



Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών
Γραφικές Τέχνες Πολυμέσα

Διπλωματική Εργασία

«Κοινά Τοπία: Οπτικές συνομιλίες φύσης και οργανικής μορφής μεταξύ της
Ελλάδας και της Ισλανδίας»

Άννα Παναγιωτίδου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Βερονίκη Κορακίδου

Θεσσαλονίκη, Ιούλιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Άννας Παναγιωτίδου που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



«Shared Landscapes: Visual dialogues between nature and organic form in Greece and Iceland»

Άννα Παναγιωτίδου

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Βερονίκη Κορακίδου

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής

Ιωάννης Κολαζίζης

Θεσσαλονίκη, Ιούλιος 2026

*Organic life designs spirals, orbs,
meanders and stars, and if I wish to
study this life, I must have recourse to
form and to number. But the instant these
shapes invade the space and the
materials specific to art, they acquire an
entirely new value and give rise to
entirely new systems.*

*Η οργανική ζωή διαμορφώνει σπείρες,
σφαίρες, μαιάνδρους και αστέρια, και αν
επιθυμώ να μελετήσω αυτή τη ζωή, οφείλω
να καταφύγω στη μορφή και στον αριθμό.
Όμως, από τη στιγμή που αυτές οι μορφές
εισέρχονται στον χώρο και στα υλικά που
είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης,
αποκτούν μια εντελώς νέα αξία και δίνουν
γένεση σε εντελώς νέα συστήματα.*

Henri Focillon

«μετάφραση της συγγραφέως»

Henri Focillon, The Life of

Forms in Art (1942, p. 119)

Περίληψη

Η παρούσα εργασία διερευνά την έννοια της οργανικής μορφής στην τέχνη, μέσα από μια συνδυαστική προσέγγιση που περιλαμβάνει ιστορική και θεωρητική ανάλυση, καθώς και προσωπική καλλιτεχνική πρακτική (practice-based research) με τη μορφή εικαστικής πρότασης, η οποία οργανώνεται σε δύο βασικές θεματικές ενότητες, με τίτλους: Shared Landscapes και Observations of Forms.

Η μελέτη επιχειρεί να κατανοήσει την οργανική μορφή μέσα από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της, όπως αυτά εντοπίζονται στην τέχνη, και αφορά τις σχέσεις μεταξύ της μορφής, της έμπνευσης από τη φύση και της συνεχούς διαδικασίας της δημιουργίας.

Η ιστορική επισκόπηση αποσκοπεί στην ανάδειξη της διαχρονικής σχέσης της τέχνης με τις οργανικές μορφές, από τις πρώιμες αναπαραστάσεις της φύσης έως τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες του 20ού αιώνα. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις εξελίξεις της μοντέρνας τέχνης, όπου κινήματα όπως το Art Nouveau, η αφηρημένη τέχνη και ο βιομορφισμός συνέβαλαν στην απομάκρυνση από τη μιμητική αναπαράσταση και στην ανάδειξη της «μορφής» ως πολυδιάστατου πεδίου.

Το προσωπικό, δημιουργικό μέρος της έρευνας αποτελεί την προέκταση της θεωρητικής διερεύνησης σε πρακτικό επίπεδο καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μέσω της χρήσης ψηφιακών κολάζ ως εργαλείου σχεδιασμού «μορφών», η οργανική μορφή ενσωματώνεται σε μια σειρά εικαστικών έργων, τα οποία αντλούν έμπνευση από τα τοπία της Ισλανδίας και της Ελλάδας, τα οποία αποτελούν προσωπικό βίωμα και αφετηρία της παρούσας έρευνας. Τα τοπία προσεγγίζονται αρχικά ως οπτικό υλικό παρατήρησης και, στη συνέχεια, ως πεδίο δημιουργικής επεξεργασίας, με στόχο την ανάδειξη μορφολογικών συγγενειών που υπερβαίνουν τις γεωγραφικές διαφοροποιήσεις. Η διαδικασία πραγματοποιείται από τη χρήση τεχνικών κολάζ και ψηφιακής επεξεργασίας (όπως το Adobe Photoshop), οι οποίες επιτρέπουν τη δημιουργία πολυεπίπεδων συνθέσεων βασισμένων σε σχέσεις, αλληλεπιδράσεις και υφές.

Λέξεις - Κλειδιά

οργανική μορφή, βιομορφισμός, αφηρημένη τέχνη, ψηφιακή τέχνη

Abstract

This research explores the concept of organic form in art through a combined approach that includes historical and theoretical analysis, as well as personal artistic practice (practice-based research) in the form of an artistic proposal, which is organized into two main thematic sections, titled: Shared Landscapes and Observations of Forms.

The study seeks to understand organic form through its morphological characteristics, as identified in art, and concerns the relationships between form, inspiration from nature, and the continuous process of creation.

The historical overview aims to highlight the enduring relationship between art and organic forms, from early representations of nature to the artistic avant-gardes of the 20th century. Particular emphasis is placed on developments in modern art, where movements such as Art Nouveau, abstract art, and biomorphism contributed to a departure from mimetic representation and to the emergence of “form” as a multidimensional field.

The personal, creative part of the research constitutes an extension of the theoretical investigation into the practical level of artistic creation. Through the use of digital collages as a tool for the design of “forms,” organic form is incorporated into a series of artworks that draw inspiration from the landscapes of Iceland and Greece, which constitute a personal experience and the starting point of the present research. The landscapes are initially approached as visual material for observation and, subsequently, as a field for creative processing, with the aim of highlighting morphological affinities that transcend geographical differences. The process is carried out through the use of collage and digital editing techniques (such as Adobe Photoshop), which allow for the creation of multilayered compositions based on relationships, interactions, and textures.

Keywords: organic form, biomorphism, abstract art, digital art

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract.....	vii
Περιεχόμενα.....	viii
Κατάλογος εικόνων / Σχημάτων.....	vi
Εισαγωγή	1
Ερευνητικά ερωτήματα.....	1
Μεθοδολογική προσέγγιση.....	3
1. Θεωρητικές προσεγγίσεις γύρω από την οργανική μορφή.....	4
1.1 Η ψυχολογική διάσταση της οργανικής μορφής.....	6
1.2 Χαρακτηριστικά της οργανικής μορφής στην τέχνη.....	9
1.2.1 Το πρωτόγονο και η αναπαράσταση της μορφής.....	9
1.2.2 Αναγέννηση και η αναπαράσταση της φύσης.....	12
1.2.3 Ισλαμική τέχνη και αραβουργήματα (arabesque).....	15
1.2.4 Όταν η φύση συναντάει την επιστήμη (Ernst Haeckel).....	18
1.2.5 William Morris και Κίνημα Arts and Crafts.....	21
1.3 Art Nouveau και οι διακοσμητικές τέχνες.....	24
2. Η οργανική μορφή ως εικαστική φόρμα.....	31
2.1 Εξελιξείς της αφηρημένης φόρμας στη σύγχρονη τέχνη.....	31
2.1.1 Η σχέση της οργανικής φόρμας με την έννοια της αφαίρεσης.....	32
2.1.2 Σχήματα, γραμμές και χρώματα: ο ρυθμός στην τέχνη.....	33
2.1.3 Η απόρριψη της παραδοσιακής ομορφιάς (Dada).....	38
2.1.4 Βιομορφισμός και το έμβιο στοιχείο στην τέχνη.....	42
2.2 Σύγχρονες προσεγγίσεις της οργανικής μορφής.....	47
2.2.1 Η σύζευξη τεχνολογίας και σύγχρονης χειροτεχνίας.....	47
2.2.2 Η σχέση της υφής με την οργανικότητα.....	49
2.2.3 Η οργανική σκέψη στη γραφιστική και την καλλιτεχνική δημιουργία.....	52
2.2.4 Η περίπτωση της Charlotta María Hauksdóttir.....	55
3. «Κοινά Τοπία: Οπτικές συνομιλίες φύσης και οργανικής μορφής μεταξύ της Ελλάδας και της Ισλανδίας».....	60

3.1 Το προσωπικό βίωμα	60
3.1.1 Η διαμόρφωση της σχεδιαστικής ιδέας και των θεματικών ενοτήτων.....	62
3.2 Μεθοδολογία και επεξεργασία υφών και μορφών.....	66
3.2.1 Συγκρότηση φωτογραφικού αρχείου.....	67
3.2.2 Shared Landscapes.....	70
3.2.3 Observations of Forms.....	76
3.3 Ανάλυση.....	80
Συμπεράσματα.....	82
Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία.....	85
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία.....	86

Κατάλογος εικόνων / Σχημάτων

Εικόνα 1 Λεπτομέρεια από τον πίνακα του Aert van der Neer, Moonlit Landscape with Bridge, Πηγή: National Gallery of art.....	8
Εικόνα 2 Vincent van Gogh, Pine Trees at Sunset, 1889. Πηγή: https://vangoghworldwide.org/artwork/F652	8
Εικόνα 3 Ζωόμορφες απεικονίσεις σε τοιχογραφία στο σπήλαιο Lascaux, παλαιολιθικής εποχής. Πηγή: https://time.com/3879943/lascaux-early-color-photos-of-the-famous-cave-paintings-france-1947/	10
Εικόνα 4 Ταπισερί The Lady and the Unicorn: À mon seul désir (Musée national du Moyen Âge, Paris). Πηγή: https://www.musee-moyenage.fr/en/building-collections/the-collection-database/the-lady-and-the-unicorn-tapestries	14
Εικόνα 5 Η άνοιξη (Sandro Botticelli), Ιταλική Αναγέννηση, 1480. Πηγή: https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-spring	15
Εικόνα 6 Keir Collection of Islamic Art/ Dallas Museum of Art (bbc.com).....	16
Εικόνα 7 Διάφορα είδη κοραλλιών, Kunstformen der Natur-Art Forms in Nature, Plate 58: Hexacoralla. (metmuseum.org).....	20
Εικόνα 8 René Binet, Porte Monumentale for Exposition Universelle, Paris, 1900. Πηγή: https://radar.gsa.ac.uk/2582/1/Chapter_Final_Proof.pdf	21
Εικόνα 9 ταπετσαρία με τον Τρυποκάρυδο, 1885. William Morris Gallery.....	22
Εικόνα 10 "Ombellifères" (cow parsley) Cabinet (metmuseum.org).....	25
Εικόνα 11 René Lalique, υαλουργός, σχεδιαστής κοσμημάτων (europeanwaterways)....	27
Εικόνα 12 Louis Majorelle, σχεδιαστής επίπλων (encyclopedia.design).....	27
Εικόνα 13 Alphonse Mucha, αφίσα για μάρκα χαρτιού τσιγάρων "Job", 1896. (muchafoundation.org).....	29
Εικόνα 14 Joan Miró. Painting. Barcelona, June 10, 1933 Πηγή: https://www.moma.org/audio/playlist/225/290	σελ. 35
Εικόνα 15 Paul Klee Parklandschaft (1920), ακουαρέλα και μελάνη σε χαρτί Πηγή: https://www.christies.com/en/lot/lot-5459947	σελ. 36
Εικόνα 16 Από τον πίνακα με τίτλο: Ομάδα IV, αρ. 4, No 3., «Οι δέκα μεγαλύτεροι, Ενηλικίωση» 1907. Αποτελεί μέρος της χαρακτηριστικής σειράς έργων της Hilma af Klint που απεικονίζει τις τέσσερις ηλικίες του ανθρώπου.	

- Πηγή: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/22/hilma-af-klints-visionary-paintings>.....σελ. 38
- Εικόνα 17** George Grosz, The Case of the Iron Club or Crimes Does'nt Pay, 1932. Κολάζ σε σχέδιο με γραφίτη και κοκκ. μελάνι. Washington, DC: National Gallery of Art.
- Πηγή: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1467-8365.12517> σελ. 40
- Εικόνα 18** Τμήμα της έκθεσης των σουπρεματιστικών έργων του Kazimir Malevich στην έκθεση «0,10», 1915.
- Πηγή: <https://arzamas.academy/materials/1231> σελ. 41
- Εικόνα 19** Vladimir Tatlin, Corner Counter-Relief, 1915. Πηγή: <https://arzamas.academy/materials/1231>.....σελ. 41
- Εικόνα 20** Ο Hans Arp και τα γλυπτά του, 1958. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη
- Πηγή: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-52-summer-2021/guide-biomorphism-jennifer-higgie> σελ. 43
- Εικόνα 21** Joan Miró The Hunter (Catalan Landscape) Πηγή: <https://www.arthistoryproject.com/artists/joan-miro/the-hunter-catalan-landscape/>.....σελ. 44
- Εικόνα 22** Γενική εικόνα που δείχνει την κατανομή της οργανικής ύλης κάτω από το μικροσκόπιο (κλίμακα 100 μm)
- Πηγή: https://www.researchgate.net/publication/260365795_Mid-late_Holocene_monsoonal_variations_from_mainland_Gujarat_India_A_multi-proxy_study_for_evaluating_climate_culture_relationship/figures.....σελ. 44
- Εικόνα 23** Κατοικία Fallingwater, 1935 Πενσυλβάνια ΗΠΑ πηγή: <https://franklloydwright.org/site/fallingwater/> σελ. 45
- Εικόνα 24** Zaha Hadid, Heydar Aliyev Center (2012) Πηγή: <https://www.ilustromania.com/artistic-movements/biomorphism>.....σελ. 46
- Εικόνες 25-26** John Procaro, Freeform Series Light Sculpture XLIV, USA, 2024
- Πηγή: <https://toddmerrillstudio.com/shop/studio/lighting-studio/pendants-and-chandeliers/john-procaro-freeform-series-light-sculpture-xliv-usa-2024-2/>.....σελ. 47
- Εικόνα 27** κουστούμι της Iris van Herpen Πηγή: <https://www.irisvanherpen.com/collections/metamorphism/collection-1>.....σελ. 48
- Εικόνα 28** έργο της έκθεσης Neri Oxman and The Mediated Matter Group με τίτλο «Aguahoja», 2018 Πηγή: <https://www.sfmoma.org/artwork/2018.192.A-D/>.....σελ. 48
- Εικόνα 29** Marcel Jean Untitled 1936 Πηγή: https://www.moma.org/collection/works/33124?sov_referrer=art_term&art_term_slug=decalcomania σελ. 50
- Εικόνα 30** Stefanie Washburn Fire At Sea 1, 2015 / Ψηφιακή εκτύπωση C-Print Πηγή: <https://www.markmoorefineart.com/artists/stephanie-washburn?view=slider>.....σελ. 50

- Εικόνα 31** Στεφάνια Στρούζα, φωτογραφία από την ατομική έκθεση στο Παλιό Ελαιοτριβείο, Ελευσίνα, 2023 Πηγή: <https://www.stefaniastrouza.com/imyseajourneyimylandclaim>.....σελ. 51
- Εικόνα 32** Olafur Eliasson, Ice watch, 2014 Πηγή: <https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014/> σελ. 51
- Εικόνα 33** έργο της Paula Scher με τίτλο: Maps πηγή: <https://www.pentagram.com/news/paula-scher-maps>.....σελ. 53
- Εικόνα 34** Malin Gabriella Nordin Καλλιτεχνικό εργαστήριο για παιδιά <https://www.sightunseen.com/2012/11/>.....σελ. 53
- Εικόνα 35** Ανώνυμο έργο της Malin Gabriella Nordin <https://www.coeval-magazine.com/coeval/malin-gabriella-nordin>.....σελ. 53
- Εικόνα 36** Malin Gabriela Nordin, Within/Beyond Πηγή: <https://www.coeval-magazine.com/coeval/malin-gabriella-nordin>.....σελ. 54
- Εικόνες 37-38:** Από τη σειρά έργων ‘Indentations’ και ‘Imperceptions’. Πηγή: <https://www.charlottamh.com/work/erosion> σελ. 56
- Εικόνες 39-40:** εικόνες από τη σειρά Enter here <https://www.charlottamh.com/work/enterhere>.....σελ. 57
- Εικόνα 41:** λιθογραφία διατομή του θεάτρου του Μονάχου, 1852 Πηγή: <https://www.meisterdrucke.at/kunstdrucke/French-School/411609/Querschnitt-des-Theaters-%28Saal-und-B%C3%BChne%29-der-M%C3%BCchner-Ausstellung.html>.....σελ. 57
- Εικόνα 42** κολάζ σε χαρτί του Kurt Schwitters, 1922 Πηγή: <https://www.mfab.hu/artworks/11131/> σελ. 57
- Εικόνα 43** Maria Charlotta Hauksdottir, έργο από τη σειρά εικόνων με τίτλο Resurgence Πηγή: <https://www.charlottamh.com/imprints/resurgence> σελ. 58

1. Εισαγωγή

Ερευνητικά ερωτήματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποσκοπεί στη διερεύνηση της ιστορικής εξέλιξης και των θεωρητικών αρχών της οργανικής μορφής (organic form) στην τέχνη, με ιδιαίτερη έμφαση στις σύγχρονες εφαρμογές της. Ειδικότερα, επιδιώκεται η ανάδειξη της δυναμικότητας της οργανικής μορφής στην τέχνη, καθώς και την ιχνηλάτηση των απαρχών και της εξέλιξής της μέσα από τα καλλιτεχνικά κινήματα που συνέβαλαν στη διαμόρφωση και την εδραίωσή της έως τη σύγχρονη εποχή.

Η μελέτη οργανώνεται γύρω από δύο βασικά ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία καθοδηγούν το σύνολο της έρευνας. Το πρώτο εξετάζει με ποιους τρόπους διαμορφώθηκε ιστορικά η έννοια και η ταυτότητα της οργανικής μορφής στην τέχνη, από τις απαρχές της έως τις σύγχρονες εφαρμογές της. Το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα εξετάζει κατά πόσο η οργανική μορφή μπορεί να αποτελέσει τη βασική αισθητική αρχή για τη δημιουργία ενός εικαστικού έργου που να αναδεικνύει τις φυσικές συνδέσεις μεταξύ της Ελλάδας και της Ισλανδίας. Παράλληλα, εξετάζεται αν είναι δυνατόν η οργανική μορφή να λειτουργήσει ως μέσο διαμόρφωσης ενός σύγχρονου εικαστικού διαλόγου μεταξύ φύσης και τεχνολογίας, μέσω της αξιοποίησης σύγχρονων ψηφιακών εργαλείων.

Η συνολική εργασία οργανώνεται σε δύο συμπληρωματικά μέρη, το θεωρητικό και το πρακτικό, τα οποία συνδέονται άμεσα μεταξύ τους. Το θεωρητικό μέρος επικεντρώνεται στην ανάλυση της έννοιας της οργανικής μορφής μέσα από την ιστορική εξέλιξή της στην τέχνη και τις θεωρητικές προσεγγίσεις που συνέβαλαν στη διαμόρφωσή της, ενώ το πρακτικό μέρος αφορά την εφαρμογή των θεωρητικών αυτών παραμέτρων στην προσωπική καλλιτεχνική δημιουργία.

Στο πλαίσιο αυτό, διερευνάται η αξιοποίηση της οργανικής μορφής ως εικαστικό «εργαλείο», με τη χρήση επεξεργασιών και τεχνικών των γραφικών τεχνών,

δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη δυναμική της ψηφιακής επεξεργασίας της φωτογραφικής εικόνας, καθώς και στη διασύνδεσή με τις πρακτικές των μεικτών μέσων (mixed media), αναδεικνύοντας τις δυνατότητες που προσφέρει η σύγχρονη ψηφιακή τέχνη για την ανάπτυξη νέων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης.

Η οργανική μορφή, ως αισθητική φόρμα στον σχεδιασμό, αντλεί έμπνευση από τις ροές, τις καμπύλες και τις δομές της φύσης, αποφεύγοντας τη γεωμετρική αυστηρότητα και προτείνοντας μια περισσότερο ρευστή, φυσική και βιωματική εμπειρία. Στον διάλογο μεταξύ εικαστικής δημιουργίας και σχεδιασμού, η οργανική μορφή λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ τους: αφενός, η τέχνη προσφέρει την ελευθερία της έκφρασης και της αφαιρετικής διατύπωσης, αφετέρου, ο σχεδιασμός μεταφράζει τις μορφές αυτές σε λειτουργικά και επικοινωνιακά μέσα.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα καλλιτεχνικών πρακτικών που ενσωματώνουν οργανικές μορφές εντοπίζονται στα ρευστά γλυπτά της Barbara Hepworth και του Jean Arp, τα εμπνευσμένα από τη φύση έργα του Antoni Gaudí που αναδύονται απευθείας από το τοπίο, αλλά και τα βιομορφικά σχήματα στους πίνακες του Joan Miró, καθώς και τα έργα της Charlotta María Hauksdóttir, όπου μέσα από τη χρήση της επεξεργασίας της φωτογραφίας, του κολάζ και μεικτών τεχνικών, διερευνά τη σχέση ανθρώπου και φύσης που αποτέλεσαν βασική πηγή έμπνευσης για τη θεματική κατεύθυνση της παρούσας έρευνας.

Οι πρακτικές αυτές έχουν επηρεάσει σημαντικά και τον σύγχρονο σχεδιασμό, όπου η οργανική μορφή αξιοποιείται για τη μετάδοση εννοιών όπως η βιωσιμότητα, η αρμονία και η ανθρώπινη σύνδεση με το φυσικό περιβάλλον, συγκροτώντας έναν οπτικό διάλογο ταυτόχρονα αισθητικό και νοηματικά ουσιαστικό.

Στο τελικό στάδιο της εργασίας παρουσιάζεται το πρακτικό μέρος της μελέτης με σειρά πρωτότυπων έργων μεικτής τεχνικής, τα οποία συνδυάζουν τη φωτογραφία με την ψηφιακή επεξεργασία εικόνας, υιοθετώντας τη λογική του κολάζ (collage).

Τα έργα αυτά σκοπεύουν να συγκροτήσουν έναν «οπτικό διάλογο» μεταξύ δύο αντιθετικών γεωγραφικών και πολιτισμικών πλαισίων, της Ισλανδίας και της Ελλάδας.

Σκοπός των έργων είναι να συνθέσουν το οπτικό περιεχόμενο, διαφορετικών εικόνων από τα δύο αυτά περιβάλλοντα, με στόχο τη δημιουργία συνθέσεων που ενθαρρύνουν την παρατήρηση της φύσης, των υφών και των μορφών που αναδύονται μέσα από τη σύζευξη διαφορετικών οπτικών εμπειριών.

Μεθοδολογική προσέγγιση

Η εργασία ακολουθεί συνδυαστική ιστορική-θεωρητική και practice-based καλλιτεχνική προσέγγιση. Το θεωρητικό σκέλος βασίζεται σε βιβλιογραφική και εικονογραφική έρευνα γύρω από την οργανική μορφή, την οργανική αφαίρεση και τον βιομορφισμό. Το πρακτικό σκέλος αναπτύσσεται μέσω προσωπικού φωτογραφικού αρχείου από την Ελλάδα και την Ισλανδία, μορφολογικής ταξινόμησης και ψηφιακής επεξεργασίας με κολάζ, layering και blending. Η δημιουργία και η ανάλυση των τελικών συνθέσεων λειτουργούν ως εικαστική διερεύνηση των μορφολογικών συγγενειών μεταξύ των δύο τοπίων.

Βεβαίως. Μπορεί να διατυπωθεί πιο συνοπτικά, ακαδημαϊκά και με ομαλή ροή, χωρίς να χάνεται το βασικό περιεχόμενο:

Η έρευνα οργανώνεται σε τρία κύρια κεφάλαια, όπου το πρώτο κεφάλαιο εξετάζει την ιστορική εξέλιξη της οργανικής μορφής και την παρουσία της στην τέχνη. Διερευνά την αισθητική και ψυχολογική της επίδραση, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιήθηκε ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, από τις προϊστορικές απεικονίσεις έως τις πρώτες διακοσμητικές τέχνες και τα καλλιτεχνικά κινήματα του τέλους του 19ου αιώνα. Παράλληλα, αναλύεται η εξέλιξή της ως μορφολογικού και αισθητικού στοιχείου στην ιστορία της τέχνης.

Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στη σύγχρονη παρουσία και εφαρμογή της οργανικής μορφής στην τέχνη και τον σχεδιασμό, με αναφορές στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τη ζωγραφική και τις γραφικές τέχνες. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται σε κινήματα όπως το Art Nouveau, ο βιομορφισμός και η οργανική αφαίρεση του 20ού αιώνα, καθώς και στη συμβολή σημαντικών δημιουργών και θεωρητικών, όπως οι Ernst Haeckel, Hilma af Klint και Wilhelm Worringer. Μέσα από αυτές τις προσεγγίσεις αναδεικνύεται η οργανική μορφή ως διαχρονικό αισθητικό, μορφολογικό και εκφραστικό στοιχείο.

Το τρίτο κεφάλαιο μεταφέρει την έρευνα από τη θεωρία στην πρακτική εφαρμογή, παρουσιάζοντας την προσωπική εικαστική πρόταση. Εξετάζεται η συνύπαρξη φύσης και σύγχρονης ψηφιακής τεχνολογίας μέσω της επεξεργασίας εικόνας και των πρακτικών των μεικτών μέσων (mixed media). Κεντρικό άξονα αποτελεί η σύνδεση της οργανικής μορφής με το προσωπικό καλλιτεχνικό βίωμα, μέσα από τη δημιουργική συσχέτιση δύο διαφορετικών φυσικών και πολιτισμικών τοπίων, της Ελλάδας και της Ισλανδίας. Η αφαιρετικότητα της οργανικής μορφής λειτουργεί ως μέσο ανάδειξης μορφολογικών και αισθητικών συγγενειών, δημιουργώντας έναν σύγχρονο εικαστικό διάλογο ανάμεσα στη φύση, την τεχνολογία και την καλλιτεχνική δημιουργία.

1. Θεωρητικές προσεγγίσεις γύρω από την οργανική μορφή

Η οργανική μορφή, αν και ενυπάρχει σε διάφορους τομείς μελέτης και διερευνάται συνεχώς τόσο στην επιστήμη όσο και στην τέχνη, είναι μια έννοια που, αν επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε την αρχή της, φαίνεται να έχει ρίζες προγενέστερες του ανθρώπου. Πρόκειται ουσιαστικά για μια έννοια που ο άνθρωπος διαμόρφωσε προκειμένου να εξηγήσει αυτό που αντιλαμβάνεται ως «φυσικό», δηλαδή το οργανικό. Αν και συχνά συνδέεται με τη φύση, η έννοια της οργανικής μορφής έχει μια σύνθετη πορεία εξέλιξης, γεγονός που καθιστά τον ορισμό της ανοιχτό σε πολλές ερμηνείες.

Αυτό το στοιχείο του χαρακτήρα της ενδέχεται να αντανakλά ακριβώς την ίδια της την φύση, καθώς αφορά μορφές που συχνά παραπέμπουν σε γραμμές και σχήματα που παρατηρούνται στη φύση, όπως φυτά, ζώα, ανθρώπινες μορφές και άλλες βιολογικές οντότητες. Αυτές οι μορφές εμφανίζονται συχνά ελεύθερα ρέουσες, ακανόνιστες ή ασύμμετρες, και συνήθως έρχονται σε αντίθεση με τις γεωμετρικές ή μηχανικές μορφές, οι οποίες συνδέονται περισσότερο με την ανθρώπινη δημιουργία παρά με τη φυσική τάξη.

Όπως διατυπώνει εύλογα, ο γάλλος ιστορικός τέχνης H. Focillon, «*Η οργανική ζωή σχεδιάζει σπείρες, σφαίρες, μαιάνδρους και αστέρια, και αν επιθυμώ να μελετήσω αυτή τη ζωή, πρέπει να στραφώ στη μορφή και στον αριθμό. Αλλά τη στιγμή που αυτά τα σχήματα εισβάλλουν στον χώρο και στα υλικά που είναι ειδικά για την τέχνη, αποκτούν μια εντελώς νέα αξία και γεννούν εντελώς νέα συστήματα.*»¹ (Focillon, 1942, p. 34).

