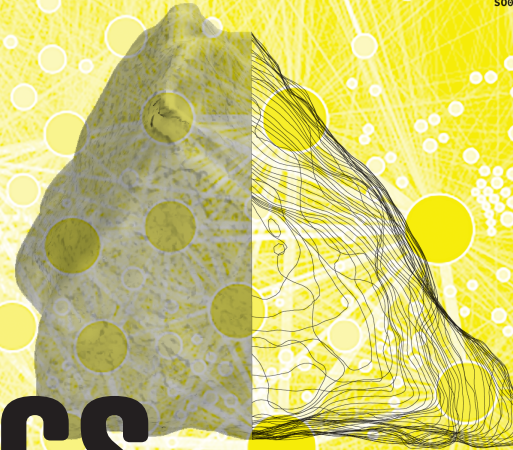
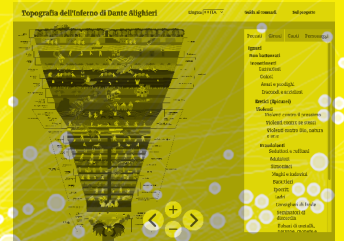


7.18

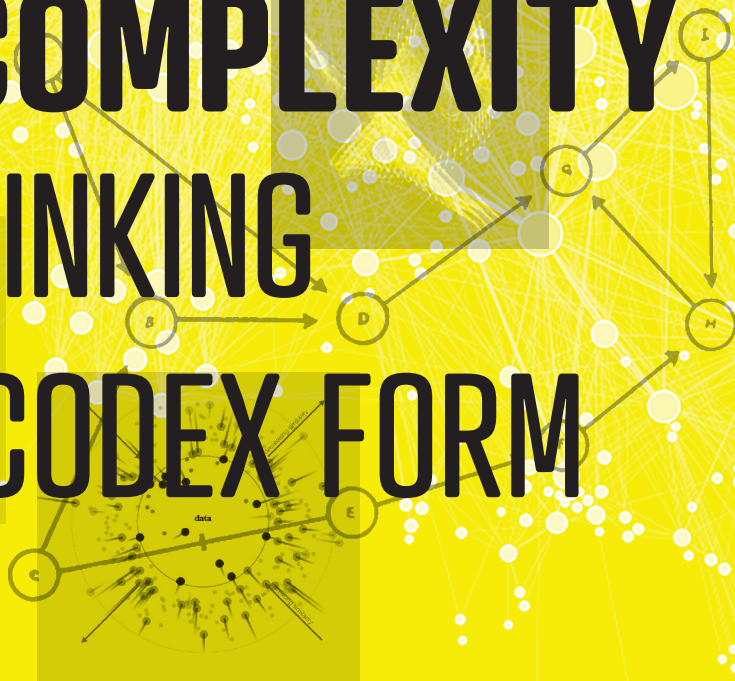
19° 38' N 149° 08' 21" E



5091



WRITINGS OF COMPLEXITY RETHINKING THE CODEX FORM



Progetto Grafico

N. 41, V. 22, Dicembre · December 2025
International Journal
of Communication Design

Semestrale pubblicato da AIAP,
Associazione italiana design
della comunicazione visiva
*Half-yearly published by AIAP,
the Italian Association of Visual
Communication Design*

> pgjournal.aiap.it

ISSN print: 1824-1301

Registrazione del Tribunale di Milano
n. 709 del 19/10/1991. Periodico
depositato presso il Registro Pubblico
Generale delle Opere Protette.
*Milan Court Registration No. 709 of
October 19, 1991. Periodical filed with the
General Public Register of Protected Works.*

Progetto Grafico adotta il sistema
di revisione del double-blind peer review.
*Progetto Grafico adopts a double-blind peer
review system.*

INDICIZZAZIONE

INDEXING

Progetto Grafico è stata inclusa nella
lista ANVUR delle riviste di classe A
per l'area O8 e i settori O8/CI, O8/DI,
O8/EI, O8/FI.

*Progetto Grafico has been included in the
Italian ANVUR list of Class A Journals
for area O8 and sectors O8/CI, O8/DI,
O8/EI, O8/FI.*

Il n. 41 è stato stampato in Italia
da PressUp, Nepi (VT) nel mese
di gennaio 2026

*Issue 41 was printed by PressUp, Nepi
(VT), Italy, in January 2026*

EDITORE

PUBLISHER

AIAP

Associazione italiana design
della comunicazione visiva
via Amilcare Ponchielli, 3
20129 Milano
+39 02 29520590
> aiap@aiap.it
> www.aiap.it

AIAP



CONSIGLIO DIRETTIVO AIAP 2025–2028

AIAP BOARD 2025–2028

PRESIDENTE

PRESIDENT

Francesco E. Guida

VICE PRESIDENTESSA

VICE PRESIDENT

Fabiana Ielacqua

SEGRETARIA GENERALE

GENERAL SECRETARY

Ilaria Montanari

CONSIGLIERI

BOARD MEMBERS

Isabella Battilani

Matteo Carboni

Gaetano Grizzanti

Maria Loreta Pagnani

COLLEGIO DEI PROBIVIRI

PANEL OF ARBITRATORS

Laura Bortoloni *Presidente President*

Simonetta Scala *Segretaria Secretary*

Stefano Tonti *Past President*

Giangiorgio Fuga

Claudio Madella

REVISORE DEI CONTI

AUDITOR

Dario Carta

SEGRETERIA E AMMINISTRAZIONE

SECRETARIAT AND ADMINISTRATION

Elena Panzeri

PAST PRESIDENT

PAST PRESIDENT

Marco Tortoioli Ricci

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE SUL PROGETTO GRAFICO DI AIAP

AIAP GRAPHIC DESIGN DOCUMENTATION CENTRE

> www.aiap.it/cdpg/

RESPONSABILE ARCHIVIO, RICERCHE E BIBLIOTECA

ARCHIVE, RESEARCH AND LIBRARY MANAGER

Lorenzo Grazzani

> biblioteca@aiap.it

DIRETTORE SCIENTIFICO & RESPONSABILE

SCIENTIFIC & MANAGING DIRECTOR

Carlo Martino *Sapienza Università di Roma*

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

INTERNATIONAL SCIENTIFIC COMMITTEE

José Manuel Allard *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Andreu Balius *EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona*

Helena Barbosa *Universidade de Aveiro*

Letizia Bollini *Libera Università di Bolzano*

Mauro Bubbico *Abadir Accademia di Design e Comunicazione Visiva*

Valeria Bucchetti *Politecnico di Milano*

Fiorella Bulegato *Università Iuav di Venezia*

Paolo Ciuccarelli *Northeastern University*

Vincenzo Cristallo *Politecnico di Bari*

Federica Dal Falco *Sapienza Università di Roma*

Davide Fornari *ECAL/Haute école d'art et de design de Lausanne*

Rossana Gaddi *Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara*

Stuart Medley *Edith Cowan University*

Francesco Monterosso *Università degli Studi di Palermo*

Matteo Moretti *Università degli Studi di Sassari*

Luciano Perondi *Università Iuav di Venezia*

Daniela Piscitelli *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Emanuele Quinz *Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis*

Chiara Lorenza Remondino *Politecnico di Torino*

Elisabeth Resnick *Massachusetts College of Art and Design*

Fiona Ross *University of Reading*

Dario Russo *Università degli Studi di Palermo*

Gianni Sinni *Università Iuav di Venezia*

Michael Stoll *Technische Hochschule Augsburg*

Davide Turrini *Università degli Studi di Firenze*

Carlo Vinti *Università degli Studi di Camerino*

DIRETTORI DEL COMITATO EDITORIALE

EDITORS-IN-CHIEF

Alessio Caccamo *Sapienza Università di Roma*

Vincenzo Maselli *Sapienza Università di Roma*

COMITATO EDITORIALE INTERNAZIONALE

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Roberta Angari *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Carlotta Belluzzi Mus *Sapienza Università di Roma*

Laura Bortoloni *Università degli Studi di Ferrara*

Josefina Bravo *University of Reading*

Fabiana Candida *Sapienza Università di Roma*

Dario Carta *CFP Bauer Milano*

Francesca Casnati *Politecnico di Milano*

Leonardo Gómez Haro *Universidad Politécnica de Valencia*

Pilar Molina *Pontificia Universidad Católica de Chile*

María Griñán Montealegre *Universidad de Murcia*

Cristina Marino *Università degli Studi di Parma*

Fabiana Marotta *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*

Chris Nuss *University of Birmingham*

Giulia Panadisi *Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara*

Dario Rodighiero *Universiteit Groningen*

Francesca Scalisi *Università degli Studi di Palermo*

Anna Turco *Sapienza Università di Roma*

MAIL DI CONTATTO & SOCIAL MEDIA

CONTACT MAIILS & SOCIAL MEDIA

Director > director.pgjournal@aiap.it

Editorial > editors.pgjournal@aiap.it

Instragram [@progetto_grafico_journal](#)

LinkedIn [@Progetto Grafico Journal](#)

PROGETTO GRAFICO EDITORIALE

EDITORIAL DESIGN

Anna Turco

IMPAGINAZIONE

EDITING

Alessio Caccamo, Vincenzo Maselli, Roberta Sacco

COPERTINA

COVER

Si ringrazia Mauro Bubbico per aver progettato e donato

gratuitamente la copertina del numero 41 di Progetto Grafico.

We thank Mauro Bubbico for designing and generously donating the cover

of issue 41 of Progetto Grafico

CARATTERI TIPOGRAFICI

TYPEFACE

Calvino by Andrea Tartarelli · *Zetafonts*

Atrament by Tomáš Brousil · *Suitcase Type Foundry*

PER LE ATTIVITÀ SVOLTE NEL 2025 RELATIVE AL DOUBLE-BLIND PEER

REVIEW PROCESS, SI RINGRAZIANO I SEGUENTI REVISORI

AS CONCERN THE DOUBLE-BLIND PEER REVIEW PROCESS DONE IN 2025

WE WOULD THANKS THE FOLLOWING REFEREES

Emanuela Bonini Lessing *Università Iuav di Venezia*

Lisa Bergerheimer *Offenbach University of Art and Design*

Alessia Brischetto *Università degli Studi di Firenze*

Daniela Calabi *Politecnico di Milano*

Gianluca Camillini *Libera Università di Bolzano*

Susanna Cerri *Università degli Studi di Firenze*

Marcello Costa *Università degli Studi di Palermo*

Andrea Di Salvo *Politecnico di Torino*

Cinzia Ferrara *Università degli Studi di Palermo*

Irene Fiesoli *Università degli Studi di Firenze*

Laura Giraldi *Università degli Studi di Firenze*

Tommaso Guarientro *Università Ca' Foscari Venezia*

Francesco E. Guida *Politecnico di Milano*

Ilaria Mariani *Politecnico di Milano*

Raffaella Massacesi *Università degli Studi di Chieti-Pescara*

Federico Oppedisano *Università di Camerino*

Pietro Nunziante *Università degli Studi di Napoli Federico II*

Jonathan Pierini *Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*

Leonardo Romei *Sapienza Università di Roma*

Paolo Tamborrini *Università degli studi di Parma*

Umberto Tolino *Politecnico di Milano*

DIRITTI

COPYRIGHTS

La rivista è pubblicata in open access. Tutto il materiale scritto

dai collaboratori è disponibile sotto la licenza Creative Commons

Attribuzione-NonCommerciale - Condividi allo stesso modo 4.0.

Significa che può essere riprodotto a patto di citare Progetto Grafico,

di non usarlo per fini commerciali e di condividerlo con la stessa licenza.

