

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 barlangfestészetről, 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

egymással teljesen fedésbe, vagyis az előálló képi értelem és a megtapasztalt hatás között valamifajta törés áll fönt. Így a képkritika feladata annak föltárása, hogy a képi értelem és a megtapasztalt hatás miként áll elő újra és újra.¹ Vagy másként megfogalmazva: „miként adott a képben értelem és érzékiség érzékileg adott egysége”.²

Világos Boehm arra irányuló törekvése, hogy megóvja a szemléletileg adottat az elhamarkodott fogalomra hozástól, és hogy egy a szemléletre alapozott képelméletet hozzon létre. E tekintetben mindképp elmondható Boehm vállalkozásáról, hogy az döntően fenomenológiai meghatározottságú.

Részben Boehmöt is követve – vagy vele párhuzamosan haladva – Bernhard Waldenfels 2010-ben megjelent *Sinne und Künste im Wechselspiel* című kötetének célkitűzése az esztétikai tapasztalat affektív meghatározottságából kiindulva éppen az esztétikai tapasztalat érzékek felőli megragadása. Boehm a képi értelmet a lényegétől idegen fogalmi meghatározással szemben épp oly módon igyekszik megóvni, hogy a képet olyan *folyamatként* gondolja el, amelynek genezise az érzékek terepében található.³ A két szerző azonban nem csak annyiban kapcsolódik egymáshoz, amennyiben mindketten az esztétikai tapasztalat – Boehm esetében a szűkebben értett képi tapasztalat – affektív rétegét tárják föl. Közös továbbá bennük a tapasztalat olyan modelljének leírása, amelyet alapvetően határoz meg a tapasztalat töredezettsége, és a benne különböző módokon jelentkező differencia.

Waldenfels képelméleti megfontolásai azon a husserli belátáson nyugszanak, miszerint a képben már mindig is differencia van aközött, amit a kép képiként tesz láthatóvá, és amely egyáltalán látni engedi a képit. Ugyanakkor világos, hogy a képtapasztalatban nem valamifajta utólagos kiegészítéssel van dolgunk: nem egy olyan tárggyal állunk szemben, amely a testi megjelenésén túl mintegy járulékosan képi jelleggel is bír. Ami a képben megjelenik, azt a kép már mindig is képiként teszi láthatóvá. Tehát joggal állítja Waldenfels, hogy a kép nem egy olyan dolog, amit melleleg másként – ti. képiként – is látunk, hanem *a kép maga a látás médiuma*.⁴ A médiumként fölfogott kép pedig azt jelenti, hogy bizonyos hatások a képen *keresztül* valósulnak meg, és ebben nyernek képi jelleget – vagyis ekkor beszélhetünk képi hatásról. A hangsúly tehát ezen a „keresztül”-ön van; azon a transzformáción, amelyen keresztül a normális hatásból anomális képi hatás válik. A képi hatást annyiban vehetjük anomálisnak, amennyiben az bizonyos mértékben ellehetetleníti a látás megszokott módját, és bizonyos vonatkozásaiban felfüggeszti vagy érvényen kívül helyezi a habitualizálódott látást. Ezért beszélhet Waldenfels egyfajta *képi epochéról*.⁵ A waldenfelsi képi epoché könnyűszerrel volna beilleszthető egy dogmatikus husserliánus képelméletbe: elmondhatnánk, hogy ami a képen megjelenik, az csak a „mintha” módján jelenik meg, és egy képtudattal van dolgunk, ami valamifajta semlegességi modifikációt hajt végre.⁶ Ugyanakkor itt többről van szó, hiszen mind a képi epochével, mind a látás médiumaként értett kép elgondolásával Waldenfels a figyelmet a képi észlelés *folyamatára*, és a benne képződő sajátos képi értelemre irányítja. Döntő, hogy Waldenfels a képet nem a látás pusztá objektumaként, hanem annak részeként tételezi, sőt továbbmenve azt állítja, a kép maga a „megtestesült láthatóság”.⁷

Ha a képet nem a szemlélés pusztá tárgyaként, hanem a látás részeként gondoljuk el, úgy a képi tapasztalat nem írható le egy egyszerű intencionális modellel,

és újra kell gondolnunk a kép helyét az észlelésben. Ehhez megvilágító belátásokkal szolgál a látásösztön pszichoanalitikus elmélete. Otto Fenichel *Schautrieb und Identifizierung* című tanulmányában a látásösztön gyermeki szexualitásban betöltött funkcióján túl a látás lényegi jellegzetességére is rámutat. Fenichel világossá teszi, hogy sohasem a látás kedvéért nézünk, hanem a tekintetünk mindig valami olyanra irányul, amiben kielégülést nyerhet. A libidinózus nézés – ami szexuális kielégülést keres – és a megszokott nézés között értelemszerűen nincsen lényegi, csakis fokozatbeli különbség: a libidinózus nézésben egyszerűen aktívabbá válik a szem motorikus mozgása.⁸ Célja pedig, hogy magáévá tegye a másikat; vagy ahogy mondani szoktuk, hogy „felfalja a tekintetével” – tulajdonképpen ebben áll a *Schautrieb* lényege.

