

Filologia *versus* filosofia. L'opera di Andy Warhol interpretata da Argan, Baudrillard e Thomas Crow

MAURIZIO LORBER

*L'eternità dell'arte è una frottola, il vero problema è la sopravvivenza della civiltà dopo la fine dell'arte.
E questo dipenderà anche dal modo in cui l'arte avrà vissuto la propria fine, che sarà ancora
un momento della storia, di tutti il più illuminante.*

G.C. Argan

“L'arte a sistema tecnico tradizionale era un modello di produzione artigianale con un massimo di qualità e un minimo di quantità; stava al vertice di una piramide che aveva alla base la produzione di oggetti d'uso comune con un minimo di qualità e un massimo di quantità. Ma se questo andava bene nel quadro di una cultura materiale dominata da simmetrie ed equidistanze di qualità e quantità, per l'appunto, non va più bene in un mondo della produzione industriale caratterizzata da una spirale di variazione infinita. Ora, se puoi variare e produrre all'infinito, cosa avviene della qualità? Si riduce a zero: lo stesso concetto di valore scompare. Questo nuovo modello è il progetto [...]. Così si è passati dalle opere d'arte finite alla progettualità estetica. E dove la progettualità estetica ha modo di meglio di estrinsecarsi? Nell'urbanistica e nel design, connessi con la tecnologia industriale, e nei mass media. Ecco perché dico che l'arte trapassa nella comunicazione di massa ma, come arte, è morta”¹.

Il tema è questo: la morte dell'arte, l'ultima fermata e il relativo capolinea della storia dell'arte come finora si era concepita². Sono conclusioni nelle quali non è difficile imbattersi ogni qualvolta si affronti il tema della contemporaneità e che hanno trovato anche nel testo *The Transfiguration of the Commonplace*³ di Arthur Coleman Danto un'ulteriore e diversa base argomentativa.

Ma la fine dell'arte e la conseguente liquidazione della storia dell'arte è proprio l'inevitabile conclusione?

Per rispondere a tale domanda è particolarmente fruttuoso affrontare la lettura comparata di due testi coevi: l'uno di un filosofo, Jean Baudrillard – *Le snobisme machinale*⁴ – e l'altro di uno storico dell'arte contemporanea, Thomas Crow – *Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol*⁵ – dedicati all'artista Pop che rappresenta un *Case study* concreto sul tema. Il loro confronto permette, da un lato, di fruire di due diverse interpretazioni delle medesime opere e, dall'altro, di constatare un esito op-



1 - ANDY WARHOL, *Liz come Cleopatra in blu*, serigrafia

posto per le sorti della storia dell'arte. Con una fine esiziale per l'arte e la sua storia nel caso di Jean Baudrillard e con prospettive di continuità in quello di Thomas Crow che sviluppa le sue argomentazioni nel solco di una tradizione di ricerca filologica e iconologica. È una comparazione utile in quanto ci permette di capire perché nell'arte contemporanea si è giunti a quell'impasse evidente che Arthur C. Danto ha riassunto nel titolo di un altro testo dedicato al tema *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*⁶.

Baudrillard, a suo modo, non giunge a conclusioni assai diverse rispetto a Danto partendo però non dall'esposizione alla *Stable Gallery* del 1964 e dalla conseguente riflessione sullo statuto ontologico dell'opera d'arte⁷ – “*The Transfiguration of the Commonplace was essentially a contribution to the ontology*” – bensì da ciò che le realizzazioni e la figura stessa di Warhol lo inducono a pensare relativamente alla mentalità del suo tempo. La sua analisi è simile a quella di un antropologo che, analizzando dei manufatti, tenti di penetrare nel pensiero collettivo di una società. Tale lettura dell'opera è indubbiamente rischiosa ma, qualora sia condotta con sagacia, indubbiamente fruttuosa. Questa modalità interpretativa è riscontrabile anche nella storia dell'arte di matrice filosofica come è lucidamente intesa da Giulio Carlo Argan: “Ricordo una conversazione che ebbi con Gropius. Mi disse: “Io avrei voluto pensare tutte le cose che lei mi ha attribuito, ma non le ho mai pensate”. Io ho risposto: “Caro Gropius, non me ne importa niente; mi importa che Lei le abbia fatte pensare a me”⁸. Ciò non significa che Argan avesse posto in essere delle sovra-interpretazioni o delle interpretazio-

ni aberranti ma che Walter Gropius, con teorie e opere, avesse imposto una svolta, un cambiamento di intendere non solo rispetto all'operare artistico ma nei confronti della stessa società. Proprio la Bauhaus si presta, per le sue ambizioni didattiche ad alto impatto sociale, a una lettura che ne colga la filosofia di fondo che costituì l'ossatura di quel progetto pedagogico e creativo:

“[Gropius] crede ancora, come la generazione che l'ha preceduto, in una redenzione del mondo per mezzo dell'arte; ma poiché l'arte stessa è malata, propone la redenzione dell'arte per mezzo della ragione [...] Se la formazione dell'artefice consiste nel passare dalla padronanza dell'utensile a quella della macchina, il suo processo formativo riproduce il processo evolutivo dall'artigianato all'industria: la scuola artistica è dunque una società in nuce perché il processo didattico riproduce il processo dell'evoluzione sociale [...] La didattica della Bauhaus nasce appunto dalla constatazione che, per la prima volta, un ideale internazionale ha assunto una precisa consistenza storica. Come la nuova coscienza della realtà rivendica un campo di esperienze infinitamente più vasto della 'natura', così la vita moderna si esplica in una sfera infinitamente più vasta della 'nazione’”⁹

L'operazione interpretativa di Baudrillard non è molto diversa. Egli fa affiorare dall'opera di Warhol alcune caratteristiche fondamentali che gli permettono di mettere a fuoco la visione antropologica che si è imposta. Per Crow invece, come vedremo, si tratta di un'interpretazione fuorviante poiché prescinde da quelli che sono i significati culturali delle immagini che costituisco-



2 - ANDY WARHOL, *Tuna fish disaster*, serigrafia

no l'enciclopedia iconografica di Warhol. Baudrillard ravvisa la grandezza dell'artista americano e la sua affermazione solo alla luce della capacità di cogliere la struttura nascosta del pensiero che caratterizza la contemporaneità¹⁰.

