

פיראנזי/שיוטה
בתי הכלא של הדמיון

פיראנזי/שיוטה

בתי הכלא של הדמיון



מוזיאון תל אביב לאמנות



מוזיאון תל אביב לאמנות

פיראנזי/שיוטא
בתי הכלא של הדמיון

15 בדצמבר 2016 – 6 במאי 2017

גלריה לרישום והדפס, מתנת הידידים הגרמנים
של מוזיאון תל אביב לאמנות
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה

אוצרת: עמנואלה קלו
עוזרת לאוצרת: ג'סיקה ורזילק
ראש אגף שירותי אוצרות: רפאל רדובן
עוזרת לראש אגף שירותי אוצרות: איריס ירושלמי
ממונה על השילוח: אורנה שוורץ סיטרון
תלייה: יעקב גואטה
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה,
איתי דוברין

קטלוג

עורכת: עמנואלה קלו
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט: אורנה יהודיוף
גרסה אנגלית: טליה הלקין
עריכת אנגלית: ישעיהו גרובר (מאמר לולה
קנטור־קזובסקי)
תרגום מיפנית לאנגלית: אולגה מירו, אנג'לה בונינג
(מאמר טושיקאטסו אומורי)
מעצב משנה: אדם חלוץ
גרפיקה: עלוה חלוץ
הדפסה: דפוס כתר, הר טוב

עטיפה עברית: ג'ובאני בטיסטה פיראנזי, מתוך
הסדרה "בתי הכלא של הדמיון", 1761 בקירוב,
ונציה, פונדציונה ג'ורג'ו צ'יני, חדר עיון לרישומים
והדפסים. צילום: מטאו דה פינה
עטיפה אנגלית: צ'יהארו שיוטה, **גרם מדרגות**,
2016/2012, מראה הצבה בתערוכה של אגודת
האמנות של שלזוויג־הולשטיין בקונסטאהלה קיל,
צילום: סונהי מאנג, באדיבות סטודיו צ'יהארו שיוטה

עמ' 6-7: ג'ובאני בטיסטה פיראנזי, מתוך הסדרה
"בתי הכלא של הדמיון" XI (פרט), 1761 בקירוב
עמ' 167-166: צ'יהארו שיוטה, **גרם מדרגות** (פרט),
2016/2012

כל המידות בס"מ, רוחב x גובה

© 2016, מוזיאון תל אביב לאמנות, מס' קט' 22/2016
מסת"ב: 5-143-539-965-978

תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שבלעדי
תמיכתה לא היו התערוכה והקטלוג באים לידי מימוש

התערוכה בסיוע קרן יפן ושגרירות יפן בישראל



JAPAN FOUNDATION



תוכן העניינים

8

פתח דבר

סוזן לנדאו

12

אפקט פיראנזי

עמנואלה קלו

38

בכלא של הדמיון

פיראנזי, הולדת הפסיכולוגיה הקוגניטיבית

והתרבות החזותית של הפנטזיה במאה ה־18

לולה קנטור־קזובסקי

52

התכתבות עם צ'יהארו שיוטה

טושיקאטסו אומורי

69

עבודות



פתח דבר

התערוכה "פיראנזי/שיוטה: בתי הכלא של הדמיון" מפגישה בין סדרת ההדפסים של ג'ובאני בטיסטה פיראנזי, אמן הדפס איטלקי בן המאה ה־18, "בתי הכלא של הדמיון" (1761 בקירוב), לבין המיצב גרם מדרגות (2016/2012) של צ'יהארו שיוטה, אמנית יפנית שחיה בברלין. עבודותיהם של פיראנזי ושיוטה מעלות פרגמנטים, זיכרונות ושיירים מן העבר. שיוטה משתמשת בצברי חושים ליצירת קווים ונפחים המתקשרים לקווקוים המאפיינים את טכניקת התחרית והתצריב של פיראנזי, שבתי הכלא שלו הם במידה רבה בתי כלא של תשוקות לא ממומשות. פיראנזי, ונציאני במקורו, חי ברומא וחלם על תחיית העבר המפואר של העיר; שיוטה חיה בגרמניה וחולמת לעיתים שהיא ביפן, ועבודותיה מטשטשות את הגבול שבין חלום למציאות.

במיצגיה שיוטה משתמשת לעיתים קרובות בגופה, ובמיצבי החושים שלה היא משלבת אובייקטים שהם תחליפים לגופה. החיפוש האינסופי שלה אחר זהות לאומית, משפחתית, נשית ואמנותית, האופן שהיא משקיעה עצמה לחלוטין ביצירתה, והחרדה הכרוכה בתהליך היצירה האינסופי והאובססיבי שלה, מייצרים בה־בעת גם בית כלא וגם פתח מילוט. עבודתה מתבססת במידה רבה על דור האמניות הפמיניסטיות של שנות ה־70 של המאה ה־20, מבושרות האוונגרד של אמנות המיצג והמיצב. כמוהן היא עוסקת בשאלות של מיגדר, בהתמוססות הגבולות בין הציבורי לבין האישי־האמנותי ובין הקהל לסובייקט האמנותי, ובערעור ניגודים אחרים כמו פנים־חוץ, גוף־נפש, טבע־תרבות. העל טבעי והעולם שמעבר נוכחים בעבודותיהם של פיראנזי ושיוטה. דימוי המדרגות המופיע גם בסדרת התחריתים של פיראנזי וגם במיצב של שיוטה הוא מטפורה למעבר לעולם אחר; דרך המובילה אולי אל החלום או אל התת־מודע. זוהי דרך שעולה ויורדת בה־בעת, שמחברת בין עבר לעתיד, בין חיים לבין מה שמעבר להם. המדרגות המובילות לשום מקום בחלל של שיוטה וגרמי המדרגות האינסופיים בתחריתים של פיראנזי, הבנויים מפרגמנטים של אדריכלות העבר והעתיד, מעוררים תחושה כי הטיפוס הסיזיפי הוא חזות הכול.

התערוכה לא הייתה מתקיימת ללא עזרתם של רבים במוזיאון ומחוצה לו. בראש ובראשונה, תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שתמיכתה בתערוכה איפשרה את מימושה ואת הפקת הקטלוג. התערוכה לא הייתה מתאפשרת ללא שיתוף הפעולה עם

פונדציונה ג'ורג'ו צ'יני בוונציה. תודתנו על עזרתם, תמיכתם ומעורבותם בתערוכה, על שנענו לפנייתנו והואילו להשאיל למוזיאון את הסדרה המופתית "בתי הכלא של הדמיון" של פיראנזי, ולא חסכו בעזרה ובעצה. ברצוני להודות במיוחד לאלסנדרו מרטוני מן המכון לתולדות האמנות ואוספי האמנות, פונדציונה ג'ורג'ו צ'יני, על עזרתו הרבה בארגון ההשאלה; לסימונה גואריירו, רכז במכון לתולדות האמנות, ולרוסלה פטריציו, מזכירה במכון לתולדות האמנות. תודה מקרב לב לאמנית צ'יהארו שיוטה על היענותה המהירה לפרויקט, ועל מעורבותה בגיבוש התערוכה ותמיכתה בה בכל שלביה. תודה מעומק לב למנהלת הסטודיו של שיוטה, ג'וליה סטרבלו, ולוויראז' אימריקס על תרומתן הרבה למימוש התערוכה ועל יחסן החם, ולאתינה טשנטקידו ואלכסנדר צ'רשנש, האסיסטנטים של שיוטה, שעזרו בהקמת המיצב. תודה לקרן יפן ולשגרירות יפן בישראל על הסיוע לתערוכה. תודה מקרב לב לאוצרת התערוכה עמנואלה קלו, ולג'סיקה ורזילק, עוזרת לאוצרת. תודה לרפאל רדובן, ראש אגף שירותי אוצרות, לאיריס ירושלמי, לאורנה שוורץ־סיטרון, ליעקב גואטה, ולחברת שנהב הקמות על העזרה בהקמת התערוכה. תודה מיוחדת לעליזה פדובנו־פרידמן, רשמת המוזיאון, שהתגייסה לסייע בארגון הבאתן של העבודות לישראל. ברצוני להודות לכותבי הטקסטים לקטלוג: לד"ר לולה קנטור־קזובסקי על מאמרה המקצועי ומאיר העיניים; לאומורי טושיקאטסו על המאמר המתעד את התכתבותו עם האמנית. תודה למעצב הקטלוג מגן חלוץ, למעצב המשנה אדם חלוץ ולעלוה חלוץ על הגרפיקה, לאלעד שריג על צילום התערוכה, לאורנה יהודיוף וטליה הלקין על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית. תודה למחלקות הרישום והשימור, לאירית הדר, ולכל עובדי מוזיאון תל אביב לאמנות על סיועם החיוני בהקמת התערוכה.

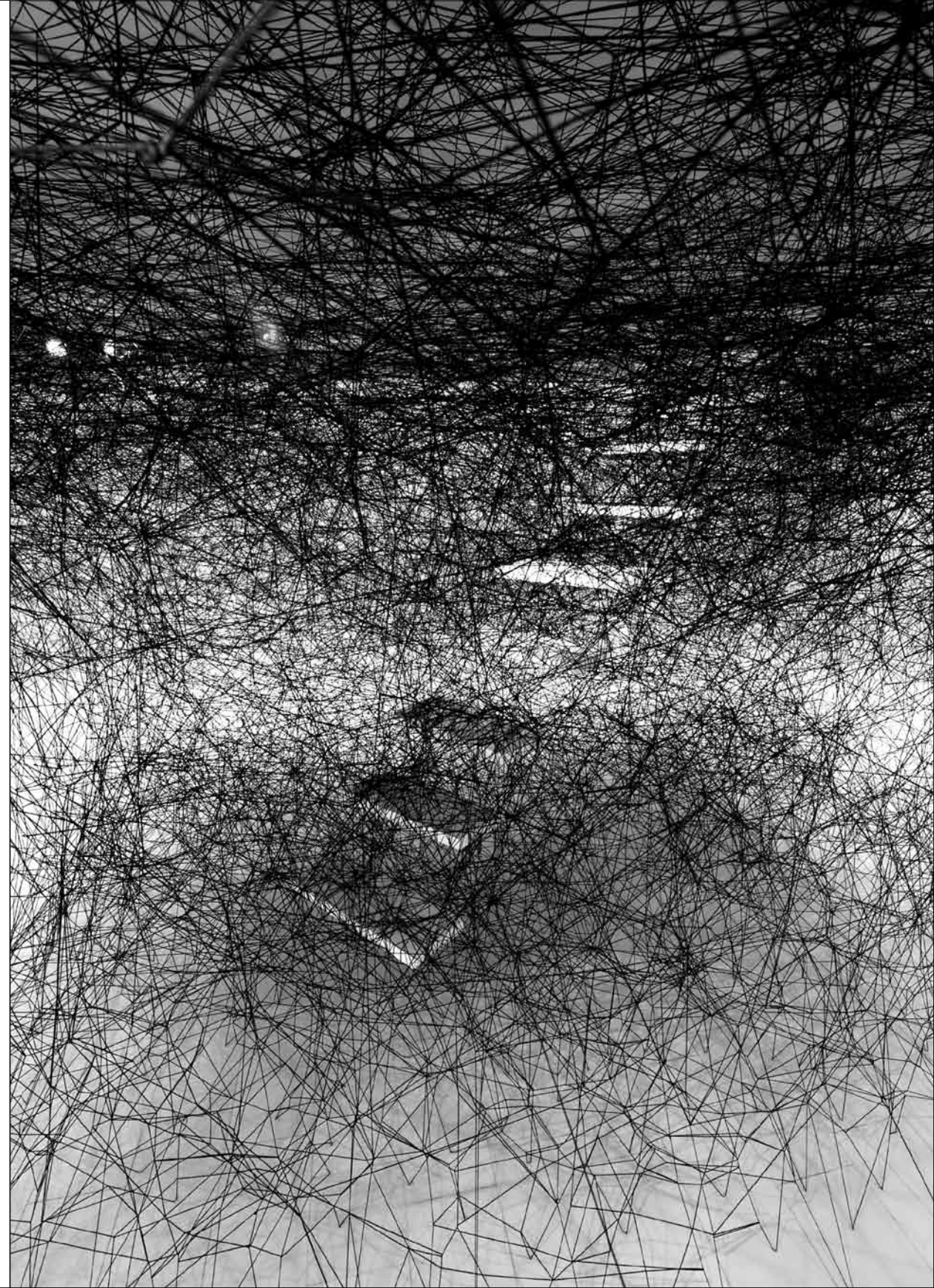
סוזן לנדאו

מנכ"לית ואוצרת ראשית

לפני שנים רבות, כאשר עיינתי ב"עתיקות רומא" של ג'נב פירנזי, סיפר לי מר קולרידג', שעמד לידי, על סדרה של ציורים של אמן זה, הנקראים "החלומות", והמתארים את החזיונות שפקדו אותו בהתקפת קדחת. אחדים מבין הציורים האלה (אני מתאר אותם רק על-פי מה שזכור לי מדבריו של מר קולרידג') תיארו אולמות גותיים ענקיים, שעל הרצפות שלהם ניצבו מיני מנועים ומכונות, גלגלים, כבלים, גלגלות, מנופים, בליסטראות וכדומה, ביטוי לכוח העצום שהופעל על מנת לגבור על אלה שהתנגדו לו. סמוך לחומות ניתן היה להבחין בגרם מדרגות, ועליו, עושה את דרכו בחשאי למעלה, היה פירנזי עצמו. ואולם המדרגות הגיעו לקצן פתאום, בלי שום מעקה, ומי שהגיע לשם לא יכול היה להתקדם עוד לשום מקום, אלא רק לתהומות שמתחתיו. ניתן היה להניח כי ייסוריו של פירנזי האומלל הסתיימו שם. אלא שאם היית מסתכל למעלה, היית רואה גרם מדרגות נוסף, גבוה יותר, וגם שם אפשר היה לראות את פירנזי, שעמד ממש על סף התהום. ואם היית נושא את מבטך, היית רואה עוד גרם מדרגות, גבוה יותר, ועליו ניצב פירנזי האומלל, באמצע הטיפוס שלו, וכך עוד ועוד, עד שהמדרגות הסתיימו פתאום ונמוגו יחד עם פירנזי עצמו באפלולית של האולם. האדריכלות של החלומות שלי פעלה על סמך אותם העקרונות של גידול אינסופי וחקיקי עצמי ללא לאות.

– תומס דה קווינסקי, וידוי של מכור (תרגום: יותם ראובני), תל אביב: נמרוד, 2002, עמ' 95-96.

→
צ'יהארו שיוטה, גרם מדרגות (פרט), 2016/2012
Chiharu Shiota, Stairway (detail), 2012/2016



אפקט פיראנזי

עמנואלה קלו

ג'ובאני בטיסטה פיראנזי [Piranesi], מגדולי אמני ההדפס של המאה ה־18, נולד ברפובליקה של ונציה ב־1720 והחל את דרכו האמנותית בוונציה. הוא שאף לעסוק באדריכלות, אבל מטעמים כלכליים החל ליצור דווקא באמנות גרפית, וכלי זה הפך למכשיר העיקרי שלו להצגת רעיונותיו האינטלקטואליים והאמנותיים. יצירתו המונומנטלית על שלל גווניה – כאמן הדפס, כמוציא לאור, כאספן, כמוכר עתיקות, כרסטורטור וכזים – היא במידה רבה תולדה של הרצון לממש את תשוקותיו האדריכליות הגדולות. כוחה של יצירתו בעוצמתה הדמיונית, ששינתה את תפיסת העולם העתיק ואת תפיסת העיר, שהמייצגת המובהקת שלהם הייתה לדעתו רומא. דווקא כלים רטוריים אלה, שנוצרו ברובם מסיבות כלכליות־שימושיות ומטעמים של רווחיות ודרישות השוק, היו בסיס לפריצות הדרך הרדיקליות ביותר במסורת האמנותית והאדריכלית גם יחד. פיראנזי השתמש בהדפס כאמצעי לקדם את חזונו (שהיום נראה אוטופי) לשפץ את רומא ולהחזיר לה את זוהרה העתיק. הוא ראה בעת העתיקה תקופה שמשפיעה על הקיום העכשווי (של תקופתו). בניגוד לגישה הרואה בעבר פסאדה רחוקה. הדפסיו החדשניים של פיראנזי כללו מרכיבים ייחודיים, שאין להם תקדימים ושכמעט לא ניתן להעלותם על הדעת ועל הדמיון. הם כוללים קפריצי של אדריכלות מדומיינת, מודלים דקורטיביים רבי־צורות, אילוסטרציות של שרידי עתיקות, טכניקות ומכשירים לעיתים לא ידועים או מומצאים, שתוארו תמיד בדיוק ובכוח רב. על אף הממד הפנטסטי של אמנותו (רק אחד מהתכנונים האדריכליים שלו מומש הלכה למעשה – הוא ביצע רסטורציה בכנסיית סנטה מריה דל פריורטו ברומא, שם גם נקבר ב־1778), הוא נחשב כבר בתקופתו לדובר המובהק של האדריכלות הרומית הקלאסית. לרעיונותיו נודעת השפעה נרחבת מאז התקופה הרומנטית ועד לאדריכלות הפוסט־מודרניסטית של ימינו. פיראנזי ראה באדריכלות מכשיר לשינוי העולם מצד אחד, ואמצעי ליצירת אווירה פנטסטית תוך שילוב של אקספרסיוניזם וגותיות עם וירטואוזיות ביצועית מצד אחר. הפנטסטיות המורכבת והאפלה של חזונו ותפיסתו את העולם בממדים קולוסליים ולא מציאותיים הם שמנעו ממנו, בסופו של דבר, לממש את האמביציות האמנותיות־האדריכליות שלו.¹ פיראנזי הוכשר כאדריכל, תחריתי ומעצב תיאטרון והיה בעל יכולות וכישורים מקצועיים נדירים גם לתקופתו, ששילבו ידע טכני רב ובקיאות בתיאוריה ובהיסטוריה.

הוא היה בנו של סתת ובנאי וקיבל הכשרה מעשית בהנדסה הידראולית והנדסת מבנים בסדנת דודו, שהיה אדריכל ומהנדס המים של ונציה. פיראנזי למד ממנו קונסטרוקציה ופתרון בעיות הנדסיות ורישום אדריכלי בהשראת המודל הפלאדיאני – של האדריכל הרנסנסי אנדריאה פלאדיו [Palladio, 1508–1580] – שהתבסס על חוקים ופונקציונליות ועל יישום מעשי של תיאוריות ורפרנטים היסטוריים. מאוחר יותר עבד בהדרכתו של האדריכל ג'ובאני אנטוניו סקאלפארוטו [Scalfarotto], שנודע דווקא באופי האנטי־אקדמי של עבודותיו וביכולתו לאתגר את חוקי הקלאסיקה ולייצר אקלקטיות של מודלים שונים, כפי שאפשר לראות בכנסיית סן סימונה פיקולו שבנה בוונציה. לפרנסתו עבד פיראנזי אצל קרלו צוקי [Zucchi], שם למד טכניקות של תצריב, שיפר את יכולות העיצוב והפרספקטיבה שלו לצורכי עיצוב במה ורכש גם טכניקות מתקדמות של פרסום מסחרי.² ב־1740 הגיע פיראנזי לראשונה לרומא והוא בן 20. הוא ביקש לחזות בשרידים האדריכליים של רומא העתיקה ומצא בה מקור השראה וזירה מתאימה לעבודתו. האדריכלות הרומית ניצבת במרכז הנופים העירוניים שלו, והשפעתה ניכרת גם בשאר הדפסיו. ברומא חי פיראנזי את רוב חייו, להוציא תקופות קצרות של שיבה לוונציה. הוא ביקר בנפולי ב־1743, כנראה משום שביקש לראות את החפירות של הרקולנאום שהחלו ב־1738, אז גם החליט להקדיש עצמו להפצת העתיקות הקלאסיות לקהל הרחב באמצעות הדפסים. ברומא התגורר תחת חסותו של השגריר הוונציאני בפאלאצו ונציה. למחייתו החל לעבוד אצל האחים דומניקו וג'וזפה ואלריאני [Valeriani], שהתפרסמו בציורי חורבות ובעיצובי הבמה שלהם, ואצל גוזפה ואזי [Vasi], בעל סדנת הדפס מצליחה שייצרה הדפסים מסחריים של מראות רומא כמזכרות לעולי רגל, לתיירים ולסטודנטים שביקרו בעיר. עד מהרה רכש פיראנזי שליטה במדיום ההדפס (תחרית ותצריב) והשתמש בו לעיצוב בניינים פנטסטיים, מדומיינים ומורכבים, וגם לשחזור מדויק לפרטי פרטים של שרידי רומא העתיקה. הוא גילה את הטכניקות האדריכליות של הרומאים, שעלו לדעתו אף על יכולותיו של פלאדיו. באותה תקופה התרכז פיראנזי ביצירת הדפסים למטרות מסחריות. בהמשך יצר קשר עם האדריכל והגיאוטרקטוריסט ג'ובאני בטיסטה נולי [Nolli], שהיה גם מוציא לאור של קבצי מפות, ועבד על רישומים למפת רומא והעברתם ללוחות נחושת.³

לפני שעזב את רומא לוונציה באמצע 1743 (שם שהה עד סתיו 1744) יצר פיראנזי סדרת הדפסים של פנטזיות אדריכליות בשם "חלק ראשון של ארכיטקטורות, ופרספקטיבות" [Prima Parte di Architetture, e Prospettive]. היו אלה הרהורים וקונספציות אידיאליות של אדריכלות התקופה, שנוצרו על בסיס מודלים אדריכליים המשלבים את שפת האדריכלות העתיקה ואת הפרספקטיבות הענקיות והדינמיות לעיצובי תיאטרון בסגנון פרדיננדו גאלי ביביאנה [Bibiena] והמילייה שלו. מקבץ הדפסים זה היה הסדרה הראשונה של פיראנזי. הוא השאיר ברומא גם מספר קטן של הדפסי מראות מפורסמים, עתיקים וחדשים, למכירה לתיירים ולאחרים או כאיורים למדריכי תיירים. ספרו של ג'וזפה גאלי ביביאנה, בנו של פרדיננדו, ארכיטקטורות ופרספקטיבות (1740) היה מקור השראה לסדרה "חלק ראשון" של פיראנזי, שכוללת גם הדפס בשם כלא אפל. השפעת הספר ניכרת בבחירת שם הסדרה ובתיאורים של פנטזיות אדריכליות מורכבות, שמעוררים תחושה חזקה של חללים חבויים הנפתחים זה לזה עד לאינסוף. גם מאפיינים כמו המראות הזוויתיות-הפינתיות, הנישות, התקרות והקשתות המרובות מעידים על השפעתו של ביביאנה. אבל פיראנזי הצליח לרסן ולעדן את האורנמנטיקה המסולסלת של ביביאנה וליצור באמצעות השימוש הדרמטי באור וצל סטרוקטורות אדריכליות הבנויות מחללים ברורים ומעודנים יותר. בסדרה זו הוא

ג'ובאני בטיסטה פיראנזי, כלא אפל, מתוך הסדרה "חלק ראשון של ארכיטקטורות, ופרספקטיבות", 1743, תצריב ונציה, פונדצינה ג'ורג'ו צ'יני, חדר עיון לרישומים והדפסים
Giovanni Battista Piranesi, *Carcere Oscuro* (Dark Prison), from the series "Prima Parte di Architetture, e Prospettive," 1743, etching
Venice, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe



מציג ערב רב של שרידים רומאיים, בהשראת שרידים אמיתיים, ואלה יהפכו לאחד מסממניו הבולטים. פיראנזי שב לוונציה לשהייה ארוכה מיולי 1745 עד ספטמבר 1747, וחזרתו לרומא התאפשרה הודות לשוק ההדפסים המסחרי. הוא החל לעבוד כסוכן אצל ג'וזפה וגנר [Wagner], תחריטאי ומוציא לאור גרמני, והקים סדנה משלו בווייה דל קורסו מול פאלאצו מנציני – מקום מושבה של האקדמיה הצרפתית ברומא. הוא חלק רעיונות ותיאוריות רדיקליות לגבי העתיקות עם כמה צרפתים המקורבים לאקדמיה הצרפתית, ועבד איתם בביצוע של מראות העיר, שהזמינו מוכרי ספרים, ובמיוחד ג'ובאני בושאר [Bouchard]. הודות להתקשרות עם בושאר החל פיראנזי לעבוד על הגרסות בפורמטים גדולים של "מראות רומא" ב־1745-1746. הסדרה, שפנתה לקהל מגוון ורחב של מטיילים ואוהבי הדפס, הפכה פופולארית מאוד ופיראנזי המשיך ליצור אותה עד סוף ימיו.⁴ רומא של אותה תקופה הייתה עיר כאוטית ופרגמנטרית, מלאה במונומנטים אדריכליים נעדרים אחדות סגנונית: בזיליקות, ארמונות וכנסיות בסגנונות שונים – רנסנס, קאונטר־רפורמציה ובארוק. היא נשלטה בידי שלטון ארכאי, שהחניק את שאריות העבר המפואר שלה ונאחז בהם בה־בעת. פיראנזי היה אז בשיאה של קדחת הקיטלוג והשימור של שרידים אלה בניסיונו הנואש לשמר את העבר באמצעות טקסטים ותצריבים של העתיקות, שהמשיכו להתפורר לנגד עיניו. הוא ראה בתצריב מדיום מתאים יותר מהמילה הכתובה לשימור הסמכות ההיסטורית והסוגסטיביות הספרותית של שרידים אלה. בסדרה "גרונטסקי" [Grotteschi] (1747-1748) חזר פיראנזי לתיאורים של מצבורי העתיקות המלנכוליות, שכבר הופיעו בסדרה "חלק ראשון". היו אלה פנטזיות מעודנות של סידורי אובייקטים וטקסטורות המשתקפים באמצעות השפה הדקורטיבית הוונציאנית. במהלך השנים יצר פיראנזי מכלול של סדרות הקשורות זו בזו, וכל אחת מהן מאירה פן אחר בתפישת עולמו הייחודית. בין 1744 ל־1749 ביצע ומכר הדפסים המציגים איורים ופנטזיות, שנראים כשכפולים של וריאציות תמטיות וכוללים מסרים סימבולים אלגוריים ותכנים מסתוריים ואזוטריים, שחברו לחזון ציורי יחיד ומיוחד במינו. תיאורים דקורטיביים אלה נשאו מצבור של משמעויות סתומות, ובהם הנושא הראשוני הפך לפסטיש של תקופות, אלמנטים וקומפוזיציות.⁵

*

הקשר של פיראנזי למדיום ההדפס טבוע בקשריו לוונציה. במאה ה־18 הייתה ונציה אחד ממרכזי האמנות החשובים ומרכז הדפס ידוע באיטליה, והיו בה אמנים גדולים שעסקו גם בתחריט. ציירים ואמני הדפס כמו ג'ובאני בטיסטה טייפולו [Tiepolo] וג'ובאני אנטוניו קאנל

המכונה קאנלסו (Canaletto) הנציחו את מראות העיר, שנעשתה – לצד רומא ופירנצה – אבן שואבת לתיירות עתירת ממון. גם אמנים נהרו לוונציה כחלק מן "הסיוור הגדול" בן שנתיים-שלוש שיעדו העיקרי היה איטליה. ציירי ונציה, שנושאי יצירותיהם היו עירוניים ולא כפריים, תרמו לכך תרומה גדולה. פיראנזי שהה בוונציה שתי תקופות ארוכות באמצע שנות ה־40 של המאה ה־18, ובאותה תקופה הוציא לאור קאנלסו את תחריטיו המזהירים "מראות ונציה". בוונציה התוודע פיראנזי גם לתצריבי הקפריצי של טייפולו. הקפריצ'ו הוא סוגה שיש בה עירוב של פנטזיות אדריכליות – צביר של כמה שרידי עבר מפורסמים ומוטיבים מהעת העתיקה עם מראות טופוגרפיים והשפעות מעיצובי במות בארוקיים, שהפכו ליצירה אחת. הקפריצ'ו ענה לטעמה של האליטה האירופית בת התקופה, שהתעניינה בעבר הקלאסי. גם קאנלסו צייר קפריצי לעיתים עם מקבץ חורבות הגובלות זו בזו או כחזיונות ציוריים דמיוניים. ברומא תאר ג'ובאני פאניני (Panini) את רומא בת זמנו, את חורבותיה ואת הארכיאולוגיה שלה.⁶

טייפולו, קאנלסו ופאניני נחשבים למקורות ההשראה לאימפרוביזציות של פיראנזי בסדרה "גרונסקי" וגם בסדרת "בתי הכלא", שבכותרת ההוצאה הראשונה שלה ["Invenzioni Capric di Carceri"] בהוצאת בושאר מופיעה המילה קפריצי' (Capric). הסדרה כללה 14 הדפסים ויצאה לאור ב־1750. היא שונתה ויצאה לאור ב־1761 בקירוב כסדרה חדשה בת 16 הדפסים בשם "בתי הכלא של הדמיון". ההשפעה הוונציאנית ניכרת בסדרה זו, כמו גם כשרון הפנטזיה של פיראנזי וחופש הביטוי הטכני והמחשבתי שלו. בהדפסים אלה פיראנזי בוחן את אפשרויות הפרספקטיבה והאילוניה של החללים ודרכי השימוש באור וצל תוך ניצול האפשרויות של מדיום התחריט. בסדרת "בתי הכלא" באה לידי ביטוי מושלם הווירטואוזיות של פיראנזי.

הדפסי "בתי הכלא" של פיראנזי שילבו מוטיבים של מבנים עתיקים, תפאורות במה וטירות ימי ביניים למראות ייחודיים שלא היה להם אח ורע בזמנו, אך שנושא השבי ותיאורים של פנים בתי כלא רווחו בדרמות ובאופרות של המאה ה־18 באיטליה.⁷ ייתכן שניסיונו של פיראנזי בעיצוב לתיאטרון היה אף הוא אחד המניעים להיווצרות הסדרה. סדרת "בתי הכלא", לצד הדפסים אחרים של פיראנזי, הם דוגמאות מצוינות לחיבור בין סוגיות הפרגמנט, ההיסטוריה, הזיכרון ושאלות של זהות (אישית, מקצועית ולאומית), הרלוונטיים גם לאמנות בת זמננו.

על אף תשוקתו לחידוש עברה המפואר של רומא, סדרה זו היא דוגמה למה שתמר גטר מזהה אצל פיראנזי כחוסר האפשרות לשחזור טהור ואידיאלי של תפארת העת העתיקה. חוסר האפשרות אינו רק תולדה של שיקולים אובייקטיביים, כלכליים ומעשיים. גם מבחינה סובייקטיבית, הרצון לחידוש תפארת העבר מתפרק למעשה כשהפרט בן

התקופה מובא אל קדמת הבמה. המחרוזות של האסוציאציות, פרי דמיונו וחירותו של הצייר, הקולאז' המנטלי שהוא יוצר, חוסמים כל אפשרות של חזרה ממשית לעבר.⁸ הדפסי "בתי הכלא" מיטיבים לתאר את המלכודת של האמן בפרדוקס שהוא עצמו יצר. ניקולא בוריו (Bourriaud) כותב ביחס לעבודות של רוברט סמית'סון (Smithson) ולמושג "החורבה ברוורס" כי העבר מבנה את ההווה ומחליף את העתיד כאובייקט חקירה. זוהי מעין "ארכיאולוגיה מהופכת", המתחקה אחר ההווה מתוך העבר, או יותר מכך, מתוך התכונות העתיד. בנוסף, בהקשר לתפיסתו של המבקר והיסטוריון האמנות ג'ורג' קובלר (Kobler), אומר בוריו: "באופן מוזר, מבין האפשרויות הנותרות כיום, היבשת האחרונה לגילוי היא ההיסטוריה. העבר הוא המקום היחיד שבו אנו יכולים למצוא תגליות. החדש הוא כבר לא העניין: העניין הוא הגילוי. וזה דבר מאוד שונה".⁹ ההתייחסות לגילויים ארכיאולוגיים כגילוי מחדש של העבר, והגילוי והבנייה המחודשת של העבר בהווה, שהופכים לעתיד – אלה באים לידי ביטוי אצל פיראנזי, גם בהדפסים שיצר, וגם בעיסוקו בארכיאולוגיה ובתיעוד חפירות, בשיפוץ ובמכירה של אובייקטים שהורכבו מפרגמנטים, פיסות של כלים עתיקים שחוברו מחדש. הסוגיות של הפרגמנט, הסדרתיות ותהליך העבודה, העולות מעבודתו של פיראנזי, העסיקו גם אמנים סוריאליסטים, שיצירתם שאבה מעולם החלומות וממעמקי התת־מודע.