Η έννοια της οργανικής μορφής έχει τις ρίζες της στις τάσεις του νατουραλισμού και της αναπαράστασης της φύσης στην τέχνη. Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, καλλιτέχνες όπως ο Leonardo Da Vinci μελέτησαν τη φύση και τα ζωικά σώματα για να δημιουργήσουν ρεαλιστικές και ανατομικά ακριβείς αναπαραστάσεις, ενώ παράλληλα οι άνθρωποι χρησιμοποιούσαν αυτές τις παρατηρήσεις για να διακοσμήσουν υφαντά και τοιχογραφίες. Παρά ταύτα, η έννοια της οργανικής μορφής αναδείχθηκε κυρίως τον 19ο και 20ό αιώνα, μέσω καλλιτεχνικών κινημάτων όπως το Art Nouveau και την Οργανική Αφαίρεση (Organic Abstraction).

Στο πλαίσιο του Art Nouveau, οι καμπύλες γραμμές, τα φυσικά μοτίβα και οι οργανικές μορφές που αναπαρίσταναν λουλούδια, φύλλα και άλλα στοιχεία της φύσης, ενσωματώθηκαν σε κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής, από την αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση έως τις πρώτες μορφές γραφικών τεχνών. Καλλιτέχνες όπως ο Alphonse Mucha και ο Antoni Gaudí δημιούργησαν έργα που ενσωμάτωναν χαρακτηριστικά οργανικών μορφών και φυσικότητας στις δημιουργίες τους. Αντίστοιχα και σε άλλα κινήματα, καλλιτέχνες όπως ο Wassily Kandinsky και ο Paul Klee χρησιμοποίησαν οργανικές, αφαιρετικές μορφές και γραμμές για να εκφράσουν εσωτερικές ανθρώπινες καταστάσεις και ψυχολογικές αντιφάσεις. Η έννοια της οργανικής μορφής, με τον καιρό,

απέκτησε πιο φιλοσοφικό και ψυχολογικό χαρακτήρα, συνδέοντας την τέχνη με την ανθρώπινη συνείδηση και τα συναισθήματα.

Τα κινήματα τέχνης, σε συνδυασμό με την παράλληλη εξέλιξη της επιστήμης και της ακριβούς παρατήρησης των μορφών, επηρέασαν σημαντικά την αντίληψη της οργανικής μορφής, ιδιαίτερα στα τέλη του 20ού αιώνα. Η φυσιολατρική εικονογράφηση του Ernst Haeckel, με τις γεωμετρικές και οργανικές δομές των φυσικών μορφών, από τους μικρότερους οργανισμούς μέχρι τα πιο σύνθετα οικοσυστήματα, άσκησε σημαντική επιρροή στην καλλιτεχνική σκέψη και τον σχεδιασμό.

1.1 Η ψυχολογική διάσταση της οργανικής μορφής

Η σχέση της οργανικής μορφής με την ψυχολογία, καθώς και η αισθητική και ψυχολογική ερμηνεία της κατά την περίοδο αυτή, αποτελούν κεντρικά ζητήματα στο έργο θεωρητικών όπως ο Wilhelm Worringer.

Στο έργο του *Abstraction and Empathy* (1908), ο Worringer αναφέρεται στην αφαιρετική χρήση της οργανικής μορφής και της γραμμής ως μέσου έκφρασης συναισθηματικών καταστάσεων, παρέχοντας θεωρητική βάση για την αναγνώριση και εκτίμηση της Αφαιρετικής τέχνης ως μια εδραιωμένη πια μορφή έκφρασης. Σύμφωνα με τον Worringer, από το κείμενο του *Abstraction and Empathy*: «η ορμή προς αφαίρεση είναι το αποτέλεσμα μιας μεγάλης εσωτερικής ανησυχίας που προκαλούν στον άνθρωπο τα φαινόμενα του εξωτερικού κόσμου»² ενώ η οργανική μορφή προκαλεί συναισθήματα ενσυναίσθησης και οικειότητας στον θεατή, δημιουργώντας έναν οπτικό διάλογο που τον συνδέει με το φυσικό περιβάλλον. Η άμεση σύνδεση της μορφής με την ψυχολογία θα διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο, ιδιαίτερα στο πεδίο της Οπτικής Επικοινωνίας και των Γραφικών Τεχνών (Worringer, 1907, p. 15).

Ο ποιητής Samuel Taylor Coleridge δίνει μία ενδιαφέρουσα ερμηνεία της οργανικής μορφής: «η οργανική μορφή αναπτύσσεται εκ των έσω, όπως ένας ζωντανός οργανισμός, και δεν επιβάλλεται εξωτερικά», υπογραμμίζοντας έτσι τη δυναμική και ενδογενή της φύση (Poetry Foundation, 2018).

Ωστόσο, στη φύση απαντώνται και μορφές με σαφή γεωμετρικά χαρακτηριστικά, οι οποίες είναι απολύτως φυσικές και δεν οφείλονται σε ανθρώπινη ή μηχανική παρέμβαση. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν οι κρυσταλλικές δομές μιας χιονονιφάδας, καθώς και οι εξαγωνικές δομές των κυψελών των μελισσών, οι οποίες αποκαλύπτουν μια εγγενή γεωμετρικότητα. Στο σημείο αυτό αναδεικνύεται μια ιδιότυπη συνάντηση του οργανικού με το γεωμετρικό, η οποία αργότερα θα προσδιοριστεί με τον όρο «βιομορφισμός», που καταγράφεται από τον Άγγλο ανθρωπολόγο Alfred Cort Haddon το 1895 (Routledge Encyclopedia of Modernism, 2016).

Αντίστοιχα, ο Σπύρος Παπαπέτρος χρησιμοποιεί τον όρο «κρυσταλλική μορφή» για να περιγράψει αυτές τις στατικές γεωμετρικές δομές που μπορεί να έχουν για παράδειγμα οι χιονονιφάδες, επισημαίνοντας ότι πρόκειται για μια «*ανόργανη μορφή εμψύχωσης που έχει λιγότερο να κάνει με την κίνηση και περισσότερο με μια μορφή ενέργειας που εντείνεται από την ακινησία και τη στατικότητα*». Κατά συνέπεια, η έννοια της οργανικής μορφής επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες· ωστόσο, η πλέον διαδεδομένη κατανόησή της προσεγγίζει περισσότερο την ερμηνευτική κατεύθυνση που διατύπωσε ο Coleridge. Ο Παπαπέτρος εξετάζει την ένταση ανάμεσα στο οργανικό και το ανόργανο στο πλαίσιο μιας ευρύτερης προβληματικής για την εμψύχωση της ύλης. Η προσέγγισή του δεν ταυτίζεται με την αισθητική κατηγορία της οργανικής μορφής, όπως χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία, αλλά διευρύνει τη συζήτηση προς τη σχέση έμψυχου και άψυχου, κίνησης και στατικότητας (Papapetros, 2012).

Φαίνεται διακριτά ότι η έννοια της οργανικής μορφής στην τέχνη αναφέρεται, κατά κανόνα, σε μορφές που αντλούν την έμπνευσή τους από τη φύση ή μιμούνται ζωντανούς οργανισμούς και τα μορφολογικά τους χαρακτηριστικά, σε αντιδιαστολή προς τις γεωμετρικές μορφές, οι οποίες συχνά διακρίνονται από αυστηρότητα και μαθηματική κανονικότητα. Η προσέγγιση αυτή αποτελεί πρωτίστως μια αισθητική θεώρηση της μορφής, που πηγάζει από θεωρίες της Αισθητικής και της Ιστορίας της Τέχνης, στο πλαίσιο των οποίων η μορφή, επηρεασμένη από τη φύση, αποκτά διακριτή ταυτότητα.

Κατά συνέπεια, φαίνεται να υπάρχει ένας συσχετισμός γύρω από την έννοια της οργανικής μορφής ως συνδετικός κρίκος μεταξύ επιστήμης και τέχνης, καθώς

ενσωματώνει τη μελέτη και την αναπαράσταση της φύσης μέσα από το πρίσμα της ανθρώπινης αντίληψης. Κατά τον ίδιο τρόπο, η οργανική μορφή στην τέχνη φαίνεται να εμφανίζεται επηρεασμένη και από την ψυχολογία, και ειδικότερα από τη Θεωρία της μορφής (Gestalt), η οποία δίνει έμφαση στην οργάνωση των μορφών. Σε επιστημονικό άρθρο, οι I. C. McManus, K. Stöver, D. Kim , εξετάζουν αν η θεωρία του Rudolf Arnheim για την οπτική ισορροπία στις εικαστικές συνθέσεις επιβεβαιώνεται εμπειρικά, βγαίνοντας στο συμπέρασμα ότι η αισθητική εμπειρία δεν προκύπτει από μεμονωμένα στοιχεία αλλά από την οργάνωση της συνολικής σύνθεσης ενός έργου τέχνης. (McManus et al., 2011).

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης η οργανική μορφή στην τέχνη αναφέρεται σε σχήματα ή σύνολα σχημάτων που αντλούν την έμπνευσή τους από τη φύση, όπως καμπύλες, φυλλώματα και αφαιρετικές ή ακανόνιστες διατάξεις. Συνεπώς, η οργανική μορφή μπορεί να εντοπιστεί σε κάθε μορφή που προέρχεται από τη φύση.

Ο R. Arnheim παραθέτει τη ρήση του ζωγράφου Ben Shahn ότι «η μορφή είναι το ορατό σχήμα του περιεχομένου». Υπό το πρίσμα αυτό, η οργανική μορφή ενός αντικειμένου μπορεί να εκτείνεται από την απολύτως ρεαλιστική απεικόνιση ενός δέντρου, όπως σε έργα του Aert van der Neer (εικ. 1-2), έως την έντονα χρωματική και σχεδόν δυναμική, οπτικά «εν κινήσει» απόδοση ενός δέντρου σε πίνακες του Vincent van Gogh (Arnheim & Ιάκωβος Ποταμιάνος, 1954/2005, σ. 113).



Εικόνα 1 Aert van der Neer, Moonlit Landscape with Bridge, 1648



Εικόνα 2 Vincent van Gogh, Pine Trees at Sunset, 1889

Η οργανική μορφή στην τέχνη αρχίζει να αποκτά σαφή ταυτότητα από τη στιγμή που η επιστημονική σκέψη και η συστηματική παρατήρηση των φυσικών μορφών συνδέονται ουσιαστικά με την καλλιτεχνική δημιουργία. Στο πλαίσιο αυτό, ο Philip Ritterbush, στο βιβλίο του *The Art of Organic Forms* (1968), διερευνά την έννοια της οργανικής μορφής μέσα από τους εκπροσώπους της στην τέχνη. Ειδικότερα, επισημαίνει ότι κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ορισμένοι καλλιτέχνες άρχισαν να ενσωματώνουν στις συνθέσεις τους αφηρημένες, καμπυλόγραμμες μορφές, επιδιώκοντας να αποδώσουν την ουσιώδη ομορφιά της φύσης, χωρίς να την μιμούνται άμεσα. Μεταξύ αυτών αναφέρονται ο Paul Klee, Max Ernst και Joan Miró (Ritterbush, 2022).

1.2 Χαρακτηριστικά της οργανικής μορφής στην τέχνη

1.2.1 Το πρωτόγονο και η αναπαράσταση της μορφής

Όπως αναλύθηκε ανωτέρω, η ενσωμάτωση των οργανικών σχημάτων και μορφών στον χώρο της τέχνης και του σχεδιασμού αποτελεί το αποτέλεσμα μιας μακράς ιστορικής εξέλιξης, κατά την οποία η καλλιτεχνική δημιουργία και η βιολογική παρατήρηση βρίσκονταν σε διαρκή αλληλεπίδραση. Η διαδικασία αυτή οδήγησε στη σταδιακή καθιέρωση της οργανικής μορφής ως θεμελιώδους στοιχείου της τέχνης, το οποίο συμβολίζει την ομορφιά και την πολυπλοκότητα του φυσικού κόσμου.

Ωστόσο, οι ρίζες αυτής της σχέσης ανάγονται στις απαρχές της ανθρώπινης ύπαρξης, όταν ο άνθρωπος, ήδη πριν από την ανάπτυξη της γραφής, επιχειρούσε να αποτυπώσει την αντίληψή του για τη «μορφή» μέσω ζωγραφικών απεικονίσεων στα τοιχώματα των σπηλαίων και άλλων επιφανειών.

Εξετάζοντας σε βάθος τις προϊστορικές ζωγραφιές στους τοίχους των σπηλαίων, συμβαίνει μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση, η οποία, αν και φαίνεται αυτονόητη, αποκαλύπτει μια βαθύτερη ανθρώπινη αντίληψη του ανθρώπινου νου, ο οποίος τείνει να «απλοποιεί» τις μορφές για να τις κατανοήσει καλύτερα. Οι αναπαραστάσεις των ζώων, των ανθρώπων, των τελετών και των αντικειμένων στις τοιχογραφίες φέρουν έναν

«αφαιρετικό» χαρακτήρα. Οι έννοιες του «οργανικού» και του «αφαιρετικού» θα εξεταστούν με μεγαλύτερη ακρίβεια παρακάτω.

Στις απεικονιζόμενες ζωγραφικές παραστάσεις κυρίαρχη θέση κατέχουν οι μορφές των ζώων, όπως οι βίσονες, τα άλογα και τα ελάφια. Τα μορφολογικά τους χαρακτηριστικά αποδίδονται με έντονα περιγράμματα, τα οποία συγκροτούν σαφείς και αναγνωρίσιμες σιλουέτες, ενώ παράλληλα δίνεται ιδιαίτερη έμφαση σε επιμέρους στοιχεία, όπως τα κέρατα, ο κορμός και η αίσθηση της κίνησης (εικ. 3). Αντιθέτως, οι ανθρώπινες μορφές παρουσιάζονται συχνά με απλοποιημένο τρόπο, αποδιδόμενες μέσω ελάχιστων χαρακτηριστικών, όπως το κεφάλι, τα κέρατα ή τα γεννητικά όργανα. Η απουσία αναλογικής ακρίβειας και ρεαλιστικής απόδοσης δεν αναιρεί την εκφραστική και συμβολική ισχύ των μορφών αυτών. Οι οργανικές μορφές δεν υφίστανται ως



Εικόνα 3 Ζωόμορφες απεικονίσεις σε τοιχογραφία στο σπήλαιο Lascaux, παλαιολιθικής εποχής

«ανεξάρτητα» στοιχεία από το φόντο, αλλά ενσωματώνονται στις φυσικές καμπύλες και ανωμαλίες του ίδιου του βράχου, με αποτέλεσμα το σχήμα τους να καθορίζεται εν μέρει από την μορφολογία της επιφάνειας. Τα οπτικά αυτά χαρακτηριστικά δεν προέκυπταν ως συνειδητός αυτοσκοπός του πρωτόγονου καλλιτέχνη, αντιθέτως, αποτέλεσαν απόρροια

της διαδικασίας απεικόνισης πάνω σε μια βραχώδη επιφάνεια, μέσω της χρήσης των διαθέσιμων εργαλείων και της αντιληπτικής ικανότητας της εποχής του. Η πρακτική αυτή οδηγούσε στη δημιουργία ρευστών μορφών, χωρίς σαφή όρια ή αυστηρή γεωμετρική οργάνωση.

Παράλληλα, χρησιμοποιούνται φυσικά χρώματα και υλικά, τα οποία, υπό την επίδραση του χρόνου, υφίστανται αλλοιώσεις λόγω βιολογικών και χημικών διεργασιών, όπως συμβαίνει ενδεικτικά με την όχρα. Οι μεταβολές αυτές συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός έντονα οργανικού εικαστικού αποτελέσματος, όπου οι μορφές ενσωματώνονται στο φυσικό περιβάλλον, διατηρώντας μια αίσθηση «ζωντάνιας» μέσα στον χρόνο. Ο Ε. Η. Gombrich αναφέρει ότι υπό αυτήν την έννοια, μπορούν να θεωρηθούν ως «...από τα αρχαιότερα τεκμήρια της ανθρώπινης πίστης στη δύναμη της εικόνας» (Gombrich, 1998/2011, σ. 42).

Η εγγενής τάση του προϊστορικού ανθρώπου να απλοποιεί τη μορφή, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή στη σύγχρονη εποχή ως «απλοποιημένη», συνιστά μια πρώιμη ταυτότητα της οργανικής μορφής, η οποία αποδίδει τα αντικείμενα μέσα από ελάχιστα δομικά χαρακτηριστικά. Ταυτόχρονα, αντανakλά μια αρχική σύλληψη του «αφαιρετισμού» στην τέχνη, με χαρακτηριστικά παραδείγματα να εντοπίζονται τόσο στην προϊστορική δημιουργία όσο και στην παιδική ζωγραφική. Ειδικότερα, στην πρωτόγονη τέχνη η «απλοποίηση» της μορφής δεν αποτελεί μόνο αισθητική επιλογή, αλλά εξυπηρετεί και πρακτικούς σκοπούς, καθώς επιδιώκει να αποδώσει, με τρόπο άμεσο και λειτουργικό, τα ουσιώδη χαρακτηριστικά που σχετίζονται με την αναγνώριση και τη σημασία του αντικειμένου· για παράδειγμα, η απεικόνιση ενός βίσωνα λειτουργεί ως συνοπτική οπτική καταγραφή των βασικών γνωρισμάτων του, καθιστώντας σαφές το «πώς μοιάζει» και, κατ' επέκταση, «πώς μπορεί να αναγνωριστεί» (Arnheim & Ιάκωβος Ποταμιάνος, 1954/2005, σ. 165). Σε μεταγενέστερες περιόδους, οι άνθρωποι αρχίζουν να καλλιεργούν συστηματικότερα την παρατήρηση των φυσικών μορφών και, σε συνάρτηση με τη ραγδαία εξέλιξη των εργαλείων και των μέσων εικαστικής αποτύπωσης ανά τους αιώνες, οδηγούνται σταδιακά στη ρεαλιστική αναπαράσταση των στοιχείων της φύσης.

1.2.2 Αναγέννηση και η αναπαράσταση της φύσης

Πριν, ωστόσο, οι άνθρωποι καταλήξουν στη ρεαλιστική αναπαράσταση της φύσης, όπως την αναγνωρίζουμε σήμερα, διανύουν μακρά περίοδο αιώνων, κατά την οποία συντελούνται εκτενείς επεξεργασίες και πειραματισμοί με υλικά, μέσα και τρόπους απεικόνισης. Οι οργανικές μορφές, που αρχικά εμφανίζονταν ως αφαιρετικά σχήματα στις προϊστορικές σπηλαιογραφίες, αρχίζουν σταδιακά να αποκτούν πιο αναγνωρίσιμη και «ρεαλιστική» υπόσταση: αποδίδονται σε αγγεία αρχαίων πολιτισμών, λαμβάνουν τρισδιάστατη μορφή στη γλυπτική των μεγάλων αυτοκρατοριών και μετασχηματίζονται σε συμβολικές παραστάσεις στα ψηφιδωτά.

Καθώς οι αιώνες εξελίσσονται, η ανθρωπότητα φτάνει σε ένα ιδιαίτερα υψηλό επίπεδο καλλιτεχνικής έκφρασης, το οποίο είναι τόσο εκτεταμένο και πολυσχιδές ώστε να μην μπορεί να αναλυθεί διεξοδικά στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης. Ωστόσο, ιδιαίτερη σημασία αξίζει να αποδοθεί στην περίοδο της Αναγέννησης, κατά την οποία η απεικόνιση των φυσικών στοιχείων έφερε μία καινούργια διάσταση στην εικαστική δημιουργία.

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης (14ος έως 17ος αιώνας), η τέχνη στρέφεται συνειδητά προς τη συστηματική μελέτη της φύσης και του εμπειρικού κόσμου. Σε αντίθεση με τη μεσαιωνική περίοδο, όπου κυριαρχεί η συμβολική και θρησκευτική απεικόνιση, οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης επιδιώκουν την όσο το δυνατόν πιστότερη αναπαράσταση της «ορατά» αντιληπτής πραγματικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η φύση αναγνωρίζεται ως πρότυπο αλήθειας και αισθητικής τελειότητας. Η προσεκτική παρατήρηση φυσικών φαινομένων όπως το φως και η σκιά, η ανθρώπινη ανατομία και η προοπτική, καθίστανται θεμελιώδες εργαλείο για τη δημιουργία έργων τέχνης. Η προσέγγιση αυτή συνδέεται άμεσα με την ανάπτυξη των φυσικών επιστημών και την αυξανόμενη εμπιστοσύνη στη λογική και την εμπειρική γνώση.

Ωστόσο, η κατανόηση της αναγεννησιακής τέχνης προϋποθέτει την αναφορά στη μεσαιωνική παράδοση, η οποία υπήρξε άρρηκτα συνδεδεμένη με τις κυρίαρχες φιλοσοφικές, θεολογικές και αισθητικές αντιλήψεις της εποχής. Στον Μεσαίωνα, η φύση δεν αντιμετωπίζεται ως αυτόνομη πραγματικότητα, αλλά ως δημιούργημα του Θεού,

εμποτισμένο με συμβολικό και πνευματικό περιεχόμενο. Παρά ταύτα, η συμβολή της μεσαιωνικής τέχνης στην απεικόνιση στοιχείων του φυσικού κόσμου υπήρξε σημαντική, ιδίως ως προς την έμφαση στη λεπτομέρεια και στον εμπλουτισμό με διακοσμητικά οργανικά μοτίβα. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικές είναι οι ταπετσαρίες τοίχων (tapestries) στα τέλη του 15ου αιώνα, τις οποίες διακοσμούσαν ζώα, φυτά, τοπία και ανθρώπινες μορφές με έντονο «συμβολικό» χαρακτήρα. Η τάση αυτή οδηγεί σε μια ιδιότυπη πρόσληψη της φύσης, η οποία δεν αποσκοπεί στον φυσιοκρατικό ρεαλισμό, αλλά σε μια «πνευματικοποιημένη» εκδοχή της.

Οι μορφές παραμένουν αναγνωρίσιμες ως φυσικές, οι άνθρωποι, τα δέντρα και τα ζώα αποδίδονται με μια εκλεπτυσμένη λεπτομέρεια, χαρακτηριστική ιδίως του Διεθνούς γοτθικού ρυθμού³. Συχνά εμφανίζονται ελαφρώς επιμηκυμένες ή πλαισιωμένες από περίτεχνα διακοσμητικά οργανικά μοτίβα (ornaments) όπως άνθη και κλαδιά, διατηρώντας την αναφορά στη φύση, αλλά αποκτώντας παράλληλα έναν πιο αφαιρετικό χαρακτήρα, ιδίως ως προς την απόδοση του φόντου (εικόνα 4). Τα φυτικά μοτίβα δεν περιορίζονταν στις διακοσμητικές τέχνες, αλλά συνδέονταν στενά και με άλλους τομείς, όπως η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική και η διακόσμηση χειρογράφων. Η καμπυλότητα και η ρευστότητα των οργανικών γραμμών διατηρούνται, εντασσόμενες όμως σε αυστηρά οργανωμένες συνθέσεις, όπως παρατηρείται σε εικονογραφημένα πλαίσια, χειρόγραφα και ψηφιδωτά (Gombrich, 1998/2011, σ. 218).

Η σύζευξη της λεπτομερούς απόδοσης των φυσικών στοιχείων όπως τα φυτά, τα άνθη, οι θάμνοι, οι κορμοί, οι βράχοι και το γρασίδι, με τη συμβολική τους διάσταση προσδίδουν μια ιδιαίτερη ελευθερία στην πρόσληψη της απεικονιζόμενης φύσης, που, ενώ διατηρεί αναγνωρίσιμα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, μετασχηματίζεται ταυτόχρονα σε φορέα βαθύτερων συμβολικών νοημάτων.

³ Διεθνής γοτθικός ρυθμός: Όρος που επινοήθηκε από τους ιστορικούς της τέχνης για να περιγράψει ένα είδος «αυλικής ζωγραφικής» που αναπτύχθηκε σε όλη την Ευρώπη από τα τέλη του 14ου έως τα μέσα του 15ου αιώνα. Τα κύρια μορφολογικά στοιχεία χαρακτηρίζονταν από την λεπτότητα και καμπυλότητα των γραμμών και ιδιαίτερη προσοχή στη διακόσμηση (υφάσματα, κοσμήματα, αρχιτεκτονικά στοιχεία).
Πηγή: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/international-gothic>



**Εικόνα 4 Ταπισερί
The Lady and the
Unicorn: À mon seul
désir (Musée national
du Moyen Âge,
Paris), περ. 1500**

Η φύση συνιστά έναν πολυσήμαντο χώρο συμβολισμών και μεταφορών. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, οι άνθρωποι προσέφευγαν στον φυσικό κόσμο με στόχο την ενίσχυση της θρησκευτικής τους εμπειρίας. Στοιχεία όπως βράχοι, δέντρα, άνθη, υδάτινες διαδρομές, ορεινοί όγκοι και η ίδια η ατμόσφαιρα ενσωματώνονταν σε ζωγραφικούς πίνακες, σχέδια και εικονογραφημένα χειρόγραφα, συμβάλλοντας στη δημιουργία εκτενών τοπίων και πανοραμάτων, τα οποία λειτουργούσαν συχνά ως εικαστικό υπόβαθρο για ποικίλα κείμενα (Keene & Kaczinski, 2017).

Το μοτίβο του άκανθου, αρχικά σκαλισμένο σε κιονόκρανα και επιφάνειες κίωνων, επεκτάθηκε και στη μεταλλοτεχνία, όπου αξιοποιήθηκε ως διακοσμητικό πλαίσιο και φόντο, γνωρίζοντας ευρεία ανάπτυξη σε διαφορετικούς τομείς. Ανάλογα διακοσμητικά μοτίβα απαντώνται συχνά και στην ενδυμασία της εποχής, αντανakλώντας τη φυσιοκρατική αισθητική που τη χαρακτηρίζει, μέσω της χρήσης ανθέων, φυτικών θεμάτων και σχεδίων φυλλώματος. Τα στοιχεία αυτά αποδείχθηκαν καθοριστικά για τη μεταγενέστερη επίδραση συγκεκριμένων καλλιτεχνικών ρευμάτων στα τέλη του 19ου αιώνα, όπου οι γυναικείες μορφές, ενσωματώνοντας οργανικά στοιχεία εμπνευσμένα από τη φύση, αναδεικνύονται σε κεντρικό μοτίβο (leitmotiv) του καλλιτεχνικού ύφους του fin de siècle⁴ (Concilio & Mondo, 2025, p. 2).

⁴ fin de siècle ή «τέλος του αιώνα»: αφορά την ορολογία που συμβολίζει το ευρύτερο καλλιτεχνικό κλίμα που επικρατούσε στην Ευρώπη στο τέλος του 19ου αιώνα.



Εικόνα 5 Sandro Botticelli, *Η Άνοιξη (Primavera)*, περ. 1480

1.2.3 Ισλαμική τέχνη και αραβουργήματα (arabesque)

Στο πλαίσιο της διερεύνησης των οργανικών μορφών, επήλθε εύλογη η αναφορά στην ισλαμική τέχνη, καθώς η δομή και η αρμονία της φύσης αποτελούν κυρίαρχα και διαπεραστικά χαρακτηριστικά της μορφής της.

Όπως προαναφέρθηκε, από αισθητική άποψη η Αναγέννηση χαρακτηρίζεται από την εμπειρική παρατήρηση της φύσης και την επιδίωξη αναπαραστατικής πιστότητας, με ιδιαίτερη έμφαση στην προοπτική και την απόδοση της ανθρώπινης ανατομίας. Αντιθέτως, η ισλαμική τέχνη προσανατολίζεται προς μια ευρύτερα διακοσμητική αισθητική έκφραση με προσανατολισμό προς μη παραστατικές μορφές της φύσης. Η τάση αυτή συνδέεται με την «εικονοκλαστική» στάση που επικράτησε στο Ισλάμ γενικότερα, δηλαδή την αποφυγή εικονιστικών παραστάσεων (aniconism), η οποία, κατά τη M. Gaifman, ορίζεται ως «η αποτύπωση της θεϊκής παρουσίας χωρίς εικονική αναπαράσταση», δηλαδή η αποφυγή απεικόνισης έμβιων όντων σε θρησκευτικά συμφραζόμενα, που θα μπορούσαν να καταστούν αντικείμενο λατρείας, γεγονός που ευνόησε την ανάπτυξη αυτής της μορφής καλλιτεχνικής έκφρασης, όπου κυριαρχούν περισσότερο τα γεωμετρικά και φυτικά μοτίβα, γνωστά ως *arabesque* (αραβουργήμα) (Gaifman, 2017).