In alcuni periodi della storia dell'arte il confronto con la realtà visiva è stato uno dei metri di giudizio attraverso il quale giudicare la rappresentazione. Dagli aneddoti di Plinio, alle riprese Vasariane, molteplici sono i casi in cui è menzionata l'abilità dell'artista di evocare le apparenze. È un'eredità che muore con le avanguardie e che coincide con la fine della rappresentazione prospettica dello spazio, l'unico sistema in grado di simulare le invarianti proiettive

della visione naturale. Un metodo raffigurativo che Warhol disabilita per una strada diversa da quella del cubismo o dell'astrattismo. Baudrillard sostiene che se il dipinto prima era un modello della realtà, secondo una tradizione classica della pittura, con Warhol il modello figurativo è divenuto realtà, o meglio ha sostituito il reale ed è il parametro di ciò che chiamiamo reale.

Così Danto stesso giustifica il ruolo fondamentale fatto assumere da Andy Warhol alle sue opere che "rendevano impossibile una demarcazione tra arte e realtà (tra le scatole Brillo del supermercato e le sue Brillo Box). Perciò, a partire dagli anni Sessanta, il futuro dell'arte coincideva con il superamento di quel confine che ne determinava il distacco dalla vita comune. Ed io pensai che fosse proprio quella la fine dell'arte, perché era la fine della possibilità di una narrazione evolutiva. Eravamo giunti nell'era post-moderna, o post-storica¹¹".

Per Baudrillard questa caratteristica riassume una condizione antropologica. Se nella società dei consumi non è la realtà che verifica il modello ma sono le immagini che fungono da modello per il reale, Warhol dimostra di comprendere questo meccanismo proprio dell'era nella quale cinema, televisione e immagini fotografiche iniziano a costituire l'enciclopedia visiva di riferimento delle masse. Crow obietterebbe a questa presa di posizione radicale una superficialità filologica e assegnerebbe alla storia dell'arte il compito di comprendere quali siano i riferimenti visivi e culturali, plausibilmente fondati, di Warhol. Cioè, nell'analisi di Crow, si ritiene che i prodotti artistici di Warhol siano comprensibili in un'ottica tradizionale di contesto e significato con un lavoro interpretati-

vo analogo a quello che la storia dell'arte ha svolto per il passato. Baudrillard invece riscontra, e come dargli torto, un sistema di pensiero che riflette quell'estetica feticista del quotidiano, divenuta modalità inconsapevole di godere dell'esistenza:

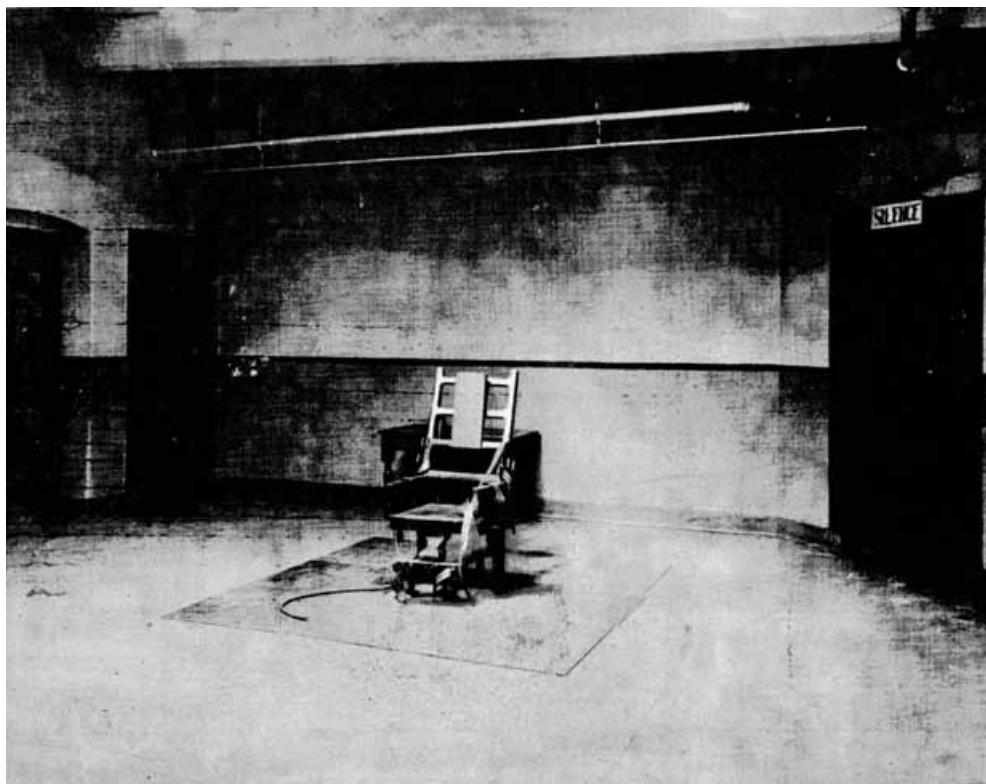
“Tutti gli artefatti moderni, industriali, immagini di Marilyn, della lattina Campbell o della sedia elettrica, tendono a divenire per noi naturali, talmente sono banali. Ora, il mistero di questi artefatti di Warhol, così come il mistero della sua gloria che ci fa ingoiare stupidamente moda e pubblicità, non ha altro segreto che questa artificialità pura, quello che emerge da qualsiasi significato naturale, sensuale, per prendere una intensità spettrale, vuota di senso, che è quella del feticcio”¹².

Una storiella surreale citata da David Foster Wallace¹³ racconta di due giovani pesci che, mentre stanno nuotando, incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta il quale, dopo un cenno di saluto, chiede loro: “Com'è l'acqua?” I due pesci proseguono per un altro po', poi uno guarda l'altro e lo apostrofa: “Che cavolo è l'acqua?”.

L'acqua in cui nuotiamo e respiriamo non ci è nota fino a che qualcuno non ce la rivela, in questo modo Warhol avrebbe reso evidente la dinamica parossistica del consumo. L'interpretazione di Baudrillard travalica tuttavia questa interpretazione iconologica e approda ad una sorta di nemesi storica *au contraire*. È Warhol a renderla evidente; una visione lucida e, al contempo, complice del mondo contemporaneo fa di Warhol una figura che non può più essere letta con i parametri tradizionali della sto-

ria dell'arte in quanto cessa di appartenere al mondo dell'arte per diventare parte di quel mondo che, riflettendolo icasticamente, decreta la fine dell'arte. Che Baudrillard attribuisca intenzioni che non sono proprie a Warhol? Ne dubitiamo, poiché le frasi apodittiche dell'artista contribuiscono sicuramente a confermare queste intenzioni, tanto che l'autore francese cita spesso la definizione dell'arte dell'artista americano: “L'arte esiste (forse), ma io non ci credo”, tuttavia un rischio in questo genere di analisi è sempre possibile, tanto che lo stesso Giulio Carlo Argan ricorda nell'intervista a Tommaso Trini che “quando Gropius lesse il mio libro, mi disse: “Ma lei mi ha fatto plus grand que nature”. Voleva dire insomma che gli avevo conferito un significato ideologico e filosofico maggiore di quanto ne avesse”¹⁴.

