

Albert Ádám

ENOT
PIRT
A
EKAV
REN
NEVER
TAKET
ALONE

Ádám Albert



munkák: Albert Ádám
szöveg: Varga Tünde
fotó: Kudász Gábor Arion
tipográfia: Kassai Ferenc
nyomdai kivitelezés: Yeloprint
kiadó: ap
ISBN 978-963-08-3670-8



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 kutatómunkájának jelentős részét is elvégzi. Korábban például Neurath és Arntz kísérleti tipográfijával kapcsolatos kutatásának eredményeit 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 – munkájában, melyhez a Király utcai ingatlanok felvásárlásának és ingatlan panamájának hálózatrendszerét tárja fel oknyomozó pontossággal. Ezúttal a *Never Take a Trip Alone* című munkájában a 17. századi látószekrény 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 kalandozásaik 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 eljárásának alkalmazásával készült animáció is kíséri, amely a szobabelsőkben való (a kukucsáló-dobozba kódolt) körbetekintést szó szerint színre viszi. A munka további, harmadik része a szobák perspektivikus leképzését mutató két rézkarc, a negyedik pedig szintén kettő, színezett, gót betűs tipográfiával ellátott papírmunka, melyek a szobák egy-egy emblematis darabját, a látcsövet és a létrát emelik ki. ■¹ A galériateret (nem pusztán fizikailag) betöltő négy, különböző képalkotó eszközökkel és technikákkal készült rész együttesen egy jól megtervezett, egymásra reflektáló installációt képez. Míg a papírmunkák feliratai, 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 összefüggésrendszerrel utalnak a kánon, illetve a megfigyelő néző változó szerepkörére. Ezzel Albert bizonyos szempontból újra játsza Martin Jay elgondolását, miszerint a modernitás látásrendszerei „vitatott területként” (contested terrain) foghatók fel. ■²

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 foglalkoz-

tak a látvány és reprezentáció sok tekintetben hasonló kérdéseivel – a korak megfelelően eltérő válaszokat kínálva. Az egyik a németalföldi kísérletező ábrázolás és optika művészettörténeti 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 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 recehártyán megjelenő kép (látott világ) fizikai problémáját az észlelés és érzékelés pszichológiai problémáitól”. ■³ Alpers alapvető fontosságúnak tartja a szem

■¹ Lásd még SZÁZADOS László: *Albert Ádám*, in: *Contemporary Art in Hungary 2011/2012*, szerk. SPENGLER Katalin, Budapest, Absolut Media Kft, 2011, 200-213.

■² MARTIN JAY: *Scopic Regimes of Modernity*, in: *Vision and Visuality*, szerk. HAL FOSTER, Seattle, Bay Press, 1988, 3-4. (Mint Jay megjegyzi „a reneszánsz-szal és tudományos forradalommal kezdődően a modernitást határozottan okulárcentrikusként fogják fel”. *Uo.*, 3.)

■³ SVETLANA ALPERS: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*, ford. VÁRADY Szabolcs, Budapest, Corvina, 1998, 59-60. (Mint megjegyzi, Kepler a látványt a recehártyán kialakuló képmás gyanánt határozza meg, amit jelentőségteljesen festménynek nevezett. 58.

ilyen jellegű elválasztását a németalföldi ábrázolásnál. Ennek példajaként látja a szem megtévesztésén alapuló, általában szobabelsőt vagy katedrális belső terét ábrázoló holland látószekrényt is, melynek működési mechanizmusa egyértelműen a szem és a látott dolog leválasztására épül.⁴ 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”.⁵

Az időben második pont, melyet Albert munkája megjelöl, Goethe kora, akinek optikai kísérleteivel Jonathan Crary is hosszasan foglalkozik.⁶ 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 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 kiállítás-termei, mint például a londoni „egyiptomi csarnok”; Don Saltero első londoni nyilvános múzeumként számon tartott, üzleti céllal nyílt, egzotikumokat felsorakoztató, kávéházi magánkiállítása,⁷ vagy a panoráma- és dioráma-festmények célja elsősorban a szórakoztatás és/vagy a „valóságghatás” 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 (vresamblance) helyezte előtérbe megrendelése során, illetve annak terjesztésében volt érdekelt, míg „a magaskultúra-elmélet mindent megtett azért, hogy értéktelennek és hit-

ványnak minősítse (to trash) a kor legnépszerűbb művészeti formáit”.⁸

Ennek okaihoz sorolható egyfelől az addigra már vulgárisnak tartott vásári látványosságok terjedése, másfelől a műkereskedelem erősödése és az azzal szemben álló akadémiái ízlés rendjének védelme.⁹ A 19. századtól pedig megjelennek az olyan kísérleti optikai eszközök is, mint a sztereoszkóp (1830 körül), a kaleidoszkóp (1815), a thaumatróp (1825), a fenakisztozkóp (1831), a zootróp (1830 körül), vagy éppen a kukucskáló

⁴ 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.

⁵ ALPERS: *I. m.*, 59. (kiemelés tőlem)

⁶ Jonathan CRARY: *A megfigyelő módszerei*, Budapest, Osiris, 1999.

⁷ Richard ALTICK: *The Shows of London*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, 16., A jelenséggel Richard Steele is hosszasan foglalkozik a Tatler hasábjában. *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.

⁸ 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.

⁹ 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 [Lélekfilozófiai 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., LUCRETIUS: *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.

dobozzal rokonságot mutató császárpanoráma stb.¹⁰ Megítélésük azonban művészeti szempontból nem volt sokkal kedvezőbb.

A kukucskáló 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 mutatványosok egyszerű képmutogató technikai eszköztárába, illetve (feltehetően hasonló [szocio]kulturális érdekekhez fűződő félreértés következtében) minősül át gyerekjátékká.¹¹ A perspektíva-doboz azonban egyfajta előzményeként, vagy egy korai elfeledett módjaként is értelmezhető annak a kérdésvetésnek, amely mentén Crary 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 teszi lehetővé a betekintést, mivel az illúzió előállításához szükséges, hogy az lépték és a mélység érzete elveszék. A panelek, melyek anamorfikus és a perspektivikus torzulás elegyét alkalmazták 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 megfelelő enyészponton, vagy többszörös enyészponton.¹²

A Crary által felvázolt változások azonban már a látás binokuláris természetére, illetve a látvány fiziológiás kérdéseire helyezik a hangsúlyt. Crary szerint Goethe utóképeket érintő kísérletei is a test fiziológiás meghatározottságainak problémájaként értelmezhetőek. Mint arra rámutat, az az episztemológiai 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

follytatott 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 fiziológiájától 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”.¹³

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

¹⁰ Természetesen nem a 19. században kísérleteznek csak a térhatás elérésével: említhető Johann Christoph Kohlhans (1677), illetve William Molyneux (1692) beszámolóit, melyet a camera obscura konvex lencsékkel 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 Crary a sztereoszkópnak tulajdonít. Erin C. BLAKE: *Zograsopes and the Mapping of Polite Society*, in: *New Media 1740-1915.*, szerk. Lisa GITELMAN és Geoffrey PINGREE, Cambridge, London: MIT Press, 2003, 3.

¹¹ Lásd például a Hogarthnak tulajdonított, *The Peep Show (1740)* című festményt.

¹² BOMFORD. *I. m.*, A perspektíva doboz további jelentősége, hogy több anamorfikusan torzított képből áll össze.

¹³ CRARY: A megfigyelő, *i. m.*, 141.

(ezen belül is a császárpanoráma, vagy világpanoráma néven ismert hibrid sztereoszkópikus kukucskaló 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.^{■14} 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 pusztán 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*.

Hoogstraten perspektíva-doboza 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.^{■15} 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 természetről 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.^{■16} 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 halmozásával.^{■17} Az összesen kilenc egymásba nyíló szoba falait díszítő képek egyike például a festészet tudományként való bemutatásának allegóriájául 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 találhatók 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.^{■18}

Hoogstraten perspektíva doboza a kornak megfelelően egy díszített négyszögletű fadobozzal rejti el azt a gúlt, amely elengedhetetlen fizikai alapja a perspektíva, illetve a perspektíva „másikjaként” (double) felfogott anamorfózis keverésének segítségével megszerkesztett látványnak. Bár nem teljesen ismert az eljárás, a szakirodalom leginkább a próba-hiba alapú

■14 Jonathan CRARY: *The Suspension of Perception*. New York, MIT Press, 1999, 135-140., Lásd meg 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.

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

■16 A *Feigned Cabinet Door* című festményére Hoogstraten a szem becsapásának tudományáért a bécsi udvarban elnyert medált 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

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

■18 BRUSATI: *I. m.*, 181.

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 négyzetalakú első oldala átlátszó hártát 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 helyezett 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 a tekintet, hogy a lépték megítélésének képessége elveszék 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 mestermunkájának találkozási pontjában (juncture)”.¹⁹ Mint írja, a művész a szem képteremtő aktivitásának csalását utánozza, vagyis azt ahogy a természet a szemnek megjelenik.²⁰ A festett kép a léptékvesztés következtében a valós fizikai érzékelés és jelenléti hatását kelti és erősíti a kukucsálás 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 recehártyán levőkéhez”.²¹ Ugyan Jay az anamorfózist a perspektíva rögzített, kimerevített, kúlopsz–szemű tekintetének 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.²² Az anamorfózist mint technikát ugyan már Leonardónál és Dürernél is megtaláljuk, elméleti síkon Francois Nicéron kezdte el kidolgozni a perspektíva gömb alakú, vagy bizonyos torzulással rendelkező felülteken való alkalmazhatóságának bemutatása céljával, azaz a perspektíva másikjaként.²³ Hoogstraten dobozának esetében ezt az északi perspektíva-felfogást mutatja a sokszoros enyészpont beiktatása is.²⁴ 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 perspektivikusan 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 azal, hogy a doboz gúla alakú külsejét a 17. századi eljárástól eltérően nem rej-

¹⁹ BRUSATI: *I. m.*, 181.

²⁰ BRUSATI: *I. m.*, 186.

²¹ ALPERS: *I. m.*, 87.