Το ευρύ φάσμα της καλλιτεχνικής έκφρασης που Ισλάμ, αναπτύσσεται από τον 7ο αιώνα μ.Χ. και εξής, σε γεωγραφικές περιοχές που εκτείνονται από την Ιβηρική χερσόνησο έως την Κεντρική Ασία. Όπως προαναφέρθηκε, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη διακόσμηση (ornamentation) και την ανάπτυξη αφηρημένων μοτίβων. Η ανεικονικότητα συνδέεται με

θεολογικές ερμηνείες που απορρέουν από την ισλαμική παράδοση. Αν και δεν αποτελεί απόλυτο κανόνα σε όλες τις περιόδους και περιοχές, η τάση αυτή οδήγησε στην άνθηση της γεωμετρικής και φυτικής διακόσμησης, καθώς και της καλλιγραφίας. Σύμφωνα με τον Oleg Grabar και άλλους μελετητές, η «ανεικονικότητα» δεν συνεπάγεται απουσία της εικόνας, αλλά μετατόπιση της αισθητικής έκφρασης προς μη παραστατικές μορφές (Blair et al., 2003).

Ουσιαστικά δεν προκύπτει ουσιαστική αντίφαση, εφόσον ληφθεί υπόψη το εκάστοτε πλαίσιο εφαρμογής. Η σχετική «απαγόρευση» αφορά κυρίως τη θρησκευτική χρήση και συνδέεται με την αποτροπή της ειδωλολατρίας. Στην πράξη, η ισλαμική τέχνη τείνει να αποφεύγει την απεικόνιση έμβιων μορφών σε ιερούς χώρους, ενώ επιτρέπει μεγαλύτερη ελευθερία στη χρήση τους σε κοσμικά πλαίσια (Department of Islamic Art, 2001b).

Ως εκ τούτου, παρατηρείται η παρουσία ζώων, φυτικών θεμάτων, ακόμη και μυθικών πλασμάτων, όπως ο μονόκερος, σε έργα «κοσμικού» χαρακτήρα όπως παλάτια, αντικείμενα, εικονογραφημένα χειρόγραφα κτλ., χωρίς αυτό να συνεπάγεται κατ' ανάγκην με παραβίαση των θρησκευτικών αρχών. Αντιθέτως, στη θρησκευτική τέχνη, όπως στη διακόσμηση χώρων λατρείας, αποφεύγεται η απεικόνιση έμβιων όντων και κυριαρχούν τα γεωμετρικά και φυτικά μοτίβα (εικόνα 6).



Εικόνα 6 Εικόνα 6 Shamsa («μικρός ήλιος») από το Ιράν, μέσα του 16ου αιώνα, Keir Collection of Islamic Art/ Dallas Museum of Art

Η Ελένη Φίλωνος, γράφει εύλογα για το Μουσείο Μπενάκη: «το αραβούργημα γεννήθηκε από την ιδέα του μίσχου και του φύλλου, που τυλίγεται, ξετυλίγεται, συμπλέκεται, αναπτύσσεται και υποδιαίρεείται σε μία σειρά από δευτερεύοντες σχηματισμούς που επίσης διχοτομούνται, αναπλάθονται και ξαναενώνονται με τον κύριο βλαστό, σε μία απειρία παραλλαγών», όπου διακρίνεται μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα σύνδεση των μορφών με τη συμβολική, και ίσως μεταφυσική, διάσταση της οργανικότητας, καθώς αυτές ανασυντίθενται διαρκώς, δημιουργώντας την εντύπωση μιας αέναης γένεσης και ανάδυσης νέων μορφών (Μουσείο Μπενάκη, 1980).

Η καλλιγραφία συνιστά επίσης θεμελιώδες στοιχείο της ισλαμικής τέχνης. Καθώς το Κοράνι θεωρείται ο λόγος του Θεού, η γραπτή του απόδοση απέκτησε ιδιαίτερη αισθητική και πνευματική βαρύτητα. Οι ποικίλοι καλλιγραφικοί τύποι αξιοποιούνται όχι μόνο σε χειρόγραφα, αλλά και σε αρχιτεκτονικά διακοσμητικά στοιχεία, καθώς και σε αντικείμενα όπως κεραμικά και υφάσματα. Η οργανικότητα της καλλιγραφικής μορφής έγκειται στην ικανότητα του καλλιτέχνη να αξιοποιεί τις εγγενείς δυνατότητες της αραβικής γραφής για να μεταμορφώσει τη γραφή σε διακόσμηση (Department of Islamic Art, 2001).

Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής διακρίνεται μια εναρμονισμένη σχέση μεταξύ φυσικού και πνευματικού κόσμου, το οποίο βασίζεται στη γεωμετρία, τη ρυθμική επανάληψη και την αφαιρετικότητα. Χαρακτηριστικά μορφολογικά στοιχεία αποτελούν οι θόλοι, τα τόξα, ιδίως το πεταλοειδές και το οξυκόρυφο, οι μιναρέδες και οι πλούσια διακοσμημένοι εσωτερικοί χώροι. Τα τεμένη (mosques) συνιστούν το κατεξοχήν πεδίο εφαρμογής αυτών των αρχών, με έμφαση στη χωρική οργάνωση που εξυπηρετεί τη συλλογική λατρεία, ενώ η αξιοποίηση του φωτός και υλικών, όπως τα πλακίδια, το μάρμαρο και ο γύψος, συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση ατμόσφαιρας πνευματικότητας.

Κεντρικό χαρακτηριστικό αποτελεί η ανάπτυξη σύνθετων γεωμετρικών μοτίβων, τα οποία προκύπτουν από βασικά σχήματα, όπως ο κύκλος και το πολύγωνο, και εξελίσσονται μέσω συμμετρικών μετασχηματισμών. Η μαθηματική διάσταση της αρχιτεκτονικής εκδηλώνεται μέσα από την επανάληψη, τη συμμετρία, δίνοντας την αίσθηση της

φρακταλικής οργάνωσης (fractal geometry) και την αφαιρετική διακόσμηση, η οποία δεν αναπαριστά τη φύση, αλλά αποδίδει τις θεμελιώδεις αρχές της, όπως είναι η επανάληψη των οργανικών μοτίβων. Τα χαρακτηριστικά αυτά απαντώνται στη φύση (όπως σε φυλλώματα, κλαδώσεις και κρυσταλλικές δομές), υποδηλώνοντας μια βαθιά μορφολογική συγγένεια μεταξύ φυσικών και καλλιτεχνικών συστημάτων.

Μία ενδιαφέρουσα προοπτική που φέρει η ισλαμική τέχνη είναι η παρατήρηση «βιομορφικών» (biomorphism) στοιχείων στην τέχνη, όπως η γεωμετρία και η επανάληψη της οργανικής μορφής που ενυπάρχει στην φύση, όπου αργότερα θα ενοποιηθούν ως έννοιες και χαρακτηριστικά στο κίνημα του Βιομορφισμού που θα επηρεάσει τον 20ο αιώνα, στην ευτύτερη τέχνη και τον σύγχρονο σχεδιασμό, οδηγώντας σε πρακτικές σύγχρονου σχεδιασμού όπως ο βιομιμιτισμός (biomimicry), που στοχεύει στην ανάπτυξη βιώσιμων λύσεων για τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η ανθρωπότητα, εμπνεόμενη και μιμούμενη τους μηχανισμούς και τις λειτουργίες που υπάρχουν στη φύση.

1.2.4 Όταν η φύση συναντάει την επιστήμη (Ernst Haeckel)

Το 1899, ο Γερμανός βιολόγος και φυσιολόγος Ernst Haeckel (1834-1919) δημοσιεύει για πρώτη φορά μια σειρά εικονογραφημένων έργων που απεικονίζουν ποικίλες ομάδες και ταξινομήσεις χερσαίων και θαλάσσιων οργανισμών. Το έργο αυτό ολοκληρώνεται το 1904 με τον τίτλο *Kunstformen der Natur* («Μορφές τέχνης της φύσης»). Όπως αναφέρει ο ίδιος, ο βασικός σκοπός του εγχειρήματος ήταν η προσπάθεια να καταστήσει προσιτούς, σε ένα ευρύτερο μορφωμένο κοινό, τους εντυπωσιακούς «θησαυρούς» ομορφιάς που είτε βρίσκονται στα βάθη των ωκεανών είτε, λόγω του μικροσκοπικού τους μεγέθους, καθίστανται ορατοί μόνο μέσω μικροσκοπίου. Παράλληλα, το έργο υπηρετούσε και έναν επιστημονικό στόχο, δηλαδή τη μετάδοση της κατανόησης της εξαιρετικά σύνθετης δομής και συμμετρικής «οργάνωσης» αυτών των φυσικών μορφών (Svintsova, 2024).

Η συμβολή του Haeckel στην οργανικότητα της μορφής στην τέχνη, αφορά την κατεξοχήν σύζευξη της επιστημονικής παρατήρησης με την καλλιτεχνική δημιουργία. Βεβαίως,

προϋπήρξαν σημαντικές μορφές που ασχολήθηκαν με ανάλογες προσεγγίσεις, όπως τα λεπτομερή σχέδια του Leonardo da Vinci, τα οποία συνιστούν πρώιμες ρεαλιστικές απεικονίσεις της ανθρώπινης και γενικότερα της έμβιας ανατομίας.

Για τη λεπτομερή αποτύπωση των εν λόγω εικόνων αξιοποιήθηκε η τεχνική της λιθογραφίας, μια μορφή εκτύπωσης ήδη καθιερωμένη από τα τέλη του 18ου αιώνα, εν προκειμένω με τη συμβολή του Adolf Giltsh. Η μέθοδος αυτή επέτρεπε την ακριβή απόδοση ελεύθερων γραμμών σχεδίου με μολύβι ή κάρβουνο, ενισχύοντας παράλληλα τις τονικές διαβαθμίσεις (φωτοσκιάσεις) και υπερβαίνοντας την απλή καθαρογραμμική απεικόνιση. Ως εκ τούτου, αποτέλεσε το πλέον κατάλληλο μέσο για την απόδοση των πολυσύνθετων μορφών των εικονογραφησέων του Haeckel.

Κυρίαρχο χαρακτηριστικό των εικόνων του αποτελεί η μορφολογική οργάνωση των οργανισμών (όπως μικροοργανισμοί και θαλάσσια είδη), με ανάδειξη λεπτομερειών μη άμεσα αντιληπτών με το γυμνό μάτι (εικόνα 7). Οι απεικονίσεις είναι επιστημονικά ακριβείς, βασισμένες σε παρατηρήσεις που θα γίνονταν μέσα από ένα μικροσκόπιο, ενώ ταυτόχρονα διακρίνονται για την υψηλή διακοσμητική τους ποιότητα· ακριβώς σε αυτή τη διττή τους φύση εδρεύει η καλλιτεχνική τους αξία.

Επιδίωξή του ήταν να αναδειχθεί «ό,τι υπάρχει εκεί έξω» στον μικροσκοπικό και δυσπρόσιτο κόσμο. Στα σχέδιά του, οι περίτεχνες και σύνθετες δομές, αποδείκνυαν ότι οι φαινομενικά απλές ή «ταπεινές» μορφές ζωής εμφανίζουν αξιοσημείωτη δομική πολυπλοκότητα, όταν εξετάζονται με προσεκτική παρατήρηση (Levit & Hossfeld, 2019,p. 1). Ο ίδιος υποστήριζε ότι οι εικονογραφικές του πλάκες θα αποτελούσαν πηγή έμπνευσης τόσο για καλλιτέχνες όσο και για τεχνίτες. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά στον πρόλογό του: «οι εικαστικές τέχνες της εποχής μας, καθώς και οι δυναμικά αναδύμενες εφαρμοσμένες τέχνες, θα αντλήσουν έναν πλούτο νέων και όμορφων μοτίβων από αυτές τις αληθινές “μορφές τέχνης της Φύσης”.» (Svintsova, 2024).



Εικόνα 7 Ernst Haeckel, *Hexacoralla*, πλάκα 58 από το *Kunstformen der Natur*, 1904

Οι ιδιόμορφες μορφές του Haeckel αντανακλούν μια ευρύτερη φιλοσοφική θεώρηση, άρρηκτα συνδεδεμένη με τη δαρβινική θεωρία της εξέλιξης των ειδών, η οποία αποτέλεσε εμβληματικό επίτευγμα της επιστήμης του 19ου αιώνα. Ο ίδιος άσκησε καθοριστική επιρροή στη διαμόρφωση της σύγχρονης βιολογίας, εισάγοντας όρους όπως «φυλογένεση», «οντογένεση», «μονοφυλετικός», «πολυφυλετικός» και «οικολογία». Παράλληλα, συνέβαλε ουσιαστικά στην οπτικοποίηση της δαρβινικής θεωρίας, μέσω της δημιουργίας πολλαπλών φυλογενετικών δέντρων που αποτύπωναν τις εξελικτικές πορείες διαφόρων ομάδων οργανισμών, συμπεριλαμβανομένου του ανθρώπου (Levit & Hossfeld, 2019, p. 1).

Η σύνδεση της ανθρώπινης παρατήρησης με τους μικρόκοσμους των έμβιων οργανισμών γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση προς τα τέλη του 19ού αιώνα, με τις οργανικές μορφές να αποκτούν ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον, ιδίως στον τομέα της επιστημονικής απεικόνισης. Παράλληλα, αναπτύχθηκαν μορφές αρχιτεκτονικής έκφρασης που, λόγω της ιδιομορφίας τους, προσλάμβαναν έναν σχεδόν εξωπραγματικό χαρακτήρα, εντασσόμενες στο ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο επιστημονικής σκέψης που επιδίωκε να διαδώσει ο Haeckel (εικόνα 8). Το πλαίσιο αυτό εδράζεται σε μια ορθολογική αντίληψη της ζωής και κατ' επέκταση της ανθρώπινης κοινωνίας ως εσωτερικά οργανωμένης και διαρκώς εξελισσόμενης βάσει κατανοητών αρχών. Η προσέγγιση αυτή αντιπαράτιθονταν σε άλλα ρεύματα της εποχής, τα οποία προέβαλλαν μια περισσότερο «ρομαντική» ερμηνεία της φύσης (The Glasgow School of Art, n.d.).



Εικόνα 8 René Binet, Porte Monumentale for Exposition Universelle, Paris, 1900

Η συμβολή αυτή είχε σημαντικό αντίκτυπο σε μεγάλα καλλιτεχνικά κινήματα, όπως το Art Nouveau (γερμ.: *Jugendstil*), στο πλαίσιο του οποίου καλλιτέχνες και σχεδιαστές αντλούσαν έμπνευση από τον φυσικό κόσμο, διαμορφώνοντας μια νέα διακοσμητική γλώσσα εμπνευσμένη από τις οργανικές μορφές. Οι εικονογραφήσεις του Haeckel, ιδίως εκείνες που απεικονίζουν ακτινόζωα (radiolaria), μέδουσες και άλλους οργανισμούς, αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για αντικείμενα, όπως φωτιστικά, ταπετσαρίες και αρχιτεκτονικές διακοσμήσεις, επηρεάζοντας τον ευρύτερο σχεδιασμό έως και τη σύγχρονη εποχή (Levit & Hossfeld, 2019,p. 1).

1.2.5 William Morris και Κίνημα Arts and Crafts

Την ίδια περίοδο με τον Haeckel, στη Βρετανία του ύστερου 19ου αιώνα, ο William Morris (1834-1896) αντλεί έμπνευση από τις ιδέες του βικτωριανού κριτικού τέχνης J. Ruskin, του οποίου το έργο εξυμνεί τις αισθητικές αξίες της μεσαιωνικής εποχής, και τονίζει τη σημασία της φύσης μέσα στην τέχνη. Αυτές οι ιδεολογίες αποτέλεσαν καθοριστικές επιρροές για την ανάπτυξη αργότερα του κινήματος Art Nouveau. Στο βιβλίο του *The Stones of Venice* (1853), ο Ruskin διατυπώνει απόψεις που βρίσκουν σύμφωνο τον επαναστατικό χαρακτήρα του Morris για την αγάπη του για το παρελθόν και

οτιδήποτε «χειροπιαστό», συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της δια βίου πίστης του στη μεταμορφωτική δύναμη της τέχνης (William Morris Gallery, 2023).

Ο William Morris συνδέεται άμεσα με την ίδρυση του κινήματος Arts and Crafts, του σημαντικότερου καλλιτεχνικού ρεύματος στη Βρετανία από τη δεκαετία του 1880 έως το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Οι αντιλήψεις του σχετικά με τη σχέση της τέχνης και της κοινωνίας ενέπνευσαν ιδεολογικά και αισθητικά θεωρητικά σχήματα που επηρέασαν καθοριστικά τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονταν ο σχεδιασμός μετά τη Βιομηχανική Επανάσταση, όπως στο κίνημα Art Nouveau. Κεντρικοί άξονες της σκέψης του υπήρξαν η έννοια του «χειροποίητου», η ποιότητα και η αισθητική αξία σε ισορροπία με την λειτουργικότητα του σχεδιασμού.

Εμπνευσμένος από τη μεσαιωνική τέχνη και την επιδίωξη ενσωμάτωσης αισθητικής αξίας στα καθημερινά αντικείμενα, ο Morris προχώρησε στον σχεδιασμό μιας διευρυμένης και ποικιλόμορφης σειράς προϊόντων, απευθυνόμενης σε ευρύτερο κοινό, με έμφαση στη διακόσμηση και τα φυσικά μοτίβα. Σκοπός του ήταν η δημιουργία καλοφτιαγμένων αντικειμένων που μπορούσαν να χρησιμοποιούνται στην καθημερινή ζωή και που παράγονταν με τρόπο που να επιτρέπουν στους δημιουργούς τους να παραμένουν συνδεδεμένοι τόσο με το προϊόν τους όσο και με τους άλλους ανθρώπους (Victoria and Albert Museum , 2018).

Τα έργα του χαρακτηρίζονται από συμμετρικές και πυκνές συνθέσεις, ιδίως στα υφάσματα, εμπνευσμένες από φυτικά μοτίβα, με ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια και την ποιότητα κατασκευής. Μέσω γήινων χρωματικών αποχρώσεων, εισάγει οργανικά στοιχεία της φύσης στους εσωτερικούς χώρους. Χαρακτηριστικές είναι οι ταπετσαρίες τοίχου, που αποτελούν και το πιο αναγνωρίσιμο μέρος του έργου του (εικόνα 9).



**Εικόνα 9 William Morris
ταπετσαρία (ύφασμα)
με τον Τρυποκάρυδο, 1885**

Ο ίδιος υπήρξε ένας από τους εκπροσώπους του πρώιμου σοσιαλιστικού κινήματος, ενώ η κριτική του απέναντι στη σπατάλη και την υπερπαραγωγή, σε συνδυασμό με τις αισθητικές του αντιλήψεις περί σύζευξης ομορφιάς και λειτουργικότητας, άσκησαν σημαντική επιρροή σε καλλιτεχνικά ρεύματα διεθνώς όπως στην Ευρώπη, την Αμερική και τη Σκανδιναβία, καθώς και το Ιαπωνικό κίνημα Mingei (1926-1945).

Εκείνη την περίοδο, η Βιομηχανική Επανάσταση ήρθε φέρνοντας ριζικούς μετασχηματισμούς στην παραγωγή, που επρόκειτο να επηρεάσουν για πάντα την τεχνολογία και την κοινωνική οργάνωση. Η μετάβαση από τη χειροτεχνία στη μηχανοποιημένη μαζική παραγωγή επηρέασε όχι μόνο την οικονομία, αλλά και την καθημερινότητα των ανθρώπων. Σε αυτό το πλαίσιο, το κίνημα Arts and Crafts αναδύθηκε ως αποτέλεσμα μίας αυξανόμενης ανάγκης των σχεδιαστών και καλλιτεχνών για αναθεώρηση των προτεραιοτήτων που διέπουν την κατασκευή των αντικειμένων. Οι εκπρόσωποί του επιδίωξαν τη δημιουργία προϊόντων με υψηλότερη ακεραιότητα, τα οποία θα παράγονταν με λιγότερο ψυχρές και βιομηχανοποιημένες διαδικασίες. Παράλληλα, άτομα με παρόμοιες φιλοσοφικές και ιδεολογικές ανησυχίες στράφηκαν προς τις αξίες του «χειροποίητου», εκφράζοντας νοσταλγία για την αγροτική ζωή και τη στενότερη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Το κίνημα πήρε το όνομά του από την Arts and Crafts Exhibition Society, μια ομάδα που ιδρύθηκε στο Λονδίνο το 1887, όπου οι δημιουργοί του, εγκαταστάθηκαν κατά βάση σε αγροτικές κοινότητες και συνέβαλαν τόσο στην αναβίωση παραδοσιακών τεχνών όσο και στη δημιουργία θέσεων εργασίας για τον τοπικό πληθυσμό. Ως αποτέλεσμα, το κίνημα είχε μεγαλύτερη διάρκεια και επιρροή στην ύπαιθρο σε σύγκριση με τα αστικά κέντρα, επηρεάζοντας εντονότερα την αγροτική οικονομία (Victoria and Albert Museum, 2018), (William Morris Gallery, 2023).

Το κίνημα Arts and Crafts κυριάρχησε στον τομέα των διακοσμητικών τεχνών, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα δημιουργίας, από κοσμήματα έως και αρχιτεκτονικές κατασκευές. Βασικά χαρακτηριστικά του υπήρξαν η οργανικότητα και η απλότητα στη λειτουργική σύλληψη του σχεδιασμού. Παράλληλα, δινόταν έμφαση στα εμφανή ίχνη της χειροποίητης εργασίας, σε αντίθεση με τη βιομηχανική τελειότητα.

Η οργανικότητα της μορφής συνδέθηκε άρρηκτα με τη βαθύτερη φιλοσοφία της επιστροφής στη φύση και τη χειροτεχνία. Στο πλαίσιο αυτό, η οργανική μορφή δεν λειτουργεί απλώς ως διακοσμητικό στοιχείο, αλλά εκφράζει την ενότητα μεταξύ ανθρώπου, εργασίας και φυσικού περιβάλλοντος, ως αντίδραση στη βιομηχανική μαζική παραγωγή. Αισθητικά, κυριαρχούν οι καθαρές και απλές γραμμές, καθώς και η χρήση φυσικών υλικών, τα οποία διατηρούνται όσο το δυνατόν πιο ακατέργαστα, αναδεικνύοντας τις υφές και τις εγγενείς «ατέλειες» τους.

Οι επιρροές αυτές συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση μεταγενέστερων καλλιτεχνικών κινήσεων, όπου η οργανική μορφή αναδείχθηκε σε κυρίαρχο αισθητικό γνώρισμα, απομακρυνόμενη σταδιακά από την αυστηρή προσήλωση στη λειτουργικότητα που χαρακτήριζε την προηγούμενη περίοδο.

1.4 Art Nouveau και οι διακοσμητικές τέχνες

Η οργανική μορφή εξελίσσεται διαχρονικά από μια φυσική και ηθική πρόσληψη στο κίνημα Arts and Crafts σε μια περισσότερο εκφραστική και ρέουσα αισθητική στο Art Nouveau, όπου η οργανικότητα αποκτά δυναμικό και εκφραστικό χαρακτήρα, επηρεάζοντας την αρχιτεκτονική, τις διακοσμητικές τέχνες, τον σχεδιασμό αντικειμένων, τις γραφικές τέχνες και την εικονογράφηση. Στη συνέχεια, το Art Deco, μετασχηματίζει τις παραπάνω αισθητικές σε μια πιο γεωμετρική και εξιδανικευμένη εκδοχή, απομακρυνόμενη πια από την καθαρή οργανικότητα και στρεφόμενη προς τη γεωμετρία, τη συμμετρία και τη μηχανική αισθητική της σύγχρονης εποχής.

Η «Νέα Τέχνη» (Art Nouveau) όπως και ονομάστηκε, αποτελεί σημείο καμπής για την εξέλιξη της οργανικής μορφής στην τέχνη. Στα τέλη του 19ου αιώνα, και ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1890 έως τις αρχές του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες ξεκινούν να αναδεικνύουν με πρωτοφανή τρόπο τη σημασία του

καλλιτεχνικού σχεδιασμού. Επηρεασμένοι από τον γοτθικό ρυθμό και την απομάκρυνση από την αυστηρή γεωμετρία, αντλούν έμπνευση από τη φύση και ειδικότερα από τα φυτικά μοτίβα, όπως άνθη, βλαστούς, φύλλα, έντομα και άλλους οργανισμούς που χαρακτηρίζονται από καμπυλότητα και ρευστότητα. Παράλληλα, πειραματίζονται με νέα υλικά και μορφές διακόσμησης, όπως ο σίδηρος, το γυαλί και το σκυρόδεμα, γεγονός που επιτρέπει τη δημιουργία σύνθετων κατασκευών και καλαίσθητων αντικειμένων, καθώς και την αξιοποίηση της καμπυλότητας που μπορεί να επιβληθεί στο ξύλο. Κεντρικό χαρακτηριστικό του Art Nouveau αποτελεί η κυματοειδής, ασύμμετρη και συνεχής γραμμή, η οποία αποδίδει την αίσθηση της φυσικής ανάπτυξης και της κίνησης (Gombrich, 1998/2011, σ. 535).



Εικόνα 10 Emile Gallé *Ombellifères* (cow parsley) Cabinet, Manufacturer Établissements Gallé, 1900

Οι χαρακτηριστικές γραμμές του Art Nouveau, γνωστές ως *whiplash curves* («μαστιγοειδείς» καμπύλες), θυμίζουν τις βοτανικές μελέτες και τις εικονογραφήσεις των θαλάσσιων οργανισμών μεγάλου βάθους, όπως εκείνες του Ernst Haeckel. Οι καμπύλες αυτές εξέφραζαν την κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής, σύμφωνα με την οποία η φύση αποτελούσε την πρωταρχική πηγή έμπνευσης για μια νέα γενιά καλλιτεχνών που επιδίωκε να απομακρυνθεί από τα καλλιτεχνικά πρότυπα του παρελθόντος. Παράλληλα, η ανάπτυξη της ρευστής γραμμής στο Art Nouveau έφερε βαθύτερο συμβολικό περιεχόμενο, λειτουργώντας ως έκφραση ελευθερίας και δημιουργικής απελευθέρωσης απέναντι στο βάρος της καλλιτεχνικής παράδοσης και των κυρίαρχων κριτικών αντιλήψεων έως τότε. Ταυτόχρονα, αποτέλεσε αντίδραση στην ακαδημαϊκή καλλιτεχνική

εκπαίδευση, στη βιομηχανική μαζική παραγωγή και στην παρακμή των ιστορικών ρυθμών (Cybele Gontar, 2006).

Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η επίδραση της ιαπωνικής και κινέζικης τέχνης, στις οποίες οι κομψές καμπύλες εντάσσονται σε ένα αυστηρά οργανωμένο και συχνά συμμετρικό πλαίσιο, όπου καμία μορφή ή γραμμή δεν είναι τυχαία, αλλά συμβάλλει στη συνολική αισθητική εντύπωση. Η ενίσχυση του εμπορίου μεταξύ Ανατολής και Δύσης στα μέσα του 19ου αιώνα έφερε στην Ευρώπη μεγάλη εισροή αντικειμένων και καλλιτεχνικών επιρροών από την Ασία, γεγονός που επηρέασε ουσιαστικά τη διαμόρφωση των αισθητικών αντιλήψεων της εποχής (Gombrich, 1998/2011, σ. 150).

