

מאמנות חסרת פשר לאמנות בעלת משמעות

האדם היצירתי יוצר פעמים רבות מתוך הכרח וסבל. זהו הכרח השרדוטי שאינו יכול בלעדיו. (קלווין 1987, קנטי 1987, בלנשו 1949, קפקא, קורטזר 1948, ראו נספח).

ברצוני לדבר על עבודת אמנות שמקורה בסבל נפשי עמוק, ושהשמוש בה הינו בעיקרו השרדוטי והגנתי-אוטיסטי. אתאר כיצד הפכה יצירה אמנותית חסרת פשר לאמנות בעלת משמעות.

אעזר בטיפול אנליטי כדי להבין מה מתרחש בנפשו של אדם יוצר סובל וכדי לגלות את שפת אמנותו. אבקש לראות כיצד עבודה אנליטית עם יוצרת שעבודתה גילמה עולם טראומטי וכאוטי, מעונה ומותקף יצרה מרחב לעשייה אמנותית מחודשת ומיטיבה במרחב הדיאלוג שנפתח בין שתי השפות.

אינני מתימרת לתת הבנה מוכללת של עולם היצירה, אלא לחלוק אתכם את נסיוני וחשיבתי מתוך עבודתי הפסיכואנליטית עם מספר יוצרים

הנחתי היא שאופנות השימוש בתהליך היצירה ובמושאי היצירה עצמם, משתקף באופן שבו הם משתמשים בתהליך האנליטי, ובי- כמושא להעברה.

כשרחל הופיעה לראשונה לטיפול פגשתי אשה רזה, חרושת קמטים, ששידרה אי שקט בולט. בתחילת הטיפול לא זכרה דבר מעברה, לא רצתה לעסוק בעבר של הוריה ולא הסכימה להקרא "אמנית דור שני לשואה".

עיסוקה האמנותי נחוה על ידה כסוג של כפייה, עבדה כמטורפת יומם ולילה מתוך לחץ וחרדה, עד שהייתה מתמוטטת. כוח פנימי עז, שמהותו לא הייתה ידועה לה, דחף אותה לבוא לסטודיו. היא ניסתה לסדר אותו, לא הצליחה, ואז בחמת זעם הייתה שוברת דברים ועוזבת מתוסכלת. העשייה האמנותית הייתה כהקאה של תכנים כאוטיים בלתי נסבלים, והיא לא יכלה להשתמש בי כגורם מרגיע.

החלום הראשון באנליזה היה קצר: " אני מסתובבת בעיר זרה, הבתים שקופים ואנשים רודפים אחרי" כבר בחלום זה בטאה רחל חרדות קשות מול העולם ומולי: היא רדופה ונרדפת, ונפשה שוכנת בבית פרוץ וחסר הגנה. בחודשים ראשונים אלה ההצפה הרגשית הייתה עצומה והחדר נמלא בבכי בלתי פוסק. היא שנאה את עצמה ואת עבודותיה, ואמרה: " הן קשות, יבשות ומלאות מוות". היא פחדה מהתלות שלה בי, ומהשדים ומהמפלצות שיצאו ממנה ויהרסו אותי.

על אמה סיפרה: "אני לא סבלתי את מגעה, את ריחה, הייתי נושמת דרך הפה לידה, כדי לא להריח אותה" היחס ליצירי ידיה ולגופה היה כיחסה לאמה,, יחס של תעוב והרס עצמי, אך גם רצון למחילה וסליחה. העירוב של משיכה ודחיה, של שנאה ואהבה, ניכר היה גם ביחסה אלי, תוך מעורבות רגשית עצומה, התמסרות גדולה וחוסר יכולת להרפות. מה שאיזן וחזק אותי לנוכח הטלטלות הללו היה ההכרה שלי במאבקה האותנטי על נפשה, על חייה, על אמונתה, ובהשקעתה הרצינית והמעמיקה, למצוא בטוי לנפשה הסוערת. היא הצליחה לגעת ברצון עמוק שלי לעזור לה..

