**'The Third Skin' – Exploring Repetitive Paintings Following Trauma as a Methodology for Understanding Spatial-Mental Mechanisms Based on Bodily Wounds**

תקציר / abstract

מאמר זה מציע את האפשרות להתבונן ביצירות אמנות חזרתיות שנוצרו בעקבות טראומה באמצעות מחקר מבוסס אמנות (ART Based Research) (McNiff, 1998) כמתודולוגיה להבנת מנגנונים נפשיים שמקורם בגוף. מאמר זה הוא תאורטי ברובו ונשען על תפיסת הטראומה של פרויד וממשיכו על מנת להצדיק ולהדגים את האופן שבו ניתן להתבונן ביצירות אמנות בעלת חזרה מורפולוגית שנוצרו בעקבות טראומה, על מנת להבין את תופעת החזרה בטראומה. פרויד, אשר תיאר את חווית הנפש כמבוססת על הגוף, היה הראשון שזיהה את החזרה כמאפיין מרכזי בטראומה. חזרה זו מתגלמת בחזרת חוויית הטראומה באופן פאסיבי או בפעולה אקטיבית לא-מודעת של הסובייקט. פרויד כינה זאת 'כפיית החזרה' ותפס אותה כניסיון נפשי לייצוג הטראומה. גישה זו רווחת עד היום, על אף הבנה מאוחרת יותר לפיה הטראומה מעצם טבעה בלתי-ניתנת לייצוג. במסגרת ההתמודדות עם לקונה זו, טענתי היא כי האטיולוגיה הטמפורלית עליה מבוססת תפיסת החזרה כניסיון לייצוג, אינה מספיקה לבדה להבנת תופעה אמנותית זו. לצד זאת, אציע אטיולוגיה חדשה המבוססת על הממד *המרחבי* של החזרה בטראומה. אטיולוגיה זו מאפשרת להבין את החזרה – קרי, הישנותם של אובייקטים וויזואליים – המתגלמת באמנות שנוצרה בעקבות טראומה, כפרקטיקה מרחבית יצירתית טרום-ייצוגית הפועלת בשירות מנגנון נפשי-מרחבי המופעלת במצבי טראומה. בהשראת המילה ״טראומה״ שפירושה ״פצע״ ביוונית״ אטען גם כי מנגנון נפשי-מרחבי זה מופעל באותו האופן שבו הפצע הפיסי מניע פעילות ביולוגית חזרתית שמטרתה יצירת רקמות חדשות במקום הפצועות. לשם כך, אני מציעה גישה מולטי-דיסציפלינרית המשלבת בין הביולוגיה, הפסיכואנליזה והאמנות; ראשית אצביע על מה שאני תופסת כעדויות לאטיולוגיה המרחבית של הטראומה כבר בהגותו של פרויד. שנית, אפנה לתאוריה של הפסיכואנליטיקאית אסתר ביק, אשר המשיגה את רעיון 'העור-הנפשי' כדי לתאר את הפונקציה הנפשית המכילה הנוצרת על בסיס הקשר בין העור הפיסי לעור הנפשי, ואת רעיון 'העור השני' כדי לתאר את ההגנות הנוצרות בעקבות כשל מוקדם בפונקציה זו. שלישית, אקשור בין 'החזרה' הפרוידיאנית, בין ה'עור-השני' של ביק ובין הפצע הפיסי, ואציע את מושג 'העור השלישי' כדי לתאר מנגנון נפשי-מרחבי המוּנע בעקבות הטראומה והמתגלם באמנות. לבסוף אדגים כיצד ההתבוננות ביצירות כ'עור שלישי' במסגרת מחקר מבוסס אמנות, מהווה מתודולוגיה המאפשרת להבין את הפעילות החזרתית כשאיפה הפיסית-נפשית לריפוי, שהאטיולוגיה שלה אינה בממד הייצוגי-טמפורלי (לפחות לא באופן בלעדי או אף ראשוני) אלא היא בראש ובראשונה מרחבית ושמקורה בגוף.

**הקדמה**

כשהיתה מאדג' גיל בת 38, שבועות ספורים לאחר שכמעט מתה בלידה של תינוקת מתה, היא החלה לצייר לראשונה. יצירה זו נמשכה ללא ליאות במשך ארבעים השנה הבאות עד למותה, במהלכם היא יצרה עשרות אלפי יצירות אמנות במדיומים של ציור, אריגה ורקמה שהתאפיינו בחזרתיות מורפולוגית משמעותית. חזרתיות וויזואלית זו מתגלמת בהישנותן העמלנית של צורות גאומטריות ושל דימויים מעולמות שונים, אשר מכסים את רב פני-שטח מצע היצירות ויוצרים טקסטורות בעלי אפקט עוצמתי אך גם אניגמטי, תזזיתי ואף מערער. מכיוון שהיא יצרה ללא הכשרה אמנותית ובשולי החברה, נחשבת גיל ליוצרת אאוטסיידרית (Russel, 2001). באופן האופייני לכך, רב קורפוס היצירות העצום שיצרה לאורך חייה המורכבים נמצא בביתה רק לאחר מותה ונותר חידתי מבחינות רבות עד היום.

טראומה היא "מאורע בחיי הסובייקט המוגדר על-ידי עוצמתו, אי-יכולתו של הסובייקט להגיב לו בצורה הולמת, והזעזוע והאפקטים הפתוגניים הממושכים שהוא מחולל בארגן הנפשי" (Laplanche, J., & Pontalis, 2011, p. 351). ביוונית פירושה של המילה 'טראומה' (τραῦμα) היא 'פצע' הנגזרת משם הפועל היווני (τιτρώσκω) שמשמעותו 'לנקב' – לרוב בהקשר של פריצה במעטפת העור והיא המקור למונח הטראומה בהקשר הפיסי (Ibid.). כמטפלת באמנות, אני נתקלת לא פעם במקרים כמו גיל, בהם אנשים שחווים טראומה מתחילים ליצור באופן ספונטני לאחריה ושעבודתם האמנותית מתאפיינת בחזרתיות. חזרה אמנותית זו מתקיימת לרב במקביל לתופעת החזרה האופיינית במצבי טראומה, אשר מגולמת בחזרה חודרנית ונשנית של חוויית הטראומה. חזרה זו יכולה להתרחש באמצעות חלומות ביעותים, פלאש-בקים או בחזרה לא-מודעת לאותו חוויה טראומתית הנחווה בעקבות כך כגזירת גורל שלא ניתן להיחלץ ממנה (APA, 2000).

פרויד (1895) אבי הפסיכואנליזה, היה זה אשר קישר לראשונה בין הטראומה לחזרה, תוך שהוא תולה בבסיסה אטיולוגיה טמפורלית; בתחילה הוא ראה בחזרה ניסיון לייצוג הטראומה (Breuer & Freud, 1893) ולאחר מכן ראה בה ניסיון לחזור למצב שקדם לחיים (Freud, 1920). יחד עם זאת, תיאור חוסר היכולת לייצוג הטראומה על ידי רבים מהעוסקים בחקר הטראומה (Caruth,1996) הוביל אותי להבנה כי חזרה זו אינה יכולה להיות טמפורלית בלבד (שכן הייצוג מניח בבסיסו רצף טמפורלי תקין אשר נפגע בטראומה). לפיכך זיהיתי לקונה לפיה האטיולוגיה הטמפורלית שתיאר פרויד לחזרה אינה מספיקה לבדה להסביר תופעה אמנותית זו. הניסיון להציע הסבר נוסף אודות קשר בין הגילום האמנותי החזרתי ובין חזרת הטראומה, שהוא מעבר לאטיולוגיה הטמפורלית של החזרה, הוא שהניעה תיאור לאטיולוגיה נוספת – מרחבית – שאני מזהה בטראומה. תיאור מה שאני מכנה **'החזרה המרחבית'** מהווה אם כן את הבסיס למתודולוגיה המאפשרת לראות ביצירה האמנותית החזרתית גילום וויזואלי לחזרה זו, ובאמצעות כך להבנתה.

