

על החומר ביד היוצר

טיפול באמנות עוסק ונע כל העת באופן ספירלי בין חומר לרוח. זהו עיסוק אלכימי, **1** שבו חומר מייצג רוח ולהפך ובו-זמנית. למרות זאת, כתיבה אודות הפן הרוחני של חומרים בתחום הטיפול באמנות ובכלל אינה רווחת. חומרים אינם מוזכרים כמעט כעומדים בפני עצמם, כבעלי איכויות משלהם, אלא בהקשר של תיאורי מקרה פרטניים. מן הסתם, כתיבה כזו אינה פשוטה. קל יותר לכתוב על יצירות מוגמרות - קומפוזיציה, צבעים, תכנים-מאשר על החומרים שמהם נוצרו. מה כבר ניתן לומר על כתם צבע השמן בנפרד מתכליתו ככתם אור בשמלטה של האשה הרצה במורד הגבעה ושמשייה בידה? **2** כמה קל להיסחף עמה ועם האור המרצד סביבה, וכמה קשה לגעת במה שמאחורי התעתוע, שהרי אין שם אור ממש אלא כתמי שמן. איך עלה בידי מונה ליצור במשחה שמנונית, סמיכה ואטומה, תחושת שקיפות, אור ואפילו רוח המלפפת את שמלת האשה סביב רגליה? מה עשה בפועל כדי להפוך את המשחה הכבדה לאור מרצד? המקסם הזה, שנוצר בהינף מכחול טבול בחומר, הוא שמרתק אותי.

מתוך התבוננות בתהליכי יצירה של אמנים, תלמידים, מטופלים ושלי עצמי, אני למדה, שהחומר למרות אילמותו יודע לספר לא מעט על הנפש שלנו. משה זו נובעת מתוך המחסור בטכסטים המדברים על מהותם הרוחנית והנפשית של חומרים. פיתחתי כלי - "מטפורת העץ" אותו אציג כאן. כלי זה מאפשר התבוננות על תהליך היצירה השלם, ממצבו של חומר בתוך השפופרת, גוש, אבקה, הבחירה בו, אופן השימוש המסוים בו ועד להיותו צורה תוכן ומשמעות. הדוגמאות שיוצגו הן של מטופלים, סטודנטים ואומנים. המלה 'יוצר' מתייחסת במסה זו לכל מי שעובד בחומרים, בין אם הוא ילד או אמן, בין אם הוא מטופל או סטודנט לאמנות. נראה בהמשך שהמהות הרוחנית העמוקה של החומר משפיעה על כל יוצר ללא קשר לסימונותו.

איזה חומר אני עכשיו?

כאמנית, כמורה לאמנות וכמטפלת באמנות, גיליתי שההתחבטות בשאלה, איזה

חומר מבטא באופן המדויק ביותר את תחושותי בהווה, נותנת מענה אמיתי, הפותח את הדרך בפני תהליך יצירה שהיה חסום עד לאותו רגע.

התחבטות כזו בשעת משבר הובילה אותי עם מצלמה בידי לטיולים ארוכים לאורך החוף. מבלי דעת נמשכתי לצלם חול, בורות שחפרו ילדים. התבוננתי בחומר והפגשתי אותו עם עדשת מצלמה, והתוצאה: מאות שקופיות של בורות. לא חשבתי שאני עוסקת באמנות. רק הקשבתי ל'מטפלת באמנות' שבתוכי: "סמכי על הגוף, הקשיבי לידיים מתי הן בוחרות מה לצלם." בעקבות זאת נולד המיצב "בור זיכרון ושכחה" **3** בתחילת שנות ה-90, נתלו שלוש מקרנות על תקרת המוזיאון והקרנו אל הרצפה סדרת שקופיות של בורות, בורות שבחלקם נראה גם רישום, שרטוט של דימוי המזכיר בעל-חיים, עדר, שריד אורגני כלשהוא. הבורות התחלפו במקצב רחש המקרנות. הצופים נכנסו לחלל החשוך וטיילו סביב הבורות החפורים המדומים ושחזרו בגופם מעין הליכה סביב ארמון ילדים על החוף, אולי מעלים בזכרונם את עצמם חופרים בורות בחול. הבור כמטפורה להתחלה וסוף, מקצב גלי הים שהוחלפו במקצב מקרנות ואור - כל אלה ביטאו ומבטאים את עמדותי הרגשית והרעיונית כלפי פרידה, סוות והתמרה (מטמורפוזיס). טווח המשמעויות המקופלות בעבודה רחב ואני עדיין למדה מסנה על עצמי. מתהליך זה, שבו עלה בי הרצון העמום לצלם בלי תכנית אמנותית מובנית מראש, הבנתי כי השאלה, "איזה חומר מייצג אותי עכשיו" או "באיזה חומר הכי מתאים לי לגעת עכשיו", היא בבחינת מפתח קסמים. מצאתי כלי עבודה מדויק. מאותו זמן הבחנתי ביתר שאת, שגם אצל מטופלי, בכל פעם שיוצר נותן אסון בבחירת ידיו, מתרחש דבר משמעותי. מטפורת החומר היא בבואה המשקפת אמת פנימית נטולת פניות.

מאז, אני חוזרת שוב ושוב אל החומר כנקודת מוצא. ניתן לקבוע במידה רבה של ודאות, כי אין מקריות בבחירת חומר. מדוע נבחר חומר זה או אחר? מדוע דווקא באותו רגע מסוים? כיצד משקפים המעשים המתחוללים בו את נפש היוצר? - לשאלות אלה ישנן לרוב תשובות השופכות אור על הרובד הנפשי העמוק ביותר של היוצר. גם אם המטופל חדש לנו וזו התנסותו הראשונה בחומרי אמנות מאז ימי ילדותו הרחוקים, נוכל להבין ביחד, בדיעבד לפחות, כיצד החומר ואופן השימוש בו מבטאים בדיוק רב את תחושותיו. בחירת החומרים, כך נדמה, נעשית הרבה פעמים שלא מדעת, מנטיית-לב ולא מהיגיון או ידע, ועל כן היא בחירה אמיתית ותמה. משום כך, אין הכרח בידע אמנותי קודם וגם אדם שאינו אסון על אמנות ויצירה יבחר על-פי תחושותיו ורצונותיו את החומר הנחוץ לו ביותר.

חומרי, השינויים שהוא מחולל בהם, והם בו, עדותו של המטפל - כל המערך הזה מתחיל לנוע. תהליך היצירה משקף בחומר את התהליך הנפשי. אלה מהויות שונות אך בו-זמנית הן גם משתקפות זו בזו.

חושים וחומרים

המלה "חומר" מתייחסת לעולם הגשמי המקיף אותנו; עולם הנתפס באמצעות החושים - מישוש, ראייה, שמיעה, טעם, ריח. החומרים של אמן, מורה לאמנות ומטפל באמנות הם טקטיליים **4** כך, למשל, צבעי גואש, צבעי שמן, צבעי אקוורל ודיו, דבקים, אבקות צבע, אבקות פחם, חומר המשמש לקדרות ופיסול, אבן, עץ. כל אלה - שמנים, נוזלים, משחות, אבקות וגושים - נקלטים באמצעות החושים. לכל חומר בסטודיו נלווים כלים הפועלים עליו ומשנים אותו. צבעים רטובים מטופלים במכחולים, כפות ידיים, סחבות, מריות וכד'. בעבודת החומר לכיור תומכים גם כלי חריטה וחיתוך.

לכל חומר גשמי איכויות פיזיקאליות וכימיות ייחודיות. על-פי הגישה האלכימית וניסיונם הקונקרטי של אמנים, משקף כל חומר רוחניות מיוחדת לו. מכאן שהבנת כל חומר בנפרד, תיחד את "אישיותו" של כל אחד מהם ותעמיק את הבנתנו הטיפולית. על כן, כדאי לחקור ולשאול, למשל: מה ייחודו של כל חומר מחומרי האמנות בסטודיו? אלו איכויות רוחניות טמונות בצבעי האקוורל ואלו בגירי הפחם? מה ההבדל בין עבודה בגואש אדום לעבודה בצבע שמן אדום? מה ייחודו של קו העיפרון לעומת קו עט-הציפורן? ניתן גם לחקור את עקרונות הארגון של הסטודיו הטיפולי: כיצד מסיין המטפל את שפע החומרים והכלים הנלווים שלפניו? מה הוא מניח ליד מה? באלו חומרים יבחר להגיש ועל אילו יותר? ומה משמעותו של אותו חומר עצמו בטיפולים שונים? **5**

מן הדברים עולה, שקשה במיוחד לדון בחומר במנותק מן המעשה שנעשה בו: משחת הגואש בצנצנת, מה משמעותה בטרם הפיק ממנה היוצר את הכוח הטמון בה, לפני שהטיל עליה את מטעניו הרוחניים, התרבותיים? אמנם היא נוכחת בחומריותה המשחתית, הסבריקה, הרטובה והצבעונית, אבל לפני השימוש בה, הכוחות הגלומים בה רדומים. הענקת משמעות-שמעבר לחומר הגלם מתקיימת אפוא באמצעות הבחירה והפעולה של היוצר. כיוון שכך, יש להקדים ולשאול: מהי משמעותן הרוחנית של פעולות שונות הנעשות בחומר? איזו רוחניות (או רגש) טמונה בפעולות כמו לישה, חריצה, שרטוט, מריחה, הטחה וכדומה? מה ההבדל, למשל, בין קריעת נייר לגזירתו? מה ההבדל בין אופי הקריעה שלי

יתר על כן, גם בחירת החומרים של אמנים בשלים נעשית מתוך מודעות חלקית, והיא משקפת מהות פנימית עמוקה מעבר לסגנון או חשיבה אינטלקטואלית. למשל, ג'וזף בויס (Joseph Beuys) (1921-1986), אמן גרמני שלימודי הרפואה שלו נקטעו מפאת שירותו הצבאי. במלחמת-העולם השנייה נפצע קשה, כשמתוס שהטיס התרסק ברוסיה, והוא כמעט קפא למוות. כפריים שמצאו אותו החזירו אותו לחיים על-ידי עיטופו בבד לבד טבול בשמן. ניסיון זה השפיע על מהלך חייו, וחומרים אלה - הלבד והשמן - שימשו אותו לאורך כל שנות יצירתו. הבחירה שלו בהם, כאמן, קשורה בראש ובראשונה להינצלותו מסוות בזכותם. אלה "חומרי החיים" שלו.

