

Varga Tünde

Páros kalandok / kettős kalandozás:

Albert Ádám: *Never Take a Trip Alone*

ALBERT ÁDÁM műveinek nagyfokú komplexitása kutatáson alapuló előkészítő munkájának, tudományos felkészültségének és divergens gondolkodásmódjának köszönhető. Albert olyannyira felkészült művész, hogy a művet előkészítő háttérkutatás során a művészeti író feladatainak egy részét is elvégzi. Korábban például OTTO NEURATH és GERD ARNTZ kísérleti tipográfiájával kapcsolatos kutatásának eredményeit¹ felhasználva alakította ki saját ábrázolási rendszerét és alkalmazta azt a társadalmi hálózatok vizsgálati módszerének vizualizációján alapuló – a *Keresd a kulcsot: ingatlan panama a „legpestibb” budapesti utcában* című – 2010-es munkájában (melyhez a Király utcai ingatlanok felvásárlásának és ingatlan-panamájának hálózatrendszerét tárja fel oknyomozó pontossággal).² Ezúttal a *Never Take a Trip Alone* című munkájában (2011)³ a 17. századi látószek-

1 Albert Ádám – Polyák Levente: *Ábrázolható tudomány. Vázlatok Otto Neurath és Gerd Arntz együttműködéséről*. In: *Új Művészet*, 2010/7., 35-37.

2 http://www.mke.hu/sites/default/files/attachment/mestermunka_alberta.pdf; <http://www.bh-n.com/files/publications/anatomy.pdf>

3 A teljes munka Budapest után (*Albert Ádám: Never take a tripe alone*. NextArt Galéria, 2011. máj. 1 – jún. 14.; *Magáért beszél – A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának [FKSE] éves kiállítása*, Magyar Nemzeti Galéria, 2011. júl. 16 – szept. 14.), Berlinben látható: *Albert Ádám: Never Take a Tripe Alone*, Collegium Hungaricum, 2012. ápr. 27 – jún. 3.

ALBERT ÁDÁM

Never take a trip alone – installáció, NextArt Galéria, Budapest, 2011 © Fotó: Kudász Gábor Arion

rény ábrázolás-történeti és látáselméleti kérdéseinek vizsgálatát helyezi közös térbe a német kultúrtörténet két nagy alakjának, Goethének és Humboldtnek az életművével, azáltal, hogy a földrajzi térben és a képzeletben is megtett kalandozásaiak jelentőségének emléket állító, kultuszhelyként és emlékműként funkcionáló dolgozószobáikat modellezi.

Albert munkájának komplexitása azonban nem ér véget a már így sem kevés kérdést felvető szobabelsők perspektíva-dobozba integrálásával: a mű kiterjedt értelmezési hálójának további dimenziót nyújt, hogy a dolgozószobák és a több évszázados technikai eszköz megelevenítése, illetve annak a kivitelezésnél alkalmazott modern technikával történő vegyítése (vagy újrajátszása) mellett, a dobozok kínálta élményt olyan, a legújabb számítógépes grafika vizualizációs eljárásainak alkalmazásával készült animáció is kíséri, amely a szobabelsőkben való (a kukucskáló-dobozba kódolt) körbetekintést szó szerint színre viszi. A munka további, harmadik része a szobák perspektivikus leképezését mutató két rézkarc, a negyedik pedig szintén kettős, színezett, gót betűs tipográfiával ellátott papírmunka, melyek a szobák egy-egy emblematikus darabját, a látcsövet és a létrát emelik ki.⁴ A galériateret (nem pusztán fizikailag) betöltő négy, különböző képalkotó eszközökkel

4 Lásd még SZÁZADOS László: *Albert Ádám*, in: *Contemporary Art in Hungary 2011/2012*, szerk. SPENGLER Katalin, Budapest, Absolut Media Kft, 2011, 200-213.





Goethe weimari dolgozószobája, 1959 (fotó: Wittig, © Das Digitale Bildarchiv des Bundesarchivs)



Humboldt dolgozószobája – Eduard Hildebrandt műve nyomán, kiadó: Stroch and Kramer, Berlin, 1856 (olajnyomat, 622×755 mm, © Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin)

és technikákkal készült rész együttesen egy jól megtervezett, egymásra reflektáló installációt képez. Míg a papírmunkák felirata, a *pictorial surface* (képi felület) és a *representational canon* (reprezentációs kánon) explicit módon utalnak arra a történeti ívre, melyet Albert munkája bejár, a perspektivikus leképzés szabályainak megfelelően szerkesztett rézkarcokon megjelenő szobák változatai szembeállítva a perspektíva-doboz nézőpozíciójával lényegesen kifinomultabb összefüggérendszerrel utalnak a kánon, illetve a megfigyelő néző változó szerepkörére. Ezzel Albert bizonyos szempontból újra játssza Martin Jay elgondolását, miszerint a modernitás látásrendszerei „vitatott területként” (contested terrain) foghatók fel.⁵

Albert munkája az ábrázolás szempontjából két lényeges korszakot köt össze (és von be a jelenbe) egy olyan eszközzel, amely kulturális szerepének értelmezése ugyan lényegében alakult át, mégis mindkét korszak gondolkodói és művészei (művész-gondolkodói) megszállottan foglalkoztak a látvány és reprezentáció sok tekintetben hasonló kérdéseivel – a kornak megfelelően eltérő válaszokat kínálva. Az egyik a németalföldi kísérletező ábrázolás és optika művészettörté-

⁵ Martin JAY: *Scopic Regimes of Modernity*, in: *Vision and Visuality*, szerk. Hal FOSTER, Seattle, Bay Press, 1988, 3-4. (Mint Jay megjegyzi „a reneszánszsal és tudományos forradalommal kezdődően a modernitást határozottan okulárcentrikusként fogják fel”. *Uo.*, 3.)

neti jelentősége, mely Svetlana Alpers *Hű képet alkotni* című meghatározó műve nyomán kerül be a közgondolkodásba, úgy mint az itáliai festészet módszerétől és céljaitól eltérő ábrázolás-, illetve kulturális szemléletmód lenyomata. Alpers jól ismert tézise szerint az északi és az itáliai hagyomány kettőse alapvetően a *leírás* és az *elbeszélés* művészetének eltéréseként értelmezhető különbség. Ahogy Alpers rámutat, ez az a korszak, amikor a camera obscura mellett megjelenik a mikroszkóp – az az optikai eszköz, amely a látás mint a világról való tudás segítését szolgálva egy „új világra” nyit ablakot és egyben alakítja a léptékről alkotott felfogást. A két gondolkodás-, illetve ábrázolásmód eltérését Alpers szerint a hollandok látásba, azaz az empirikus megfigyelésbe vetett bizalma adja, mind a mikroszkóp, mind a camera obscura képeit illetően.

Alpers szerint ez érhető tetten Keplernél is, akinek ahhoz, hogy megtegye korszakalkotó megfigyeléseit, a szem mechanizmusát mint tanulmányozása tárgyát le kellett választania a test meghatározottságáról. Mint írja, Kepler ehhez azt a stratégiát választotta, hogy „elkülönítette a renehártyán megjelenő kép (látott világ) fizikai problémáját az észlelés és érzékelés pszichológiai problémáitól”.⁶ Alpers alapvető fontosságúnak tartja a szem ilyen jellegű elválasztását a németalföldi ábrázolásnál. Ennek példaként látja a szem megtévesztésén alapuló, általában szobabelsőt vagy katedrális belső teret ábrázoló holland látószekrényt is, melynek működési mechanizmusa egyértelműen a szem és a látott dolog leválasztására épül.⁷ Ugyanakkor a holland elgondolás szerint a kép az, ahol a megfestett világ és a látott világ találkozik. Vagyis az az anamorfikus illúzióval kísérletező ábrázolási mód(szer), amely a perspektíva-dobozt is jellemzi a hollandoknál „nem erkölcsi, hanem ismeretelméleti kérdés: annak a felismerése, hogy az ábrázolásból nincs menekülés”.⁸ Az időben második pont, melyet Albert munkája megjelöl, Goethe kora, akinek optikai kísérleteivel Jonathan Crary is hosszasan foglalkozik.⁹ Crary szerint a 19. századra esik az a társadalmi és gazdasági változás, amely a jelen vizuális kultúra megalapozásaként fogható fel. E változások jelentős mértékben befolyásolják az egyénről, individuumból alkotott képet, mely

⁶ Svetlana ALPERS: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*, ford. VÁRADY Szabolcs, Budapest, Corvina, 1998, 59-60. Mint megjegyzi, Kepler „a látványt a renehártyán kialakuló képmás gyanánt határozza meg, amit jelentőségételjesen festménynek nevezett”. 58.