רן אורן רואה בבתי הכלא של פיראנזי "מבניות אנטרופית, נואשת, שאינה ניתנת לבנייה. שרידיה של רומא שנחשפו בחפירות ארכיאולוגיות במאה ה־18 ותוארו על ידי פיראנזי, הופכים בתחריטים ליסודות אנטרופיים של שפה אדריכלית חדשה. הארכיאולוגיה אינה עוד מכשיר לבניית העבר, אלא מטפורה מגרה אסתטיקה חדשה ותפישת עולם ביקורתית [...] זניחת המילון הקלאסי אינה אפשרית עדיין. פירוק החלל והאובייקט האדריכלי נעשה מבפנים, בתוך השפה המוכרת. במונחים סוציו־תרבותיים פיראנזי מפתח 'אוטופיה שלילית' – מערכת של הטעיות, שקרים, עיוותים וזוועות המסבכת את הצופה בחזון אפוקליפטי קודר". לדברי אורן, מדובר בטקסט חסר כל כיוון נרטיבי.¹⁰

"בתי הכלא" של פיראנזי הם ביטוי גם לכלא של אילוצי הפרנסה, שמהם לא השתחרר מעולם. אילוצים אלה התוו במידה רבה את מהלך חייו ואילצו אותו לסטות מתשוקתו האמיתית – האדריכלות. "בתי הכלא" שלו הם אפוא הביטוי המזוקק, הטהור והמדויק ביותר של ההשתוקקויות הרומנטיות שלו. כמו פרנצ'סקו גויה (Goya), שהסדרה רבת ההשראה שלו, "לוס קפריצ'וס" (1797), שיקפה סוג של משבר נפשי, כך גם "בתי הכלא" של פיראנזי הם ביטוי לנסיגה אפלה של המודע באמצעות וריאציות אקספרסיביות, מונומנטליות, ועיצובי מערכים אדריכליים דרמטיים. הסיטמים של פיראנזי,

כפי שהם באים לידי ביטוי ב"בתי הכלא" שלו, ניתנים לזיהוי גם אצל אמנים "רדופים" אחרים, ביניהם גיימס אנסור [Ensor] והנרי פוזלי [Fuseli]. ואמנית ישראלית עכשווית כמו קרן רוסו. אצל אמנים אלה העיסוק בתודעה ובתת־מודע לבש דימויים שונים כמו שדים, חיות מאיימות, מכרות, ביצות, מערכות ביו ומערכות תת־קרקעיות. הסדרה הראשונה של "בתי הכלא" של פיראנזי היא מעין שלב מעבר בין יצירות הקפריצ'ו של תקופתו לבין "בתי הכלא" הרדופים של הסדרה השנייה, ואלה מרמזים על השלב הבא בהתפתחות התמה הזאת, שתהדהד ביצירותיהם של הציירים הרומנטים ואמנים אחרים.

ג'יימס אנסור, שדים רדופים אותי,
1895, תחריט
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, מתנת
צ'ארלס ואוולין קרמר, 1985
James Ensor, *Demons Teasing Me*,
1895, etching
Collection of Tel Aviv Museum of Art
Gift of Charles and Evelyn Kramer, 1985



קרן רוסו, ללא כותרת,
2000, דיו על נייר
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות,
נרכש באדיבות קרן נלפורט, 2000
Karen Russo, *Untitled*,
2000, ink on paper
Collection of Tel Aviv Museum of Art
Acquired through the generosity of
the Nelfort Foundation, 2002



*

"בתי הכלא של הדמיון", שפיראנזי כינה אותם "המצאות קפריצ'י", הן סטרוקטורות אדריכליות בלתי אפשריות, שאין להן קשר לבתי כלא ממשיים. הדימויים כוללים חללים נרחבים, עמודים ענקיים, קירות תומכים וקשתות, שמוצגים מנקודת מבט אלכסונית; סצנות שהן תרגילים במונומנטליות דינמית. הגודל העצום מזכיר אולמות גותיים, שאי אפשר לתפוס אותם במלואם. הם מעוררים תחושות של מסתורין ושאלות כמו: לאן מוליכות המדרגות? איזה עיניים מתבצעים בעזרת החבלים, הגלגלות, השלשלאות ומכשירי העיניים הפחות ברורים המתוארים בהדפסים? מי הם האנשים, חלקם ענקיים, הקשורים לטבעות שבקירות, מעוותים או מתפתלים, מקצתם פוסעים או מדברים? מראות בתי הכלא לא מבטיחים עולם שמעבר, שאפשר לברוח אליו, אלא רק עוד ועוד חללים ואלמנטים ללא דרך מילוט.¹¹

ההדפסים של ההוצאה המאוחרת של "בתי הכלא", שפיראנזי הוציא לאור בעצמו, הם דרמטיים, מעובדים, מלאים ואפלים יותר מאלה של ההוצאה הראשונה, שנתפסים לעיתים קרובות כראשוניים ואינטואיטיביים יותר. פיראנזי העלים את המילה "Capric" מכותרת היצירה והוסיף דימויים כמו גלגל עיניים גדול בלוחות I ו־IV, סולמות בלוח VI ו־XI ו־XIII, שלשלאות בלוח IV ו־XVI, מדרגות ומעברים ברוב הלוחות, ומה שהיה רמז לשמים פתוחים מוסתר בגרסה המאוחרת על ידי קירות וקשתות נוספים. ההבטחה לשחרור נחסמת, אולי משום שבית הכלא האיש של האמן הולך וסוגר עליו בחלוף השנים. כמו כן, פיראנזי הוסיף להוצאה המאוחרת שני לוחות שמספרם II ו־V, המזכירים בעומס שלהם את הדפסי ה"גרוטסקי" והדפסים אחרים שלו. הם מציגים ערב רב של שיירים וחלקי פסלים ומבנים, אינטרפרטציה מחודשת של מוטיבים רומאיים כבסיס לסגנון חדש. כפי שמתאר זאת ג'ון האו [Howe]: "חורבות של קשת עתיקה הם לא רק הצגה מתוחכמת של סטרוקטורה רומאית מתפוררת, הם אפיזודה אפית שהוקדשה לדקדנס ולרברבנות. סיפורים של חורבות, וחורבות שהיו פרלוד להרהורים אידיאולוגיים מאוחרים יותר של הרומנטיקה. הרהורים אידיאליים רומנטיים של המאה שלאחר מכן".¹²

פיראנזי לא מציג מבנים אינטגרליים־קוהרנטיים ואיננו מספק די אינפורמציה לאמוד את צורתה של הסטרוקטורה הגדולה שהוא מתאר או את הפונקציה שלה. כמו בחלום, כך גם בהדפסיו יש לשחזר את הדימוי ולהבינו מתוך פרגמנטים ורמזים. בעזרת קווים מהירים הוא מייצר אלמנטים של אדריכלות ואנשים הנעלמים אל תוך הנייר. לעיתים הוא מוסיף גם תמרות עשן בחלק הקדמי או בצמתי מפתח, כמו ניסיון נוסף להעצים את האי בהירות ואת הרב־משמעות. בהדפסים אחרים הוא ממקסם את נטייתו להפוך את השרידים הרומאיים למונומנטליים. המונומנטלי והרב־משמעי נעשים לב העניין אצל פיראנזי.

פיראנזי היה אמן השינויים. הרישום המוגמר התקיים רק בראשו ולא על הנייר.

ברישומיו ובהדפסי ההוצאה הראשונה של "בתי הכלא" בולטת במיוחד האיכות החופשית, כאילו נעשו בחופזה מלאת תשוקה. האיכות הרישומית המופשטת והלא מוגמרת של עבודה בתהליך המאפיינת את ההדפסים של פיראנזי מתאימה במיוחד לטעם העכשווי באמנות. בעזרת השליטה שלו באור וצל פיראנזי מייצר דרמה בשחור לבן. השינויים הפתאומיים בקנה המידה ועושר ההמצאות האדריכליות מאפיינים את הדפסיו בכלל ואת "בתי הכלא" בפרט.

*

מ־1747 מתחיל פיראנזי לעבוד על הסדרה הפופולארית הקונבנציונלית יותר של "מראות רומא", שתעסיק אותו עד מותו ב־1778. "מראות רומא" של פיראנזי מציירים את דמותה של רומא בעיני אירופים, משכילים ואמידים, שזרמו לאיטליה במאה ה־18, והדפסים אלה עיצבו את טעמם ושיקפו אותו בה־בעת. במרכז התעניינותם של תירי התקופה ו"הסיור הגדול" עמדו אתרי חורבות קלאסיות ואוצרות האמנות והארכיאולוגיה של ערי איטליה. הייתה זו תיירות "נאורה", שדרבנה את יצירתו של שוק מוצרים מסחריים, שכלל גם הדפסים, ושיקף את מסורת האמנות האיטלקית. אתרי התיירות האלה השתקפו בהדפסיו של פיראנזי ועיצבו מחדש במידה רבה את הדימוי האירופי של רומא. בזכות הדפסיו בנושא העתיקות הרומאיות [Antichità Romané de'tempi della repubblica] נבחר פיראנזי כחבר בארגון Society of Antiquarians of London. ב־1750 הוציא לאור בושאר את המראות הפופולאריים של פיראנזי בקובץ ששילב הדפסים מתוך "גרוטסקי", "חלק ראשון", ו"בתי הכלא" תחת הכותרת "עבודות שונות של אדריכלות, פרספקטיבות, גרוטסקי, עתיקות מומצאות וחרוטות על ידי ג'ובאני בטיסטה פיראנזי, אדריכל ונציאני". בעקבות כך גדל פרסומו של פיראנזי כתחריטאי.

ב־1761 עבר פיראנזי להתגורר בפאלאצו טומאטי ברחוב פליצ'ה (כיום ויה סיסטינה), הכתובת המופיעה בהוצאות הבאות של הדפסיו. מעתה הוציא לאור באופן עצמאי את הדפסיו ואף הקים סדנה שעבדו בה אסיסטנטים ומתלמידים, כולל בנו פרנצ'סקו. הסדנה אפשרה לו לממש את האסטרטגיות המסחריות שלו, לא רק כסוחר הדפסים אלא גם כסוחר עתיקות. פיראנזי עסק ברסטורציה ואותנטיפיקציה של העתיקות, והקים מעין מוזיאון שביקרו בו בעיקר תיירים. הוא המשיך בייצור "מראות רומא" ובה־בעת עבד גם על הוצאה מחודשת של "בתי הכלא" (ההוצאה של 1761 בקירוב). ב־1761 אף פרסם בראשונה קטלוג מפורט של תצריביו. ב־1766 הוענק לו תואר מהאפיפיור והוא החל לחתום על יצירותיו בשם: קבלייר פירנזי.¹³

הרוח הפיראנזית הייתה מקור השראה לאמנים, לסופרים ולמשוררים בני זמנים שונים, שהושפעו מן העוצמה והחזון עתיר הדמיון של פיראנזי. רבים יצרו דימויים ברוח יצירתו, לעיתים במודע ומוצהר, ולעיתים תוך ציטוט עקיף של דימויים המהדהדים את יצירתו, ביניהם: ספירלות עולות, מערבולות, תהומות, מבוכים, שעתוקים אינסופיים, ערפילים, מכונות, שרידים אדריכליים, שדים ורוחות ובתי כלא.¹⁴ הדפסיו של פיראנזי השפיעו על ויליאם בלייק [Blake] ועל הנובלה הגותית האנגלית, כפי שניכר ביצירות כמו הטירה של אוטרנטו (1756) של הורס וולפול [Walpole], או קאליף ואתק [Caliph Vathek] של ויליאם בקפורד [Beckford] (1786). רוחו של פיראנזי ניכרת בכתיבה האובססיבית והבלתי גמורה של סמואל טיילור קולרידג' [Coleridge], למשל בקריסטבל (1816). המטפורה האדריכלית של תיאורי החזרתיות האינסופיים, המדרגות והאולמות הגותיים המשעתקים את עצמם ומתפוגגים לשום מקום מייצרת אנלוגיה בין ההדפסים של פיראנזי לבין הווידויים של תומס דה קווינסי [De Quincey]. בספרו וידוי של מכור מתאר דה קווינסי הזייה שבה פיראנזי כלוא במבוכ הנוראי שיצר, זוחל לצדי הקיר על סף התהום.¹⁵ תצריב "בתי הכלא" של פירנזי, שבהם עוצמת האדריכלות משקפת כביכול כוחות לא טבעיים, הקסימו והפנטו סופרים ואמנים רומנטים, שמצאו באיכויות הלבריינטיות של הנפש ובטבע המתפתל, הסרפנטיני והספירלי של הדמיון דימויים פואטיים להתמודדות עם הריקנות והסתמיות של הקיום האנושי. הם ראו באפקט האינסוף ובהכפלות עד ל"נון פיניטו" שמתמלאים באימה מענגת את האפקט האמיתי של הנשגב.¹⁶

האמנות האיטלקית המופיעה מחדש דרך החלומות הפרועים של דמיונו של פיראנזי השפיעה גם על ויקטור הוגו [Hugo], אדגר אלן פו [Poe], שארל בודלר [Baudelaire] ורבים אחרים. הוגו, שמרבה להתייחס בשיריו לפיראנזי, מקשר אותו לדימוי "המוח השחור" ולדימוי "מגדל בבל" וכולל אותו בין המאגים בשיר בשם זה.¹⁷ בכותרת מאמרה "The Dark Brain of Piranesi" (1984) מרגריט יורסנאר [Yourcenar] מצטטת משירו של הוגו. היא רואה בסטרקטורות האדריכליות של חזרתיות המחליפות את המודל האדריכלי הפשוט מטפורה לסיוטים של פיראנזי, יצירי המוח האפל שלו.¹⁸ בסיפורו של אדגר אלן פו "הבור והמטוטלת" (1842), שהוא טרנסקריפציה של עולם בתי הכלא של פיראנזי, מתואר נידון למוות בייסורים שנמצא בתא כלא פיראנזיאני של האינוקוויזציה הספרדית בטולדו עד לשחרורו בידי הצרפתים.

האדריכל האיטלקי האוטופיסט אנטוניו סנט'אליה [Sant'Elia], שגם תכננוי האדריכליים לא יצאו אל הפועל, מוזכר לעיתים קרובות בהקשר של פיראנזי. בסדרה "עיר חדשה" [Città Nuova] יצר סנט'אליה חזון פוטוריסטי בסדרת רישומים המתארים

עיר עתידית הכוללת רשת תחבורה סבוכה, במפלסים שונים, שמזדקרים ממנה בניינים רבי קומות, טרסות ומעברים באלכסונים ובדגמים גיאומטריים החוזרים על עצמם. חזונו האוטופי שלא מומש השפיע, במודע או שלא במודע, על התפתחות הערים בעולם. סרטוטיו העתידיים של סנט'אליה, בעיצוביהם המתרחבים עד לאינסוף, מקדימים גם את האדריכלות האקספרסיוניסטית של העיר הממוכנת, כפי שהיא מומחשת בסרטו של פריץ לאנג [Lang] **מטרופוליס** (1923). גם שם מוצגים מעברים המשתרגים מעלה מעל עיר קרקעית אפלה, כמו בתפאורות של פיראנזי. סרטו של לאנג, כמו תיאטרון "בתי הכלא" שמציג פיראנזי, ממחיש עולם מנותק, סגור, שיכול לסמל גם את עולם האמנות המודרני, שהבידול בינו לבין עולם המציאות הוא תולדה של מהלכים שפיראנזי החל בהם במידה מסוימת, גם אם לא במכוון. גם החלל המטפיזי של יצירות ג'ורג'ו דה קיריקו [De Chirico] וגם הפוטוריזם האיטלקי קשורים ל"בתי הכלא" של פיראנזי. כך גם קורט שוויטרס [Schwitters] בעבודות שיצר מפסולת תרבותית שאסף ברחובות, ובמיוחד בעבודתו הנודעת **מרצבאו** [Merzbau]. שראשיתה בהנובר ב־1923 ואשר לא הגיעה לסיומה עקב מותו של האמן ב־1948. שוויטרס יצר בתוך ביתו קונסטרוקציה פיסולית ענקית עשויה עץ, טיח ואסופת חומרים, שנבנתה ושונתה כל העת, והוא נאלץ להקים אותה מחדש בכל פעם שעבר מקום מגורים.¹⁹

אפקט האינסוף, שכפולי החללים והמבנים העצומים הסוגרים על הסובייקט יוצרים עולם ללא מרכז וללא סוף, שבתוכו לכודות הדמויות. האמצעים האמנותיים של פיראנזי מייצרים סדר אדריכלי החורג מהסדר המסורתי או מתפיסות מרחב רנסנסיות או בארוקיות. בדומה לפיראנזי, גם כתיבתו של ולטר בנימין [Benjamin] ותהליכי האיסוף והצבירה האינסופיים שלו נובעים מהאובססיה לפרטי־פרטים. אצל בנימין, הזיכרון פועל כמערכת נסתרת, עולם תת־קרקעי של הקשרים נסתרים ושחזורים של הבזקי מקומות וזמנים. בפרויקט הפאסז'ים שלו יצר בנימין אוסף של מידע, ציטוטים לפי נושאים המרכיבים את דמותה של פריז של המאה ה־19.²⁰ הצבירה האובססיבית של פרטי פרטים אופיינית גם לעבודתה של נורית דוד, שאפשר לאתר בה מבנה רב שכבתי שסביבו מאורגנים פרטים. אצל דוד מתקיים עיקרון שמפרק את ההיררכיה הפרספקטיבית המסורתית ומאפשר מערכת קישורים אסוציאטיבית ומסועפת בין הרכיבים, המזכירה את אובדן הסופיות המרחבית בבתי הכלא של פיראנזי.²¹ מארג צפוף ודחוס של קשרי גומלין תמטיים ושל פרטים המייצרים פסיפס אקלקטי ניכר גם בעבודותיה של האמנית הבריטית העכשווית אמילי אלצ'רץ [Allchurch]. היא מייצרת קולאז'ים דיגיטליים של פרגמנטים עירוניים מתצלומים שצולמו בערים שונות, כמו רומא פריז ולונדון, בהשראת "בתי הכלא" של פיראנזי, ועובדו בפוטושופ.

בדומה לתפיסת הזיכרון והעולם של פיראנזי, העיקרון המרחבי מארגן את הפרגמנטים לסדר חדש. הם מציעים הרהורים על הקיום האורבני העכשווי ומחשבות על האקלים הקלסטרופובי, הפחד והדכאנות החברתית והטכנולוגית בעיר האירופית המודרנית. גם בכך הם מזכירים את הסטרוקטורות המדומיינות של "בתי הכלא" של פיראנזי, שאפשר לראות בהם ביקורת על הסדר החברתי של זמנו. חלקי אובייקטים והריסות ממלאים את ציוריו של לארי אברמסון. הערמות של פסולת בניין ברישומי "הערמה" (2002-2004) מתפרשים גם כחורבות של הרומנטיקה וגם

לארי אברמסון, רחביה XIX, מתוך הסדרה "הערמה", 2002, פחם על נייר
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות
מתנת האמן, 2010
Larry Abramson, *Rechavia XIX*, from the series "The Pile," 2002
Charcoal on paper
Collection of Tel Aviv Museum of Art
Gift of the artist, 2010



פבלו ברונסטיין, קנקן קפה בטעם פיראנזי, 2011, תצריב צבוע ביד באדיבות הרלד סט', לונדון
Pablo Bronstein, *Cafetiere in the Piranesi Taste*, 2011
Hand-colored etching
Courtesy of Herald St, London



כמשבר המשמעות של הפוסט־מודרניזם.²² הם מרמזים גם על מצבו של האמן בהקשר של תולדות האמנות ומצבה של התרבות המערבית בעיני האמן. מיטשל רואה בעבודות "הערמה" של אברמסון גם דימויים של הצד האפל של הציונות. כמו רומא של פיראנזי, ירושלים של אברמסון מיוצגת כערמת חורבות מסובכת, מבוך של נרטיבים ארכיאולוגיים. אברמסון מתאר קריסה כללית של כל הסגנונות האדריכליים בסבך כאוטי של עמודים מחורצים, אבן ירושלמית ובטון. הערמות של אברמסון מאזכרות את הדפסיו של פיראנזי, שנחשב בעיני רבים כמבשר הרומנטיקה והפוסט־מודרניזם. גיבובים של שיירי תרבות, שמייצגים הדפסיו של פיראנזי, משקפים גם את ייאושו לנוכח חוסר האפשרות לשחזור העבר המפואר.²³

בתי כלא ומוסדות דכאניים כמו בתי חולים לחולי נפש, המשמשים אמצעי לניתוח המכניזמים העומדים ביסודם, הם נושא שכיח אצל אמנים עכשוויים רבים, ביניהם גרגור שניידר [Schneider], אי וויי וויי [Ai weiwei] וצ'יהארו שיוטה [Shiota] (ראו בהמשך). תיאורים של מערכות דיסציפלינריות ומוסדות דכאניים כאלה, לעיתים תוך שימוש בניסיונה ובזיכרונותיה האישיים כנקודת מוצא, מאפיינים גם את עבודותיה של האמנית הצ'כית בת זמננו אווה קוטטקובה [Kotátková]. היא רואה בהם מעין כלובים - בתי כלא בלתי נראים, מכשולים המווסתים ומגבילים את תחומי החיים השונים. היא משתמשת במיצבי פיסול, קולאז'ים, ספרים מטופלים וחלקי מכוונות לביטוי האפקטים הפסיכולוגיים של הלחץ החברתי, ומצביעה על האופן שבו מערכות שמכוונות להפא, להאיר ולעודד יכולות להיות מתעללות ודכאניות. בפרויקט *asylum* (2013), למשל, שיתפה פעולה עם מטופלים בבית חולים פסיכיאטרי מחוץ לפראג.²⁴

פבלו ברונשטיין [Bronstein] הבריטי, יליד בואנוס איירס, משלב ברישומיו ובהדפסיו אלמנטים היסטוריים מאדריכלות ועיצוב של תקופות שונות. אלמנטים דקורטיביים דמיוניים, ביקורתיים ואירוניים, בסגנון ימי הביניים, הבארוק והמאה ה־18, חוברים בעבודתו לאלמנטים משנות ה־80 של המאה ה־20. כך גם בהדפסים שיצר ובהם כלים ואלמנטים תקופתיים ברוח פיראנזי (למשל, קנקן קפה בטעם פיראנזי, 2011, או "הפודלים של פיראנזי, עבודות תקופתיות במטרופוליטן", 2009).

"בתי הכלא" של פירנזי הם סוג של מטאור בשמי תולדות האמנות. כפי שאנו מביטים במערכת כוכבים ורואים בה־בעת משהו מן העבר, ההווה והעתיד, כך יצירתו של פיראנזי בוהקת עדיין בחדשנותה, בייחודה, ובעיקר ביכולתה להשפיע על המהלך המודרני, העכשווי, וככל הנראה גם העתידי של האמנות. בתוך הקדרות והאופל האופפים את "בתי הכלא" רוחשים ממדים שונים של זמן, של תחושות ומחשבות, שמוסיפים להיפתח ולהיסגר כל העת.

שלא כמו בתי הכלא הדמיוניים של פיראנזי, שקירותיהם דיו וחלליהם מקובעים לנייר ומשנכנסת אליהם, לא תוכל עוד לברוח מהם, בתי הכלא של צ'יהארו שיוטה עשויים חוטים בתוך חלל תלת־ממדי, דבר המאפשר לה שליטה מסוימת על הכניסה והיציאה. בתערוכה במוזיאון תל אביב לאמנות מציגה שיוטה לצד הדפסיו של פיראנזי את גרם מדרגות (2012/2016) (גרסה מקומית למיצב שהציגה לראשונה בקונסטאהלה קיל בגרמניה). עבודותיהם של פיראנזי ושיוטה מעלות פרגמנטים, זיכרונות ושיירים מן העבר. שניהם חונקים את העבר בסבך - היא בסבך של חוטים, והוא בסבך של צריבות וחריטות. השימוש בחוטים אצל שיוטה מייצר אפקט פיראנזיאני, שקיים גם בעבודות של אמנים אחרים שעובדים עם צברי חוטים, והוא בולט במיוחד בסדרה של ויק מוניס [Muniz] "בתי כלא" (2002).²⁵ שיוטה, כך נדמה, נחלצת במידת מה מסבך העבר, הטראומות והזיכרונות בעזרת המיצב, המאפשר כניסה ויציאה. ואילו פיראנזי מנסה להיחלץ מהמבוך בעזרת הדמיון ובעזרת אותם חיבורים רוטטים המתקיימים בהדפסיו כהד לדמיונו, אך ללא הצלחה. הרישום האובססיבי שלו, החיבורים המוזרים וההבניה המחודשת של העבר בהווה קורסים במפגש עם המציאות. "בתי הכלא" של פיראנזי הם בתי הכלא של התשוקות הלא ממומשות.

בקיץ 2004 הציגה צ'יהארו שיוטה את המיצב *Angst vor...* (חרדה מפני...) בתערוכה קבוצתית במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. חוטי צמר שחור נמתחו בין הרצפה לתקרה, השתרגו ויצרו רשת צפופה דמוית קורי עכביש ובתוכה מיטה. בערב הפתיחה השתלשלה האמנית לתוך הסבך דמוי קוקון משי וישבה על המיטה, שהושאלה מהמרכז לבריאות הנפש אברבנאל. מיטות שבו והופיעו לאורך השנים במיצבים ובמיצגים רבים של שיוטה, לפעמים מיטה בודדת ולפעמים מיטות רבות, מאוכלסות בדמויות ישנים, שהם מעין אלטר־אגו של האמנית.²⁶ גם שיוטה עצמה נרדמה לעיתים במיטה במהלך המיצגים שלה. במיצבי המיטה האלה, ביניהם גם *נושמת מהאדמה* (2000) ו**בזמן שינה** (2002), הישנים נכלאו בסטרקטורה של רשת שחורה דמוית קורי עכביש, בסביבה שמקרינה נגטיביות, כשלא ברור אם הם חולים או חולמים. ואם חולמים הם, הרי נדמה שהם לכודים בחלום בלהות פיראנזיאני, מלכודת של נופי־חלום לבירינטיים.

שיוטה, אמנית יפנית שחיה בגרמניה, אומרת: "כשאני חולמת אני ביפן [...] יש לי תחושה שזאת יפן. החלום הוא כמו מציאות. אינני יכולה להפריד בין החלום למציאות. כשאני מתעוררת יש לי תחושה שאני עדיין חולמת".²⁷ פיראנזי החולם את עצמו בסבך העבר המפואר של רומא גם הוא סוג של גולה; הן מבחינה גיאוגרפית (משום היותו ונציאני במקור), והן מבחינה טמפורלית (ברצותו להשיב את עטרת העבר של רומא אל ההווה של

תקופתו). הרשת בעבודות של שיוטה חוצצת בין אלה שבפנים לאלה שבחוץ ומערפלת את הבהירות של אלה ואלה. חוטי הצמר המרכיבים אותה מגנים על הישנים אך גם כובלים אותם למיטה; הם מאיימים על הצופים ומגנים עליהם גם יחד. החללים של שיוטה בסדרה זו מעלים על הדעת בתי חולים לחולי נפש, בתי כלא, מקומות זרים ומנוכרים לחיי היומיום הרגילים. אלה חללים שמתחברים למוות. האווירה דמוית חלום בלהות, ובכמה מהמיצבים תחושת החרדה מתגברת באמצעות טפטוף של מים מברז ליד המיטה.

המיצבים והמיצגים של שיוטה, שבמהלכם היא שוכבת (לעיתים ישנה) עירומה במיטה או יושבת עליה יום שלם מייצרים מציאות שבה גאולת הנפש קשורה באופן בלתי נמנע במוות.²⁸ הקרבה בין עולם המוות לעולם השינה מקורה עוד במיתוסים קדומים, כשהמוות נתפס במובנים רבים כהמשכה של השינה (במיתולוגיה היוונית הם אחים תאומים: היפנוס השינה וטנטוס המוות). הניגוד בין חלום ליקיצה (בין חיים למוות, בין מודע לתת־מודע) כמו נעלם בעבודות וכך גם הניגוד בין פנים לחוץ, ונוצר עולם שאין בו הפרדה בין חלום למציאות, בין חיים למוות. לאחר המיצג של שיוטה נותרת ההצבה של המיטות עם המצעים הלבנים (הלבן, לדבריה, מסמל ביפן את המוות).

*

צ'יהארו שיוטה נולדה ב־1972 באוסקה, יפן, והחלה ליצור מיצבים ומיצגים אחרי שלמדה ציור ביפן ובאוסטרליה. ב־1994, במסגרת תכנית לחילופי סטודנטים, הציגה בבית הספר לאמנויות קנברה שבאוניברסיטה הלאומית של אוסטרליה את העבודה המוקדמת שלה, המיצג להפוך לציור [Becoming Painting]. בעבודת מפתח זו, המסמנת את המעבר שלה מציור למיצג, הפכה את גופה למשטח של ציור. היא עטפה את עצמה בבד לבן ועמדה מול קיר, שכוסה גם הוא בבד, וכך גם הקרקע שלפניה. לאחר מכן יצקה עליהם ועל עצמה צבע אמייל אדום, שצבע את גופה העטוף ואת הבד שמאחוריה והפכה את הפנים והחוץ לבלתי ניתנים להפרדה. הצבע שיוצר מעין תחליף־ייצוג של נוזלי גוף אדומים הצביע על הדם כחלק מהתהליך האמנותי. שיוטה הפכה את גופה למושא של פעולה אמנותית, כביטוי להתעניינותה בסובייקטיביות של היצירה וגם לעיסוקה בסוגיות נשיות באמנות.

גם כשהיא משלבת במיצבי החושים שלה אובייקטים שהם תחליפים לגופה, אלה מסמלים את הרצון שלה לחקור את זהות הסובייקט האמנותי. לשיטתה של שיוטה, עבודות האמנות נוצרות רק כשאנו מוותרים על הציפיות ההרגליות שלנו לגבי היחסים בין האמן לעבודת האמנות, בין הצופה לפרפורמר, בין הפנים לחוץ; כשכל האלמנטים ביצירה נשארים בזרימה מתמדת וכל אלמנט במיצב או במיצג – אפילו הצופים

עצמם – מכירים בתלות שלהם בחלל שיוצר האמן. שיוטה רואה במיצג פעולה לשחרור ולביטוי עצמאי וחופשי, ובעיקר שחרור מהציור הקונבנציונלי על בד, הדו־ממדי והסטטי. להפוך לציור היה הצעד הראשון שלה בכיוון זה. כמו ז'נין אנטוני [Antoni], שציירה בעבודתה *Loving Care* מ־1992 על בד גדול בעזרת שערות ראשה, כך שיוטה משתמשת בגופה העטוף בבד וטבול בצבע אדום ככלי לציור. התשוקה שלה נעשית היא עצמה, וגופה הופך לחומר שיעשה את הציור.