²² 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.*

²³ Jean-Francois NICERON: *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, 1638., Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus (1478-1519);

²⁴ Vö: SPENCER: *I. m.*

ti 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 reprezentációtechnikájába 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 „tudós” vagy gyermeki kíváncsiság felkeltésével felszólítja a nézőt, hogy újra és újra végigjárja a tereket. Először behív a látás „igazságaként”/valóságként állított perspektivikus 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 dobozbelső leplezetlenül a néző elé tárt. A nézőt a doboz kívülről történő megfigyelése és ellenőrzése több módon (ha tetszik egy szórakoztató koreográfiával) mozgatja meg: hátra és előre mozgásra 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 rejti 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 festésetelméleti 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 másolást, és nem a valószínű és az eszményi megkülönböztetést jelöli.²⁵ 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.²⁶ Mint írja „a szem modellje, a holland képek és a képekről szóló holland szövegek közt járva olyan területet is feltérképezünk, ahol a látzat ábrázolása – Kepler *ut pictura, ita visioja* – 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!”²⁷

²⁷ A színek hiánya elénk tárja ennek a holland és itáliai kettősségnek az alap-

²⁵ ALPERS: *I. m.*, 64.

²⁶ ALPERS: *I. m.*, 61. lásd még 10 lábjegyzet hivatkozásai.

²⁷ ALPERS: *I. m.*, 64.

vető ábrázolás-történeti problémakörét, a leíró, színekkel a természetet másoló és a perspektívával lényegesen kevésbé rigorózan bánó holland felfogás és a rajznak tulajdonított a szemlélemből induló ideális leképzés itáliai megközelítését.

Albert szürke felületei ugyanakkor rámutatnak, hogy a dolgok sosem adottak a reprezentációban, sőt munkájával több értelmezői síkot 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 kukuskáló dobozok azon szándékával szemben, hogy a tekintet beszippantásával az elme (szemben a perspektivikus szerkesztéssel létrejövő metrikus tér egybefogó, „kartézianus” uralkodó pozíciójával) ²⁸ is látványba merülésre kényszerüljön. Másfelől, a szín és a rajz vitájának művészet-, illetve kultúrtörténeti kérdését is újrálja, 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 *disegnot*, 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 a Rubens és Poussin hívők ellentétének teoretikus szövegeiben, majd (többek között Batteux 18. századi értelmezését követően) ²⁹ például Kantnál is, aki a rajzot a forma okán a tiszta ízlésítélet (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 alapjával. ³⁰

Kant elméletében a felfogás egységességét és érvényességét az elme transzcendentális nézőpontja garantálja, s ily módon válik kiküszöbölhetővé az észlelés esetlegessége. ³¹ Azaz az egyetemes törvényszerűségek érvényességének alapjával az elme apercipción alapuló szintetizáló képessége szolgál. A problémával visszatér a *disegno* mint a gondolat (feltehetően a platóni *eidos* nyomán) ³², vagyis az elme kivetülésének és a megfigyelő helyzetének, szubjektumpozíciójának, valamint az ismeretszerzés lehetőségének kérdése. ³³

²⁸ A kartézianus perspektíva problémakörének részletes elemzésére nincs mód a dolgozat keretein belül. A perspektívához kapcsolt kartézianus jelző problematikusságáról lásd Lyle MASSEY: *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, Pennsylvania University Press, 2007.

²⁹ Charles BATTEUX: Értekezés a szépművészetekről – *avagy miképpen vezethető vissza egy és ugyanazon elvre*. in *Janus*, HORÁNYI Özséb, szerk., 1987/IV.1., Pécs.

³⁰ 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 szövegének A szín hízelgése alcímet viselő rész elgondolását visszhangozza: „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 trásai a művészettörténet történetéből*. Budapest, Corvina, 1976, 185-187, 187.

³¹ Hasonló megfigyelést találhatunk Kittlernél is az érzékelés transzcendenciájával kapcsolatban. Vö. Friedrich A. KITTNER: *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely, Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005, 98-99.

³² Vö. Ervin PANOFSKY: *Idea*, Budapest, Corvina, 1998.

³³ A kérdéshez lásd még Donna HARAWAY: *The Persistence of Vision*, in: *Visual Culture Reader*. Nicholas MIRZOEFF, szerk. New York: Routledge, 1998. 195. 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 hévvel és vadsággal, mint a saját fajunk szépsége, de mégis alkalmas rá, hogy titkos élvezetet váltson ki belőlünk, és egyfajta gyengéd elfogultságot 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 gyönyöreire, ford. GÁRDOS Bálint, in: *Jelenkor*, 2007/11, 1184-1209.

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 elsődlegessége a szín csábító, az elmét megzavaró erejével szemben. ■■■³⁴A részletek ábrázolásának 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 kukucsukáló 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. ■■■³⁵Tudniillik 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 fes-

tészet – 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. ■■■³⁶Sőt, lehetetlenné teszi az elme racionális (perspektívába kódolt) egybefogó szemléletmódját. A kukucsukáló 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. ■■■³⁷

Ezen a ponton Albert dobozának tematikus és ábrázolásmódbeli játéktere összeérni látszik: a kor, amelyet a két dolgozószoba megidéz a látványban 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 fiziológiai 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 egység-fogalmából indul ki, de a szubjektív, illetve töredékes érzékelés felismerése már a szubjektum új fogalma felé mutat, amennyiben a szubjektum érzékelése immár nem tekinthető függetlennek

■■■³⁵ Roland BARTHES: *The Reality Effect*, ford. R. CARTER, in: *French Literary Theory Today*, szerk. Tzvetan TODOROV, Cambridge, Cambridge University Press, 1978. 14-16.o.

■■■³⁶ 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 ekphrasziszról tartott előadásanyag kézirat*, Budapest, 2000 március, ELTE.

■■■³⁷ Az *aspect* – *prospect* különbségtétel kérdéséhez lásd Poussin elgondolásából induló értelmezést. ALPERS, *I. m.*, 73-74. o. Míg a *prospect* jellegű szemügyrevétel hallgatólagosan összefügg perspektivikus leképzéssel, az *aspect* típusú nézés megmarad pusztán annak, ami – egyszerű nézésnek, hozzá kapcsolódó leképzés nélkül.

a test és a psziché dezintegráló működéseitől.³⁸ Kant elmélete szerint, mint ahogy arra Crary rámutat, „minden lehetséges észlelés egy minden empirikus érzéki tapasztalat fölött álló, eredeti szintetikus egységesítő princípium működése alapján történik, mely fölötté áll bármilyen olyan empirikus érzékelésnek, mint például a látás [vision]”.³⁹ 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 képességét.⁴⁰ A részletek ilyen jellegű sokaságának figyelemelvonó hatását a vulgáris ízlés jellemzőjeként kezdik érteni: Wordsworth például a *The Prelude* fent említett szöveghelyén a vásári multságok vizuális tömkelegét azért tartja vulgárisnak, mert eltéríti a kontemplatív elmét.⁴¹ Coleridge pedig a mikroszkópban már nem az új világra nyíló, látás általi megismerés lehetőségét látja, hanem a „tanulatlan,” a részletekben elvesző tekintet metaforáját.⁴²

Albert dobozba zárt szobái 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 kukucsuklás 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 valóságghatást 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 beszédről* című szövegben. Humboldt a gondolkodás lényegét a reflektálásban látja, azaz a tárgyat önmagával szemben egységbefogó elme tevékenységként, 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.⁴³ Ehhez Humboldt szerint azért szükséges az időben a hang által kibontakozó nyelv, mivel a „látás közvetlenül és pusztán önmagában nem határozna meg más határokat, mint a különböző színek közöttit, de nem a különböző tárgyak közötti körvonalak által.”⁴⁴ Vagyis Humboldt a látás pusztán színekkal működő megkülönböztető képességének tételezésével alárendeli a látást a nyelvnek, de a gondolkodás metszeteiken alapuló működésével visszacsempészi a látást Albert által is előtérbe állított

³⁸ 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 figyelemkűszöböt mind abból a szempontból kezdték el tanulmányozni, hogy számszerűsíthető normákat és paramétereiket 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 kérdéssről a camera obscura kapcsán lásd még Barbara STAFFORD: *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illusinated Travel Account, 1760–1840*. Cambridge, London, The MIT Press, 1984. különös tekintettel a 424. oldalra.

³⁹ 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.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Lásd még William Wordsworth, Preface to the Lyrical Ballads, 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. WARR, New Haven and London, Yale University Press, 1997.

⁴² Samuel T. COLERIDGE: *On Poesy or Art*, in: *Biographia Literaria*, szerk. J. Shawcross, London, Oxford University Press, 1969, 256.

⁴³ Wilhelm von HUMBOLDT: A gondolkodásról és a beszédről, in: *Szép Literaturai Ajándék*, Pécs, 1998/ V. évfolyam, 2-3 szám. 1.

⁴⁴ HUMBOLDT: *I. m.*, 1-2.

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).”⁴⁵ 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 tételez, de a csalás 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 tükre.⁴⁶

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.⁴⁷ Az emlékmű-szobákba tekintéssel beleshetünk a két meghatározó gondolkodó életművének ugyancsak meghatározó tereibe, azaz a műveikben megtett tudománytörténeti utak elkészítésének helyszínéibe. A helyszellemének megidézése érdekében megtett út, vagyis a helyszínre zárاندoklás aktusát megkívánó emlékszoba megtekintésének rituáléja elleplezi a kukucskaáldobozzal nyilvánvalóvá váló leskelődésnek az intim térbe/ma-

gánszférába hatolását és az egyéni élet intézménnyé magasztosításának aktusában rejlő problematikusságot. Ugyanakkor a szobák perspektíva -dobozba integrált kiállítása reflektál arra a technológiára is, amellyel a 19. századi közéleti tudós ember önmaga nyilvános énjét (és életerét) megkonstruálja. A dolgozószobák mindkét tudós esetében már életükben mintegy önnön emlékezetük 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 nemes urak is rajzolókat vittek magukkal az útra, akik a látott tájakat és emlékeket megörökítették, a 18-19. század polgárosodó tudós utazói is rajzókkal örökítették meg a beutazott vidékeket. Talán kevésbé maradt meg a kulturális emlékezetben, hogy Goethe Chistoph Heinrich Kniep kísérte itáliai útján, több ekkor készített palermói tájképe is ismert.⁴⁸ Alexander von Humboldt elsősorban Latin-Amerikát felmérő

⁴⁵ Idézi BENGI László: *Szép irodalmi ajándék, I. m., 4.*

⁴⁶ Brusati szerint Hoogstraten kukucskaáldobozának szemközti falán a tükör megzavaró erőként funkcionál: a nézőt szembesíti saját maga leskelődésének aktusával.

