y principios de los 2010, cuando parecía que todo consistía en mostrar la mayor cantidad de datos posible. En tu trabajo, en cambio, se volvió personal: menos acumulación y más humanidad.

GL Se trataba de reconectar los datos con nuestras vidas. Y nuestras vidas no son perfectas; son desordenadas. A menudo pensamos en los datos como algo infalible, como la verdad última. Pero los datos proceden de las personas. Incluso cuando se generan a partir de un sensor o de un algoritmo, siempre hay un ser humano que ha diseñado ese sistema y ha decidido qué recopilar y, igual de importante, qué no recopilar.

GZ También colaboraste con la marca de moda &Other Stories, saliendo de tu zona de confort. ¿No te dio miedo entrar en un campo de diseño completamente distinto?

GL Tengo una visión quizá un poco ingenua pero cuando surge algo nuevo, fuera de mis esquemas, primero me entusiasma y luego ya me ocupo de resolver la logística y factibilidad. Además, ahora tengo un equipo, así que siempre existe esa sensación de que juntas podremos sacarlo adelante. El diseñador Massimo Vignelli decía: “Si sabes diseñar una cosa, puedes diseñarlo todo”. Yo estoy de acuerdo —quizá no me atreva con un rascacielos o un microchip—, pero cuando se trata de estampados, tejidos, lenguaje visual... ahí me siento como en casa.

GZ ¿Cuándo decidiste mapear cada día de tu vida para el proyecto *Book of Life* (4)? Dejando a un lado el masoquismo, cuéntanos por qué tomaste esa decisión.

GL (Ríe) La Fundación Moleskine invita a artistas a interpretar un tema a través de un cuaderno, que luego se subasta para apoyar la creatividad con proyectos de impacto social. Ese año, la consigna era *What comes first?* [¿Qué viene primero?], y quería reflexionar sobre el tiempo. Justo yo cumplía 40 años ese año, así que pensé: “¿Por qué no mirar hacia atrás y observar todo lo que ha pasado hasta ahora?”.

Me obsesionó la idea de coser cada uno de los días de mi vida, utilizando un hilo blanco por cada día. Mi pareja me ayudó a desmontar por completo tres cuadernos Moleskine para poder preparar y distribuir todas las páginas. En aquel momento eran un total de 19.700 días, y perforé y cosí cada uno a mano.

Sobre esos hilos blancos que representaban la línea completa de mi vida, añadí puntadas de colores para señalar



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.



Book of Life by Giorgia Lupi, Moleskine Foundation Collection, 2021

ESGiorgia Lupi

momentos significativos: mi primer amor, recuerdos de la infancia que mi madre había registrado, mudanzas importantes, pérdidas personales, transiciones, largos periodos de cambio... Era un conjunto de datos basado más en la memoria que en los hechos objetivos. Lo que me interesaba no era crear una representación definitiva de una vida, sino abrir una conversación. Cualquiera que mirara una sola puntada podía preguntarse: “¿Qué pasó aquí? ¿Por qué recuerdas este momento?”. Para mí, ese es el verdadero sentido de tantos conjuntos de datos: generar conversaciones.

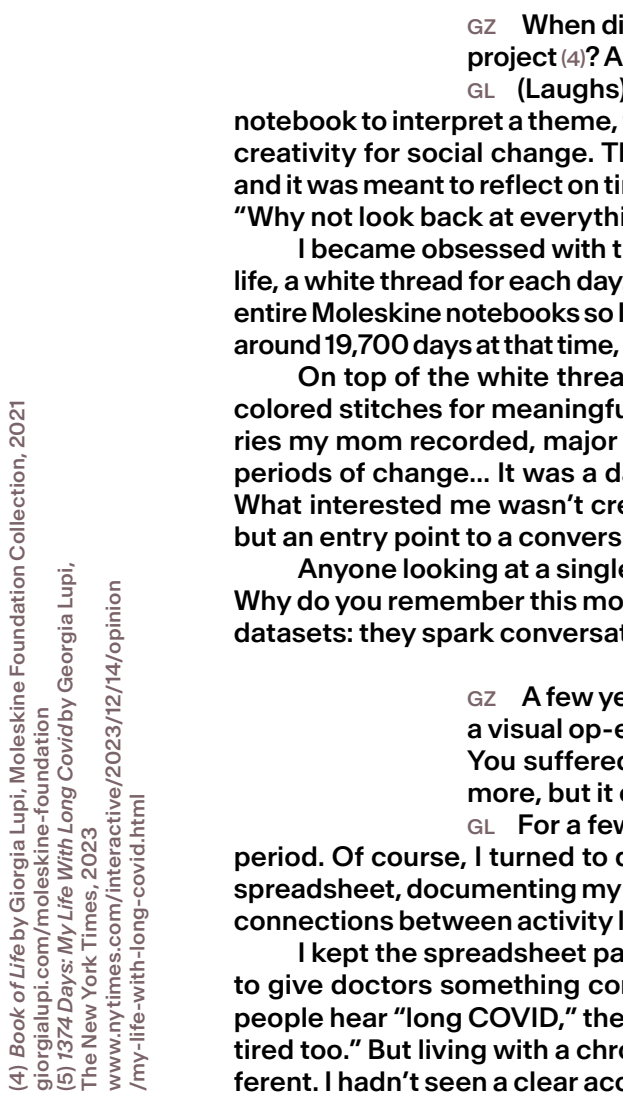
GZ Hace unos años publicaste *1374 Days: My Life with Long Covid* (5), una columna visual en The New York Times sobre tu experiencia con el COVID persistente. Sufriste la enfermedad durante cinco años. Ya no se habla tanto de ello, pero puede ser increíblemente incapacitante.

GL Durante varios años estuve muy enferma, fue un periodo aterrador. Y, por supuesto, recurrí a los datos para intentar darle sentido. Construí una enorme hoja de cálculo en la que documentaba mis síntomas cada día, tratando de entender las conexiones entre niveles de actividad, alimentación, medicación y tratamientos. Creé esa hoja de cálculo en parte para no perder la cordura frente a la incertidumbre, y en parte para ofrecer a los médicos algo concreto con lo que trabajar. Me di cuenta de que cuando la gente escucha hablar de “COVID persistente”, suele pensar: “¿Cansancio? ¿Dolor de cabeza? Yo también me canso”. Pero vivir con una enfermedad crónica e invisible es algo completamente distinto. No había visto un relato claro de lo que significa eso en el día a día, así que contacté con The New York Times para preguntar si habría espacio para contar esta historia a través de los datos, y me dijeron que sí.

La pieza digital comienza con rápidas pinceladas de color que representan distintos síntomas. A medida que avanza el relato, te das cuenta de que esas pinceladas forman un paisaje de sensaciones, a veces abrumador. Las pruebas médicas se acumulan. Los síntomas se superponen. Las pinceladas se convierten en una manifestación visual de lo que se siente al habitar ese cuerpo. La historia culmina con un calendario completo de cuatro años, con símbolos que marcan cada prueba, cada cita médica, cada medicación y cada registro biométrico. Al final de la pieza pedí a otras personas con COVID persistente que completaran la frase: «Espero poder _____ otra vez». Sus respuestas eran desgarradoras: volver a pasear al perro, volver a quedar con amigos, simplemente vivir sin síntomas. Recibí muchísimos mensajes de personas con enfermedades crónicas diciéndome: “Gracias. Ahora por fin tengo algo que puedo enseñar a mi familia para que lo entiendan”. Ese es el poder de los datos: hacer visible lo que normalmente es invisible.

GZ Uno de tus proyectos más recientes, *A Data Love Letter to the Subway* (6), interpreta una parte de nuestra vida cotidiana que solemos dar por sentada como es el metro y la transforma en un sistema poético de historias humanas. ¿Qué te llevó a reinterpretar esta infraestructura tan cotidiana?

GL Fue un proyecto realmente divertido, porque me permitió reimaginar un sistema que casi todos usamos, pero que rara vez vemos de verdad. El metro es algo que amamos y odiamos a partes iguales, y quería sacar a la luz esa poesía oculta. La Metropolitan Transportation Authority de Nueva York me propuso colaborar dentro de su programa *Arts and Design* y me dio total



(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

ESLos datos son un lenguaje humano

libertad, siempre que el resultado fuera digital y estuviera relacionado con datos del metro. En lugar de visualizar estadísticas de pasajeros o conteos de tornos, quise hacer algo mucho más humano. Empecé a imaginar cada línea de metro como si fuera un personaje. Utilizando las APIs (*Application programming interface*) de la MTA, construimos nuestro propio conjunto de datos, pero organizándolo de una forma que resultara comprensible y cercana. Lo que más me fascinó fue la idea de las “conexiones perdidas”, ese fenómeno tan humano de los casien cuentros que suceden constantemente en la ciudad, especialmente bajo tierra. Me encantó entrelazar esa capa emocional con los datos: trenes que se esperan, que se cruzan, que nunca llegan a encontrarse. Se convirtió en una metáfora de nuestras propias vidas. Visualmente, la instalación era *multiscreen* e inmersiva, lo que permitía ver distintas partes de la historia desarrollarse al mismo tiempo: trenes de diferentes edades y longitudes, trenes que emergían a la superficie o se sumergían bajo tierra, la constelación de estaciones que cada uno recorre. Poco a poco, quien lo veía se daba cuenta de que no se trataba solo del metro, sino de nosotros. Creo que el proyecto emocionó a muchas personas porque les recordó que incluso dentro de un sistema de transporte enorme y caótico, todos estamos silenciosamente conectados.

GZ En tu libro *Speak Data* (7) entrevistaste, junto a Phil Cox, tu coautor, a muchas personas. ¿Por qué sentiste la necesidad de documentar otras perspectivas sobre los datos?

GL Durante años me habían animado a escribir un libro sobre el humanismo de los datos. Intenté escribir ensayos, reflexionar sobre mis proyectos, construir un relato en primera persona, pero

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

nunca sentí que fuera suficiente. A pesar de haber trabajado con datos en tantos ámbitos distintos —salud, cultura, documentación personal—, quería una mirada más amplia. Así que, junto con Phil Cox, que había trabajado conmigo en Pentagram, decidimos escribir un libro que no fuera técnico ni un libro de diseño o de ciencia de datos, sino un libro para todo el mundo, que explorara los datos como lenguaje. Lo estructuramos en cinco grandes temas, y cada sección comienza con nuestras propias reflexiones y continúa con entrevistas a personas cuyo trabajo depende de los datos, aunque no se consideren “personas que trabajan con datos”: la comisaria Paola Antonelli, el autor James Clear, el experto en comunicación Seth Godin, el médico e investigador en diseño Bon Ku o la investigadora en inteligencia artificial Kate Crawford, entre otros. Lo más fascinante fue que a todas estas personas les hicimos la misma pregunta: “¿Cuál es tu definición de los datos?”. Y ninguna definición hablaba de números, verdad o cantidades. Todas eran profundamente humanas: “un universo del que extraer”, “feedback registrado”, “otra forma de mirar”, “una forma de memoria”, “puntos de tensión dentro de una historia”, por citar algunas. Es un recordatorio precioso de que los datos, en el fondo, son un lenguaje humano.



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 APIs (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. Diseñadora de información y socia de Pentagram en Nueva York. Creció en Módena, Italia, y tras obtener su máster en Arquitectura, se doctoró en Diseño en el Politecnico di Milano. En 2011, cofundó Accurat, una empresa de diseño especializada en el análisis de datos y diseño de información reconocida internacionalmente, con oficinas en Milán y Nueva York, antes de incorporarse a Pentagram en 2019. Su trabajo se centra en su filosofía del Humanismo de datos (o *Data Humanism*), que fue el tema de su primera charla TED en 2017 y que sigue inspirando su trabajo.

