



Seth Price, *Totem in Perspective*, 2012  
Acrylic, ink, molding paste and gesso on plywood. At Eden Eden, Berlin, 2014

*Domenico Quaranta*

## Arte contemporanea e distribuzione digitale

Scommettendo, con Marcel Broodthaers, che “la definizione dell’attività artistica avviene, in primo luogo, nell’ambito della distribuzione”, l’articolo segue le linee principali del dibattito in corso sulla circolazione online delle immagini e, più in generale, dell’arte contemporanea, e di come questa stia influenzando non solo il livello del consumo, ma anche quello della produzione. Partendo dal seminale saggio *Dispersion* di Seth Price, attraverso le idee di Groys, Joselit, Bourriaud e Steyerl, il saggio arriva a considerare il lavoro di artisti che hanno fatto della dispersione digitale il fulcro della loro pratica artistica, e a sollevare questioni come: può la Rete essere considerata un contesto legittimo di fruizione dell’arte? Cosa differenzia lo spazio immateriale della comunicazione dallo spazio istituzionale del museo? Cosa succede all’arte quando esce dal suo contesto protetto e viene messa in circolazione senza connotazione artistica? Che fine fa la figura dell’autore?

Nel maggio 2014, il critico americano Ben Davis, senior editor di *Artnet News*, ha scritto nel testo inaugurale di una sua nuova rubrica:

What are the major themes of contemporary art discourse right now? Inequality and the Internet. Money, which is making unique objects ever more expensive, and technology, which is making images ever more placeless. On the one hand, the ultra-exclusive auction room where prices rise ever higher, where art is touted as a timeless store of value. On the other, the Internet, where images fluoresce quickly and compete for attention in a universe of technological novelty. [...] The way that people consume art, and what art seems worthy, *is* changing, *will* change<sup>1</sup>.

Davis collega strettamente questi due temi: la gratuità e l’ubiquità delle immagini online, e il valore economico dell’arte contemporanea, divenuto uno dei pochi beni di investimento capace di reggere la sfida di una crisi ormai congenita. Il punto di contatto, come nota più avanti, è costituito dalla nozione di “classe” e dall’idea di arte come forma di lavoro:

In the case of technology, the idea that class has a place probably seems more abstract. I think of it this way: If you are talking about how art traffics on Google or how people consume images via smartphones, you are talking about how the products of large corporations affect the way we see the work of what amounts to a small community of craftspeople, mainly individuals or small groups. Without an idea of visual art as a form of labor done by certain kinds of people, it is very difficult to understand the pressures on art, the stakes of technological transformation, or the angst that it engenders<sup>2</sup>.

Che questa posizione non sia strettamente personale, ma sia piuttosto espressione di un sentire diffuso, lo rivela il suo ricorrere in alcune delle pubblicazioni che hanno animato il dibattito critico negli ultimi anni. Per lungo tempo esclusivo dei circuiti che si occupano dell'arte digitale, il tema della distribuzione dei contenuti online è andato affermandosi come una delle questioni imprescindibili del dibattito critico sull'arte contemporanea in generale. Ciò è senza dubbio dovuto a un insieme di fattori, due dei quali meritano di essere presi in particolare considerazione. Da un lato, nel corso degli ultimi anni ha perso progressivamente ogni ragione di essere l'idea diffusa secondo cui "virtuale" e "reale" fossero due dimensioni distinte e separate. Il concetto stesso di "virtuale", applicato all'ambito della comunicazione in rete, ha perso progressivamente di consistenza. La felice esternazione di Peter Sunde, uno dei fondatori di The Pirate Bay, riassume meglio di ogni altra il sentire contemporaneo: "We don't use the expression IRL. We say AFK - Away From Keyboard. We think that the internet is for real"<sup>3</sup>. Internet è reale: ha un impatto reale sulla nostra economia, la nostra vita sociale, politica e culturale. Le esperienze vissute online sono reali. E la fruizione mediata della realtà ha assunto una presenza così forte nella nostra esistenza da condizionare irrevocabilmente il nostro essere nel mondo.

