

művészet

BACSÓ BÉLA

Az ikonikus differencia hermeneutikai jelentősége

„Ami a képben ábrázolásra került az kivont a dolgok
kauzális érintkezéséből és átvitt egy olyan nem-dinamikus
egzisztenciába, ami a maga teljességében vett
kép-egzisztencia – egy olyan egzisztenciamód, ami sem a leképező
dologgal, sem a leképezett valósággal nem cserélhető fel.”

(Hans Jonas: *Was ist ein Bild?*)

Gottfried Boehm munkáit ismerő esztéták, művészettörténészek régtől fogva tudják, hogy elemzéseiben megkerülhetetlen szerepet játszik a hermeneutikai hagyomány és annak állandóan újrafogalmazott olvasata. Az újrafogalmazás magából a hermeneutikai megközelítésből ered, hiszen a megértendő, akár egy mű, magán teszi *nyilvánvalóvá* a különbséget, midőn megértjük, hiszen soha nem *azt* értjük, amit már értettek és már értettünk. A műalkotás, miként minden az ember által teremtetett eszköz és dolog, magában őrzi azokat az értéviszonylatokat, amelyeknek eredménye éppen *ez* a valami.

Az *ikonikus differencia*¹ a kép értelmezésének lényegi összetevője, ami egyszerre jelzi a *képértés* döntően eltérő értelmezői feltételét, kiváltképpen a *nyelvi* alkotással szemben, másrészt magának a képnek mint esztétikai létezőnek sajátos létmódjára is utal, végső soron arra, hogy a *kép-mű* képes állandóan *megvonni vélt alapját* jelenvalóságától. De ahogy majd később utalunk rá, mint minden, ami megértésre vár, egyszerre képes *kontinuumba* rendeződni, azaz rejteni azt a időbeli-történeti különbséget, ami minden művet magától és más művektől elválaszt. A már értett mű visszarendeződik egy kontinuumba, amelynek „alapot” sokszor csak bizonyos formaelvek adnak. Felix Thürlemann² Wölfflin nyomán ezt nevezte *összehasonlító látásnak*, ami aligha tagadható, sok esetben ez képezheti a megértés kiindulópontját, itt azonban többről, a *látás értelemgeneráló* jellegéről van szó, ami nem merül ki az ismert és azonos formaelvek és stílusjegyek észrevételezésében és rögzítésében. Az értelmesen látni valamit nem merül ki abban, hogy hasonlóságot fedezünk fel az egyik és a másik mű között, hiszen minden, ami megteremti a hasonlóság külső jegyeit, az magában a műben számtalan *eltérő viszonylatban* kaphat még helyet, vagy egyszerűbben egy ilyen megjelenés az *olyan mint* alapján semmiféle értelmet nem generál, csak „eledelként” szolgál a kulturált azonosításnak. Csak akkor mondhatjuk, hogy értjük, ha és amennyiben azt is értjük, hogy a hasonló vagy teljességgel azonos miért jelenik meg a másik alkotáson is. Kétségtelen az is, hogy számos műalkotás – s nem is a legrosszabbak – tudatosan

hoznak játékba ismert elemeket, legyen az festői technika, térformálás, vonalvezetés stb., ami tehát nem egyszerű félrevezetés, hanem annak a lehetősége, hogy a látást valami ismertre vezesse rá az alkotó, hogy valami módon a *látszólag* azonosat bemutassa mint *mást*.