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

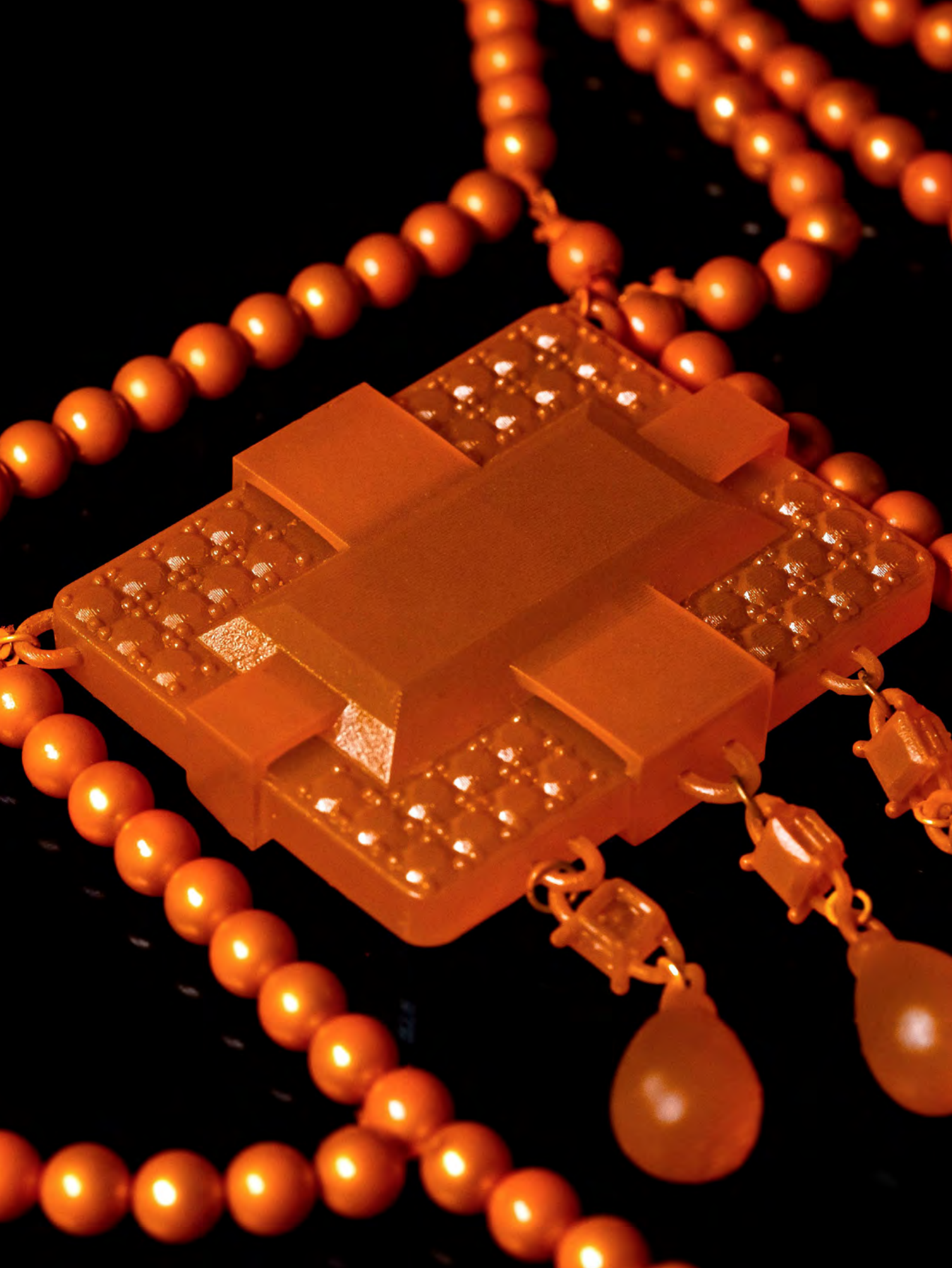
ES Las palabras Futuro y Recuerdos no deberían ir juntas. Una mira hacia adelante, la otra hacia atrás. Pero yuxtaponer estos conceptos significa afirmar que el archivo no es un simple registro del pasado, sino un acto de anticipación, y que el futuro, en cierto sentido, ya ha empezado a olvidar.

En una época que almacena y conserva todo, es fácil creer que nada se perderá, y sin embargo nunca hemos estado tan poco seguros de lo que conservamos, ni de por qué, ni para quién. Confundimos acumulación con conservación, archivo con memoria. Sin embargo, la memoria no es lo que conservamos, es aquello a lo que volvemos, transformados.

Cada elección —conservar un archivo o descartarlo— es un acto de poder y, como todos los actos de poder, determina no solo lo que permanece, sino también lo que desaparece por completo. Aquí es donde comienza *Future Memories*.











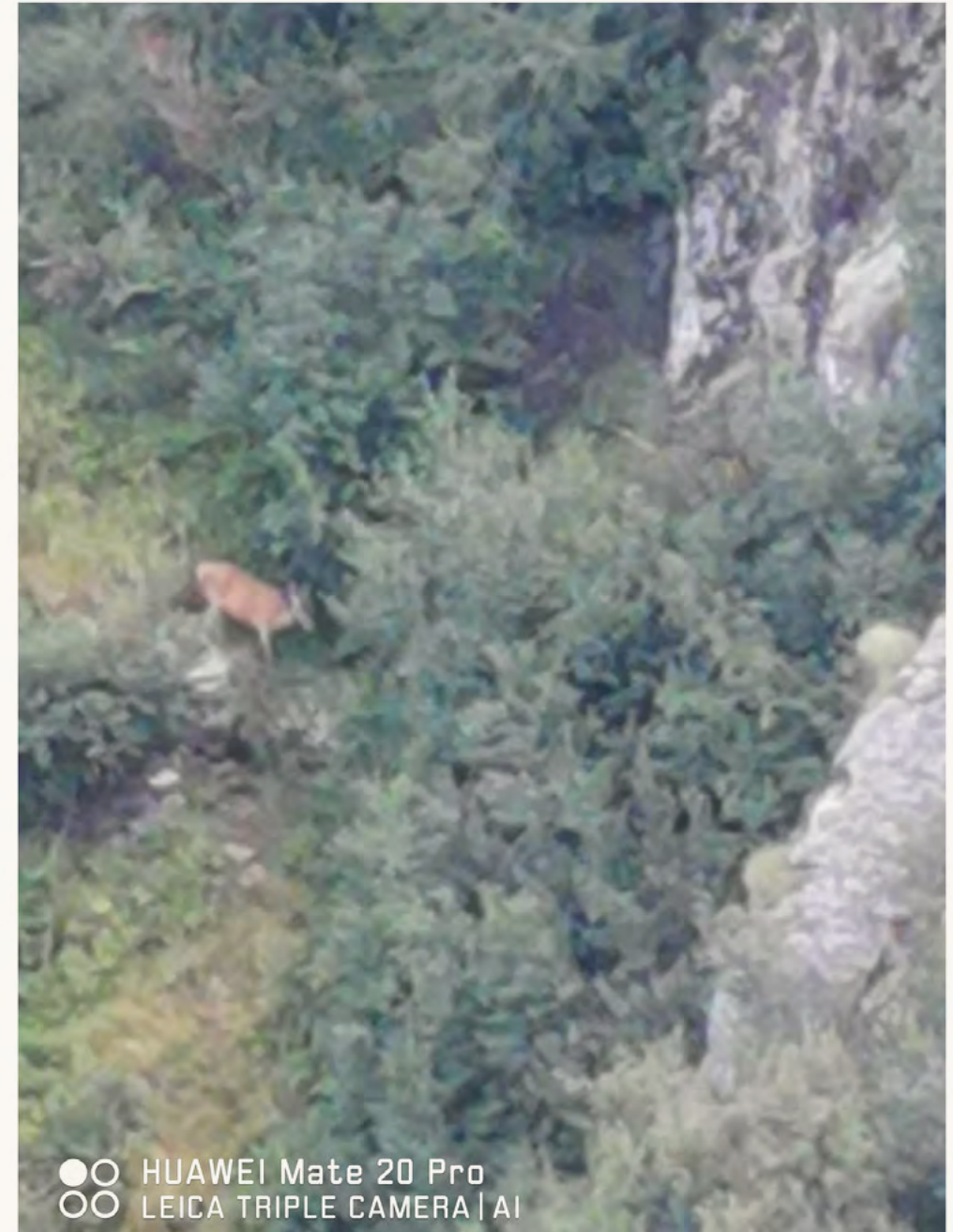




Figure 1.1 | Native Mobile Archive (Raw Dataset)

Stato iniziale del dataset: l'interfaccia di acquisizione.

La figura mostra l'archivio sorgente nel suo ambiente nativo di accumulazione ($N_{\text{total}}=8.101$ 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 digital que utiliza algoritmos para transformar la música en patrones gráficos, que posteriormente se reproducen en distintos soportes como papel y tejido.

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. / El proyecto comunica el patrimonio, las colecciones y los saberes artesanales de la Arazzeria Scassa a partir del archivo de la empresa.

by Lara Olivieri, Davide Pezzuto, Sara Poeta, Aurora Raso, 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 archivo de sueños de una generación criada en un entorno visual saturado e hiperregulado.

by Linda Chionne

IED Roma – BA in Photography

4 *Tesseræ*, 2025

An interpretation of the very concept of the mosaic, utilising new technologies to bring this traditional technique into the contemporary era. / Una reinterpretación del mosaico mediante el uso de nuevas tecnologías para llevar esta técnica tradicional a la contemporaneidad en joyería.

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. / Una colección concebida como un relicario que celebra la antigüedad, la artesanía y la orfebrería.

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.

/ En colaboración con Tesla, este *concept car* imagina un futuro próximo en el que el tiempo de viaje deja de estar definido por la espera y se convierte en un recurso devuelto al 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. / Un científico explora un mundo sin vida ni naturaleza, revelando las consecuencias devastadoras de la explotación humana del planeta.

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 tercera edición de Latam Creative Talent se transformó en una exposición efímera y una publicación comisariada por TransLAB de IED Madrid, que explora el concepto de valor ancestral y los rituales contemporáneos.

by Pilar Jauregi, Ignacio Carbajosa, Gonzalo Muñoz, Tomás Morena, Sofía Maya, Alejandro Domínguez, Diego Pérez, Julia Jiménez.

Tutored by Aitor Baigorri, Irene Estrella

IED Madrid – BA in Graphic Design

9 *Passing on Memory*, 2025

The project explores forgetfulness and memory in this hyperconnected world. / El proyecto explora el olvido y la memoria en un mundo hiperconectado.

by Thomas Voltan

IED Milano – BA in Photography

10 *Innumerevoli moltitudini*, 2025

The project reflects on the passing of time, immortality, and longevity. / El proyecto reflexiona sobre el paso del tiempo, la inmortalidad y la longevidad.

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. / Este proyecto analiza la naturaleza de la mirada del cazador a través de un archivo de imágenes, muchas de ellas encuadradas mediante miras de rifle.

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. / La memoria digital se acumula sin fin, dispersando el sentido en lugar de preservarlo. El resultado es una constelación de fragmentos que convierte la experiencia vivida en una taxonomía espacial.