"החומרים הם לב לבה של העשייה האמנותית, הם מובילים את התהליכים, ומתוך העיסוק בהם נוצרים הדימויים, התכנים". (אורבך וגלקין, 1977) מאחר שלחומרים יש הרבה מה לומר עוד בטרם התגלמותם בקומפוזיציות, בצורות ובמרקמים, הרי שאם נלמד להקשיב להם מן השלב הגולמי, נעשיר את ההתבוננות והמעורבות שלנו ביצירה עצמה, ומתוך כך בהווייתו של המטופל.

הסטודיו והטיפול באמנות

"הסטודיו הנו חלל, מקום המאורגן באופן נוח ומודולרי על מנת לאפשר תהליכי יצירה וצמיחה... לסטודיו גבולות פיזיים ומפה פנימית קבועה. גבולות אלה מעניקים ביטחון לפועל בתוכם". (אורבך וגלקין, 1997, עמ' 25)

נקודת המוצא של הסטודיו לטיפול באמנות היא הסביבה הארצית - שולחנות עבודה, כני ציור, קיר לתליית עבודות, תאורה מתאימה, כיור, כלי עבודה וחומרים. כל מי שנכנס לסטודיו לראשונה יבין על נקלה, כיצד מתנהלת בו העבודה - מתוך מיקומם של החומרים, תליית מצע העבודה או הנחתו, אחסון העבודות המוגמרות וכד'. מטפל באמנות מתרגם את השקפת עולמו לאופן ארגון חפצים וחומרים בחלל. סידור רהיטי הסטודיו ואופן הגשת החומרים המצויים על מדפים או בסכלים שונים יוצרים הזמנה ליצירה. תהליך ההתארגנות לקראת היצירה אמור להיות פשוט, שכן סטודיו נגיש פותר את בעיות ההתמצאות של המטופל ומקל על חרדותיו. כבר הפעילויות הראשונות נובעות מבחירה אישית: מטופל יכול לעבוד בעמידה או בישיבה, ליד שולחן גדול במרכז או ליד שולחן קטן בפינה. הוא יכול לעשות כל שימוש שנראה לו בחומרים ובחפצים, כל עוד אינו מדיק לעצמו, לאחרים או לחדר הטיפולים. המטופל מוזמן לצייר, לכייר, לפסל, לקרוע, לגזור ולהדביק באווירה משוחררת מהנחיות והתניות. הדיאלוג בינו לבין

לקריעה שלך?

הקושי לנתק את החומר מן המעשה נובע מכך, שלפני הפעולה טמון בחומר כוח (פוטנציאל) בלבד. מצד אחד, כל האפשרויות כבר גלומות בו, אך מצד שני אף לא אחת מהן באה לידי ביטוי. במצב זה ניתן לדבר על החומר רק מן הפן הכימי, פיזי, חושני. סיבה נוספת לקושי היא המפגש בין הפעולה לחומר; הפעולה לכשנעשתה מבטאת אדם מסוים בזמן מסוים. מן הכוח העצום ביותר הגלום בחומר הוא מצטמצם למקרה פרטי אחד בלבד. כיצד ניתן, אם כך, לגשר בין שני קצוות אלו ולהכיל מסקרה יחיד לגבי חומר בכלל? ייתכן, שעלינו להעדיף את סקירת טווח האפשרויות על פני הכללה, סקירה שתגלה את פניו המגוונות של החומר בהקשר של פעולות שונות ומכאן גם בהקשר של תחושות ורגשות. אם נרשום באופן פנומנולוגי **6** את רשימת הפעלים **7** שנוקט יוצר ביחס לחומרו, נוכל ללמוד משהו על עולמו הנפשי באותו זמן. שתי הדוגמאות הבאות מסחישות - דווקא מפאת ההבדל הרב ביניהן - את ההבנה לפיה חומר אינו נבחר באקראי והוא משקף בחירה נפשית עמוקה. בדוגמא הראשונה - ילדה בת ארבע משתמשת בצבע גואש לחקירה רגשית באופן לא מודע, ובשנייה - קלוד מונה, אמן שיצר באופן בשל, מיומן ומודע. המשותף לשניהם הוא השימוש האינטואיטיבי המדויק בחומר לצורכיהם באותו פרק זמן. תהליך העבודה של הילדה נצפה על-ידי המטפלת ואת תהליך היצירה של מונה ניתן בדיעבד היסטוריון האמנות ג'ימס אלקינס.

דוגמא

ילדה בת ארבע, שלא נגמלה עדיין מעשיית צרכים בתחתונים, הגיעה לטיפול בסטודיו. זו הפגישה השנייה והיא כבר מכירה את סדרי המקום. היא **מבקשת** לצייר בצבעי גואש. מיסינה שולחן קטן עם תבנית ביצים ובו צבעים, סמרטוט וצנצנת מים. היא **בוחרת** מכחול עבה מכד המכחולים, **עומסת** הרבה צבע על המכחול **וניגשת** לנייר תלוי על קיר **ומטיחה** בו כמה כתמי צבע. כשנגמר הצבע שבמכחול, היא **טובלת** אותו בצבע אחר. היא **אינה שוטפת** את המכחול בין צבע לצבע, כפי שהיא נוהגת בגן שלה. היא **מנסה להעמיס** על המכחול כמה שיותר משחה. המכחול **מגיר** טיפות צבע על הרצפה. היא **מסתכלת אלי**, לאחר כמה טבילות, היא **שוטפת** את המכחול בכוח. היא **חובטת** בחוזקה את המכחול בתחתית כלי המים. **קופצת, שרה ואומרת**: "איזה מים מגעילים! קקי! איכסה!". היא **מסתכלת אלי**. **נשפכים** מעט מים על הרצפה. ושוב היא **מחפשת** את מטי. היא **מניחה** את המכחול לצד הצנצנת. היא **מרימה** אותה בשתי ידיים **ומנסה לשפוך** את תכולתה

לתוך תבנית הביצים. היא **מסתכלת אלי**. היא **מניחה** את הקערה. היא **מכה** במכחול, **שרה**, **ורוקדת** סביב. המים בצנצנת חומים כהים. אני מביאה לה צנצנת נוספת ואומרת לה: "עכשיו יש לך מים חומים וגם מים שקופים". היא **אוחזת** בשתי ידיה את הצנצנת עם המים השקופים **ושופכת** בזהירות ממנה לצנצנת הראשונה **ואומרת**: "אני מערבבת".

רשימת הפעלים מבטאת את סיפורה של הילדה, את יחסה לחומרים ראשוניים ומלמדת על תהליך השחרור האינטנסיבי שהיא עוברת: היא מפגישה "מים חומים" ו"מים שקופים", היא מערבבת אותם ובוחנת את גבולות הלכלוך והנקי, מה להניח איפה, נהנית מביטויים יצריים בסביבה בטוחה. היא בודקת במבטיה את תגובותי. היא מבינה שהרשות נתונה בידיה למרוח את ידיה, את הנייר, לערבב, לומר מילים גסות בלי להינזף. אם בתחילה היה נדמה שתצייר, הרי שעד מהרה - בהיווכחה שמותר לה לבטא את עצמה כרצונה - עברה הילדה לעבוד בצבע הגואש בשלב ההיולי שלו. השלב הבוצי ואופן השימוש שלה בחומר מעיד שהיא זקוקה לחקור את גבולות המותר והאסור, שליטה ואובדן שליטה, אשמה. היא משתמשת במרחב הרגשי של הטיפול לחקור את חומרי החיים הראשוניים שכנראה לא מיצתה. הנושא המטופל - אי עשיית צרכים במקום המיועד להם, - קרוב מאוד בביטוי החומרי (צבע חום אוקר רטוב ומשחתי) ובביטוי המעשי (פעולה בלתי נשלטת ומכתימה) לתהליך הטיפול בסטודיו. המרחק בין המעשה בחיים למטפורה הרגשית קטן. הילדה מתחילה תהליך של בירור עצמי, סוציאליזציה וסובלימציה.

דוגמא

דוגמא זו עוסקת בצייר מונה מנקודת ראותו של חוקר תולדות האמנות, ג'יימס אלקינס (Elkins, 1999, p. 17). בספרו מביא אלקינס כמה תצלומי צבע של רכיבים זעירים מתוך ציורי מופת - אחד מהם הוא של מונה, והוא חוקר לאורם את אופן השימוש במשחת צבע השמן: בתנועות שקפאו על הבד, בסוג המכחולים, בשכבות ובמה שמציץ בעדן. אלקינס מציין, שציוריו של מונה נראים לרבים פשוטים לכאורה, כאילו היה הצייר מומחה למצבי רוח מסוימים ובעל יכולת לצייר אור ותו לא. אולם החוקר, צייר בעברו, מנסה להתחקות אחר סודותיו של מונה דרך מעשה הציור עצמו ולא דרך התבוננות בציור עצמו. הוא מזהה את הצורך של מונה ליצור בד המחקה את הטבע בהיבט מסוים. אין בציוריו משיכות מכחול בכיוון אחד, אלא כמו בטבע, המכחול הוא רב כיווני.

בלימוד התנועתיות מתגלה מונה מפתיע: כדי לצייר ציורים כפי שהוא צייר, יש לעבוד בגסות, באלימות בלתי צפויה ואחרי כן בעדינות מפתיעה; יש להמשיך

בהווית השורש יש בה הרבה סן האימהות והנשיות. בשלב זה ישנה הזדהות גדולה עם החומר שנבחר וגם היטמעות בו כמו התינוק שמגיב בגופו ובכל חושיו לנעשה סביבו ובתוכו. הטקטיליות מועצמת. זו הוויה חובקת ואינטואיטיבית, התרכזות בתחושות גופניות, חושיות. היוצר נכנס למקצב של החומר ולדיאלוג עמו. באופן הדרגתי מתחיל להיווצר דימוי או ארגון על הדף. החומר מקבל את טביעת ידיו החד פעמית של המשתמש. בשעה שהיוצר מצוי בשלב השורש, פועלים חושיו במלואם, ובמקום שבו השורש פועם, יש קשר חי עם חלקים אותנטיים וקדומים. שם גם מצויים זיכרונותינו הקדומים ביותר ומכאובינו חסרי המילים. אולי משום כך, החומר שנבחר על-ידי היוצר בשלב השורש ודרך השימוש בו מבטאים בדיוקנות רבה כל כך את הווייתו באותו זמן. חומר, זיכרונות ותחושות גוף עמומות וקדומות מפרים זה את זה ומעוררים להמשך היצירה. "תת הכרה נפתחת כמו מניפה" (וולך, 1992, עמ' 104)

הגזע

מתוך השורש הטמון במעבה האדמה צומח הגזע. השלב או המצב השני במטפורה שלנו מייצג את ההתבוננות של היוצר ביצירה. היוצר חדל עתה ממלאכתו, הוא קם מכסאו או מתרחק מן הכן. ההתבוננות במעשה ידיו ממרחק המבטאת ריחוק נפשי כלשהו. מתוך ההתבוננות נחוה לעתים כאב פרידה וניתוק משלב השורש. תהליך היצירה נמשך עתה בחשיבה, בהמשגה ובדיאלוג עם היצירה. הדיאלוג מתנהל בתוך נפשו של המטופל וגם בין המטפל למטופל. כאן מופקרת השלמות 'אדם-חומר' והיוצר הופך למתבונן.