Αυτό που ανακάλυψαν ήταν οι ιδιαίτερα καλλιτεχνικές πρακτικές εμπνευσμένες από τη φύση και τον αφαιρετικό μινιμαλισμό του ιαπωνικού τοπίου. Το ukiyo-e, σημαίνοντας «πλωτό κόσμο», απεικόνιζε σκηνές της καθημερινής ζωής, της διασκέδασης, του θεάτρου kabuki, τις γκέισες, καθώς και τοπία της φύσης. Οι καλλιτέχνες του ukiyo-e αξιοποιούσαν την τεχνική της ξυλογραφίας, χρησιμοποιώντας έντονα περιγράμματα, επίπεδες χρωματικές επιφάνειες και ιδιαίτερες συνθετικές δομές. Η γοητευτική ιαπωνική αισθητική άσκησε βαθιά επιρροή στο ευρύτερο πεδίο των εικαστικών τεχνών της εποχής και σε καλλιτέχνες όπως ο Vincent van Gogh, ο Claude Monet και ο Edgar Degas, κυρίως μέσω της τέχνης της ιαπωνικής ξυλογραφίας. Καλλιτέχνες όπως ο René Lalique και ο Louis Majorelle (εικόνα 11) εμπνεύστηκαν από ιαπωνικά μοτίβα, όπως πεταλούδες και λιβελούλες καθώς και τα οργανικά σχήματα (εικόνα 12), ενσωματώνοντάς τα στα έργα τους. Ο Henri de Toulouse-Lautrec υιοθέτησε τα έντονα χρώματα, τα δυναμικά περιγράμματα και τις εκφραστικές μορφές των ξυλογραφιών του θεάτρου Kabuki για τη δημιουργία των χαρακτηριστικών αφισών του, ενώ ο Edgar Degas αφομοίωσε στοιχεία της ιαπωνικής αισθητικής που θεωρούσε συμβατά με το έργο του, όπως τις επιμηκείς συνθέσεις, τις ασύμμετρες δομές, την αίσθηση εναέριας προοπτικής στις μορφές του, καθώς και την έμφαση στα διακοσμητικά μοτίβα (Victoria and Albert Museum , 2018).

Παράλληλα, πλοία φορτωμένα με αντικείμενα όπως βεντάλιες, κιμονό, λάκες, μπρούντζινα αντικείμενα και μεταξωτά υφάσματα κατέφθαναν στην Αγγλία και τη

Άννα Παναγιωτίδου, Κοινά Τοπία: Οπτικές συνομιλίες φύσης και οργανικής μορφής μεταξύ της Ελλάδας και της Ισλανδίας.

Γαλλία, επηρεάζοντας βαθιά τους καλλιτέχνες της. Τα χαρακτηριστικά αυτά προσαρμόστηκαν στις εφαρμοσμένες τέχνες, την αρχιτεκτονική, τους εσωτερικούς

χώρους, τα έπιπλα και τα διακοσμητικά μοτίβα, διαμορφώνοντας μια ενιαία και εκφραστική αισθητική γλώσσα.



Εικόνα 11 René Lalique, υαλουργός, σχεδιαστής κοσμημάτων, 1905



Εικόνα 12 κομψό γραφείο Art Nouveau του Louis Majorelle, χαρακτηρίζεται από ρευστές οργανικές φόρμες

Ειδικότερα στον τομέα της αρχιτεκτονικής και της εσωτερικής διακόσμησης, το χαρακτηριστικό μοτίβο των ρευστών γραμμών και του λεγόμενου *whiplash* ανέτρεψε τους αυστηρούς νεοκλασικούς ρυθμούς που προϋπήρχαν, μέσω της χρήσης ανάγλυφων επιφανειών, ψηφιδωτών, βιτρό και περίτεχνων διακοσμητικών λεπτομερειών. Ο Βέλγος αρχιτέκτονας Victor Horta (1861-1947), μία από τις σημαντικότερες μορφές του κινήματος στις Βρυξέλλες, δημιούργησε το Hôtel Tassel, ένα από τα πρώτα εμβληματικά κτίρια του Art Nouveau. Σε αυτό, αξιοποίησε εκτεταμένες γυάλινες επιφάνειες και έναν κεντρικό φωταγωγό, ώστε το φυσικό φως να διαχέεται σε όλους τους χώρους της κατοικίας, στοιχείο ιδιαίτερα πρωτοποριακό για τις στενές αστικές οικίες της εποχής.

Η ενότητα στον σχεδιασμό δεν περιοριζόταν μόνο στην αρχιτεκτονική των κτιρίων, αλλά επεκτεινόταν και στα έπιπλα, τα βιτρό με τη χρήση του γυαλιού και του φωτός, τα φωτιστικά και τα διακοσμητικά στοιχεία, ώστε όλα να συνθέτουν ένα ενιαίο έργο τέχνης.

Η αντίληψη αυτή συνδέεται με την ολιστική φιλοσοφία του William Morris γύρω από την ενοποίηση όλων των τεχνών (Gesamtkunstwerk)⁵ και, κατ' επέκταση, με μια φιλοσοφία της φύσης που προβάλλει τη σύνδεση και την αλληλεπίδραση όλων των έμβιων και ανόργανων στοιχείων σε ισορροπία και σύνθεση (Cybele Gontar, 2006).

Αντιστοίχως, ιδιαίτερα χαρακτηριστικές είναι οι οργανικές μορφές που διαμορφώνουν την χαρακτηριστική αρχιτεκτονική του Antoni Gaudí. Ο Καταλανός αρχιτέκτονας, μία από τις πλέον ιδιότυπες μορφές της αρχιτεκτονικής του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, θεωρούσε τη φύση ως τον απόλυτο αρχιτέκτονα. Για τον λόγο αυτό, τα έργα του απομακρύνονται από τις αυστηρές ευθείες γραμμές και συχνά αποδίδουν την αίσθηση ζωντανών ή φυσικά διαμορφωμένων μορφών. Οι καμπύλες επιφάνειες θυμίζουν τη φυσική ροή κυματισμών, οι κολόνες παραπέμπουν σε κορμούς δέντρων, ενώ οι οροφές προσομοιάζουν σε σπηλιές ή οστέινες δομές. Παράλληλα, οι μορφές του αντλούν έμπνευση από φυτά, ζώα και τους γεωλογικούς σχηματισμούς.

Χαρακτηριστική είναι και η ρήση του ίδιου: «*Η ευθεία γραμμή ανήκει στους ανθρώπους, η καμπύλη γραμμή στον Θεό*», η οποία αποτυπώνει τη σαφή στροφή του προς την οργανική μορφή. Ο Gaudí δεν περιοριζόταν στη διακόσμηση των όψεων των κτιρίων ή μόνο του εσωτερικού χώρου, αλλά επιδίωκε την ουσιαστική ενσωμάτωσή τους στο φυσικό τοπίο, ώστε να φαίνονται σαν να αναδύονται οργανικά από το έδαφος (Gaudi Foundation, 2025).

Η φιλοσοφική ιδέα της «μεταμόρφωσης» και της διαρκούς αλλαγής, που συνδέεται με την ταυτότητα των οργανικών μορφών στην τέχνη, εκφράστηκε με διαφορετικούς τρόπους ανάλογα με τον εκάστοτε καλλιτέχνη. Στον τομέα των γραφικών τεχνών της εποχής, ο Alphonse Mucha αποτέλεσε μία από τις πλέον χαρακτηριστικές μορφές της Art Nouveau, συνδυάζοντας τη διακοσμητική αισθητική με τον συμβολισμό και τις οργανικές μορφές

⁵ Το Gesamtkunstwerk αποτέλεσε μια έννοια-ορόσημο του Art Nouveau, συνδεδεμένη με την ενοποίηση όλων των τεχνών σε ένα ενιαίο σύνολο. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά για το σύνολο του μουσικο-θεατρικού έργου που αναπτύχθηκε στο μουσικό θέατρο του Richard Wagner. Ένα αντίστοιχο περιβάλλον που με αυτόν τον τρόπο υπογράμμιζε την σύγχρονη έννοια της ισότητας των εφαρμοσμένων και των καλών τεχνών.

[(National Gallery of Art, 2000, p. 9) https://www.nga.gov/sites/default/files/migrate_images/content/dam/ngaweb/education/learning-resources/teaching-packets/pdfs/art-nouveau-tp.pdf]

της φύσης, ενώ παράλληλα συνέβαλε καθοριστικά στην καθιέρωση της αφίσας ως μορφής τέχνης.

Το ενδιαφέρον για τις βιολογικές μεταμορφώσεις είχε ενισχυθεί από τις εξελικτικές θεωρίες του Δαρβίνου. Στα έργα του Mucha κυριαρχούν οι γυναικείες μορφές, οι οποίες συνδέονται συμβολικά με φυσικά στοιχεία και έντομα, όπως η λιβελούλα, εκφράζοντας την ιδέα της μεταμόρφωσης και της συνεχούς μεταβολής. Επηρεασμένος τόσο από τις θεωρίες της εξέλιξης όσο και από τον συμβολισμό και τον αποκρυφισμό, παρουσίαζε τη γυναίκα ως αλληγορία της φύσης: μυστηριώδη, αισθησιακή και διαρκώς μεταβαλλόμενη. Η αντίληψη αυτή αντανακλά τις χαρακτηριστικές ιδέες του fin-de-siècle σχετικά με τη δυναμική φύση της γυναίκας ως ενσάρκωσης του φυσικού κόσμου, συνδεδεμένης με το ένστικτο και τη σαγήνη, αποδίδοντας περισσότερο μια ψυχική παρά σωματική διάσταση.

Ο Mucha ξεχώρισε ιδιαίτερα μέσα από τη σειρά αφισών που δημιούργησε στο Παρίσι για τη διάσημη ηθοποιό Sarah Bernhardt. Στις αφίσες του κυριαρχούν οι κυματιστές γραμμές, τα περίτεχνα μαλλιά που θυμίζουν φυτικά μοτίβα σε κίνηση και έντονη διακοσμητικότητα (εικόνα 13). Παράλληλα, η έμφαση που απέδιδε στη γραμμή, στον ρυθμό και στη συμβολική απόδοση της μορφής τον απομάκρυνε συχνά από τον ρεαλισμό και τον έφερνε πιο κοντά σε αφαιρετικές αναζητήσεις. Μέσα από επαναλαμβανόμενα μοτίβα, επίπεδες επιφάνειες και τη μετατροπή της φύσης σε διακοσμητικό σύμβολο, το έργο του συνδέεται έμμεσα με μεταγενέστερες τάσεις του αφαιρετισμού, όσο και με πολύ μεταγενέστερες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης που άντλησαν έμπνευση από την αισθητική του, δημιουργώντας το δικό τους αυθεντικό «στυλ», όπως οι ψυχεδελικές αφίσες του Wes Wilson, οι οποίες οπτικοποίησαν την πολιτισμική ταυτότητα της δεκαετίας του 1960. (National Gallery of Art, 2000, p. 16).



Εικόνα 13. Alphonse Mucha, διαφημιστική αφίσα για τη μάρκα τσιγάρων Job, 1896.

Οι μελέτες συνδέουν το κίνημα της Art Nouveau με τη φυσιοκρατική διακόσμηση του 19ου αιώνα και τις αφαιρετικές οργανικές μορφές του μεταγενέστερου Μοντερνισμού. Το κίνημα λειτούργησε ουσιαστικά ως μια «γέφυρα», διατηρώντας το ενδιαφέρον για τη βιομορφική μορφολογική γλώσσα και επηρεάζοντας καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως το κίνημα του Αφαιρετισμού και ο Σουρεαλισμός.

Σε σύγχρονη μελέτη που διερευνά τον σχεδιασμό «μαλακών» ρομπότ (soft robots) μέσω παραγωγικής τεχνητής νοημοσύνης (Generative AI), με έμφαση στη βιομορφική τους αισθητική, ο βιομορφισμός και βιομιμικτισμός, δύο αλληλοσυνδεόμενες έννοιες φαίνεται να συνδέονται με νέες ανακαλύψεις της σύγχρονης βιολογίας, οι οποίες καθιστούν ορατούς στο ανθρώπινο μάτι οργανισμούς που προηγουμένως παρέμεναν αθέατοι. Η προσέγγιση αυτή παρουσιάζει παρόμοιες αναλογίες με τη μεθοδολογία του Ernst Haeckel, ο οποίος, μέσα από τις επιστημονικές του μελέτες, δημιούργησε τις ιδιόμορφες οργανικές εικονογραφήσεις του, εμπνέοντας αργότερα βασικά στοιχεία της μορφολογικής ταυτότητας του Art Nouveau (National Institutes of Health, 2024).

Αργότερα, οι ραγδαίες κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις που επέφερε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, σε συνδυασμό με τη διάδοση των υπαρξιακών προβληματισμών που χαρακτήρισαν την εποχή, οδήγησαν σε βαθιές μεταβολές στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόταν η τέχνη τον ρόλο και τη λειτουργία της. Η αντίληψη της «τέχνης για την τέχνη», με την παράλληλη έμφαση στην αισθητική ομορφιά, τη διακοσμητικότητα και την υλικότητα των αντικειμένων, άρχισαν σταδιακά να χάνουν τη σημασία τους ως βασικές ανθρώπινες ανάγκες. Οι άνθρωποι, έχοντας βιώσει τη φρίκη και τη ματαιότητα του πολέμου, βρέθηκαν αντιμέτωποι με έντονα υπαρξιακά αδιέξοδα, τα οποία προκλήθηκαν από τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της περιόδου.

2. Η οργανική μορφή ως εικαστική φόρμα

2.1 Εξελίξεις της αφηρημένης φόρμας στη σύγχρονη τέχνη

Μέσα σε αυτό το κλίμα αναπτύχθηκε μια έντονη τάση εσωτερίκευσης, η οποία αναζητούσε νέα μορφολογικά μέσα έκφρασης ικανά να αποδώσουν όχι πλέον την ιδέα της ομορφιάς, αλλά και τα νέα συναισθήματα που γεννιούνταν μέσα από την εσωτερική κατάπτωση, την αγωνία και τη σκληρότητα που άφησε πίσω του ο πόλεμος.

Καλλιτεχνικά κινήματα όπως ο Σουρεαλισμός, το Dada, ο Εξπρεσιονισμός και το Bauhaus εισήγαγαν ριζοσπαστικές προσεγγίσεις σχετικά με τη μορφή και τη λειτουργία της τέχνης, αμφισβητώντας τις έως τότε καθιερωμένες αισθητικές αξίες και απομακρύνονταν από αυτό που θεωρούνταν μέχρι τότε παραδοσιακά «ωραίο». Οι καλλιτέχνες άρχισαν να εγκαταλείπουν την πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας και της φύσης, και να στρέφονται προς περισσότερο αφαιρετικές, πειραματικές και συμβολικές μορφές έκφρασης.

Καλλιτέχνες όπως ο Wassily Kandinsky και ο Paul Klee διερεύνησαν τις δυνατότητες της γραμμής, του χρώματος και της φόρμας ως αυτόνομων εκφραστικών μέσων, αποδίδοντας ιδιαίτερη σημασία στη συναισθηματική, πνευματική και συμβολική λειτουργία της εικόνας. Παράλληλα, η έννοια της οργανικότητας συνέχισε να εξελίσσεται ως σημαντικό εκφραστικό στοιχείο στη μοντέρνα τέχνη και συνδέθηκε με φυσικές μορφές, βιομορφικά στοιχεία και ρευστές συνθέσεις που παραπέμπουν σε ζωντανούς οργανισμούς και φυσικές δομές.

Η οργανική μορφή, απαλλαγμένη από αυστηρές, γεωμετρικές συμβάσεις, αποτέλεσε σημαντικό μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης και συνδέθηκε στενά με την αφηρημένη φόρμα, καθώς επέτρεψε τη μετάβαση από την αναπαραστατική εικόνα σε πιο ελεύθερες και υποκειμενικές εικαστικές προσεγγίσεις. Κινήματα όπως ο αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, που αναπτύχθηκε μεταπολεμικά, σηματοδότησαν τη μετατόπιση του κέντρου της σύγχρονης τέχνης στην απόλυτη ελευθερία της μορφής, μέσα από την ακανόνιστη φόρμα, αναδεικνύοντας καλλιτέχνες όπως ο Jackson Pollock και ο Mark Rothko.

Μέσα από τις καμπύλες γραμμές, ακανόνιστα σχήματα και πειραματισμούς με την υλικότητα και την υφή, οι καλλιτέχνες επιχείρησαν να αποδώσουν έννοιες όπως η κίνηση, η ανάπτυξη, η μεταβολή και η εσωτερική ενέργεια της μορφής. Η σχέση μεταξύ οργανικής μορφής και αφηρημένης τέχνης αποτέλεσε βασικό άξονα της μοντέρνας εικαστικής σκέψης, επηρεάζοντας όχι μόνο τη ζωγραφική αλλά και τη γλυπτική, το σχέδιο και το σύγχρονο design.

2.1.1 Η σχέση της οργανικής φόρμας με την έννοια της αφαίρεσης

Η έννοια της αφαίρεσης έχει ήδη αναφερθεί στο πρώτο κεφάλαιο μέσα από τη θεωρητική προσέγγιση του Wilhelm Worringer, ο οποίος μετέθεσε την έμφαση από τη μίμηση της φύσης προς την εσωτερική ψυχική κατάσταση του ανθρώπου, ως καθοριστικό παράγοντα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο Worringer ανέλυσε την έννοια της «αφαίρεσης» ως αισθητικό αποτέλεσμα που προκύπτει μέσα από την ανασφάλεια, την αγωνία και την ψυχική ένταση του ανθρώπου της εκάστοτε εποχής. Σύμφωνα με τη θεωρία του, σε περιόδους έντονου άγχους και αβεβαιότητας, η τέχνη απομακρύνεται από την απλή αναπαράσταση της φύσης και στρέφεται προς καθαρότερες, περισσότερο γεωμετρικές ή αφηρημένες μορφές, οι οποίες αποδεσμεύονται από άμεσες οργανικές αναφορές (Worringer, 1907, p. 34-35).

Ο ίδιος αναφέρθηκε στην έννοια της «τάσης προς αφαίρεση» (urge to abstraction) ως μία από τις δύο βασικές τάσεις της τέχνης, ερμηνεύοντάς την ως την ανάγκη της μορφής, να λειτουργεί ως πνευματικός αναγωγέας, ο οποίος απομακρύνεται από τον αισθητό κόσμο προκειμένου να εκφράσει εσωτερικές και υπερβατικές ανάγκες. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Ακριβώς όπως η τάση προς την ενσυναίσθηση, ως προϋπόθεση της αισθητικής εμπειρίας, βρίσκει την ικανοποίησή της στην ομορφιά του οργανικού, έτσι και η τάση προς την αφαίρεση βρίσκει την ομορφιά της στο ανόργανο που αρνείται τη ζωή, στο κρυσταλλικό ή, γενικότερα, σε κάθε αφηρημένο νόμο και αναγκαιότητα» (Worringer, 1907, p. 34-35).

Μέσα από αυτή τη θεώρηση, η αφαίρεση δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως μορφολογική επιλογή, αλλά ως βαθύτερη πνευματική και ψυχολογική ανάγκη, η οποία συνδέεται άμεσα με τις ιστορικές και υπαρξιακές συνθήκες της εποχής. Όπως επισημαίνει ο Worringer, αναφερόμενος στον Theodor Lipps, η αισθητική εμπειρία δεν ανάγεται στην ευχαρίστηση, αλλά στην εσωτερική ζωή και δραστηριότητα του θεατή. Ο θεατής προβάλλει τη δική του ψυχική και σωματική ζωή στις μορφές που βλέπει, και αυτές αποκτούν νόημα επειδή ο άνθρωπος τις βιώνει σαν να ήταν προέκταση της δικής του ζωής. Αυτές οι διαδικασίες οδηγούν στην τάση προς αφαίρεση (Worringer, 1907, p. 4).

Η αφαίρεση αρχίζει να διαμορφώνεται τη στιγμή κατά την οποία η μορφή παύει να λειτουργεί αποκλειστικά ως μέσο μίμησης της φύσης και αποκτά μεγαλύτερη αυτονομία ως εκφραστικό στοιχείο. Στο πλαίσιο αυτό, η μορφή δεν είναι πλέον απαραίτητο να αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο ή σε μια αναγνωρίσιμη εικόνα της πραγματικότητας. Αντίθετα, μπορεί να λειτουργήσει ως φορέας αίσθησης, ρυθμού, κίνησης και ενέργειας. Η εικαστική σύνθεση παύει να οργανώνεται αποκλειστικά μέσω σαφών περιγραμμάτων και καθαρών γραμμών και αρχίζει να συγκροτείται μέσα από αφηρημένες μορφές, δυναμικές σχέσεις και αισθητικές ποιότητες, οι οποίες ενεργοποιούν περισσότερο τη συναισθηματική και βιωματική εμπειρία του θεατή (Pandey, 2023, p.1).

2.1.2 Σχήματα, γραμμές και χρώματα: ο ρυθμός στην τέχνη

Η εμφάνιση της αφηρημένης τέχνης διαμορφώθηκε σταδιακά μέσα από καλλιτεχνικά κινήματα όπως ο Ιμπρεσιονισμός, ο Μεταϊμπρεσιονισμός, ο Φωβισμός, ο, ο Κυβισμός, ο Εξπρεσιονισμός, ο Ντανταϊσμός και ο Σουρεαλισμός. Στο πλαίσιο αυτών των κινήματων, η μορφή άρχισε να αποδεσμεύεται από την αποκλειστική αναπαράσταση αντικειμένων και να λειτουργεί περισσότερο αυτόνομα μέσω του χρώματος, της γραμμής και της σύνθεσης.

Οι εκπρόσωποι των καλλιτεχνικών τάσεων της εποχής στράφηκαν ολοένα και περισσότερο προς μη ρεαλιστικές μορφές απεικόνισης, διερευνώντας τη μεταμόρφωση της μορφής μέσα από το πρίσμα του χρώματος και της εκφραστικής του έντασης, όπως παρατηρείται χαρακτηριστικά στον Ιμπρεσιονισμό. Η αισθητική αυτή προσέγγιση εξελίχθηκε περαιτέρω με τον Κυβισμό, ο οποίος αποδόμησε τη μορφή σε επίπεδα και γεωμετρικά θραύσματα. Αν και ο Κυβισμός στράφηκε κυρίως προς τη γεωμετρική αφαίρεση, η διάσπαση της μορφής συνέβαλε καθοριστικά στη γενικότερη αποδέσμευση της τέχνης από την «αναπαραστατική» λειτουργία, καθώς το αντικείμενο δεν παρουσιαζόταν πλέον από μία και μοναδική οπτική γωνία, αλλά αποδιδόταν μέσα από πολλαπλές ταυτόχρονες οπτικές.

Η διαδικασία αποδόμησης της αναπαραστατικής εικόνας οδήγησε σταδιακά σε ολοένα και πιο αφαιρετικές μορφές έκφρασης. Τα έργα καλλιτεχνών όπως ο Vincent van Gogh, ο Paul Gauguin, ο Georges Seurat και ο Henri Rousseau αντανakλούσαν αυτές τις τάσεις προς την αφαίρεση και τη σταδιακή αυτονόμηση της μορφής (Pandey, 2023, p.2).

Παράλληλα, ο Paul Cézanne αντιμετώπισε τη φύση ως ένα σύνολο γεωμετρικών και οργανωμένων σχέσεων, επιδιώκοντας να αναδείξει τις εσωτερικές δομές των μορφών αντί να αποδώσει αποκλειστικά την εξωτερική τους όψη. Αντίστοιχα, ο Vincent van Gogh και ο Paul Gauguin αξιοποίησαν παραμορφωμένες οργανικές γραμμές και έντονα, μη φυσιοκρατικά χρώματα, με στόχο την απόδοση ψυχικών και συναισθηματικών καταστάσεων.

Η αφηρημένη τέχνη δεν προέκυψε ως πλήρης απόρριψη της φύσης, αλλά ως μετασχηματισμός του τρόπου απεικόνισής της και η οργανική μορφή αποτέλεσε βασικό μηχανισμό αυτής της μετάβασης. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η αφηρημένη τέχνη, όπως έχει ήδη αναφερθεί, φαινόταν αρχικά να απορρίπτει την αντίληψη της μορφής ως στοιχείου που λειτουργεί αποκλειστικά μέσω της μίμησης της φύσης. Ωστόσο, ακριβώς μέσα από αυτή τη θεωρητική και αισθητική μετατόπιση κατέστη δυνατή η εξέλιξη της οργανικής μορφής προς περισσότερο «αφαιρετικές» εκφράσεις, οι οποίες υπερέβαιναν τα όρια της φυσιοκρατικής αναπαράστασης.

Η οργανική μορφή απέκτησε σταδιακά μεγαλύτερη αυτονομία ως εικαστικό μέσο, διατηρώντας αναφορές στη φύση χωρίς να περιορίζεται στην πιστή αναπαραγωγή της. Με αυτόν τον τρόπο, η οργανικότητα ενσωματώθηκε σε ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών πρακτικών και εκφραστικών μέσων, επηρεάζοντας τη ζωγραφική, τη γλυπτική, το σχέδιο, την αρχιτεκτονική και το σύγχρονο design έως και σήμερα.



Εικόνα 14 Joan Miró. Painting. Barcelona, June 10, 1933

Η εμφάνιση της Αφηρημένης τέχνης γύρω στο 1910 σηματοδότησε μια ουσιαστική μεταβολή στον τρόπο αντίληψης της μορφής, καθώς αυτή έπαψε να λειτουργεί αποκλειστικά ως μέσο αναπαράστασης αντικειμένων του ορατού κόσμου και απέκτησε περισσότερο αυτόνομο χαρακτήρα. Η νέα αυτή καλλιτεχνική προσέγγιση υποστήριζε ότι η ζωγραφική δεν είναι απαραίτητο να απεικονίζει αναγνωρίσιμα στοιχεία της πραγματικότητας, αλλά ότι το χρώμα, η γραμμή και η μορφή μπορούν να λειτουργούν ως αυτόνομα εκφραστικά μέσα, ικανά να αποδώσουν άμεσα εσωτερικές πνευματικές και συναισθηματικές καταστάσεις.

Ο Wassily Kandinsky και η Hilma af Klimt θεωρούνται από τους πρώτους καλλιτέχνες που δημιούργησαν πλήρως μη παραστατική ζωγραφική. Οι θεωρητικές του προσεγγίσεις, σε συνδυασμό με τη διδασκαλία και άλλων σημαντικών καλλιτεχνών στη σχολή Bauhaus, όπως ο Paul Klee και ο Josef Albers, συνέβαλαν σημαντικά στη διεύρυνση της αισθητικής αντίληψης της αφαίρεσης στην τέχνη και στον εμπλουτισμό της μέσα από πρακτικές και εφαρμοσμένες μορφές δημιουργίας (Winton, 2016).

Η σχολή Bauhaus (1919-1933), ως ένα από τα πιο επιδραστικά κινήματα τέχνης, αρχιτεκτονικής και σχεδιασμού του 20ού αιώνα, ανέδειξε τις εφαρμοσμένες τέχνες ως οργανωμένες καλλιτεχνικές πρακτικές, μέσα από εξειδικευμένα εργαστήρια που περιλάμβαναν τη μεταλλουργία, την επιπλοποιία, την υφαντική, την κεραμική, την τυπογραφία και την τοιχογραφία. Βασικός ιδεολογικός στόχος της σχολής υπήρξε η ενοποίηση των καλών τεχνών με τις εφαρμοσμένες τέχνες και τη χειροτεχνία. Μέσω της δημιουργικής συνεργασίας μεταξύ καλλιτεχνικής και τεχνικής παραγωγής, σταδιακά η κατεύθυνση αυτή μετατοπίστηκε προς μια περισσότερο λειτουργική και βιομηχανική αντίληψη της δημιουργίας, συνδεδεμένη με τις ανάγκες της μαζικής παραγωγής και του σύγχρονου σχεδιασμού (Winton, 2016).