⁷ David BOMFORD: *Perspective, Anamorphosis, and Illusion. Seventeenth-Century Dutch Peep Shows*, in: *Vermeer Studies*, szerk. Ivan GASKELL és Michiel JONKER, Washington, National Gallery, 1998, 125-134. Bomford szövege áttekintő írás a fennmaradt látószekrényekről, illetve azok szerkesztési, kivitelezési eljárásainak lehetséges módszereiről.

⁸ ALPERS: *I. m.*, 59.

⁹ Jonathan CRARY: *A megfigyelő módszerei*, Budapest, Osiris, 1999.

nem csak a tudományos diskurzusokban, de a művészetek és a kultúra területén is megjelennek. A 18-19. században a vizuális szórakoztatás több olyan művészet-alatti formája is feltűnik, amelyet az emberek lelkesen látogatnak, a kulturális „elit” viszont nem tart túl sokra. A 18. századra jellemző népkertek (mint a londoni Raleigh, Vauxhall és Kensington), a szórakoztatás olyan kiállítótermei, mint például a londoni „egyiptomi csarnok”; Don Saltero első londoni nyilvános múzeumként számon tartott, üzleti céllal nyílt, egzotikumokat felsorakoztató, kávéházi magánkiállítása,¹⁰ vagy a panoráma- és dioráma-festmények célja elsősorban a szórakoztatás és/vagy a „valóság-hatás” felkeltése volt. A problémát – legalábbis Peter de Bolla Angliát szem előtt tartó elemzése alapján – többek között az is jelentette, hogy a feltörekvő középréteg (middling sorts) a hasonlóságot (vresemblance) helyezte előtérbe megrendelése során, illetve annak terjesztésében volt érdekelt, míg „a magaskultúra-elmélet mindent megtett azért, hogy értéktelennek és hitványynak minősítse (to trash) a kor legnépszerűbb művészeti formáit.”¹¹ Ennek okaihoz sorolható egyfelől az addigra már vulgárisnak tartott vásári látványosságok terjedése, másfelől a műkereskedelem erősödése és az azzal szemben álló akadémiai ízlés rendjének védelme.¹² A 19. századtól pedig megjelennek az olyan kísérleti optikai eszközök is, mint a sztereoszkóp (1830 körül), a kaleidoszkóp (1815), a thaumatróp (1825), a fenakisztoszkóp (1831), a zootróp (1830 körül), vagy éppen a kukucs-káló dobozzal rokonságot mutató császárpa-

10 Richard ALTICK: *The Shows of London*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, 16., A jelenséggel Richard Steele is hosszasan foglalkozik a Tatler hasábjain. *The Tatler*, 1709. június 28.: Az első angliai nyilvános múzeumként Ashmole Tradescanttól megörökölt és Oxfordnak ajándékozott gyűjteményét tartják számon. Vö. többek között, Jeffrey ABT: *The Origins of the Public Museum*, in: Sharon MACDONLAD, szerk. *Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, 2006, 115-134. Tony BENNETT: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, New York, Routledge, 1995.

11 Peter DE BOLLA, *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in 18th-century Britain*, Stanford, Stanford University Press, 2003, 29. lásd még: Andrew McCLELLAN, *Watteau's Dealer. Gersaint and the Marketing of Art in 18th Century Paris*, in: *Art Bulletin*, 1996, vol. 78 no. 3.

12 Lásd például William Wordsworth a *The Prelude* című versének London-fejezetéből a Bartholomew-i vásár részt. Elemzését az elit és vulgáris rend elkülönítésének szempontjából. Erről lásd pl., Tony BENNETT, *I. m.*, John BARELL, *The Public Prospect and the Private View. The Politics of Taste in 18th Century Britain*, in: *Reading Landscape. Country-City-Capital*, szerk. Simon Pugh, Manchester, Manchester University Press, 1990. De az is elképzelhető, hogy a tudás kontrolljáért folytatott küzdelem egyik állomása, annak a hitnek a maradványaként, miszerint a dolgok látásának, azaz az észlelésnek az alapja egy olyan hasonlóságon alapul, mely az agyba surranó idolum, vagy kép, melynek helyét Descartes Filozófiai írásaiban (feltehetően Arisztotelész nyomán [Élektfilozófiai írások, 425 a-b]) még a *sensus communis*-ként jelöli meg. René DESCARTES: *Válogatott filozófiai művek*, ford. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980, 130. vö. ALPERS: *I. m.*, 61. o., LUCRETIVUS: *A természetéről*, Kossuth Kiadó, 1997., illetve Adrien JOHNS: *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago, Chicago University Press, 1998, 389.

ALBERT ÁDÁM
Never take a
trip alone, 2011,
rézkarc (Goethe
dolgozószobája),
papír, 275 × 410 mm
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



ALBERT ÁDÁM
Never take a
trip alone, 2011,
rézkarc (Humboldt
dolgozószobája),
papír, 315 × 410 mm
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



noráma stb.¹³ Megítélésük azonban művészeti szempontból nem volt sokkal kedvezőbb.

A kukucs-káló doboz hasonló utat jár be, mint a látás megismerésre szolgáló eszközök a 19. században már burjánzó sokszínűséget mutató változatai: a 18. századra átkerül a művészeti és tudományos érdeklődés 17. századi köréből a vásári mutattványosok egyszerű képmutogató technikai eszköztárába, illetve (feltehetően hasonló [szocio]kulturális érdekekhez fűződő félreértés következtében) minősül át gyerekjátékká.¹⁴ A perspektíva-doboz azonban egyfajta előzményként, vagy egy korai elfeledett módjaként is értelmezhető annak a kérdésfelvetésnek, amely mentén Cray strukturálja a 19. századi látványfogyasztás megváltozott rendszerét és az ahhoz kapcsolódó fiziológiás kísérleteket. A látószekrény térhatású képének előállása, azaz a térhatású illúzió a monokuláris látásra alapozott. A kémlelőlyuk azért csak egy szem számára

13 Természetesen nem a 19. században kísérleteznek csak a térhatás elérésével: megemlíthetők ebből a szempontból például Johann Christoph Kohlhans (1677), illetve William Molyneux (1692) beszámolója, melyet a camera obscura konvex lencsével való kiegészítésének segítségével ért el, illetve a zograoszkóp (1740-es évek). Erin Blake szerint azonban ez az eszköz még nem volt elegendő ahhoz, hogy azt a változást előidézzék, melyet Cray a sztereoszkópnak tulajdonít. Erin C. BLAKE: *Zograscope and the Mapping of Polite Society*, in: *New Media 1740-1915.*, szerk. Lisa GITELMAN és Geoffrey PINGREE, Cambridge, London: MIT Press, 2003, 3.

14 Lásd például a Hogarthnak tulajdonított, *The Peep Show* (1740) című festményt.



Samuel van Hoogstraten (1627–1678): Látószekrény, 1655–1660 körül (Peepshow with Views of Interior of a Dutch House, fa, olaj, tojástempera, 58 × 88 × 60,5 cm © National Gallery, London)

teszi lehetővé a betekintést, mivel az illúzió előállításához szükséges, hogy a lépték és a mélység érzete elvesszék. A panelek, melyek az anamorfikus és a perspektivikus torzulás elegyét alkalmazzák normál pozícióból, két szemmel nézve torzított képet mutatnak, a megfelelő szögből kukucskálva azonban összeállnak a kívánt látvánnyá. Bomford szerint ehhez a művésznek feltétlenül be kellett terveznie a kémlelőlyuknak megfeleltethető enyészpontot, vagy többszörös enyészpontot.¹⁵ A Crary által felvázolt változások azonban már a látás binokuláris természetére, illetve a látvány fiziológiai kérdéseire helyezik a hangsúlyt. Crary szerint Goethe utóképeket érintő kísérletei is a test fiziológiai meghatározottságainak problémájaként értelmezhetők. Mint arra rámutat, az az epiztemológiai kétely, miszerint a látvány nem írható le maradéktalanul, illetve nem uralható sem geometriai, sem fiziológiai állandókkal, egyfelől az utóképek tanulmányozásához köthető optikai kísérletek hatásában érhető tetten. Crary szerint ugyanakkor a váltást legmarkánsabban a sztereoszkóppal folytatott kísérletezés mutatja. A sztereoszkóp a két szem diszparitását használja ki: a néző két szemére két különálló kép vetül, melyet az elme egységes képpé szintetizál. A néző „előtt” megjelenő kép így a mélység és a távolság érzését, vagyis a háromdimenziós kép illúzióját kelti. A mélység elnyerésének ára azonban a kép keretének elvesztése: a sztereoszkópikus kép megfosztja a látást a hagyományos perspektivikus ábrázolás megszokott keret-érzésétől. A látvány ily módon már nem képzelhető el a néző fiziológiá-

jától függetlenül. A sztereoszkópikus kép többek között abban jelentett újdonságot, hogy felforgatta az optikai jelek hagyományos funkcióját, mivel olyan képet mutat, amelynek nincs egységesítő rendje vagy logikája. Míg „a perspektíva homogén és potenciálisan metrikus teret rejt magában, a sztereoszkóp különálló elemek inkább egybecsoportosított, mint egységes mezejét tárja föl”.¹⁶

