

Ηρακλής Παπαϊωάννου

ΠΕΡΙ ΦΥΣΕΩΣ  
ΚΑΙ ΑΛΗΘΙΝΟΤΗΤΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ  

---

ΑΘΗΝΑ 2017

## ΝΕΦΕΛΗ / ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

---

Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Περί φύσεως και αληθινότητας*

Θεριμές ευχαριστίες οφείλονται στους Ρεγγίνα Αλιβιζάτου (Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ), Στέργιο Δελιαλή, Χρήστο Κουλουκούρη, Νατάσσα Μαρκίδου, Ευδοξία Ράδη, Πέτρο Ράδη. Ιδιαίτερες ευχαριστίες για την παραχώρηση των φωτογραφιών εκφράζονται προς τον Joan Fontcuberta.

Στο εξώφυλλο εικονίζεται το έργο *Giliandria escoliforcia* του Joan Fontcuberta από τη σειρά *Herbarium*. Στο οπισθόφυλλο εικονίζονται τα έργα *Acanthus mollis*, *Adiantum pedatum*, *Anemone blanda*, *Aristolochia clematitis*, *Cobaea scandens*, *Cucurbita*, *Eryngium bourgatii*, *Impatiens glandulifera*, *Kleine Zweigteile von Kornelle*, *Nigella damascena*, *Pterocarya fraxinifolia* του Karl Blossfeldt, καθώς και τα έργα *Barrufeta godafreda*, *Guillumeta polymorpha* του Joan Fontcuberta από τη σειρά *Herbarium*.

Πρώτη έκδοση, Απρίλιος 2017

Σχεδιασμός βιβλίου: Περικλής Δουβίτσας (<https://fairead.net/typo>)  
Τυπογραφική διόρθωση: Ηρακλής Καρελίδης

ISBN: 978-960-504-185-4

© 2017 Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και Ηρακλής Παπαϊωάννου

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80

τηλ.: 210 3639962 – fax: 210 3623093

e-mail: [info@nnet.gr](mailto:info@nnet.gr)

<https://nefeli.fairead.net>

Στον Άρι Γεωργίου,  
για τη μαθητεία και τη γόνιμη συνοδοιπορία πολλών χρόνων

Στη μνήμη της Lynne Cohen,  
για τον συνεπή, διεισδυτικό της στοχασμό στο σύγχρονο καμουφλάζ

*Μην αφήσετε ποτέ την αλήθεια να σας στερήσει μια ωραία ιστορία.*

William Randolph Hearst, μεγιστάνας του Τύπου, προς δημοσιογράφους<sup>1</sup>

*A correct likeness will be guaranteed or nothing charged*

Η φράση συνόδευε τη διαφήμιση του δαγκεροτυπικού στούντιο πορτραίτων που άνοιξε στο Μπράιτον ο παριζιάνος φωτογράφος J. Meurant και καταχωρήθηκε στην *Brighton Herald Tribune* το 1852

## Τα πετράδια της φύσης

Η ανάγκη αναλυτικής περιγραφής και εικονογράφησης της χλωρίδας έχει βαθιές ρίζες στον ανθρώπινο πολιτισμό. Ήταν πριν από τρεις χιλιάδες χρόνια όταν ο Φαραώ Τούθμοσις ζήτησε την καταγραφή των φυτών που έφερε μαζί του στην Αίγυπτο επιστρέφοντας από εκστρατεία στη Συρία.<sup>2</sup> Από τα αρχαία χρόνια τα φυτολόγια ήταν συλλογές που κατέγραφαν, από περιγραφές και εικόνες, τις ιαματικές, αρωματικές, τοξικές ιδιότητες των φυτών. Το αιγυπτιακό φυτολόγιο του πάπυρου Ebers φτιάχτηκε μόλις το 1550 π.Χ., ενώ το ακόμη παλαιότερο σουμερικό χρονολογείται από το 2500 π.Χ. Στις ελληνόφωνες περιοχές της Ιωνίας η επιστημονική μελέτη των φυτών άρχισε, αντίστοιχα, τον 6ο αιώνα π.Χ. Τον 4ο αιώνα π.Χ., ο Αριστοτέλης, με εργαλεία την άμεση παρατήρηση και την περισυλλογή στοιχείων, εγκαινίασε επιστήμες όπως η ζωολογία, η φυσική, η κοσμολογία, η βιολογία, η φυσιολογία, τεμαχίζοντας το όλον σε περιγράψιμα μέρη συγγενών στοιχείων ή φαινομένων, εντοπίζοντας ομοιότητες και διαφορές. Το πνεύμα του έργου του *Περί Φύσεως* σφράγισε την αντίληψη της φύσης σχεδόν μέχρι τις παρυφές της σύγχρονης εποχής. Ο μαθητής του Θεόφραστος, με τα έργα *Περί Φυτών Ιστορίας* και *Περί Φυτών Αιτιών*, θεμελίωσε γύρω στο 300 π.Χ. τη σύγχρονη βοτανική επιστήμη.