Il filosofo francese fa un esempio chiarificatore del balzo messo in atto da Warhol chiedendoci di immaginare la situazione della scienza più avanzata. Non dimentichiamo che il riferimento è alle “immagini” scientifiche che, nel momento in cui scrive Baudrillard, sono quelle prodotte dagli acceleratori di particelle elementari del Tevatron del CERN di Ginevra o del Fermi LAB di Chicago e soprattutto quelle che, sui giornali di tutto il mondo, illustravano la scoperta delle particelle W e Z di Carlo Rubbia. Sono immagini nelle quali la concretezza dell'oggetto – si pensi ai paradossi della fisica quantistica – e la posizione critica del soggetto – solo una macchina può rielaborare visivamente l'invisibile – spariscono simultaneamente e dove la sola realtà dell'oggetto è quella dello schermo del calcolatore. Questo spazio è uno spazio paradossale ed è in questo ambito che,



3 - ANDY WARHOL, *Little Electric Chair*, serigrafia

per Baudrillard, si muove Warhol mettendo fine all'arte attuale. Non c'è un referente oggettuale dietro quelle immagini, non più che dietro lo schermo che traccia le traiettorie delle particelle che non si riferiscono a qualcosa di tangibile, concreto, reale nel senso di percepibile con i sensi comuni. Così come non c'è più il soggetto Warhol dietro l'effetto Warhol. C'è solo una superficie di raffigurazione. È lo stesso Warhol ad avallare questa posizione, sottolinea Baudrillard, quando afferma che il suo sogno consiste nell'essere una macchina impersonale che produce immagini totalmen-

te superficiali dietro le quali non c'è nulla. Insomma dichiarazioni che lasciano ampio margine ai filosofi – liquidazione dell'originale, riproduzione illimitata, nullificazione dell'autore – per svolgere il loro lavoro.

Warhol realizzerebbe un'estetica che pone fine alla storia poiché, spiega Baudrillard, non si tratta di una nuova estetica o di una nuova modalità di narrare per immagini ma si tratta di una metafisica, che è parte del nostro mondo attuale.

La differenza è che anziché deplorarla, o di viverla come una condizione alienante e depressiva, Warhol la vive con esaltazio-

ne gioiosa. Egli dissolve la sua opera nella totale trasmutazione in immagine del nostro mondo. Una realtà sociale che marginalizza, con sempre maggiore insistenza, il reale per sostituirlo con l'illusorio. Nell'elaborare una serie d'icone estatiche e insignificanti fa sì che l'immagine sia una raffigurazione pura, senza la benché minima trasfigurazione.

La via d'uscita da questa impasse che non permette di verificare o confutare quanto affermato è seguire le tracce, gli indizi, attraverso un lavoro di confronti e raffronti che contestualizzi storicamente l'opera? È quanto crede Thomas Crow il cui lavoro consiste nel mettere a fuoco le external determinations che contribuiscono a stimolare la realizzazione delle opere. Crow è esplicito nell'affermare che, senza questo tipo di analisi, la fascinazione stessa delle opere stesse rimane occulta e inesplicabile.

“Egli iniziò i dipinti [di Marylin] nelle settimane successive il suo suicidio nell'agosto del 1962 ed è rimarchevole quanto questo semplice fatto così importante non sia sottolineato nella letteratura specifica. La sua morte fu qualcosa con la quale Warhol chiaramente doveva fare i conti. E i dipinti rappresentano un lungo atto di cordoglio addolorato del quale molta della motivazione va al di là della nostra comprensione”¹⁵.

Crow sottolinea come numerose scelte formali facciano riferimento alla scomparsa della diva, quasi che il suo volto ritratto su fondo oro fosse un'icona sacra (*Gold Marilyn Monroe*, Museum of Modern Art, New York). Inoltre, la fascinazione erotica che suscitò in molti intellettuali dell'epoca – da Willem de Koonig a Norman Mailer – non

è affatto irrilevante nella scelta del soggetto. Dal nostro attuale punto di vista tendiamo a sopravvalutare il mito Marilyn, una sorta “reduction of a woman's identity to a mass-commodity fetish”, facendo oscillare la nostra percezione emotiva rispetto all'intera serie di serigrafie da un estremo rappresentato da una sorta di monumento postumo ad un passato irripetibile, a quello dell'eterna e immutabile presenza dell'icona. La scelta di altre due figure femminili – Liz Taylor e Jacqueline Kennedy – l'una legata nel ricordo collettivo alla malattia che la obbligò ad abbandonare il set di Cleopatra e l'altra al lutto più drammatico della storia americana, non rimanda a fatti di cronaca ma a quegli elementi che sono in palinsesto al trittico: la morte, il lutto e la malattia. E ancora Crow pone in luce come nel caso delle serigrafie dedicate alla vedova Kennedy l'artista abbia messo in scena una drammatizzazione del sentimento e, al contempo, abbia rielaborato un tipo particolare di pittura di storia.

Il lavoro di Crow ci obbliga così a prendere in considerazione il contesto nel quale avviene la scelta del soggetto; questo recupero di significati connessi alle immagini ha una lunga tradizione nella storia dell'arte e si definisce iconologia. Crow sottolinea come precedentemente alle lattine di *Campbell's Soup*, nel 1963, Warhol realizzò una serie di serigrafie dal titolo *Tunafish Disaster*. Il tonno contenuto in queste lattine fu sospettato di aver avvelato e ucciso alcune persone e Warhol produce delle immagini in cui avvicina le fotografie delle vittime tratte dai giornali alle scatolette. Quei ritratti fotografici tipici delle istantanee ci comunicano, attraverso il vestiario, gli occhiali, le acconciature, l'immagina-

rio stereotipo della classe media americana. La traslazione appiattita dell'immagine ripetuta, secondo il tipico stile Warhol, trasforma le figure in una neutra astrazione. Le immagini fissano iconicamente il momento nel quale fu disastrosamente distrutto il sogno del supermarket che promette sicurezza attraverso l'abbondanza festante del cibo confezionato. Ma analogamente "un collegamento può essere fatto con alcune serie che utilizzano fotografie di automobile incidentate. Questi eventi commemorano eventi nei quali il simbolo supremo del consumo affluente, la macchina americana degli anni Cinquanta, ha cessato di essere un'immagine di piacere e libertà ed è divenuta un concreto strumento d'inaspettato e irrimediabile infortunio"¹⁶.