A látószekrény – amelyet Crary nem igen vesz figyelembe vizsgálatai során – ugyanúgy a kerettől való megfosztottság érzetét kelti, mint a sztereoszkóp, annak ellenére, hogy a perspektivikus szerkesztés elengedhetetlen része a látvány konstruálásának. A keret elvesztése és a térhatás illúziója azonban egy körbetekintő, szabadon mozgó és nem rögzített, vagy merev tekintetet implikál. A látószekrény mintegy előrevetíti a sztereoszkópot (ezen belül is a császárpanoráma, vagy világpanoráma néven ismert hibrid sztereoszkópikus kukucskáló dobozt), a lényegi eltérés azonban az, hogy a látószekrény a monokuláris szem elbizonytalanítására, míg a sztereoszkóp a szem binokuláris diszparitására alapozva hozza létre a térhatás illúzióját.¹⁷ A kontroll hiányára építő nézésből fakadó gyönyör miatt mindkét eszközt a tömegszórakoztatás, sok esetben a látvány gyönyörét fokozó erotikus (vagy egzotikus) látványfogyasztás-ipar sajátítja ki. Hoogstraten céljai az ábrázolás ezen módjával azonban lényegesen ambiciózusabbak, és figyelemfelkeltően komplexebbek annál, semmint pusztá szórakoztató eszköz létrehozásával kísérletezett volna. A legismertebb és egyben legösszetettebb elméleti és technikai szempontok figyelembevételét mutató munkája a londoni *Látószekrény* néven ismert szobabelső, a *Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House* (1655–1660 körül).¹⁸

Hoogstraten perspektíva-dobozza olyan bonyolult kísérleti és művészeti utalások tárházát felsorakoztató eszköz, amelyről Brusati feltételezi, hogy kifinomult ízlésű és művelt műgyűjtő gyönyörködtetésére készült. Brusati több fontos funkciót tulajdonít a perspektíva-dobozzal való kísérletezésnek: egyfelől a természet tudományos vizsgálatára alkalmas kutatási eszköznek tekinti.¹⁹ Másfelől olyan kísérletnek, mellyel lehetőség nyílik a művészi készség és zsenialitás elismerését mutató csodálat kiváltására, valamint – például Hoogstraten esetében – a művész önreprezentációjára. A kettő azonban valamelyest össze is függ: a londoni doboz esetében a kép a szem becsapásának nyílt állításával mutat rá a természetéről való tudás és annak reprezentációja közti kölcsönhatás/kölcsönösség elkerülhetetlenségére és kérdésességére is. A szem megtévesztése a festő tudományának legmagasabb teljesítménye, a látás természetéről való tudományának felhasználásával lehetséges.²⁰ Ami az önreprezentáció és tanultság kérdését illeti, Hoogstraten az egyébként németalföldi „kunstkammer festményként” is ismert hagyománynak – mely a festészetet az ábrázolás egyetemes tudásaként mutatja be – megfelelően látja el munkáját képi utalások halmazával.²¹ Az összesen kilenc egymásba nyíló szoba falait díszítő képek egyike például a festészet tudományként való bemutatásának allegóriájaként szolgáló *Minerva győzedelmeskedik a tudatlanságon* című festmény, mely a bal kémlelőlyukból válik láthatóvá, az ajtó bal oldalán, párba állítva Pán és Apollón küzdelmének jelenetével, mely a jobb kémlelőlyukból látható második szoba falát díszíti, a tudás és tudatlanság allegóriájaként a festészet által elnyerhető tudás fontosságát hivatott hangsúlyozni. De további utalások találhatóak a festészet és a festő hatalmára vonatkozóan is: Brusati szerint azzal, hogy Hoogstraten számos olyan jelet helyez el, amelyek a készítőre utalnak (mint például a neki címzett levél vagy a családi fegyverek) a festő műve felett gyakorolt kontrollját hangsúlyozza.²²

16 CRARY: *A megfigyelő*, i. m., 141.

17 Jonathan CRARY: *The Suspension of Perception*. New York, MIT Press, 1999, 135–140., Lásd még Stephan OETTERMANN: *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997, 229–232., és Walter BENJAMIN: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor az ezredforduló táján*, Budapest, Atlantisz, 2005.

18 <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/samuel-van-hoogstraten-a-peepshow-with-views-of-the-interior-of-a-dutch-house>

19 Celeste BRUSATI: *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel Hoogstraten*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

20 *A Feigned Cabinet Door* című festményén Hoogstraten a szem becsapásának tudományáért a bécsi udvarban elnyert medálját helyezte el, valamint egy elismervényt a „Samuel Van Hoogstraten nyerte el Bécsben, 1655. február 12-én” felirattal. Lásd Justina SPENCER: *Looking into Samuel van Hoogstraten's Perspective Box*, 2008. unpublished MA thesis. McGill University, Montreal, 67–68.

21 BRUSATI: *I. m.*, 177–78. Mint Brusati megjegyzi Hoogstraten a saját „fiktív házat” a festészet (Pictura) birodalmával asszociálja. 179.

22 BRUSATI: *I. m.*, 181.

15 BOMFORD: *I. m.*, A perspektíva doboz további jelentősége, hogy több anamorfikusan torzított képből áll össze.

Hoogstraten perspektíva doboza a kornak megfelelően egy díszített négyszögletű fadobozzal rejtje el azt a gúlát, amely elengedhetetlen fizikai alapja a perspektíva, illetve a perspektíva „másikként” (double) felfogott anamorfózis keverésének segítségével megszerkesztett látványnak. Bár nem teljesen ismert az eljárás, a szakirodalom leginkább a próba-hiba alapú kísérletező munkát említi. A perspektíva-dobozok sok esetben csak egy kémlelőlyukból adtak lehetőséget a kép megtekintésére, és mivel a dobozba zárt látvány elengedhetetlen feltétele volt a fényforrás, a doboz négyzet alakú első oldala átlátszó hátyát kapott (például a koppenhágai dobozon a kémlelőlyuk felett található ablakszerű nyílás). Hoogstraten munkájának fényforrása szintén a doboz első oldala (frontja), itt viszont nem egy, hanem két egymástól távol eső, a fedőlapp két szélén található lyukat helyezték el. Hoogstraten célja az volt, hogy a betekintést engedő mindkét lyuk felől olyan térhatású illúzió táruljon a néző elé, amely nem csak a művész zsenialitásáról győzi meg a nézőt, hanem oly módon vonja be a látványba, hogy a lépték megítélésének képessége elveszszék és a tekintet mintegy fizikailag is a kép terébe kerüljön. A doboz Brusati szerint egészen