⁴⁷ Alexander von Humboldt jelentőségének és a történetmondás új lehetőségeinek példájára lásd Kehlmann *A világ fölmérése című regényének hatalmas sikerét.*

⁴⁸ Vö. OETTERMANN: *I. m., 7.* Oettermann szerint a Palermóba tartó tengeri út során szembesül Goethe először a horizont navigációból ugyan jól ismert jelenségének tájképfestészeti jelentőségének megfogalmazására Oettermann ugyanakkor hosszasan ír arról a tapasztalatról is, amely a panorámák nézőpontját is adják. 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 idézetet említenék: „[...] Kniep meg közben fáradhatatlanul készítette számunkra a lehető legpontosabb vázlatokat. Milyen jó volt, hogy ezzel nincs semmi gondom, s ilyen biztos emlékeztetőkre tesztek szert!” Johann Wolfgang GOETHE: *Utazás Itáliában*, in: *Önéletrajzi írások*. ford. Rónai György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984, 67-427, 241. o.

utazásai nyomán indult el három festő Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Bellermann és Eduard Hildebrandt a tudományos igényű kutatások megörökítése céljából. Egy metaforikus átemeléssel, ahogy a látószekrény megfigyelő pozíciója a test és a szem elválasztásán alapul, Goethe kutató, 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 irónjának* 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 megörökítés munkáját.⁴⁹ Humboldt 1807-ben megjelent *Ansichten der Natur* című műve még a festők utazásait megelőzően készült, ebben a műben Humboldt az ekphraszisz képleíró módszerét követi a táj „lefestésére”, melyhez Goethe példája adja az inspirációt.⁵⁰ 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 *Kozmosának*⁵¹, illetve utazásai során tett megfigyelésének tudományos, rendszerező elgondolásainak hatását is.⁵² Nicolas A. Rupke, Humboldt legújabb életrajzírója szerint Humboldt-ot alapvetően két műve a *Kozmos* (1845), illetve az *Ansichten der Natur* kapcsán ismerték.⁵³ A *Kozmos*t már Berlinben, a perspektíva-dobozzal megidézett dolgozószobájában 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 (2009-2010) a *Kunst um Humboldt: Reisestudien aus Mittel- und Südamerika* címen megrendezett kiállításon voltak láthatók az utazás során készített skic-

kek 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.⁵⁴ A humboldt-i rendszerező gondolkodás hatása és annak kritikai újragondolása nem véletlenül

⁴⁹ Lásd még Kittler Rudolf Arnheim utalását, KITTLER, *I. m.*, 32.

⁵⁰ 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 Hackerttal 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.

⁵¹ Alexander von HUMBOLDT: *Kosmos*, ford. FÜLÖP Zsigmond, Budapest, Atheneum, 1925.

⁵² Érdekesként jegyezném meg, hogy E. A. Poe, *Eureka* című prózaveszt Humboldt-nak ajánlja. *A művet lehet az ész egybefogó, panoráma-szerű reprezentációjaként is értelmezni.*

⁵³ Nicolaas A. RUPKE: *Alexander von Humboldt: A Metabiography*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, 38.

⁵⁴ A Kupferstichkabinett kulturális emlékezetben tartására egy érdekes példa a londoni White Cube kereskedelmi galéria 2010-es kortárs grafikai kiállítása, a *Kupferstichkabinett: Between Thought and Action*, White Cube, Hoxton Square, 2010, július-augusztus.

⁵⁵ *Alexander von Humboldt and other Sculptures*, Galerie Christian Nagel, Köln, 2000, <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.

⁵⁶ KITTLER, *I. m.*, 29.

⁵⁷ 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

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)* című munkája, vagy a Kölnben *Alexander von Humboldt és más szobrok* (Alexander von Humboldt and Other Sculptures) címmel kiállított installációja, mely Humboldt könyveiből, az általa leírt növényekből és egy akváriumból (tíz élő piranhával) állt.⁵⁵

A látószekrények reprezentációja mellett mindkét dolgozósobát megmutatja egy-egy közel egy perces 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 dolgozósobák megidézt, 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 kijelentet 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”.⁵⁶ 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 festéssel szemben a szimuláció az imagináriust úgy hozza létre, hogy a „valóst” is bevonja, ahova – Lacan alapján – például a test is tartozik.⁵⁷ A test hiánya a test virtuális jelenlétével szembeállítva ad még egy fordulatot az eddigi reprezentációs eljárások értelmezési kérdéseikhez.

Varga Tünde

Albert Ádám

1975, Veszprém

■ *Tanulmányok*

2005–2010 Magyar Képzőművészeti Egyetem, DLA program, Budapest

1998–2003 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest

■ *Díjak/Ösztöndíjak*

2012 Artist-in-residence at AtelierFrankfurt, Frankfurt/Main

2009 Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj – HGB Leipzig

2009–2012 Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíj

2007 Római Magyar Akadémia Ösztöndíja

2007 Essl Award 2007, I. díj

2002–2003 Erasmus ösztöndíj - Akademie der Bildenden Künste München

■ *Egyéni Kiállítások*

2011 Never take a trip alone, NextArt Galéria, Budapest

2009 p, Magyar Kulturális Intézet, Pozsony (SK)

2009 H.W.A.Á. - Free your mind (Heidi Wooddal), Stúdió Galéria, Budapest

2008 decoder, NextArt Galéria, Budapest

2007 Mechanikus Paradicsom (Szabó Ádámmal), INDA Galéria, Budapest

2005 mintha, Menü Pont Galéria, Múcsarnok, Budapest

2005 identify yourself, Csikász Galéria, Művészetek Háza, Veszprém

■ *Csoportos Kiállítások (válogatás)*

2012 Másodfokú Egyenletek, Kepes Intézet, Eger

2011 Profile Budapest, Galerie Schuster, Berlin (D)

2011 Magáért Beszél, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

2011 Senior, Stúdió Galéria, Budapest

2011 Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíj kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest

Donumenta 2010, Regensburg, (D)

2010 JCE Biennial of Contemporary Art, SZTK, Pécs

2010 Anatomy of a Street, London Festival of Architecture, London, (UK)

■ *Művek Közgyűjteményben*

Magyar Nemzeti Galéria, Jelenkori Gyűjtemény

■ h, perspektíva kabinet (részlet) / h, peep show box (detail) ■ *plexi, MDF, dibond,*

bükkfa, rozsdamentes acél / plexi, MDF, dibond, wood, steel 196x84x94 cm 2011 →





Varga Tünde, PhD

■ *egyetemi docens*

Képzőművészet-elmélet Tanszék, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest

■ *Tanulmányok*

2005 PhD fokozat, Magyar irodalom, Összehasonlító irodalomtörténet, ELTE

2003 Esztétika szak, Művészetelméleti és Médiakutató Intézet, ELTE

2000 Angol nyelv és irodalom szak, ELTE

■ *Ösztöndíjak*

2008 Állami Eötvös Ösztöndíj, Posztdoktori, The University of Sussex, angol tanszék

2004 Erasmus, Universitat zu Köln, angol tanszék

2003 Állami Eötvös Ösztöndíj, The University of Sussex, angol tanszék

2002 DAAD-kutatói ösztöndíj, Rheinische Wilhelm Friedrich Universitat, német tanszék, Bonn

■ *Publikációk (válogatás)*

2011. Kicsiny világ, utazó emberek: a kortárs művészet (intézményének) metamorfózisai és ellentmondásai. In *Filológiai Közöny*

2010. Határátlépők: médiaművészet és tömegkultúra In *Nemzeti művelődés - egységesülő világ*, Budapest: Napkút Kiadó

2007. *The Reveries of Flight: Popular Media and the Policy of Vision in Romantic Culture*. Budapest: Akadémiai Kiadó

2006. Vizuális? Populáris? Kultúra? In *A kultúra átváltozásai*. szerk, Szegedy-Maszák Mihály és Jeney Éva. Budapest: Balassi Kiadó.

2005. A Nineteenth-Century Medium in the Formation of Cultural Stereotypes. In *Neohelicon*. Akadémiai Kiadó. XXXII.

■ h, perspektíva kabinet (részlet) / h, peep show box (detail) ■ plexi, MDF, dibond,
bükkfa, rozsdamentes acél / plexi, MDF, dibond, wood, steel ■ 196 x 84 x 94 cm ■ 2011

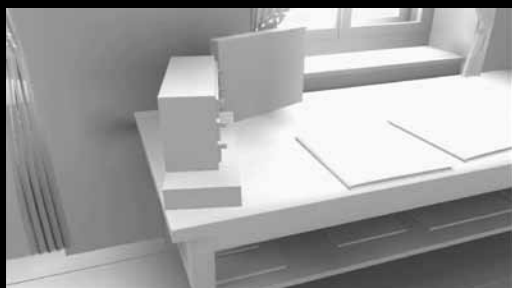
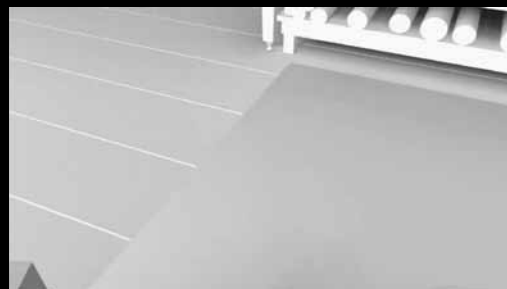


■ h — rézkarc / etching — 31,5 x 41 cm — 2011

■ h, perspektíva kabinet / h, peep show box — plexi, MDF, dibond, bükkfa, rozsdamentes acél / plexi, MDF, dibond, wood, steel — 196 x 84 x 94 cm — 2011



— Albert Ádám: Never take a trip alone, installáció / installation — NextArt
Galéria, Budapest — 2011





works: Ádám Albert
text: Tünde Varga
translation Tünde Varga
photography: Arion Gábor Kudász
typography: Ferenc Kassai
printed by: Yeloprint
publish: ap
ISBN 978-963-08-3670-8



Adventures in Pairs / Double Adventures
Albert Ádám: Never Take a Trip Alone

One of the most significant characteristics of Albert's works is their complexity. This is no pure chance, but due to his profound scientific research based method, and divergent mode of thinking. Albert's background researches for preparing a work are so much in depth that the critic has hardly any job left for further study in order to review the work. For instance in a previous work *Hunt the Key: globalization and real estate on the 'most emblematic' (Buda)Pest street* based on the visualization of social networks, he employed his findings of a research related to the experimental typography (typotype) of Neurath and Arntz for presenting a thorough socio-political criticism revealing the network of the Király (King) street estates racket. His research based working method also surfaces in his recent work *Never Take a Trip Alone*. Here he places the query of the history of representation and the history of seeing which the 17th century perspective box entails with the oeuvre of two influential figures of cultural history Johann Wolfgang von Goethe and Alexander von Humboldt in the gallery space by re-modelling their work studies—the symbolic monuments and memorials of their real and imaginary adventures—within these boxes.

