

אירית סגולי

הציוץ של יוזפינה, השרבוט של רפי

וכבר היא עומדת לה, יצור ענוג שכמוה, וגווה מרטיט ברטט מפחיד, בייחוד מתחת לחזה, כאילו נאסף כל כוחה אל זמרתה, כאילו כל מה שאינו משרת בה במישרין את זמרתה ניטל ממנו כל כוחו, כמעט לא יוכל לחיות עוד, כאילו היא חשופה, מופקרת, תלויה כולה בחסדיהן של רוחות טובות, כאילו בזמן שהיא משוקעת כך בתוך הזמרה, פרושה מעצמה, די במשב רוח צונן חולף להמיתה. (פרנץ קפקא)¹

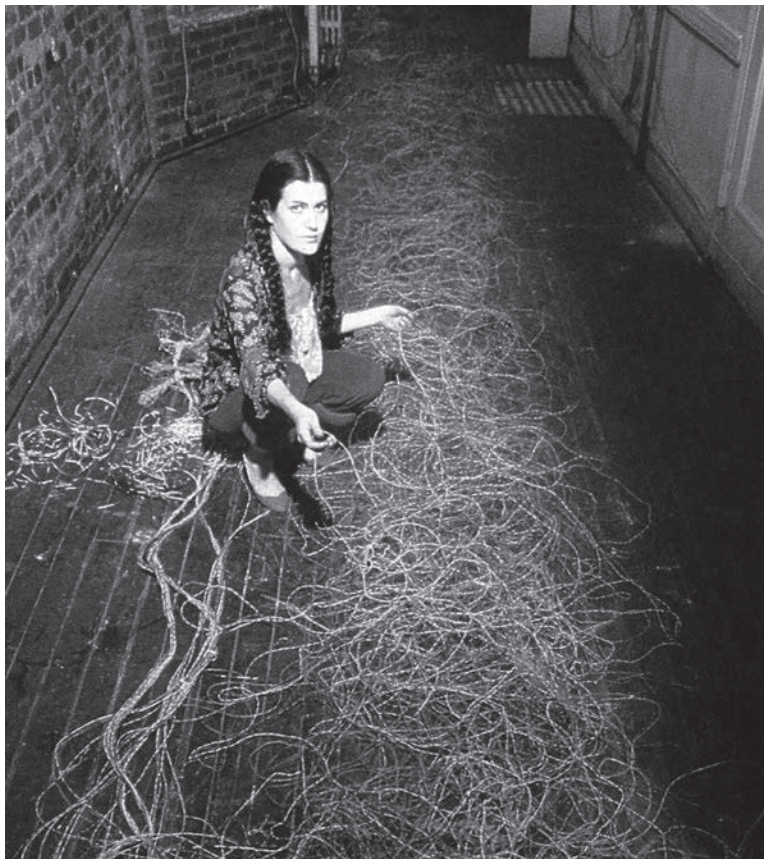
הצירוף הייחודי הזה של דמותו של האמן [יוזפינה] שהוא גם ילד וגם הורה ומנהיג, מעלה בדעתי את התפיסות השונות של ה'פרסונה' של רפי לביא. (מיכל נאמן)²

ב־1969 נפגש רפי לביא עם תלמידה צעירה, בת עשרים־וארבע – מירית כהן. כעבור כמעט ארבעה עשורים, שנה לפני מותו, הקשיב לביא הקשיש למחמאות מפליגות שחיים דעואל לוסקי העניק ליצירתו, והשיב לשאלתו: "את מירית כהן הכרת?" הוא הכיר:

כן, היא היתה תלמידה שלי. אחרי חודש הלכתי לרן [שחורי, מנהל המדרשה באותן שנים] ואמרתי שאני לא רוצה שהיא תלמד כי אני חושש שהיא לא בסדר.

כך ענה לביא בחיוך סחבקי ובחצי־קריצה המפורסמת שלו. עד לאותו רגע, בכנס לזכרו, במדרשה, ב־8.11.07, שם ראיתי את ראיון הווידיאו, ושמעתי את לביא מתרברב בעין החדה ובאבחון הפסיכולוגי שלו, כמעט שני עשורים לאחר מותה של כהן, לא באמת מסרתי לעצמי דין־וחשבון, עד כמה עמדתו של לביא, כשומר הסף של האמנות הישראלית, גם נגד מירית כהן, עמדה לה למכשול, ולא נתתי את דעתי למשקלה של עמדה זו במאבק הקיומי שלה בחברה הישראלית כאמנית ובת למשפחה שלא היה בכוחה לגנון עליה ולתמוך בה.

מירית כהן (1945-1990) נולדה באוזבקיסטאן והגיעה לכאן, בהיותה בת שלוש, עם הוריה הקומוניסטים, עניים מרודים, שלא יכלו לפלס לה מקום בחברה הישראלית, ולא להעניק תמיכה לנפשה הפגיעה.³ היא היתה אמנית מצוינת ותלמידה של רפי לביא. בעבודתה נתנה פירוש אחר, שונה משלו, לאריה ארוך ואביבה אורי, ה"אב" וה"אם" של האמנות הישראלית המודרנית, בתקופה שאחרי "אופקים חדשים". כהן למדה במדרשה אצל לביא בין 1969 ל-1971, עזבה ב-1975 לניו-יורק, שם הציגה כבר ב-1978 תערוכת יחיד ב-MoMA PS1. ב-1990 שמה קץ לחייה. רק ארבע שנים לאחר מכן הוצגה תערוכת יחיד שלה במוזיאון ישראל. תשובתו של לביא הציגה לעין כל את העיוורון המובנה של עמדת הכוח שלו. רק למראה לביא, המתפאר בעינו החדה להבחין ב"פגם" של כהן, החלטתי, אני מתוודה, למצוא דרך להגיב, ולא בחדרי חדרים, כי אם בפומבי.



מירית כהן, "מפתח מילוט לפתח מילוט", (מיצג), ניו יורק, 1980

הכרתי אותה ב־1965 ב"ביה"ס הגבוה לציור" שניהל אמן רוסי בשם מרגושילסקי. אחר כך, המשיכה ללמוד ב"אבני", ואני הלכתי למדרשה. אז גם המלצתי בפניה לבוא וללמוד אצל לביא. בבלי דעת, זימנתי אותה – צעירה מוכשרת, מקורית ומבריקה, שהאמינה בכל לבכה בייעודה כאמנית – הישר אל גוב האריות הצברי של האמנות הפלסטית הישראלית ולמפגש גורלי עם "האב" הצעיר. באותה תקופה שהיתי בלונדון ולא הייתי עדה מקרוב למפגש. ואולם, מיכל נאמן למדה עם כהן באותה כיתה. "היא היתה כבר מייסטרית וידעה מה היא רוצה", סיפרה ב־2011 לדליה קרפל על יחסיהם של מירית ורפי לביא: "הוא סירב להכיר במקוריות שלה, למרות שהיה ברור שהיא מדהימה. ראית שניים עם רצון ברזל מתגוששים. היא דרשה מעמד של בכירות והוא אמר 'את תלמידה ותלמדי ממני'. אש ותימרות עשן היו ביניהם", אמרה נאמן (מוסף הארץ, 15.4.11). ובכל זאת, נאמן עדיין לא עצרה ולא חשבה, שאולי בא הזמן להתבונן בלביא גם באמצעות הזווית של מירית כהן.