Ο Εξπρεσιονισμός και η Αφηρημένη τέχνη συνέβαλαν σημαντικά στη διεύρυνση της οργανικής-αφηρημένης μορφής ως ένα από τα μέσα έκφρασης εσωτερικών συναισθημάτων και πνευματικών αναζητήσεων που χαρακτήριζαν την εποχή. Στο πλαίσιο αυτό, και ιδιαίτερα μέσα από τις βιομορφικές αφηρημένες συνθέσεις που αναπτύχθηκαν αργότερα, οι μορφές απομακρύνθηκαν σταδιακά από την πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας και μετασχηματίστηκαν σε ελεύθερα σχήματα που παρέπεμπαν σε οργανισμούς ή φυσικές δομές.



Εικόνα 15 Paul Klee *Parklandschaft* (1920), ακουαρέλα και μελάνη σε χαρτί

Ο Gregory Minissale στο βιβλίο του *Rhythm in Art, Psychology and New Materialism* (2021) αναφέρεται στην έννοια του «ρυθμού» στην αφηρημένη τέχνη ως ένα στοιχείο σύνδεσης μέσω του οποίου ο θεατής μπορεί να συσχετιστεί με το καλλιτεχνικό έργο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Ο ρυθμός είναι ένας ουσιαστικός τρόπος με τον οποίο ο εγκέφαλος και το σώμα συνδέονται με τον κόσμο, και αυτό ισχύει ιδιαίτερα στον κόσμο της αφηρημένης τέχνης». Στη συνέχεια, ο ίδιος συνδέει την έννοια του ρυθμού με την οργανικότητα, βασιζόμενος στο ζωγραφικό παράδειγμα του Antoni Tàpies, επισημαίνοντας ότι τα έργα του περιλαμβάνουν:

«οργανικά στοιχεία, μορφές που υποδηλώνουν φυσικούς ρυθμούς και την αυθόρμητη κίνηση της ύλης· μια αίσθηση τοπίου, η υπόνοια της πρωταρχικής ενότητας όλων των πραγμάτων».

Μέσα από την προσέγγιση αυτή αποδίδεται μία περισσότερο πνευματική και φιλοσοφική διάσταση στην έννοια του ρυθμού στην τέχνη. Οι παραπάνω αναλύσεις αναδεικνύουν την ύπαρξη ενός στοιχείου σχεδόν «ζωντανού», μιας έμβιας ποιότητας που φαίνεται να αναδύεται μέσα από την υλικότητα του έργου και να αποκτά μορφή (Minissale, 2021., p. 2).

Αντίστοιχη αίσθηση «ρυθμού» μπορεί να εντοπιστεί και στα χαρακτηριστικά έργα του Paul Klee, στα οποία εμφανίζονται μοτίβα αφηρημένων και γεωμετρικών μορφών οργανωμένα μέσα από επαναλήψεις και συνθετικές ακολουθίες που έχουν χαρακτηριστεί να θυμίζουν μουσικές δομές ή παιδικές ζωγραφιές (εικόνα 15). Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται μια ουσιαστική σύνδεση ανάμεσα στη μουσική και τις εικαστικές τέχνες (Verdi, 1968).

Μία ακόμη ιδιαίτερα σημαντική, αν και για μεγάλο χρονικό διάστημα λιγότερο αναγνωρισμένη προσωπικότητα της εποχής, υπήρξε η Hilma af Klint, η οποία είχε ήδη δημιουργήσει πλήρως αφηρημένα έργα από το 1906, πριν από την παρουσίαση των αφαιρετικών έργων του Wassily Kandinsky το 1910. Το έργο της συνδέθηκε στενά με την Αφηρημένη τέχνη, τη φύση, τη βιολογία και τη βοτανική παρατήρηση και τις πνευματικές και θεοσοφικές αντιλήψεις της εποχής. Η ίδια απέδιδε τη φύση μέσα από οργανικές μορφές, χρησιμοποιώντας σπειροειδή σχήματα και ελικοειδείς δομές, καθώς και μορφές

που παρέπεμπαν σε μικροοργανισμούς, σπόρους, άνθη και βιολογικά συστήματα (εικόνα 16). Οι συνθέσεις της χαρακτηρίζονταν από ρευστές και καμπύλες γραμμές, σε αντίθεση με την αυστηρή γεωμετρική οργάνωση της μορφής. Σύγχρονες ερμηνείες προσεγγίζουν το έργο της και από μία «οικολογική» σκοπιά, συνδέοντας τα μορφολογικά μοτίβα της με αντιλήψεις που σχετίζονται με τη ζωή, την ανάπτυξη και το μεταφυσικό στοιχείο (McNab, 2024).



Εικόνα 16 Από τον πίνακα με τίτλο: Ομάδα IV, αρ. 4, Νο 3., «Οι δέκα μεγαλύτεροι, Ενηλικίωση» 1907. Αποτελεί μέρος της χαρακτηριστικής σειράς έργων της Hilma af Klint που απεικονίζει τις τέσσερις ηλικίες του ανθρώπου.

2.1.3 Η απόρριψη της παραδοσιακής ομορφιάς (Dada)

Στο ευρύτερο πλαίσιο της έρευνας για την οργανικότητα της μορφής, η διερεύνηση επεκτείνεται και στον τρόπο με τον οποίο η μορφή τοποθετείται και αρθρώνεται στον χώρο, πέρα από τα εγγενή μορφολογικά χαρακτηριστικά της.

Ενδεικτικά, η αφηρημένη μορφή στο κίνημα του Ντανταϊσμού (Dada) δεν εμφανίζεται με τον ίδιο τρόπο όπως συναντάται σε καλλιτεχνικά ρεύματα όπως ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός ή η γεωμετρική αφαίρεση. Ωστόσο, παρά τις μορφολογικές τους διαφοροποιήσεις, τα κινήματα αυτά μοιράζονταν κοινούς ιδεολογικούς προσανατολισμούς, καθώς η αφαίρεση χρησιμοποιήθηκε συχνά ως μέσο αποδόμησης της αναγνωρίσιμης πραγματικότητας και αμφισβήτησης των παραδοσιακών αντιλήψεων περί λογικής, τάξης και συνοχής που κυριαρχούσαν στα καλλιτεχνικά έργα των προηγούμενων περιόδων.

Το κίνημα Dada αναπτύχθηκε κι αυτό ως αντίδραση στην κοινωνική και πολιτισμική κρίση που προκάλεσε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ριζοσπαστικών καλλιτεχνικών και πνευματικών τάσεων, όπως ο Σουρεαλισμός. Και τα δύο κινήματα απέρριπταν τις παραδοσιακές αντιλήψεις περί λογικής και τους καθιερωμένους καλλιτεχνικούς κανόνες. Ωστόσο, το Dada επικεντρωνόταν κυρίως στην ανατροπή και στην ιδεολογική απόρριψη κάθε συστήματος νοήματος, λογικής, τάξης και θεσμοθετημένης καλλιτεχνικής έκφρασης, ενώ ο Σουρεαλισμός ανέπτυξε περαιτέρω αυτές τις ιδέες, επιδιώκοντας να διερευνήσει το νόημα που ενδέχεται να υποκρύπτεται πίσω από αυτή τη διαδικασία αποδόμησης του νοήματος. Αντίθετα, οι ντανταϊστές, σύμφωνα με το μανιφέστο του Tristan Tzara, υποστήριζαν ότι η Ευρώπη της λογικής, της προόδου και του πολιτισμού είχε μόλις οδηγηθεί στον πόλεμο, γεγονός που καθιστούσε αμφισβητήσιμες τις ίδιες τις αξίες που μέχρι τότε θεωρούνταν θεμελιώδεις. Ως εκ τούτου, η τέχνη και το νόημά της δεν όφειλαν πλέον να υπακούουν σε απαιτήσεις λογικής συνοχής ή αισθητικής ομορφιάς (Monoskop, 2023).

Η σχέση του κινήματος Dada με την «ακανόνιστη» και, κατ' επέκταση, την αφηρημένη μορφή συνδέεται πρωτίστως με την αντι-ορθολογική του στάση και με την ανάδειξη της ασυνέχειας, της αποσπασματικότητας και της τυχαιότητας ως βασικών μορφολογικών χαρακτηριστικών της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αντί της υιοθέτησης μιας οργανωμένης και δομημένης σύνθεσης, οι μορφές παρουσιάζονται σκόπιμα διακεκομμένες, παραμορφωμένες ή χωρίς εμφανή ιεραρχική οργάνωση. Η απόρριψη των παραδοσιακών αισθητικών κανόνων δημιούργησε τις προϋποθέσεις για πρωτοφανείς πειραματισμούς στον τομέα της τυπογραφίας, όπως η σύνθεση λέξεων και γραμμάτων σε συνδυασμό με οπτικά στοιχεία, καθώς και για την ανάπτυξη της τεχνικής του κολάζ (collage), η οποία συχνά βασιζόταν σε παράλογες ή τυχαίες συνθετικές δομές. Η πρακτική αυτή προέκυψε από τις πρώιμες μορφές της τεχνικής του φωτομοντάζ (photomontage).

Η συγκεκριμένη προσέγγιση οδήγησε στη δημιουργία πειραματικών συνθέσεων, όπου εικόνες, γράμματα και λέξεις λειτουργούσαν ως ενιαία εκφραστικά στοιχεία, χαρακτηριστικά της ντανταϊστικής ταυτότητας. Η πρακτική αυτή, αναπτυσσόμενη ιδιαίτερα κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης στη Γερμανία, προσέδωσε μια

νέα διάσταση στη χρήση της εικόνας στο πλαίσιο μιας αναδυόμενης κουλτούρας μαζικής κατανάλωσης. Η Μ. Tupitsyn, στο βιβλίο της *Russian Dada 1914–1924*, περιγράφει το Dada ως: «ένα εργαστήριο, ένα πεδίο δοκιμών στο οποίο η γραφιστική, η ζωγραφική, η φωτογραφία, η έκδοση περιοδικών, η σκηνογραφία, η διαφήμιση, η αρχιτεκτονική και η εικονογράφηση συμμετέχουν όλες σε μια τεράστια αναταραχή ή, όπως το διατύπωσε ο Hans Arp, σε ένα “πλήρες πανδαιμόνιο”» (Tupitsyn et al., 2018, p. 12/356).



Εικόνα 17 George Grosz, *The Case of the Iron Club or Crimes Does'nt Pay*, 1932. Κολάζ σε σχέδιο με γραφίτη και κοκκ. μελάνι. Washington, DC: National Gallery of Art.

Οι καλλιτέχνες του κινήματος Dada εισήγαγαν το στοιχείο της τυχαιότητας και του απρόβλεπτου συνδέθηκε με τη χρήση τεχνικών όπως το κολάζ, καθώς και με την ανάδειξη καθημερινών αντικειμένων σε έργα τέχνης μέσω της πρακτικής του ready-made, προσφέροντας νέες προσεγγίσεις και ερμηνείες σχετικά με το τι μπορεί να αποτελεί μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης.

Στο πλαίσιο αυτό, το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε από τη μορφή αυτή καθαυτή προς την ιδέα που βρίσκεται πίσω από τη μορφή. Ως αποτέλεσμα, αναδείχθηκαν νέες καλλιτεχνικές γλώσσες που χρησιμοποιούνται έως σήμερα, όπως η έννοια της «εγκατάστασης» (installation), η περφόρμανς (performance), διάφορες μορφές σύγχρονης ψηφιακής τέχνης, εμπνευσμένες από το photomontage και οι τεχνικές μικτών μέσων (mixed media), οι οποίες βασίζονται στον συνδυασμό διαφορετικών υλικών και τεχνικών.



Εικόνα 18 Τμήμα της έκθεσης των σουπρεματιστικών έργων του Kazimir Malevich στην έκθεση «0,10», 1915.



Εικόνα 19 Vladimir Tatlin, *Corner Counter-Relief*, 1915.

Ο Jean Arp, ιδρυτικό μέλος του κινήματος Dada στη Ζυρίχη, δημιουργεί το 1917 δέκα ξυλογραφίες για το έργο του Tristan Tzara *Vingt-cinq Poèmes* (Είκοσι Πέντε Ποιήματα). Ο ίδιος περιγράφει τη δημιουργική του διαδικασία ως εξής: «Στην Ασκώνα σχεδιάζα –με πινέλο και μελάνι– σπασμένα κλαδιά, ρίζες, χόρτα και πέτρες που είχε ξεβράσει η λίμνη στην όχθη. Απλοποίησα αυτές τις μορφές και ένωσα την ουσία τους σε κινούμενα ωοειδή σχήματα, σύμβολα της αιώνιας μεταμόρφωσης και της διαρκούς αλλαγής των σωμάτων». Τα σχέδια ελεύθερης μορφής αποτέλεσαν τη βάση για τα αφηρημένα ξύλινα ανάγλυφα που χαρακτήρισαν αργότερα το έργο του. Για τον Arp, η οργανική μορφή εξέφραζε μια φυσική τάξη που υπερβαίνει τη λογική οργάνωση, θέση που συμπυκνώνεται στη διακήρυξή του ότι «ο Ντανταϊσμός είναι υπέρ της φύσης και εναντίον της τέχνης». Αντίστοιχα, οι Kurt Schwitters και El Lissitzky, με τον δεύτερο να συνδέεται άμεσα με τον Κονστρουκτιβισμό και τη βαθιά επιρροή του στις γραφικές τέχνες και την εκτύπωση, υποστήριξαν ότι, απέναντι στις ραγδαίες κοινωνικές μεταβολές της εποχής, η διατήρηση της σχέσης-τέχνης με το οργανικό στοιχείο αποτελούσε βασική προϋπόθεση για τη σύγχρονη εξέλιξη που θα παρέμενε συνεχώς ζωντανή και όχι καταστροφική. Η αντίληψη αυτή συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση της ελεύθερης οργανικής μορφής στην τέχνη και τον ευρύτερο εικαστικό σχεδιασμό, θεμελιώνοντας μια νέα αισθητική που άνοιξε τον δρόμο για τη σύγχρονη αφηρημένη και πειραματική έκφραση (Dickerman, 2005,p. 38) (University of Chicago Press, 2026).

2.1.4 Βιομορφισμός και το έμβιο στοιχείο στην τέχνη

Ο όρος «βιομορφισμός» (biomorphism) φαίνεται να εμφανίζεται για πρώτη φορά στα τέλη του 19ου αιώνα, όταν ο Βρετανός ανθρωπολόγος και εθνολόγος Alfred Cort Haddon κατέγραψε στο έργο του *Evolution in Art* το 1895, ότι: «η βιομορφή αποτελεί την αναπαράσταση οτιδήποτε ζωντανού, σε αντίθεση με τη σκευομορφή (*skeuomorph*), η οποία συνιστά την αναπαράσταση οποιουδήποτε αντικειμένου». Αργότερα, ο όρος χρησιμοποιήθηκε εκ νέου από τον Geoffrey Grigson, έναν από τους συνιδρυτές του *Institute of Contemporary Arts* το 1946, προκειμένου να περιγράψει μια ευρύτερη προσέγγιση στις τέχνες που συνδέονταν με τις οργανικές μορφές ζωής (Higgie, 2021).

Στο δοκίμιό του *Comment on England* (1935), ο Grigson προχώρησε σε διάκριση της έννοιας της αφαίρεσης σε δύο βασικές κατηγορίες: τη γεωμετρική και τη βιομορφική αφαίρεση. Η ανάδυση του βιομορφισμού συνδέθηκε άμεσα με τις κοινωνικές και πολιτισμικές μεταβολές της περιόδου του Μεσοπολέμου. Καθώς συμβαίνουν οι ραγδαίες εξελίξεις του τεχνολογικού εκσυγχρονισμού, αρκετοί καλλιτέχνες στρέφονται προς τη φύση και τις εσωτερικές ψυχικές διεργασίες του ανθρώπου ως πηγές έμπνευσης. Παράλληλα, αναζήτησαν τρόπους κατανόησης του πώς αυτές οι διαδικασίες ενδέχεται να αποκτούν μια ευρύτερη φιλοσοφική και πανανθρώπινη σημασία, αναδεικνύοντας τη θεμελιώδη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της αντίληψης διαδραμάτισαν οι φιλοσοφικές θεωρίες του Γάλλου φιλοσόφου Henri Bergson, ο οποίος υποστήριζε ότι η δημιουργικότητα και οι εξελικτικές διαδικασίες της φύσης προέρχονται από κοινές ζωτικές δυνάμεις (Higgie, 2021).

Ο Alfred H. Barr Jr., πρώτος διευθυντής του *Museum of Modern Art* (MoMA), επανέρχεται στη χρήση του όρου «βιομορφισμός» προκειμένου να σχολιάσει την τέχνη του Paul Gauguin και Henri Matisse ως οργανική ή βιομορφική στις μορφές της παρά γεωμετρική. Στη συνέχεια, ο Barr αναφέρεται και σε άλλους καλλιτέχνες που συνδέονται με αυτή την αισθητική προσέγγιση, όπως οι Joan Miró και Jean Arp (εικόνες 18-219), οι οποίοι αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της βιομορφικής αντίληψης στην τέχνη (Higgie, 2021).



Εικόνα 20 Ο Hans Arp και τα γλυπτά του, 1958. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη

Σε πιο σύγχρονες προσεγγίσεις, ο ιστορικός τέχνης Oliver A. I. Botar, στο βιβλίο του *Biocentrism and Modernism* (2017), αναδεικνύει τον καθοριστικό ρόλο που διαδραμάτισε μια αισθητική ιδεολογία προσανατολισμένη στη φύση στη διαμόρφωση μεγάλου μέρους της τέχνης του 20ού αιώνα. Παράλληλα, εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στις εξελίξεις του μοντερνισμού και στις προόδους της σύγχρονης βιολογίας, δίνοντας αναφορά σε έργα καλλιτεχνών όπως οι Raymond Duchamp-Villon, Paul Klee, Wassily Kandinsky και Jackson Pollock (Botar & Wünsche, 2016).

Παρά τις διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις που καταγράφονται από διάφορους μελετητές σχετικά με την αφηρημένη και οργανική μορφή, εκείνο που φαίνεται να λειτουργεί ως κοινός συνδετικός άξονας είναι η αίσθηση ότι οι μορφές αυτές διαθέτουν κατά κάποιον τρόπο μια «ζωντανή» ποιότητα και συχνά παραπέμπουν σε δομές που απαντώνται στη φύση. Παραδείγματα τέτοιων μορφών αποτελούν η σπειροειδής δομή ενός κελύφους σαλιγκαριού, το ακανόνιστο σχήμα μιας αμοιβάδας, οι ποικίλοι μικροοργανισμοί που παρατηρούνται μέσω μικροσκοπίου, καθώς και οι πολυσύνθετες μορφές υδρόβιων οργανισμών, όπως αποτυπώθηκαν στις εικονογραφήσεις του Ernst Haeckel.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση κοινών μορφολογικών χαρακτηριστικών, για παράδειγμα μεταξύ ενός έργου του Joan Miró και των μορφολογικών δομών που παρατηρούνται σε εικόνες μικροοργανισμών όπως αυτοί φαίνονται μέσα από το μικροσκόπιο (εικόνα 22).



Εικόνα 21 Joan Miró *The Hunter* (Catalan Landscape)



Εικόνα 22 Γενική εικόνα που δείχνει την κατανομή της οργανικής ύλης κάτω από το μικροσκόπιο (κλίμακα 100 μm)

Τα πλαίσια προσδιορισμού της έννοιας του βιομορφισμού στην τέχνη, όσον αφορά τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες, φαίνεται να διαμορφώνονται όχι ως αυτοτελές χαρακτηριστικό ή ως πρωταρχική ταυτότητα του έργου, αλλά περισσότερο ως μία επιμέρους παρατήρηση που εντάσσεται στο συνολικό καλλιτεχνικό έργο και στην ευρύτερη αισθητική τους προσέγγιση. Όπως αναφέρει ο Alfred H. Barr Jr στο *Cubism and Abstract Art* του, σχετικά με τα γλυπτά του Jean Arp: «Οι μορφές τους απέχουν τόσο πολύ από τη φύση, ώστε συχνά είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς αν ένα συγκεκριμένο αντικείμενο απεικονίζει ένα κεφάλι, ένα σύννεφο ή τον Πάολο και τη Φραντσέσκα. Αντίστοιχα, ένα τοπίο του Πικάσο του 1912 μπορεί ορισμένες φορές να εκληφθεί ως νεκρή φύση ή πορτρέτο. Οι δεσμοί που συνδέουν αυτά τα έργα με τη φύση είναι αδύναμοι, αλλά αδιάσπαστοι-ούτε ο ίδιος ο καλλιτέχνης θα επιθυμούσε να σπάσουν.» (Alfred H. Barr & The Museum of Modern Art, 1936, σ. 12).

Ο βιομορφισμός και η οργανική αφαίρεση, όπως αναλύθηκαν σε συνάρτηση μεταξύ τους, αποτέλεσαν καλλιτεχνικές τάσεις που αναπτύχθηκαν μέσα από τη σύνδεση της τέχνης με

τη μορφή και με την εγγενή έμπνευση του ανθρώπου από τη φύση. Η οργανική αφαίρεση βασίστηκε στην απομάκρυνση από τη ρεαλιστική αναπαράσταση και στην απόδοση της ουσίας, των σχέσεων και των εσωτερικών χαρακτηριστικών των φυσικών μορφών, χωρίς την πιστή μίμησή τους. Αντίστοιχα, ο βιομορφισμός αναφέρεται περισσότερο στη χρήση οργανικών σχημάτων που παραπέμπουν σε φυτικές, ζωικές ή γενικότερα έμβιες μορφές, προσδίδοντας μια αίσθηση ζωής, εξέλιξης και κίνησης, χωρίς ωστόσο να επιδιώκεται απαραίτητα η άμεση αναπαράστασή τους.

Οι τάσεις αυτές αναπτύχθηκαν σε πολλούς τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας, κυρίως στη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η αρχιτεκτονική προσέγγιση του Antoni Gaudí, η οποία υιοθετούσε καμπύλες επιφάνειες, εμπλουτισμένες με πολύχρωμα μωσαϊκά και έντονα διακοσμητικά στοιχεία. Αντίστοιχο παραδειγμα είναι η οργανική αρχιτεκτονική του Frank Lloyd Wright , που αποτέλεσε μια ολοκληρωμένη σχεδιαστική φιλοσοφία που βασίστηκε στην αρμονική σχέση του κτιρίου με το φυσικό του περιβάλλον.



Εικόνα 23 Κατοικία Fallingwater, 1935 Πενσυλβάνια ΗΠΑ

Ο Wright θεωρούσε τη φύση ως τον σημαντικότερο δάσκαλό του και υποστήριζε ότι η αρχιτεκτονική δεν όφειλε να μιμείται τη φύση, αλλά να αντλεί έμπνευση από τις αρχές και τις δομές και τους ρυθμούς της, εξελίσσοντας τη δημιουργική σχέση του ανθρώπου με την οργανικότητα και τον σχεδιασμό. Μετέφρασε τις αντιλήψεις αυτές σε μια ολοκληρωμένη σχεδιαστική θεωρία, την οποία ονόμασε «οργανική αρχιτεκτονική» (Sulistyono & Budiman, 2025).

Κεντρική αρχή αυτής της προσέγγισης αποτέλεσε η αντίληψη ότι το κτίριο και ο τόπος στον οποίο εντάσσεται συνιστούν ένα αδιαίρετο σύνολο. Σύμφωνα με τη φιλοσοφία αυτή, το κτίριο οφείλει να «αναδύεται» από το φυσικό περιβάλλον και να ενσωματώνεται οργανικά στο τοπίο, αντί να επιβάλλεται σε αυτό. Το σπίτι που σχεδιάστηκε από τον ίδιο και ονομάστηκε Fallingwater (1935)(εικ.23) και αποτέλεσε χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αρχιτεκτονικής αντίληψης, καθώς σχεδιάστηκε σε άμεση συνάρτηση με το φυσικό περιβάλλον και τον καταρράκτη της περιοχής.

Αντίστοιχα, το Heydar Aliyev Center (εικ. 24) αποτελεί εμβληματικό παράδειγμα βιομορφικής αρχιτεκτονικής, όπου το κτίριο φαίνεται να αναδύεται οργανικά από το έδαφος, παραπέμποντας σε φυσικούς σχηματισμούς, όπως κύματα ή λόφους, σαν ένας ζωντανός οργανισμός. Όπως επισημαίνει η ίδια η αρχιτέκτονας, στόχος του έργου ήταν η επανερμηνεία των καμπύλων μορφών της ισλαμικής αρχιτεκτονικής και καλλιγραφίας μέσα από ένα σύγχρονο μορφολογικό λεξιλόγιο, ενσωματώνοντας συμβολικές αναφορές στην ιστορική και πολιτισμική ταυτότητα του Αζερμπαϊτζάν (Zaha Hadid Foundation, 2023).



Εικόνα 24 Zaha Hadid, Heydar Aliyev Center (2012)

Οι αρχές αυτές επεκτάθηκαν και σε άλλους τομείς δημιουργίας, όπως ο βιομηχανικός σχεδιασμός, ο σχεδιασμός επίπλων και οι εφαρμοσμένες τέχνες. Στη σύγχρονη τέχνη, ο βιομορφισμός εκδηλώνεται πλέον μέσα από πολλαπλές μορφές έκφρασης και συναντάται σε εγκαταστάσεις, γλυπτά και αρχιτεκτονικά έργα, ψηφιακές μορφές τέχνης και σχεδιασμό αντικειμένων. Οι σύγχρονοι δημιουργοί αξιοποιούν νέες τεχνολογίες, ψηφιακά μέσα και καινοτόμα υλικά, προκειμένου να δημιουργήσουν. Παράλληλα, ένα ευρύ φάσμα εκφραστικών μέσων, όπως η φωτογραφία, τα έργα μικτών τεχνικών (mixed media), μέθοδοι εκτύπωσης και οι γραφικές τέχνες εξελίσσονται ολοένα και περισσότερο ως προς την χρήση τους με τη μορφή εργαλείων.

2.2 Σύγχρονες προσεγγίσεις της οργανικής μορφής

2.2.1 Η σύζευξη τεχνολογίας και σύγχρονης χειροτεχνίας

Η οργανικότητα λειτούργησε ως γέφυρα ανάμεσα στη φύση και την αφαίρεση, οδηγώντας στη διαμόρφωση νέων μορφοπλαστικών αντιλήψεων που εξακολουθούν συνεχώς να επηρεάζουν τη σύγχρονη καλλιτεχνική και ευρύτερη δημιουργία.

Η αξιοποίηση φυσικών υλικών, όπως κλαδιά, πέτρες ή οργανικές ίνες, μπορεί να πραγματοποιηθεί στην τέχνη είτε μέσω της αυτούσιας χρήσης τους ως πρώτη ύλη, είτε μέσω της επεξεργασίας τους μέσα από τεχνικές όπως η φωτογραφία, η εικονογράφηση, η εικαστική δημιουργία (installation) και η εκτύπωση. Η προσέγγιση αυτή ενισχύει την αίσθηση σύνδεσης με το φυσικό περιβάλλον και μεταδίδει στον θεατή την αντίληψη ότι το έργο τέχνης δεν αποτελεί ένα στατικό αντικείμενο, αλλά έναν ζωντανό οργανισμό.

Μία ενδεικτική περίπτωση σύζευξης διαφορετικών πεδίων τέχνης και σχεδιασμού αποτελεί το έργο του John Procaro, στο οποίο συνδυάζονται στοιχεία ξυλογλυπτικής και σχεδιασμού φωτιστικών αντικειμένων, δημιουργώντας μορφές που λειτουργούν ταυτόχρονα ως καλλιτεχνικά έργα και ως έπιπλα στον χώρο, ο οποίος δημιουργεί φωτιστικά και γλυπτά από λυγισμένο ξύλο, προσδίδοντας στο υλικό την αίσθηση ότι διαθέτει μια δική του κίνηση.