---

1. Ιγνάσιο Ραμονέ, *Η τυραννία των ΜΜΕ*, Πόλις, Αθήνα 2000, σελ. 73.

2. Από επιγραφή που παρουσιάζει ο Walter Wreszinski στο *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, Λειψία 1923, II, σελ. 226. Αναφέρεται στο Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*, Νεφέλη, Αθήνα 1995, σελ. 99.

Βασισμένος στην αριστοτελική διδασκαλία, προχώρησε σε περιγραφές φυτών, των ιδιοτήτων και της γεωγραφικής τους κατανομής. Το πεντάτομο έργο του Πεδά-νιου Διοσκουρίδη από την Κιλικία *Περί Ύλης Ιατρικής* (65 μ.Χ.) άσκησε, επίσης, σημαντική επίδραση στη φαρμακολογία για αιώνες, με τη συλλογή πλήθους βοτανικών πληροφοριών. Λίγο αργότερα, το 77-79 μ.Χ., η *Φυσική Ιστορία* του ρωμαίου φιλοσόφου και ιστοριογράφου Πλίνιου του Πρεσβύτερου συνόψισε σε τριάντα πέντε τόμους την επιστημονική γνώση της εποχής, η οποία περιλάμβανε περιγραφές φυτών. Η βάση στη μελέτη της χλωρίδας ήταν εκείνη την εποχή το γνωστικό μέρος, το οποίο συμπλήρωνε η εικονική περιγραφή.

Τον Μεσαίωνα η γνώση αυτή πέρασε σε μοναστηριακά βιβλία και χειρόγραφα και εξελίχθηκε από άραβες βοτανολόγους. Τα φυτολόγια, εκτός από την αρχαία τους καταγωγή, ήταν επίσης ανάμεσα στα πρώτα βιβλία που εκδόθηκαν όταν εφευρέθηκε η τυπογραφία, στα μέσα του 15ου αιώνα, διατηρώντας τη δημοφιλή τους ως το τέλος περίπου του 17ου αιώνα. Τότε, η εξέλιξη της χημείας, της τοξικολογίας και της φαρμακολογίας μείωσε τη σημασία τους και ανέδειξε τα *floras*, συλλογές φυτών που θύμιζαν εγχειρίδια αναγνώρισης και εξέτασης βοτανικών δειγμάτων. Τα φυτολόγια (*herbals*) είχαν χρηστική αξία κυρίως, δηλαδή ιατρική τα *floras* διέθεταν και αισθητική. Ο συνδυασμός ήταν ισχυρός. Η Svetlana Alpers σημειώνει, μάλιστα, ότι στην Ολλανδία του 16ου αιώνα το ταξίδι με σκοπό τη χαρτογράφηση, την απεικόνιση χλωρίδας και πανίδας κέντριζε το ενδιαφέρον σχεδόν όσο κι ένα ταξίδι στη Ρώμη των αρχαιοτήτων.<sup>3</sup> Ήταν η εποχή που η εξερευνητική επιθυμία και η αποικιοκρατική όρεξη οδηγούσαν στον δειγματισμό κάθε είδους σχεδόν δεδομένων από όλο τον γνωστό κόσμο. Τον 18ο αιώνα η βοτανική ξέφυγε από τη σκιά της ιατρικής και έθεσε τις βάσεις για τη φυσιολογία των φυτών, τη γενετική, την εξελικτική βιολογία, τη φυτογεωγραφία, την ανθοκομία.<sup>4</sup> Η ανακάλυψη πολλών νέων φυτικών ειδών τόνισε την ανάγκη ενός διεθνούς συστήματος ονοματοθεσίας και ταξινόμησης, ζήτημα που έλυσε, το 1735, το *Systema Naturae* του σουηδού βοτανολόγου Carl Linnaeus. Κάθε φυτό διέθετε πλέον ονομασία δύο λατινικών λέξεων: η πρώτη δήλωνε το γένος και η δεύτερη το είδος.

Ως την ύστερη Αναγέννηση, τα φυτολόγια εικονογραφούνταν με αδρές ξυλογραφίες. Οι δημιουργοί τους, κατά τον William Ewing, ανεξάρτητα από την ικανότητά τους, αντέγραφαν μάλλον παλιότερα έργα παρά σχεδίαζαν άμεσα από τη φύση. Η γκραβούρα και η λιθογραφία κυριαρχούσαν σε εκδόσεις φυτών, όπως φανερώνει το έργο του βοτανικού εικονογράφου Georg Dionys Ehret και αυτό των