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 proyecto de investigación visual que analiza la relación entre infraestructura y paisaje, planteando una pregunta de futuro: ¿y si las plantas pudieran utilizarse como espacio de almacenamiento de nuestros datos digitales?

by Oana Irina Ioasc

IED Roma – BA in Photography

14 *Anem al poble*, 2025

Menswear collection exploring the weight of the past and the lightness of acceptance by tailoring and deconstruction. / Una colección de moda masculina que explora el peso del pasado y la ligereza de la aceptación a través de la sastrería y la deconstrucción.

by Laura Beltran

IED Barcelona – Fashion Design

Photography by Guillem Forn

Styling by Marta Ros, Tobias Kisielnicki

MUAH by Jesús Alameda

Models: Edu Muñoz, Liam

from Two Management

15 *Daka Archive*, 2024

An immersive digital archive experience that collects Taíno culture and history. / Una experiencia de archivo digital inmersivo que recoge la cultura y la historia taína.

by Lia Ferreira

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 proyecto que explora cómo la identidad humana surge del diálogo entre naturaleza, patrimonio cultural y creencias colectivas.

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. / Un proyecto centrado en tres objetos cotidianos que evocan la vida y el paso del tiempo, ayudándonos a aceptarlo y comprenderlo.

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. / El proyecto imagina un posible escenario tras la extinción de las abejas. Revela su vínculo con el ser humano a través de los restos de un mundo perdido que resurgen como 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 viaje imaginario que recrea el descubrimiento de un alga transgénica capaz de combatir la desertificación en nuestro continente. Todas las imágenes están generadas con IA para subrayar la importancia de distinguir entre lo verdadero y lo falso en la actualidad.

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. / Una exploración de la relación humana y psicológica entre dos personas que nunca se han encontrado, realizada como una película de videoarte en Super 8.

by Nicole Pagliuca, Raffaele Briganti

IED Milano – BA in Photography

& Sound Design



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.

L'Archivio di Cini Boeri, Courtesy Archivio Cini Boeri, 2026

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.

ES Cristina Moro

La historiadora de arte Cristina Moro nos invita a abrir un cajón con delicadeza y a observar su contenido con cuidado, respeto y atención. Porque incluso los objetos más aparentemente triviales, cuando se estudian con precisión y sensibilidad, pueden convertirse en puentes hacia mundos antiguos, otras narrativas y formas de pensamiento. En los archivos, las conexiones se transforman en instrumentos de conocimiento capaces de iluminar un instante específico dentro de los grandes momentos culturales. En esta conversación, Cristina nos guía, a través de su experiencia, por el potencial creativo de la memoria, el papel de la educación, y la importancia de activar estos recursos a través de la investigación, las nuevas tecnologías y la imaginación.

AE Tienes una larga experiencia trabajando con archivos: has trabajado en ellos desde la revista Domus hasta el archivo del arquitecto y diseñador Michele De Lucchi y, más recientemente, el de la diseñadora Cini Boeri. ¿Cómo se aborda hoy la creación de un archivo de diseño y en qué consiste tu trabajo?

CM Interpreto la creación de un archivo como un trabajo de sastrería: hay que tomar medidas, definir la prenda que tienes en mente, decidir si será una bonita chaqueta o un vestido con lentejuelas y cola, si puedes permitirte un bordado o si tendrás que pensar en añadir, con el tiempo, bolsillos y ajustes. Lo que quiero decir es que hay que considerar muchos factores antes de acercarse a este “organismo”: preguntarse por qué se cuida un archivo, cuáles son los objetivos, cuál será su nivel de uso y apertura, cuánto se puede invertir en términos económicos, de tiempo y de espacio. El factor logístico no debe subestimarse: un archivo implica un volumen físico, que requiere determinadas

condiciones de conservación para mantenerse en el tiempo. La digitalización es una herramienta muy valiosa que complementa —sin sustituirlo— el valor de la materialidad del archivo, permitiendo poner a disposición una gran cantidad de material y movilizarlo solo cuando es necesario.

“¿En qué consiste mi trabajo?” es una pregunta que me hago a menudo: siempre presto atención a lo que respondo, porque es una profesión difícil de describir en pocas palabras. Me gusta la palabra “curadora” —un término muy usado, a menudo vacío— porque conserva la palabra “cuidado” [*cura* en italiano], que me parece preciosa asociada a documentos que preservan una memoria. Me ocupo de las memorias vinculadas a los proyectos, sobre todo de aquellas enterradas, difuminadas, atrapadas entre un cajón y un archivador, que esperan que alguien las haga emerger, las saque el polvo y las actualice. Siento la necesidad de conservarlas, protegerlas y convertirlas en patrimonio colectivo. Pienso en el gesto de los arqueólogos cuando limpian cuidadosamente la superficie de un hallazgo que emerge de una tierra antigua.

Cuando trabajaba en el archivo de Domus ⁽¹⁾ era un descubrimiento constante; como enseña Aby Warburg, el expediente de al lado siempre es más interesante que el que estás buscando ⁽²⁾. También el archivo de Michele ⁽³⁾ es un mundo de colores, motivos, materiales donde perderse; allí el valor añadido es escucharlo hablar de viajes, amistades e historias detrás de cada proyecto, dibujo, prototipo o trozo de papel que, a veces, incluso él creía haber olvidado. El archivo de Cini ⁽⁴⁾ es un proyecto que estamos construyendo como una casa, empezando por los cimientos. Mientras ordeno, aprendo a conocerla; me acerqué con cautela y ahora está mis pensamientos a diario, es

(1) Domus Archive, domusweb.it/it/dall-archivio
(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 - archivociiniboeri.com

L'Archivio Cini Boeri, under construction, 2026





With Cini, we are still opening boxes and folders. I enjoy discovering how she worked—what she kept, what she read, how she wrote, and how she communicated with clients and companies. She had learned how to assert herself and command respect.

AE How many different readings can a single archive have?

CM Countless, starting from the way it has been conceived. From how and what is preserved, you can gain insight into the person who assembled it—how they thought, why they kept certain things. In a way, it is like entering the psyche of its creator.

This is what I’ve always found fascinating about collecting too, back when I was studying art history. More than the collection itself, I’m interested in the people who chose to gather those works—why they collected them, and what those choices reveal about their lives, their tastes, their social circles. An archive can also be an incredibly useful tool for establishing timelines. I remember that in the Quattroruote archive, next to Domus, those who worked there could date a photograph—down to the month—just by looking at a rear-view mirror or a small detail in the bodywork of a



Domus’ Archive materials, 2018

ES Cristina Moro

un proyecto en el que creo profundamente. No hay un archivo igual a otro, y eso es lo bonito de este trabajo de descubrimiento y enriquecimiento continuo.

ML ¿Cuáles son las fases más significativas en la creación de estos archivos?

CM El archivo de Domus era la herramienta de trabajo de una revista con casi cien años de historia: necesitaban fotografías para acompañar los artículos; publicaban cuatro, las otras cuarenta las descartaba y quedaban en los sobres. Esos descartes tienen mucho valor: notas de la redacción, pruebas de impresión, cartas de arquitectos, artistas, fotógrafos, galeristas... Su creación respondió a las necesidades de una redacción que, en una época analógica, debía recuperar lo más rápidamente posible los materiales para maquetar: es un patrimonio inestimable que cuenta no solo la historia de la arquitectura y el diseño, sino también la del gusto y la del país.

Para el archivo de De Lucchi diseñé con él una plataforma capaz de albergar la heterogénea variedad de su trabajo, difícil de encajar en una sola categoría. Michele es arquitecto, pero también diseñador, artista, escritor, fotógrafo... un productor incansable de todo tipo de formas de arte. No le interesaba recuperar los proyectos por categorías, sino construir elementos más fluidos, como lenguajes recurrentes que caracterizan obras y proyectos: quería un archivo inspiracional. Con Cini, todavía estamos abriendo cajas y carpetas; me divierte mucho descubrir cómo trabajaba, qué guardaba, qué leía, cómo escribía y cómo respondía a clientes y empresas. Había aprendido a hacerse respetar.

AE ¿Cuántas lecturas puede tener un mismo archivo?

CM Innumerables, empezando por la forma en que fue concebido. A partir de cómo y qué se conserva, puedes conocer mejor a quien lo creó, cómo pensaba y por qué lo guardaba; de algún modo, es una intrusión en la psique de su creador. Es lo que siempre me ha fascinado del coleccionismo, cuando estudiaba historia del arte: más que la colección en sí, me interesa saber quiénes son las personas que eligieron reunir esas obras, por qué decidieron coleccionarlas y qué cuentan sobre su vida, sus gustos, sus relaciones.

Un archivo también puede ser una herramienta muy útil para establecer referencias temporales: recuerdo que en el archivo de Quattroruote, junto al de Domus, quienes trabajaban allí sabían fechar una fotografía —hasta el mes del año— a partir del tipo de retrovisor o de un pequeño detalle de la carrocería de un Fiat 500; me parecía fascinante. Un archivo puede ser interrogado de las maneras más diversas: hay que saber observarlo y leerlo, y eso se aprende con el tiempo, cuidándolo.

ML Los archivos de diseño suelen percibirse como espacios de nicho: ¿cómo podemos transformarlos en lugares abiertos, capaces de implicar a nuevas generaciones sin perder rigor y complejidad?

CM Quiero responder con una palabra: creatividad. Creo que vale la pena entender que los archivos de diseño pueden ser herramientas de trabajo extraordinarias, tanto para investigadores como para creativos de cualquier ámbito, especialmente para las generaciones más jóvenes. Hay que desmontar esa imagen polvorienta y estática que se les atribuye, y para reformular ese imaginario deben intervenir las escuelas. Los archivos son también instrumentos generativos: pueden explorarse para trabajar y construir nuevos relatos, para abrir nuevas puertas. De Lucchi,

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

ES La delicadeza de archivar

por ejemplo, nunca ha pensado su archivo como un contenedor estanco, sino como una tierra fértil de la que extraer inspiración: “para mirarlo, algún día, con ojos nuevos”, escribía ya en los años sesenta. Por eso quiere que sus colaboradores lo consulten, para que se inspiren: cada uno, según su creatividad, podrá generar nuevos contenidos y significados.

Pensemos en la moda y en cuántos directores creativos han recurrido a archivos para diseñar nuevas colecciones. Lo mismo puede suceder en el diseño en un sentido más amplio, no solo reeditando a los grandes maestros, sino estudiando soluciones inesperadas o actualizando proyectos que no se desarrollaron por limitaciones técnicas. Existe desde siempre la necesidad de archivar también para crear. La clave está en hacer comprender y enseñar a los más jóvenes que estos instrumentos existen, que tienen una dimensión física, y que hay profesiones que se dedican a esto; a cuidar la memoria, contarla y utilizarla de forma creativa. Hace poco impartí un taller con niños de ocho años y les conté en qué consistía mi trabajo: se mostraron receptivos, curiosos, dispuestos a comprender cuál era el valor de los documentos u objetos de los que me ocupaba. Soy optimista y no catastrofista; como en todas las etapas del proceso formativo, se necesita que alguien te transmita pasión, te sensibilice, que sepa encender la chispa. Aquí, como en muchos otros ámbitos, el papel de los profesores es muy importante.

AE La digitalización ha transformado radicalmente el modo de acceder a los archivos. ¿Cuáles son sus potencialidades para el diseño?

CM Sin duda son enormes. Un ejemplo concreto: Gianfranco Frattini, un diseñador muy interesante pero discreto, poco dado

a imponerse para ser publicado. Sus hijos están trabajando en su legado y han digitalizado gran parte, haciéndola accesible en una página web. Esto tiene un valor enorme: ahora investigadores y diseñadores pueden acceder a un universo que hasta hace poco era totalmente inaccesible.

Lo mismo ocurrirá con Cini Boeri: ha llegado el momento de conocerla más profundamente, más allá de sus proyectos más conocidos. También los archivos empresariales contienen patrimonios increíbles que ayudan a entender procesos productivos, tendencias y materiales. El problema, una vez más, son los recursos, y eso es una verdadera pena, especialmente en un país con un papel fundacional en este ámbito. Por eso, cuando se cuida un archivo, hay que establecer prioridades desde el principio y avanzar por etapas.