Le stesse immagini della sedia elettrica non possono essere disgiunte dalla politica di quegli anni nei quali, per la prima volta negli Stati Uniti, le esecuzioni brutali divennero oggetto di un aspro dibattito politico. Nel 1960 infatti, a seguito della esecuzione di Caryl Chessman in California, ebbero luogo numerose contestazioni nei confronti della pena di morte cresciuta a livelli di intensità senza precedenti. E lo stesso si può affermare per quanto riguarda la serie dedicata alla fase più violenta delle manifestazioni a favore dei diritti civili. In *The Race Riots* del 1963, la realtà politica è trasfigurata, secondo il linguaggio visivo proprio di Warhol, attraverso la maggiore accentuazione della saturazione coloristica.

Crow conclude, dopo avere esaminato i significati e le scelte stilistiche di Warhol, che questo corpus di opere, appartenenti alla prima fase della sua produzione, è ascrivibile a un genere *noir*: una sorta di *peinture noir* nel senso in cui questo termine viene applicato

ai film noir che appartengono alla cultura cinematografica degli anni Quaranta e primi Cinquanta del XX secolo. Una visione del disinganno, pessimistica dell'*american way of life*, prodotta dal montaggio di materiali *pulp* da parte di un artista che non scelse soggetti banali e facili a trattarsi né fece dell'ironia accondiscendente¹⁷. Non diversamente Argan, nel 1970, asseriva che Warhol: "non è affatto un entusiasta della cultura di massa e del 'modo di vita americano' [...] Il suo versante è quello dell'obsolescenza, il processo di assorbimento e dissolvimento della notizia nella psicologia di massa. Analizza gli effetti della ripetizione della notizia: l'incidente d'auto, la sedia elettrica, Marilyn Monroe e Che Guevara veduti sul giornale, al cinematografo, dappertutto. Studia come quelle immagini-notizia vengano 'digerite' nell'inconscio, si schematizzano, si trasformano in slogan visivi"¹⁸.

Posizione affine, seppur non identica, a quella del mondo dei simulacri e della duplicazione del reale ravvisata da Baudrillard. D'altra parte, una decina di anni dopo, Crow ha sentito l'urgenza di scrivere un testo dal titolo significativo: *The Intelligence of Art*, con l'intenzione esplicita di esplorare le condizioni che rendono la spiegazione di manufatti artistici possibile non sulla base di teorie ma attraverso "the concrete necessities of art-historical research". Insomma un ritorno a quella comprovata serie di relazioni costruita da raffronti formali, testimonianze e contestualizzazioni storiche che l'autore ritrova nel modello metodologico di Meyer Schapiro. Si tratta di riprendere il bandolo della matassa dopo la sbornia post-moderna che asseriva che la storia non aveva i requisiti necessari per rendere il passato intelligibile¹⁹.

Crow, nelle numerose versioni del suo articolo *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol*²⁰, più o meno simili nei contenuti ma diverse nei riferimenti e nelle precisazioni, non entra mai in aperta polemica con Baudrillard, sebbene nella prima versione dell'articolo, pubblicata nel 1987 in "Art in America", faccia un riferimento esplicito alla versione inglese del testo *Simulations* di Baudrillard, pubblicata a New York nel 1983.

Crow dichiara la sua perplessità relativamente all'interpretazione della "sparizione del reale" e riporta l'argomentazione su di un piano di referenze visive proprie dell'indagine storico artistica:

"Egli professa un'incapacità nel fare una distinzione fra ciò che è reale e ciò che è simulato, a penetrare al disotto della superficie indifferenziata dei segni. Alla luce dell'allusione a una 'proliferazione di sensazioni visive le quali causano duplicati da apparire fra loro indifferenziati' questi commenti potrebbero anche plausibilmente essere dichiarati da qualsiasi giovane artista che lavorava in quel periodo, qualche professionista di duplicazioni o repliche, entusiasta dell'idea di una moltiplicazione dei simulacri (tale pratica nonché i testi che ne fanno da riferimento hanno conferito alle opere di Warhol un nuovo valore aggiunto [a new currency] nella metà degli anni '80). Ma l'artista le cui rappresentazioni sono state elaborate in questo caso non è un artista Pop o un 'simulazionista' ['simulationist']; è infatti Willem de Koonig. Lo scrittore è Thomas Hess, e la data è 1953"²¹.

Fu infatti proprio lo studioso di de Kooning, Thomas Hess, a spiegare i procedi-

menti formali dell'artista che trovano riscontro in alcuni procedimenti stilistici di Warhol²². De Kooning infatti, dal punto di vista formale, aveva attuato un procedimento che si basava sulle ridipinture e sul raschiamento della superficie pittorica, utilizzando anche un'immagine di labbra di donna che aveva ritagliato da una rivista. Senza entrare nei dettagli descritti da Crow ripresi dalla monografia di Hess è evidente che queste tecniche sono rilevanti sul piano dell'analisi dell'operare artistico di Warhol.

Per Baudrillard, come abbiamo anticipato, Warhol è il vessillo di una presa di coscienza gioiosa ed estatica dello *Zeitgeist* odierno, contrariamente a quanto sostiene Crow. Un mondo nel quale tutto viene riprodotto in immagini. Una sorta di profezia – questi scritti di Baudrillard appartengono all'era della televisione di poco precedente ad internet – che si è potenziata con gli *smartphone*, il *world wide web*, e i più disparati mondi e realtà virtuali che l'elettronica e l'informatica producono a getto continuo: "viviamo in un mondo di simulazione, cioè in un mondo in cui la più alta funzione del segno è di fare scomparire la realtà e di mascherare al tempo stesso questa sparizione. L'arte non fa altro. I media oggi non fanno altro. È per questo che sono votati allo stesso destino"²³.

Come non concordare con il filosofo francese quando scrive che "a ben vedere è il destino della tecnica rendere il mondo ancora più illusorio"²⁴ e come trascurare il fatto che Warhol fece parte di un mondo nel quale le tecnologie della duplicazione²⁵ – pellicola, polaroid, fotocopie e stampe serigrafiche – erano parte integrante della vita quotidiana e motore attraverso il quale attivare e incentivare il meccanismo dei

consumi. Un mondo ove, per dirla con Baudrillard, il consumatore – di immagini e sogni prima che di prodotti concreti – lavora senza sapere di lavorare: “Ciò cui assistiamo al di là del materialismo mercantile è una materializzazione semiotica, semiologica di tutto attraverso la pubblicità, i media, le immagini”²⁶. E non diversamente si esprime Argan: “Viene il momento in cui l’oggetto fa tutt’uno con la propria pubblicità, che è già modo di consumo simbolico dell’oggetto: un oggetto divulgato attraverso la pubblicità è un oggetto pre-consumato”²⁷.

