ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 7, številka 3, september 2003 · ISSN 1408-2969

OB FILOZOFIJI UMETNOSTI B. KANTETA

Lev Kreft

Marcel Duchamp in Andy Warhol

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Citiranje: Lev Kreft, »Marcel Duchamp in Andy Warhol«, *Analiza: časopis za kritično misel* 7, št. 3 (2003): 76–82.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Lev Kreft
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

MARCEL DUCHAMP IN ANDY WARHOL

O pomenu avtorjeve intence pri interpretaciji umetniškega dela, o čemer govori tudi Božidar Kante v svoji knjigi, se lahko prepričamo tudi ob primeru interpretacije *ready-made* umetniškega dela, in to prav tam, kjer je svoje trditve o koncu umetnosti zastavil Arthur Danto. Pri *Vodometu* Marcela Duchampa kot najznamenitejšem primerku tovrstnega umetniškega dela in pri izdelkih Andyja Warhola nekaj desetletij kasneje formalno sicer lahko ugotovimo sorodnost postopka, vendar se ob interpretaciji umetnikove intence, umeščene v umetniško atmosfero dveh različnih obdobij, izkaže, da je razlika še kako pomembna.

Ključne besede: avtorjeva intenca, *ready-made*, Marcel Duchamp, Andy Warhol.

O odnosu med akterjema umetnostne zgodovine prejšnjega stoletja Marcelom Duchampom in Andyjem Warholom se običajno govori tako, da se enega postavi v vlogo predhodnika in drugega v vlogo naslednika. Ker šele ponovitev, kot pravi Hegel v filozofiji zgodovine, spremeni slučajnost nekega pojava v zakonitost, je Warhol v tej navezi tisti, ki je iz *ready-made*a in sorodnih načinov naredil zakonit umetniški pojav. Arthur Danto trdi, da je Warholovo delo sredi šestdesetih let pomenilo – konec umetnosti, ki ga je napovedoval že Duchampov opus. Duchamp, ki je bil živ in prisoten ob začetkih neoavantgarde v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, se je res po eni strani z veseljem vživel v vlogo pionirja in očeta mlade generacije, po drugi strani pa je prav to ponovitev z običajno in v zgodovini umetnosti pogosto gesto utemeljitelja smeri zavračal, češ da se je odmaknila od izvirnih načel in smotrov. Da bi odnos med opusoma enega in drugega osvetlili, bomo primerjalno postavili v medsebojno soočenje njuno razmerje do estetske izkušnje umetniškega dela in njun odnos do tradicije, ki je vzpostavila hegemonijo estetskega izkustva oziroma estetske funkcije v dojemanju umetniškega dela.

Pri tem se bom naslonil na nekatera izhodišča iz *Filozofije umetnosti* dr. Božidarja Kanteta. Na straneh 126 in 127 pravi Kante, da niso vse umetnine mišljene tako, da bi ponudile estetsko izkustvo. “Zmožnost vzbujanja estetskega izkustva ni nujni pogoj umetnosti. Nekatere umetnine, na primer Warholove *Škatle Brillo* ali Duchampov *Vodnjak* [bolje: *Vodomet, fountain* – ne ’well’], temeljijo bolj na idejah kot na izkustvu. Zadovoljstvo lahko občutimo že pri

razmišljanju o *Vodnjaku*, ne da bi ga dejansko sploh videli, kaj šele estetsko dojeli. O njem lahko beremo in razmišljamo, ne da bi vedeli, kako je natanko izgledal glede oblike in svojih zaznavnih lastnosti. Če bi *Vodnjak* razumeli, kot da ima zmožnost ponujanja nekega estetskega izkustva preko svoje oblike in zaznavnih lastnosti, bi pravzaprav spreobrnili Duchampovo intenco izzvati razmišljanje o naravi pretekle in prihodnje umetnosti."