Gadamer³ egy fontos kései írásában *a kép és szó művészetét* érintve fogalmazta meg azt a felismerését, hogy a mű mint *ez maga*, nem valaminek a visszaadása, nem valaminek a puszta másolata – még ha olykor erre rá is játszik –, hanem éppen a *bemutatott* mértéke szerint, annak nem nyilvánvaló mértéke szerint teszi láthatóvá a műben az eddig *így nem láthatót*. Ami a műben bemutatottat *végbeviszi*, az éppen az, amitől a mű azzá válik, ami, Platón fordulatával élve *auto to akribes*, vagyis *ez és nem más*. A „tárgy” mértéke szerinti bemutatás az, amitől a mű saját mértéke nem előre adott, vagyis a művön/műben ismerjük fel, hogy az alkotó a bemutatott helyes mértéke szerint járt el. Sem a külső világ *imitatív visszaadása*, sem egy *artificiális művilág önmagában nem elégséges* – ami számít, az éppen a bemutatott dolog mértéke szerinti ábrázolás. A mű ekkor *magával azonos*, vagyis *identitása* a műben működő *diszperzív* erők ellenében, azokat egyben tartva jut érvényre.

S éppen itt válik fontossá az, ahogy Boehm az *ikonikus differenciát* értelmezi. „Az *ikonikus differencia* egy vizuális kontrasztszabályt jelenít meg, melybe egyúttal az együttlátás is belefoglalt. Az ikonikus szintézisek már eleve részei észlelésünk struktúráinak.”⁴ A látás tehát egyszerre és egyidejűleg visz véghez egy értelemkereső mozgást, egészen addig, amíg az magán a szemléltén nem válik beválthatatlanná és lehetetlenné. Ennyiben Gottfried Boehm joggal hangsúlyozza a régi platonihermeneutikai felismerést, a szem értelemgeneráló teljesítménye nem egy kizárólagos *logos*zban zárul össze, hanem abban, hogy képes a látható *viszonylatai között* ismételtén a *logoszok* felé megnyílni. A kép nem úgy válik láthatóvá, hogy felismerjük rajta és benne valaminek a képét, hanem a kép kényszeríti a tekintetet, magára vonja a pillantást, hogy *értve vizuálisan realizálódjék* a kép.⁵

Korai, alapvető, *A kép hermeneutikájához* című írásában már világossá tette, hogy a kép-mű mint létező léte nem merül ki a benne és rajta *észlelhető létező* létének tudomásul vételében, mivel léte éppen *alapjait rejtő* és egyben *létét illetően növekvő* – Gadamer kifejezését („Zuwachs am Sein”) használta Boehm –, mivel a megjelenő szüntelenül *átmenetként* (Übergang) és a *változó sűrűség* (Dichte) *módján van*. „A valóság dolgaival ellentétben, ahol lehetséges a lét és jelenség elválasztása, a képben folyamatos *átmenettel* van dolgunk, ami mindazt, ami a képben 'van', átviszi a jelenségbe.”⁶

Nem pusztán arról van szó, mint az ikonikus differenciáról szóló írásában maga is utalt rá, hogy az *ontológiai differencia* vagy éppen a *differencia* gondolat mentén újra értelmezzük a kép és képszerű megjelenéshez való viszonyunkat. Azt igyekszik megmutatni, hogy a *képen és képben valami végbemegy*, amit nem pusztán a *szemlélő aktivitása* vált ki, hanem maga a kép olyan módon megalkotott, hogy ezt a magát rejtő és kinyilvánító *mozgást* a műben és művön véghezviszi. Hans-Georg Gadamer,⁷ akit Boehm mindvégig mesterének tartott, egy fontos kései írásában mutatta meg az *ontológiai differencia* és *hermeneutika* megszüntethetetlen összetartozását, s benne azt az alapvető gondolatot, hogy az esztétikailag létező léte