The complexity of Albert's work, however, does not derive solely from the integration of these study interiors into the perspective box format: the intricate interpretative network gains another dimension as he juxtaposes the visual experience the baroque device offers with the visualizing method of the latest computer based animation, which literally stages (by simulating the visitor's or the owner's moving around in the room) the darting around of the eye (which is coded into the perspective box) in the rooms. The third piece of Albert's work is the traditional perspectival depiction of the rooms in a copper engraving, while the fourth is also a two-piece coloured drawing, which emphasizes an emblematic object of each room, the ladder and the monocular.¹ The four-piece work made by different visualising techniques, which inhabits (not only in a physical sense) the gallery space thereby creates a well designed installation in which all four pieces reflect (up)on each other. While the inscriptions on the paper based drawings, *pictorial surface* and *representational canon* explicitly refer to the historical scope involved in Albert's work, the traditional perspective design of the engravings juxtaposed with the viewing position the perspective boxes requires make up a more sophisticated referential grid to the changing role of the canon, and that of the viewer. With this Albert in a way re-enacts Martin Jay's observation that "the scopic regimes of modernity may be best understood as a contested terrain rather than a harmoniously integrated complex of visual theories and practices".²

From the aspect of representation Albert's work connects (and inserts into the present) two significant eras, with the help of a device whose cultural role has essentially changed, in which artist and scientists (artist-scientists) were pre-occupied with the art and science of vision, in many cases with quite similar problems, yet offering different answers according to the epoch's scientific views. One is the Northern experimental optics

and representation, which earned its present significance in the history of art with Svetlana Alpers' groundbreaking book *The Art of Describing* as the mode of representation that is radically different from its Italian counterpart. As it is well known, Alpers claims that the difference of the Northern and the Italian tradition of representation can be conceived as the difference of the descriptive and the narrative painting.³ As Alpers points out, this is the time when besides the camera obscura the microscope appears as the device which by helping human sight opens a window into a new world and shapes the concept of scale. The difference of the two representational and mental approaches derives from the Dutch faith in seeing and in the empirical observation of the images generated by both devices, the microscope and the camera obscura.

In Alpers' view this can be detected in Kepler's works, who, in order to come up with his groundbreaking observations, had to separate the mechanisms of the eye from its bodily determinations. As she notes, Kepler's "strategy was to separate the physical problem of the formation of retinal images (the world seen) from the psychological problems of perception and sensation".⁴ Alpers conceives this separation of the body and the eye as fundamental for the Dutch representational mode. She claims, that the mechanisms of the Dutch perspective box, which plays on the decep-

¹ Compare: SZÁZADOS, László: *Albert Ádám*, in: *Contemporary Art in Hungary 2011/2012*, ed. SPENGLER Katalin, Budapest, Absolut Media Kft, 2011, 200-213.

² Martin Jay: *Scopic Regimes of Modernity*, in: *Vision and Visuality*, ed. Hal FOSTER, Seattle, Bay Press, 1988, 3-4. He claims, that "beginning with the Renaissance and the scientific revolution, modernity has been normally considered resolutely occularcentric." Jay, 3.)

³ Svetlana ALPERS: *The Art of Describing: Dutch Art since the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1984, (Introduction) xx.

⁴ ALPERS: *I. m.*, 33-36. As she notes Kepler "was led to define vision as the formation of a retinal image, which he significantly called a picture". 34.

tion of the eye in depicting mostly cathedrals and home interiors is an obvious example for the separation of the eye and the world seen.⁵ At the same time according to the Dutch concept, the painting is the space in which the painted world and the world seen collides. To put it differently, the mode of depiction which experiments with the anamorphosis is an indispensable basis of the perspective box while in the Northern theory of representation it is “not a moral but an epistemological view: the recognition that there is no escape from representation”.⁶

The other point designated in Albert’s work is Goethe’s time. Goethe’s optical experiments are also a crucial part of Jonathan Crary’s examinations of vision.⁷ In Crary’s view the 19th century brought the socio-economic change which grounds the present culture of visibility. These changes influenced fundamentally the image of the individual subject as it appears in scientific and cultural discourses. In the second half of the 18th and at the beginning of the 19th century a wide range of such sub-artistic visual entertainment appeared which were enthusiastically attended by people but were not highly valued by the educated classes. Most of these phenomena like for example the 18th century pleasure gardens (like Raleigh , Vauxhall and Kensington in London), exhibition rooms such as the Egyptian Hall or Don Saltero’s business oriented, private coffee house exhibition of exotic paraphernalia (also known as the first public museum of London), or the panorama and diorama paintings aimed at being pure entertainment or creating a “reality effect”.⁸ The problem with these easy stimuli that Peter de Bolla’s examination of the English scene shows was that the newly emergent “middling sorts” opted for verisimilitude (vresamblance) in their commissions. As de Bolla notes: “while the professional and aspiring middling sorts were advocating the commissioning and exchange of likeness, high cultural theory was doing its best to trash what was far and away the

predominant form of the day”.⁹ It was the vested interest of the elite to aspire art to the position of cultural education and aesthetic interest. The despised lower forms therefore were made to seem solely the products of economic interest. The reasons amongst others were the proliferation of visual spectacles of the Fairs— which by this time were considered to be vulgar—as well as the renewed power of the art market which the conservative values of the Academy were to counter.¹⁰ From the 19th century on, a whole series of experimental optical devices appeared such as the stereoscope (circa 1830), the kaleidoscope (1815), the thaumatrope

⁵ David BOMFORD: *Perspective, Anamorphosis, and Illusion. Seventeenth-Century Dutch Peep Shows*, in: *Vermeer Studies*, ed. Ivan GASKELL és Michiel JONKER, Washington, National Gallery, 1998. 125-134. Bomford’s study is an overview of the few surviving perspective boxes, with the detailed description considering the method of their construction.

⁶ ALPERS: *I. m.*, 34.

⁷ Jonathan CRARY: *The Techniques of the Observer*, Cambridge, London, MIT Press, 1991.

⁸ Richard ALTICK: *The Shows of London*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, 16., Richard Steele devotes quite a long passage to the phenomena in the *Tatler*. *The Tatler*, 28th June, 1709.; The first public museum in England was the Ashmolean, based on a collection Ashmole inherited from Tradescant and donated to the University of Oxford. Compare: Jeffrey ABT: *The Origins of the Public Museum*, in: Sharon MACDONLAD, ed. *Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, 2006, 115-134. or Tony BENNETT: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, New York, Routledge, 1995.

⁹ Peter DE BOLLA, *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in 18th-century Britain*, Stanford, Stanford University Press, 2003, 29. See also: Andrew MCCLELLAN, *Watteau’s Dealer. Gersaint and the Marketing of Art in 18th Century Paris*, in: *Art Bulletin*, 1996, vol. 78 no. 3.

¹⁰ See for example: The London chapter of William Wordsworth’s autobiographical poem *The Prelude* with special respect to the description of the Bartholomew Fair. For a detailed analysis from the aspect of elite and vulgar culture see: e. g. 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*, ed. Simon Pugh, Manchester, Manchester University Press, 1990. For the question put in a different light see: Adrien JOHNS: *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago, Chicago University Press, 1998, 389.

(1825), the phenakistoscope (1831), the zootrope (circa 1830), or for that matter, the kaiserpanorama, which is in a way akin to the peepshows.¹¹ Their reception however was not too congenial.

The peep-show was condemned to suffer a similar fate as the wide-ranging 19th century experimental optical devices: by the 18th century it is discarded from the realm of artistic and scientific intrigue to the gadgets of picture-showmen at fair side-shows as raree-shows, or presumably due to a similar socio-cultural misunderstanding it was degraded to a children's amusement.¹² The perspective box, nevertheless, can also be seen as the precursor to, or an early but forgotten representational mode of the issue through which Crary structures the altered system of perception and the pertinent physiological researches of the 19th century. The three-dimensional image of the perspective box, that is, the illusion of three-dimensionality is based on monocular vision: the peephole is designed for one eye only, because it is impossible to judge scale or depth with one eye. On the other hand, the image stands forth only if the "perspective constructions of the different panels" coincide "at the single point of the peephole."¹³ The images of the panels which are made up of both anamorphic and perspectival distortions appear as a broken image for binocular vision, and can only be viewed from the designated position to see the intended illusion. In Bomford's view, the artist had to design the box so that the vanishing point or the multiple vanishing points had to be placed opposite the peephole.¹⁴

The changes Crary outlines however move to the question of binocular vision and the newly discovered physiological aspects of the body in generating vision. According to Crary, Goethe's experiments with afterimages can also be seen as the question of physiology. As he points out, the epistemological doubt that vision cannot univocally be accounted for or that it is neither a geometrical, nor a physiological invariable can partly be detected

in the studies on afterimages. In Crary's opinion this shift can best be shown by the increased interest in stereoscopic vision. The stereoscope played on the effects of binocular disparity: the two disparate images "flashed" upon both observant eyes, were synthesised by the mind into a unified image. This created the sense of depth and distance in the viewer as if it was a three dimensional picture, yet the viewer could not grasp the whole field of vision. For the gain of depth however the price was the loss of the frame. This picture deprived vision from the sense of the traditional perspectival depiction's frame. The viewer was thus immersed in the sight, and could not withdraw to the safe position of the one-eyed, Cartesian view-point, that rendered the ruling, but nonetheless delusory unified subject position. The vision thus could not be treated as separate from the observing subjects' physiology. The stereoscopic picture's novelty was that it subverted the traditional function of optical signs: it is a picture that has no unifying order or logic. As Crary notes, while "perspective implied a homogenous and potentially metric space, the stereoscope discloses a fundamentally disunited and aggregate field of disjunct elements."¹⁵

¹¹ Experiments to achieve the effect of three-dimensionality did not start in the 19th century: the accounts of the camera obscura based experiments with the help of lenses by Christoph Köhler (1677), or William Molyneux (1692) can be mentioned, or that of the zograscope (circa 1740). Erin C. BLAKE: *Zograscope and the Mapping of Polite Society*, in: *New Media 1740-1915.*, ed. Lisa GITELMAN és Geoffrey PINGREE, Cambridge, London: MIT Press, 2003, 3.

