מחשבות על רפי לביא

המספר הזוכה הוא:

לפני 27 שנים, ביוני 1980, פרסמתי בגיליון הראשון של חוברת קַו המחודשת מאמר על רפי לביא, שעסק בארבעה ציורים מפורסמים מאוד שלו: דדו, וילי בראנדט, אמנות היום וראש. המאמר הציג את רפי כפורמליסט וכאנטי סימבוליסט. ברגע ההוא האורתודוקסיה הזו כבר לא עניינה איש.

השיח של שנות ה-80 העלה שאלה חשובה אודות הדרך שבה יצירת אמנות מגיעה להיות מה שהינה כתוצאה מן ההגדרה המסוימת של צורת הייצור שלה, מתוך הפנמה - בעצם הקונבנציות שלה – של האופן שבו יצרכו אותה. מתוך כך, ודאי גם בגין הצרה מסוימת של מעשה האמנות בתיאוריות מוסדיות, שאף השיח לקרוא ביצירות את מה שאין הן יודעות אודות עצמן. כך החל להתפתח דיון נמרץ ב"אחר" של תהליך היצירה, ב"אחר" של היצירה עצמה וב"אחר" של "משמעות" היצירה. זהו אחד ההסברים לגוויעת הדיון הפורמליסטי הישן וראייתו כדיון עקר או לא מספק.

קראתי מחדש את המאמר הישן שלי על רפי לביא, המאמר הפורמליסטי, הילדותי, ברוח הניו-קריטיציזם, ומצאתי שאני נוטה להמשיך ולהחזיק בעמדתי הישנה, גם היום, חרף הניסיונות, חלקם מרשימים מאוד, שנעשו בידי כותבים מאז שנות ה-80, להציף מתוך עבודותיו המאוחרות של לביא את הסימבוליזם של ציורו המוקדם ולהשליט מגמה זו על כלל עבודתו. המהלך לווה בהתפתלות מרובה מדי – לטעמי - סביב המושג הפסיכואנליטי "שיבת המודחק". גם הממצאים עצמם, של החומרים המודחקים כביכול, לא הרשימו אותי כגילויים מרעישים או מעניינים במיוחד.

לגבי אפוא נשארת השאלה המעניינת, לא מה רפי הדחיק, אלא מה הוא דחק, פחות מה הוא לא ידע, ויותר מה הוא כן ידע.

מן המקום הזה מתחדד עבורי הישגו הגדול של הציור של לביא בהפשטה – כפי שהוא הבין אותה – כלומר: תכונה של מורכבות אופנית בלתי תלויה במינון פיגוראלי (זאת אומרת, בלי קשר לשאלה, אם יש או אין דמויות), שאין לה התרה סימבולית.

רפי עבד בעקשנות, כל חייו, לזקק ולשכלל את התפיסה הזו, המודרניסטית מעיקרה, וגם הצליח בכך במידה גבוהה ועשירה במיוחד. כפי שרבים עמדו על כך, אכן גם מתוך ראייה חדה של התנאים המכוננים את הציור המקומי בתוך המודרניזם העולמי. לכן, הניסיונות המאוחרים להציגו כאיש הסתירות והתהפוכות המעניין, איש ה"גם וגם": גם צייר סנסואליסט, גם קונספטואליסט לשוני, גם אזוטרי, סוליפסיסט ואליטיסט וגם טקסטואליסט פוליטי או פרשן תרבותי, גם מודרני וגם פוסט-מודרני וכו' וכו', ניסיונות שבאו מתוך כוונה להציג לציבור רפי לביא עשיר ומורכב יותר, "מתורבת" יותר, נראים לי דווקא ממעיטים

מהישגיו ואולי אפילו מוזילים אותו. בכל מקרה, הם עוקפים באורח מפותל שלא לצורך את היושרה העקבית שבחשיבתו של רפי לביא, לפחות כמו שאני מבינה אותה. ביושרה הזו סימבוליזם ופרויקט ההפשטה אינם נפגשים; זה או זה או זה. לי נראה כי רפי בחר, בלא רגרסיות.