nem merül ki időn kívüli létmódjában, hanem éppen abban mutatkozik meg *igaz léte, hogy önmagában változni tud, azaz folyamatosan a változás és állandóság erőterébe vonja a megjelenőt*. S a mű mint *esemény* viszi végbe, vagy inkább váltja ki azt a *kimozdítást*, ami folytán az ember műben és a mű által megjelenőt úgy tapasztalja, hogy eddigi világviszonya változik. Az esztétikailag tapasztalt létezőben megnyilatkozó *differencia* nem az, amit mi vetítünk bele, illetve rá, nem mi teremtjük, hívjuk életre a különbséget, ahogy Heidegger és Gadamer is hangsúlyozta már, hanem az, ami a *szemünk láttára, a látást kényszerítve* mutatja meg az eddig nem látottat a láthatón. Vagyis a kép a maga egyenrangú módján nyitja meg az esztétikai igazság útját, azaz az esztétikailag létező kép-mű olyannyira kitett a benne munkáló differenciának, hogy sohasem azt *mutatja be, amit ábrázol, hanem az ábrázolás feltételei közepette engedi megmutatkozni azt, ami így és csak így „van”* jelen.

Ez az *így és nem másként* a kezdetektől a legfőbb hermeneutikai gondolat, ami látszólagos egyszerűsége ellenére sem megértett, ugyanis nem a létező, mint létező igazságát célozza, hanem a *változás és állandóság erőterébe vont létező előre meg nem jósolható igazságát és értelmét önmagán mutatja fel és kísérli meg megérteni*. Éppen ez az *így és nem másként* teszi az esztétikailag létezőt, így a képet is minden végső értelemmegragadással szemben rezisztenssé. A műalkotás, ahogy Hans Jonas az említett bonni ókortudományi előadásában szellemesen megfogalmazta, „azon nyomban múltbeli és ezzel örökre jelenbeli”,⁸ vagyis múltjellege abban válik nyilvánvalóvá, hogy képes egykori múltját (már értett mivoltát) maga mögött hagyni és átkerülni az adott jelen új értelemvonatkozásai közé.

Boehm írásának is egyik legfőbb felismerése,⁹ hogy maga az *ikonikus differencia* viszonylatai közepette születő értelem, vagy inkább a kép által *generált értelem*, mi módon éri *el a nyelvi megfelelések előtt, vagy inkább azon kívül*, a kép értelemteremtő működését, azaz a műalkotás *túl a puszta nyelvi értelemrögzítésen*, miként áll elő olyan újabb értelemmel, ami *magán igazolódik és mutatkozik meg*. „Az ikonikus differencia értelmet generál, anélkül, hogy azt mondaná, 'van' (ohne 'ist' zu sagen), olyan módon nyit rá a valóságra, hogy az önmagán igazolódik, mutatkozik meg.”¹⁰

Tegyük még egyszer hangsúlyossá, a mű nem állítja elénk vagy ki azt, ami „van”, hanem a műben és mű által lép fel az a *törés*, az a sajátos szélső pontokra irányuló hatáskiváltás, ami arra hajlítja a szemlélőt, az értelmezőt, hogy a már ismert valóság viszonylatában és akár ellenében *igaznak tartsa azt*, ami a mű eseményjellegéből adódóan *szembeötlően* végbemegy. Az esztétikai igazság, nem alacsonyabb rendű, benne és általa hasonlóképpen szembesülünk azzal a változó és szüntelen mozgásban-léttel, amit a mű/kép sajátos eszközökkel mutat meg saját keretei között. Ennek során a kép-mű által létrehívott *kimozdítottság* éppen magunk felé int, ahogy a görög filozófiát olvasó Kurt Riezler fogalmazta;¹¹ a lélek ebben a kimozdítottságban midőn magán túl *van*, jut közelebb ahhoz, ami ő. Ám ahogy az ember hajlik arra, hogy ne észlelje a jelentkező törést – Boehm kifejezésével élve: aszimmetriát –, s ezzel a képen megjelenőt az ismerthez igazítja, vagyis nem lép túl magán, nem teszi ki magát annak a *mozgásnak*, ami közelebb vihetné ahhoz, amivé csak a mű igazságában lehet. A kép előhívja ezt a törést, vagy

inkább megnyit egy csak általa és benne tapasztalható szélsőséges elkülönülést, a szembenállás benne megtapasztalható szélső pontjaira irányítja az értelmező figyelmét, hogy végül visszasegítse az általa elérhető *evidenciához*.