אמנות חסרת פשר- כחפץ אוטיסטי

באנליזה, ובעיקר בחלומות הראשונים, הופיעה רחל כבעלת עולם אובייקטלי הרוס, דולף, חסר עור ופרגמנטלי (אנזייה 1990, ביק 1988). היא חוותה את פנימיותה כמלאת הרס, צואה, ושתן, מלאת בוז וקנאה, כך, למשל, חלמה: "אני הולכת לשירותים ומלכלכת הכל בקקה, יוצא לכלוך מהביוב, אני מנסה לנקות, להוריד את המים, לא מצליחה והכל נעשה מלוכלך יותר". כשלא עסקה באמנות הייתה רחל מוצפת ב *unthinkable anxieties* (ווינקוט 1965) שעיקרן: נפילה לנצח, התפרקות הגוף לגורמים, ונכור מגופה ומתחושותיה. הסטודיו שימש לה מקלט מכל אלה. הכפיתיות בעבודתה של רחל הזכירה שימוש בחפצים אוטיסטיים (טסטין 1987). האובייקט האוטיסטי הוא אובייקט בעל איכות מאגית, השומרת מפני סכנה: השימוש בו אינו מעשיר או מתמיר את הנפש. ערכו של החפץ האוטיסטי מצוי במגע החושי עמו ובקשיותו. יש לו איכויות אידיוסיןקרטיות, ביזריות ווירטואליות. הוא מעובד רק ברמה הקונקרטית ואינו פותח מרחב לחשיבה או לדמיון ולאסוציאציות. להבנתי, עבור רחל, הקריעה מגוף האם הייתה כל כך קטסטרופלית ואלימה (Bick 1968) שהיא לא למדה להיות במגע עם צרכיה וחסכיה. החפץ האמנותי שהיה לחפץ אוטיסטי הווה עבורה גם את המילוי וגם את הסוגר לחור ולריקנות שנפערו. כבר בילדותה המוקדמת מצאה רחל נחמה והרגעה לתחושות החרדה שלה, במשחק ריטואלי עם חומר חסר צורה ומטרה: הייתה ממוללת אותו במשך שעות בידה או על גופה, ומשיגה רגיעת מה. חומרי עבודת האמנות שלה שמשו אותה באותו אופן. היא הייתה אוספת חפצים מכל הבא ליד, מנסה לחבר אותם זה לזה, ואחרי זמן מסוים, הייתה חשה בתפלות של הפעילות

הזו והייתה זורקת הכל לפינה, ומחפשת חפצים חדשים.. הבנתי שחלק מהעבודה האנליטית עם רחל יהיה "להכניס" לטיפול את "החפצים האוטוסיטיים", דהיינו את חומרי העבודה שלה, ולהתייחס אליהם כחלק אינטגרלי מעולמה הפנימי.

תיאורטיקנים רבים נוגעים בקשר בין יצירתיות והרסנות (פרקר 1998, סטוקס 1965, מקדוגל 1995), ובאגרסיה ובעוינות של אמנים כלפי יצירותיהם (קוהון 1999, ניוטון 2002). מקדוגל (1995) הדגישה את האלימות והפרברסיה במהלך כל יצירה אמנותית.. וכך חולמת רחל: "חברה של בתי באה אלינו. יש לה בובה. לחברה קוראים ליאת. היא מראה לי את הבובה ואני אומרת שהיא טעימה. אני מתחילה לאכול לה את הפנים".

דברנו על השם "לי_את",. אכילת פניה של הבובה הבליטה את החרדה מההרס הקניבליסטי שלה (קליין 1957). היא הרסה את האובייקט שלה ו/ או את עצמה ונשארה "חסרת פנים וראש". פחדי הרס עצמי כזה עלו בחלומות נוספים על אובייקטים קטועי איברים שהובילו להזדהות עם דמות גברית- פאלית כפיצוי וחיזוק הפוטנציה שלה מול חוויית רחמה הריק.