בקטלוג שהוציא ב־1998 מוזיאון אולֶמֶר, בעיר אולֶם, גרמניה – קושר המבקר והתיאורטיקן האמריקאי דונלד קספיט (Kuspit) את "הגֶרִיד השבור" בעבודה של כהן למהלך בינלאומי באמנות, מבלי להזכיר, או לדעת, דבר וחצי דבר, על השושלת המקומית, ממנה יצאה האמנית: לביא, אריה ארוך ואביבה אורי. אני סבורה שכהן נכונה היתה ללכת בקיצוניות בעקבות אורי וארוך, והיא איימה לחשוף את חולשת השרבוט של לביא, הכיסוי שלו להעדר יכולת לשהות בתוך מורכבות של ניגודי תשוקה ופחד. את החולשה הזאת אנתח בהמשך. מול אפיקי ההבעה אותם פיתחו ארוך ואורי, הציב לביא אופני הסתרה⁴. אסטרטגיית ההסתרה שלו לא נשארה רק בתחום יצירתו. היא הופצה בתחום השליטה שלו בשדה האמנות. דרך הסוד הכפול הזה – של ההסתרה בציור וביחסי הכוח – גויסו, מרצונם, תלמידיו להיות פרשניו.

ההגמון כחתרן

את הכנס לזכרו של לביא, פתחה מיכל נאמן, באנאלוגיה בינו ובין העכברה יוזפינה של קפקא. זה היה הניסיון הראשון, אני חושבת, לקשור בין דמותו של לביא כ"אב" לבין פעולת האמן שלו. האנלוגיה בנויה על דמיות אותה מוצאת נאמן בפרסונה של שני האמנים: לביא ויוזפינה, ובפעולת האמן שלהם:

הצירוף הייחודי הזה של דמותו של האמן שהמספר משרטט והעכבר המספר על יוזפינה שהוא גם ילד וגם הורה ומנהיג, מעלה בדעתי את התפיסות השונות

של ה"פרסונה" של רפי לביא: מחד גיסא "ילד תל-אביבי", כפי שתיארה אותו שרה בריטברג במאמרה המכונן ב"דלות החומר", ומאידך גיסא דמות אב שלשמה התכנסנו כאן כולנו.⁵

במה שנוגע לפעולת האמן, מצטטת נאמן את המבקר עירד קמחי: "הציור של לביא הוא הפעולה הלא יוצאת מן הכלל של היומיום שלו" (ע' 21), וככזה מציעה נאמן את הציור של לביא כמקבילה לצפצוף הרגיל של יוזפינה – אשר לא ניתן להבחין בינו לבין צפצופו של כל עכבר אחר.

ואולם, ההתעלמות המוחלטת של נאמן מן ההבדלים המהותיים בין אמן שפעל מלב-לבה של תרבות שלטת לזמרת רחוב פגיעה (יוזפינה העכברה), הפועלת בתוך קהילת-שוליים חסרת מוסדות בכלל ומוסדות אמנות בפרט, ונתונה לאיום מתמיד מצד החברה השלטת, הותירה בסופו של דבר את שאלת הקשר בין לביא המנהיג ובין פעולת האמן שלו – מחוץ לדיון.

יש כמה היבטים שחמקו מעין הפרשנויות הקנוניות ללביא האמן, והן יכולות להתחוויר דווקא מתוך ההשוואה בינו ובין יוזפינה. בסיפור של קפקא, יוזפינה היא עכברה קטנה, ילדותית ונשית, שפעולת האמנות שלה היא בעלת חשיבות עצומה לקהילתה, אך אין לה כל מעמד במוסדות האמנות שאינם קיימים שם. הניגוד בין פעולת האמן של קפקא לזו של לביא הוא מאלף, אך לא פחות מכך מאלף, בהקשר הישראלי, הניסיון הפרשני לטשטשו עם האנאלוגיה ליוזפינה. כאן מצטרפת נאמן לשרית שפירא, שהכבירה אנאלוגיות בין לביא ליצירות קפקא בטקסט שכתבה לקטלוג של תערוכת היחיד האחרונה שלו.⁶ האנאלוגיות הללו משכפלות, לעתים, דרך קצרה ונוחה להפוך את היוצרות. במקרה זה, להפוך אמן קאנוני ושומר-סף כוחני של שדה האמנות הפלסטית הישראלית לחתרן.

דווקא הדמיון המתקיים בין פעולותיהם של אמנים כ"מישהו נעמד לו בחגיגות כדי לעשות פעולה רגילה שברגילות" (ע' 294), מעורר את החשד שמא תחת מראית העין של הרומה, נמצא דווקא השונה. הצגת פעולתו של סופר חתרני כקפקא, כמי שפעולתו דומה לזו של לביא, צבר בלב התרבות הישראלית השלטת, מרוקנת מתוכן את פעולת שניהם ומטעה בשני הכיוונים. לא לשווא מצוטט באנאלוגיה של נאמן הסיפור של קפקא בהרחבה, ואין בה, ולו גם מלה אחת משל לביא, מורה הדרך והמבקר, ואף ציור מציוריו אינו מוזכר.

הסיפור מבקש להצביע על הפונקציות הממשיות שיוזפינה ממלאת

בקהילתה, וכיצד דווקא מילוי פונקציות אלו עומד בסתירה להכרה בה כזמרת-אמנית. התנאי להתקבלותה הוא צפצוף עכברי רגיל, אך ב־בזמן הוא מחזק את "תעלומת השפעתה הגדולה", הן מבחינת סיבותיה והן מבחינת תוצאותיה (פעולת האמן שלה והצורך בהתכנסות הם גם סיבת המופע וגם תוצאתו מבחינת קהלה). ומכל מקום, חיבור זה של סיבות ומסובכים, שאינם ניתנים להפרדה, הוא העומד ביסוד אי-האפשרות להכיר בה כאמנית.

מצב דומה מתאר קפקא ביומניו, שעה שהוא מציג את חוויית האזנתו למרת קלוג מן התיאטרון האידי הנודד: "ההאזנה לשירתה של גב' קלוג, החיה תמיד, אין פירושה אלא בדיקת יציבותו של העולם, והרי זה הדבר הנחוץ לי." מה שמקרב אותו אליה כמי שמעניקה לו את ה"נחוץ" לו, מרחיק אותו מן היכולת לפצל את החוויה ולהבחין אם מה שהיא עושה זו אכן אמנות. כמו תינוק היונק את חלב אמו, מקבל העם במופעי הזמרה של יוזפינה את "הדבר הנחוץ" לו, את "הרשות להתמתח ולהשתרע לו פעם אחת להנאתו על מיטתו הגדולה של העם" (305) ולשתות "מכוס השלום לפני הקרב" (301) תוך היצמדות "גוף אל גוף", שבה מקבל היחיד מן העם את מה ש"שום יחיד לא היה מסוגל לעשות, [את] מה שמסוגל לעשות מהבחינה הזאת העם ככלל" (299). ההזדקקות ההדדית של יוזפינה והעם זה לזה אינה מגשרת על המרחק הגדול המפריד בין האופן שבו היא תופסת את פעולת האמנות שלה לבין האופן שבו העם תופס אותה: "היא כופרת אפוא בכל קשר שהוא בין אמנות ובין הצפצוף. ולמחזיקים בדעה ההפוכה היא רוכשת בוז גמור" (295). מבחינתה, פעולה זו ראויה להכרה ומצדיקה זכויות-יתר: "מה שהיא מבקשת אפוא אינה אלא הכרה פומבית, חד משמעית, לנצח נצחים, הכרה שתעלה על כל מה שנודע עד כה" (ע' 308); ולפיכך "מראשית דרכה כאמנית נאבקת יוזפינה שיתחשבו בזמרתה ויפטרו אותה מכל עבודה; כלומר, שישחררו אותה מדאגות הפרנסה ומכל שאר הדברים הקשורים במלחמת הקיום שלנו ויגלגלו אותם – מן הסתם – על העם בכללותו" (307). העם מסרב להיענות לבקשתה, והיא מגיבה בסנקציות ומקצרת את הקולוראטורות. העכבר המספר, שאינו מומחה לאופרות, אינו מבחין בקיצור זה, ואי-הבחנה זו מהותית לסיטואציה שבה היא פועלת. זוהי מלכודת, שכדי להיחלץ ממנה, עליה להבדיל את פעולתה ביתר שאת מן הצפצוף הרגיל ולנקוט שפה אמנותית גבוהה יותר, שתאפשר לכל עכבר לזהות כי אכן מדובר באמנות ולא בצפצוף גרידא. עם זאת "היא מוסיפה ואומרת, שמאחר שנבצר ממנה לזייף את הנעלה ולהחניף לנקלה, אין ברירה אלא להשאיר את הדברים כמו שהם" (310).