3. Svetlana Alpers, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Σικάγο 1984, σελ. 128.

4. Stephen Harris, *Flora Graeca* (Bodleian Library, Oxford University, 2007), Διάυλος, Αθήνα 2009, σελ. 26, 101.

Franz και Ferdinand Bauer στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα, που συνδύαζε επιστημονική πειθαρχία και καλλιτεχνική ποιότητα. Η βοτανική εικονογράφηση αυτού του είδους κορυφώθηκε με τον Pierre-Joseph Redouté, τον «Ραφαήλ του τριαντάφυλλου», που, τον 19ο αιώνα, συνδύασε την ολλανδική προσήλωση στην πιστότητα με το ακριβές βοτανικό σχέδιο.<sup>5</sup> Πέρα, όμως, από εκλεπτύνσεις στην πιστότητα, σταδιακά εμπλουτίστηκε και το ίδιο το θέμα. Τον 17ο αιώνα έγινε δημοφιλές θέμα σε έργα ολλανδών και φλαμανδών ζωγράφων η νεκρή φύση, που ξέφευγε από τη χρησιμότητα αποτελώντας έργο τέχνης. Συνήθως ήταν μια σύνθεση λουλουδιών και καρπών στην επιφάνεια ενός τραπεζιού και λειτουργούσε ως μεταφορά γονιμότητας και αφθονίας, εξύμνηση του πλούτου και της ιδιοκτησίας, χάρη στην ιδιαίτερη αίσθηση απτικότητας που ενσάρκωνε η ελαιογραφία. Η φωτογραφία, με την απaráμιλλη ευκρίνεια και την ευχέρεια αναπαραγωγής, θα ερχόταν να ξεπεράσει, από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά, κάθε προηγούμενο όριο.

Το 1840 ολοκληρώθηκε η σπάνια έκδοση *Flora Graeca* με υλικό από τις δύο κοπιώδεις βοτανικές περιηγήσεις που οργάνωσε ο John Sibthorp στην ανατολική Μεσόγειο στα τέλη του 18ου αιώνα. Οι δέκα τόμοι της έκδοσης, η υλοποίηση της οποίας διήρκεσε τριάντα τέσσερα ολόκληρα χρόνια (1806-1840), περιείχαν χίλιες περίπου γκραβούρες από λεπταίσθητες υδατογραφίες του Ferdinand Bauer, τις οποίες επιχρωμάτιζε για δεκαετίες μια μικρή στρατιά ανώνυμων καλλιτεχνών. Ο Sibthorp, βοτανολόγος στην Οξφόρδη, εισήγαγε με την έρευνά του τα μεσογειακά φυτά στους βρετανικούς δημόσιους και ιδιωτικούς κήπους. Παρά τα ελάχιστα αντίτυπα, η έκδοση επηρέασε καίρια τη γνώση για τη μεσογειακή χλωρίδα και τη βοτανική εικονογράφηση. Με εντολή του Sibthorp, που έφυγε από τη ζωή πριν ακόμη ξεκινήσει η έκδοση, παρουσιάστηκαν σ' αυτήν μόνο φυτά που είχε συλλέξει ο ίδιος και είχε ζωγραφίσει ο Bauer.<sup>6</sup> Έτσι, ίσως ένωθε πως διαφυλάσσει την επιστημονική και καλλιτεχνική αρτιότητα του εγχειρήματος που οραματίστηκε.

Τον 19ο αιώνα, όμως, η μελέτη της φύσης και των φυτών συνδέθηκε επίσης στενά με τη διακόσμηση και το ντιζάιν. Τη δεκαετία του 1830 άγγλοι αρχιτέκτονες και διακοσμητές στράφηκαν, από αντίδραση στον νεοκλασικισμό, στους γοτθικούς καθεδρικούς. Ο αρχιτέκτονας Augustus Welby Northmore Pugin, πρωτεργάτης του Gothic Revival (1830-1880) στη βικτοριανή βιομηχανική έκρηξη, ανακάλυψε στη γοτθική κληρονομιά την ένωση της τέχνης με τη χειροτεχνία. Οι θεωρίες του για το ντιζάιν επηρέασαν τον William Morris και τη Μεγάλη Έκθεση Βιομηχανικών Έργων όλων των Εθνών που οργανώθηκε στο Κρίσταλ Πάλας,

5. William Ewing, «The Flower in Photography, Masterpieces of Flower Photography from 1835 to the Present», στο *Flora Photographica*, Thames & Hudson, Λονδίνο 1991, σελ. 7-9, 14.

6. Stephen Harris, ό.π., σελ. 7, 11, 17, 23, 26, 101.

το εντυπωσιακό γυάλινο κτίριο το οποίο ανεγέρθηκε επί τούτου στο Χάιντ Παρκ του Λονδίνου. Εκεί παρουσιάστηκε ο ανθός της βιομηχανίας, πάνω από τριάντα χιλιάδες εκθέματα, σε πλήθη επισκεπτών από πολλές χώρες. Η έκθεση, βιτρίνα του αγγλικού καπιταλισμού και της αποικιοκρατίας, γέννησε λίγα χρόνια μετά, το 1855, την αντίστοιχη γαλλική και εισήγαγε τις εφαρμοσμένες τέχνες σε αρκετές ακόμη χώρες. Έτσι, το 1868 ιδρύθηκε στο Βερολίνο το Kunstgewerbemuseum, έδρα εκθέσεων αλλά και εκπαίδευσης τεχνιτών και βιομηχανικών σχεδιαστών.