להפוך לציור הייתה עבודת האמנות הפיזית והדינמית הראשונה של שיוטה, שבה השתמשה בכל גופה כתחליף לציור. "הרגשתי שאני לא יכולה לצייר עוד, משום שהציור

צ'יהארו שיוטה,
מתוך להפוך לציור, 1994
מיצג באוניברסיטה
הלאומית של אוסטרליה
בקנברה
באדיבות האמנית
Chiharu Shiota, from
Becoming Painting, 1994
Performance at the
Australia National
University of Canberra
Courtesy of the artist



צ'יהארו שיוטה,
ללא כותרת, 2005,
עיפרון צבעוני מבוסס
על מים, עט על נייר
באדיבות האמנית
Chiharu Shiota, *Untitled*,
2005, water-based
crayon, pen on paper
Courtesy of the artist



היה בעבורי רק צבע על בד. לא הייתה לזה כל משמעות. לא הייתה לאמנות תחושת שייכות", היא אומרת.²⁹ על החוויה של התנתקות מהציור הקונבנציונלי מוסיפה שיוטה: "נלחמתי כל כך, שפעם חלמתי שאני בתוך ציור תלת־ממדי. התחלתי לחשוב על דרכים לנוע אל תוך הציור. נלחמתי לנשום בעודי מוקפת בצבעי שמן". צבע האמייל האדום שהשתמשה בו במיצג היה רעיל ובמהלכו החל העור שלה לשרוף. אחרי המופע הייתה צריכה לגזוז את שיערה ורק אחרי שלושה חודשים הצבע נעלם לגמרי.³⁰ בעבודה מוקדמת זו טמונים זרעי הנושאים שיעסיקו את שיוטה בהמשך: החיפוש האינסופי אחר הזהות הלאומית, המשפחתית, הנשית והאמנותית. האופן שהיא משקיעה עצמה לגמרי ביצירתה, והחרדה הכרוכה בתהליך היצירה האינסופי והאובססיבי, שמייצרת גם כלא וגם פתח מילוט. "עם שחר, כשאני קמה, אני מאבדת אחיזה במקום הימצאי, כל הדברים נראים כמו סבוכים ברשת של חרדות. גופי משתתק. אבל אם חרדה זו נעלמת, אני לא מסוגלת יותר לייצר את עבודתי, וזה מפחיד אותי אפילו יותר", אומרת שיוטה.³¹

שני מורים־אמנים השפיעו על התגבשותה של שיוטה כאמנית. האחד, סאבורו מוראוקה [Muraoka], פסל יפני שלימד אותה באוניברסיטה בקיוטו, ידוע כאמן המשתמש בגופו כמדיום וכופה עליו מצבים קיצוניים של פחד, סכנה, כוח סיבולת ותשישות. השנייה היא אמנית המיצג הידועה מרינה אברמוביץ' [Abramović], ששיוטה למדה אצלה בהמבורג מ־1996. בהשפעתם למדה למצוא את דרכה הייחודית לבטא את האובססיות האצורות בנפשה.³² בתחילת דרכה בגרמניה למדה גם אצל רבקה הורן [Horn], ששפתה הייחודית כוללת שימוש במגוון מדיות: פעולות ופסלי גוף, מיצגים ומיצבים לצד עבודות רישום, קולנוע וסאונד. בעבודותיה, שיוטה ממשיכה את המסורת שהחלה להיווצר בשנות ה־60 וה־70 של המאה ה־20 במיצגי הגוף של הורן, אברמוביץ' ואחרות. אמניות אלה הפעילו מניפולציות שונות על גופן ואף פגעו בו במטרה לחקור את כוחו של המבט הפטריארכלי ואת האפשרות להפריד בין האוטוריטה הנשית לבין הסטטוס המסורתי של הגוף הנשי כאובייקט. שיוטה הודפת את הסקסואליזציה של הגוף הנשי על ידי כיסוי בצבע או בבובץ ומפתחת אסטרטגיות משלה לחקור נושאים אלה. היא מציגה את גופה כאובייקט אמנותי מורחב בחלל באמצעות חוטי צמר או אובייקטים שונים המשמשים תחליפי גוף בעבודותיה.

אמנית נוספת שהשפיעה על שיוטה היא מגדלנה אבקנוביץ' [Abakanowicz].³³ ב־1991, כשהייתה בת 19, ראתה שיוטה תערוכה של אבקנוביץ' בטוקיו והמפגש עם עבודותיה השפיע עליה רבות. אבקנוביץ' הציגה עבודות עשויות סיבים גסים, אלמנט שהפך לסממן הכר של השפה החזותית של שיוטה. "הן [העבודות] לא היו יפות, אבל נבע מהן כוח פנימי עצום. זו הייתה תקופה שהתלבטתי אם להמשיך ללמוד אמנות. לפני כן

למדתי ציור. המפגש הזה עזר לי להבין שאמנות לא קיימת רק כדי שנסתכל עליה: היא גם על מה שקורן מבפנים".³⁴

ב־1998 שהתה שיוטה בבבריטן שבצרפת בסדנה עם אברמוביץ' וצמה כחלק מפרויקט של אברמוביץ'. ביום החמישי, היא נזכרת, אחרי ארבעה ימי צום, מרינה באה למיטתה בחמש בבוקר ונתנה לה נייר ועיפרון. "היא ביקשה ממני לכתוב רק מילה אחת. זה היה קשה משום שלא אכלתי ארבעה ימים, והייתי מאוד חלשה. התודעה שלי הייתה מאוד מטושטשת. כתבתי מילה על נייר. המילה הייתה יפן".³⁵ מיד לאחר מכן, באותו אזור בצרפת, יצרה שיוטה את המיצג נסי לחזור הביתה [Try to Go Home]. היא פערה חלל דמוי מערה צרה בראש גבעה וזחלה אליה שוב ושוב בניסיון לשכב בתוך האדמה הרטובה, עירומה, משוחה בבובץ ומוקפת ענפים שבורים, עלים ושורשים. לאחר המיצג שטפה את גופה שכוסה באדמה. "לא משנה כמה שטפתי את הגוף, היה משהו שלא ירד, שנשאר בליבי", אמרה שיוטה.³⁶ שם העבודה, "נסי לחזור הביתה", מצביע על הניסיון הבלתי אפשרי לחזור למקור, ועל המערה כחלל רחמי, שהדחף לחזור אליו אינו יכול להתממש.

ב־1999, לאחר המעבר לברלין, תיעדה בווידיאו מיצג בשם חדר אמבטיה, שם היא שופכת על עצמה שוב ושוב מי בובץ באמבטיה. היו אלה שאריות של הלכלוך שכיסה את גופה, פניה ושיערה במיצג נסי לחזור הביתה. שיוטה מנסה לנקות ללא הצלחה ומלכלכת בעת ובעונה אחת. נדמה שבחדר אמבטיה שיוטה מזקקת את הניסיון הנואש שלה, הניסיון האנושי, לחזור למקור. התחושה שנותרה בה לאחר הניקוי של הלכלוך מהמיצג נסי לחזור הביתה התעצמה והתרחבה והפכה לעבודה בפני עצמה. הבובץ עוטף את שיוטה ותוחם אותה בה־בעת. אפשר לפרש אותו כסמל לאמא אדמה, שאי אפשר להשתחרר ממנה. חוסר היכולת לשטוף את האדמה יכול לבטא גם חוסר יכולת לברוח מזהויותיה השונות של האמנית (יפנית, אישה, אמנית) על ידי שינוי מיקום. המיצג מעורר זיכרון קדום, בראשיתי, שלא ניתן להשלה ונותר דבוק לעור.

הגוף של שיוטה, שהופך בעבודתה לחלק מהנוף והטבע, קושר אותה גם לאמנית הקובנית אנה מנדייטה [Mendieta] (1948–1985). מנדייטה יצרה דימויים, שנראים במבט ראשון כאישור לאיחוד המיתי של האישה והטבע. אבל הקונטקסט של "הטבע" הראשיתי־הקדמוני מתגלה בעבודותיה כסביבה אמנותית המוצגת על רקע המערכת הפטריארכלית והמניפולציות שהיא מפעילה על גוף האישה באמצעות מכניזמים של אלימות וסקסואליזציה.³⁷ גם המיצגים של שיוטה מבחינים תמיד בין הייצוג שלה עצמה כסובייקט לבין ייצוגה כאובייקט אמנותי. בחללי המיצגים שלה היא מעצבת מחדש שוב ושוב את תפקידה כסובייקט אמנותי. דימויים של מוות מעבודותיה של מנדייטה חלחלו לעבודות של שיוטה, למשל בפעולות של קבירת הגוף העירום, בשקיעה

לתוך החרדה המתחברת למוות, ובמובן מסוים בחיבור של דימויי המוות למשבר הזהות והחזרה למקור – אצל מנדייטה לקובה. מנדייטה קוברת עצמה באדמה, מכסה את גופה בעלים או נקשרת לשורשי עץ. המוות נוכח תמיד בעבודתיה, בין שהיא מציגה עצמה כאובייקט של אלימות ואונס, ובין כחלק מהטבע. החוטים והחבלים של שיוטה מאזכרים את השורשים שמנדייטה קוברת עצמה בתוכם. האופי הדרמטי של עבודתיה של מנדייטה, הקונפליקט שהיא מייצרת בכל מיצג שלה ועיסוקה בשאלות של מיגדר – במיוחד בעבודות שבהן הדיו משמש כייצוג לדם וכסימן לאלימות, אגרסיה, פצעים, מחלה ומוות – כל אלה מייצרים זיקה בינה לבין שיוטה. "לאנה מנדייטה הייתה השפעה גדולה עליי", אמרה שיוטה ב־2001. "בעבודתה, היא משחקת עם המוות כל הזמן. וגם זה עניין אותי. איך שהיא רצתה לאחד את הגוף שלה עם העולם".³⁸

שיוטה מְשווה לעיתים קרובות לאמנית הגרמינייה האמריקאית אווה הסה [Hesse] (1936–1970), מבחינת החומרים המשמשים בעבודותיהן והמערכות המארגנות אותן. הסה יצרה מיצבים תלויים ועיצבה אסתטיקה חדשה תוך שימוש בחומרים תעשייתיים לא שגרתיים כמו לטקס, גומי, חוטים, חבלים וצינורות. בתצלומים הסה נראית מוקפת בצורות אורגניות של עבודותיה הפיסוליות או מכוסה בסבך חבלים, שבהם השתמשה לתליית המיצבים שלה. אצל הסה, כמו גם אצל שיוטה, גוף האמנית הוא חלק אינטגרלי מהעבודה התלת־ממדית, והחומרים האמנותיים מתחברים ישירות לגוף, גדלים מתוכו. סיפור חייהן אמנם שונה מאוד – הסה חוותה נאציזם, גלות, התאבדות אמה כשהייתה בת 10 ומוות מסרטן המוח בגיל 34 – אך הן חולקות אותה חרדה אובססיבית, שמנהלת את חייהן ואת האמנות שלהן. גם שיוטה מוקפת בצללי מוות בחייה.³⁹ אפשר לומר שהעבודה הפיסולית של הסה מבשרת את הנוכחות החללית של המיצבים והמיצגים של שיוטה. עבודתה של שיוטה מתבססת במידה רבה על יצירתן של דור האמניות הפמיניסטיות של שנות ה־70 של המאה ה־20, הנחשבות למבשרות האוונגרד של אמנות המיצג והמיצב. אבל לא מדובר בחיקוי או העתקה אלא בתהליך של קשרים ודמיון, ובסופו של דבר שיוטה נותרת סגורה בעולם משלה. כמוהן, גם שיוטה עוסקת בשאלות של מיגדר, בהתמוססות הגבולות בין הציבורי לבין האישי־האמנותי, בין הקהל לסובייקט האמנותי, ובערעור אופוזיציות אחרות כמו פנים־חוץ, גוף־נפש, טבע־תרבות. אמניות אלה יצרו מיצגים ישירים ופרובוקטיביים, שעסקו בהצגת הגוף הנשי בתפקידים "קונבנציונליים" כאובייקט וכדימוי. השפה האמנותית שלהן כוננה בסיס לשפתה של שיוטה, והכוונות האמנותיות שלה אינן רחוקות מהאמביציות הרדיקליות שלהן. כמוהן, גם שיוטה מתעמתת בעבודתה עם תפישות שונות, דה־קונסטרוקטיביסטיות, של הסובייקט והזהות האישית והלאומית.⁴⁰ גם הד עבודתה של לואיז בורז'ואה [Bourgeois] (1911–2010)

שורה על מיצביה של שיוטה. לא מדובר בהשפעה ישירה, אלא בהתכתבויות לאו דווקא לינאריות המקיימות סוג של אנלוגיה, שמאירה צדדים נוספים בעבודתה של שיוטה. אפשר להשוות, למשל, בין "קורי העכביש" שיוצרת שיוטה לבין חללי המיצבים של בורז'ואה והפסל אדיר הממדים *Maman* (1999), שיצרה לחלל הטורבינות של הטייט מודרן בלונדון: עכביש ענקי ובתוכו ביצים משיש. העכביש מוצג כדמות אורגנית ומגנה (של האם, לעומת דמות האב המאיים).

*

במיצב־מיצג הקיום שלי כהרחבה פיזית [My Existence as a Physical Extension] (1995), שהוצג במקדש הונן־אין בקיוטו, הציגה שיוטה את חבל הטבור שלה כמייצג קשרים בין־דוריים אישיים, משפחתיים וגם לאומיים־תרבותיים. "ביפן נהוג לקבל את חבל הטבור בקופסה קטנה כשתינוק נולד. אמא שלי הראתה לי את חבל הטבור שלה וגם את זה של סבתא שלי. נראה שיצרנו דורות של חבלי טבור", מספרת שיוטה.⁴¹ חבל הטבור הוצג עם אפר, כייצוג של תחילת החיים ושל סופם. החוטים של שיוטה הם גם חבלי הטבור, שמקשרים אותה לעולמם של הוריה ולעולמה של בתה, שנולדה לאחר שנתגלה אצל שיוטה סרטן השחלות ב־2005. חבלי הטבור מתרחבים ומתרבים ומייצרים דימוי כמו בוטני המזכיר את ה"ריזום", המונח שהשתמשו בו ג'יל דלז ופליקס גואטרי [Deleuze & Guattari] המתאר מודל בוטני של ריבוי המחליף את הסדר ההיררכי, כך שלכל חלק של הצמח יש תפקיד כשורש או כענף בהתפשטות ובצמיחה.⁴² זהו סבך של קווים, הסתעפויות והצטלבויות, שצומחים לכל הכיוונים, ואפשר לחבר ביניהם בקווים נוספים המסתעפים ללא סוף לעוד ועוד קווים. כך נוצר מבנה רשת של חיבורים, ללא היררכיה הנשענת על מקור אחד, במערכת של הקשרים אופקיים. אפשר לראות את מכלול היצירה של שיוטה כרב־מערכת של הקשרים והתרחבויות, שקשורים זה לזה, וגם כהתפצלויות אינסופיות או כסדרות; מערכת של סטרקטורות מנטליות ודמיוניות, שחוזרות ומשעתקות את עצמן בווריאציות אינסופיות, כמו בסדרות ההדפסים של פיראנזי. "השימוש ברשת", אומרת שיוטה, "מאפשר לי לחקור את החלל ואת הנשימה, כמו בקו ציור. מצבור של חוטים שחורים מייצרים משטח, וכך אני יכולה לייצר חללים אינסופיים שמתפשטים בהדרגה לעולם ומלואו. הערמת שכבה אחר שכבה מייצרת שחור עמוק".⁴³

בעבודה שבע שמלות (2015) בנתה שיוטה מעבר דמוי מנהרה, שמוביל לחלל ובו חיזיון של שבע שמלות התלויות כמו רוחות רפאים בתוך רשת ענקית של חוטים שחורים. נדמה כאילו הגופים עזבו את הבגדים, אבל הם מייצרים נוכחות פיזית חזקה

של היעדרות, תחושה של רדיפה המאפיינת את עבודותיה של שיוטה ונוכחת במיוחד במיצב גרם מדרגות, שבו החלל חסום לכניסת הקהל אך ניתן לצפייה מבעד סבך החוטים הסוגר עליו. החוטים בעבודותיה הם כמו מילים ומשפטים המייצגים יחסים המורכבים מקשרים ומחיתוכים. "היצירה עם חוטים היא השתקפות הרגשות שלי. חוט הוא חתך, או קשר, או שהוא חופשי או שהוא סבך. החוט יכול לייצג רגשות או מערכות יחסים. החלל חסום לכניסת הקהל אך ניתן לצפייה ממוסכת. כשאני משתמשת בחוטים אני לא יודעת לשקר. אם אני טווה משהו והוא יוצא מכוער, מעוות או בעל קשרים, סימן שאלו הרגשות שהרגשתי כשעבדתי", אומרת שיוטה.⁴⁴

כבר ב־1994 באוסטרליה השתמשה שיוטה בחוט שחור ובלוטים, שיצרו רשת בעבודה *Accumulation*. באותה שנה יצרה גם כמה עבודות עם חוטים ובמבוק. בעבודה *Return of Consciousness* מ־1996 יצרה לראשונה רשת חוטים שמילאה את כל חלל התערוכה. החוטים נמתחו מהרצפה לתקרה ומקיר לקיר בעבודה ידנית מתישה, כמו קורי עכביש, והמבקרים יכלו להתבונן לתוך המיצב אך לא להיכנס לתוכו. שיוטה שוזרת בסבך החוטים אובייקטים שמייצגים תחליפים לגופה, או ממשיכים אותו, כמו שמלות, נעליים, מיטות, חלונות ומדרגות, הלכודים ברשת כמו העכביש הלכוד בקורים שהוא עצמו יוצר. בדומה לדו־משמעות של הבוץ בעבודותיה המוקדמות, גם לחוטים משמעות כפולה – של חיבוק וריתוק גם יחד. בעבודה *שיעבוד* מ־1999 נעצה שיוטה מסמרים בקיר וחיצה אותם בחוטי צמר בעודה קושרת לקיר בובת תינוק מכוסה בוץ הפושטת זרועותיה במחווה של תמימות, כאילו צועדת קדימה. העבודה המדמה חלום בראשיתי של שחרור מהקשר לאדמה, יוצרת גם חוסר שקט ואי נוחות אצל הצופה ומבטאת מצב אבסורדי של השתקקות בלתי אפשרית לברוח מכבלים.⁴⁵

*

שיוטה החלה לטוות חוטים בחדר השינה שלה, "כך צץ הרעיון לשלב מיטות בתערוכות הבאות שלי. השתמשתי ב־30 מיטות בית חולים [...] ובתערוכה אחרת ב־80 מיטות של חיילים. בפתיחות [של התערוכות] כמה אנשים ואני שכבנו עליהן. יכולתי לדמיין חייל חולם על היקרים לו", אומרת שיוטה.⁴⁶ המיטה, לדבריה, היא מקום שנולדים בו ולפעמים גם מתים בו, והיא מקום שישנים וחולמים בו. בהקשר לחלום אומרת שיוטה: "לעיתים קרובות אני חושבת על 'חלום הפרפר' מהפילוסופיה הטאואיסטית. אדם חולם שהוא פרפר וכשהוא מתעורר, הוא לא יכול להבחין בין החלום לבין החיים האמיתיים [...] הוא לא יודע אם הוא פרפר חולם או בן אנוש. הוא היה מבולבל משום שברגע שהתעורר הוא העמיד בשאלה את תחושת החיים האמיתיים שלו. זה מה שאני רוצה להביע כשאני מדברת על 'חיים מורכבים',

במובן שאנחנו לא יכולים לגעת בזה אך הם לבטח שם".⁴⁷ אווירת החלום, או חלום הבלהות, אופפת את עבודותיה של שיוטה, כמו את הדפסי בתי הכלא של פיראנזי.

אחרי החלום (2011) הוא מיצב של חמש שמלות ארוכות בתוך סבך חוטים המתחבר לסיטואציה של התעוררות, כשחויית החלום עדיין ממשיכה אבל כבר הולכת ונמוגה. השמלות, כמו חפצים אחרים במיצבים של שיוטה, מחוברים כמו חלקי גוף לרשתות והם ייצוגים (דימויים מטפוריים) של סיפורי חיים. הם שזורים בחלל שהופך אותם ללא ריאליים – כמו דימויי חלום, שברגע ההתעוררות הם כבר נשכחים. מה שנשאר הם העקבות בחלל, הרשתות שנטווים בהן הסיפורים, החלומות והזיכרונות שלנו שנלכדו בהן. החוטים הנמתחים בחלל מקשרים את הצופים אל הגוף, הבגדים והאובייקטים האחרים, כמו המדרגות במיצב גרם מדרגות, ובה־בעת מפרידים אותנו מהם. בדרך זו מייצרת שיוטה חלל־חלום, שמאפשר להתקרב לדברים מבלי לגעת בהם. היא מבנה חללים פסיכולוגיים שמעמיתים אותנו עם התת־מודע, הקורם עור וגידים במיצבים דמויי החלום שלה. פוטנציאל החדירה לחלל החוטים מטשטש את הדיכוטומיות בין שינה לערות, בין מודע לתת־מודע. השינה, התת־מודע ואפלט הלילה מתקשרים כולם לפחד המוות. אצל שיוטה הגבולות אינם ברורים, אין חציצה בין פנים לחוץ, בין מציאות לחלום בין חיים למוות. הכול נזיל ומקוטע, כמו בעולם "בתי הכלא" של פיראנזי.

כמו לפיראנזי, גם לשיוטה יש קשר לעיצוב במה ותפאורות לתיאטרון ולאופרה. חויית הבנייה של במה מזכירה לה חלום בלהות: "נדרשו לנו 12–14 שעות ביום להעמיד מיצב שם, בתיאטרון, עם התאורה המלאכותית כל היום, ואחר כך הלכתי הביתה כשהיה כבר חשוך בחוץ, זה הרגיש כמו קיום בשני מקומות בחלום אפל".⁴⁸ במיצבים שלה, כמו במידה רבה בתחריטים של פיראנזי, החלל הופך למעין במה למיצב שעתידי להתרחש. החלל של פיראנזי נראה לעיתים קרובות כמו תפאורה לסרטי קולנוע עכשוויים או לתיאטרון של תקופתו, שהרבו להציג בו את נושא בתי הכלא.

הזיכרון הוא מבוך שאין בו דרך חזרה ותיקון. שיוטה הולכת בדרכים ללא מוצא, מזיכרון לזיכרון. הזיכרונות נערמים ומייצרים ייסורים, שהם המקור לפחדיה. כל עבודותיה נובעות מהזיכרונות שלה, האמיתיים או המדומיינים, אשר מחוללים את החרדה על מה שאבד.⁴⁹ קבוצת העבודות שבהן תלתה שמלות בתוך סבך חוטים המשיכה את הקו שהחל בחדר האמבטיה בברלין ב־1999. בעבודה *זיכרון של עור* [*Memory of Skin*], שהוצגה בטריינאלה של יוקוהמה ב־2001, הציגה שיוטה חמש שמלות בגודל 13 מ' כל אחת, מוכתמות בבוץ ונוטפות מים. השמלות הן מעין אלגוריה לגוף החסר, פטישים של גוף מועצם. הכתמים הם עדות לזיכרונות שלא ניתן להעלימם, כמו שהשמלות הן עדות לאלו שהיו כאן פעם ואינם עוד.

בעבודה זיכרון של ספרים [Memory of Books] בבינאלה בוונציה ב־2011 יצרה שיוטה חלל קטן של ספרייה ביתית עם ספרים ישנים וחדר קריאה עם שולחן וכיסא בתוך רשתות של חוטי צמר שחורים. היה זה חלל מסתורי ולא נגיש, שאפשר להתבונן בו רק מבחוץ, והוא עורר תחושה של מבוכ מדומיין שתואם לדימויי ספריות עתיקות (כמו בשם הוורד או במשחקי הכס); מעין עליית גג מאובקת שורצת רוחות רפאים בין הספרים והזיכרונות הישנים. החלל היה אפוף תחושת נוסטלגיה, ניסיון לאחוז בעבר, ללכוד אותו כמו בקורי עכביש. אובייקטים שונים משמשים בעבודתיה של שיוטה כמכלים של זיכרונות. כך הספרים, הנעליים וחלקי המבנים, וכך גם גרם המדרגות המובילות לשום מקום במיצב במוזיאון תל אביב לאמנות. זהו פרגמנט של זיכרון של מבנה, ספק סולם תלוי, לכוד ברשתות. הוא מזכיר את הפרגמנטים של פיראנזי, שהם חלקי מבנים מהעת העתיקה ומתקופתו, קיימים ומומצאים, הלכודים ברשתות קווי התחריטים שלו. אבל גרם המדרגות במיצב של שיוטה העשוי סטירופום (קלקר) איננו שארית של מבנה שהתקיים, אלא פרגמנט של משהו שנותר בזיכרון או הומצא בדמיון. לכן הוא איננו נושא בתוכו זיכרונות של מבנה ספציפי (כמו בגדים, נעליים וחלונות שנלקחו מבתי שהיו קיימים), אלא מאזכר זיכרונות מסוג אחר. ייתכן שהוא מתקשר לזיכרון של קופסאות העץ שייצר אביה של שיוטה במפעל שהיה בבעלותו, וכיום הן מיוצרות מקלקר.

העל טבעי והעולם שמעבר נוכחים בעבודתם של פיראנזי ושיוטה. שניהם עוסקים בדבר מה שהוא מעבר לריאליזם של החיים היומיומיים. אצל שיוטה, המנהרות העגמומיות או חדרי המיצב החשוכים מציעים מטפורה לטרנסצנדנטלי. גם המדרגות הם מטפורה שכזאת – אמצעי מעבר לעולם אחר; דרך למקום לא ברור, אולי לחלום או לתת־מודע, כמו בהדפסים של פיראנזי. זוהי דרך שעולה ויורדת בה־בעת, שמחברת בין עבר לעתיד, בין חיים למה שמעבר להם. שיוטה אומרת: "אולי מוות אין פרושו היעלמות שלנו ללא כלום, אלא אנחנו מתמוססים בחלל. קיים קו דק בין חיים למוות, ובה־בעת הם מייצרים אחדות".⁵⁰ המדרגות המדכאות, שמובילות לשום מקום, מציעות אולי שהטיפוס הסיזיפי הוא חזות הכול, כמו בעבודתה המוקדמת של שיוטה, נסי לחזור הביתה, שם היא מנסה לטפס שוב ושוב לתוך החלל שיצרה במעלה גבעה, ללא הצלחה. כמו בחללים ובגרמי המדרגות האינוסופיים של פיראנזי הבנויים מפרגמנטים של אדריכלות עבר ועתיד – מה שהיה הוא שיהיה. הסולם הוא מטפורה ליצירה של שניהם – סיזיפית, חוזרת על עצמה, סדרתית, כפייתית, יצירה בתהליך אינסופי המציגה את הדרך ולא את קו הסיום.

- 1 Luigi Fiacci, "Introduction: The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi," in *Giovanni Battista Piranesi: The Etchings* (Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen), 2006, 7–10.
- 2 John Wilton-Ely, "'Quella pazza libertà di lavorare a capriccio': Piranesi and the Creative Use of Fantasy," *The Arts of Piranesi Architect, Etcher, Antiquarian, Vedutista, Designer* (Fondazione Giorgio Cini, Factum Arte), 2012, 34; Fiacci, "Introduction: The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi," 11–13.
- 3 שם, 14–15, 18.
- 4 שם, 19; John Wilton-Ely, "'Quella pazza libertà di lavorare a capriccio': Piranesi and the Creative Use of Fantasy", 36.
- 5 Fiacci, "Introduction: The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi," 23.
- 6 John Wilton-Ely, "'Quella pazza libertà di lavorare a capriccio': Piranesi and the Creative Use of Fantasy", 35.
- 7 Philip Hofer and John Howe, *The Prisons (Le Carceri) by Giovanni Battista Piranesi, The Complete First and Second States* (Mineola, New York: Dover Publications, INC), 1973, IX.
- 8 תמר גטר, "עריה של סוזנה", *משקפיים* 39, 1999, עמ' 29–31. מנפרדו טאפורי [Tafuri], אדריכל ותיאורטיקן פוסט־סטרוקטורליסט, ראה בעבודתו של פיראנזי את ראשיתה של התודעה האוונגרדית, ראו: רן אורן, "רומא בשדה של מרס", *סטודיו* 70, 1996, 62–63.
- 9 ניקולא בוריו, "בעיתיות הזמן באמנות העכשווית", *מארב* 3, אוקטובר 2013, מוסף 15.
- 10 אורן, "רומא בשדה של מרס", 62.
- 11 Philip Hofer, "Introduction", Hofer and Howe, *The Prisons (Le Carceri) by Giovanni Battista Piranesi, The Complete First and Second States*, XII.
- 12 John Howe, "Preface," Hofer and Howe, *The Prisons (Le Carceri) by Giovanni Battista Piranesi, The Complete First and Second States*, IV.
- 13 Fiacci, "Introduction: The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi," 26, 35–36.
- 14 W.J.T. Mitchell, "Metamorphoses of the Vortex. Hogarth, Turner, and Blake," in Richard Wendorf (ed.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1983, 20–21, 133; Ronald Paulson, *Emblem and Expression* (Cambridge, MA: Harvard University Press), 1975, 229.
- 15 תומס דה קווינסקי, *וידוי של מכור* (תרגום: יותם ראובני), תל אביב: נמרוד, 2002, עמ' 95–96.
- 16 Jorgen Andersen, "Giant Dreams. Piranesi's Influence in England," *Comparative Literature* Vol. 5 No. 3, 1953, 50.
- 17 Victor Hugo, "Les Mages," *Les Contemplations* (Éditions du groupe, Ebooks libres et gratuits), 1856, XXIII, 432.
- 18 Marguerite Yourcenar, "The Dark Brain of Piranesi," *The Dark Brain of Piranesi and other Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux), 1985.
- 19 Norman Rosenthal, "Giambattista Piranesi and the Recurring Prisons of Art," *The Arts of Piranesi Architect, Etcher, Antiquarian, Vedutista, Designer*, 129.

Jahn, "The Interview," 25.	41
Balaguer, "The Hand Lines," 38.	42
Jahn, "The Interview," 33.	43
שם, 7.	44
Long, "Memory, Dreaming and Death," 115.	45
Jahn, "The Interview," 28.	46
שם, 27.	47
שם, 68.	48
Hitoshi Nakano, "What Lies in the World of Silence," in <i>Chiharu Shiota, The Hand Lines</i> , 61.	49
Jahn, "The Interview," 74.	50

20	ולטר בנימין, "פריז בירת המאה ה־19", מבחר כתבים, כרך ב' הרהורים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996 (2010); 34-36; מרדכי שפירא, "הארכיטקטורה של ציורי נורית דוד", נורית דוד: אני שנולדתי סינית, ציורים 1980-2007 (קט'), מוזיאון תל אביב לאמנות, 2007, 23.
21	מרדכי שפירא, "הארכיטקטורה של ציורי נורית דוד", 17.
22	אלן גינתון, "התחלה וסוף, אור וצל בציור של לארי אברמסון", לארי אברמסון, ציורים 1975-2010 (קט'), מוזיאון תל אביב לאמנות, 2010, 15.
23	וו. ג'י. ט. מיטשל, "אלגוריה דו־לאומית. ישראל פלסטיין והאמנות של לארי אברמסון", לארי אברמסון, ציורים 1975-2010 (קט'), 48-49.
24	Rechel Wetzler, "Eva Kotátková," in Massimiliano Gioni, <i>55 International Art Exhibition. Il Palazzo Enciclopedico</i> (Venice: Marsilioni Editori), 2013, 109.
25	"בתי כלא" (2002) של מוניס הם תבליטי חוטים וסיכות מצולמים, המהדהדים את קווי התצריב המקוריים של החללים האדריכליים הפנטסטיים של פיראנזי בסדרת "בתי הכלא". מוניס שעתק את קווי ההדפס המקורי לתבליט תלת־ממדי, שצולם לאחר מכן. השימוש שלו בצברי חוטים ליצירת קווים ונפחים מזכיר את טכניקת התחריט של פיראנזי, והסיכות מרמזות על התחריט, שליצירתו משתמשים בכלי חד לחריטת הדימוי על המצע.
26	הדס מאור, "שיהרו שיוטה: חרדה מפני...", רקמת פעולה (קט'), מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2004, 44.
27	Kelly Long, "Memory, Dreaming and Death (2012)," in Menene Gras Balaguer (ed.), <i>Chiharu Shiota, The Hand Lines</i> (Casa Asia: Actar Publishres), 2014, 117.
28	שם, 117, הערה 33.
	Akira Tatehata, "The Allegory of Absence (2003)," in <i>Chiharu Shiota, The Hand Lines</i> , 153.
29	Andrea Jahn, "The Interview," in <i>An Interview With Chiharu Shiota</i> (Berlin: Kerber), 2016, 13, 19.
30	שם.
31	Tatehata, "The Allegory of Absence," 151.
32	שם.
33	שיוטה מספרת שהחלה ללמוד אצל מרינה אברמוביץ' בטעות, משום שחשבה אותה לאמנית הפולניה אבקנוביץ', שכדי ללמוד אצלה נסעה להמבורג. ראו התכתבות של טושיקאטסו אומורי עם שיוטה בקטלוג זה.
34	Long, "Memory, Dreaming and Death," 110, f.n. 4.
35	שם, 111, הערה 7.
36	שם, 111, הערה 8.
37	Andrea Jahn, "Chiharu Shiota's Way into Silence: Moving inside the Eternal Triangle in Art," in <i>Chiharu Shiota, The Hand Lines</i> , 158-160.
38	Balaguer, "The Hand Lines," f.n. 46, 78.
39	בהתכתבות עם טושיקאטסו אומורי בקטלוג זה היא מספרת על פציעתו ומותו של אביה ועל מחלת הסרטן שלה.
40	Jahn, "Chiharu Shiota's Way into Silence: Moving inside the Eternal Triangle in Art," 159-160.