רחל הפנתה את הבוץ, התיעוב והשנאה שלה כלפי אמה, וכלפי תוצרי העבודה שלה. רחל "בלעה" את אמה לתוכה, והתיעוב כלפי האם הפך להיות תיעוב מעצמה.

הרוע נשאר בתוכה, ויצירותיה הפכו להיות מושא לרוע הזה.

גם אתי- האימה מכך שאטוש/ אהרוס אותה התבטאה בטלטלות קשות מנשוא בסיומי השעות, בסופי השבוע ובחופשות, כשפנטזיות ההרס וההתפרקות התערבבו זו בזו. ניסיתי לתת מרחב וביטוי לרגשות הללו, ולחבר לממשות אחת את חלקי חלומותיה- יצירתה- ותחושתיה, גם אם החיבור היה עדיין חסר משמעות סמבולית. עצם מעשה החיבור הדגיש את חשיבות החיפוש אחר הגורם המחבר שנמצא בתוכי; אני זו שמחברת את הסטודיו, את הקונקרטיות של חומרי היצירה עם כל מארג הרגשות, הסיוטים, והפחדים למהות אחת. נוכחותי היציבה, הלא נהרסת, יכולה לאט לאט להוות מקור לבניית תחושת going on being וליצור מרחב מעבר .

מרחב הביניים האנליטי שבו האמנות הופכת להיות אובייקט סמבולי

המסגרת הטיפולית יצרה את האילוזה היצירתית שבה התרחש המעשה הטיפולי (מילנר 1952, 1987). במרחב הזה אפשרתי לה לשלב את העולם האמנותי באופן מובן מאליו ביננו, ללא שום רדוקציה. הייתי שותפה מלאה למכלול עולמה. ההתמזגות הזו אתי נבעה אולי גם מהעובדה ששפת האמנות שלה הייתה קרובה לליבי; יש לי עניין אישי רב בעולם האמנות ואני אף עוסקת בו, וסקרנותי ומעורבותי היו טבעיים לחלוטין.

כך, במרחב הביניים של me- not me הפשירו העולם הפנימי והחיצוני, ובהעברה עלו תכנים רגרסיביים: אימת הנטישה של רחל, הזעם והרצון להרס המסגרת והפירוש, ורגעי משבר של זעם על עבודות לא גמורות, אותן הרסה.

אני החזקתי כל זאת ואפשרתי את הרגרסיה הבלתי נמנעת. ואמנם, רחל החלה להשתמש בחומרים אמנותיים שאיכויות ה-texture והצבע שלהם היו משמעותיים ביותר עבורה. אף שהשימוש בהם היה בלתי מכוון, מקרי, ומעורר בושה. הם עוררו בהדרגה בשעות הטיפוליות זכרונות ילדיים מאוד מוקדמים.

מתוך עולמה הפנימי (כפי שהתבטא בעיקר בחלומותיה), רחל יכלה לאט לאט לברוא אובייקטים אמנותיים עמם התמזגה אומניפוטנטית. אלו היו כבר "אובייקטים של מעבר" שגם "מצאה/ המציאה" אותם דרך חלומותיה אך גם "בראה" ונתנה להם חיים, דרך מעשה אמנותה. כך נוצרה בהדרגה ההפרדה בין פנים וחוץ גם בתוכה וגם ביצירתה וניכר המעבר מתכנים קונקרטים חסרי אינטגרציה ליצירות המבטאות תחושות עמוקות בעלות בטוי רגשי עשיר.

בשונה ממלני קליין שרואה בהרסנות חלק מהקנאה בשד בשלב הסכיזופרנואידי, וויניקוט מייחס חשיבות רבה לתוקפנות כחלק מהוויטליות ההתפתחותית.