Dall'altro, la presenza dell'arte contemporanea in rete si è fatta sempre più consistente nel corso degli ultimi anni. Come ha dichiarato l'artista e curatore Ben Vickers, "before the creation of vwork in 2006 there wasn't really any contemporary art on the internet"<sup>4</sup>. L'affermazione, evidentemente iperbolica, vuole però far notare come, a fronte dell'esistenza di un'ampia e attiva comunità artistica online, fino alla metà dello scorso decennio la circolazione in rete dell'arte contemporanea fosse alquanto limitata da una serie di fattori: molte gallerie d'arte ancora non avevano un sito web; quelle che lo avevano - così come musei e istituzioni - erano spesso restie a rendere disponibili materiali di qualità, e gli stessi artisti erano spesso scoraggiati a crearsi un sito web o a mettere online i loro lavori, per paura che questo sfavorisse il collezionismo. Non è stato certo solo VVORK<sup>5</sup> - un blog curato a quattro mani da Oliver Laric, Aleksandra Domanovic, Georg Schnitzer e Christoph Priglinger, e attivo dall'aprile 2006 al dicembre 2012 - a cambiare questa situazione, ma l'esplosione congiunta dei blog e delle piattaforme di condivisione (come YouTube e Vimeo per i video) e dei social network; anche se il merito indiscusso di VVORK è stato quello di far emergere un nuovo gusto per la documentazione di qualità, e soprattutto di abbattere coscientemente ogni distinzione di valore tra la fruizione diretta e la fruizione mediata dell'arte<sup>6</sup>.

1. Ben Davis, "The Crisis in Art and What It Means To Write About It", in *Artnet News*, 6 maggio 2014, <http://news.artnet.com/art-world/the-crisis-in-art-and-what-it-means-to-write-about-it-14111>

2. Ibid

3. In *TPB AFK: The Pirate Bay Away from Keyboard* (2013), documentario, 85 min. Regia: Simon Klose. La sigla "IRL" sta per "In Real Life" e, come AFK, fa parte del lessico delle comunità online

4. Cf. Ben Vickers, "Some Brief Notes on: How Post-Internet got lost", 21 ottobre 2013. Note per il panel "Post-Net Aesthetics", ICA, Londra, 17 ottobre 2013. <http://pastebin.com/bm1EKB9H>

5. Cf. <http://www.vwork.com/>

6. Cf., a questo proposito, D. Quaranta, "VVORK 2006 - 2012", in *Flash Art*, n. 309, marzo - aprile 2013, p. 25

Il dibattito sulle conseguenze della digitalizzazione e della distribuzione digitale sull'arte è stato aperto da due testi relativamente recenti, ma già molto vecchi se consideriamo i tempi di internet (si pensi che Tumblr, oggi una delle più usate piattaforme di circolazione delle immagini, è stata fondata nel 2007, e che Instagram esiste dal 2010): *The Radicant*, di Nicolas Bourriaud (2009) e *Art Power*, di Boris Groys (2008). Il primo, ingiustamente poco presente nel dibattito critico, si concentra sulle conseguenze della globalizzazione in arte, ma offre anche spunti interessanti sulla questione che stiamo discutendo:

Since the 1980s, the planet has been dancing to the tune of the universal trend toward digitization. Images, texts, and sources are passing from an analogue state to a digital one, which allows them to be read by new generations of machines and subjected to novel types of processing. This process is no without repercussions for contemporary art [...] digitization is gradually destroying the old disciplinary division that held sway in the realm of technical equipment: on a computer today, one can listen to music, watch a movie, read a text, or look at reproductions of artworks [...] A single system of codes - the binary language of computing - now makes it possible to pass from a sound to a graphic representation and to manipulate images in a thousand different ways<sup>7</sup>.

Bourriaud non è interessato tanto all'uso del computer come medium, ma all'impatto delle sue logiche sulla pratica artistica. Parlando della transcodifica, spiega:

This passage from one code to another establishes, in contemporary artworks, a novel vision of space-time that undermines the notion of origin and originality: digitization weakens the presence of the source, since every generation of an image is merely one moment in a chain without beginning or end [...] every act of encoding dissolves the authenticity of the object in the very formula of its duplication. [...] These signs without origin or stable identities represent the base material of form in the radicant era<sup>8</sup>.