מלכתחילה, הניסיון להבין את הקשר בין הגילום האומנותי החזרתי ובין חזרת הטראומה מעלה את המורכבות האינהרנטית לחקירתו, אשר כולל תופעות השייכות לדיסציפלינות שונות, ביניהן; השפעות הטראומה והחזרה על הסובייקט, המנגנונים הנפשיים המעורבים בכך, הפונקציה האמנותית ועוד. מסיבה זו, המתודולוגיה שאני מציעה במאמר זה היא מתודולוגיה מולטי-דיסציפלינרית המשלבת בין פסיכואנליזה, חקר הטראומה, ביולוגיה ואמנות. טענתי היא כי פעילות אמנותית זו מעוגנת בראש ובראשונה *בגוף* – או ליתר דיוק בעור – בעקבות הטראומה ויוצרת קשר ייחודי בין הטראומה-הגוף-החזרה-היצירה. טענה זו מהווה את ההצדקה התאורטית לחקירת יצירות האמנות כאמצעי להבנת מנגנון החזרה הנפשי בטראומה אשר כאמור מעוגנת לטענתי בגוף, כפי שאתאר במאמר. גישה זו תואמת לתחום ה-Somaesthetics אשר מניחה כי קיים קשר ייחודי בין היצירה האנושית האסתטית ובין גופנו (Andrzejewski & Heinrich, 2012). קשר זה הוא למעשה המסד התאורטי למתודולוגיה שאני מציעה והוא לתפיסתי **מרחבי**.

לשם תיאורו וכבסיס למתודולוגיה, אצביע ראשית על הממד המרחבי של מרכיבי התופעה ועל בסיס כך את הקשר המרחבי שאני טוענת שקיים ביניהם. לאחר מכן אתאר את המתודולוגיה שאני מציעה. לבסוף, אדגים את אופן שימושה תוך התבוננות ביצירה אמנותית חזרתית שנוצרה בעקבות טראומה. כדי לשמור על פרטיות מטופליי, אשתמש במקרה של גיל כמקרה-קצה לתופעת היצירה החזרתית הספונטנית בעקבות טראומה. הסיבה להתאמתה בעיני למקרים אלו היא בשל העובדה שהיא החלה ליצור רק לאחר הטראומה ומכיוון שעבודותיה מתאפיינות בחזרה מורפולוגית משמעותית. מעבר לכך, היותה יוצרת אאוטסיידרית הופכת את היצירה שלה לביטוי ליצירה ספונטנית שאינה נובע מהשפעות סביבתיות. מסיבה זו, היא תשמש אותי במאמר זה כמקרה פרדיגמטי עליו ניתן לבחון את הקשר בין החזרה בטראומה הנפשית והביטוי האמנותי החזרתי הספונטני הנוצר בעקבותיו.

**החזרה בטראומה – הלקונה שבהסבר הטמפורלי הפרוידיאני לבדו**

כאמור, המתודולוגיה שאני מציעה נשענת בראש ובראשונה על הקשר הישיר שיצר פרויד בין תופעת החזרה והטראומה (Freud & Breuer, 1893; Freud, 1920). כבר בתחילת התאוריה שלו ראה פרויד בסימפטום ביטוי לחזרת הזיכרון הטראומתי באופן חלופי, בשל שאיפת הנפש ליצור ייצוג לטראומה (Breuer & Freud, 1893). בהמשך הוא הציב בקדמת הבמה הקלינית את החזרה עצמה, אותה זיהה כאיכות החשובה במצבים אלו. הוא כינה זאת 'כפיית החזרה' ותיאר אותה כניסיון לא-מודע לנטילת תפקיד פעיל בניסיון לשלוט מחדש על תוצאות הטראומה. כך או כך, האטיולוגיה של תיאורים אלו של פרויד היא **טמפורלית**, מכיוון שהחזרה בהם נעה על ציר לינארי בין העבר להווה.

תפיסת החזרה כשאיפה נפשית לייצוג הטראומה היווה את הבסיס להתפתחות של תאוריות פסיכואנליטיות רבות שעסקו בצורות שונות בייצוג ההיעדר בעקבות טראומה (Bion, 2013; Bollas, 1987; Freud, 1925; Klein, 1983; Winnicott, 1991. יחד עם זאת, פרויד זיהה גם כי במצבים של טראומה העיבוד אינה מובילה לביטול מוחלט של החזרה ואף יכולה לגרום להתגברותה (Freud, 1914, 1920). גילוי זה הפך את החזרה ללקונה קלינית ותאורטית מתמשכת, אותה פרויד לא הצליח ליישב לאורך רב כתביו.

המאמר *מעבר לעקרון העונג* (1920) מפנה תאורטי משמעותי בתאוריה של פרויד, במסגרתו מוצבת לראשונה החזרה כתופעה קלינית בפני עצמה. על מנת להסבירה מתאר פרויד לראשונה את 'דחף המוות' ואת החזרה בשירותו בשם 'כפיית החזרה' הפועלת להחזרת האורגניזם למצב הדומם שקדם לחי. במסגרת הסבר זה, הטראומה מהווה גורם הצתה חיצוני המגביר את נטיית החזרה הפנימית הקיימת באורגניזם (Benhamou, 2012). אולם למרות תיאור מהפכני זה, האטיולוגיה לחזרה עדיין נותרת טמפורלית, מכיוון שהיא מתארת את החזרה כנעה על ציר טמפורלי-לינארי – בין העבר לבין ההווה או בחזרה.

הבעייתיות שאני מזהה בבלעדיות של ההסבר הטמפורלי לחזרה נובעת מהקשר האינהרנטי בין טמפורליות לייצוג; מכיוון שהייצוג הנו יצירה מחדש של תפיסה קודמת שהיתה בעבר ואשר נעדרת כעת (Lalande, 2010, p. 241), היא אמורה לנוע לשם כך על ציר הזמן הליניארי – בין ה'מקור' שהיה בעבר ובין ה'ביטוי' החוזר שלו בהווה (Freud SE XII, p. 150). עולה אם כן השאלה; אם הרצף הטמפורלי נקטע כיצד ניתן לנוע 'על גביו' כדי לאחותו?

מי שהיטיב להסביר פרדוקסליות זו כאינהרנטית לטראומה היה הפסיכואנליטיקאי הבריטי דונלד ויניקוט (Winnicott, 1974). במאמר קצר שפורסם לאחר מותו הוא דן בהשלכותיה של טראומה מוקדמת אשר היתה כה מבעיתה כך שהאירוע לא נחווה בנפש ולכן אין לו רישום נפשי. משמעות הדבר היא כי לאירוע אין רישום נפשי מהעבר ולכן הוא אינו מצליח להיות מיוצג בהווה. מצב זה מביא לכך כי הנפש לכודה בין חווית איום תמידית ובין עבר לא-קיים המטיל את צילו. על בסיס תיאור זה התבססה גם קארוט (1996) בחקר הטראומה, תוך תיאור אותה הדיאלקטיקה כאופיינית גם לטראומות מאוחרות יותר. לפיכך, מעבר לבעייתיות שהצגתי קודם מתווספת כעת לקונה נוספת; כיצד ניתן לייצג דבר-מה שמלכתחילה אין לו רישום נפשי? ובהמשך לכל זאת; האם יכול להיות סוג נוסף של חזרה שאינה טמפורלית? מעניין לציין כי למרות זאת, אטיולוגיה זו רווחת עד היום ומוצבת בבסיס תפיסות טיפול שונות למצבי טראומה (Amir, Stafford, Freshman & Foa, 1998; Avrahami, 2006; Fish, 2013; McNiff, 1995; Wigren, 1994).

**חשיבות הממד המרחבי של הטראומה והחזרה במסגרתה**

זיהוי השתתפות המרחב בתופעות השונות שנוצרות בעקבות הטראומה (כפי שאפרט בהמשך) הובילו אותי לחקירת הממד המרחבי של הטראומה. מלכתחילה, בחינת מקור המילה טראומה – אשר כאמור משמעותה ביוונית 'פצע' – הובילה לתהייה האם יש עוד דמיון בין הפצע הפיסי לפצע הנפשי שהוא מעבר לשימוש המטפורי. החזרה על בסיס כך לתיאוריו של פרויד הובילו לכך כי במקביל לכתיבה המפורשת שלו אודות האטיולוגיה הטמפורלית של החזרה, מצאתי בהם גם עדויות לחשיבות הממד המרחבי של הטראומה. תיאורים אלו הוו את הבסיס לתיאור אטיולוגיה נוספת לחזרה בטראומה בעיני – כזו שהיא מרחבית ואשר מהווה מסד לתיאור הקשר בין הגוף-הטראומה-היצירה ולמתודולוגיה שאני מציעה במאמר זה על בסיסה.