בכלא של הדמיון

פיראנזי, הולדת הפסיכולוגיה הקוגניטיבית והתרבות החזותית של הפנטזיה במאה ה־18

לולה קנטור־קזובסקי

ג'ובאני בטיסטה פיראנזי נולד ברפובליקה של ונציה ב־1720 ולמד אדריכלות בוונציה. בן 20 עבר לרומא והתגורר בה עד יום מותו, ועסק בעיקר בחקר עתיקות רומאיות וביצירת תחריטים המתמקדים בנופי העיר. לזכות יצירותיו של פיראנזי ושל ממשיכי דרכו אפשר לזקוף את התפוצה הרחבה של דימויי העיר רומא זמן רב לפני המצאת הצילום. הקריירה של פיראנזי כיוצר תחריטים ראשיתה בסדרה של פנטזיות אדריכליות בשם "חלק ראשון של אדריכלות, ופרספקטיבות" [*Prima parte di Architettura, e Prospettive*] (1743), סוגה שהמשיך לעבוד בה גם בהמשך דרכו האמנותית. בסדרה מוקדמת זו ניכרת השפעתם של מעצבי התפאורה שפיראנזי למד אצלם את יסודות הפרספקטיבה, והיא מכילה את דימוי בית הכלא הראשון בעבודתו.

סדרות ההדפסים הבאות של פיראנזי בנושאים פנטסטיים, "גרוטסקי" [*Grotteschi*] (1747-1748) ו"בתי הכלא" מהדורה ראשונה [*Invenzioni Capric di Carceri*] (1749), הן יצירות עצמאיות יותר, ואופיין המסתורי נותר בעינו גם כיום. בולטים במיוחד 14 ההדפסים (16 במהדורה השנייה) המתארים חללים פנימיים ועגמומיים דמויי מבוכ – בתי כלא שאינם דומים לאף בית כלא אמיתי. עד היום לא זכו עבודות אלו להסבר מספק בנוגע לכוונותיו האמנותיות של יוצרם.

פיראנזי לא שב עוד ליצור בסגנון ובנושא יוצאי הדופן של סדרה זו. "בתי הכלא" היו כפי הנראה ניסוי ייחודי שנוצר בהשראת ביקור של האמן בעיר מולדתו, שם האווירה האמנותית והאינטלקטואלית הייתה שונה שינוי ניכר מזו של רומא. הכנסייה בוונציה הייתה פחות דומיננטית מאשר ברומא וחיי התרבות של העיר התנהלו בצלן של ההתפתחויות החדשות בתחומי הפילוסופיה והמדע. קשריו החשובים ביותר של פיראנזי בחוגי האמנות של ונציה היו עם הצייר ג'ובאני בטיסטה טיפולו [*Tiepolo*], שהשפיע על סגנון הרישום שלו, ועם האדריכל והמדען טומאזו טמנצה [*Temanza*], שעיסוקו במתמטיקה ובפיזיקה הוביל אותו לחקור את המבנה של קשתות וקמרונים.¹ אין זה מקרה שאותן צורות בנייה בדיוק הן המוטיבים האדריכליים המרכזיים בסדרת "בתי הכלא", ואין פלא שפיראנזי הוסיף את המילים "[ARCHIT[etto] VENE[ziano]" [אדריכל ונציאני] לשער המהדורה השנייה של הסדרה. אף שסדרת "בתי הכלא" זכתה לפרשנויות רבות, אף אחת מהן לא מסבירה בבהירות את המערך השלם של המוטיבים, הרמזים והרעיונות שבאים בה לידי ביטוי. לכן, כל

צופה באשר הוא פוגש מחדש בחידת "בתי הכלא", ומעלה אותן שאלות שכבר שאלו בעבר צופים קודמים. נדמה שעבודתו של פיראנזי מתאפיינת בחמקמקות ובפרדוקסליות, שאינן מאפשרות הבנה מלאה של הדימויים. כמעט כל מוטיב, רעיון ותחושה המובעים בהדפסים אלו מתקיימים לצד היפוכם הגמור. למעשה, הצופה אינו יכול להיות בטוח שבניינים דמיוניים אלו, הנקראים "בתי כלא", הם בתי מאסר. שכן למרות פרטים כגון שלשלאות וסורגים, רק מעטים מהחללים אכן סגורים. באופן מפתיע, ה"אסירים" – שחלקם נראים כסובלים מעינויים שונים – "מוכלים" בתוך חלל פתוח המציע מראות בלתי מוגבלים במרחק גדול. מעמדן של הדמויות האחרות אינו ברור; רובן נעות בחופשיות במסדרונות ועל פני גרמי המדרגות המצטלבים והגשרים, או יושבות ומשוחחות בחללים עצומי הממדים. החללים הדחוסים, הנראים כמתקיימים מתחת לפני האדמה, מוארים באור חזק (במיוחד במהדורה הראשונה), אם כי לעיתים הם אפלוליים ועגומים. פה ושם נראים פרטים קלאסיים המעגנים את עולם "בתי הכלא" ברומא העתיקה, אבל השילוב הקפריזי של אלמנטים קלאסיים אלו עם צורות מהעולם הגותי ומתקופת הרנסנס סותר לכאורה פרשנות שכזאת.

אופיים החמקמק והרב־משמעי של הדימויים מודגש עוד יותר בשל הסתירות שבייצוג החלל. הצופה הניצב לפני הדימויים של פיראנזי איננו יכול לדעת בוודאות אם הוא צופה בחלל פנימי או חיצוני. האמן משחק לעיתים קרובות ביצירת אשליות אופטיות ופרספקטיבות מתעתעות שמקשות על תפיסת מיקומם האמיתי של חפצים (לפני או מאחורי חפצים אחרים), הזווית של הקשתות (מקבילה או אלכסונית), וכן הלאה.² בעבודותיו המוקדמות יותר השתמש פיראנזי בפרספקטיבה פשוטה בעלת נקודת מגזי יחידה. כאן, לעומת זאת, הוא מעמת את הצופה עם ריבוי נקודות מבט ורמזים סותרים בנוגע לאופיו של החלל. בנוסף, סלסולי עשן וצורות מצטלבות מונעים כל אפשרות לשחזור מנטלי ברור של החלל האדריכלי. סופרים רומנטים במאה ה־19, שהיו הראשונים שהביעו הערכה ל"בתי הכלא", ראו במערכים מורכבים אלו ייצוג של האדריכלות של החלומות – שכפול אינסופי של הזיה קלטרופובית.³ רבים מהפרשנים שבאו אחריהם נוטים גם הם להתמקד במשחק הווירטואוזי והמתעתע של פיראנזי בחלל, והם רואים בתפנימים שלו ייצוגים של מתח פסיכולוגי. אלדוס הקסלי [*Huxley*] השווה

אותם לעולמות מלאי הבלבול של קפקא ולחשיבה הצורנית המורכבת המאפיינת אמנות קוביסטית ומופשטת.⁴ מרגריט יורסנאר [Yourcenar] תיארה אותם כמייצרים אימה אפוקליפטית.⁵ ואילו התאורטיקן של האדריכלות מנפרדו טאפורי [Tafuri] טען שפיראנזי מייצג את צידה האפל של הנאורות ואת המטפורה של "יקום-מכונה", וראה בו חלוץ של אדריכלות מודרניסטית ונביא של הבעיות החברתיות הבלתיות פתורות הממשיכות לרדוף אותנו בהווה.⁶

אך מה היה המסר המודע שביקש פיראנזי להעביר? בניסיונותיהם לענות על שאלה זו, התאמצו היסטוריונים של האמנות שוב ושוב לשוטט בנבכי מוחו של האמן ובמרחבים התרבותיים שבתוכם צמח הרעיון של "בתי הכלא". אמנם מוטיב הכלא היה קיים בתפאורות מן המאה ה-18, אך אין די בתקדים זה לספק פרשנות להדפסים המורכבים של פיראנזי. המהדורה השנייה, שהאמן הוסיף לה פרטים שונים, מספקת רמז באמצעות הכיתובים, המתייחסים להיסטוריה של רומא. זאת ועוד, המהדורה השנייה של "בתי הכלא" הופיעה במקביל למסה ארכיאולוגית של פיראנזי "על גדולתם של הרומאים והאדריכלות שלהם" [Della magnificenza ed Architettura de' Romani] (1761), עיתוי המצביע על קשר בין ההדפסים ובין חקר האדריכלות הרומאית של פיראנזי. מאוריציו קלווזי [Calvesi] אף הציע ש"בתי הכלא" הם למעשה תיאור מוגזם של בית הכלא הרומאי העתיק מאמרטינוס, ושנושאם הוא למעשה חומרתו וצדקתו של המשפט הרומאי. קלווזי מפרש את סדרת ההדפסים של פיראנזי בהקשר של עידן הנאורות, ומצביע על הקשר בין כתביו של פיראנזי לאלו של פילוסופים בני התקופה כגון ג'אמבטיסטה ויקו [Vico] ומונטסקייה [Montesquieu], שראו בחוקי רומא העתיקה בסיס לתפיסות החברתיות החדשות שלהם.⁷

לאחרונה פירשה סילביה גבוצ'סטיוארט [Gavuzzo-Stewart] פרטים אלה כמערכת של רמזים אישיים, ולא דווקא היסטוריים. היא מקשרת את הסדרה לא אל המחקר הארכיאולוגי של פיראנזי, אלא דווקא לקונפליקטים שלו ביחס לפטרון שהבטיח לתמוך בפרסומים הארכיאולוגיים המוקדמים שלו אבל חזר בו מהבטחתו.⁸ בניגוד לפרשנויות שהוזכרו לעיל, טענתי שהסדרה "בתי הכלא" משקפת את התפיסה האדריכלית הלאומנית של פיראנזי. בדומה לטמנצה, פיראנזי השתייך לזרם מחשבה שהעדיף את האדריכלות האטרסקו-רומאית, המתאפיינת בקירות ובקשתות, על פני המבנים היווניים, המאופיינים בשילוב של עמודים וקורות.⁹

אף שפרשנויות אלה מאירות פרטים מסוימים בתפיסתו של פיראנזי, אך אחת מהן איננה מעניקה הסבר אינטגרטיבי העונה לכל השאלות. אחד החוקרים הדקדקניים ביותר של ההדפסים הודה בכנות כי "השאלה בנוגע למבנה המתעתע של החללים

בסדרה 'בתי הכלא' טרם קיבלה תשובה משכנעת".¹⁰ כיום נראה לי כי אפשר להציע פרשנות תקפה, דווקא כאשר מעמידים במרכז את האופי החמקמק של העבודות ולא דוחקים אותו אל השוליים. שכן, המשמעות העמוקה של סדרת "בתי הכלא" לא הובנה עדיין במלואה משום ההנחה שפיראנזי התכוון ליצור עבודת אמנות מושלמת הניתנת לפרשנות הגיונית. אך עבודתו נותנת למעשה ביטוי להנחה הפוכה לגמרי, שהייתה חלק מהתפתחות תרבותית רחבה יותר שחלה במהלך המאה ה-18. הפילוסוף עמנואל קנט [Kant], שהיה צעיר מפיראנזי בארבע שנים, היטיב לנסח את העיקרון העומד ביסוד "השתנות פרדיגמה" זו. בתשובה לוויכוחים בין הוגי דעות שונים מתחילת המאה ה-18, קאנט טען שכדי לגרום לנו עונג אסתטי, האובייקט שאנו תופסים בחושינו צריך לעורר משחק חופשי בין הדמיון לבין השכל. בהתבסס על תפיסה זו, כל הבנה של אובייקט במושגים רציונליים טהורים של השכל שמה קץ לעיקרון המשחקיות, וכך גם לעונג.¹¹ אף כי קאנט נמנע בדרך כלל מאיזכור עבודות אמנות ספציפיות המגלמות את התיאוריה האסתטית שלו, במקרה זה הוא ציין מאפיינים מסוימים של תרבות מוזיקלית וחזותית בת זמנו. הוא טען שפנטזיות מוזיקליות והשימוש בערבסקות דקורטיביות ואסימטריות בקישוטי קירות ורהיטים (שנעשו אופנתיים באותה תקופה משום המראה הבלתי-רציונלי והלא סדור שלהם) הם האובייקטים שבכוחם לעורר את המשחק הבלתי מוגבל של דמיון ושכל; יצירות אלו היו "חופשיות", במובן זה שלא הוגבלו על ידי חוקים או מושגים מוגדרים.¹²

באופן זה הדגיש קאנט את חשיבות תרבות הפנטזיה החזותית (והקולית), שאפיינה את אמנות המאה ה-18 מתחילתה, והכוללת את הסוגות של הגרוטסקה, הערבסקה והקפריצ'ו [capriccio]. לתרבות עיצובית זו בתחום האמנויות השימושיות והגרפיות היה מקום חשוב בתיאוריה שלו, והיא דורשת ניתוח פילוסופי עמוק יותר מהמקובל.¹³ פיראנזי עצמו הזדהה עם מגמה זו: בזמן עבודתו בוונציה יצר עיצובים ערבסקיים למטרות דקורטיביות, ונושא הפנטזיה האדריכלית הפך לתשוקה מתמשכת (כפי שבא לידי ביטוי כבר בעבודות ההדפס הראשונות שלו). הסדרה *Invenzioni Caprici di Carceri* (כפי שנקראה המהדורה הראשונה של הסדרה) קשורה קשר ישיר לסוגה זו.¹⁴ הסוגות השונות העוסקות בפנטזיה, והמושגים "קפריצ'ו" ו"גרוטסקי", לא היו חדשים לגמרי באותה תקופה. עיטורים גרוטסקיים הפכו לאופנתיים כבר בתקופת הרנסנס,¹⁵ והאמנות המנייריסטית הייתה מלאה בהמצאות, שבני התקופה הגדירו אותן באמצעות המונח "קפריצ'ו". אבל ההערכה שזכו לה עבודות פנטסטיות מסוג זה נותרה אמביוולנטית במקרה הטוב עד המאה ה-18. התאורטיקנים של תקופת הרנסנס ראו נושאים אלו כמעוררי השראה, אך גם כקלי דעת, והתנגדו לחתירה של הפנטזיה תחת מעמדה של

התבונה.¹⁶ האסתטיקה המודרנית של קאנט, לעומת זאת, העבירה אל מרחב הפנטזיה (שהשכל צריך "לשחק" עימה) לפחות מחצית מכובד המשקל, שהופקד עד אז בידי האינטלקט.

תנועה זו לעבר מרחב הפנטזיה, ותפיסתה ככוח קוגניטיבי לגיטימי, התפתחה פרדוקסלית במקביל להתפתחות המדע המודרני המוקדם. המהפכה המדעית של המאה ה־17 ערערה את הביטחון הנאיבי כי "העולם הפיזי קיים בדיוק כפי שהוא נתפס על ידי החושים". לשיטתו של דקארט [Descartes], חוש הראייה והחושים האחרים שימשו את האדם, מבחינת מהימנות המידע שהם מספקים, ממש כשם שהמקל משמש את העיוור המגשש את דרכו, ובני האדם, כמו עיוור זה, צריכים לשחזר את הנתונים החסרים באמצעות הדמיון. תמונת עולם ברורה דרשה את הכפפתם של רעיונות הדמיון לשיפוטו של השכל – משימה שאיננה אפשרית תמיד. שכן, כפי שמדגימים ללא עוררין תעתועים אופטיים ומשחקי פרספקטיבה, אפילו הרמז הקל ביותר עשוי לבלבל את חושינו. כתוצאה מכך, טוען דקארט, אנו מתקשים אפילו להבחין בין מציאות לחלום – מצב שהפך להיות מוטיב מרכזי בספרות של המאה ה־18 והמאה ה־19.¹⁷

כשאנו מתבוננים ב"תרבות החזותית של הפנטזיה" במאה ה־18, כפי שנראתה בעין התקופה של פיראנזי, אפשר להבחין שתרבות זו לא הוגבלה לאורנמנטיקה פנטסטית ומשעשעת, כפי שהיה מקובל מאז תקופת הרנסנס. גלגוליה המתקדמים ביותר עשו שימוש ברעיונות שביטאו את הסקפטיות האפיסטמית החדשה, שרעיון הפנטזיה התבסס עליה כעת. חלוצי הסוגה החדשה יצרו חוויה משעשעת ומתוחכמת יותר, שהתבססה על שימוש באשליות ותעתועים והצגה מעורפלת של מרחב המציאות. רק כמה שנים לפני תקופתו של פיראנזי, ז'אק דה לאז'ו [de Lajoue] יצר אמנות גרפית שבמרכזה צורות מתעתעות. בעבודותיו, לדוגמה, אובייקט מוגדר וצנוע בגודלו, כגון קרטוש או מסגרת, עשוי להיתפס מזווית אחרת כים סוער המתפרש לכל עבר. לאז'ו צייר תפנים של ארמון שיכול להיראות גם כמזרקה, כמו גם דמויות אנשים שקופאות והופכות לפסלים וההיפך.¹⁸ ואילו האמנות השימושית של ז'אן מייסונייה [Meissonier], שהשפיעה רבות על אופנות פופולריות בצרפת, הרחיקה לכת בפרשנות של מוטיבים שונים עד כדי כך שקשה לומר אם מוטיב מסוים מייצג צמח, גל או צדפה. הצופים בני התקופה היו מוקפים באלמנטים קישוטיים בעלי אופי של "קפריצו" – בעיטורי קירות, רהיטים, עיצוב ספרים ועוד. אפשר אפוא לשער שהם הורגלו לקבל את העדרה של פרשנות החלטית, ולזהות את הצורך בצפייה בדימוי מנקודות מבט שונות. רב־המשמעות הצורנית של עבודות מסוג זה גרמה לכל צופה לשקוע במעין חלום בהקיץ, שיכול להוביל כמעט לכל כיוון, בהתאם לאסוציאציות האישיות שלו. העדרו של מסר חד־משמעי והחופש שניתן לצופה

להשלים את החסר הם, למעשה, מאפיינים מודרניים. פנטזיות רוקוקו מענגות נדמות אולי לרחוקות מאוד מאמנות מודרנית, אך חלקן כבר כוללות אותם מאפיינים דרמטיים ומסתוריים. אופיים הבלתי מוגמר והמטמורפוזות הפתאומיות שהם מכילים עשויים גם לעורר פחד, כפי שמדגימים המוטיבים השכיחים בציורי רוקוקו של ספינות טרופות, מפלי מים, הריסות ומפלצות. הסדרה "בתי הכלא" של פיראנזי פיתחה והעמיקה את האלמנט הדרמטי הטבוע במוטיבים מסוג זה והשתמשה בו למטרות חדשות.

כבר בסדרת הפנטזיות האדריכליות הראשונה שלו, החל פיראנזי לחקור את נושא האמביוולנטיות בייצוג של חללים אדריכליים. מעצבי התפאורה שלמדו אותו את חוקי הפרספקטיבה לא התעניינו בשאלות מסוג זה; מטרתם הייתה דיוק בהצגת סוג האדריכלות המתאים לכל סצנה. אך שהמצאותיהם האדריכליות היו עשירות במוטיבים פנטסטיים, המצאות אלו לא היו "פנטזיות" של ממש; הן ייצגו ארמונות, בתי כלא ונמלי ים באמצעות חללים הגיוניים וברורים. הקומפוזיציות האדריכליות הראשונות של פיראנזי, לעומת זאת, מציעות מודל חדש ומשולבות אלמנטים אדריכליים מסוגים שונים במבנה אחד, תוך יצירת התחושה המזרה שאנו מהלכים בו־זמן בפנים ובחוץ. כך מציע פיראנזי גירויים שונים לדמיונו של המתבונן, במקום מסר אחד ברור המכוון אל כוח ההיגיון.

בעקבות ביקורו של פיראנזי בעיר הולדתו ונציה בשנים 1745–1747, הפך עניין זה למוקד עבודתו של האמן. ונציה היתה אחד המרכזים של "תרבות הפנטזיה": כל הציירים הוונציאנים המפורסמים – מרקו ריקי [Ricci], טייפולו [Tiepolo], קאנלטו [Canaletto] ואחרים – ייצרו דימויים מסוג פנטסטי או "קפריצו" כזה או אחר.¹⁹ ההשפעה האמנותית הצרפתית כמעט שלא הייתה ניכרת כאן. למעשה, הרקע המקומי יכול היה לשמש דחף מקורי ל"סוגות הפנטזיה", שכן ונציה הייתה מרכז מדעי חשוב, ששלט בו הזרם הקרטזיאני בפזיולוגיה ובפסיכולוגיה מאז תחילת המאה, ומחקרים מדעיים חדשים גרמו לשינויים רדיקליים ומרחיקי לכת בתיאוריות אפיסטמיות.²⁰ פיראנזי חזר לוונציה בתקופה שבה דרך כוכבו של ניוטון ודעך זה של דקארט. הפטרונים והחברים של האמנים הוונציאנים שיצרו בסוגת הקפריצו – ביניהם הקונסול הבריטי סמית' [Smith], הרוזן אלגרוטי [Algarotti] והמו"ל ג'ב פסקוואלי [Pasquali] – היו גם המפיצים העיקריים של תורת הפיזיקה והאופטיקה של ניוטון [Newton].²¹ בעוד האופטיקה הקרטזיאנית התמקדה במקרים חריגים שבהם הפרספקטיבה מתעתעת בעין האנושית ובאנמורפוזה, האופטיקה של ניוטון התמקדה בצבע, והובילה לשאלות רדיקליות עוד יותר באשר לאמיתות האובייקטיבית של העולם החיצון, כפי שתופסת אותו העין האנושית. כבר בשנת 1712 כתב ג'וזף אדיסון [Addison], כי האופן שניוטון שייך את הצבע למרחב התחושות הסובייקטיביות ולא למרחב המציאות הוכיח כי בני האדם חבים את תפיסת

עולמם ליכולת ההמצאה והפנטזיה. אם ניתן היה לראות את העולם "כפי שהוא, הוא היה נראה עגום למדי", בעוד "נפשנו תועה ותוהה במצב מענג של תעתוע, ואנו מתהלכים כמו הגיבור המוקסם של רומנסה החוזה בארמונות, יערות, וכרי דשא יפהפיים..."²². כך זכה הדמיון להכרה כיכולת קוגניטיבית פעילה והכרחית. מבין התאורטיקנים האיטלקים שעסקו בהמשגה חדשה זו היה ההיסטוריון והאינלטקטואל הידוע ל"א מורטורי [Muratori]. ספרו על כוחו של הדמיון האנושי [Della forza della fantasia umana] (1745) פורסם בוונציה בעת ביקורו של פיראנזי על ידי פסקוואלי, שהיה מקורב לטמנצה, חברו של פיראנזי. מורטורי ראה בדמיון אוסף של דימויים רגועים השזורים יחד באופן אקראי, עד שהם נערכים בסדר הנכון על ידי השכל. הוא גם הכיר במצבים כגון שינה או חלימה בהקיץ, שבהם התבונה מתבוננת בחזיונות המוזרים והאי־רציונליים של הדמיון מבלי להתערב או להסדיר אותם. מורטורי הקדים את קאנט בכך שדימה חזיונות מסוג זה לערבסקות באורנמנטיקה דקורטיבית.²³

באותה תקופה, בשנות ה־40 המוקדמות של המאה ה־18, יצר טייפולו סדרה של תחרוטים בשם "קפריצי", שנושאים הם חזיונות מוזרים ושונים שאינם ניתנים לפירוש רציונלי.²⁴ בסדרה זו התקרב טייפולו יותר מאשר בכל עבודה אחרת לייצוג מושג הפנטזיה או הדמיון, כפי שהובן בתאוריות הקוגניטיביות של המאה ה־18. מוטיבים שונים – דמויות קלאסיות, אוריינטליות ומודרניות, לצד מכשפות, פסלים, ינשופים ושלדים – מופיעים יחד כאילו חברו זה אל זה ללא כל התערבות מצד כוח התבונה. בשל אופיין האי־רציונלי, הסצנות שיצר טייפולו נעות במרחב שבין מה שיכול להיות אמיתי ומה שאינו אמיתי בפירוש. לדברי צבטאן טודורוב [Todorov], סוג זה של אמביוולנטיות הוא המאפיין המרכזי של הסוגה הפנטסטית בספרות המודרנית והמודרניסטית. תהיותיו של הקורא באשר לפרשנות של הסיפור כמציאות או כחלום, כהתרחשות טבעית או על־טבעית, עומדים בניגוד לפרשנות הברורה של אגדות עם "פלאיות".²⁵ חוסר ודאות זה, לצד אמביוולנטיות בלתי־פתורה, היא מאפיין חשוב של אמנות מודרנית ושל מגמות מודרניסטיות שונות, וביניהן אימפרסיוניזם, קוביזם וסימבוליזם, הדורשים כולם מהצופה לבחון צורות ומשיחות צבע, שיכולות להיקרא כמופשטות, מימטיות או חצי־מימטיות.²⁶ טייפולו ואמנים ונציאנים אחרים, שציירו בסוגת הקפריצי, הפעילו באופן דומה את דמיונו של המתבונן כדי שיקרא ויפרש את משיחות הצבע וכתמי הצבע הבלתי־מוגמרים, שאפשר גם לקרוא אותם כמימטיים. אמנים אלו יצרו בסגנון "abbozzato" (בלתי מהוקצע) שהיה אופייני למסורת הוונציאנית, כשהם עובדים במהירות האפשרית ומציעים לצופה רק רמזים מינימליים, ובכך דורשים את מעורבות הדמיון והפנטזיה שלו.²⁷

הביוגרף של פיראנזי כתב שגם הוא ביקש לצייר בסגנון "בלתי מוגמר" זה, ולשם כך חקר לעומק את ציוריהם של טיציאן [Titian], טינטורטו [Tintoretto], גוארצ'ינו [Guercino] ורמברנדט [Rembrandt]. אך שלא הפך לצייר, תחרוטי אימצו את הפילוסופיה והטכניקה של סגנון ה־abbozzato. הוא התרגל לחרוט את הקומפוזיציות שלו היישר על הלוח, ושיטת העבודה שלו התאפיינה במידה מרובה של אלתור באותו סגנון בלתי מוגמר (כפי שבולט בסדרת "בתי הכלא"). המוטו הנועז "Col sporcar si trova" (למצוא מתוך קשקוש) הופיע על השער של אחד הפרסומים המאוחרים יותר שלו.²⁸

כבר בדימוי הראשון בסדרה אנו נתקלים בגישה נועזת במיוחד בכל הנוגע לייצוגם של מבנים אדריכליים. ההדפסים גדולים באופן יוצא מן הכלל, והקווים חופשיים שלא כצפוי. קווקווים מהירים, צורות חופפות, כתמים ושימוש באצבעות מלמדים שפיראנזי היה תלמיד נאמן של רמברנדט. יש לזכור שלפני פיראנזי ולאחריו, הדפסים של מבנים אדריכליים נועדו לרוב להיות מדויקים ומושלמים מבחינה גיאומטרית. בניגוד לציפיות הצופים באשר לייצוגם של נושאים אדריכליים, פיראנזי השתמש בקווקווים מהירים, מלאי מתח ומשתנים, שהדף הלבן מציץ מביניהם. כבר בלוח הראשון הקומפוזיציה מונעת מהצופה ודאות בסיסית באשר למיקומו (בפנים או בחוץ), וממסגרת רק מקטע קטן ומוגדל כך שהוא נותר אבוד באשר לאוריינטציה של פני השטח. הצורות של פיראנזי, כמו המדרגות בבסיס העמוד הראשון, משתתפות לעיתים קרובות ביצירת משחק של אשליות, שכן אפשר לקרוא אותן כמקבילות או כמאונכות למישור. דמות אנושית הכבולה בשלשלאות וישובה על מעין כרכוב התלוי מעל הכותרת נראית גם היא אמביוולנטית. היא ממוקמת כמו דמות עירום דקורטיבית, ומציצה אל תוך החלל הפנימי כשעל פניה רגש קיצוני של יראה בסגנון פסליו של ברניני [Bernini]. השלשלאות הכבדות, הקשורות בסרט, תולות כמו היו זרי פרחים בציור רוקוקו. וכך, הדמות יכולה להתפרש כייצוג של דמות אדם, כפסל או כעיטור.

תנועת המטוטלת שבין חופש לכליאה מורכבת במיוחד בלוח IX, שבמרכזו דימוי שער עצום ומעליו פתח נוסף. כמה דמויות ישובות על המדרגות המובילות אל השער, כשתנוחותיהן מרמזות על כך שאלה הם אסירים. אך האם זהו שער כניסה או שער יציאה? האם האסירים עומדים להיכנס אל החלל התחום, או שמא הם עומדים בפני עוד סורג ובריה במהלך ניסיון בריחה? הפתח שמעל לשער מציע את שתי האפשרויות כתשובות, שכן נראים דרכו שמים פתוחים, כמו גם מכשירי עינויים הקשורים לקורות עצומות – צירוף בלתי רציונלי של מוטיבים שונים. אך האם זהו למעשה פתח? הוא גדול מכדי להיות חלון, ואינו מונח בצורה אופקית כמו תקרה. נדמה שהוא תלוי באלכסון בחלל ואינו נתמך על קיר, אפשרות שאיננה קיימת במציאות. המוטיבים והרמזים השונים

חוברים זה לזה באופן שאינו מאפשר הבנה רציונלית. ההדפס מוביל את כוח ההיגיון בשיטוט בלתי נגמר בתוך עולם של דימויים מלאי אור, ועם זאת בלתי מפוענחים. לוח IX מקביל, אם כך, לעולם החלומות, כפי שתואר על ידי מורטורי כמה שנים קודם לכן. כוח התבונה צופה בדימויי הפנטזיה האלו, אך אינו מתערב ואינו מבקש להסדירם. מצב זה של שינה, או של קיפאונה של התבונה, מאפשר לנו לנוע בעולם של חזיונות מוזרים מבלי להכיר באופיים הבלתי רגיל או להיות מופתעים ממנו. הסופרים הרומנטים סמואל טיילור קולרידג' [Coleridge] ותומס דה קווינסי [De Quincey] תיארו את ההדפסים האלו כסדרה של חלומות; אכן, מסקנה זו, שנדמית לכאורה שרירותית, אולי קרובה יותר אל האמת מאשר כל פרשנות אחרת. אך כיצד יכולים בתי כלא לסמל חלומות? פיראנזי לא היה היחיד שיצר קישור שכזה. בספרו הקדמה כללית לפסיכואנליזה, נתן זיגמונד פרויד [Freud] ביטוי לגישתו לפירוש חלומות באמצעות דימוי של אסיר החולם על בריחה מהכלא.²⁹

רעיון בית הכלא הוא למעשה סוג של דימוי ארכיטיפי המופיע במחשבותיו של כמעט כל הוגה דעות או פילוסוף העוסק בחקר הנפש האנושית. הדואליות של גוף ונפש מבליעה בתוכה את רעיון הנפש הכלואה בגוף והיכולה לצאת לחופשי רק באמצעות המוות או הגאולה. דיונים מפורסמים ברוח זו כוללים את "משל המערה" של אפלטון (שם בני האדם נותרים כלואים למשך כל חייהם) ואת הדימוי של נשמה הכלואה בתוך "הכלא הגשמי" של הגוף, שמציעים הקדוש פאולוס ואוריגן [Origen].³⁰ מטפורות אלו היו נפוצות באירופה, ופיראנזי הכיר אותן בוודאי. עם זאת, הדיון בפנטזיה ובחלומות בחוגים שלו הוסיף נופך חדש למטפורת בית הכלא וקישר אותה לבעיית חוסר הוודאות בנוגע לאמיתותם של חלומות. כפי שכתב הפילוסוף הקרטזיאני טומזו קמפיילה [Campiella]:

הדימויים המגיעים אל השכל באמצעות החושים הם הדרך היחידה של הנפש לדעת שמחוץ לבית הכלא שלו יש גופים אמיתיים המתקיימים באופן עצמאי. לפעמים, בזמן חלום, מגיעים אל השכל האנושי דימויים ורעיונות ממקור שאיננו החושים החיצוניים. אך השכל איננו מודע לכך, וסבור שהם הגיעו באופן רגיל דרך החושים החיצוניים. משום כך הוא איננו יכול לבטוח בהם לגמרי, או להאמין שהאובייקטים שמראם נצפה ומורגש הם אכן חיצוניים לגוף.³¹

לפי גישה זו, המוח הוא מושבה הגופני של הנפש, והנפש לא יכולה לדעת על מה מבוססים הדימויים שהיא צופה בדמיון – על חושים חיצוניים או גירויים פנימיים. המגע עם העולם החיצון כבר לא נתפס כבלתי מתווך ונטול בעיות; לא ניתן עוד לבטוח בחושים, ועולם הדמיון והפנטזיה הופכים לסוהרים של העולם המנטלי. כשהיא כלואה בתוך מרחב

הדמיון, הנפש איננה יכולה לחוות את העולם האמיתי, שנתפס כעת כ"טרנסצנדנטלי". ספקות אלו לגבי האפשרות למגע אותנטי עם העולם החיצון הם בדיוק מה שאנו יכולים לזהות בהדפסי "בתי הכלא" של פיראנזי. במגדל העגול (לוח III) קבוע חלון גבוה, אך הוא אינו שקוף דיו לאפשר ראייה מבעדו. וגם אם אפשר היה לראות אל העבר השני, כל שהיה מופיע "בחוף" הוא קירות בית הכלא. בדימוי אחר, אנו נמשכים אל עבר פתח עליון נוסף במעלה גרם מדרגות ספירלי שאינו מגיע לסיומו (לוח VII). שוב נגלה כי הכותבים הרומנטים, שהאמינו שדמותו של פיראנזי עצמו נטלה חלק בסצנות "בתי הכלא" האלו, לא טעו. ייתכן בהחלט שבתי הסוהר האלה הם מטפורה לכל הוויה פנימית באשר היא, ובראש בראשונה לזו של האמן עצמו.

