

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Πτυχιακή εργασία

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΣΚΥΛΟΥ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ
ΤΕΧΝΗ, ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΙΣ ΜΕΡΕΣ
ΜΑΣ

Ελένη Ποντίκη

Λεμεσός 2014

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Πτυχιακή εργασία

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΣΚΥΛΟΥ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ
ΤΕΧΝΗ, ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΙΣ ΜΕΡΕΣ
ΜΑΣ

Ελένη Ποντίκη

Σύμβουλος καθηγητής

Δρ. Αντώνης Δανός

Λεμεσός 2014

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Ελένη Ποντίκη, 2014

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα μου, κ. Αντώνη Δανό, για τη στήριξη και τη βοήθεια που μου παρείχε, καθ' όλη την πορεία για την ολοκλήρωση της παρούσας έρευνας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα έρευνα εξετάζει την απεικόνιση του σκύλου στην ιστορία της Δυτικής τέχνης, με έμφαση στην περίοδο από την Αναγέννηση ως τις μέρες μας. Εισαγωγικά, αναλύει τη γενικότερη παρουσία των συμβόλων στην τέχνη, και ιδιαίτερα στην απεικόνιση των ζώων ως σύμβολα. Το βασικό μέρος της έρευνας επικεντρώνεται στον σκύλο: με ιστορική ανασκόπηση εξετάζεται η απαρχή και οι λόγοι της απεικόνισής του, καθώς επίσης και η εξέλιξη στην παρουσία της φιγούρας του στη ζωγραφική των υπό εξέταση αιώνων. Μέσα από την ανάλυση τριάντα-τεσσάρων έργων ζωγραφικής, από την εποχή της Αναγέννησης και μετά, καταγράφεται πώς η μορφή αυτή εμφανίστηκε, εξελίχθηκε, και πού παρουσιάστηκε συστηματικά στη Δυτική τέχνη. Στην ανάλυση διερευνούνται οι ιστορικοί, κοινωνικοί, και καλλιτεχνικοί λόγοι για την απεικόνισή του, καθώς και οι διάφοροι συμβολισμοί που εμπεριέχονται σε αυτήν. Εξετάζεται επίσης το ‘κοινό’ αυτών των έργων, δηλαδή, οι παραγγελιοδότες και οι φιλότεχνοι θεατές. Η πρωτοτυπία της παρούσας έρευνας, έγκειται στο γεγονός ότι συνοψίζει τις προϋπάρχουσες έρευνες, εμπειρικλείοντας, επιπρόσθετα, ιστορική αναδρομή και ανάλυση αριθμού έργων, συγκεντρώνοντας έτσι τις διάφορες υφιστάμενες αναλύσεις σε ένα ενιαίο σύνολο – κάτι που δεν συναντάται σε προγενέστερες έρευνες.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	v
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	vii
1 Τα σύμβολα και η φιγούρα του σκύλου	1
1.1 Τα σύμβολα στην τέχνη	1
1.1.2 Σύμβολα και τέχνη	1
1.1.3 Τα ζώα ως σύμβολα	2
1.2 Ο σκύλος στην τέχνη	3
1.2.1 Οι λόγοι της απεικόνισης του	3
1.2.2 Ο σκύλος ως σύμβολο	4
1.3 Η απαρχή της απεικόνισης του σκύλου στην τέχνη	5
1.3.1 Οι πρώτες απεικονίσεις	5
1.3.2 Ο σκύλος στους αρχαίους πολιτισμούς	7
1.4 Η απεικόνιση του σκύλου διαμέσου των αιώνων	9
1.4.1 Ο σκύλος στη Δυτική τέχνη	9
1.4.2 Από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση	10
1.4.3 Ο σκύλος στη μετά-Αναγεννησιακή ζωγραφική: πορτραίτα	12
1.4.4 Από τον 19 ^ο αιώνα, στο σήμερα	13
2 Τα έργα	17
2.1 Ο σκύλος στα πορτραίτα	17
2.1.2 Ο σκύλος στα πορτραίτα των ζευγαριών	17
2.1.3 Ο σκύλος στα ομαδικά βασιλικά πορτραίτα	19
2.1.4 Ο σκύλος, συμπλήρωμα των προσωπικών πορτραίτων	22
2.2. Ο σκύλος ως σύμβολο συναισθηματισμού και διαπροσωπικών σχέσεων	26

2.2.1 Η στενή σχέση ανάμεσα σε άνθρωπο και σκύλο	26
2.2.2 Η παρουσία του σκύλου στα αισθησιακά πορτραίτα	27
2.3 Ο σκύλος, ανεξάρτητη προσωπικότητα στους πίνακες	28
2.3.1 Πορτραίτα σκύλου	28
2.3.2 Το πορταίτο της Eos	31
2.3.3 Η απεικόνιση του σκύλου ως μέσο προσέλκυσης του ενδιαφέροντος	32
2.3.4 Τα πορτραίτα, προσαρμοσμένα στις προτιμήσεις των παραγγελιοδοτών	36
2.4 Η έμφαση στο συναίσθημα	39
2.4.1 Sir Edwin Landseer	39
2.4.2 Θλιμμένες και συναισθηματικά φορτισμένες εικόνες	40
2.4.3 Ο Franz Marc, και η καθαρότητα της ψυχής	42
2.5 Ανθρωπομορφισμός	43
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	48
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	52

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας της τέχνης, αποτελεί το ευρύ φάσμα συμβόλων που εμπεριέχει. Ανέκαθεν, η ύπαρξη σύμβολων στην τέχνη, αποσκοπούσε στην προβολή αλληγοριών, θεσμών και αξιών, ή ακόμα, και ηθικών διδαγμάτων. Πληθώρα αντικειμένων και ζωντανών υπάρξεων, όπως είναι για παράδειγμα τα ζώα, διακατέχονταν από κρυφούς συμβολισμούς που αναπόφευκτα προσέφεραν στην τέχνη τη μαγεία του παράδοξου και του μυστηρίου.

Η φιγούρα του σκύλου αποτέλεσε κοινό στοιχείο στην τέχνη διαφόρων πολιτισμών του κόσμου, και η απαρχή της απεικόνισης του τοποθετείται πολλά χρόνια πίσω. Ωστόσο, σε κάθε πολιτισμό, οι συμβολισμοί του πήραν διαφορετικές διαστάσεις. Όπως επισήμανε ο Bowron (2006, σελ. 1), όταν οι καλλιτέχνες άρχισαν να παρατηρούν τον κόσμο γύρω τους και να σκιαγραφούν σκηνές από την καθημερινή ζωή, ο σκύλος αποτέλεσε για αυτούς μία έτοιμη και συνάμα διαθέσιμη πηγή έμπνευσης. Η παρουσία του στην τέχνη, κυρίως του Δυτικού πολιτισμού, κατέγραψε εξελικτική πορεία διαμέσου των αιώνων. Συγκεκριμένα, η παρουσία του στα έργα ζωγραφικής, λειτούργησε ως ένα «μέσο» για τη μεταφορά και την προβολή μιας ποικιλίας πολύπλοκων και αντιφατικών συμβόλων, και η μορφή του ενσάρκωσε ποικίλους ρόλους καθώς οι καλλιτέχνες δημιούργησαν για αυτόν τα πιο ευέλικτα σενάρια.

Η παρούσα έρευνα, αρχικά αναλύει τη γενικότερη παρουσία συμβόλων στην τέχνη, και ιδιαίτερα στην απεικόνιση των ζώων ως σύμβολα. Ακολούθως, επικεντρώνεται στη διερεύνηση της παρουσίας του σκύλου σε αυτή: εξετάζεται η απαρχή και οι λόγοι της απεικόνισής του, καθώς επίσης και η εξέλιξη στην παρουσία της φιγούρας του στη ζωγραφική του Δυτικού πολιτισμού, από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα.

Μέσα από την ανάλυση τριάντα-τεσσάρων έργων ζωγραφικής, από την εποχή της Αναγέννησης και μετά, καταγράφεται πώς η φιγούρα αυτή εμφανίστηκε, εξελίχθηκε, και πού παρουσιάστηκε συστηματικά στη Δυτική τέχνη. Στην ανάλυση διερευνούνται οι ιστορικοί, κοινωνικοί, και καλλιτεχνικοί λόγοι για την απεικόνισή του, καθώς και οι διάφοροι συμβολισμοί που εμπεριέχονται σε αυτήν. Εξετάζεται επίσης το ‘κοινό’ αυτών των έργων, δηλαδή, οι παραγγελιοδότες και οι φιλότεχνοι θεατές. Η πρωτοτυπία της παρούσας έρευνας, έγκειται στο γεγονός ότι συνοψίζει τις προϋπάρχουσες έρευνες, εμπερικλείοντας, επιπρόσθετα, ιστορική αναδρομή και ανάλυση αριθμού έργων, συγκεντρώνοντας έτσι τις διάφορες υφιστάμενες αναλύσεις σε ένα ενιαίο σύνολο – κάτι που δεν συναντάται σε προγενέστερες έρευνες.

1 Τα σύμβολα και η φιγούρα του σκύλου

1.1 Τα σύμβολα στην τέχνη

1.1.2 Σύμβολα και Τέχνη

Η Hill (2006, §3) στην έρευνά της, υποστηρίζει ότι τα σύμβολα στην τέχνη, αποτελούν την αρχαιότερη μορφή οπτικής επικοινωνίας του ανθρώπου, και κομμάτι του ανθρώπινου κόσμου ο οποίος εμπεριέχει πληθώρα νοημάτων, που καθιστούν τις εικόνες ως σύμβολα. Οι καλλιτέχνες, έτειναν να ενσωματώνουν σύμβολα στα έργα τους, από τότε που οι άνθρωποι άρχισαν να ανακαλύπτουν τον κόσμο της οπτικής έκφρασης. Ο συμβολισμός, δεν συνεπάγεται με γέμισμα του καμβά από σύμβολα με βαρυσήμαντα νοήματα, αλλά με μία αλληλοσυσχέτιση ανάμεσα στο μυαλό του καλλιτέχνη και στα σύμβολα που υπάρχουν στον πίνακα (Hopkins, 1979, σελ. 16-17, 19, Hill, 2006, §3). Όπως υποστηρίζει ο Hopkins (1979, σελ. 9, 15), η νοημοσύνη πρέπει να διακατέχεται από φαντασία, ούτως ώστε να γίνεται αντιληπτή η συμβολική λειτουργία στην τέχνη, η οποία, δεν είναι τόσο ευδιάκριτη όσο φαντάζει να είναι. Εντούτοις, η Hill (2006, §2) υποστηρίζει ότι, προϋπόθεση του να γίνει ένα σύμβολο αναγνωρίσιμο, και να αποκτήσει νόημα, είναι ο θεατής να είναι ενήμερος για τη σημασία που κρύβεται πίσω από αυτό.

Η τέχνη μέσα από τα σύμβολα, επιδιώκει την ένωση των διάφορων ειδών των συμβολικών λειτουργιών που ενυπάρχουν στον άνθρωπο. Επίσης, μέσα από τη χρήση συμβόλων, προβάλλεται μία εικόνα η οποία δεν γίνεται εύκολα κατανοητή. Παράλληλα, προβάλλεται το πάθος και το συναίσθημα της ψυχής του ανθρώπου (Hopkins, 1979, σελ. 15). Ωστόσο, σύμφωνα με την Hill (2006, §1) τα σύμβολα αποτελούν εικόνες, και αποσκοπούν στην προβολή ιδεών, πεποιθήσεων, και συναισθημάτων. Επιπρόσθετα, διακατέχονται από βαθιά νοήματα και προκαλούν ισχυρά συναισθήματα. Η Μεταλληνού-Chaitow (2013), στην

ομιλία της, ισχυρίζεται ότι «η συμβολική εικαστική γλώσσα, είναι πολλές φορές πιο ισχυρή από τον προφορικό ή τον γραπτό λόγο».

1.1.3 Τα ζώα ως σύμβολα

Στη ζωγραφική, η παρουσία των ζώων, πήρε δύο διαστάσεις. Από τη μία η απεικόνισή τους ήταν καθαρά ρεαλιστική, ενώ από την άλλη είχε συμβολική σημασία. Πέραν από τη γοητευτική τους πλευρά, προβάλλονταν παράλληλα, και τα διάφορα νοήματα που υπήρχαν πίσω από την απεικόνισή τους, η οποία αποκάλυπτε σημαντικές πληροφορίες για τις ζωές των καλλιτεχνών (Rubin, 2003, σελ. 1, 2, 10). Τα ζώα εμφανίστηκαν στις παλαιότερες απεικονίσεις και υπήρξαν το πρώτο θέμα στην τέχνη (Turner, 2009, §1). Σε όλες τις εποχές και τα μέρη, η σχέση ανάμεσα σε άνθρωπο και ζώα, εξέφραζε εξουσία και καθεστώς, ενώ η απεικόνισή τους στην τέχνη συνεπαγόταν με μέτρο ηθικής. Οι άνθρωποι, ζήλευαν τις δυνάμεις των ζώων -- θαύμαζαν την ικανότητα των πουλιών να πετούν, την ισχυρή αίσθηση της όσφρησης των σκύλων, τις εννιάμηνες γάτες (στα ελληνικά, εφτάμηνες), και γενικότερα θαύμαζαν την αξιοζήλευτη ικανότητα τους να επιβιώνουν στην άγρια φύση. Η στενή σχέση που είχε ο άνθρωπος με τα ζώα, τον έκανε να διαπιστώσει πόσο αδύναμος είναι σε σύγκριση με αυτά (Rubin, 2003, σελ. 5, 10).

Όπως υποστηρίζει η Giorgi (2005, σελ. 89), η απεικόνιση των ζώων με σκοπό την προβολή του κακού και του διαβόλου, αποτελεί παλιά παράδοση στην ιστορία της τέχνης. Συγκεκριμένα, οι γάτες, οι βάτραχοι, τα φίδια, οι μαϊμούδες, οι μύγες, οι τράγοι, οι σκορπιοί και οι μεταξοσκώληκες, περιλαμβάνονταν στις χριστιανικές αλληγορικές αναπαραστάσεις του διαβόλου. Ο Rubin (2003, σελ. 5) επισημαίνει ότι εξημερωμένα ζώα, και κυρίως γάτες, απεικονίστηκαν για πρώτη φορά στην Αιγυπτιακή τέχνη, όπου συμβόλιζαν τους προστάτες της ευχαρίστησης και της μουσικής. Επιπρόσθετα, η ανεξάρτητη φύση της γάτας, την κατέστησε σύμβολο ελευθερίας και αντί-συμβατικότητας, ενώ παράλληλα συμβόλιζε το

παράνομο σεξ (Rubin, 2003, σελ. 10, 18). Ακόμα, σύμφωνα με την Μπαλούτογλου (2010, §3), ήταν σύμβολο γονιμότητας. Σε αντίθεση με τις γάτες, που θεωρούνταν αχαλίνωτα σεξουαλικές, οι σκύλοι, αποτέλεσαν πιστά μέλη των οικογενειών με τις οποίες ζούσαν, και η ράτσα τους αντικατόπτριζε το περιβάλλον στο οποίο ανήκαν (Rubin, 2003, σελ. 10). Από την αρχαιότητα, η σχέση ανάμεσα σε άνθρωπο και σκύλο, λειτούργησε ως έμπνευση για τον καλλιτέχνη (Fernandez, 2014, §1).