Εικόνες 25-26 John Procaro, Freeform Series Light Sculpture XLIV, USA, 2024

Το πεδίο μέσα στο οποίο έχει διαμορφωθεί και εξερευνηθεί η έννοια της οργανικότητας της μορφής στην τέχνη, παρουσιάζεται ιδιαίτερα διευρυμένο και πολυδιάστατο. Για παράδειγμα, η Iris van Herpen δημιουργεί ενδύματα υψηλής ραπτικής που συνδυάζουν αισθητική, τεχνολογία και επιστημονικό σχεδιασμό (εικόνα 27). Αξιοποιεί καινοτόμες τεχνικές, όπως η τρισδιάστατη εκτύπωση (3D printing), ο ψηφιακός σχεδιασμός και η χρήση πειραματικών υλικών, με στόχο τη δημιουργία ιδιαίτερων ενδυματολογικών συνθέσεων που αντλούν έμπνευση από βιομορφικά μοτίβα και μορφολογικά χαρακτηριστικά της φύσης.

Αντίστοιχα, η Neri Oxman συνδυάζει την ψηφιακή κατασκευή, την επιστήμη των υλικών και τη συνθετική βιολογία, αξιοποιώντας τις δυνατότητές τους στην ανάπτυξη καινοτόμων σχεδιαστικών προσεγγίσεων που παράγουν μορφές με χαρακτηριστικά παρόμοια με εκείνα των βιολογικών οργανισμών (εικόνα 28). Η προσέγγιση αυτή εφαρμόζεται σε ένα ευρύ φάσμα δημιουργικών πεδίων, όπως ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός, ο σχεδιασμός προϊόντων, καθώς και η ανάπτυξη νέων τεχνολογιών για την ψηφιακή κατασκευή και την οικοδομική παραγωγή (MIT Media Lab, 2016).



Εικόνα 27 Iris van Herpen



**Εικόνα 28 Neri Oxman and The Mediated Matter Group
Aguahoja, 2018**

2.2.2 Η σχέση της υφής με την οργανικότητα

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η οργανικότητα δεν αφορά αποκλειστικά την αναπαράσταση στοιχείων της φύσης, αλλά μπορεί να αφορά την ενσωμάτωση είτε διαδικασιών ή αισθητικών χαρακτηριστικών που προσομοιάζουν στους μηχανισμούς φυσικής ανάπτυξης, μεταβολής και αστάθειας που παρατηρούνται στα έμβια συστήματα. Η επίδραση των τεχνικών και αισθητικών μεταβολών στην τέχνη, καθώς και η εισαγωγή της αφηρημένης μορφής και της έννοιας της αφαίρεσης, οδήγησαν στη διαμόρφωση μιας μεγάλης ποικιλίας εκφράσεων και κατευθύνσεων της οργανικής τέχνης, οι οποίες είναι δύσκολο να αναλυθούν εκτενώς μέσα σε λίγες μόνο σελίδες. Αναμφίβολα, τα όρια της ζωγραφικής και της γλυπτικής έχουν διευρυνθεί προς νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, οι οποίες πλέον μπορούν να συνδυάζουν τόσο παραδοσιακά όσο και ψηφιακά μέσα.

Θεμελιώδες χαρακτηριστικό του οργανικού στοιχείου αποτελεί η συμπεριφορά της ύλης, όπως αυτή διαμορφώνεται από την επεξεργασία και την αλληλεπίδρασή της με τα φυσικά φαινόμενα. Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της υφής απέκτησε ιδιαίτερη σημασία, καθώς έπαψε να αντιμετωπίζεται απλώς ως μια επιφανειακή αισθητική ποιότητα και μετατράπηκε σε ενεργό μέσο παραγωγής νοήματος και εικαστικής έκφρασης.

Στις γραφικές τέχνες και στον σύγχρονο οπτικό σχεδιασμό, οι οργανικές φόρμες συναντώνται σε λογότυπα, εικονογραφήσεις, ψηφιακές εφαρμογές, τρισδιάστατα γραφικά, καθώς και σε υβριδικές μορφές δημιουργίας. Παράλληλα, οι σύγχρονες τεχνικές εκτύπωσης και οι δυνατότητες ψηφιακής επεξεργασίας παρέχουν τη δυνατότητα δημιουργίας οργανικών υφών, εμπλουτίζοντας περαιτέρω τις εκφραστικές δυνατότητες των καλλιτεχνών. Μέσα σε αυτή τη διαδικασία, οι πειραματικές μέθοδοι αποτύπωσης και εκτύπωσης παρείχαν τη δυνατότητα δημιουργίας οργανικών μορφών και υφών, μέσω διαδικασιών που συχνά ενσωμάτωναν το στοιχείο της τυχαιότητας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τεχνική της decalomania (χαλκομανίας), η οποία βασίζεται στη μεταφορά χρώματος από μία επιφάνεια σε μία άλλη μέσω πίεσης, παράγοντας απρόβλεπτες μορφές και σύνθετες υφές.

Η τεχνική αυτή αξιοποιήθηκε εκτενώς από τους καλλιτέχνες του Υπερρεαλισμού, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τα έργα των Max Ernst και Marcel Jean, όπου η εμφάνιση μορφών και αποτυπωμάτων στην επιφάνεια, τα οποία δεν προέκυπταν αποκλειστικά από τον συνειδητό έλεγχο του καλλιτέχνη, ενσωματώθηκαν απόλυτα στις δημιουργικές επιδιώξεις του κινήματος (εικόνα 29). Στη σύγχρονη εποχή, με τη συμβολή των τεχνολογιών ψηφιακής επεξεργασίας, παρέχεται πλέον η δυνατότητα δημιουργίας και αναπαραγωγής αντίστοιχων αποτελεσμάτων, διευρύνοντας ακόμη περισσότερο τις δυνατότητες πειραματισμού με οργανικές μορφές και υφές.



Εικόνα 29 Marcel Jean *Untitled* 1936



Εικόνα 30 Stefanie Washburn *Fire At Sea* 1, 2015 / Ψηφιακή εκτύπωση C-Print

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Stephanie Washburn, η οποία συνδυάζει τη φωτογραφία, το σχέδιο, το κολάζ και τις μικτές τεχνικές (mixed media), δημιουργώντας συνθέσεις που προκύπτουν είτε από τη συνύπαρξη φυσικών υλικών με ψηφιακές εικόνες και ψηφιακές εκτυπώσεις (digital prints), είτε από τη σύνθεση πολλαπλών εικόνων και διαδοχικών επιπέδων εικόνας (εικόνα 30). Στην περίπτωση αυτή, η οργανικότητα αποδίδεται ακόμη και αποκλειστικά μέσω της αίσθησης των υφών που διαμορφώνονται στην εικόνα. Παρότι το έργο μπορεί να αποτελεί στιγμιότυπο από εγκατάσταση (installation) της δημιουργού, η εκτυπωμένη του μορφή αποκτά αυτοτελή υπόσταση, συγκροτώντας ένα νέο και ανεξάρτητο έργο με δικά του αισθητικά και εκφραστικά χαρακτηριστικά. Μέσω αυτής της διαδικασίας επιτυγχάνεται η ιδιαίτερη δημιουργία

οργανικών μορφών, αλλά και η απόδοση της αίσθησης της υφής στο εικαστικό αποτέλεσμα (Santa Barbara Museum Of Art, 2026).

Μία ακόμη χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η Στεφάνια Στρούζα, εικαστική δημιουργός που ζει και εργάζεται στην Αθήνα, η οποία αναπτύσσει γλυπτικές εγκαταστάσεις (installations) μέσω της χρήσης σύνθετων υλικών, όπως διάφορα μέταλλα, όπως το αλουμίνιο, σε συνδυασμό με χρωματικές επεξεργασίες και οργανικά υλικά, όπως η πέτρα και το χώμα (εικόνα 31). Στην περίπτωση αυτή, η οργανικότητα δεν προκύπτει μόνο από την εμφανή χρήση φυσικών υλικών, αλλά και από τις υφές και τις οπτικές αισθητικές ποιότητες που αναδύονται μέσα από τα έργα της. Παράλληλα, πέρα από τις συμβολικές αναγνώσεις και τη σύνδεσή τους με τον χώρο και τον χρόνο, τα στοιχεία αυτά αναφέρονται και στη σύγχρονη περιβαλλοντική κρίση και στις μορφές καταστροφής που αντιμετωπίζει σήμερα ο πλανήτης (Daphne Dragona, 2019).



Εικόνα 31 Στεφάνια Στρούζα, ατομική έκθεση στο Παλιό Ελαιοτριβείο, Ελευσίνα, 2023

Αντίστοιχα, ο ισλανδός Olafur Eliasson χρησιμοποιεί τα φυσικά φαινόμενα ως βασικό καλλιτεχνικό μέσο έκφρασης. Στο έργο του, το οργανικό στοιχείο εμφανίζεται μέσα από την ίδια τη λειτουργία και τη συμπεριφορά των φυσικών στοιχείων, όπως το φως, οι αντανακλάσεις, το νερό ή οι μεταβολές του χώρου μέσα από τα έργα που παρουσιάζει.

Χαρακτηριστικές είναι οι μεγάλες εγκαταστάσεις του, έχοντας επηρεάσει σημαντικά τη σύγχρονη οπτική επικοινωνία και τη σύγχρονη τέχνη των εγκαταστάσεων, εστιάζοντας συχνά σε ζητήματα που αφορούν το περιβάλλον και την κλιματική αλλαγή. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί το έργο Ice Watch (2014) όπου μετέφερε πραγματικά κομμάτια πάγου από τη Γροιλανδία σε αστικά κέντρα, με σκοπό να μετατρέψει το λιώσιμο των παγετώνων σε μια άμεση και βιωματική εμπειρία για το κοινό (εικόνα 32).



Εικόνα 32 Olafur Eliasson, Ice watch, 2014

2.2.3 Η οργανική σκέψη στη γραφιστική και την καλλιτεχνική δημιουργία

Σε ένα διαφορετικό δημιουργικό πλαίσιο μεγάλων διαστάσεων εντάσσονται οι ζωγραφικοί πίνακες της Paula Scher, οι οποίοι αποτελούν μια διακριτή έκφανση της καλλιτεχνικής της πρακτικής. Η ευρέως αναγνωρισμένη δημιουργός και γραφίστρια, παρότι έχει συνδεθεί κυρίως με τις χαρακτηριστικές κονστρουκτιβιστικές αφίσες της, οι οποίες διακρίνονται για την έντονη παρουσία και κυριαρχία τυπογραφικών στοιχείων, έχει ενσωματώσει με οργανικό τρόπο την τυπογραφία και τη χαρτογραφία και σε αντίστοιχα εικαστικά της έργα. Οι συνθέσεις της αξιοποιούν την πληθώρα πληροφοριακών στοιχείων, χρησιμοποιώντας την παραμόρφωση και την αναδιαμόρφωση των κειμένων ως βασικό εκφραστικό μέσο.

Στους ζωγραφικούς χάρτες της, η τυπογραφία αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς δεν λειτουργεί αποκλειστικά ως φορέας γλωσσικής πληροφορίας, αλλά ενσωματώνεται σε μια δυναμική ροή γραμμών και αναπτύσσεται στον χώρο δημιουργώντας καμπύλες, διακλαδώσεις και οργανικές διαδρομές, οι οποίες συνδέονται παράλληλα με τα γεωγραφικά σημεία στα οποία τοποθετούνται (εικόνα 33). Με τον τρόπο αυτό, απομακρύνεται από την αυστηρή γεωγραφική οργάνωση και τη σαφήνεια που χαρακτηρίζουν συνήθως τους συμβατικούς χαρτογραφικούς χάρτες, προσδίδοντας στα έργα μια περισσότερο ρευστή και οργανική αισθητική διάσταση (Pentagram, 2019).



Εικόνα 33 Paula Scher: MAPS

Αντίστοιχα, το έργο της Malin Gabriella Nordin χαρακτηρίζεται από ζωγραφικές συνθέσεις, συνήθως αφαιρετικών μορφών και την πλούσια χρήση των χρωμάτων στους πίνακες της, οι οποίοι συχνά απεικονίζουν μοτίβα που παραπέμπουν στην ανθισμένη φύση, ενώ μπορεί να περιλαμβάνουν επίσης σχέδια, κολάζ και μεταλλικά γλυπτά μεγάλων διαστάσεων.



**Εικόνα 34 Malin Gabriella Nordin
Καλλιτεχνικό εργαστήριο για παιδιά**



**Εικόνα 35 Ανώνυμο έργο της
Malin Gabriella Nordin**

Στα έργα κυριαρχεί η έντονη χρωματικότητα και οργανικότητα των μορφών μέσα στη σύνθεση. Οι συνθέσεις της παραπέμπουν σε μεταβαλλόμενα σχήματα, μοτίβα και υφές, χωρίς να αποδίδουν σαφώς αναγνωρίσιμα αντικείμενα. Στη διαμόρφωση αυτών των σχέσεων συμβάλλει ουσιαστικά η τεχνική του κολάζ, η οποία, όπως εξετάστηκε προηγουμένως στο πλαίσιο του κινήματος Dada και της ρωσικής πρωτοπορίας, αξιοποίησε τον πειραματισμό ως μέσο ανάπτυξης νέων εκφραστικών δυνατοτήτων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία δόθηκε η δυνατότητα ανάπτυξης μιας αφηγηματικής οργανικότητας, στο πλαίσιο της οποίας ακόμη και ετερόκλητα στοιχεία μπορούν να συνυπάρχουν και να αποκτούν συνοχή μέσα σε μία ενιαία σύνθεση. Με αυτή την προσέγγιση, η οργανική μορφή δεν λειτουργεί αποκλειστικά ως αισθητικό χαρακτηριστικό, αλλά αναδεικνύεται σε τρόπο σκέψης και δημιουργικής διαδικασίας.



**Εικόνα 36 Malin
Gabriela Nordin, Within/
Beyond**

Τα επιμέρους θραύσματα εικόνων, σχημάτων και υλικών συνδέονται όχι βάσει μιας αυστηρής λογικής ή γεωμετρικής οργάνωσης, αλλά μέσω σχέσεων, μετασχηματισμών και αλληλεπιδράσεων που αναπτύσσονται μεταξύ τους. Η οργανικότητα στο έργο της Nordin συνδέεται με την έννοια της διαρκούς εξέλιξης και της ανοιχτής ερμηνείας, καθώς κανένα στοιχείο δεν παρουσιάζεται ως στατικό ή πλήρως ολοκληρωμένο. Η ίδια αναφέρει χαρακτηριστικά σε συνέντευξη, αναφερόμενη στη δημιουργική της προσέγγιση: «Θέλω να αφήσω τον θεατή να βρίσκει συνεχώς νέους τρόπους να κοιτάζει το έργο, να αφήνω τα μάτια να περιπλανιούνται αλλά πάντα να επιστρέφουν για να δουν διαφορετικές δομές να αναδύονται». Με αυτόν τον τρόπο, η Nordin μετασχηματίζει την αποσπασματικότητα σε ενότητα. Όπως στη φύση διαφορετικά στοιχεία συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν σχηματίζοντας ένα ενιαίο σύνολο, έτσι και οι συνθέσεις της αποκτούν μια ζωντανή και σχεδόν βιολογική παρουσία (Coveal magazine, 2017).

2.2.4 Η περίπτωση της Charlotta María Hauksdóttir

Στο ευρύτερο πλαίσιο της μελέτης καταγράφηκαν τα καλλιτεχνικά ρεύματα που ενδέχονται να λειτούργησαν ως επιρροές για τις οργανικές μορφές σε σύγχρονα καλλιτεχνικά έργα, όπως το κίνημα Art Nouveau, η αφηρημένη τέχνη, ο Ντανταϊσμός και η Οργανική αφαίρεση. Παράλληλα, εξετάστηκαν χαρακτηριστικές μορφές της ιστορίας της τέχνης και μελετήθηκαν καλλιτέχνες που έχουν εμπνευστεί με παρόμοιους τρόπους από τη φύση και το συγκεκριμένο περιβάλλον.

Μέσα από τη σχετική αναζήτηση, προέκυψε το έργο της C. M. Hauksdóttir, μιας βραβευμένης εικαστικής καλλιτέχνιδας ισλανδικής καταγωγής που ζει στην Καλιφόρνια και ενσωματώνει στη δουλειά της, τη φωτογραφία, το κολάζ και τα μικτά μέσα. Το έργο της διερευνά τη σύνδεση των ανθρώπων με τους τόπους και τη σχέση τους με το περιβάλλον, καθώς και τον ρόλο της μνήμης έτσι όπως ενσαρκώνεται και ενισχύει αυτές τις σχέσεις (Charlotta María Hauksdóttir, 2014).

Επιπλέον, διακριτά χαρακτηριστικά των έργων της αποτελούν οι κατεξοχήν οργανικές μορφές και η «μίμηση» των φυσικών στοιχείων, όπως η ροή του νερού, όπου επιλέγονται εικόνες που αποτυπώνουν την ισλανδική φύση, δημιουργώντας τρισδιάστατα έργα, τα οποία, πέρα από την περιβαλλοντική απεικόνιση, προσεγγίζουν συμβολικά και τις επιπτώσεις της κλιματικής αλλαγής.

Όπως επισημαίνεται από την ίδια την καλλιτέχνίδα, στόχος του έργου της είναι: «η πρόκληση στοχασμού γύρω από τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και την πολύπλοκη αλληλεπίδραση μεταξύ ανθρωπότητας και περιβάλλοντος, ενώ η μακροχρόνια ενασχόλησή της με τη φωτογράφιση των ισλανδικών τοπίων συνιστά μια οπτική αποτύπωση των μεταβολών που επιφέρει η κλιματική αλλαγή» (Imprints - Charlotta María Hauksdóttir, 2014).

“In my work I seek to invoke contemplation about our relationship with nature and the intricate interplay between humanity and the environment. For two decades, I've photographed landscapes of my native Iceland, witnessing firsthand the impacts of climate change. This ongoing project is a visual articulation of these changes and our impact on the natural world.”

C. M. Hauksdóttir



Εικόνες 37-38: Από τη σειρά έργων ‘Indentations’ και ‘Imperceptions’

Τα πολυμορφικά έργα της αποτελούν μία από τις εκφάνσεις με τις οποίες, μπορεί ένας καλλιτέχνης να μετασχηματίσει τις προσωπικές του παρατηρήσεις στη φύση, αποδίδοντάς τες με έναν περισσότερο αφαιρετικό τρόπο, σε σχέση με όσα καταγράφει και βιώνει μέσα από αυτές. Η ίδια αξιοποιεί την τεχνική του κολάζ ως μέσο ανασύνθεσης των υλικών της, χρησιμοποιώντας κυρίως εκτυπωμένες φωτογραφίες, πιθανώς μέσω εκτύπωσης υψηλής ποιότητας, όπως η fine art printing (giclée) ή άλλων μεθόδων ψηφιακής εκτύπωσης.

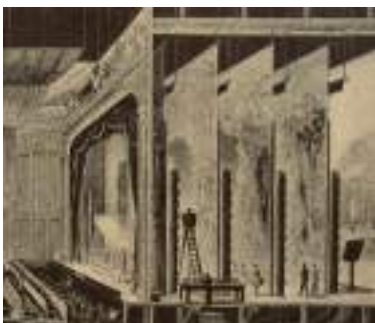
Αφού εκτυπώσει τις εικόνες της σε διαφορετικές επιφάνειες όπως χαρτί ή ξύλο, προχωρά είτε στην αποκοπή και επανασύνθεση των επιμέρους τμημάτων τους σε ένα ενιαίο έργο είτε στην αποδόμηση και ανασυγκρότηση των φωτογραφιών, δημιουργώντας πολυεπίπεδες σειρές εικόνων (εικόνες 39-40):



Εικόνες 39-40: από τη σειρά [Enter here](#)



Η διαδικασία αυτή παραπέμπει αφενός σε τεχνικές θεατρικής σκηνογραφικής μακέτας, αφού ακολουθεί μία λογική που θυμίζει τα πλευρικά παραπετάσματα του θεάτρου (κουίντες) (εικόνα 41), και αφετέρου στην λογική των συναρμολογήσεων και πρακτικές κολάζ που αξιοποιήθηκαν εκτενώς από τους καλλιτέχνες του κινήματος Dada, ιδιαίτερα στη μορφή των συνθέσεων τύπου «merz», όπως αυτές ορίστηκαν από τον Kurt Schwitters, κατά της οποίες συλλέγονταν καθημερινά αντικείμενα ως υλικά στοιχεία για τη δημιουργία των συνθέσεων (εικόνα 42). Μέσα από αυτή την προσέγγιση, διαφορετικά επίπεδα εικόνων τοποθετούνται διαδοχικά στον χώρο, δημιουργώντας, όταν παρατηρούνται από συγκεκριμένη οπτική γωνία, μια έντονη αίσθηση βάθους και χωρικότητας (Tate, 2017).



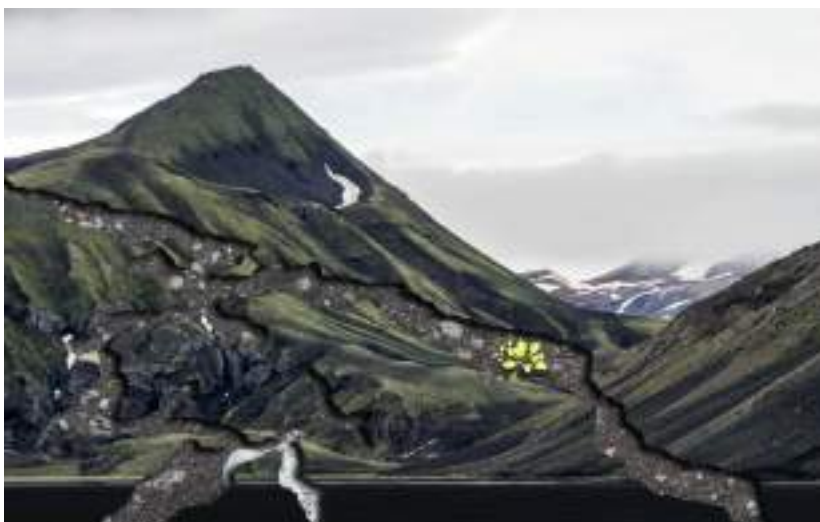
Εικόνα 41: λιθογραφία διατομή του θεάτρου του Μονάχου, 1852



Εικόνα 42 κολάζ σε χαρτί του Kurt Schwitters, 1922

Η Hauksdottir αξιοποιεί τις γεωμορφικές εικόνες που δημιουργεί και, μέσω της ιδιαίτερης διάταξής τους, προσδίδει την αίσθηση βάθους, παραπέμποντας σε γεωλογικούς σχηματισμούς και φυσικές δομές. Στην περίπτωση αυτή, η οργανικότητα δεν προκύπτει αποκλειστικά από το οπτικό περιεχόμενο των έργων, το οποίο περιλαμβάνει απεικονίσεις βράχων, παγετώνων, λάβας και νερού, αλλά αναδεικνύεται επίσης μέσω του τρόπου με τον οποίο η δημιουργός οργανώνει και τοποθετεί τις εικόνες σε μια ολοκληρωμένη συνθετική δομή.

Παράλληλα, σε αρκετές περιπτώσεις επαναλαμβάνει συγκεκριμένα σχήματα κοπής στις εικόνες της, δημιουργώντας επαναλαμβανόμενες «χαράξεις» και μορφολογικά μοτίβα. Τα στοιχεία αυτά παραπέμπουν σε φυσικές οργανικές δομές, όπως η διακλαδωτή ροή του νερού σε ένα ποτάμι εάν το κοιτάξουμε από ψηλά, μορφές που θυμίζουν δακτυλικά αποτυπώματα και ταυτόχρονα παραπέμπουν σε δακτυλίους των δέντρων. Μέσω αυτής της προσέγγισης αναδεικνύεται μια πολυεπίπεδη σχέση μεταξύ της μορφής και του οργανικού στοιχείου, τόσο σε επίπεδο οπτικής αναπαράστασης όσο και σε επίπεδο μορφολογικής συγκρότησης.



Εικόνα 43 Maria Charlotta Hauksdottir, έργο από τη σειρά εικόνων με τίτλο *Resurgence*

Η διερεύνηση του έργου της συγκεκριμένης καλλιτέχνης, σε συνδυασμό με το προσωπικό ενδιαφέρον για την οργανική μορφή στην τέχνη, τη σύζευξη παραδοσιακών τεχνικών με ψηφιακά μέσα, καθώς και η παρατήρηση της ισλανδικής γεωμορφολογίας μέσα από προσωπική βιωματική εμπειρία, συνέβαλαν στη σαφέστερη διαμόρφωση των επιδιωκόμενων πειραματισμών και τους ερευνητικούς στόχους της παρούσας εργασίας.

Συγκεκριμένα, πραγματοποιήθηκε συλλογή και αξιοποίηση φωτογραφικού υλικού από δύο διαφορετικά περιβάλλοντα, με κύρια έμφαση στα φυσικά τοπία της Ισλανδίας, χωρίς ωστόσο να αποκλείονται και άλλες κατηγορίες εικόνων, με σκοπό να δημιουργηθούν προσωπικές συνθέσεις. Η προσέγγιση αυτή περιλαμβάνει τη δημιουργία κολάζ μέσω της χρήσης σχημάτων, επιμέρους λεπτομερειών των εικόνων και συνθετικών συνδυασμών μεταξύ τους, είτε με τη χρήση ψηφιακών μέσων, όπως το Photoshop, είτε μέσω υλικών διαδικασιών, όπως η εκτύπωση και ο «τεμαχισμός» εικόνων, οι οποίες επανασυντίθενται σε ένα είδος οπτικού «παζλ», ικανού να παράγει νέες συνθετικές εκδοχές.

3. «Κοινά Τοπία: Οπτικές συνομιλίες φύσης και οργανικής μορφής μεταξύ της Ελλάδας και της Ισλανδίας»

3.1 Το προσωπικό βίωμα

Το παρόν κεφάλαιο εξετάζει το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα της εργασίας, διερευνώντας κατά πόσο η οργανική μορφή μπορεί να αποτελέσει τη θεμελιώδη αισθητική αρχή για τη δημιουργία ενός εικαστικού έργου που να αναδεικνύει τις φυσικές συνδέσεις μεταξύ της Ελλάδας και της Ισλανδίας.

Η διαρκής εναλλαγή μεταξύ των δύο χωρών διαμόρφωσε μια προσωπική εμπειρία «διττότητας», μέσα από την οποία δύο γεωγραφικά και μορφολογικά αντιθετικά τοπία άρχισαν να συγκροτούν μια ενιαία εικαστική αντίληψη. Το πρακτικό μέρος της έρευνας αποσκοπεί στη δημιουργία μιας σειράς πρωτότυπων έργων, τα οποία, αξιοποιώντας σύγχρονα ψηφιακά μέσα και οργανικές αφηρημένες μορφές, επιχειρούν να συγκροτήσουν οπτικές συνομιλίες μεταξύ των δύο τόπων. Μέσα από τη σύνθεση φυσικών στοιχείων, υφών, χρωμάτων και γεωμορφικών χαρακτηριστικών, τα έργα επιδιώκουν να αποδώσουν μια ενιαία εικαστική αφήγηση που να γεφυρώνει τις ουσιώδεις διαφοροποιήσεις των δύο φυσικών περιβαλλόντων.

Ιδιαίτερα εντυπωσιακή υπήρξε η παρατήρηση των λεπτομερειών των φυσικών τοπίων και η έντονη διαφοροποίησή τους. Στο ισλανδικό περιβάλλον, η οργανικότητα των υφών, οι βραχώδεις σχηματισμοί, τα βρύα που καλύπτουν τις πέτρες, ο πάγος που συγχωνεύεται με το έδαφος και η αίσθηση του αχανούς ορίζοντα συγκροτούν μια εμπειρία ριζικά διαφορετική, σχεδόν αντίθετη, από εκείνη που βιώνεται στον ελλαδικό χώρο. Στην Ελλάδα, αντιθέτως, κυριαρχεί μια πληθωρικότητα φυσικών εικόνων: δέντρα, βουνά και δάση, στενοί δρόμοι και ανθρώπινη εγγύτητα. Το βλέμμα δεν χάνεται στο απέραντο, αλλά επικεντρώνεται στη λεπτομέρεια.