Στο *Floriated Ornament* (1849) ο Rugin σημείωνε ότι η καλύτερη διακόσμηση προκύπτει, αντί των κλασικών στοιχείων, με τη στροφή στη φύση και τη μελέτη της δομής των φυτών, όπως στον Μεσαίωνα.<sup>7</sup> Οι τριάντα μία εικονογραφήσεις του έργου ήταν μεσαιωνικού ύφους μοτίβα λουλουδιών. Η πραγματεία αυτή επηρέασε το βρετανικό κίνημα Arts and Crafts, που υπήρξε σημαντικός μοχλός στο δυτικό ντιζάιν από τη δεκαετία του 1850 ως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δηλαδή για έξι περίπου δεκαετίες. Ο ουαλός αρχιτέκτονας Owen Jones, για παράδειγμα, δημοσίευσε, το 1856, το υποδειγματικό *The Grammar of Ornament*, στα είκοσι κεφάλαια του οποίου διαπραγματευόταν το χρώμα και τη φόρμα στο ντιζάιν. Τα δεκαεννιά ανθολογούσαν δείγματα διακόσμησης από τις χώρες της Μέσης Ανατολής, την Τουρκία, την Περσία. Στο εικοστό, με τίτλο *Φύλλα και Άνθη της Φύσης*, σημείωνε πως «στις καλύτερες περιόδους της τέχνης όλα τα ποικίλα προέρχονταν από την παρατήρηση των αρχών με τις οποίες η φύση διευθετεί τη φόρμα». Ακόμη, πως «όλη η διακόσμηση πρέπει να στηρίζεται σε μια γεωμετρική κατασκευή». Η φόρμα των φυτών καθιερωνόταν ως διακοσμητικό πρότυπο.<sup>8</sup> Με την ιδέα ότι η διακόσμηση πρέπει να αξιοποιεί τη γεωμετρία και τη δομή των φυτών συντάχθηκε και ο άγγλος βοτανολόγος Christopher Dresser.<sup>9</sup> Στην έκδοση *Plans and Elevations of Flowers* (1860) εισήγαγε στο ντιζάιν βοτανικές φόρμες με ύφος κομψά μινιμαλιστικό. Επηρασμένος από τον Owen, εξέδωσε, το 1862, τα *The Art*

7. Για το κίνημα Arts and Crafts, την Art Nouveau βλ. σχετικά Stephen Bayley - Terence Conran, *Design*, Conran Octopus Ltd - Octopus Publishing Group, Λονδίνο 2007, σελ. 21-23, 27-29. Επίσης R. Craig Miller, *Modern design in the Metropolitan Museum of Art 1890-1990*, The Metropolitan Museum of Art - Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Νέα Υόρκη 1990, σελ. 46-47, 68. Ακόμη Gillian Naylor, «The Survival of the Craft Ideal», στο Jocelyn de Noblet (επιμ.), *Industrial design / Perfection of a century*, Flammarion/APCI, Παρίσι 1993, σελ. 110, 114· Elizabeth Cumming - Wendy Caplan, *The Arts and Crafts Movement*, Thames & Hudson, Λονδίνο 1995 [1991], σελ. 9-17, 23, 206, και H.H. Aranson, *History of Modern Art*, Harry N. Abrams, Νέα Υόρκη 1986, σελ. 75-76.

8. Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Λονδίνο 1856, σελ. 5, αναφέρεται στο William Ewing, ό.π., σελ. 21.

9. Christopher Dresser, *Art of Decorative Design*, Λονδίνο 1862, αναφέρεται στο William Ewing, ό.π., σελ. 21.

of *Decorative Design* και *The Development of Ornamental Art*, όπου στήριξε επίσης ανοιχτά τη σχέση φυσικής φόρμας και ντιζάιν. Ο ζωγράφος John Constable, όμως, προειδοποιούσε για τον κίνδυνο που ενείχε η υπεραπλούστευση του πολύπλοκου, θεωρώντας πως η «ανάγνωση της φύσης είναι τέχνη που μαθαίνει κανείς όπως διδάσκεται να διαβάζει ιερογλυφικά».<sup>10</sup>