מספר פרשנים אהבו לגלות את הסימבוליזם המוקדם של סזאן בסזאן המאוחר, וכך גם את פולוק המוקדם מבצבץ מתחת לנזילות המאוחרות, וכן הלאה. את עצם התמדתם של דימויים בכל שלבי היצירה של יוצר מציגים כגילוי, ואילו אני מבינה את ההתמד הזה כדבר ממילאי, ואפילו טבעי, אלא שמילה זו דומה כי נאסרה כליל בשיח האמנות.

עבור רפי לביא, המבטא או המבע של יצירות, מה שבידן להציע, שוכן בקיומן, ב"ככות" שלהן, כפי שנוהגים לומר היום.[1] משהו שלא היה בשום מקום לפני שהן נעשו, ולא נמצא בשום אתר אחר מאשר בהן עצמן. זה מה שעושה אותן ליצירות. ומושג האיכות מבחינתו הוא בלתי נפרד ופנימי לככות. מתוך כך מתבארת הפרשנות של יצירות כניסיון לחשוף את הלוגיקה האופנית של יצירה, הווה אומר; ניסיון לתאר משקל (ערך) או איכות של מבע. כלומר, פרשנות היא עיסוק במינונים, בתיאורם ההוגן. המבע הוא נוכח, גלוי, נמצא שם, סודי וחומק מניסוח ככל שיהיה, ועדיין הוא קדמי ולא "אחורי". כך לפחות הבנתי אני את האמירה "מאחורי הציור יש קיר".

את הניסיונות המאוד חלקיים, שנעשו עד כה לאפיין את הקומפוזיציות המורכבות להפליא של רפי לביא, רואים היום רבים כעיסוק תפל, "פורמלי גרידא", נוהגים לומר. מעולם לא הבנתי זאת. אם הקומפוזיציות הללו מרתקות, מרגשות, מעוררות באלף צורות, למה תפל לעסוק בהן? וניתן לשאול עוד: מדוע להניח שהנס שלהן יתגלה מאיתורה של מערכת סמלים המשותפת לעוד ציירים, ולא מנתונים מסוימים וחד-פעמיים של מערך תמונתי נתון? מדוע מערך סמלים מציין "תוכן" ו"משמעות", אבל דיון בציור כציור הוא צורני גרידא? אף פעם לא הבנתי זאת, ואני חושבת ואף בטוחה, שגם רפי לביא, לפני, אף פעם, בשום פנים ואופן, לא הבין זאת. בעיניו, אם קו הוא מובהק דיו ו"יושב" במקום ראוי לו, אזי יש בו תוכן ויש לו משמעות, ואם לאו – אין לו. וזוהי כל תורת המשמעות של רפי לביא על רגל אחת.

פרדריק קיסלר [Kiesler] חשף עניין מקביל במאמר מוקדם על הזכוכית הגדולה, מאמר שמרסל דושאן שמח בו מאוד והיה עבורו מהמאמרים הבודדים הקבילים ככתיבה פרשנית בכלל.[2] קיסלר תיאר את הכשל הכרוך בדיבור אודות דימוי כאילו הוא "דבר" או חפץ, כביכול הוא משהו שהיה בחוץ, בעולם, ואז בא פנימה, אל תוך היצירה, מלובש בבגדים המיוחדים לה – "מופיע". אין מופע כזה בעצם, הוא טוען, כשם שאין עבירות כזו ואין המרה כזו, וזו פירושה של האטימות, האי-שקיפות של הלא-דבר, לא-חפץ ולא-טכניקה, גם

---

[1] הכוונה לככות במובן של "יש" או הביטוי האנגלי isness, או suchness.

[2] נתקלתי בעיקרי מאמר זה ("Design Correlation", 1937) בעבודת הדוקטורט המונומנטלית של מיכאל סגן-כהן על קיסלר.

הלא-סגנון שמנכיחה הזכוכית הגדולה. יצירת אמנות אינה מתכוננת מהיותה גרסה של תמה כלשהי ממאגר תמות, היא עשויה להתכונן כיצירה - אולי - למרות זאת. דומה כי עניין נוקב זה, שאותו אפשר להציג בשאלה, מה מבינים, או מה רוצים להבין במילה "דמיון", חומק תדיר מפרשנויות אמנות מרובות וגם קנוניות. האיכות של רפי לביא יוצאת ניזוקה מכך, כמו גם איכותם של הרבה אמנים אחרים.