„A vizuális aszimmetria előhív egy törést (Gefälle), ami éppen az alap erejét hozza működésbe és a mindenkori figuráció prezenciájában juttatja érvényre, mint világos evidenciát, mint emocionális nyomatékot vagy a szem elé tárás más formáiban viszi ezt végbe.”¹² Az *ikonikus differencia* annak *működése*, amit végső soron semmi nem fed le, sem a pusztá nyelvi át- és lefordítás, sem pedig a vélt tárgyi hasonlóság azonosítása. A differencia annak kényszerítő ereje, hogy valamit, ami nem *közvetlenül* belátható, megfeszített erővel eljuttassunk addig az *evidenciáig*, ami folytán láthatóvá válik ellenszegülő/széttartó elemeinek összetartozása, egymás viszonylatában bemutatott elemeinek időleges értelme. Azaz a kép által bemutatott és belőle *generált értelem* e szélső pontok között születik, mint a lehető legteljesebb egybefoglalás.

Az elmúlt időszak képhermeneutikája, vagy ahogy Max Imdahl nevezte, az *ikonika* szintén ehhez a fenomenológiai evidencia fogalomhoz kapcsolódott. Ha megnézzük a *Giotto-könyv* záró fejezeteit, itt több esetben is lényeges szerepet játszik az evidenciafelismerés, valaminek a nyilvánvalósága, amit a kép-mű látható elemei takartak ki. „Az ikonika számára viszont az egészé sűrítés a reflexió tulajdonképpeni tárgya, amint ezt egy adott esetben a kép teljesíti, és csak a kép teljesítheti be. Mégpedig az ikonikus szemléletmód számára a kép összesűrűsödő értelemegésze (das verdichtete Sinnganze des Bildes), nem egyfajta összesség [...], hanem az ikonográfiailag és ikonológiailag értelmezhető előzmények a kép mint értelemegész ikonikus evidenciájában (die ikonische Evidenz des Bildes) transzcendálnak magukkal hozott értelemlehetőségükön túlra, egy a kereteket áthágó értelemgyarapodás megy végbe, miközben őrzi és megtartja a meghaladottat.”¹³ Ha, mint Imdahl fogalmazott, az *ikonika* esztétikailag orientálódó szemléletmód, azt éppen ennek az evidenciajellegnek tulajdoníthatjuk, ami a képet mint megjelelőt, állandóan önmagára és magán túl pillantva érti és érteti meg – a kép ugyanis, ha értelmet generál, önleleplező, vagy inkább magán kínál fel olyan más esztétikai szemléletmódot, ami éppen benne és általa *van*.

Ha Boehm teljes joggal a *kép logoszáról* beszél, azt nyilván nem úgy kell értenünk, hogy a kép által rejtett értelem hirtelen kiolvashatóvá válik, mint valami sokáig a tengeren hányódó palackposta, hanem éppen azt tudatosítja, hogy a kép olyan esztétikai egzisztenciamóddal rendelkezik, aminek elemei *időről időre* más-ként állnak össze értelmesen. Erre használja újabb elemzéseiben Günter Figal¹⁴ a *decentrált rend* fogalmát, ami nem egyszerűen „a közép elvesztése” (Sedlmayr), hanem egy olyan illeszkedési mód, ami végül a művet olyan jelenségégre rendezi egybe, aminek elemei egy adott határig illeszkednek, és mindig lesz olyan elem, ami történeti/emberi „vakság” okán nem válik láthatóvá, azaz megérthetővé.

Leggyakrabban a már ismert ikonográfiai séma olvasását, hol képalkotó elemeknek egyfajta „nyelvezetét”, a más művekkel egybevetett stílusát állították előtérbe, azaz megfeledeztek *esztétikai létmódjáról* (Schlosser),¹⁵ ennyiben az értelmezés során a már kész módszeres eljárásokat részesítették előnyben, ami pusztá tárgyá fokozta le a művet, vagy jobb esetben az együttlátatás példájaként hozta elő.