This is an open access publication. All material written by the contributors is

available under Creative Commons license Attribution-NonCommercial- Share

Alike 4.0 International. It can be reproduced as long as you mention Progetto

grafico, do not use it for commercial purposes and share it with the same license.



Le immagini utilizzate in Progetto Grafico rispondono alla pratica del

fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo

70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica,

insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali.

The images used in Progetto Grafico comply with fair use practices (Copyright Act 17

U.S.C. 107), implemented in Italy by Article 70 of the Copyright Law, which allows

their use for criticism, teaching, and scientific research for non-commercial purposes.

RINGRAZIAMENTI

AKNOWLEDGEMENTS

Progetto Grafico ringrazia Zetafonts per aver gentilmente concesso

l'uso gratuito di uno dei suoi caratteri tipografici per la realizzazione

di questa rivista. *Progetto Grafico thanks Zetafonts for kindly providing the*

complimentary use of one Calvino typefaces for this journal.

ZETAFONTS™

Prefazione
Preface

UN NUOVO CORSO PER CONTINUARE AD ALIMENTARE LA CULTURA DEL PROGETTO

di **Francesco E. Guida**

A NEW DIRECTION TO CONTINUE NURTURING THE CULTURE OF DESIGN

10 – 11

Ricerca
Research

ALFABETIZZAZIONE DELLE RETI

COME COMPRENDERE, PROGETTARE E LEGGERE
MODELLI RELAZIONALI VISIVI

di **Dario Rodighiero**

NETWORK LITERACY

HOW TO UNDERSTAND, DESIGN, AND READ
VISUAL RELATIONAL MODELS

144 – 163

Editoriale
Editorial

IL SENSO DI UN JOURNAL

EDITORIALE PGJ41

di **Carlo Martino**

THE PURPOSE OF A JOURNAL

PG41 EDITORIAL

12 – 23

DAI DATI AL CODEX, COSTRUIRE CONOSCENZA NELLO SPAZIO PUBBLICO

INQUADRARE LA PARTECIPAZIONE
NELLA PARTICIPATORY
DATA PHYSICALIZATION

di **Matteo Moretti & Alvise Mattozzi**

FROM DATA TO CODEX: MAKING KNOWLEDGE PUBLIC

FRAMING PARTICIPATION
THROUGH PARTICIPATORY
DATA PHYSICALIZATION

164 – 183

Inquadrare
Frame

SCRIPTA VOLANT. CODES MANENT.

LE RAGIONI DI UNA RICERCA

di **Daniela Piscitelli**

SCRIPTA VOLANT. CODES MANENT.

THE REASONS BEHIND A RESEARCH STUDY

24 – 59

MODELLI DI SCRITTURA PER ARCHIVI INCOMPLETI

DESIGN PHILOLOGY E LA RICOSTRUZIONE
DI MEMORIE PARZIALI

di **Marco Quaggiotto**

WRITING MODELS FOR INCOMPLETE ARCHIVES

DESIGN PHILOLOGY AND THE RECONSTRUCTION
OF PARTIAL MEMORIES

184 – 201

Ricerca
Research

LA FORESTA DI SIMBOLI DELL'AFRICA OCCIDENTALE

RIFLESSIONI SULLA RAPPRESENTAZIONE
DEI SISTEMI DI SCRITTURA MINORITARI

di **Annunziato Mazzaferro**

THE WEST AFRICAN FOREST OF SYMBOLS

REFLECTIONS ON THE REPRESENTATION
OF MINORITY WRITING SYSTEMS

60 – 81

SCRITTURE VISIVE E SINSEMICHE PER SCENARI MORE-THAN-HUMAN

NUOVI AGENTI ESPLORATIVI
PER IL GRAPHIC DESIGN

di **Michela Mattei, Marzia Micelisopo,
Chiara Scarpitti e Paola Antimina Tuccillo**

VISUALS AND SYNSEMIC WRITINGS FOR MORE-THAN- HUMAN SCENARIOS

NEW EXPLORING AGENTS
FOR GRAPHIC DESIGN

202 – 223

RICODIFICARE ASIMOV

UN ESPERIMENTO DIDATTICO

di **Giacomo Boffo**

RECODING ASIMOV

A DIDACTIC EXPERIMENT

82 – 101

IMMAGINE. TESTO. POLITICA.

INTERROMPERE IL FLUSSO DELLE IMMAGINI
ATTRAVERSO IL CODICE

di **Giulia Cordin & Eva Leitolf**

IMAGE. TEXT. POLITICS.

DISRUPTING THE STREAM OF IMAGES
THROUGH THE CODEX

102 – 121

IL CODICE DEI DIRITTI

RETROSPETTIVA SUL DESIGN
REGOLATIVO NEL SETTORE PUBBLICO,
DALL'INFORMATION DESIGN AL LEGAL DESIGN

di **Aureliano Capri**

THE CODE OF RIGHTS

A REVIEW ON REGULATION
BY DESIGN IN THE PUBLIC SECTOR,
FROM INFORMATION DESIGN TO LEGAL DESIGN

122 – 143

DATA DRIVEN KNOWLEDGE

OLTRE L'ESTETICA DEL DATO NEI PROCESSI
DI ACCESSO ALLA CONOSCENZA

di **Roberta Angari, Santiago Ortiz
& Antonella Rosmino**

DATA DRIVEN KNOWLEDGE

BEYOND THE AESTHETICS OF DATA
IN THE PROCESSES OF ACCESSING KNOWLEDGE

224 – 243

Ricerca
Research

CREATIVITÀ E CULTURA NELL'EPOCA DELL'AI GENERATIVA

IL RUOLO DELLA SPECIFICITÀ CULTURALE
NEL PROGETTO DI CONTENUTI GENERATI
DA INTELLIGENZE ARTIFICIALI

di **Francesco Burlando, Boyu Chen
& Niccolò Casiddu**

CARTOGRAFIE DELL'EMERGENZA

GEOGRAFIE E LINGUAGGI
DELLE CRISI CONTEMPORANEE

di **Laura Bortoloni & Davide Turrini**

MAPPING INEQUALITIES

LA COSTRUZIONE VISIVA DELLA DISUGUAGLIANZA
DALLE MAPPE STORICHE ALLE NUOVE
INTERFACCE DIGITALI

di **Giulia Panadisi**

DESIGNING TV TITLE SEQUENCES

DISPOSITIVI NARRATIVI E RITUALI
TRA VARIABILI VISIVE E STRATEGIE
DELLA COMUNICAZIONE

di **Veronica Dal Buono**

TRADUZIONI EDITORIALI ELDERLY SENSITIVE

UN PROGETTO DI RICERCA
PER FAVORIRE LA FRUIZIONE
E LA LEGGIBILITÀ DEL TESTO

di **Elena Caratti, Dina Riccò,
Sara Bianchi & Giulia Martimucci**

CREATIVITY AND CULTURE IN THE AGE OF GENERATIVE AI

THE ROLE OF CULTURAL
SPECIFICITY IN THE DESIGN
OF AI-GENERATED CONTENT

244 – 263

CARTOGRAPHIES OF EMERGENCY

GEOGRAPHIES AND LANGUAGES
OF CONTEMPORARY CRISES

264 – 285

MAPPING INEQUALITIES

A GENEALOGICAL ANALYSIS OF INEQUALITY
VISUALIZATION FROM HISTORICAL MAPS
TO CONTEMPORARY DIGITAL INTERFACES

286 – 307

DESIGNING TV TITLE SEQUENCES

NARRATIVE TECHNIQUES
AND RITUALS IN VISUAL VARIABLES
AND COMMUNICATION STRATEGIES

308 – 327

ELDERLY-SENSITIVE EDITORIAL TRANSLATIONS

A RESEARCH PROJECT
TO PROMOTE THE ACCESSIBILITY AND
READABILITY OF TEXTS

328 – 347

Visualizzare
Visualize

VOCABOLARI DEL DESIGN

UN 'MACROSCOPIO' PER L'OSSERVAZIONE
SISTEMATICA DI CAMPI DISCIPLINARI

di **Steven Geofrey & Paolo Ciuccarelli**

PROGETTARE LA COESISTENZA

IL GRECO SALENTINO COME SPAZIO CRITICO
PER IL DESIGN MULTIGRAFICO

di **Fabiana Candida**

Scoprire
Discover

LA CRISI DELLA NARRAZIONE

INFORMAZIONE, POLITICA E VITA QUOTIDIANA

di **Byung-Chul Han**
recensione di **Simone Giancaspero**

MONOGRAMMI E FIGURE

TEORIE E STORIE DELLA PROGETTAZIONE

di **Giovanni Anceschi**
recensione di **Andrea Lancia**

DESIGN VOCABULARIES

A 'MACROSCOPE' FOR SYSTEMATIC
OBSERVATIONS OF DISCIPLINARY FIELDS

348 – 353

DESIGNING COEXISTENCE

GRECO SALENTINO AS A CRITICAL SPACE
FOR MULTIGRAPHIC DESIGN

354 – 359

360 – 363

364 – 367

IMMAGINE. TESTO. POLITICA.

INTERROMPERE IL FLUSSO DELLE IMMAGINI ATTRAVERSO IL CODICE

102 – 121

Giulia Cordin

© 0000-0001-7434-0698
Libera Università di Bolzano
giulia.cordin@unibz.it

Eva Leitolf

© 0000-0002-5943-6170
Libera Università di Bolzano
eva.leitolf@unibz.it

Overflow Immagini • Immagine Digitale • Libro come Medium
Agency del Lettore • Pratica Critica

[10.82068/pgjournal.2025.22.41.06](https://doi.org/10.82068/pgjournal.2025.22.41.06)

Nell'era contemporanea dell'iperproduzione visiva, l'immagine digitale si è trasformata in flusso continuo e ubiquo, caratterizzato da velocità, sovrabbondanza e accessibilità istantanea. Questo sovraccarico percettivo genera un consumo passivo e superficiale dei contenuti visivi, ostacolando una comprensione critica e profonda della realtà. In questo contesto, il libro – inteso non solo come oggetto fisico ma come dispositivo mediale con tempi, ritmi e linguaggi propri – riacquista una funzione strategica: quella di interrompere, disinnescare e ricontestualizzare il flusso. Quando interrogato nel suo potenziale critico e progettuale, il libro si propone come spazio di resistenza, luogo di decelerazione e strumento di rinegoziazione dello sguardo.

Questo paper esplora tale ipotesi attraverso una selezione di pubblicazioni realizzate negli ultimi anni all'interno di Studio Image, un laboratorio di ricerca visiva che sperimenta forme editoriali ibride tra fotografia, testo e grafica. Le pubblicazioni analizzate, concepite come veri e propri 'codici' alternativi alla comunicazione visiva dominante, mettono in crisi l'immediatezza delle immagini, proponendo modalità di lettura e interpretazione più profonde, stratificate e consapevoli. Il libro, in questo senso, non è nostalgia analogica ma dispositivo attivo, capace di agire criticamente sul presente visivo e restituire agency al lettore/osservatore.

103

Introduzione

Negli ultimi cinquant'anni, le immagini sono divenute progressivamente il metodo predominante di presentare e conoscere il mondo. Queste si sono affermate come il principale veicolo di acquisizione e trasmissione di informazioni, segnando un graduale superamento dell'approccio tradizionalmente fondato sul testo (Beegan, 2008; Grau, 2011; Mirzoeff, 2011). L'attuale iconosfera mediatica e digitale, composta da flussi continui di fotografie, reels, meme, breaking news, grafiche, plasma le modalità con cui percepiamo, comprendiamo e interagiamo con la realtà.