Metode, ki jih je avantgarda razvila kot napad na predhodni univerzalni esteticizem (umetniško delo je povzročitelj estetskega učinka, vzbuja estetski učinek), pa so lahko uporabljene v najrazličnejših funkcijah, še zlasti v tistem umetniškem toku, v katerem je umetniško delo vredno pozornosti zaradi svojih idej, kajti te ideje pač niso nujno samo antiesteticistične. Pri tem ostaja zelo pomembno prav to, kar na istem mestu poudarja avtor, da je neko delo – umetniško delo. O Duchampovi steklenici z naslovom *Pariški zrak* pravi Kante, da "ponuja satirični komentar tega, da je svet umetnosti obseden z vsem, kar je pariško" (Kante, 2001: 127), je torej Duchampov komentar k hegemoniji Pariza v ameriškem umetniškem svetu, ki podobno kot njegov komentar k *Vodometu* zahteva samozavestno ameriško umetniško delo, ki ne bo podvrženo hegemoniji Pariza in esteticizma. Umetniških del se ne da več razlikovati po njihovi neposredni čutni pojavnosti, t. i. slogu posnemanja realnosti, ampak prej po njihovem odnosu do vladajočih idej v umetniškem svetu ali izven njega. Pogoj, da delujejo, pa je zdaj izrazito v tem, da jim je pripisan status umetniškega dela. Performance Marka Breclja z ameriškimi marinci presenetljivo deluje s svojo politično idejo samo, če pristanemo na to, da je performance – izven tega konteksta je lahko dojet bodisi kot neprimerna prevara humanitarnih marincev ali kot slaba anarhistična politična demonstracija, kar politično idejo nasprotovanja ZDA in NATO prikaže kot pritlehno ali vsaj spodletelo, kar zanesljivo ni. To pa pomeni, da se da nekatere politične pozicije, ki jih prevladujoči ideološki sistem izriva na rob, izraziti samo v umetniškem kontekstu, ker politični kontekst njihovega izoblikovanja v govor ne dopušča oziroma ne omogoča dojemanja njihovega sporočila.

Tudi iz tega razloga je treba sprejeti stališče, da je avtorjeva intenca še kako pomembna, vsaj toliko kot okoliščine nastanka, in da ob vsej problematičnosti interpretiranja ostajajo aktualna t. i. "avtentična" intenca avtorja, kot tudi historični ambient nastanka umetniškega dela. Seveda pa pri tem še zdaleč ni tako, da bi ostajala aktualna tradicionalna pojmovanja, še zlasti ne tista iz zgodovinsko umetniških pozitivističnih ved. Kante povsem utemeljeno podčrta, da si pisatelj "ustvarja predhodnike, ne pa naslednikov". (Kante, 2001: 46) Ta, le na prvi pogled paradoksalna misel, že sodi v okvir odnosa med Duchampom in Warholom, saj si ni Duchamp ustvaril Warhola za naslednika, ampak je umestitev Warhola v umetnostne vede in historični tok umetnosti potrebovala Duchampa kot predhodnika – da bi lahko oba skupaj nekako stlačila v logični tok časa in sistematizirala novosti prejšnjega stoletja pod določen imenovalec.

Na splošno velja, da je filozofija umetnosti danes neizogiben del razumevanja sodobnih in preteklih umetniških praks. Torej ni več samo neke vrste nebeška metateorija teorij umetnosti, več kot dvakrat oddaljena od resničnosti, ampak živi

bolj aristotelsko življenje kot kdajkoli prej v svoji zgodovini – je pri umetniških delih, z njimi in predvsem v njihovem jedru.

Sprejemam avtorjevo stališče, da je filozofija umetnosti potrebna med drugim tudi zato, ker se ne da pospraviti vseh umetniških del pod hegemonijo estetske funkcije, kar pomeni, da si šele z izvenestetsko filozofijo umetnosti odpremo pot k tistemu, za kar vendarle gre: k umetniškemu delu samemu. V ta namen bi rad opozoril prav na razliko med umetniškimi deli Marcela Duchampa in Andyja Warhola, na primeru *Vodometa* in *Brillo škatel*, pa tudi na nekaterih drugih. Da isto ni isto, ne velja samo za relacijo med vsakim pisoarjem in *Vodometom*, ali vsako škatlo za Brillo milo in *Brillo škatlami*, ampak tudi za relacijo med Duchampom in Warholom. Kot rad ponavlja prav Arthur Danto, se zgodovina pravzaprav nikoli ne ponavlja, ker ima isto vsakič drugačen pomen. Da bi bila taka trditev možna, seveda ni potrebno zavrniti samo Hegla in Marxa, ki ponavljanje zgodovine prikazujeta diametralno nasprotno (ponovitev kot potrditev pravila, tragedija se ponovi kot farsa), ampak predvsem Leibniza, pri katerem je načelo istosti nerazločljivega posledica trditve, da lahko obstaja samo najboljši možni izmed vseh možnih svetov. Lahko bi rekli, da postane umetnost takega tipa, kot ji pripadata eminentna zastopnika Marcel Duchamp in Andy Warhol, možna šele potem, ko ugotovimo, da ta naš svet ni najboljši možni izmed vseh svetov.