טראומה חזרה ומרחב בסימפטומטי הטראומה

החזרה בטראומה מובילה להישנות חווית הטראומה גם לאחר חלוף האירוע המקורי. במסגרת זו פעמים רבות גם נוצרת החרפתן התגובות עם כל חזרה, אפילו עד לכדי מצב בו הן מתנתקות ממקורן ומנהלות "חיים משלהן" (Herman, 2015). כתוצאה מכך, לא רק שהטראומה מתרחקת מרחק רב – הן טמפורלית והן מרחבית – מהאירוע המקורי אלא שפעמים רבות אף בלתי אפשרי לגלות את מקורה או לצפות את המשך התפשטותה. הסיבה לכך היא מכיוון שאומנם האירוע המקורי התרחש בזמן ובמקום ספציפי, אולם החזרה (בפלאש-בק או בכל צורה אחרת) יכולה להתרחש בכל מקום וזמן, תוך שהיא יוצרת לעיתים מפגשים ביזאריים וחסרי-פשר בין החוויה למקום (למשל, התעוררות החזרה באתר לא צפוי). בעיני ניתן לראות בכך עדות לאופן שבו הטראומה נעה באמצעות החזרה באופן מרחבי שאינה לינארי, צפוי או קבוע.

מעבר לכך, ניתן לראות עדויות למרחביות הטראומה גם בתופעות וסימפטומים ייחודים שהיא מניעה. כך למשל חווית הסכנה שמתלווה לכל חזרה אשר יוצרת עיוותי תפיסה והתפשטות חוויית הסכנה, כך שאפילו הסביבה או מקומות רגילים ובטוחים בדרך כלל יכולים להיתפס כמסוכנים (Herman, 2015). לכך מצטרפת איכות 'מדבקת' עוצמתית של הטראומה, אשר מתבטאת בין השאר במסגרת 'טראומטיזציה משנית', 'העברה בין-דורית' ו'העברה-נגדית טראומתית' במסגרתם בני משפחה או דמויות מטפלות מתחילים לסבול מסימפטומים פוסט-טראומתיים גם כן למרות שלא נכחו באירוע המקורי (Dekel, Hantman, Ginzburg & Solomon, 2006).

חוסר הלינאריות מתגלמת גם בהגנה הדיסוציאטיבית האופיינית לטראומה (Balint, 1992; Bromberg, 2014; Davies & Frawley, 1994; Eshel, 2016; Fairbain, 952; Herman, 2015; Modell, 1990; 2012; Stern, 2004; Winnicott, 1974). הדיסוציאציה היא הגנה נפשית הפועלת תוך פיצול האני והמשך התקיימות חלקי האני המפוצלים במקביל ובאופן פרדוקסלי (בניגוד להדחקה אשר נעה על ציר טמפורלי-לינארי).

זיהוי מרחביות זו של הטראומה הביאו בשנים האחרונות ל'מפנה מרחבי' (*Spatial Turn*)בחקר הטראומה (‏Blum, 2016; Coddington & Micieli-Voutsinas, 2017; Drozdzewski, De Nardi & Waterton, 2016; Perera, 2010; Trigg, 2009; Walker, 2010). מחקרים אלו מפנים את תשומת הלב לא רק ליכולת ההתניידות של הטראומה על פני מרחבים ומקומות אלא גם בין אובייקטים הטרוגניים מ'סדרים' שונים, למשל: אנשים, אתרים, חפצים, איברי גוף ועוד**.** כתוצאה מכך, בעקבות הטראומה נוצרים הקשרים מרחביים בין אנשים, מקומות ואובייקטים (Caruth, 1996), עד כדי כך שהטראומה הופכת לצורה ייחודית של מעקפים, חזרתיות ואתרים בלתי ניתנים לאיתור ולמיפוי של תמהיל מורכב של מרחבים פסיכולוגיים, קוגניטיביים וחומריים. בהתאם לכך, התעורר תשומת הלב לצורך בגישה אינטר-דיסציפלינרית העוסקת ביחס בין טראומה, גאוגרפיה והחוויה האנושית.

אולם בתוך כך לא היתה התייחסות לקשר בין *החזרה* למרחב או לקשר המרחבי בין הטראומה העור – הן כאתר פיסי והן נפשי מרחבי – ובין היצירה האמנותית. בהתאם לכך, המתודולוגיה שאני מציעה מתרכזת בחקירת *החזרה* המרחבית ומוסיפה את האמנות כאתר מרחבי אליו ובתוכו מתפשטת הטראומה באופן מרחבי ובמסגרת תהליך שמקורו בגוף.

עדויות לחשיבות הממד המרחבי בתאוריית הטראומה הפרוידיאנית

כבר בתיאוריו המוקדמים של פרויד ניתן למצוא בעיני עדות לחשיבות הממד המרחבי בחוויה הנפשית בכלל ובטראומה בפרט. זאת מכיוון שפרויד כאמור הדגיש כי חוויות נפשיות נחוות בראש ובראשונה בגוף ועל *משטח* העור ממש (Freud, 1923). בכך פרויד יוצר קישור ישיר בין העור הפיסי לטראומה ומתאר בעיני את ההתפשטות במרחבית של האירוע הטראומתי אשר עובר אל מרחב הגוף ממש. אולם מעבר לכך, מלכתחילה היכולת של הטראומה לנוע על פני מקומות באמצעות החזרה היא זו המהווה את התנאי לריפוי הפסיכואנליטי מבוסס על יכולת הטראומה להתנייד אל תוך הקליניקה ואל היחסים הטיפוליים, במסגרת ההעברה שבטיפול (Freud, 1912).

יחד עם זאת, את עיקר העדויות למרחביות הטראומה והחזרה אני מוצאת במאמר *מעבר לעקרון העונג* (1920) בו מתאר פרויד את פני השטח הנפשיים כאורגניזם בעל ממברנה אשר פני-שטחה החיצוניים מופנים כלפי חוץ במטרה לקלוט גירויים ממנו ולהגן על תוכנו מפניהם. במסגרת אינטראקציה זו פני-שטח אלו הינם דינמיים ומשתנים תמידית בעקבות (Freud, 1920). יתרה מכך, לפני-שטח אלו מצוידים במעטפת מגן גירויים אשר יכול לפעול עצמאית על מנת לשמור על עצמו ובאמצעות כך על המערכת כולה. האופן שבו מגן זה פועל הוא באופן אופקי ומרחבי גם כן, באמצעותו הוא יכול לשנות על צורתו על מנת לשרוד ולהישרדות המערכת.

על רקע זה, הטראומה היא אירוע היוצר פרצה במעטפת המגינה והצפה של גירויים במערכת. בעקבות כך מוּנעת פעילות אופקית מרחבית חזרתית במסגרתה כל מערכות ההגנה של פני-השטח מגויסות להשתלטות על עודפות הגרייה שנוצרה כדי לאזן מחדש את המתח הפנים-נפשי – מה שפרויד מכנה 'עקרון העונג' שהוא מטרת העל של האורגניזם (Freud & Breuer, 1893). מעניין כי האופן שבו פרויד מתאר פעילות זו, דומה ביותר לאופן שבו העור הפיסי מגיב לפציעה ושואף לסגור-לרקום מחדש את העור במקום בו נפער הפצע, כפי שאתאר בהמשך.

לפיכך, במאמר זה פרויד בעיני אינו רק מפנה את תשומת הלב לחשיבותה הקריטית של פני-השטח בטראומה ועל ידי כך לממד המרחבי שלה ושל החזרה במסגרתה, אלא מתאר גם את ההתארגנות המרחבית ואת הדרמה המימשקית המוּנעת בתגובה אליה. טענתי על רקע זה היא כי השימוש במושג הטראומה – הפצע – הנפשי אינו רק מטפורי אלא הם מקיימים קשר של דמיון מרחבי ביניהם. מרחביות זו מתגלמת באטיולוגיה, בפעילות ששניהם מניעים ובפרקטיקה של פעילות זו. יתרה מכך, אני טוענת כי פעילות זו יכולה להתגלם באמנות תוך ביטוי הקשר המרחבי הנוצר בין הפצע-העור-והיצירה.