כל מי שכתב על רפי לביא עסק בדרך זו או אחרת בהצהרות הרבות שלו על רצונו ל"צייר באוויר", להיות "א-תרבותי", "מחוץ לתרבות", "להתחיל מהתחלה", "מאפס", "כל פעם מאפס", "בלי טכניקה", "בלי יד", וכו' וכו' – האידיאה של התנועה הטהורה. בנשימה אחת עם הטיפול בהצהרות כאלה עוסקים בתרבותיות של רפי לביא: בציטוטים, באזכורים, באימוצים, בהשפעות, בהעתקות, בגנבות... כאשר תאוות האפס אינה מתיישבת עם האנציקלופדיות שמביאה האמנות שלו, ואינה מתיישבת עם דרישתו המפורסמת, החד-משמעית, להשכלה בעלת היקף ודקויות, כאשר האפס והידע מתנגשים ברעש, או אז נולד "איש הסתירות", איש השלילה השוללת... או: ברגע פיוטי יותר, כך נולד לביא הרומנטי, איש הכיסופים העלומים.

אבל האמת אפשר שהיא פשוטה יותר: אין כל סתירה ואין כל שלילה. זה כרוך בהכרה שאל האמנות אף פעם לא מגיעים. גם רפי לביא עבד מן המקום הזה. ואמנם התובנה שאותה ניסח יוזף בויס במילים אלה ממש: "ואל האמנות עוד לא הגענו", מצטיירת לי כמודל היחיד האפשרי שנשאר אחרי האוונגרד, גם בתנאי הרוויה התרבותית של אירופה וגם בתנאי החסר של הסיטואציה הפריפריאלית שבהם התעצב לביא, וחשוב מכך; אשר אותם עיצב.

אני אומרת אפוא, שכינון הפתיחות של מעשה האמנות בנבדל ממלאכה ומעיצוב, ה"לא הגענו", מצמצם ואולי אפילו מבטל הבדל משמעותי בין אירופה לישראל. (הן זה הרציונל המקופל באי-ההגעה; ש"אין" טכניקה ו"אין" טכנולוגיה במובן זה שאין קריטריה מתוכן, כפי שזה במלאכה או בעיצוב). דומני שהמושג "דלות החומר" לא נבחן דיו מן הפרספקטיבה הזו. האמן בכל מקום מבקש לעצמו, או בורא לעצמו נקודת "אפס" כלשהי. מבחינה זו הדיקט או השרבוט של רפי לביא הם המצאה הולמת עבור המשימה "להתחיל מהתחלה", זו שבהגדרה הפנימית ביותר למעשה האמנות (כמובן, ברגע ההיסטורי המדובר) לעולם אינה נקודת התחלה.

רפי לביא היה אמן מסורתי, מלומד, אנין ולא רדיקלי. הוא גם לא היה מעולם צייר רומנטי, שכן הרומנטיות מעוגנת בתפיסות או בעמדות טראגיות של החיים והאמנות, ואני סבורה כי את רפי לביא מייחדת ומציינת לפני כל דבר אחר תפיסתו הא-טראגית המובהקת. הקיצוניות שלו היתה זו שיונה פישר עמד עליה; רדיקליות אישית גדולה מאוד, לאו דווקא רדיקליות יוצאת דופן של חשיבה אמנותית. נוטים לערבב בין השתיים.

רפי, אגב, לא עירבב.

אני חוזרת אל קיסלר. מי שמצליח לעקוב אחר ה"לא דבר" של קיסלר עשוי להבין זאת. הדמיון אינו בבואה של דימויים חיצוניים, והדימוי אינו מתבחן כתצורה של תמסורת. דומה שדבר זה נשכח או נזנח כליל גם אצל אלה המבינים כביכול את עולם האמנות שאחר סזאן, שאחר ה"מיסוך" הגדול. מרבית הפרשנים ממירים את מודל החיקוי העתיק, הרטינלי, הפרספקטיבי, במימזיס אידיאי – כשרעיון הבבואה נשאר על עומדו, רק מושא הבבואה מוחלף. אבל לב התובנה הפוסט-סזאנית, וכן הפוסט-דושאנית, מעוגנת במות הבבואה: לא ניתן לדרוש, ולא לחזות, וגם לא לתכנן מראש את מוצרי הדמיון על סמך הכרת המציאות. רעיון זה תמיד ירוק, תמיד מלבלב בלב היצירה של רפי לביא, והוא זה שהונחל לתלמידיו.