ד"ר לולה קנטור-קזובסקי היא ראש החוג לתולדות האמנות, האוניברסיטה העברית, ירושלים

- 1 ר', Lionello Puppi, "Educazione veneziana di Piranesi", in Alessandro Bettagno (ed.), *Piranesi tra Venezia e l'Europa* (Florence: Leo. S. Olschki), 1987, 217–264; Francesco Nevola, *Giovanni Battista Piranesi: The Grotteschi* (Rome: Ugo Bozzi), 2009, 42–49.
- 2 Ulya Vogt-Göknill, *Giovanni Battista Piranesi: "Carceri"* (Zürich: Origo), 1958.
- 3 על פרשנויות רומנטיות לסדרת "בתי הכלא", ר' Luzius G. Keller, *Piranèse et les romantiques français: Le mythe des escaliers en spirale* (Saint-Brieuc: José Corti), 1966.
- 4 Aldous Huxley, *Prisons, with the "Carceri" Etchings by G. B. Piranesi; Critical Study by Jean Adhemar* (London: Trianon), 1949.
- 5 Marguerite Yourcenar, "The Dark Brain of Piranesi," in *The Dark Brain of Piranesi and Other Essays* (New York: Farrar, Straus, Giroux), 1984, 88–128.
- 6 Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, trans. Pellegrino d'Acierno and Robert Connolly (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987).
- 7 Maurizio Calvesi, "Ideologia e riferimenti delle Carceri," in A. Bettagno (ed.), *Piranesi tra Venezia e l'Europa* (Florence: Olschki), 1983, 339–360. קלוויזי מבסס את התיאוריה שלו על שניים משלושת הכיתובים שפיראנזי כלל בלוח XVI של המהדורה השנייה. שני הכיתובים הם שברי ציטוטים של ההיסטוריון הרומאי טיטוס ליוויס, המתייחסים להקמת כלא המאמרטינוס ולמקרה המפורסם של הורציו, שהרג את אחותו.
- 8 Silvia Gavuzzo-Stewart, *Nelle "Carceri" di G. B. Piranesi* (Leeds: Northern University Press), 1999. גבוצ'סטיוארט פירשה בהצלחה את הכיתוב השלישי בלוח XVI (על הקבר שבמרכז), פרשנות שאיפשרה לה לזהות את שני הגברים ה"קבורים" בכלא החשוך במקום בבית קברות כלורד שארלמונט [Charlemont] וסוכנו, שהעליב את פיראנזי.

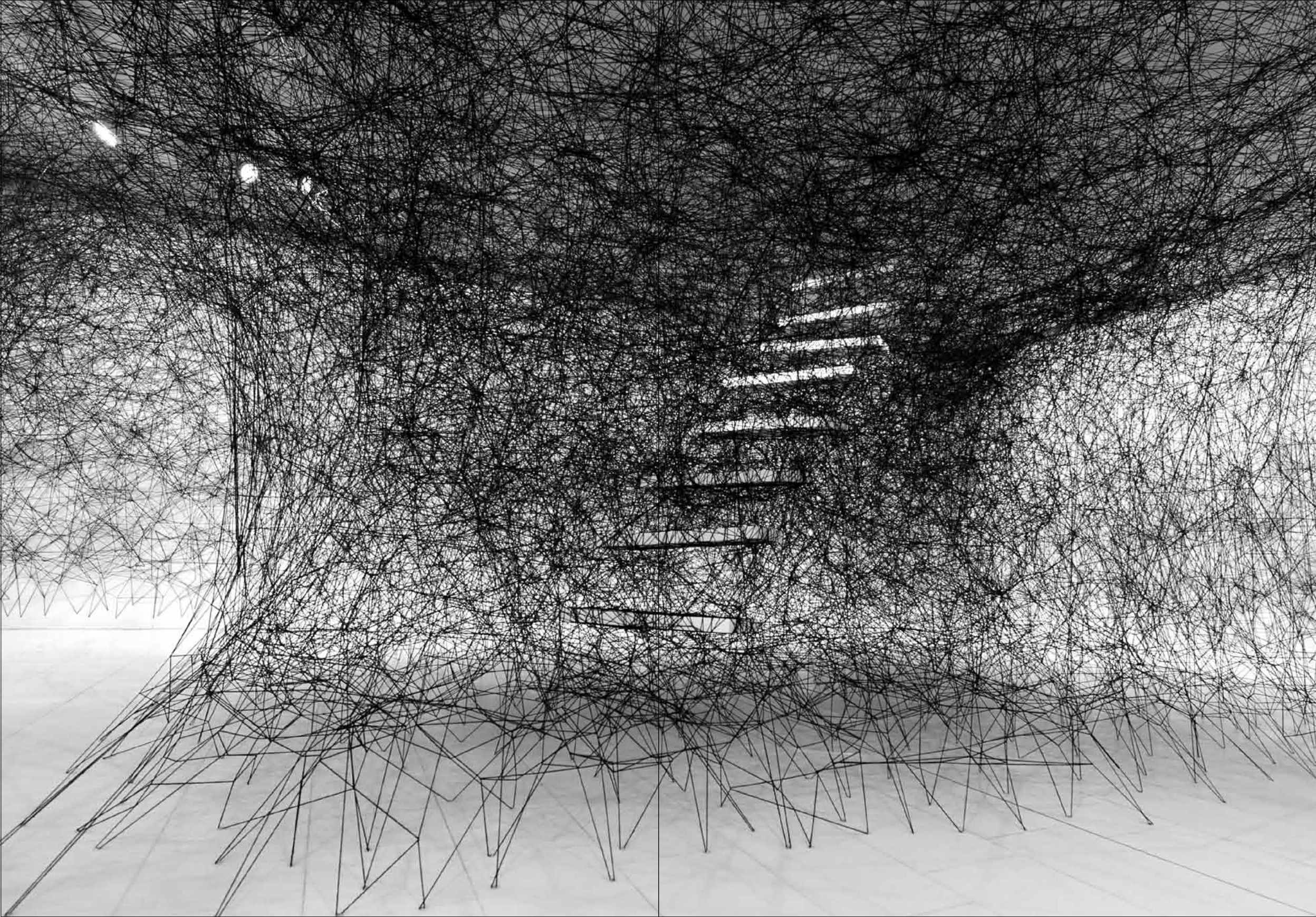
- 25 Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca: Cornell University Press), 1975.
- 26 Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (London: Reaktion), 2002.
- 27 עד המאה ה־18, דימוי ה־"abbozzato" המאולתר התקבל רק כיוצא מן הכלל, שכן המבקרים ראו בו סוג של "קפריצ'ו". ר' את התייחסותו הביקורתית של וסארי [Vasari] לעבודתו של טינטורטו [Tintoretto]:
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, (ed.) G. Milanesi (Florence: Sansoni), 1878–1885, VI, 587–588.
- 28 Donald Posner, "Col sporcar si trova: Piranesi Draws," in Sarah Lawrence (ed.), *Piranesi as Designer* (New York: Smithsonian Institution and Cooper-Hewitt National Design Museum), 2007, 139–170.
- 29 Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis* (Garden City, NY: Garden City), 1943, 121.
- 30 Victor Brombert, *The Romantic Prison: The French Tradition* (Princeton: Princeton University Press), 1978, 23.
- 31 Lodovico Antonio Muratori, *Della forza*. את הציטוט הזה פרסם מורטורי, הדגש הוא שלי. *della fantasia*, 53.



51–50

צ'יהארו שיוטה, גרם מדרגות (פרט), 2016/2012
Chiharu Shiota, *Stairway* (detail), 2012/2016

- 9 Lola Kantor-Kazovsky, *Piranesi as Interpreter of Modern Architecture and the Origins of His Intellectual World* (Florence: Leo S. Olschki), 2006.
- 10 Andrew Robison, *Piranesi – Early Architectural Fantasies: A Catalogue Raisonné of the Etchings* (Chicago: University of Chicago Press), 1986, 43.
- 11 *Kant's Critique of Aesthetic Judgement*, trans. James Creed Meredith (Oxford: Clarendon), 1911, 218.
- 12 שם, 230, 243.
- 13 למחקרים עדכניים בנושא סוגת ה"קפריצ'ו", ר' Ekkehardt Mai (ed.), *Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya* (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum Milano: Skira), 1996, 157–167. ; Mai and Joachim Rees (eds.), *Kunstform Capriccio: Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne* (Cologne: König), 1998.
- 14 התייחסותו של וורנר בוש לחשיבות השימוש במילה זו בשם העבודה תרמה לפיתוח הפרשנות שלי. ר' Werner Busch, "Piranesi 'Carceri' und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert," *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 39 (1977), 209–224.
- 15 Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* (London: Warburg and Courtauld Institute), 1969.
- 16 ר' התייחסות מורחבת להגדרת סוגת ה"קפריצ'ו" בתיאוריה של תקופת הרנסנס אצל גבוצו סטיוארט: Gavuzzo Stewart, *Nelle "Carceri"*, 61–72.
- 17 René Descartes, *La Dioptrique* (1637), גרסה דיגיטלית בהוצאת Université du Québec à Chicoutimi (2002), ed. Jean-Marie Tremblay <http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/dioptrique/dioptrique.pdf>, p. 51.
- 18 Jacques de Lajoue, *Livre nouveau de douze morceaux de fantaisie utile à divers usages* (Paris: Lajoue et Chéreau), 1736; Marianne Roland-Michel, *Lajoue et l'art rocaille* (Neuilly-sur-Seine: Arthéma), 1984, Cat. G 55.
- 19 Dario Succi (ed.), *Capricci Veneziani del Settecento* (Turin: Allemandi), 1988.
- 20 Paolo Ulvioni, *Atene sulle lagune: Bernardo Trevisan e la cultura veneziana tra Sei e Settecento* (Venezia: Ateneo Veneto), 2000.
- 21 הרוזן אלגרוטי כתב את רב־המכר האירופי *Il Newtonianism oper le dame* (תורתו של ניוטון לגברות, 1737). על הקשר בין אלגרוטי להפקת ה"קפריצ'ו", ר' Annalisa Delneri, "Smith e Algarotti, la splendida utopia," in Succi, *Capricci*, 65–76.
- 22 Joseph Addison, *The Spectator* 413 (24 June 1712).
- 23 Lodovico Antonio Muratori, *Della forza della fantasia umana* (Venice: Pasquali), 1745, 50.
- 24 תארוך ה"קפריצ'ו" של טייפולו הוא בעיה מורכבת, אך רוב החוקרים מאמינים שהסדרה נוצרה בשנים 1743–1744 לערך. לאחרונה הראה יקו רוטגרס שיייתכן והעבודות נוצרו עוד קודם לכן. מבין התאריכים שהוא מציע, התאריך המאוחר ביותר הוא ללא עוררין השנה 1741. ר' Jaco Rutgers, "The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi," *Print. Quarterly* 23 (2006), 254–263.



התכתבות עם צ'הארן שיוטה

טושיקאטסו אומורי

מאז עברה להתגורר בגרמניה, שם למדה בשנות ה־90 של המאה ה־20, הציגה צ'הארן שיוטה את עבודותיה ברחבי העולם. המיצבים שלה מתמקדים בחומרים מסוימים, כגון: חוטים, שמלות ומסגרות של חלונות, וגם בנעליים ובתיקים האוצרים את זיכרונותיהם של אנשים זרים. יצירתן והצגתן מחדש של העבודות מאפשרת לה לזקק אותן ומייצגת גישה המקבילה גם להתפתחויות בחיי האישיים. בהתכתבות שלהלן, המבוססת על חילופי מיילים בדואר האלקטרוני, שיוטה בוחנת את התפתחות הקריירה שלה בשני העשורים האחרונים.

טושיקאטסו אומורי [Omori]: יש כמה נושאים שהייתי רוצה להתייחס אליהם בהתכתבות הזו. בראש ובראשונה, רציתי לשוחח איתך על התפתחות העבודה שלך, שאני עוקב אחריה מאז ראשית דרכך כאמנית בגרמניה. נפגשנו לראשונה בהקשר שהיה מנותק לגמרי מעולם האמנות. אני חושב שזה היה קצת לפני שעברת מהמבורג לבראונשוויג. שם, באוניברסיטה לאמנויות של ברלין, השתתפת בקורס של מרינה אברמוביץ' [Abramović] ושמעת קורס של רבקה הורן [Horn]. אני זוכר שהייתי מופתע מאוד כשהראית לי את תיק העבודות העשיר שלך, שהיו בו תצלומים רבים של עבודותייך מתקופת הלימודים באוניברסיטת קיוטו סייקה. מאז ועד היום, כשאת מוצאת מקום להציג בו את עבודותיך, את מתעקשת על התנאים שלך לתערוכה. כך, למשל, הצלחת לממש תערוכת יחיד במקדש הונן־אין, פרויקט שהיה מרתיע את הסטודנטית הממוצעת. נדמה לי שכבר אז ביססת את יסודות הפרקטיקה האמנותית שלך, המאופיינת ברגישות גבוהה מאוד לחללים לצד היכולת ליצור דיאלוג מורכב עם החלל.

אני מתאר לעצמי שהעובדה שאת אמנית יפנית המשתמשת בחומרים כמו חוטים ושמלות ליצירת מיצבים מפעימים בחלל יכולה לעיתים לעורר תהיות מסוימות. שכן, בעוד העשייה האמנותית הפמיניסטית והשמאלנית בשנות ה־70 של המאה ה־20 התפתחה בתגובה למיתוס האירופוצנטרי והגברי של המודרניזם (הסטריאוטיפי), שנות ה־90 אופיינו בהתפתחות של סצנת אמנות רב־תרבותית, שעשתה שימוש במושגים ובהקשרים מתרבויות מסורתיות מאסיה, מאוקיאניה ומדרום אמריקה, כמו גם מעולם האנתרופולוגיה של התרבות. בשנות האלפיים, הסביבה הרב־תרבותית הזו הטמיעה

אל תוכה גם את נושא הפיתוח האורבני והקונפליקטים הגלובליים. בנוסף, התפתחותם של אמצעי ביטוי אמנותיים נעדרי שיוך לאומי, שלא ניתן להכילם במסגרת פרדיגמות מערביות או אחרות, ייצרה חשיבה מחדש על סדרים פוליטיים־לאומיים וכלכליים. נדמה שהעבודה שלך נוגעת בכל אחד מהמאפיינים האלו. עם זאת, יש לה איכות חמקמקה שאיננה ניתנת לשיוך ואי אפשר לקשר אותה בפשטות לנושאים מיגדריים או לסכמה של תרבות מערבית לעומת תרבויות אחרות. בנוסף, יש לי תחושה שחויית הארעיות עצמה היא המוטיבציה ליצירת עבודותייך.

אני רוצה להתחיל בשאלה, כיצד את מתמודדת עם הזיכרונות וההקשרים ההיסטוריים הסמויים מן העין המאכלסים חללים שונים במקומות שונים בעולם, ועד כמה את עושה סובלימציה פנימית, שמשנה את החללים וממלאת את "ההעדר" (באמצעות המיצב)? האם אפשר להניח שאברמוביץ', שהייתה המורה שלך, השפיעה על הגישה שלך לחלל? הייתי שמח אם תוכלי לספר על הרעיונות שלך הקשורים במושגים "חלל" ו"העדר", על החשיבות של אברמוביץ' עבורך, ועל זיכרונות משמעותיים מהתקופה שהגעת לברלין.

צ'הארן שיוטה: קיוויתי לשלוח תשובה מהירה לאימייל שלך, אבל הייתי עסוקה בהצבה של כמה עבודות ובפתיחתן של תערוכות יחיד בכנסיית סנט אן במונפלייה (צרפת), במוזיאון טאונר לאמנות עכשווית באיסטבורן (בריטניה), ובתערוכה קבוצתית במוזיאון לאמנות של וולפסבורג (גרמניה), ולא היה לי רגע אחד פנוי. במהלך החודש האחרון נפתחו שש תערוכות של עבודותיי בזו אחר זו, כולל תערוכות יחיד בבית החרושת למזרונים בפייטסבורג (ארה"ב) ובגלריה דניאל טמפלון (בלגיה), ואני כותבת לך ברכבת בדרך לפתיחה בוולפסבורג. ראשית, אענה לשאלתך בנוגע למושגים "חלל" ו"העדר". כשאני רואה חדר, בניין נטוש, או חלל תערוכה ריק (כולל חללי מוזיאונים וגלריות), שאולי התגורר בהם פעם משהו והיום הם ריקים, אני מרגישה כאילו הגוף והנפש שלי חוזרים לאיזושהי נקודת אפס. אני מוצאת את עצמי נכנסת לעולם אחר, שמתקיים בנפרד ממרחב חיי היומיום. לא שאני רואה רוחות רפאים או דברים כאלה, אבל החשיבה שלי לגבי העבודה מתפתחת לראשונה במקום עצמו.

יש לי בדרך כלל רעיון מעורפל לגבי סוג העבודה שאני מעוניינת ליצור, אבל אני לא מתכננת תוכניות מראש, והדימויים נותרים מעורפלים עד שאני רואה את החלל. רק לעיתים נדירות אני מבקשת ממוזיאון לבנות קיר עבור עבודה שכבר קיימת. התהליך מתחיל בקיומו של חלל נתון, והאיכות של החלל קובעת את אופי העבודה. אני אוהבת גם ציורים ופסלים שמתקשרים בהדרגתיות עם אנשים וחללים, אבל במקרה שלי, כל עבודה מתחילה בהעדר מוחלט ובחלל טוטלי. רבות מהעבודות פונות לרגשותיהם של הצופים, מכיוון שהן עוטפות אותם בחלל. אני מתחילה לחקור את החלל כשעדיין מוצגת בו תערוכה אחרת. השלב הזה כל כך חשוב, שכמעט כל העבודות שיצרתי מבלי לבקר קודם בחלל התצוגה היו כישלונות.

תהליך התצוגה ב"קובייה לבנה" שונה מאוד מפרויקטים כמו אלה שעשיתי בטורשטראסה בברלין, שם כל אמן קיבל דירת ארבעה חדרים לעבוד בה, או התערוכה בבית חולים נטוש לחולי נפש. מכיוון שיצרתי את העבודות האלה בדומה להתחזות אחר עקבות הרגליים שעברו בחדרים, זה היה קל. מסיבה כלשהי, כשאני רואה חלל ריק שמכיל סימנים אנושיים, הלב שלי מתחיל לרעוד.

הדירה שלי, שהיא גם הסטודיו שלי, ושאותה אני משפצת כעת, ממוקמת בשכונת פרנצללאואר ברג, שהייתה בעבר חלק מברלין המזרחית. על גג הבניין נמצא מגדל שמירה ששימש בעבר את השטאזי (המשטרה החשאית של גרמניה המזרחית). המגדל צופה על נוף פנורמי של מה שנותר מחומת ברלין. במשך שנים, הוא שימש נקודת תצפית על ניסיונות בריחה לעיר המערבית. העובדה שאני חיה ויוצרת בבניין בעל עבר היסטורי כזה היא בעלת משמעות עצומה לעבודתי.

הגעתי לגרמניה לראשונה ב־1996, לאחר שהתקבלתי ללימודים אצל מרינה אברמוביץ' באקדמיה לאמנות בהמבורג. אבל למעשה באתי לגרמניה מכיוון שרציתי ללמוד עם האמנית הפולנייה מגדלנה אבקנוביץ' [Abakanowicz]. זה סיפור מצחיק. התבלבלתי בשמות, אבל מרינה קיבלה אותי בכל מקרה, והתחלתי את חיי בגרמניה. זה היה לפני 17 שנים.

עזבתי את יפן לא משום ששנאתי אותה. פשוט לא היה לי שם מקום לעבוד בו או להציג את עבודותי אחרי שסיימתי את לימודי האמנות. וכמובן שהייתי צריכה גם לאכול. מכיוון שלא יכולתי ליצור בנחת בעודי מובטלת ומתגוררת עם הורי, נרשמתי ללימודים בגרמניה כדי ללמוד מחוץ ליפן, וחזרתי להיות סטודנטית. באותו זמן אמנים כמו הנס האקה [Haacke], אנסלם קיפר [Kiefer] וגרהרד ריכטר [Richter] חיו בגרמניה, ואפשר היה לראות דוגמאות מדהימות של אמנות עכשווית. אני זוכרת באיזו תזזיתיות עבדתי כדי ליצור, להציג עבודות ולהפוך לאמנית, בעודי מפרנסת את עצמי במשרה חלקית.

זה לא היה קל. עברתי דירה חמש פעמים במהלך שלוש שנים, ונאבקתי לשרוד תקופה של עוני תהומי. אבל ברלין הייתה מקום אטרקטיבי, שהתקבצו בו אמנים מכל העולם לאחר נפילת החומה. חייתי בין אנשים בני לאומים שונים וחשבתי יותר לעומק על העובדה שאני אסייטית, דבר שעורר בי השראה לחקור את הזהות שלי. העבודה והיצירה בעיר הזו הובילו אותי למסקנה שאין דבר שאני רוצה לעשות חוץ מאשר ליצור אמנות, ושאינני מסוגלת לחיות חיים שאינם בתנועה מתמדת.

למפגש שלי עם מרינה היה תפקיד חשוב בתהליך הזה. היא הייתה המורה שלי, אבל תמיד ראיתי בה קודם כל אמנית. בזכות לימודי איתה הייתי מסוגלת להיפטר מכל התסביכים שלי בקשר להיותי אישה. כשגרתי ביפן, נהניתי לעיתים מכך שחשבו שאני גבר, מכיוון ששמי הוא צ'יהארו. אבל לאחר שהתוודעתי לעבודותיה, החלטתי שאני שמחה להיות אישה, וזה איפשר לי להציג את עבודותי הן כאדם והן כאמנית.

אומורי: אני זוכר היטב כיצד נאבקת לשרוד בברלין בסוף שנות ה־90. אני זוכר גם שביקרתי אותך בחלל קטן באותו בניין נטוש מפורסם, קונסטאהאוס ת'כלס [Tacheles] ברובע המיטה. זו הייתה בדיוק התקופה שלאחר נפילת החומה, ובכל פעם שפגשתי אותך חשתי שאת לוגמת לגימה עמוקה מהאוויר של אותם רגעים חשובים, ונעה קדימה במהירות האפשרית. התעניינתי גם מאוד במה שאמרת לגבי מגדל השמירה. זה גרם לי להבין שהצלקות שנותרו מחלוקת העיר, וההיסטוריה של ברלין, גם הם כוחות חשובים בעיצוב העבודה שלך. העיסוק בטראומה של ההיסטוריה הגרמנית וברוחות הרפאים שלה הופך בקלות לפומפוזי ודוגמטי, כמו סוג של אנדרטה. אך כפי שכתבה חנה ארנדט [Arendt], הרוע של המלחמה נובע מהחשיבה הפוליטית של האזרחים שגרמו לה לקרות. במובן זה, האלימות של מלחמת העולם השנייה ושל המלחמה הקרה מקבלים ביטוי מוצלח לא דרך מיצבים מונומנטליים, אלא דרך המפגש עם רחובות ובתים ישנים, משהו שאני מניח שחשים ביתר שאת בפרנצללאואר ברג.

מלבד כמה יוצאים מן הכלל, נדמה לי שמסגרות החלונות שהשתמשת בהם בעבודות שהצגת במוזיאון המאה ה־21 לאמנות עכשווית בקנזאווה שביפן, כמו גם התפאורות שעיצבת להפקה של טושיקי אוקדה [Okada] ולהקת התיאטרון צ'לטפיתש [Cheltpitsch], שייכים כולם למקומות שחיית בהם בברלין. נדמה כאילו הם צבועים בזיכרונות שקשורים לתקופת הנאצים, למלחמה הקרה ולמוות. הגסטפו והשטאזי היו ארגוני משטרה חשאית לאומיים, אך בשורותיהם היו גם מלשינים ומצותתים רבים שהיו אזרחים פשוטים. במילים אחרות, החלונות של בתים רגילים במזרח ברלין היו מעין מכשירי מעקב ששימשו

בעקיפין את הממשלה. אפשר לראות במיצבי החלונות שלך סמל ליומיום של ברלין, אך גם עדות להיסטוריה הפוליטית שלה.

תערוכת היחיד שלך במוזיאון הלאומי לאמנות באוסקה כללה מיצב עשוי נעליים משומשות ששלחו אנשים מרחבי יפן. האנשים שמסרו את הנעליים קשרו לכל זוג פיסת נייר ועליה זיכרונות הקשורים לנעליים. מהלך זה יש בו משום קבורה של העבר, כמו פנס צף במורד הזרם המסמל נשמה שנפרדת מן העולם, אבל הוא גם הציף זיכרונות של אושוויץ. המיצב שיצרת בוורשה הדהד בעוצמה את השואה, וכך גם העבודה ביפן. נדמה לי שבאמצעות הגוף שלך, כמו גם באמצעות גוף העבודות שלך, את יוצרת קישור בין העבר הפוליטי לבין זיכרונותיהם הפרטיים של יפנים. את מצליחה להנכיח ישירות את קיומה של היסטוריה מסוימת שלא ניתן להבין אותה או לסווגה, כמו גם את המרחק ממנה. אולי זה קשור גם לחיים שלך במרחב רב־לאומי בברלין.

אני רוצה לשמוע עוד קצת על אבקנוביץ', שתכננת ללמוד אצלה במקור, וגם לשאול כיצד את חושבת על המוות ביחס לעבודותייך, שקשורות קשר ישיר כל כך להעדר? אני יודע שזוהי שאלה כבדה ומפתיעה במקצת, אבל האם את חושבת שלידת התינוקת שלך שינתה גם היא את סגנוןך במידה מסוימת?

שיוטה: חשבתי על התשובה לשאלתך כעשרה ימים. למעשה, יומיים לפני שקיבלתי את האימייל שלך, בחמש בבוקר, 14.10.13, קיבלתי טלפון מיפן. ישנה למחצה, הרמתי את השפופרת ושמעתי את אימי בוכה ואומרת: "צ'הארו, אבא שלך נפטר, את חייבת לבוא הביתה". מיהרתי לקנות כרטיס טיסה וכעבור שלוש שעות, כשבידי רק דרכון, עליתי על טיסה ליפן. הגעתי בזמן לטקס האשכבה ולהלוויה, אבל הטרידה אותי העובדה שלא יכולתי באמת לתפוס את מותו של אבי. הרגשתי כאילו הוא עדיין שם; קשה היה לי להבין שהוא איננו ושלא ישוב. פיזית, חשתי כאילו איבדתי אחת מידי. אבל מנטלית, לא הצלחתי להפנים את היעלמותו. מה שאני חשה מנטלית שונה ממה שאני חשה פיזית. כרגע, אני חשה בחוזקה את הפער בין שתי החוויות.

אבי קיבל מכה חזקה בראשו בתאונה לפני 12 שנים ובעקבותיה היה הצד השמאלי של גופו משותק. אמי נשארה בבית לטפל בו עשר שנים, עד שגם היא חלתה, ואבי נשלח למוסד רפואי לפני שנתיים. כך שציפיתי כבר זמן מה שמשוהו כזה יקרה.

במהלך הלוויה, אמא שלי אמרה: "כשאבא שלך נפגע בתאונה, התחננתי שחייו יינצלו. ומכיוון שהתחננתי שלא ימות, אך פעם לא חשתי קושי בזמן שטיפלתי בו. אפילו הרגשתי עוד יותר אסירת תודה שהוא ניצל ושיכולנו להיות יחד". הבנתי כמה חזקה אמא שלי. יותר מעשר שנים היא טיפלה בו, דבר שרוב האנשים יעשו הכול כדי להימנע ממנו.

אך היא תמיד התבדחה ולעולם לא נראתה בלתי מרוצה. הזיכרונות מאבי שליו אותי בהלוויה לא היו זיכרונות ממיטת חוליו אחרי התאונה, אלא זיכרונות של אב שעבד קשה למען המשפחה שלו. במהלך הלוויה אמא שלי, שלעולם לא חדלה להאמין ותמיד טיפלה בו, נראתה לי לפתע גדולה וחזקה יותר בעודה אוחזת בעצב בתמונה של אבי.

ההורים שלי נולדו בקוצ'י [Kochi], ועברו ממקום הולדתם לאוסקה כדי לנהל מפעל שייצר קופסאות לאחסון דגים. כיום רוב הקופסאות האלו עשויות קלקר, אך באותה תקופה הן היו עשויות עץ. גדלתי בעודי מאזינה לקולות המכונות שייצרו את הקופסאות. הרעש התחיל בשמונה בבוקר, כשהעובדים הגיעו, ונפסק בשש. הם ייצרו אלף קופסאות עץ בכל יום. שנאתי את המכונות עצמן. כשהגיעה הזמנה, גם המשפחה שלנו לפעמים נגררה אל תוך מעגל העבודה. שנאתי לראות את אבא שלי עובד כך עד 11 בלילה. ושנאתי את אבא שלי כשהוא הכריח אנשים לעשות דברים בדרכו היהירה, כשהוא מרוכז בעצמו ומלא בביטחון עצמי.

מאז שאני זוכרת את עצמי, רציתי לחיות באופן אנושי יותר ולעשות משהו רוחני יותר. אולי החתירה הזו למשהו רוחני, ולא מנטלי או פיזי, היא שגרמה לי לבחור באמנות. הייתי בת 12 כשהחלטתי שאני רוצה להיות אמנית, ומאותו רגע נותרתי משוכנעת שאין לי רצון לעשות שום דבר אחר.

תערוכת היחיד שלי "מכתבי תודה" (2013), שהוצגה במוזיאון לאמנות בקוצ'י, הייתה התערוכה היחידה שרציתי להראות לאבא שלי. אני נולדתי וגדלתי באוסקה, אך כשהייתי מבקרת במוזיאון הזה עם הורי, אבי היה אומר, "זה היה נהדר לו יכולת להציג פה תערוכת יחיד". חלומי התגשם הקיץ, ובזמן שהתחלתי לתכנן את העבודה, התחלתי לחוש הכרת תודה בנוגע לדברים שונים. ולכן ביקשתי מאנשים ברחבי יפן, החל מילדים בגן שרק לומדים לכתוב וכלה בקשישים, לשלוח מכתב למוזיאון, שממוען למישהו שהם באמת רוצים להודות לו. בסופו של דבר, היו לנו 2,400 מכתבים ממגוון גדול של אנשים.

אני חושבת שהמכתבים כוללים דברים שאנשים בדרך כלל מתביישים לדבר עליהם פנים אל פנים, גם אם הם באמת רוצים. ככל שמישהו קרוב אלינו, כך קשה לנו יותר לומר לו דברים שאמור להיות כל כך קל לומר אותם. הבקשה שאנשים יכתבו מכתבי תודה עוררה בי השראה לעשות עבודה מכוסה בחושים. הייתה לי הרגשה שאוכל להעביר את רגשותיהם של כל אותם אנשים למבקרים בחלל התערוכה.

כשנוריהיטו מטסומוטו [Matsumoto], האוצר של התערוכה, שאל אותי למי אני רוצה להודות, לא ידעתי מה לומר. חשבתי רק על החיבור בין רגשותיהם של האנשים לחושים. אך בזמן שיצרתי את התערוכה, הבנתי בהדרגה למי אני רוצה להודות. אבא שלי לא היה יכול לבקר בתערוכה הזו. אבל רציתי להקדיש לו את המילים האלו, שהיה לי קשה מדי

לומר לו ישירות, מילים שהייתי צריכה לומר לו כשעדיין היה בריא. לאבִי, שעבד קשה למען משפחתו, וחיכה בסבלנות שבתו תחזור מנדודיה מעבר לים. רציתי להודות לו יותר מאשר לכל אחד אחר על כך ששמר עלי וגידל אותי.

התערוכה נפתחה ביולי ונסגרה בספטמבר. ובדיוק אז, בסתיו, כשהחל להתקרר, אבי מת. כשאני מסתכלת בלוח הזיכרון שלו, קיומו נוכח יותר. אלו הן כמה מהמחשבות שלי בנוגע למוות ולעבודות שלי. כשמישהו נעלם, אנחנו מכירים בקיומו בפעם הראשונה. הנוכחות דרה בתוך ההעדר.