ML Sin embargo, existen riesgos: pérdida de la materialidad, consumo rápido de imágenes, descontextualización. ¿Cómo evitarlos?

CM Es necesario sensibilizar a las nuevas generaciones sobre el valor de los materiales físicos, que son pruebas tangibles de nuestro paso por este mundo. A menudo he podido constatar el interés de jóvenes por un grabado o un dibujo que se les mostraba a través de un guante de algodón, para preservar su integridad. En Domus, por ejemplo, ante un comentario especialmente emotivo, anotado por Sottsass en el boceto de una portada con el retrato de Aldo Rossi realizado por Occhiomagico (Giancarlo Maiocchi), los jóvenes se acercaban con respeto y curiosidad, lo fotografiaban, sonreían interesados, hacían preguntas; esa prueba de impresión contaba la historia de la redacción, es un hallazgo que merece ser conservado. Existe la predisposición a comprenderlo, habría

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.

ES

Cristina Moro

que invertir para crear profesionales que se ocupen de esto, que desarrollen una sensibilidad hacia estas temáticas, y construir itinerarios formativos curatoriales. Creo que, hoy en día, costaría entender qué tipo de camino tomar.

ML ¿Cuál es la responsabilidad de quien cuida un archivo?

CM Actúa como custodio, pero también debería ser un narrador. Se ocupa de los documentos, sean del tipo que sean, protege la información sobre su historia; todo ello sirve para ayudar a conocer y contextualizar un objeto, un documento o una obra de arte. El esfuerzo consiste en intentar construir una estructura en la que la vía de la conservación pueda discurrir en paralelo a la de la valorización. Un archivo perfectamente conservado pero blindado no tiene mucho sentido. Un archivo debe comunicar; de lo contrario, es como tener un diamante entre los brazos. Brillará, pero solo para ti; ¿es eso suficiente?

AE El curador de archivos de diseño, ¿debería formarse en las escuelas de diseño?

CM Sí, podrían. Creo que, como siempre, la interdisciplinariedad es la respuesta deseable para formar profesionales capaces de tener una visión global, que estén preparados en la historia del diseño, que tengan la sensibilidad necesaria para comprender el valor del producto de diseño acabado, pero también del proceso que ha llevado a su creación, que posean conocimientos de conservación y que desarrollen la capacidad de contextualizar un documento, un dibujo, un objeto o un prototipo. En definitiva, ser capaces de investigar: no es algo que se dé por sentado. Le doy la vuelta a la pregunta: ¿puede hacerlo una escuela de diseño? Son habilidades que se adquieren con el tiempo; hay que

proporcionar las herramientas adecuadas para afrontar este camino.

AE Como historiadora del arte, ¿cuáles han sido tus descubrimientos más importantes?

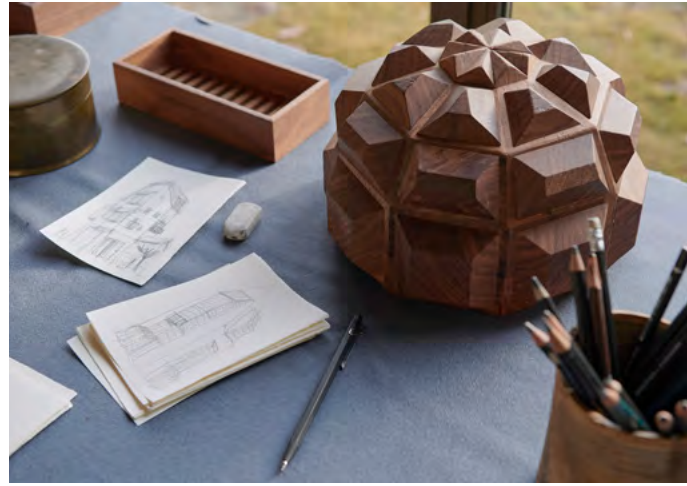
CM Durante mi tesis de máster en Historia del Arte, dirigida por el profesor Giovanni Agosti, estudié el archivo de la familia Della Valle di Casanova, donado al Museo de Pallanza de Verbania, lo que me permitió reconstruir la historia de una colección reunida en el lago Maggiore a principios del siglo XX. Así descubrí, entre las obras, dos pinturas de Paolo Veronese que aún se encontraban allí y que hasta entonces habían pasado desapercibidas: hoy, gracias a esa contribución, los dos lienzos han reconstruido un importante ciclo del maestro veneciano que se daba por perdido, despertando el interés de todo el mundo. Fue un episodio inesperado para una joven estudiante, que quizá me hizo comprender lo mucho que me gustaba indagar en los archivos. Me gusta la sensación de abrir el cajón que aún está por descubrir y contar a los demás lo que hay dentro.

ML En este número, Future Memories, queremos hablar del pasado y del futuro del diseño desde el presente. ¿Cómo hacerlo sin caer en la nostalgia o la especulación? En este sentido, ¿cuál es el valor que puede dar la perspectiva de un experto en historia del arte?

CM Como historiadora del arte, aprendí a no centrarme solo en la obra individual, sino en su contexto. Los archivos ayudan a leer obras y documentos como una cadena de perlas unidas por un hilo largo y a veces invisible. En el diseño ocurre lo mismo: un objeto debe entenderse dentro de su contexto. A veces las conexiones



Visual identity for Cini Boeri nella Biblioteca del Parco exhibition, April 2024.
Project by Archivio Cini Boeri, Triennale Milano, and Biblioteca del Parco Sempione.
Courtesy Archivio Cini Boeri



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

ES

La delicadeza de archivar

son más importantes que el propio documento. Por ejemplo, en los años 80, De Lucchi y el grupo Memphis ⁽⁵⁾ quisieron romper con las formas racionales, proponiendo objetos provocadores, alejados de la funcionalidad. Fue una reacción ante un momento de la historia del proyecto en el que ya no se sentían identificados, y el alcance de esta revolución expresiva solo se comprende si se observa el contexto particular de aquella época: "Se puede hacer una revolución", decía De Lucchi, "incluso diseñando platos y muebles". No es tanto la carrera lo que define tu trabajo, sino la forma en que afrontas la investigación y tu capacidad para comprender el conjunto a partir de cada pieza.

CRISTINA MORO. Comisaria y periodista. Se graduó en Historia y Crítica del Arte en Milán bajo la tutela de Giovanni Agosti y está especializada en la valorización de archivos: actualmente es la responsable del Archivo Cini Boeri. Ha trabajado en el archivo de Michele De Lucchi, con quien hoy desarrolla proyectos culturales, y en la revista Domus, donde durante muchos años editó la sección *Mnemosine. Storie di oggetti* [*Mnemosine. Historias de objetos*]. Colabora con publicaciones especializadas —Domus, La Repubblica, Esquire— en las que escribe sobre casas, objetos, archivos, islas y, sobre todo, personas. Desarrolla contenidos editoriales y expositivos, como la muestra en el Museo del Novecento y el catálogo *Aldo Rossi Design 1960–1994* para Silvana Editoriale (2021). En 2024 comisarió la exposición *Cini Boeri nella Biblioteca del Parco*, un proyecto del Archivo Cini Boeri y la Triennale Milano, y publicó el libro *Con assoluta autonomia. Cini Boeri* [*Con absoluta autonomía. Cini Boeri*] para Electa. En 2025 escribió el libro *Michele De Lucchi e AMDL Circle* para la colección *Maestri dell'Architettura e del Design* [*Maestros de la Arquitectura y del Diseño*] del Corriere della Sera. Como autora y conferenciante, está comprometida con la difusión de la figura de Cini Boeri y de su enfoque del diseño, orientado a garantizar la autonomía tanto en los espacios como en el pensamiento.

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



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.

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

Ocurre un sutil cambio cuando un archivo deja de comportarse como un depósito para convertirse en una entidad: uno entra en busca de material y sale cargando con la responsabilidad de difundirlo sin reducirlo a simple contenido. En ese cambio, la memoria deja de ser un acto retrospectivo para convertirse en una forma de compromiso con el presente.

La Escuela de Artes Visuales del IED Milán acaba de finalizar un proyecto con un intenso diálogo con diferentes archivos, una experiencia que no se limitó a acceder a sus fuentes, sino que consistió en permanecer el tiempo suficiente observándolas, comprendiéndolas y analizándolas hasta que esas informaciones cambiaran la forma en que nos enfrentamos y entendemos su legado.

Trabajar en esta proximidad significa ahondar en la densidad de lo que se ha conservado, la fragilidad de lo que se ha perdido, el peso ético de lo que se puede mostrar y el cuidado necesario para evitar convertir capas complejas en narrativas simples. Este trabajo se desarrolló en el marco de *Sounding Images, Screening Sounds* (SISS), un proyecto que investiga la poderosa y delicada relación entre ver y escuchar.

Financiado por NextGenerationEU dentro del marco del PNRR de Italia y aprobado para financiación por el Ministerio de Universidad e Investigación, SISS está liderado por el Conservatorio F.A. Bonporti de Trento y Riva del Garda, en colaboración con el Conservatorio Tito Schipa de Lecce, la Universidad IULM y el IED Milano.

En el proyecto, sonido e imagen se exploran a través de la creación, la investigación y la formación, y se articulan mediante un ecosistema de encargos, itinerarios educativos y presentaciones públicas.

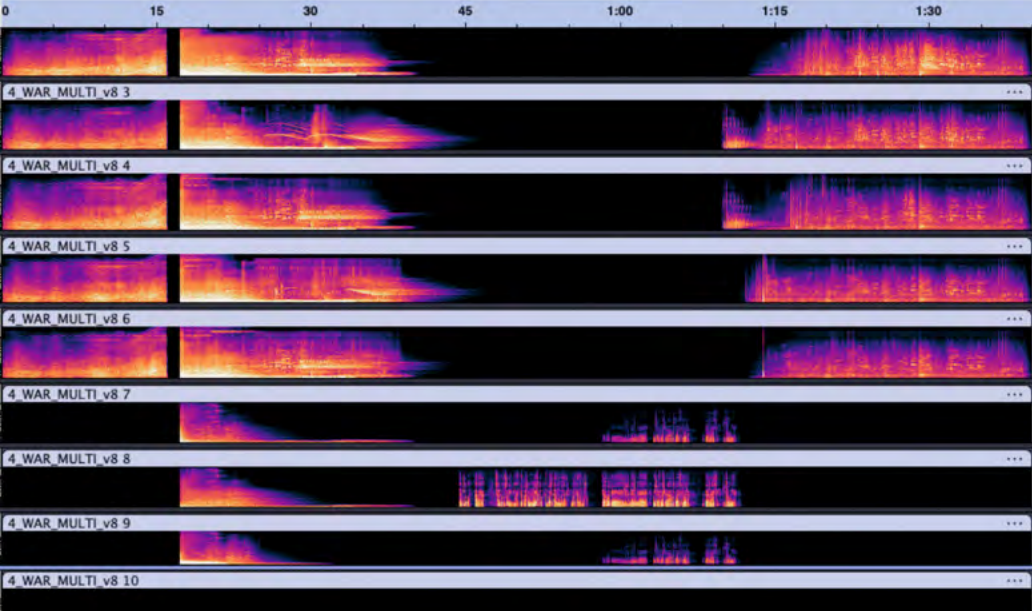
Dentro de esta amplia estructura, el recorrido del IED —curado artísticamente por el músico y diseñador de sonido Painé Cuadrelli— eligió trabajar con archivos, no como simples casos de estudio, sino como materia viva: un terreno donde poner a prueba sonido e imagen en un tiempo compartido, frente al público y bajo la intensidad de su atención.