Tuttavia, mentre la cultura scritta occidentale ha prodotto una pedagogia differenziata e specifica, sono ancora rari gli interventi dedicati alla comprensione delle immagini, un aspetto che preoccupa rispetto all'analfabetismo visivo di gran parte della popolazione mondiale (Biaetton, 2024; Drucker, 2014; Grau, 2011; Mirzoeff, 2015). A rafforzare ulteriormente questo scenario concorre un pregiudizio storicamente radicato nella cultura occidentale nei confronti delle modalità visive di produzione e trasmissione della conoscenza (Elkins, 2001; Jay, 1993; Stafford, 1998). Le immagini sono state sistematicamente svalutate rispetto alla presunta univocità e oggettività della rappresentazione testuale e numerica. I mezzi grafici vengono

generalmente considerati inaffidabili, troppo imprecisi e instabili per veicolare la conoscenza in modo rigoroso. La molteplicità di letture e l'apertura interpretativa propria dei materiali visivi li rende strumenti parziali e dall'interpretazione ambigua (Barthes, 1977; Mirzoeff, 2015; Mitchell, 1994; Sontag, 1977). Le fotografie, in particolare, producono un'illusione di conoscenza: anziché fornire un contesto esaustivo, fissano un istante temporale aperto a molteplici interpretazioni da parte dell'osservatore. Le immagini ci raggiungono sempre più di frequente in forma non mediata, col rischio di trasformarsi facilmente in strumenti funzionali alle ampie narrazioni post-verità e post-fattuali che contribuiscono a modellare gli attuali scenari socio-politici e mediatici. In particolare la circolazione incontrollata di immagini e contenuti sui social media, priva di adeguata mediazione e contestualizzazione, favorisce la diffusione di narrazioni superficiali e manipolative, alimentando una spettacolarizzazione delle dinamiche socio-politiche (Lovink, 2011; 2016). Joan Fontcuberta ha parlato di *furia delle immagini* (2018), in riferimento alla saturazione visiva che caratterizza la nostra epoca – una sorta di infodemia iconografica, in cui questa abbondanza, invece di informarci, rischia di confonderci, anestetizzarci e sopraffarci. Una crisi epistemologica in cui le immagini non sono più sufficienti a spiegare il mondo e, se presentate senza contesto, rischiano di diventare semplice rumore e/o propaganda.

Se come scrive Jacques Rancière (2000), la distribuzione del visibile e del dicibile organizza le modalità della conoscenza, l'immagine non può essere trattata solo come un oggetto da guardare – mero ornamento o strumento retorico – ma va considerata come un dispositivo che agisce. Le immagini non sono mai neutre: esse partecipano attivamente alla costruzione della realtà sociale e politica, e la loro funzione dipende in larga parte dal modo in cui vengono prodotte, mostrate, interpretate e distribuite (Butler, 2015; Haraway, 1988; Rancière, 2007). Queste vanno intese come agenti politici a pieno titolo, in grado di produrre senso, articolare discorsi e mediare relazioni sociali (Mirzoeff, 2011). Tale concezione implica un passaggio chiave del cosiddetto *visual turn*, che richiama con forza la necessità di un'etica della visione. Vedere non è mai un atto innocente o oggettivo: è sempre situato, orientato, condizionato da dispositivi di potere e da relazioni epistemiche (Haraway, 1988).

Di fronte a questo scenario, comprendere in che modo i media visivi non solo rappresentano ma *producono* conoscenza si configura come una competenza cruciale nella contemporaneità. L'atto del guardare – cosa viene mostrato, da quale punto di vista, in quale contesto, e a quali fini – diventa un atto eminentemente politico. In questo quadro, è compito degli *image workers* – designer, artisti, ricercatori visivi – riflettere consapevolmente sulle implicazioni del loro operare, per contribuire in modo critico alla costruzione di un immaginario complesso e stratificato.

Muovendo dall'esperienza sviluppata negli ultimi sette anni a Studio Image ¹, questo testo riflette sul ruolo centrale delle immagini all'interno del discorso pubblico e politico e sui modi in cui queste possano e vadano contestualizzate. Il testo propone una rilettura del rapporto tra parola e immagine resa possibile soprattutto grazie al formato libro. Qualora ripensato e interrogato nella sua struttura materiale, il codex si conferma uno strumento capace di restituire contesto e senso alle immagini, in contrasto con il flusso ininterrotto e decontestualizzato della fruizione digitale. Il libro – inteso non solo come oggetto fisico ma come dispositivo mediale con tempi, ritmi e linguaggi propri – riacquista una funzione strategica. Interrogato nel suo potenziale critico e progettuale, questo si propone come spazio di resistenza, luogo di decelerazione e strumento di rinegoziazione dello sguardo. Concepito come vero e proprio codice alternativo alla comunicazione visiva dominante, il libro mette in crisi l'immediatezza delle immagini, proponendo modalità di lettura e interpretazione più profonde, stratificate e consapevoli. Il codex, in

questo senso, è dispositivo attivo, capace di agire criticamente sul presente visivo, restituendo agency al lettore/osservatore. Superando inoltre la tradizionale gerarchia accademica che relega le immagini a semplici illustrazioni a supporto del testo, questo contributo mette in luce la necessità di offrire cornici di senso più ampie per supportare una rinnovata e consapevole alfabetizzazione alle immagini.

L'immagine post-digitale

Le innovazioni tecnologiche degli ultimi due decenni hanno contribuito a plasmare nuovi modi di percepire, vivere e interpretare la realtà attraverso le immagini, dando origine a nuove forme di esperienza visiva e a un pubblico che è al contempo produttore e consumatore di immagini (Jenkins, 2006; Manovich, 2017; Rose, 2016; Toffler, 1980). Dopo l'avvento dell'immagine digitale degli anni Novanta, le immagini digitali sul Web degli anni 2000, l'immagine dei social media come nuova forma visiva culturale dominante degli anni 2010, oggi le immagini non sono necessariamente prodotte da umani, ma possono anche essere generate autonomamente dalle macchine. Immagini che sfuggono agli strumenti tradizionali di lettura e produzione, che non cercano più lo sguardo o la comprensione umana, ma funzionano come segnali in sistemi chiusi di elaborazione automatica, "images made by machines for other machines, with no human viewer in the loop." (Paglen, 2016). Tutte queste tecniche hanno contribuito alla mercificazione dello sguardo e alla formazione di un immaginario popolare condiviso, spesso legato a logiche imperialiste e di classe (Steyerl, 2017). Un regime visivo non neutro: dietro l'apparente trasparenza e fluidità dell'immagine si nascondono logiche di controllo, sorveglianza, profilazione, e filtraggio algoritmico del capitalismo cognitivo, che sfrutta il flusso incessante delle immagini come risorsa economica (Crawford, 2021; Kornbluh, 2024; Zuboff, 2019). Le immagini generate e mobilitate da questo regime visivo sono sia sintomo sia prodotto delle economie neoliberali e delle infrastrutture tecnologiche che plasmano il nostro rapporto con il visivo.

Attraverso un'estetica della semplificazione (Melito & Zulianello, 2025) che condensa messaggi complessi in forme elementari, lo stile dell'immediatezza (Kornbluh, 2024) è diventata la cifra estetica del nostro tempo. Una forma comunicativa che privilegia la trasparenza

¹ Studio Image fa parte del corso di laurea in arte della Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano. È una piattaforma per l'insegnamento, la ricerca e la curatela. In riferimento al presente testo e alla pratica editoriale descritta, il termine designa il lavoro di Eva Leitolf e Giulia Cordin.



¹ Sara Bezovšek, www.s-n-d.si, 2021. Courtesy of the artist. Sara Bezovšek, www.s-n-d.si, 2021. Courtesy of the artist.

apparente, l'accessibilità senza filtri, l'emozione istantanea. Ma lungi dall'essere strumenti di conoscenza o comunicazione, le immagini contemporanee, dominate dallo stile dell'immediatezza, si rivelano dispositivi potentemente ideologici, che contribuiscono a naturalizzare e a rendere accettabile l'ordine capitalistico. I modi in cui l'estetica dell'immediatezza finisce per occultare le mediazioni strutturali e storiche che danno forma alla società, favoriscono una percezione impoverita e deformata della realtà.

Le immagini – siano esse selfies, stories di Instagram, breaking news o meme virali – si presentano come finestre dirette sul reale, offrendo l'illusione di un rapporto non mediato tra soggetto e mondo. L'immagine immediata, priva di profondità, facilmente assimilabile, si presta perfettamente alla logica di un'economia che richiede un consumo rapido e incessante dei prodotti culturali. *"The aesthetic of immediacy demands images that appear 'raw' and 'authentic' but are engineered to maximize attention span and rapid consumption. It is a style perfectly attuned to late capitalism's imperative of constant circulation and fast obsolescence."* (Kornbluh, 2024, p.45).

L'immediatezza diventa quindi un dispositivo ideologico: non solo estetico, ma politico. Le immagini si presentano come rappresentazioni oggettive della realtà, ma invece la semplificano, la frammentano e la privatizzano, impedendoci di cogliere le connessioni sistemiche e i nessi causali più ampi (Žižek, 2008). In questo quadro, le immagini contemporanee non servono tanto a rivelare o interpretare la realtà quanto a consumarla. Kornbluh richiama l'attenzione sul fatto che le immagini odierne sono parte integrante di un circuito economico in cui la visione stessa è mercificata. Il click, lo scroll, il like diventano atti di consumo attraverso cui il soggetto si appropria simbolicamente di frammenti visivi, mentre produce valore economico per le piattaforme che ospitano questi flussi iconici.

In questo processo, l'immagine perde ogni pretesa di rappresentazione complessa o critica: essa non mira più a suscitare riflessione, ma a generare reazione immediata. È un'immagine che sollecita, colpisce, commuove o indigna nell'istante, ma che difficilmente permette un'elaborazione ulteriore. In questo senso, la società delle immagini è una società della saturazione visiva e dell'anestesia cognitiva: più vediamo, meno capiamo. Una immediatezza che favorisce una percezione atomistica e depolitizzata dei fenomeni. L'immagine dell'evento traumatico – il disastro ambientale, l'ingiustizia sociale, la guerra, il

femminicidio – viene consumata come un contenuto tra gli altri, senza possibilità di inscrivere in un quadro strutturale o di stimolare un'azione collettiva organizzata (Sontag, 2003). L'immediatezza estetica finisce così per coincidere anche con un'immediatezza politica: l'urgenza del presente cancella la possibilità della strategia, della progettazione, della trasformazione sistemica. In questo senso, le immagini contemporanee svolgono un duplice compito ideologico: da un lato, mascherano le disuguaglianze strutturali presentandole come fatti naturali o inevitabili; dall'altro, offrono al consumatore dell'immagine una gratificazione estetica che compensa simbolicamente la propria impotenza politica.

L'estetica contemporanea si configura così come un campo di lotta per l'attenzione, un terreno in cui l'esperienza sensoriale è messa a dura prova dalle dinamiche del capitalismo digitale. La "fracking of attention" (Burnett, 2023), è l'effetto di un'economia che mercifica lo sguardo e lo disperde tra mille stimoli. Ma in che modo prendere consapevolezza e sottrarsi a queste logiche? Per Mark Reinhardt (2025), l'estetica – intesa come un campo di forze in cui si giocano dinamiche fondamentali di potere e di inclusione/esclusione – riguarda prima di tutto il modo in cui ci relazioniamo alle immagini e agli oggetti visivi. Non si tratta solo di una fruizione passiva di contenuti e forme, ma di come prestiamo attenzione, di come guardiamo, di come ci soffermiamo su ciò che vediamo. Richiamando la nozione di "slow looking", Reinhardt difende l'idea di un'esperienza estetica piena, che richiede un coinvolgimento attivo e prolungato dello spettatore. Un invito a rivendicare il potenziale democratico dell'estetica: le immagini non sono incompatibili con la democrazia, al contrario, possono essere strumenti cruciali nella costruzione di uno spazio pubblico inclusivo e critico. Si tratta di ripensare il modo in cui queste possono essere mobilitate come strumenti di partecipazione, ritrovati spazi di resistenza, di lotta democratica, di costruzione collettiva di senso.