Da bi potrdil Kantetovo tezo, ki poudarja pomen umetniškega dela kot predmeta filozofije umetnosti in zavrača univerzalno uporabnost pristopa po poti estetskega izkustva, bom najprej opozoril na razliko med *Vodometom* in *Brillo škatlami*, potem pa še na razliko v razmerju Duchampa in Warhola do tradicionalne visoke umetnosti, ki jo simbolizirajo mitične in paradigmatične podobe Leonarda da Vincija *Mona Lisa* in *Zadnja večerja.* Pri tem bomo izhajali tako iz trditve, da je za umetniško delo avtorjeva intenca (namen) nekaj pomembnega, še zlasti, kadar gre za idejo, pa tudi iz trditve, da je možnost dojemanja umetniškega dela pogojena z atmosfero in institucijo, in se strinjali z Arthurjem Dantom, ki dokazuje Georgu Dickieju, čeprav nekoliko zapoznelo, da to nista dva pojava, ki bi ju kazalo izenačiti, in da zato on sam ni soavtor institucionalne teorije umetnosti.

Vodomet

Ko je leta 1915 privandral v Ameriko, je imel Duchamp s seboj kaj neprijetno prtljago iz Pariza. Njegov *Akt, ki sestopa po stopnicah* je bil na Salonu neodvisnih marca 1912 zavrnjen oziroma ga je avtor zaradi Gleizesovih pripomb umaknil. To nekaj pove o institucijah, ustanovljenih zato, da bi bile izven institucij, kakršen je bil tudi ta salon. Razlog naj bi bil sum, da Duchamp ni ravno pravoveren kubist, ali pa že takrat značilna ironija v naslovu, ali pa to, da je bil akt predstavljen kot neke vrste kartezijanska aluzija na telo-stroj, spet poteza, ki je bila Duchampu vseskozi lastna, skorajda obsesivna. Pomembno je, da je doživel cenzurni poseg s strani tistih, ki so se kot skupina izrekli za popolno svobodo umetnosti in proti rigidnim institucionalnim kriterijem.

Ne da bi zanikali že ugotovljene in možne povezave med Duchampom in Descartesom ter futurizmom, je njegova nagnjenost k mašinizmu in inženirskemu pristopu, tako kot njegove simpatije za Ameriko, kot pravi kraj za dekonstrukcijo "retinalnega užitka" prav lahko povezana tudi s tradicionalnim nasprotovanjem esteticizmu v Franciji, ki ga spremlja ves čas njegovega obstoja, čeprav je ta zgodba danes skoraj pozabljena. Francija je bila vendarle prav tako ponosna, da je dežela tehničnega in znanstvenega napredka in svetovni sedež pozitivistične filozofije. Prav v njegovi mladosti je Amerika prehitela in premagala Francijo, tudi simbolno, ko ji je vzela iz rok njen spodleteli in škandalozni projekt Panamskega prekopa in ga leta 1914, leto dni pred Duchampovim prihodom na novo celino, dokončala sama. V New Yorku je hitro postal slaven ("Armory Show") in vodilni avantgardist, čeprav mu po pariških izkušnjah ni več prišlo na misel, da bi resno pripadal kaki skupini. Kot *one-man-band* je stal pred nalogo, da zase ustvari kontekst razumevanja in kontekst distance hkrati. Od Armory Showa dalje je imel v New Yorku vlogo reprezentanta najnovejše francoske umetnosti in reprezentanta evropske avantgardne umetnosti, in kot mu je ustrezalo, da je slaven, ni želel biti reprezentant civilizirane elite med neomikanimi Amerikanci, poleg tega pa je že izkusil, da avantgarda ni ravno tolerantna umetniška smer, čeprav se je zavzemala za popolno umetniško svobodo.