Entramos en los archivos del museo de arte y diseño Triennale Milano y de la organización internacional EMERGENCY. Posteriormente, incorporamos también los de Labanof-MUSA (Laboratorio de Antropología y Odontología de la Universidad Estatal de Milán y el Museo Universitario de Ciencias Antropológico-Forenses por los Derechos Humanos en Europa). Las tres instituciones aportaban distintos acercamientos a la memoria: tres maneras en que el pasado sigue actuando en el presente, y tres tipos de responsabilidad que no se dejan reducir ni simplificar.

La elección de la instalación y la performance como formato no fue casual: era una consecuencia directa de este enfoque. Cuando el resultado se convierte en una experiencia compartida, se crea un entorno que ya no está protegido por la distancia.

Para la primera intervención, el archivo de la Triennale Milano no se entendió como una simple colección institucional; se consideró un entramado de más de un siglo de Exposiciones Internacionales que han dejado huella en el paisaje urbano y cultural de Milán. Su colección histórica de carteles —desde sus inicios hasta hoy— condensa lenguajes, vanguardias, deseos colectivos y transformaciones sociales en un registro continuo de lo que ha significado la contemporaneidad a lo largo del tiempo.

Visioni dal Futuro [Visiones del futuro] fue una manera de devolver esos carteles a su función esencial: la de ser signos



Forma d'onda. *Insieme: così lontani, così vicini*, with EMERGENCY, 2026

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.

públicos, huellas de una ciudad que encuentra su voz colectiva. No se trataba de mostrar un patrimonio gráfico, sino de explorar la posibilidad de que una nueva generación pudiera percibir lo que esas superficies contienen más allá del estilo: cómo el futuro se ensaya una y otra vez —a veces con convicción, otras desde la ruptura— y cómo esos ensayos dejan huellas en la ciudad y, inevitablemente, en quienes la habitan. El sonido entró como una segunda forma de escritura, no para explicar, sino para intensificar. Así, el archivo dejó de ser solo algo que se lee, para convertirse en algo que se vive.

En su formato performático, la transformación ocurría en tiempo real. La “voz colectiva” de la ciudad se materializó y manifestó, compartió y expuso diferentes interrogantes a una ciudad que aún está negociando sus propias promesas.

El archivo de la organización internacional EMERGENCY desplazó el foco de la imaginación cívica a la responsabilidad cívica.

Insieme: Così Lontani, Così Vicini se concretizó en una instalación audiovisual interactiva desarrollada a lo largo de un extenso proceso de encuentros e intercambios. Partió sobre el estudio de la distancia y la manera en que puede acortarse o ampliarse según nuestra capacidad de percepción.

Sabemos que las guerras existen; sin embargo, es complicado percibir su alcance real y cómo sus consecuencias persisten años después del alto al fuego, sedimentándose en biografías, familias y generaciones. Aquí, el reto ético consistía en encontrar un lenguaje capaz de generar atención sin convertir el dolor en espectáculo.

La obra apelaba una verdad incómoda que tendemos a evitar: lo que le sucede a un pueblo lejano no permanece en esa lejanía. La larga estela de la violencia —sus continuidades silenciosas,

la vida que interrumpe y arrebat— forma parte de nuestra contemporaneidad, y exige ser reconocida como tal.

El trabajo analizaba el concepto de sustracción y cómo esa idea de cotidianidad relacionado con la paz —tan fácilmente asumida y asegurado— puede quebrarse. En esa fractura, percibida a la vez como estruendo y vacío, la obra no representaba la guerra sino resaltaba las consecuencias de los conflictos bélicos cuando tu cotidianidad viene interrumpida. En esos contextos, lo que queda es otra forma de medir la paz. No se trata de dejar de tener noticias sobre la guerra sino asegurar condiciones básicas: cuidado, seguridad y la certeza de tener un futuro.

Trabajar con Labanof-MUSA añadió una capa adicional de responsabilidad y planteó una continuidad más allá del proyecto SISS, abriéndose a una colaboración más amplia y a largo plazo. Su archivo está compuesto por materiales científicos recogidos y registrados con el objetivo de restituir identidades, anclar la verdad y defender los derechos de las personas vivas.

Nuestra contribución tomó forma con *After Evidence: from forensic purpose to public resonance* [After Evidence: del propósito forense a la resonancia pública], tras un taller intensivo de cinco días dirigido por el artista Erik Kessels, que culminó en una presentación abierta al público en formato de instalación. El trabajo se centraba en materiales vinculados a la antropología forense —fotografías, radiografías, tomografías, análisis microscópicos— junto con la CAL (Collezione Antropologica Labanof), un archivo de enorme valor que conserva rastros humanos a través de un riguroso trabajo de preservación.

Nuestro objetivo nunca fue traducir, sino acercarnos al archivo con la suficiente atención como para percibir sus ecos más sutiles, invisibles y, a la vez, abrumadores; ajustar nuestros gestos



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

al cuidado con el que opera Labanof y avanzar en la comprensión de la ciencia forense como una infraestructura silenciosa de justicia, protección y memoria colectiva.

Voces, fragmentos, frecuencias y resonancias transformaban el acto de mirar en una forma de permanecer frente a aquello que cuesta sostener: la espera, la incertidumbre, el esfuerzo por recomponer vínculos; el alivio del hallazgo; el peso del compromiso que a menudo queda oculto tras los procedimientos. En ese espacio compartido, la ciencia se volvía emocionalmente comprensible —sin caer en lo sentimental ni en la simplificación—, percibida como una práctica paciente de responsabilidad que nos concierne a todos.

Estos tres encuentros convergieron en un terreno común en el que el vínculo no es tanto el contenido de los archivos en sí, sino las condiciones que permiten que este se comparta y se comprenda: cómo se relaciona con el presente, con el paso del tiempo, con los sentidos, y cómo exige una presencia activa. En este sentido, las instalaciones y las performances no eran una consecuencia del trabajo realizado, sino estructuras éticas. Invitaban al público a formar parte de la obra a través de un acto de acompañamiento en el que el significado no se transmite, sino que se configura colectivamente.

Por eso, el encuentro entre una generación joven y estos materiales es más relevante que un resultado final concreto y estático. Elegimos estos entornos para construir una conciencia compleja y estratificada —humana, cultural y emocional— capaz de resistir el ritmo acelerado que habitamos. El trabajo proponía a los estudiantes mediar, más que traducir, y desarrollar una postura capaz de sostener la complejidad sin convertirla en un elemento decorativo.

Se les invitaba a percibir lo que el lenguaje gráfico transmite más allá del estilo, a reconocer cómo testimonios lejanos siguen habitando nuestro presente y a comprender los métodos científicos no como simples procedimientos, sino como formas de protección.

Lo más valioso que permanece tras un proyecto como este son las herramientas culturales y emocionales que se adquieren y que abren nuevas formas de mirar y de escuchar. Cuando los archivos se abordan como espacios vivos, nos recuerdan que la memoria no se limita a reconstruir lo ocurrido; también —y quizá de manera más urgente— nos permite entender por qué ciertas huellas deben preservarse y qué tipo de sociedad construimos al hacerlo.

En un contexto cada vez más marcado por la aceleración y la ilusión de una reconstrucción rápida y sin consecuencias, el resultado educativo más relevante no es la velocidad de producción, sino la profundidad de la atención: la capacidad de detenerse ante la complejidad, de reconocer lo frágil, de percibir dónde empieza la responsabilidad. No se trata de *soft skills*, sino de competencias culturales y cívicas: ver más allá de lo evidente, relacionar vidas lejanas con nuestro presente, entender la atención como una forma de cuidado y el cuidado como condición de los derechos.

Cuando esta postura arraiga desde el principio en las nuevas generaciones, va más allá del proyecto que la generó y se sedimenta en la percepción, influyendo en la forma en que se lee el mundo y en cómo diseñamos dentro de él.



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 Consonni, 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



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?

ES Moisés Nieto

Del gesto atento y preciso de una mano al modelar la cerámica, o de la delicadeza con la que se cose un bordado, nace esta conversación con Moisés Nieto. La importancia de la escucha, los procesos lentos y el valor de lo auténtico destacan en un momento en el que la hiperconexión y un mercado voraz exigen cada vez más cantidad, olvidando la calidad y la sensibilidad humana. Precisamente, *La Hacería*—proyecto impulsado por el diseñador español— responde a esta necesidad; se trata de una plataforma digital ideada para promover y valorizar la artesanía, contando sus historias, ritmos y maestría. Un proyecto que ya cuenta con más de 200 usuarios y que conecta tradición y contemporaneidad, proponiendo una forma de acercarse a estos oficios desde el respeto, entendiendo que son practicas vivas que requieren atención, reconocimiento y afecto.

AE ¿Qué impulsó el proyecto *La Hacería* y cuál fue la respuesta de los artesanos ante tal iniciativa?

MN *La Hacería* nace desde una necesidad muy real: poner nombre y visibilidad a personas que llevan décadas sosteniendo oficios esenciales y que, muchas veces, trabajan desde lugares invisibles. Siempre he sentido que en España existía un talento artesanal enorme, pero muy fragmentado y poco conectado con los circuitos contemporáneos. El proyecto surge precisamente para crear ese puente.

Su respuesta fue muy emocionante porque entendieron desde el principio que no era solo un directorio, sino una forma de reconocimiento. Muchos de ellos nunca habían tenido presencia digital o un espacio donde contar su historia. Y al final, detrás de cada oficio hay una memoria familiar, un territorio, una manera de entender el tiempo y el trabajo.

AE El directorio ya cuenta con más de 200 artesanos. ¿En qué estado se encuentra el proyecto? ¿Hay previsión de expandirlo en otros países?

MN Ahora mismo estamos en una fase muy bonita porque el proyecto ya tiene una comunidad real detrás. Lo importante no era crecer rápido, sino hacerlo con coherencia y creando vínculos auténticos. Cada incorporación requiere escucha, investigación y mucho cuidado. Claro que nos interesa dialogar con otros territorios porque la artesanía es un lenguaje universal, pero creo que todavía hay muchísimo por descubrir dentro de España. Hay oficios que están desapareciendo sin que apenas seamos conscientes. Me interesa más profundizar que expandir por expandir.

AE ¿Qué premisas deberían saber y seguir los usuarios antes de navegar por *La Hacería*?

MN Que entren con tiempo y curiosidad. Vivimos en un contexto donde consumimos imágenes muy rápido y *La Hacería* propone lo contrario: detenerse. Entender que detrás de un objeto hay procesos lentos, errores, pruebas, transmisión oral y muchísimas horas de trabajo. También creo que es importante mirar la artesanía desde el presente y no desde la nostalgia. No son piezas de museo. Son oficios vivos.

AE Las artesanías forman parte del patrimonio cultural de un país y en *La Hacería* se convierte en un archivo digital vivo de la artesanía española. En él se recogen todos esos rituales, historias y saberes. ¿Cómo definirías la artesanía española? ¿Existe una identidad como tal?

MN Creo que la artesanía española tiene algo muy ligado a la honestidad material y a la diversidad del territorio. No existe una

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

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

ES La Hacería, una historia de manos y tiempo

única identidad porque precisamente lo interesante es la cantidad de lenguajes distintos que conviven: la cerámica, el esparto, el bordado, la madera, el vidrio... Cada región tiene códigos propios. Pero sí hay algo común: una relación muy intuitiva con la materia y una forma de hacer menos industrializada. Hay mucha imperfección bella, mucha humanidad. Y eso hoy tiene muchísimo valor.

AE ¿Qué rol tienen los oficios artesanales en la moda hoy día? Se habla de una gran comunicación entre tecnología y artesanía, ¿Es real?

MN Totalmente. Creo que durante mucho tiempo se entendieron como mundos opuestos y ahora estamos viendo que pueden convivir perfectamente. La tecnología puede ayudar a preservar técnicas, documentarlas o conectarlas con nuevos públicos, pero el valor sigue estando en la mano y en el conocimiento humano. La moda necesita recuperar cierta emoción y cierta verdad. Y los oficios aportan precisamente eso: identidad, singularidad y tiempo.