különleges fizikai kapcsolatot teremt a néző és a leképzett világ közt: egyrészt betekintés kínál a néző számára normál körülmények közt nem látható világba, másrészt „a néző szemét szó szerint foglyul ejti a saját világa és a művész mester-munkájának találkozási pontjában (juncture)”.²³ Mint írja, a művész a szem képtermelő aktivitásának csalását utánozza, vagyis azt ahogy a természet a szemnek megjelenik.²⁴ A festett kép a léptékesztés következtében a valós fizikai érzékelés és jelenlét hatását kelti és erősíti a kukucskálás gyönyörének valóságát. A hatás eléréséhez Hoogstratennek alkalmaznia kellett az anamorfózis technikáját. Ennek előzménye természetesen a fent említett holland camera obscura-kísérleteken alapuló kepleri modell. A kép a kepleri felfogásban a retina félgömb alakú felületére vetül, és így az anamorfózis technikájának újragondolása és alkalmazása majdhogynem adott. Alpers szerint „Hoogstraaten úgy viszonyul a művészet képeihez, ahogy Kepler a rekehártyán levőkéhez”.²⁵ Ugyan Jay az anamorfózist a perspektíva rögzített, kimerevített, küklopsz-szemű tekintetnek alternatív vizuális rendjeként tételezi, azaz két egymástól eltérő rend egymás mellett létezéséeként, a látódoboz sokkal inkább tekinthető olyan műnek, amelyben a két ábrázolási mód produktív együttélése a világ leképzésének, illetve megmutatásának egymásra reflektáló rendszerét kínálja. Grotenboer szerint az a perifériális látószög, melyet az anamorfózis igényel, szembesíti a nézőt a perspektíva működési mechanizmusával, vagyis a perspektíva vizuális gondolkodást alakító természetével.²⁶ Az anamorfózist mint technikát ugyan már Leonardonál és Dürernél is megtaláljuk, elméleti síkon azonban Francois Niceron

23 BRUSATI: *I. m.*, 181.

24 BRUSATI: *I. m.*, 186.

25 ALPERS: *I. m.*, 87.

26 Hanneke GROOTENBOER: *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusion in Seventeenth-century Dutch Still-Life Painting*, Chicago: Chicago University Press, 2005. idézi: SPENCER, *I. m.*

ALBERT ÁDÁM

Never take a trip alone, 2011, perspektíva kabinet (Goethe dolgozószobája, részlet), plexi, MDF, dibond, bükkfa, rozsdamentes acél, 196 × 84 × 94 cm © Fotó: Kudász Gábor Arion



kezdte el kidolgozni a perspektíva gömb alakú, vagy bizonyos torzulással rendelkező felülteken való alkalmazhatóságának bemutatása céljával, azaz a perspektíva másikkaként.²⁷ Hoogstraten dobozának esetében ezt az északi prespektíva-felfogást mutatja a sokszoros enyészpont beiktatása is.²⁸ Tulajdonképpen a dobozba zárt anamorfózis mint eszköz a látásnak azt a lehetőségét foglalja magában, amivel a mozgó, vagy körbetekintő szem egymást követő ábráinak reprezentációja elgondolhatóvá és leképezhetővé válik.

Albert munkájánál csak annyiban találkozunk az anamorfózis Hoogstratennél található szerkesztési eljárásával, amennyiben a négyzet alapú gúla belső oldalain a szobabelsők perspektívikusan szerkesztett, azaz rövidülést mutató képei annak mondhatók, mégis a leskelődő számára váratlan módon előáll a térhatás. Albert műve ugyanakkor nyíltan állítja a látás illúzióját egyfelől azzal, hogy a doboz gúla alakú külsejét a 17. századi eljárástól eltérően nem rejtja el. Másfelől a látványt nem a fényforrást jelentő „ablak” alatt vagy oldalán elhelyezett kémlelőlyukon keresztül teszi hozzáférhetővé, hanem a doboz teljes frontális felületét átlátszó plexilemezzel fedi le, és ebbe vágja bele a lyukat, amelyen keresztül nem az egyetlen, előírt (be) látási lehetőséget vagy pozíciót kapja a néző, hanem „csak” a látódoboz látványának képpé, vagyis szobabelsővé összeállításához szükséges (egy) szem pozíciójának helyét jelöli ki. Albert így kifinomult módon tárja a doboz reprezentációs technikájába kódolt csalást, valamint az illúzió létrehozását is a néző elé, és ezzel a technikai titok tanulmányozására invitálja a nézőt, akinek ezúttal nem csak a szeme esik csapdába – azaz nem csak az illúzió vagy a leskelődés szkopofilikus gyönyöre bilincseli le –, hanem az elméje és a „teste” is, mivel a „tudós” vagy gyermeki kíváncsiság felkeltésével felszólítja a nézőt, hogy újra és újra végigjárja a tereket. Először behív a látás „igazságaként”/valóságként állított perspektívikus kép szemlélésébe, amely a képterébe húzza a néző egy szemét, és ugyanarra a körbetekintésre készíti, mint amelyre a 17. századi perspektíva-doboz is épít, és amely miatt az e dobozokkal kísérletező művészek a látás tudományának kísérleti feltárását is állítják. Ugyanakkor hátralépésre és a látvány kétszemű – azaz a binokuláris diszparitással számoló – ellenőrzésére is kényszerít azzal, hogy a teljes dobozbeli leplezetlenül a néző elé tárt. A nézőt a doboz kívülről történő megfigyelése és ellenőrzése több módon (ha tetszik, egy szórakoztató koreográfiával) mozgatja meg:



ALBERT ÁDÁM
Never take a trip alone, 2011, perspektíva kabinet (Humboldt dolgozószobája, részlet), plexi, MDF, dibond, bükkfa, rozsdamentes acél, 196 × 84 × 94 cm © Fotó: Kudász Gábor Arion

hátra és előremozgásra készíti, a plexilemezre tapadásra és a szobák két szemmel történő vizsgálatára, körbejárásra, illetve (az egy szem számára fenntartott) kémlelőlyukhoz való visszatérésre – a szem és a tudat egymásra reflektálásának különös tánca ez. Albert munkája azzal, hogy sem a doboz gúla formáját, sem a belső tér szerkezetét nem rejtja el a néző elől, a látás – érzékelés – reprezentáció kérdéskör történetét meséli újra és tapasztaltatja meg a szemlélővel, oly módon, hogy közben aktív szerepet játszik a történet megkonstruálásában. Ugyanakkor az (esztétikai) tapasztalat több szinten is érvényesül a reprezentációs kánon kultúrtörténetét ismerő szakértő, valamint az érzékelés és reprezentáció hiátusának problémájával először szembesülő számára egyaránt élvezetes módon. A történet azonban nem ennyire egyszerű: a kiindulópontként használt olajnyomat, vagy az emlékszobák berendezésének színei és kellékei visszaadása helyett Albert stilizált, lecsupaszított monokróm szürke felületet teremt. A szürke hagyományosan az az alap, amelyre a színek felkerülnek, és amelyből a színes formák kiemelkedése tovább erősíti vagy akár meg is teremti a térhatást. A színek a holland festészetelméleti gondolkodásban Alpers szerint speciális helyzetet tulajdonítanak. Az itáliai – Michelangelo nyomán Vasari által ismertetett – *colore* és *disegno* ellentétpár ugyanis itt nem értelmezhető. Alpers Hoogstraten *A festésről* (1678) címmel írt kézikönyve nyomán állítja, hogy a holland *teykenkunst* kifejezés a *disegno* és a *colore* két különböző formája, mely a természet utáni

27 Jean-François NICERON: *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, 1638.; Leonardo DA VINCI: *Codex Atlanticus* (1478–1519)

28 Vö: SPENCER: *I. m.*

másolást, és nem a valóságos és az eszményi megkülönböztetését jelöli.²⁹ Alpers szerint mivel ekkor még nem tudtak eleget a lencsén áthatoló fény megtöréséről, a szemben megjelenő kép leírásának minden további kísérlete során kénytelenek voltak feltételezni, hogy az idolum, vagyis maga az idea surrant be a szembe és innen az agyba.³⁰ Mint írja „a szem modellje, a holland képek és a képekről szóló holland szövegek közt járva olyan területet is feltérképezünk, ahol a látszat ábrázolása – Kepler *ut pictura, ita visio* – nemcsak úgy határozza meg a képet, hogy kizárja a különbségtételt rajzolás és festés között, hanem azt is uralja, ahogyan a művész önmagát érzékeli, egész elméjét birtokba veszi”.³¹ A színek hiánya elénk tárja ennek a holland és itáliai kettősségnek az alapvető ábrázolás-történeti problémakörét, a leíró, a természetet színekkel másoló és a perspektívával lényegesen kevésbé rígorózan bánó holland felfogás és a rajznak tulajdonított a szemlélemből induló ideális leképzés itáliai megközelítését.