Το κίνημα Arts and Crafts θεμελιώθηκε στη βικτωριανή Αγγλία από θεωρητικούς, αρχιτέκτονες και ντιζάινερ. Η επιρροή του, καθώς διαδόθηκε στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική, προερχόταν από πηγές ετερόκλητες: η φύση, ο Μεσαίωνας, η ιαπωνική τέχνη. Οι ηγέτες του John Ruskin και William Morris προωθούσαν, σε έργα με ζωηρό σχέδιο και χρώμα που κινούνταν μεταξύ τέχνης και επιστήμης, τη χειροτεχνία ως μέσο ηθικής, κοινωνικής, αισθητικής μεταρρύθμισης, αντιδρώντας στην ωμότητα της αναδυόμενης βιομηχανικής κοινωνίας, τις προκλήσεις της πρώιμης νεωτερικότητας. Σε μια διάλεξή του με τίτλο *Lesser Arts*, ο Morris σημείωνε, το 1877, πως δεν μπορεί να φτιαχτεί διακοσμητικό σχέδιο που να μη συνιστά εξέλιξη μορφών που επινοήθηκαν πριν από εκατοντάδες χρόνια.<sup>11</sup> Το κίνημα, χωρίς να έρχεται σε ευθεία ρήξη με τη βιομηχανία ή τη νεωτερικότητα, επιχείρησε να ανυψώσει τον τεχνίτη σε καλλιτέχνη, να αναβαθμίσει τα χρηστικά αντικείμενα, να φέρει τις τέχνες εγγύτερα μεταξύ τους και στο κοινό. Ως προς αυτό υπήρξε πρόδρομος του γερμανικού Bauhaus, οι σπουδαστές του οποίου μαθήτευαν στη ζωγραφική ή το σχέδιο, αλλά και στην υαλουργία, τη μεταλλουργία, την ταπητουργία. Οι υποστηρικτές του Arts and Crafts σχεδίαζαν με οδηγό τη φύση και αρχές όπως *truth to materials*, *honesty in construction*, *democratic design*, υιοθετώντας μοτίβα χλωρίδας επαναλαμβανόμενα ή εξελισσόμενα, που διέθεταν συχνά συμμετρία και ρομαντική καλαισθησία. Η ταπετσαρία *Fruit* (1864) του Morris, μάλιστα, υπήρξε τόσο δημοφιλής, που η παραγωγή της συνεχίστηκε ως τη δεκαετία του 1980.

Το Arts and Crafts αναζήτησε να μεταρρυθμίσει τη χειρωνακτική τέχνη και το ντιζάιν προς μια κατεύθυνση σοσιαλιστική. Η Art Nouveau, που άκμασε κυρίως την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, άντλησε επίσης στοιχεία από τη φύση (ελικοειδείς φόρμες ανθών), την ιαπωνική και τη γοτθική τέχνη –τα οποία εισήγαγε στο ντιζάιν–, την αρχιτεκτονική, τον γλυπτικό διάκοσμο, με εμφανείς καμπύλες, επιτήδευση μορφών, μίμηση της φύσης, περίπλοκα διακοσμητικά θέματα. Αντιδρώντας στη μηχανή, ο καλλιτέχνης ζητούσε να επιστρέψει στην απλότητα, την ομορφιά, τη μεσαιωνική δεξιότητα. Οι γραμμές και οι καμπύλες πήγαζαν εν

---

10. Ομιλία του Constable στο Hampstead το 1836. Από το C.R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, Λονδίνο 1951, σελ. 327. Αναφέρεται στο E. H. Gombrich, *ό.π.*, σελ. 45.

11. William Morris, *On Art and Socialism*, Holbrook Johnson, Λονδίνο 1957, σελ. 20.



μέρει από μελέτες φυτών και θαλάσσιων οργανισμών, όπως αυτές του γερμανού βιολόγου Ernst Heinrich Haeckel στο *Kunstformen der Natur* (1899). Τα χαρακτηριστικά του έργου, που εκδόθηκε σε ενότητες μεταξύ 1899-1904, άσκησαν επίδραση στην αρχιτεκτονική και το ντιζάιν στην αλλαγή του αιώνα, γεφυρώνοντας το χάσμα τέχνης και επιστήμης με επίπεδα μοτίβα στα οποία διαγράφονταν αυτόρχεις μικρόκοσμοι. Μια σελίδα φιλοξενούσε συχνά απόψεις ενός φυτού, μαλακίου, κοραλλιού: γενική, λεπτομέρεια άνθους, διατομή μίσχου, κάτοψη φύλλων, σε μια απεικόνιση αισθητικών αξιώσεων. Οι Pugin, Jones, Dresser, Morris, Haeckel ύφαναν το νήμα μιας έντεχνης εικονογράφησης που έντυνε το βιομηχανικό προϊόν με ένα λεπτό, επεξεργασμένο επίχρισμα φύσης.