ועכשיו, בתשובה לשאלותיך האחרות. היו בערך 15 סטודנטים בכיתה של אברמוביץ' באוניברסיטה לאמנות. היה לי מזל גדול ללמוד עם מורים כמו סאבורו מוראוקה [Muraoka]. מרינה אברמוביץ' ורבקה הורן. אבל לא הייתי תלמידה מאוד טובה. רציתי לעבוד בחופשיות, כך שהמשימות שקיבלתי היו לי למטרד. במחשבה לאחור, מה שהציל אותי הייתה העובדה שכולם היו אמנים ולא מורים.

ראיתי לראשונה את אחת מתערוכות היחיד של אבנקוביץ' כשהייתי בת 19, ולעולם לא אשכח את הרושם שהיא הותירה בי. לא ממש הבנתי אותה, אבל חשתי רצון עז לחיות, או סוג אחר של כוח עצום ששטף אותי. זה היה נפלא לראות עבודות חדורות בכל כך הרבה חיות ואנושיות ללא כל קשר למיגדר. ואז כשהייתי בערך בת 23, גיליתי את עבודתה של אנה מנדייטה [Mendieta], והיא הדהדה כל כך עמוק בתוכי, עד שהתחלתי לחשוב שאולי אני גלגול שלה. יש יקום שלם בתוכי ויקום מחוצה לי. אני רוצה לבטא את הדברים המשותפים לשני היקומים האלו. כשאני מתחילה לחשוב יותר מדי על העבודה שלי וכבר לא יכולה לזוז, אני מנסה להאזין שוב לגוף שלי, ולפעמים אני יכולה לפתע לדייק דברים כשאני מתבוננת בעבודות שלה.

מה שהשתנה לאחר הולדת התינוקת שלי זה שלפתע היה משהו חשוב יותר מהחיים שלי, ובפעם הראשונה חשתי שאעשה הכול להגן על היצור האנושי הזה. היה לי חשוב מאוד ללדת. עד אותו רגע יצרתי תוך כדי התחקות מתמדת אחר עצמי. לאחר הולדת התינוקת כבר לא יכולתי לעשות זאת, ובהתחלה זה הקשה עלי לעבוד. הייתה תקופה שהייתי מוכנה למות למען העבודה שלי. אבל כעת, כשיש לי מישהי אחרת לטפל בה, אני כבר לא יכולה לצלול כך לתוך העבודה. תקף אותי גם פחד שאולי לא אוכל ליצור עוד אמנות טובה. אבל ברגע מסוים שני אנשים שונים החלו להתקיים בי זו לצד זו: צ'יהארו שיוטה האמנית, וצ'יהארו שיוטה האם. כשחזרתי הביתה אחרי התערוכה בפססבורג ובתי קראה לי "אמא, אמא", זה הדהים אותי. מדוע היצור הקטן הזה קורא לי "אמא"? הייתי צריכה להתרגל מחדש לחיי האמיתיים. זה נותן לך מושג על שני ה"אני" שמתקיימים בנפרד בתוכי.

אומורי: תנחומי על מות אביך. אני מתנצל על ששאלתי שאלה כל כך לא הולמת... את עובדת מבלי לאבד את החמלה שלך לבעליהם של אותם חפצים ישנים, שאת משתמשת בהם בעבודותיך, על אף שלא הכרת אותם. ואת מתייחסת בכבוד ובהתחשבות גם לאלו שעוזרים לך בהקמת מיצבי החוטים ועבודות אחרות.

בתחילת הקריירה שלך יצרת עבודות גדולות ממדים, שדרשו שיתוף פעולה הדוק עם אנשים נוספים, שעזרו לך בהקמתן. סוג זה של קשר בין אישי מקבל ביטוי גם באמצעות השימוש שלך במרקמים שאינם מעודנים מדי. זהו ביטוי קונקרטי לתחושת האמון והכרת התודה שלך. האם את חושבת שגם אבא שלך הכיר בכך שאת מעריכה מאוד מערכות יחסים מסוג זה, ושאת עובדת באופן עצמאי מתוך כבוד למרחבים ולאנשים? הוא בוודאי היה גאה מאוד לדעת שהצגת תערוכת יחיד במוזיאון של עיר הולדתו. במכתבך שמעתי לראשונה על חוויות הילדות שלך. אולי הצפייה בייצורן של כל כך הרבה קופסאות דגים מדי יום ביומו השפיעה גם על גישתך, על ההרחבה המתמשכת של נוכחות החומר בחלל. כדי שמיצב או פסל ישפיעו על רגישויותיו של הצופה, האמן חייב קודם כל ליצור עולם שלם. ואף על פי שכל אמן חייב כמובן לקחת אחריות על התוצרים האמנותיים שלו, ישנם שלושה סוגים נוספים של מערכות יחסים בין־אישיות שיש להן תפקיד חשוב בעבודתך. האחד, כפי שכבר הזכרתי, הוא נוכחות האסיסטנטים שעוזרים לך ליצור את העבודות. הסוג השני הוא שיתוף הפעולה שלך עם אנשים אחרים שיוצרים איתך (באופן מטפורי) את העבודה מבלי שאת פוגשת אותם. אני חושב לדוגמה על העבודות שיצרת מאז תערוכת היחיד שלך במוזיאון הלאומי לאמנות באוסקה, שם התבססת על חומרים שקיבלת מהציבור. אך הדוגמה הטובה ביותר לכך היא התערוכה "מכתבי תודה". הסוג השלישי הוא בעל חשיבות מיוחדת בהקשר של פעילותך ביפן, במיוחד בטריינאלות, בפסטיבלים לאמנות ובפרויקטים אמנותיים אחרים שהיית מעורבת בהם. באירועים אלו, ובמיוחד באירועים שנועדו להחיות קהילות מקומיות, ההיבט תלוי־המקום, שהוא פן חשוב של עבודתך, בא לידי ביטוי ביתר שאת. אם הייתי משווה אותך לאמן יפני אחר, הייתי אומר שעבודתך דומה לזו של טדשי קוואמאטה [Kawamata] מבחינת השימוש המחודש בחומרי בניין ישנים שנמצאים במקום.

אפשר גם להשוות את עבודותיך, ובמיוחד את מיצבי החוטים שמתפרשים בחלל כמו קורי עכביש, לחללים המעוצבים של מרסל דושאן [Duchamp]. בהתבסס על תצלומים מתערוכת הסוריאליזם ב־1942, עבודתו של דושאן דומה מאוד לעבודתך. אבל זה כמובן נכון רק לגבי השימוש בחוטים, שכן מעבר לכך העבודות שונות לגמרי. רציתי לשאול אותך על שלוש מערכות היחסים האלו. אני מתאר לעצמי שהראשונה, מערכת היחסים עם האנשים שמסייעים לך בעבודתך, מתקיימת מכורח המציאות וקשה

להפוך אותה לרומנטית. השנייה, שהייתי רוצה לבחון בהקשר של תערוכת היחיד שלך במוזיאון האמנות של קוצ'י, עברה בעיני שינוי ניכר בהשוואה לעבודות החוטים הקודמות שלך. במקרה זה השתמשת גם באותיות כאובייקטים שנארגו לתוך השתי וערב של החוטים, אבל נדמה גם שמקומך ביחס לעבודה השתנה. דוגמה מושלמת של מערכת היחסים מהסוג השלישי אני רואה בעבודה **זיכרון רחוק** (2010), מיצב של מסגרות לחלונות שיוצרים מנהרה, שהוצג שלוש שנים בטריינאלה של סטוצ'י. הייתי שמח מאוד לשמוע על כל אחת ממערכות היחסים האלו.

שיוטה: במבט לאחור, זה היה כנראה דבר טוב שהייתה לי האפשרות לחוות את בית החרושת בשנות ילדותי. קודם כל, זה אפשר לי להבין כיצד הדברים מאורגנים. אבל מעל לכל, כילדה הייתה לי אפשרות לראות איך מבוגרים מתקשרים זה עם זה. זה לימד אותי איך לזהות תכונות מסוימות ואיך לבחון אנשים.

התחלתי כציירת, כך שאני לא סומכת על כישוריהם של אנשים אחרים. אבל כשאני יוצרת עבודה בקנה מידה גדול עבור חלל מסוים, אין לי זמן לעשות הכול לבד. גזרתי ותפתי פיסות בד באורך 50 מ' כדי להכין את השמלות לעבודה **זיכרון של עור**, שהוצגה בטריינאלה של יוקהאמה ב־2001, אבל כשסיימתי הייתי במצב איום ונורא. זה היה הרגע שהחלטתי שכדי להגיע לאותה רמת גימור מבלי להיות מוצפת, עדיף לאמץ גישה צנועה יותר ולבקש עזרה ממישהו, אפילו אם המשמעות היא ליצור עבודה שיתופית, אבל לא להרוס את בריאותי. יש גבול למה שאדם אחד מסוגל לעשות, וכדי להשתתף בעשר תערוכות שונות במשך חודשיים, כפי שעשיתי הסתיו, הייתי זקוקה להמון עזרה. כך שבמקום להגביל את עצמי לתערוכה אחת בשנה, אני מעדיפה לעבוד עם אסיסטנטים ולהגיע לרמת גימור גבוהה בעשר תערוכות ולעמוד בזמנים. אין לי בעיה להרכין את ראשי או להתחנף לאנשים. ובאשר להשוואה עם דושאן, אני שמחה לומר שאני מסכימה. החוטים שלו נמתחו בפשטות לרוחב החדר מבלי ליצור תחושה של מתח כדי שאנשים לא ייכנסו לחלל התצוגה. כך שמבחינת משמעותה, העבודה שלו שונה בתכלית משלי, אך מבקרי האמנות מנסים לעיתים קרובות להשוות בינינו.

העמדה שלי ב"מכתבי תודה" הייתה באמת שונה. אני חושבת שבשלב מסוים העבודה שלי הפסיקה להדיף צחנת מוות והחלה להדיף ניחוח של חיים. אפילו כעת, כאשר אני מסתכלת על עבודה של אמן כמו גרגור שניידר [Schneider], ליבי פועם בחוזקה. מבנה העבודות הכהות והכבדות שלי נדמה אולי כזהה למה שהיה בעבר, אבל בשלב מסוים עשיתי תפנית ברורה, והתנועה מן החיים אל המוות הפכה לתנועה מן המוות אל החיים. זה התחיל אולי לאחר שהוצפתי בפחד מוות כשאובחנתי כחולת סרטן,

והתחלתי להרגיש שאני באמת רוצה לחיות. למרות שאני עדיין משתמשת באותם חוטים שחורים, התחלתי לרצות ליצור דברים שעשויים בשר ודם, ולא כאלו שנודפים ריח מוות. המיצב **מכתבי תודה** אכן היה בשר ודם. כשהייתי חולה, עודדתי את עצמי במחשבות על כך שאין חיים או מוות חסרי משמעות בעולם. כשיצרתי עבודה, תמיד התענייתי כשלא הצלחתי להתעלות מעל הגבול שבין רוח וחומר. אך כשבסופו של דבר פגשתי את המוות פנים מול פנים, הבנתי שיש מרחב משותף בין היקום שבתוכי וזה שמחוצה לי, וגם שהגוף שלי הוא הדבר הקרוב ביותר ליקום. אולי כשהחיים נגמרים, הם מתפוגגים אל תוך היקום. אולי המוות אינו חזרה לריק, אלא התפוגגות אל תוך משהו אחר. החיים אינם כבים, אלא מותמרים אל תוך משהו גדול יותר. כך התחלתי לחשוב על המוות בעבודתי. המוות אינו הסוף, המוות הוא החיים.

הייתה תקופה שחשבתי שאפסיק לעשות אמנות. כשהייתי באוניברסיטה וקיוויתי להפוך לציירת, הייתה לי תקופה של תקיעות. כל ציור שציירתי נראה לי כתרמית על הבד, ופשוט נדמתי. לא יכולתי לעשות דבר במשך כשישה חודשים. אבל כשהתחלתי לחשוב שאפסיק ליצור, התחלתי לבכות ללא הפסקה. נותרתי תקועה, בלי יכולת לנוע קדימה או אחורה. פשוט בזבזתי זמן. לא הבנתי לפני כן שלא ליצור יכול לכאוב עד כדי כך. כעבור שישה חודשים, הפסקתי לצייר והתחלתי ליצור מיצבים, ומאז אני תמיד חושבת: "אין סיכוי שאוכל להפסיק ליצור אפילו אם אנסה", ואני ממשיכה לנוע קדימה מבלי לעצור.

לפעמים העבודה שלי כל כך מרגשת אותי שאני רועדת, ולעיתים אני מרגישה כאדם חסר ערך שלעולם לא יהיה חלק מהחברה. ואני מרגישה שוב ושוב אותן תחושות במהלך חיי.

כשנסעתי לאי טשימה (אחד האתרים של הטריינאלה של סטוצ'י), פגשתי רק אנשים מעטים ברחוב וגיליתי שיש כ־300 בתים ריקים על האי, ושרבים ממשיכים לעזוב אותו. הצגתי את עבודתי בכפר בשם קו, שבו כמעט 100 מהתושבים הם בני 65 ומעלה. המילה "טשימה" כתובה באותיות קנג'י שמשמעותן "אי עשיר", ואכן האי טובל בסביבה טבעית מדהימה עם מעיינות מים גועשים. אבל במשך כ־16 שנים הוא גם סבל מזיהום בלתי חוקי של פסולת תעשייתית. הוצאתי עמוד שעמד באמצע המרכז הקהילתי, ויצרתי מנהרה עשויה חלונות שאספתי משבעה איים בסביבה. בקצה המנהרה הייתה ברכת אורז, ומהקצה האחר אפשר היה לראות את הבית של הילד הראשון שנולד בכפר זה 17 שנה. היה קשה לעבוד בטשימה. לא הייתה חנות לצרכי בניין, כך שנאלצתי לקחת סירה לטקמטסו כדי לקנות מה שרציתי, ואפילו לשם יש רק ספינה אחת בבוקר ואחת בערב. כששאלתי את המארגנים כיצד אצור את העבודה בתנאים האלו, הם ענו: "קודם

כל, תתיידדי עם כמה מהמקומיים". והוסיפו "אנשי הכפר הם אדיבים מאוד, אבל גם כאשר יעזרו לך במשהו, בבקשה אל תגמלי להם בכסף". בתחילת תהליך העבודה הייתי זרה, אבל כשהתחלתי להכיר את האנשים פיתחתי בהדרגה מערכות יחסים והם החלו לקבל אותי. שינוי הגישה שלהם אלי היה חלק נפלא מתהליך העבודה.

הטריינאלה של סטוצי התקיימה שוב השנה [2013], והעבודה שלי עדיין מוצבת על האי ששימה. הכפריים סיפרו לי שהם שמחו מאוד שכל כך הרבה אנשים צעירים באו לראות את העבודה. קרה שאחד הבנים חזר לכפר לפתוח אכסניה בבית המשפחה. כשראיתי את האנשים המבוגרים והבודדים האלו, שהפכו מדי שנה בשנה למלאי חיים יותר ויותר, התחלתי לחשוב שאולי יש לאמנות כוח להציל אזורים כאלה המתרוקנים מתושביהם. ועכשיו יש לי שאלה אליך. אני אישה שחיה על בסיס חושיה בלבד, ובאופן כללי מתקשה להתמודד עם ביקורת קשה. אני חושבת שלמעשה אני ואתה קצת כמו שמן ומים. אני די נהנית לקרוא מה שיש לאמנים אחרים לומר או לכתוב, אבל נראה לי שמבקרים עושים מאמץ עילאי לכתוב באופן שאינו מובן אפילו ליוצר. מעניין אותי לדעת מדוע בחרת בי למאמר זה, השונה מהפורמט הרגיל של טקסטים אחרים.

אומרי: בחרתי כך ראשית משום שאת האמנית הראשונה שהתוודעתי אליה עוד כשידעתי מעט מאוד על אמנות. והגישה שלך לימדה אותי הרבה. ברלין הייתה נקודת התחלה עבורי בכל מה שקשור לאמנות, ורציתי לתת משהו בחזרה. וכפי שעשתה פעם סוזן סונטג [Sontag], רציתי להרחיק את עצמי במכוון מפרשנות ומתאוריה ולהשתמש בפורמט שהוא הפוך מפרשנות. לכן אנסה לקצר בשאלותיי הבאות.

יש אמנים שקופצים על כל מיני עגלות אופנתיות ומשנים את סגנונם כדי להתאים לרוח הזמן. לעומת זאת, את לעולם לא נסחפת אחרי טרנדים. האם את עושה מאמץ מודע להתאים את עצמך לשינויים במהלך הזמן. ובנוסף, את ממשיכה ליצור בערך אותה כמות של עבודות מאז שנות ה-20 המאוחרות שלך, גם בעולם וגם ביפן. האם את יכולה לומר משהו על השוני בין הזירות האלו, ועל האופן שבו את מתנהלת מול הגלריות בכל זירה? השאלה השלישית נוגעת לאנה מנדייטה, שכבר התייחסת אליה. לפני זמן מה הבנתי פתאום שהרגישות שלך לאדמה, שבולטת בכמה מעבודותייך, דומה לזו של מנדייטה. במיצג שלך נסי לחזור הביתה (1998), שצמח מתוך החוויה שלך במחנה אימונים לצום שהיה חלק מהקורס של אברמוביץ', גלגלת את עצמך אל תוך שקע שנחצב בצוק והפכת את גופך לסוג של מנחה. החיפוש אחר מקום לעצמך על פני האדמה הוביל אותך לחצוב נוכחות פיזית, תוך התרכזות ברגע עצמו, באופן שמאזכר את הסדרה של מנדטייה "צל" (1973-1980). האם תוכלי להרחיב קצת על יחסך למנדייטה?

שיטות: אני חשה חוב עמוק לסוזן סונטג. היא הייתה אחת השופטות בתחרות פרסי האמנות של פיליפ מוריס ב־2001, וכשראתה את העבודה שלי, מיטת בית חולים עטופה בחוטים שחורים, היא מיד עצרה ואמרה "אני אוהבת את העבודה הזו", ולא הורידה ממנה את העיניים. קיבלתי את הפרס, ולאחר מכן העבודה הוצגה במומה PS1 בניו יורק. היא הייתה אישה נפלאה – אנושית, קולית ואמיצה – ומאוד חיבבתי אותה.

יש בהחלט טרנדים באמנות. אני לא משתנה, אבל לעיתים קרובות הוזמנתי להשתתף בתערוכה שהתבססה על הפופולאריות של מגמה מסוימת. עבורי הטרנדים האלו הם כמו מוזיקת רקע, והם לא משנים אותי. מה שחשוב לי הוא לסיים את העבודה שאני יוצרת באותו זמן. אבל כשעובדים על 20 תערוכות בערך כל שנה, דברים מסוימים הופכים להרגלים ולפעמים זה מעציב אותי. אני דוחפת את עצמי בכל הכוח כדי לתקשר דברים לאנשים באופן שאני רוצה, אבל לפעמים אני נותרת סגורה במגבלות שלי. ואז אני חושבת לעצמי שהצופים בעבודות לא ישימו לב, והמודעות לצד החלש הזה שלי מעוררת בי עצב וגם כעס. אם רופא היה אומר לי שיש לי רק שישה חודשים לחיות, אני חושבת שהייתי פשוט ממשיכה בכל התערוכות וההרצאות כפי שתכננתי. גם אם הייתי מחליטה להיות יותר במחיצת בני משפחתי או לנסוע למקום כלשהו לבדי, אני בטוחה שהייתי משתעממת וחוזרת אחרי שלושה ימים.

אני יוצרת דברים כדי להראות אותם לאנשים. אני יוצרת אותם מכיוון שזה הכרחי עבורי לעשות זאת, ואחרת לא היה כל טעם לחיי. כשאני מסיימת עבודה שנותרת בה במסגרת המגבלות שלי, אני מרגישה כעס וחושבת "יכולתי לעשות יותר מזה!" זו הסיבה שאין לי הרבה אינטראקציה עם האנשים שבאים לראות את העבודות. אך לאחרונה, מאז שהפכתי להיות בת 40, הדברים קצת משתנים. מכיוון שאני חשה הכרת תודה כלפי האנשים שסובבים אותי ומבינה את החיים של האנשים שעוזרים לי יותר לעומק, אני מצטערת אם ניצלתי את טוב ליבם... אבל אני לא לגמרי מבינה את זה עדיין.

הודות לגלריה היפנית שלי (גלריה קנג'י טאקי), אני יכולה להשתתף בתערוכות ביפן אף על פי שאני חיה מחוצה לה. בכל שנה עורכת לי הגלריה תערוכה אחת או שתי תערוכות יחיד, והעבודות שלי מוצגות גם בירידי אמנות. כשאני מציגה ביפן, העבודה מגיעה ממחסן בנגויה, וזה מאפשר לערוך תערוכת יחיד במוזיאון כאילו אני באמת מתגוררת ביפן. התוודעתי לגלריה לפני 20 שנה, ואנחנו עובדים יחד יותר מעשור. זו הסיבה שאין לי בעיה להציג ביפן.

בהתחלה, שנאתי גלריות. לא יכולתי להבין את הבסיס הכלכלי לקיומן. ומכיוון שאני אמנית מיצב, מכירה וקנייה של עבודות לא עניינה אותי. כשהגעתי לראשונה לברלין, הייתה לי תערוכת יחיד בגלריה ולא מכרתי אף לא עבודה אחת. אחר כך היה לנו ריב

גדול, והם לא הסכימו להחזיר לי את העבודות או את הכסף עבור עבודות שנמכרו במקומות אחרים, ולבסוף שכרתי עורך דין ונותרתי עם הרבה זיכרונות רעים. הגלריה החזירה לי בסופו של דבר את העבודות והכסף, אבל פשוט זרקתי אותן בדרך הביתה. הייתי בת 27 והחלטתי שלעולם לא אעבוד שוב עם גלריה. לאחר מכן הקמתי משרד משלי וארגנתי הכול לבדי. אך לאחרונה יש לי חרטות בנושא. עכשיו אני עובדת עם חמש גלריות בארה"ב ובאירופה, ולראשונה זה עשר שנים, גם עם הגלריה שרבותי איתה אז. אני משתדלת לכפר על עשר השנים שבהן הצגתי רק בתערוכות.

העובדה שאני יפנית ואסייתית לא השתנתה. אני לא רוצה לשנות דבר וגם לא שיראו או ישפטו אותי בצורה כזו או אחרת. אני לא מקנאה באמנים אחרים. מאז שהבנתי שאני אדם חסר ערך שלא יכול להיות חלק מהחברה ושיש לי יכולת רק לעשות אמנות, אני מודה במהירות בתבוסה. אבל אני שאפתנית. כשאני רואה עבודה נפלאה וחושבת "ואו, יכולתי לעשות את זה", אני לא מצטערת, אלא מתמלאת הכרת תודה על כך שאני עוסקת באמנות. החיים בברלין גורמים לי לשכוח לעיתים קרובות שאני אסייתית. לאחרונה, אני ממש מופתעת לראות כל כך הרבה אסייתים בתערוכות בטייוואן ובקוריאה. אני חיה בגרמניה כבר 17 שנה, ואני לא פוגשת פה כל כך הרבה אסייתים, ולפתע התחלתי להיראות כמו אסייתית. כשאני חוזרת לברלין ויוצאת לקניות, אני לפעמים קולטת את בבואתי במראה וחושבת, "או, היא אסייתית!" אני חווה לאחרונה סוג של הלם תרבותי קל.

מנדייטה נפטרה בגיל 36. היא רבה עם האמן קרל אנדרה [Andre] ונפלה מחלון של דירה בניו יורק. אנדרה נעצר בחשד שדחף אותה, והואשם ברצח. אך כשאני מתבוננת בעבודות שלה, אני מאמינה שהיא התאבדה. עבודות צילום כמו זו עם גוש הבשר המדמם שנפל באמצע הרחוב, ומיצגים כמו זה שבו נדמה שהיא קוברת את גופה הערום באדמה, חדורים בסוג של צניעות ומעוררים בי השראה עצומה. אפשר לראות בה אמנית שדחפה את עצמה עד הקצה. כשאני רואה את זה אני חושבת, "בסופו של דבר, היא באמת רצתה למות..." אני נמשכת לריח המוות שאופף את עבודותיה.

אומרי: השיחה על עבודותייך גרמה לי לחוש שהיחסים בין מאפיינים החוצים אזורים גיאוגרפיים לבין מנהגים אסייתיים, והאופן שבו הם מתעלים מעל תפיסות אוריינטליסטיות, יכולים להפוך לנושא חשוב בעבודותייך בעתיד. אך מה שבולט במיוחד ביצירתך הוא האופן שבו את מעדנת שוב ושוב את המבע האמנותי שלך. רוב המיצגים שלך צוברים עקבות של עבודה פיזית ושל הבדלים זעירים שקשורים לממד הזמן, ועם זאת כל אחד מהם הוא אירוע חד-פעמי. חייך כאמנית משתקפים במידה רבה בעבודותייך, ואת יוצרת עבודות אלה תוך שיתוף פעולה ממשי עם אנשים מקומיים.

התוצאה היא חלל וחוויה מרובדים שמסכלים כל ניסיון לפרשנות. האופן שבו את יוצרת קשרים בין אנשים באמצעות מיצגים שעושים שימוש ברשת חושים מזכיר לי את סדרת העבודות של לידיה קלרק [Clark] "רשת אלסטית", שנוצרה בתחילת שנות ה־70 של המאה ה־20. אך במובן שבו גופו של כל אדם נשלט אינטנסיבית על ידי החלל הסובב אותו (צורת הבעה שהפכה לנדירה ביותר), העבודה שלך דומה מאוד לזו של מנדייטה או לעבודות המוקדמות של גרגור שניידר.

אני מתאר לעצמי שעמדה זו יכולה לעיתים להיות תובענית מאוד מבחינה פיזית, ואני מקווה שתזהרי לא לדחוף את עצמך יותר מדי בעודך ממשיכה ליצור עבודות שמעוררות השראה ומדברות לאנשים רבים.

הייתי רוצה לסיים בארבע שאלות אחרונות. ראשית, מדוע חוטים, כחומר וכשיטת עבודה, ממשיכים להיות חלק כה מהותי מהעשייה האמנותית שלך, ומדוע את משתמשת בהם באופן כה גורף? שנית, אנא ספרי לי על התערוכות שהותירו עלייך את הרושם העמוק ביותר בשנים האחרונות. שלישיית, האם את מתכננת להישאר בברלין? ולבסוף, אנא ספרי לי מה טומן בחובו העתיד עבורך כאמנית. אני מצטער שהשאלות קצרות כל כך. עבר כבר חודש וחצי מאז שהתחלנו להתכתב. אני רוצה להודות לך על שמצאת זמן לכך.

שיטות: אני ממשיכה להשתמש בחוטים משום שמבחינתי אין לבחירה הזו כל קשר למלאכת יד. זה משהו שמאפשר לי לחקור את המרחב ואת הנשימה, כמו קו בציור. ריבוי של קווים שחורים יוצר פני שטח, ואני יכולה ליצור חללים בלתי מוגבלים, שבעיני מתרחבים אט אט ויוצרים יקום שלם. כשאני כבר לא יכולה לעקוב בעיניים אחר מיצב חוטים או אובייקט אמנותי, אני מתחילה להרגיש שהוא מוכן. ההצטברות של שכבה על גבי שכבה יוצרת צבע שחור בעל עומק שקשה לתאר. לתחושת, האמת שבעבודה מקבלת ביטוי לראשונה כשכבר לא ניתן לתפוס אותה באמצעות העין. כשראיתי את הציורים של מונה [Monet], חשבתי שקרוב לוודאי שהוא לא ממש יכול לראותם תוך כדי התהליך. אני מאמינה שאתה יוצר עבודה באמצעות ליבך: אם המטרה של האמן היא להשפיע על רגשותיו של הצופה, החוטים ששולטים בלב נדמים לפעמים למילים שמבטאות מערכת יחסים בין אנשים. מבע אמנותי שמבוסס על חוטים מלאי קשרים, סבוכים, גזורים, קשורים או מתוחים בחוזקה יכול לקבל גם ביטוי מילולי במשפטים כמו "מערכת יחסים סבוכה". כאשר איננו יכולים עוד לראות, אנחנו מתחילים להבין שהדברים שאנו רואים מולנו שונים ממה שעומד מאחורי העבודות. ואז אנו מבינים שהאמנית רוצה לומר משהו באמצעות הדברים שאנו רואים לפנינו. עד כה, השתמשתי בחוטים ככלי לחקר התופעה הזו.

התערוכות שונות חקוקות בזיכרוני הן בדרך כלל תערוכות יחיד. התערוכה "מכתבי תודה" במוזיאון לאמנות בקוצ'י הייתה תערוכה שהתבוננתי בה לאחר על חיי באמצעות הורי. ובתערוכה "לאן אנחנו הולכים?" (2001) במוזיאון מרוגמה גניצ'ירו אינוקומה לאמנות עכשווית הצבתי מכל מים בנפח שמונה טון בקומה השנייה של הבניין, וגרמתי ל"גשם" לרדת על שתי סירות. אני מנסה לשאול שאלות לגבי המקום שאנשים הולכים אליו ולגבי המעשים שעליהם לעשות בעתיד. בתערוכה היחיד שלי במבנה סוקרייר (2012), מחסן סוכר לשעבר המשמש כיום חלל תצוגה של הבינאלה של ליון, הצגתי את עבודות החוטים והשמלות שלי באולם שגודלו 1,700 מ"ר. החלל היה מציף בגודלו, וזה היה מאבק עבורי ליצור את המיצב.

התערוכה שעשיתי הקיץ [2013] בגלריה קנ'י אטקי (בנגויה) התרחשה בדיוק לאחר הפלה שהייתה לי בחודש החמישי להריון, כך שמנטלית היה לי קשה מאוד. לא יכולתי לצאת מהבית כמעט שבועיים ולא רציתי לפגוש אף אחד; פשוט זחלתי חזרה אל תוך הקונכייה שלי מכיוון שלא רציתי להיפגע שוב. בעלי עבד ללא הפסקה כדי לשכוח את העצב שלו, וזה גרם לי להבין כיצד גברים שונים מנשים. מנגד היה הדד־ליין המתקרב של התערוכה, וחשבתי, "האם אני באמת צריכה ליצור עבודות כשאני מרגישה ככה?" הרגשתי כאילו לשום דבר אין ערך. אבל כשבועיים לפני התערוכה, השם "אדמה ודם" עלה במוחי, והוצפתי במבול של עצב, כעס וחרדה לגבי עצמי כאמנית. בסופו של דבר, הצגתי כמה עבודות וידיאו קודרות ביותר ורישומים. רציתי ליצור משהו שיכסה על רגשותיי עד כמה שאפשר, אבל לא יכולתי להתחבא. אני עדיין מפחדת בכל פעם שאני חושבת איזו עבודה עלולה לצוץ במהלך ההכנות לתערוכה. זה לא שאני מפחדת משום שאני מקווה להצלחה; אני מפחדת מכיוון שכאשר אני עובדת, אני זורקת את עצמי החוצה, וזורקת את כולי אל תוך העבודה שלי, אפילו אם זה הורג אותי.

העובדה שאני יפנית לא תשתנה, ואין שום בעיה להיות אמנית יפנית מחוץ ליפן. בברלין, גם אני וגם בעלי זרים, והבת שלנו היא גרמנייה, כך שהמשפחה שלנו מורכבת משלוש ארצות שונות. ולמרות שהשייכות הלאומית שלנו שונה, אנחנו קשורים בקשרי דם. אין שום רע בלחיות את חיינו בעודנו חוקרים את הזהויות שלנו כבני אדם. אנחנו ממשיכים להטיל ספק בניירות שמוכיחים מי אנחנו, וממשיכים לחיות תוך כדי התבוננות מכוונת בעצמנו. בברלין אפשר לחיות כך.

אני חושבת שלבבותיהם של אנשים נוטים לעשות שינויים של 180 מעלות. אתה שונא משהו מכיוון שאתה אוהב אותו – רגשות סותרים לחלוטין מתקיימים זה לצד זה ומצטלבים. בעתיד, הייתי רוצה ליצור עבודות שמתמודדות עם נושא הלב האנושי. אני רוצה לתאר את הדברים שאני רואה לנגד עיניי באמצעות ליבי, מבלי שיטעו אותי.