יוזפינה אינה פועלת מתוך "חופש אמנותי", מושג הנגזר מחוקי טריטוריית

האוטונומיה של האמנות, שמראית העין של קיומו היא מדד למראית העין של מדינה דמוקרטית, אלא מתוך – "אין ברירה אלא להשאיר את הדברים כמו שהם". ברירת מחדל זו, המצילה אותה מניתוק ממקור ההשראה שלה, המצוי בתרבות ובחיי היום-יום של קהילתה, ומסילוקה בידי הקהילה, אינה עומדת בסתירה לאמביציה שלה כאמנית. הצפוף העכברי הרגיל שלה הוא מצד אחד פונקציה של סירובה להשתתף בשפת האמנות הגבוהה, שפת אדוני הארץ, שהיתה מזכה אותה בהכרה כאמנית, ומצד שני היתה מחייבת אותה להתבטלות עצמית ותרבותית של בת למיעוט נרדף והתנתקות משרידי המסורת ומ"ערכים קולקטיבים" שאותם היא מבטאת.⁸

המומחה

לביא המבקר לא היה יוזפינה ש"כאילו נאסף כל כוחה אל זמרתה, כאילו כל מה שאינו משרת את בה במישרין את זמרתה ניטל ממנו כוחו". (297). הוא כתב כמו שאיש לפניו לא כתב. ייחודו היה בדיבור הישיר: אני אוהב, אני לא אוהב. כנקודה מוצא גלויה. ב־1981 לביא בן 45. נראה כי הוא בשיא כוחו. אחרי תערוכת יחיד במוזיאון תל־אביב ויד־ביד עם אוצרת המוזיאון, בדרך לקונוניזציה של "דלות החומר" (1986). את כוחו הפוליטי כמורה, מבקר ואוצר הוא מסווה בתחפושת של האמן הפגיע:

כאמן, אני חש עצמי נפגע, ולא נותר לי אלא לבקש שלא יעשו לי תערוכות כאלה כשאסתלק. זו דוגמא טיפוסית להשתלטותם של הטפילים־ האוצרים, המבקרים והמחנכים, הפועלים מחוץ לאמנות ואינם מצליחים לחדור לתוכה פנימה. טפילים אלה הופכים את האמצעי למטרה. ובתערוכה זוהם הפכו את פסליו של הנציגר לעלובים ומסכנים. לצעצועים בחלון־ראווה לדקורציה הנלווית למחקרי האוצר.⁹

כאמן הוא מציב עצמו במרכז של פְּנים המזוהה עם ה"אמנות". על הפנים הזה מאיים חוץ של "טפילים", "אוצרים" "מבקרים", "מחנכים", המנסים – באופן לא לגיטימי – "לחדור" פנימה. הם "הופכים את האמצעי למטרה", והוא, כאמן ובשם האמנות־כמטרה, מתגונן. כמומחה לאמנות, כמבקר אמנות וכמורה בכיר, אוצר ויזם משפיע, הוא מדבר כאמן פגיע, בעל הלגיטימציה. כאמן הוא מרים "יד מיומנת" להודיע בקהילה מה ומי כן, ומה ומי לא. הוא מייצר ומשכפל "רעה קדומה" ההולכת כארון הברית לפני המחנה, והוא עושה זאת לכאורה מעמדת

"נפגע", ולמעשה מעמדת כוח של שומר הסף. צבא השייכים, שהתקבלו על-ידו כ"קולגות", שוכחים כמותו כי הם מדברים מעמדת כוח הגמונית. אחרי מעשה ההסוואה הזה אני מבקשת להתחקות, כמה הוא מזכיר חלקים אחרים באליטות הישראליות המתעקשים להציג את עצמם כ"חתרנים", כ"שמאלנים", ובעיקר כחסרי כוח.

בלי "אוהב – לא-אוהב" אין חיים ואין אמנות. אין לגיטימי מכך. הבעיה היא בהסתרת הכוח הממשי של המומחה בעל ההעדפה או ההסתייגות, כוחו הממשי במוסדות האמנות, בין אם כמי שפועל מתוכם, ובין כמי שמשפיע עליהם כמו לביא ומוזיאון תל-אביב בשנות השמונים. ושוב, כוחו לקבל או לדחות – משפיע באופן קריטי על התקבלותו שלו-עצמו, באמצעות תפקידו כמורה-דרך לתלמידים, אשר מרגע שהפכו לקולגות "בוחרים" בו לעמוד בראשם, כפי שכבר ב-1993 הראתה אראלה אזולאי¹⁰.

איפה הגוף?

עידו בראל העלה את שאלת העדר הגוף ביצירה של לביא ובישיח עליה:

הדימוי של הגוף של רפי ושל הפרסונה, אפילו שלא דובר עד כה על הציור של לביא כהצעה של גופניות; גופניות שעולה גם דרך ההעדר של הגוף, ... גם אם במונח מסוים הגוף אינו נוכח, הוא נוכח מאד גם בהיעדרות שלו. זוהי נקודה לא מדוברת: רפי לביא בהקשר של הגוף. משה גרשוני מתייחד כמי שהציג את הגוף בתוך האמנות הישראלית... לנסות להבין את רפי לביא והציור שלו, וגם לחשוב על רפי דרך הגוף של רפי, מעלה דבר מה שהוא כה חסר.¹¹

בראל תוהה על העדר זה מתוך השוואה לחשיפה האינטימית של גופו של הצלם ג'ון קופלנץ, שהעמיד את המצלמה מול קפלי גופו העירום, השמן והמבוגר – מבלי לשלוט בתוצר הצילומי. ההשוואה לקופלנץ, שבמבט ראשון נראית מופרכת בגלל גודל הניגוד, קולעת למטרה. חשיפת הגוף של קופלנץ היא האנטי-תזה ללביא, כמבקר וכאמן. שליטה והסוואה הולכות יד ביד. חשיפה ושליטה לא הולכות יחד. ההבדל בין קופלנץ ללביא כמו בין לביא לגרשוני הוא בעמדה כלפי השליטה בתוצר: לעצור ולשלוט, לעומת לשחרר ולתת לבלתי נודע לחדור. האנאלוגיה בין לביא האמן ללביא המבקר והאיש החזק בשדה היא בשליטה על הדיפת הגורמים המאיימים שעשויים להתפרץ להפתיע לחצות את הגבול בין חיים לאמנות.

רק באמצעות הסתרת המניעים, שהגוף הגלוי של האני היה יכול לחשוף, יכול היה לביא להצליח. לביא "התרחק כמו מאש מכל פסיכולוגיזם" (בראל) ומנע ככל יכולתו מפרשניו להגיע לקודש הקודשים של הקשר בין גופניות לכוח, בין גופניות לטריטוריאליזם, בין אני למקום, בין אני ראוי ובעל כוח לסלק מהמקום את הבלתי ראויים, ובין גופניות וידע לכוח.