Persze – mint Imdahl írta – nem lehet megfeledkezni az ismert és már értett mivoltának elemeiről sem, így képessé válunk a képet olyan történeti szempontok mentén is szemlélni, amit ugyanezen kép esetében már nem vagyunk képesek megtenni. Ebben az értelemben a kép látható elemeinek akár egy *affektív nyomaték* mentén történő értelmezése – pl. Giotto *Jézus elfogatása* Imdahl könyvében – lehetővé teszi, hogy a kép sajátos *grammatikája* olyan módon közvetítse értelmét, ami több mint az *Írás* adta egyszerű megfeleltetés. A kép ugyanis maga *beszéli el a történetet*, csak a kép teljesíti be saját eszközeivel az ismert esemény értelmes bemutatását.

Ha tehát korábban úgy fogalmaztunk, hogy az *ikonikus differenciát* centrumba állító képfelfogás éppen ezt a nyelvéltséget és kívülséget hangsúlyozza, s egyben azt, hogy a kép olyan módon *közöl*, ami nem feleltethető meg közvetlenül a szavak útján történő értelemközlésnek, akkor nem feledkezhetünk meg arról, hogy minden hermeneutikai megértés kulcsmozzanata az, hogy nem azért nem értünk, mert adott esetben ne ismernénk az alkalmazott *grammatikát*, hanem, mert mindig *azt* akarjuk érteni, amit már eddig is értettünk, vagyis már valami *ismert* felől igyekszünk feltárni a fenomént. Gadamer¹⁶ már érintett szövegében ezt úgy fogalmazta meg: *nincs és nem is lehetséges, hogy előzetesen úrrá legyünk mindazon, ami értelmes*, vagyis az értelemmel bíró és értelmesen egybefoglalt, egyidejűleg el is takarja a még érthető elemeket. Nincs végső megértés, és a képet illetően ezért joggal említi Boehm az *ikonikus latencia* elemét, ami nem pusztán a valami folytán nem érthetőt jelenti, hanem az adott időben nem hozzáférhető elemet, ami minden esztétikailag létező legalapvetőbb létmódja.

A kép esztétikai létmódja, tehát éppannyira a kontinuum, mint amennyire a széttartó elemek által meghatározott, ezért írja joggal, hogy a *kép alapja kontinuáló*, vagyis olyan ami magát nem engedi teljességgel hozzáférhetővé tenni, ez pedig azt eredményezi, hogy általa és rajta mozgásba hozott képalkotó elemek *állandóan változó viszonylatokat, értelemgeneráló mozgást végeznek*. Az alap és a vele viszonylatokban mutatkozó elemek szüntelenül kikezdik azt a térfelfogást és térberendezést, amiben a művet eddig szemléltük – ami *disztinkt módon* elkülönül, tehát éppen az elemeknek a *világos, egyértelmű kontrasztja*,¹⁷ ami az *alaphoz viszonyítva*, az „*alapot adó*” viszonylatában képződik. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ez az alap, minden megalapozást nélkülözően *időlegesen* világos viszonylatokat, sőt értelmes viszonylatokat hív életre a műalkotást képző elemek és az alap között. Amikor azt kérdezzük: minek az alapján, akkor soha nem valami mögöttes mindent működtető alap okra megyünk vissza, hanem éppen azt értjük meg, hogy mi lehet *az így szemlélt értelmesen belátható tárgy alapja*, vagyis éppen a disztinkt elemek viszonylatai teremtik meg azt, hogy okkal gondolhatjuk, ez és ez az alapja. Az alap(ok) azonban nem *mozdulatlan*, s főként nem különül el attól, amivel viszonylatban áll. Erre mondta szellemesen Heidegger:¹⁸ *képzetalkotó/reprezentációs/fantázia tevékenységünk állandóan menedéket keres valamiféle alapnál, s hogy az alap tételének nincs alapja számunkra szinte teljességgel elképzelhetetlen*. Az alap valójában akkor érhető tetten, ha viszonylatában a megmutatkozó ily módon értelmesen *látható*. Ez minden képalkotó fantázia lényege, legyen szó szinte bármely kor művészetéről.