Το 1838 ένας πολυπράγμων Άγγλος, που, εκτός από ερασιτέχνης επιστήμονας και καλλιτέχνης, είχε διακριθεί στη βοτανολογία και την κηπουρική, έγραψε πως η νέα τέχνη που ασκεί από το 1834 είναι πολύτιμη στους φυσιογνώστες. Ο William Henry Fox Talbot, ένας από τους εφευρέτες της φωτογραφίας –η εφεύρεση της οποίας ανακοινώθηκε το 1839–, εικόνιζε με την πρώιμη επεξεργασία της καλοτυπίας βοτανικά δείγματα: φωτογράμματα φύλλων σε ευαισθητοποιημένο χαρτί. Ο Talbot χαρακτήρισε ποιητικά το νέο μέσο *Μολύβι της Φύσης* (Pencil of Nature), εκφράζοντας τη στενή σχέση του με το ίχνος της φύσης. Ο Louis-Jacques-Mandé Daguerre, εφευρέτης της φωτογραφίας την ίδια χρονιά σε γαλλικό έδαφος, την έβλεπε αντίστοιχα ως «φυσική και χημική διαδικασία που επιτρέπει στη φύση να αναπαράγεται μόνη της».<sup>12</sup> Ο πρωτοπόρος της φωτογραφίας Hippolyte Bayard έκανε τα ίδια χρόνια νεκρές φύσεις. Η απεικόνιση φυτών ξεκίνησε λοιπόν στην αυγή της φωτογραφίας. Τα πετράδια της φύσης, όπως ονόμαζαν τα άνθη οι βικτωριανοί,<sup>13</sup> εκτός από προσφιλές φωτογραφικό θέμα ήταν και διαθέσιμη πρώτη ύλη για όποιον ζούσε σε κτήμα ή επισκεπτόταν συχνά την εξοχή. Ακόμη, έμεναν βολικά ακίνητα τα άγουρα χρόνια της φωτογραφίας, όταν μια εκφώτιση απαιτούσε ολόκληρα λεπτά σε άμεσο ηλιακό φως.

Η φωτογραφία βασίστηκε στην αναγεννησιακή προοπτική και την επιθυμία για ακριβή περιγραφή με μια μέθοδο που παρέκαμπε την υποκειμενικότητα του ματιού και του χεριού. Ιστορικός πρόδρομός της ήταν η ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα, με τη σχολαστική παράθεση λεπτομερειών που καθιστούσε την εικόνα εργαλείο γνώσης από τον φυσικό κόσμο.<sup>14</sup> Η εποχή της κάμερας εντασσόταν, κατά τη Mary Warner Marien, στη μακρά διαδικασία εκκοσμίκευσης που

12. Κείμενο του Daguerre στο «An Announcement by Daguerre», *Image 8*, Μάρτιος 1859, σελ. 34. Mary Warner Marien, *Photography and its Critics, a Cultural History, 1839-1900*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης 1997, σελ. 3.

13. William Ewing, ό.π., σελ. 10.

14. Svetlana Alpers, ό.π., σελ. 24, 43-44.

μετατόπιζε το επίκεντρο από το αόρατο στο ορατό, από το γενικό στο συγκεκριμένο, από την κυριαρχία της ιστορίας και της θρησκείας στη φύση, το πιο δημοκρατικό καλλιτεχνικό θέμα.<sup>15</sup> Η υψηλή πιστότητα και η ιδέα της αδιαμεσολάβητης αποτύπωσης του κόσμου χάριζαν στη φωτογραφία υψηλό κύρος. Όταν ένας άπιστος Θωμάς, άλλωστε, έσκυβε με μεγεθυντικό φακό πάνω από τις φωτογραφικές πλάκες συνήθως διέκρινε, προς μεγάλη του έκπληξη, περισσότερες ακόμη λεπτομέρειες αόρατες με γυμνό μάτι.<sup>16</sup> Προς το τέλος του 19ου αιώνα, η κάμερα ανέδειξε το κοινωνικό ντοκουμέντο που στρατεύτηκε στην ιδέα της αλλαγής. Στη διάδοσή του συνηγόρησαν την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα η τυπογραφική πλέον αναπαραγωγή και η ευχερής διανομή της φωτογραφίας. Η εδραίωση της φωτογραφίας ως τεκμηρίου στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, σύμφωνα με τον John Tagg, δεν οφείλεται μόνο στη μηχανική της φύση ή τη δράση κάποιων πρωτοπόρων, αλλά και στη μεγέθυνση του αστικού πληθυσμού, εξέλιξη που γέννησε την ανάγκη ελέγχου του ανώνυμου όχλου. Η φωτογραφία έγινε πολύτιμο μητρώο στα χέρια θεσμών –εκπαίδευσης, υγείας, ασφάλειας, αστυνόμευσης– που ασκούσαν εξουσία στους πολίτες.<sup>17</sup> Συνήργησε, ακόμη, στη γέννηση της μαζικής οπτικής κουλτούρας, παίρνοντας κεντρική θέση ανάμεσα στις οπτικές συσκευές και τις επεξεργασίες του 19ου αιώνα που ο Jonathan Crary χαρακτήρισε «τεχνικές διαχείρισης της προσοχής».<sup>18</sup>