השתלטותו של לביא על שדה האמנות היא גם מטאפורה למהלך הישראלי במרחב. הופעת הגוף ביצירה, חושפת אותו ואת פעולתו למתבונן ביצירה ולפרשן. מי הוא? מה הוא עושה? והיכן? כולן שאלות שהנוכחות הגופנית מעוררות. כאשר דיבר, לא היה לביא מהמסתירים. הוא דיבר "דוגרי" ובעט בסגנון צברי כוחני גם, ובו־בזמן עתיר קסם אישי, ובעל עין מצוינת לאמנות ולכל חולשה אנושית שידע לתמרן ביניהן. "אצלו זה היה 'שח מט'", אמרה לי כעבור שנים רבות שרה בריטברג, שכאוצרת צעירה סמכה ידה ונשענה על הביטחון ששידר.

הכריזמה שלו העניקה לו מעמד שופט ופסקי הדין נשמעו כך: "זה ריפוי בעיסוק", או "זו, שתלך לקרמיקה", ושאר דברי ביטול, והכל במהלך השיעור, תוך קריצה שובבה לקהל תלמידיו, שאיחדה אותם נגד הקורכן, אשר עבודתו הנפסלת מוגשת לעין כל. השיפוט המהיר של לביא, שלא פעם הצחיק את החברה – ליכד וסירס את ה"אנחנו" ופלט באכזריות כל אחר ואחרות.

הנה דרך אחת להבין את ההסוואה של הכוח באמצעות רדיקליות: סגנון "הצבר הבועט" יצר ושימר דימוי של מרדן המצפצף על המוסכמות. למעשה איפשר הסגנון הזה ליהנות מעמדת הכוח של בעל הזכות לבעוט בכל אחרות – בצד הזחיחות המיתממת שלא אבדה ללביא עד סוף ימיו. יאיר גרבוז, התלמיד המעריץ והאוהב־באמת של לביא, והאמן שלביא היקנה לו את מעמדו כיוורש בניהול המדרשה, כתב עליו:

אי אפשר היה לגייס אותו לשום מאבק ציבורי, כולל לא בענייני הממסד האמנותי, הממסד החינוכי והממסד הפוליטי. יותר מזה, באופן מוזר ומשוגע וכמו להכעיס, הוא תמיד מצא איזה צדק חוקי ופורמאלי בעמדתם של בעלי השררה. אני מניח שלפני שהוא מת, הוא כבר גמר את כל מנות ה"לא אכפת לי", "מה זה בכלל מעניין אותי" ו"שיישקו לי בתחת" המוקצבת לאדם אחד.¹²

למה "מוזר ומשוגע"? הרי מדובר באיש ממסד. תשובה אפשרית: הדימוי של לביא כמרדן נבע מצפצוף על המוסכמות והממסד. צפצוף איננו מרד. אפשרות נוספת: חלק מהשיח ההגמוני הישראלי מובנה לתוך דימוי עצמי של מרד, והסתירה הזאת, בהופכה למנגנון כוחני, דורשת הסוואה.

או/או

לביא גרס הפרדה: או/או. או אמנות, או פעולה פוליטית, חברתית, אקולוגית, מגדרית. גם-וגם היה בלתי אפשרי מבחינתו – "פלאקט!", "נטאשה על הטרקטור!" כמורה דרך ומבקר פסל וגינה כל ניסיון לחצות את הקווים בין אמנות לחיים, או לטשטש את הגבול ביניהם. הוא העביר איקס על החטאים והחוטאים. לכן, שנים לא קלות עברו עליו בשנות השבעים, כאשר הרוחות בארץ ובעולם נשבו לכיוון אחר. שנות השבעים בישראל הניבו את האמנות הנועזת והמרתקת שלא נס ליחה עד היום, אמנות שלביא לא רק שלא היה שותף בהתרחשותה, אלא יצא לרוב כנגדה.

למוקד ההשפעה נכנס, בין היתר, האמן יצחק דנציגר, ששבע כיבודים כאמן וחצה את גבולות האמנות למען פעולות ממשיות בחברה. דנציגר נתן השראה ועידוד לאמנים צעירים כגרשוני, אולמן, גבע ואחרים. הפעילות שלו ושלחם קיבלו תמיכה מאוצר מוזיאון ישראל, יונה פישר. בתערוכות הרדיקאליות שאצר – "מושג + אינפורמציה", או "סדנה פתוחה" השתתפו גם נוישטיין, בני אפרת, יוסי מר חיים, מיכאל דרוקס, אבל לא לביא.

ואולם, ב-1977 נהרג דנציגר בתאונת דרכים, יונה פישר סיים את תפקידו במוזיאון ישראל ושרה ברייטברג היתה לאוצרת אמנות ישראלית במוזיאון תל-אביב. מוזיאון ישראל איבד את תפקידו כמוביל. ברייטברג מיהרה וכבר ב-1979 הציגה תערוכת יחיד ללביא, והובילה יד ביד איתו את החזרה לאובייקט האמנות, את החזרת הגבול המוצק בין אמנות לחברה. אולי ראוי לזכור גם כי כל הדברים הללו התרחשו בעידן פוליטי חדש, אחרי 1977.

החזרה לציור התרחשה במקביל למה שאירע במערב. ואולם, המהפך הישראלי – מאמנות רדיקלית בשנות השבעים ל"חזרה למוטב" בסוף העשור – צריך להיבחן על רקע ההקשר שלה כאן. "דלות החומר" של ברייטברג (עם לביא ברקע) ירשה את מקומה ההגמוני של "אופקים חדשים", כך מסופר בנרטיב של האמנות הישראלית מאז אותה תערוכה. מהנרטיב הזה הולכת ונמחקת אמנות שנות השבעים, שפעלה כזכוב עוקצני שבה הכיבוש הפך ממצב זמני לקבוע. זכוב עוקצני זה לא יצא, כפי שמקובל להציג זאת, מהשוליים (כמו שטענה אזולאי), כי אם נתמך ונשען על יונה פישר ומוזיאון ישראל, סטודנטים מבצלאל ובהשראת דנציגר. גם במיצגים שגדעון עפרת אצר בבית האמנים בתל-אביב השתתפו אותם אמנים מרכזיים.

תפקידו של לביא בבלימת הכוחות הרדיקליים שהחלו לצמוח בשדה האמנות

הפלטטית בשנות השבעים, במיצגים ובפעולת שטח, בהקשרים פוליטיים, אקולוגיים ומגדריים – היה עצום. ארבעת הלאווים שלו ממסגרים גם את פעולת האמנות שלו עצמו, וגם מעגנים את ההסכמה החברתית שעל בסיסה התקבלה "דלות החומר" כשפת אמנות הגמונית של החברה הישראלית משנות השמונים. אלו היו ארבעת הדיברות של לביא שתורגמו לערכים פוזיטיביים בטקסט המכונן של "דלות החומר".

א. "אם אתם רוצים להפגין, תזרקו אבן ואל תעשו פלקטים", היה חוזר לביא בשיעורים במדרשה באזני תלמידיו, ושם ללעג אמנים כאביטל גבע, שיצא עם אמנים אחרים בשנות השבעים נגד הכיבוש והפגיעה בפלסטינים. כך הדביק בין אמן שלא נראה לו ובין פעולה חוץ גבולית שנגדה יצא.

ב. כנגד האפשרות שאמן יפעל לשינוי אקולוגי סביבתי, כפי שדנציגר עשה בשיקום מחצבת נשר, הפעיל לביא אותה אסטרטגיה של הפחתת ערך האמן בצמוד להלעגה על הניסוי:

דנציגר של שנות השבעים לא השכיל, לדעתי, לתרגם את הלכי הרוח בעולם לעשייה בעלת חשיבות. פרויקט מחצבות נשר הוא בעיני כישלון טוטאלי. בכדי לעשות הר פצוע לנוף אורגני, יש צורך באקולוגים ואנשי מדע – לא באמנים. ובוודאי לא בדנציגר. בשנות הששים נשאל דנציגר לדעתו על בית חולים הדסה המכער את הנוף. הוא טען שאין כל רע בעימות של מעשה-האדם עם הנוף. לא תמיד חייבים לשאוף להטמעה והסוואה, אמר דנציגר, ובפרויקט נשר הוא התכחש להצהרתו זו וחזר להיות אסתטיקן שמרני, כמעט אימפרסיוניסט נוסטלגי. במסווה של גישה אמנותית חדשנית, יצר דנציגר גנות נוי שמרנית. " (העיר, שם)

ג. הוא לא הכיר בכך שיש משמעות להבחנה בין פעולת האמנות של אשה ובין פעולת אמנות של גבר: "אמנות נשית לא קיימת... כל הדיבורים על אמנות נשית זה הבל גמור"¹³.