Fenichelnek továbbá abban is teljes mértékben igaza van – és ez a fenomenológia számára sem újdonság –, amikor azt állítja, hogy a látás (akár libidinózus, akár nem) elválaszthatatlan a motorikus mozgástól. Vagyis: „a vizuális percepció nem választható el a kinesztetikus percepciótól [...]. Minden primitív észlelés egy összjáték.”⁹ A (vizuális) percepció és a kinesztézis affektív összjátéka az észlelés testi jellegére utal. Vagyis a vizuális észlelés sohasem tisztán vizuális: az észlelés mindig testi valójában érinti az embert – *a testiség egészét veszi igénybe*. Azt mondhatjuk tehát, hogy a tapasztalat mindig egy szinesztetikus és kinesztetikus összjáték eredménye. És amennyiben ez így van, úgy a képi tapasztalat vizsgálata során nem hagyhatjuk figyelmen kívül annak affektív vetületét, a test képi tapasztalatban betöltött szerepét.

Boehm éppen a képi tapasztalat affektív aspektusának kiemelésével húzza keresztül azt a modellt, amely a látást egyfajta „végrehajtó” folyamatként írja le. A látás nem egy olyan folyamat, amelynek két végén egy tárgy és egy azt szemlélő, ám attól szigorúan elválasztott szubjektum áll: a látás ugyanis igénybe veszi a szubjektumot. Helyesen állítja Boehm – Kantra hivatkozva –, hogy „[a]z érzékiség nem magatartás.”¹⁰ A testi én ugyanis ki van téve az őt érő affektív erőhatásoknak, és ez a kitettség alapvetően meghatározza az értelemképződést, hiszen ezen erőhatásokból áll elő egy érzékileg megszervezett értelem. Boehm azzal, hogy az értelemképződés geneziséét az affektivitás szférájába helyezi, végső soron a leolvasó, konstatáló látás elképzelését húzza keresztül. Boehm számára így ez az érzéki értelemszerveződés válik központi kérdéssé a kép vizsgálata során, vagyis az, miként áll elő a kép az érzéki hatás és a megszerveződő értelem összjátékában. A képi értelemképződés esetében azonban nem a szem szintetizáló absztrakciós tevékenységéről van szó, hanem éppen e tevékenység visszafordításáról. Ez a visszafordítás pedig akkor válik a legnyilvánvalóbbá, ha a kép szemlélője „megtöri a felismerhető elsőbbségét, amikor megpróbálja például a figurális vagy szcenikus elemek *egységét* a képi egészszel szemléltetn megteremteni.”¹¹ Szembeötlő ezen a ponton a Waldenfels és Boehm közti különbség: míg Waldenfelsnél a képi epoché során maga a kép lehetetleníti el a megszokott látást – ami melleleg önmagában indokoltá tenné az epoché szó időjelbe tételét –, addig Boehm itt még egy „tapasztalt szemlélőt” tételez, aki végrehajtja a visszafordítást. Abban azonban mindkét szerző egyetért, hogy a képi tapasztalat olyan látást követel meg, amely mentes a konstatálás, az áttekintés és a leolvasás igényétől, és képes észlelni a kép dinamikus összefüggéseit. Fölmerül azonban a kérdés, mi motivál egy efféle látást?

A látásösztön elgondolása rámutatott arra, hogy sohasem a látás kedvéért nézünk, hanem a látás mindig valamifajta kielégülésre törekszik. Vagyis valami magára vonja a figyelmünket, ami ingerként provokálja ki a látást. Husserl az affekció címszava alatt tárgyalja azt az ingert, amelyet a tárgy fejt ki az énre.¹² A tárgy ezen sajátos „vonzó vonása” az, amely arra készlet, hogy a dolgot jobban szemügyre vegyem, hogy megismerjem. Vagyis fölkelte az érdeklődésemet. Az érdeklődés felkeltése pedig kiemelés: az érzékelési mező egyöntetűségéből emelkedik ki, domborodik ki a dolog. Mint „affektív erősugarak” áradnak a dologból, amelyek intenzitásuktól függően, hol kontrasztosabbá teszik, hol hagyják visszahullani a többi dolog közé. Az affekció általi kiemelés az, ami az észlelés rendjét biztosítja, és ami ilyenformán megszervezi a tapasztalatot. Vagyis az affektív erősugarak mintegy kidomborítják a tárgyat annak környezetéből, így Husserl találó megfogalmazásával élve mondhatjuk, hogy ami a tapasztalat számára adott, az egy „állandóan változó affektív relief”.¹³

