

# ביקורת תערוכה: ז'אק לואי דויד, קרווג'יו והציור הבולונזי

דניאל מ. אונגר, המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ORCID: 0000-0001-5252-8008

לציון מאתיים שנים למותו של הצייר הצרפתי ז'אק לואי דויד (Jacques-Louis David, 1748–1825), הציג מוזאון הלובר בפריז תערוכה רטרוספקטיבית מרשימה של יצירותיו. התערוכה כוללת את מרבית יצירותיו הידועות ביותר, המוצגות דרך קבע במוזאונים ובאוספים פרטיים בצרפת ומחוצה לה, באירופה ומעבר לאוקיינוס האטלנטי, בקנדה ובארצות הברית. ריכוז היצירות מאפשר למבקרים בתערוכה להתרשם באופן בלתי אמצעי ממכלול יצירתו של אחד מגדולי הציירים הצרפתים, ולבחון את התפתחותו היצירתית ואת הישגיו. אוצרי התערוכה, סבסטיאן אלאר (Sébastien Allard) וקום פברה (Côme Fabre), בחרו במבנה כרונולוגי המבוסס על ארבע תקופות חייו של דויד, בהתאם להתייחסות המסורתית המקובלת במחקר על אודותיו: הציור המוקדם במסגרת האקדמיה, תקופת המהפכה הצרפתית והשנים שלאחריה (שבהן הוא מילא תפקיד אקטיבי בעיצוב פני צרפת הרפובליקנית), השנים שבהן שירת את נפוליאון, ושנותיו האחרונות בגלות בבריטליה. התערוכה מציגה יצירות מרכזיות מכל אחת מתקופות אלו.

נוסף על ציורי דויד הידועים, כגון **מות מארה** (Marat) ו**שבועת ההורטים** (Horaces), התערוכה כללה גם יצירות של כמה מתלמידיו, ובהם פרנסואא אנדרה וינסנט (François-André Vincent). הוצגו גם העתקים שעשו תלמידיו ליצירותיו, למשל העתקים של **מות מארה** מאת ז'רום מרטיין לנגואלה (Jérôme-Martin Langlois) וג'ואקינו ג'וזפה סרנגלי (Gioacchino Giuseppe Serangeli). בנסיבות רגילות קשה להבדיל בין המקור להעתק, אולם הצגת היצירות זו לצד זו מבליטה את הפערים ומדגישה את כישורו הייחודי של דויד. באחד האולמות העמידו אוצרי התערוכה את **יופיטר ותטיס** של ז'אן אוגוסט דומיניק אנגרה (Jean-Auguste-Dominique Ingres) לצד **מארס מוסר את כלי נשקו לונוס ולגרציות** (תמונה 1) של דויד. הצבה זו מבליטה את השוני הרב בין שני הציירים הדגולים, שבדברי הימים משייכים אותם לזרם הנאורקלסיציסטי, ואף רואים באנגרה את ממשיך דרכו של דויד. באמצעות הצגת שתי היצירות זו לצד זו ביקשו האוצרים להדגיש את מורת רוחו של דויד מן הציור של אנגרה, ואת אכזבתו מתלמידו המוכשר. לפי דברי ההסבר הנלווים, דויד צייר את התמונה שלו בתגובה ליצירה של אנגרה, שאותה הגדיר כ"מפתה, אבל מסוכנת", אולי

מתוך כוונה להגחיק אותו. אולם לדעתי, לציור זה של דויד משמעות עמוקה יותר מזו שייחסו לה האוצרים. מן הראוי היה להתייחס לעובדה שזהו ציורו האחרון.



תמונה 1. ז'אק לואי דויד, מארס מוסר את כלי נשקו לוונוס ולגרציות, 1824, המוזאון המלכותי לאמנויות יפות, בריסל

דויד עצמו הכריז על **מארס מוסר את כלי נשקו לוונוס ולגרציות** כציורו האחרון, ומכאן שניתן לראותו כמעין צוואה. היצירה כוללת ציטוטים רבים של עבודות קודמות שלו, ובמובן מסוים מהווה סיכום של מסלול חייו כיוצר. דויד צייר אותה בגלותו בבריסל, שממנה סירב לחזור למרות פניות חוזרות ונשנות מצד נציגי המלך ומצד תלמידיו. עם זאת, מעניין לציין שדויד השקיע מאמצים כדי שהיצירה בכל זאת תוצג בפריז: בשנת 1824, השנה שבה סיים לצייר אותה, הוא יזם והקים בעזרת תלמידיו הפריזאים (לרבות לנגלואה) תערוכה מיוחדת להצגתה בגלריה פרטית ברחוב רישליה מספר 115 (Rue de Richelieu). נדמה לי שנכון היה להוסיף הסבר מדוע בחר הצייר דווקא בציור הזה כדי לסכם ולחתום את מפעל חייו היצירתי, ומה המסר שביקש להעביר דרכו. שאלות אלה דורשות עיון החורג מהיקפה של רשימה זו, אבל ניתן להניח כי המסר

פוליטי, והוא קשור למהפכה ולמלחמה על הרפובליקה - שהייתה חלק משמעותי בהווייתו של דוד, ושלתפיסתו טרם הסתיימה באותה העת.