ד. "עוד בשנת 1990", כותבת תלמידתו של לביא, מיכל היימן, היה "חוזר לביא שוב ושוב": "צילום זו לא אמנות, רק אם הוא מטופל, רק אם הוא בסדרה..."¹⁴. עשרים שנה אחרי שהצלמת האמריקאית הרדיקלית דיאן ארבוז כבר מתה, התבצר לביא בהגנה על שדה האמנות מפלישתו המסוכנת של הצילום, שלא עבר פרוצדורות אמנותיות מנטרלות, שלא "טופל", שלא היה חלק מ"סדרה".

אי אפשר לנתק עמדה שמרנית זו מהתנגדותו של לביא להשגת גבולות האמנות בשנות השבעים, לשלילת ההבחנה בין אמן לאמנית ומהחרדה שלו מפני התגלות הגוף הסינגולרי של האמן. תיעוד הפעולות והמיצגים הרדיקאליים, כמו כהן גן שנטע אוהל במחנה פליטים פלסטיני, או גכטמן שצילם את שלבי גילוח שער גופו במהלך הכנה שלו לניתוח – מתכתבים עם מה שקורה היום באמנות באופן שרק מחדד עד כמה הקריטריונים לצילום שלביא המשיך לדקלם בשנות התשעים היו שמרנים ודכאניים.

הקריטריונים של לביא

ב־1982 נתן לביא לנילי נוימן, אז עורכת כתב העת לאמנות "קו", ראיון על "אמנות ישראלית ביחס לזהותה". כאן הוא כבר בשיא כוחו והשפעתו על שדה האמנות ועל דרך המלך לקראת כינון ההגמוניה של "דלות החומר". מה שבולט יותר מכל בראיון הוא "התודעה העצמית של לביא", המבדילה בין האותנטי לזר. אין רגע שבו הדגש של האותנטי, ולעומתו מה שאיננו אותנטי, אינו מזוהה עם ה"טעם של לביא", ובעיקר עם אישיות וכוחו. למשל, איזה אמן ראוי להיקרא "ישראלי"? לביא יודע:

יש אמנים שאם היו מציירים עבודות ישראליות, לא הייתי מאמין להם משום שהם לא התאקלמו כאן מעולם. הם עדיין מצייתים למנטאליות של ארץ מוצאם.¹⁵

מי מעניק תעודת "אזרחות מנטאלית"? המומחה הטבעי, הילד הישראלי חד העין, המבחין בעקבות הציות למנטאליות הזרה, הלא מקומית ולא ישראלית, אשר הוא עצמו משוחרר ממנה, מעצם היותו בן המקום. אגב, זריצקי הוא "ישראלי", כלומר הוא הצליח להשתחרר מה"מנטאליות" של רוסיה ובהמשך:

כל האמנים שיושבים בחו"ל ולא פה... כשאני בודק אותם... לא הייתי מכניס איש מהם כאבן-יסוד באמנות הישראלית... ולכן אני נאבק כל-כך נגד הניסיון להחזיר אמנים ישראלים שיושבים בחו"ל... הם יהיו אסתטיקונים, דקורטורים, הם לא יהפכו לאמנים יותר טובים פה. (ע'17)

הנה, מכאן אפשר כבר להגיע אל העיקר: כיצד מיישבים את המתח בין השוליים הישראליים למרכז המערבי? כיצד ממפים את האמנות, כך שמרכזם של השוליים

יזוהה עם העצמי של לביא? פשוט מאוד:

התפיסה הכוללת שמשותפת לאמני שנות הששים היא העימות. העימות המיוחד לי הוא לדעתי אכן ישראלי. מה אני מעמת, וכיצד אני עושה זאת, זה מה שאפשר לכנות הישראליות שבי ובוזה אני שונה מראושנברג. כך שלא דרך העימות עצמו השפעתי על אחרים אלא כצינור שהעביר את ג'ספר ג'ונס ואחרים. השאלה החשובה היא האם התפיסה של העימות הישראלי היא השפעה, ואני טוען שלא.
(ע' 12)

לביא מנסח כאן תיאור שאין כמותו: "העימות" (הקולז'יסטי בין מרכיבים וחפצים מצויים) מייצג, ללא סתירה, את המשותף לאמנות הישראלית ולזו המערבית, וגם את ייחודה של האמנות הישראלית. לביא עצמו, מצד אחד, הוא "צינור" המחבר בין המרכז למקומי (שוליים שאינם מפגרים אחרי המרכז), ומצד שני, הוא המוצא איך ליישם את "העימות" באופן שאינו תוצר נחות של חיקוי והשפעה. עכשיו מגיעים לעיקר, לעליונות הישראלית על פני המרכז המערבי: נוימן מסכמת

"אמנות ענייה" נקלטה בארץ באופן פחות מאנייריסטי מאשר במקום שממנו היא יובאה. משום שנראה שכאן בחירת החומרים הזאת מיידית יותר, פחות מתחננת מאשר אמריקאני או איטלקי שבחרים לעבוד באמצעות חומרים כאלה. נראה לי שמשום שהם גדלו וראו משהו אחר, שם זו ג'סטה, פוזה אמנותית, בעוד שכאן זה שנראה מדויק יותר; נכון יותר.

לביא מאשר וחותם:

משום שהמקום משתמש במה שיש לו והאמנות משתמשת במה שיש לה. זה לא פוגע באמנות, זה מאפיין אותה. (ע' 17)

כלומר, "אמנות ענייה" אמנם "יובאה" אך כאן היא אותנטית יותר. ומדוע? כי כאן, אנחנו עניים יותר, כלומר הניגוד בין אמנות לחיים קטן יותר, וזה מה שמקנה לאמנות הישראלית אותנטיות וראשוניות, ולאמנות משם – זיוף ו"תחננות". לביא באמת שיכור ממרכזיותו בשלב הזה של הקריירה שלו. הכל מוכן לקראת ההכתרה ההיסטורית ב"דלות החומר".
ההסבר לקבלת הפנים הלוהטת לתערוכת "דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית", ארבע שנים לאחר ראיון זה, מצוי בדיוק במקום הזה – הנה האמנות, העומדת בשורה אחת עם האמנות המערבית, וכמוה עוסקת ב"עימות",

ומצד שני היא יותר מדויקת ואותנטית ממנה. בקצרה, האמנות הישראלית פריפריאלית, אבל לא פרובינציאלית, ולא חקיינית. היא אף עולה על המרכז בכך שהיא "מדויקת" יותר ונאמנה למקור/למקום. יותר מרבע מאה לאחר מכן, קוראת מיכל נאמן במהופך את תמונת האמנות הישראלית:

גם האמנות הישראלית לא שייכת להיסטוריה, לא שייכת לתולדות האמנות (העכשווית), ולכן בנויה במובן מעניין כמו אמנותה של יוזפינה, כמה שאימננטית לו ההשכחה. האמנות של רפי לביא מלמדת אותנו, איך לעשות אמנות בתנאים של השכחה... כשייכת ולא שייכת באופן מוזר לעם ולמקום שבו נוצרה. קפקא קורא לזה גאולה, כי זו גאולה מהגאולה האחרת של הבטחת הנצח. (נאמן, ע' 21)