מצב זה מייצג את הפן הגברי בנפשנו, את החשיבה והשפה. המעשה העמום והכאוטי - השתרגות השורשים בחשכת האדמה - מיתרגם עתה למילים ומשגים: אנו מעניקים שמות לפעולות, מבחינים באופן מילולי ברכיבים האמנותיים של העבודה כקומפוזיציה, קו, צבע, צורה. הדיאלוג הזה מרחיב את היריעה ונותן עוד זוויות למה שהתרחש בשלב השורש. הוא מלביש תחושות עמומות במילים. כתמים שהיו עמומים בראשית התהליך, חזרות אקראיות כביכול מתארגנות לפתע לתוך דימויים בעלי שם. היוצר יכול לתת שמות ומשמעות לצורות, לארגון, בדומה לאדם הראשון שנתן שמות לבעלי-החיים ובכך העניק להם קיום גם במלה. הציור בשלב הגזע מתחבר לזיכרונות, ונארג לתוך משמעויות.

ולהניע את הגוף כנגד עצמו, כך שהוא לא יוכל לעשות בדיוק כרצונו, ולא ייכבל בתוך הרגל של ציור סימנים סגלגלים (אובליים) המוטים כולם לאותו כיוון. התנועתיות מלמדת על חסך מסוים, קנטור של הגוף את עצמו, יד חסרת סבלנות וחסרת שליטה באופן מכוון. לדעתנו שני הסודות של מונה קשורים ב"אי יציבותו וצמיגותו של הפיגמנט והנאה כמעט מדוכיסטית מתנועות לא נוחות ולא צפויות". (עמ' 17). מעניין לציין, כי אלקינס, איש אשכולות בתחום תולדות האמנות, היה זקוק לשימוש בידיו כדי להבין את מונה. את התהליך שעבר אלקינס נוכל להבין טוב יותר בעזרת מטפורת העץ.

מטפורת העץ והתהליך הטיפולי

ניתן לדמות את התהליך הטיפולי בסטודיו לשלביו השונים ומורכבותו - לעץ. השורש, הגזע והענפים מסמלים שלושה מצבים של חומר, וגם במקביל שלושה מצבי הוויה של יוצר. דימוי העץ יאפשר לנו לדון במשמעותו ומקומו של החומר לאורך כל תהליך היצירה.

השורש

במצב זה, מתקיימים חומרי האמנות במצבם הגולמי, לפני שנעשה בהם מעשה כלשהו. משחות הצבע, גושי החומר והאבקות נחים באריזותיהם. הם מצויים, כביכול, לפני שלב הבריאה **8** היוצר חש בדחף ליצור, אך עדיין לא ברור לו מה ייצור; קיימת עמימות, אך ההיסוס מלווה בבחירות קטנות של היוצר: נבחר מקום העבודה תנוחת הגוף - עמידה, ישיבה; היד נשלחת באקראי, כביכול, לנייר מסוג מסוים, לקופסת אקוורל או לגוש פלסטלינה. נבחר אופן הנחת המצע לאורכו או לרוחבו; מברשות רחבות או דקות, קשות או רכות; נפתחת קופסת גירים מסימת, נבחר גוון הראשון שיטיל את סימניו על הנייר. נבחרת פעולה ודרגת האינטנסיביות שלה: מריחה, חריצה, סימון.

יש לציין, כי בדברנו על בחירת היוצר, אין הכוונה לבחירה הבאה מתוך חשיבה. נהפוך הוא, שלב השורש שואב הרבה מחיוניותו מן היצר ומן הידע הלא-מילולי שנצבר בגוף, וידע זה הוא המוליך בדרכו העמומה את אופני הדיבור עם החומר. שלב השורש קשור בחלק הנשי בנפשנו, ברחם, באימהות. כפי שטיפול בתינוק זעיר ופגיע כרוך ברגשות וחושניות רבה, באינטואיציות, בהזדהות ומאמץ להבין יצור שאינו מתקשר במילים אלא רק במחוות וצלילים - כך גם עבודה עם חומרים.

העשייה שלהם, כדרך להתרחק ממפגש עם החומרים. כל אבחנה כזו - המסתייעת במטפורת העץ - עוזרת למטפל להבין את עולמו הפנימי של מטופל.

התבונה הלא-מילולית מהי?

בתולדות האמנות, בפילוסופיה ובתיאורים של מטפלים באמנות, שלב השורש הוא החסר מכולם מבחינת כתיבה. ברצוני להתבונן עליו עתה ולשאול כיצד צברנו ידע זה, או מה סוג הידע הייחודי שיש לנו במצב השורש. התפתחות האדם מינקותו בנויה על קליטת המציאות הסובבת באמצעות החושים, המערכת הווסטיבולרית (שיווי משקל), תהליכים סנסור-מוטוריים (מוטוריקה גסה) וטקטיליות, כל זאת כאשר השפה עדיין אינה עומדת לרשותו. על מסד חיוני זה נבנה עולם המילים והמושגים. כך, בשנים הראשונות לחיינו צומחים שורשי אישיותנו העמוקים ביותר, ובשלב זה נצברת תבונתנו הלא-מילולית. "מבחינה מסוימת אנו לומדים את הדקדוק של הווייתנו בטרם נלמד את הכללים של שפתנו" (בולס, 2000, עמ' 54).

רוב המטפלים באמנות שעמם שוחחתי יודעים לספר על זיכרונות מוקדמים רבים הקשורים במפגש חושי עם חומרים. אמנים ומטפלים באמנות נמשכים מטבעם לגעת בחומרים ולשנות אותם. הם רגישים במיוחד לידע הצבור בעורם, בכפות ידיהם, בשריריהם, בחושי הריח והשמיעה שלהם. בזכות ניסיונם האישי הם מתבוננים בתהליכי יצירה של אחרים מתוך הזדהות והבנה עמוקה ומכירים בכוח המפגש עם חומרים לעורר בוננות (Insight) עמוקה ביותר. יוצרים ומטפלים באמנות יודעים, שהחומרים כהווייתם מייצגים עולם פנימי בראשיתי שבו טמונים זיכרונות, מראות, תחושות, חלומות, ומרחב - עוד הרבה לפני שהם מקבלים צורה בתהליך היצירה.

מטפלים באמנות מכירים בחשיבותה של ההתנהגות הפיזית של מטופליהם: תנוחות גוף ביחס למעשה היצירה, העדפה לשבת או לעמוד; הולכת ידיים על פני גוש החומר כדי למצוא את הדרך לבטא את העמום דרך פעולה כמו הטחה, לישה, בנייה, עד לקבלת צורה ופסל. מטפלים ויוצרים, המורגלים במצבי חסימה בתהליכי יצירה, יודעים שתהליך היצירה אינו מתנהל בקו ישר. על כן, הם יכולים לנסות ולשחרר את החסימות אצל מטופליהם, שלהן היבט נפשי. לרוב אין היוצר יודע לאן מועדות פניו, אך לרשותו עומד ניסיונו האישי, המלמד ש'התמהמות' אצל החומר תוליד דבר-מה משמעותי: אם ימשיך לשרבט בעיפרון, לעקוב אחרי חריטותיו, יקרה דבר מה. המטפל יודע, כי יש לתת לידיים ולחושים לפעול,

תהליך היצירה נמשך לעתים כמה שעות ולעתים הרבה יותר. ובתוכו, ענפי העץ הם הדימוי לביטוי הרחב והאינטגרטיבי ביותר של היצירה. בענפים, בעלווה ובפירות רוחשות המשמעויות הרגשיות, הרוחניות והנפשיות של העשייה שראשיתה בשורש. בשלב זה, שלב התבוננות בעבודה או ברצף עבודות, עובר היוצר חווייה רגשית עזה, שמהדהדת מן השורש עד הצמרת וחוזר חלילה - תחושת פליאה, המלווה הרבה פעמים בנשימות עמוקות ואישונים מורחבים, נוכח הצלחת היצירה לבטא בדייקנות כה רבה את מהותו הפנימית של יוצרה. כאן נשמע הרבה פעמים קולות השתאות מפי המטופל כיצד כמה תנועות יד, כביכול מקריות, מצליחות לבטא בדייקנות את מה שמילים מעולם לא הצליחו לבטא. קיימת תחושת אחדות בין יוצר ליצירה, המהווה בבואה למצב רגשי ותודעתי. עולות כאן תובנות רחבות על חיון. אם כך, באופן סכימטי ניתן לומר שהתהליך מכיל שלושה מצבים והוא לולייני ואינסופי. לעיתים הם מופיעים בסדר כרונולוגי, לעיתים מעורבים זה בזה. אבל, שינוי במצב אחד ישפיע על המצבים האחרים: השורשים יגיבו למתרחש בענפים והענפים דרך הגזע למתחולל בשורשים וחוזר חלילה.

המטפל ומטפורת העץ

בכל אחד משלושת השלבים יש למטפל תפקיד בעל הדגש אחר. בשלב השורש המטפל מתפקד מול המטופל כאם: המעורבות שלו מתבטאת הרבה פעמים בפעילות פיזית. הוא קם ממקומו, מציע למטופל חומר, מגיש כלי, מתקרב ומתרחק מן המטופל ברגישות תומכת ודמוסה. בשלב הגזע, המטפל מתבונן בדממה עם המטופל ביצירה. הוא מציע אוזן קשבת לתחושות המטופל ובעצמו עשוי להציע דרכים נוספות להתבוננות. שלב הענפים הוא שלב דרמטי, נקודת שיא בתהליך הטיפול: גילוי שמחה על ההישגים וחיזוק אינטימיות עם המטפל שהיה עד לכל התהליך. שלב זה מאופיין בהבנות ובהארות על החיים, כמו תצפית על הנוף מסרומי הצמרת.