המדיום אינו חשוב – זו עשויה להיות תמונה, אובייקט, מיצב, הפקה לתיאטרון או עבודת חוצות – בעתיד, אני רוצה ליצור עבודות שמשפיעות על אנשים ברמה הרגשית. מכיוון שהעבודה שלי איננה עבודה למען משהו אחר, אין לה מטרה ספציפית. ומכיוון שיש לי כל כך הרבה רעיונות שונים, אני לעולם לא מתעייפת מלהיות אמנית. מעולם לא רציתי לעבוד בעבודה רגילה, ובכל מקרה אין לי כישרונות מיוחדים. אבל כאשר אני רואה תערוכות יחיד של אמנים במוזיאון הגוגנהיים או במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק, אני מדמינת כיצד הייתי מציגה את העבודות שלי בחללים האלו. אני בטוחה שבסופו של דבר תהיה לי הזדמנות כזאת, ואני כבר מתכוננת לקראתה. כשאני מתבוננת בתערוכה, אני תמיד חולמת על מה שאעשה עוד חמש או עשר שנים בחלל חדש. הדברים שאני רוצה לעשות, הדברים שאני יכולה לעשות, והדברים שלא הצלחתי לעשות נמזגים כולם זה בזה.

לפני 15 שנה היית סטודנט באוניברסיטת הומבולדט בברלין. בשנים שחלפו מאז, שנינו חוונו חוויות רבות, אבל ההתכתבות הזו בינינו אפשרה לי לאשר מחדש דברים רבים בנוגע לעצמי. אני אסירת תודה על ההזדמנות הזאת שהענקת לי.

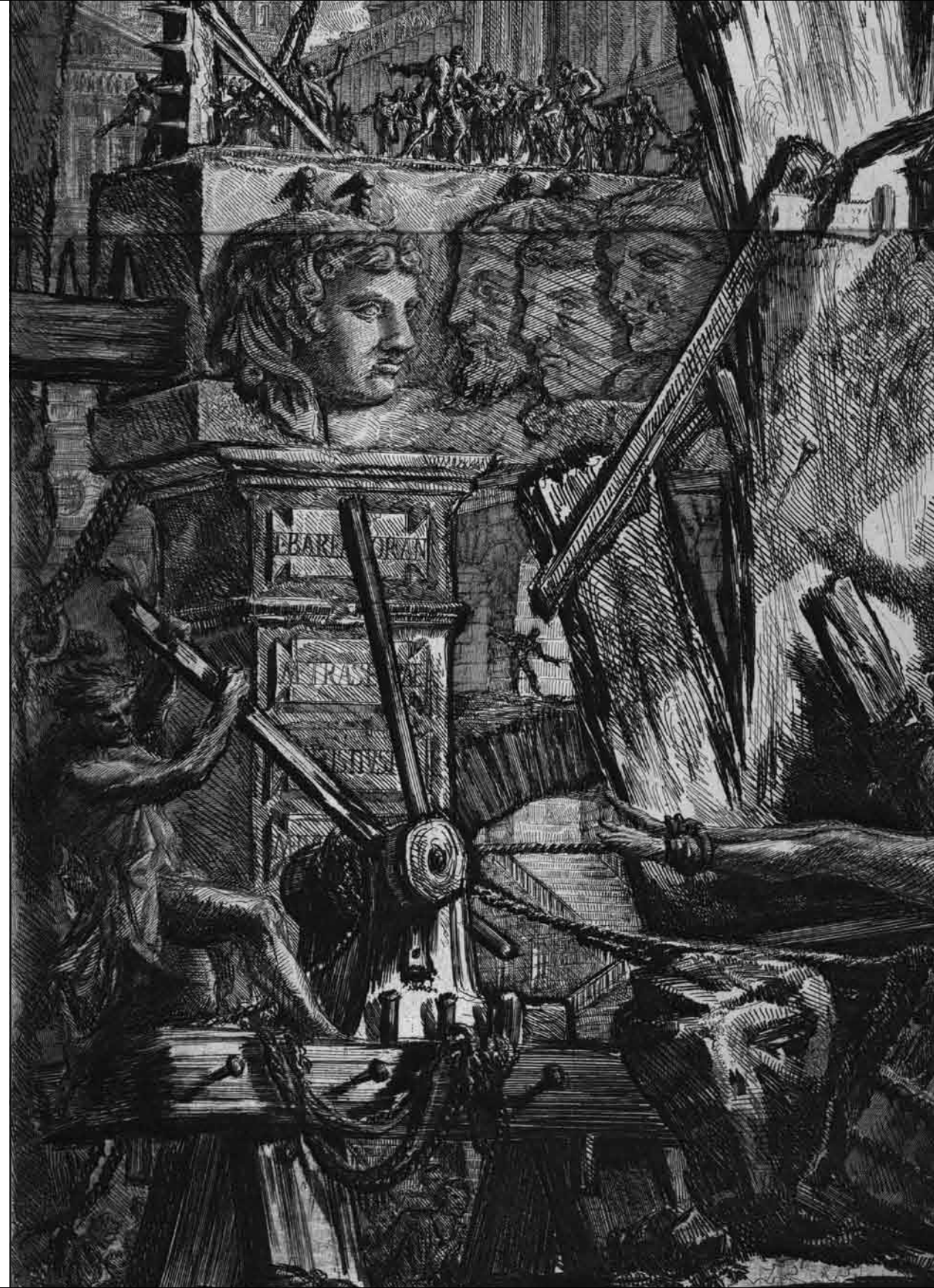
המאמר פורסם לראשונה בכתב העת *Bijutsu Techno* (כרך 66, מס' 998, עמ' 118-135).
טושיקאטסו אומורי הוא מבקר אמנות.



ג'ובאני בטיסטה פיראנזי, מתוך הסדרה "בתי הכלא של הדמיון" II (פרט), 1761 בקירוב
Giovanni Battista Piranesi, from the series "Carceri d'invenzione" II (detail), ca.1761

עבודות

Works





XI



X



XIII



XII



XV



XIV



XVI

←
XII



III



II



I



VI



V



IV



IX



VIII



VII

←
89-70

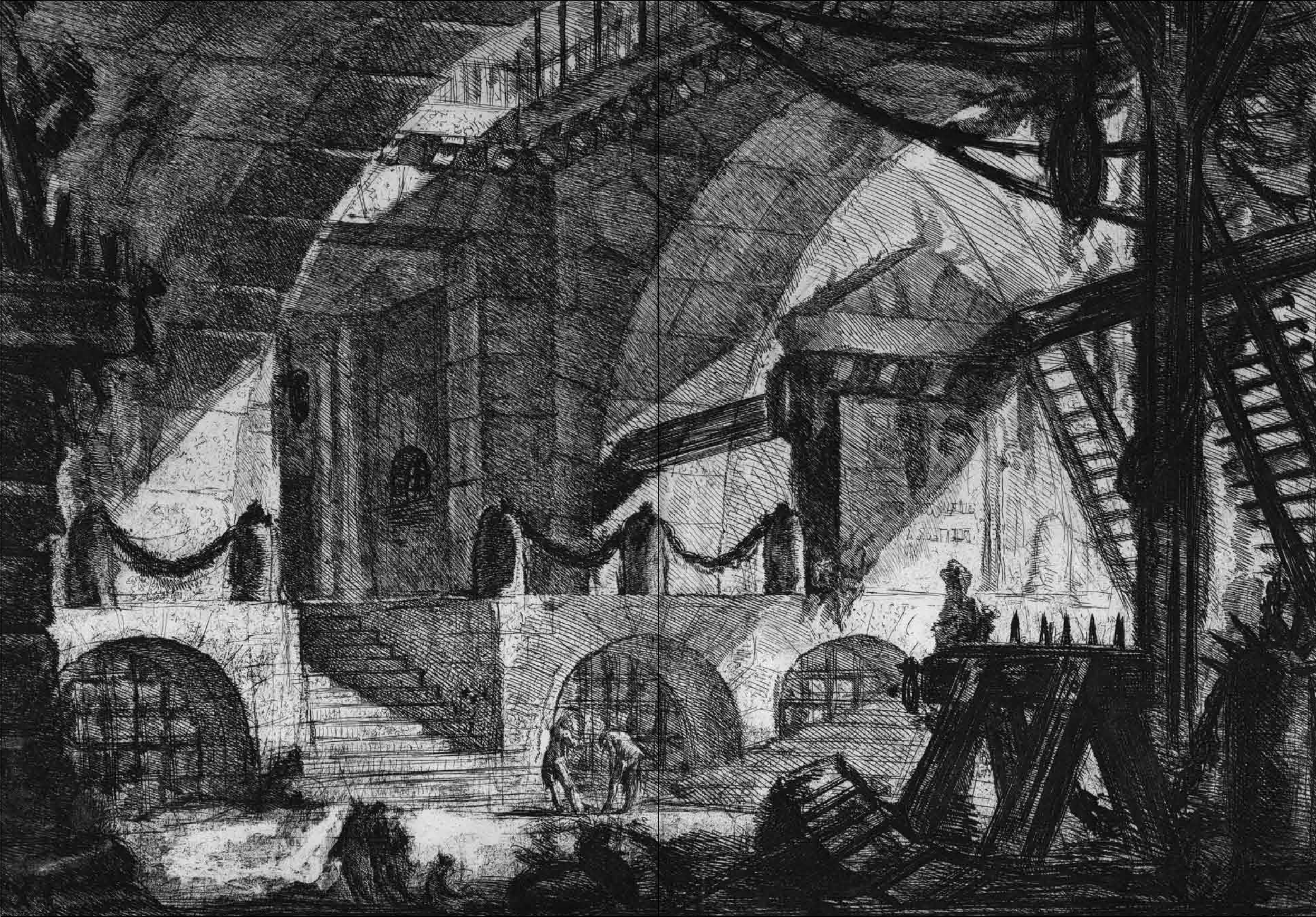
ג'ובאני בטיסטה פיראנזי, מתוך הסדרה "בתי הכלא של הדמיון", 1761 בקירוב
תצריב, תחרית ותחרית יבש (עמ' 70: 77.6x55.6; עמ' 71: 55.6x77.6)

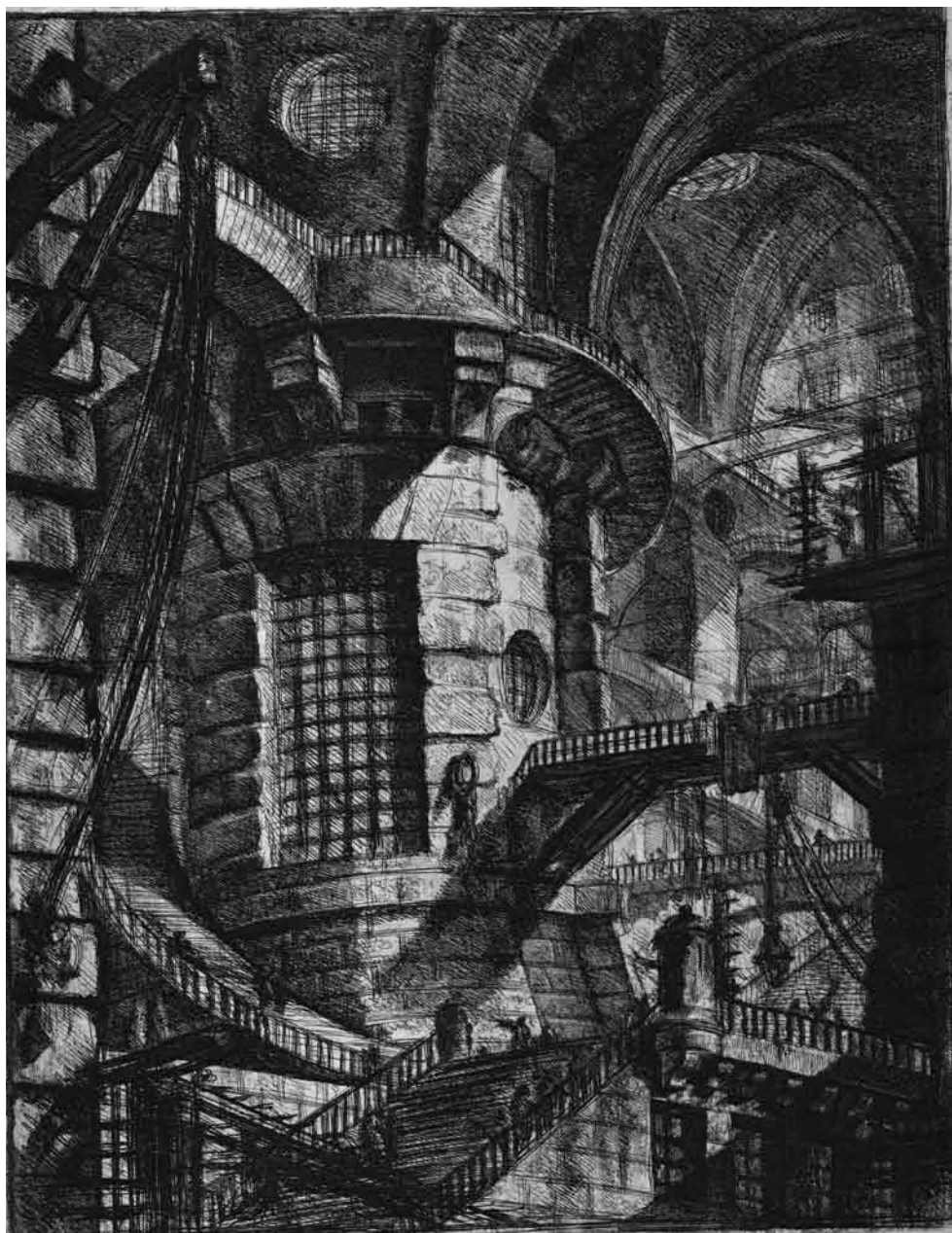
ונציה, פונדציונה ג'ורג'ו צ'יני, חדר עיון לרישומים והדפסים. צילום: מטאו דה פינה

Giovanni Battista Piranesi, from the series "Carceri d'invenzione," ca.1761

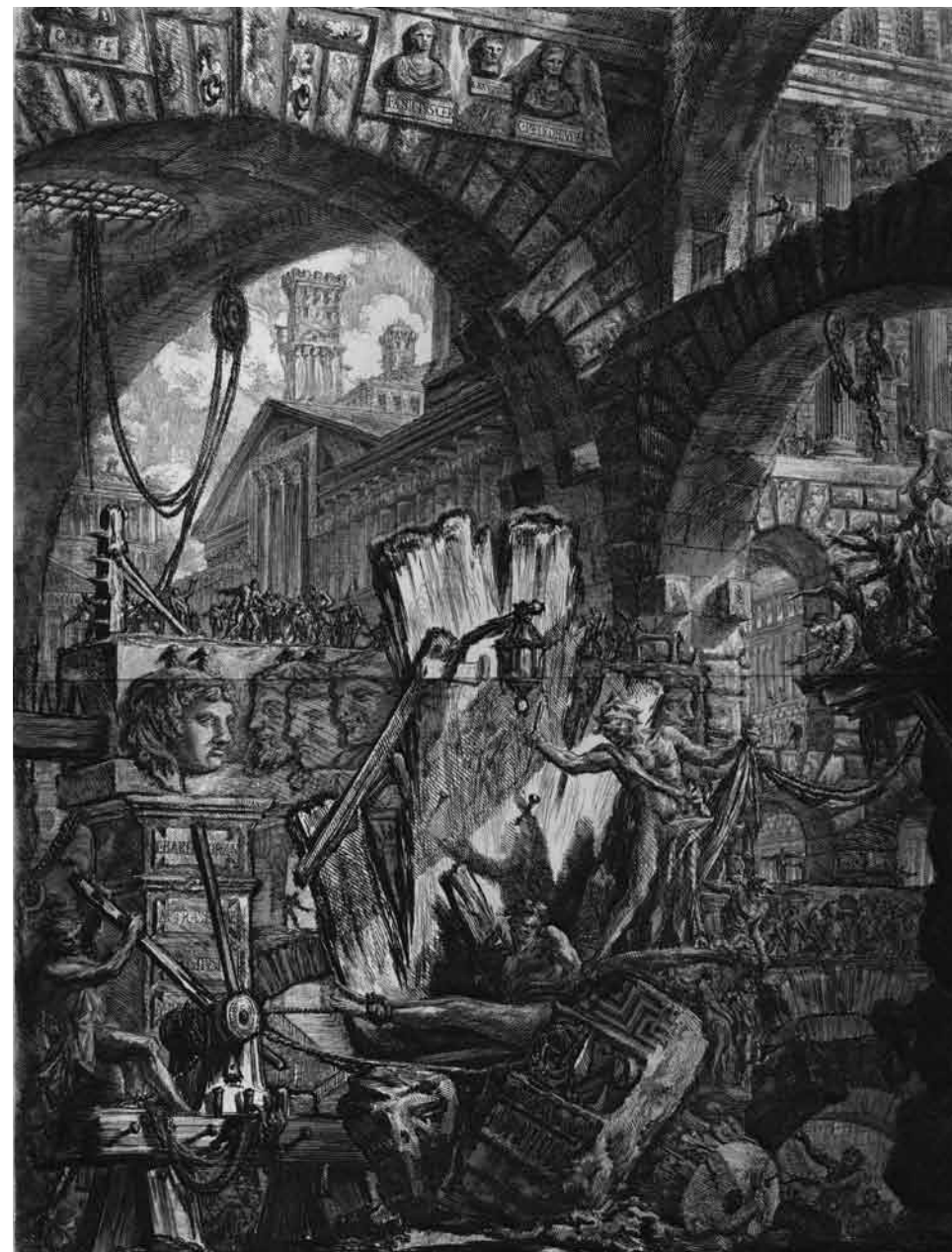
Etching, drypoint, burin (p. 70: 77.6x55.6; p. 71: 55.6x77.6)

Venice, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, photo: Matteo De Fina

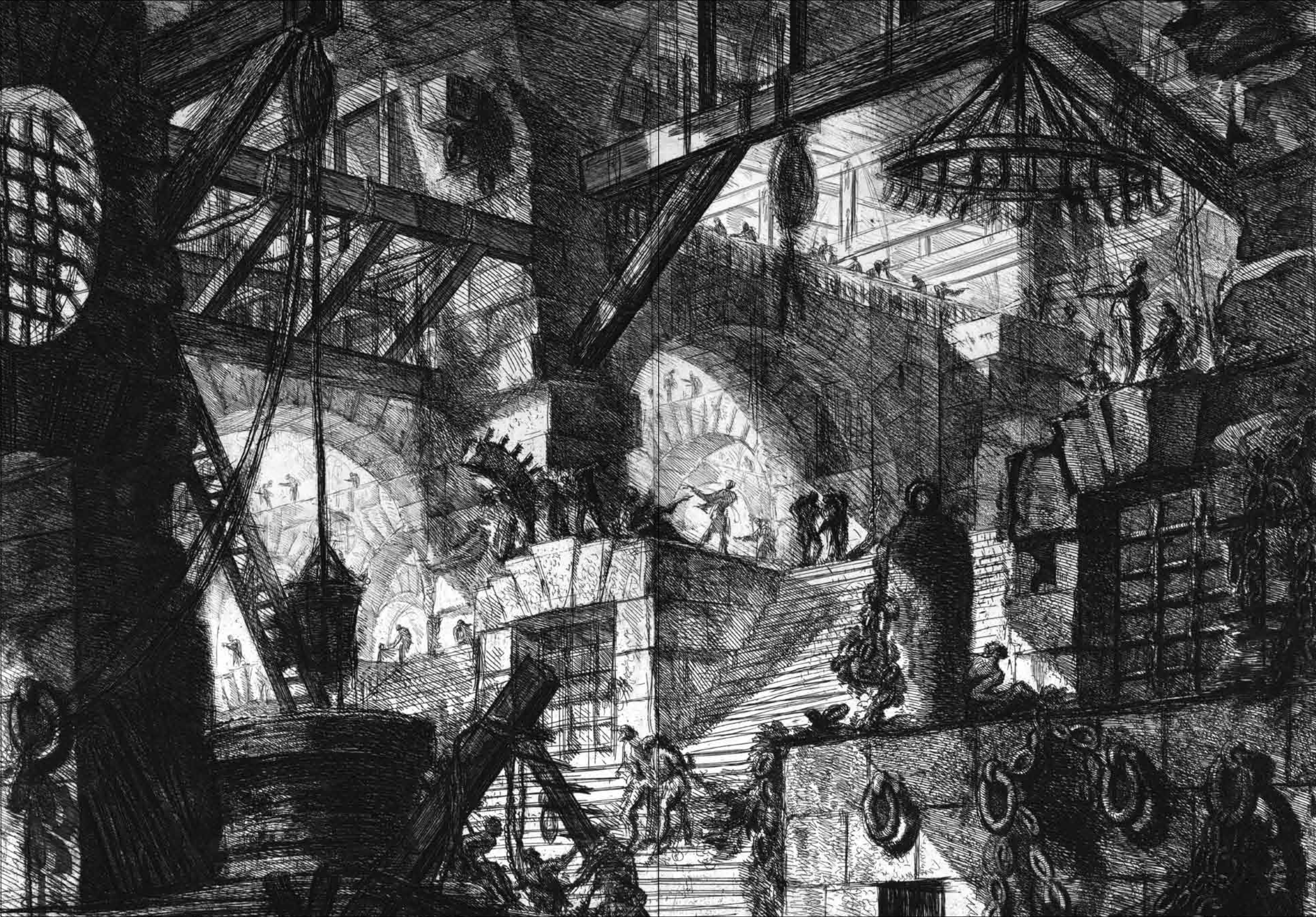




III
←
XIII

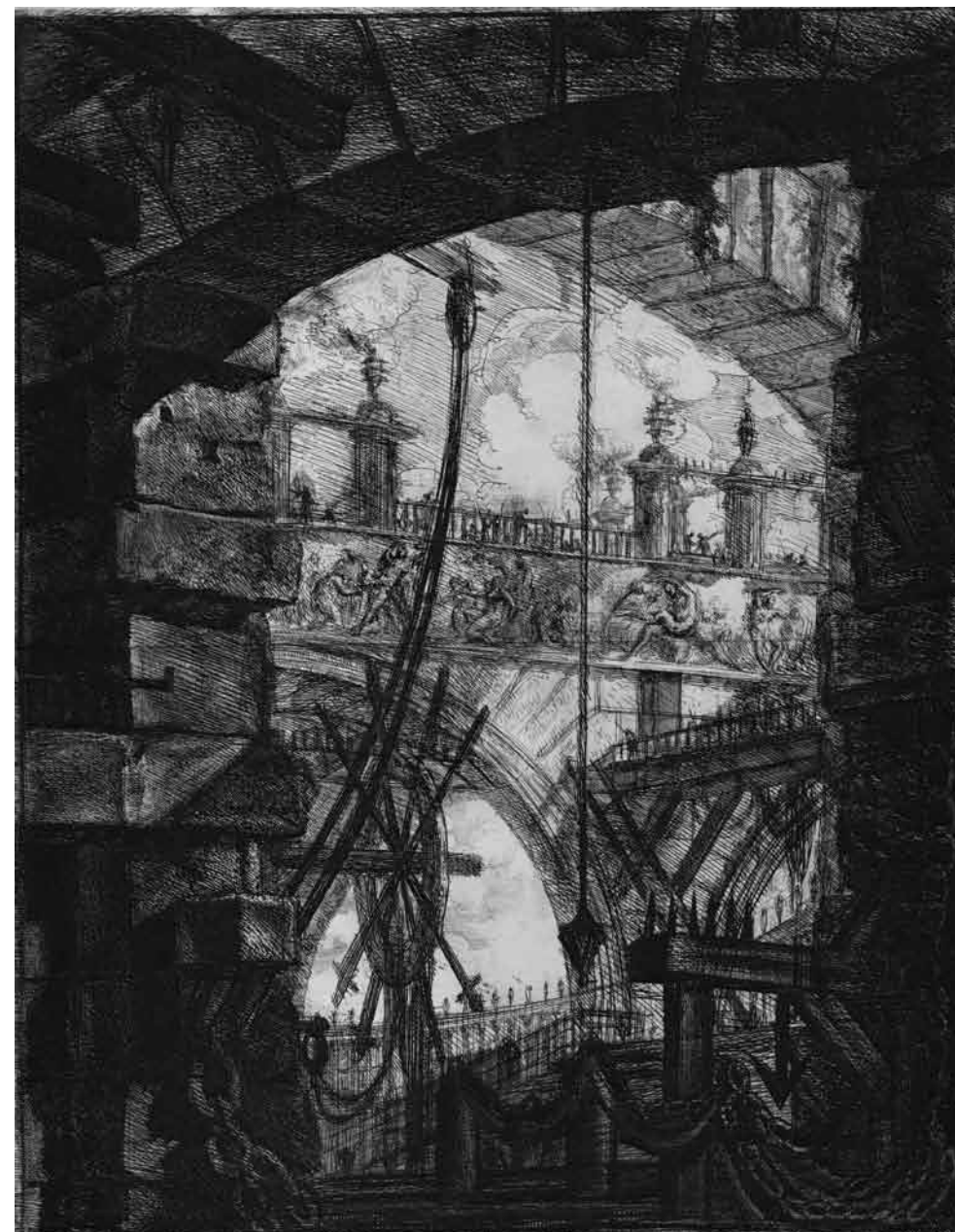


II





V
←
XIV

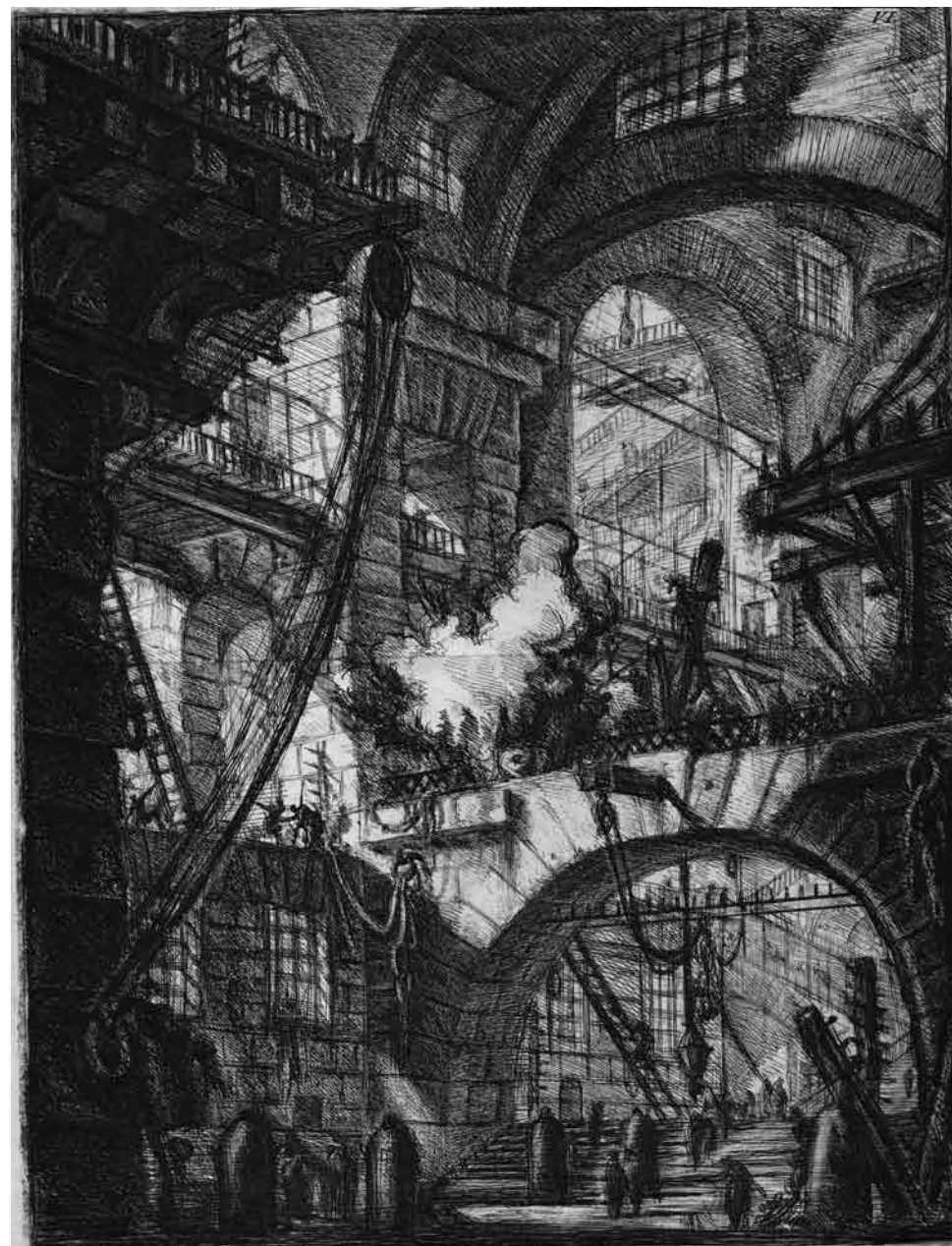


IV





VII
←
XV

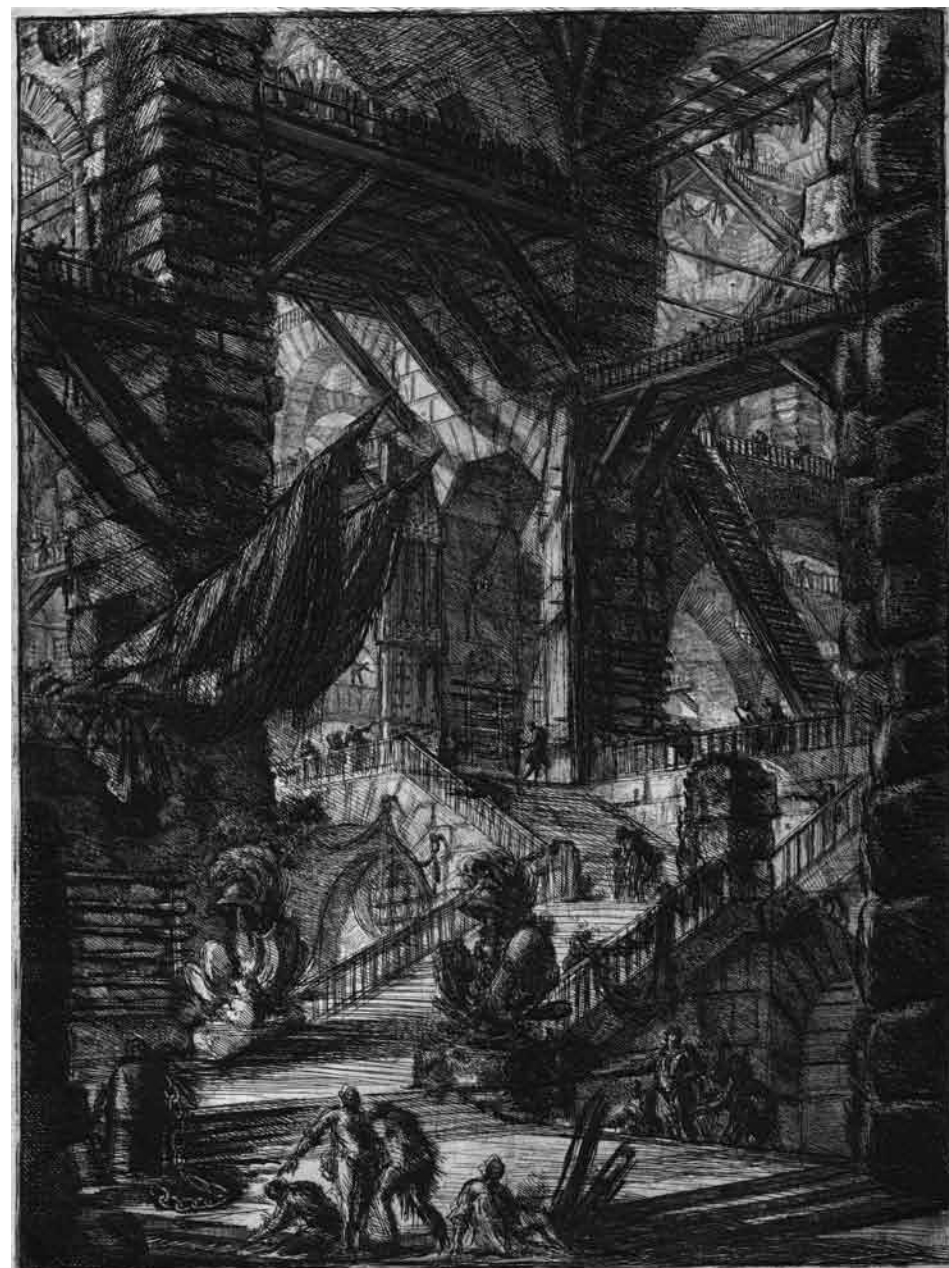


VI





IX
←
XVI



VIII

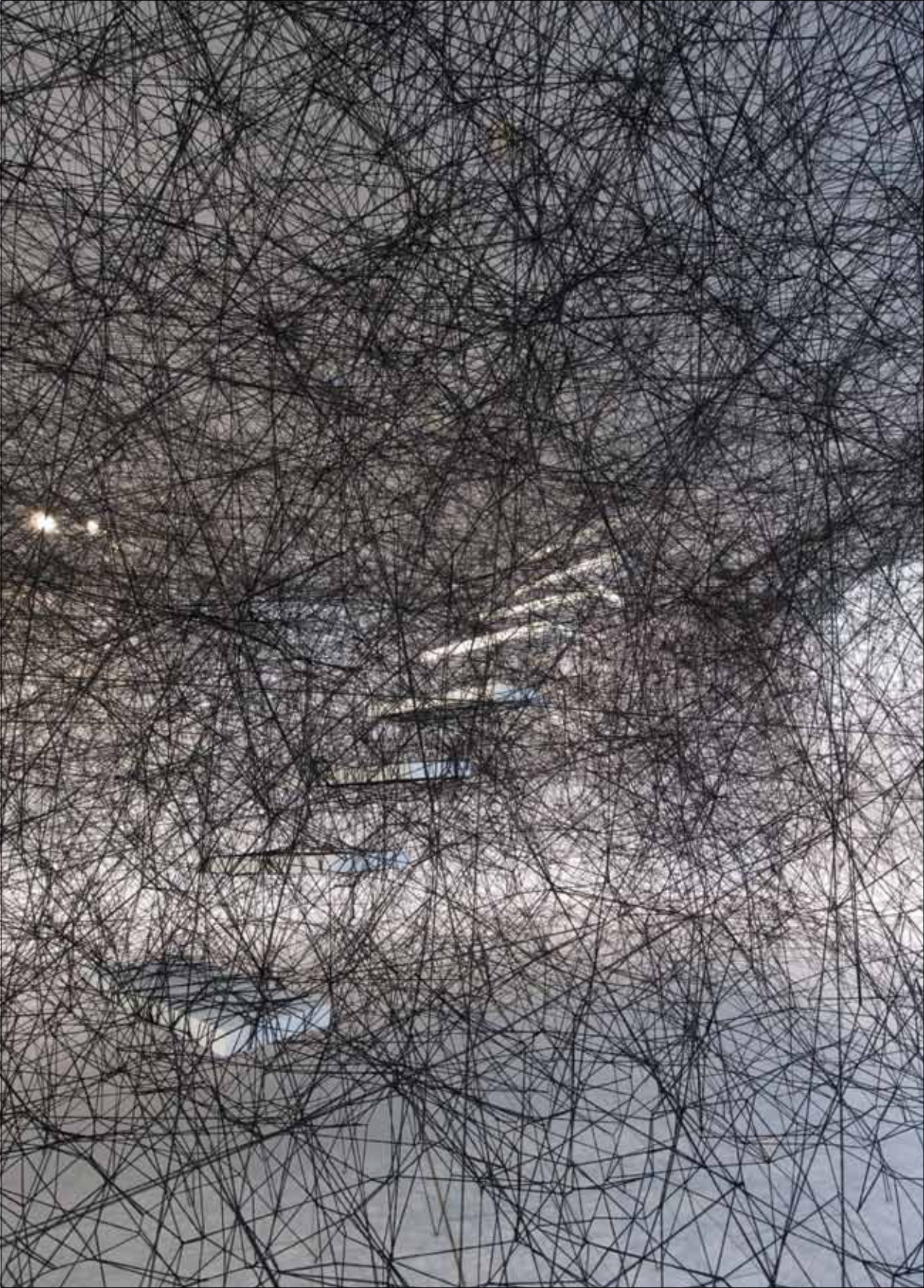


AD
FERRO
INCRESCIT
AVDACA

INFAME
RE
INFELICITATE

MA
VICTIS

1840



96-91

צ'יהארו שיוטה, גרם מדרגות, 2016/2012, מיצב, מידות משתנות
מראה הצבה בתערוכה של אגודת האמנות של שלזוויג־הולשטיין בקונסטהאלה קיל
צילום: סונהי מאנג, באדיבות סטודיו צ'יהארו שיוטה
Chiharu Shiota, **Stairway**, 2012/2016, installation, variable dimensions
Installation view from Schleswig-Holsteinischer Kunstverein in der Kunsthalle zu Kiel
Photo: Sunhi Mang, courtesy Atelier Chiharu Shiota





might do in five or ten years' time in a new space. The things I want to do, the things I can do, and the things I haven't been able to do are all mixed together.