AE En este contexto actual, podemos asegurar que la IA nunca podrá llegar a sustituir el saber de unas manos. Sin embargo, ¿en qué modo la digitalización puede beneficiar estos oficios?

MN La digitalización puede ser una herramienta muy poderosa si se utiliza bien. Puede dar visibilidad a talleres pequeños, generar nuevas oportunidades comerciales o facilitar colaboraciones que antes eran imposibles. Pero también creo que hay que tener cuidado con romantizar o estetizar la artesanía solo como contenido visual. Lo importante es proteger las condiciones reales de esos oficios para que puedan existir en el futuro.

AE Sin duda la moda tiene un rol importantísimo en el desarrollo de oportunidades para artesanos alrededor del mundo. Sin embargo, se encuentra en un sistema frenético que cada vez exige más, centrado en una sociedad sedienta de contenidos fáciles y caducos, mientras que la artesanía requiere otros ritmos y tiempos. ¿Cómo dialogan ambos mundos hoy? ¿Hacia dónde nos dirigimos?

MN Es una tensión constante. La moda funciona muchas veces desde la inmediatez y la artesanía necesita escucha, tiempo y repetición. Creo que estamos en un momento de saturación donde cada vez valoramos más aquello que tiene una historia detrás. También siento que el lujo del futuro no va a ser tanto lo exclusivo, sino lo humano. Saber quién hizo algo, cómo se hizo y desde dónde. Ahí la artesanía tiene muchísimo que decir.

AE ¿Qué impacto ha tenido el proyecto *La Hacería* en tu trayectoria como diseñador y viceversa?

MN Para mí ha sido una forma de volver al origen. Como diseñador aprendes muchísimo trabajando con artesanos porque entiendes otros ritmos y otras maneras de crear. Te obliga a escuchar más y controlar menos. Y al mismo tiempo, mi experiencia en moda ha servido para acercar esos oficios a contextos más contemporáneos y generar nuevas conversaciones alrededor de ellos.

AE Grandes marcas de lujo han vuelto a valorizar las artesanías en sus colecciones incorporándolas en sus comunicaciones y estrategias de marketing. ¿Qué rol están teniendo en el imaginario colectivo actual? ¿Cómo crees que este nuevo protagonismo impacta en la percepción que tenemos de estos saberes en la moda contemporánea?

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.

MN Creo que estamos viviendo un momento donde las personas buscan autenticidad. Las grandes marcas han entendido que la artesanía transmite verdad, legado y exclusividad emocional. El riesgo es convertirla en una tendencia estética vacía. Por eso es importante que detrás haya una colaboración real y un respeto profundo hacia los artesanos y sus procesos. No basta con utilizar un relato; hay que sostenerlo.

AE ¿Sigue vivo el aprendizaje de estas maestrías entre jóvenes diseñadores y artesanos?

MN Sí, aunque necesita más apoyo. Veo muchísimo interés por parte de jóvenes diseñadores que quieren trabajar desde lugares más conscientes y conectar con técnicas tradicionales. El problema muchas veces es la falta de estructura para que esos aprendizajes puedan sostenerse económicamente. Necesitamos proteger los talleres, generar relevo generacional y volver a darle valor social al oficio manual.

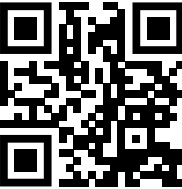
AE Este número quiere abrir un diálogo sobre las memorias que dejaremos en futuro. Sin embargo, habla específicamente del presente. De la causa y efecto de nuestras acciones hoy. ¿Qué huella crees que dejará la sociedad actual?

MN Creo que estamos dejando una huella muy contradictoria. Por un lado, vivimos hiperconectados y producimos imágenes constantemente; por otro, existe una necesidad muy fuerte de volver a lo tangible y a lo esencial. Quizás las memorias del futuro tengan que ver precisamente con eso: con intentar recuperar humanidad en medio de tanta velocidad.

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
/ Descubre *La Hacería* aquí



MOISÉS NIETO. Moisés Nieto es una marca de moda sostenible fundada en 2011 por el diseñador que da el nombre a la firma. Graduado en el IED Madrid en 2010, su proyecto final de estudios se convirtió en su primera colección. Moisés Nieto se define por la fusión de la artesanía y la atención al detalle, con un sentido de gusto refinado. Sus colecciones estimulan el diálogo entre tradición e innovación, cultura social e historia personal, arte nacional e industria global, apostando siempre por el uso de materia prima 100% hecho en España. Defensor convencido de que la sostenibilidad es un valor irrenunciable para la moda de autor, el diseñador reconoce el poder de la ropa como motor de cambio y de comunicación. Moisés Nieto abre mercado internacional en 2014 y comienza a vender sus prendas internacionalmente. En 2016 es el ganador de *Who’s on Next* Vogue España y es galardonado con el Premio Nacional de Moda. Además es el creador del buscador de artesanos *La Hacería* y colabora activamente con otras marcas para crear sinergias.

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.



La traducción es un puente entre mundos lingüísticos y culturales distintos, pero también es un reto complejo que va más allá de la simple transferencia de palabras de una lengua a otra. El proyecto editorial *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove* [Geografías del prototipo y de uno mismo reflejado en otro lugar] explora la relación entre lenguas y culturas para comprender cómo la traducción no es solo un acto lingüístico, sino también un proceso cultural profundo. En este contexto, un enfoque visual puede enriquecer la comprensión de los conceptos culturales, ofreciendo una herramienta para el diálogo intercultural.

Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove nace del interés por la manera en que las palabras generan imágenes mentales y por la posibilidad de traducir esas imágenes en formas visuales. La traducción se entiende aquí no como una simple transposición lingüística, sino como un proceso complejo que implica contexto, memoria e interpretación. De hecho, algunas palabras no pueden trasladarse de forma directa entre culturas distintas, sino que requieren una mediación visual y simbólica.

En este sentido, resulta fundamental la reflexión de la traductora y poeta Anne Carson (1), especialmente en su trabajo sobre los fragmentos poéticos de Safo. Carson opta por no rellenar las lagunas del texto, sino por hacerlas visibles mediante paréntesis y espacios en blanco, transformando la ausencia en una parte esencial del significado. La página se convierte así en un espacio visual en el que el vacío no representa una pérdida, sino una invitación a la imaginación y a la interpretación. Este enfoque sugiere que incluso aquello que no es traducible puede ser representado y que la traducción es un acto poético y performativo, abierto a la participación del lector.

La idea de la traducción como un espacio abierto e incompleto ha influido en la construcción del proyecto fotográfico: cada imagen no representa una correspondencia exacta, sino una posible interpretación visual de las palabras recopiladas. La fotografía se convierte, así, en un lugar de mediación capaz de acoger ambigüedades y diferencias culturales.

La traducción no puede considerarse ni puramente objetiva ni puramente subjetiva, sino que adquiere una dimensión intersubjetiva, generada a partir de la relación entre sujeto y objeto. Un ejemplo significativo de traducción visual y participativa es el proyecto *Through Navajo Eyes* (1966), realizado por John Adair y Sol Worth, en el que se enseñó a personas de la comunidad navajo a utilizar la cámara fotográfica para narrar su propia visión del mundo. Este proyecto marcó un hito en la historia de la antropología visual, abriendo el camino hacia una perspectiva compartida de la investigación.

Con el paso del tiempo, la antropología visual ha evolucionado hacia enfoques cada vez más colaborativos, en los que el significado surge de la relación entre observador y observado, integrando perspectivas émicas y éticas para lograr una comprensión más compleja y matizada de los fenómenos culturales.

Esta reflexión se entrelaza con la teoría del prototipo desarrollada por la psicóloga cognitiva Eleanor Rosch (2). A partir de la década de 1970, Rosch redefinió la manera en que se conciben las categorías mentales, ya no como conjuntos rígidos, sino como estructuras radiales organizadas en torno a un ejemplo central: el prototipo. Cuando escuchamos una palabra, no pensamos en una definición abstracta, sino en una imagen concreta que consideramos representativa de esa categoría. El resto de los elementos se sitúan a una distancia variable de ese centro según

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

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

la semejanza percibida. Los prototipos no son universales, sino que dependen de la experiencia individual y del contexto cultural. Por este motivo, una misma palabra puede evocar imágenes distintas en personas procedentes de entornos diferentes. Este aspecto hace que la teoría del prototipo resulte especialmente relevante para el análisis del concepto de familia, que no posee una definición unívoca, sino que adquiere significados diversos en función de la cultura y de la experiencia personal.

Un ejemplo de traducción transcultural es el proyecto *Silent Books: Final Destination Lampedusa*, impulsado por International Boards on Books for Young People (IBBY) Italia, que reúne libros sin palabras destinados a personas refugiadas y migrantes. El proyecto, iniciado en 2012, surgió como respuesta a la llegada de numerosos refugiados a la isla de Lampedusa. Su principal objetivo era crear una biblioteca infantil para niños y niñas, tanto locales como migrantes, utilizando libros comprensibles con independencia de la lengua. Estos libros emplean la imagen como herramienta de comunicación, permitiendo que personas con diferentes bagajes lingüísticos y culturales interactúen y compartan experiencias. Los *silent books* han facilitado la comunicación intercultural, ofreciendo un espacio común de aprendizaje y narración visual. Este ejemplo muestra cómo la imagen puede actuar como herramienta de mediación, generando un terreno propicio para la comprensión mutua.

En definitiva, la colaboración entre traducción visual y traducción lingüística es un elemento central en la mediación cultural. La traducción no se limita a trasladar significados, sino que implica también la transmisión de valores, emociones y perspectivas. Al mismo tiempo, existen límites en el uso de la imagen como herramienta de traducción: incluso aquello que

vemos está filtrado por nuestra experiencia cultural y personal. Una misma imagen puede ser interpretada de maneras distintas por personas pertenecientes a contextos culturales diferentes, lo que demuestra que lo visual, al igual que la palabra, nunca es completamente neutro. Tal y como señalan los estudios sobre la multimodalidad (3), el significado no es una propiedad intrínseca de la imagen, sino que emerge de la interacción entre signo, contexto y observador.

En este sentido, lo visual, al igual que el lenguaje verbal, no es nunca neutro: una misma imagen puede generar lecturas diversas según el contexto cultural de quien la observa. Esto ha llevado a concebir la traducción cultural como un proceso más complejo y articulado, en el que solo a través de un enfoque multidimensional es posible aspirar a una comunicación significativa, aun aceptando un margen inevitable de incomprensión.

Este marco teórico constituye el punto de partida del proyecto, que se desarrolla en el ámbito de la antropología visual con el objetivo de investigar cómo los conceptos toman forma a través de las imágenes. En este contexto, la familia emerge como un caso de estudio privilegiado, ya que se trata de un concepto aparentemente universal, pero en realidad profundamente variable y culturalmente situado. Aquí, la familia no se entiende como una definición estable, sino como un campo simbólico y relacional influido por el contexto cultural, la experiencia individual y la memoria. Precisamente por su naturaleza fluida y estratificada, representa un terreno especialmente fértil para observar cómo las palabras se traducen en imágenes diferentes. El objetivo es, por tanto, explorar el concepto de familia a través de las representaciones que emergen en distintos contextos culturales, poniendo en relación la dimensión colectiva con la autobiográfica.