Albert szürke felületei ugyanakkor rámutatnak, hogy a dolgok sosem adták a reprezentációban, sőt munkájával több értelmezői sikot tesz lehetővé: egyfelől a szürke felfogható a szín hiányaként, az az alapszín, amely a színekkel kibontakoztatható formák világát megelőzi, ennyiben Hoogstraten, illetve a holland festészeti gondolkodás szín és rajz egységét adottként vevő (játék)terével ellentétben állítja saját munkáját. A szín hiánya megakasztó elem a kukucskáló dobozok azon szándékával szemben, hogy a tekintet beszippantásával az elme (szemben a perspektivikus szerkesztéssel létrejövő metrikus tér egybefogó, „kartéziánus” uralkodó pozíciójával)³² is látványba merülésre kényszerüljön. Másfelől a szín és a rajz vitájának művészet-, illetve kultúrtörténeti kérdéses is újrajrja egy olyan eszközzel, mely egyszerre tagadja az egységes (a reflexiót megelőző) szubjektumot és a látás (reprezentációtól független) objektivitását. Hoogstraten *teykenkunst* kifejezése nem teszi lehetővé azt az értelmezést, mely a *disegno*-t, azaz a dolgok kiválogatásán és rendszerezésén alapuló reprezentációt emeli ki szemben a dolgok megjelenésén alapuló *coloreval*, Albert doboza viszont ennek ellenpontjaként kiprovokálja a kérdés történeti újragondolását. Ennek a (velencei és firenzei művészeti hagyomány versengéséből induló) dichotómiának a továbbélése mutatkozik például a Francia Királyi Akadémia vitáinak a *Querelle*-nek egy részeként

29 ALPERS: *l. m.*, 64.

30 ALPERS: *l. m.*, 61. lásd még 13. lábjegyzet hivatkozásai.

31 ALPERS: *l. m.*, 64.

32 A kartéziánus perspektíva problémakörének részletes elemzésére nincs mód a dolgozat keretein belül. A perspektívához kapcsolt kartéziánus jelző problématicuságáról lásd Lyle MASSEY: *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, Pennsylvania University Press, 2007.



ALBERT ÁDÁM
Never take a trip alone, 2011, perspektíva kabinet (Humboldt dolgozószobája, részlet), plexi, MDF, dibond, bükkfa, rozsdamentes acél, 196 × 84 × 94 cm © Fotó: Kudász Gábor Arion

a Rubens és Poussin hívók ellentétének teoretikus szövegeiben, majd (többek között Batteux 18. századi értelmezését követően)³³ például Kantnál is, aki a rajzot a forma okán a tiszta izlésítélet (és a gondolkodás) tárgyává teszi, szemben a színnel, amely a kontúr kitöltésére szolgáló vonzó ingerhez tartozik és ezért az érzetben gyönyört kelt (vagyis célja van), tehát nem szolgálhat az esztétikai ítélet meghatározó alapjául.³⁴ Kant elméletében a felfogás egységességét és érvényességét az elme transzcendentális nézőpontja garantálja, s ily módon válik kiküszöbölhetővé az észlelés esetlegessége.³⁵ Azaz az egyetemes törvényszerűségek érvényességének alapjául az elme apercepción alapuló szintetizáló képessége szolgál. A problémával visszatér a *disegno* mint a gondolat (feltehetően a platóni *eidos* nyomán)³⁶, vagyis az elme kivetülésének és a megfigyelő helyzetének, szubjektumpozíciójának, valamint az ismeretszerzés lehetőségének kérdése.³⁷ A perspektíva elméleti síkon azt a pozíciót garantálná, amely a néző és a művész (egy szemének) helyét is kijelöli, a rajz pedig annak a matematikailag, azaz tudományos úton levezethető leképzését. A megfigyelő tudat, mintegy ördögi körben matematikai módon bizonyítja saját elgondolásának helyességét az ábrázolásban. Ehhez azonban szükségesnek látszik a rajz mint az elme kivetülésének elsőlegessége a szín csábító, az elmét megzavaró erejével szemben.³⁸ A részletek ábrá-

33 Vö. Roger DE PILES, Dialogue upon Colouring (1673). In: *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, 1648–1815, szerk. C HARRISON, P WOOD, J GAIGER, Blackwell, Oxford, 2000. 185–192.; Charles BATTEUX: *Értekezés a szépművészetekről – avagy miképpen vezethetők vissza egy és ugyanazon elvre*, in: *Janus*, HORÁNYI Özséb, szerk., 1987/IV.1., Pécs.

34 Immanuel KANT: *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus, 1998. 14. §. 140–142. Kant elgondolása természetesen a hagyományba illeszkedik, és bár hivatkozás nélkül, de Poussin *Megfigyelések a festészetről* című szövegében *A szín hízelgése* alcímet viselő rész elgondolását visszahangozza: „A színek a festészetben éppúgy a szemeket megejtő hízelgések, amint a versek ékességei is azok a költészetben” in: MAROSI Ernő szerk. *Emlék márványból és homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Budapest, Corvina, 1976. 185–187., 187.

35 Hasonló megfigyelést találhatunk Kittlernél is az érzékelés transzcendenciájával kapcsolatban. Vö. Friedrich A. KITTLER: *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely, Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005. 98–99.

36 Vö. Ervin PANOFSKY: *Idea*, Budapest, Corvina, 1998.

37 A kérdéshez lásd még Donna HARAWAY: *The Persistence of Vision*, in: *Visual Culture Reader*. Nicholas MIRZOFF, szerk. New York: Routledge, 1998. 195.

38 A hagyomány váltakozó értelmezését mutatja például, hogy Addison *A képzelőerő gyönyöreiben* (Pleasures of the Imagination) a szín kolorista elméletének megfelelően a színekben látja a képzelőerő legmagasabbrendű gyönyörét. Ugyanakkor megjegyzendő az is, hogy a képzelőerő nála még nem a kantianus, vagy a coleridge-i egybefogó észre utal. „Van a szépségnek egy második fajtája is, amelyet a művészet és a természet számos produktumában megtalálunk; ez nem hat olyan hűvel és vadsággal, mint a saját fajunk szépsége, de mégis alkalmas rá, hogy titkos élvezetet váltson ki belőlünk, és egyfajta gyengéd elfoglaltságot azok iránt a helyek és tárgyak iránt, amelyekben rábukkantunk. Ez vagy a színek derűségéből és sokféleségéből ered, a részek szimmetriájából és arányos elosztásából, a testek elrendezéséből és beállításából, vagy mindezek megfelelő keveredéséből és egyesüléséből. Az ilyenfajta szépségek számos forrása közül a szem a színekben leli a legnagyobb élvezetet.” Joseph ADDISON, *A képzelőerő gyönyöre*, ford. GÁRDOS Bálint, in: *Jelenkor*, 2007/11., 1184–1209.

zolásának a 18. században (illetve a romantikában) is előkerülő kérdése szintén a csábítás, az elme figyelmének elvonása miatt jelent problémát.

Albert munkája lenyűgöző módon hozza játékba ezeket a reprezentációs eljárások eltéréseiből adódó kérdéseket. A kukucska doboz reprezentációs technikájának sajátosságából adódóan a látvány egybefogásának illúziója (a látvány háromdimenziós tér képzetét keltő egybefogása) és az egyszemű tekintet képtérbe való bevonásának következményeként lehetővé váló körbetekintés egymás ellen játszik, folyamatosan szembesít azzal, hogy a látvány nem uralt, nem csak a színek csábító, figyelemelvonó hatása miatt, hanem mert a szem kedvére és kontrollálatlanul kalandozhat a látvány (azaz Hoogstraten szobabelsőjének) apró részleteinek tömkelegében. A szem csapdába ejtése így nem csak az illúzió folytán következik be, hanem a kémlelőlyukon beleső, körbetekintő szem részletekben való elveszésének szkopofilikus gyönyöréből adódóan is.