1.2 Ο σκύλος στην τέχνη

1.2.1 Οι λόγοι της απεικόνισης του

Όπως εύστοχα υποστηρίζει η Pickeral (2008, σελ. 8) η απαρχή της παρουσίας του σκύλου στην τέχνη, είναι συνδεδεμένη με κάτι μυστήριο. Εξάλλου και η Μεταλληνού-Chaitow (2013, §1) επισημαίνει ότι «από τις απαρχές του πολιτισμού η τέχνη και η ανθρώπινη δημιουργικότητα συνδέονται άρρηκτα με τις πιο μυστηριακές πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης». Ωστόσο, ο Γάλλος φιλόσοφος Rene Descartes (1596-1650), εξηγεί ότι ο σκύλος, εκφράζει μία σειρά από αναγνωρίσιμα συναισθήματα, παρόμοια με αυτά των ανθρώπων όπως είναι η αγάπη, ο φόβος, ο πόνος, η ζήλεια. Το στοιχείο αυτό της συνταύτισης, προώθησε την παράδοση κατά την οποία πολλοί καλλιτέχνες προσάρμοσαν στον σκύλο ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Αυτό, είχε ως αποτέλεσμα την απεικόνισή του ως σύμβολο, και την προβολή του ως ένα ζώο που ενέπνεε αρχοντιά, ευγένεια και αγάπη (Pickeral, 2008, σελ. 9). Η παρουσία του στην τέχνη, δήλωνε τον τρόπο ζωής και την κυρίαρχη κοινωνική κατάσταση της εκάστοτε εποχής (Hole & Wyllie, 2007, σελ. 183). Συνεπώς, ο σκύλος, αποτέλεσε κομμάτι του ανθρώπινου πολιτισμού και του κλασικού κόσμου (Rebbert, 2006, σελ. 133) και επίσης, συντέλεσε καταλυτικό ρόλο στη ζωή του ανθρώπου, ως φύλακας, βοηθός στο κυνήγι, και προπαντός, πιστός σύντροφος (Hole & Wyllie, 2007, σελ. 175).

Η απαρχή της απεικόνισής του, οφείλεται στο γεγονός ότι ήταν ένα εξημερωμένο ζώο, το οποίο δεν υπήρξε ποτέ απειλητικό ή εχθρικό για τον άνθρωπο αλλά αντιθέτως, ήταν ένα σεβαστό ζώο (Pickeral, 2008, σελ. 30). Όπως επισημαίνει ο Bowron (2006, σελ. 1), ήταν αναπόφευκτο ότι ο σκύλος, ως το πιο εξημερωμένο και ευνοημένο είδος, θα παρουσιαζόταν στην τέχνη περισσότερο από κάθε άλλο ζώο. Μολαταύτα, ο βασικότερος λόγος της απεικόνισής του, υπάγεται στο ότι υπήρξε για τον άνθρωπο, αγαπημένος φίλος που ήταν πάντα εκεί για συντροφιά και συνεργός στο κυνήγι (Pickeral, 2008, σελ. 8, 116-117). Ο σκύλος, εμφανίστηκε σε πολυάριθμα έργα και σε αρκετές περιπτώσεις η παρουσία του δίνει καθοριστικό νόημα στον πίνακα καθώς διακατέχεται από συμβολικούς υπαινιγμούς (Reutersward, 1981, σελ. 54, 55).

1.2.2 Ο σκύλος ως σύμβολο

Σύμφωνα με την Pickeral (2008, σελ. 9) ο σκύλος σε διαφορετικές περιόδους και πολιτισμούς, παρουσιάστηκε με φάσμα ταυτοτήτων οι οποίες κυμαίνονταν από θεό σε διάβολο, από ευγενή μέχρι ζώοδη, από αξιολάτρευτο μέχρι και σιχαμερό. Άλλωστε, και ο Rosenblum (2006, σελ. 40-41) συμφωνεί ότι ο σκύλος απεικονίστηκε με πληθώρα διαθέσεων, καθώς παρουσιαζόταν άλλοτε εύθυμος, άλλοτε μελαγχολικός, αθώος ή κακός, πλούσιος ή φτωχός, μοναχικός ή κοινωνικός. Αναμφίβολα, ο άνθρωπος δημιούργησε για τον σκύλο τα πιο ευέλικτα σενάρια.

Μία διαρκής αρχαία πεποίθηση, είναι ότι ο σκύλος ήταν σύμβολο θεότητας, πνευματικής οντότητας και αγωγός της ψυχής (Pickeral, 2008, σελ. 9), ενώ παράλληλα συνδεόταν με την ποίηση και την τέχνη (Rubin, 2003, σελ. 20). Σύμφωνα με την Giorgi (2005, σελ. 174), όσον αφορά τη χριστιανική θρησκεία, ο σκύλος ήταν σύμβολο πίστης, για την οποία είναι το σημαντικότερο όπλο. Παρόλα αυτά, η Rebbert (2006, σελ. 134) υποστηρίζει ότι ο σκύλος στα πρώιμα χριστιανικά σύμβολα, ισοδυναμούσε με κάτι κακό. Οι μικροί μαλλιαροί σκύλοι,

που πρωτοεμφανίστηκαν στην κινέζικη τέχνη το 200 π.Χ., ήταν συνδεδεμένοι με την βουδιστική θρησκεία εξού και συμβόλιζαν τους φύλακες προστάτες της. Επιπλέον, ήταν σύμβολα τύχης (Pickeral, 2008, σελ. 15). Οι μαύροι σκύλοι συνδέονταν με την κόλαση και συμβόλιζαν το κακό, και πιθανόν η σπάνια απεικόνισή τους να οφείλεται στην πεποίθηση αυτή (Pickeral, 2008, σελ. 11).

Συχνά, η απεικόνιση του σκύλου, λειτουργούσε ως ένα μέσο προβολής κάποιου είδους παρηγοριάς και ανακούφισης, αλλά και ως ένας καθρέφτης από βαθύτερες αλήθειες. Τόσο η εικόνα του, όσο και αυτή του αφεντικού του, πρόβαλλε τις ανησυχίες τους, οι οποίες τις πλείστες φορές ταυτίζονταν καθώς η διάθεση αφεντικού και σκύλου ήταν όμοια (Rosenblum, 2006, σελ. 79, 82, 90, Reutersward, 1981, σελ. 64). Συνεπώς, η παρουσία του σκύλου στην τέχνη με το πέρασμα των χρόνων, άφησε πίσω της ένα ζωντανό απολογισμό τόσο για τη θέση του στη ζωή του ανθρώπου, όσο και για το ρόλο που συντέλεσε στην ανθρώπινη ιστορία (Pickeral, 2008, σελ. 6).

1.3 Η απαρχή της απεικόνισης του σκύλου στην τέχνη

1.3.1 Οι πρώτες απεικονίσεις

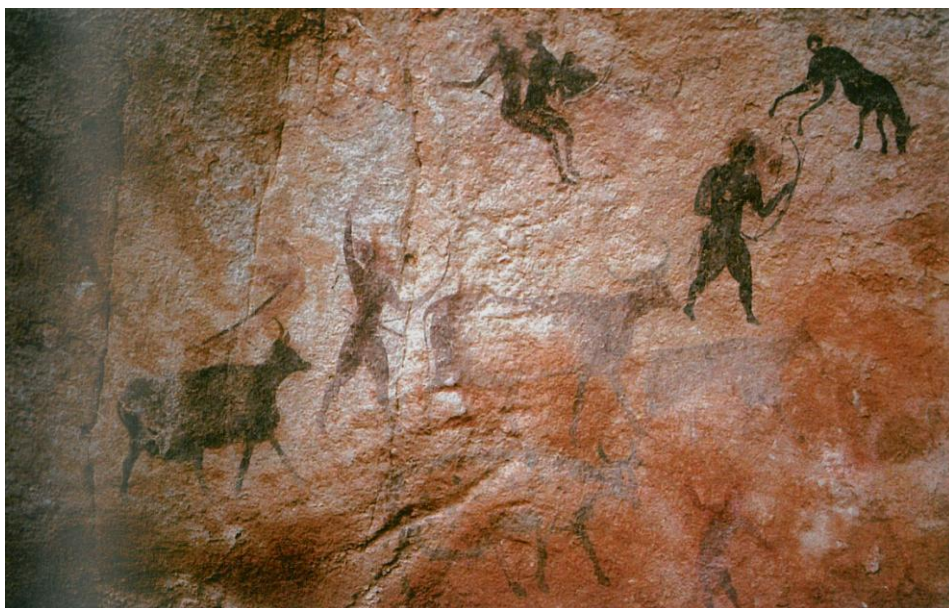
Οι Hole και Wyllie (2007, σελ. 175) επισημαίνουν ότι οι αρχαιότερες απεικονίσεις σκύλων προέρχονται από το Ιράν, και όπως η Pickeral (2008, σελ. 8) υποστηρίζει, έγιναν αναγνωρίσιμες από το σχήμα του κρανίου. Ήδη από τη Νεολιθική εποχή, οι σκύλοι απεικονίστηκαν να συμμετέχουν σε ανθρώπινους πολιτισμούς, πάνω σε βράχους των αραβικών και δυτικών ερήμων της βορειοανατολικής Αφρικής [εικ. 1] (Rebbert, 2006, σελ. 141). Στις απεικονίσεις του Tassili Mountain της νότιας Αλγερίας [εικ. 2], που χρονολογούνται μεταξύ 6000 και 1500 π.Χ., απεικονίζονται να συνοδεύουν κυνηγούς.

Επιπλέον, οι απεικονίσεις που βρέθηκαν σε μία τοποθεσία της Βόννης, στη Γερμανία, χρονολογούνται περίπου 14000 χρόνια πριν. Πέραν από τις σπηλαιογραφίες, απεικονίσεις

σκύλων εμφανίστηκαν επίσης σε κεραμικά και ψηφιδωτά [εικ. 3]. Οι απεικονίσεις αυτές, τοποθετούν τον σκύλο ξεκάθαρα σε μια παράδοση, όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και στην κοινωνία (Pickeral, 2008, σελ. 28).



Εικ. 1. Άνθρωπος που κνηγά στρουθοκάμηλο μαζί με τον σκύλο του, Νεολιθική εποχή, 4000-2000 π.Χ. Ανάγλυφο σπηλαίου.



Εικ. 2. Άνθρωποι και ζώα, 6000-1500 π.Χ. Σπηλαιογραφία. Tassili N° Ajjer, Mountaint, Αλγερία.



Εικ. 3. Ρωμαϊκός σκύλος, 1^{ος} αιώνας μ.Χ.
Μωσαϊκό. Πομπηία.



Εικ. 4. Το κυνηγόσκυλο που τρέχει, 670-650 π.Χ.
Πήλινο αγγείο, 18.2 εκ. ύψος. Λονδίνο,
Βρετανικό Μουσείο.

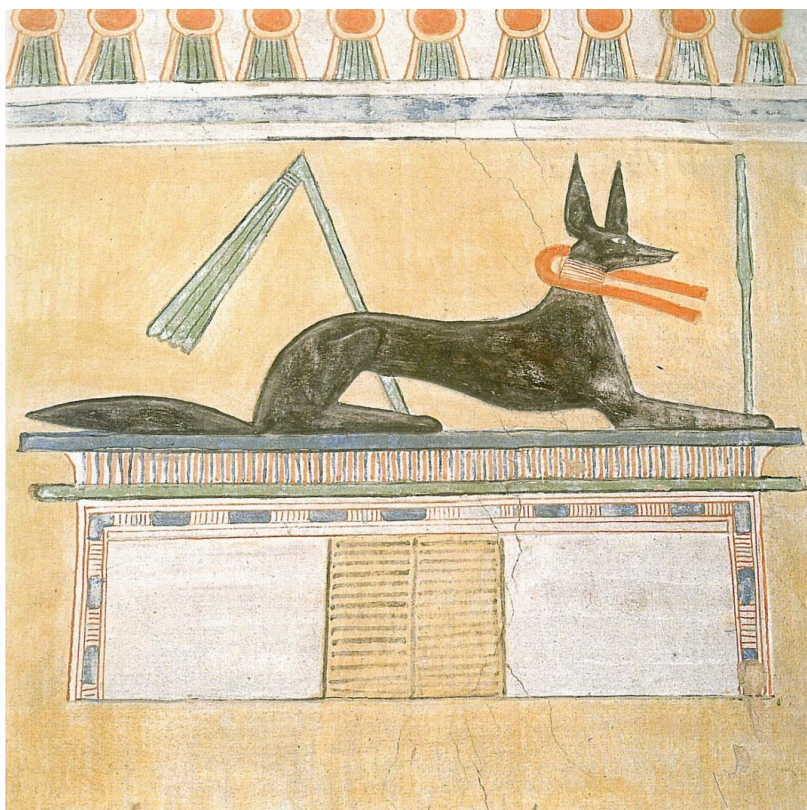
1.3.2 Ο σκύλος στους αρχαίους πολιτισμούς

Η φιγούρα του σκύλου, παρουσιάστηκε στην τέχνη διαφόρων πολιτισμών του κόσμου. Ωστόσο, σε πολιτισμούς όπως είναι η Αίγυπτος, η Ελλάδα και η Ρώμη, οι απεικονίσεις ήταν όμοιες μεταξύ τους καθώς απεικονιζόταν ως θεότητα και πνευματική οντότητα (Pickeral, 2008, σελ. 13, 16, 94). Στην αρχαία Ελλάδα, βρέθηκαν βάζα πάνω στα οποία απεικονίζονταν σκύλοι που λάμβαναν μέρος σε αγώνες καθώς επίσης και κομμάτια κυνηγόσκυλα [εικ. 4] (Pickeral, 2008, σελ. 34). Στις προϊστορικές απεικονίσεις στην αλγερινή Σαχάρα, που χρονολογούνται από το 1700 π.Χ., έκανε την εμφάνισή του για πρώτη φορά στην τέχνη, ο σκύλος ράτσας Mastiff όπου παρουσιάστηκε ως φύλακας, φρουρός και συνοδός στο κυνήγι (Pickeral, 2008, σελ. 14). Σε αντίθεση με τις σπηλαιογραφίες του Tassili N' Ajjer [εικ. 2], στη Σαχάρα, που όπως η Pickeral (2008, σελ. 8) υποστηρίζει, ο σκύλος απεικονίστηκε με

πολλή ακρίβεια, οι Hole και Wyllie (2007, σελ. 176) επισημαίνουν ότι σπάνια εμφανίζονταν νατουραλιστικές απεικονίσεις σκύλων επάνω σε πήλινα αγγεία.

Όπως οι Αιγύπτιοι, έτσι και οι Μεσοποτάμιοι συμβόλιζαν το θάνατο με τον σκύλο. Εξού και τον απεικόνιζαν σαν μία ψυχή που προστατεύει τους νεκρούς στο ταξίδι για τον επόμενο κόσμο. Συγκεκριμένα, οι αρχαίοι Αιγύπτιοι, λάτρευαν το θεό Anubis που ήταν ο θεός του θανάτου, ο οποίος αποτελούσε μίξη ανθρώπου και σκύλου. Ως συνήθως, απεικονιζόταν σε αρχαία αιγυπτιακά ταφικά μνημεία, άλλοτε ως άνθρωπος με κεφάλι σκύλου ή τσακαλιού, και άλλοτε ως ένας κομψός μαύρος σκύλος [εικ. 5] (Pickeral, 2008, σελ. 30).

Επίσης, στην αρχαία Αίγυπτο, απεικόνιζαν τους σκύλους πάνω σε τάφους και στήλες ενώ παράλληλα, τοποθετούσαν στους τάφους κεραμικά αγγεία σκύλων με την πεποίθηση ότι ο σκύλος θα συνοδεύει το πνεύμα του νεκρού (Pickeral, 2008, σελ. 29-31). Ακόμα, όπως αναφέρει ο Bowron (2006, σελ. 1), οι σκύλοι χαράζονταν επάνω σε τύμβους στην προτομή των αφεντικών τους ώστε να τους προστατεύουν καθώς άφηναν τον κόσμο αυτό για τον επόμενο. Ως συνήθως, παρουσιάζονταν κουλουριασμένοι στα πόδια του νεκρού (Pickeral, 2008, σελ. 17).



Εικ. 5. Anubis, ο θεός του θανάτου των Αιγύπτων, που ζαπλώνει πάνω στη σαρκοφάγο, 2613-2494 π.Χ. Τοιχογραφία. Πυραμίδα Menkaure, Αίγυπτος.