Il quadro teorico fin qui delineato mette in evidenza come le immagini contemporanee siano dispositivi complessi e ideologici che operano all'interno di dinamiche di potere, favorendo un consumo spesso superficiale che limita la possibilità di una comprensione critica e collettiva. L'estetica dell'immediatezza e la mercificazione dello sguardo non solo riducono la complessità delle immagini, ma contribuiscono anche a normalizzare strutture sociali ed economiche problematiche. Uno scenario che richiede un ripensamento rispetto al ruolo dell'immagine come campo attivo per produrre significato, sviluppare pratiche e favorire relazioni sociali. Superando un approccio puramente descrittivo e analitico, la pratica può diventare forma di ricerca

in grado di ridefinire i confini tra produzione visiva, conoscenza e azione politica. L'esplorazione di nuovi modi di fare ed interpretare le immagini, apre ad uno spazio epistemico che permette di mettere in discussione le convenzioni dominanti, sperimentare forme alternative di relazione tra testo e immagine, e sviluppare modalità di fruizione capaci di stimolare riflessione critica e partecipazione attiva. Nel paragrafo successivo, vengono presentate e analizzate strategie progettuali che, attraverso il medium del libro, lavorano su una dimensione performativa e co-generativa del sapere visivo.

Vuoti produttivi: interrompere la velocità di consumo

Divenuto negli anni un riferimento imprescindibile per chiunque lavori con le immagini grazie ad alcuni testi seminali come *Ways of seeing* (1972), John Berger tuttavia si avvicinava alla fotografia non da esperto del settore, ma come ad un ambito di particolare interesse.

Fondamentale per le sue riflessioni risultò la collaborazione pluridecennale con il fotografo Jean Mohr. I due lavorarono insieme per oltre vent'anni, dando vita ad un corpo di pubblicazioni tra cui *A Fortunate Man* (1967), *A Seventh Man* (1975), e *Another Way of Telling* (1982). Frutto di una stretta collaborazione, nei loro libri le fotografie non sono lì per illustrare il testo, e, viceversa, il testo non è pensato come una sorta di didascalia estesa per le immagini. Parole e immagini esistono invece in una relazione integrata, reciprocamente arricchente.

Un approccio che risuona in quello di molte altre artiste di quegli anni – tra cui Martha Rosler, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Barbara Bloom – le quali, consapevoli della fallibilità tanto del linguaggio verbale quanto di quello visivo (Rosler, 1981), cercavano di generare, nella tensione tra i due sistemi comunicativi, una forma di conoscenza incarnata e situata, necessariamente parziale.

Ancora oggi tuttavia, i sistemi di formazione e di conoscenza con cui siamo tradizionalmente educati sono plasmati in modo predominante dalle parole. Questo trova riscontro nella letteratura contemporanea sugli studi visuali, da Fricker (2007) a Mirzoeff (2011), che evidenziano come tale gerarchia contribuisca a riprodurre forme sistemiche di disuguaglianza nel trattamento, nell'attribuzione di valore, e nell'inclusione delle pratiche visive. Una disparità persistente e mai realmente messa in discussione che colloca il testo al di sopra delle immagini, considerandolo il veicolo superiore per la creazione e la trasmissione del sapere. Secondo questa idea, le rappresentazioni grafiche sarebbero meri strumenti neutrali per comunicare dati, per rendere visibile ciò che già sappiamo attraverso il

testo o il numero. L'ambito accademico persiste nel non riconoscere alle immagini e alla percezione visiva una centralità come forme legittime di produzione di conoscenza, a fronte della prevalenza egemonica del testo (Haraway, 1988; Latour, 2005; Mirzoeff, 2011; Mitchell, 1994). L'immagine viene adottata come figura, prova o illustrazione a sostegno delle parole. In questa prospettiva tradizionale, la visualità avrebbe un ruolo decorativo o funzionale, secondario rispetto al testo. Una gerarchia che porta inoltre con sé molte assunzioni, tra cui l'idea che le immagini possano essere tradotte – almeno funzionalmente, se non in modo esaustivo – nel linguaggio verbale o scritto (Elkins, 2013; Fricker, 2007; Mirzoeff, 2011; Petresin, 2023).

Da Latour (1986) a Petresin (2023), questa impostazione è stata messa in discussione da numerosi scholars negli ultimi decenni. Tra gli altri, Mitchell ha approfonditamente analizzato la "vita sociale" (2005) delle immagini e la necessità di pensare il rapporto immagine-testo come una relazione dialettica, fatta di tensioni, sfide, reciproche domande. Non una gerarchia, ma un campo di negoziazione del significato, un'interazione dinamica, fatta di tensioni, contraddizioni, domande reciproche, negoziazioni di senso: *"Pictures, like texts, are sites of work—places where the social construction of the visual takes place, places where the politics of representation is enacted."* (2006, p.47). Una concezione dialettica che apre lo spazio per ridefinire la relazione tra immagine e testo come una co-produzione di significato: non si tratta di spiegare l'una con l'altro, ma di mettere in relazione linguaggi e forme diverse di rappresentazione in un conflitto produttivo, dove immagine e testo non si fondono, né si annullano, ma si interrogano e si problematizzano reciprocamente. Un campo di negoziazione in cui il senso si costruisce nella relazione e non nell'autosufficienza di uno dei due poli.

Similarmente, in ambito grafico, nell'ultimo decennio la dicotomia tra testo e immagine è stata problematizzata, facendo emergere modalità espressive in cui parole e immagini coabitano nello stesso campo visivo non come elementi separati, ma come componenti sinsemiche e interdipendenti di un sistema significante integrato (Perondi, 2012). Valorizzando la dimensione visiva e spaziale della scrittura, si afferma un'estetica della lettura intesa come atto interpretativo complesso, in cui forma e contenuto, immagine e parola si fondono nel processo di comprensione (Drucker, 2014). Questa prospettiva sottolinea come le rappresentazioni visive non si limitino a riflettere passivamente la realtà, ma partecipino attivamente alla sua costruzione e produzione: *"Visual representations do not simply reflect reality; they participate in the process of producing it"* (Latour & Woolgar, 1986, p. 42). In questo senso, l'integrazione sinsemica di testo e immagine non solo arricchisce l'esperienza interpretativa, ma configura un vero e

proprio processo di produzione conoscitiva, che sfida la tradizionale supremazia del testo nella cultura accademica e comunicativa.

Il lavoro sviluppato negli ultimi sette anni a Studio Image rappresenta un caso studio interessante in questo senso. Attraverso un'attività che intreccia insegnamento, ricerca e curatela, lo Studio ha sviluppato una forma di ricerca che si esprime attraverso mostre e una pratica editoriale sperimentale. Il team principale, composto dalle due autrici di questo contributo, l'artista visiva Eva Leitolf e la designer Giulia Cordin, adotta una modalità di riflessione e produzione fortemente interconnessa, in cui le fasi di concettualizzazione, curatela di immagini e testi e progetto editoriale sono vissute come momenti interdipendenti dello stesso processo generativo di conoscenza.

Questa impostazione transdisciplinare influenza direttamente le scelte produttive, facendo emergere una pratica editoriale che non si limita a comunicare contenuti scientifici, ma li produce e li interroga attraverso la materialità e la forma stessa del codex. Rifiutando la distinzione tra contenuto e contenitore, il medium-libro è trattato come un sito epistemico – un luogo dove si negoziano modelli interpretativi e forme di sapere e in cui le stesse scelte formali del volume sono portatrici di significato.

108

Le tre pubblicazioni finora sviluppate – *Shoot & Think* (unibz, 2021); *Landscape with(out) Locus* (Nero Editions, 2023); e *Violent Images* (Nero Editions, 2025) – sono parte del progetto di ricerca a lungo termine *Negotiating Images* che si confronta criticamente con le trasformazioni del visuale nell'epoca post-digitale. I tre volumi offrono esempi stratificati e diversificati delle modalità con cui l'oggetto-libro può essere riattivato come dispositivo critico, capace di problematizzare e risignificare i linguaggi visivi contemporanei. Attraverso strategie editoriali differenti ma tra loro coerenti, i tre volumi mirano a rimettere in discussione il ruolo dell'immagine nella produzione e trasmissione della conoscenza. Insieme, queste pubblicazioni articolano un discorso critico sul medium libro come spazio negoziale, sia materiale che concettuale, dove la relazione fra immagine, testo e lettore diventa oggetto e strumento di riflessione. Interrogando e ridefinendo il formato del libro, vengono al tempo stesso rinegoziate le convenzioni della produzione accademica, le modalità di realizzazione, circolazione e impiego delle immagini fotografiche, così come il loro ruolo sempre più centrale nel discorso pubblico e politico.

I volumi sono progettati affiancando testi accademici a immagini provenienti da contesti eterogenei, come l'arte, la fotografia documentaria, il fotoreportage,

la pubblicità, immagini generate artificialmente. Lo scopo è quello di attivare criticamente, sfidare e trasformare le conoscenze individuali del lettore e dello spettatore rispetto alle immagini attraverso ciò che gli autori definiscono come vuoti produttivi (*productive gaps*). Quando le parole non descrivono le fotografie e le fotografie non offrono spiegazioni illustrative dei testi, tra i due sistemi si apre un campo di associazioni non occupato. Questi vuoti risultano dall'interazione di diversi elementi, media e metodi che non sono convenzionalmente pensati insieme, ma che risuonano l'uno con l'altro in modi imprevedibili e associativi. In questi casi le immagini non servono come prova per un'affermazione del testo, ma sono importanti in quanto tali. Queste fanno piuttosto chiarezza sull'argomento attraverso altri mezzi immanenti all'immagine, creando in questo modo un campo discorsivo alla pari del testo. Qui le immagini non servono come prova per un'affermazione del testo, ma sono importanti in quanto tali come pratiche di immagine. Il concetto di *productive gaps*, ispirato dai lavori di autori come Martha Rosler, John Berger, e dalla pratica artistica della stessa Eva Leitolf, fa sì che le immagini non si limitino a illustrare, ma agiscano come strumenti di pensiero. I vuoti produttivi tra testo e immagine, in questo quadro, non sono limiti ma occasioni epistemiche: aperture che costringono il lettore a mobilitare le proprie conoscenze pregresse, il proprio immaginario, e le proprie categorie critiche.