מטפורת העץ עוזרת לנו, המטפלים, למפות את שלמותו האינטגרטיבית של תהליך היצירה. היא מסבירה כיצד תהליך קדום וארכאי, נטול מילים ומושגים, המתרחש ברמה סנסור מוטורית **9** וטקטילית (שורש) משפיע על מעשה רוחני (=ענפים, פירות, צמרת). מטפורה זו מהווה גם כלי טיפולי אבחוני. ישנם מטפלים שישתהו יותר בשלב השורש; אחרים יתמלאו חרדה מפניו ויעדיפו לדבר אודות

כדי להתמודד עם מעצור בראשית תהליך היצירה, בשלב השורש. ליוצר מנוסה מוכרות הדרכים, שאינן מובילות בהכרח היישר למטרה, מוכר השיטוט בדרכים צדדיות, שרק בדיעבד ניתן לפענח את משמעותן. במשך השנים מתפתח יחס של כבוד ל'שיטוטים' והחרדה מפניהם קטנה. יוצר מנוסה כבר יודע שמאחורי ה'לא יודע' מסתתרת דלת ולכן אינו חושש לשהות זמן ארוך יותר בשלב השורש. בשלב הגזע היוצר מתבונן במעשה ידיו ומדמיין את האפשרויות השונות הגלומות בו, מתקרב ומתרחק, מזמין מישהו לשיחה על העבודה. וגם אם אינו יודע לאן לפנות הוא נשאר בסביבת הסטודיו. הציירת הדי קנדל מעידה על עצמה, שהיא נכנסת לסטודיו בכל יום ואוחזת במכחוליה, שכן רק כך אפשר לחכות למזזה וליהנות מן הביקור שלה, אם זו תחליט להופיע. כשהחסימה ממושכת, אמנים נעזרים בכלי עבודתם. מוציאים את המכחולים ומנקים אותם (מכחול נעים למגע עשוי לעורר חשק לצייר), מותחים בד חדש לציור, מסדרים את הספרייה או מדפדפים במגרת ציורים שלא ראו אור שנים. אלה מעשים טכניים לכאורה, אך הם עשויים להעלות מן האוב שברי רעיונות שנשתכחו ולהעניק להם לפתע הקשר חדש ומשמעות רעננה.

דוגמא

אשה בטיפול סיפרה על צבעי השעווה שהיו בגן-הילדים שלה בשנות החמישים. הם היו עבים ביותר וגדשו קופסת עץ. משום עוביים, היה נעים להחזיקם במלוא כף היד הקטנה, אך הצבע שהפיקה על הנייר היה דהוי ולא דומה כלל למקלון הצבע שהחזיקה בידה. הדבר תיסכל אותה מאד, כי מעולם לא הצליחה לצייר את שמלת המלכה באדום מלא שבו חפצה. כשלחצה את הצבע בחוזקה אל הנייר הדק, הוא נקרע. פעם אחר פעם זרקה בזעם לפח ציורי מלכות קרועים. בטיפול אהבה מאד לעבוד בצבעי פנדה דחוסים ורוויים ויצרה עשרות עבודות במעורבות רבה. האם היה זה פיצוי על החסך הצבעוני שידעה בילדותה?

דוגמא

עורך דין כבן שלושים נכנס לראשונה לסטודיו של מטפלת לאמנות. לאחר סיור קצר במקום, הוא בחר לעבוד בפלסטלינה, בשולחו אל המטפלת מבט משועשע, הוא סיפר, שההזדמנות לחזור ולהיות שוב לרגע ילד גן, למעוך ולעצב פלסטלינה למגדלים ולדמויות, שימחה אותו. אמנם היה עליו להתאמץ ולהשתיק קולות פנימיים המבקרים אותו על ילדותיותו, אך הוא בחר להביא את עצמו דרך הפלסטלינה המבטאת קסם, ילדות, צבעוניות, שמחה, שעשוע, עולם יפה. היה

בכך, מבחינתו, גם ניסיון לעמוד על תגובתה של המטפלת: האם תלעג לו? הפילוסוף הצרפתי גאסטון באשלאר (Bachelard, 1938, p. 701) עוסק גם הוא בזיכרון הטמון בחומר עוד בטרם לבש צורה: "לא נבין את מהות האחיזה שיש למים על אדמה, אם נסתפק במבט-עין בלבד. לכך יש להוסיף גם את התבוננות מגע היד... גם ליד יש חלומות והיפותיזות משלה. היא מסייעת לנו להבין חומר בהווייתו הכמוסה ביותר. בכך היא עוזרת לנו לחלום עליו... בכיור אין יותר גיאומטריה, אין יותר צורות חדות ושבירות. זהו חלום מתמשך. זו עבודה שיכולה להיעשות בעיניים עצומות. על כן, זהו חלום אינטימי בהקיץ. ויותר מכך, זהו קצב המשתלט על כל הגוף." במקרה זה מדבר באשלאר על חומר (אדמה ומים), אך כל מדיה טומנת בחובה תכונות המיוחדות לה. כל חומר הוא שפה שלמה. בעת הצלילה לתוך החומרים, כאשר לנפש יש צורך עז לבטא עצמה בגשמי, החושים כמו מתעצמים: חוש המישוש פועם, הידיים "מלאות עיניים", ריח הדבק או הצבע מסלא את הנחיריים, ורחש המכחולים במים נשמע במלואו. הזמן עוצר מלכת. חווית ההשתקעות ביצירה מזמינה תחושה של הווה מתמשך שבו היוצר מתאחד עם העולם.

מסופר על הנרי מור, שבהיותו ילד רך בשנים היה נוהג לעסות בשמן את גבה הכואב של אמו. ניתן לשער, אם כן, מהיכן שאב את תפיסתו המונומנטלית אודות דמות האשה. גם אם פסליו אינם עצומי-ממדים, מהדהדת בהם, חוויית הילד הקטן הנוגע בגוף האם הענקית, הרכה והחלקה.

מאחר שהפעולות הנעשות בחומר מעוררות הדים מן העבר, הרי עבודה אינטימית של מטפל ומטופל בחומרים מהווה צוהר אל אותו מקור טראומטי שאינו נגיש בדרך אחרת, אולי פרט לחלומות, ומאפשרת תקשורת ביניהם באמצעות תהליך העבודה. כלי הטיפול באמנות מזמן הזדמנות נדירה לשחזר במידת-מה את העבר, לצפות במה שהתרחש בו ולהתקרב שוב אל רגע 'זריקת האבן למים'. ומאחר שתהליכי עבודה בחומר מערבים את זיכרון הגוף, הרי בטיפול באמנות ניתן להפגיש את המטופל עם עצמו מן הזיכרון המוקדם ביותר. בכך נפתחת הדלת לתהליך תיקון הנע מן המקור הטראומטי הקדום ביותר ועד למעשה מרכבה מחודש.

מדוע נכתב כה מעט על חומרים?

מחקרים בתחום הטיפול באמנות עוסקים מעט מאד אם בכלל במהויות הנפשיות והרוחניות של החומרים השונים או בתהליכי השתנות והתפתחות של חומרים

ככאלה. לא נמצאו מאמרים שעניינם בחירת חומרים בהתאם לבעיות נפשיות שונות, או משמעות מעברים שונים בין חומרים. זאת למרות שמניסיונם המקצועי של מטפלים באמנות ברורה חשיבותה של בחירת החומרים, שאילולא כן לא היו מצליחים בתהליך הטיפול. מדוע, אם כן, לא תורגמו הידע והניסיון לכדי מאמרים, מחקרים או ספרים?

בחיפוש אחר מענה לשאלות אלה נתקלתי בספרו של חוקר תולדות האמנות אלקינס וכך הוא (Elkins, 1999, p. 6) כותב: "על-פי רישומי ספריית הקונגרס קיימים מעל 7,400 ספרים על תולדות הציור וביקורת הציור, שדי בהם לקריאה במשך חיים שלמים. 1,500 ספרים נוספים מתייחסים לטכניקות של ציור - רובם ספרי עזר לצייר חובב המסבירים את גלגל הצבעים, או איך לצייר ציפורים ופרחים. בכל אוסף הפרסומים הזה מצאתי פחות משישה ספרים העוסקים בצבע השמן עצמו ומנסים לתהות על כוח המשיכה העצום שלו, לפני שהוא מואלף לחקות חפץ, לפני שהציור מסוסגר, תלוי, מוצג ומפורש. אבל אני יודע כמה חזק כוח המשיכה של הצבע, ועד כמה טועים אלה המניחים שכל מה שציירים עושים הוא להסתגל לצבע ככלי וכדרך לצייר ציורים... הייתי צייר לפני שהוכשרתי כהיסטוריון אמנות, ואני יודע מניסיוני עד כמה מעשה הציור יכול להיות היפנוטי וכובש, ועד כמה הוא מציף את התודעה וההוויה בריחותיו, בצבעיו ובמקצב עבודת המברשת. רגשות אלה לימדוני, שדבר-מה אינו נכון בלמדנות האנינה את תולדות האמנות, אבל במשך כמה שנים לא ידעתי כיצד להפוך זיכרונות אלו למלים" (Elkins, 1999, p. 6).

גם בפי באשלאר דברים דומים: "כאשר התחלתי מהרהר בתפיסה בדבר יופיו של החומר, הבחנתי סיד בהתעלמות מן ה- **Material Cause** בפילוסופיה של האסתטיקה. במיוחד הבחנתי, שהכוח - האיכות האינדבידואלית של חומר - לא הוערך כראוי. מדוע מקשרים תמיד את מושג היחיד עם צורה?" (Bachelard, 1983, p. 2)

גם אני סבורה, כי העדר דיון כתוב בנושא אינו מקרי וסיבותיו עמו. אולם בעזרת מטפורת העץ נוכל לדון גם בקושי שמעורר השיח אודות חומרים. כל מטפל באמנות חש שישנו פער מובנה בין הידע המקצועי שלו בפועל לבין הקושי שלו לנסחו בכתב או במלל. הסיבה לכך נעוצה בכמה מכשולים הניצבים בפני המטפל באמנות. המכשול האחד הוא ניסוח המעשה הכאוטי: איך אפשר לתרגם כאוס חומרי - נפשי חסר צורה למילים סדורות במשפטים מובנים? איך ניתן להסביר את הקשר בין מריחת כתמי צבע על נייר למצב נפשי?