**הממד המרחבי של העור – העור כמרחב הטרוגני, א-לינארי, דינמי ויצירתי**

בעיני, עצם השימוש במונח הטראומה שהיא כאמור פצע הופך את העור לחלק בלתי נפרד ממנה שכן הוא ה'אתר'-'מרחב' בו נוצר הפצע. לפיכך, **אין פצע בלי עור**. העור הוא מעטפת גופו של האדם. הוא האיבר הגדול ביותר בגוף, בעל שטח הפנים הגדול ביותר והוא מכסה כמעט את כל שטחו. העור אחראי על וויסות הטמפרטורה, התנועה, חילוף החומרים, הנשימה ועל עוד פונקציות קריטיות לתפקודו התקין של הגוף כולו.

למרות שהעור נתפס כ'איבר' אחיד והומוגני, הוא מורכב למעשה מרקמות, נימים, בלוטות ותאים – חיים ומתים, שטוחים, מאורכים, שקופים, אטומים, קשים, גמישים ועוד. כל אלו נפגשים ומקיימים של יחסים; רופפים, דחוסים, יציבים, רגעיים, מתנתקים, מתפצלים, מתחלקים ועוד. כל אלו נקבעים בהתאם למיקום העור בגוף, לתנאים אליהם הוא נחשף (מבחוץ ומבפנים) ולפונקציות השונות שהוא ממלא. גם הפונקציות הרבות שמפעיל העור יכולות לעבוד בכיוונים ובאופנים שונים ולעיתים אף סותרים; למשל פעילות הזיעה והספיגה, ההזנה והבידוד ועוד. בתוך כך, אפילו אותם התאים ממש יכולים לפעול בצורות שונות ואף הפוכות בהתאם לצורך האקטואלי שלהם. בנוסף, גם תכונות העור אינן חד-משמעיות ואפילו פרדוקסליות; העור הוא אטום אך חדיר, תוחם ובו-בעת גם מהווה מפגש עם העולם. בעקבות זאת, העור עובר שינויים רבים לאורך החיים; הוא נהיה שמן, יבש, מתוח, מקומט, רפוי, מכווץ, רחב, נפוח, שקוע, מוכתם, שזוף, מעוטר ומנוקב (גם במעשה ידינו) ועוד.

על בסיס כל זאת, למרות החזות הסטטית וההומוגנית של אובייקט-גבול שטוח, סטטי, יציב והטרוגני, ניתן לראות כי העור מהווה למעשה מרחב פעיל, דימני, הטרוגני וא-לינארי אשר מתאפיין במורכבות פרדוקסלית, תוך שהוא שומר על שטיחותו החזותית הדומיננטית. דינמיות זו מתגלמת ביתר שאת במצב של פציעתו ופריצתו.

הפצע הפיסי כהתרחשות מרחבית חזרתית

פציעת העור הביולוגי מניעה תהליך ספונטני מורכב שמטרתו איחוי הקרע. הסיבה הביולוגית לכך היא הישרדותית, שכן פצע שאינו מכוסה על ידי עור חשוף לזיהומים ועלול להוביל להתפתחות דלקות, אובדן נוזלים, איבוד חום הגוף, היפותרמיה ואף למוות (Broughton, Janis & Attinger, 2006). כאשר לגוף תנאים אופטימליים, תהליך זה כולל שלבים קבועים המתרחשים לפי סדר; דימום וקרישה (*Hemostasis*), דלקת (*Inflammation*), יצירה של רקמה חדשה (*Prolifaration*), צלקת (*Prolifaration*) ((Landén, 2016.

אולם, בהתאם לדינמיות 'העורית' התמידית, בפועל שלבים אלו יכולים לחפוף, להשתנות, להתארך, להיכשל או אף להיעדר. לפיכך קורה לפעמים שמסיבות שונות הגוף אינו מצליח לייצר את הפעילות הנדרשת לריפוי הפצע ויכול להיווצר פצע כרוני ה'ממאן להגליד'. פצע כרוני הוא לרב פצע אשר נתקע בשלב הדלקתי ללא הכרעה, בשל כשלון המערכת להכחיד את החיידקים המפריעים ליצירה מספקת של תאים חדשים. אולם יכולות להיות סיבות נוספות לכישלון הריפוי הקשורים לכל אחד מהשלבים והיתקעות בו.

יש לציין כי פרויד עצמו עשה שימוש במושגי ה'פצע' וה'צלקת' כמטפורות למצבים נפשיים (Freud, 1917). אולם מעבר לשימוש המטפורי, פרויד לא קישר בין גופניות הפצע הפיסי ובין הטראומה הנפשית ובוודאי שלא קישר בין אלו ליצירה האמנותית. בניגוד לכך אני תופסת את החזרה הטראומתית כמקבילה הנפשית ל'מיאונו העקשני' של הפצע להגליד. יתרה מכך אני טוענת כי שניהם באים לידי ביטוי בהיתקעות ודומיננטיות של החזרה המרחבית שמקורה בגוף וכי היא גם יכולה להתגלם בפני-השטח של האמנות.

**הקשר בין פני השטח הביולוגיים ופני-השטח הנפשיים**

בשל הקשר בין העור למערכות הפנימיות של הגוף, הוא משמש פעמים רבות גם לאבחון מחלות ותופעות שאינן עוריות במקור – ביניהן גם מצבים נפשיים ה'נרשמים בעור' (Mcdougall, 1989‏). בהקשר זה נמצא כי העור מהווה מעין משטח ציורי על גביו נרשמים סימפטומים נפשיים, אשר אף נמצא כי הם מקיימים יחס (סמלי או קונקרטי) בין מופעיהם העוריים לבין הרישומים הנפשיים שהובילו ליצירתם. לפיכך, **פני שטחם של העור מהווים מצע ציורי שעל פניו נרשמות ומגולמות חוויות שהן נפשיות וגופניות.** יתרה מכך, למרות שהטענה היא הצורה מקיימת קשר ייצוגי עם התוכן שהביא להיווצרותן, טענתי היא כי **קשר וויזואלי זה יכול להיות ביחס לגוף הממשי**.

מבין הפסיכואנליטיקאים אשר פיתחו על רקע התאוריה הפרוידיאנית את חשיבות העור בחוויית הנפש (Anzieu 1985; Ogden, 1992; Tustin, 2018)‏, היתה אסתר ביק אשר תיארה את הקשר בין העור הפיסי לעור הנפשי. על בסיס כך תיארה ביק את רעיון 'העור-הנפשי' (Bick, 1968)) ואת ההגנה העורית הייחודית אשר מתפתחת בעקבות טראומה מוקדמת, אותה היא כינתה 'העור השני' (Bick, 1986).

העור הנפשי הינו הישג התפתחותי של חווית ההכלה של העצמי בתוך עורו, אשר מושג בעקבות קשר מספק עם הדמויות המטפלות בתחילת החיים. מקור תהליך נפשי זה הוא פיסי; בתחילת החיים חלקי האישיות נחווים כנטולי כל כוח מקשר ביניהם. אם התינוק יזכה באובייקט מכיל אשר מספק את צרכיו תוך קרבה ומעורבותן של כל חושיו הפיסיים – אלו מתחילים להיחוות יחד כמעטפת מכילה והתינוק מתחיל לחוש מוכל בתוך עורו. לטענת ביק, האובייקט המכיל אותו מחפש התינוק יכול להיות כל אובייקט חושי אשר יכול לתפוס את תשומת ליבו, אשר נחווה באופן מוחשי ביותר כעור ומקנה לעור הפיסי את הפונקציה הנפשית שלו כגבול רציף מכיל. תהליך זה מוביל לנטישה של האובייקט הקונקרטי ולהתפתחות מסוגלות התינוק להתמודד עם הנפרדות מהאם.

על רקע זה מתאר ביק גם את ההשלכות לשיבוש בהתפתחות ה'עור-הנפשי' בעקבות כשל טראומתי אשר מביאות להתפתחותו 'עור שני'; למול חרדות של הישפכות והכחדה האופייניות למצב זה, יוצרת הנפש פסידו-עצמאות באמצעות שימוש מוגבר חזרתי ולא הולם בפונקציות מנטליות או בכישרונות מולדים. חזרה זו יוצרת רצף מוטורי או מנטלי במקום חווית העור המקוטעת ונוצרת תלות בו במקום באובייקט המאכזב. ייחודו תיאורה של ביק לעומת גישות פסיכואנליטיות נוספות לאחר פרויד אשר רואות את הטראומה כקשורה ליחסים המוקדמים של האדם (Ferenczi, 1988; Winnicott, 1965), הוא בכך שהוא עוסקת בחוויה הגופנית הממשית אשר קודמת לתהליכי הייצוג הנפשי (גם אם ייצוג הגוף).