Kar mi danes vidimo v *Vodometu*, torej nevidnost razlike med umetniškim delom in navadno stvarjo, je učinek, ki se ga da doseči brez vsake mimikrije in šarade. Toda Marcel Duchamp je hotel, da bi neodvisni in avantgardni umetniki New Yorka dobili s tem vred tudi lekcijo iz socialne umetniške veščine. Da bi uspel priti do novega konceptualnega prostora in izničiti učinek estetske hegemonije v polju umetniškega sveta ("retinal pleasure"), se je moral znebiti tistega, kar je tudi pri avantgardnih skupinah preostalo od umetniške avtonomije (= estetsko je posebni zakon umetniškega sveta). V ta namen je razkrinkal avantgardo, ki je kazala nepoboljšljive znake želje po rušenju stare hegemonije, zato da bi čimprej vzpostavila svojo lastno.

Kar je predstavil, je nedvomno pisoar, ki ga ni izdelal sam. Kar je temu dodal (in pri večini njegovih *ready-made*ov je nekaj dodanega), ni skrivalo tega dejstva: obrnil ga je narobe, tako da bi voda lahko brizgala iz njega, namesto urin vanj; podpisal ga je z R. Mutt in vpisal letnico nastanka 1917; imenoval ga je *Vodomet*. Tu je tudi njegov podpis druge vrste, povezan z obravnavo razmerja med spoloma, in zveza s francosko kulturo, saj je *pissoir* z vso svojo kulturo javnih stranišč in z njimi povezanim moškim ritualom ter mačistično tovarišijo v njih prav njen viden sestavni del.

Podpis R. Mutt je več kot le običajna Duchampova raba psevdonimov, saj gre za dobro premišljeno intrigo. In tudi več kot samo intrigo. Avantgarda z vso svojo neodvisno in protiinstitucionalno držo je tudi sama odvisna in institucionalizirana. Če ne podleže tradicionalni umetniški ideologiji in njenim ustanovam, pa podleže lastni ideologiji in želji po vzpostavitvi lastnega institucionalnega okvira. Le tako si je mogoče razložiti, da celo na videz povsem odprta razstava uveljavi izločilne kriterije, pa četudi v nasprotju z izvirnim

razpisom. In tako si je Duchamp tudi razložil dogajanje, saj je imel že predhodne izkušnje iz Pariza. Odziv, ki ga je *Vodomet* izzval, je bil predviden že v gesti sami.

Vse te okoliščine, ki jih lahko pripišemo avtorjevi intenci in rabi avantgardnih izzivanj in šokiranja, pa seveda ne morejo prekriti dejstva, da je Duchampova gesta, naperjena proti institucionalizirani umetnosti z avantgardno ideologijo vred, razkrila novo vprašanje, ki se tiče tako (meja) umetnosti kot filozofije umetnosti: nerazločljivost umetniškega dela od drugih predmetov. S tem, kot je kasneje ugotovil Arthur Danto, vstopi umetnost v krog filozofije, ne da bi ji zato bilo treba govoriti v filozofski govorici. Problem nerazločljivosti nas popelje na Leibnizov teren. Kot dobro ugotavlja avtor še ene nove slovenske filozofske knjige Marko Uršič (Uršič, 2002: 231), je Leibniz izhajal iz dveh temeljnih načel: da je za vsako trditev treba navesti zadosten razlog, zakaj je resnična (načelo zadostnega razloga), in da sta dve stvari isti in medsebojno zamenljivi, če sta nerazločljivi, kar pomeni, da so vse njune lastnosti enake (načelo istosti nerazločljivega). Obe načeli skupaj sta nosilca dobro urejenega sveta, v katerem niti ena stvar ni ustvarjena odvečno, torej tako, da bi ob njej obstajala še ena povsem enaka stvar – v najboljšem možnem izmed vseh svetov je eksistenca dodeljena smiselno in varčno. Pisoar in *Vodomet* imata vse stvarne lastnosti enake, torej sta po Leibnizovem načelu nedvomno ista stvar, in vendar velja ena za straniščni pripomoček, druga pa za umetniško delo. V čem se razlikuje ta ista stvar?! Drugačna lega *Vodometa*, ki nakazuje metaforični preobrat iz sprejemnika tekočine v njen izvir in psevdonimni podpis že nekaj pojasnjujeta, toda to, da so stvari in besede tako rekoč vse po vrsti zamenljive ena z drugo in da lahko vsaka od njih vzbudi asociacijo na katerokoli od ostalih, nam še ne more razložiti učinka. Umetniško delo, ki je prepoznavno pisoar, in pisoar, ki je namenjen biti umetniško delo, sta isti predmet, ne pa dva predmeta, ki bi ju postavili v medsebojno zvezo. Tisto, kar je na umetniškem delu, imenovanem *Vodomet*, v odnosu do pisoarja presežno in ga vzpostavlja kot umetniško delo, je, kot pravi Arthur Danto, "neka teorija umetnosti" (Danto, 2000: 24), nek svet umetnosti. Ob tem pa je skrajni domet Duchampove intence vendarle tudi v negaciji trditve, da je ta svet, pa naj gre za pisoar ali za umetniško delo, najboljši možni izmed vseh svetov. Filozofska škandaloznost Duchampovih *ready-made* gest je v tem, da zanikajo kvaliteto, ki jo je svetu podelila novoveška filozofija, in institucionalizirajo nepopolnost kot bistveno potezo (umetniškega) sveta.