Ο Reutersward (1981, σελ. 55), υποστηρίζει ότι οι μικροί σκύλοι που παρουσιάζονταν στις προτομές των συζύγων γυναικών, εξυμνούσαν την αρετή της συζυγικής πίστης. Όσον αφορά τον ανατολικό πολιτισμό: αρχαία Μεσοποταμία, Μέση Ανατολή, Ινδία, Ιαπωνία: ο σκύλος εντάχθηκε στην τέχνη, στη μυθολογία, τη θρησκεία, και ήταν επίσης σύμβολο ενάντια στη δεισιδαιμονία (Pickeral, 2008, σελ. 52).

1.4 Η απεικόνιση του σκύλου διαμέσου των αιώνων

1.4.1 Ο σκύλος στη Δυτική τέχνη

Από τις πρώτες εμφανίσεις του στην τέχνη, ο σκύλος διακατείχε κεντρικούς ρόλους, και κυρίως στο κομμάτι της ζωγραφικής. Οι απεικονίσεις του, αντικατόπτριζαν τη θέση του στην ανθρώπινη κοινωνία, και μέσα από αυτές, παρουσιάστηκε ως το πιο οικείο και αγαπητό ζώο του ανθρώπου (Pickeral, 2008, σελ. 6, Marzio & Sutton, 2006, σελ. ix-x).

Ο σκύλος, κατέσται κύριο θέμα στα έργα τέχνης του δυτικού πολιτισμού, και δικαίως, αποκαλέστηκε ως «ο καλύτερος φίλος του καλλιτέχνη». Η σκιαγράφηση της καθημερινής ζωής ήταν κομμάτι της ρουτίνας των καλλιτεχνών της Αναγέννησης, οι οποίοι όταν άρχισαν να παρατηρούν τον κόσμο γύρω τους, υπήρχε ο σκύλος, μία έτοιμη και καθόλα πρόθυμη πηγή έμπνευσης (Bowron, 2006, σελ. 1).

Η Pickeral (2008, σελ. 7, 20) υποστηρίζει ότι η παρουσία του φαινόταν σχεδόν τυχαία, ως ένα συνηθισμένο κομμάτι της ανθρώπινης ζωής καθώς συνόδευε τους κυνηγούς, τους ιππότες και τους ιερείς, καθόταν κάτω από τα τραπέζια στις γιορτές, πάνω στα κρεβάτια των γυναικών, χάζευε τους ερωτευμένους, και η εικόνα του φάνταζε σαν μία φυσική συμπερίληψη ενός σκηνικού. Επιπλέον, εμφανιζόταν τυχαία στο φόντο, άλλοτε αποτελούσε μέρος από σκηνές κυνηγιού, ενώ άλλοτε, μέρος θρησκευτικών, μυθολογικών ή αλληγορικών συνθέσεων. Αποτέλεσε όχι μόνο υπόδειγμα συντροφικότητας, αλλά και μοντέλο ζωής (Marzio & Sutton, 2006, σελ. ix-x, Bowron, σελ. 1).

Ωστόσο, όλες αυτές οι απεικονίσεις του, διέπονται από κάποιους συγκεκριμένους συμβολισμούς οι οποίοι είναι συνημμένοι με την εικόνα του. Κατά συνέπεια, οι συμβολισμοί αυτοί, καταργούν την παρουσία του ως διακοσμητική και την καθιστούν πιο ουσιαστική (Pickeral, 2008, σελ. 7). Οι Marzio και Sutton (2006, σελ. ix-x) έχουν την πεποίθηση ότι ο σκύλος χρησιμοποιήθηκε στη Δυτική τέχνη, με σκοπό να τονίσει σημαντικές πολιτιστικές και κοινωνικές ανησυχίες. Οι καλλιτέχνες, μετέτρεπαν επανειλημμένα τον σκύλο σε ένα ανεξάντλητο ευμετάβλητο έμβλημα κάθε νέας εποχής. Κατ' ακρίβεια, η προβολή της απaráμιλλης εγγύτητάς του με τον άνθρωπο, είχε σκοπό να ενσαρκώσει ένα εντυπωσιακά ευρύ φάσμα αξιών και συναισθημάτων.

1.4.2 Από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση

Στη διάρκεια του Ευρωπαϊκού Μεσαίωνα, ο σκύλος συμβόλιζε αρετές όπως είναι η αλήθεια, η δικαιοσύνη και η ευσπλαχνία. Συμπεριλαμβανόταν σε έργα που εξυμνούσαν αρχαίες ιστορίες με υπαρκτά αλλά και μυθικά ζώα, με σκοπό την προβολή ηθικών διδαγμάτων (Rebbert, 2006, σελ. 134). Ο Bowron (2006, σελ. 1) επισημαίνει ότι, από τις αρχές του Μεσαίωνα, η παρουσία του σκύλου επιτρεπόταν στην ευγενή κοινωνία, ως 'παιχνίδι' για τους αυλικούς και τα μέλη των προνομιούχων θρησκευτικών ταγμάτων. Καθώς γινόταν για αυτούς όλο και πιο αγαπητό ζώο, πρόσταζαν τους καλλιτέχνες να διακατέχουν τη φιγούρα του όλο και περισσότεροι ρόλοι, τόσο στα θρησκευτικά έργα, όσο και στα έργα της βέβηλης τέχνης.

Όπως υποστηρίζει ο Rubin (2003, σελ. 6), η Αναγέννηση επέδειξε το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για την ακριβή παρατήρηση των ζώων ως αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης. Ο Bowron (2006, σελ. 1) επισήμανε πως η παρατήρηση αυτή, αποτελεί σήμα κατατεθέν τόσο της Αναγεννησιακής, όσο και της τέχνης του Μπαρόκ. Η φιγούρα του σκύλου, αφθονούσε καθ' όλη την Αναγεννησιακή τέχνη, και εμφανίστηκε ενεργός σε διάφορες δραστηριότητες.

Μέσα από τα έργα, παρουσιάστηκε να μαγειρεύει, να σέρνει καρότσια, να βόσκει πρόβατα, να πολεμά με άγρια ζώα και να συμμετέχει σε αθλητικές εκδηλώσεις (Pickeral, 2008, σελ. 18, Bowron, 2006, σελ. 2). Συνεπώς, όλοι αυτοί οι ρόλοι, επηρέασαν τις απόψεις σύμφωνα με την εξυπνάδα, και τις νοητικές ικανότητες των σκύλων (Bowron, 2006, σελ. 2).

Από το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα, η φιγούρα του άρχισε να καταλαμβάνει μία ανεξάρτητη ύπαρξη στην τέχνη (Bowron, 2006, σελ. 6). Όπως άλλωστε υποστήριξε και ο Secord (2006, σελ. 101), ο σκύλος απέκτησε έναν πρωτεύοντα ρόλο στη ζωγραφική. Από τη μία η ιδιότητά του ως αντικείμενο χάρις, εύνοιας και γοήτρου, και από την άλλη η επιθυμία του ιδιοκτήτη του για μία εξέχουσα επίδειξη του ιδίου, αλλά και του σκύλου του, είχε ως



Εικ. 6. Jan Van Eyck, *The Arnolfini Marriage*, 1434. Λάδι σε ξύλο, 82.2 × 60 εκ. Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.

αποτέλεσμα τη ζήτηση προσωπικών πορτραίτων με συνοδεία, τον σκύλο (Bowron, 2006, σελ. 6). Η παρουσία του σκύλου στα πορτραίτα, άκμασε τον 16^ο αιώνα, και με το πέρασμα του χρόνου γινόταν όλο και πιο διαδεδομένη. Τον ίδιο αιώνα, πολλοί καλλιτέχνες ανέδειξαν τα πρώτα έργα στα οποία κεντρική ιδέα ήταν ο σκύλος, ακολουθώντας μία από τις πρώτες του εμφανίσεις όπως αυτήν στο έργο *The Arnolfini Marriage* (1434 [εικ. 6]), του Jan van Eyck (1395-1441) (Pickeral, 2008, σελ. 19, 20).

1.4.3 Ο σκύλος στη μετά-Αναγεννησιακή ζωγραφική: πορτραίτα

Στον 19^ο αιώνα, άκμασαν τρία είδη πορτραίτων όσον αφορά την αναπαράσταση σκύλων που είναι: τα πορτραίτα των καθαρόαιμων σκύλων, τα πορτραίτα των κατοικίδιων σκύλων και τέλος, τα πορτραίτα των κυνηγόσκυλων (Secord, 2006, σελ. 115). Η παρουσία του σκύλου στα πορτραίτα, έδινε στον πίνακα μία εντελώς διαφορετική διάσταση καθώς η φιγούρα του είχε συμβολική σημασία (Reutersward, 1981, σελ. 66, Pickeral, 2008, σελ. 116). Επιπλέον, ο σκύλος, έδωσε στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα να αποδώσει στον απεικονιζόμενο αρχοντιά, πίστη, φιληδονία και συναίσθημα. Ακόμα, η φιγούρα του λειτουργούσε ως ένα μέσο που υποδείκνυε την κοινωνική κατάσταση του απεικονιζόμενου ενώ παράλληλα, πρόβαλλε το ανθρωπιστικό του πνεύμα (Pickeral, 2008, σελ. 116).

Ο Rosenblum (2006, σελ. 40-41) συμφωνεί με τον Bowron (2006, σελ. 6) και υποστηρίζει ότι εξ αρχής, η προβολή του σκύλου στα πορτραίτα, αποσκοπούσε στην προσέλκυση του ενδιαφέροντος των θαυμαστών του ιδιοκτήτη του ή και των θαυμαστών του ίδιου του σκύλου. Εξού και οι απεικονιζόμενοι επιθυμούσαν να απεικονιστούν μαζί με τον καλύτερο τους φίλο, τον σκύλο τους (Pickeral, 2008, σελ. 20). Φυσικά, η εικόνα του σκύλου, είχε συχνές διακριτικές αλλαγές με σκοπό να ταιριάζει στον ιδιοκτήτη του (Secord, 2006, σελ. 111). Όπως υποστηρίζει ο Secord (2006, σελ. 111), οι καλλιτέχνες εξιδανίκευαν συχνά τους σκύλους στους πίνακες, επιλέγονταν την πιο κολακευτική γωνία και προβάλλοντάς τους όσο

πιο ωραίους γινόταν. Σταδιακά, οι καλλιτέχνες άρχισαν να προσαρμόζουν στους σκύλους ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Κατά συνέπεια, άρχισε η τάση για ανθρωπομορφισμό ο οποίος έφθασε στο αποκορύφωμά του τον 19^ο αιώνα (Pickeral, 2008, σελ. 20).

1.4.4 Από τον 19^ο αιώνα, στο σήμερα

Ο Rosenblum (2006, σελ. 40-41) επισημαίνει πως η επιθυμία των καλλιτεχνών για έμφαση σε διαφορετικές πτυχές του σκύλου, επέφερε αλλαγές στην απεικόνισή του. Στόχος των καλλιτεχνών του 19^{ου} αιώνα, αποτέλεσε ο προσδιορισμός της νοημοσύνης, και των «ανθρώπινων» συναισθημάτων που είχε ο σκύλος (Secord, 2006, σελ. 106). Η αναπαράσταση του, αντικατοπτριζόταν από μία ταλαντευόμενη ισορροπία αφού από τη μία υπήρχε η απαίτηση της λογικής και του τεχνάσματος, και από την άλλη μία παρόρμηση για τη διερεύνηση του ζώδης κόσμου από τον οποίο προέρχεται (Rosenblum, 2006, σελ. 45).

Πριν από τη έλευση του Ιμπρεσιονισμού, και της έννοιας της τέχνης για την τέχνη, οι ρεαλιστικές και λεπτομερείς απεικονίσεις σκύλων, εκτιμούνταν ιδιαίτερα, στο πλαίσιο των προτιμήσεων και των ευαισθησιών του 19^{ου} αιώνα: οι απεικονιζόμενοι σκύλοι, πρόβαλλαν αληθοφανείς, ωστόσο, κάθε έργο διακατεχόταν από τη μοναδική αισθητική του κάθε καλλιτέχνη (Secord, 2006, σελ. 111).

Στη συνέχεια, καθώς άλλα στυλ τέχνης αναδύθηκαν και έγιναν αποδεκτά από το κοινό, τα ακαδημαϊκά και ρεαλιστικά στυλ έχασαν την εύνοια τους από το καλλιτεχνικό αγοραστικό κοινό. Παρόλα αυτά, από τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, ο ρεαλισμός επαναξιολογήθηκε και επανεκτιμήθηκε. Ο καθαρόαιμος σκύλος, όχι μόνο δεν έχασε τη διασημότητά του, αλλά επίσης κατάφερε να επικρατήσει στις νέες μορφές τέχνης (Secord, 2006, σελ. 130-131).

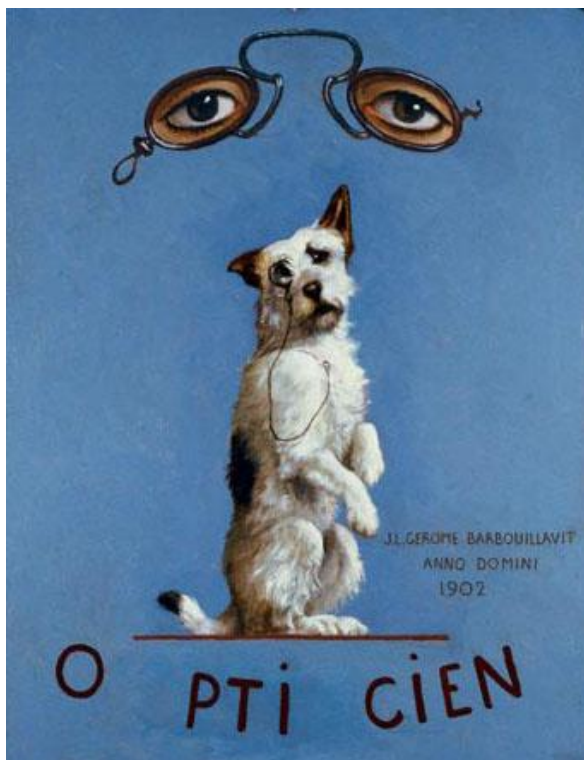
Η Pickeral (2008, σελ. 23) υποστηρίζει ότι οι διαφημιστές του 20^{ου} αιώνα, ακολούθησαν την παράδοση του ανθρωπομορφισμού. Ο Francis Barraud (1856-1924), στη διαφήμιση του, *His Master's Voice* (1910 [εικ. 7]), αναπαριστά ένα μικρό Terrier καθώς ακούει ένα

γραμμόφωνο. Εντούτοις, οι νέες ριζοσπαστικές αντιλήψεις και ιδέες που επρόκειτο να χαρακτηρίσουν την τέχνη του 20^{ου} αιώνα, αντικατοπτρίστηκαν στη χιουμοριστική διαφήμιση *Optician's Sign* (1902 [εικ. 8]) του Jean-Leon Gerome (1824-1904). Τον 20^ο αιώνα, ο σκύλος έτεινε να απεικονίζεται σε πιο αόριστες και εγκεφαλικές ιδέες, και η ιδέα του ανθρωπομορφισμού άνηκε πλέον στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα (Pickeral, 2008, σελ. 24).

Αναμφισβήτητα, η παρουσία του σκύλου στην τέχνη, έκανε κύκλο 360 μοιρών. Από αρχαία σε μοντέρνα και αντιστρόφως. Η μετάβαση από τον 19^ο αιώνα στον 20^ο, και ακολούθως από τον 20^ο στον 21^ο, σήμανε εμφανείς αλλαγές στην απεικόνιση του σκύλου. Η ανάδειξη καινούργιων τεχνικών και μοντέρνων στυλ, και ειδικότερα η ανάδειξη της Pop Art, είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία χιουμοριστικών και «ειρωνικών» έργων όπως είναι το *Pom* (1976 [εικ. 9]) του Andy Warhol (1928-87), και το *Art Lover* (2005 [εικ. 10]) του Lincoln Seligman (γεννήθηκε το 1950) (Pickeral, 2008, σελ. 23, 24). Η Μπαλούτογλου (2010, §29, §30) συμφωνεί και επισημαίνει ότι η «συμβολή τους όμως στην τέχνη, δε σταματά στον 20^ο αιώνα, αφού και οι σύγχρονοι καλλιτέχνες συμπεριλαμβάνουν ζώα στα έργα τους, ζωγραφικά, ψηφιδωτά, γλυπτά, γκράφιτι, τατουάζ. Τα ζώα εισέβαλαν στην τέχνη και θα παραμείνουν».