¹² Compare the painting entitled *The Peep Show* (1740); mistakenly attributed to William Hogarth.

¹³ BOMFORD: *I. m.*, 125.

¹⁴ BOMFORD: *I. m.*, 129. Moreover, as he notes, the perspective box is a very complex device, "it is a multiple anamorphosis, in which two or more distorted images, inclined at different angles, must correct themselves in unison and join together", 127.

¹⁵ Jonathan CRARY, *The Techniques of the Observer*, London: MIT Press, An October Book, 1991, 125.

The perspective box—which is not quite understandably ignored by Crary—gives the impression of the loss of the frame, just as it is in the stereoscopic image, despite the fact that the images drafted on the inner sides of the box had to be made by taking perspectival geometry into consideration for producing the complete image. The loss of the frame and the illusion of three-dimensionality implies however an aggregate view which “invites the eye to dart about” instead of the fixed monocular gaze. From this aspect the peep show antedates the stereoscope (and especially that of the hybrid stereoscopic peep show known as the Kaiserpanorama or the world panorama), but the substantive difference is that while the stereoscope creates the illusion of space by the binocular disparity of the two eyes, the perspective box achieves this effect by the disorientation of the one eye.¹⁶ Since the pleasure derives from the loss of control over the sight, unfortunately both devices were shortly appropriated as a visual entertainment, for that matter mass entertainment and in most cases not surprisingly for showing erotic or exotic images to enhance the pleasure effect.

Nonetheless, Hoogstraten’s aims must have been more ambitious—as his peep show is remarkably more complex—than merely producing a device for pure delight. His most well known and most intricate work considering both technical as well as theoretical aspects is the *Peepshow with Views of the Interior of Dutch House*, housed now in the National Gallery, London. Hoogstraten’s perspective box presents a complex network of experimental and artistic references, of which Brusati assumes that it was made for the pleasure of a sophisticated and erudite collector. Brusati attributes several functions to the 17th century experiments with the perspective-box: on the one hand, he sees it as a research tool suitable for scientific examination of nature.¹⁷ On the other hand, it is a device in

art which is fit for raising admiration towards the ingenuity and the skill of the artist, or, in the case of Hoogstraaten’s perspective box, for the artist’s self-representation. The two are also interrelated in a way: the London-box points at the correlation of the knowledge and the representation of nature and therefore implicitly to the unreliability of this knowledge by stating the deception of the eye, which is the uttermost achievement of the painter, feasible only by the science of nature.¹⁸ As for the question of self-representation and painterly eruditeness, Hoogstraten applies the Northern tradition of “kunstkamer painting”, which “assert the all-encompassing power of images”, in order to supply his work with the abundance of pictorial references.¹⁹ The walls of the altogether nine rooms opening into each other present several paintings, one is “The Victory of Minerva over Ignorance” on the wall left to the door, which can be seen from the peephole on the left side of the box, and is juxtaposed with the “Contest of Apollo and Pan”, which decorates the second room’s wall and is only partly seen from the right peephole. The juxtaposition serves as the allegory of ignorance and insight and makes a claim for the knowledge gained through art, or, to put it differently, “painting presented as the universal science of

¹⁶ Jonathan CRARY: *The Suspension of Perception*. New York, MIT Press, 1999, 135-140., See also: Stephan OETTERMANN: *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997, 229-232., and Walter BENJAMIN: *One-Way Street and Other Writings*, Verso, 1997.

¹⁷ Celeste BRUSATI: *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel Hoogstraten*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

¹⁸ At the centre of Hoogstraten’s painting, the Feigned Cabinet Door, his gold medallion which he won for his artistic virtuosity at the court of Ferdinand III in Vienna., and a receipt reading “Received by Samuel von Hoogstraten the 12th of February 1655 in Vienna”. Compare: Justina SPENCER: *Looking into Samuel van Hoogstraten’s Perspective Box*, 2008. unpublished MA thesis. McGill University, Montreal, 67-68.

¹⁹ BRUSATI: *I. m.*, 177-78. As Brusati notes, Hoogstraten associates his imaginary house with the realm of Pictura 179.

representation".²⁰ But there are plenty of further references which state the power of painting or that of the artist: in Brusati's view, Hoogstraten by placing several hints referring to the creator of the painting (as for example a letter addressed to him or his wife's family arms) emphasises his control over the work.²¹

As it was in common with perspective boxes, Hoogstraten hid the original pyramid form of the perspective box, which is the physical vehicle for the perspectival and anamorphic images into a nicely decorated wooden cube. The anamorphic images, considered as the Other of perspective, had to barrel down toward the vanishing point and thus put into a pyramid like form. Although the process is not entirely known, it is assumed that designing the box relied on trial and error based experiments. Perspective boxes usually had only one peephole and since it was vital to have a source of light in order to see the painting inside the box, the frontal piece was made of a transparent membrane (for example in the case of the Copenhagen box there was a window like slot above the peephole). The light source of Hoogstraten's London box is also the frontal piece, but the difference is that there are two distinct peepholes on each side of the front. Hoogstraten's aim was to provide a view from each hole which does not only convince the viewer of the artist's ingenuity, but as it was the case with the peep shows the eye is pulled into the sight or sucked into the picture plane by the loss of the judgement of scale. According to Brusati, the box creates a unique physical relationship with its viewer: on the one hand, it provides an insight into a world normally not seen, on the other hand, "the viewer's eye is quite literally held captive at the juncture of its own world and that of the artist's crafting".²² The artist replicates the image making activity of the eye, in his words, "Hoogstraten not only produces a replica of visible nature in the form of a picture, but also a

counterfeit of the picture-making activity of the eye".²³ The painted image due to the loss of scale, raises the delusion of physical presence and thereby strengthens the pleasure encoded into the activity of peeping. In order to raise this effect Hoogstraten had to build on the technique of anamorphosis.

The precursor is the above mentioned Keplerian model based on experiments with the camera obscura. The image according to the Keplerian view is projected onto the curved surface of the retina, thus the re-enactment of the technique of the anamorphosis is so to say given. In Alpers' view "Hoogstraaten takes the stance toward art's pictures that Kepler had taken toward the pictures on the retina."²⁴ Although Jay conceives anamorphosis as the alternative of the fixed, unblinking, Cyclops-like, single-eye gaze of perspectival vision that is, the co-existence of the divergent orders, the perspective box can rather be seen as a matrix in which the productive synergy of the two modes of depicting reflects upon each other. In Grotenboer's view, the peripheral angle which is required by anamorphic depictions, confronts the viewer with the workings of the perspective, and more importantly "with how perspective shapes and controls our visual understanding".²⁵ Although the anamorphosis as technique can be found as early as Leonardo da Vinci's and Albrecht Dürer's works, the theoretical basis for applying perspective on curved surfaces was worked out by

²⁰ BRUSATI: 178.

²¹ BRUSATI: *I. m.*, 181.

²² BRUSATI: *I. m.*, 181.

²³ BRUSATI: *I. m.*, 186.

²⁴ ALPERS: *I. m.*, 62.

²⁵ Hanneke GROOTENBOER: *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusion in Seventeenth-century Dutch Still-Life Painting*, Chicago: Chicago University Press, 2005. SPENCER, *I. m.*, 4.

Francois Niceron, with the aim of presenting the Other of perspective.²⁶ In the case of Hoogstraten's box this Northern concept of perspective can be detected in the idea of multiple vanishing points.²⁷ The anamorphic depiction enclosed into the perspective box renders the aggregate images fathomable as the eye darts around.

In Albert's work we can only see the anamorphic depiction deployed by Hoogstraaten to the extent that the perspectival images drafted on the inner plane of the box are seen as a mode of anamorphosis, yet the three-dimensional illusion stands forth with peeping into the hole. Albert's work at the same time openly states the illusion of vision: on the one hand, because unlike in the case of the 17th century peepshows, he does not hide the pyramid form of the box into a cube. On the other hand, because the vision is not only available through the peephole cut under or beside the "window" that serves as the source of light, but the whole frontal piece is made of a transparent plexi-glass, and the hole is cut into the middle, thus it is not the only prescribed position for the visitor, it merely designates the point or position from which the monocular eye sees the unified image of the study rooms. Thus Albert confronts the viewer with the delusion coded into the representational technique of the perspective box in a very sophisticated way and thereby invites the viewer to study the secret, who is not only trapped through his or her eyes or to put it differently, arrested by scopophilic pleasure, but also through his or her mind and body, since the visitor is addressed to wander around the box in the gallery space as it raises his or her "scientific" or if you wish childlike curiosity. The perplexing experience invites to observe the images which seemingly conforms the "life-like" or "real" image of perspectival geometry, but the box summons the eye into the picture plane and forces it to dart around the same way as it was in the case of its 17th-century precursor—one of the reasons why 17th-century

experimenting artists thought to contribute to the science/study of vision.