D’altra parte, Andy Warhol non ha trasformato se stesso nell’icona *kitsch* e sgarriante di questo *way of life*? Che fosse critico su quanto lo circondava o che fosse accondiscendente ha una relativa importanza. Era un uomo del suo tempo e questo basta per dare materia sufficiente agli storici dell’arte, e Crow è sicuramente un esempio convincente, per fornire un’interpretazione storica attendibile, seppur controversa, della sua opera.

È evidente che la posta in gioco nel confronto fra le due interpretazioni dello stesso fenomeno artistico non è una questione di formazioni culturali, di analisi o di correttezza interpretativa. La sfida è nelle conclusioni alle quali si giunge percorrendo strade diverse.

La strada di Crow è esemplificativa di un metodo che ha una lunga tradizione. L’analisi che si costruisce passo passo per raffronti visivi, consonanze stilistiche e contestualizzazioni storiche: fatti ed eventi che ebbero un significato e che giocarono un ruolo nella scelta di determinati soggetti e di soluzioni formali da parte dell’artista.

La strada di Baudrillard, seppur parzialmente integrabile e compatibile con quella

di Crow, non solo diverge ma giunge a conclusioni di ordine filosofico esiziali che lo storico dell’arte contemporanea non può ignorare.

Per Baudrillard l’affaire Warhol non è risolvibile sul piano dell’indagine storica: “rimane in lui qualche cosa di definitivamente enigmatico e che lo strappa al paradigma dell’arte e della storia dell’arte”.

L’artificialità pura delle sue immagini, in quest’ottica, libera l’oggetto da ogni significato naturale – nel senso che ne oblitera la referenza oggettuale – per prendere, sono parole di Baudrillard, un’intensità spettrale, vuota di senso, che è quella del feticcio. Così Warhol è l’illustrazione di quel *simulacre inconditionnel* che si pone contro la regola del gioco dell’arte, contro la convenzione estetica che era propria della nostra cultura: “Warhol è il primo che introduce al feticismo moderno, transestetico, quella immagine senza qualità, di una presenza senza desiderio”²⁸. È una condizione che va al di là dell’estetica poiché, secondo quest’interpretazione, non fa parte della storia dell’arte ma fa parte dello stato del mondo, di una condizione antropologica che è quella dell’uomo moderno: “egli non lo rappresenta, egli ne è semplicemente un frammento, un frammento allo stato puro”.

Ma perché Warhol, dato che appartiene al suo tempo, come tutti gli artisti del resto, non può essere collocato e compreso storicamente? Ecco l’asso nella manica che è stato calato sul banco non solo da Baudrillard ma anche da Arthur C. Danto: perché Warhol rappresenta la fine dell’arte quindi non può essere analizzato e categorizzato come se fosse un artista del passato. È il personaggio che ha fatto scacco matto nel gioco dell’arte. Una dinamica che aveva in

sé, intrinsecamente, i germi della sua distruzione una volta imboccata la strada delle rivoluzioni permanenti – le avanguardie – e della concettualizzazione – Duchamp – dei fatti dell'arte.

Le immagini di Warhol infatti non sono semplicemente banali in quanto semplice riflesso di un mondo banale, esse sono piuttosto l'elevazione dell'immagine alla figurazione pura, senza il mondo trasfigurato. In termini semiotici si tratta di una trasmutazione feticistica del segno. Per tale motivo Baudrillard, e in maniera analoga anche Danto, hanno a cuore di separare l'esperienza di Duchamp da quella di Warhol. Il maestro del Dada appartiene a quella schiera di artisti che hanno contribuito a decostruire la rappresentazione e a fare implodere l'opera d'arte – la semiotica degli anni Sessanta parlava di 'fissione' del significato – tuttavia questi esperimenti si rivelano ancora delle utopie critiche. Correttamente Baudrillard pone l'accento sul fatto che è possibile leggere la storia dell'arte moderna come se fosse insito il concetto di progresso e di contrapposizione. L'artista si prefigge il compito di rivoluzionare ciò che lo ha preceduto. Imboccando tale strada gli artisti hanno cessato di creare illusione per intraprendere un cammino analogo alla filosofia. Non è più un prodotto artigianale, anche nei casi in cui si professa tale (si pensi alla scuola della Bauhaus) poiché diviene un'idea critica, un'utopia.

L'operazione concettuale di Duchamp demistificò il suo oggetto d'un sol colpo, estetizzando qualsiasi oggetto. Ma il salto concettuale ulteriore e finale lo fa Warhol poiché egli s'impossessa di questa utopia: "lui s'installe directement au coeur de l'utopie, c'est-à-dire au coeur du nulle part".

Così facendo conclude il ciclo dell'utopia critica, la annulla.

Cosicché agli artisti non resterebbe che una forma di citazionismo che ricapitolò ciò che è già stato fatto: "La distinzione tra l'arte e la produzione d'immagini, comuni, banali, è sempre meno netta. Il solo ad aver preso atto e a gestire con radicalità questa banalizzazione totale dell'estetica [...] è Warhol. A mio avviso, all'infuori di lui si ha a che fare con delle forme artistiche ed estetiche che sono più animate dalla disillusione che non da altro"²⁹. O per dirla diversamente: "non esiste una nuova direzione che la storia dell'arte debba imboccare"³⁰. È Warhol che mette fine alla storia dell'arte. Conclusione alla quale giunge anche Argan: "Si può chiedere che cosa c'entri l'arte, la pittura col lavoro grafico di Lichtenstein o il lavoro fotografico di Warhol. C'entra, ma è la sua ultima apparizione, tant'è vero che Warhol l'ha abbandonata per fare il cineasta"³¹.

In maniera non molto difforme Arthur C. Danto ritiene che si sia giunti, attraverso queste esperienze, ad una totale frantumazione dell'idea unitaria di stile che ha guidato la categorizzazione e comprensione dell'arte nel passato: "Oggi si produce arte in un universo artistico non strutturato su alcuna grande narrazione, anche se naturalmente persiste nella coscienza artistica la conoscenza delle narrazioni che non si applicano più"³². Warhol, in tal senso, è una *dead line*: da ora in avanti non ci sarà più uno stile identificabile, alto e basso si mescolano e tutto, anche le esperienze formali del passato o le realizzazioni concettuali, sarà riciclato nel frullatore postmoderno. Ecco il senso di quanto affermato da Baudrillard: "A mio avviso, all'infuori di lui si ha a che fare con delle forme artistiche ed estetiche

che sono più animate dalla disillusione che non da altro". Questa condizione di entropia estetica totale ha gettato la storia dell'arte, e di conseguenza i suoi metodi e le sue domande tradizionali, in un panorama con un orizzonte nuovo, del quale si scorgono a malapena i contorni. È per tale motivo che Danto dichiara: "Io sono per una fine della storia dell'arte, non per la fine dell'arte"³³. Quella dimensione narrativa che periodizzava e categorizzava gli stili, costituendo una sorta di direzione che, a partire dall'antichità giungeva alle avanguardie, s'interrompe con Warhol il quale esaurisce ogni esperienza possibile nel giro d'orizzonte della tradizione storico artistica.