A részletek tömkelegének felsorakoztatása Barthes szerint (a realista regény technikájaként) a valóságkiváltásának alapjaként szolgál a leírás során.³⁹ Tudniillik az olvasó olyannyira elveszik a részletek felsorolásában, hogy végül feladja számbevetelüket és elfogadja a leírás akkurátusságát és a leírt (táj) valóságosságát (hitelességét). A narratológiával Balnál, illetve a képelméletek felől Mitchellnél is megjelenik a kérdés az elbeszélés és a leírás – áttételesen pedig az itáliai *istoria* és a flamand leíró festészet – kettősének versengéseként: a leírás, a részletek tömkelege eltéríti a „megfigyelőt”, a leírás képisége fogva tartja az elmét és azzal fenyeget, hogy leállítja a történet előrehaladását.⁴⁰ Sőt, lehetetlenné teszi az elme racionális (perspektívába kódolt) egybefogó szemléletmódját. A kukucska dobozban (mely felerősíti az északi leíró festészet eme tulajdonságát) nem csak a színek, hanem a tárgyak sokasága is fogva tartja a tekintetet, olyannyira, hogy az akár el is veszhet a látványban. Alpers alapján Hoogstraten perspektíva-értelmezésnek megfelelően *prospect* áldozatul esik az *aspect* összegének.⁴¹

Ezen a ponton Albert dobozának tematikus és ábrázolásmódbeli játéktere összeérni látszik: a kor, amelyet a két dolgozószoba megidéz a látványnak ezt a fajta figyelemelterelő hatását az elme vagy képzelőerő működésének eltéréseként érti. A 18-19. század folyamán megjelenő optikai kísérletek (sztereoszkóp, utóképek stb.) szembesítenek a látvány fiziológias meghatározottságával, a test folyamatainak dezintegráló működésével, és ennek nyomán a figyelem szabályozásának kérdése irányába mutatnak a vizsgálatok. Ugyan a romantika reprezentáció-elmélete a kanti idealizmusból és annak transzcendentális egységfogalmából indul ki, de a szubjektív, illetve töredékes érzékelés felismerése már a szubjektum új fogalma felé mutat, amennyiben a szubjektum érzékelése immár nem tekinthető függetlennek a test és a psziché dezintegráló működéseitől.⁴² Kant elmélete szerint, mint ahogy arra Crary rámutat, „minden lehetséges észlelés egy minden empirikus érzéki tapasztalat fölött álló, eredeti szintetikus egységessítő princípium működése alapján történik, mely fölött áll bármilyen olyan empirikus érzékelésnek, mint például a látás [vision]”.⁴³ Ahogy a szín Kantnál, a 18-19. századi szerzők írásaiban a részletek burjánzó sokasága is csábító erővel bír és eltéríti, pontosabban ellehetetleníti az elme (reflexió) egybefogó képes-

ségét.⁴⁴ A részletek ilyen jellegű sokaságának figyelemelvonó hatását a vulgáris ízlés jellemzőjeként kezdi érteni: Wordsworth például a *The Prelude* fent említett szöveghelyén a vásári mulatságok vizuális tömkelegét azért tartja vulgárisnak, mert eltéríti a kontemplatív elmét.⁴⁵ Coleridge pedig a mikroszkópban már nem az új világra nyíló, látás általi megismerés lehetőségét látja, hanem a „tanulatlan,” a részletekben elvesző tekintet metaforáját.⁴⁶

Albert dobozba zárt szobáinak stilizált képei, azaz az eredeti dolgozószobák látványa alapján készült szürke felületek nem csak a színeket, de a berendezési tárgyakat tarkító kisebb díszítőelemeket is nélkülözik. A szobabelsőbe való kukucska-lás ugyan a körbetekintő szem leskelődésbe kódolt rejtett gyönyörét nem iktatja ki, de a látvány sokkal kevésbé működik a csábítás szcenáriója mentén, mint inkább a reflexió gondolkodás metaforájaként. Pontosabban a kettő közt billeg: a valóságkiváltást megakasztja a valóságosság szimulációjának hiánya, ezzel utat enged a gondolkodás egybefogó reflexió munkájának. Hasonló problémát fogalmaz meg Wilhelm von Humboldt nyelvelméleti írásaiban. *A gondolkodásról és beszédéről* (1795/96) című szövegben. Humboldt a gondolkodás lényegét a reflektálásban látja, azaz a tárgyat önmagával szemben egységbefogó elme tevékenységeként, mely mint írja csak a nyelv médiumában lehetséges. Éppen emiatt érdekes az a képi metaforika, melyet Humboldt okfejtése során használ: a gondolkodás folyamatában az ember metszeteket [abschnitte] képez és ezeket a jelekben mint egységeket fogja össze.⁴⁷ Ehhez Humboldt szerint azért szükséges az időben a hang által kibontakozó nyelv, mivel a „látás közvetlenül és pusztán önmagában nem határozná meg más határokat, mint a különböző színek közöttit, de nem a különböző tárgyak közötti körvonalak által.”⁴⁸ Vagyis Humboldt a látás pusztán színekkel működő megkülönböztető képességének tételezésével alárendeli a látást a nyelvnek, de a gondolkodás metszeteiken alapuló működésével visszacsempészi a látás

39 Roland BARTHES: *The Reality Effect*, ford. R. CARTER, in: *French Literary Theory Today*, szerk. Zvetan TODOROV, Cambridge, Cambridge University Press, 1978. 14-16.

40 William T. MITCHELL: *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago, Chicago University Press, 1994, magyarul Uő., *Az ekphrasis és a másik*, ford. MILIÁN Orsolya, in: *A képek politikája*, szerk. SZÖNYI György Endre és SZAUTER Dóra, Pécs, JATE Press, 2008, 193-222. Mieke BAL, Az ekphrasiszról tartott előadásanyag kézirat, Budapest, 2000 március, ELTE.

41 Az aspect – prospect különbségtétel kérdéséhez lásd Poussin elgondolásából induló értelmezést. ALPERS, I. m., 73-74. o. „Míg a prospect jellegű szemügyrevétel hallgatólagosan összefügg a perspektivikus leképzéssel, az aspect típusú nézés megmarad pusztán annak, ami – egyszerű nézésnek, hozzá kapcsolódó leképzés nélkül.” 74.

42 Vö. Crary szerint „az új fiziológiai optika egyik eredménye az volt, hogy feltárta a 'normális' szem egyedi sajátosságait. A retinális utóképeket, a periférikus látást, a binokuláris látást és a figyelemkűszöböket mind abból a szempontból kezdték el tanulmányozni, hogy számszerűsíthető normákat és paramétereket határozzanak meg” CRARY: *A megfigyelő*, i. m. 30., valamint Jonathan CRARY: *Attention and Modernity in the 19th Century*, in: *Picturing Science, Producing Art*, szerk. Caroline A. JOHNS és Peter GALISON, New York, London, Routledge, 1998. Crary szerint ekkor válik alapvető fontosságúvá annak meghatározása, hogy az érzékelés milyen módjai tekinthetők elfogadhatónak vagy „normálisnak”, mivel az érzékelést valamilyen módon szabályozni igyekeztek, azért, hogy a teljes önkényesség lehetőségét kiküszöböljék. A kérdéssel a camera obscura kapcsán lásd még Barbara STAFFORD: *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illusirated Travel Account, 1760-1840*. Cambridge, London, The MIT Press, 1984. különös tekintettel a 424. oldalra.

43 Jonathan CRARY: *The Suspension of Perception*, i. m., 14., illetve ezen nézetét fejti ki még: Uő., *Attention and Modernity in the 19th Century*, in: *Picturing Science, Producing Art*, (szerk.) Caroline A. Jones és Peter Galison, Routledge, New York, 1998, 477.

44 A kérdés elemzését a Claude-üveg elmével analóg a látványt egybefogó természetéről és a romantikus képzelőerőről lásd, Arnaud MAILLET: *The Claud Glass*, Zone Books, 2004. 143-45.

45 William Wordsworth, *The Prelude, A Northon Critical Edition*, szerk. M. H. Abrams, Stephen Gill, London and New York, Northon and Company, 1979. Lásd még: William Wordsworth, *Preface to the Lyrical Ballads*, in: *The Prose Works of William Wordsworth*, szerk. W. J. B. Owen, Oxford, Clarendon Press, 1974, 128. Korábban lásd Dryden panaszeit a vásárokról, Peter STALLYBRASS és Allon WHITE: *The Grottesque Body and the Smithfield Muse. Authorship in the 18th Century*, in: *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986. vagy Reynolds akadémiai előadásait, Sir Joshua REYNOLDS: *Discourses on Art*, szerk. Robert R. WARK, New Haven and London, Yale University Press, 1997.

46 Samuel T. COLERIDGE: *On Poesy or Art*, in: *Biographia Literaria*, szerk. J. Shawcross, London, Oxford University Press, 1969, 256.

47 Wilhelm von HUMBOLDT: *A gondolkodásról és a beszédéről*, in: *Szép Literaturai Ajándék*, Pécs, 1998/ V. évfolyam, 2-3 szám. 1.