Since the front discloses the complete box, the viewer is compelled to step back and check the sight with two eyes, thus Albert also counts with binocular disparity and the discontent of the two images seen. The viewer is impelled to move, or, if you like, dance around the box(es) thus producing an amusing choreography in order to be able to observe and check the spectacle: it creates the imperative to move back and forth, to and fro, peep into the hole, then check the box very closely by almost setting on the screen so as to be able to see the interior by two eyes, then circle around the box, if the trick becomes more obvious, and finally return to the peephole again—in a way it is the curious dance of the eye and the conscious mind reflecting on each other. Since neither the pyramid form, nor the inner structure of the box is disguised, Albert's work retells the cultural history of the questions of seeing, representation and perception in such a way that the visitor literally experiences it as he or she plays an active role in construing the story. On the other hand, the (aesthetic) experience works equally well at different levels, for the insider expert who is familiar with the cultural history of the representational canon as well as for those who are only confronted by the void between sense perception and representation.

The story however is not so simple: instead of re-presenting the colours of the oilprint which served as the starting point for Albert's work or the colours of the memorial rooms' furniture or other objects like books, Albert's interior bears a conventional design and monochrome grey finish. Grey is the traditional base from which colours unfold, or onto which colours are applied and by which the spatiality of the depicted image is further

²⁶ Jean-Francois NICERON: *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, 1638., Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus (1478-1519);

²⁷ Compare: SPENCER: *I. m.*

enhanced or even created. According to Alpers, colours are a unique question in the theoretical treaties of Dutch artists like that of Hoogstraten's book on painting. The Italian difference of *colore* and *disegno* as it was treated by Vasari does not apply here. Alpers claims that for Hoogstraten as it is outlined in his book *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (1678) the Dutch term *teykenkunst* incorporates both meaning: the *disegno* and the *colore* and therefore it shows the Dutch emphasis of representation or copying of nature unlike the Italian differentiation of the "ideal" and the "real".²⁸ As Alpers points out, since there was no thorough scientific knowledge about the fracturing of light through lenses, in all attempts to describe the perception of the image it was assumed that the *idola* that is, the idea itself "slips through the eye and therefore to the brain".²⁹ In her words: „as we move between the model of the eye, Dutch images, and Dutch texts about images, we are charting a territory in which the representation of appearance—Kepler's *ut pictura, ita visio*—not only defines images to the exclusion of distinctions between drawing and painting, but also dominates the artist's sense of self and invalidates his very mind".³⁰ The absence of colours in Albert's work point at the fundamental problems of the history of representation (as Albert notes the representational canon) through the duality of Northern and Italian representation: the descriptive Dutch representation which copies nature by colours and does not stick rigorously to the central perspective on the one hand, and the Italian, which attributes special importance to the ideal rendered by drawing as it starts out from the observer on the other.

Albert's grey surfaces thus emphasise that the factual world is never given in representation and render multiple interpretative levels. On the one hand, grey can be conceived as the absence of colour, the colour which precedes the depiction of forms, and from this aspect Albert stages his work as the counterpoint of Hoogstraten's (or the Dutch) idea of the unity of colour

and design of *teykenkunst*. The absence of colour in Albert's work is a disruptive element to the workings of the perspective box: it does not entirely allow for the mind to get absorbed into the sight with the immersion of the eye.³¹ On the other hand, art historical and theoretical questions related to the dispute of colour and design are re-enacted through an art form which denies both the unified subject (preceding sense perception) and the objectivity of vision (independent of representation). Hoogstraten's *teykenkunst* does not allow this interpretation which claims the primacy of *disegno* as the representation based on the selection and ordering of phenomena opposed to *colore* based on their appearance. Albert's box—which can also be seen as Hoogstraten's counterpoint—however provokes the reevaluation of the question. The revival of this dichotomy (emanating from the *paragone* of Venetian and Florentine painting) manifests in a chapter of the *Querelle* of the French Academy as the duel between the advocates of Poussin and Rubens, and later (with the transmission of e.g. Charles Batteux)³² in Kant's *Third Critique*, who conceives design as the rightful object of the judgement of taste—as Kant notes "it is what pleases by its form, that is the fundamental prerequisite for taste"—in contrast with colour, which he sees only as what gives "brilliance

²⁶ Jean-François NICERON: *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, 1638., Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus (1478-1519);

²⁷ Compare: SPENCER: *I. m.*

²⁸ ALPERS: *I. m.*, 38.

²⁹ ALPERS: *I. m.*, 36.

³⁰ ALPERS: *I. m.*, 40.

³¹ For a detailed analysis of the problem of Cartesian in connection with linear, central perspective See: Lyle MASSEY: *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, Pennsylvania University Press, 2007.

³² See, for example, Roger DE PILES, Dialogue upon Colouring (1673). In *Art in Theory: An Anthology of changing Ideas, 1648-1815*, eds C HARRISON, P WOOD, J GAIGER, Blackwell, Oxford, 2000.185-192.; Charles BATTEUX: *Les beaux arts réduits à un même principe*, 1746.

to the sketch” and only “part of the charm”, therefore raises sensual pleasure (thus it has an aim), so it cannot be the object of aesthetic judgement.³³ In Kant’s theory the unity and validity of conception is guaranteed by the mind’s transcendental viewpoint, and thus the arbitrariness of sense perception is eliminated.³⁴ It is the synthesizing capacity of the mind based on aperception, which grounds the validity of universal laws. But then with the question we return to the problem of *disegno*, that is, to the question of the projection of the mind (probably the reminiscent of the Platonic *eidos*)³⁵ as it relates to the position of the observer, the position of the subject thus created and thereby the conditions of (gaining) knowledge.³⁶ Linear perspective on a theoretical level would guarantee the position designated for the single-eye viewer, while design is its mathematical that is scientific justification. The observing mind—in a *circulus viciosus*—verifies the appropriateness of its own projection in the representation governed by the laws of mathematics. This however requires the primacy of design as the mind’s concept in contrast to the disruptive charms of colour.³⁷ The depiction of even minute details in the 18th and early 19th century means also a problem because of the enchantment or the distraction of the contemplative and (for Cray) the attentive mind.

Albert’s work opens up a playing field for the divergent representational forms in a compelling way. The fact that the illusion of unifying vision the peep-show as a representation technique entails (that of the delusion of three-dimensionality) is played off against the absorption of the monocular eye darting around the three-dimensional image of the box confronts the observer that he or she is not in control of the sight, not only because the colours distract him or her, but because the eye can roam around uncontrolled (in Hoogstraten’s interior) at its pleasure, and get lost in the proliferation of minute details. The entrapment of the eye thus does not only derive from

the illusion, but from the scopophilic pleasure of the eye darting around the details of the room.

The enumeration of non-significant details in a description serves to create the reality effect, in other words, the referential illusion (as the technique of realist narrative).³⁸ Namely, the reader is so much absorbed into the proliferant descriptive details that he or she gives in and accepts that the insignificant details indirectly provide the accurateness of description and the illusion of reality. This question reappears in Mieke Bal’s and W. J. T. Mitchell’s

³³ [Colours] may no doubt, in their own way, enliven the object for sensation, but make it really worth looking at and beautiful they cannot. Indeed, more often than not the requirements of the beautiful form restrict them to a very narrow compass, and, even where charm is admitted, it is only this form that gives them a place of honour. Immanuel KANT: *The Critique of Judgement* <http://ebooks.adelaide.edu.au/k/kant/immanuel/k16j/> 14. §. Kant’s opinion fits into the tradition, although he does not mention the source, he seems to echo Poussin’s view on colour from *Of the Charms of Color*: „Colors in painting are a snare to persuade the eye, like the charm of the verse in poetry.” Nicolas POUSSIN: *Observation on Painting in Art in Theory: An Anthology of changing Ideas*, 1648-1815, eds. C HARRISON, P WOOD, J GAIGER, Blackwell, Oxford, 2000, 71-75, 75.

³⁴ We can find a similar observation related to the transcendence of sense perception in Kittler’s book. Compare, Friedrich A. KITTLER: *Optische Medien, Berliner Vorlesung*, 1999. Berlin, Merve Verlag, 2002, 120.

³⁵ Compare, Ervin PANOFSKY: *Idea, Icon*, 1968.

³⁶ Compare, Donna HARAWAY: *The Persistence of Vision*, in: *Visual Culture Reader*. ed. Nicholas MIRZOEFF, New York: Routledge, 1998. 195.

³⁷ The changing nature of terminology can be detected in Addison argument in *The Pleasures of the Imagination*, where he conceives colours as responsible for the greater pleasures of the imagination. Nevertheless, it should be noted that that imagination is not used in the Coleridgean (-Kantian) sense of *esemplastic* power. „There is a second kind of beauty that we find in several products in art and nature which does not work in the imagination with that warmth and violence as the beauty that appears in the property in our species but it is apt however to raise in us a secret delight and a kind of fondness of the places of objects in which we discover it. This consist either in the gaiety and variety of colour in the symmetry and proportion of parts in the arrangement and disposition of bodies, or in a just mixture and concurrence of all together. Among these several kinds of beauty the eye takes most delight in colours.” 1712 June 23. Joseph ADDISON, *The Pleasures of the Imagination*, in *The Spectator*, vol. 2. New York, Samuel Marks, 1826, 134-135.