Tuttavia alle volte si dimentica che il primo preannuncio di morte dell'arte si deve a Paul Delaroche, sottolinea Danto, il pittore accademico che nel 1839 sentenziò che l'esperienza della pittura, quale abilità mimetica, era cessata³⁴. La fotografia ne aveva decretato, a suo dire, la fine. Che dire oggi, dopo il tripudio di squali in formalina di Damien Hirst, la fotografia iperrealista di Gregory Crewdson e la pittura informale di Cy Twombly? Sono tre artisti – l'ultimo recentemente scomparso – che ci permettono di mettere a fuoco come l'arte non sia morta ma sia divenuta più simile alla trama di un film di David Lynch. Entrata nel frullatore dei media, l'arte non ha più una collocazione precisa, né caratteristiche che permettono di categorizzarla, né una logica, se non quella del mercato, che supporti una narrazione coerente dei suoi sviluppi. Per comprendere ciò che Danto intende con entropia totale dobbiamo pensare che essa rappresenta l'abolizione dell'idea di stile illustrata da Meyer Schapiro nel 1953: "per uno storico della cultura o un filosofo del-

la storia lo stile è una manifestazione della cultura nella sua interezza, il visibile segno dell'unità"³⁵.

Se Danto pone il problema della disomogeneità e multiformità stilistica, che lui chiama entropia estetica, Argan lo sposta, forse più saggiamente, sul piano della produzione che Warhol, in effetti, aveva portato al parossismo: l'abolizione dell'originale e la duplicazione seriale di qualsiasi manufatto aboliscono il valore che l'unicità conferiva all'oggetto creato dall'artista (nel concreto così non fu e non è, poiché esistono *Brillo Boxes* e *Marilyn* originali che hanno un cospicuo valore di mercato e copie che si possono acquistare per pochi danari). Le *Brillo Boxes* in realtà sono diventate il simbolo della crisi paventata da Argan poiché

"[...] la concezione della morte dell'arte [...] vuol semplicemente dire che all'arte è succeduta una ricerca estetica con altri mezzi [...] tutto il passato si fondava sul valore: Era quell'unicità dell'io, quella qualità, quella singolarità, quella irripetibilità insita in un'opera d'arte che ci faceva dire: ecco, questa è l'espressione più assoluta dell'io, la sola che mi dia il senso del mio essere io. Ebbene, il concetto tradizionale di valore oggi non funziona più"³⁶.

Molto di quanto sostenuto tanto da Baudrillard quanto da Danto su Warhol ha una fondatezza, tuttavia il problema si impone nel momento in cui si iniziano a trattare problemi artistici come se fossero problemi filosofici. Questo gioco parzialmente perverso, ove artisti e studiosi collaborano attivamente, non poteva che condurre a soluzioni paradossali poiché le realizzazioni artistiche, nell'epoca contemporanea, sono

divenute la palestra argomentativa per rispondere a domande di ordine generale – che cos'è l'arte – mentre i prodotti artistici sono per loro natura, nel senso più esteso del termine, 'immagini' e quindi non possono esprimere categorie generali. Un volto di donna o una sedia sono quella sedia specifica o quello specifico volto e non possono mai essere categorie astratte come se fossero delle parole (questo aspetto nominalistico, concretamente referenziale può essere superato soltanto con l'aggiunta di didascalie o con l'elaborazione convenzionale di un linguaggio simbolico dove le icone divengono ideogrammi). Le opere non possono dirci che cosa sia l'arte né possono confutare nulla, sono i ragionamenti, condotti per mezzo del linguaggio, a permettere la categorizzazione e le deduzioni logiche. Nel momento in cui penso che le immagini siano la visualizzazione di argomentazioni è possibile anche decretare la fine dell'arte da parte delle esteticamente affascinanti *Brillo Boxes*. Poiché esse non narrativizzano nulla, rappresentando il grado zero dell'eloquenza, divengono un agile strumento a supporto delle teorie filosofiche.

In realtà i due autori posti a confronto evidenziano come il paradigma filosofico – opere intese quali *Zeitgeist* – e quello filologico – contestualizzazione storica, confronti visivi – benché possano integrarsi a vicenda non collimano nelle conclusioni quando l'approccio filosofico forza la mano al significato delle immagini. È indubbio che gli artisti cercano soluzioni visive che traducano le loro emozioni e trasfigurino il mondo secondo una propria concezione estetica con l'intento di produrre emozioni. Spesso essi suscitano interrogativi esistenziali ma non usano l'argomentazione linguisti-

ca e quindi, attraverso i mezzi che sono loro propri, stimolano delle associazioni e delle intuizioni ma non producono dimostrazioni né confutazioni. Possono sicuramente intuire empaticamente, come sicuramente è accaduto a Warhol, una condizione esistenziale collettiva, o porre in luce aspetti contraddittori della nostra vita quotidiana, ma non fanno sillogismi né indagano con i mezzi della logica. D'altra parte è lo stesso Arthur C. Danto ad aver affermato che Warhol “nell'ambito della metafisica funzionò, a ogni stadio della sua produzione, come uno strumento di filosofiche dimostrazioni, anche se non fu mai consapevole delle teorie che confermava o confutava”³⁷. Se uso un esperimento artistico – le *Brillo boxes* – per spiegare un problema filosofico non posso pensare che tutto ciò che sarà prodotto dopo quel manufatto seguirà la logica della mia filosofia e, come spesso accade nella realtà, capiterà l'unica cosa prevedibile: l'imprevisto.

Anche i percorsi generativi rischiano, in barba agli storici, di essere meno astrusi di quanto si creda, seppure meno ingenui di quanto si voglia far credere. Come appare, con un'evidenza disarmante proprio in un'intervista a Andy Warhol del 1985. Alla domanda del perché i suoi primi dipinti, che avevano come soggetto Popeye e Dick Tracy, nati come fotogrammi ripresi dalle *comic stripes*, siano stati abbandonati nei primissimi anni Sessanta per rivolgersi verso la riproduzione seriale, egli rispose: “Io immagino sia accaduto perché io... io non lo so. Ognuno stava provando una cosa diversa. Io ho fatto le *comic stripes*, e allora vidi i piccoli punti di Roy Lichtenstein che erano fatti così perfettamente. Così io pensai che non potevo fare le *comic stripes*, per-

ché egli le faceva così bene. Così io iniziai a fare altre cose”³⁸.