המכשול השני קשור בתפיסתנו הבוגרת את העולם. בבגרותנו איבדנו את היכולת

לצלול לתוך מראה, חומר, חפץ ולחוש אותו עד תום. למשל, כאשר אנו מתבוננים בבקבוק סים עשוי זכוכית כחולה הניצב על שולחן, הדבר הראשון שצץ במוחנו הוא המושג המתאר את החפץ, "בקבוק". אמנם אנו מבחינים שזה כלי זכוכית, אך עיקר מחשבתנו נתונה להיבט הפונקציונלי שלו. איננו נותנים לעצמנו שהות על סנת להעלות בזיכרוננו את קרירות הזכוכית, מגעה בשפתנו או בידינו, משקלה. מבחינתנו זה ידע טפל. בחיי היומיום תהליך כזה חיוני, אבל בבואנו לעסוק באמנות הוא מהווה מכשול. שכחנו. רק בדי עמל אנו יכולים לשחזר בבגרותנו את תהליך איסוף הידע הראשוני בכל חושינו. התרחקנו מן החוויה הראשונית שיש בה פשטות ותום, והיא הנחוצה בתהליך היצירתי, במיוחד במצב השורש. במקום להעיר את חושינו ולבדוק את השלב הראשוני הקונקרטי ביותר, החומר, אנו מחפשים את התוצאה. וכאשר אנו מתבוננים ביצירה, לרוב אנו מזהים תחילה את הדימוי, התוכן (הגזע). אחר כך נשים לב לצורות ולארגון ולבסוף, אם בכלל, לחומר הנבחר. תחושתנו היא שאין הרבה מה לומר על החומר, שהוא מובן מאליו ואפילו שולי.

אפילו מלה בטנסקי, מייסדת הגישה הפנומנולוגית בטיפול באמנות, מקדישה שורות ספורות בלבד לחומרים ולתהליכים הסנסור-מוטוריים והטקטיליים. בטנסקי, בגישה המעמיקה להתבוננות ביצירה, המאופיינת בעצירה והתבוננות ביצירה ללא דעות קדומות, מתייחסת לציור מתוך הסמלה והמשגה. היא מתמקדת בצורות, קווים, חלוקת שטח. חסר אצלה העיסוק בממד החושי-חושי, הערטילאי, החמקמק, המסתתר מאחורי מושגי אמנות הנבחנים בקפדנות כקו, צבע, צורה וקומפוזיציה. בטנסקי, על-פי דימוי העץ, רואה את היצירה האמנותית בעיקר מן הגזע ומעלה. מכשול שלישי נעוץ במורכבות התהליך הטיפולי: מטפלים באמנות עובדים בכל רמות העץ, מן השורש למעלה ומן הענפים למטה. יש ניידות רבה וחפיפה בתהליך שהוא מורכב ורב-פנים. כיצד מתרגמים פנים שונות כל כך למשמעות אורגנית אינטגרטיבית אחת? איזו צורת כתיבה ומושגים יכולים לסייע? כיצד ניתן ללכוד במילים את קצה זנבה של פעילות סנסור-מוטורית בסטודיו, המסמלת באותה עת מערכת פנים נפשית מורכבת, את יחסי המטופל והמטפל כאן ועכשיו, וכן להסביר את משמעות בחירת החומר במובן הרחב והכוללני?

דוגמא

ילד בן שבע בוחר לחדד שוב ושוב את כל עפרונות הסטודיו ומתלבט ארוכות בקול רם, כיצד לסדר אותם בקופסאות - האם לפי הצבע, האורך או שם היצרן. שוב הוא מחדד ומשנה את הסדר, בעוד הנייר שבחר כדי לצייר חיילים נותר ריק.

צרכיו". (בולס, 2000, עמ' 33). האם היא המתווכת בתהליך למידת השפה והיא גם זו שנוכחת בסביבתו בכל תהליך הלמידה העצמאי שלו: תנועה, תפיסה וכילול - גם אלה משנים את עולמו הפנימי של התינוק. "על כן אין זה מפתיע שהתינוק מזהה את הישגי האני האלה עם נוכחותו של האובייקט, בדיוק כשם שכיולונה של האם לספק לו סביבה מאפשרת, בשל היעדר ממושך או טיפול רע, עלול לגרום להתמוטטות האני ולכאב נפשי". (בולס, 2000, עמ' 33). האם "מעבירה אליו, באמצעות סגנון האימהות המיוחד לה, אסתטיקה של הוויה הנהפכת לתכונת העצמי של התינוק. בדרך שבה היא מחזיקה אותו, מגיבה למחוות שלו, בוחרת עצמים בשבילו ותופסת את הצרכים הפנימיים שלו היא תורמת לדפוס [Idiom] התרבותי תינוק-אם. שפת היחסים, שבה מתנהל הדו-שיח הפרטי שהאם והילד מפתחים ביניהם באורח בלעדי, היא שפת המחווה, המבט והביטוי הבין-סובייקטיבי". (שם: עמ' 31). בהקשר הזה מתרחשים טכסים, מגעים, בהתנהגויות שעבור התינוק יהפכו לדפוס פנימי, הממשיך להתקיים כל חייו. למשל, אופני ההרגעה שלנו את עצמנו קשורים לאופן בו הורגענו בילדותנו; זהו דפוס קדום. "דפוס ה-Idiom הוא אוסף של היכולות המיוחדות את האדם מלידתו ושל דרך עיצובן בעולם הממשי". (שם, עמ' 17, מתוך ההקדמה שכתבה ניצה ירום למהדורה העברית).

המטפל באמנות, המזהה את ה-idiom של המטופל, יגיש בזמן הנכון מכחול, יערבב צבע, יעזור בגזירה, יציע חומר אחר. אינספור המפגשים הלא מילוליים הללו, הקשורים בעשייה ומגע עם חומרים וחפצים, עשויים להחיות חוויות קדומות של מטופל עם האובייקט המתמיר שלו. תחושות כאלה אופייניות במיוחד במצב השורש.

הסטודיו כהוויה טיפולית מורכבת יכול אכן לעורר ולהזמין את מה שבולס מתאר כחיפוש בבגרות אחר מצבים ואובייקטים שיעוררו בנו התמרות, כגון: אמונה, אמנות, שבבסיסן הן ניסיון לשחזור חווית ההתמרה עם האם... "לאמיתו של דבר מדובר בחיפוש אחרי אובייקט המפעיל שוב ושוב זיכרונות-אני טרום-מילוליים. בדרך כלל דווקא במישור האסתטי, האדם חש בקשר סובייקטיבי עמוק לאובייקט (ציור, שיר, אריה מתוך אופרה, סימפונייה או נוף) וחווה חוויה של התמזגות מסתורית עמו, דבר היוצר מצב אני האופייני לחיי הנפש המוקדמים... רגעים של חוויה אסתטית כזאת אינם מעוררים זיכרונות של אירוע או יחס מוגדרים, אלא תחושה פסיכוסומטית של התמזגות, שהיא הזיכרון של האובייקט המתמיר בנפשו של האדם". (שם: עמ' 35-34)

"זוהי צורה של דד'ה ו: המועבר באמצעות תחושה של מסתורין. רגעים כאלה

דרך אחת לביתוח התנהגותו של המטופל היא פסיכולוגית: חיפוש מנגנוני סובלימציה וסיבותיהם, מערכת הקשר עם ההורים וכו'. דרך אחרת היא התבוננות מנקודת ראותו של המטפל כאמן החונך ילד יוצר: בזבז החומר, התנהגות חסרת תכלית. מהיבט התנועה ניתן לשאול, מה תפקידה ומשמעותה של התנועותיות הסיבובית, ומהיבט החומר - מה משמעות הבחירה להקטין את החפץ (חידוד העיפרון עד דק) ולסדרו ולמיינו שוב ושוב, ומדוע דווקא ביום מסוים הוא בוחר בפעולה זו? כיצד פעולה שולית, כביכול, הופכת עיקר? מה אומר הילד בשפת הגוף על עולמו הפנימי? מה הוא מנסה לומר למטפל? מדוע, כאשר בסטודיו יש אינסוף דרכים להטביע חותם, הילד בוחר בפעולה החסרה, בריקון החפץ, הצורה (העיפרון), מן הפיזיות שלה?

התהליך, כך מסתבר, אינו פשוט כלל ועיקר. אך מורכבות זו - הרבדים הרבים הפועלים בו-זמנית בקונקרטי ובמופשט, ברגש ובמעשה, אצל המטופל ואצל המטפל טמונים כוחו וייחודו של הטיפול באמנות, טיפול באמנות מגשר בין פנים שונות ואף מקוטבות באישיותנו. שיטת טיפול זו יכולה לגשר בין עבר-הווה-עתיד, בין חומר ורוח, בין מצבים עמומים וחשיבה לינארית. ויוצרת אינטגרציה בין חלקים שונים - אשר זקוקים זה לזה.

מטפורת העץ ומושגיו של בולס

בנוסף להסתייעות במטפורת העץ, ניתן להיעזר בגישה הבין-סובייקטיבית, שנציג מובהק שלה הוא כריסטופר בולס, פסיכואליטיקאי אמריקני החי ופועל היום. ניתן לומר בהכללה, שגישה פסיכולוגית זו עוסקת רבות בקשר שנוצר בין המטפל למטופל, כאשר איש המקצוע אינו "לוח חלק" ואנונימי כמו בגישות מסורתיות. הקשר בין השניים עומד גם הוא לחקירה, לטובת צרכיו של המטופל. ייחודה של כתיבתו של בולס בהיותה כמעט טקטילית. התנסחותו מעבירה תחושות ורגשות שלפני כן, לדעתי, לא נוסחו במילים. משום כך, הוא יכול להוות עבורנו, המטפלים באמנות, גשר לשפת הפסיכולוגיה ולאפשר לנו להסביר טוב יותר את מעשינו. כמה ממושגיו מתארים באופן עמוק את החוויה של ההימצאות במצב השורש וניתן ולהצביע על התאמתם לעבודתו של המטפל באמנות, במיוחד בשלב השורש.