³⁸ Roland BARTHES: *The Reality Effect*, trans. R. CARTER, in: *French Literary Theory Today*. ed. Tzvetan TODOROV, Cambridge, Cambridge University Press, 1978. 14-16.

concerns on *ekphrasis* as the contest of narration and description, that is of *diegesis* and *mimesis*—not unlike the contest of Italian *istoria* and Northern description: the overabundance of descriptive details diverts the “observer” as the images of description capture the mind and threaten to thwart the proceeding of the narrative.³⁹ Moreover, it thwarts the rational unifying vision encoded into perspective. The peepshow (which furthers this trait of Northern descriptive painting) captures the eye not only by the abundance of colours, but by that of the depicted objects, so much so that it could easily get lost in the spectacle. On the bases of Alpers’ Hoogstraten interpretation it could be claimed that the prospect falls prey to the aspects.⁴⁰

At this point the thematic and representational field opened up by Albert’s box seems to merge: in the era which is evoked by the two study rooms such visual diversion of attention were conceived as the disruption of the workings of the mind or even that of imagination. The optical experiments which appear during the 18th and 19th centuries (like the ones with the stereoscope or with afterimages) pointed at the physiological givens of vision, the desintegrating processes of the body, and thus directed the research towards the question of regulating the attention. Although the romantic theory of representation starts from Kantian idealism and from its concept of transcendental unity, the recognition of subjective or partial sense perception point towards a new concept of the subject, in so much as the perception of the subject can no longer be seen as independent from the desintergrating processes of the body and the psyche.⁴¹ As Cray points out, in Kant’s theory “all possible perception could occur only in terms of an original synthetic unification principle, a self-cause, that stood over and above any empirical sense experiences such as vision”.⁴² Like the colour in Kant’s *Critique*, the overabundance of details was also treated as the alluring instances which thwart the mind to unify or hold the sight together

(in the act of reflection) in the treaties of late 18th early 19th century authors.

⁴³ The preference of such endless tumult of stimuli is already treated as the characteristic of vulgar taste: for example Wordsworth describes the easy entertainments of the Bartholomew Fair in the London chapter as vulgar, because “the most despotic sense” takes over when the imagination dissolves under the pressure of stimuli. As he also notes in his *Preface to the Lyrical Ballads*, the impulses “blunt the discriminating powers of the mind”.⁴⁴ Similarly, Coleridge does no longer conceive the microscope as the device

³⁹ William T. MITCHELL: *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago, Chicago University Press, 1994, Mieke BAL, Lecture material on Ekphrasis, Budapest, 2000, ELTE.

⁴⁰ For the question of aspect –prospect differentiation see: ALPERS, *I. m.*, 73-74. o. While seeing in a prospective way implicitly corresponds to perspective picturing, seeing in an aspect way is left as just that—simple seeing with no related kind of picturing”. 49.

⁴¹ In Cray’s view “one result of the new physiological optics was to expose the idiosyncrasies of the ‘normal’ eye. Retinal afterimages, peripheral vision, binocular vision, and thresholds of attention all were studied in terms of determining quantifiable norms and parameters”. CRARY: *The Techniques of the Observer*, *i. m.* 16., see also Jonathan CRARY: *Attention and Modernity in the 19th Century*, in: *Picturing Science, Producing Art*, eds. Caroline A. JOHNS and Peter GALISON, New York, London, Routledge, 1998. From the aspect of the camera obscura see also: Barbara STAFFORD: *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illusirated Travel Account, 1760–1840*. Cambridge, London, The MIT Press, 1984. with special respect to page 424.

⁴² Jonathan CRARY: *The Suspension of Perception*, *i. m.*, 14. He elaborates the same question in the essay entitled *Attention and Modernity in the 19th Century*, in: *Picturing Science, Producing Art*, ed. Caroline A. Jones and Peter Galison, Routledge, New York, 1998, 477.

⁴³ For the analysis of the question related the Claude-glass as the metaphor for the unified vision of the mind in romanticism, see: Arnaud MAILLET: *The Claud Glass*, Zone Books, 2004. 143-45.

⁴⁴ William Wordsworth, *Preface to the Lyrical Ballads*, 128. For Dryden’s complaints about the Fairs see: Peter STALLYBRASS and Allon WHITE: *The Grotesque Body and the Smithfield Muse. Authorship in the 18th Century* in: *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986. or Reynolds’ lectures, Sir Joshua REYNOLDS: *Discourses on Art*, ed. Robert R. WARK, New Haven and London, Yale University Press, 1997. William WORDSWORTH: *The Prelude*. in: *Poetical Works*. ed. Thomas Hutchinson. London: Oxford University Press, 1966.

for opening a new field of knowledge through vision, but as the metaphor for the unlearned eye lost in the vulgar thrill of microscopic details.⁴⁵

The stylized pictures of the rooms enclosed into Albert's boxes do not only lack the colours of the original rooms but most of the decorating paraphernalia as well. Although looking around inside the box does not negate the implicit pleasure of the eye encoded into peeping, the vision in this case works less along the scenario of seduction than as a metaphor for the reflective intellect. To be more precise, it oscillates between the two: the effect of the real is disrupted by the lack of simulating realness, and thereby it gives way to the intellect. A similar problem can be detected in Wilhelm von Humboldt's theory of language. In his *Thinking and Speaking* Humboldt sees the nature of thinking in reflecting, that is, as the act of intellect which conceives the object (Gegenstand) as a unity in differentiating himself from it.⁴⁶ This reflection however, as he notes is only possible in the medium of language. This is why it is curious that he uses pictorial metaphors for illustrating his ideas: "The nature of thinking consists therefore in segmenting (Abschnitten) its own process in the process of thinking, thereby forming whole units out of certain proportions of its activity", which he forms in the sings of language as unities (Einheiten).⁴⁷ According to Humboldt, the temporally unfolding linguistic sounds of language are necessary for reflecting, because seeing (das Auge) would not be able to differentiate the limits (Grenzen) in itself others than that of colours (Farbe), but not by the contours (Umrisse) between objects.⁴⁸ Although Humboldt subordinates vision (das Auge) operating with the differentiation of colours only to language, by positing that thinking is based on creating segments (Abschnitte), he implies the problem of sight as it is shown in Albert's work. Although thinking is possible in language unfolding in time with sounds which emanate from the body, this temporality is expressed with the help

of another trope (frequent in visual studies as well), that of the *energia*. As he notes, language is not a work (ergon), but an activity (energeia).⁴⁹ The grey forms preceding colours and the linguistic flow of thinking as abstraction thus staged into the perspective box refute Humboldt's view on the static nature of seeing contrasted with the dynamism of language.

The representation of the rooms evoke further association in cultural history: with looking into the rooms the horizon of tradition opens up. The images provide the illusion of an all-embracing unity, similarly to the teleological narrative of history as it posits a unified perspectival horizon, but the manifest trickery confronts with the delusion of the unified image. While in Hoogstraten's box it is the painted mirror opposite the peephole which functions as the element of disruption, Albert's box's entire construction points toward demystification—it might also be the reason why the mirror in Goethe's room is blind.⁵⁰

⁴⁵ Samuel T. COLERIDGE: *On Poesy or Art*, in: *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, London, Oxford University Press, 1969, 256.

⁴⁶ Humboldt's views are influenced by Fichte's argument on the subject. Compare e. g.: Martha B. HELFER: Herder, Fichte and Humboldt's "Thinking and Speaking", In *Herder Today*, Berlin, Walter de Gruyter, 1990, 367-381.

⁴⁷ Wilhelm von HUMBOLDT: *Über Denken und Sprechen*, In *Wilhelm von Humboldt Werke*, 5. ed Andreas FLITNER and Klaus GIEL, Stuttgart, Cotta 1981, 97-99. or <http://www.blutner.de/philos/Texte/humboldt.html>

⁴⁸ HUMBOLDT: *I. m.*, Das Auge unmittelbar und für sich allein würde keine anderen Grenzen, als zwischen verschiedenen Farben, nicht aber durch ihre Umrisse zwischen verschiedenen Gegenständen bestimmen.

⁴⁹ Compare, *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*, Berlin, Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1903-1936, VII, 45-46. Or, Statement 11: Die schneidendsten unter allen Veränderungen in der Zeit sind diejenigen, welche die Stimme hervorbringt. Sie sind zugleich die kürzesten, und aus dem Menschen selbst mit dem Hauche, der ihn belebt, hervorgehend, und augenblicklich verhallend, bei weitem die lebendigsten und erweckendsten. HUMBOLDT: *Über Denken und Sprechen*, I. m.

⁵⁰ In Brusati's view the mirror opposite the peep hole confronts the viewer with the eroticism of his peeping.

The idealization of the otherwise distorting, selective nature of cultural memory is manifest in the institute of memory rooms. Goethe and Humboldt as the giants standing at the beginning of the nation state, the national cultural heritage and consciousness are also symbols of the autopoietic and self-generating nature of epochs.⁵¹ By looking into these work studies as memorials, we can peep into the crucial (working) spaces of the two thinker-scholar's life that is, into the places where their intellectual scientific journeys were put into words. The pilgrimage to the rooms, that is, the ritual journey accomplished for evoking the spirit of the place, veils the act of penetrating peeping into a quasi-intimate or private space as well as the problem which lies in the act of institutionalizing one's life. And at the same time, the integration of the rooms into a peep-show reflects on the technology by which the 19th century man of letters, the predecessor of the contemporary public intellectual constructs his (or not so frequently her) own public self and (place of living). These studies in the case of both scholars became the cathedral of their own memories and memorials even during their life.

A further aspect for the interpretation of Albert's work is the hint that appears in the title: like noblemen who were accompanied by artists to depicting the seen ruins, memorials or the landscape, the 18th or 19th century scholar traveller asked professionals to depict the landscape, natural phenomena or historical remains. It is probably well known that Goethe asked Christoph Heinrich Kniep to accompany him, and a number of landscapes are known from their journey to Italy.⁵² In Alexander von Humboldt's case, three painters followed his steps to Latin-America: Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Bellermann and Eduard Hildebrandt to record the scenes of his scientific discoveries. By a metaphorical transfer one can claim that as the perspective box's subject position roots in the separation

of the eye and the body, the observant eye was the travelling companion in Goethe's case, while in Humboldt's his follower artists meant the picture generating look. Whereas Talbot calls his camera (modelled on the camera obscura) the pencil of nature, because he assumes that the pictures are generated by nature by the help of light, Goethe trusts drawing to the pencil of a professional in the lack of the proper technical appliance.⁵³ Humboldt's *Ansichten der Natur* (1807) was accomplished before the journey of the painters, in this work Humboldt follows the descriptive method of ekphrasis to depict the landscape for which the inspiration came from Goethe.⁵⁴ Drawing or description made by Man however presents the subjectivity of vision as it is not the stamp of nature, but a representation first filtered through the mind and therefore is the depiction based on the primacy of the reflecting mind.