Boehm joggal hangsúlyozta egy újabb írásában, hogy az alap éppen az a *kontinuum*, ami a kép elemeit, hogy így mondjam, *helyükön kezeli*, mivel felleli az értelmes és világosan elkülönült szemléletben azt, ami odatartozó és azt, ami nem, vagyis az alap feltárhatatlan kiterjedtségén túl az értelem felleli a rendező elvet, ami a *képi értelem genezisé*t lehetővé teszi. Az alap lehetőség, ami létrehívja a műben és megteremti a szemlélőben a kontrasztmozgások közepette az esztétikai tapasztalat értelmes kibomlását. Ez minden esztétikai tapasztalat kulcsa, az alap mint egy világos értelemadás lehetőségfeltétele, ennyiben „a kontinuáló mozzanat az *ikonikus differencia* egy aspektusa marad.”¹⁹ Vagy az ikonikus differenciát elemző szöveg megfogalmazásával élve: *az alap kontinuum a áthatolhatatlan és éppen ennek folytán ad helyet a disztinkt elemeknek, ahonnan nézve a tekintetnek egy értelemkonfiguráló nézetet kínál.*

Végül ennek a kontinuáló mozgástérnek a tapasztalata közös ismeret, ugyanis annak a tapasztalata, ahogy *vagyunk egy világban, ahogy látjuk azt, ami látszólag rendíthetetlen, mégis szüntelen mozgásban van.* Egykor erre utalt August Schmarsow²⁰ zseniális tér tanulmányaiban, kiemelve, hogy az architektonikus tér tapasztalata nyitja meg a tapintható/bejárható/látható tér intervallumait, azokat a térközöket, amikben az ember időlegesen kiismeri magát, s amikben tudja a járást. Ez a történeti korok változása közepette is őrzi bejárhatóságának technikáját, még ha az ember el is felejtette, hogy miként kell egy ilyen térben haladnia vagy éppen látnia. Ám az egykori műben éppen nem azt látjuk csak, hogy *terébe mi módon lehet belépni, hanem azt is, hogy lehet-e egyáltalán vele lépést tartani – bejárhatóak-e egyáltalán a régmúlt műalkotás terei.*

A műalkotás megnyitotta térközben egykori és jelenbeli tapasztalat viszonylatai között megy végbe az *esemény* mint a mű *terében jelentkező és képződő kontrasztlogika*, vagy inkább a *kép logosza* (Boehm), ami időben és idővel változó *jelentéses teret (Bedeutungsraum)* tart készenlétben.

JEGYZETEK

1. Ld. Gottfried Boehm – *Ikonische Differenz*, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, Eikon/Basel, 2011.
2. Vö. Thürlemann – *Bild gegen Bild*, in: *Zwischen Literatur und Anthropologie*, kiad. A. Assmann és mások, Tübingen, 2005, 163. skk.
3. Vö. Gadamer – *Bildkunst und Wortkunst*, in: *Was ist ein Bild?*, kiad. G. Boehm, Fink Verlag, 1994, 90., Az identitás és differencia kérdéséhez vö. Heidegger freiburgi előadásait: *Grundsätze des Denkens*, 1957-ből (kiad. P. Jaeger, G. A., 79. Klostermann, 1994. 81. skk.).
4. Boehm – *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Uő. – *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, U. P., 2008, 49.
5. Vö. Boehm – *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: *Kritik des Sehens*, kiad. R. Konersmann, Reclam, 1997, 272. skk.
6. Boehm – *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: Gadamer-Boehm – *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Suhrkamp, 1978, 450.
7. Vö. Gadamer – *Hermeneutik und ontologische Differenz*, in: Uő. – *Hermeneutik in Rückblick* G.W. Bd 10. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Verlag, 1995, 58. skk., valamint Jonas – *Wandel und Bestand. Vom Grunde der Verstehbarkeit des Geschichtlichen*, in: Uő. – *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen*, Suhrkamp, 1994, 50. skk.
8. Vö. Jonas – *Wandel und Bestand*, id. kiad., 68. valamint Arendt levele Jonashoz (1969 aug. 8.), amelyben ezt a bonni előadását értelmezte, http://memory.loc.gov/mss/mharendt_pub/02/020740.
9. Vö. Boehm – *Ikonische Differenz*, id. kiad., 174.