זה רצף עניינים אחד שרציתי להעלות.

העניין השני נוגע יותר ספציפית לציורים. באותו מאמר שכתבתי ב-1980 העסיקה אותי במיוחד קומפוזיציה מוכרת של רפי לביא, זו שגדעון עפרת תיאר בזמנו תחת "עיקרון השניים".[3] מה שמשך אותי בקומפוזיציות הזוגיות של הציורים הללו היה התוכן הא-זוגי ואולי אפילו האנטי-זוגי הבולט שבהם. (להוציא את ראש).

משהו חשוב לי בתמונות של רפי לביא קשור לתפיסת משטח התמונה כמרחב של אומדנים; כמו אומדני מרחקים, גדלים. רפי עשה זאת בלי מכשירי מדידה; לפי העין, לפי תחושה, והוא היה מוקסם, מכור ממש לתעתועים של אומדנים כאלה: האמצע של מחצית המשטח, כמעט אמצע, האמצע של האמצע... אמצע אבל לא נראה אמצע בגלל תכונות א', ב', ג'. הוא חיבב מצבים של כמעט, על יד כמעט, למטה או למעלה מכמעט סימטריה, לעולם לא סימטריה אבל סימטריה מניה וביה... ומכאן השתרשרו רעיונות: אחד שהוא שניים, שניים שהם יותר משניים, זוג שאינו זוג והוא רק זוג ממש כשם שהוא אנטי זוג... אלה הם אבני המשחק באהוד פקר ובאמנות היום. האומדנים במרחב השטוח הם מקצבים. התחושה הקצבית של רפי לביא באה באופן מוצק מהמוזיקה, והיתה עניין מופשט, טהור.

היה לו גם מושג כזה: "הקומפוזיציה של שנות ה-60". כששאלתי אותו פעם, למה הוא מתכוון, התשובה היתה סימן ביד שפירושו: off-center. אני בכוונה משתמשת בביטוי האנגלי, כי הוא מכיל בתוכו יותר מאשר "לא באמצע", "לא ממורכז", או "אמצע מבוטל"; הוא מכיל מושג רחב יותר של סטייה מדגמים מוכרים, כוונה של אי-התאמה. אם כן, תמונה לא מאוזנת, לא ממורכזת, לא אחדותית, סוטה, ואף על פי כן מאוזנת ואחדותית היתה עבורו אידיאל אסתטי ענקי, חידת חיים שלמים אודות מתח לא פתיר; שאין לו לא התרה ולא רגיעה. היו אלף דרכים לעשות זאת ואותן הוא חקר.

---

[3] עפרת, גדעון, 1994, "שתי ערים, שתי אפיסטמולוגיות", סטודיו 58, נובמבר-דצמבר 1994.

פרשנות לטעמי תחקור מה שהוא חקר, את ניואנס ההזזות שלו ואת טעמיו המשתנים בין תמונות, בין תקופות של עבודתו. זהו אכן דיון מופשט, תקוע ונתקע – כמו שצריך - במָטריה של רפי לביא.

כך גם אני מבינה את הארוטיקה של רפי לביא: הוא תמיד ידע להמציא עוד סוגי מתח תמונתי שאין להם רגיעה ואין להם התרה. ויטאליות חסרת רגיעה - היא ארוטית. גם הארוטיקה באמנות היא תוצר טקטי, היא אופן, לא משהו שנגרם מכך שיש שם דימוי בעל זיהוי "ארוטי"' כמו זוג מתנשק...

אהוד פקר ואמנות היום הן דוגמאות קצה לעניין הזה.