Η φωτογράφιση της χλωρίδας και η έκδοση σχετικών λευκωμάτων ακολούθησε τη χρήση του μέσου στο πλαίσιο του νατουραλισμού (φυσιοκρατία) και του θετικισμού, που πρόκριναν την ακριβή μελέτη και την αντικειμενική αναπαράσταση της φύσης ως δεξαμενή για τη συλλογή γνώσεων από τον κόσμο, από οικείες ή εξωτικές χώρες. Καθώς ο βιομηχανικός καπιταλισμός τον 19ο αιώνα επεκτεινόταν και η αποικιοκρατία εξαπλωνόταν, η συλλογή αυτή περιλάμβανε, μεταξύ άλλων, μνημεία, έθιμα, τοπία, επαγγέλματα, χλωρίδα, πανίδα. Όταν εφευρέθηκε η φωτογραφία, η βοτανική εικονογράφηση βρισκόταν στο ζενίθ της ύστερα από δύο αιώνες εκλέπτυνσης. Παρότι, όμως, υπήρχε μεγάλη ζήτηση, οι βοτανολόγοι την αγνόησαν ως το τέλος σχεδόν του αιώνα. Σπάνια στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα συμμετείχαν φωτογραφίες σε σχετικά εγχειρίδια, ίσως γιατί το σχέδιο μπορούσε να ενσωματώνει δυναμικά στην ίδια εικόνα στοιχεία από περισσότερα του ενός δείγματα.<sup>19</sup> Διακριτή εξαίρεση υπήρξε η βοτανολόγος Anna Atkins, που ασκήθηκε

15. Mary Warner Marien, *ό.π.*, σελ. 39.

16. Beaumont Newhall, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1988 (1937), σελ. 16.

17. John Tagg, *The Burden of Representation*, Macmillan, Λονδίνο 1988, σελ. 63-65.

18. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT Press, 1999 (9η έκδ.), σελ. 17-18.

19. William Ewing, *ό.π.*, σελ. 13-14, 21.

εντατικά στη φωτογραφία φυτών. Τη δεκαετία 1843-1853 η Atkins ολοκλήρωσε το τρίτομο *The British Algae: Cyanotype Impressions*, με εκατοντάδες κυανοτυπικά φωτογράμματα, τεχνική που διδάχτηκε από τον Talbot, φίλο του πατέρα της. Το έργο της υπήρξε τομή ανάμεσα στο ντοκουμέντο και την αισθητική ερμηνεία. Ακολούθησαν τα λευκώματα *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* (1853) και *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants* (1854), για τα οποία η Atkins συνεργάστηκε με την Anne Dixon. Το *British Algae* ήταν το πρώτο λεύκωμα με φωτογραφίες φυτών, εν προκειμένω θαλάσσιων. Κυκλοφόρησε σε περιορισμένη έκδοση με αυθεντικές εκτυπώσεις. Από το βαθυκύανο φόντο ξεπρόβαλλαν οι αλλόκοσμα λευκές φόρμες των φυτών σε, συχνά, διαγώνιες αρμονικές συνθέσεις. Αν, όμως, οι βοτανολόγοι απέφευγαν τη φωτογραφία, οι φωτογράφοι δεν έκαναν το ίδιο με τη χλωρίδα. Ο Αυστριακός Constantin Freiherr von Ettinghausen ανέπτυξε, γύρω στο 1850, διδασκαλία με φωτογραφίες φυτών. Την ίδια περίοδο ο Γάλλος E. Reynaud έκανε αλμπουμίνες φυτών, ορίζοντας τα μέρη τους. Την επόμενη δεκαετία οι λεπτομερώς επιχρωματισμένες μελέτες του Ιταλού Pietro Guidi με τις μετωπικές διατάξεις φυτών (συχνά με τις ρίζες) και τα λατινικά καλλιγραφικά ονόματα προμήνυαν τον Karl Blossfeldt. Ομοίως, η εταιρεία Scown & Co, το διάστημα 1870-1890, έκανε, μεταξύ άλλων τεκμηρίων της αποικίας της Κεϋλάνης, μελέτες εξωτικών φυτών με λατινικούς τίτλους. Ενδιαφέρουσες συνθέσεις φυτών φιλοτέχνησε το ίδιο διάστημα το ιταλικό στούντιο Alinari.<sup>20</sup>