Εικ. 7. Francis Barraud, *His Master's Voice*, 1910. Χρωματιστή λιθογραφία, 67 × 86 εκ. Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 8. Jean-Leon Gerome, *Optician's Sign*, 1902. Λάδι σε καμβά, 87 × 66 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 9. Andy Warhol, *Pom*, 1976. Μεταξοτυπία σε καμβά, με επικάλυψη ακρυλικού, 81.2 × 65.9 εκ. Norwich, Norwich Castle Museum and Art Gallery.



Εικ. 10. Lincoln Seligman, *Art Lover*, 2005. Λάδι σε καμβά, 25.4 × 61 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Επίσης, καλλιτέχνες του 21^{ου} αιώνα, χρησιμοποιώντας καινούργιες τεχνικές και μοντέρνα στυλ, επανασχέδιασαν τα κλασικά πορτραίτα σκύλων της σχολής των παλαιών δασκάλων, και έδωσαν σε αυτά ένα καθόλα μοντέρνο ύφος και χαρακτήρα. Με τον τρόπο αυτό,

μετέτρεψαν τα κλασικά έργα, σε μοντέρνα και κατ' επέκταση μετέφεραν τον σκύλο από μυθικές ιστορίες, στο σύγχρονο κόσμο (Pickeral, 2008, σελ. 24).

Διαμέσου των αιώνων, πολλοί καλλιτέχνες θεώρησαν τον σκύλο, και γενικότερα τα ζώα, ως ένα «μέσο» για τη μεταφορά και την προβολή μίας ευρείας γκάμας πολύπλοκων και αντιφατικών συμβόλων (Bowron, 2006, σελ. 4). Μέσα από την εικόνα του σκύλου, οι καλλιτέχνες προσδοκούσαν από τη μία να προβάλουν μοντέλα πίστης, αφοσίωσης, αγάπης και θάρρους, και από την άλλη, επιδίωκαν να ακονίσουν την επίγνωση των ανθρώπων όσον αφορά την κοινωνική αδικία. Ακόμα, επιθυμούσαν να αναζωογονήσουν την αίσθηση των αρχέγονων δεσμών που συνδέουν τους ανθρώπους με τον κόσμο των ζώων. Ακόμα, σε πολλές περιπτώσεις, με σκοπό να αποτρέψουν τους θεατές από σοβαρές και χωρίς χιούμορ καταστάσεις, έδιναν στους σκύλους κωμικούς ρόλους (Rosenblum, 2006, σελ. 74). Η Pickeral (2008, σελ. 1) υποστηρίζει ότι σε διάρκεια περισσότερη από 5000 χρόνια, οι καλλιτέχνες δημιούργησαν μία εξαιρετική σειρά από σαγηνευτικές εικόνες σκύλων, μιας και ήταν τα μόνα ζώα που απόλαυσαν τη στενότερη και ενδιαφέρουσα σχέση με τον άνθρωπο. Αναμφίβολα, είναι το ζώο που κάλυψε το χάσμα ανάμεσα στο φυσικό και τον πνευματικό κόσμο (Pickeral, 2008, σελ. 94).

2 Τα έργα

Η φιγούρα του σκύλου στην τέχνη, λειτουργούσε ως συμπλήρωμα του νοήματος του πίνακα, και περιγράφηκε ως ένα «πολυδύναμο τέρας» για τις διάφορες εικονογραφικές σημασίες που ενσωματώθηκαν σε αυτή (Bowron, 2006, σελ. 15, 29). Στην έρευνά του ο Bowron (2006, σελ. 26-27), επισημαίνει ότι ο σκύλος, μέσα από τους πίνακες, παρουσιάστηκε από αγροτόσπιτα φτωχών έως και σε μοντέρνους εσωτερικούς χώρους σπιτιών των μεσαίων και ανώτερων τάξεων, και από ταβέρνες, έως οίκους ανοχής, μέχρι και σε εκκλησίες.

2.1 Ο σκύλος στα Πορτραίτα

2.1.2 Ο σκύλος στα πορτραίτα των ζευγαριών

Στο έργο *Arnolfini Marriage* [εικ. 6] του Van Eyck, που σύμφωνα με την Μπαλούτογλου (2010, §12) συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πρώτους πίνακες της Αναγέννησης, το μικρό και χαριτωμένο, μαλλιαρό σκυλάκι, επιδεικνύει κάθε άλλο παρά ισχύ. Το ζωνρό Griffon Terrier, που προβάλλει ανάμεσα στο ζευγάρι, λειτουργεί ως σύμβολο αγάπης, αφοσίωσης και πίστης (Pickeral, 2008, σελ. 19). Ο Zuffi (2010, σελ. 28) συμφωνεί με την Pickeral (2008, σελ. 19) και υποστηρίζει ότι η παρουσία του μαλλιαρού σκύλου, υπαινίσσεται την αρετή της πίστης, που είναι απαραίτητη για τα δεσμά του γάμου. Παράλληλα, και ο Delahunt (2010, §1) συμφωνεί με τους προηγούμενους ότι ο σκύλος στο έργο δρα ως σύμβολο αγάπης και πίστης. Η Impelluso (2004, σελ. 204), και αυτή με τη σειρά της, υποστηρίζει ότι ο σκύλος στο παρόν έργο αποτελεί νύξη της συζυγικής πίστης. Ωστόσο, ο Harbison (2012, σελ. 34) έχει την πεποίθηση, ότι ο μικρός σκύλος, αποτελεί ένδειξη σεξουαλικού πάθους, και ταυτοχρόνως συμβολίζει απεριόριστη επιθυμία για σεξουαλική πράξη. Τέλος, ο Bowron (2013, σελ. 4) υποστηρίζει πως το σκυλάκι αυτό, αντικατοπτρίζει την παραδοσιακή αρετή της συζυγικής πίστης. Σύμφωνα με την Impelluso (2004, σελ. 206), οι σκύλοι της συγκεκριμένης ράτσας,

εμφανίζονταν κυρίως στα έργα που σχετίζονταν με τα δεσμά του γάμου, και λειτουργούσαν ως υπαινιγμός της αγνότητας της συζυγικής πίστης. Επιπλέον, ο Rosenblum (2006, σελ. 47), έχει την πεποίθηση ότι οι σκύλοι αυτοί, αποκαλέστηκαν σύμβολα πολυτελείας, και εμφανίζονταν κυρίως σε βασιλικά πορτραίτα και σε πορτραίτα εσωτερικού χώρου.

Ανάλογο συμβολισμό με τον σκύλο στο έργο *Arnolfini Marriage*, έχει και ο λευκός σκύλος στο *The Morning Walk* (1785 [εικ. 11]) του Thomas Gainsborough (1727-88), ο οποίος σύμφωνα με τον Zuffi (2010, σελ. 50) συμβολίζει τη συζυγική πίστη ανάμεσα στο ζευγάρι.



Εικ. 11. Thomas Gainsborough, *The Morning Walk*, 1785. Λάδι σε καμβά, 236.2 × 179.1 εκ. Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.

2.1.3 Ο σκύλος στα ομαδικά βασιλικά πορτραίτα

Όπως οι Rosenblum και Janson (2005, σελ. 174) ισχυρίζονται, η αναπαράσταση της μοναρχίας του 19^{ου} αιώνα είχε καταστεί πολύ σημαντική, κυρίως όταν οι αυξανόμενες πιέσεις των χαμηλών και μεσαίων τάξεων, απαιτούσαν μία πιο προσιτή και ρεαλιστική εικόνα των κυβερνητών της χώρας τους.

Στον πίνακα *Windsor Castle in Modern Times: Queen Victoria, Prince Albert and Victoria* (1840-43 [εικ. 12]), του Sir Edwin Landseer (1802-73), η βασιλική οικογένεια, απεικονίζεται με τους αξιολάτρευτους σκύλους του βασιλείου, οι οποίοι κατέχουν μία εξέχουσα θέση σε αυτόν (Rosenblum & Janson, 2005, σελ. 174, Scott, 2010, σελ. 151). Η Robson (2005, §7) υποστηρίζει ότι η παρουσία των σκύλων, ανυψώνει το επίπεδο του πίνακα, και του δίνει μεγαλύτερη αξία. Ο βασιλιάς, που μόλις γύρισε από το κυνήγι,



Εικ. 12. Sir Edwin Landseer, *Windsor Castle in Modern Times: Queen Victoria, Prince Albert and Victoria*, 1840-43. Λάδι σε καμβά, 113. 4 × 144.3 εκ. Βασιλική Συλλογή.

παρουσιάζεται ως ένας αρρενωπός ήρωας με τονισμένη ανδροπρέπεια (Rosenblum & Janson, 2005, σελ. 174), και τα νεκρά ζώα που βρίσκονται στον πίνακα, επιβεβαιώνουν την ανδρεία του στο κυνήγι (Scott, 2010, σελ. 151-153). Όπως ο Vaughan (1999, σελ. 162) υποστηρίζει, τον 18^ο αιώνα, το κυνήγι αποτελούσε αριστοκρατικό και βασιλικό προνόμιο, και ήταν μια συνήθεια αποκλειστικά της ανώτερης τάξης. Εξάλλου, οι Rosenblum και Janson (2005, σελ. 174) συμφωνούν ότι το κυνήγι είχε καταστεί ως μία εξευγενισμένη συνήθεια. Η Impelluso (2004, σελ. 192), επισημαίνει ότι η απεικόνιση ζώων σε σκηνές κυνηγιού εξέφραζε την επιθυμία των παραγγελιοδοτών να προβάλλουν από τη μία τη μεγάλη ποικιλία φαγητού που είχαν στο σπίτι τους, και από την άλλη, το υψηλό επίπεδο ζωής και την κοινωνική τους κατάσταση. Στο παραπάνω έργο, οι σκύλοι απεικονίζονται να αλληλεπιδρούν αναστατωμένοι με τους ιδιοκτήτες τους, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό την αδρεναλίνη τους για τα νεκρά ζώα που βρίσκονται στο δωμάτιο. Με τον πίνακα αυτό, ο Landseer, επιτρέπει στο θεατή μία άμεση ματιά στην προσωπική ζωή της βασιλικής οικογένειας, (Scott, 2010, σελ. 151-153), όπου επικρατεί ευταξία και αρμονία, και αποτελούν όλα μια οικογένεια (Rosenblum & Janson, 2005, σελ. 174).

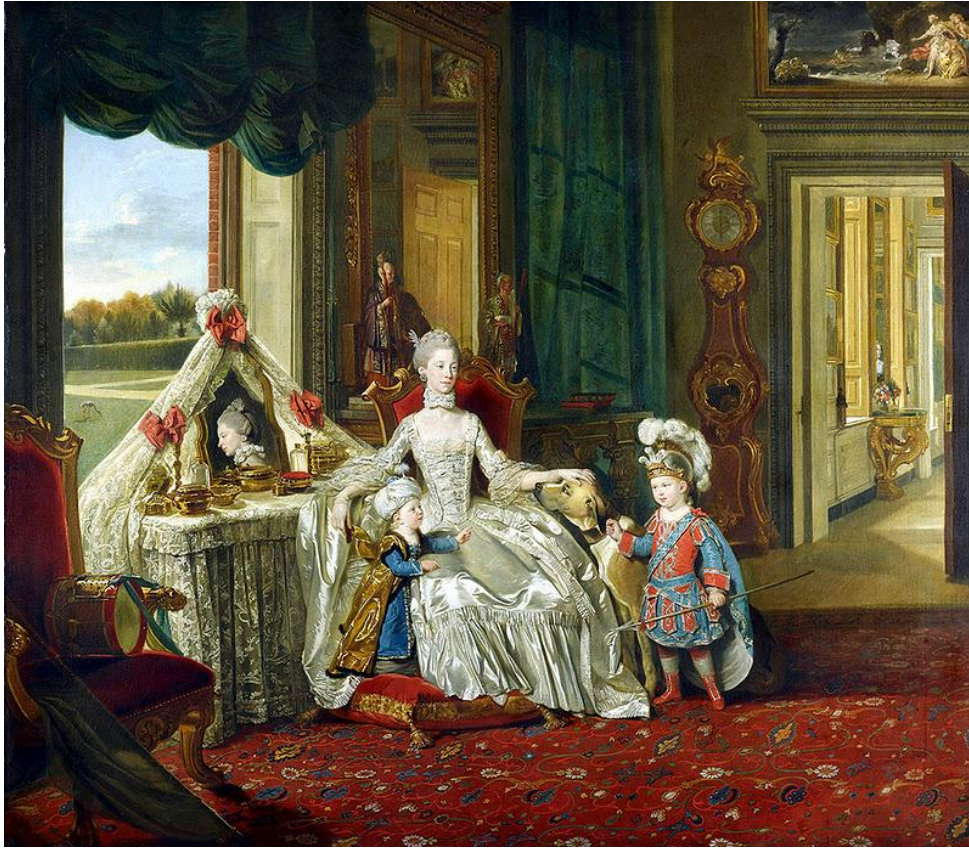
Το ομαδικό πορτραίτο, *The five eldest children of Charles I* (1637 [εικ. 13]), του Sir Antony Van Dyck (1599-1641), παρουσιάζει τα ανήλικα βασιλικά παιδιά. Ο πρίγκιπας Charles, κατέχει κεντρική θέση στον πίνακα και στέκεται σε στάση προσοχής με το χέρι του να είναι επιβλητικά τοποθετημένο επάνω στο κεφάλι του τεράστιου Mastiff. Το γεγονός ότι η νεογέννητη Annie, βρίσκεται σε πολύ κοντινή απόσταση από τον σκύλο Mastiff, δείχνει ότι παρά το τεράστιο μέγεθός του, είναι εξίσου ένα αξιαγάπητο οικογενειακό κατοικίδιο, όπως είναι και το μικρό μαλλιαρό σκυλάκι που βρίσκεται ανάμεσα στα πόδια της Elizabeth (Scott, 2010, σελ. 83-84). Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε και στο κεφάλαιο 1, στην έρευνά της η



Εικ. 13. Sir
Antony Van
Dyck, *The five
eldest children of
Charles I*, 1637.
Λάδι σε καμβά,
163.2 × 198.8 εκ.
Βασιλική
Συλλογή.

Pickeral (2008, σελ. 14) επισήμανε ότι ο σκύλος Mastiff, από την πρώτη εμφάνισή του στην τέχνη, παρουσιάστηκε ως φύλακας και φρουρός.

Το προαναφερθέν έργο, λειτούργησε ως έμπνευση του Johan Zoffany (1733-1810), για το έργο του, *Queen Charlotte with her two eldest sons* (1765 [εικ. 14]). Ο σκύλος Mastiff στο έργο του Zoffany, είναι πιο φιλικός από αυτόν στο έργο του Van Dyck. Εντούτοις, και στις δύο περιπτώσεις, ενυπάρχουν στον πίνακα με κοινό σκοπό -- να αποκτήσουν τα απεικονιζόμενα πρόσωπα κύρος, γενναιότητα και ευψυχία, μέσα από την αυθεντική σχέση που διατηρούν με τα κατοικίδια ζώα τους (Scott, 2010, σελ. 108-109). Σύμφωνα με τον Secord (2006, σελ. 101), η τοποθέτηση σκύλου στα πορτραίτα εσωτερικού χώρου, δεν στόχευε παρά στην ευχαρίστηση του αφεντικού του. Τέτοια πορτραίτα, παραγγέλλονταν με σκοπό να διαδοθούν σε φίλους και συγγενείς, καθώς επίσης και για να σταλούν στα σημαντικότερα ευρωπαϊκά ανάκτορα. Τα επίσημα βασιλικά πορτραίτα, δημιουργούνταν αποκλειστικά για να εντυπωσιάσουν τους θεατές (Scott, 2010, σελ. 111).