Οι λεπτομέρειες αυτές εκδηλώνονται ποικιλοτρόπως: στα φυλλώματα των δασών, στη φθορά των κτηρίων, στη σκουριά παλαιών κτηρίων, στις αποχρώσεις του μπλε της θάλασσας, στους βράχους και στα κύματα, στο ξηρό έδαφος και στα αρμυρίκια των ακτογραμμών. Το σύνολο αυτών των αντιθετικών εμπειριών δημιουργεί μια πληθώρα οργανικών εικόνων και παρατηρήσεων, οι οποίες, σε νοητό επίπεδο, τείνουν να «συγχωνεύονται». Έτσι μπορεί, η θάλασσα των Κυκλάδων μοιάζει να μετασχηματίζεται σε ισλανδικό παγετώνα, ενώ τα βρύα των ελληνικών δασών συνδέονται νοητά με τα στρωματοποιημένα πεδία λάβας της Ισλανδίας.

Οι εικόνες αυτές, οι υφές και οι οργανικές μορφές έχουν αποτυπωθεί στη μνήμη ως ένα ενιαίο, διευρυμένο πεδίο, ένα είδος «καμβά», μέσα στον οποίο αναζητείται η οπτική αλληλεπίδρασή τους. Η διερεύνηση αυτής της σύνθεσης φαίνεται να συνδέθηκε με μια βαθύτερη, προσωπική και μάλλον συλλογική ανθρώπινη ανάγκη: την επιδίωξη της επαφής με τη φύση.



Εικ. 44-45
Φωτογραφίες από την ευρύτερη περιοχή της παγετωνικής λίμνης Jökulsárlón, που βρίσκεται στη νοτιοανατολική Ισλανδία.

3.1.1 Η διαμόρφωση της σχεδιαστικής ιδέας και των θεματικών ενοτήτων

Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της «αργής» παρατήρησης των οργανικών μορφών αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Από το μικρό φύλλο που αναδύεται μέσα από το αστικό τσιμέντο έως τα βρύα που αναπτύσσονται στους ποταμίσιους βράχους, η προσεκτική και στοχαστική παρατήρηση δύναται να λειτουργήσει ως συνδετικός ιστός για τη διαμόρφωση της σύνδεσης των δύο τοπίων. Αφού άρχισε να παίρνει μορφή η πρόσληψη της ιδέας της έρευνας, ξεκίνησε παράλληλα και η πρακτική έρευνα των τρόπων και μεθόδων που θα μπορούσε αυτό να πάρει υλική μορφή.

Κατά τη διάρκεια της παραμονής στο νησί, με τη χρήση της κάμερας, ξεκίνησε η φωτογραφική καταγραφή και η συλλογή λεπτομερών εικόνων της ισλανδικής φύσης. Παράλληλα, αναπτύχθηκε ένας προβληματισμός σχετικά με τους τρόπους μέσω των οποίων αυτές οι λεπτομέρειες που καταγράφονται και παρατηρούνται στη φύση τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ισλανδία, θα μπορούσαν να συνυπάρξουν, να λειτουργήσουν «μαζί» και να «συνομιλήσουν».



**εικ. 46 Πάνω: Φωτογραφία από
θάλασσα της Σύρου.**

**εικ. 47 Κάτω: Κρατήρας Stóra Víti,
στη βόρεια Ισλανδία.**

Συλλέγοντας εικόνες κυρίως από την Ισλανδική φύση και κάποιες από την ελληνική, άρχισε να συγκεντρώνεται ένα πλούσιο οπτικό υλικό. Στο πλαίσιο αυτών των παρατηρήσεων εντάχθηκαν και οι οργανικές μορφές που δεν απαντώνται αποκλειστικά σε φυσικά περιβάλλοντα, αλλά και σε βιομηχανικά και ανθρωποκεντρικά συμφραζόμενα, όπως οι λεπτομέρειες που προκύπτουν από τις υφές των τοίχων ή το χρώμα που ξεθωριάζει σε εξωτερικά αντικείμενα υπό την επίδραση των καιρικών συνθηκών, για παράδειγμα το ξύλο σε μία εξωτερική επιφάνεια. Μέσα από τις αφαιρετικές οργανικές μορφές και τις υφές άρχισαν να διαμορφώνονται εικόνες και να δημιουργούνται νέες νοηματικές συνδέσεις.

Η ρεαλιστική διάσταση αυτών των «αφηγήσεων» έλαβε μορφή εν τέλη, με μια σειρά εικόνων και, στη συνέχεια, μια σειρά έργων με αφηρημένες οργανικές μορφές, αντλημένες από το φυσικό περιβάλλον της Ισλανδίας και, σε ορισμένα σημεία, επεξεργασμένες σε συνδυασμό με εικόνες από το ελληνικό τοπίο. Οι θεματικές εστίασαν, μεταξύ άλλων, στο τι συμβολίζει η «οργανικότητα», όπως η εξέλιξη, ο βιομορφισμός, η μεταμόρφωση και η προσαρμογή σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον, ιδωμένα μέσα από το πρίσμα της εμπειρίας της συνεχόμενης μετακίνησης μεταξύ Ελλάδας και Ισλανδίας.

Οι διερευνήσεις αυτές εν δυνάμει φιλοδοξούν να επεκταθούν συμβολικά και σε ένα ευρύτερο ανθρωποκοινωνικό προβληματισμό που αφορά την «οικολογική συνείδηση», μέσα από την ανάδειξη και συνεργασία των τεχνολογικών μεσων και των φυσικών στοιχείων.

Η εικαστική πρόταση οργανώθηκε σε δύο βασικές θεματικές ενότητες, οι οποίες συγκροτούνται από σειρές ψηφιακά επεξεργασμένων φωτογραφιών, βασισμένων στην τεχνική του κολάζ με σκοπό να παρουσιάζονταν σε εκθεσιακό χώρο.

Shared Landscapes

Η πρώτη θεματική ενότητα, με τίτλο: *Shared Landscapes*: αποτελείται από μια σειρά επιλεγμένων συνθέσεων, οι οποίες θα υπάρχουν είτε με τη μορφή εκτυπωμένων φωτογραφιών σε καμβά ή σε βαμβακερό χαρτί υψηλής ποιότητας (cotton rag), είτε μέσω εκτύπωσης giclée, σε διάσταση A4. Οι συνθέσεις βασίζονται σε φωτογραφικά κολάζ που προκύπτουν από εικόνες από την Ισλανδία και την Ελλάδα, οι οποίες έχουν υποστεί ψηφιακή επεξεργασία στο Photoshop, είτε με τη χρήση των εργαλείων της εφαρμογής είτε σε συνδυασμό με προσωπικές εικαστικές παρεμβάσεις και σχεδιαστικά στοιχεία.

Σε ορισμένα έργα έχουν ενσωματωθεί αφηρημένες μορφές μέσω διαδικασιών προσθήκης και αφαίρεσης στοιχείων, με στόχο τη συνένωση των διαφορετικών οπτικών μορφών μέσα σε ένα ενιαίο εικαστικό σύνολο. Παράλληλα, επιδιώκεται η απόδοση της έννοιας της «υφής» μέσα από την επεξεργασία και τον μετασχηματισμό των φωτογραφικών εικόνων, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να αναδεικνύει όχι μόνο τις μορφολογικές αλλά και τις απτικές και αισθητηριακές ποιότητες των συνθέσεων. Αυτή η ενότητα αφορά κυρίως τη συνάντηση και συγχώνευση δύο διαφορετικών τοπίων, της Ελλάδας και της Ισλανδίας.

Observations of Forms

Η δεύτερη θεματική ενότητα με τίτλο: *Observations of Forms*: βασίστηκε εκ νέου στην τεχνική του κολάζ, συνδυάζοντας αποσπάσματα φωτογραφικών εικόνων, είτε στην αρχική τους μορφή είτε ύστερα από ψηφιακή επεξεργασία. Εδώ το θέμα αφορά κυρίως την παρατήρηση και την αφαιρετική μεταμόρφωση μορφών και υφών που προέρχονται από το φυσικό τοπίο, ιδιαίτερα της Ισλανδίας.

Τα επιμέρους στοιχεία αποκόπτονται και ανασυντίθενται σε οργανικά, άμορφα σχήματα, τα οποία συνθέτονται με εικαστικές παρεμβάσεις από ακρυλικά σχέδια μέσα στο έργο μέσω ψηφιακής επεξεργασίας. Στη συνέχεια. Οι τελικές συνθέσεις προορίζονται να εκτυπωθούν είτε σε καμβά διαστάσεων A4 είτε σε χαρτί υψηλής ποιότητας. Στην εργασία παρουσιάζονται προσχέδια έργων υπό τη μορφή μακετών, επεξεργασμένων ψηφιακά, με στόχο τη μετέπειτα υλοποίησή τους και την παρουσίασή τους σε εκθεσιακούς χώρους στην Ελλάδα ή την Ισλανδία.

Το «πυρηνικό» στοιχείο, δηλαδή το ουσιώδες έναυσμα που βρισκόταν πίσω από κάθε παρατήρηση και κάθε εν δυνάμει καλλιτεχνική αφορμή για δημιουργική απεικόνιση, υπήρξε η λεπτομερής παρατήρηση των υφών και των οργανικών χαρακτηριστικών που συναντώνται στο φυσικό τοπίο της Ισλανδίας.

Η ερευνητική και καλλιτεχνική προσέγγιση δεν περιορίστηκε στο άμεσο, αναγνωρίσιμο επίπεδο της οπτικής εμπειρίας, αλλά επεκτάθηκε στην μικρο-παρατήρηση των μορφολογικών και υλικών ποιοτήτων του τοπίου. Έτσι, ένα βουνό, όπως φωτίζεται από το φως του ήλιου και μεταβάλλει τις χρωματικές αποχρώσεις του εδάφους του, δεν αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως ένα αναγνωρίσιμο φυσικό αντικείμενο. Αντίθετα, φανερώνει ένα σύνθετο πεδίο μορφολογικών στοιχείων που αλληλεπιδρούν και συνδιαμορφώνουν την συνολική του εικόνα.

Σε αυτό ακριβώς το επίπεδο εντοπίζεται η «αφαιρετική» ματιά απέναντι στο φυσικό περιβάλλον: η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την κυριολεκτική αναγνώριση των μορφών προς την παρατήρηση των ρυθμών, των υφών, των σχέσεων και των οργανικών δομών που τις συγκροτούν. Η προσέγγιση αυτή αποτέλεσε το βασικό ερέθισμα και την αφετηρία της συνολικής καλλιτεχνικής έμπνευσης που διατρέχει την παρούσα εργασία.



εικ. 48 Φωτογραφία από την περιοχή Kirkjubæjarklaustur.

3.2 Μεθοδολογία και επεξεργασία υφών και μορφών

Οι παρακάτω επεξεργασίες και παρουσιάσεις αποτελούν πρόχειρα σχέδια και συνθετικές μακέτες, οι οποίες λειτουργούν ως προτάσεις για την περαιτέρω ανάπτυξη και υλοποίηση των έργων.

Ο σκοπός τους είναι να μεταφερθούν σε εκτυπωμένο χαρτί υψηλής ποιότητας, μέσω εκτύπωσης giclée, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις προβλέπεται η χρήση εκτύπωσης σε ημιδιάφανη μεμβράνη ως εκτυπωτικού υποστρώματος, ούτως ώστε να δοθεί η δυνατότητα τοποθέτησης διαφορετικών εικόνων σε διαδοχικά επίπεδα και σε μικρή μεταξύ τους απόσταση, ώστε να δημιουργούνται κυριολεκτικά στρώσεις εικόνας (layers), οι οποίες παραπέμπουν άμεσα στις ψηφιακές διαδικασίες layering και blending που εφαρμόστηκαν κατά την επεξεργασία τους στο Photoshop. Μέσα από αυτή τη χωρική διάταξη, οι εικόνες έχουν σκοπό να αλληλεπιδράσουν οπτικά μεταξύ τους, παράγοντας νέες σχέσεις διαφάνειας και σύνθεσης. Ορισμένα έργα προτείνεται να παρουσιαστούν σε πλαίσια μικρής κλίμακας, ενώ η συγκεκριμένη μορφή παρουσίασης αντλεί την έμπνευση της από τον τρόπο έκθεσης αντίστοιχων έργων της Hauksdóttir (εικ. 49), καθώς και από την πρακτική παρουσίασης εκτυπωμένων εικόνων μεγέθους A4.

Παράλληλα, τα φωτογραφικά κολάζ που παρουσιάζονται, αντιστοιχούν σε πραγματικά πειράματα αποκοπής και επανασύνθεσης των μορφών πάνω σε λευκή επιφάνεια χαρτιού. Οι χειροποίητες αυτές διαδικασίες λειτουργούν ως αναπόσπαστο μέρος της ερευνητικής και δημιουργικής πρακτικής, επιτρέποντας τη διερεύνηση διαφορετικών μορφολογικών σχέσεων και συνθετικών δυνατοτήτων πριν από την τελική υλοποίηση των έργων.



Εικόνα 49 από τη συλλογή φωτογραφικών επεξεργασιών της Hauksdóttir



Εικόνα 50 Τελική μορφή συλλεχθέντος υλικού

3.2.1 Συγκρότηση φωτογραφικού αρχείου

Άννα Παναγιωτίδου , Κοινά Τοπία: Οπτικές συνομιλίες φύσης και οργανικής μορφής μεταξύ της Ελλάδας και της Ισλανδίας.

Για την υλοποίηση των έργων χρειάστηκε η σταδιακή συλλογή φωτογραφικού υλικού από την περίοδο διαμονής στην Ισλανδία, καθώς και η συγκέντρωση αντίστοιχου υλικού από την Ελλάδα, παρόλο που στο τέλος χρησιμοποιήθηκε πολύ λιγότερο υλικό από αυτό που αρχικά επιλέχθηκε. Το υλικό αυτό αποτέλεσε τη βάση για μια σειρά διαδοχικών σταδίων ψηφιακής και εικαστικής επεξεργασίας. Η διαδικασία περιλάμβανε τόσο την επιλογή και οργάνωση του φωτογραφικού αρχείου όσο και την επιμέρους επεξεργασία του.



**Εικόνα 51 ταξινόμηση εικόνων
ανά τοποθεσία.
Αριστερά: Ισλανδία
Δεξιά: Ελλάδα**

Η διαδικασία ξεκίνησε με την κατηγοριοποίηση του φωτογραφικού υλικού σε επιμέρους θεματικές ενότητες (εικόνα 51). Η επιλογή της κάθε εικόνας πραγματοποιήθηκε με κριτήριο κυρίως τις υφές, τις χρωματικές αποχρώσεις και το περιεχόμενο των εικόνων.

Οι φωτογραφίες οργανώθηκαν και διαχωρίστηκαν σε αντίστοιχες θεματικές κατηγορίες για καθεμία από τις δύο χώρες, με την ταξινόμηση αυτή να συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση των κοινών και διαφοροποιημένων χαρακτηριστικών των τοπίων, καθώς και στη διαμόρφωση ενός οργανωμένου πλαισίου αναφοράς για τους επόμενους πειραματισμούς και τις καλλιτεχνικές συνθέσεις. Σε αυτό το στάδιο της διαδικασίας κατέστη εμφανές ότι σχεδόν καμία από τις επιλεγμένες εικόνες δεν περιλάμβανε έμβια όντα, όπως ανθρώπους ή ζώα, πέρα από τα οργανικά στοιχεία που συγκροτούν το φυσικό περιβάλλον, όπως η βλάστηση, τα δέντρα, η θάλασσα, ο ουρανός και οι ποικίλες υφές που αναπτύσσονται στις επιφάνειες του τοπίου ή κάποια κτήρια. Η παρατήρηση αυτή ανέδειξε τον κυρίαρχο ρόλο των μορφολογικών και υλικών χαρακτηριστικών της φύσης ως βασικού πεδίου ενδιαφέροντος της έρευνας. Με αφετηρία αυτή τη διαπίστωση, η διαδικασία προχώρησε σε περαιτέρω επεξεργασία του φωτογραφικού υλικού, κατά την οποία απομονώθηκαν και αποκόπηκαν από τις εικόνες επιμέρους μορφές και τμήματα χωρίς προκαθορισμένο σχεδιαστικό σκοπό. Στόχος ήταν η συγκρότηση ενός ευρύτερου «καμβά υλικών», δηλαδή ενός αποθέματος οπτικών στοιχείων που θα μπορούσαν να επανασυνδυαστούν δημιουργικά (εικόνα 52).



Εικόνα 52 στιγμιότυπα από τη διαδικασία της ταξινόμησης των εικόνων και αποκοπής «μορφών» στο Photoshop για την επίτευξη των κολάζ

3.2.2 Shared Landscapes

Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε ο διαχωρισμός του υλικού στις δύο βασικές θεματικές ενότητες των έργων, με τίτλους *Shared Landscapes* και *Observations of Forms*, με σκοπό την ανάπτυξη δύο διαφορετικών, αλλά αλληλένδετων, κατευθύνσεων διερεύνησης της οργανικής μορφής, των υφών και της σχέσης μεταξύ των επιλεγμένων τοπίων.

Στην πρώτη θεματική ενότητα, *Shared Landscapes*, οι φωτογραφίες υποβλήθηκαν σε ψηφιακή επεξεργασία μέσω του Photoshop, αξιοποιώντας τεχνικές όπως το *blending* και το *layering*. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες, οι χρωματικές αποχρώσεις, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και τα επιμέρους οπτικά στοιχεία των εικόνων αλληλοδιδεσδύουν και συνδυάζονται, δημιουργώντας νέες «υβριδικές» συνθέσεις. Όπως για παράδειγμα φαίνεται παρακάτω στην εικόνα 53, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την συνένωση μιας φωτογραφίας από παραλία της Σύρου με μια εικόνα παραθαλάσσιου ορεινού τοπίου από τα Westfjords της Ισλανδίας, όπου τα διαφορετικά γεωγραφικά και περιβαλλοντικά στοιχεία συνυπάρχουν σε ένα ενιαίο περιβάλλον.



Εικόνα 53-54
Πάνω: παραλία στη Σύρο με επεξεργασμένα στοιχεία από την παγετωνική λίμνη
Κάτω: παραλία στη Σύρο και πίσω διακρίνεται το βουνό στα westfjords.

Η δεύτερη θεματική ενότητα, Observations of Forms, επικεντρώθηκε στη σύζευξη των εικόνων μέσω των προαναφερθέντων εργαλείων ψηφιακής επεξεργασίας, αλλά και στην απομόνωση και αποκοπή επιμέρους «μορφών» από το φωτογραφικό υλικό. Οι μορφές αυτές επανασυντέθηκαν σε νέες διατάξεις οδηγώντας στη δημιουργία κολάζ. Ο σκοπός μέσα από αυτή τη διαδικασία είναι οι αρχικές εικόνες να πάνσουν να λειτουργούν αποκλειστικά ως αναπαραστάσεις των συγκεκριμένων τόπων και μετατρέπονται σε δυναμικό υλικό για την παραγωγή νέων οργανικών και αφηρημένων συνθέσεων.



Εικόνες 55-57

Αριστερά φωτογραφία από την περιοχή

Kirkjubæjarklaustur

Δεξιά φωτογραφία από το πέτρινο έδαφος στην

Αμφίπολη

Πάνω επεξεργασία των δύο εικόνων μεταξύ τους

Άννα Παναγιωτίδου , Κοινά Τοπία: Οπτικές συνομιλίες φύσης και οργανικής μορφής μεταξύ της Ελλάδας και της Ισλανδίας.

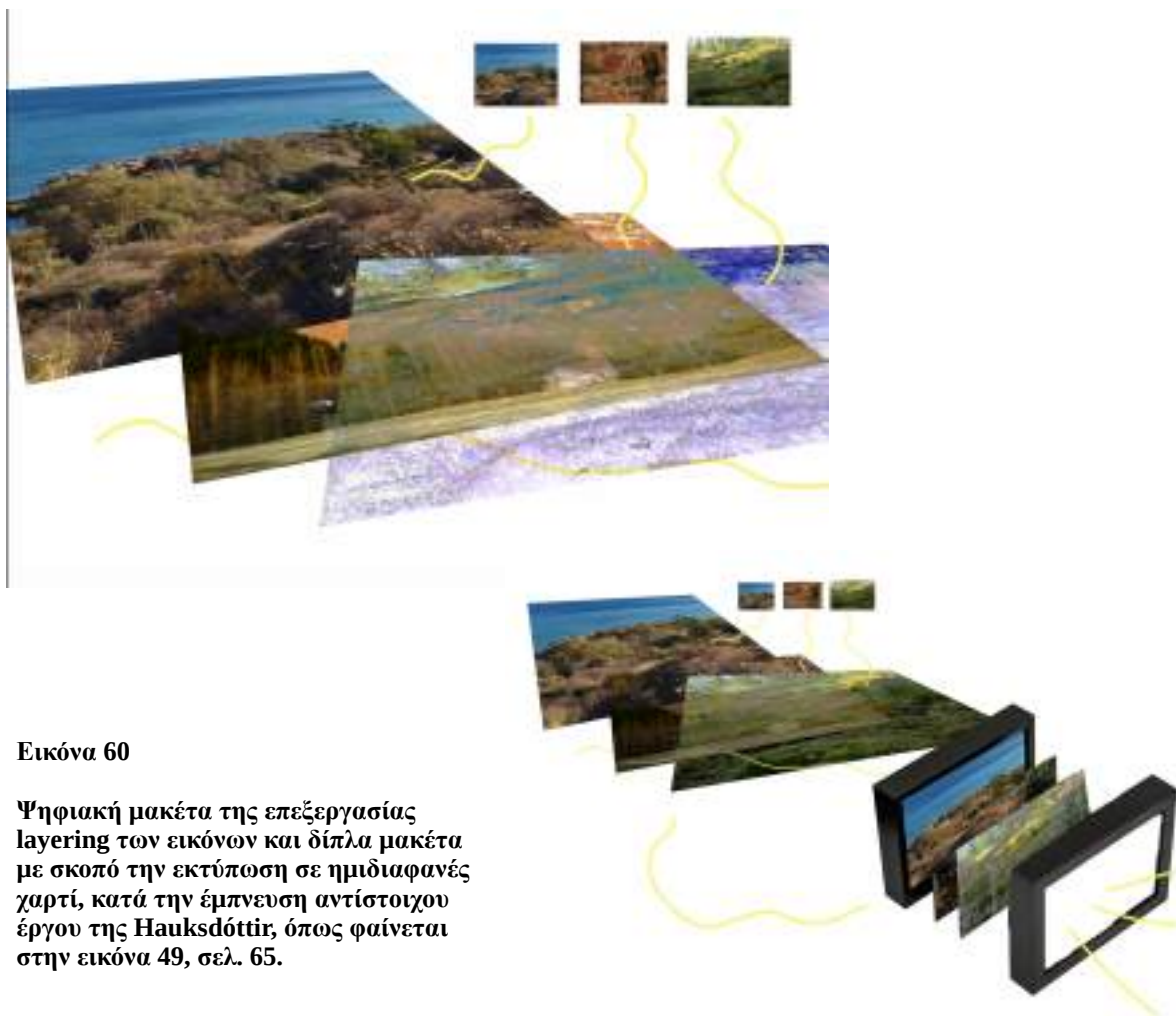


Εικόνες 58-59
Πάγος της παγετωνικής λίμνης Jokulsralon σε
συνδιασμό με βράχο σε παραλία των Κυκλάδων

Shared Landscapes

Για την ενότητα Shared Landscapes, όπως προαναφέρθηκε, επιλέχθηκαν φωτογραφίες από τα δύο διαφορετικά γεωγραφικά περιβάλλοντα, οι οποίες στη συνέχεια συνδυάστηκαν και ενσωματώθηκαν η μία μέσα στην άλλη μέσω ψηφιακής επεξεργασίας στο Photoshop.

Κατά τη διάρκεια των πειραματισμών προέκυψε συχνά το ζήτημα της υπερβολικής πληθωρικότητας των οπτικών πληροφοριών. Η συνύπαρξη πολλών μορφολογικών και χρωματικών στοιχείων είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός είδους οπτικού «θορύβου», στην εικόνα, και απαιτήσε διακριτική επεξεργασία εν τέλει ούτως ώστε οι υφές και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά κάθε εικόνας να αναδειχθούν με τέτοιο τρόπο ώστε να αφομοιώνονται αρμονικά μεταξύ τους.



Εικόνα 60

Ψηφιακή μακέτα της επεξεργασίας layering των εικόνων και δίπλα μακέτα με σκοπό την εκτύπωση σε ημιδιαφανές χαρτί, κατά την έμπνευση αντίστοιχου έργου της Hauksdóttir, όπως φαίνεται στην εικόνα 49, σελ. 65.

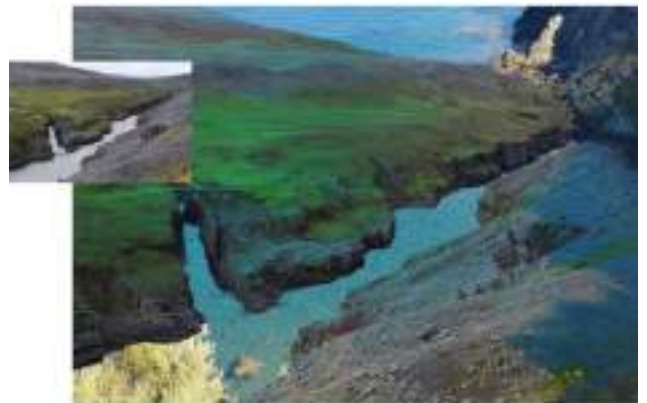
Αποτελέσματα εικόνων *Shared Landscapes*



Σύνθεση 1



Εικόνα 61



Εικόνες 61-62
Συνθέσεις από
τέσσερα διαφορετικά
μέρη της Ελλάδας και
της Ισλανδίας,
επεξεργασία με
Excursion layering
στο blending του
Photoshop.



Εικόνα 62



Σύνθεση 2



Σύνθεση 3

Εικόνα 63

Η Σύνθεση 3 αποτελείται από 4 διαφορετικές εικόνες μεταξύ τους. Ένα εργοστάσιο στο Djuravík, σχηματισμούς λάβας σε βράχο, και ένα δέντρο σε παραλία της Χαλκιδικής.



Εικόνα 64

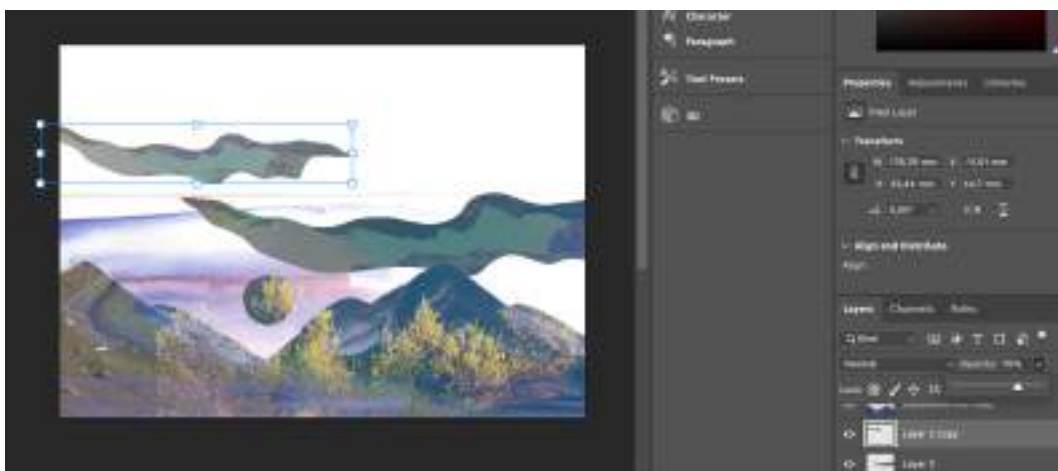
Το ίδιο τοπίο με διαφορετική επεξεργασία (αρνητικού-negative film)

3.2.3 Observations of Forms

Observations of Forms

Στην ενότητα Observations of Forms, η επεξεργασία επικεντρώθηκε κυρίως στην αξιοποίηση της τεχνικής του κολάζ ως βασικού συνθετικού εργαλείου. Από το σύνολο του φωτογραφικού υλικού επιλέχθηκαν και απομονώθηκαν αφηρημένες μορφές οι οποίες παρουσίαζαν ιδιαίτερο οργανικο-μορφολογικό ενδιαφέρον, είτε λόγω των υφών και των χρωματικών τους αποχρώσεων είτε λόγω των νέων οπτικών ποιότητων που προέκυπταν μέσα από τις διαδικασίες προσθήκης-αφαίρεσης και επανασύνθεσης των στοιχείων.