עקרון השניים, או הזוגיות, ובתוך זה כמובן הארכי פתק האחד, "רפי ואילנה לביא", כמו גם זוג פתקים כאלה, מעוררים רצון לחשוב את מודל הקומפוזיציה הזוגית, הלא פתורה, בהקשרי החיים, הקשר הזהות, האחרות, במובנים הפילוסופיים שלהם. האם חשוב להבין את רפי מתוך פרספקטיבות כאלה? אם קולטים את המקצב, את העצבנות, את ההומור, מעל לכל את המשחקיות – מקבלים, אף מבינים, כך נדמה לי - הכול. רפי לביא לא עסק בפילוסופיה. הוא אגר לעצמו חומרי יומיום זמינים ועסק במקצבים ציוריים בתוך הבו-זמני הציורי. זה התוכן המוצג, והוא אכן תפס וחדר ללבבות בכוח הפרוזאיות המשוחררת והרפויה שלו, בכוח ההנאה הצרופה מציור של צרופים.

לשון אחרת: לא הדימוי הוא לב העשייה הזו; פחות חשוב אם וילי ברנדט צימח זקן, או ערבי שפם, אבל חשוב איך משהו מצטרף למשהו – כאן ההמצאות של רפי לביא, והוא חלק את ההנאות האלה עם צופיו בנדיבות, אפילו בבזבזנות. אי אפשר לתאר את ההצלחה הציבורית של הציור הזה בלא שימת דגש בהנאה הגלויה מן המשחק הציורי שאותו חולק הצייר עם צופיו. הפחד שמדריך את הכתיבה המאוחרת על רפי לביא הוא הפחד מנונסנס; כביכול משהו לא מכובד מספיק בנונסנס, אבל נונסנס הוא עסק רציני ובהיר מאוד בעבודתו.

מתחילת שנות ה-80 ביקש רפי לביא לראות עצמו כג'ספר ג'ונס הישראלי, הווה אומר כצייר אנליטי, הגותי, פילוסופי, שכלתני, ביקורתי. אינני יודעת עד כמה זה מסולף, אבל זה בוודאי חוטא לעיקר.

העניין של החזרה; אותה קומפוזיציה בשינויים קלים. אותו ציור – פעמיים. האפשרות הזו נבדקה הרבה פעמים, הרבה יותר מפעמיים, ואצל הרבה אמנים, המון אמנים, לפני לביא, בזמנו של לביא ואחריו. אם נערוך כאן רשימות כאלו לא נצא מזה – בשנות ה-60 מדובר באינפלציה ממש. כל כך הרבה פעמים עמדתי מול פעמיים אלביס של אנדי וורהול, למשל. הקסם של זה קשור בלא ניתן להכלה, בהדהוד אינסופי, כמו גם בריקון הדימוי מכל וכול. שני הקצוות – הכול ולא כלום. וזה גם הקסם של אמנות היום ואהוד פקר, גם אם אהוד פקר הוא לא אלביס...

החזרה והשניים מכוננים צד של מלאות וצד של ריק גמור. הריק של וורהול מפחיד, קודר, הריק של לביא - נעים. אין בציור של רפי לביא כל סוג שהוא של איום. גם המוות, כאשר

הוא נוכח בציור שלו, הוא פרוזאי, בהיר, שוטף, נטול סוד ואינו מאיים. (כן, כמו הוויתור על הקבורה).

אני רוצה לומר על כך עוד משהו, משהו שכבר אמרתי בהקשר של עבודתי שלי, שגם היא עוסקת הרבה ב"עוד פעם", ובפעמיים, בלעשות זוגות שאינם זוגות וכו'. דברים שאמרתי במקום אחר, לפני תלמידים באורנים, כאשר ניסיתי לנסח איזו נטייה קומפוזיציונית בסרטי מפרויקט "מקום", העיוורת.

נניח שנכנה את הבדיקה: עוד פעם, לעשות אותו דבר עוד פעם, ועוד פעם, סוג של תשוקה הכרוכה ברצון לעצור, להפעיל איזשהו סף. סף הוא המקום של בטרם. הוא מתבחן כציפייה, כמבוא ל"דבר" מה, ובה-במידה הוא לכוד כאזור של לא כלום, זה שמדלגים עליו על פי רוב. מעבר לסף ישנו המקום ה"אחר" ביחס לעניינים שעזבנו בהליכה לקראת "משהו".