Εικ. 14. Johan Zoffany, *Queen Charlotte with her two eldest sons*, 1765. Λάδι σε καμβά, 112.2 × 128.3 εκ. Βασιλική Συλλογή.

2.1.4 Ο σκύλος, συμπλήρωμα των προσωπικών πορτραίτων

Σύμφωνα με την Pickeral (2008, σελ. 19) η παρουσία του σκύλου στα πορτραίτα, αποσκοπούσε στην προβολή κύρους. Κατ' επέκταση, απώτερος σκοπός ήταν να αντικατοπτριστούν, μέσα από την απεικόνισή του, τα χαρακτηριστικά του απεικονιζόμενου, με τις σχετικές αξίες που δεν είναι άλλες από δύναμη, σθένος, τιμή και ομορφιά. Η Μπαλούτογλου (2010, §14) έχει την πεποίθηση ότι πέραν από κύρος, προβαλλόταν παράλληλα και η αίγλη της βασιλικής εξουσίας. Επιπλέον, ο Bowron (2006, σελ. 8) προσθέτει ότι οι σκύλοι, δεν απεικονίζονταν στα πορτραίτα ως αντικείμενα καθεστώτος και ιδιοκτησίας, αλλά επειδή θεωρούνταν από τα αφεντικά τους, αγαπημένοι σύντροφοι.

Επιπροσθέτως, τα πορτραίτα αυτά, σκοπό είχαν να εξυψώσουν το ρόλο του μονάρχη ο οποίος, κυρίως κατά τη διάρκεια του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, ήταν περισσότερο ενθαρρυντικός, παρά κυριαρχικός (Scott, 2010, σελ. 111). Επίσης, σύμφωνα με την Scott (2010, σελ. 115),

μέσα από αυτά, αποκαλυπτόταν μια πιο αληθινή πλευρά της ευαίσθητης φύσης των βασιλιάδων. Ο Secord (2006, σελ. 103) υποστηρίζει ότι η απεικόνιση κατοικίδιων σκύλων στα πορτραίτα, πιστοποιεί την περηφάνια και τη φιλοτιμία με την οποία οι απεικονιζόμενοι συντηρούσαν τα ζώα τους. Επιπλέον, σύμφωνα με την Impelluso (2004, σελ. 203), ο σκύλος, προπαντός στα πορτραίτα, παρουσιαζόταν ως ο πιο πιστός φίλος του απεικονιζόμενου.

Οι απεικονιζόμενοι, δεν θεωρούσαν τους σκύλους τους επιπόλαια, ελαφρόμυαλα και ασήμαντα «πράγματα» που απλά υπήρχαν στο πορτραίτο τους. Αντιθέτως, οι σκύλοι, αποτελούσαν ένα φυσικό συνακόλουθο ενός πορτραίτου, και παρουσιάζονταν ως αξεσουάρ μόδας, και ως ένδειξη του γούστου και των προτιμήσεων του απεικονιζόμενου (Bowron, 2006, σελ. 6). Παράδειγμα τέτοιου πορτραίτου, αποτελεί το έργο *Young Lady with Lapdog* (1670 [εικ. 15]) του Abraham van den Tempel (1622-72), όπου το μικροσκοπικό σκυλάκι παρουσιάζεται ως σουβενίρ της πριγκίπισσας (Langedijk, 2007, σελ. 281). Οι μικροί κατοικίδιοι σκύλοι αποτέλεσαν αυξανόμενη μόδα, και χαρακτηρίστηκαν ως σημαντικές



Εικ. 15. Abraham van den Tempel, *Young Lady with Lapdog*, 1670.

λεπτομέρειες σε πολυάριθμους πίνακες. Τα μικρά σκυλάκια, ως συνήθως απεικονίζονταν με τις γυναίκες με σκοπό να προβάλλουν αρετές όπως πίστη, αφοσίωση, καθώς επίσης και «διεστραμμένη» σεξουαλικότητα (Pickeral, 2008, σελ. 19).

Ο Bowron (2006, σελ. 7), επισημαίνει ότι υπάρχει μία διάκριση ανάμεσα στους σκύλους που απεικονίζονταν στα βασιλικά πορτραίτα, καθώς τα μικρά σκυλάκια απεικονίζονταν ως αποκλειστικά γυναικεία συντροφιά, ενώ τα μεγάλα κυνηγόσκυλα ως γνώρισμα του αρσενικού μορίου. Εντούτοις, η Pickeral (2008, σελ. 117), επισημαίνει ότι από τον 18^ο αιώνα, οι μικροί σκύλοι άρχισαν να εμφανίζονται και στα ανδρικά πορτραίτα. Ο Δούκας της Μάντοβα, Federico II Gonzaga, στο πορτραίτο του *Federico II Gonzaga, Duke of Mantua* (1525-30 [εικ. 16]), που φιλοτέχνησε ο Tiziano Vecellio (Titian) (1488-1576), προτίμησε να συνοδεύεται από ένα χνουδωτό μικρό άσπρο σκύλο, και όχι από ένα κυνηγόσκυλο (Pickeral, 2008, σελ. 117).



Εικ. 16. Tiziano Vecellio (Titian), *Federico II Gonzaga, Duke of Mantua*, 1525-30. Λάδι σε ξύλο, 125 × 99 εκ. Μαδρίτη, Μουσείο ντελ Πράδο.

Η Rapelli (2011, σελ. 140) αναφέρει στην έρευνά της, ότι ο βασιλιάς της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, Charles V, συνοδεύεται στο πορτραίτο του *The Emperor Charles V Standing with his Dog* (1932-33 [εικ. 17]), που επίσης φιλοτέχνησε ο Titian, από ένα κομψό κυνηγόσκυλο, και σύμφωνα με τον Secord (2006, σελ. 101), τα κυνηγόσκυλα θεωρούνταν αριστοκρατικές ράτσες.

Συνεπώς, όπως η Rapelli (2011, σελ. 140) υποστηρίζει, η απεικόνιση των βασιλικών προσώπων μαζί με τους κατοικίδιους σκύλους τους σε στοργικές πόζες στα πορτραίτα, αποτέλεσε αριστοκρατική συνήθεια. Σαφώς, οι σκύλοι, μέσα από την παρουσία τους στα πορτραίτα, αποκτούσαν αλληγορική και συμβολική σημασία (Bowron, 2006, σελ. 8).



Εικ. 17. Tiziano Vecellio (Titian), *The Emperor Charles V Standing with his Dog*, 1932-33. Λάδι σε καμβά, 192 × 111 εκ. Μαδρίτη, Μουσείο ντελ Πράδο.

2.2 Ο σκύλος ως σύμβολο συναισθηματισμού και διαπροσωπικών σχέσεων

2.2.1 Η στενή σχέση ανάμεσα σε άνθρωπο και σκύλο

Μέσα από το προσωπικό πορτραίτο του Άγγλου ζωγράφου William Hogarth (1697-1764), *The Painter and His Pug* (1745 [εικ. 18]), διαφαίνεται η στενή σχέση ανάμεσα σε ιδιοκτήτη και σκύλο (Vaughan, 1999, σελ. 9). Ο Rosenblum (2006, σελ. 49) υποστηρίζει ότι το πορτραίτο αυτό, προκάλεσε εντυπώσεις για το γεγονός ότι ο σκύλος, δεν αντιμετωπίζεται ως πολυαγαπημένο αξεσουάρ ή κάτι παρόμοιο. Αντιθέτως, προκαλεί έκπληξη η ανεξαρτησία που διακατέχει τον σκύλο, ο οποίος κατά συνέπεια, αντιμετωπίζεται ως ένα έξυπνο κατοικίδιο ζώο, ισάξιο με το αφεντικό του. Ο Hogarth, απεικονίζει τον σκύλο του, με μία μοντέρνα διάθεση ως ένα οικιακό ον, που πλημμυρίζεται από μία τολμηρή περηφάνια, καθώς στέκεται δίπλα από τη δουλειά του αφεντικού του (Rubin, 2003, σελ. 6).



Εικ. 18. William Hogarth,
The Painter and His Pug,
1745. Λάδι σε καμβά, 90
× 69.9. Λονδίνο,
Πινακοθήκη Τέιτ.

Σύμφωνα με τον Rubin (2003, σελ. 6) στο έργο παρατηρείται μία διασκεδαστική αντιστροφή ρόλων αφού ο σκύλος προβάλλεται πιο αληθινός από το αφεντικό του, πράγμα που εναπόκειται σε οπτικές και ψυχολογικές ψευδαισθήσεις που επιτυγχάνει ο καλλιτέχνης με τεχνικές που χρησιμοποιεί. Επιπλέον, προβάλλεται η φροντίδα που παρέχει ο καλλιτέχνης στον σκύλο του, κερδίζοντας με τον τρόπο αυτό τη συμπάθεια του κοινού. Τέλος, ο σκύλος, ενσαρκώνει τον εξανθρωπισμό των κατοικίδιων σκύλων της σύγχρονης εποχής. Ο Craske (1997, σελ. 109) υπογραμμίζει ότι, καθώς ο καλλιτέχνης επέλεξε στο πορτραίτο του τον μικρό και επιθετικό, αγγλικής καταγωγής σκύλο, ως το προσωπικό του έμβλημα, προβάλλει τη δική του εικόνα ως σύμβολο της αγγλικής αρετής της ανεξαρτησίας του μυαλού.

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Rosenblum (2006, σελ. 49), τον 18^ο αιώνα, οι σκύλοι ράτσας Pug, τα μικρά μαλλιαρά σκυλάκια, και γενικότερα οι σκύλοι μικρού μεγέθους, ταυτίζονταν με πολυαγαπημένα μικροσκοπικά παιχνίδια, και ήταν απόλυτα προσαρμοσμένοι στις ανέσεις της υψηλής τάξης. Επιπλέον, ο Secord (2006, σελ. 129) υποστηρίζει ότι τον 19^ο αιώνα στην Αγγλία, η ράτσα Pug ήταν συνδεδεμένη με τη βασιλεία και τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις.

2.2.2 Η παρουσία του σκύλου στα αισθησιακά πορτραίτα

Στο έργο *Venus of Urbino* (1538 [εικ. 19]) του Titian, το μικρό μαλλιαρό σκυλάκι έρχεται σε αντιπαράθεση με το προκλητικό γυμνό (Rubin, 2003, σελ. 18). Σύμφωνα με τον Rubin (2003, σελ. 18) η τοποθέτηση των ζώων στα πόδια των αφεντικών τους δήλωνε αριστοκρατία. Επιπλέον, ο Rosenblum (2006, σελ. 94) υποστηρίζει ότι οι σκύλοι με καφέ-πορτοκαλί (ginger) χρώμα, άνηκαν ως συνήθως, στο γαλαζοαίματο κόσμο. Η Pickeral (2008, σελ. 102) στην έρευνά της, υπογραμμίζει ότι ο σκύλος στην προκειμένη περίπτωση δρα ως σύμβολο πίστης, και ενδεχομένως η απεικόνισή του να γίνεται επίσης για διδακτικούς λόγους. Επιπλέον, η Μπαλούτογλου (2010, §13) υποστηρίζει ότι το μικρό μαλλιαρό σκυλάκι, αποτελεί την πιο γλυκιά και αθώα λεπτομέρεια του πίνακα. Ακόμα, στην προκειμένη

περίπτωση ο σκύλος έχει αλληγορική σημασία, και λειτουργεί ως σύμβολο πίστης και αγάπης. Τέλος, σύμφωνα με τον Bowron (2006, σελ. 29), η παρουσία του σκύλου στον συγκεκριμένο πίνακα, προσκόμισε εκτός των άλλων, μία ερωτική λειτουργία.



Εικ. 19. Tiziano Vecellio (Titian), *Venus of Urbino*, 1538. Λάδι σε καμβά, 119 × 165 εκ. Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi.

2.3 Ο σκύλος, ανεξάρτητη προσωπικότητα στους πίνακες

2.3.1 Πορträίτα σκύλου

Η απεικόνιση του σκύλου στους πίνακες, ως άξια και ανεξάρτητη προσωπικότητα, αποτέλεσε επαναστατικό κομμάτι στην ιστορία της τέχνης (Fernandez, 2014, §3). Σύμφωνα με τον Vaughan (1999, σελ. 163), οι σκύλοι στα πορträίτα, έτειναν να απεικονίζονται σε στάση προφίλ και με το κεφάλι μισογυρισμένο προς το μέρος του θεατή. Ο απεικονιζόμενος σκύλος στο έργο *Head of a Dog* (1758 [εικ. 20]) του Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), εκπλήσσει



Εικ. 20. Jean-
Jacques Bachelier,
Head of a Dog,
1758. Λάδι σε
καμβά, 52 × 46 εκ.
Ιδιωτική Συλλογή.

για το γεγονός ότι δεν απεικονίζεται ούτε καθιστός, αλλά ούτε και όρθιος στα τέσσερα. Αντιθέτως, περικόπτεται σαν προτομή, πράγμα που εξαναγκάζει το θεατή, κατά κάποιον τρόπο, να αντιμετωπίσει τον σκύλο, όπως θα αντιμετώπιζε κάποιον άνθρωπο (Rosenblum, 2006, σελ. 58).

Καθώς το κυνήγι γινόταν όλο και πιο ελκυστικό και ανταγωνιστικό, κατά συνέπεια αυξήθηκε και η αξία των κυνηγόσκυλων, τα οποία άνηκαν στους άρχοντες και αποτελούσαν για αυτούς μεγαλοπρεπείς θησαυρούς, και κατ' επέκταση συμβόλιζαν κύρος και γόητρο (Pickeral, 2008, σελ. 13, 17). Σύμφωνα με τον Secord (2006, σελ. 115-116), τόσο στην Αγγλία, όσο και στη Γαλλία, συνδέονταν με την αριστοκρατία εξού και ο Alfred de Dreux (1810-60), τα απεικόνιζε συχνά σε εκλεπτυσμένα και καλαίσθητα περιβάλλοντα. Στο έργο του, *Hounds in a Wooded Landscape* (1850-55 [εικ. 21]), το καλαίσθητου λευκό λαγωνικό, συμβολίζει τη γαλλική αριστοκρατική ζωή.

Η Pickeral (2008, σελ. 13, 20, 21) επισημαίνει ότι τα κυνηγόσκυλα παρουσιάστηκαν ευρέως στην ιστορία της τέχνης, και οι απεικονίσεις τους κυμαίνονταν από διακοσμητικές

έως και ρεαλιστικές, και επιπλέον, μαρτυρούν την εντυπωσιακή φυσική κατάστασή τους. Όταν απεικονίζονταν μόνο τους στα πορτραίτα, ως προσωπικότητες, αποκτούσαν περισσότερο κύρος. Το έργο *Bitch Nursing her Puppies* (1752 [εικ. 22]), του Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), προβάλλει την ανιδιοτέλεια της μητρότητας, ενώ παράλληλα διακατέχεται από ένα σχεδόν θρησκευτικό χαρακτήρα.



Εικ. 21. Alfred de Dreux, *Hounds in a Wooded Landscape*, 1850-55. Λάδι σε καμβά, 73 × 92.1 εκ. Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 22. Jean-Baptiste Oudry, *Bitch Nursing her Puppies*, 1752. Λάδι σε καμβά, 103.5 × 132.1 εκ. Παρίσι, Musée de la chasse et de la nature.