10. Boehm – uo.
11. Riezler – *Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst*, Klostermann Verlag, 1935, 139, 210. „Az elrejttség együtt van jelen a láthatóságban, mert a lét egésze, aminek láthatóságáról van szó, láthatóság és elrejttség 'közötti'. Éppen ebbe a fugába/illeszkedésbe illesztett a művészet története, s benne a lélek önmozgása, a lét elrejttségéből vezet át láthatóságába.”
12. Boehm – *Ikonische Differenz*, id. kiad.
13. Imdahl – *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*, ford. Kerekes A., Kijárat, 2003. 88–89.
14. Vö. Figal – *Erscheinungsdinge*, Mohr Siebeck, 2010, 95.
15. Vö. Schlosser – „*History of Style*” and „*History of Language*” of *Fine Art*, ford. P. McClennan, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Vol. 35. No. 1.
16. Vö. Gadamer – *Hermeneutik und ontologische Differenz*, id. kiad., 63.
17. Vö. Boehm – *Ikonische Differenz*, id. kiad., 174.
18. Vö. Heidegger – *Der Satz vom Grund*, Neske Verlag, 1982, 39.
19. Boehm – *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum*, in: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren* kiad. G. Boehm és M. Burioni, Fink Verlag, 2012, 66.
20. Vö. Schmarsow – *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1914/9, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1914/0072>.

ZÁMBÓ KRISTÓF

Gottfried Boehm és a képi differencia

Az ún. „képi fordulat” nem véletlenül következett be a XX. század kilencvenes éveinek elején: mélyen gyökerezik azokban a folyamatokban, amelyek a XX. század avantgárdjaitól kezdve, egészen a digitális technológiák megjelenéséig a kép ment keresztül, és amelyek a figyelmet a kép képi mivoltára irányították. Boehm számára a képihez való odafordulás teremtette meg egy kritikai képelmélet kidolgozásának lehetőségét. A Boehm-féle képkritika azon a belátáson nyugszik, miszerint létezik egy olyan struktúramozzanat, amely közös bármely képi artefaktumban, és amely ezeket végső soron képekként köti össze, legyen szó akár barlangfestészetéről, ikonokról, táblaképekről, háromdimenziós képi megjelenítésekről stb. A képkritikának a feladata ennek megfelelően tehát az, hogy feltárja ezt az általános struktúramozzanatot. Boehm teoretikus törekvéseinek megértéséhez – minthogy maga a képkritika is több forrásból táplálkozik – több elméleti diszpozíció is gyümölcsözőnek mutatkozik. Ezek közül mindenekelőtt a hermeneutikai, a szellemtudományos-művészettörténeti és a fenomenológiai megközelítésmódok tűnnek kiemelt jelentőségűnek. A továbbiakban Boehm képelmélete fenomenológiai meghatározottságának feltérképezésére teszünk kísérletet.