אומנם ביק מתייחסת לטראומה בתחילת החיים מבלי להתמקד בחזרה, אולם בעיני תאוריה זו רלוונטית מאוד גם כן לטראומה בהמשך החיים. ראשית, תיאור זה מזכיר את תיאורו של פרויד את האנרגיה החופשית העודפת הנוצרת כתוצאה מהקריעה בפני שטח מעטפת המגן במצבי טראומה. נוסף על כך, גם ההגנות האופייניות לחרדה זו הם של הגברת מאמצי התיחום בדומה להגנות-העוריות של ביק והתמקדות בהם כ'עור-תותב' במקום העור הפצוע. כל זאת באמצעות פרקטיקה חזרתית שהיא **מרחבית**.

'החזרה המרחבית', במובחן מהחזרה הטמפורלית בה התרכז פרויד ורב חוקרי הטראומה ואשר נעה על הציר הלינארי בין העבר, מתאפיינת בחוסר-לינאריות אשר מובילה לתנועה מרחבית, אופקית, דינמית ובלתי-צפויה. טענתי היא כי שתי החזרות פועלות במקביל אולם בעקבות טראומה נפגעת החזרה הטמפורליתובמקביל לכך מתגברת על חשבונה החזרה המרחבית. זו מגויסת לשם יצירת תותב-עורי אופקי במקום אלו הפצועות בתוך פעילות הדומה לאופן שבו העור הפיסי מגיבה לפריצתה, ויכולה להיות מגולמת גם באופן מוחשי, למשל ביצירת אמנות.

על בסיס תיאורים אלו ברצוני להציע את מושג **'העור השלישי'** **כגילום האמנותי הנוצר באמצעות הפעילות החזרתית המרחבית המופעלת בעקבות טראומה.** מושג זה מגלם את תפיסת הפרקטיקה האמנותית כחלק מאותו תהליך מרחבי של החזרה בטראומה אשר הופך בעקבות הטראומה לדומיננטי ביחס ליכולת לייצוג. מושג זה מהווה את הליבה התאורטית למתודולוגיה שאני מציעה.

**טראומה ואמנות – מתפיסת האמנות כייצוג אל עבר האמנות כ'עור שלישי'**

הקשר בין טראומה ואמנות הוא הדוק ורלוונטי ביותר למאמר בשל אי-היכולת לייצוג הטראומה מעצם טיבה (Caruth, 1996). ההכרה בפגיעת הטראומה ביכולת הייצוג התפתחה מאוד גם בתחום האמנות, במיוחד לאחר טראומת השואה אשר הביאה להכרה לא רק כי הטראומה הנה בלתי-ניתנת לייצוג אלא כי הייצוג (או הניסיון לכך) אף יכול לרוקן אותה ממשמעותה המלאה (Felman, 1992). על רקע זה הצליחו תאורטיקנים שונים לנסח את כוחה של האמנות במצבי טראומה דווקא בשל יכולתה של היצירה להכיל בתוכה את המצב הפרדוקסלי של ייצוג יחד עם אי-היכולת לייצג – ללא הכרעה ביניהם. יתרה מכך, במסגרת זו היצירה מהווה באופן פרדוקסלי את הייצוג הנאמן ביותר הטראומה בשל חוסר הלוגיקה שהיא מגלמת (Felman, 1992; Gaitini, 2020). כלומר, היצירה עצמה יכולה להיות חסרת לינאריות בדיוק כמו הטראומה.

עם השנים התפתחה גם הכרה כי החזרה ואי-היכולת לייצוג החוויה הטראומתית יכולה להוביל אף לרגרסיה *נוספת* ביכולת ההסמלה (Markman, 2013), וכן להתגברות היווצרותן של סימפטומים סנסוריים, אפקטיביים והתנהגותיים (Young, 1992). בהתאם לכך, חל מעבר להתמקדות בתהליך היצירה ובאמנות כמדיום שבו העצמי חושב את עצמו במקביל לחשיבה המילולית (Abram, 2012; Ehrenzweig, 1967; Kris, 1953. לכך אני מוסיפה כי ייתכן ואפילו **במקומה** במצבים מסוימים. כלומר, טענתי היא כי **הצורניות ביצירה יכולה להוות גילום של חוויה גופנית גרידא אשר קודמת לייצוג**. בתוך כך, האמנות גם משתמשת באותה חושניות מוגברת האופיינית למצבי טראומה (Van der Kolk & Fisler, 1995). עדות לכך ניתן למצוא למשל בתיאור כי ההתמקדות בצורות גאומטריות יכולה להוות הגנה מפני חרדות ההישפכות האופייניות לאופנות החוויה הקדם-סימבולית (Tustin, 2018).

כוחה של האמנות אם כן היא באפשרות ליצירת דבר-מה חסר-לוגיות, חסר-לינאריות ובכך למאפשר עיבוד שאינו רק ברמה הייצוגית אלא פועל ברמה הסנסורית (Rose, 1987). ביברמן ושרון-זיסר כותבות כי כוחו של מעשה האמנות נובע בדיוק בשל אפשרותו לחרוג מעבר לגבולות הייצוג ולהגיע אל סוף שאין לאחריו מאומה (לכאורה). לתפיסתן, דווקא יכולת זו היא המהווה תנאי לחזרה שהיא ממריצה ומחייה (Biberman & Sharon-Zisser, 2014). בכך הן יוצרות חיבור ישיר בין אי-היכולת לייצוג לחזרה – אבל כזו שהיא *אחרת*.

לכך אני מוסיפה את המרחביות; טענתי היא כי הפעילות האמנותית החזרתית בעקבות טראומה היא פרקטיקה רוחבית הפועלת ביחס לפני השטח – קרי העור – הן של הגוף, הן של הנפש והן של היצירה האמנותית. זוהי חזרה אשר מתפשטת רוחבית וא-לינארית בדומה לאופן שבו העור הפיסי מגיב לטראומה פיסית. מכיוון שפעילות זו מותירה חזרתיות המגולמת חושית ביצירה, היא ניתנת לחקירה כמתודולוגיה להבנת החזרה המרחבית בטראומה.

**המתודולוגיה**

הדיון המולטי-דיסציפלינרי אודות הקשר בין הטראומה, החזרה, הגוף והאמנות אפשר לי לתאר את מושג 'העור השלישי' אשר מהווה את הבסיס התאורטי למתודולוגיה. מתודולוגיה זו מבוססת על רעיון זה אשר מצדיק את חקירת היצירה האמנותית בעלת חזרה מורפולוגית שנוצרה בעקבות טראומה כגילום הפרקטי של החזרה המרחבית המתעוררת בתגובה לטראומה, ודרך כך ללמוד על החזרה המרחבית אשר מלכתחילה הביא להיווצרותה.

בהתאם לכך, היצירה מהווה מרחב אופקי חושי המגלם באופן קונקרטי את החזרה המרחבית ולכן נגיש ישירות לחקירה אמנותית אמפירית. המתודולוגיה שאני מציעה משלבת אם כן בין נקודת מבט פורמליסטית (De Duve, 2010; Dziemidok, 1993) המתמקדת בצורניות המורפולוגית של החזרה, ובין נקודת המבט התיאורטית המגולמת במושג 'העור השלישי'. מבחינה מעשית, חקירה זו כוללת שלוש שלבים;

* השלב הראשון כולל ההתבוננות פורמליסטית על היצירה אשר כוללת סקירה של המאפיינים הצורניים גרידא של היצירה.
* השלב השני, כולל תיאור סוגי החזרה המופיעים ביצירה בהתאם למאפיינים שפורטו במאמר ביחס ל'חזרה המרחבית' ולחזרה לינארית.
* השלב השלישי כולל יצירת אינטגרציה בין הממצאים הצורניים והרקע התאורטי, על מנת להבין גילומים אמנותיים אלו ביחס לרעיון 'העור השלישי'.

החידוש במתודולוגיה זו היא בכך שהיא מתמקדת **בממשות הצורנית והגופנית** בה החזרה המרחבית בטראומה מעוגנת, במקום ההתרחקות ממשות זו לצורך התמקדות בייצוגים הנפשיים כפי שקורה פעמים רבות בהתבוננות ביצירות אלו. לפיכך, ממצאי החקירה לא ייבחנו ברמה המטפורית או הייצוגית (לפחות לא באופן בלעדי או ראשוני) אלא כגילום 'העור השלישי', כלומר כגילום של תהליך חזרתי עורי ממשי – פיסי ונפשי – הנוצר בעקבות הקרע הטראומתי. לפיכך, אראה בחזרות המגולמות ויזואלית ביצירה תבניות עוריות ממשיות קדם-סמליות המהוות מסד לחוויות הרציפות וההכלה העורית הפרוצה של השורד ותנאי מקדים לעצם היכולת לייצוג.