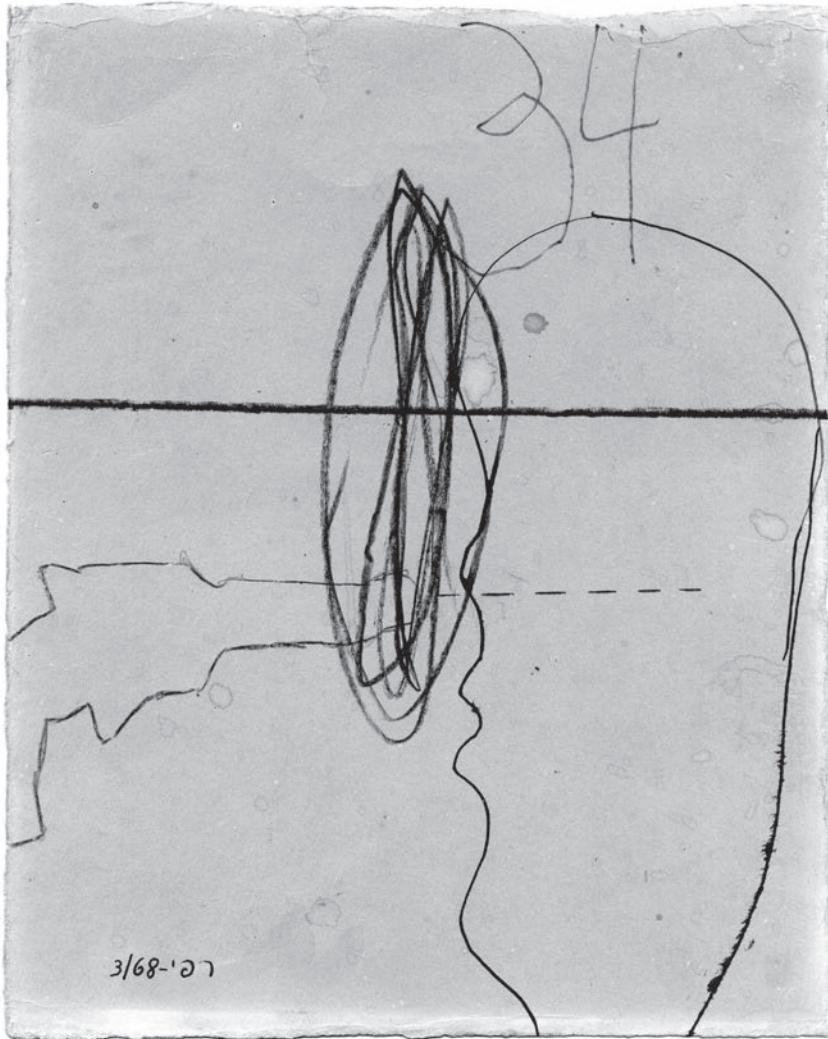
האמנות הישראלית השלטת היא פריפריאלית ולפיכך היא מקבילה לשוליות החברתית-תרבותית שמתוכה פעל קפקא. האנאלוגיה הזאת זקוקה לא-היסטוריות, משום שהיא טובלת בהכחשה, לא בהשכחה. גם נאמן מתעקשת לדבר על הגמוניה במונחים של אנטי-הגמוניה. גם נאמן אינה יכולה לקרוא לילד בשמו: אמנות ממסדית.

האקדח והשרבוט

את הרישום הזה (20/24 ס"מ) קיבלתי מלביא ב-1968 ומאז הוא תלוי בביתי. אף על פי כן אני מבקשת "לקרוא מה שמצויר כאן" באופן שעשוי להתפרש כביקורתית¹⁶. מתחת לשרבוט הגדול המתנוסס, לכאורה בשובבות, במרכז הרישום, שנחצה בכוחות בקו תקיף, הנשען על סרגל, מתרחשת מטמורפוזת: קצה איבר מין זכרי, ילדותי למדי, רשום ביד רפויה, והופך לאקדח. הקו המקווקו שמושפרץ/גורה ממנו אל קונטור הפרופיל הריק אינו נושא עליו את חותם המהפך – תשוקה ופגיעות ההופכות לפוגענות. השרבוט הגדול בוטה ביכולתו לגונן מפני חשיפת הרגע של המטמורפוזת, מקצה איבר מין נימול לאקדח יורה. ואולם, השרבוט הגדול גם אינו מסתיר את המהפך בהסתרה מלאה. מדוע? משום שהסוד הקטן/גדול הזה הוא המקור הקטן, אך הלא-אכזב, של האנרגיה המפעמת ברישום זה.

מה תפקידו של השרבוט? מסווה למהפך מילד פגיע לאדון פוגע (שיש [ואין] להסתירו)? השרבוט כמטאפורה להסוואה? לעיוורון הדו-כיווני? השרבוט כחופש

קטן המסתיר את החופש הגדול מתחתיו? השרבוט כדגל לחוסר אחריות? כסמל לחוסר אחריות של הפוגע משום שאינו חש בכאב הנפגע? והשרבוט כ"שייסקו לי בתחת אלה שיבואו אלי בטענות"? הכל פתוח.



השרבוט יושב על הנקודה, שאותה לביא מבקש להסתיר מפני עצמו ומפנינו, המתבוננים, זו הנקודה שבה מתחולל השינוי בתשוקתו של העור־לא־גבר לגבר פוגע, שאינו מקבל על עצמו שום אחריות על הכוח שהוא מפעיל. הכוח

והתשוקה של הגוף הגברי הוא־הוא הסוד הכמוס שלביא מסווה תחת השרבוט הילדי, זה המסמל את אי ההכרה באחריות, ואת העדר החובה לקבל אחריות, כי הרי הוא עודנו ילד, שלא חלה עליו האחריות. הוא מקבל ישות על־מגדרית, ובו־זמנית שומר בידי את הסמכות העליונה של האב.

איני חושדת בו כלל במניפולציה מודעת, כמובן. לביא היה עיוור לאופן שבו חצה את הקו מילד פגיע לאדון ואב פוגע. סוד כוחו בחיבור בין המעבר הזה לבין עיוורונו כלפיו. בעיוורונו שיכנע. ועיוורונו זה, הלגיטימי כאמן, הוא זה ששוכפל באמצעות המניפה הפרשנית הרחבה, שצייתה למשאלת ההסתרה שלו.

שרית שפירא ייצגה אותו, את הילדון, מפני "סוכני הפאלוס", כשהם זוכים לשלל תארים:

האב הסמלי, נציג הסמכות של חוק־השפה (הפרשנים, א.ס.) ישוב ויתבע את ליטרת הבשר שלו, ואז יהיה על קול הילד – אינפנטיליסט, פורמליסט או סימבוליסט – לחמוק פעם נוספת מפרעון השטר. הקול המנחה את עבודתו של לביא, דבר הילדותיות, יודע כי לעולם לא ייפרע מדין המשמעויות הנלוות לשפה "הטבעית" או "המגזרית", שכן סוכני הפאלוס ירדפוהו גם בדמות הדוברים של אותו מגזר – מבקרים, תיאורטיקנים, אוצרים, שינסו לכרוך על צווארו את חבל המשמעויות בקריאה "פורמליזם", "דלות־החומר", "סימבוליזם", "אינפנטיליזם". וכשם שהציור של יויו (הבן של לביא, א.ס.) מגרה את הגננת לחזור ולהציק לו בחקירת זהותו ("מה זה?").¹⁷

שפירא מנסה לגונן על "דבר הילדותיות" של רפי/יויו הקטן ולתת לו "פטור" מעלילות "סוכני הפאלוס". לא לחינם כינה לביא את שפירא "העורכת־דין שלי". היא הודפת את הפרשנים בציטטות רבות מ "קפקא, לקראת ספרות מינורית" של דלז וגואטרי, ואלה מציגות אותו כמחפש "מוצא" מפני כוחות התרבות השלטת ולא כבשר מבשרה. וכל זה במקום לבקש ולחקור את פשר "שתי הטקטיקות המרכזיות באסטרטגיה האחת של לביא – זו המזמנת בכוונה תחילה נושאים משמעויות והקשרים על מנת לגרשם מיד בבושת פנים" (ע' 34). בעיני, מיטב הקומפוזיציות של לביא כוללות את המהלך הכפול: לתקוף ולמחוק, ליהנות מהתפלשות בחומר ולמחוק את העקבות הלא רצויים. לביא לא המציא את האסטרטגיה של ה"כן" ביחד עם ה"לא", ובכל זאת הוא פיתח אותה לכדי ייחודיות. ממתית ולשם מה?