'**האם כמקור לתהליך מתמיר**': על-פי בולס האם היא מקור השינויים בחייו של התינוק. הוא אינו מבחין בה כשלעצמה, אלא היא "ממלאת תפקיד של אובייקט מתמיר משום שהיא משנה בהתמדה את סביבתו של התינוק כדי לענות על

יוצרים תחושה של משהו מוכר, קדוש ומעורר יראה, אך אין בהם עקביות הכרתית. הם נקלטים באמצעות חוויה של הווייה ולא של הכרה, משום שהם מבטאים את אותו החלק שלנו שבו חווית הקרבה עם האחר הייתה מהות החיים בטרם היות המילים... הרגע האסתטי הוא חלק מן הידוע שלא נחשב." (שם: עמ' 50) או באנגלית, **unthought known**. ה-**unthought known** (ידיעה שלא מדעת), מושג המתאר אותן תחושות קדומות ומובנות מאליו, חסרות-שם, שהן חלק בלתי נפרד מאתנו. ה-**unthought known** אינו נקבע על-ידי ייצוגים מופשטים, אלא באמצעות אינספור מפגשים בין הסובייקט התינוק לבין עולם האובייקטים שלו, לעתים מתוך שלוה ולעתים מתוך קונפליקט חריף. במפגשים האלה הרצונות והצרכים של התינוק מנהלים משא ומתן על המערכת ההורית ומתגבשת פשרה. מבנה האני רושם וזוכר את חוקי היסוד הנובעים מן המפגשים האלה, והידיעה הזאת היא חלק מן ה-**unthought known**. (שם, עמ' 70) ה-**unthought known** מתגלם בחיינו, למשל, במצבי רוח משתנים ללא סיבה חיצונית או ברורה. "מצבי הרוח שלנו משמרים בחיים העכשוויים את הייסוד הילדי ואת הסיבה ההורית המוקדמת... מצב הרוח שלנו שומר על נוכחות הורית שנכשלה בהתמרה" (עמ' 71). בחלק גדול מן הפגישה הטיפולית באמנות שורר שקט, והמטופל יוצר השיחה שלו היא בינו לבין חומריו. הגוף יודע מה לעשות. דבר מוביל לדבר מבלי דעת. חכמת הגוף והזיכרונות הטמונים בו מנווטים. המטפל עד לביטוי קונקרטי בצבעים, צורות ונפחים המבטאים מערכת נפשית.

המטופל 'צולל' פנימה עוד ועוד. הוא שוכח את המטפל. אני צופה בעבודתו וכשאני מכירה אותו מספיק זמן, אני כבר יכולה לנחש מתוך הזדהות, מה יהיה צעדו הבא - איזה צבע יבחר או מתי יחליט שהציור גמור. אני מתחילה להכיר את הקצב וטקסים הפנימיים. חוויה אינטימית וחסרת שם - אולי סוג של אווירה, תחושות דקיקות שמתפוגגות במהירות, מבוטאות בניע ריסים, הסמקה, נשימות מהירות או האטה של תנועות הידיים, מבטים חדים ומרוכזים והרבה מאד מחוות שאין להן מילים ותואר, אך זו תחושה בעלת איכות מוכרת שאני חווה רק עם המטופל המסויים הזה. לכל מטופל האווירה שהוא נושא עמו. במושגיו של בולס, אני מתחילה לזהות גם את התבנית תינוק-אם וחלקים אחרים מן ה-**unthought known** שלו. בלשון מטפורת העץ זהו מפגש עם השורשים. במיוחד בטיפול באמנות, כאשר האדם שקוע יותר במעשה ופחות בדיבור, נקרית בפנינו ההזדמנות לפגוש בבהירות ובמהירות רבה יותר את ה-**unthought known** של בולס או לחילופין את שורשי העץ העלומים בחושך.

ואכן, אפשר למצוא הרבה **unthought known** אם נקרא בין השורות של מעשה

היצירה בסטודיו. **unthought known** ניכר, למשל, בתהליך ההתארגנות של המטופל לפני תחילת העבודה.

דוגמא

ילד מצהיר על כוונתו לצייר סוס בצבעי גואש. הוא כבר מכיר את החדר וסדריו: תליית נייר, ערבוב צבעים בכוסות וכו'. כל אשר עליו לעשות הוא לבחור מכחול, לטבול בצבע ולהתחיל במשימתו. אך לנגד עיני מתרחשת כוריאוגרפיה שלמה שאין לה דבר עם הנחת הכתם הראשון על הדף ועם נושא הציור המוצהר, הסוס. אני חוזר בביטוי גופני של טקסי התארגנות פנימיים המקדימים את הביטוי הציורי: **שיטוט** בחדר ו**חיטוט** במגירות באופן אקראי, כביכול, סתמי או משועמם, **דפדוף** בעיתון ישן, **מישוש** חפצים, **דשדוש והתמהמהות** המקדימים את מה שנדמה לי כעיקר העבודה שנבחרה והוכרזה על-ידי הילד, שאף הצהיר כי יסיימה בו ביום. התנהגותו של הילד מגלה מידע רב אודות רגשותיו, דרכי התמודדותו, וכן ה-**unthought known** שלו. ניתן לראות עד כמה קשה לו להתחיל בעשייה ולכמה הרבה טכסי סחור-סחור הוא זקוק על מנת להתקרב ל"סוס". וכאשר הסוס מצויר לבסוף על הנייר, ניתן להתבונן בעבודה, אך לא דווקא בדימוי המרכזי אלא במתרחש סביבו. סביבת הסוס מרתקת: חלק מרוח בכתמים והטחות ואפילו בשתים או שלוש שכבות, חלקים אחרים ריקים. ניתן לשאול עליהם, אם כך במה הם מלאים? אופן הטיפול ברקע - כמה הוא דומה או שונה מדרך הטיפול בנושא המרכזי? מה אומרות הטיפות המטפטפות לכל עבר מחוץ לנייר? האם זה מקרי, או שיש לכך איזו משמעות? מהי? כמה הרבה **unthought known** מסתתר בטיפול ברקע סביב הסוס וגם בסביבת הנייר התלוי על קיר הגואש שנמרח בצבע, הטיפות על הרצפה "בפליטות הפה" - באזורים שצוירו כלאחר יד כי הם פחות נחשבים. החלקים שצוירו שלא מדעת, ללא כוונה, הדברים שלא מצליחים, אלה שמכסים אותם. אנו צופים בביטוי בחומר של חלקים בנפש שאינם מודעים, חלקים אוטומטיים, צעירים ולא מעודנים המבוטאים במעשה הסטודיו כמעשה שוליים, הם נחשבים כטפלים ל"סוס". מה הקשר בין הכוריאוגרפיה של ההתארגנות לקראת הציור לבין תהליך הציור עצמו? האם הן דומות, כיצד? וגם מדוע מראה הילד מול הסוס מעורר ב, המטפלת, אי שקט? ומדוע קשה לי להתאפק שלא לעודד אותו לעסוק ב"עיקר"? אלו שורשים עמוקים של **unthought known** של המטפלת מסתתרים פה?

דוגמא

במפגש אחר אני מלווה מטופל העומד מול כן פיסול שעליו מונח גוש חומר חרסיתי

גדול. הוא מפסל ראש. הגוש החום לובש ופושט צורה. הנער מטיח, מלסוף, מושך, מוסיף, מתקרב, מתרחק, מהרהר. בינו ובין היצירה מרחב המשנה את צורתו כל העת. אם נתמקד במרווח שבין המטופל לפסל, נגלה כי השינויים החלים בו הם פועל יוצא של תהליך נפשי. מה מספרת 'צורת' האוויר הזו שביניהם? מתי היא מתרחבת ומתי מצטמצמת? האם קווי היקף שלה מעוגלים או זוויתיים? האם אכן היא משתנה על-פי קצב פנימי כלשהו? אני רואה שבאוויר נחצבות צורות רכות, חדות, צרות, שמנמות, כאלה המתחלפות במהירות. אותו ריק כביכול, מקבל משמעות המיוחדת לאותו מטופל! הוא עשוי להכיל מידע מסוג ה- **unthought known**. תהליכי היצירה מובילים מטבעם למקומות טרום-מילוליים, ילדיים וקדומים הצפים באמצעות התהליך הטקטילי והנסור-מוטורי. בתוכם, ניכרים מצבי ה- **unthought known** באופן הקונקרטי ביותר, הם עשירים ומורכבים ביותר. הם מתגלמים במפגש המטופל עם חומרים וחפצים. הם מתבטאים בטכסי יצירה והתארגנות למיניהם, וכן בקשר בין המטופל למטופל. הם נמצאים בשולי הידיעה והאבחנה. הם בחושך, באדמה, בשורשים, אך אם אנו ערים להם, הם עשויים לחשוף בפנינו, גם את מה שבולס מכנה כתרבות-אם-תינוק, של המטופל. אותה תרבות לא-מילולית, אינטימית ביותר, הנוצרת מתוך קרבה גופנית, אהבה, הזדהות ואחריות אימהית, קרבה הכוללת בתוכה אינסוף מחוות של גוף וקול טרום-מילוליים. פעילותו של המטופל בסטודיו, בפרט זו הלא מודעת והסתמית, כביכול, נושאת בקרבה הד לאיכויות הקשר של המטופל עם סביבתו הקדומה, עם אמו. אותן דקויות, תנועות, פליטות פה, אותה תרבות שנוצרת בשלב השורשים. הדרך שבה הוא מתארגן ומכין עצמו לקראת מעשה, האופן שבו הוא משתמש בחפצים ובכלים השונים, רמת הטקטיליות החומרית שיבחר לפגוש (יבש/רטוב, פריך, קל/כבד), הדרך שבה יפעל להשתמש או לשתף את המטופל כחלק מן הסטודיו - כל אלה הם הדים, לעתים די ברורים ולעתים קלושים לזיכרונות-מהויות-הווייה קדומות, שנצרכו בנפשו כמו תמונות ראשוניות. הסטודיו, על חפציו, חומריו, וארגון טכסיו, הוא אם כן 'סביבה מכילה' כאותה אם קדומה, ראשונית ושורשית שבנוכחותה פועל הילד. הסטודיו והמטופל המנהל אותו מאפשרים שחזור חוויות התמרה. אלא שעתה, הילד כבר גדול והפנים את חלקי האם, האובייקט, ולכן הוא מציג בפנינו את מערכת היחסים של שניהם שהוטבעה בו. ואנו שותפים במחזה הפנימי הזה כצופים-עדים ואף כחלק מפנימיותו של הילד. ובדומה למצבי הטיפול שמתאר בולס, שבהם המטופל כופה על הפסיכולוג לשחזר עמו את הוויית ילדותו, בסטודיו - זה משוחזר על אחת כמה וכמה: הארגון הייחודי של טיפול באמנות המחייב תנועה, שימוש בחפצים וחומרים, מדמה ומשחזר את החיים שהיו. סטודיו מזמין 'ליצור את', ופחות 'לדבר על'. זו אינה חזרה אחורה על מה שהיה, אלא שחזור מטפורי הקרוב מאד לחוויית מה שהיה.