ההנחה כי היא בכוחה של התבוננות זו להבין מצורניות היצירה על המוטיבציה הפיסית-נפשית של היוצר ואת פונקציית החזרה באמנות למול הטראומה. התקווה היא כי גישה זו תוביל להבנת האופן שבו ניתן לרתום יצירה כפייתית זו לתהליך יצירתי ואולי אף לריפוי. יתרה מכך ובהמשך לחשיבות העדות במקרים של טראומה (Amir, 2018; Caruth, 1995; Stern, 2012), אני רואה בהתבוננות באמנות בהתאם לפריזמה זו חזרה מרחבית *נוספת* – הפעם של הצופה, עם הטראומה המגולמת באופן קדם-סימבולי ביצירה. ככזו, ההתבוננות מהווה הזדמנות להצטרף לתנועה המרחבית של הטראומה – אל, בתוך ומתוך היצירה, ועל ידי כך ליצור עדות פעילה – לטראומה בכלל ולפעילות המרחבית של החזרה בטראומה בפרט. כאמור, והי פעילות שאינה מתרחשת ברמת הייצוג אלא ברמה החושית העורית ממש.

**דוגמא ליישם המתודולוגיה תוך התבוננות ביצירה 'ללא כותרת' של מאדג' גיל**



התבוננות פורמליסטית

היצירה היא ציור צבעוני מאורך ללא כותרת או תאריך, אשר מצויר בדיו על נייר בריסטול, בצבעים שחור, כחול ובורדו-סגול כהה. הקומפוזיציה היא ממורכזת; במרכז וכמעט לכל אורך הנייר מצוירת דמות אישה הלבושה בהידור ואשר סביבה 'רקע' צורני-גאומטרי. למרות שהציור כולו מתאפיין בכיסוי טקסטורלי וישנו טשטוש בין הדמות לרקע, עדיין קיימת ביניהם מכיוון שהרקע מצויר בגוונים כחולים ואילו האישה מצוירת גם בשחור ובבורדו. בנוסף, הרקע מאופיין בטקסטורות גאומטריות ישרות אשר מייצרות תחושה של מרחב ארכיטקטוני ואילו בגדי האישה מאופיינים בטקסטורות מעוגלות, גליות ו'נשפכות' המורכבות מצורות אמורפיות שחלקם נראים כלקוחים מעולם החי והצומח.

מעבר לעיטורי בגדיה, הציר האנכי המרכזי של דמות האישה – החל מראשה ועד למרכז בסיס דמותה, נותר 'לבן' יחסית. זאת בשל רישום מרווח באזור זה, אשר מייצר כיסוי פחות צפוף מרב השטחים האחרים ביצירה. בתוך כל זאת, שערה ותווי פניה של האישה בולטים מאוד בשל השחור הצפוף והכהה בו הם מצוירים. לובן פני השטח של פניה הנוצר באמצעות היעדרות של רישום וניקיון הנייר באזור זה, מבליט זאת אף יותר. כתוצאה מכך, ראשה נראה כמעט 'מנותק' משאר היצירה.

בחלק הימני התחתון של היצירה ניתן לזהות משטח משובץ חריג בפשטותו שעל הרקע שלו בולט דימוי שנראה כמו 'מזרקה' אשר נמצאת בקצה של גרם מדרגות. דימוי זה תחום מצידו העליון בקשת עבה יחסית אשר מפרידה בינו ובין הרקע. דימוי זה נראה כמעין 'מובלעת' מסודרת ושמורה יחסית בתוך סבך הרקע והדימויים האחרים – כמעט כאילו היא מתארת התרחשות המופרדת משאר היצירה. דימוי מסוג זה חוזר ביצירה כמה פעמים; גם מעל החלונות והן בצו השמאלי העליון של היצירה בתוך הרקע המשורטט. מעבר לכך, צורתו גם מהדהדת לצורת האשה; הקשת בראש גרם המדרגות מקבילה לראשה המעוטר, וגופה הטמיר הלבוש בשמלה מתרחבת מקביל לגרם המדרגות הרחב בבסיסו ואשר הולך ומצטמצם לקראת חלקו העליון. באופן חריג יחסית לקורפוס היצירות של גיל, בפינה הימנית של היצירה וכתוב במהופך כתובה חתימה בשמה של גיל.

תיאור החזרות ביצירה ומאפייניהן

אם נתבונן ביצירה מבחינת גילומי החזרה המורפולוגית שבה, נוכל לזהות כי היצירה מאופיינת בחזרתיות מורפולוגית מסוגים שונים; כחצי משטח היצירה מכוסה בטקסטורה משובצת אשר נדמה כי היא חוצה את הדף באלכסון 'מאחורי' דמות האישה, תוך שהיא חוזרת על עצמה בעקביות יחסית. טקסטורה זו נראית כמו מישורים של אריחים בגווני כחול המונחים בכיוון ובזווית אחידה. יחד עם זאת, בשל הצפיפות הרבה של המילוי שלהם, באזורים שונים כבר קשה לזהות את הטקסטורה ויש תחושה של מעין 'נחיל' אשר נע בכיוון אחיד על פני היצירה תוך שהוא חוצה אותה. בתוך נחיל זה ונדמה כמעט כאילו 'נסחפים' יחד איתו, מצוירים שלושה חלונות דומים; בתוך כל אחד מהם סורג מוצלב ומעל כל אחד מהם שטח לבן של משולש אשר בתוכו צורה מדורגת שבקציה העליון מפציע צמח או להבה. 'מדרגות' ה'פסלים' חוזרים על עצם ב'גרם מדרגות' המופיע גם בחלק הימני התחתון של היצירה. לעומת זאת, בחלקו העליון של היצירה, ישנה כמות גדולה יחסית של לבן בעקבות רישום מסודר ומדויק של קווים ישרים, מקבילים ומרושתים אשר נראות כמעט כמו שרטוט ראשוני של המישורים – טרם 'מולאו'. מסיבה זו, אזור זה בציור הוא הרבה פחות צפוף והרמטי אולם החזרה בו עדיין ברורה.

למרות שגם בגדי האישה מאופיינים בחזרתיות, חזרה זו שונה מהטקסטורות הגאומטריות ברקע, בעיקר בשל כך שקשה לאפיין את חוקיות החזרה בהן. במקום זאת, החזרה בבגדים יוצרת תחושה של שרשור, ערבול, התפזרות ואף הישפכות באופן בלתי-צפוי או קבוע. בנוסף, המרחק בין רוב החזרות באזור מרכז הגוף של הדמות הוא מרווח כך שבין הצורות החוזרות נותרים 'חללים' לבנים. מצב זה מייצר מצב בו נדמה כי הרקע הוא צפוף ומסודר יותר מגופה של האישה. יתרה מכך, החזרה על צורת ה'מזרקה' – הן באופן גלוי והן בצורה הכללית של דמות האישה מובילה לחזרה אשר בכל פעם מופיעה בתוך הקשר צורני אחר. בעקבות כך נוצרים בעקבות החזרות מפגשים הטרוגניים ואף ביזאריים בין הצורה לסביבתה.

בעקבות זאת ניתן לזהות כי למרות הקומפוזיציה המוסדרת יחסית, ביצירה ישנה חוסר-אחידות מבחינה צורנית, מבחינת סוג הדימויים, מבחינת רמות הפיגורטיביות וההפשטה, מבחינת נקודות מבט (מצד אחד ישנו הרקע שהוא ברובו מעין 'מבט-על' של מרצפות בתנועה ומצד שני מובלעות פיגורטיביות יותר – שגם הן אינן קוהרנטיות לחלוטין). כל אלו מייצרים תפיסת מרחב מורכבת ומתעתעת אשר אינה מובילה לאחידות צורנית קוהרנטית ואף יוצרת לרגעים את התחושה כי היצירה מתפרקת.