אכזיב 1957

בציורי אכזיב הידועים של לביא מ-1957 – ספינה וקטר, עליהם כתב "ציור של ילד אינטיליגנטי בן 20" – אין כל זכר למאבק בין "הכן ולא". הקומפוזיציה של כל אחד משניהם שלמה ומצביעה על הקלות שבה השתלט על כל הרף בתנופה ובביטחון, בהינף מכחול אחד. כל קו ברישומים הוא פונקציונאלי לבניית הדימויים והמערך הסיפורי של הקטר ושל האוניה, שעל שניהם מופיעה בפשטות המלה 'ישראל'. העשן המסתלסל מגג הקטר ומארובת האוניה יוצא מראשו של פאלוס גדול כל כך עד שהפרשנים פשוט לא הבחינו בו. ברישומים אלו אין שום שרבוט. הם 'כן' אחד גדול. הם ציורו ברגע של "הארה", כותב דוד גינתון, ומציין את הדמיון ביניהם לציוריו של נחום גוטמן: "שני הציורים הראשונים האלו דומים במשהו לציור של גוטמן מ-1936... הציורים הבאים... נסמכים על מיתוסים אישיים".¹⁸

מה מבשרים שני הרישומים שלא היה להם ולבשורתם המשך אצל לביא? ב-1957 הכיר לביא את אביבה אורי ואת אריה ארוך וראה בהצעה שלהם אפשרות מילוט "מהשכבות הטיפשיות" שלמדו אז באבני. ההארה של לביא ב-1957 לא בישרה דרך חדשה, אלא תשוקה כבירה להיות "אני, אני, אני", ועימה הכוח והיכולת לחבר ביניהן. רישומי 1957 מסכנים אותו להיות גוטמן, לא מתחנחן, אבל גם לא אמן. הוא חייב למצוא לעצמו מוצא. רישום המכחול מ-1961 (ע' 58) מעיד כי הוא ניסה לצייר כמו אביבה אורי ופסל זאת, בצדק. לא היה בו שמץ מיכולת ההסתכנות וההמראה אל הנשגב שהיו לאביבה אורי. ציורו אינו אלא מחוות מכחול מלאות חן. ובכן, אסטרטגיית "הכן ולא" היתה פתח המילוט מהיות נחום גוטמן, שלא רצה להיות, לאביבה אורי, שלא יכול היה להיות. השרבוט, הקולאז' המדבקות, בקצרה – ה"עימות", היו הפיתרון הגואל. הברדים שכוסו בשכבות עבות של צבע לכן (1960-1961, ע' 24) החזירו אותו למופשט, משאת הנפש של "אופקים חדשים". אסטרטגיית "הכן ולא" היא דרמה של פריצה והשפרכה והסוואתן תוך השתלטות עליהן.

העשן החביב המסתלסל מהפאלוס הענקי באכזיב ב-1957 התחלף בשפריץ שניתז מפין/אקדח ב-1968, והוא כבר לא "נחמד". לביא עבר מטמורפוזה. בזוג רישומי 1968 (פין/אקדח) יש "כן ולא". "כן" ירייה והשפרכה לעבר הנחיר של הפרופיל, ו"לא" להכיר בתכניה, לא להכיר ברגע של המטמורפוזה מְפָגֵעַ ונזקק כמשתוקק, לפוגע ומשתלט. המעבר מהשימוש בעיפרון קשה לרישום המדויק והעדין של המטמורפוזה, לעיפרון רך לשרבוט ולקו בין עוד חילופי כוחות,

הופכים את הרישום הזה ליצירה של לביא במיטבו. כשדרמת "הכן ולא" אינה נותנת לו מנוח ומתוכה צומחות מיטב יצירותיו.

כדי לחשוף את עוצמת היצירות הוא חייב להיאחז בבלמים.¹⁹ הדואליות בין היצירות הגלויה והדחף להשתלט על כל הדף (רישומי 1957) הם שהפכו את הגוף האמן לסוד השמור ביותר שעליו הגן לביא בחירוף נפש. הגוף כמקור הכוח והתשוקה, הגוף הגברי של הפרסונה הגברית נאלצה להתחבא בילדותיות-כאילו. רישומי 1957 – שיקפו את ה'כן', בעוד השרבוט והקולאז' את ההתראה מפני חשיפתו, ההתראה שהיוותה את המרכיב היסודי של פעולת האמן שלו. בלעדיה היה יכול לסיים את הקריירה שלו כאמן פלסטי כשם שסיים את הקריירה שלו כמוזיקאי, בתגלית שאין לו מה להגיד, שזה מזויף. שלל המצאות ההסתרה של לביא הן האמת המוסתרת ומלאת החיות של יצירתו.²⁰

אחרי "דלות החומר"

גל הפטריוטיזם האמנותי שציין את פתיחת התערוכה "דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית" ב-1986 היה נסתר וגלוי. נסתר, משום שלא היה בו הפאתוס הישן של המייסדים, וגם לא היו בו "נערים נחושים כאגרוף", וגם לא הצבר עם "כובע טמבל", בקצרה כל מה שתואר כבר בסטרוטיפים הייצוגיים של הפטריוטיזם. אבל הפטריוטיזם הישראלי שכן בזיהוי האמן עם המקום, ובמקביל עם מהלך אמנותי בינלאומי. "דלות החומר" היתה חגיגת הגמוניה של "אופוזיציה" שכבר שנים רבות לא היתה אופוזיציה. כל מה שלא הסתדר עם התזה או עם אבי התזה הודר מ"העצמי" ולא זכה אפילו לעונג של היות "אחר".

מאז אותו ניצחון גדול, שהכל היו גאים בו, זרמו מים רבים. ומאותו ביטחון עצמי שבו סולקה מזירת האמנות כל אחרות פרט לקול ההומוגני ולטעמו, חלה התפכחות כואבת. והתפכחות זו ביקשה, כמובן, אשמים. מאז שנות התשעים נמצאה האשמה: האוצרת שרה ברייטברג היתה אחראית לתזה המצמצמת של "דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית", בעוד רפי לביא, האב הגדול שלה, נחלץ ללא פגע. היא "החמיצה" והוא "הוחמץ". מחיקת קולו, ששיאה באנלוגיה של נאמן, שיחררה את הפרשנים מהתמודדות עם דבריו. מי שהחזיר את קולו, כוחו וסגנונו של לביא לתמונה היה יאיר גרבוז.