מרחב המעבר, כפי שוויניקוט מציג אותו, נראה לי קריטי להבנת תהליך היצירה (1971). כשישנה חפיפה בין מה שהאם מספקת ובין מה שהתינוק יכול לברוא, נוצר המרחב האשלייתי הזה, שבו מתאפשרים המשחק והיצירתיות. במידה והאם חודרנית מדי, חרדה, או דכאונית (כפי שהייתה אמה של רחל בתחילת חייה), התחום האשלייתי הזה לא יתממש, והאם עצמה תוותר כבריאה שנותרת מחוץ לתחום האומניפוטנטי, ובלי שעברה התמרה. התיקון לכך קורה בעבודה האנליטית. ההרס של האובייקט בפנטזיה (ודרך ביטוי בטרנספרנס שוב ושוב) והשרדותו של האובייקט את ההרס הזה דרכי, אפשרו התפתחות

נפשית שבה נפתח מרחב חדש ליצירת אובייקט יצירתי אוטונומי, שבא כגילוי, כהפתעה, שהוא באופן פרדוכסלי, גם חלק מהפנטזיה האומניפוטנטית המקורית, אך גם חי במציאות ובנפרדות. כאשר המרחב הפוטנציאלי הזה מתממש במלוא היקפו, הוא מתמלא בפירות דמיונו של היוצר ובהזנות של האובייקטים שלא נהרסו מבפנים (כולל של המטפל). כאשר חומרי העבודה של רחל היו מנותקים (dissociated), ונמצאו רק במרחב ה- fantasizing בחלומות הסיוטיים, הם הפריעו לרחל ליצור.

רק כאשר נפתח אותו מרחב ביניים של חיבור, של מפגש, באנליזה עם עולמה הפנימי, התאפשרה היכולת לדמיון (imagination). במלותיו של וויניקוט: "הפינטו עוסק בנושא מסוים והוא מבוטא סתום. אין לו כל ערך פיוטי. ואולם, החלום המקביל, יש בו שירה, כלומר, רבדים- רבדים של משמעות הקשורים לעבר, להווה ולעתיד ואל פנים וחוף." (וויניקוט 1971 ע"מ 64).

בציור או באמנות הפלסטית, הדורשת מגע בלתי אמצעי עם חומר, יש פחד לא מודע לחזרה לאותו מצב נפשי ילדי אשר בו יש אידיאליזציה של תוצרי הגוף. לא קיימת אבחנה בין הנתינה האורגאסטית של תוצרי הגוף, ובין התוצרים עצמם. האמן, מתוך חווית החיים של גופו וחוסר החיות של החומר, "נותן חיים" לחלק "מת" של העולם החיצון אשר נבחר כמדיום. הוא עושה אידיאליזציה מהחומר שאתו הוא עובד, מאוהב בו, וחווה תחושות אורגאסטיות המלוות בהתרוממות רוח, רגשות אוקיאניים והתרוקנות. זו חוויה לא ורבלית של היות חי, של היות בתנועה. נוצר אובייקט חדש, לא רק מהאובייקט הישן האהוב, אלא כזה שלא היה קיים קודם לכן (מילנר 1950). בלינט (1968), הציע לקרוא למרחב זה pre-object (1968), כלאמר מרחב שאין בו אובייקט. הסובייקט לנפשו, מרוכז בצורך ליצור דבר מה מעצמו.

תוצאתו של מרחב זה התבטא בחלום שחלמה: "אני בבית ילדים, מסתכלת החוצה ורואה על הכביש חיה מכוסה בחרה, מהגוש יוצאת אישה שאבדה את זרועה והיא עירומה." האסוציאציה הראשונה הייתה על חיות פראיות וחופשיות, אך זו שבחלום עלובה. בילדותה היו לה דמיונות על אנשים קטועי איברים. אך עתה, היא החלה להשתמש בחומרי החלום כאובייקטים של מעבר. לא עוד חרה שמציף אותה אלא מרחב אילוזיה שבו יכלה "להמציא" - "לגלות" אובייקט חדש שהוא בין האקטואלי לסימבולי, בין הפנימי לחיצוני. היא יכלה בעבודתה, לשחק בחומרים שהיו קודם לכן חסרי פשר ולתת להם צורה ומשמעות חדשה.