Στη δραστηριότητα αυτή προστέθηκε, κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, η δημοφιλία της μακρο- και μικρο-φωτογραφίας, η απεικόνιση δηλαδή μιας άγνωστης κλίμακας με επιστημονική διάθεση. Η φωτογραφία υιοθέτησε ακόμη, ήδη από τα μέσα του 1850, τη νεκρή φύση που περιείχε συνήθως, κατά το ζωγραφικό πρότυπο, ένα βάζο με λουλούδια, ένα καλάθι φρούτα διαρρυθμισμένα σε ένα τραπέζι, μια βελούδινη κουρτίνα ως αόριστο φόντο. Ο Βρετανός Roger Fenton, μετά την επιστροφή από τον Πόλεμο της Κριμαίας, έκανε σαράντα περίπου τέτοιες νεκρές φύσεις, όπως το *Fruit and Flowers* (1860), που ισορροπεί ανάμεσα στην πληθωρική φύση και τον πολιτισμό που τη συσχευάζει. Το 1893, ο Martin Gerlach εξέδωσε στη Βιέννη ένα λεύκωμα με πλούσιες διακοσμητικά φωτογραφίες φυτών και βαλσαμωμένων πουλιών. Ο Adolphe Braun είχε ξεκινήσει το 1831 να σχεδιάζει υφάσματα με άνθη. Οι σχεδιαστές της εποχής χρησιμοποιούσαν γκραβούρες από το *Collection des fleurs et des fruits* του Jean-Louis Prévost. Ο Braun συντάξε έναν αναλυτικό φωτογραφικό κατάλογο. Τα τριακόσια έργα του εξάτομου *Fleurs photographiées*, ανθοδέσμες απέναντι σε ουδέτερο φόντο, βραβεύτηκαν στην Παγκόσμια Έκθεση του 1855, κάνοντας τον ζωγράφο Pierre Bonnard να τον ανακηρύξει «Nadar των λουλουδιών». Ακολούθησαν οι Arthur Martin,

20. William Ewing, ό.π., σελ. 15-22.

A. Bolotte, Charles Aubry, Eugène Colliau, Eugène Chauvigné. Το έργο των Chauvigné και Aubry, μάλιστα, χρησίμευσε σε σπουδαστές τέχνης.<sup>21</sup> Στο λεύκωμα *Studies of Leaves* ο Aubry εξηγεί ότι οι νεκρές φύσεις του «διευκολύνουν τη μελέτη της φύσης», αυξάνοντας «την παραγωγή των βιομηχανικών τεχνών».<sup>22</sup> Οι Braun, Aubry, Chauvigné προσέφεραν υλικό σε καλλιτέχνες και σχεδιαστές με τρόπο ανάλογο των Pugin και Owen. Οι πρώτοι εικόνιζαν αληθινά φυτά, οι δεύτεροι σχεδίαζαν μοτίβα. Στο πολυπληθές και ενθουσιώδες κίνημα του πικτοριαλισμού, που δόξασε στα τέλη του αιώνα την υποκειμενική ατμοσφαιρικότητα και αποποιήθηκε την πληροφοριακότητα της ευκρινούς καταγραφής, το φυτό βρήκε θέση κυρίως ως αλληγορία.

### Ντοκουμέντα φυτών

Αν η χρήση της φωτογραφίας στη βοτανική εικονογράφηση υπήρξε περιορισμένη ως τα τέλη του 19ου αιώνα, ο Γερμανός Karl Blossfeldt (1865-1932), αφιερώνοντας τριάντα χρόνια στη φωτογραφία φυτών, ανέτρεψε τα δεδομένα, παρότι με άλλο σκοπό. Ο Blossfeldt γεννήθηκε στο Σίλο της Σαξονίας και έδειξε από μικρός κλίση στις τέχνες. Στα δεκαπέντε μαθήτευσε στο φημισμένο χυτήριο σιδήρου του γειτονικού Μέγκντεσπρουνγκ, το οποίο παρήγαγε, μεταξύ άλλων, προϊόντα όπως κάγκελα ή κουपाστές διακοσμημένα με σχέδια φυτών. Σύντομα απέκτησε υψηλή δεξιότητα στα καλούπια για διακοσμητικές φόρμες και πήρε υποτροφία για το Kunstgewerbeschule, το εκπαιδευτικό ίδρυμα του Πρωσικού Βασιλικού Μουσείου Διακοσμητικών Τεχνών στο Βερολίνο, όπου φοίτησε μεταξύ 1884-1890. Εκεί γνώρισε τον Moritz Meurer, που το 1889 ανέλαβε να αναπτύξει μια διδακτική μέθοδο για να βελτιώσει το γερμανικό νιτζάιν στο πλαίσιο του εντεινόμενου εθνικού ανταγωνισμού. Ο Meurer πρότεινε τη συγκρότηση συλλογών με εικόνες φυτών ως βάση του διακοσμητικού σχεδιασμού, μακριά από κλασικά στοιχεία που ήταν ίσως διαχρονικά, αλλά έμοιαζαν ξένο σώμα στη γερμανική παραγωγή. Με την επιρροή ίσως του Sibthorp, είχε στόχο να φτιάξει έναν κατάλογο φυτών που ευδοκιμούν στη Μεσόγειο, μια παρακαταθήκη φυσικών μοτίβων που θα αξιοποιούσαν

21. William Ewing, ό.π., σελ. 11-12.

22. *After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848-1900) from the Bibliothèque Nationale*, πλάκα 6, αναφέρεται στο Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abbeville Press, Νέα Υόρκη 1989 (1981), σελ. 222.