48 HUMBOLDT: *I. m.*, 1-2.

Albert által is előtérbe állított problémáját. Bár Humboldt-nál a nyelv időbeliségében és az emberből áradó hang által lehetséges a gondolkodás, ezt az időbeliséget egy másik a vizuális elméletek által is kedvelt trópus az *energeia* segítségével fogalmazza meg: „maga a nyelv nem mű (ergon), hanem tevékenység (energeia).”⁴⁹ A letisztult, színek előtti formák és a gondolkodás absztrakciójának nyelvi „áramlása” így a látószekrény színpadára állítva cáfolja meg többek között Humboldt a látást a nyelvvel szemben statikusnak ítélté elgondolását.

A szobák reprezentációja további kultúrtörténeti asszociációkat kelt életre: úgy tekintünk be a szobákba, hogy azzal nem csak két szobabelső, hanem egy teljes hagyomány horizontja is feltárul. A képek ugyan a kémlelőlyukon beleső néző számára a teljesség illúzióját nyújtják, hasonlóan ahhoz, ahogy a teleologikus történelmi narratíva is egységes, egylátószögű elbeszélőhorizontot tétel, de a család leplezetlensége szembesít az egységes képpé alakulás illuzórikus voltával is. Míg Hoogstraten dobozában a kémlelőlyukkal szemközti falon elhelyezett festett tükör működik megakasztó elemként, Albert dobozában teljes konstrukciója a demisztifikálást segíti – talán éppen ezért is vak Goethe szobájának szintén a lukkal szemközti falon elhelyezett tükré.⁵⁰

A kulturális emlékezet torzító szelektivitásának idealizálása mutatkozik az emlékszobák intézményrendszerében is. Goethe és Humboldt mint a nemzet, nemzeti kultúra és öntudat kiemelkedésének kezdőpontján álló óriások a történelmi korszakok öngeneráló autopoetikus természetének jelképei is.⁵¹ Az emlékmű-szobákba tekintéssel beleshetünk a két meghatározó gondolkodó életművének ugyancsak meghatározó tereibe, azaz a műveikben megtett tudománytörténeti utak elkészítésének helyszíneibe. A helyszellemének megidézése érdekében megtett út, vagyis a helyszínre zarándoklás aktusát megkívánó emlékszoba megtekintésének rituáléja elleplezi a kukucskálódobozzal nyilvánvalóvá váló leskelődésnek az intim térbe/magánszférába hatolását és az egyéni élet intézményé magasztosításának aktusában rejlt problematikusságot. Ugyanakkor a szobák perspektíva-dobozba integrált kiállítása reflektál arra a technológiára is, amellyel a 19. századi közéleti tudós ember önmaga nyilvános énjét (és élet-

49 Idézi BENCZI László: *Nyelv, struktúra, megértés* (Humboldt nyelvkonceptiója nyomán) in: *Szép irodalmi ajándék, I. m.*, 4. Humboldt nyelvelméleti nézeteit alapvetően Fichte befolyásolta lásd: Martha B. HELFER: *Herder, Fichte and Humboldt's "Thinking and Speaking"*, in: *Herder Today*, Berlin, Walter de Gruyter, 1990, 367-381.

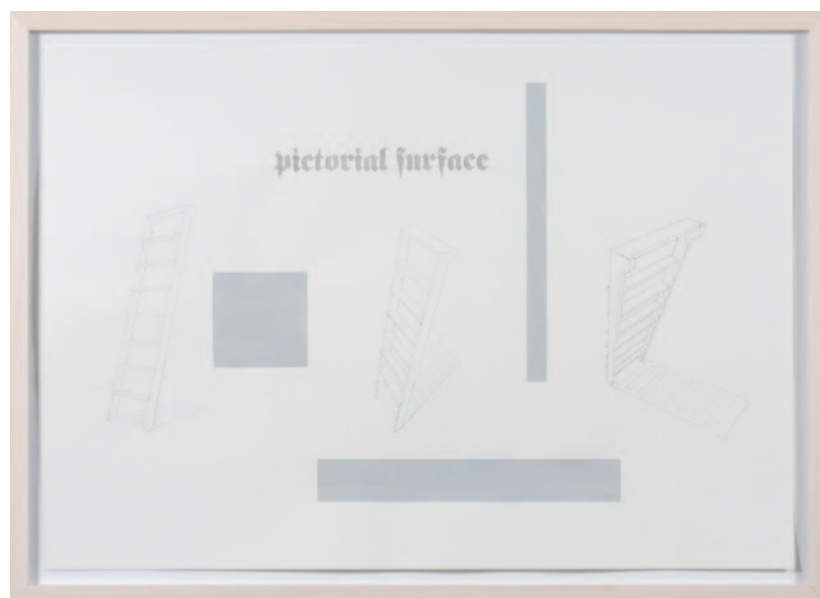
50 Brusati szerint Hoogstraten kukucskáló dobozának szemközti falán a tükör megzavaró erőként funkcionál: a nézőt szembesíti saját maga leskelődésének aktusával.

51 Alexander von Humboldt jelentőségének és a történetmondás új lehetőségeinek példájára lásd Daniel Kehlmann *A világ fölmérése* című regényének hatalmas sikerét. (ford. Fodor Zsuzsa, Budapest, Magvető Kiadó, 2006.)

ALBERT ÁDÁM
Never take a
trip alone, 2011,
(representational
canon), papír, ceruza,
akvarell, akril,
700 × 1000 mm
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



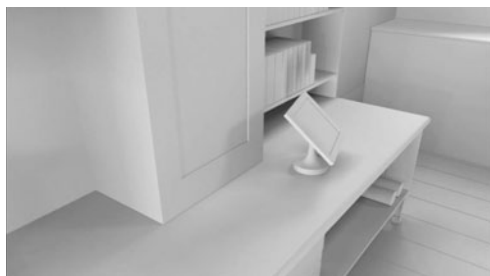
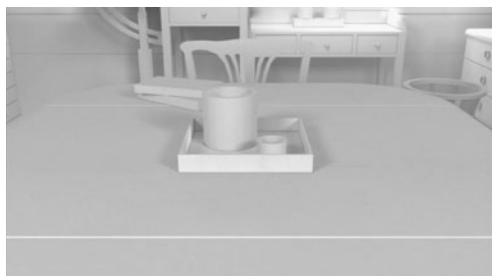
ALBERT ÁDÁM
Never take a trip
alone, 2011, (pictorial
surface), papír,
ceruza, akvarell, akril,
700 × 1000 mm
© Fotó: Kudász
Gábor Arion



terét) megkonstruálja. A dolgozószobák mindkét tudós esetében már életükben mintegy önnön emlékeztetük katedrálisát is jelentették.

Albert egyik inspirációs forrásának a címben egyértelműen megjelenő kérdése is lényeges szempont a munka értelmezési lehetőségeiben: ahogy korábban a Grand Tour-t bejáró nemesurak is rajzolóit vittek magukkal az útra, akik a látott tájakat és emlékeket megörökítették, a 18-19. század polgárosodó tudós utazói is rajzolókkal örökítették meg a beutazott vidékeket. Talán kevésbé maradt meg a kulturális emlékeztetben, hogy Goethét Christoph Heinrich Kniep kísérte itáliai útján, több ekkor készített palermói tájképe is ismert.⁵² Alexander von Humboldt elsősorban Latin-Amerikát felmérő utazásai nyomán indult el három festő, Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Bellermann és Eduard Hildebrandt a tudományos igényű kutatások megörökítése céljából. Egy metaforikus áttemeléssel, ahogy a látószekrény megfigyelő pozíciója a test és szem elválasztásán alapul, Goethe kutató,

52 Vö. OETTERMANN: *I. m.*, 7. Oettermann szerint a Palermóba tartó tengeri út során szembesül Goethe először a horizont navigációból ugyan már jól ismert jelenségének tájképfestészeti jelentőségével. Oettermann ugyanakkor hosszasan ír arról a tapasztalatról is, amely a panorámák nézőpontját is adja. Szövegében Goethe 1779-es, a svájci Alpokba tett utazásának tapasztalatát említi. Mind a horizont, mind a magasból letekintés tapasztalata az elme saját határainak megtapasztalásaként fogalmazódik újra Oettermann-nál. 7-13. Georg STRIEHL: *Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755 - 1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption*, Olms Verlag, 1998. Csak egy rövid idézet említenék: „[...] Kniep meg közben fáradhatatlanul készítette számunkra a lehető legpontosabb vázlatokat. Milyen jó volt, hogy ezzel nincs semmi gondom, s ilyen biztos emlékeztetőkre teszek szert!” Johann Wolfgang GOETHE: *Utazás Itáliában*, in: *Önéletrajzi írások*, ford. Rónai György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984, 67-427, 241.