ציורי הדיוקן המוצגים בתערוכה מלמדים שדויד הוא ללא ספק אחד מציירי הדיוקן הרגישים ביותר בתולדות הציור המערבי, ובחלקם ניכר הקשר האישי של הצייר אל מושא ציוריו. דוגמה לכך היא דיוקנו של **הרופא אלפונס לירוי** (Alphonse Leroy) (תמונה 2). הרופא יושב ליד שולחן עבודתו, מרפקו נשען על ספר סגור, והוא עסוק בכתיבה. ברקע ניצבת מגורת ארגון אופנתית שהומצאה זה מכבר. הוא מתואר כאיש יפה-תואר ונבון השקוע במחשבות. דוגמאות נוספות הן הדיוקנאות של חמיו וחמותו של דויד - **שארל פייר פקול** (Charles-Pierre Pécoul) ו**ז'נבייב ז'אקלין פקול** (Geneviève Jacqueline Pécoul), הורי אשתו שרלוט. ניכר בדיוקנאות יחסו החם ומלא החיבה של הצייר כלפי שני בני הזוג, אם כי לשארל הבעה רכה יותר מזו של אשתו.



תמונה 2. ז'אק לואי דויד, הרופא אלפונס לירוי, 1783, מוזאון פברה (Fabre), מונפלייר

קבוצה אחרת של דיוקנאות הם אלה שצייר דויד בבריסל. מהם ניתן ללמוד על קשריו עם גולים אחרים בעיר שהיו קשורים לממשל נפוליאון - כפי שעולה למשל מציור דיוקנו של **הגנרל הרוזן אטיין מוריס ג'רארד** (Étienne Maurice Gérard) (תמונה 3). בציורים אלה הקפיד דויד לציין את שם העיר. לדוגמה, בדיוקן של ג'רארד מופיעים שם הצייר ושם העיר על פאנל מאחורי רגלו הימנית של הגנרל. ההקפדה על ציון מקום



תמונה 3. ז'אק לואי דויד, הגנרל הרוזן אטיין מוריס ג'רארד, 1816, מוזאון המטרופוליטן, ניו יורק

גלותו מצביעה על המודעות הפוליטית של דויד, שבאה לידי ביטוי בבחירתו לגלות מרצון, ועל האופי ההפגנתי של צעד זה.

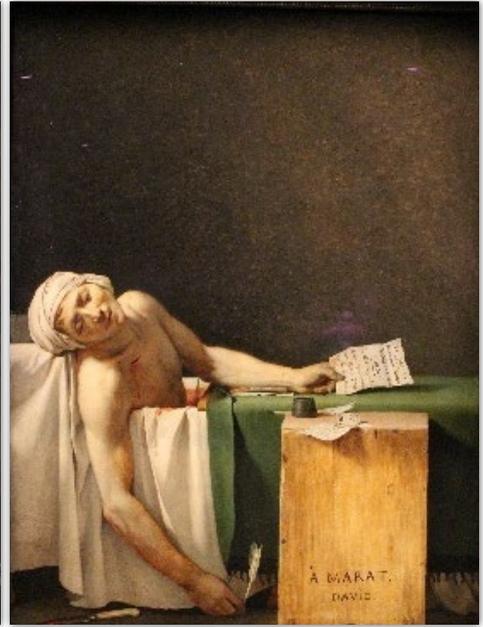
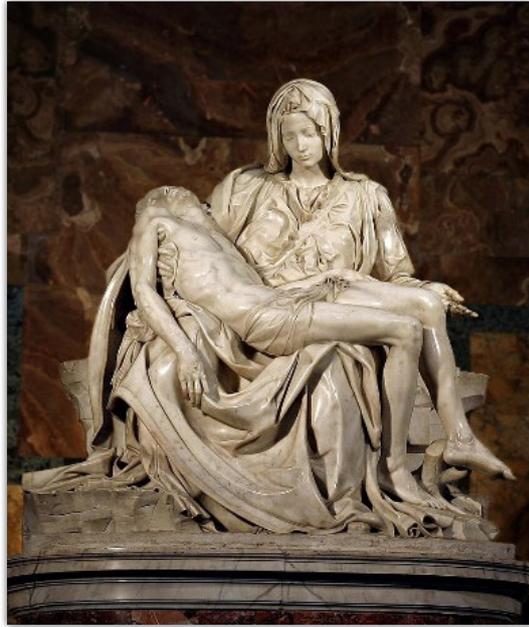
אחת הטענות שהדגישו אוצרי התערוכה היא שדויד הושפע מהצייר האיטלקי הנודע קרווג'יו (Caravaggio). שמו מופיע שוב ושוב הן בחלק מהפאנלים הגדולים שקדמו לכל קבוצת יצירות כרונולוגית, והן בתוויות שלצד חלק מהציורים. טענה זאת היא לדעתי חולשתה העיקרית של התערוכה, משום ששני הציירים פעלו באופנים שונים לחלוטין. האוצרים הצביעו על מוטיבים שונים שמופיעים ביצירתו של דויד כעדות להשפעות שהוא ספג מקרווג'יו או ממשיכי דרכו, שאת יצירותיהם היה דויד יכול לראות באיטליה. אלא שאת כל המוטיבים המוזכרים אפשר למצוא גם בציורי אמנים אחרים, שבניגוד לקרווג'יו היו מוכרים ואהובים מאוד בתקופתו של דויד - כמו מיכלאנג'לו (Michelangelo) וטיציאן (Titian), וכן אצל ציירי בולוניה במאה השבע-עשרה: לודוביקו (Ludovico) ואניבאלה קראצ'י (Annibale Carracci), גווידו רני (Guido Reni) וגווארצ'ינו (Guercino).

יתר על כן, יש לזכור שבמאה השמונה-

עשרה רווחה התפיסה, שמקורה בביקורת חריפה של ג'יובאני פייטרו בלורי (Giovanni Pietro Bellori), לפיה קרווג'יו הוא צייר נחות המייצג אמנות רעה משום שצייר רק מהטבע ללא יכולת שיפוטית. ביקורת זו באה לידי ביטוי גם בדברים שכתב הארכאולוג והתאורטיקן הגרמני הנודע יוהן יהויכים וינקלמן (Johann Joachim Winckelmann), ובדבריו של ההיסטוריון האיטלקי לואיג'י אנטוניו לאנצי (Luigi Antonio Lanzani). לאור זאת, הסבירות שדויד הושפע ממנו נמוכה ביותר.

לדוגמה, האוצרים ייחסו לקרווג'יו את מוטיב היד המתה **במות מארה** (תמונה 4), שלטענתם הושאל מידו המתה של ישוע בציורו של קרווג'יו **ההכנסה לקבר**, שנועד לכנסייה החדשה (Chiasa Nouva) וכיום מוצג במוזאון הוותיקן. אולם מוטיב זה מופיע כבר בפיאטה היפה של מיכלאנג'לו בכנסיית סן פטרוס (תמונה 5), וכן בשלושה ציורים של טיציאן המתארים את הסצנה של **הכנסת ישוע לקבר** (תמונה 6). מיכלאנג'לו וטיציאן זכו לפרסום רב, ועבודותיהם היו מוכרות לדויד ולבני דורו הרבה יותר מאשר ציוריו של קרווג'יו.

דוגמה נוספת היא תמונה מוקדמת של דויד המתארת את **הירונימוס הקדוש** (תמונה 7), עם כל האטריבוטים המסורתיים שלו, כאיש זקן ומקומט. לטענת האוצרים, הדמות מזכירה ציור קרווג'יסטי של ג'וזפה דה ריברה שהיה בנפולי; אולם אפשר



מימין לשמאל, מלמעלה למטה:

תמונה 4. ז'אק לואי דויד, מות מארה, 1793, המוזאון המלכותי לאמנויות יפות, בריסל

תמונה 5. מיכלאנג'לו, הפייטה היפה, 1499, כנסיית סן פטרוס, הוותיקן

תמונה 6. טיציאן, הכנסת ישוע לקבר, 1559, מוזאון הפרדו, מדריד

למצוא מקורות השפעה סבירים יותר, כמו ציוריהם של אניבאלה קראצ'י, גוידו רני וגווארצ'ינו, שבאותם ימים נהנו מפופולריות רבה בצרפת, ונחשבו לגדולי הציירים של העת החדשה המוקדמת. כל אחד מהשלושה צייר את הירונימוס הקדוש (תמונה 8) כזקן פשוט המתרגש לנוכח התגלות אלוהית. בציורו של גווארצ'ינו, המצוי ברימיני, ניתן לראות את הקדוש אוחז נוצה בידו האחת, וכף ידו השנייה פתוחה במחווה של התעלות למשמע מוסיקה שמיימית. האריה, אחד מסמליו של הקדוש, רובץ לציודו. בציורו של דויד פתוחה כף ידו של הירונימוס הקדוש במחווה דומה של התרגשות, כשלצידו האריה, ללא החלק השמיימי.



תמונה 7. ז'אק לואי דויד, הירונימוס הקדוש, 1780, מוזאון התרבות, קוויבק  
 תמונה 8. גווארצ'ינו, חזון הירונימוס הקדוש, 1641, האחוזה של הירונימוס הקדוש, רימיני

בדומה לכך, גם הטענה שדמות האישה הזקנה בציור **השלום הסביני** לקוחה מהציור **מדוזה** של קרווג'יו איננה משכנעת. סביר יותר שמקורה בפוסין, שהציב דמות של אישה זקנה במרכז ציורו **החטיפה של הנשים הסבינות**. פוסין נחשב לצייר קאנוני במאה השמונה־עשרה, בוודאי בחוגי האקדמיה הצרפתית שבמסגרתה פעל דויד. ככלל, כל מוטיב שייחסו אוצרי התערוכה להשפעתו של קרווג'יו ניתן למצוא גם בציוריהם של אמנים אחרים, שהיו חלק מהקאנון בימיו של דויד בניגוד לקרווג'יו עצמו.

הטענה שקרווג'יו השפיע על דויד מבוססת על דברי חוקרים כמו לואי הוטקר (Louis Hauteceur), שפעלו בשנות החמישים של המאה הקודמת לאחר התערוכה הרטרואספקטיבית הגדולה של יצירות קרווג'יו, שהוצגה במילאנו בשנת 1951. טענה זו חוזרת ונשנית בפרסומים מהשנים האחרונות – לדוגמה, בתערוכתו של פרננדו מצוקה (Fernando Mazzocca), שהוצגה בנפולי בשנים 2019–2020 תחת השם "דויד וקרווג'יו" (David e Caravaggio). נראה כי הנחה זו מבוססת על מעמדו של קרווג'יו בשדה האמנות כיום, תוך התעלמות מתפיסות האמנות ומהקאנון בתקופתו של דויד. מבחינה זו, החיבור בין דויד וקרווג'יו הוא אנכרוניסטי, והיה עדיף אילו אוצרי התערוכה היו נמנעים ממנו.

נוסף על כך, האוצרים לא הדגישו מספיק את הזיקה של דויד למקורות השפעה אחרים, כמו לציור הבולונזי של המאה השבע־עשרה ולסגנון האקלקטי שאפיין אותו, שהתבטא בשילוב של יותר מסגנון אחד ביצירה נתונה. זיקה זו עולה מציור מוקדם

אחר של דויד בשם **סן רוקו לפני המדונה עם חולים במגפה** (תמונה 9), שאותו צייר בתקופה שבה עבד על **הירונימוס הקדוש**. אפשר לראות בו את שילוב הסגנונות האופייני לציירי בולוניה: הדמויות הארציות מצוירות בסגנון אחד, ואילו המדונה וישוע בשמיים בסגנון אחר. הקומפוזיציה האלכסונית מזכירה את ציורו של לודוביקו קראצ'י, **הייקניס הקדוש לפני המדונה** (תמונה 10), שגם בו ניכר הפער בין הדמויות הארציות הגסות לבין הדמויות השמימיות הקלאסיות. הנחה זו סבירה במיוחד לנוכח העובדה שבימיו של דויד טבע וינקלמן את המושג אקלקטיות, בהתייחסו לציור הבולוני של המאה השבע-עשרה. השפעתו של וינקלמן על התהוות הנאו-קלאסיקה בציור של המאה השמונה-עשרה - ובכלל זה על דויד, אחד הציירים המזוהים ביותר עם הזרם הזה - ברורה ומוכרת. כך ניכרת גם השפעת תפיסת העולם של ציירי בולוניה על האקלקטיות הסגנונית בציור **סן רוקו** של דויד.



תמונה 9. ז'אק לואי דויד, סן רוקו לפני המדונה וישוע עם חולים במגפה, 1780, מוזאון לאמנויות יפות, מרסיי

תמונה 10. לודוביקו קראצ'י, הייקניס הקדוש לפני המדונה, 1594, מוזאון הלובר, פריז

התערוכה בלובר היא ללא ספק תערוכה חשובה של אחד הציירים הנאו-קלאסיים המרכזיים שפעלו בצרפת. המכלול המוצג, המסכם את חייו ופועלו של דויד, מרשים יחד עם זאת, נדמה לי שריכוז והצגה של מכלול כזה מזמנים הזדמנות לאתגר הנחות רווחות. יש לקוות שבעקבות התערוכה יתפתחו כיווני מחקר חדשים ורעננים על צייר שגם מאתיים שנים לאחר מותו, עודנו מבטא ערכים שהקהל העכשווי מוצא בהם עניין רב.

Jacques-Louis David

Louvre, Paris

15 October 2025 - 26 January 2026