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



Visual interpretation of two keywords:
Nintendo and cane [dog] by Aurora Bertulli

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

Para iniciar el proyecto *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove* se diseñó un formulario online que se difundió con el fin de llegar a personas de diversos contextos culturales, creando así una red de participación espontánea. Más de 200 participantes de todo el mundo participaron en este proceso, a quien se le pidió de atribuir un significado de manera libre y personal a una selección de palabras clave/categorías radiales, todas relacionadas con el tema de la familia: hogar, compartir, ancestro, progenitores, cuidar, infancia, conflicto, vínculo, memoria y tradición. Se recogieron un total de 492 respuestas y, para crear un modelo de visualización y lectura de los datos eficaz, estas se organizaron en cuatro grandes áreas geográficas y culturales: Europa Occidental, Europa Oriental y los Balcanes, África subsahariana y América del Norte. Para cada categoría se analizó la frecuencia de los objetos recurrentes. Esta repetición resultó especialmente significativa para la traducción visual del proyecto editorial final: cada imagen presenta un tamaño proporcional a la frecuencia con la que se menciona el objeto al que hace referencia. El proyecto toma forma en un fotolibro en el que cada doble página está dedicada a una categoría conceptual y presenta las imágenes organizadas por áreas geográficas. Este sistema permite una lectura comparativa de las asociaciones culturales, que no pretenden tener un valor estadístico absoluto, sino que representan interpretaciones subjetivas de los datos recopilados. Por ejemplo, en la categoría “Progenitores”, en Europa Occidental el objeto más citado fue el anillo, seguido de casa, cama, manos y fotografía. Esta recurrencia parece sugerir una representación de los padres vinculada a la memoria afectiva y a la intimidad

doméstica. En Europa Oriental y los Balcanes aparecen objetos como casa, madera, dinero, libro y corazón, que combinan dimensiones materiales y simbólicas. En América del Norte predomina la referencia al dinero, seguida de casa y televisión, lo que sugiere una representación más funcional y económica del rol parental. En África subsahariana, las respuestas resultan más fragmentadas y, en muchos casos, ausentes; entre las presentes destacan silla, llave y casa, elementos asociados a la estabilidad y la función. En la categoría “Conflicto” emergen nuevas diferencias. En Europa Occidental domina el arma, acompañada de objetos domésticos como la mesa y la puerta, que sugieren conflictos tanto explícitos como cotidianos. En Europa Oriental y los Balcanes, el conflicto aparece más ligado a dimensiones sociales y geopolíticas, con referencias como dinero o América. En América del Norte el arma sigue siendo central, mientras que en África subsahariana aparecen la paz y la sangre, indicando una representación por oposición o como consecuencia del conflicto. Estas diferencias no pretenden establecer conclusiones definitivas, sino sugerir posibles geografías simbólicas del concepto de familia y de las tensiones que lo atraviesan. Al mismo tiempo, se incorporó un segundo nivel de lectura: la propia percepción de las palabras. El proyecto se convirtió así en una forma de autonarración. Al intentar contar a los demás y dar forma visual a las imágenes mentales asociadas a las palabras, resultaba imposible fotografiar el objeto exacto imaginado por cada participante, ya que cada imagen estaba filtrada por una lengua, una cultura y una memoria concreta. En consecuencia, cada objeto fotografiado se transformó en una traducción visual personal de las respuestas recopiladas. De este modo, el proyecto adquirió la forma de un autorretrato indirecto.

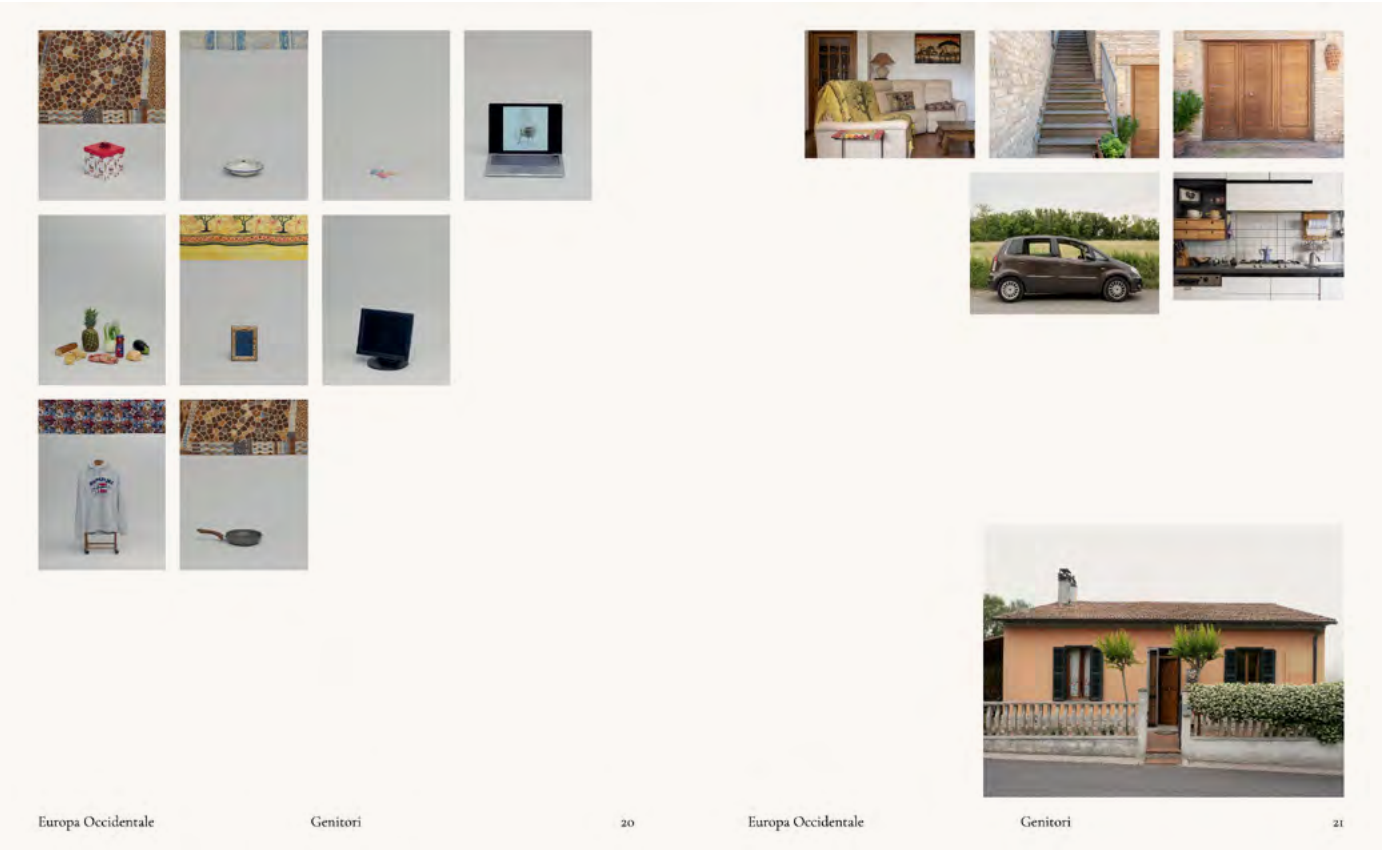


Translation of an abstract concept, cuore [heart], by pointing to a heart in an anatomy book

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

Para expresar la cercanía con estos objetos con la experiencia de la autora, se decidió utilizar un recurso visual personal en las fotografías: incorporar telas vinculadas a su historia usándose como fondo en las fotografías de *still life*. Para ello, se definieron dos parámetros: la elección de la tela, que indica el grado de cercanía afectiva y simbólica con el objeto; y su extensión visible en el fondo, que representa el nivel de proximidad al concepto evocado por ese objeto. Dentro de este sistema, a cada tela se le asignó un número. El número uno indica el máximo grado de proximidad afectiva y simbólica, mientras que el número diez representa el mayor nivel de distancia. Por ejemplo, la tela número uno es la del antiguo sofá de la casa en la que creció la autora, y representa el elemento más íntimo y significativo. Además, la cubierta del libro también está revestida con un fragmento de esta tela, transformándola en un signo tangible y personal de la idea de hogar en el proyecto. Cuando no existía ningún vínculo personal con el objeto, la imagen se realizaba sobre un fondo neutro. Para aquellas palabras que no podían traducirse en objetos concretos —y que, por tanto, no podían fotografiarse como *still life*— se realizaron imágenes en exteriores, en lugares reales vinculados a recuerdos y experiencias personales. Estas imágenes se maquetaron en formato horizontal en el libro para diferenciarlas y subrayar la distinción entre el objeto evocado y el espacio vivido. Este proyecto ha sido un viaje por las geografías del prototipo, un intento de dar forma visual a conceptos abstractos relacionados con la familia, revelando sus múltiples dimensiones culturales. Nació como un ejercicio de escucha de las palabras de los demás, de las imágenes que esas palabras generaban y de las distancias y resonancias que las atraviesan. Con el tiempo, sin embargo, se transformó en una tensión entre elementos

aparentemente opuestos: análisis y subjetividad, lo colectivo y lo autobiográfico. La intención inicial buscaba ser lo más neutral posible, limitándose a la recopilación de respuestas, pero la neutralidad no existe: toda elección implica ya una interpretación. Así, el proyecto se convirtió también en una forma de autoobservación a través de la mirada de los otros, de medir la cercanía o distancia respecto a aquello que llamamos familia. Cada fotografía se concibe como un umbral: entre lo dicho y lo visto, entre la intención y el resultado. En este espacio de traducción se ha construido una geografía afectiva hecha de objetos, memorias y símbolos. Y si el prototipo es aquello que nos viene primero a la mente, este trabajo es también un intento de comprender qué es, realmente, lo primero que se piensa cuando se piensa en hogar y familia. *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove* no se cierra aquí, sino que se abre como un punto de partida para futuras investigaciones y experimentaciones, con el objetivo de seguir explorando la traducción visual como un espacio de mediación entre culturas.



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.

Images of the responses given to the key word *genitori*[parents] by Western Europe participants



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
/ Puedes ver el proyecto editorial aquí



AURORA BERTULLI. Aurora Bertulli es artista visual y fotógrafa licenciada en Fotografía en el IED Roma. Antes de iniciar sus estudios universitarios realizó un año de servicio civil en Tanzania y actualmente se encuentra en Islandia, donde participa en el programa Erasmus+ impartiendo clases de fotografía. Su investigación explora la relación entre imagen, lenguaje y memoria, con especial atención a los procesos de traducción cultural y afectiva. A través de la fotografía indaga cómo conceptos aparentemente universales se interiorizan de manera subjetiva y contextualizada, poniendo en diálogo archivos personales, prácticas socioculturales y reflexión teórica. Su práctica se sitúa entre la investigación visual y la reflexión antropológica, asumiendo la subjetividad como herramienta crítica y la imagen como un espacio de traducción.

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



N A Ñ O by Gonzalo Muñoz, 2026

PLURAL Ref. es un lugar que agrupa una vision plural de la mano de quienes han contribuido a esta publicacion con referencias e inspiraciones sobre el 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”. / “Hace poco he redescubierto este libro y recomiendo encarecidamente profundizar en el enfoque pedagógico de Rodari, basado en la fantasía y la imaginación”.

LOS ANGELES AND CINEMA
Francesca Gavin

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

Bertulli. / La obra de Taryn Simon, en particular *The Color of a Flea’s Eye* (2021) y *Paperwork and the Will of Capital* (2015), pone de manifiesto que los archivos y los sistemas de clasificación visual nunca son neutrales, sino que construyen significado a través de la selección y la disposición de las imágenes. “Su enfoque se refleja en mi proyecto, donde la organización de las respuestas se convierte en parte integrante del proceso interpretativo”, explica Bertulli.

que explora la representación de Los Ángeles como ciudad y como escenario cinematográfico. La ciudad se presenta como un metescenario que trasciende el tiempo y los géneros. Su propia arquitectura se convierte en protagonista, viajando a través del tiempo y apareciendo en todos los géneros cinematográficos, desde las películas de acción de los años 80 hasta el cine negro de los años 40. Inolvidable”.