L'enfasi con cui Bourriaud insiste sulla centralità dei processi di digitalizzazione e distribuzione digitale nel definire la natura dell'arte "radicante" non è minata dal fatto che questa riflessione sia strumentale a un'indagine del modo in cui quest'arte si manifesta e si articola fuori dal contesto digitale. Un approccio, peraltro, condiviso da Boris Groys, che con Bourriaud ha in comune l'attenzione per due conseguenze cruciali di questo processo: l'indebolimento della nozione di "originale" e la perdita di qualsiasi connotazione topologica, che costituisce, secondo Walter Benjamin, il fondamento dell'aura. In *Art Power*, Groys si concentra su questi temi nel saggio "From Image to Image File - and Back: Art in the Age of Digitalization"<sup>9</sup>. Quello che a Groys interessa, in questo e in altri testi, è come i contesti e le figure istituzionali (leggi: museo e curatore) fanno fronte al cambiamento delle condizioni produttive e distributive. Scrive Groys:

7. Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, Lukas & Sternberg, New York 2009, p. 133

8. Ibid., p. 134

9. In Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, London - Cambridge 2008; trad. it. di Anna Simone, *Art Power*, Postmedia Books 2012, pp. 95 - 113 dell'edizione italiana



Alcune stampe di *Dispersion*, 2002. Sorgente: sethpriceimages.com

La digitalizzazione rende apparentemente libera l'immagine da ogni attività espositiva. Le immagini digitali hanno la capacità di generarsi, moltiplicarsi e distribuirsi attraverso le risorse aperte degli strumenti di comunicazione attuale, come Internet e i telefoni cellulari, in modo immediato e anonimo, senza nessun controllo curatoriale. Per questo si può parlare di immagini digitali come di immagini autenticamente forti, immagini in grado di mostrarsi da sole assecondando la loro natura<sup>10</sup>.

Ma se questo è vero, prosegue Groy, è altrettanto vero che l'immagine, tradotta in *file*, non è più un'immagine, mancando di uno dei requisiti chiave di un'immagine, la visibilità. Un file di immagine, infatti (come qualsiasi altro file) è invisibile all'occhio umano, ed esiste come immagine solo quando viene performato, eseguito dalla macchina davanti ai nostri occhi; e siccome ogni esecuzione è un'interpretazione, l'immagine digitale non è altro che la copia di un originale invisibile, il file di immagine. Il che finisce, paradossalmente, per rafforzare la figura del curatore,

[...] perché il curatore non solo diventa colui che espone l'immagine ma anche il suo esecutore. Il curatore non si limita a mostrare un'immagine che era originariamente lì, ma non era visibile: il curatore contemporaneo è colui che trasforma l'invisibile in visibile<sup>11</sup>.

Questa presentazione è sia una profanazione che una cura: profanazione, “perché non esiste nulla che abbia più aura dell'invisibile”; e cura, perché rilocalizza l'immagine nel museo, ripristinando quell'identità forte che in rete si perde. In altre parole, rende la copia originale:

La mostra rende la copia reversibile: la trasforma in un originale. Ma questo originale resta parzialmente invisibile e non-identico. Diventa così chiaro perché ha senso applicare entrambe le cure all'immagine - digitalizzarla e curarla, esporla. Questo doppio farmaco [...] non rende l'immagine davvero forte. Piuttosto accade il contrario: applicando questa medicina si diventa consapevoli delle zone di invisibilità, della propria mancanza di controllo visivo, dell'impossibilità di stabilire l'identità dell'immagine<sup>12</sup>.

Ciò che manca, nel ragionamento di Groys, è la considerazione di Internet come spazio di fruizione legittimo, e come spazio economico, dove l'immagine può arrivare a riconquistarsi un valore attraverso le dinamiche della peculiare economia dell'attenzione che caratterizza la rete. Per lui, internet è uno spazio di dispersione, che da un lato ripristina l'aura localizzando l'immagine in uno specifico nome di dominio, dall'altro la danneggia sottoponendola alla volubilità imprevedibile degli interpreti, software e hardware, su cui l'immagine viene eseguita.

Questo tema occupa invece il centro della riflessione di David Joselit in *After Art* (2013), il cui primo capitolo si intitola significativamente “Image Explosion”, e si apre così: “The scale at which images proliferate and the speed with which they travel have never been greater. Under these conditions, images appear to be free, but they carry a price”<sup>13</sup>. Joselit è interessato a indagare la natura dell'arte come “valuta internazionale”, il che lo porta a concentrare l'attenzione sulle dinamiche della sua circolazione, essendo la valuta qualcosa che si determina nello scambio. Secondo Joselit, quello che lui chiama “fondamentalismo dell'immagine” - in altri termini, l'idea di Benjamin secondo cui l'arte ha valore quando si radica in uno spazio specifico e la riproduzione meccanica è una perdita assoluta - non ha più senso di esistere:

One could say [...] that it is saturation through mass circulation - the status of being *everywhere at once* rather than belonging to a single place - that now produces value for and through images [...] Instead of a radiating nimbus of authenticity and authority underwritten by site specificity, we have the value of saturation, of being

10. Ibid., pp. 95 - 96.

11. Ibid., p. 97.

12. Ibid., p. 103.

13. In David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton 2013, p. 1  
[trad. it.: *Dopo l'arte*, Postmedia Books, Milano 2015]

everywhere at once. In place of aura, there is *buzz*. Like a swarm of bees, a swarm of images makes a buzz, and like a new idea or trend, once an image (whether attached to a product, a policy, a person, or a work of art) achieves saturation, it has a “buzz”<sup>14</sup>.