ALBERT ÁDÁM

Never take a trip alone, 2011, still (Goethe dolgozószobája), 3D animáció, 52'

ismeretszerző, tapasztalatgyűjtő útján a rajzoló útitárs, míg Humboldt esetében az őt követő festők jelentették a rajzokat generáló „külső” szemet. És míg Talbot (camera obscurán modellezett) fotóapparátusát a *természet írójának* hívja, mivel úgy véli, a képeket a természet hozza létre a fény segítségével, Goethe még a technikai eszköz hiányában – bár amatőr művész – professzionális rajzolóra bízta a megőrkítés munkáját.⁵³ Humboldt 1807-ben megjelent *Ansichten der Natur* című műve még a festők utazásait megelőzően készült, ebben a műben Humboldt az ekphraszisz képleirő módszerét követi a táj „lefestésére”, melyhez Goethe példája adja az inspirációt.⁵⁴ Az ember által készített rajz vagy leírás, mivel az elmén átszűrt látvány és nem a természet közvetlen lenyomata, hangsúlyosabban mutatja a látvány szubjektív, ugyanakkor a reflektáló elme elsődlegességére épülő ábrázolásmódot.

Albert intertextuális referenciahálója ugyanakkor előhívja Alexander von Humboldt kantiánus eszméken alapuló *Kozmos*ának⁵⁵, illetve utazásai során tett megfigyelésének tudományos, rendszerező elgondolásainak hatását is.⁵⁶ Nicolas A. Rupke, Humboldt legújabb életrajzírója szerint Humboldt-ot alapvetően két műve a *Kozmos* (1845), illetve az *Ansichten der Natur* kapcsán ismerték.⁵⁷ A *Kozmost* már Berlinben, a perspektíva-dobozzal megidézett dolgozószobájában

53 Lásd még Kittler Rudolf Arnheim utalását, KITTLER, *I. m.*, 32.

54 Claudia MATTOS: *Landscape Painting Between Art and Science*, in: *Alexander von Humboldt. From the Americas to the Cosmos*, Bildner Center for Western Hemisphere Studies, The Graduate Center, New York, 142-143. Goethe Hackerttől tanult tájképfestészeti elgondolásait Humboldt-val 1795-ben osztotta meg wiemari találkozásuk alkalmával. Vö *Uo.*, 145. Goethe Hackerttel több ízben is találkozott itáliai utazása során. Naplójában a visszatérése előtti római találkozás kapcsán jegyzi meg: „ő [Hackert] hihetetlen mesteri biztonsággal tudja papírra rögzíteni a természetet, s egyben művészi formát is tud adni a rajznak. Sokat tanultam tőle ebben a pár napban”. 1878. június 16. Goethe: *Utazás Itáliában*, *i. m.*, 336.

55 Alexander von HUMBOLDT: *Kozmos*, ford. FÜLÖP Zsigmond, Budapest, Atheneum, 1925.

56 Érdekességként jegyezném meg, hogy E. A. Poe, *Eureka* (1848) című prózaversét Humboldt-nak ajánlja. A művet lehet az ész egybefogó, panoráma-szerű reprezentációjaként is értelmezni.

57 Nicolaas A. RUPKE: *Alexander von Humboldt: A Metabiography*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, 38.

írta. Az ötkötetesre tervezett, a világ kompendiumaként felfogott rendszerező mű, melyben a természet a kanti eszmék hatása nyomán mint egész és oszthatatlan jelenik meg, a tudomány megismertetésén keresztüli történő nevelés céljával, a német „nép” számára készült. Berlinben a *Kunst um Humboldt: Reisestudien aus Mittel- und Südamerika* címen megrendezett kiállításon⁵⁸ voltak láthatók az utazás során készített skiccek és tanulmányok. A képeket Humboldt közvetítésével vásárolta meg IV. Frigyes a Kupferstichkabinett számára. Míg a Kupferstichkabinett a tudományos rendszerezés előtti gyűjtemények logikájához tartozó, általában főúri nyomat- vagy grafikai gyűjteményt idézi, a Humboldt-ot követő művészek rajzai már a tudományos gondolkodás formálásához nagymértékben hozzájáruló humboldt-i rendszerezés lenyomatait mutatják.⁵⁹ A humboldt-i rendszerező gondolkodás hatása és annak kritikai újragondolása nem véletlenül áll a kutatáson alapuló művészeti reflexió egyes képviselői érdeklődésének homlokterében: ehelyütt csak az utalás szintjén irányítanám rá a figyelmet Mark Dion természettudományos rendszerekre reflektáló munkáira, amelyek közt Humboldt elmélete is megjelenik. Ilyen például az *Alexander von Humboldt (Amazon Memorial, 2000)* című munkája, mely a Kölnben *Alexander von Humboldt és más szobrok* (Alexander von Humboldt and Other Sculptures, 2000) címmel kiállított installáció része volt, mely Humboldt könyveiből, az általa leírt növényekből és egy akváriumból (tíz élő piranhával) állt.⁶⁰ A látószekrények reprezentációja mellett mindkét dolgozószobát megmutatja egy-egy közel egyperces háromdimenziós animáció is. Az animáció nézőpontja azonban a 3Ds program technikai apparátusát kihasználva a szobabelsőben való körbemozgást szimulálja, úgy mintha a szoba közepén elhelyezett ülőhelyről állna fel a látogató. A néző ezúttal a szeme körbemozgása helyett virtuálisan a test körbemozgásának illúziójában részesül. Nem csak a virtuális látogató, hanem a dolgozószobák megidézett, de fizikailag hiányzó tulajdonosainak szempontjából is megismétlődik az a körbetekintés, melyet a néző szeme számára a látószekrény képe nem tesz teljes mértékben lehetővé. Kittler szerint a művészetben „alapvetően egy érzékszerv megtévesztéséről van szó”. Mint írja, a festészetben a kijelentett természeti igazságának helyét „egy konvenció foglalja el, amelyet ignorálni kellett, és amely felett előbb át kellett siklani ahhoz, hogy az ember az illúzió áldozatává váljon”.⁶¹ Így a festészetben ezzel csak egyfajta illúzió vagy fikció jön létre és nem szimuláció, mint a technikai médiumok által generált képekben. Kittler szerint a technikai médiumokban a festészetrel szemben a szimuláció az imagináriust úgy hozza létre, hogy a „valóst” is bevonja, ahova – Lacan alapján – például a test is tartozik.⁶² A test hiánya a test virtuális jelenlétével szembeállítva ad még egy fordulatot az eddigi reprezentációs eljárások értelmezési kérdéseikhez.

58 *Kunst um Humboldt: Reisestudien aus Mittel- und Südamerika*. Kupferstichkabinett, Berlin, 2009. nov. 13 – ápr. 11. (<http://www.smb.museum>)

59 A Kupferstichkabinett kulturális emlékezetben tartására egy érdekes példa a londoni White Cube (Hoxton Square) kortárs grafikai kiállítása, a *Kupferstichkabinett: Between Thought and Action*, 2010. júl. 28 – aug. 28. (<http://whitecube.com>)

60 Mark Dion: *Alexander von Humboldt and other Sculptures*, Galerie Christian Nagel, Köln. 2000. nov. 3 – dec. 30. (<http://www.galerie-nagel.de/>). Lásd, Adrienne KLEIN, *New Sites and Sounds*, in: *Alexander von Humboldt. From the Americas to the Cosmos*, *i. m.*, 160.; Dion tudományos rendszereket mint fikciókat állító installációi különösen érdekesek Albert gondolkodásának szempontjából is. Lásd még Mark Dion: *Natural History and Other Fictions* (A természettörténet és más mesék), 1997.

61 KITTLER, *I. m.*, 29.

62 Míg a festészeti konvenciók és eljárások még láthatók, de felfüggesztendők az illúzió felkeltésének érdekében, a kód a technikai médiumok esetében azonban már nem észlelhető. KITTLER, *I. m.*, 32.