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.” / “Me interesa mucho todo lo que habla sobre memoria material y territorio. Siempre vuelvo a la obra de Cristóbal Balenciaga porque entendía el oficio desde un lugar muy silencioso y muy preciso”.

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.” / “El documental *El siglo de Galdós* de Miguel Ángel Calvo Buttini sobre la vida y obra del escritor Benito Pérez-Galdós me inspira mucho por cómo conecta memoria, identidad y tiempo”.

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.” / “A nivel visual, me inspira muchísimo el trabajo de la fotógrafa Cristina García Rodero: tiene una manera muy humana de capturar los rituales y las tradiciones populares”.

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 Albin 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. / El archivo digital de la empresa Knoll cuenta con una sección que me parece un interesante intento de narrar la historia de la empresa a través de una densa red de conexiones; en la página web del MoMA de Nueva York uno puede perderse contemplando las fotografías de los montajes de exposiciones pasadas. El archivo en línea de Frattini es una valiosa oportunidad para ver reunida la obra de un diseñador aún demasiado desconocido. Las fundaciones Castiglioni, Magistretti y Albin son ejemplos felices de cómo se mantiene vivo un archivo, con un enfoque inclusivo y alegre, sin dejar de anclarlo en el presente.

Vittorio Lingiardi
Corpo, umano
Einaudi, 2024
Our bodies, too, are a record of who we are. / También nuestro cuerpo es un archivo de aquello que somos.

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 reconstruido la genealogía de su familia gracias al archivo que su padre recopiló meticulosamente a lo largo de toda una vida.

SUPERHUMANITIES
Federico Campagna

Jeffrey Krpal
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”. / “El libro propone replantearse los estudios humanísticos incluyendo ámbitos tradicionalmente excluidos o marginados, como la magia, los milagros o las experiencias paranormales. Es realmente fascinante”.

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. / Entendida como una forma cívica, la prueba ocupa un lugar central en el trabajo de la agencia de investigación Forensic Architecture, que concibe el archivo como un campo operativo: las imágenes, las señales y las huellas espaciales se organizan en una estructura comprensible que es a la vez técnica y pública, dando lugar a una auténtica epistemología de la responsabilidad. Lo que importa no es el documento en sí, sino las condiciones que hacen posible su legibilidad: sincronización, modelización, verificación sobre el terreno y, sobre todo, la adopción de metodologías que consideren la percepción como un terreno en disputa. En este sentido, la reconstrucción se convierte en un acto cívico.

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. / El libro analiza las prácticas artísticas contemporáneas que reinterpretan el concepto de archivo como una herramienta crítica e imaginativa, mostrando cómo la memoria, la selección y la organización de las imágenes contribuyen a redefinir la relación entre documentación, narración y construcción del conocimiento.

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. / Este libro recorre la historia de los sistemas mnemónicos desde la Antigüedad hasta el Renacimiento y el nacimiento del pensamiento científico, mostrando cómo el arte de la memoria ha influido profundamente en la cultura occidental en un cruce entre ciencia, filosofía, arte y 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 reconstruye el recorrido intelectual y vital de Aby Warburg, destacando el papel central de la memoria cultural, la supervivencia de las imágenes y la migración de los símbolos en el estudio y la comprensión de la historia de la civilización occidental.

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. / El proyecto *The Disintegration Loops* del músico experimental William Basinski es una profunda reflexión sobre el tiempo a través del sonido. Las grabaciones originales, realizadas en los años ochenta, se perdieron y fueron redescubiertas posteriormente. La degradación del sonido se amplifica mediante distintas técnicas, dando lugar a una obra intensa y única sobre la memoria.

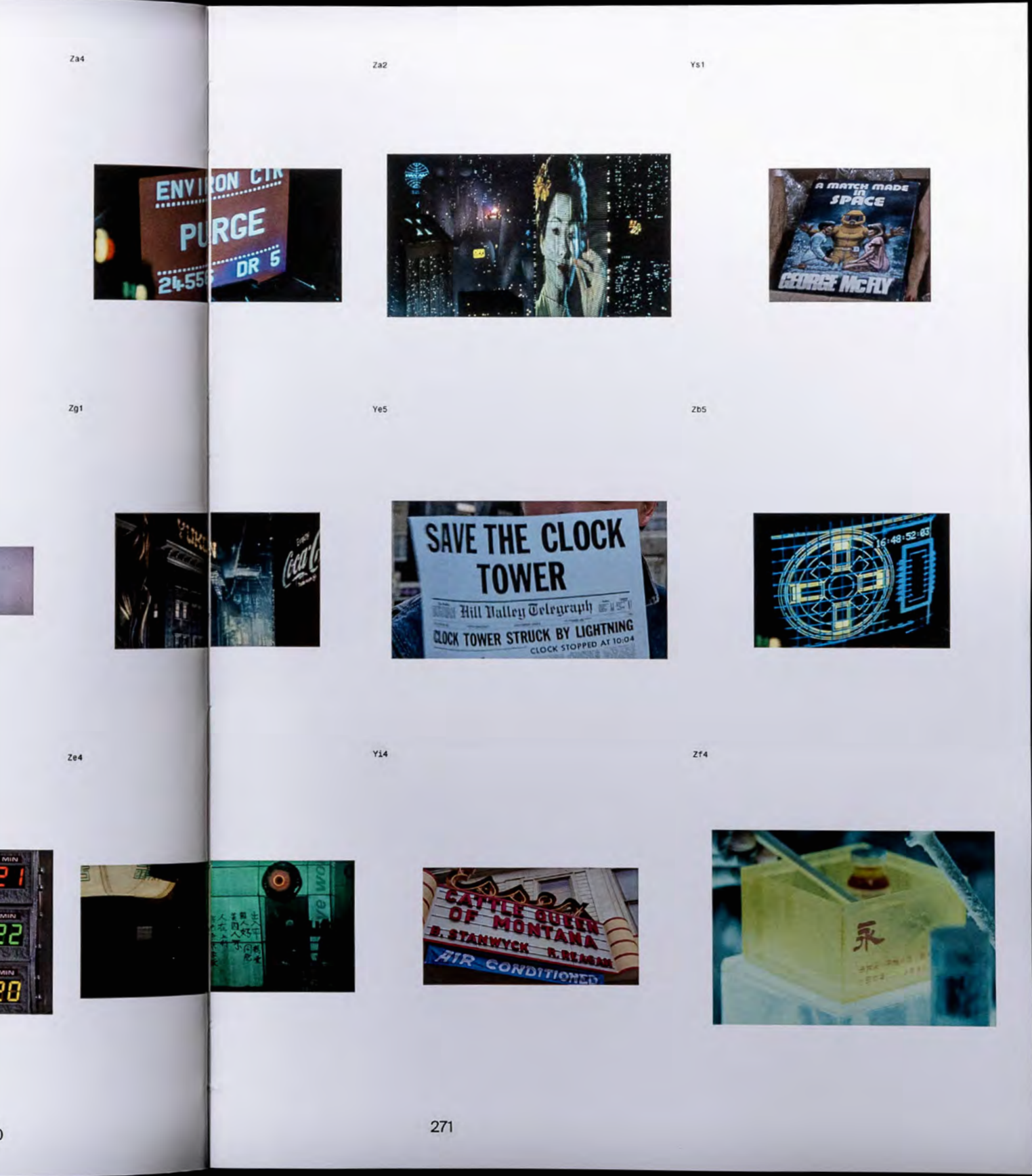
About *Future Memories* Authors

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. / Directora creativa especializada en la percepción de la imagen, que trabaja en la intersección entre la fotografía y la investigación visual para desarrollar narrativas basadas en imágenes, instrumentos y formatos destinados al público en general para el ámbito educativo, instituciones y agentes culturales. Es la directora de la Escuela de Artes Visuales y docente en el IED Milano. Su trabajo combina la dirección creativa y la curaduría en proyectos en colaboración con distintas entidades, como Gallerie d’Italia – Intesa Sanpaolo y la Fundación Cariplo; también participa activamente en el panorama fotográfico como ponente, miembro del jurado y revisora de portfolios.

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. / Redactora jefe de *EPOCH Review* y directora de Artes Visuales en *Murmur*. Ha escrito doce libros sobre arte y cultura visual y colabora habitualmente en publicaciones que van desde el Financial Times hasta *Cura*, pasando por *Konfekt* y *HERO*. Fue cocomisaria de la Bienal Manifesta 11 y ha creado exposiciones internacionales, entre las que se incluyen *Mushrooms* en Somerset House, *The Dark Cube* en el Palais de Tokyo y *The New Psychadelica* en MU, Eindhoven. Fue la comisaria fundadora del grupo Soho House (2009–2016), donde reunió una colección internacional de más de 3000 obras, y es exdirectora artística de *viennacontemporary*. Francesca también presenta el programa de radio mensual *Rough Version* en NTS Radio, centrado en el arte y la música, que lleva nueve años en antena.

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. / Diseñadora que trabaja en el ámbito de la comunicación visual, el diseño editorial y los proyectos culturales, con formación en diseño de producto. Formada en el Politécnico de Milán y en la ESDi de Barcelona, actualmente está cursando un Máster en Comunicación Visual en el IED Milán, donde su investigación se centra en la memoria digital personal, la memoria colectiva y las políticas incorporadas en los archivos digitales.

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 del IED USA Alumni y director de Casa IED Nueva York, es un diseñador industrial que trabaja entre Nueva York y Milán. A lo largo de su carrera ha dado vida a ambiciosas visiones creativas, dirigiendo los proyectos desde su concepción hasta su realización y garantizando al mismo tiempo la coordinación estratégica entre diseño, ventas y cultura. Su especialidad es la creación de marcas de gran impacto, packaging, pop-ups y experiencias de producto completas, especialmente en el sector alimentario. Vive en Manhattan con su mujer, sus dos hijos y dos gatos.



Academic Director
Riccardo Balbo

Head of Academic Portfolio
& Dissemination
Carlotta Crosera

Academic Dissemination Specialist
Albert Elias Vallcorba

Chief Commercial Officer
Alan Brivio

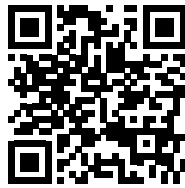
Press Office Manager
Eleonora Ronsisvalle

Internal Communication Manager
Carlotta Sasso

Digital Experience Manager
Antonietta Spataro

Social Media Communications
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 Cuadrelli, 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

Typefaces
Antarctica by Newglyph
Farmacia by Nguyen Gobber

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.

ES El IED es el mayor network europeo de escuelas de Arte y Diseño. Fundado en Milán en 1966, está presente con 11 campus en 3 países —Italia, España y Brasil— y con un hub cultural en Nueva York.

El IED combina la riqueza del patrimonio cultural italiano con una visión global y un fuerte vínculo con el contexto local en el que opera. Su modelo formativo integra pensamiento crítico, experimentación y un enfoque transdisciplinario que permite afrontar desafíos reales y responder a las necesidades contemporáneas.

En 2022, el IED se convierte en una Sociedad Benefit y formaliza su impacto positivo en la sociedad y el planeta. En coherencia con la misión de utilidad social de la Fundación Francesco Morelli —propietaria y custodio del legado moral del IED— el Istituto Europeo di Design se compromete a generar valor compartido y a promover la inclusión social a través de la formación. Hoy, el IED y la Fundación operan dentro de un sistema circular que devuelve conocimiento tanto a la escuela como a la comunidad, siguiendo un modelo que impulsa el cambio y la transformación social.

El IED cuenta con un claustro de más de 3.000 docentes, activos en sus respectivos campos profesionales, y con una red de empresas, instituciones culturales y más de 170 colaboraciones académicas en todo el mundo. Su oferta formativa incluye programas de Grado, Postgrado y cursos de formación continua.

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