Η προσέγγιση αυτή επηρεάστηκε σε σημαντικό βαθμό από τη λογική της σύνθεσης οργανικών και μη οργανικών μορφών που συναντάται στα κολάζ του Dada και τις χάρτινες μορφές (cut-outs) του Henri Matisse. Παράλληλα, η αξιοποίηση των ψηφιακών δυνατοτήτων επεξεργασίας, και ιδιαίτερα της τεχνικής του layering, επέτρεψε τη δημιουργία πολυεπίπεδων συνθέσεων με αυξημένη μορφολογική και χρωματική πολυπλοκότητα. Ως αποτέλεσμα, αρκετές από τις παραγόμενες εικόνες απέκτησαν χαρακτηριστικά που παρέπεμπαν περισσότερο σε έργα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού παρά σε συμβατικές εφαρμογές του κολάζ. Παρά τις αισθητικές αυτές αναφορές, το ουσιαστικότερο στοιχείο της διαδικασίας υπήρξε η ίδια η διερεύνηση των υφών, των μορφών και των σχέσεων που αναπτύσσονταν μεταξύ τους κατά τη διάρκεια της.



Εικόνα 65 στιγμιότυπο της «κοπής» μορφών και επαναχρησιμοποίηση της στη σύνθεση, αφού έχει προηγηθεί επεξεργασία με blending των εικόνων.



Σύνθεση 4



Εικόνα 67

Εικόνα 66

Οι τρεις φωτογραφίες που «ενώθηκαν», έπειτα κόπηκαν μορφές από τις εικόνες και ανασυντέθηκαν στην εικόνα 67



Σύνθεση 5



Σύνθεση 6

Ορισμένα έργα προέκυψαν μέσα από ήδη υπάρχουσες συνθέσεις, στις οποίες οι μορφές δεν διατηρούσαν πλέον σαφή όρια μεταξύ τους, αλλά συνυφαίνονταν ως ένα ενιαίο και περισσότερο οργανικό οπτικό σύνολο.



Εικόνα 68 τα οπτικά στοιχεία από τα οποία αποκόβονται οι μορφές και γίνονται κολάζ



Σύνθεση 7

Εικόνα 69

Πάνω: φωτογραφία από το την κορυφή του ηφαιστείου Katla
Κάτω: φωτογραφία από παραλία της Χαλκιδικής

Σε ορισμένες συνθέσεις οι μορφές άρχισαν να «παίρνουν» ζωή. Στη συγκεκριμένη εικόνα, τα δύο περιβάλλοντα επιδίωκαν να συνομιλήσουν κυριολεκτικά μεταξύ τους ως σαν δύο μορφές που «κάθονται» και συνομιλούν.

3.3 Ανάλυση

Κατά τη διαδικασία συλλογής και επεξεργασίας του φωτογραφικού υλικού αναδείχθηκαν ορισμένα πρακτικά και τεχνικά ζητήματα που αφορούσαν διαφορετικά επίπεδα του έργου. Αρχικά, κρίθηκε απαραίτητη η διερεύνηση των κατάλληλων μεθόδων και επιφανειών εκτύπωσης, ώστε να αποδοθούν με ακρίβεια οι χρωματικές διαβαθμίσεις, οι λεπτομέρειες και οι ποιοτικές ιδιότητες των συνθέσεων. Στο πλαίσιο της περισσότερο «οργανικής» προσέγγισης εξετάστηκαν αρχικά χαρτιά φυσικής προέλευσης, όπως το hemp και το bamboo paper, ωστόσο, η αυξημένη απορροφητικότητα τους φάνηκε να περιορίζει την απόδοση του χρωματικού εύρους και της λεπτομέρειας.

Έπειτα από σχετική έρευνα, ως καταλληλότερη επιλογή αναδείχθηκε το βαμβακερό χαρτί (cotton rag), το οποίο χρησιμοποιείται ευρέως σε χαρακτηριστικά, ακουαρέλες και εκτυπώσεις fine art, προσφέροντας υψηλή ποιότητα απόδοσης και μεγάλη χρωματική πιστότητα και μεγάλη διάρκεια ζωής. Οι εκτυπώσεις αυτές πραγματοποιούνται με pigment inks (μελάνι pigment) σε επαγγελματικούς εκτυπωτές μεγάλου format, οι οποίοι επιτρέπουν την παραγωγή σύνθετων χρωματικών διαβαθμίσεων και αυξημένης λεπτομέρειας, αν και με υψηλότερο κόστος σε σχέση με τις συμβατικές ψηφιακές εκτυπώσεις (Stephen Bay Photography, 2025).

Σε δεύτερο στάδιο, επιδιώχθηκε η υλοποίηση και πειραματισμός των συνθέσεων με διαδοχικά επίπεδα εικόνων, όπως φαίνεται στη σελίδα 72, μέσω εκτύπωσης σε ημιδιαφανή χαρτιά, έτσι ώστε να δημιουργείται ένα πραγματικό αποτέλεσμα layering κατά την παρατήρηση του έργου από εμπρόσθια θέση (εικόνα 60). Η βασική πρόκληση σε αυτή την περίπτωση αφορούσε την επιλογή του κατάλληλου υλικού εκτύπωσης, καθώς τα ημιδιαφανή μέσα, όπως οι μεμβράνες πολυεστέρα, τα φιλμ πολυπροπυλενίου ή οι διαφανείς μεμβράνες PVC, παρουσιάζουν διαφορετικές ιδιότητες και συμπεριφορές κατά την εκτύπωση (Henrichsen & Henrichsen, 2025). Για τον λόγο αυτό απαιτήθηκε εκτεταμένος πειραματισμός με διαφορετικά είδη υλικών, προκειμένου να αξιολογηθεί ποιο αποδίδει αποτελεσματικότερα τις οργανικές ποιότητες των εικόνων.

Η διαδικασία αυτή αποδείχθηκε ιδιαίτερα χρονοβόρα και οικονομικά απαιτητική, καθιστώντας αναγκαία την περαιτέρω διερεύνησή της πριν από την οριστική υλοποίηση των έργων. Σε θεωρητικό σχεδιαστικό επίπεδο, η μεθοδολογία θα βασιζόταν στη δημιουργία ζωγραφικών επιφανειών με τη χρήση ακουαρέλας, όπου η ελεύθερη και τυχαία διάχυση του χρώματος στο χαρτί θα λειτουργούσε ως μέσο αυθόρμητης παραγωγής οργανικών μορφών. Στη συνέχεια, επιλεγμένες αποσπασματικές εικόνες από τη συλλογή φωτογραφικού υλικού θα αποκόπτονταν σε οργανικές φόρμες και θα συντίθενταν επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, δημιουργώντας μια σύνθεση βασισμένη στη λογική του κολάζ. Σε περίπτωση που το τελικό αποτέλεσμα δεν παρουσίαζε επαρκή μορφολογική συνοχή, προβλεπόταν η ψηφιακή σάρωση και επεξεργασία του έργου, με στόχο την ενιαία εκτύπωσή του σε χαρτί.

Σύνθεση 8



Εικόνα 70 στάδια επεξεργασίας της σύνθεσης. Εδώ εντάσσεται εικαστικό προσωπικό έργο, εμπνευσμένο από το τοπίο της Ισλανδίας.

Συμπεράσματα

Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να διερευνήσει την έννοια της οργανικής μορφής στην τέχνη, εξετάζοντας τόσο τη θεωρητική και ιστορική της εξέλιξη όσο και τις σύγχρονες εφαρμογές της, σε συνδυασμό με μια προσωπική καλλιτεχνική διερεύνηση και δημιουργική πρακτική. Μέσα από τη μελέτη διαφορετικών καλλιτεχνικών κινημάτων, θεωρητικών προσεγγίσεων και σύγχρονων δημιουργικών εφαρμογών, κατέστη σαφές ότι η οργανικότητα δεν συνιστά ένα αυστηρά ορισμένο αισθητικό χαρακτηριστικό, αλλά ένα πολυδιάστατο πεδίο, το οποίο διαμορφώθηκε μέσα από διαφορετικές αντιλήψεις σχετικά με τη μορφή, τη φύση, την ύλη και τη δημιουργική διαδικασία.

Η ιστορική αναδρομή ανέδειξε ότι η σχέση της τέχνης με τις οργανικές μορφές εμφανίζεται ήδη από τις πρώτες καλλιτεχνικές εκφράσεις του ανθρώπου. Η φύση υπήρξε διαχρονικά μία από τις σημαντικότερες πηγές παρατήρησης, έμπνευσης και συμβολισμού, αντανακλώντας παράλληλα τη βαθιά ανθρώπινη ανάγκη για σύνδεση με το φυσικό περιβάλλον. Κατά τον 19ο αιώνα, η έννοια της οργανικότητας διεύρυνε σταδιακά το θεωρητικό της περιεχόμενο, καθώς έπαψε να συνδέεται αποκλειστικά με την αναπαράσταση φυσικών μορφών και εξελίχθηκε σε μέσο διερεύνησης των σχέσεων μεταξύ μορφής, ύλης, κίνησης και αντίληψης. Η μορφή δεν αντιμετωπιζόταν πλέον ως ένα στατικό σχήμα προς παρατήρηση, αλλά ως μια δυναμική και εξελισσόμενη δομή, επηρεασμένη από τις θεωρίες της εξέλιξης, τις επιστημονικές εικονογραφήσεις του Ernst Haeckel, τη φιλοσοφική σκέψη του Henri Bergson και τις αναζητήσεις των αφαιρετικών καλλιτεχνικών κινημάτων. Κοινός παρονομαστής των προσεγγίσεων αυτών υπήρξε η τάση προς μια «αντι-μηχανιστική» αντίληψη για την πραγματικότητα, η οποία έδωσε έμφαση στη ροή, τη μεταμόρφωση και τη διαρκή κίνηση ως θεμελιώδη χαρακτηριστικά της ύπαρξης.

Η εμφάνιση της αφαίρεσης και των πρωτοποριακών κινημάτων, όπως ο Σουρεαλισμός, ο Εξπρεσιονισμός, ο Βιομορφισμός και γενικότερα η οργανική τέχνη, συνέβαλε ουσιαστικά

στην απελευθέρωση της μορφής από τη μιμητική αναπαράσταση. Η μορφή έπαψε να λειτουργεί αποκλειστικά ως αναπαράσταση ενός αντικειμένου και μετατράπηκε σε φορέα σχέσεων, δυνάμεων και εσωτερικών διαδικασιών. Παράλληλα, η αποδόμηση της παραδοσιακής λογικής της εικόνας επέτρεψε την ανάπτυξη νέων μορφών σύνθεσης, όπου η τυχαιότητα, η αποσπασματικότητα, η υλικότητα και η ελεύθερη μορφογένεση απέκτησαν πρωταγωνιστικό ρόλο.

Ιδιαίτερη σημασία απέκτησε, στο πλαίσιο αυτό, η έννοια του βιομορφισμού, όπου συνδέθηκε με την αντίληψη πως η τέχνη μπορεί να ενσωματώνει, ακόμη και σε συμβολικό επίπεδο, τις διαδικασίες ανάπτυξης, μεταβολής και προσαρμογής που χαρακτηρίζουν τα φυσικά συστήματα.

Σε σχέση με τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα, η έρευνα ανέδειξε ότι η έννοια και η ταυτότητα της οργανικής μορφής διαμορφώθηκε ιστορικά και αισθητικά μέσα από ένα ευρύ φάσμα θεωριών και δημιουργικών πρακτικών. Παράλληλα, διαπιστώθηκε ότι η εφαρμογή της δεν περιορίζεται στη ζωγραφική και τη γλυπτική, αλλά εκτείνεται στην αρχιτεκτονική, τη γραφιστική, τη φωτογραφία, τις εγκαταστάσεις, τις ψηφιακές τέχνες και τις υβριδικές μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η σύγχρονη τεχνολογία δεν απομάκρυνε την τέχνη από τη φύση· αντίθετα, προσέφερε νέα μέσα για την επανερμηνεία και την επαναδιατύπωση της οργανικής μορφής μέσω των ψηφιακών διαδικασιών, των νέων τεχνολογικών εργαλείων και των σύγχρονων μεθόδων παραγωγής εικόνας.

Επιπλέον, η ανάλυση σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών ανέδειξε τη σημασία της υφής ως θεμελιώδους στοιχείου της οργανικότητας. Η υφή αναδείχθηκε ως το σημείο όπου η ύλη αποκτά εκφραστική δύναμη και ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση του έργου, καθιστώντας ορατές διαδικασίες ανάπτυξης, φθοράς και μετασχηματισμού που παραπέμπουν στις δυναμικές της φύσης.

Η διαπίστωση αυτή υπήρξε καθοριστική και για την ανάπτυξη του δεύτερου ερευνητικού ερωτήματος, το οποίο αφορά το προσωπικό δημιουργικό μέρος της εργασίας. Η μελέτη της ισλανδικής γεωμορφολογίας και η συγκριτική της προσέγγιση με το ελληνικό τοπίο ανέδειξαν ότι η οργανικότητα δεν εντοπίζεται αποκλειστικά στα αναγνωρίσιμα στοιχεία

του φυσικού περιβάλλοντος, αλλά κυρίως στις υφές, στις χρωματικές διαβαθμίσεις, στις ροές, στις χαράξεις και στις μορφολογικές σχέσεις που συγκροτούν το τοπίο. Τα βουνά, οι βράχοι, η θάλασσα και οι ηφαιστειακές επιφάνειες δεν αντιμετωπίστηκαν ως αντικείμενα προς αναπαράσταση, αλλά ως πεδία οπτικής διερεύνησης, μέσα από τα οποία αναδύονται αφαιρετικές μορφές και οργανικές σχέσεις.

Η συλλογή, η κατηγοριοποίηση και η επεξεργασία του φωτογραφικού υλικού οδήγησαν στη διαπίστωση ότι τα τοπία της Ελλάδας και της Ισλανδίας, παρά τις εμφανείς γεωγραφικές και κλιματικές τους διαφορές, παρουσιάζουν απρόσμενες μορφολογικές συγγένειες. Ως εκ τούτου, η οργανική μορφή αποτέλεσε τη βασική αισθητική αρχή για τη δημιουργία των τελικών έργων. Η χρήση του ψηφιακού κολάζ έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργηθούν οργανικές φόρμες, παρμένες και από τα δύο περιβάλλοντα δημιουργώντας εκ νέου αφαιρετικές εικόνες.

Ιδιαίτερα σημαντική για τη διαδικασία αυτή υπήρξε η χρήση ψηφιακών εργαλείων, όπως το Adobe Photoshop, διεύρυνε περαιτέρω αυτές τις δυνατότητες. Τεχνικές όπως το layering, το blending και η ψηφιακή επεξεργασία λειτούργησαν ως σύγχρονες εκδοχές πρακτικών που ιστορικά συνδέονται με το κολάζ, το φωτομοντάζ και τις πειραματικές μορφές τέχνης.

Συνολικά, η έρευνα κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η οργανικότητα στην τέχνη δεν συνιστά ένα συγκεκριμένο μορφολογικό ύφος ούτε μια αποκλειστικά αισθητική κατηγορία. Αλλά περισσότερο αποτελεί έναν τρόπο παρατήρησης, κατανόησης και οργάνωσης της μορφής. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το προσωπικό καλλιτεχνικό εγχείρημα Ελλάδας-Ισλανδίας δεν αποτελεί απλώς μια καταγραφή δύο διαφορετικών τοπίων, αλλά μια διερεύνηση των κοινών οργανικών δομών που τα διατρέχουν, προερχόμενη από ένα βαθιά προσωπικό βίωμα συνεχούς μετακίνησης ανάμεσα στις δύο χώρες.

Η οργανικότητα, ως έννοια, φάνηκε μέσα από την παρούσα έρευνα να αντανakλά μια προσωπική οπτική σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο ίσως βιώνεται η ανθρώπινη εμπειρία στη σύγχρονη εποχή, όπου οι μεταβολές είναι διαρκείς και η αίσθηση σταθερότητας συχνά αμφισβητείται. Η συνεχής εξέλιξη, η μεταμόρφωση και η

προσαρμογή σε ένα αδιάκοπα μεταβαλλόμενο περιβάλλον, το οποίο επηρεάζεται ολοένα και περισσότερο από τις συνέπειες της κλιματικής αλλαγής, συνδέθηκαν άμεσα με το προσωπικό βίωμα της οικονομικής μετανάστευσης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η δυνατότητα επεξεργασίας και ανασύνθεσης της εικόνας με τρόπους που επιτρέπουν τη διαμόρφωση ενός προσωπικού αφηγήματος αναδείχθηκε ως ιδιαίτερα σημαντικό δημιουργικό και ερευνητικό εργαλείο.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Arnheim, R., & Ιάκωβος Ποταμιάνος. (2005). ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ: Η ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΟΡΑΣΗΣ. Themelio. (Original work published 1954)
- Δάφνη Δραγώνα. (2019). Stefania Strouza . <https://www.stefaniastrouza.com/imyseajourneyimylandclaim>
- Gombrich, E. H. (2011). Το χρονικό της τέχνης. ΜΙΕΤ (ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ). (Original work published 1998)
- Μουσείο Μπενάκη. (1980). Ισλαμική Τέχνη. Benaki.org. <https://www.benaki.org/images/FlowPaper/Publications/34.%20%CE%99%CE%A3%CE%9B%CE%91%CE%9C%CE%99%CE%9A%CE%97%20%CE%A4%CE%95%CE%A7%CE%9D%CE%97/index.html#page=1>
- Stierlin, H. (2003). ΙΣΛΑΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ Η ΕΞΑΠΛΩΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΣΙΚΟΥ ΡΥΘΜΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΙΣΠΑΧΑΝ ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΤΑΤΖ ΜΑΧΑΛ (p. 320). ΚΑΡΑΚΩΤΣΟΓΛΟΥ. (Original work published 2002)

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Alfred H. Barr, & The Museum of Modern Art. (1936). Cubism and abstract art Cubism and abstract art. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf
- Blair, S. S., & Bloom, J. M. (2003). The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field. The Art Bulletin, 85(1), 152. <https://doi.org/10.2307/3177331>
- Blair, S. S., Bloom, J. M., Grabar, O., Stephen Humphreys, R., Denny, W. B., Manz, B. F., Hillenbrand, R., Northedge, A., Golvin, L., Ewert, C., Bellafiore, G., Tabbaa, Y., Crane, H., O’Kane, B., Kuran, A., Williams, J. A., Fernández-Puertas, A., Erzini, N., Galdieri, E., & Scarce, J. M. (2003). Islamic art. Oxford Art Online. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.t041771>
- Botar, O. A. I., & WünscheI. (2016). Biocentrism and modernism. Aahgate.
- BPAS Journals. (2026). View of A Critical Evaluation Of The Phenomenological Principles And Traces Of Abstraction In Preceding Art Movements Leading Towards Emergence Of Abstract Art. Bpasjournals.com. <https://bpasjournals.com/library-science/index.php/journal/article/view/4316/4170>
- Concilio, C., & Mondo, C. (2025). Dressed in nature: Women and text/styles in painting and literature, from renaissance aesthetics to pre-raphaelite poetics and to art nouveau painting. DOAJ (DOAJ: Directory of Open Access Journals), 15(1). <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/21916>
- Coveal magazine. (2017, March 26). Malin Gabriella Nordin - Coeval Magazine. COEVAL. <https://www.coeval-magazine.com/coeval/malin-gabriella-nordin>
- Cybele Gontar. (2006, October 1). Art Nouveau - The Metropolitan Museum of Art. Metmuseum.org. <https://www.metmuseum.org/essays/art-nouveau>
-

- Department of Islamic Art. (2001a, October). Calligraphy in Islamic Art - The Metropolitan Museum of Art. Metmuseum.org. <https://www.metmuseum.org/essays/calligraphy-in-islamic-art>
- Department of Islamic Art. (2001b, October). Figural Representation in Islamic Art - The Metropolitan Museum of Art. Metmuseum.org. <https://www.metmuseum.org/essays/figural-representation-in-islamic-art>
- Dickerman, L. (Ed.). (2005). Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. National Gallery of Art in association with D.A.P./Distributed Art Publishers. https://monoskop.org/images/d/dd5/Dada_Zurich_Berlin_Hannover_Cologne_New_York_Paris_2005.pdf
- Focillon, H. (1942). The Life of Forms in Art (pp. 1–18) [Pdf]. https://german.yale.edu/sites/default/files/focillon_life_of_forms.pdf
- Gaifman, M. (2017). Aniconism: definitions, examples and comparative perspectives. Religion, 47(3), 335–352. <https://doi.org/10.1080/0048721x.2017.1342987>
- Gaudi Foundation. (2025). About Gaudi's Life. Gaudi-Foundation.org. <https://www.gaudi-foundation.org/about-gaudis-life>
- Henrichsen, B., & Henrichsen, B. (2025, January 23). See-Through Success: Mastering Photo Printing on Transparent... Poster Print Shop. <https://posterprintshop.com/guide/print-photo-on-transparent-paper/?srsltid=AfmBOoo0oB6nXXIODicWQy2RzJ9P9bBn1H7qd7F9SoYEd06dU1Wb58P0>
- Higgie, J. (2021, June 1). The Tate Etc. Guide to... Biomorphism. Tate. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-52-summer-2021/guide-biomorphism-jennifer-higgie>
- Imprints — Charlotta María Hauksdóttir. (2014). Charlotta María Hauksdóttir. Charlotta María Hauksdóttir. <https://www.charlottamh.com/work/imprints>
- Keene, B. C., & Kaczynski, A. (2017). Sacred Landscapes: Nature in Renaissance Manuscripts. Getty Museum. https://www.getty.edu/art/exhibitions/sacred_landscapes/
-

- Levit, G. S., & Hossfeld, U. (2019). Ernst Haeckel in the history of biology. *Current Biology*, 29(24), R1276–R1284. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2019.10.064>
- McManus, I. C., Stöver, K., & Kim, D. (2011). Arnheim's Gestalt Theory of Visual Balance: Examining the Compositional Structure of Art Photographs and Abstract Images. *I-Perception*, 2(6), 615–647. <https://doi.org/10.1068/i0445aap>
- McNab, J. (2024). Our Spectral Gardens: An Ecological Re-Interpretation of The Ten Largest (1907) by Hilma af Klint. *Research in Arts and Education*, 2024(1). <https://doi.org/10.54916/rae.142379>
- Minissale, G. (n.d.). Rhythm in Art, Psychology and New Materialism. Retrieved May 19, 2026, from https://www.rhythmoss.eu/IMG/pdf/greg_minissale_rhythm_in_art_psychology_and_new_material.pdf
- MIT Media Lab. (2016). Person Overview < Neri Oxman – MIT Media Lab. MIT Media Lab. <https://www-prod.media.mit.edu/people/neri/overview/>
- Monoskop. (2023). Tristan Tzara - Monoskop. Monoskop.org. https://monoskop.org/Tristan_Tzara
- National Gallery of Art. (2000). Art Nouveau 1890–1914. https://www.nga.gov/sites/default/files/migrate_images/content/dam/ngaweb/education/learning-resources/teaching-packets/pdfs/art-nouveau-tp.pdf
- National Institutes of Health. (2024). Nature redux: interrogating biomorphism and soft robot aesthetics through generative AI. *Nih.gov*. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/39524149/>
- Pandey, D. G. (2023). A critical evaluation of the phenomenological principles and traces of abstraction in preceding art movements leading towards emergence of abstract art. *Library Progress International*, 43(1), 27428–27438. <https://bpasjournals.com/library-science/index.php/journal/article/view/4316>
- pentagram. (2019). “Paula Scher: MAPS” — Pentagram. Pentagram. <https://www.pentagram.com/news/paula-scher-maps>

- Poetry Foundation. (2018). Samuel Taylor Coleridge. Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/poets/samuel-taylor-coleridge>
- Ritterbush, Philip C. (2022). The Art of Organic Forms : philip c. ritterbush: Internet Archive. Internet Archive; Smithsonian Inst Press. <https://archive.org/details/artoforganicform0000phil/page/n1/mode/2up>
- Routledge Encyclopedia of Modernism. (2016). Biomorphism - Routledge Encyclopedia of Modernism. Routledge.com. <https://www.rem.routledge.com/articles/biomorphism#tab-content-2.322.615.085.118-1>
- Santa Barbara Museum Of Art. (2026). The Constructed Photograph | Santa Barbara Museum of Art. Sbma.net. <https://www.sbma.net/exhibitions/constructedphotograph>
- Spyros Papapetros. (2012). On the Animation of the Inorganic. University of Chicago Press.
- Stephen Bay Photography. (2025). What is a pigment print? Stephen Bay Photography. <https://stephenbayphotography.com/guides/what-is-a-pigment-print/>
- Sulistyono, I. B., & Budiman, V. A. S. (2025). Frank Lloyd Wright's Vision of Organic Architecture. International Journal of Research and Innovation in Social Science, IX(VIII), 4959–4968. <https://doi.org/10.47772/ijriss.2025.908000400>
- Svintsova, L. (2024). Ernst Haeckel and his illustrations. Tilda.ws. <https://haeckel.tilda.ws/en>
- Tate. (2017). Assemblage – Art Term | Tate. Tate; Tate. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/assemblage>
- The Glasgow School of Art. (n.d.). A World of Things in Emergence and Growth: René Binet's Porte Monumentale at the 1900 Paris Exposition. 26. Retrieved May 5, 2026, from https://radar.gsa.ac.uk/2582/1/Chapter_Final_Proof.pdf
- Tupitsyn, M., Viktor Agamov-Tupitsyn, Kurchanova, N., Ol'ga Burenina, Young, C., Sutton, P., & SofiaR. (2018). Russian Dada : 1914-1924. The Mit Press ; Madrid. https://monoskop.org/images/d/dc/Russian_Dada_1914-1924_2018.pdf

- University of Chicago Press. (2026, July). El lissitzky on paper. University of Chicago Press. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/E/bo212879671.html>
- Verdi, R. (1968). Musical Influences on the Art of Paul Klee. Art Institute of Chicago Museum Studies, 3, 81. <https://doi.org/10.2307/4104301>
- Victoria and Albert Museum . (2018). Arts and Crafts: an introduction · V&A. Victoria and Albert Museum; V&A. https://www.vam.ac.uk/articles/arts-and-crafts-an-introduction?srltid=AfmBOooWG1ZcvOipFkdjsLoI4ZyK0_GRkkX0qO4S7PZCQ3xXWKC2B3Yn
- William Morris Gallery. (2023, May 24). About William Morris. William Morris Gallery. <https://wmgallery.org.uk/collection/about-william-morris/>
- Winton, A. G. (2016, October 1). The Bauhaus, 1919–1933. Metmuseum.org. <https://www.metmuseum.org/essays/the-bauhaus-1919-1933>
- Worringer, W. (1907). ABSTRACTION and EMPATHY A Contribution to the Psychology of Style by. https://monoskop.org/images/a/a2/Worringer_Wilhelm_Abstraction_and_Empathy_1997.pdf
- Zaha Hadid Foundation. (2023). Heydar Aliyev Centre | ZHF - Zaha Hadid Foundation. In ZHF - Zaha Hadid Foundation. <https://www.zhfoundation.com/collections/heydar-aliyev-centre/>

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.