חוסר-האחידות מתגלם גם בכיוונים ובמקצבים השונים בהם הטקסטורות נעות; חלקן נעות בכיוון אחיד אך בנחיל אינסופי, חלקן 'נשפכות' בטיפות או בגלים גולשים – כאילו אל מעבר לגבולות הדף, ובמקומות אחרים ישתנה תחושה של התרחשות תוך כדי דילול (כמו בכובע). בעקבות כך נוצר מצב בו למרות הקומפוזיציה המסודרת קיימת מעין קקופוניה תנועתית ו'התפשטותית'. בעקבות זאת ולמרות שיש ביצירה גם אזורים של עומק תלת-ממדי, התחושה הכללית הנשמרת היא של תנועה אופקית המכסה את פני השטח בשטף הטרוגני דינמי לא-צפוי.

התבוננות בממציאם הצורניים ביחס לרעיון 'העור השלישי'

מבחינת הקומפוזיציה, הפיגורטיביוּת וכן החתימה (החריגה יחסית) בשמה של גיל, ניתן לשער כי היצירה היא מסוג פורטרט. אולם בניגוד לפורטרט הקלאסי בו מושא הציור עומד במרכז ומובלט על גבי הרקע, ביצירה של גיל נוצר טשטוש בין הרקע לדמות. יתרה מכך, ביצירה של גיל נוצר היפוך מסוים; אומנם פני הדמות לבנות ובולטות משאר היצירה אולם מרכז גופה נותר מטושטש ופרגמנטרי ביחס לשאר היצירה. מצב זה יוצר תחושה כי מה שמחזיק את חלקי גופה יחד הוא הרקע – שנראה הדוק ומוחזק הרבה יותר מהגוף עצמו.

מצב זה מהדהד למושג ה'עור השני' של אסתר ביק אשר לפיו כאמור על מנת לפצות על היעדר חוויות 'עור-נפשי' תקינה בשל טראומה, נעשה ניסיון לארגון חוויות עורית רציפה מפצה מלאכותית ותותבת למול תחושת הפרגמנטציה. כאמור, מנגנון נפשי זה מתחיל בגוף – בעור ממש. כאמור, בעיני מנגנון זה רלוונטי גם לטראומה מאוחרת ולפעולת היצירה האמנותית החזרתית המונעת בעקבותיה 'העור השלישי'. בהתאם לכך, אני רואה בחזרה המורפולוגית המגולמת ביצירה תוצאה של פעילות מנטלית עורית – החזרה המרחבית אשר נעשית דומיננטית בעקבות הטראומה ואשר מתגלמת באופן קונקרטי ומוחשי ביצירה.

דומיננטיות זו של החזרה המרחבית על פני הטמפורלית היא מה שגם מאפשר את זיהוי גילומי 'העור השלישי' ביצירה. ניתן לזהות זאת באמצעות חוסר הלינאריות הצורנית, ההטרוגניות וההתפשטות הרוחבית שמאפיינים את החזרה המרחבית ואת רב החזרות ביצירה. אלו כאמור מופיעות לצד החזרות הלינאריות שמופיעות גם כן, אולם התוצאה הכללית הנוצרת ביצירה היא של דינמיות והתפשטות עד לכדי התפרקות ממש. יחד עם זאת, החזרה גם מייצרת מרחבים אופקיים שאף נראים מורפולוגית כגילויים עוריים ופיזיולוגיים של ממש. כך למשל:

תמונה שמכילה לרצף

התיאור נוצר באופן אוטומטי

מעניין כי ביטויים אלו לקוחים דווקא מהרקע ומאזור בגדיה של הדמות ולא מאזור גופה – מה שממחיש את טענתי גם ברמה הייצוגית (או ניסיון הייצוג). לפיכך, ניתן להציע כי למרות חוסר היכולת לייצוג הטראומה, החזרה ביצירות של גיל מגלמת את הפונקציה המרחבית של יצירת מרחבי עור-נפשי בעקבות פציעתם – בדיוק כפי שקורה בעור הביולוגי. כל זאת מתחדד עוד יותר בשעה שאנו מניחים לעצמנו להתייחס לאפשרות שמדובר בדיוקן עצמי. בעקבות כך ניתן להציע כי היצירה מגלמת את הניסיון ליצירת חוויה חזרתית-מרחבית רציפה **ברמה הגופנית הממשית** אשר תפצה על חווית הפרגמנטציה הפנימית. לפיכך, יש בפעילות חזרתית זו גם איכות שהיא יצירתית ושאיפה ספונטנית לריפוי.

**סיכום**

הפילוסוף הצרפתי מישל סרס (Serres, 2008) ניסח את איכותה הייחודית הדינמית ואף הפרדוקסלית של העור כ'צורה חסרת צורה' (*formless form*). במאמר זה טענתי כי גם הטראומה היא חסרת צורה או משמעות יציבה בשל הדינמיות, חוסר-הלינאריות, ההטרוגניות, חוסר-הצפיות והתפשטותה התמידית שלה, אשר מתרחשת באמצעות 'החזרה המרחבית'. תיאור זה של הטראומה ושל 'החזרה המרחבית' מהווה חידוש תאורטי של המאמר, ובין השאר מהווה הסבר נוסף לאי-היכולת לייצוג הטראומה; היות ובאמצעותה הטראומה נעה ומתפשטת באופן א-לינארי, הטרוגני ובלתי-צפוי – היא מבטלת כל אפשרות לייצג הטראומה.

פרויד עצמו כתב במפורש כי כמעט בלתי-אפשרי לזהות את החזרה – אותה קישר ישירות לטראומה – או את השפעותיה ללא עזרה של גורמים אחרים (Freud, 1920). באופן התואם לכך, תיארתי במאמר זה את היצירה האמנותית בעלת חזרתיות מורפולוגית שנוצרה בעקבות טראומה – כגילום מוחשי לחזרה שמקורה בגוף הממשי וכפועלת בדומה לגוף הממשי. על בסיס זאת הצעתי מתודולוגיה שתאפשר להתבונן ביצירה על מנת להבין את החזרה כתופעה מורכבת, רבת היבטים ורבת-ממדים. מתודולוגיה אינטר-דיסציפלינרית זו עונה לצורך האינהרנטי בעיני לחקירת הטראומה בדיוק מתוך אותה הטרוגניות חסרת אחידות. זיהוי היכולת שלה לנוע מרחבית בין אתרים, אנשים ואובייקטים, דורשת בעיני התבוננות שהיא בעצמה מרחבית (במקום התפיסות הליניאריות המשמרות את ההפרדה הדיכוטומית בין הדיסציפלינות).

מושגים תאורטיים אלו אם כן לא נועדו להרחיב את הדיון הפסיכואנליטי הקלאסי העוסק בייצוגי הגוף כבסיס הייצוגים הנפשיים, אלא להציע מתודולוגיה אשר תסייע להבין את האופן שבו **ממשות** הגוף בעקבות טראומה מבוטאת בחזרה המגולמת באובייקט האמנותי. הרחבת ההתבוננות ביצירת האמנות בהתאם לכך היא תרומה נוספת של המאמר; המתודולוגיה הנשענת על ראיית באובייקט האמנותי גם כממלא פונקציה שהיא מעבר (או קודמת) לצורה האסתטית, לייצוג הנפשי או לייצוג הסמיוטי מאפשרת להבין כי הן הטראומה והן האובייקט האמנותי דומים יותר לגופנו מכפי שתיארנו עד כה. על רקע זה, האפשרות לזהות בה סוגי חזרה שונים ואת הדומיננטיות של האחת על פני האחרת יכולה להוביל גם להבנת המוטיבציה לפעולת היצירה מלכתחילה ואת הפוטנציאל היצירתי שבה. כך, בניגוד לרב הפרשנויות ליצירות אאוטסיידרים אשר עסקו רבות בפתולוגיה הכרוכה במצבם של היוצרים (Prinzhorn, 1922), ניתן דווקא לראות גם את המוטיבציה היצירתית שהיא מגלמת ביחס לטראומה ואפילו לרתום אותה למאמץ הטיפולי.

**ביבליוגרפיה**.

Abram, J. (2012). On not being able to paint (1950) and The hands of the living god (1969).‏*The international journal of psychoanalysis, 93*(5).