"מטופלים יוצרים סביבות. לכל סביבה דפוס משלה ועל כן היא ייחודית... במשך תקופה ארוכה שאולי איננה מסתיימת לעולם, אנו נבלעים בתוך השפה הסביבתית של המטופל, איננו יודעים מי אנו, איזה תפקיד אנו אמורים למלא, ומה יהיה גורלנו כאובייקט שלו." (בולס, 2000, עמ' 215). הדוגמא שלפנינו מדגימה הליכה לאיבוד כמעט בתוך הסביבה המתפתחת הפנימית של המטופל.

דוגמא

נער צעיר, הנפגש עם מטפלת באמנות, כבר כמה חודשים, יושב מכונס בעצמו. לאחר תקופה של יצירה וביטוי עשיר, כבר שבועות אחדים שהוא הולך ומשתבלל ואין לו חשק לעשות דבר. אמנם הוא בא בקביעות, אך היא מתקשה לדובב אותו או לגרום לו לבטא עצמו בכל דרך. הוא רובץ בכבדות בכיסאו. מתוך ענן הכובד השרוי על שניהם, היא מציעה דבר שלא נעשה עד כה והוא ששניהם יקומו ויצירו יחדיו "כמו שני ציירים". היא תולה שני ניירות. הוא מתרומם בכבדות מכיסאו ומבקש שהיא תצייר אתו על הנייר שלו. המטפלת, שחשה את חוסר הכוח שלו, את הדיכאון ואת הצורך שלו בהכלה פיזית קרובה עד כדי כך שאפילו לצייר לבד על נייר נפרד לידה קשה לו, נענית. הנער, בעל כושר ציור מצוין, המכיר עבודת צבע, מערבב, מטיח ברשלנות ובתנועות חסרות סבלנות, גוונים אפרפרים חומים. בוץ. את הגוונים הקלושים הוא מוהל בהרבה מים. הוא מורח משליך בהסח דעת כמה כתמים דלוחים על הנייר במכחול דק. הוא אינו שוטף בין גוון לגוון, אינו מנגב את המכחול וידו נרטבת ונצבעת גם היא. הוא חסר שקט אך מחכה שתגיב. הוא בוחר בחומר במצבו הראשוני, כמעט אי חומר. הסימנים שנשארים על הנייר נובעים מסטוריקה גסה ולא מובחנת, מנטילת גוון כלשהו באופן הנראה מקרי. הוא "מדבר חומרים" ומראה לה דרך גופו ובחירותיו את מראה נשמתו. היא מכינה בפלטה נפרדת גוונים דומים לשלו, אך סמיכים ומשחתיים ומורחת לידו. לאט לאט. לאורך כמעט שעה, הנער והמטפלת יוצרים ציור משותף. היא שמה לב שעתה הוא מערבב את צבעיו בפחות מים. מדי פעם הוא טובל את מכחולו בפלטה שלה וגווניו נעשים מעט יותר מובחנים. כל צעד שהוא עושה לקראת סמיכות החומר ואבחנת גוון נענה על ידי המטפלת בהד דומה ומעט יותר מובחן. באופן פיזי ממשי על ידי מטפלת לקיחת החומר ממנה, הוא שואב כוח שמאפשר לו להתרומם ממקומו המדוכא וליצור בעצמו משחות בעלות נוכחות חומרית מלאה יותר ואף התחלת התארגנות של צורה מובחנת במרכז הגיליון. מתחיל "בראשית". הם מטפסים את אט על עוד מדרגה ועוד אחת קטנה. החומר שבתחילה מצוי במצב צבירה של מים דלוחים הופך למשחה, עוד שלב בדרך למוצקות. גוון שבתחילה הוא עכור ובוזי, מתחיל לקבל צבעים מובחנים של

שונים היוצרות אפקטים שונים על הבד. סן התהליך העשיר הזה נוצר ציור בעל סדר פנימי וצבעוניות צלולה ונקייה. אין בוץ ואין לכלוך. ישנו מקצב ואורנמנטיקה פנימית מופשטת. התוצאה של ריקוד-ציור-רישום זה היא, שעבודה של פולוק מכילה גם מרחב וגם צליל: יש תחושה שהיצירה הדו-ממדית לוכדת גם את המרחב שלפניה והוא רוטט. בעבודותיו הגדולות צפיתי בנוחות ממרחק שלושה מטרים. חשתי, שאם אתקרב יותר, אפלוש לתוך גוף העבודה בפועל. ואכן, כאשר התקרבותי כדי לבחון את הטקסטורות מקרוב, הרגשתי כטובעת. בהתבוננות קרובה אני מדמה לשמוע את הצלפות הצבע, חלקן דקיקות ועדינות וחלקן עבות וסמיכות ובעלות צליל רחב יותר.

איך כל זה מתקשר ל-*unthought known* ולשורשים? לפנינו אמן שהיה מודע לצורך שלו לנוע בזמן עבודתו, ליצור במרחב, לצייר בצבעים נזליים, לבטא משהו אותנטי, כדבריו: "הציור שלי ישיר. אני רוצה לבטא את רגשותי, לא לאייר אותם." כאשר אני מתבוננת בו מנקודת ראות של מטפלת באמנות, אני מניחה שאדם הבוחר לעבוד כך מבטא צורך גופני עז לתנועה, קצב, סגנון. התזות והטחות מבטאות פעמים רבות כעס, תסכול, צורך בפורקן רגשי, והן מביאות עמן רוגע, שקט שלאחר הסערה. אני גם מבינה שתנועה אינטנסיבית כזו של הטחת צבעים נזליים דורשת בסיס חזק (אדמה) ועמידת רגליים יציבה. אולי רק כך הוא מרגיש בטוח, כי בעצם הוא זקוק לקנבס הגדול מכולם - לאדמה. אני חשה שלא רק שהוא רוצה לבטא את רגשותיו, אלא שהוא רוצה לחיות אותם במלואם שוב ושוב דרך מעשה הציור. פולוק יוצר מצב של התמרה. אינני יודעת מה היו מילותיו שלו, אך לצורך ההדגמה העיונית ניתן לומר בשפתו של בולס, שהוא יוצר לעצמו מצב המשחזר מצבים אסתטיים, מצבי *unthought known*. נדמה לי, שהביוגרפיה שלו צרובה ושזורה במעשה האמנות שלו - חוויות גופניות ומרחביות שהותירו בו את רישומן העמוק ואליהן התגעגע. תהליך היצירה שלו בנוי ממעין טקסים אישיים שבעזרתם ניסה ליצור לעצמו רגעי התמרה, לפגוש בשורשיו הנפשיים.

ג'קסון פולוק היה הבן החמישי במשפחה קשת-יום, שהרבתה לנדוד בין חוות שונות כדי להתפרנס. אביו עסק בשרטוט מפות, והבן הצטרף אליו מעת לעת לסייע לו. בין השאר, התלווה אליו בעת עבודת סיפוי של הגרנד קניון בארצות-הברית. לימים, במהלך לימודי האמנות שלו טייל עם חבר ברחבי ארצות-הברית והתרשם עמוקות מציורי החול האינדיאניים ומהטקסים המלווים את יצירתם. כמטפלת באמנות, בבואי לחבר את פרטי הביוגרפיה של פולוק, אני משערת שניסוח אופני העבודה והתיאוריות המנחים את עבודתו הם גם פועל

אפורים וחומים, ואי הצורה הופכת לצורה.

החיבוק המטפורי של המטפלת, ההחלטה להעמיד אותו על הרגליים ליד קיר הגואש, ההד הקבוע, הדיאלוג על אותו משטח, ההזנה במינן קנטון, כזה שיוכל להכיל בכל שלב, הם אלה שגרמו לתזוזה הנפשית.

המטפלת הצטרפה אל הסיביבה הפנימית של המטופל ולאורך כמה שבועות יצרה עמו על אותו נייר. לאט לאט יכול היה לעבוד על נייר משלו לצד נייר משלה. יותר מאוחר עבד כבר לבד.

דוגמא

בתחילת שנות החמישים הסכים ג'קסון פולוק להצטלם לסרט בידי הצלם האנס ניימות, כשהוא עובד בסטודיו שלו. הסרט מתעד שני תהליכי יצירה - האחד ציור על בד קנבס גדול המונח על הרצפה והשני ציור על זכוכית מוגבהת על במה. ניימות צילם מתחת לזכוכית את תהליך העבודה. ברקע נשמעים דבריו של פולוק, המתאר את אופן עבודתו: "הציור שלי ישיר. אני בדרך כלל מצייר על הרצפה. אני נהנה לעבוד על בד גדול. אני מרגיש יותר נינוח ומשוחרר על שטח יותר נרחב. כשהבד על הרצפה אני מרגיש קרוב יותר לציור, חלק מסנו. אני רוצה לבטא את רגשותי, לא לאייר אותם."