L'aspetto più interessante del lavoro di Joselit è che in esso non c'è più alcuna distinzione tra lo spazio immateriale della comunicazione e lo spazio sacrale del museo: entrambi collaborano a rendere l'arte una valuta il cui valore non si radica più nell'unicità e nella localizzazione (il “vecchio” valore di un lingotto d'oro racchiuso in un forziere), bensì nella saturazione, l'ubiquità, la connettività e la reperibilità:

[...] what now matters most is not the production of new content but its retrieval in intelligible patterns through acts of reframing, capturing, reiterating, and documenting. What counts, in other words, is how widely and easily images connect: not only to messages, but to other social currencies like capital, real estate, politics, and so on. In economies of image overproduction connectivity is key. [...] in informational economies of overproduction, value is derived not merely from the intrinsic qualities of a commodity (or other object), but from its searchability - its susceptibility to being found, or recognized (or profiled)<sup>15</sup>.

Se accantoniamo, per un attimo, il discorso sul valore, questo paragrafo rivela delle sorprendenti analogie con uno dei passaggi cruciali di *Dispersion*, una riflessione sull'arte all'epoca dei media distribuiti avviata, undici anni prima, dall'artista americano Seth Price:

With more and more media readily available through this unruly archive, the task becomes one of packaging, producing, reframing, and distributing; a mode of production analogous not to the creation of material goods, but to the production of social contexts, using existing material. What a time you chose to be born!<sup>16</sup>

Testo *in progress* come tutti i lavori principali di Price, *Dispersion* parte da una riflessione sui vari tentativi - per lo più fallimentari e utopici - dell'arte di agire al di fuori della cornice istituzionale che ci permette di riconoscerla come tale, direttamente nello spazio della vita e del reale, e si interroga sull'evoluzione dell'arte pubblica da una pratica vincolata a uno spazio fisico reale (che converte qualsiasi intervento in “monumento”) a una pratica che interviene nello spazio dei media distribuiti, e che viene esperita attraverso atti di fruizione privata simultanea.

L'altro tema caro a Price è quello della legittimità dell'esperienza mediata dell'arte:

Does one have an obligation to view the work first-hand? What happens when a more intimate, thoughtful, and enduring understanding comes from mediated discussions of an exhibition, rather than from a direct experience of the work? Is it incumbent upon the consumer to bear witness, or can one's art experience derive from magazines, the Internet, books, and conversation?<sup>17</sup>

14. Ibid., p. 16

15. Ibid., pp. 56 - 58

16. Seth Price, *Dispersion*, 2002 - in corso, <http://www.distributedhistory.com/Disperzone.html>

17. Ibid

Le questioni sollevate da Price, che nel 2002 potevano sembrare una serie di affermazioni naive svincolate l'una dall'altra, priva di una tesi, negli anni successivi sono state raccolte a più riprese da artisti interessati a intervenire sul piano dei media distribuiti. Nel suo fondamentale saggio "In Defense of the Poor Image" (2009), Hito Steyerl si sofferma a lungo sul potenziale politico dell'immagine povera, concetto che include sia la copia di bassa qualità di un originale invisibile perché escluso dai principali circuiti distributivi (si pensi, per mantenere il suo esempio, alla tradizione del cinema sperimentale, ucciso dalla "ristrutturazione neoliberale della produzione di media" e risorto come "immagine povera"); sia le immagini che nascono povere, come la produzione mediale amatoriale resa possibile dal crescente accesso ai mezzi di produzione (fotocamere e videocamere digitali, cellulari). Scrive Steyerl:

The poor image is an illicit fifth-generation bastard of an original image. Its genealogy is dubious. Its filenames are deliberately misspelled. It often defies patrimony, national culture, or indeed copyright. It is passed on as a lure, a decoy, an index, or as a reminder of its former visual self. It mocks the promises of digital technology<sup>18</sup>.