התמזגות האמן עם יצירתו- חוויה אוקיאנית

חשיבותו של התהליך היצירתי נעוצה באקט היצירה עצמו, המעניק את ה rewording (מהמלה word) של האפקט האותנטי שהתגלם בעבודה. מדובר בחוויה טוטלית שמשחזרת את הקשר הטוטלי של הילד לאמו. לדעתי התרחשות נפשית זו קורית במהלך העבודה, תוך חיבור כמוס של רגע התגלות שבו העולם בחוץ נעלם ודרך מגע עם החומר מתרחשת התמזגות חושית- פיזית טוטלית. התחושה היא של התרוממות רוח ושהכל מונח במקומו. העולם הפנימי והחיצוני מתמזגים במעשה היצירה. התמזגות האמן עם המדיום האמנותי מפצה על כשלון המפגש עם האובייקט הראשוני שאבד לו. המדיום הנבחר מאחסן בתוכו צורה של חוויה סנסורית חסרה, וממלא את רגע החסר בזכרון של סיפוק האם (Wright 2000). הקומוניקציה הלא מודעת עם האם, שהיא בעיקרה בעלת איכות חושית, שמיעתית, חזותית ומישושית נשארת בזכרון הארכאי של כל אמן.

אקט אסתטי הוא כמו big bang, רגע התהוות העולם, שלב של " מאניה- אוקיאנית", שבה אין נפרדות ואין דיפרנציאציה (ר.סטיינר 1995, ארנצוויג 1967). מרחב וזמן מאבדים ממשמעותם, הדיבור על העצמי הוא במושגים צורניים ובאיכויות של קו, מרחב ומפגש. זהו מרחב של אשליה שיש בו אבדן זמני של תחושת העצמי(מילנר 1952).

יש אמנים שדרך אמנותם בוראים מחדש עולם קסום אבוד (בדומה להתפעלות האניגמטית-אסתטית של התינוק מיופים של פני האם, כפי שתיאר מלצר מלצר 1990, 1984). אמנים אלה יוצרים סמבול אמנותי הנובע פחות מהפרידה ויותר מתוך גילוי אהבה/ ונתינה לאובייקטים שעמם מתמזגים (מילנר 1952). אצל רחל ארע ההפך מכך- היא התבגרה טרם זמנה, היא מחקה בנפשה כל געגוע ליד מיטיבה, ושימרה את השנאה לעצמה ולאובייקטים שלה. במקום מרחב להתמזגות עם אם חיה וקיימת, היא התמזגה עם אם מתה הנושאת בתוכה שואה. במרחב הרגרסיה שנוצר אתי, חברה רחל למטפלת חיה ולא נהרסת, שנותנת מקום לצרכיה. רק כשהרודפנות של חומרי היצירה התפוגגה בהדרגה, והפכה למרחב מיטיב, יכלה רחל להזדהות עם חומרי היצירה שלה.

אמנות כתהליך אבל וחפוש משמעות

עבודת האבל והתיקון היא מרכיב חשוב בהבנת תהליך היצירה (פרויד 1917, אוגדן 2002, 2000, אקטר 2002, ברנשטיין 2000).

ניתן לאמר שהיצירה היא סוג של קינה, נסיון להבין את מורכבות החיים שהלכו לאיבוד. הקינה מוצאת לא רק את הקול שאבד, אלא גם את הקול שחזר/ הוחזר לחיים מתוך האבדן, שהיה קבור כל הזמן בתוך הקול הישן (אוגדן 2000).