2.3.2 Το πορτραίτο της Eos

Το έργο του Landseer, *Eos* (1841 [εικ. 23]), αποτελεί παραγγελία της βασίλισσας της Αγγλίας, Victoria (κυβέρνησε, 1837-1901), και προοριζόταν ως χριστουγεννιάτικο δώρο έκπληξη προς το βασιλιά Albert (κυβέρνησε 1840-1861) (The Esoteric Curiosa, 2010, §5). Σύμφωνα με την Scott (2010, σελ. 148-149) πρόκειται για ένα μεγαλοπρεπές πορτραίτο του αγαπημένου σκύλου του βασιλιά Albert, της Eos, η οποία μέσα από αυτό, αποκτά αξιοπρέπεια και σπουδαιότητα, καθώς στέκεται καμαρωτή, κομψή και περήφανη στο κέντρο της σύνθεσης μπροστά από ένα φόντο με πλούσιο κόκκινο χρώμα. Το τρίχωμά της αστράφτει από υγεία και το σώμα της βρίσκεται σε άριστη κατάσταση. Ο Secord (2006, σελ. 111), υποστηρίζει ότι ο Landseer, εξιδανίκευε συχνά τους σκύλους στα έργα του, επιλέγοντας την πιο κολακευτική τους γωνία, και προβάλλοντάς τους όσο πιο ωραίους γινόταν. Επίσης, με



Εικ. 23. Sir Edwin Henry Landseer, *Eos*, 1841. Λάδι σε καμβά, 111.8 × 142.3 εκ. Λονδίνο, Βασιλική Συλλογή.

μία αξιοπρεπέστατη στάση προσοχής, φυλάει τα προσωπικά αντικείμενα του αφεντικού της. Όπως ο Rosenblum (2006, σελ. 45) επισήμανε, παρά την απουσία κάποιας ανθρώπινης φιγούρας στον πίνακα, ο σκύλος φαίνεται να είναι υποταγμένος στο αφεντικό του. Ωστόσο, αυτή η τεταμένη εξουσία, αποτελεί αντανάκλαση μίας απεριόριστης πειθαρχίας.

Το έργο, δεν αποτελεί αποκλειστικά το πορτραίτο της Eos, αλλά κατά κάποιο τρόπο πρόκειται και για το πορτραίτο του βασιλιά Albert, του οποίου η παρουσία υποδεικνύεται στον πίνακα, μέσα από την ίδια του την απουσία. Τα προσωπικά του αντικείμενα -- το υψηλό καπέλο, τα γάντια, καθώς και το ζαχαροκάλαμο -- είναι όσα υποδηλώνουν την παρουσία του (The Esoteric Curiosa, 2010, §5, Scott, 2010, σελ. 148-151). Ακόμα, το σκηνικό φωτίζεται από το φως που προέρχεται από αριστερά, πράγμα που παρακινεί το θεατή, να φανταστεί ότι ο βασιλιάς μόλις έχει μπει στο δωμάτιο, και πρόκειται να πάρει το ραβδί του, να βάλει το καπέλο και τα γάντια του, και να πάει βόλτα με το κυνηγόσκυλό του. Όλο αυτό, προσθέτει στο έργο μία αίσθηση προσδοκίας η οποία καθρεφτίζεται μέσα από την προσήλωση του σκύλου. Ποτέ προηγουμένως, σε προγενέστερα έργα, δεν δόθηκε σε κάποιο ζώο μία τέτοια προνομιακή θέση, πόσο μάλλον σε κάποιο πορτραίτο (Scott, 2010, σελ. 148-151). Η Orpen (1891, όπως αναφ. στο The Esoteric Curiosa, §14, 2010) υποστηρίζει ότι το έργο αυτό, αποτελεί ένα συγκινητικό αφιέρωμα για την αγάπη του πρίγκιπα Albert προς τον κατοικίδιο σκύλο του, μιας και σχεδιάστηκε λίγες μέρες μετά το θάνατο της Eos. Σύμφωνα με την Robson (2005, §11), το έργο αυτό, αποτέλεσε πρότυπο για μεταγενέστερα πορτραίτα σκύλων καθώς διαδόθηκε η συγκεκριμένη στάση, και γενικότερα η σύνθεση.

2.3.3 Η απεικόνιση του σκύλου ως μέσο προσέλευσης του ενδιαφέροντος

Η απεικόνιση κάποιων σκύλων, δεν γινόταν με σκοπό την ευχαρίστηση των αφεντικών τους, αλλά το σοβαρό ύφος που ενέπνεε η απεικόνισή τους, έστρεφε επάνω τους την προσοχή και το ενδιαφέρον του θεατή. Αυτό, παρατηρείται στον πίνακα του Joseph Edouard Stevens

(1816-92), *At the dog walk, Paris* (δεν αναγράφεται χρονολογία [εικ. 24]), όπως και στο *Amsterdam Dog Market* (1677 [εικ. 25]) του Abraham Hondius (1625-91) (Secord, 2006, σελ. 119).



Εικ. 24. Joseph Edouard Stevens, *At the dog walk, Paris*. Λάδι σε καμβά, 240 × 289.6 εκ. Βέλγιο, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών.



Εικ. 25. Abraham Hondius, *Amsterdam Dog Market, 1677*. Λάδι σε καμβά, 87.8 × 123.2 εκ. Λονδίνο, Ιδιωτική Συλλογή.

Επιπροσθέτως, ο πίνακας “*Barbaro*” *after the Hunt* (τέλη του 19^{ου} αι. [εικ. 26]) της Marie-Rosalie Bonheur (1822-99), έχει επιβλητικές διαστάσεις και τοποθετεί το θεατή σε ένα ίσο επίπεδο με τον απεικονιζόμενο σκύλο. Τα ανήσυχα μάτια του σκύλου, δείχνουν να αναζητά ανακούφιση από κάτι (Rosenblum, 2006, σελ. 70). Η καλλιτέχνης με τον τρόπο της, υποχρεώνει το θεατή να μοιραστεί τη συγκίνηση και τα συναισθήματά του με αυτό τον σκύλο, όπως ακριβώς θα τα μοιραζόταν με κάποιον άνθρωπο. Επιπλέον, παροτρύνει το θεατή να επινοήσει ένα σενάριο που να εξηγεί όλη αυτή την ψυχολογική ανησυχία (Rosenblum, 2006, σελ. 70).

Ακόμα, πολλοί ζωγράφοι του 19^{ου} αιώνα, αναπαριστούσαν σκηνές από κουζίνες σπιτιών της τότε εποχής, από όπου αδέσποτοι σκύλοι καταβρόχθιζαν λαθραία το φαγητό της οικογένειας. Η λιγοστή ποσότητα φαγητού, προκαλούσε στο θεατή αίσθηση συμπόνιας, για τον σκύλο, που αγωνίζεται για επιβίωση, ίση με τη συμπόνια που νιώθει για τους ανθρώπους της εργατικής τάξης (Rosenblum, 2006, σελ. 70-71).

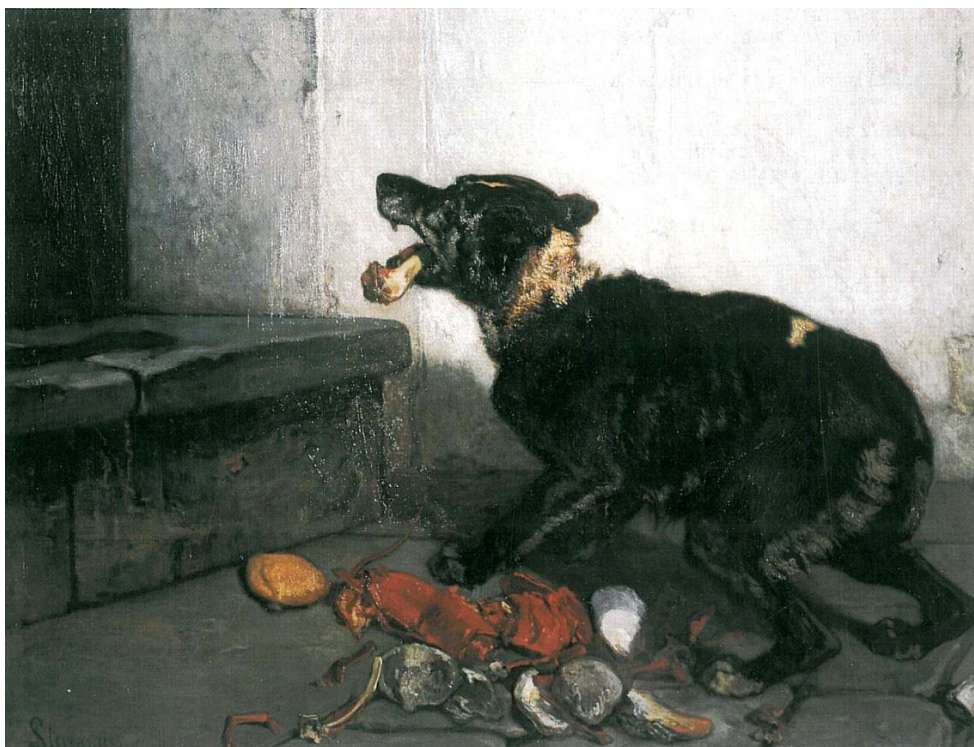


Εικ. 26. Marie-Rosalie Bonheur, “*Barbaro*” *after the Hunt*, τέλη του 19^{ου} αιώνα. Λάδι σε καμβά, 196.5 × 130.2 εκ. Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Philadelphia Museum of Art.

Στο έργο του Philippe Rousseau (1816-87), *Everyone for Himself* (1864 [εικ. 27]), απεικονίζεται ένας απεγνωσμένος σκύλος να ψάχνει απορρίμματα τροφίμων σε ένα καλάθι γεμάτο από βρώμικα πιάτα. Το γεγονός ότι ο ίδιος σκύλος, απεικονίστηκε καλοθρεμμένος σε έργο του περασμένου αιώνα, προκάλεσε έκπληξη στους θεατές καθώς οι δύο αυτές εικόνες του ίδιου σκύλου, δεν έχουν καμία ομοιότητα μεταξύ τους. Επιπλέον, ο πίνακας του Joseph Edouard Stevens (1816-1892), *Dog with a Bone* (1854 [εικ. 28]), προβάλλει ένα άστεργο σκύλο που αγωνίζεται για επιβίωση μέσα σε μία πόλη και προσπαθεί να εξασφαλίσει το φαγητό του ψάχνοντας στα σκουπίδια τα υπολείμματα ενός πολυτελούς γεύματος. Σε αυτή την περίπτωση, ο καλλιτέχνης προσκόμισε μία σπαραξικάρδια ερμηνεία όσον αφορά τις διαφορές ανάμεσα σε πλούσιους και φτωχούς, των υψηλών και χαμηλών κοινωνικών τάξεων (Rosenblum, 2006, σελ. 70-71).



Εικ. 27. Philippe Rousseau, *Everyone for Himself*, 1864. Λάδι σε καμβά, 97 × 130.4 εκ. Νέα Υόρκη, Lawrence Steigrad Fine Arts.



Εικ. 28. Joseph Edouard Stevens, *Dog with a Bone*, 1854. Λάδι σε καμβά, 91.2 × 120 εκ. Tournai, Μουσείο Καλών Τεχνών, Συλλογή Van Cutsem.

2.3.4 Τα πορτραίτα, προσαρμοσμένα στις προτιμήσεις των παραγγελιοδοτών

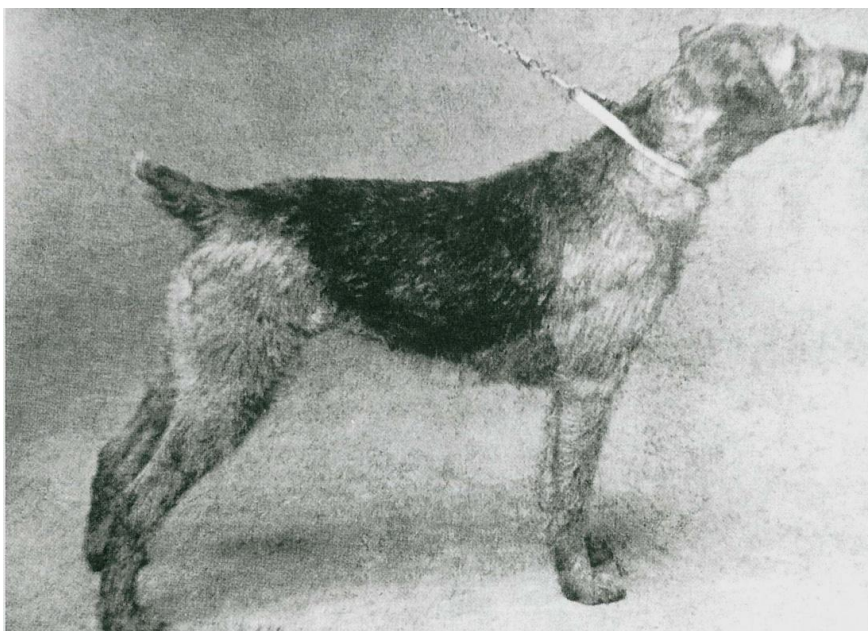
Τα πλείστα έργα που απεικονίζουν καθαρόαιμους σκύλους, αποτελούσαν παραγγελίες, και συνεπώς, ήταν επηρεασμένα από τις προτιμήσεις και τις επιθυμίες των παραγγελιοδοτών. Ακόμα και κάθε λεπτομέρεια του σκύλου στον πίνακα, αποσκοπούσε στην ευχαρίστηση του ιδιοκτήτη του. Ο Secord (2006, σελ. 130) στην έρευνά του υποστηρίζει ότι ο σκύλος στο έργο *Ch. Dumbarton Lass* (1897 [εικ. 29]), του Arthur Wardle (1864-1949), είναι ο ίδιος σκύλος που εμφανίστηκε σε μία φωτογραφία της ίδιας περιόδου [εικ. 30]. Εντούτοις, ο σκύλος στον πίνακα, είναι κατάλληλα περιποιημένος αφού για χάριν του πορτραίτου, ο καλλιτέχνης άλλαξε το σχήμα του κεφαλιού του σκύλου, και αυτό, έγινε αναμφισβήτητα με σκοπό την ευχαρίστηση του αφεντικού του.

Σύμφωνα με τους Rosenblum (2006, σελ. 52) και Secord (2006, σελ. 115), σε πολλές περιπτώσεις, οι σκύλοι απεικονίζονταν μόνοι τους, να χαλαρώνουν σε εσωτερικούς πολυτελείς χώρους, ως πολύτιμα κατοικίδια ανάμεσα σε βελούδινα μαξιλάρια και βελούδινες κουρτίνες, και έδειχναν να είναι πιο κακομαθημένοι από τα αφεντικά τους. Καλλιτέχνες

όπως ο Landseer [εικ. 31] και ο Eugene-Joseph Verboeckhoven [εικ. 32] (1790-1881), απεικόνιζαν τα ζώα με όσο το δυνατόν καλύτερο φωτισμό και περιποιημένα για χάρη του πορτραίτου τους, στο πλούσιο περιβάλλον τους που αντικατόπτριζε την κοινωνική τάξη των ιδιοκτητών τους (Secord, 2006, σελ. 111, 115). Σε αντίθεση με τους παραχαϊδεμένους σκύλους των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, οι σκύλοι των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, παρουσιάζονταν ως σκύλοι εργασίας και ως παράσιτα (Vic, 2008, §2).



Εικ. 29. Arthur Wardle, *Ch. Dumbarton Lass*, 1897. Λάδι σε καμβά, 16 × 20 εκ. Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 30. *Ch. Dumbarton Lass*. Άγνωστος φωτογράφος, From Mary Swash and Donald Millar, Airedale Terriers.



Εικ. 31. Sir Edwin Landseer, *Hector, Nero and Dash with the Parrot, Lory*, 1837-38. Λάδι σε καμβά, 120.7 × 151.1 εκ. Collection Her Majesty the Queen.



Εικ. 32. Eugene-Joseph Verboeckhoven, *The favorite Animals of King Leopold*, 1845. Λάδι σε καμβά, 181 × 149.9 εκ. Βρυξέλλες, BELvue Museum.