Nel primo volume della serie *Shoot & Think* ②③ – dedicato a esplorare e negoziare gli approcci contemporanei all'insegnamento della creazione, lettura e interpretazione delle immagini – un esempio di interazione non illustrativa tra testo e immagine si trova nelle introduzioni dei capitoli, che inquadrano i campi discorsivi di ciascun semestre didattico. Nel capitolo *Democracy in Distress?* ad esempio, dove viene affrontato il modo in cui i media contemporanei contribuiscono a fabbricare il consenso delle maggioranze attraverso nuove forme di propaganda, il lavoro di Samuel Fosso su Mao Zedong o i memes di Pepe the Frog integrano visivamente il testo, senza venire tematizzati o menzionati. Si tratta di un tipo di lettura simultaneo e associativo che ricorda il modo in cui quotidianamente fruiamo dei contenuti. Tuttavia, sebbene i *productive gaps* non risolvano l'ambiguità dell'immagine, questi tuttavia offrono e favoriscono cornici di testo complesse. La visualità viene reinterpretata come un atto attraverso cui si produce conoscenza, non un semplice strumento per rappresentarla. Essa diventa parte della teoria del sapere stesso: un campo dove si giocano questioni di potere, di interpretazione, di costruzione del reale, in cui la forma visuale partecipa alla costruzione del contenuto e del significato. Muovendo dall'esperienza dei libri d'artista – dove

reports and letters that come from three files on three different people: Alberto Meschi, Ugo Fedeli and Hugo Rolland. Meschi, founder of the newspaper *Il Cavatore* ["The Quarry Man", ed.], is a real legend in Carrara, commemorated by a monument in the city's main square. Fedeli was secretary of the Federazione Comunista Libertaria and the Federazione Anarchica. Rolland, an Italian who emigrated to America and then to Paris, was a correspondent of Meschi's and the author of his biography. The small tables are more specific, with subjects like the Carrara uprisings of 1894, illustrated by police records of people arrested, wounded and killed. When you read them you find surnames, first names, jobs: there is even part of the interrogation of an anarchist sculptor. Another table is devoted to an international congress held in 1968. I tried to do research in the Germain archives in Carrara, but it has been closed down by the police, transferred and is not yet available. So it was suggested that I look in the International Archive for Social History in... Amsterdam! There I found almost everything.

BC A demanding piece of research. And yet you decided to make the results difficult for the public to take in.

RB I was interested in the idea that this work was fraught with potential, that it invited people to get involved. A not entirely

didactic relationship, based on interpretation, that required an individual effort.

BC Do you intend to print those texts anyway?

RB Certainly, but I still don't know in what setting. On the one hand there is the context of the city for which the works were created, with which they remain connected, on the other that of art.

BC It's also one of your first true sculptures. Are you moving toward different media?

RB It's the second sculpture I've made. The first was *Presente!* ["Present!", ed.], a device that every thirty seconds projected for a fraction of a second the word that serves as its title. *Gli anarchici non archiviano* functions as an invitation to read, to reconstruct stories. In a certain sense, sculpture is a liberation, from technology as well. In the video there is always an aspect of intricacy that I've never found entirely convincing. And 16 mm has become a fetish. *Presente!* is a machine that fires a word as quick as a flash, but the end result, what you see, is almost nothing but the machine. In its own way, the sculpture for Carrara is also a machine of reproduction, a reflection on communication, propaganda and the distribution of ideas. And thus on my work.

Originally published in *Art, on. A Quarterly* 2019 pp. 28-45.

60

SHOOT & THINK

Democracy in Distress?

2021

Worth a 1000 Words? Image, Text and the Politics of Communication

The image shows a group of people in silhouette against the sunset. The same photograph can be found online with many different captions: from male skincare to cannabis consumption, from gang membership to student information.

Since the advent of photography, the tricky relationship between photographic image and text has been embedded in photographic and artistic practices as well as critical discourses of photo theory.



Edvard Steichen's landmark exhibition *The Family of Man*, curated for the Museum of Modern Art in New York in 1955, featured a total of 503 images by 273 photographers, and was seen by ten million viewers in sixty-nine countries. Steichen believed that the humanist photography of the post-war years represented a "universal language" whose communicative power could unite mankind.

One of the first major projects to critically reflect on key issues of humanist photography is *The Bowerly in two inadequate*

descriptive systems (1974-75), conceived by the American artist Martha Rosler around twenty years later. It comprises forty-five black-and-white photographs, each accompanied by text on white paper. The images show empty doorways, abandoned shop windows and deserted street corners in a neglected neighbourhood. The accompanying text fragments refer to drunkenness. In this groundbreaking image-text work, Rosler not only radically questions documentary photography's claim to representation, but also addresses the inadequacy of the media with which we describe experience and thought. By demonstrating how images depend on context, Rosler refutes the notion that photography is a universal means of communication, opening up a fundamental discourse on how meaning is constructed by and with images.



One very contemporary critical exploration of the precariousness of image-text relations is *Just Like Arcadia* (2015) by the Italian artists' collective Discepoli. The work demonstrates the vulnerability of the digital image, by manipulating its .JPEG data. Repeatedly inserting parts of a poem into the data successively corrupts the photographic image.

Worth a 1000 Words?

Studio Image

61

②③

Eva Leitolf e Giulia Cordin (eds.), *Shoot & Think: Negotiating Images* vol. 1 (unibz, 2021). Courtesy Studio Image, Faculty of Design and Art.
Eva Leitolf and Giulia Cordin (eds.), *Shoot & Think: Negotiating Images* vol. 1 (unibz, 2021). Courtesy Studio Image, Faculty of Design and Art.



il libro non è un semplice contenitore di parole, ma un dispositivo espressivo autonomo (Carrión, 1975) – i limiti del codex vengono sfidati e incorporati come elementi significanti. In tutti e tre i volumi il design è diventato esso stesso parte del processo di concettualizzazione del libro nel progettare una struttura in grado di supportare diversi percorsi possibili di fruizione e lettura. Le scelte formali sono emerse progressivamente attraverso negoziazioni continue all'interno di processi complessi che includono l'interrogazione costante dei materiali. Un metodo di lavoro qualitativo, autoreflessivo e performativo, che considera i volumi come processi aperti in cui l'analisi è anch'essa un'estensione del progetto.

Nel secondo volume della serie, *Landscape with(out) Locus* (Nero Editions, 2023) ©©, dedicato alla (im)possibile rappresentazione del paesaggio nell'era del Capitalocene, l'urgenza di un dialogo sulle tematiche ambientali ha preso la forma di uno *sketchbook*. Il volume si presenta come un oggetto informale e rapido, una proposta aperta e negoziabile: non un punto d'arrivo definitivo, ma un invito a prendere posizione e riflettere criticamente. La scelta del formato contrasta deliberatamente con le aspettative tradizionalmente legate al formato orizzontale della rappresentazione fotografica del paesaggio. Qui, al contrario, il testo si sviluppa verticalmente su pagine singole, creando un'esperienza che richiama quella dello scrolling digitale. Le immagini si intrecciano col testo, generando due narrazioni parallele e integrate, che risuonano contenutisticamente, anche se non attraverso collegamenti tematici diretti pre-esistenti.

Il terzo volume della serie, *Violent Images* (Nero Editions, 2025) ©©, incentrato sulla rappresentazione della violenza nel visualscape contemporaneo, interviene sia sul formato del libro che sulla relazione tra testo e immagine, con l'obiettivo di interrompere il rapido consumo di materiali visivi. L'apparato iconografico è inizialmente nascosto, con immagini inserite all'interno di pagine pieghevoli che si rivelano gradualmente solo attraverso un'esplorazione attenta. Questo progetto consente una duplice modalità di fruizione: all'inizio, il libro si presenta come un manuale convenzionale, richiedendo una lettura attenta e attiva affinché le immagini emergano. Una volta completamente aperto, la gerarchia tra testo e immagine si inverte. In questa seconda modalità, la narrazione

si sviluppa principalmente in forma visiva, mentre il testo occupa le pagine di sinistra, generalmente consultate successivamente. Questa strategia formale incoraggia un'esperienza di lettura riflessiva, in cui l'impaginazione del libro diventa un elemento integrante del contenuto, modellando attivamente il messaggio anziché limitarsi a supportarlo, e invitando i lettori a considerare criticamente il tradizionale dominio del testo sull'immagine nel discorso accademico. Come esaminato attraverso il caso studio, mettendo in discussione il libro come medium – inteso non come un contenitore trasparente, ma come una forma che porta già in sé intenzione e contenuto – esso diventa un processo continuo, che co-evolve con i suoi lettori e le sue lettrici. Questa concezione ridefinisce l'ontologia del libro accademico: da prodotto a processo, da risultato a pratica condivisa, da proprietà individuale a forma emergente e collettiva di conoscenza. In questo modo non solo viene ripensato il potenziale produttivo del libro, ma viene messa in discussione la paternità, l'originalità e, in ultima analisi, lo stesso potere istituzionale nella generazione di conoscenza scientifica. Il trattamento paritario di testo e immagine può quindi trasformare la stampa scientifica da mezzo di distribuzione di conoscenza a mezzo di generazione di conoscenza, contribuendo in questo modo a promuovere l'agency nella negoziazione di pressanti questioni sociali e politiche del presente attraverso un uso consapevole e critico delle immagini.

Conclusioni

Riconoscere la natura politica della produzione, distribuzione e fruizione delle immagini può favorire nuove relazioni tra immagini e testi, capaci di rompere le gerarchie tradizionali. Il design non è un'operazione neutra, ma un'indispensabile atto generatore di senso, un atto culturale e interpretativo. Ridefinire il rapporto tra testo e immagine come un processo integrato, laddove l'immagine non solo *contiene o trasporta* il contenuto, ma è essa stessa contenuto, può dar vita a forme e strategie capaci di affiancare al tradizionale compito di informare, quello di invitare chi guarda a prendere attivamente parte ai processi di decodifica dei materiali e quindi nella *creazione* di significato. In un mondo saturato di visibile, il compito del design e della critica è oggi più che mai quello di restituire profondità allo sguardo. La sfida consiste nel costruire contro-imaginari che rifiutino l'immediatezza come valore e che restituiscano al visivo il suo potenziale critico e utopico. In questo senso, compito del design, dell'arte, della cultura e della teoria critica è quello di reintrodurre la mediazione: di interrompere il flusso incessante di immagini immediate e di creare spazi per la riflessione e l'analisi. Decostruire l'apparente trasparenza delle immagini e riscoprire il valore e la sfida della complessità, della mediazione e della

progettazione politica significa ridefinire il nostro modo di guardare e interpretare il visivo. Il libro (ancora una volta) appare come il medium ideale in cui questa negoziazione può avere luogo.

IMAGE. TEXT. POLITICS. DISRUPTING THE STREAM OF IMAGES THROUGH THE CODEX

Image Overflow, Digital Image, Book as Medium, Reader Agency, Critical Practice

Abstract

In the age of visual overproduction, the digital image has become a continuous and ubiquitous stream—characterized by speed, excess, and instant accessibility.

This perceptual overload leads to a passive and superficial consumption of visual content, hindering a critical and in-depth understanding of reality. Within this context, the book—not only as a physical object but as a media device with its own pace, rhythms, and languages—regains a strategic function: that of interrupting, defusing, and reframing the flow. When examined for its critical and projective potential, the book emerges as a space of resistance, a site for deceleration, and a tool for renegotiating the gaze.

This paper explores this hypothesis through a selection of publications developed in recent years at Studio Image, a visual research lab experimenting with hybrid editorial forms that intersect photography, text, and editorial design. The analyzed works, conceived as alternative 'codices' to dominant visual communication, challenge the immediacy of images by offering modes of reading and interpretation that are deeper, layered, and more conscious. In this sense, the book is not an analog relic, but an active device capable of critically engaging with the visual present and restoring agency to the viewer/reader.

Introduction

Over the past fifty years, images have progressively become the predominant method for presenting and understanding the world. They have established themselves as the main vehicle for the acquisition and transmission of information, marking a gradual shift away from the traditionally text-based approach

(Beegan, 2008; Grau, 2011; Mirzoeff, 2011). The current media and digital iconosphere—composed of continuous flows of photographs, reels, memes, breaking news, and graphics—shapes the ways in which we perceive, understand, and interact with reality. However, while Western written culture has produced a differentiated and specific pedagogy, interventions aimed at understanding images remain rare—an aspect of concern given the widespread visual illiteracy affecting much of the global population (Biassetton, 2024; Drucker, 2014; Grau, 2011; Mirzoeff, 2015). Further reinforcing this situation is a historically rooted bias in Western culture against visual modes of knowledge production and transmission (Elkins, 2001; Jay, 1993; Stafford, 1998). Images have been systematically devalued in comparison to the supposed univocality and objectivity of textual and numerical representation. Graphic means are generally considered unreliable—too imprecise and unstable to rigorously convey knowledge. The multiplicity of readings and the inherent interpretive openness of visual materials make them partial tools, marked by ambiguous interpretation (Barthes, 1977; Mirzoeff, 2015; Mitchell, 1994; Sontag, 1977).

Photographs create an illusion of knowledge: rather than providing an exhaustive context, they capture a temporal and spatial fragment open to multiple interpretations by the viewer. Images increasingly reach us in an unmediated form, making them vulnerable to becoming tools that easily serve the broad post-truth and post-factual narratives that shape today's socio-political and media landscapes. In particular, the uncontrolled circulation of images and content on social media—devoid of adequate mediation and contextualization—encourages the spread of superficial and manipulative narratives, fueling a spectacularisation of socio-political dynamics (Lovink, 2011; 2016).

Joan Fontcuberta spoke of the *fury of images* (2018) in reference to the visual saturation that characterizes our era—a kind of iconographic infodemic, in which this abundance, rather than informing us, risks confusing, anesthetizing, and overwhelming us. An epistemological crisis in which images are no longer sufficient to explain the world and, when presented without context, risk becoming mere noise and/or propaganda.

If, as Jacques Rancière (2000) writes, the distribution of the visible and the sayable organizes the modalities of knowledge, the image cannot be treated solely as an object to be looked at—a mere ornament or rhetorical tool—but must be considered as an active device. Images are never neutral: they actively participate in the construction of social and political reality, and their function largely depends on the way they are produced, displayed, interpreted, and distributed (Butler, 2015; Haraway, 1988; Rancière, 2007). They must be understood as full-fledged political agents,

capable of producing meaning, articulating discourse, and mediating social relations (Mirzoeff, 2011). This conception implies a key shift of the visual turn, which strongly recalls the need for an ethics of vision. Seeing is never an innocent or objective act: it is always situated, oriented, and conditioned by power devices and epistemic relations (Haraway, 1988).

Faced with this scenario, understanding how visual media not only represent but produce knowledge becomes a crucial skill in the contemporary context. The act of looking—what is shown, from what point of view, in which context, and to what end—becomes an eminently political act. Within this framework, it is the task of image workers—designers, artists, visual researchers—to consciously reflect on the implications of their work, in order to critically contribute to the construction of a complex and layered imaginary.

Starting from the experience developed over the last seven years at Studio Image ¹, this text reflects on the central role of images within public and political discourse and on the ways in which they can and must be contextualized. The text proposes a re-reading of the relationship between word and image, made possible especially through the book format.

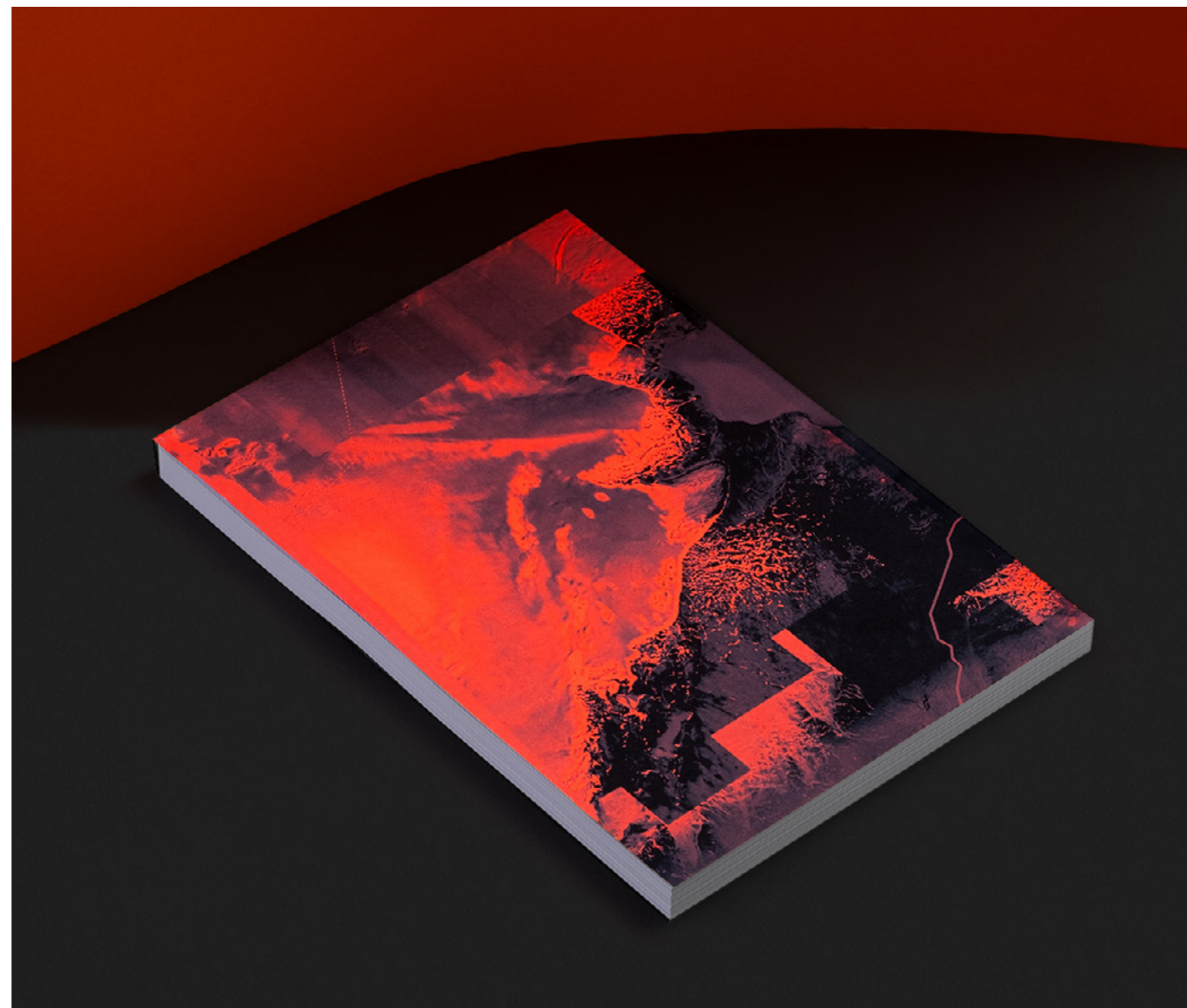
112

When reconsidered and questioned in its material structure, the codex proves to be a tool capable of restoring context and meaning to images, in contrast to the uninterrupted and decontextualized flow of digital consumption.

The book—understood not only as a physical object but as a media device with its own pace, rhythms, and languages—regains a strategic function. Questioned in its critical design potential, it emerges as a space of resistance, a place of deceleration, and a tool for renegotiating the gaze. Conceived as a true alternative code to dominant visual communication, it challenges the immediacy of images, proposing deeper, more layered, and more conscious modes of reading and interpretation. The codex, in this sense, is an active device, capable of acting critically on the visual present, returning agency to the reader/viewer. Furthermore, by overcoming the traditional academic hierarchy that relegates images to mere illustrations supporting the text, this contribution highlights the need to offer broader frameworks of meaning to support a renewed and conscious visual literacy.

1

Studio Image is part of the Art degree program at the Faculty of Design and Art of the Free University of Bozen-Bolzano. It is a platform for teaching, research, and curatorial practice. In reference to this text and the specific editorial practice mentioned, the term refers to the work of Eva Leitolf and Giulia Cordin.



45

Eva Leitolf e Giulia Cordin (eds.), *Landscape with(out) Locus: Negotiating Images vol. 2* (Nero Editions, 2023). Courtesy Studio Image, Faculty of Design and Art.
Eva Leitolf and Giulia Cordin (eds.), *Landscape with(out) Locus: Negotiating Images vol. 2* (Nero Editions, 2023). Courtesy Studio Image, Faculty of Design and Art.

The Post-Digital Image

The technological innovations of the last two decades have contributed to shaping new ways of perceiving, experiencing, and interpreting reality through images, giving rise to new forms of visual experience and to an audience that is both a producer and a consumer of images (Jenkins, 2006; Manovich, 2017; Rose, 2016; Toffler, 1980). After the advent of the digital image in the 1990s, the digital images on the Web in the 2000s, and the image of social media as the new dominant visual cultural form in the 2010s, today images are not necessarily produced by humans, but can also be autonomously generated by machines. Images that escape traditional tools of reading and production, that no longer seek the human gaze or understanding, but function as signals within closed systems of automated processing – “images made by machines for other machines, with no human viewer in the loop.” (Paglen, 2016).

All these techniques have contributed to the commodification of vision and to the formation of a shared popular imaginary, often tied to imperialist and class-based logics (Steyerl, 2017). A visual regime that is not neutral: behind the apparent transparency and fluidity of the image lie logics of control, surveillance, profiling, and algorithmic filtering of cognitive capitalism, which exploits the incessant flow of images as an economic resource (Crawford, 2021; Kornbluh, 2024; Zuboff, 2019). Images generated and mobilized by this visual regime are both symptom and product of the neoliberal economies and techno-digital infrastructures that shape our relationship with the visual.

Through an aesthetic of simplification (Melito & Zulianello, 2025), which condenses complex messages into elementary forms, the style of immediacy (Kornbluh, 2024) has become the aesthetic hallmark of our time. A communicative form that privileges apparent transparency, unfiltered accessibility, instant emotion. But far from being tools of knowledge or communication, contemporary images—dominated by the style of immediacy—reveal themselves as strongly ideological devices, contributing to the naturalization and acceptability of the capitalist order.

The ways in which the aesthetic of immediacy ends up obscuring the structural and historical mediations that shape society promote an impoverished and distorted perception of reality. Images—be they selfies, Instagram stories, breaking news, or viral memes—present themselves as direct windows onto the real, offering the illusion of an unmediated relationship between subject and world.

The immediate image, lacking depth and easily assimilated, lends itself perfectly to the logic of an economy that requires rapid and incessant consumption of cultural products. “The aesthetic of immediacy demands images that appear ‘raw’ and ‘authentic’ but are engineered to maximize attention span and rapid consumption. It is a style perfectly attuned to late capitalism’s imperative of constant circulation and fast obsolescence.” (Kornbluh, 2024, 45).

Immediacy thus becomes an ideological device: not merely aesthetic, but political. Images present themselves as objective representations of reality, but instead they simplify it, fragment it, and privatize it, preventing us from grasping broader systemic connections and causal relationships (Žižek, 2008). Within this framework, contemporary images do not so much serve to reveal or interpret reality as to consume it. Kornbluh draws attention to the fact that today’s images are an integral part of an economic circuit in which vision itself is commodified. The click, the scroll, the like become acts of consumption through which the subject symbolically appropriates visual fragments, while generating economic value for the platforms that host these iconic flows.

In this process, the image loses any claim to complex or critical representation: it no longer aims to stimulate reflection but to generate immediate reaction. It is an image that provokes, strikes, moves, or outrages in the moment, but which rarely allows for further elaboration. In this sense, the society of images is a society of visual saturation and cognitive anesthesia: the more we see, the less we understand. An immediacy that fosters an atomized and depoliticized perception of phenomena. The image of the traumatic event—environmental disaster, social injustice, war, femicide—is consumed like any other piece of content, without the possibility of being inscribed within a structural framework or of stimulating organized collective action (Sontag, 2003).

Aesthetic immediacy thus ends up coinciding with political immediacy: the urgency of the present erases the possibility of strategy, of planning, of systemic transformation. In this sense, contemporary images perform a double ideological function: on the one hand, they mask structural inequalities by presenting them as natural or inevitable facts; on the other, they offer the image consumer an aesthetic gratification that symbolically compensates for their political powerlessness.

Contemporary aesthetics thus emerges as a battlefield for attention, a terrain where sensory experience is severely tested by the dynamics of digital capitalism. The “fracking of attention” (Burnett, 2023) is the result of an economy that commodifies the gaze and scatters it among countless stimuli. But how can one become aware and escape these logics?

For Mark Reinhardt (2025), aesthetics—understood as a field of forces in which key dynamics of power and inclusion/exclusion are played out—concerns, first and foremost, how we relate to images and visual objects. It is not just a matter of passive consumption of content and forms, but of how we pay attention, how we look, how we linger over what we see. Recalling the notion of *slow looking*, Reinhardt defends the idea of a full aesthetic experience, which requires active and prolonged engagement by the viewer. An invitation to reclaim the democratic potential of aesthetics: images are not incompatible with democracy—on the contrary, they can be crucial tools in the construction of an inclusive and critical public sphere. It is a matter of rethinking how images can be mobilized as instruments of participation, reclaimed as spaces of resistance, of democratic struggle, of collective meaning-making.

The theoretical framework outlined so far highlights how contemporary images are complex and ideological devices that operate within power dynamics, fostering a form of often superficial consumption that limits the possibility for critical and collective understanding. The aesthetic of immediacy and the commodification of vision not only reduce the complexity of images but also contribute to the normalization of problematic social and economic structures.

This scenario demands a rethinking of the role of the image as an active field to produce meaning, develop practices, and encourage social relations. Moving beyond a purely descriptive or analytical approach, practice can become a form of research capable of redefining the boundaries between visual production, knowledge, and political action. The exploration of new ways of making and interpreting images opens up an epistemic space that allows for questioning dominant conventions, experimenting with alternative forms of relationship between text and image, and developing modes of engagement that stimulate critical reflection and active participation. The following paragraph presents and analyzes design strategies that, through the medium of the book, work on a performative and co-generative dimension of visual knowledge.

Productive Gaps: Disrupting the Speed of Consumption

Over the years, John Berger has become a key reference for anyone working with images, thanks to seminal texts such as *Ways of Seeing* (1972). However, he approached photography not as an expert in the field, but as an area of particular interest. Crucial to his reflections was his decades-long collaboration with

photographer Jean Mohr. The two worked together for over twenty years, producing a body of publications including *A Fortunate Man* (1967), *A Seventh Man* (1975), and *Another Way of Telling* (1982). As the result of a close collaboration, in their books photographs are not there to illustrate the text, and conversely, the text is not conceived as an extended caption for the images. Words and images exist instead in an integrated, mutually enriching relationship. An approach that resonates with that of many other artists of those years – including Martha Rosler, Barbara Kruger, Jenny Holzer, and Barbara Bloom—who, aware of the fallibility of both verbal and visual language (Rosler, 1981), sought to generate, in the tension between the two communicative systems, a form of embodied and situated knowledge, necessarily partial.

Still today, however, the systems of education and knowledge with which we are traditionally trained are predominantly shaped by words. This is reflected in contemporary literature on visual studies, from Fricker (2007) to Mirzoeff (2011), who point out how such a hierarchy contributes to reproducing systemic forms of inequality in the treatment, attribution of value, and inclusion of visual practices. A persistent disparity, never truly questioned, that places text above images, considering it the superior vehicle for the creation and transmission of knowledge.

According to this view, graphic representations are merely neutral tools for communicating data, for making visible what we already know through text or numbers. The academic field continues to fail to recognize images and visual perception as central and legitimate forms of knowledge production, in the face of the hegemonic dominance of text (Haraway, 1988; Latour, 2005; Mirzoeff, 2011; Mitchell, 1994). The image is adopted as figure, evidence, or illustration in support of words. In this traditional perspective, visibility is assigned a decorative or functional role, secondary to that of text. A hierarchy that also carries with it many assumptions, including the idea that images can be translated—at least functionally, if not exhaustively—into verbal or written language (Elkins, 2013; Fricker, 2007; Mirzoeff, 2011; Petresin, 2023). From Latour (1986) to Petresin (2023), this framework has been challenged by numerous scholars over the past decades. Among them, Mitchell has extensively analyzed the “social life” (2005) of images and the need to think of the image-text relationship as a dialectical one, composed of tensions, challenges, and reciprocal questions. Not a hierarchy, but a field of negotiation of meaning, a dynamic interaction made up of tensions, contradictions, mutual inquiries, and negotiated meanings: “Pictures, like texts, are sites of work—places where the social construction of the visual takes place, places where the politics of representation is enacted.” (2006, 47). A dialectical conception that opens up

space to redefine the relationship between image and text as a co-production of meaning: it is not about explaining one through the other but about relating different languages and forms of representation in a productive conflict, where image and text neither merge nor cancel each other, but question and problematize one another. A field of negotiation in which meaning is built through the relationship, and not in the self-sufficiency of either pole.

Similarly, in the field of graphic design, over the last decade, the dichotomy between text and image has been problematized, bringing to light expressive modes in which words and images cohabit the same visual field not as separate elements, but as synsemic and interdependent components of an integrated signifying system (Perondi, 2012).

By enhancing the visual and spatial dimension of writing, an aesthetic of reading emerges, understood as a complex interpretative act in which form and content, image and word, merge in the process of comprehension (Drucker, 2014). This perspective highlights how visual representations do not merely reflect reality passively but actively participate in its construction and production: “Visual representations do not simply reflect reality; they participate in the process of producing it.” (Latour & Woolgar, 1986, p. 42). In this sense, the synsemic integration of text and image not only enriches the interpretive experience but also constitutes a genuine process of knowledge production, one that challenges the traditional supremacy of text in academic and communicative culture.

116

The work developed over the past seven years at Studio Image represents an interesting case study in this regard. Through an activity that intertwines teaching, research, and curatorship, the Studio has developed a form of research that is expressed through exhibitions and an experimental editorial practice. The core team, composed of the two authors of this contribution, visual artist Eva Leitolf and designer Giulia Cordin, adopts a mode of reflection and production that is strongly interrelated, in which the phases of conceptualization, curatorship of images and texts, and editorial design are experienced as interdependent moments of the same knowledge generating process. This transdisciplinary approach directly influences production choices, giving rise to an editorial practice that does not merely communicate scientific content but produces and interrogates it through the materiality and very form of the codex. Rejecting the distinction between content and container,



⑥⑦

Eva Leitolf e Giulia Cordin (eds.), *Violent Images: Negotiating Images vol. 3* (Nero Editions, 2025). Courtesy Studio Image, Faculty of Design and Art.
Eva Leitolf and Giulia Cordin (eds.), *Violent Images: Negotiating Images vol. 3* (Nero Editions, 2025). Courtesy Studio Image, Faculty of Design and Art.

the book-medium is treated as an epistemic site—a place where interpretive models and forms of knowledge are negotiated, and where the formal choices of the volume themselves carry meaning.

The three publications developed so far—*Shoot & Think* (unibz, 2021); *Landscape with(out) Locus* (Nero Editions, 2023); and *Violent Images* (Nero Editions, 2025)—are part of the long-term research project *Negotiating Images*, which critically engages with the transformations of the visual in the post-digital age.

The three volumes offer layered and differentiated examples of the ways in which the book-object can be reactivated as a critical device, capable of problematizing and re-signifying contemporary visual languages. Through diverse yet consistent editorial strategies, the three volumes aim to reconsider the role of the image in the production and transmission of knowledge. Together, these publications articulate a broad critical discourse on the book medium as a negotiated space, both material and conceptual, where the relationship between image, text, and reader becomes both subject and tool of reflection. By questioning and redefining the format of the book, the conventions of academic production, the modes of creation, circulation, and use of photographic images are also renegotiated, as well as their increasingly central role in public and political discourse.

The volumes are designed by juxtaposing academic texts with images from heterogeneous contexts, such as art, documentary photography, photojournalism, advertising, and artificially generated imagery. The aim is to critically activate, challenge, and transform the individual knowledge of the reader and viewer with respect to images, through what the authors define as *productive gaps*. When words do not describe the photographs and the photographs do not provide illustrative explanations of the texts, an unoccupied field of associations opens between the two systems. These gaps result from the interaction of different elements, media, and methods that are not conventionally thought together, but that resonate with each other in unexpected and associative ways. In these cases, the images do not serve as evidence for a statement in the text but are important in and of themselves. They instead clarify the subject through other means inherent to the image, thus creating a discursive field on equal footing with the text. Here, images do not serve as evidence for a textual assertion but are important as image practices in their own right. The concept of

productive gaps, inspired by the works of authors such as Martha Rosler, John Berger and Eva Leitolf's own artistic practice, ensures that images do not merely illustrate, but act as tools for thinking. The productive gaps between text and image, in this framework, are not limits but epistemic opportunities: openings that compel the reader to mobilize their prior knowledge, their own imaginary, and their critical categories.

In the first volume of the series *Shoot & Think* ②③—dedicated to exploring and negotiating contemporary approaches to teaching image making, reading and interpretation—an example of non-illustrative interaction between text and image can be found in the chapter introductions, which frame the discursive fields of each taught semester. In the chapter *Democracy in Distress?*, for example, which addresses how contemporary media contribute to the manufacturing of majority consent through new forms of propaganda, the work of Samuel Fosso on Mao Zedong or the memes of Pepe the Frog visually integrate with the text, without being thematized or mentioned. This is a type of simultaneous and associative reading that recalls the way we engage with content on a daily basis. However, although productive gaps do not resolve the ambiguity of the image, they nonetheless offer and foster complex textual frameworks. Visuality is reinterpreted as an act through which knowledge is produced, not merely a tool to represent it. It becomes part of the theory of knowledge itself: a field in which issues of power, interpretation, and the construction of reality are at play, where the visual form participates in the construction of content and meaning. Drawing from the experience of artists' books—where the book is not simply a container of words but an expressive device in its own right (Carrión, 1975)—the limits of the codex are challenged and incorporated as signifying elements. In all three volumes, design itself became part of the conceptualization process of the book, in designing a structure capable of supporting different possible paths of engagement and reading. The formal choices emerged progressively through continuous negotiations within complex processes that includes the constant interrogation of the materials. A qualitative, self-reflexive and performative working method, which considers the volumes as open processes in which analysis is also an extension of design.

In the second volume of the series ④⑤, *Landscape with(out) Locus* (Nero Editions, 2023), dedicated to the (im)possible representation of landscape in the era of the Capitalocene, the urgency of a dialogue on environmental issues found its form in the sketchbook format. The volume presents itself as an informal and quick object, an open and negotiable proposal: not a definitive endpoint, but an invitation to take a position

and reflect critically. The choice of format deliberately contrasts with the expectations traditionally associated with the horizontal format of photographic landscape representation. Here, on the contrary, the text develops vertically on single pages, creating an experience that recalls digital scrolling. The images intertwine with the text, generating two parallel and integrated narratives, which resonate in terms of content, even though not through direct pre-existing thematic connections.

The third volume of the series, *Violent Images* (Nero Editions, 2025) ⑥⑦, focuses on the representation of violence in the contemporary visualscape. It intervenes both on the format of the book and on the relationship between text and image, with the aim of interrupting the rapid consumption of visual materials.

The iconographic apparatus is initially concealed, with images embedded within fold-out pages that gradually reveal themselves only through careful exploration. This design enables a dual mode of engagement: at first, the book presents itself as a conventional textbook, demanding attentive and active reading for the images to emerge. Once fully unfolded, the hierarchy between text and image is inverted. In this second mode, the narrative unfolds primarily visually, while the text occupies the left-hand pages, typically encountered afterward. This formal strategy encourages a reflective reading experience, in which the book's layout becomes an integral element of its content, actively shaping the message rather than merely supporting it, and inviting readers to critically consider the traditional dominance of text over image in academic discourse.