אמנות מייצרת פתחים מזמינים, שהם בהכרח גם מקומות חסומים, כמו כל בדיה. נדמה לי שהאמנות של רפי לביא נסבה כולה אודות הפתח החסום (אולי לכן בחרתי בכותרת "המספר הזוכה הוא:"). ועל זה יש לדבר, על סף הבדיה הזו, שכן באופן כמעט הפוך לציפיות השגורות מן האמנות, עם כל פנטזיה שהיא בוראת היא לא באמת שוחרת את המחוזות האחרים, אלא עסוקה מאוד דווקא בלהביא פיוס כלשהו, התיידדות של הגורל עם היומיום, עם האקראי, כמו גם עם המקרי ועם הדמיוני. ה"מספר הזוכה" מעיד ומצביע על הציור עצמו.

בכוונתי לפנות לרגע לסיפור הנזכר של חנוך לוין, "העיוורת".[4] הנערה בסיפור הזה פצועה נורא. במהלכו היא נפצעת עוד ועוד ומנסה, בכוחותיה האחרונים ממש, ללמוד מן השגיאות של עצמה איך לא להיפצע. לכן היא נפצעת עוד פעם. אפשר לומר שהיא מובסת בדיוק נמרץ באמצעות הידע שלה – משום שהיא יודעת מה לא לעשות.

גם אמנות אי אפשר לעשות ואי אפשר לחוות בצורה משמעותית באמצעות מאגר או מארז של ידע נתון. (הן זה מה שקיסלר ניסה להעביר ביחס לדושאן). במהותה, כפעולת מסגור וקיבוע, היא סוג של פעילות המתנגשת בפתוח, בדבר הפחות נכנע לה. הסף של האמנות הוא אפוא המקום הבעייתי שלה. אם אמנות היא בהכרח אמנות הקיבוע, אז כל אמנות מתחילה מהתנגשות בהיפך: בזורם, בחי, במשתנה, בכל מה שבאופן מהותי לא מייצר ולא מקבל מסגור, חומק מפשר, מקיבוע. אם תרצו, זהו המספר הנעלם.

לכן, אם אפשר לומר שלאמנות יש משא ומתן קבוע עם ה"אחר" שלה, עם הדבר המנוגד לה ביותר, נכון גם לומר שרפי לביא הבין זאת בצורה אינטואיטיבית בוטה. אני חושבת

[4] סיפור זה, שאותו קראתי בחוברת של קמרה אובסקורה, הופיע בקובץ הסיפורים הג'יגולו מקונגו בגרסה שונה מעט מזו שאליה התייחסתי כאן.

ש"העיוורת" של לוין – זו המובסת בגלל שהיא יודעת - היא משל על המקום שאליו מוטח האמן שוב ושוב; ודאי האמן הפועל מתוך ההכרה ש"אל האמנות עוד לא הגענו".

ברגע שמבחינים בכך מגלים שהאמנות כפעולה השואלת אודות עצמה היא תמיד סוג של התקפה על המעמד של הידיעות שיש לנו, היא שאלה קבועה אודות שוויין.

במקרה הנערה של חנוך לוין זה בולט. הסיפור מניח את החוק הבסיסי של ידע: ההיקש. למשל, נכוות באש, להבא תדע. בידך ניסיון, זיכרון; הוא כתוב בעור, (בגוף ממש, בסיפור של לוין), ומכאן – הידע. אלא שהסיפור של לוין הופך הבנה כזו על פיה: הגיבורה נתקלת בגלל שהיא יודעת, והיא נפצעת - מרוב ידע.

מכאן, הניסיון לבנות משהו על סמך הזיכרון לא רק שאינו מצליח, אלא הוא נכשל כליל, ונכשל מראש אפשר לומר, או לפחות מועד לכישלון חרוץ. אם כן, הסיפור הזה מעמיד פורמט אפקטיבי לתשוקה אל העצירה על הסף.

כמו לוין, כמו בקט, ואכן גם כמו רפי לביא, כמו הרבה אמנים במאה ה-20, גם אני בדרכי מהופנטת מן הישיבה על הגדר, מסיפורים שלא הולכים לשומקום, מציורים שהם רק "כאן". הציורים של רפי לביא הם תמיד רק "כאן". זה הסוד הלא-סודי שלהם וזהו קסמם, עבורי.