2.4 Η έμφαση στο συναίσθημα

2.4.1 Sir Edwin Landseer

Ο Rosenblum (2006, σελ. 63) και η Chu (2006, σελ. 331) υποστηρίζουν ότι ο Άγγλος Sir Edwin Landseer, υπήρξε ο διασημότερος ζωγράφος ζώων του 19^{ου} αιώνα στην Αγγλία. Ο Vaughan (1999, σελ. 162) συμφωνεί μαζί τους, καθώς επισημαίνει ότι ο Landseer, υπήρξε μία από τις κυρίαρχες φιγούρες όσον αφορά την απεικόνιση ζώων. Σύμφωνα με την Scott (2010, σελ. 148-151), η βασίλισσα Victoria έτρεφε ιδιαίτερη συμπάθεια για τον Landseer, εξού και του ανέθεσε πολυάριθμες βασιλικές παραγγελίες, οι οποίες στη συνέχεια, τον ανέδειξαν ως τον αγαπημένο ζωγράφο του βασιλείου. Επιπλέον, το καλύτερο από τα έργα του, επρόκειτο να καταταχθεί ως βασιλικό πορτραίτο. Ο Rosenblum (2006, σελ. 66) υποστηρίζει ότι τα πλείστα έργα του Landseer, επικεντρώνονταν στα ζώα, παρά στους ανθρώπους, με σκοπό την στροφή των ανθρώπων προς αυτά. Συγκεκριμένα, η δουλειά του, χωρίζεται σε δύο κατηγορίες: την απεικόνιση κατοικίδιων ζώων, και την απεικόνιση άγριων ζώων. Η δεύτερη κατηγορία, θα μπορούσε να κατονομαστεί και ως ηρωική απεικόνιση ζώων (Chu, 2006, σελ. 333). Όπως αναφέρει ο Vaughan (1999, σελ. 171), μια νεότερη γενιά καλλιτεχνών, επικεντρώθηκε στις ηρωικές και δραματικές απεικονίσεις ζώων.

Ο Landseer, προικοδοτούσε τα έργα του με ιδιαίτερο βάθος, συναίσθημα, και ευαισθησία, και ως εκ τούτου, είναι φορτισμένα με πάθος, διαποτισμένα με ανθρώπινο χαρακτήρα και συμπάθεια, και εστιάζουν στην ψυχική διάθεση (Vaughan, 1999, σελ. 162, Pickeral, 2008, σελ. 23, Fenton, 1952, σελ. 163). Σύμφωνα με τον Fenton (1952, σελ. 162, 163) η ευαισθησία αυτή, αποτελούσε χαρακτηριστικό για την εποχή του Landseer, ο οποίος επιδίωκε μέσα από την απεικόνιση των σκύλων, να προβάλει πνεύμα ηθικής και χαρακτήρα. Οι Pickeral (2008, σελ. 23) και Vaughan (1999, σελ. 173), επισημαίνουν ότι προσάρμοζε στους σκύλους απροσδιόριστα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, ενώ παράλληλα τους

προικιστούσε με συναίσθημα και εκφραστικότητα. Αναμφίβολα, τα έργα του, διακατέχονται από πολύ συναισθηματισμό (Fenton, 1952, σελ. 163).

Όπως ο Fenton (1952, σελ. 160) υποστηρίζει, τα έργα του Landseer, περιλάμβαναν την πλοκή και τις σκηνές, οι οποίες εκτιμούνταν από το ευρύ κοινό. Επίσης, επισημαίνει ότι η δουλειά του έφτασε στο απόγειό της, την εποχή που η μεσαία τάξη των εμπόρων, ήταν συλλέκτες έργων τέχνης. Προτιμούσαν τα έργα του Landseer, από αυτά των παλαιών δασκάλων, καθώς τα θέματα του μπορούσαν να γίνουν εύκολα κατανοητά, περιείχαν πάθος και σπιτικό συναίσθημα, και εξυμνούσαν ιστορίες με ηθικά διδάγματα. Τα έργα του Landseer, πωλήθηκαν σε δημοπρασίες σε ανήκουστα ποσά, όχι μόνο για την τότε εποχή, αλλά και γενικότερα. Αρκετά από τα σπουδαιότερα έργα του, καθίστανται περιουσιακά στοιχεία του αγγλικού έθνους, το οποίο τα έλαβε με ευγνωμοσύνη (Fenton, 1952, σελ. 158, 160, 162).

2.4.2 Θλιμμένες και συναισθηματικά φορτισμένες εικόνες

Το έργο *The Old Shepherd's Chief Mourner* (1837 [εικ. 33]), του Landseer, δίνει έμφαση στην ψυχολογία του σκύλου, προβάλλοντας τη βαθιά του θλίψη. Την εποχή εκείνη, η προβολή ανθρώπινων συναισθημάτων μέσα από την απεικόνιση ζώων, θεωρήθηκε εξερεύνηση της ψυχολογίας των ζώων (Pickeral, 2008, σελ. 23, Vaughan, 1999, σελ. 173). Σύμφωνα με τον Vaughan (1999, σελ. 173) το συγκεκριμένο έργο, ξεχώρισε ανάμεσα στις πιο μοντέρνες εικόνες και αποτέλεσε έναν από τους πιο ποιητικούς πίνακες. Ωστόσο, η μεγάλη συναισθηματική του σημασία, εναπόκειται και στην ονομασία που του δόθηκε.

Επίσης, το έργο του *Attachment* (1829 [εικ. 34]), προβάλλει πίστη και θάρρος, μιας και οι σκύλοι έχουν την ικανότητα να συγκεντρωθούν με σκοπό να προστατεύσουν το αφεντικό τους. Παράλληλα, αποτελεί μαρτυρία μίας τρομακτικής και συγκινητικής ιστορίας (Rosenblum, 2006, σελ. 63). Ο Rosenblum (2006, σελ. 66) υποστηρίζει ότι τα παθιασμένα

αισθήματα που διακατέχουν τα ζώα στους πίνακες του Landseer, αποδεικνύουν ότι είναι ικανά να βιώνουν, όπως και οι άνθρωποι, ποίκιλα συναισθήματα, τόσο χαράς όσο και λύπης.



Εικ. 33. Sir Edwin Landseer, *The Old Shepherd's Chief Mourner*, 1837. Λάδι σε καμβά, 45.6 × 61 εκ. Λονδίνο, Victoria and Albert Museum.



Εικ. 34. Sir Edwin Landseer, *Attachment*, 1829. Λάδι σε καμβά, 99.1 × 79.5 εκ. Saint Louis Art Museum.

Ο Piero di Cosimo (1462-1521) με το έργο του *Satyr Mourning Over a Nymph* (1495 [εικ. 35]), μέσα από την απεικόνιση του θλιμμένου σκύλου, εισήγαγε στην ιταλική αναγεννησιακή τέχνη ένα από τα πιο καυστικά έργα. Η βαθιά θλίψη που πλημμυρίζει τον σκύλο, οφείλεται στο θάνατο της κυράς του. Ο καλλιτέχνης, έδωσε στον σκύλο το ανθρώπινο συναίσθημα της λύπης, με ένα καθόλα πιστικό και παράλληλα συγκινητικό τρόπο. Μέσα από το έργο, προβάλλεται η στενή σχέση, ανάμεσα σε άνθρωπο και σκύλο. Εντούτοις, η παρουσία του σκύλου στην προκειμένη περίπτωση, όπως και σε άλλα έργα, γίνεται με σκοπό τη μεταφορά και την έμφαση στο ανθρώπινο συναίσθημα (Pickeral, 2008, σελ. 101, Zuffi, 2010, σελ. 329). Όπως υποστηρίζει ο Rubin (2003, σελ. 2), τα έργα είναι η απόδειξη ότι οι εικόνες είναι πιο εύγλωττες από τις λέξεις.



Εικ. 35. Piero di Cosimo, *Satyr Mourning Over a Nymph*, 1495. Λάδι σε ξύλο, 65.4 × 184.2 εκ. Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.

2.4.3 Ο Franz Marc, και η καθαρότητα της ψυχής

Ο Franz Marc (1880-1916), θεωρούσε τις απεικονίσεις του σκύλου του, σαν μία ελπίδα που ήθελε να μοιραστεί. Στο έργο, *Siberian Dog in Snow* (1909-10 [εικ. 36]), απεικονίζονται δύο ταυτόσημοι λευκοί σκύλοι που μοιάζουν σαν φαντάσματα αφού σχεδόν εξαφανίζονται μέσα στο εξίσου λευκό χρώμα του χιονισμένου φόντου. Ο καλλιτέχνης στην περίπτωση αυτή, επιζητούσε πνευματικές αλήθειες, οι οποίες όπως φαίνεται έχουν βιώσει την ένωση της

λευκής γούνας πάνω στο λευκό χιόνι (Rosenblum, 2006, σελ. 79). Ο Fenton (1952, σελ. 160-162) υποστηρίζει ότι η φιλήδονη και αισθησιακή απόλαυση της γούνας και του δέρματος, προκαλεί περισσότερη ευχαρίστηση στο μάτι από το ανθρώπινο γυμνό. Η εικόνα αυτή, μοιάζει με παλινδρόμηση σε μία αρχέγονη αρμονία ανάμεσα σε σκύλο και φύση. Ο καλλιτέχνης, προσπάθησε να ισοδυναμίσει τη λευκότητα ενός ζώου μαζί με την εγγενή καθαρότητα της ψυχής (Rosenblum, 2006, σελ. 79). Η Pickeral (2008, σελ. 24) υποστηρίζει ότι οι εικόνες του Marc, επιδίωκαν την εξέφραση της εγγενούς πνευματικότητας των ζώων.



Εικ. 36. Franz Marc, *Siberian Dog in Snow*, 1909-10. Λάδι σε καμβά, 80.5 × 114 εκ. Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη.

2.5 Ανθρωπομορφισμός

Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, οι ζωγράφοι έτειναν να αναδεικνύουν, μέσα από τα έργα τους, την ικανότητα των σκύλων να επιτυγχάνουν ανθρώπινες δραστηριότητες, πράγμα που αποτέλεσε κατά κάποιο τρόπο ένα είδος σάτιρας. Η ικανότητα των σκύλων να υποδύονται ανθρώπινους ρόλους, επικράτησε στα έργα μεταγενέστερων ζωγράφων, καθώς τους επόμενους αιώνες, οι σκύλοι εμφανίζονταν παίζοντας πόκερ [εικ. 37] (Rosenblum, 2006, σελ. 56). Οι ανθρωποειδείς σκύλοι, δεν απεικονίζονταν ως ένα απλό δόλωμα που αποσκοπούσε απλώς

στην απόδοση συναισθηματισμού. Αποσκοπούσε επίσης, στην προβολή των ηθικών συναισθημάτων του ζωικού κόσμου και να κατ' επέκταση, επιδίωκε να δείξει ότι οι σκύλοι πλημμυρίζονται από φυσική καλοσύνη, παρά την προέλευσή τους ως άγρια ζώα (Vaughan, 1999, σελ. 173, Rosenblum, 2006, σελ. 57).

Ο σκύλος στο έργο *A musical Dog* (1805 [εικ. 38]), του Philip Reinagle (1749-1833), μοιάζει σαν ένας αληθινός πιανίστας. Ωστόσο, κανένας δεν φανταζόταν ότι το πορτραίτο του σκύλου μουσικού θα μπορούσε να ληφθεί σοβαρά υπόψη. Στο έργο, διακρίνεται μία μοντέρνα τάση, καθώς ενδύουν ανθρώπινα χαρακτηριστικά στην εικόνα του απεικονιζόμενου σκύλου (Vaughan, 1999, σελ. 173). Ο Vaughan (1999, σελ. 173) επισημαίνει ότι ο καλλιτέχνης απεικονίζει μία άσχημη πλευρά από την εποχή των βιρτουόζων, ενώ ο Rosenblum (2006, σελ. 56) έχει την πεποίθηση ότι η μοναχική εικόνα του σκύλου πιανίστα, υπαινίσσεται μία στιγμή δημιουργικού πάθους. Τέλος, ο Reinagle, έδωσε στον πίνακα, μία γλυκιά στιλπνότητα η οποία αποτέλεσε σημαντική προαπαίτηση για μεταγενέστερα πορτραίτα ζώων (Vaughan, 1999, σελ. 173).



Εικ. 37. Cassius Coolidge, Poker Playing Dogs, 1903.



Εικ. 38. Philip Reinagle, *A musical Dog*, 1805. Λάδι σε καμβά, 71.7 × 92. 7 εκ. Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Virginia Museum of Fine Arts.



Εικ. 39. Sir Edwin Landseer, *Alexander and Diogenes*, 1848. Λάδι σε καμβά, 1.12 × 1.43 μ. Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέττ.

Το έργο *Alexander and Diogenes* (1848 [εικ. 39]), του Landseer, αναφέρεται στον κλασικό μύθο όπου ο Μέγας Αλέξανδρος επισκέφτηκε το φιλόσοφο Διογένη. Οι σκύλοι προσωποποιούνται με ανθρώπους, και συγκεκριμένα, το επιθετικό Bulldog, προσωποποιείται τον Μέγα Αλέξανδρο, ενώ ο φλεγματικός Mutt παριστάνει τον Διογένη. Ο Γερμανός ιστορικός τέχνης Richard Muther (1860-1909), επισήμανε ότι ο Landseer, προσάρμοζε στους σκύλους ανθρώπινα χαρακτηριστικά, επιδιώκοντας να υπαινιχθεί η εξελικτική τους πορεία.

Το έργο του, *The Hunted Stag* (1833 [εικ. 40]) είναι πιο νατουραλιστικό από το *Alexander and Diogenes*, καθώς τόσο το τρομαγμένο ελάφι, όσο και οι σκύλοι που γαβγίζουν, αντιδρούν από ένστικτο και όχι από ανθρώπινες υπολήψεις. Εντούτοις, τα αισθήματα που διακατέχουν τα ζώα στον πίνακα, ο φόβος και ο θυμός, είναι όμοια με τα ανθρώπινα. Ο πίνακας αυτός, αποκτά ηθική σημασία, καθώς ο θεατής αντιλαμβάνεται το άσχημο συναίσθημα, της εκδίκησης και της οργής (Chu, 2006, σελ. 333).



Εικ. 40. Sir Edwin Landseer, *The Hunted Stag*, 1833. Λάδι σε ξύλο, 69.9 × 90.2 εκ. Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέιτ.

Σύμφωνα με την Fernandez (2014, §1), ήδη από την αρχαιότητα, η σχέση ανάμεσα σε άνθρωπο και σκύλο λειτούργησε ως έμπνευση στην τέχνη. Όπως επισήμανε η Μπαλούτογλου (2010, §1), ο σκύλος υπήρξε αναμφίβολα, αγαπημένο θέμα τόσο για τους εκάστοτε καλλιτέχνες, όσο και για αυτούς της σύγχρονης εποχής. Οι μελέτες των ζώων,

κατόρθωσαν να κερδίσουν τον τίτλο του συναισθηματισμού, εφόσον τα ζώα είναι πλάσματα πλημμυρισμένα από πάθος, ανθρώπινο χαρακτήρα, και συμπάθεια (Fenton, 1952, σελ. 163). Ο σκύλος, έπαιξε και εξακολουθεί να παίζει ποικίλους ρόλους στις πολιτισμένες κοινωνίες, καθώς μέχρι και σήμερα, κατέχει μία εξέχουσα θέση στη ζωή των ανθρώπων, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξεως (Vic, 2008, §2, §8). Αναμφισβήτητα, υπήρξε ο πιο πιστός φίλος του ανθρώπου ο οποίος εξυπηρέτησε, εργάστηκε, πολέμησε, κινήγησε, πέθανε, κέρδισε για χάρη της ανθρωπότητας (Pickeral, 2008, σελ. 24).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα έρευνα, εξέτασε την απεικόνιση του σκύλου στην ιστορία της Δυτικής τέχνης, με έμφαση στην περίοδο από την Αναγέννηση ως τις μέρες μας. Ο σκύλος παρουσιάστηκε στην τέχνη από την αρχαιότητα, και όπως φανερώθηκε μέσα από τις απεικονίσεις του, αποτελούσε έκτοτε αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του ανθρώπου.

Αρχικά, πρωτοεμφανίστηκε στους τοίχους αρχαίων σπηλαίων, όπου απεικονίστηκε να συνοδεύει κυνηγούς. Με το πέρασμα των χρόνων, η απεικόνισή του έγινε πιο συστηματική, και η φιγούρα του εμφανίστηκε σε αρχαία πήλινα και κεραμικά αγγεία, ψηφιδωτά, και τύμβους στις προτομές των νεκρών. Σε αρχαίους πολιτισμούς και θρησκείες, οι συμβολισμοί του πήραν μεγαλύτερες διαστάσεις, καθώς υπήρξε σύμβολο θεότητας, πίστης, πνευματικής οντότητας, γονιμότητας, τύχης, σύμβολο του κακού, του θανάτου και της κόλασης, αγωγός της ψυχής και προστάτης.

Όσον αφορά στην απεικόνισή του στη ζωγραφική του Δυτικού πολιτισμού, η φιγούρα του αποτέλεσε ευμετάβλητο έμβλημα για κάθε καλλιτέχνη, και διαμέσου των αιώνων, σημείωσε εξελικτική πορεία. Όταν οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες άρχισαν να παρατηρούν τον κόσμο γύρω τους, και να σκιαγραφούν σκηνές της καθημερινότητας, ο σκύλος αποτέλεσε για αυτούς μία έτοιμη και συνάμα διαθέσιμη πηγή έμπνευσης.

Σύμφωνα με τον Bowron (2006, σελ. 1), ο σκύλος δικαίως αποκαλέστηκε ως «ο καλύτερος φίλος του καλλιτέχνη». Η παρουσία του στα έργα, άλλοτε επιδίωκε να τονίσει σημαντικές πολιτιστικές και κοινωνικές ανησυχίες, και άλλοτε να προβάλει ηθικά διδάγματα. Επιπλέον, λειτούργησε ως ένα «μέσο» για τη μεταφορά και την προβολή μιας ευρείας γκάμας πολύπλοκων και αντιφατικών συμβόλων, τα οποία απέτρεψαν την παρουσία του ως απλώς διακοσμητική, καθιστώντας την κατά συνέπεια, πιο ουσιαστική. Οι διάφοροι συμβολικοί υπαινιγμοί στην εικόνα του, έδιναν καθοριστικό νόημα στον πίνακα. Η εικόνα του, ενσάρκωσε

ένα εντυπωσιακά ευρύ φάσμα αξιών και συναισθημάτων, αλλά και αρετές όπως αλήθεια, δικαιοσύνη, ευσπλαχνία.

Η προβολή του ως ανεξάρτητη «προσωπικότητα» στα πορτραίτα του 16^{ου} αιώνα, εξανάγκαζε κατά κάποιο τρόπο το θεατή να αντιμετωπίσει τον απεικονιζόμενο σκύλο, όπως θα αντιμετώπιζε έναν άνθρωπο. Τα καλαίσθητα και πλούσια περιβάλλοντα στα οποία απεικονιζόταν, μαρτυρούσαν την κοινωνική κατάσταση του αφεντικού του, ενώ η ράτσα του αντικατόπτριζε το περιβάλλον όπου ανήκε.

Ακολούθως, επήλθε η ζήτηση βασιλικών πορτραίτων, όπου οι απεικονιζόμενοι επιθυμούσαν να συνοδεύονται από τον σκύλο τους. Αυτό, αποσκοπούσε αφενός στην προσέλκυση του ενδιαφέροντος των θαυμαστών του απεικονιζόμενου, και αφετέρου σε μία εξέχουσα επίδειξη τόσο του ιδίου, όσο του σκύλου του. Ακόμα, η παρουσία του σκύλου στο πορτραίτο, ενέδιδε στον απεικονιζόμενο αργοντιά, ευγένεια, ομορφιά, συναίσθημα, τιμή, πίστη, φιληδονία και σθένος. Επιπροσθέτως, αντικατόπτριζε την κοινωνική του θέση, καθώς επίσης και την αίγλη της βασιλικής εξουσίας. Επιπλέον, το γεγονός ότι ο βασιλιάς συνοδευόταν στο πορτραίτο του από ένα σκύλο, εξύψωνε το ρόλο του ως μονάρχη, κάνοντας την εικόνα του πιο προσιτή και «ρεαλιστική». Τέλος, αποκαλυπτόταν μια πλευρά της ευαίσθητης και αληθινής του φύσης, υποδεικνυόταν το ανθρωπιστικό του πνεύμα, και αποκτούσε κύρος, γενναιότητα και ευψυχία μέσα από τη σχέση που διατηρούσε με το σκύλο του.

Οι σκύλοι δεν απεικονίζονταν στα πορτραίτα απλά ως αντικείμενα της θέσης των αφεντικών τους αλλά ως αγαπημένοι τους σύντροφοι. Ακόμα, υπήρχε μία διάκριση ανάμεσα στην απεικόνιση των μικρών και μεγάλων σκύλων στα πορτραίτα: τα μικρά σκυλάκια αποτελούσαν αποκλειστικά γυναικεία συντροφιά, πίστη και αφοσίωση, και οι μεγάλοι σκύλοι γνώρισμα του ανδρικού μορίου και ένδειξη σθένους. Επίσης, η παρουσία του σκύλου στα πορτραίτα ζευγαριών, υπαινισσόταν την αρετή της συζυγικής πίστης, και λειτουργούσε ως ένδειξη ανιδιοτελούς αγάπης, πίστης και αφοσίωσης.

Η απεικόνισή του τόσο στα προσωπικά, όσο και στα ομαδικά πορτραίτα, αποσκοπούσε στην ευχαρίστηση των παραγγελιοδοτών, εξού και τα πλείστα εκ των οποίων ήταν προσαρμοσμένα στο γούστο και τις προτιμήσεις τους. Οι σκύλοι απεικονίζονταν όσο το δυνατόν πιο ωραίοι, και κατάλληλα περιποιημένοι, από την πιο κολακευτική γωνία, για χάριν του πορτραίτου.

Πέραν από την προβολή μοντέλων πίστης, αφοσίωσης, αγάπης και θάρρους, οι καλλιτέχνες αποσκοπούσαν επίσης στην ενημέρωση των θεατών σχετικά με την κοινωνική αδικία. Ως εκ τούτου, απεικόνιζαν τους σκύλους σε άθλιες και μίζερες καταστάσεις, επιδιώκοντας να προσομοιάσει ο θεατής την κατάσταση του απεικονιζόμενου σκύλου, με την κατάσταση που πιθανόν να βρίσκεται κάποιος άνθρωπος που προέρχεται από χαμηλή κοινωνική τάξη.

Οι συναισθηματικές απεικονίσεις σκύλων, του 19^{ου} αιώνα, επιδίωκαν να τονίσουν ότι, παρά την προέλευσή τους ως άγρια ζώα, έχουν την ικανότητα να βιώσουν ποίκιλα συναισθήματα, όμοια με τα ανθρώπινα: χαρά, λύπη, αγάπη, φόβο, ζήλεια. Σε τέτοια έργα, οι σκύλοι διακατέχονται από βαθύ συναίσθημα και πάθος, με σκοπό την αναζωογόνηση της αίσθησης των αρχέγονων δεσμών που συνδέουν τον άνθρωπο με τον κόσμο των ζώων.

Κατά την παράδοση του ανθρωπομορφισμού, στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, ο σκύλος δραστηριοποιήθηκε σε όλους του τομείς καθώς απεικονίστηκε: να μαγειρεύει, να σέρνει καρότσια, να βόσκει πρόβατα, να πολεμά με άγρια ζώα και να συμμετέχει σε αθλητικές εκδηλώσεις. Οι απεικονίσεις αυτές, επιδίωκαν από τη μία να επηρεάσουν τις απόψεις σύμφωνα με την εξυπνάδα και τις διανοητικές ικανότητες των ζώων, και από την άλλη να αποτρέψουν τους θεατές από τις σοβαρές και χωρίς χιούμορ καταστάσεις. Η παράδοση αυτή υπαινισσόταν κατά κάποιο τρόπο, την εξελικτική πορεία των σκύλων. Την παράδοση αυτή «δανείστηκαν» καλλιτέχνες των επόμενων αιώνων, και συνεπώς η φιγούρα του σκύλου επικράτησε και στα πιο μοντέρνα στυλ τέχνης, ενώ παράλληλα, εμφανίστηκε σε διαφημίσεις του 20^{ού} αιώνα, όπου η παρουσία του είχε περισσότερο χιουμοριστικό χαρακτήρα.

Συνοψίζοντας, ο σκύλος προβλήθηκε σημαντικά στα έργα ζωγραφικής, κυρίως ως υπόδειγμα συντροφικότητας και μοντέλο ζωής, καθώς επίσης και ως ένδειξη κύρους, γοήτρου, αριστοκρατίας και μεγαλοπρέπειας. Πέραν από αυτά, η εικόνα του ενσωμάτωσε ποικίλες εικονογραφικές σημασίες, οι οποίες λειτουργούσαν ως συμπλήρωμα του νοήματος στον πίνακα, ανύψωναν το επίπεδό του έργου, και κατά συνέπεια, το καθιστούσαν πιο «σημαντικό». Οι απεικονίσεις του αντικατοπτρίζουν τη θέση που συντέλεσε στην εκάστοτε ανθρώπινη κοινωνία, και αποτελούν συνάμα την απόδειξη του πόσο κοντά υπήρξε και έζησε άνθρωπος και σκύλος μαζί. Αναμφίβολα, ο σκύλος, συντέλεσε καταλυτικό ρόλο στη ζωή του ανθρώπου, και αποτέλεσε για αυτόν πιστό σύντροφο και φίλο, εξού και παρουσιάστηκε στην τέχνη περισσότερο από κάθε άλλο ζώο.

Όλες οι μεταφράσεις από τις αγγλικές πηγές, είναι δικές μου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bowron, E. P. (2006). An Artist's Best Friend: Dogs in Renaissance and Baroque Painting and Sculpture. In E. P. Bowron, C. R. Rebbert, R. Rosenblum, W. Secord (Ed.), *Best in Show: The Dog in Art from the Renaissance to Today* (pp. 1-37). New Haven and London: Yale University Press.
- Chu, P. D. (2006). *Nineteenth-Century European Art*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Craske, M. (1997). *Art in Europe 1700-1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*. Oxford New York: Oxford University Press.
- Delahunt, M. (2010). *Symbol*. Retrieved February 25, 2014, from <http://www.artlex.com/ArtLex/s/symbol.html>
- Fenton, E. (1952, January). Portrait of a Victorian painter, with dogs. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 10, (5), 154-164.
- Fernandez, A. (2014). *Dogs in Art through the Ages*. Retrieved September 15, 2013, from <http://www.dogchannel.com/dog-college/level-1/dog-art-history-class.aspx>
- Giorgi, R. (2005). *Angels and Demons in Art*. (R. M. Giammanco Frongia, Trans.). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Harbison, C. (2012). *Jan Van Eyck-The Play of Realism*. London: Reaktion Books.
- Hill, S. (2006). *Symbols in Art: Symbols in art are our oldest form of visual communication and convey meaning beyond what's obvious*. Retrieved February 25, 2014, from https://suite101.com/a/symbols_in_art-a8062#
- Hole, F., & Wyllie, C. (2007). The Oldest Depiction of Canines and a possible early breed of dog in Iran. *Paleorient*, 33, (1), 175-186.
- Hopkins, M. (1979). *Symbolism and Painting*. (Master Thesis, Concordia University, 1979). Retrieved February 3, 2014, from <http://spectrum.library.concordia.ca/4372/1/MK43214.pdf>

Impelluso, L. (2004). *Nature and Its Symbols*. (S. Sartarelli, Trans.). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Langedijk, K. (2007). Dogs as a souvenir of young Cosimo III de' Medici's visits to Holland, 1667/1669. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* (Vol. 51, Issue: ½), 279-286.

Marzio, P. C., & Sutton, P. C. (2006). Foreword. In E. P. Bowron, C. R. Rebbert, R. Rosenblum, W. Secord (Ed.), *Best in Show: The Dog in Art from the Renaissance to Today* (pp. ix-x). New Haven and London: Yale University Press.

Μεταλληνού-Chaitow, Σ. (2013). *Τέχνη και Σύμβολα: Η Υλοποίηση του Αοράτου*. Ανακτήθηκε στις 25 Φεβρουαρίου, 2014, από http://sashachaitow.co.uk/symbolism_intro/

Μεταλληνού-Chaitow, Σ. (27 Φεβρουαρίου, 2013). *Τέχνη και συμβολισμός: Η Υλοποίηση του Αοράτου*. Ανακτήθηκε στις 26 Φεβρουαρίου, 2014, από <http://www.youtube.com/watch?v=LkT6fRZ8Cwk#t=132>

Μπαλούτογλου, Ν. (2010). *Τα ζώα στις εικαστικές τέχνες*. Ανακτήθηκε στις 15 Σεπτεμβρίου, 2013, από <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/1632-animals>

Pickeral, T. (2008). *The Dog: 5000 Years of the Dog in Art*. London: Merrell.

Rapelli, P. (2011). *Symbols of Power in Art*. (J. Hyams, Trans.). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Rebbert, C. R. (2006). Notes on the Nature of Dogs. In E. P. Bowron, C. R. Rebbert, R. Rosenblum, W. Secord (Ed.), *Best in Show: The Dog in Art from the Renaissance to Today* (pp. 133-143). New Haven and London: Yale University Press.

Reutersward, P. (1981). The Dog in the humanist's study. *Journal of Art History*, 50, (2), 53-69.

Robson, A. (2005). *Landseer's Windsor Castle in Modern Times*. Retrieved February 13, 2014, from <http://smarthistory.khanacademy.org/landseers-windsor-castle-in-modern-times.html>

- Rosenblum, R. (2006). From the Royal Hunt to the Taxidermist: A Dog's History of Modern Art. In E. P. Bowron, C. R. Rebbert, R. Rosenblum, W. Secord (Ed.), *Best in Show: The Dog in Art from the Renaissance to Today* (pp. 39-99). New Haven and London: Yale University Press.
- Rosenblum, R., & Janson, H. W. (2005). *19th-Century Art*. Upper saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Rubin, J. H. (2003). *Impressionist Cats & Dogs*. New Haven and London: Yale University Press.
- Scott, J. (2010). *The Royal Portrait-Image and Impact*. London: Royal Collection Publications.
- Secord, W. (2006). *Ch. Dumbarton Lass* [photograph]. In E. P. Bowron, C. R. Rebbert, R. Rosenblum, W. Secord (Ed.), *Best in Show: The Dog in Art from the Renaissance to Today* (p. 130). New Haven and London: Yale University Press.
- Secord, W. (2006). The Purebred Dog in Art: Eighteenth and Nineteenth Centuries. In E. P. Bowron, C. R. Rebbert, R. Rosenblum, W. Secord (Ed.), *Best in Show: The Dog in Art from the Renaissance to Today* (pp. 101-131). New Haven and London: Yale University Press.
- The Esoteric Curiosa. (2010). *A Dog's Life: EOS! Prince Albert's Loyal Greyhound*. Retrieved October 10, 2013, from <http://theesotericcuriosa.blogspot.com/2010/11/dogs-life-eos-prince-alberts-loyal.html>
- Turner, D. (2009, March). It's raining cats and dogs: Learning about the role of pets in Impressionist art. *Art and Activities*, 145, (2), 22-23. Ανακτήθηκε στις 15 Σεπτεμβρίου, 2013, από <http://www.questia.com/read/1G1-194473001/it-s-raining-cats-and-dogs-learning-about-the-role>
- Vaughan, W. (1999). *British painting: The Golden Age*. London: Thames and Hudson.
- Vic, (2008). *The 19th century dog: Occupying high and low and yes, even cruel places*. Retrieved February 12, 2014, from <http://janeaustensworld.wordpress.com/2008/10/05/the-19th-century-dog-occupying-high-and-low-and-yes-even-cruel-places/>

Zuffi, S. (2010). *Love and the Erotic in Art*. (S. Sartarelli, Trans.). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.