חלום של רחל: " אני הולכת לבית החולים עם אמא שלי. אני מקבלת מטה בחדר גדול. מחפשים את התיק שלי ולא מוצאים. עובר זמן, ואני רעבה ועייפה. אני אומרת לאמא שלי שאני רוצה לחזור למטה שלי, אך על המיטה אין שם, ואומרים לי- אם אין שם, את לא יכולה לקבל אוכל". האסוציאציות של רחל לחלום זה היו מרובות. המקום הזכיר צריפי שינה של שואה, ב"ח שמתחבר לחולי, החיבור הלפות עם אמה, וכמובן את מיטת האנליזה-שבה החלה לקבל את שמה, את זהותה.

הפזל של חייה ומשפחתה החל להבנות והתעוררו לראשונה תחושות של כאב ונזקקות.

בעקבות שיחות אלו חזרה רחל שוב לעבוד בסטודיו, הרגישה צורך לנקות אותו ביסודיות, לאט ובסבלנות, ואז התעורר שוב הצורך העז ליצור.

. המגע עם האם התחדש. הקושי העיקרי היה בעיבוד עולם השואה של הוריה, אותו הייתה מקיאה מתוכה בתוקף בעבר. כשקודם אמרה: "אני לא מוכנה להקרא אומנית דור שני לשואה". עתה יכלה לאמר: " גם אם אני לא מתכוונת, השואה נמצאת שם ברקע בכל עבודותי, אני ינקתי את השואה מהולדתי...". מאורעות השואה של הוריה שעלו שוב ושוב בחלומותיה, היו כעת חומר אמנותי רב חשיבות. קודם לכן, הרגרסיה הבלתי נמנעת והפירושים המארגנים והמחזיקים, אפשרו את החיבור בין תכני נפשה, חלומותיה, ומעשה האמנות. כעת, העבודה הפירושית יכלה לבנות רצף ומשמעות בין עברה והעבר של הוריה עם הפנמותיה והזדהויותיה. הפירוש היה המצע ל- "סיפור חייה" והעבודה בסטודיו הייתה יותר המשכית, עם "נפילות" הולכות ומתמעטות.

כאשר האמן יכול להחיות את טראומת העבר לנוכח *witnessing other* שמאשר את ממשות הארוע הטראומטי האמן יכול לספק מבנה או נוכחות לאבדן, וכך להעניק צורה לכאוס.

במלותיו של חורחה סימפרון (1994): "האמת האומנותית של ההתנסות שעברנו, אינה נתנת להעברה, או יותר נכון היא נתנת להעברה רק באמצעות היצירה הספרותית" (ע"מ 116).

כאשר אבדן האובייקטים יכול היה לשרוד דרך הסמבולים האמנותיים שנוצרו, תחושות אלו קבלו צורה, קול ומשמעות. נוצר נרטיב אישי חדש, וכך העבר לא היה סגור בשכחה המסויטת. נפתח ערוץ חדש לאינטרוספקציה ואינטרפרטציה. במובן זה גם מעשה האמנות היה סוג של רה-אינטרפרטציה. אותו מבנה נפשי סוביקטיבי נוקשה וחסר חיוניות, הפך להיות במהלך האנליזה ובמעשה האמנות במקביל, למקור תשוקה וחיוניות (Ruti 2005).

כאשר נוצר באנליזה מרחב של יכולת לחוות חוויות קשות, כואבות, וכאשר הכאוס הפך לחומר בר-חשיבה (ביון 1967), נוצרו גם רגעים של חיות ומשמעות. היצירתיות במרחבהאנליטי ובסטודיו התבטאה במנטליזציה של השכבות הלא ורבוליות של הנפש, ובחיבורן למקורות המצוקה (Akhtar 2002). מעבודה סיוזיפית כפיתית, בלתי ניתנת לסיום, נפתח עתה ערוץ להבנת ועיבוד הקשר האמביולנטי עם אמה, וכך צמחה והתאפשרה יכולת להזדהות עם קשייה ולפתח כלפיה חמלה. עבודתה קבלה אופי מורכב יותר. אפילו חלומותיה הפכו מאכרומטיים לצבעוניים.