סיפור או ציור יכולים לבנות את עצמם, את האימפריה שלהם, מן המצב הקבוע של כישלון חרוץ. התקפה על ידע, ומוטב לומר; חקירתו, זו הפעולה של האמנות. זו גם הפעולה של רפי לביא. לכן ציינתי בראש דברי עד כמה חשוב לי מה רפי דחק, ומה הוא כן ידע. רפי ידע בתהליך העבודה, מקו לקו. זהו ציור תגובה, אידיאולוגית ופרקטית. נדמה לי כי עניין מהותי זה, גם אם עמדו עליו, לא נשקל כראוי במרבית הפרשנויות שנכתבו אודות יצירתו.

כשמציירים נוכחת שאלה קבועה כזו: מה הצעד הבא, מה עכשיו? ואם זיכרון הוא הדבר האחרון להסתמך עליו, אז ההתלבטות בדבר "מה עכשיו" או "מה הלאה" או "איך לא ליפול" או "לאן" היא משגעת, כלומר - יצרנית. לכן גם מתאפשרת אמירה כמו "בכלל, אני רוצה לצייר באוויר". הרי אין באמת בעיה לזכור. אנחנו לומדים, למשל את תולדות האמנות, את המייסטרים, משננים, מעתיקים וזוכרים יפה מאוד. כל מה שאנחנו רוצים לזכור – אנחנו זוכרים מצוין.

הבעיה היא שמתוך הרצף הזורם והמשתנה של החיים, אל מול העשייה עצמה, אין באופן ממשי מה לעשות עם מה שלמדנו וזכרנו. על כן אפשר לומר שאנו תמיד בפיגור ביחס למאורעות, גם ביחס לרגשות, תדיר במקום ה"לא נכון", הלא מסונכרן.

בסיפור של לוין העניין אפילו קיצוני עוד יותר; אין אלה מפלות בעלמא, אלא תמיד ובדיוק באותה נקודה ממש, עד כי ניתן גם לומר שתבוסה מוחלטת היא התוצר היחיד, הבלעדי של הזיכרון; שאין לו קו ייצור אחר.

הציורים של רפי מזהים את התבוסה הזו.

לא עובדים: הזיכרון, הידע, ההבנה, וגם הניסיון - בסיפורו של לוין הוא מר – אינו מלמד. אז מהיכן באות מפלות ה"עיוור/ת"? לאמנות יש משהו לומר אודות האזורים העלומים הללו של הלא נודע, הלא צפוי, של התאונה והמקרה. חוקים אחרים הם המכריעים.

אצל לביא ההכרעות נוצרות מתוך חוקי המקצבים. להבנתי, כאן המקום שבו הוא קשוב לעניין של ג'ון קייג' במקרה ובשתיקה. ג'ון קייג' ביחס למקריות דומה לחנוך לוין ביחס למקריות.

כאשר מחקר חומד את סף ההתרחשויות, העוסק בו נתבע לקשב, להיפתחות אל הזורם, אל השב ומתרחש, וגם אל השב ונמחק. כל מה שעשוי להיות פתיחה אל מעבר לסף, ואל עבר הפנטסטי, כרוך מעיקרו בנכונות להשתקע כליל במה שהוא אפילו לא גרעין של התרחשות. השב ונמחק תמיד מגלה מחדש את הכאן ועכשיו של טרם-משהו.

במישור המופשט ביותר של סיפורו של חנוך לוין, הנערה העיוורת היא פיגורה של מכונה או מנגנון של סיפור, של "הסתפרות" הייתי אומרת. ואפשר לומר שהיא נתקלת בזמן הווה. זה משהו שהאמנות רוצה לעשות. זו הפנטזיה שלה. זו גם הפנטזיה של לביא.

ועוד הערה אחת, בעניין האלימות והצחוק: האור העצום והרב, שבוקע מן הציורים של רפי לביא, קשור באופן הדוק לאפלה שמייצר הצחוק שלו, אפלה דקה, לא קודרת.
ואם אמנם יש שם "שמש שחורה", אולי זהו סודה.