גרבוז, ללא תחפושות פוסט-קולוניאליות, החייה את תמונת ההוראה של לביא, כפי שאף אחד לא עשה זאת עדיין. "החברות הקולוגיאלית הצפויה בסוף

הדרך היא הלב הפועם של שיטת לביא.²¹ וכך הוא מדבר על התלמידים של לביא:

הם חשו מיד איך הדיסקט שעמו באו למדרשה עובר תהליך של שאיבת שומנים, דילול סוכרים, מחיקת סנטימנטים וניעור מושגים, הקפאת אהבות ונאמנויות ודחיקתן. (ע' 101)

רפי לביא דיבר כמו שהוא צייר – בשרירותיות, הפוסלת כל היגיון לא שרירותי... סטודנט כזה לא יעשה דבר מלבד להפקיר את עצמו לחלחול. רפי התקיף את תלמידיו במופרכות בלתי ניתנת להפרכה. (102)

אחרי שריסס את היושבים באנטי־רומנטיזציה... רפי סבר שהדבר החשוב ביותר ביצירה הוא רגע ההכרעה, רגע סיומה וחתימתה. (103)

נדמה לי שבשיעור הראשון רפי איפס את תלמידיו לדרגה היפר־נורמליות, הדרגה שלו. (103)

רפי היה שופט של פסקי דין וגזרי דין, רק רצף הפסקים וההכרעות יוצר את ההנמקה. כל התרגילים לא היו משיגים דבר, אילו לא היו מלווים בדיאגנוזה הכמעט־נבואית שלו ובאינטואיציות שמעטות ונדירות בהן הטעויות. (103)

מתוך אהבה, מסגיר גרבוז את מה שפרשניו של לביא הסתירו: את הכוח המסרס, המובנה בפער הכוחות בין תלמיד צעיר למורה, שאינו אלא ה"שופט של פסקי דין וגזר דין".

"אני טיפש במילים", חוזר לביא על עצמו בראיון הווידיאו שבסופו הוא מעניק ללוסקי עבודה תמורת הטקסט המדמה אותו לכבוד האל. "טיפש במילים" אינו אלא כיסוי להנאה והרווח שהפיק מהפרשנות אשר מרב אנלוגיות לקפקא, לוינס, היידגר, פיקאסו, ודושאן – החמיצו את הרגע שבו לביא פיתח את אסטרטגית ה"כן ולא", את השרבוט המסווה, המסתיר את התהום אילו לא רצה להביט ואת הסוללה שבנה לתלמידיו ודרש מהם ללכת רק עליה.

1 פרנץ קפקא, "הזמרת יוזפינה, או עם העכברים", רופא כפרי, תרגום אילנה המרמן, 2000, ע' 296-297

2 מיכל נאמן, "אגוז לפיצוח: רפי ויוזפינה או יחסי עכבר והר", רפי לביא: נא לקרוא מה שמצויר כאן, עורכות דגנית ברסט ואפרת ביברמן, הוצאת המדרשה, 2009, עמ' 17

3 ביוגרפיה קצרה של מירית כהן כתבה נסיה שפרנסקי בקטלוג שראה אור עם תערוכת יחיד שלה במוזיאון של אולם, Mirit Cohen – Broken Vessels Ulmer Museum, 1998

- 4 לחלקם התייחסתי בהשוואה בין לביא לגרשוני, ביניהם דרישתו של לביא להתייחס לטקסט המופיע בצוירו כאל אספקט ויזואלי סטודיו, 1996, ע' 76
- 5 רפי לביא: נא לקרוא מה שמצויר כאן ע' 17. ראוי לשים לב לאופן שבו הפכה נאמן את דמותה של יוזפינה לדמות ממין זכר ("דמותו של האמן... גם ילד וגם הורה ומנהיג"), רק כדי להגיע להשוואה המופרכת בין יוזפינה לרפי לביא.
- 6 שרית שפירא (אוצרת), זה לא צבר, זה גרניום, מוזיאון ישראל, 2003
- 7 פרנץ קפקא יומנים 1910-1913, בעריכת מקס ברוד, מגרמנית חיים איזק 1978, ע' 154
- 8 "יוזפינה העכברה מוותרת על תרגול הזמרה האינדיבידואלי שלה כדי להיטמע בהבעה הקולקטיבית של 'המונח' אינספור גיבורי עמנו" (...) אין סובייקט, יש רק מערכים קולקטיביים של הבעה – והספרות מבטאת את המערכים הללו – בתנאי שהם אינם ניתנים מבחון, ורק כשהם קיימים בעוצמות שטניות לעתיד לבא או ככוחות מהפכניים שיש להקים". ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, 2005, ע' 49
- 9 מתוך ביקורת על תערוכה רטרוספקטיבית של דנציגר במוזיאון ישראל העיר 14.8.81
- 10 אריאלה אזולאי אימון לאמנות, הקיבוץ המאוחד, פרק 10 "הכלכלה הביתית – רפי לביא"
- 11 רפי לביא: נא לקרוא מה שמצויר כאן, ע' 35
- 12 שפ, ע' 138
- 13 אלן גינתון הנוכחות הנשית, 1990, מוזיאון תל-אביב. ואמנם, כבר דובר על היבט הדיכווי של הפן הנשי, ובכל זאת התעלמו מדיכווי מקביל של הפן הגברי. בלא לגיטימיות להבדל, מחויב גם הייחוד הגברי להסתתר במסווים של א־מיניות, וטשטוש גוף האמן. על הפיצול הפנימי כתוצאה מהחובה להסוות את הממד הנשי באמנות ותפקידו המרכזי של לביא בהקשר זה, ראו את מאמרי "ונוס בחדר הדק", קטלוג יהודית לוי מוזיאון ת"א, 2007
- 14 מיכל היימן: "נשים שוכבות: אמניות ישראליות בשנות השבעים" קטלוג גופי עצמי אמנות בישראל 1968-78, מוזיאון תל-אביב 2008.
- 15 קו 4/5 1982 הקיבוץ המאוחד, ע' 17
- 16 אני מבקשת להעיר כי עוד בחייו התייחסתי לדרישתו לגשת אל הטקסט הכתוב בעבודותיו רק מהאספקט הוויזואלי, כאל נסיגה מההישג של אריה ארון, והדגמתי זאת באמצעות קריאת הרישום מ'68, אשר בנדיבותו רפי לביא העניק לי. סטודיו 76 1996, עמ' 41-42. ככלל, אני מאמינה, כי כל עוד יש בעבודות די אנרגיה כדי להצליח ולנער מעליהן את הוראות השימוש שמסר האמן – הן ראיות לתשומת לב.
- 17 זה לא צבר, זה גרניום, אוצרת שרית שפירא, קטלוג מוזיאון ישראל, 2003; עמ' 21-20, בעמוד 127 מופיעה רפרודוקציה של רישום פנדה, תאומו של הרישום שניתחתי כאן, ואשר נוצר באותו חודש ובאותה שנה.
- 18 קטלוג רפי: הציורים המוקדמים, 1957-1961, אוצר דוד גינתון, מוזיאון תל-אביב, 1993
- 19 האסטרטגיה של גרשוני נועדה לאפשר לחצות את הידוע לעבר הבלתי ידוע. הכריעה על ארבע (מיניות) ואיבוד מרחב הראיה – ובמקביל זמרה – הם אלטרנטיבה ולקחת סיכון: לדעת מנין יוצאים ולא לאן מגיעים. אסטרטגיה זו חשפה את הצייר לפרוורטיות של ההתפלשות בחומרי הצבע שהזכירו יותר מכל חומרים מופרשים מהגוף בהתענגותו ובכאבו, בלא הבחנה מה בא מלגו ומה מלבר. האמן אינו ארון השוקל ומכריע ממרחק ותוך שליטה מה לשמור ומה למחוק. מה להדביק או מה לשרבט.
- 20 מרגע שמזהים את הפאלוס שביסוד הקטר מ'57 משתנה המבט על שני ציורי הקטרים המאוחרים מ'2001: "שולחן ארון" בע' 87 והאחר בע' 220 (הקטלוג זה לא צבר, זה גרניום).
- 21 יאיר גרבוז, "שלום כיתה א'", רפי לביא: נא לקרוא מה שמצויר כאן, ע' 106