אני מאמינה שהתיקון אצל אמנים הוא לאו דוקא במעבר לשלב הדפרסיבי, כפי שהציעה מלני קליין, אלא ביכולת לעבוד האגרסיה (כשאני שרדתי אגרסיה זו) כמניע וככוח ביצירתם.

התיקון או האינטגרציה שנוצרת אצל היוצר היא ביחס בין עצמו לאמנותו. חיבור זה הופך גם לכוח מניע וגם למרחב חיפוש אחר אמת עמוקה. לעיתים קרובות אין לכך השפעה ישירה על חייו האישיים של היוצר (כפי שקוהון תאר בעבודתו עם יוצרים, 2000). ואכן, כשאני מתבוננת על הישגיה של רחל באנליזה, קשה לי לאמר שהפכה להיות אדם מאושר יותר אבל חיי היצירה שלה וההזדהות עם אמנותה העניקו לחייה משמעות ולעצמה-ערך ונפח רגשי. חיבור השפות השונות העשיר הן את הרובד האישי והן את האמנותי. משחק ההטלות ההדדי של עבר על הווה והווה על עבר, יצרו "משחק" מורכב של חיבור בין מציאות ופנטזיה, מציאות שנוחיתה הדדית בחדר הטיפולים, ושנוכחותה בתוכנו יצרה את המארג המורכב והשלם שאפשר בסופו של דבר לתהליך היצירה להתפתח ולהרבות משמעות. רחל יכלה מאוחר יותר באנליזה "לגעת" באמה כך שבחומרי יצירתה ובדרך שעבדה, שילבה זכרונות של רגעי מגע רכים ואינטימיים שלה עם אמה (אוגדן 2000), המלמדת אותה את כישוריה היצירתיים שהביאה מבית הוריה.

הגילוי הזה היה מפתיע ומרגש עבורה, שכן לא הייתה ערה לו כלל. חומרי העבודה הפכו להיות מקורות חשובים להיכרות מעמיקה עם אספקטים של נפשה, שאחרת לא יכלה לתת להם ביטוי. הסמבול קבל כאן משמעות כפולה- הוא נוצר מתוך נתינה ואהבה לאוביקט, וככזה יכול להוביל לפרידה ממנו.

לדעתי החיבור בין כוחות ההרס והבניה מחדש, הקיים אצל יוצרים, מתעצם בזכות התרגום הפנטזמטי שלהם לאקט הממשי של תהליך היצירה. זהו תהליך היתוך מיוחד במינו שיאפשר את מעשה היצירה, ויאפשר את הפרידה ממנו.

חלום שהביאה בשלב מתקדם באנליזה: "אני מוצאת חולצה של אמא עם פרחים, הפרחים דהו, ואני רוצה ללבוש אותה". אמא הביאה את אותה חולצה אחרי המלחמה, עליה שמרה כל השנים. בכל הטראומה האינטימי של אמה הייתה בכל זאת גם שמירה של זכרונות טובים מעברה. "שמירה זו שמשה כאנטי מחיקון של העבר של הוריה ושלה. רחל נזכרה באחת הפגישות ברגע מסוים בינה ובין אמה ששכנעה אותה לעזור לה בציור שהתקשתה. זכרון זה גרם לה התרגשות רבה. בעבודותיה שלכה טכניקות רבות שחלקן למדה מאמה. נזכרה באותם רגעים של עיסוק משותף אינטימי ושקט בילדותה, שהיה כל כך מנוגד לסערות ולריבים שהיו להן בד"כ.

חלום חולצת הפרחים של אמה נראה לי היום, במבט לאחור, כמבטא את השינוי העמוק שחל ברחל באנליזה והתבטא באומנותה. התקיימותם של תכנים המבטאים חיים וקשר התגלמו בפריחת הפרחים של חולצת האם. האסוציאציה לשחרור אחרי המלחמה, הרצון לשחרור שלה, לרצות לקבל מאמה ולא לבלוע אותה, הגעגוע העמוק למגע של האם, ליכולת של אמה לאהוב אותה, ולשמוח בה, לאם שמלמדת אותה ולא רק נרתכת בתיעוב מהמגע הראשוני עמה.. ברחל התעוררה חמלה על להוריה, והיא החלה להתעניין בעברם.