Amennyiben a tapasztalat leírása során mindezt szem előtt tartjuk, jelentős hangsúlyeltolódást érünk tetten a tapasztalat hagyományosan megszokott husserliánus modelljében, és ez egy fenomenológiai alapokon nyugvó képelmélet számára is jelentős belátásokkal szolgál. Az affektivitás meggyengíti a szubjektum primátusát a tapasztalat intencionális modelljében betöltött szerepéhez képest, és ebben az esetben a husserli intencionális modell kiegészítésre szorul. A vizuális tapasztalat nem pusztán egy szinesztetikus és kinesztetikus összefüggés eredménye, döntő szerepet játszik benne a látást kiprovokáló hajtóerő is, melyet nem hagyhatunk figyelmen kívül. Waldenfels javaslata szerint a tapasztalat hagyományos fenomenológiai-hermeneutikai leírását, miszerint valamit *mint* valamit tapasztalunk, ki kell egészítenünk azzal, hogy ebben a valamiként megtapasztaltban mindig valamire törekszünk. Vagyis egyfajta *appetitiv differencia* jelentkezik a tapasztalatban, „amely a célként megcélzottól [*erstreb*] megkülönbözteti azt, amit ebben a célban megcélzunk.”¹⁴ Tehát amiként a szőlőben a szőlő ízét keressük, akként célunk meg valamit abban, amit valamiként látunk, vagyis a látás valamilyen módon mindig is motivált.

Ugyanakkor továbbra is tisztázatlan, a dolog miként vonja magára a figyelmet, miként provokálja ki a látást az indifferens nézésben. A dolog akképp adódik a látás számára, és annyiban nyer figurális értelmet, amennyiben kiemelkedik az érzékelési mező egyöntetű háttéréből, vagyis *megmutatkozik*. Boehm terminológiájával élve a dolog megmutatkozása, önmegmutatása egy elsődleges, *elementáris deixis*, egy „különleges állapot, amely mégis több határesetnél, olyan előfeltétel, amely lehetővé teszi számunkra, hogy felnyissuk a szemünket, és tekintetünkkel különbségeket fedezzünk föl a világban.”¹⁵ Mivel az elementáris deixis az, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy a dolog valamilyen módon megmutatkozzon számunkra, hogy jelenséggé váljon, így ez értelemszerűen a tapasztalat predikációt megelőző szférájában jelentkezik. Önmagában már a látásösztönről való beszéd is a tapasztalat ezen prereflexív, predikációt megelőző szféráját posztulálja. A dolog osztenzív jellege, vagyis hogy képes önmagára mutatni, „az értelem feltárlásának folyamatát hozza mozgásba”.¹⁶ Vagyis az értelemképződés genezise ebben a nyelviséget megelőző tapasztalati rétegben keresendő.

Kulcsfontosságú Boehm képelméletében annak belátása, hogy az értelem egy nyelviséget megelőző szférában gyökerezik, ugyanis ez teszi lehetővé, hogy a képnek nyelviséget megelőző ikonikus értelmet tulajdoníthassunk – ezzel megóvva a képi értelem szemléleti mivoltát a lényegétől idegen nyelvi lefordítástól. Boehm tézise szerint a deixis a kép alapvető értelemgeneráló képessége,¹⁷ amelyhez lényegileg kapcsolódik az ember azon antropológiai meghatározottsága, hogy alkalmas a képi megjelenítésre és így képek befogadására (*bildbefähigt*). Boehm tehát az elsődleges, elementáris deixishez egy másodlagos deixist kapcsol, amely a tulajdonképpeni rámutatástól az emberi gesztus és arcjáték képi formába rendeződéséig vezet. Mindez jelentős belátásokkal szolgál a fenomenológia egészére nézve is, hiszen a tárgykonstitúciót egyáltalán lehetővé tevő elsődleges deixis egy olyan ikonikus értelem generál, amely a testiséget igénybe véve bomlik ki.

A rámutatás és az önmegmutatás valamifajta médiumba beágyazottan, kontinuous folyamatként zajlik le. A másodlagos deixis, vagyis a rámutatás, a gesztus, a mimika stb. során a kifejező szerv számára egységet képező, kontinuous alapként a test adódik. Az időben lezajló, folyamatszerű gesztus a test egészéhez képest, annak viszonylataiban nyer értelmet. A test mintegy alapként biztosítja a gesztus egységét és kontinuitását, vagy ahogy Boehm fogalmaz: „szomatikus tonalitását”. Ugyanakkor a gesztus annyiban tesz szert értelemre, amennyiben elkülönül a kontinuous testi alaptól, amennyiben „kiemelkedik” belőle. Vagyis szükségszerűen jelentkezik egyfajta hasadás, egyfajta *szomatikus differencia* a kifejező szerv és az alapjául szolgáló testi egész között.¹⁸ Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól a magától értetődő tényről, hogy a gesztus, a mimika – habár egy egységes szomatikus tonalitás jellemzi – nem pusztán testiek, hanem történetileg, kulturálisan már mindig is meghatározottak. Értelmük pedig ezekből a történeti, kulturális meghatározottságokból olvasható ki.

A képen a szomatikus differencia analógiájára jelenik meg a *képi differencia*, pontosabban szólva a képi differencia az, amely a képet képpé teszi. Hiszen ez hozza működésbe azt a struktúramozzanatot, amely minden képben egyaránt adott. Strukturálisan ugyanis minden képről elmondható, hogy „a folytatólagos mozzanatok és az elkülönült elemek közti kontraszt váltakozását hajtja végre, vagyis minden kép egy »kontinuous diszkontinuitás«”.¹⁹ A kép tehát az elkülönült struktúraelemeket már mindig is egy értelmes és összefüggő rendbe szervezve látatja. Az egymástól elkülönült elemeket mintegy összefogja, egybegyűjti egy kontinuous alap, így téve lehetővé ezek dinamikus váltakozását. Ugyanakkor félreértelnénk a képi differencia gondolatát, ha ebben a kép materiális hordozója és a megjelenített imaginatív tartalom közti különbséget látnánk. Nem arról van szó, hogy a materiális képdolog láttatna önmagán egy immateriális képbjektumot, és e kettő között jelentkezne valamifajta differencia: ez az absztrakt elkülönítés ugyanis éppen a kép képszerűségét számolja föl, és azt valamifajta „tisza láthatósággá” desztillálja.

A kontinuous alap a vele kontrasztban megjelenő elkülönült és megkülönböztethető elemeket egybefogva, és azoknak helyet adva teszi őket láthatóvá – ezzel nyújt látványt a látásnak. Ugyanakkor a képi differencia nem a Gestalt-elmélet mintájára elgondolt alak és háttér kontrasztjában áll, sokkal inkább e kontrasztban lévő átmenetben. Az átmenet pedig folyamatként temporális meghatározottsággal

bír, nem véletlenül állítja tehát Boehm, hogy „a kép centrumában temporalitás uralkodik.”²⁰ A temporalitás a kép egyidejűségében és az elkülönült elemek egymásutániségában jelenik meg. Jóllehet képesek vagyunk az egyes elemeket elkülöníteni, az alap szimultán kontinuumában nem hagyja magát teljes mértékben felbontani elkülönült elemekre.²¹ Így a látás rendjében egyfajta vizuális aszimmetria áll elő. A képben jelentkező aszimmetria ellehetetleníti a megszokott látást, és a habitualizálódott látás ellen kifejtett hatásban teszi a képet *szembeötlővé*. Boehm szóhasználatával élve a képi differencia az aszimmetriával egy „lejtést” hoz létre, még hozzá olyat, amely mindig a befogadó felé dől. Ez a lejtés a képi hatást mintegy „emocionális nyomatékként” juttatja érvényre, és mint ilyen provokálja ki az odafordulást, a látást.²²

A korábban anomálisnak nevezett képi hatás, amely kiprovokálja az odafordulást, egy affektív *többlet*et hordoz magában (emocionális nyomatékot), amely végző soron *megalapozza* és *generálja* a képi értelmet. Ugyanakkor anomális hatásként keresztülhúzza a habitualizálódott látást, és bizonyos mértékben érvényen kívül helyezi a képben megjelenőt (képi epoché). Vagyis a képi értelem akként áll elő, hogy rögtön meg is vonja a szemünk elé tárt létét, ami így a megmutakozásban önmagát igazolja, önmagára utal.²³ Így tehát egy olyan sajátos értelemképződés megy végbe, amely kivonja magát a predikáció alól – vagy másképp megfogalmazva: megkerüli a predikációt –, és egy sajátos nem-predikatív képi értelmet hoz létre.