As examined through the case study, the book—questioned as a medium not as a transparent container, but as a form that already carries intention and content—becomes an ongoing process, one that co-evolves with its readers. This conception redefines the ontology of the academic book: from product to process, from result to shared practice, from individual property to an emerging and collective form of knowledge. In this way, not only is the productive potential of the book rethought, but also authorship, originality, and ultimately institutional power in the generation of scientific knowledge are brought into question. The equal treatment of text and image can thus transform scientific publishing from a means of distributing knowledge into a means of generating knowledge, thereby contributing to the promotion of agency in the negotiation of pressing social and political issues of the present through a conscious and critical use of images.

Conclusions

Through the recognition of the political nature of image production, distribution and consumption, instigating new relationships between images and texts can break traditional hierarchies.

Design is not a neutral operation, but an essential act of meaning-making, a cultural and interpretive act. Redefining the relationship between text and image as an integrated process—where the image not only contains or carries content but is itself content—can give rise to forms and strategies capable of complementing the traditional task of informing with that of inviting the viewer to actively participate in the decoding processes of materials and thus in *making* meaning.

In a world saturated with the visible, the task of design and criticism is, today more than ever, to restore depth to the gaze. The challenge lies in constructing counter-imaginaries that reject immediacy as a value and restore to the visual its critical and utopian potential.

In this sense, the task of design, art, culture, and its critical theory is to reintroduce mediation: to interrupt the incessant flow of immediate images, create spaces for reflection and analysis, deconstruct the apparent transparency of images, and rediscover the value and challenge of complexity, mediation, and political design.

The book (once again) appears to be the ideal medium where this negotiation can take place.

REFERENCES

Barthes, R. (1977). Rhetoric of the image (S. Heath, Trans.). In R. Barthes, *Image, music, text* (pp. 32-51). Hill and Wang.

Beegan, G. (2008). *The mass image*. Palgrave.

Berger, J. (1967). *A fortunate man: The story of a country doctor*. Allen Lane, Penguin Press.

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.

Berger, J., & Mohr, J. (1975). *A seventh man*. Penguin Books.

Berger, J., & Mohr, J. (1982). *Another way of telling*. Penguin Books.

Biasetton, N. (2024). *Superstorm: Design and politics in the age of information*. Onomatopée.

Burnett, D. G., Loh, A., & Schmidt, P. (2023, November 24). Powerful forces are fracking our attention: We can fight back. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2023/11/24/opinion/attention-economy-education.html>

Butler, J. (2015). *Notes toward a performative theory of assembly*. Harvard University Press.

Carrión, U. (1975). The new art of making books. *Kontexts*, 6-7, 169-175.

Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence*. Yale University Press.

Drucker, J. (2014). *Graphesis: Visual forms of knowledge production*. Harvard University Press.

Elkins, J. (2001). *The domain of images*. Cornell University Press.

Elkins, J. (2003). *Visual studies: A skeptical introduction*. Routledge.

Fontcuberta, J. (2018). *La furia delle immagini*. Einaudi.

Fricker, M. (2007). *Epistemic injustice: Power and the ethics of knowing*. Oxford University Press.

Grau, O. (Ed.). (2011). *Imagery in the 21st century*. MIT Press.

Haraway, D. J. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>

Jay, M. (1993). *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*. University of California Press.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.

Kornbluh, A. (2024). *Immediacy, or the style of too late capitalism*. Verso Books.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.

Latour, B., & Woolgar, S. (1986). *Laboratory life: The construction of scientific facts* (2nd ed.). Princeton University Press.

Leitolf, E., & Cordin, G. (2021). *Shoot & think. Negotiating images*. Free University of Bozen-Bolzano.

Leitolf, E., & Cordin, G. (2023). *Landscape (with)out locus*. Nero Editions.

Leitolf, E., & Cordin, G. (2025). *Violent images*. Nero Editions.

Lovink, G. (2011). *Networks without a cause: A critique of social media*. Polity Press.

Lovink, G. (2016). *Sad by design: On platform nihilism*. Pluto Press.

Manovich, L. (2017). *Instagram and contemporary image*. University of Minnesota Press.

Melito, F., & Zulianello, M. (2025). Populist visual communication: A state-of-the-art review. *Political Studies Review*, 23(1), 3-18. <https://doi.org/10.1177/14789299231209622>

Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visuality*. Duke University Press.

Mirzoeff, N. (2015). *How to see the world*. Pelican Books.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.

Paglen, T. (2016). Invisible images (your pictures are looking at you). *The New Inquiry*. <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

Perondi, L. (2012). *Sinsemie: Scritture nello spazio*. Stampa Alternativa & Graffiti.

Petresin, V. (2023). *Beyond text: Visual literacy and knowledge production in contemporary academia*. Palgrave Macmillan.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. La Fabrique Éditions.

Rancière, J. (2007). *The future of the image*. Verso Books.

Reinhardt, M. (2025). Killing aesthetics? On some changing forms of visual violence. In E. Leitolf & G. Cordin (Eds.), *Violent images* (pp. 185-212). Nero Editions.

Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). Sage Publications.

Rosler, M. (1981). *3 works*. The Nova Scotia Pamphlets.

Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.

Stafford, B. (1998). *Good looking: Essays on the virtue of images*. MIT Press.

Steyerl, H. (2012). *The wretched of the screen*. Sternberg Press.

Steyerl, H. (2017). *Duty-free art: Art in the age of planetary civil war*. Verso Books.

Toffler, A. (1980). *The third wave*. Bantam Books.

Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Profile.

Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power*. Public Affairs.

BIO

Giulia Cordin

Designer e ricercatrice, attiva all’intersezione tra design e arti visive. Il suo lavoro indaga in particolare la politica della rappresentazione visiva e le pratiche di contestualizzazione delle immagini, attraverso progetti editoriali, media digitali e contesti espositivi. Collabora con istituzioni culturali, musei e case editrici. Dal 2017 insegna Comunicazione Visiva presso Studio Image alla Libera Università di Bolzano. Ha un dottorato di ricerca summa cum laude in Media Theories and Interface Cultures (Kunstuniversität di Linz, Austria).

Designer and researcher working at the intersection of design and visual arts. Her work specifically investigates the politics of visual representation and image contextualization practices through editorial projects, digital media, and exhibition contexts. She collaborates with cultural institutions, museums, and publishers. Since 2017, she has been teaching Visual Communication at Studio Image at the Free University of Bozen-Bolzano. She holds a summa cum laude PhD in Media Theories and Interface Cultures (Kunstuniversität Linz, Austria).

Eva Leitolf

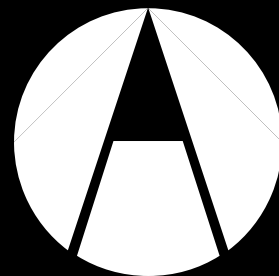
Artista, docente e curatrice. È attualmente professoressa ordinaria e responsabile di Studio Image presso la Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano. Ha studiato comunicazione visiva con specializzazione in fotografia all’Università GH di Essen e ha conseguito un MFA al California Institute of the Arts con Allan Sekula. Il filo conduttore della sua ricerca è l’analisi critica delle pratiche di produzione e contestualizzazione delle immagini, con un focus su fenomeni sociali complessi come colonialismo, razzismo e migrazione. Le sue opere sono state esposte in istituzioni internazionali come il Rijksmuseum di Amsterdam, the Wallach Art Gallery/ Columbia University di New York, la Pinakothek der Moderne di Monaco.

Artist, educator, and curator. She is currently a full professor and head of Studio Image at the Faculty of Design and Arts at the Free University of Bozen-Bolzano. She studied visual communication with a specialization in photography at the University of Applied Sciences (FH) of Essen and earned an MFA at the California Institute of the Arts with Allan Sekula. The common thread of her research is the critical analysis of image production and contextualization practices, with a focus on complex social phenomena such as colonialism, racism, and migration. Her works have been exhibited at international institutions including the Rijksmuseum in Amsterdam, the Wallach Art Gallery/Columbia University in New York, and the Pinakothek der Moderne in Munich.

ACKNOWLEDGEMENTS

Questo lavoro è stato supportato dal Fondo Open Access Publishing della Libera Università di Bolzano.

This work was supported by the Open Access Publishing Fund of the Free University of Bozen-Bolzano.



**AIAP CDPG > CENTRO
DI DOCUMENTAZIONE
SUL PROGETTO GRAFICO
AIAP CDPG > GRAPHIC
DESIGN DOCUMENTATION
CENTRE**

**PIÙ DI UN ARCHIVIO
MORE THAN AN ARCHIVE**

WWW.AIAP.IT > AIAP.IT/CDPG/

The new AIAP CDPG digital platform is a project funded by the European Union – Next Generation EU within the framework of the PNRR (National Recovery and Resilience Plan) in accordance with Directorial Decree No. 385 dated 19/10/2022 – Sub-investment 3.3.2 – Support to cultural and creative sectors for innovation and digital transition. Project Ref. No. TOCC 0001515, COR 15905620, CUP C87J23000580008.



**Co-funded by
the European Union**



**MINISTERO
DELLA
CULTURA**

DESIGN UNDER ATTACK POLITICS, VALUES AND RESPONSIBILITY PRINCIPLES

Il design della comunicazione visiva ha storicamente operato come vettore di trasformazione sociale, veicolo di valori democratici, dispositivo di costruzione del senso. Oggi assistiamo a un'inversione sistemica: derive autoritarie, disinformazione orchestrata, regressione dei diritti civili e ambientali sovvertono i presupposti etici su cui si fonda la pratica progettuale.

Questo numero interroga la capacità del design di rispondere quando i suoi valori fondanti vengono attaccati. Non si limita all'analisi degli artefatti comunicativi, ma scandaglia le condizioni materiali, istituzionali e organizzative che abilitano o inibiscono l'azione progettuale come forma di resistenza. Mappando strategie di contrasto alla comunicazione dominante, pratiche di ibridazione linguistica come atto civico, strumenti per amplificare soggettività marginalizzate, il volume riafferma che ogni scelta progettuale è inevitabilmente politica.

La riflessione si articola attraverso contributi che abbandonano pretese universalistiche per confrontarsi con le ricadute concrete delle pratiche progettuali.

Designer, teorici e attivisti documentano come il progetto di comunicazione possa operare simultaneamente come forma di militanza, dispositivo di decodifica critica e laboratorio di immaginari alternativi, interrogando quali sistemi oggi determinano l'accesso agli strumenti del progetto e chi viene sistematicamente escluso dalla possibilità di prendere parola visivamente.

Visual communication design has historically operated as a vector of social transformation, carrier of democratic values, device for constructing meaning. Today we witness a systemic inversion: authoritarian drifts, orchestrated disinformation, regression of civil and environmental rights subvert the ethical premises on which design practice is founded. This issue interrogates design's capacity to respond when its founding values come under attack. It does not limit itself to analyzing communicative artifacts, but probes the material, institutional and organizational conditions that enable or inhibit design action as a form of resistance. Mapping strategies to counter dominant communication, practices of linguistic hybridization as civic act, tools to amplify marginalized subjectivities, the volume reaffirms that every design choice is inevitably political.

The reflection articulates through contributions that abandon universalist pretenses to confront the concrete repercussions of design practices. Designers, theorists and activists document how communication design can operate simultaneously as form of militancy, device for critical decoding and laboratory of alternative imaginaries, interrogating which systems today determine access to design tools and who gets systematically excluded from the possibility of taking visual voice.

Progetto Grafico

International Journal
of Communication Design