La contestualizzazione storica, il recupero dei testi, l'uso di fonti visive, propri di un metodo filologico hanno l'indubbio vantaggio, come ci insegna l'approccio di Thomas Crow, di argomentare in maniera più sicura e verificabile. A differenza dell'approccio filosofico, da questo punto di vista, non si coglie alcuna morte dell'arte né sono presi in considerazione i problemi ontologici poiché non rientrano nel novero delle domande che lo storico si pone. Dobbiamo tuttavia attentamente valutare che si tratta di temi comunque importanti, che non devono essere marginalizzati poiché erroneamente considerati rispondenti al solo bisogno ozioso del filosofo. Come si è cercato di manifestare negli esempi precedenti hanno ampio diritto di essere parte della storia dell'arte, quand'essa include il valore dell'opera d'arte e le forme di pensiero che le immagini producono.

Non è un caso se abbiamo richiamato più volte la figura di Giulio Carlo Argan, il quale avvertiva che:

“L'informazione abbondante ed esatta aiuta senza dubbio a impostare, ma non risolve il problema del significato e della portata di un fatto. Lo si vede quando si studia l'arte contemporanea: malgrado la completezza dell'informazione, essa ci appare, dal punto di vista dell'interpretazione, ancor più problematica. È comune, del resto, la distinzione tra una storia esterna, che accerta la consistenza dei fatti e raccoglie e controlla le testimonianze, ed una storia interna, che rintraccia i motivi ed i significati dei fatti nella coscienza di chi li ha comunque vissuti; ed anche nello studio delle opere d'arte si ammette da tutti che l'indagine filologica o erudita, occupandosi specialmente di accertare o restituire l'autenticità dei testi e delle fonti, non sia fine a sé stessa ma preparatoria ed ausiliaria della vera ricerca storica, che si propone l'interpretazione dei significati e dei valori”³⁹.

Note

- ¹ G.C. ARGAN, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T. Trini, Roma-Bari 1980, pp. 55-56.
- ² Per un inquadramento complessivo del problema della fine dell'arte rimandiamo al testo recente, con bibliografia dettagliata sul tema, di F. VERCELLONE: *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013.
- ³ A.C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge (Mass.) 1981, trad. it.

La trasfigurazione del banale nell'arte, Roma-Bari 2008.

- ⁴ J. BAUDRILLARD, *Le snobisme machinale*, “Les cahiers du Musée National d'Art Moderne”, 34, 1990, pp. 34-43.
- ⁵ T. Crow, *Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol*, “Art in America”, 75, 1987, 128-136. L'articolo risale a una conferenza del 1986 e ha una redazione definitiva nel 1990 con numerose versioni inter-

- medie. Abbiamo sempre citato e tradotto dai testi originali ma una traduzione di Elio Grazioli, da un'edizione francese del 1990, è stata pubblicata recentemente in *Andy Warhol* (a cura di E. GRAZIOLI), numero monografico di "Riga n. 33", Milano 2012, pp. 108-117. Le molteplici versioni e traduzioni dell'articolo sono elencate dettagliatamente alla nota 20.
- ⁶ A.C. DANTO, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York, 1992, trad. it. *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine dell'arte*, Milano 2010.
- ⁷ A.C. DANTO, *Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in The Transfiguration of the Commonplace*, Published March 8, 2008 (<http://www.contempaesthetics.org/>).
- ⁸ R. BOSSAGLIA, *Parlando con Argan*, Nuoro 1992, p. 21.
- ⁹ G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1957, p. 28 e pp. 42-43.
- ¹⁰ Sui percorsi critici e interpretativi dell'arte di Warhol si veda l'utile sintesi bibliografica di A. MECACCI, *Andy Warhol*, Roma-Bari 2008, pp. 157-168. Per un confronto fra interpretazioni diverse – Barthes, Baudrillard, Crow – il capitolo dedicato a *I tredici uomini più ricercati di Andy Warhol* in H. FOSTER, R. KRAUSS, Y.A. BOIS, B.H.D. BUCHLOCH, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004, trad. it. *Arte dal 1900*, Bologna 2006, pp. 486-491.
- ¹¹ A.C. DANTO, *Una conversazione (post-storica)*, intervista di MANRICA ROTILI, in A.C. DANTO, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine dell'arte*, cit., pp. V-XIV [p. VI].
- ¹² J. BAUDRILLARD, *Le snobisme...*, cit., p. 35.
- ¹³ Discorso di David Foster Wallace per la cerimonia delle lauree al Kenyon college, 21 maggio 2005.
- ¹⁴ G.C. ARGAN, *Intervista...*, cit., p. 43.
- ¹⁵ T. CROW, *Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol*, in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge (Mass.) 1990, pp. 311-326 [p. 313].
- ¹⁶ T. CROW, *Saturday Disasters...*, cit., 1990, p. 322.
- ¹⁷ T. CROW, *Saturday Disasters...*, cit., 1990, p. 324. Si vedano anche le pagine, nel testo divulgativo, dedicate a Warhol in: T. Crow, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, London 1996. Su questo tema anche la posizione di Hal Foster quando riprende dal testo di Crow la frase "le piaghe della vita americana lo attiravano": H. FOSTER, *Morte in America*, in *Andy Warhol* (a cura di E. GRAZIOLI), numero monografico di "Riga n. 33", Milano 2012, pp. 231-246.
- ¹⁸ G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze 1970, ed. cons. 1980, p. 533.
- ¹⁹ T. CROW, *The Intelligence of Art*, Chapel Hill and London 1999.
- ²⁰ La prima versione risale al 1987 (T. CROW, *Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol*, "Art in America", 75, 1987, 128-136) ed è l'unica che fa riferimento a Baudrillard (p. 132 e nota 7). Versioni successive: *Saturday Disasters: trace et référence de la première période de Warhol*, "Artstudio", 8, 1988, pp. 82-92; *Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol*, in *Reconstructing Modernism...*, cit., pp. 311-326; *Saturday Disasters: trace et référence chez le Warhol des débuts*, "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 34, 1990, pp. 34-69 con traduzione italiana di E. GRAZIOLI, "Saturday Disasters": tracce e referenze nelle prime opere di Warhol, in *Andy Warhol* (a cura di E. GRAZIOLI), "Riga n. 33", Milano, 2012, pp. 108-117. *Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol, Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London 1996, pp. 49-65 e pp. 247-249; *Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol*, in *Warhol. October Files 2*, a cura di A. MICHELSON, Boston 2001, pp. 49-60 e pp. 64-66. Quest'ultimo contributo contiene anche sintesi di una serie di domande rivolte a Thomas Crow (pp. 60-64).
- ²¹ T. CROW, *Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol*, "Art in America", 75, 1987, 128-136 [p. 132].