Heinrich, F., & Andrzejewski, A. (2021). Artifacts, Bodies, and Aesthetics. *The Journal of Somaesthetics*, *7*(2).‏

American Psychiatric Association. (2000). Diagnostic and statistical manual of mental disorders, text revision (DSM-IV-TR). *(No Title)*.‏

Amir, D. (2018). *Bearing witness to the witness: A psychoanalytic perspective on four modes of traumatic testimony*. Routledge.‏

Amir, N., Stafford, J., Freshman, M. S., & Foa, E. B. (1998). Relationship between trauma narratives and trauma pathology. *Journal of traumatic stress*, *11*, 385-392.‏

Anzieu, D., & Séchaud, E. (1985). *Le moi-peau* (Vol. 2). Paris: Dunod.‏

Avrahami, D. (2006). Visual art therapy's unique contribution in the treatment of post-traumatic stress disorders. *Journal of trauma & dissociation*, *6*(4), 5-38.‏

Balint, M. (1992). *The basic fault: Therapeutic aspects of regression*. Northwestern University Press.‏

Benhamou, M. (2012). General comments on the mental traumatic registration. *Sihot, 26*(3), 22-231.

Biberman E. & Sharon-Zisser, S. (2014) *Death is the mother of beauty*. Tel-Aviv Press.

Bick, E. (1968). The experience of the skin in early object-relations. *Melanie Klein today: developments in theory and practice: mainly theory*, *5*, 187-191.‏

––––– (1986). Further considerations on the function of the skin in early object relations: Findings from infant observation integrated into child and adult analysis. *British journal of psychotherapy*, *2*(4), 292-299.‏

Bion, W. R. (2013). *Second thoughts: Selected papers on psycho-analysis*. Butterworth-Heinemann.‏

Blum, V. L., & Secor, A. J. (2016). Mapping trauma: Topography to topology. In *Psychoanalytic geographies* (pp. 127-140). Routledge.‏

Bollas, C. (1987). *The shadow of the object: Psychoanalysis of the unthought known*. Columbia University Press.‏

Botella, C., & Botella, S. (2005). *The work of psychic figurability: Mental states without representation*. Psychology Press.‏

George Broughton, I. I., Janis, J. E., & Attinger, C. E. (2006). The basic science of wound healing. *Plastic and reconstructive surgery*, *117*(7S), 12S-34S.‏

Bromberg, P. M. (2014). *Standing in the spaces: Essays on clinical process trauma and dissociation*. Routledge.‏

Caruth, C. (1996). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.‏

Coddington, K., & Micieli-Voutsinas, J. (2017). On trauma, geography, and mobility: towards geographies of trauma. *Emotion, space and society.*, *24*, 52-56.‏

Davies, J. M., & Frawley, M. G. (1994). *Treating the adult survivor of childhood sexual abuse* (Vol. 1). New York: Basic Books.‏

De Duve, T. (2010). *Clement Greenberg Between the Lines: Including a Debate with Clement Greenberg*. University of Chicago Press.‏

Dekel, R., Hantman, S., Ginzburg, K. & Solomon, Z. (2006). The cost of caring? Social workers in hospitals confront ongoing terrorism. British Journal of Social Work, 37(7), 1247-1261.

Drozdzewski, D., De Nardi, S., & Waterton, E. (2016). Geographies of memory, place and identity: Intersections in remembering war and conflict. *Geography Compass*, *10*(11), 447-456.‏

Dziemidok, B. (1993). Artistic formalism: Its achievements and weaknesses. *The journal of aesthetics and art criticism*, *51*(2), 185-193.‏

Ehrenzweig, A. (1967). *The hidden order of art: A study in the psychology of artistic imagination*. Univ of California Press.‏

Eshel, O. (2016). The “voice” of breakdown: On facing the unbearable traumatic experience in psychoanalytic work. *Contemporary Psychoanalysis*, *52*(1), 76-110.‏

Fairbairn, W. R. D. (1952). Psychoanalytic Studies of the Personality. London. Tavistock/Routledge.‏

Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Taylor & Francis.‏

Ferenczi, S. (1988). Confusion of tongues between adults and the child: The language of tenderness and of passion. *Contemporary psychoanalysis*, *24*(2), 196-206.‏

Fish, B. J. (2013). Painting research: Challenges and opportunities of intimacy and depth. *Journal of Applied Arts & Health*, *4*(1), 105-115.‏

Freud, S., & Breuer, J. (1893). On the psychical mechanism of hysterical phenomena. *SE* *2*, UK: Hogarth, 1-17.‏

––––– (1895). Studies on hysteria. *SE, 2.*UK: Hogarth, 255-305.‏

Freud, S. (1912). The dynamics of transference. *SE*, *12*. UK: Hogarth, 97-108.‏

––––– (1914). Remembering, repeating and working-through: SE, *12*. UK: Hogarth.‏

––––– (1917). Mourning and melancholia. *SE*, *14*. UK: Hogarth, 237-258.‏

––––– (1920). Beyond the pleasure principle. *SE*, *18*,UK: Hogarth, 7-66.‏

––––– (1923). The Ego and the Id. *SE*, *19*,UK: Hogarth, 1-66.‏

––––– (1925). Negation. *SE, 19.* UK: Hogarth, 235–242.‏

Green, A. (1986). *The dead mother*.‏

Gaitini, M. (2020). The unthinkable: Representation and the encounter with trauma. *The Psychoanalytic Review*, *107*(6), 499-515.

Gilbert J. Rose. (1987). *Trauma and mastery in life and art*. New Haven: Yale University Press.

Herman, J. L. (2015). *Trauma and recovery: The aftermath of violence--from domestic abuse to political terror*. Hachette UK.‏

Klein, M. *Developments in Psycho-Analysis*. New York: Da Capo Press, 1983.

Kris, E. (1953). Psychoanalysis and the study of creative imagination. *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, *29*(4), 334.‏

Lalande A. (2010). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Parus: O.C.

Landén, N. X., Li, D., & Ståhle, M. (2016). Transition from inflammation to proliferation: a critical step during wound healing. *Cellular and Molecular Life Sciences*, *73*, 3861-3885.‏

Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (2011). *The language of psychoanalysis*. Tel Aviv: Bookworm.

Mcdougall, J. (1989). Theatres of the body. NY.‏

McNiff, S. (1995). *Earth angels: Engaging the sacred in everyday things*. Shambhala Publications.‏

––––– (1998). *Art-based research*. Jessica Kingsley Publishers.‏

Modell, A. H. (1990). *Other times, other realities: Toward a theory of psychoanalytic treatment*. Harvard University Press.‏

Ogden, T. H. (1992). *The primitive edge of experience*. Jason Aronson.‏

Perera, S. (2010). Torturous dialogues: Geographies of trauma and spaces of exception. *Continuum*, *24*(1), 31-45.‏

Prinzhorn, H. (1995). *Artistry of the Mentally Ill: A Contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration*. New York: Springer.

Russell, C. (2011). Madge Gill. *Groundwaters: A century of art by self-taught and outsider artists*. Prestel, Munich, p.55-70.

Serres, M. (2008). *The five senses: A philosophy of mingled bodies*. Bloomsbury Publishing.‏

Stern D.B. (2004). The eye sees itself: Dissociation, enactment and the achievement of conflict. *Cont. Psychoanal*., 40, 197-237.

––––– (2012). Witnessing across time: Accessing the present from the past and the past from the present. *The Psychoanalytic Quarterly*, *81*(1), 53-81.‏

Trigg, D. (2009). The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins. *Memory Studies*, *2*(1), 87-101.‏

Tustin, F. (2018). *Autistic barriers in neurotic patients*. Routledge.‏

Van der Kolk, B. A., & Fisler, R. (1995). Dissociation and the fragmentary nature of traumatic memories: Overview and exploratory study. *Journal of traumatic stress*, *8*, 505-525.‏

‏Walker, J. (2010). Moving testimonies and the geography of suffering: Perils and fantasies of belonging after Katrina. *Continuum*, *24*(1), 47-64.‏

Winnicott, D. W. (1991). *Playing and reality*. Psychology Press.‏

––––– (1974). Fear of breakdown. *International review of psycho-analysis*.‏

––––– (1965). Communicating and not communicating leading to a study of certain opposites. *The maturational processes and the facilitating environment*.‏

Wigren, J. (1994). Narrative completion in the treatment of trauma. *Psychotherapy: Theory, research, practice, training*, *31*(3), 415.‏

Young, L. (1992). Sexual abuse and the problem of embodiment. *Child Abuse & Neglect*, *16*(1), 89-100.‏

Zinemanas, D. M. (2013). *When the implicit becomes explicit–art psychotherapy*. Resling.‏