Boehm a képi differencia gondolatával – amely köré képkritikája végső soron szerveződik – egy sokszínű és szerteágazó filozófiai hagyományba kapcsolódik be. Jóllehet bizonyos szerzőket vagy hagyományokat azonnal le is tilt (pl. Hegelt, Heideggert vagy Derrida differencia elgondolását), a képi differencia fogalmának kidolgozása világos módon mégis alapvetően fenomenológiai indíttatású. A képi differencia gondolata azon a szemléleti belátáson nyugszik, miszerint a kép befogadása során a megismerő értelem és a megtapasztalt hatás nem feltétlenül kerül

10. Boehm – uo.
11. Riezler – *Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst*, Klostermann Verlag, 1935, 139, 210. „Az elrejttség együtt van jelen a láthatóságban, mert a lét egésze, aminek láthatóságáról van szó, láthatóság és elrejttség 'közötti'. Éppen ebbe a fugába/illeszkedésbe illesztett a művészet története, s benne a lélek önmozgása, a lét elrejttségéből vezet át láthatóságába.”
12. Boehm – *Ikonische Differenz*, id. kiad.
13. Imdahl – *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*, ford. Kerekes A., Kijárat, 2003. 88–89.
14. Vö. Figal – *Erscheinungsdinge*, Mohr Siebeck, 2010, 95.
15. Vö. Schlosser – „History of Style” and „History of Language” of Fine Art, ford. P. McClennan, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Vol. 35. No. 1.
16. Vö. Gadamer – *Hermeneutik und ontologische Differenz*, id. kiad., 63.
17. Vö. Boehm – *Ikonische Differenz*, id. kiad., 174.
18. Vö. Heidegger – *Der Satz vom Grund*, Neske Verlag, 1982, 39.
19. Boehm – *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum*, in: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren* kiad. G. Boehm és M. Burioni, Fink Verlag, 2012, 66.
20. Vö. Schmarsow – *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1914/9, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1914/0072>.

ZÁMBÓ KRISTÓF

Gottfried Boehm és a képi differencia

Az ún. „képi fordulat” nem véletlenül következett be a XX. század kilencvenes éveinek elején: mélyen gyökerezik azokban a folyamatokban, amelyek a XX. század avantgárdjaitól kezdve, egészen a digitális technológiák megjelenéséig a kép ment keresztül, és amelyek a figyelmet a kép képi mivoltára irányították. Boehm számára a képihez való odafordulás teremtette meg egy kritikai képelmélet kidolgozásának lehetőségét. A Boehm-féle képkritika azon a belátáson nyugszik, miszerint létezik egy olyan struktúramozzanat, amely közös bármely képi artefaktumban, és amely ezeket végső soron képekként köti össze, legyen szó akár barlangfestészetéről, ikonokról, táblaképekről, háromdimenziós képi megjelenítésekről stb. A képkritikának a feladata ennek megfelelően tehát az, hogy feltárja ezt az általános struktúramozzanatot. Boehm teoretikus törekvéseinek megértéséhez – minthogy maga a képkritika is több forrásból táplálkozik – több elméleti diszpozíció is gyümölcsözőnek mutatkozik. Ezek közül mindenekelőtt a hermeneutikai, a szellemtudományos-művészettörténeti és a fenomenológiai megközelítésmódok tűnnek kiemelt jelentőségűnek. A továbbiakban Boehm képelmélete fenomenológiai meghatározottságának feltérképezésére teszünk kísérletet.

Boehm a képi differencia gondolatával – amely köré képkritikája végső soron szerveződik – egy sokszínű és szerteágazó filozófiai hagyományba kapcsolódik be. Jóllehet bizonyos szerzőket vagy hagyományokat azonnal le is tilt (pl. Hegelt, Heideggert vagy Derrida differencia elgondolását), a képi differencia fogalmának kidolgozása világos módon mégis alapvetően fenomenológiai indíttatású. A képi differencia gondolata azon a szemléleti belátáson nyugszik, miszerint a kép befogadása során a megismerő értelem és a megtapasztalt hatás nem feltétlenül kerül