סתוך התבוננות בשפת הגוף של פולוק, ניתן למנות את הפעולות הבאות: הוא נע במהירות, לעתים משכל רגליים סביב ארבעה כיווני הקנבס הארוך. הוא מתיז לסירוגין צבע במכחולים, מקלות ומזרקים על כל המשטח. נראה שהוא מחלק באופן שווה את הטחות הצבע. תנועתו היא מעין מקצב פנימי החוזר על עצמו. הוא נראה מאד מרוכז בעשייתו. כמעט שאינו מתעכב במקום אחד. לעיתים הוא כורע. הוא רוכן ונשען על ברך, הוא גוהר ומזדקף, מתרומם ומתכופף בפרקי זמן די קבועים (מעין תכנית כוריאוגרפית). הוא מפעיל את כל הגוף בתנועות גדולות במהירות ובנחישות. בתוך תנועות רחבה זו מבוצעות גם תנועות קטנות משורש כף ידיו. ניכר שהתנועה המופקת מידי נובעת מעמידת רגליו היציבה והגמישה. בשמאלו פחית ובימינו מקל או מכחול, והוא מחליף את תפקידיהן מדי פעם. הוא טובל, מתיז, מצליף, שופך, מטפטף. תנועות היד והמרפק עגולות ומיומנות. נראה שהוא יודע בדיוק איזה סימן תותיר כל תנועה, סיבוב שורש כף היד, הטחה או הצלפה על הקנבס. הוא אינו מהסס להימרח ולדרוך בצבע. על פניו, התהליך נראה מקרי, אך ככל שמוסיפים להתבונן ניתן להבחין בכוריאוגרפיה מדויקת של גוף מתנועע בחלל בתזמון, עידון ואלגנטיות. כוח רב מצוי ברגליו הנושאות את הגוף לכפיפות והתרוממות והטחות צבע מגבהים

אך אנו עדיין בראשית הדרך. הדרך המובנת מאליה שבה אנו מתייחסים לחומרים, לצד העדר חקר והעמקה בכל אחד ואחד מהם, מעידים שגם אם אנו יודעים להשתמש בהם, הרי איננו משכללים את יכולותינו לבטא את מעשינו במילים. אם נשתמש במטפורת העץ ככלי להתבוננות על התפתחות המקצועית שלנו, נגלה שמבחינת הביטוי השפתי, אני מצויים רוב הזמן בשלב השורש, מודעותנו המקצועית, מבחינת הפן השפתי, שרויה ב-unthought known. יתכן שהשלב הבא הנחוץ הוא להפעיל את מטפורת העץ ולנסות ולפענח באמצעותה את המשמעות האוניברסלית והייחודית של כל חומר וחומר. אני מקווה שמאמר מאיר מעט את העמימות בה אנו שרויים ויהווה תוספת לכל מי שמעוניין ועוסק בחומרים. תקוותי היא שתעורר מודעות רבה יותר לחשיבותם, שנקשיב להם יותר ושנהיה להם לפה.

נונה אורבך
קרית טבעון, 2003

יוצא של חוויותיו והתרשמויותיו בילדותו ובבגרותו. אלה עיצבו, קרוב לוודאי, את האמן הבוגר והם מתבטאים בתהליך עבודת צבע ייחודית שפיתח. מעבר לתיאוריה שלו, לפיה אמן מודרני מוצא דרכים חדשות לבטא דברים חדשים בני זמנו (כגון פצצת האטום או הטיסה לחלל), מסתתר הילד המטייל עם אביו באינטימיות רבה, במרחבי נוף עוצרי נשימה. כאן מצוי "העתק השמש" של היצירה שלו. לא ייפלא אפוא, שפולק לא יכול היה לעבוד על מלבני בד קטנים. משטחי הנייר/הבד הגדולים מהווים דרך ביטוי אישית ששורשיה בשלבים ראשונים של הביוגרפיה שלו. תנועותיו ומחוויותיו של פולוק בעת הציור נדמות בנקל לריקוד סביב טוטם בתוך מרחב אינסופי, מעין ריקוד טקסי עתיק המשותף לכל התרבויות סביב מושא הסגידה; מעין חיפוש אחר מענה לתהיות, רוגע, משמעות, דימוי אבהי, רוחני. פולוק נחשב לאמן מורד. נאמר עליו, כי מרד בפורמט המערבי ואימץ שיטת ציור מזרחית. הוא השתמש במכחול כאילו היה מקל. בתוך התפיסה החברתית - אמנותית שהנחתה אותו, הוא בדק קצוות - בדיקה העולה לעתים במחיר נפשי כבד. ג'קסון פולוק מרד בדימוי האבהי-אמנותי של אמנות המערב, הסתכן וניסה להרחיב את גבולות הציור הידועים. לצד מרד בדמות אב ובניה של טוטם חדש בתוכו, הוא גם חיפש דרכים לחבר באופן אורגני מרחבים, תנועה, קצב, אי-סדר וסדר בו-זמנית. עבודתו של פולוק נובעת, לדעתי, משורשיו האישיים העמוקים ביותר. ביצירתו האמנותית ידע לנסח בחומר הכללה ואמירה רחבה, שבדיעבד מבטאת מאד גם חוויה שהיא נחלת רבים במאה העשרים. התהליך האינטימי שלו בחקר הכאוס הפנימי הוא גם ביטוי לאנשים רבים אחרים. אולי זה ההבדל בין אמן גדול ליוצר סן השורה.

סיכום

מסה זו מבקשת להתחיל להתמודד עם החסר בהמשגת הידע המעשי הצבור בידי המטפלים באמנות. מטפורת העץ מנסה להתעכב ולהעמיק את ההתבוננות בחומרים במצב השורש עליו כמעט ולא נכתב דבר. היא מתבוננת בשפת הגוף ומנסה לשאוב ממנו מידע בנוסף על הנלמד מן התהליך הקוגניטיבי. מטפורת העץ, כך נדמה, מסייעת במיוחד למטפלים באמנות להעמיק את הבנת החומרים כמקבילה דימוית לתת מודע, לארכיטיפים אוניברסליים ולמושגים של בולס. מיפוי תהליך היצירה על-פי מטפורת העץ עוזר לנו לאתר את מקורות הקושי של המטופל, עוזר לנו להסביר את מעשינו בסטודיו למי שאינו מורגל בשימוש בחומרים.

■ קטלוג תערוכה: תל נונה / נונה אורבך, מוזיאוני חיפה, המוזיאון הימי הלאומי, 2001.

■ נונה אורבך, לילך גלקין, רוח החומר, טיפול באמנות-מהלכים והתנסויות, כרכים א', ב'. רוח החומר טיפול באמנות - חומרים וכלי עבודה, כרך ג' 1997, הוצאת אח, קרית ביאליק.

■ כריסטופר בולס, צילו של האובייקט, דביר, תל אביב, 2000.

■ יונה וולך, תת הכרה נפתחת כמו מניפה, מבחר שירים, 1963-1985, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1992, עמוד 104.

■ Cenino D'andrea Cenini, *The craftsman handbook*, Translator D. Thompson, Dover Publications, 1960.

■ Gaston Bachelard, *Water and Dreams An Essay on the Imagination of Matter*, 1983, The Bachelard translations, The pegasus Foundation, The Dallas of Humanities and Culture Dallas

■ Mala Gitlin Betansky, *What Do You See? Phenomenology of Therapeutic Art Expression*, Jessica Kingsley Publishers, London, 1995.

■ James Elkins, *What Painting Is?*, Routledge, New York, London, 1999.

1 אלכימיה- "תורת הרכב החומרים שעסקו בה החכמים בימי הביניים, בקוותם למצוא דרך להפיכת מתכות פשוטות לזהב", סילון חדש, אברהם אבן שושן, הוצאת "קרית ספר", 1958. במסה זו משמש המושג כמטפורה למעברים בין חומר לרוח.

2 קלוד מונה, 1840-1926, אשה עם שמשייה, 85x100, 1875, שמן על בד, נשיונל גלרי, וושינגטון.

3 קטלוג התערוכה: תל נונה / נונה אורבך, מוזיאוני חיפה, המוזיאון הימי הלאומי, 2001

4 טקטילי - שנתפס בחוש המישוש, בעור. תחושות טקטיליות הן, למשל: חום-קור של חומר במגע העור, חלק-מחוספס, נייר דק, עבה, שמנוניות, רטיבות, יובש, כובד וכדומה.

5 בספרנו רוח החומר (אורבך, גלקין) 1997, ניסינו לתת מענה לשאלות כאלה. כרך ג' מסיין חמישה-עשר חומרים בלי קשר למקרה טיפולי או לאמן. כל חומר מנותח על-פי הפרמטרים הבאים: תכונות החומר, טווח המשמעויות הטיפוליות והתפעוליות שהוא מאפשר, מצעים וכלים נלווים, דרך העבודה בו, תרבות ואמנות, התנסויות ראשוניות.

6 פנומנולוגיה - חקר התופעות. מלה בטנסקי, מסיידות מקצוע הטיפול באמנות, חיברה בין האמנות לפילוסופיה הפנומנולוגית ויצרה מהם כלי מרכזי מאד להתבוננות בעבודות של מטופלים.

7 רשימת פעלים: כלי שמשמש אותי בטיפול באמנות: אני עורכת באופן דקדקני את רשימת הפעולות הבונות את תהליך יצירת העבודה. מצאתי שהרשימה האובייקטיבית מאירה היטב את המצב הנפשי של המטופל באותו פרק זמן.

8 הערה למצבם של חומרים בעולם המודרני: כדי לפשט את דימוי העץ, נאמר שחומר המוכן לעבודה בסטודיו מצוי במצב השורש. אבל חשוב לזכור, שרוב

החומרים בסטודיו כיום הם בעלי מקור תעשייתי מובהק. אפילו החרסית שנאספת בטבע מעובדת. יש דרגות שונות של קרבה וריחוק מן הטבע בין חומרי האמנות. עיבוד החרסית משנה אותה מעט לעומת גירי שעווה או עטי לבד. היא הרבה יותר קרובה לטבע. גם על ההיסטוריה התעשייתית של היווצרות חומר ליצירה ניתן להתבונן דרך דימוי העץ: ישנם חומרים הקרובים אל הטבע, כמו אבקות צבע וחומר חרסיתי לכיור ופיסול. ככל שחומר עבר עיבוד תעשייתי ארוך יותר, הוא מרוחק מן השורש. החומרים המגיעים היום לסטודיו כבר מעובדים באופן מועט או רב.

צ'נינו צ'ניני שחי במאה ה-17, הביא בספרו (Cenini, 1960) תמונה נאמנה על מלאכת האמן בן זמנו בסטודיו. אמני הרנסנס היו בראש ובראשונה בעלי מלאכה שהכירו על בוריים את החומרים, שבהם עבדו. כיום, מועטים האמנים המכירים את תהליך הפקת החומרים וייצורם. השפע בחנויות האמנות עצום, הטכנולוגיות משוכללות, אבל עדיין חשוב לחוש את ההבדלים בין החומרים המתועשים לבין אלה הטבעיים.

9 סנסור מוטורי - תחושת-תנועת.