Če pa velja, da isto ni isto v primeru pisoarja in *Vodometa*, je isto še manj isto v primeru umetniškega dela. Ko spravimo Duchampa in Warhola na isti imenovalec *ready-made* načina ali na globlji skupni imenovalec prevrednotenja statusa umetniškega dela v zahodni civilizaciji nasploh, ne smemo pozabiti na razliko med njima. Duchamp se osredotoči na igro z estetsko funkcijo umetniškega dela in pri tem razruši tradicionalni koncept umetniškega dela pa tudi avantgardistično institucionalizacijo, ki jo je zaslutil in občutil. Glede prvega napada predvsem vživljanje in doživljanje estetskega ugodja, glede drugega opozarja, da tudi po odstranitvi tradicionalnega estetskega okvirja umetnost še vedno lahko deluje kot institucionalizirano ozemlje s središčem in mejo: za to, da

bi zares prekoračili mejo, ni dovolj, da jo le prestopiš, treba jo je ukiniti. Andy Warhol ni iz tega radikalnega, celo revolucionarnega testa, vsaj na prvi pogled ne, predvsem pa sta njegova tema in tarča drugod, ne v tradicionalni in avantgardni elitni umetnosti. Warhol se igra z estetsko vrednostjo blaga in na ta način portretira pojav, ki ga uveljavijo v vsej razsežnosti leta po drugi svetovni vojni, zaznajo pa predvsem šestdeseta leta prejšnjega stoletja: vsako blago množične potrošnje ima svojo estetsko dimenzijo, predstavlja tako rekoč umetniško delo, celo po tradicionalnih estetskih kriterijih.

V prid tej trditvi lahko namesto običajnih *Brillo Boxes* ali *Marilyn Monroe* portretov omenimo kar odnos, ki ga imata Duchamp in Warhol do Leonarda da Vincija in njegovih podob, ki veljajo za tradicionalno kvintesenco slikarskega oziroma umetniškega ideala s paradigmatično vrednostjo in kulturno popularnostjo vred. Duchamp takoj po *Vodometu* naredi svojo znamenito *Mona Liso* "Elle a chaud au cul – L.H.O.O.Q.", opremljeno z brki in kozjo bradico. Warholova *Mona Lisa*, pomnožena v barvite različice, pa ni upor proti tradicionalnemu estetskemu užitku, ki detronizira muzejsko mesto Leonardove slike in fascinacijo, ki jo le-ta povzroča. Je le še en portret estetske vrednosti blaga množične in popularne potrošnje, tokrat iz sveta tradicionalne umetnostne zgodovine. Leonardo je s svojo Mona Liso vred postal blagovna znamka, enakovredna milu za čiščenje aluminijastih površin ali pijači naše in vaše mladosti: je ime in je slika, ki reklamira samo sebe. Duchamp napada heglovski *Schein* estetske ideje, ki vklepa slikarstvo v nepresegljivi okvir estetskega ugodja, Warhol pa upodablja blagovno potrošniški *šajn* – izgled, ki ne potrebuje nikakršne druge ideje, saj preprosto razstavlja samega sebe in ne prikazuje ničesar drugega kot to, kar videz kaže. Estetske tradicije, kot v Duchampovem času, ni treba več napadati, saj se je utopila v blagovnem fetišizmu. Če za Duchampove izdelke velja, da brišejo mejo med umetniškim delom in navadno stvarjo, velja za Warhola, da briše mejo med umetniškim delom in kakršnimkoli blagom. Če za Duchampa velja, da hoče prestopiti mejo estetskega ugodja kot tisto, kar zamejuje slikarstvo, velja za Warhola, da odkriva fetišistični karakter estetskega ugodja v slehernem primerku blaga.