L'immagine povera sovverte il sistema di valori su cui si fonda la comunicazione mainstream, opponendo il degrado alla qualità, la pirateria al copyright, e fondando su queste premesse - la bassa qualità che le consente di essere leggera e viaggiare veloce, e l'assenza di vincoli di proprietà che la rende remixabile - una nuova economia dell'immagine e un nuovo sistema di valori: la partecipazione creativa degli utenti, la velocità di diffusione, la capacità di essere condivisa nelle reti globali, che crea una nuova "storia condivisa". L'immagine povera è ambivalente, e vive di una tensione: da un lato si colloca nella tradizione della comunicazione politica indipendente, dall'altro è "perfettamente integrata in un capitalismo dell'informazione che si fonda su cicli di attenzione compressa, sull'impressione più che sull'immersione, sull'intensità più che sulla contemplazione"; sopprime l'aura dell'originale, ma ne genera un'altra fondata sulla transitorietà della copia. Conclude Steyerl:

The poor image is no longer about the real thing—the originary original. Instead, it is about its own real conditions of existence: about swarm circulation, digital dispersion, fractured and flexible temporalities. It is about defiance and appropriation just as it is about conformism and exploitation.

In short: it is about reality<sup>19</sup>.

Questo processo viene analizzato dal giovane artista Brad Troemel in un saggio dedicato a The Jogging, una piattaforma di dispersione delle immagini a cui ha dato vita, intitolato "The Accidental Audience". The Jogging, si appoggia tecnicamente a Tumblr, un sistema che capitalizza - e consente ai suoi utenti di capitalizzare - sulla "shareability" dei contenuti, per lo più immagini. Inevitabilmente, il discorso finisce per incrociarsi con quello - introdotto

18. Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image", in *e-flux journal*, n. 10, Novembre 2009, <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>. Ristampato in: Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, Berlin 2012, pp. 31 - 45. P. 32

19. Ibid., p. 44



da Price - sul destino dell'arte quando si manifesta fuori dal contesto artistico, e libera dall'etichetta stessa di arte:

[...] several recent art projects have exceeded the bounds of their original context, gaining a large non-art-related audience en route to online virality. These audiences share images and videos initially conceived as artworks without any concern for authorship, context, or property — without any particular awareness that they are engaging with “art” at all. That is, they are art audiences by accident.

What becomes of art when the majority of those interacting with it don't recognize it as such? What happens “after art”?<sup>20</sup>

Tumblr, spiega Troemel, si fonda sul meccanismo del reblog, che consente di far seguire all'immagine una sorta di “pedigree” in forma di note, che registrano il numero di volte che è stata condivisa o commentata, fino al post iniziale. Sebbene il reblog consenta di modificare il post originale, ad esempio eliminando dettagli accessori come le didascalie (e quindi, decontestualizzando il post e minandone l'autorialità), al contempo mantiene una sorta di cordone ombelicale con il post iniziale; un collegamento, però, che può essere facilmente strappato scaricando l'immagine e re-immettendola nel circuito come propria. Se questa “curatela fraudolenta” sottrae al post originale parte del suo valore potenziale - un valore che nel 2014 The Jogging ha deciso di rendere esplicito pagando le submission sulla base della loro viralità - lo sottopone, dall'altro, a un pubblico “accidentale”: un pubblico non di settore e che, diversamente dal pubblico generalista che affolla i musei, non è nemmeno in cerca di arte quando se la ritrova sulla propria “dashboard” (il pannello di amministrazione di Tumblr).

Facendo riferimento alla distinzione di Joselit tra “fondamentalismo” e “neoliberalismo” dell'immagine, Troemel parla di “anarchia dell'immagine”:

Whereas image fundamentalists and image neoliberals disagree over how art becomes property, image anarchists behave as though intellectual property is not property at all. While the image neoliberal still believes in the owner as the steward of globally migratory artworks, the image anarchist reflects a generational indifference toward intellectual property, regarding it as a bureaucratically regulated construct. This indifference stems from file sharing and extends to de-authored, decontextualized Tumblr posts. Image anarchism is the path that leads art to exist outside the context of art<sup>21</sup>.

Troemel dedica il resto del saggio ad analizzare le reazioni del pubblico accidentale a un'immagine d'arte decontestualizzata - reazioni in parte legate alla peculiare natura delle immagini di *The Jogging*, che collocandosi nell'*uncanny valley* che separa la provocazione dadaista dal meme di internet, l'immagine d'arte e la produzione vernacolare, perseguono volutamente quell'ambiguità che ne facilita la dispersione.