Meglehet, ami az esztétikai tapasztalatban megjelenik, önmagát nem valóságosan létezőként láttatja, vagy másképp megfogalmazva, amit a mű ábrázol, azt csak is a mintha módján fogom föl (Husserl), addig a mű nem a mintha módján hat rám: megrázkódtatásom valóságos megrázkódtatás. Vagyis a műben nem feltétlenül esik egybe az, ami ábrázoltatik és az, ami megindít bennünket. Az ábrázolandó és az ábrázoló között egy törés mutatkozik, hiszen az, aminek az ábrázolására a mű törekszik, bizonyos szempontból ábrázolhatatlan. Ugyanakkor ezt az ábrázolhatatlant nem az ábrázolton túl találjuk, hanem éppen magában a műben. A képi differencia által előidézett affektív többlet pedig ebben a törésben, az ábrázolandó és az ábrázoló közti hasadásban jelentkezik.

Az ábrázolt között és aközött, ami bennünket az ábrázoltban megindít *diastase* formájában, téridőbeli törésben megy végbe a differenciáló folyamat. Ez egy köztes teret nyit meg, amelyben valami megérint bennünket, valamin keresztül meggyünk, valami megszólít. Waldenfels a *Bruchlinien der Erfahrung*ban mutat rá arra, hogy amint egy állapotban (*Zu-stand*) rögzül a mozgás, abban egy téridőköz (*Ab-stand*) marad hátra. „A »diastase« egy olyan differenciáló folyamatot jelöl, amelyben az, ami differenciálódik, csak ekkor jön létre.”²⁴ Vagyis az, ami a képben bennünk megérint, ebben a differenciáló folyamatban születik meg. A képi differencia tehát egy játékeret nyit meg: az affektív erők összjátékának azt a belső, köztes terét, amelyben a képi értelemképződés genezise lelhető föl. Mindez világosan jelzi, a képi értelemképződés nem a szubjektum pusztá értelemadási gesztusa. A képi értelmet nem tartjuk a markunkban, annak genezise az esztétikai tapasztalatban mindig kicsúszik a kezeink közül.

JEGYZETEK

1. Vö. Boehm: *Ikonische Differenz*, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, Basel, 2011, 171.
2. Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek*, ford. Poprády Judit, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomenén, valóság*, Budapest, 1997, 243.
3. Uo.
4. Vö. Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Frankfurt, 2010, 43.
5. Vö. im., 51. és 135.
6. Vö. Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Hua III/1., Den Haag, 1977, 267–270.
7. Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Frankfurt, 2010, 55.
8. Vö. Fenichel: *Schautrieb und Identifizierung*, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 21/4, 1935, 567.
9. Uo.
10. Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek*, ford. Poprády Judit, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomenén, valóság*, Budapest, 1997, 244.
11. Im., 247. (kiemelés az eredetiben)
12. Vö. Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*, Hua XI., Den Haag, 1966, 148.
13. Uo., 164.
14. Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Frankfurt, 2010, 43.
15. Boehm: *Das Zeigen der Bilder*, in: Boehm – Egenhofer – Spies (szerk.): *Zeigen, Die Rhetorik des Sichtbaren*, München, 2010, 22.
16. Im., 27.
17. Vö. im., 39.
18. Vö. im., 36–37.
19. Boehm: *Ikonische Differenz*, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, Basel, 2011, 171.
20. Im., 173.
21. Vö. im., 174. valamint Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek*, im., 251.
22. Vö. Boehm: *Ikonische Differenz*, im., 174.
23. Uo.
24. Vö. Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt, 2002, 174.

HADI BARBARA

Műalkotás és történetiség

AZ IKONOLÓGIA MANNHEIMI FORRÁSAIHOZ

Amikor a képkritika feladatát Gottfried Boehm úgy jelölte meg, mint a „képi reflexió átfogó történeti és tárgyi feltárásának feladatát”,¹ a képtudománynak arra a tendenciájára is utalt, mely újra termékeny talajként mutatott rá az ikonológiai gondolkodásra, annak *genesisére* és közvetve filozófiai eredőire. Az ikonológia kapcsán kibontakozó képkritikai dialógus, mely főként Panofsky módszertanát érinti, leginkább a művek szemléletbeli adottsága és történeti beágyazottsága közötti konfliktusban mutatkozik meg. A konfliktus egyik fontos kérdését az jelenti: miként értjük a művet, ha az interpretáció csupán akkor éri el tulajdonképpeni célját, mikor nemcsak a tárgyi, hanem a tisztán formális, hatást hordozó mozzanatok is „mint egy egységes világszemléleti értelem dokumentumait képes megragadni és bemutatni.”²