Drugi primer, Warholovo prekrivanje Leonardove *Zadnje večerje*, pa dodaja še nekaj več. Za privržence umetnosti kot avtonomne institucije pa tudi za privržence avantgardnih smeri je bil Warhol videti kot neangažiran avtor, ki podlega potrošniški mrzlici in jo v najboljšem primeru portretira, če ne celo slavi. Potrošništvo pa je tisto, kar bi morala umetnost v imenu transcendence napadati še bolj kot umetniške ustanove, ki so se tudi same iz krajev razstavljanja in varovanja umetniških del že spremenila v profitne institucije, ki umetniška dela razkazujejo kot kurantno blago. Kaj, razen kulturnega pesimizma in indignacije, ki ju goji neoavantgarda, še preostane? Warholova *Zadnja večerja* seveda ni napad na tradicionalno slikarstvo in estetsko ugodje, je pa tudi, za razliko od *Mona Lise*, več kot samo portret blagovnega fetišizma. Leonardova slika je kamuflirana (mimogrede, odkritje kamuflaže kot veščine v vojni datira v čas prve svetovne vojne in je neposredno povezano s kubističnimi slikarji, ki so jo prvi izdelovali, in kubistično estetiko, ki jo je v kamuflaži prepoznal tudi Picasso –

tako kot je Nemcem v anekdoti zabrusil, da *Guernice* ni naredil on, ampak oni, je tudi zabeležil, da je kamuflažne izdelke naredil kubizem). Kamuflaža, ki je zaradi prepoznavnega ozadja hkrati skrivanje in razkrivanje, omogoča preboj skozi fetišizem tradicionalnega estetskega užitka in fetišizem estetske privlačnosti blaga: naredi vidno, za kaj gre, in gre za – zadnjo, predsmrtno večerjo, za tragičnost bivanja v vednosti o koncu.

Tako se celo pri obravnavi Duchampa in Warhola izkaže, da povsem drži Kantetova usmeritev iz uvoda v njegovo *Filozofijo umetnosti*: "Eden od mojih ciljev je pokazati, kako je mogoče iz same umetnosti razviti celoten sistem filozofije." (Kante, 2001: 10) Sistemi in filozofske šole, ki jim pripadajo estetike in filozofije umetnosti, tudi tisti, ki jih obravnava Kante, so raznoliki, različni in drug drugemu neskladni in zoperstavljeni. Nobeden od njih pa ne more skriti, da je v umetnosti na delu ljubezen do modrosti, čeprav je prav to filozofija v svoji zgodovini največkrat zanikala. *Filozofija umetnosti* ima za umetnost posluh prav zato, ker pripoznava to sorodstvo v ljubezni.

MARCEL DUCHAMP AND ANDY WARHOL

We can gain the evidence about the meaning and importance of authorial intentions, one of the topics of Božidar Kante book *Philosophy of Art,* also from examples of special kind of artworks, namely *ready made*. These examples also form the base on which A. Danto made his famous claim about the end of art. We might, from formal viewpoint, otherwise find out that there is some similarity of procedure both in Duchamp's *Fountain* and Warhol's works produced some decades later but the interpretation of authorial intentions enthroned in the artistic atmospheres of two different periods shows that the difference is still going to have an important role in these matters.

Keywords: authorial intention, *ready-made, M. Duchamp*, A. Warhol.

Literatura

Kante, B. (2001). *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro.

Danto, A. (2000). "Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti" (prevedel Božidar Kante). *Analiza*, 4, št. 3-4, str. 15-26.

Uršič, M. (2002). *Štirje letni časi. Filozofski pogovori in samogovori – Pomlad*. Ljubljana: Ljubljana: Cankarjeva založba.