20. Brad Troemel, “The Accidental Audience”, in *The New Inquiry*, March 14, 2013, <http://thenewinquiry.com/essays/the-accidental-audience/>

21. Ibid

La questione che più mi interessa, e su cui vorrei chiudere, è però un'altra. È evidente, alla fine di questo percorso, che l'esplosione dei media distribuiti e della distribuzione digitale sta cambiando il modo in cui fruiamo, e di conseguenza produciamo e distribuiamo, contenuti. Siamo tutti, e non solo per motivi generazionali, "anarchici dell'immagine". Abbiamo tutti ampliato la nostra cultura visiva attraverso l'uso e il consumo di immagini povere. Siamo coscienti che la stragrande maggioranza delle nostre esperienze visive avviene in forma mediata, intuiamo il valore - anche economico - dell'attenzione e faticiamo a riconoscere una qualsiasi specificità mediale negli artefatti - testuali, visivi e sonori - che produciamo e fruiamo attraverso un numero limitato di dispositivi. È, questo, il "momento contemporaneo": "inherently informed by ubiquitous authorship, the development of attention as currency, the collapse of physical space in networked culture, and the infinite reproducibility and mutability of digital materials." Lo scrive Artie Vierkant, anche lui membro di The Jogging, in un testo che indaga le condizioni operative di un artista attivo in questo momento. Spiega Vierkant:

In the Post-Internet climate, it is assumed that the work of art lies equally in the version of the object one would encounter at a gallery or museum, the images and other representations disseminated through the Internet and print publications, bootleg images of the object or its representations, and variations on any of these as edited and recontextualized by any other author. [...] Even if an image or object is able to be traced back to a source, the substance (substance in the sense of both its materiality and its importance) of the source object can no longer be regarded as inherently greater than any of its copies<sup>22</sup>.

Questo venir meno di una qualsivoglia gerarchia tra copia e originale, tra opera e riproduzione fotografica, e tra spazio espositivo e spazio della dispersione, fa sì che "opera finita" e galleria non siano più un punto d'arrivo, ma piuttosto un punto di partenza, o - meglio ancora - uno dei tanti nodi di un processo in corso, e non il più rilevante.

Parallelamente, nota sempre Vierkant, all'autore subentra una nuova figura di "lettore-autore" che "per necessità considera tutta la produzione culturale come un'idea o lavoro in progress, che può essere ripreso e continuato da uno qualsiasi dei suoi spettatori"; e lo spazio dello schermo diventa "il nostro spazio comune". In questa condizione, dov'è che l'arte trova uno spazio per delinarsi?

The strategy employed by myself and others [...] has been to create projects which move seamlessly from physical representation to Internet representation, either changing for each context, built with an intention of universality, or created with a deliberate irreverence for either venue of transmission. In any case, the representation through image, rigorously controlled and edited for ideal viewing angle and conditions, almost always becomes the central focus. It is a constellation of formal-aesthetic quotations, self-aware of its art context and built to be shared and cited<sup>23</sup>.

22. Artie Vierkant, "The Image Object Post Internet", in *jstchillin*, 2010, <http://jstchillin.org/artie/vierkant.html>

Come notava Davis, il modo in cui facciamo esperienza dell'arte sta cambiando, e continuerà a cambiare. E se, come ha detto Marcel Broodthaers, "la definizione dell'attività artistica avviene, in primo luogo, nell'ambito della distribuzione"<sup>24</sup>, non dovrebbe stupirci che la distribuzione digitale stia avendo ripercussioni sulla pratica artistica e sulla stessa idea dell'arte. Se questa nuova idea contemplerà ancora nozioni come quella di "autore", "originale" e "museo", se queste nozioni decadranno completamente o se andranno incontro a una rinegoziazione, è ancora presto per dirlo. Ma in tempi di accelerazionismo, la risposta non dovrebbe essere lontana.

23. Ibid.

24. Broodthaers, cit in Price, *Dispersion*, cit.

The future is already here –  
it's just not very evenly distributed.

– William Gibson



# MASTER RELATIONAL DESIGN

12 mesi per studiare un nuovo approccio al design  
e cambiare il modo in cui pensiamo.

[WWW.RELATIONALDESIGN.IT](http://WWW.RELATIONALDESIGN.IT)



MASTER  
RELATIONAL  
DESIGN



ABADIR  
Accademia di Design e Arti Visive