- ²² Pur senza citare De Kooning, dal punto di vista formale, già Argan aveva parlato di tecnica espressionista di Warhol e d'immagine prelevata dai circuiti dell'informazione di massa presentandola però "logora, sfatta, consumata". Su Warhol le pagine presenti in G.C. ARGAN, *L'arte moderna...*, cit., pp. 531-535 e p. 600.
- ²³ J. BAUDRILLARD, *Verso il vanishing point dell'arte (1987)*, in J. BAUDRILLARD, *La sparizione dell'arte* (a cura di E. GRAZIOLI), Milano 2012, p. 34. È interessante che Argan recensisca il testo di René Berger (*La télé-fission. Alert à la télévision*, Bruxelles 1976). Questo saggio è fondamentale poiché è su questa base che Argan teorizza che l'arte sta finendo o è finita: "La televisione [...] è la macchina mostruosa e tentacolare che trasforma la cultura in informazione, la storia in notizia": G.C. ARGAN, *Raffaello parla in TV*, "L'Espresso", a. XXII, n. 16, 18 aprile 1976, ripubblicato in G.C. ARGAN, con il titolo *La telefissione*, in *Occasioni di critica*, Roma 1981, pp. 93-95 [p. 93]. In un testo successivo (*Che scultore! Ha 24 pollici*, "L'Espresso", a. XXIV, n. 42, 22 ottobre 1978 presente nel testo *Occasioni di critica con il titolo Televisione e arti visive*, (pp. 179-181) Argan scrive: "...poiché non c'è dubbio che la tv è una malattia di cui è morta l'arte. Al più si può dire che la tv è succeduta all'arte come la chimica all'alchimia e il dagherrotipo alla pittura di ritratto, ma il processo di surrogazione è ancora in atto e non si sa come andrà a finire (p.180).
- ²⁴ J. BAUDRILLARD, *Le snobisme machinale*, cit., p. 42.
- ²⁵ "La stampa sancisce il principio che la pittura interessa per l'immagine e non più come oggetto pregiato. Il quadro diventa, in un certo senso, il prototipo delle sue riproduzioni". G.C. ARGAN, *Intervista...*, cit., p. 96.
- ²⁶ J. BAUDRILLARD, *Transestetica (1987)*, in *La sparizione...*, cit., p. 47.
- ²⁷ G.C. ARGAN, *Intervista...*, cit., p. 142.
- ²⁸ J. BAUDRILLARD, *Le snobisme machinale*, cit., p. 43.
- ²⁹ J. BAUDRILLARD, *Al di là della fine (2002)*, in *Pataphysique (2006)* ed. it., *Patafisica e arte del vedere*, Firenze 2009, p. 28.
- ³⁰ A.C. DANTO, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Washington 1997, trad. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano 2008, p. 37.
- ³¹ G.C. ARGAN, *L'arte moderna...*, cit., pp. 534-535. Ma così anche Baudrillard: "Quando Warhol dipinge le zuppe Campbell negli anni '60 è un colpo da simulatore e uno shock per tutta l'arte moderna, l'oggetto – la merce, il segno della merce – si trova ironicamente sacralizzato. Questo è il solo rituale che ci resta, il rituale della trasparenza. Ma quando egli dipinge i barattoli di zuppa nell'Ottantasei, non è più nel chiarore, egli è nello stereotipo della simulazione"; cfr. J. BAUDRILLARD, *De la marchandise absolue*, "ArtStudio", numero speciale dedicato a Andy Warhol, n. 8, 1988, pp. 6-13 [p. 9]. Si noti che sul medesimo numero è collazionato anche il testo di THOMAS CROW, *Saturday Disasters...* in traduzione francese (vedi nota 20).
- ³² A.C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte...*, cit., p. 47.
- ³³ A.C. DANTO, *Una conversazione...*, cit., p. VI.
- ³⁴ A.C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte...*, cit., p. 75.
- ³⁵ M. SCHAPIRO, *Style*, in A.L. KROEBER, *Anthropology today*, Chicago 1953, pp. 287-312 [p. 287].
- ³⁶ G.C. ARGAN, *Intervista...*, cit., pp. 54-56. "Una disciplina muore quando, caduti i nessi col sistema globale della cultura, cessa la sua funzione. Così è stato dell'alchimia, dell'astrologia [...] L'eternità dell'arte è una frottola, il vero problema è la sopravvivenza della civiltà dopo la fine dell'arte. E questo dipenderà anche dal modo in cui l'arte avrà vissuto la propria fine, che sarà ancora un momento della storia, di tutti il più illuminante". G.C. ARGAN, *Ritratti di opere e di artisti*, a cura di A. ROCA DE AMICIS, Roma 1993, dal paragrafo *Le tendenze dell'arte*, pp. 151-153 [p. 152]. Ma sul concetto di valore cancellato dalla produzione potenzialmente infinita nella fabbrica degli oggetti, e

delle immagini, contemporanea si veda anche l'articolo di BAUDRILLARD, *De la marchandise absolue*: "Quando Andy Warhol sostiene questa esigenza radicale di divenire una 'macchina' assoluta, più meccanico ancora delle macchine, perché egli mira alla riproduzione automatica macchinale di oggetti già fabbricati, già prodotti (che siano una scatola di zuppa o il viso di una star) [...] giunge] al diniego di sé stesso, l'estasi nega-

tiva del valore, che è anche l'estasi negativa della rappresentazione" cfr. *De la marchandise absolue...*, cit., p. 11.

³⁷ A.C. DANTO, *Who was Andy Warhol*, "ARTnews", 86, n. 5, may 1987, pp. 128-132 [129].

³⁸ B.H. BUCHLOH, *An Interview with Andy Warhol*, in *October Files Andy Warhol*, a cura di A. MICHELSON, Boston 2001, pp. 119-128 [p.120].

³⁹ G.C. ARGAN, *La storia dell'arte*, "Storia dell'arte", 1-2, 1969, pp. 5-36 [p. 5].

The interpretations of Andy Warhol's works represented a turning point in the history of art. From the Exhibition at the Stable Gallery Arthur C. Danto drew considerations about ontology of the artwork. From Campbell's soup Jean Baudrillard has strengthened his philosophical provocation that the real is disappearing. From the image reproduction and consumer culture G. C. Argan comes to the conclusion that it was the end of art. A philological point of view has been adopted by Thomas Crow to interpret the Warhol's early works and connect them into an historical and iconological dimension. The history of art can draw useful lessons from these different points of view and reflect on its future.

mauriziorber@yahoo.it