אני חושבת שבדבור הזה על הוריה רחל גם דברה על עצמה, עלינו, על הדרך שעשתה עם עצמה, על יכולתה לסלוח יותר, על יכולתה לחיות עם כאביה. סדר היום של רחל קבל צורה יותר שגרתית- היא הולכת כל יום לסטודיו, עובדת, מרגישה שייכות וחופש לעשייה. שם הבית שלה, מקום המרגוע והמשמעות והנחמה.

האנליזה של רחל נמשכת וטלטלות חייה עדיין מעוררות קשיים, ונותרו אספקטים בלתי מספקים בחייה (גרין 1986, קוהן 1999)

אך עבודתה השתנתה, וכך גם עולמה הפנימי. למרות המצוקה והחרדה שמתלווה לתערוכות או לפרויקטים חשובים, היא מחזיקה עצמה טוב יותר ומתאוששת מנפילות מהר יותר. רחל אף מכנה עצמה: "אמנית דור שני לשואה". עבודותיה נעשו ממוקדות יותר ויותר בחיבור בין עולמה ועולם הוריה.. רחל הגיעה לאנליזה עם עור דק וחשוף לפגיעות, . האנליזה חיסנה את עורה והגמישה אותו, ובעיקר אפשרה ליצור משמעות נפשית המחברת את עברה ואת העבר של הוריה עם חיי היצירה שלה.

שפת היצירה

שפת היצירה היא שפה ייחודית, בעלת איכויות של צורה, צבע, ריתמוס וטון משל עצמה (ארנצוויג 1953,1967, קריס 1952, נוי 1999), המנסה לתת צורה לחוויה אחרת, בלתי מושגת ובלתי נתפסת ע"י הנפש המודעת (מילנר 1987).

לפי נוי (1999), האמן דולה את חומרי יצירתו ממעמקי התהליכים הראשוניים. הוא בונה סדר בלתי מודע, של רגשות, חוויות והתרשמויות ויוצר אינטגרציה פנימית חדשה המאחה את העצמי . (ארנצוויג 1953, 1967). אצל רחל שפת האמנות הייתה החיבור לפיצולים ולאימה שבנפשה. הכאוס ופחדי ההתפרקות היו מוכלים ע"י הערוץ האמנותי שנבע מדחף מולד חזק, ושמש (כאילו בערוץ נפרד) מקור מרכזי לתשוקותיה ואחזקה עצמית נוגדת התפרקות. עם הזמן, ועם הרחבת היכולת ליצירת סמבול ופשר, הפכה השפה האמנותית ממקלט ומחסה כפוי (חשוב לכשעצמו), לשפה עשירה ואינטגרטיבית ולבית שבחרה בו ונתנה לו שם. הרגרסיה המפורקת השתנתה לרגרסיה יוצרת, אפשרה לעולם הכאוטי לקבל משמעות בשפת האמנות.

ועם כל זאת-אני חושבת שתהליך היצירה הוא סוג של כישוף, פלא, שאי אפשר להבינו עד סופו. ואולי, כך גם התהליך האנליטי, גם בו יש כישוף, שאינו ניתן להבנה ובוודאי שלא לרדוקציה. זהו מרחב שיש

להשאירו פתוח ובו יתרחש החיפוש שאין לו סוף אחר האמת. ואף על פי כן במרחב הטיפולי ובאמנות יכול האדם להרגיש לראשונה, חוויות אנושיות עמוקות שקודם לכן היו בלתי נגישות לנפש.

אסיים בציטוט של פבלו פיקסו (1923):

" We all know that art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand."