

מאידך גיסא, אם הוא מתייחס לתלת-המימדיות של הרקע (כפי שמימד זה נרמז בהדבקה), כיצד מתחבר הלל זה עם דו-מימדיותו של החומר? נראה שאם בכלל הובאו גורמים אלה בחשבון בעת העיצוב הציורי, הרי המשקל שניתן להם היה בעל ערך משני בלבד; כנראה שמה שנראה חשוב הרבה יותר לצייר היה השיקול הדקורטיבי-אסתטי במובנו הפשוט של מושג זה; היינו, במקום להתייחס לחוויה שתשמש מעין "אידיאה מדריכה" ולפיה תימדד התפתחות הציור, יש כאן שאיפה ליצור "ציור יפה", לפי טעמו והתפתחותו של המצייר. אישוש נוסף להשערה זו אפשר למצוא באופן צירוף היסוד השלישי שהוזכר - סלילי התיל וחלקי המכונה. אי אפשר, מבחינה אמנותית, "לזרוק" לתוך המבנה הציורי יסוד, ללא כל ניסיון לשלבו בכלל הציור ולהקנות לו הצדקה פלסטית הולמת. צורת הקפיץ היא צורה דינאמית, תלת-מימדית, בעלת מתח פנימי ומחייבת, בעיקר בקצותיה, שילוב הדוק ביותר לתוך המבנה הציורי, שילוב שיהווה "עוגן", המחבר צורה זו לשאר הצורות המהוות את המבנה. בציוריו של שמואל סולץ מופיעה הצורה הקפיצית, אם יובא בחשבון חוסר שילובה לתוך המבנה החומרי, כגורם אורגמנטלי בלבד; אך גם בכך לא נפתרה הבעיה: גם גורם עיטורי כזה אינו יכול להופיע "יש מאין" ויש לשלבו, אם כי בצורה אחרת, בשאר הציור. דבר זה לא נעשה, ועוד פעם נראה שההסבר היחיד האפשרי הוא חוסר מודעות מספקת של המצייר לבעיות העומדות לפניו וההסתפקות בעיצוב "מוצר נאה".

רפי לביא

"רפי לביא" / הארץ / מאי 1966 / תע' יחיד / גלריה "מסדה" / תל-אביב

רוב רובן של התערוכות, ובייחוד אלו של אמנים שכבר הגיעו לשפה עצמאית וגיבשו סגנון אישי, מציגות לפני הקהל שלב מסוים ומוגמר ככל האפשר ביצירתו של האמן. אפילו תצוגות רטרוספקטיביות ערוכות באופן שיאפשר הבחנה ועיקוב ברורים ככל האפשר אחרי כל שלב נפרד בהתפתחותו ותפיסתו של האמן. הצופה המחפש למצוא את המעבר בין שלב אחד למשנהו נאלץ להסיק אותו מהשוואת הדומה שבין שני שלבים עוקבים ואבחון השונה ביניהם. כמעט שאין תערוכות המציגות את תהליכי המעבר המופיעים לפני שלב מסוים ואחריו. מבחינה זו, מהווה תערוכתו של רפי לביא מופע יוצא דופן למדי, בהציגה את תהליך המעבר משני כיווניו של השלב העכשווי. אפשר למצוא בתערוכה את המעבר מציורי הקולאז', שהעסיקו את רפי לביא עד לפני זמן קצר, לעבר הרחבה של "סגנון בסיסי"; וכן קבוצה של ציורים ניסיוניים, המשמשים מעין "תכנית לעתיד". אפשר להבחין בשלוש קבוצות ציורים מהם מורכבת התערוכה: הקולאזים של 1965, ציורי השמן של 1966 והמיניאטורות הניסיוניות למחצה, המרמזות לניסיון סינתזה של הקבוצות הקודמות. שלוש קבוצות אלו, תואמות גם את ההתפתחות הכרונולוגית של יצירתו של רפי לביא ומאפשרות הבנה עמוקה יותר של כל התהליך האמנותי כפי שהוא מתבטא בציורו.

בקולאזים (1965), עשה רפי לביא ניסיון לשלב את כתב היד הקווי שהפך כעין סימן היכר ליצירותיו עם טקסטורות-שטח, המאפשרות השתלטות על שטחים גדולים. ניסיון זה אמנם הצליח, אך היתה זו הצלחה שמעצם טבעה כללה כמה מגבלות ממנה ובה. השימוש בקולאזים איפשר לצייר לארגן רקע מצוין ובנוי היטב לתנועה הקווית החשובה לו כל כך, אך מנע ממנו לנצל את אפשרויות השימוש בשקיפות הדרגתית של הרקע. חלק מבעיה זו נפתר, פחות או יותר, על ידי ניצול ניירות שקופים למחצה בקולאזים (והשגת משטחים שקופים יותר בעזרתם), אך גם פתרון זה היה רחוק משלמות: לא נוצר מעבר ממשטח שקוף למשטח שכן, אטום יותר. תוך כדי כך, נוצרו גם בעיות נוספות: כיצד להתאים את התנועה הקווית והדינאמית ולהביאה לאורגניות מספקת עם משטחי הרקע הנוקשים יחסית שנוצרו על ידי הקולאז? כיצד לשלב את הטקסטורה הנתונה והסדורה מראש בהדבקות (למשל, האותיות שבהדבקה העשויה מנייר מודפס) עם הקו החופשי מאוד שנעשה מעליה? רפי לביא ניסה להתגבר על בעיות חדשות אלה בשני אופנים, שהופיעו לעיתים קרובות משולבים: שימוש גדל והולך בקו צבעוני, שישתלב עם רקע הקולאז' וניסיון להשיג דירוגי שקיפויות על ידי משיכות מכחול על פני רקע הקולאז' (אגב, אין להבין את השימוש במונח "רקע הקולאז'" במובן שהקולאז' מהווה רקע בלבד. לאמיתו של דבר הוא מהווה חלק אורגני לחלוטין שאינו נופל בחשיבותו מכל רובד אחר שבציורים אלה: תיאור הקולאז' כרקע מופיע כאן אך ורק לנחיות ההסבר ותו לא). הניסיון לדירוג שקיפויות הקולאז' בעזרת השימוש במכחול הצליח רק למחצה. שקיפות השטח אמנם קיבלה מעברים סבירים, אך בעת ובעונה אחת, היווה חומר הצבע שהונח על פני הקולאז' יסוד זר ומלאכותי משהו, בהכניסו גורם שאינו נובע מהקולאז' עצמו. פורה הרבה יותר היה השימוש בקו צבעוני, שימוש שהמריץ את רפי לביא לעבור לשלב חדש (או ליתר דיוק: ואריאציה חדשה על פיתוח קודם) בציורו. שלב זה מיוצג על ידי ציורי השמן שבתערוכה.

הניסיון שרכש רפי לביא, תוך השימוש בקו הצבעוני, חייב אותו לבדוק מחדש שימוש חדש זה בקו ומיקומו במערכת ציורית טהורה יותר. הקולאזים הונחו ובמקומם באה חזרה לציורי שמן ללא קולאז', קרובים בביצועם לאלה שצוירו לפני שנים מספר - אך תוך שימוש בקו צבעוני, הקפדה על ארגון רגיש של מעברים חופשיים ובעלי שקיפות מדרגת במשטחי הרקע ותחילת הופעתו של רקע ירקרק, בפעם הראשונה.

גיוון הרקע מרמז להתפתחות עתידה, שאת כיוונה אפשר למצוא כבר בקבוצה השלישית המוצגת בתערוכה - המיניאטורות הצבעוניות. אם בציורי השמן בלט הקו הצבעוני והתחלת גיוון מרובה יותר של הרקע, הרי במיניאטורות יש כבר העשרת כל המשטח בצבעוניות רוויה, ושימוש חוזר, הפעם מאופק ותכליתי מאוד, בקטעי קולאז'. המיניאטורות משמשות מעין תמרור, המצביע לכיוון שאליו חותר רפי לביא: סינתזה של משטחים צבעוניים בעלי שקיפות מדרגת, קו צבעוני שיתקשר עם המשטחים, אך יישאר, בעת ובעונה אחת, גם יסוד עצמאי-דינאמי, וניצול במידת הצורך - של משטחי קולאז'.

אם כי הכיוון המתבטא במיניאטורות נראה בבירור רב, אין להניח שהסינתזה המאווה תופיע במהירות. יש הבדל רב בין מיניאטורות לבין ציורים גדולים בשטחם. בציור גדול

מופיעות בעיות שאינן נראות כלל במיניאטורות וללא ספק יהיה על הצייר לפתרון תוך מפגש ממשי. כל פתרון עיוני אינו מעשי במקרה כזה. ללא ספק יהיה מעניין לעקוב אחרי התפתחות אמנותו של רפי לביא לאור ההנחיות אותן קבע לעצמו בתערוכה הנוכחית.

יואב בראל, בין פיכחון לתמימות: על האמנות הפלסטית בשנות ה-60 בתל אביב, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2004