Albert's intertextual references evoke Alexander von Humboldt's *Kosmos*, which is an all-encompassing work based on Kantian ideas of unity of nature⁵⁵, and the influence of his notion on scientific classifications

⁵¹ For the contemporary interest in Alexander von Humboldt's life see the success of Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt*, 2005.

⁵² Vö. OETTERMANN: *I. m.*, 7-13. Georg STRIEHL: *Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755 - 1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption*, Olms Verlag, 1998. I would cite a short passage: „Und so verbrachte ich den ganzen Tag, indessen Kniep nicht säumte, uns die genauesten Umrisse zuzueignen. Wie froh war ich, von dieser Seite ganz unbesorgt zu sein und für die Erinnerung so sichere Merkzeichen zu gewinnen.“ Marz 23. Neaple, Johann Wolfgang GOETHE: *Italienische Reise*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3682/37>

⁵³ See also Kittler's reference to, 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 has shared his views on landscape which he learnt from Hackert with Humboldt during their encounter in Weimar in 1795. Compare, *I. m.*, 145. For further references to their meetings, see: Goethe: *Italienische Reise*, *I. m.*

⁵⁵ Alexander von HUMBOLDT: *Kosmos*, London, Hippolyte Bailliere, 1845.

which he developed during his journeys.⁵⁶ According to Nicolas A. Rupke, Humboldt's recent biographer, Humboldt was best known of his two major works the *Kozmos* (1845), and the *Ansichten der Natur*.⁵⁷ The *Kosmos* was written in Berlin, in the room the perspective box depicts. The five volume taxonomical work was intended to present the compendium of the world in which nature appears as an undividable wholeness, and therefore aimed to educate the German people (Volk) through science. The sketches and paintings made during the journey was exhibited in Berlin at the exhibition *Kunst um Humboldt: Reisestudien aus Mittel- und Südamerika* (2009-2010). The pictures were purchased by Frederick William IV of Prussia for the Kupferstichkabinett to Humboldt's advice. While the Kupferstichkabinett evokes the special, usually personal collection of prints and drawings kept by the wealthy and the aristocratic and the collection is organised according to the logic of the pre-scientific classification, the drawings of the artist following Humboldt's discoveries show the traits of Humboldtian classification.⁵⁸ It is not accidental that the influence of the Humboldtian scientific classification systems and its critical revision is also a topic of certain forms of research based art: at this place I would only direct attention to Mark Dion's works reflecting on scientific systems and taxonomies, among which Humboldt's theory appears as well. Such work is the *Alexander von Humboldt* (Amazon Memorial) or the installation exhibited in Cologne *Alexander von Humboldt and Other Sculptures*, which "included books written by and on Humboldt, plants Humboldt described, and in the large aquarium ten live piranhas".⁵⁹

In Albert's installation, beside the representation of the perspective boxes, both rooms are presented with an almost one-minute animation. The viewpoint of the animation simulates the movements of a visitor emerging from a chair and walking around the rooms with the help of

three-dimensional technique. This time instead of the eye's real movement, the body's virtual movement is presented. The looking around is repeated from both, the aspect of the imaginary visitor and the aspect of the studies' owners, which nevertheless is not possible in its entirety by solely looking into the boxes. According to Kittler, art is about the deception of a sense. As he notes, in painting the natural truth is taken over by a convention, which had to be ignored and which had to be overlooked to be the victim of illusion.⁶⁰ Thus in painting only a kind of illusion or fiction and not simulation is produced, like in the images generated by technical media. In Kittler's view, in contrast with painting in the technical media simulation creates the imaginary by absorbing the real, to which—according to Lacan—the body belongs.⁶¹ The absence of the body contrasted with its virtual presence gives another turn to the questions of representation so far explicated.

Tünde Varga

⁵⁶ It would note that Edgar Allan Poe's prose verse, *Eureka* was inspired by Alexander von Humboldt's *Kosmos*.

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

⁵⁸ An interesting example for how the Kupferstichkabinett is kept in the cultural memory is the 2010 exhibition of the White Cube Gallery, the *Kupferstichkabinett. Between Thought and Action*, White Cube, Hoxton Square, 2010, June-July

⁵⁹ *Alexander von Humboldt and other Sculptures*, Galerie Christian Nagel, Köln. 2000, <http://www.galerie-nagel.de/>. See, Adrienne KLEIN, *New Sites and Sounds*, in: *Alexander von Humboldt. From the Americas to the Cosmos*, i. m., 160.; Dion's installation of scientific systems as fictions are of special interest from the aspect of Albert's scientific and artistic approaches. See also, Mark Dion: *Natural History and Other Fictions*, 1997.

⁶⁰ KITTLER, *I. m.*, 34.

⁶¹ While painterly conventions are transparent, but are supposed to be suspended in favour of the illusion, in the case of the technical media the code is not even sensible. KITTLER, *I. m.*, 38.



ALBERT, Ádám

1975, Veszprém

■ *Education*

2005–2010 Hungarian University of Fine Arts, DLA program, Budapest

1998–2003 Hungarian University of Fine Arts, Budapest

■ *Scholarships / Grants*

2012 Artist-in-residence at AtelierFrankfurt, Frankfurt/Main (D)

2009 Hungarian Eötvös Scholarship – HGB Leipzig

2009–2012 Derkovits Gyula Scholarship, (HU)

2007 Scholarship of the Hungarian Academy of Rome, (Italy)

2007 Essl Award 2007, 1st prize

2003 Erasmus Scholarship - Akademie der Bildenden Künste München

■ *Solo Exhibitions*

2011 Never take a trip alone, NextArt Galéria, Budapest (HU)

2009 p, Cultural Institute Of The Republic Of Hungary, Pozsony, (SK)

2009 H.W.A.Á. – Free your mind, with Heidi Wood, Stúdió Galéria, Budapest, (HU)

2008 decoder, NextArt Galéria, Budapest, (HU)

2007 Clockwork Paradise – with Ádám Szabó, INDA Galéria, Budapest, (HU)

2005 As if, Menü Pont Galéria, Műcsarnok-Kunsthalle, Budapest, (HU)

2005 Identify yourself, Csikász Galéria, House of Arts, Veszprém, (HU)

■ *Selected Group Exhibitions*

2012 Quadratic Equations, Kepes Institute, Eger (HU)

2011 Profile Budapest, Galerie Schuster, Berlin (D)

2011 Speaks for itself, Magyar Nemzeti Galéria-Hungarian National Gallery, Budapest, (HU)

2011 Senior, Stúdió Galéria, Budapest, (HU)

The Derkovits Fellowship Awardees 2010, Ernst Múzeum, Budapest, (HU)

Donumenta 2010, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, (D)

2010 JCE Biennial of Contemporary Art, SZTK, Pécs, (HU)

Anatomy of a Street, London Festival of Architecture, London, (UK)

■ *Works in Public collection*

Hungarian National Gallery, Contemporary Collection

■ g, perspektíva kabinet / g, peep show box ■ plexi, MDF, dibond, bükkfa,
rozsdamentes acél / plexi, MDF, dibond, wood, steel ■ 196 x 84 x 94 cm ■ 2011



VARGA, Tünde PhD

■ *Associate Professor*

Department of Fine Art Theory, Hungarian University of Fine Arts, Budapest

■ *Studies*

2005 PhD. Department of Comparative Literature and Cultural Studies, Institute of Cultural Studies and Hungarian Literature, Faculty of Humanities, Eötvös Loránd University (ELTE), Budapest

2003 MA in Aesthetics, Institute for Art Theory and Media Studies, Eötvös Loránd University (ELTE)

2000 MA in English and American Literature and Culture, School of English and American Studies, Eötvös Loránd University (ELTE)

■ *Scholarships*

2008 Hungarian Eötvös State Scholarship, Post-doctoral, The University of Sussex.

2004 Erasmus, Universität zu Köln.

2003 Hungarian Eötvös State Scholarship, The University of Sussex.

2002 DAAD research scholarship – Rheinische-Friedrich-Wilhelms Universität, Bonn.

■ *Publications (selected)*

2011 Small World, Travelling People: On the Controversies of Contemporary Art and its Institutions. In *Filológiai Közlöny*, Budapest ed. Józán Ildikó.

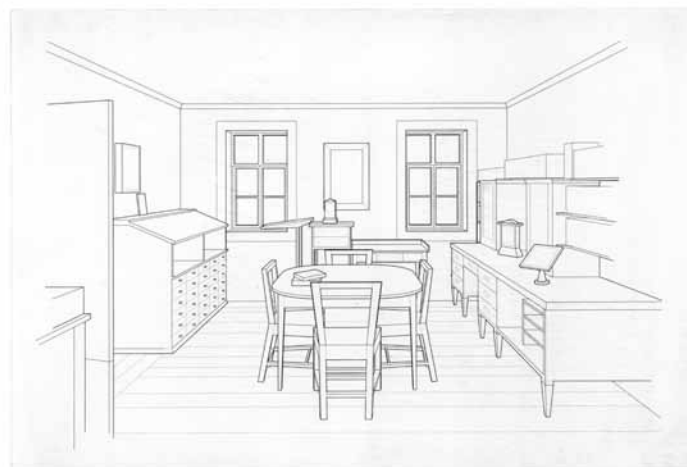
2010 Crossing Borders: Media Art and Mass Culture. In *National Culture- Global Culture*, Budapest: Napkút Kiadó,

2007 *The Reveries of Flight: Popular Media and the Policy of Vision in Romantic Culture*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

2006 Visual? Popular? Culture? In *The Transformations of Culture*. ed. Szegedy-Maszák, Mihály and Jeney, Éva. Budapest: Balassi.

2005 A Nineteenth-Century Medium in the Formation of Cultural Stereotypes. In *Neohelicon*. Akadémiai Kiadó.

■ g, perspektíva kabinet (részlet) / g, peep show box (detail) ■ plexi, MDF, dibond, bükkfa, rozsdamentes acél / plexi, MDF, dibond, wood, steel ■ 196 x 84 x 94 cm ■ 2011



g, rézkarc / etching 27,5 x 41 cm 2011

g, perspektíva kabinet (részlet) / g, peep show box (detail) plexi, MDF, dibond,
bükkfa, rozsdamentes acél / plexi, MDF, dibond, wood, steel 196 x 84 x 94 cm 2011