Fifteen years ago you were a student at Humboldt University in Berlin. In the interim, both of us have experienced a variety of different things, but this correspondence has allowed me to reaffirm many things about myself. I'm very grateful that you gave me this opportunity.

Originally published in the January 2014 issue of *Bijutsu Techno*, Vol. 66, No. 998, 118–135. Toshikatsu Omori is an art critic.



Shiota: Thank you for your message. The reason that I've been able to continue using yarn is that to me it has nothing to do with handicrafts; it's something that allows me to explore breath and space like a line in a painting. An accumulation of black lines forms a surface and I can create unlimited spaces that seem to me to gradually expand into a universe. When I can no longer trace a yarn installation or art object with my eye, it begins to feel complete. Piling up layer after layer creates an indescribably deep black. It's not like in *The Little Prince* where "you really can't see," but I have a sense that the truth emerges from a work for the first time when you can no longer see it with the eye. When I saw Monet's pictures, it seemed as if he probably couldn't actually see when he painted them. I believe that a work is something you make with your heart. If an artist's job is to affect the viewer emotionally, the yarn that controls their heart sometimes comes to resemble words that express a relationship between people. Expressions involving knotted, tangled, cut, tied or tightly stretched yarn can also be expressed verbally in phrases like "a knotty relationship." When we can't see something anymore, we begin to realize that the things we see in front of us are different from what lies behind the works. Then we realize that the artist wanted to say something through the things we see in front of us. Until this point, I have used yarn as a tool for exploring this phenomenon.

The exhibitions that stay with me tend to be the solo shows. *The Letters of Thanks* exhibition at the Museum of Art in Kochi was a show in which I looked back at my life through my parents. And in *Where Are We Going?* at the Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, I installed an eight-ton tank of water on the second floor of the building and made it rain on top of two boats. I try to pose questions about where people are going and what they should do in the future. In my solo exhibition at La Sucrière, which is also the site of the Lyon Biennale, I showed my yarn and dress works in a 1,700-square-meter space. The size of the venue was overwhelming, and it was a struggle for me to create the installation.

The solo show I did this summer [2013] at Kenji Taki Gallery (in Nagoya) was held just after I had had a miscarriage, five months into my pregnancy, so mentally it was very difficult. I couldn't go out for almost two weeks and I didn't want to meet anyone; I just crawled back into my shell because I didn't want to be hurt anymore.

My husband frantically threw himself into his job to forget his sadness, which made me realize how men differ from women. With the deadline for the exhibition looming, I thought, "Do I really have to make my works when I feel like this?" I felt like nothing mattered at all. But two weeks before the show, the title *Earth and Blood* came to me, and I was helplessly overcome by a torrent of sadness, anger, and anxiety about myself as a creator. In the end, I showed some extremely dark videos and drawings. If possible, I wanted to make something that would conceal my feelings, but I just couldn't hide. I'm still frightened to imagine what kind of work might emerge before an exhibition. It's not that I'm frightened because I'm hoping to succeed; I'm frightened because when I work I throw all of myself out, and throw all of myself into my work even if it kills me.

The fact that I'm Japanese won't change, and there's no problem being a Japanese artist abroad. In Berlin, both my husband and I are foreigners, and our daughter is German, so our family is made up of three different countries. Even though our nationalities are different, we are tied together by blood. There's nothing wrong with living our lives as we explore each other's identities as human beings. We remain doubtful of the papers that prove who we are and continue to live by looking intently at ourselves. It's possible to live like that in Berlin.

I think people's hearts have a way of making a 180-degree change. You hate someone because you love them – completely contradictory feelings exist side by side and intersect. In the future, I'd like to make works that deal with the theme of the human heart. Without being deceived, I want to depict the things I see in front of me with my heart. The medium doesn't matter – it might be a picture, an art object, an installation, a stage production or an outdoor work – in the future, I want to make works that affect people on an emotional level.

Since this is not a job I've been asked by someone else to do, there isn't any specific goal, and because I come up with so many different ideas, I never get tired of being an artist. I never wanted to work at a regular job and I don't have any special talents anyway. But when I see solo exhibitions by artists at the Guggenheim or MoMA in New York, I imagine how I might show my own work in those spaces. You might laugh, but I'm sure that I'll eventually have that chance and I'm already preparing for it. When I look at an exhibition, I always seem to dream about what I

single work. After that I had a big fight with them, and finally they wouldn't return my works or the money from works that had been sold elsewhere, so I eventually had to hire a lawyer, and I was left with a lot of bad memories. The gallery later gave up, and gave me the works and the money back, but after going to get them I just threw the works away on my way home. I was 27 at the time and I decided I would never work with a gallery again. After that I established my own office and began organizing everything myself. But recently I started having second thoughts about that. Now I'm working with a total of five galleries in Europe and America. And for the first time in ten years, I've started working with that gallery I fought with again. I'm doing my best to make up for the ten-year lag created by only showing my work in exhibitions.

The fact that I'm Japanese and Asian hasn't changed. I don't want to change anything or be seen or judged in any particular way. I don't feel jealous of other artists either. Since I realize that I'm a worthless person who cannot become part of society and who only has the ability to make art, I quickly admit defeat. But I am ambitious. When I see a great work and think, "Wow, I could never do that," I don't feel regretful, I feel thankful that I'm involved in art.

Living in Berlin, I often forget the fact that I'm Asian. Recently, I've been really surprised to see so many Asian people at shows in Taiwan and Korea. I've been living in Germany for 17 years now, but I hadn't seen that many Asian people here, and I suddenly started to look like an Asian. After I come back to Berlin and go out shopping, I sometimes catch a glimpse of myself in the mirror and think, "Oh, she's Asian!" I've been experiencing a little bit of culture shock.

Mendieta died at 36. After fighting with the artist Carl Andre, she fell from an apartment window in New York. Andre was arrested on suspicion of pushing her, and charged with murder. But looking at her work, I can only imagine that she committed suicide. Photo works like the one with the bloody lump of meat that fell into the middle of the street, and performances in which she seems to bury her nude body in the ground, are completely lacking in ostentation, and they inspire me in a very acute way. All that is visible there is the form of an artist who pushed herself to the absolute limit. When I see that, I think, "In the end, she really wanted to die..." I'm attracted to the scent of death that hovers over her work.

Omori: Thanks for your reply. I appreciate the fact that you sent me such a thoughtful reply at a time when you had some much going on in your personal life and such a hectic professional schedule, flying all around the world and everything. I feel as if this correspondence was a very good experience for me personally, and it taught me the value of sticking to my original intentions.

In discussing your works I have the sense that the relationship between pan-regional characteristics and Asian customs, and the extent to which these things can transcend Orientalism, might become an important theme in your work in the future. But what is especially notable about your work is your way of repeatedly regenerating a work by refining the expression over and over again as you show it. Or in other words, the fact that most of your installations contain and accumulate traces of physical labor and minute temporal differences while converging in a one-time-only event. Your life as an artist is reflected to quite a large extent in your works, and you realize them through actual exchanges by getting involved with local people. What emerges as a result is a multilayered space and experience that defies interpretation. And in the sense that you create connections between people through performances that make use of yarn mesh, your installations remind me of Lygia Clark's Aesthetic Net series from the early 1970s. But in the sense that each individual person's body is intensely possessed by the space (a form of expression that strikes me as exceedingly rare), your work seems very similar to Mendieta's or Gregor Schneider's early works.

I imagine that this kind of stance can at times be very physically demanding, and I hope that you will be careful not to push yourself too hard while continuing to make works that inspire and attract many people in the future. I remain your loyal supporter.

I would like to finish off with four questions. First, why has yarn, as a material and method, continued to be such an essential part of your practice, and why have you used it to such a great extent? Next, please tell me about any exhibitions over the past few years that have really stayed with you. The third question is whether or not you plan to remain in Berlin, and finally, please tell me what the future holds for you as an artist. I'm sorry for such abbreviated questions. It's been about a month and a half since we began this exchange. I would like to thank you for taking the time to do this with me.

that was contrary to interpretation, and it seemed like a good idea to try this with some help from you.

I'll try to keep my questions short this time. There is a clever sort of artist who jumps on bandwagons, or essentially alters his or her style little by little to fit the spirit of the times. But you have consistently maintained your own approach and have never been swayed by trends. First, I'd like to ask if you consciously try to keep up with the times. Next, I'd like ask about something that I see as worthy of special mention; namely, that you have continued to produce roughly the same volume of work since your late 20s both abroad and in Japan. In doing this for such a long period, do you have any special feelings about differences between the two places and your dealings with galleries in them?

The third question has to do with Ana Mendieta, whose name came up in the reply before last. It struck me some time ago that your sensitivity to the earth, which emerges in a few of your works, was similar to Mendieta's, so it made sense that you mentioned her. In your performance *Try and Go Home* (1998), which grew out of your experiences in a fasting training camp that was part of Abramović's class, you rolled down into a depression dug into a cliff and made an offering of your body. Finding a place for yourself on the surface of the ground, you carved out a physical presence while immersing yourself in the moment, which seems very similar to Mendieta's *Shadow* series (1973–1980). I would be grateful if you could talk a little more about Mendieta.

Shiota: Thanks for your message. I am greatly indebted to Susan Sontag. She was one of the judges in the 2001 Philip Morris Art Awards and when she saw the work I had entered, a hospital bed contained inside black yarn, she immediately stopped and said, "I like this work," and couldn't take her eyes off of it. I was awarded the prize. After that I showed the work at MoMA PS1 in New York. She was a splendid person – very human, cool, and bold – and I really liked her.

There are definitely trends in art. I don't change, but I have often been invited to take part in an exhibition based on the popularity of a certain thing or have begun to notice a certain kind of exhibition. I suppose only looking at something can influence you, but to me these trends are like background music drifting by – they

don't change me in the slightest. What's important for me is to complete the work that I'm dealing with at the moment.

But in doing 20 or so exhibitions a year, certain things start becoming habits and that sometimes makes me feel sad. Though I know have to keep pushing myself as hard as I can in order to properly convey things to people, I sometimes stay within my limits. When I do something well, I think that the people who come and see my work won't notice, but then I become aware of this weakness of myself and I start to feel both sad and angry. If a doctor told me I only had six months to live, I would just keep on making my work. I think I would simply go through with all of my exhibitions and talks as planned. In that situation, even if I decided to spend a leisurely time with my family or travel somewhere by myself, I'm sure that I'd get bored and come back in about three days. With that in mind, if I don't put everything I have into each exhibition now, there's really no point in living.

In the end, I'm not making things to show people; I'm making them because it's necessary for me to make them. If I didn't do that, there wouldn't be any sense in living. So when I finish a work in which I stay within my own limitations, I start feeling angry and think, "You can do more than that!" That's why I haven't had that much to do with the people who come to see my work. But recently, since I turned 40, things have started to change somehow. This is because I feel thankful to all of the different people around me and better understand the lives of the people who help me, and I regret having impinged on their kindness ... I don't completely understand it yet.

It's thanks to my Japanese gallery (Kenji Taki Gallery) that I'm able to do things simultaneously in foreign countries and in Japan. Every year the gallery holds up to two solo exhibitions of my work and also shows it in art fairs. When I do a show in Japan, my work is transported from a storehouse in Nagoya, making it possible to hold a solo exhibition at a museum as if I was really living in the country. I first came to know the gallery 20 years ago, and we've been working together for over ten years now. That's the reason my exhibitions in Japan go so smoothly.

In the beginning, I hated galleries. I couldn't understand their commercial basis. And since I'm an installation artist, I wasn't concerned with buying and selling. When I first came to Berlin, I held a solo show at a certain gallery and didn't sell a

else. Life is not extinguished by death, but instead it dissolves into something more expansive. That's the way I began to deal with death in my work. Death is not the end, death is life.

There was a time when I thought about quitting art. When I was in university and hoped to become a painter, I fell into a slump. Every picture I painted seemed to be nothing more than a falsehood on canvas, so I just came to a standstill. I couldn't do anything for about six months. But when I started to think about quitting art, I began to cry endlessly. I remained stuck, unable to go forward or backward; all I did was waste time. I hadn't realized that not making art could be so painful. Six months later, I switched styles from paintings to installations, and since then I always think, "There's no way I could stop art even if I tried," and I've continued to move ahead without ever stopping.

Sometimes I am so moved by my own work that I shake, and other times I feel like a worthless person who can never be part of society. I repeat the same things over and over again in my life.

When I went to Teshima [one of the sites of the Setouchi Triennale] for a meeting, I didn't meet many people in the street and I learned that there were approximately 300 vacant houses on the island and that it was becoming increasingly depopulated. I showed my work in a village called Kou, where nearly 100 percent of the residents are over 65. As suggested by the fact that "Teshima" is written with *kanji* characters meaning "rich island," the island is literally surrounded by a fantastic natural environment with springs of water gushing out of the ground, but for a period of 16 years, it was also faced with the unlawful dumping of industrial waste. I removed a column from the center of the now disused community center and created a tunnel made out of windows that I had assembled from seven islands in the surrounding Seto Inland Sea area. At one end of the tunnel there was a rice paddy, and from the other end, you could see the house where the first child to be born in 17 years in the village lived. Making my work on Teshima was rough. There wasn't anything like a home improvement store on the island, so I was forced to take a boat to Takamatsu to get what I needed to make it, and even then there was only one boat in the morning and one in the evening. When I asked the organizers how I should go about making my work under such conditions, they said, "First of all, get to know

some of the local people." They also said, "The villagers are very kind, but even when they help you do something please don't repay them with money." When I started making my work, I was just an outsider, but in the process of getting to know people I gradually developed relationships with them and began to be accepted. Watching people's attitudes change was a really wonderful part of making that work.

The Setouchi Triennale was held again this year [2013] for the first time in three years, and my work was still there on Teshima. The villagers told me that they were overjoyed to see so many young people come to see the work. In some cases, the son in a family has returned to the village and opened a Japanese inn in the family house. Watching all of those lonely-looking elderly people gradually grow more vigorous every year, I started to believe that art has the power to save depopulated areas like that.

Now I have a question for you. I am a woman who lives on the basis of her senses alone, and generally speaking, I'm not so good at dealing with difficult criticism. I think you and I are actually like oil and water. I'm pretty fond of reading what other artists have to say and write, but it seems to me that critics go out of their way to make things difficult, and I am completely baffled by ideas or views that even I as the creator of the work can't understand. So if you don't mind, I'd like to ask why you chose me for this article, which is quite different from the usual format of this series.

Omori: Thanks for your reply. Let me get right to your question. I think the first reason I chose you was that you were the first artist I got to know at a time when I still didn't know very much about art. It's not as if I went to see you in Berlin on many occasions, but I think your attitude alone taught me a lot. For me, Berlin was the starting point for everything related to art, so I felt like I wanted to give something back. Since then I've written a variety of criticism and there are still things I can't really talk about. In fact, I found it very difficult to discuss these last 30 years of Western art. But I can't deny these trends and there must be a reason that they have continued. Also, I didn't really have a chance to engage in a detailed discussion of this period in Western art in Japanese. So that was my primary intention in this article. Or, as Susan Sontag once did, I thought I would intentionally distance myself from verbalizing, explaining, and theorizing that relied on a form

designed to revitalize a regional community, the site-specific aspect, an important characteristic of your work, is more easily manifested. If I were to compare you to another Japanese artist, your work seems similar to Tadashi Kawamata's in terms of reusing old building materials on site.

To make another comparison, I think that your works, and in particular, your yarn installations, which extend across a space like a spider's web, are similar to Marcel Duchamp's decorated spaces. Based on the photographs that remain of a 1942 exhibition showcasing Surrealism, Duchamp's work bears a very close resemblance to your work. But this is only as concerns the use of yarn; otherwise, they are completely different.

I would like to ask you about these three relationships. I imagine that the first, your relationship with the various people who assist you in your work, has a realistic side that is difficult to romanticize. The second, which I would like to consider in relation to your solo show at the Kochi Prefectural Museum of Art, seems to me to have undergone a huge change compared to your previous yarn works. In this case you used letters, intervening in the mesh with objects, and your position in respect to the work also seems to have changed. And as a perfect example of the last type of relationship, I would suggest *Distant Memory*, in which you installed a group of window frames in the form of a tunnel that remained at the Setouchi Triennale for three years. I would be very grateful if you could tell me a little bit about each of these relationships.

Shiota: Thanks for your message. Thinking back on it now, it probably was a good thing that I had a chance to watch the factory as I grew up. For one thing, that gave me an understanding of how everything was set up. But more than anything, as a child I had a chance to see how adults interacted. This taught me how to judge people's characters and made me better at assessing people.

I started out as a painter, so I don't trust other people. But on a bigger scale and when I have to make a work to fit a certain space, I don't have enough time to do everything myself. I cut and sewed pieces of 50-meter-long cloth to make the dresses for *Memory of Skin*, the work I showed at the Yokohama Triennale in 2001, but by the time I had finished it I was in a terrible condition. That's when I decided

that in order to strive for the same level of completion without being overwhelmed by the scale of a work, it would be better to adopt a more humble approach and ask someone to help me, even if that meant creating a collaborative work, than damage my health. There's a limit to what one person can do, and in order to take part in ten different exhibitions over a two-month period as I did this fall, it was necessary to have lots of help. Rather than limiting myself to one show a year, I would like to follow through by attaining a high level of completion in ten exhibitions and finishing everything within the allotted time. If having assistants makes it possible to complete everything, I don't have any problem at all with bowing my head or groveling to people. As for your Duchamp comparison, I'm pleased to say that I agree. His yarn was simply stretched out across the room without creating any sense of tension. Nothing is conveyed by the mere Happening-like presence of yarn. Duchamp originally set up the yarn to prevent people from entering the exhibition venue. So in terms of meaning, his work is completely different than mine, but critics often try to compare the two.

My position in *Letters of Thanks* is probably different. I think at some point my work went from giving off the stench of death to giving off the fragrance of life. Even now when I look at work by an artist like Gregor Schneider, my heart trembles. The structure of my dark, heavy works might seem to be the same now as it was in the past. But at some point I made a definite switch, going not from life to death but from death to life. I think this might have started after I experienced the overwhelming fear of death when I was diagnosed with cancer and began to feel like I really wanted to live. Even though I still make work out of the same black yarn, I started wanting to create things out of flesh and blood instead of things that reeked of death. And *Letters of Thanks* is made out of flesh and blood. When I was sick, I cheered myself up by thinking that there is no meaningless life or death in this world. When I made a work, I always agonized when I couldn't transcend the boundary between spirit and flesh, but when I actually came face to face with death, I sensed that there was a common realm between the universe inside of me and the one outside, and also that my body was the closest thing to the universe. Perhaps when someone's life is over, they dissolve into the universe. Maybe death isn't a return to the void, but simply a phenomenon in which we dissolve into something

his existence seemed bigger. These are some of my ideas about death in regard to my work. When someone disappears, we come to recognize their existence for the first time. Presence dwells within absence.

Now, to answer your other questions, there were about 15 people in Abramović's class at the art university in Braunschweig. I was very fortunate to study with teachers like Saburo Muraoka, Abramović, and Rebecca Horn. But I wasn't a very good student. I wanted to make my work freely, so their assignments just seemed like a hindrance to me. Thinking back on it now, the thing that saved me in each case was that all of them were artists, not teachers.

I first saw one of Abakanowicz's solo exhibitions when I was 19, and I'll never forget the impact it made on me. I didn't really understand it, but I felt a will to live or some other fundamental force suddenly come over me. It was wonderful to see work with so much human vitality that had nothing to do with gender. Then when I was about 23, I discovered Ana Mendieta's work and it resonated so deeply with me that I started to think I was a reincarnation of her. There is a universe inside of me and a universe outside of me. I want to express common things between these universes. When I start thinking too much about my work and can no longer move at all, I try to listen to my body again and sometimes I can suddenly adjust things by looking at her work.

What changed after I had a baby was that now there was something more important than my own life, and for the first time I felt I would do anything I could to protect this person. Having a child was a very important thing for me. Up until that point I had made my work by relentlessly pursuing myself, but after having a baby I couldn't do that anymore. So at first that made it difficult for me to work. There was a time when I was ready to die for my work. But now that I have someone else to look after, I can't plunge into my work like that anymore. At that moment, I was also overtaken by the fear that I might not be able to make any good work anymore. But at a certain point two different people came to dwell inside of me: Chiharu Shiota the artist and Chiharu Shiota the mother. When I came home after the show in Pittsburgh and saw my daughter calling out, "Mama, Mama," it seemed amazing to me. Why was this small person calling me "Mama"? It took a while for me to readjust to my real life. That gives you some idea of how divided the two "me"s are inside of me.

Omori: Thanks for your reply. Please accept my sincere condolences. May your father rest in peace. I would also like to apologize for asking such an inappropriate question. I can't find the words to express my feelings ... You have pursued your work without losing your compassion for the owners of the old things you have come to use in your work, even though you didn't actually know them. And you also treat those who help you set up your yarn installations and other works with a sense of decorum and consideration.

Early on you made large-scale works that called for extremely close collaborations with other people, who provided you with assistance. This type of interpersonal relationship is also conveyed by your use of textures that are not overly refined. This functions as a concrete expression of your gratitude and trust. Do you think that your father also recognized the fact that you place such a strong emphasis on these relationships and single-mindedly engage in your work while respecting spaces and people? He must have been very proud that you were able to reach the pinnacle of holding a solo exhibition at the prefectural museum in his hometown.

This was the first time I had heard anything about your upbringing. Maybe watching the process of manufacturing so many fish boxes day in and day out as a child influenced your approach of persistently expanding a material in a space.

For an installation or sculpture to influence a viewer's sensibilities, the artist must first create a complete world of art. Though every artist must of course take responsibility for his or her artistic expressions, there are three other types of interpersonal relationships that play an important role in your work. One, as I already mentioned, is the presence of assistants who help you make your work. This relationship is exemplified by your yarn installations. The second type is a collaborative relationship in which you can't actually see the people's faces, but make a work (in a metaphorical sense) with them. Here, I'm thinking of the various works that you've made since your solo show at the National Museum of Art, Osaka, in which you rely on some kind of submission from the public. The best example of this is *Letters of Thanks*. The third type, which I think is particularly significant in your activities in Japan, are the triennials, art festivals, and art projects you are involved in. In these events, and especially in the case of something that is principally

He suffered a severe blow to the head in an accident 12 years ago. He was taken to an intensive care unit, and after he was released the left side of his body was paralyzed. My mother stayed home nursing him for ten years, but then she also fell ill, and my father was placed in a medical facility two years ago. So I had been expecting something like this to happen for quite a while.

At the funeral, my mother said, "When your father collapsed in the accident, I begged that his life would somehow be saved. And because I pleaded that he wouldn't die, I never felt the slightest hardship when I was taking care of him later. I felt even more grateful that he had survived and that we could be together." I realized how strong my mother is. For over ten years, she nursed him, something that most people would do whatever they could to avoid. But she always joked around and never once looked displeased. The memories I had of my father at the funeral weren't of him lying in bed after the accident but of a father who worked as hard as he possibly could for his family. A person's life is only conveyed by the time they are alive. My mother, who never stopped believing and always took care of him, looked stronger and bigger to me as she sadly clutched my father's picture at the funeral.

My parents were born in Kochi, but they left their hometown to run a fish-box manufacturing plant in Osaka. Now almost all fish boxes are made out of Styrofoam, but at that time the boxes used to ship things like seafood and apples were wooden. They were stamped with a brand that was just as vigorous as the early morning calls of the sellers at the central market. I grew up listening to the sounds of the machines used to make those fish boxes. The sounds would start at eight o'clock as the workers would begin working, and by six o'clock in the evening, when the sound stopped, they would produce 1,000 wooden boxes every day. I hated that factory and the factory system that forced people to work like machines alongside the actual machines. When an order would come in, my family would also sometimes get dragged into the system. I hated to see my father working like that until eleven at night. And I hated my father when he forced people to do things in his arrogant, self-centered, and overconfident way.

As far back as I can remember, I thought I wanted to live a more human way and strive for something that was much more spiritual. Maybe it was when I began

striving for something spiritual rather than something mental or physical that I chose the artistic path. Thinking back, I was 12 when I decided I wanted to be an artist. Ever since then, I was completely convinced that I didn't want to be anything else.

My solo show *Letters of Thanks*, which was held at the Museum of Art in Kochi until last month, was the only exhibition I ever wanted to show my father. I was born and raised in Osaka, but whenever I visited that museum with my parents, my father would say, "It would be great if you could have a solo exhibition in a place like this someday." I remember dismissing the idea and saying, "It's not that easy," but at the same time wishing that it would happen. My dream came true this summer and as I was thinking about how to show my works, I started feeling thankful about a variety of things. So I asked people all over the country, from kindergarten children who are just learning to write to elderly people, to submit a letter to the museum addressed to someone they really wanted to thank. In the end, we amassed a total of 2,400 letters from a wide range of people.

I think they include things that people would normally be too embarrassed to say to someone face to face even though they really wanted to. The closer someone is to you, like a relative or close friend, the more difficult it is to say things like this that should be so easy. Having people write letters of thanks inspired me to make a work covered with yarn. I had the feeling that I could convey the feelings of all of these people to the people who came to visit that space in the exhibition.

When Norihito Matsumoto, the curator in charge of organizing the exhibition, asked me who I wanted to thank, I didn't know. All I was thinking about was connecting people's feelings with yarn. But as I was creating the exhibition, I gradually realized who I wanted to thank.

My father couldn't visit this solo exhibition like he did when we used to visit the museum together. But I wanted to dedicate these words, which were too difficult for me to say to his face and which I should have said when he was still healthy, to my father, who worked as hard as he could for his family and waited patiently for his daughter to return from overseas. I wanted to say thanks to him more than anybody else for watching over me and raising me.

The exhibition began in July and ended on September 23, and just as it was starting to get cold again in the fall, my father died. Looking at his mortuary tablet,

Meeting Marina played a big part in this. She was my teacher, but to me she was always an artist first. The only thing that really changed by studying with her was that I was able to rid myself of all of the complexes I had about being a woman. When I was living in Japan, I used to enjoy occasionally being mistaken for a male artist because my name was Chiharu. But after seeing her work, I decided that I was happy being a woman. This allowed me to show my work as a human being and an artist.

Omori: Thanks for your reply. I have a strong memory of your working very hard to stay alive in Berlin at the end of the 1990s. I also remember visiting you in a small space in that famous abandoned building, Kunsthaus Tacheles, in the Mitte district. In a way, Berlin had just entered the “post-war” period, and every time I met you I had the sense that you were taking a deep breath of the air of the (needless to say quite important) times and moving forward as fast as you could. I was also very interested in your comments about the watchtower. This made me realize that the scars that are left over from splitting the city into two, and Berlin’s history, are also driving forces behind your work. It’s easy for a regressive (spectral) expression regarding the trauma of German history to become pompous and dogmatic like some kind of monument. But as Hannah Arendt said, the evils of war spring from the political attitudes of the citizens who put it in motion. In that sense, the violence of the war (and the Cold War) is best conveyed not through a monumental installation but through streets and old houses, something I imagine you feel even more strongly living in Prenzlauer Berg.

With a few exceptions, I believe the window frames you used in the works that you showed at the 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa, and as stage sets in the production directed by Toshiki Okada (of Chelfitsch) all came from places you lived in Berlin. It seems as if they are also colored by memories of the Nazis, the Cold War, and death. Both the Gestapo and the Stasi were national secret police organizations, but they also protected a lot of informers and wire-tappers who were ordinary citizens. In other words, the windows of ordinary houses in East Berlin were like surveillance cameras indirectly operated by the government. Your window installations can simply be seen as an everyday symbol of the city of Berlin, but also as evidence of its political history.

In your solo exhibition at the National Museum of Art, Osaka, you showed an installation made up of used shoes that had been sent in from people all over Japan. The people who provided the shoes also attached a piece of paper with a message explaining their memories of the shoes. This functioned to bury the past like a floating lantern carrying a spirit downstream, but somehow it also evoked memories of Auschwitz. The installation you did in Warsaw created an especially strong impression of the Holocaust, but this was also true of this work in Japan. It seems to me that through your body and your work, you have suddenly created a link from the remote political past to the memories of individual Japanese people, and directly manifested this unclassifiable and incomprehensible history and tortuous distance. Perhaps this is related to the fact that you have immersed yourself in a multinational environment in Berlin.

I want to find out a little more about Abakanowicz, who you had originally planned to study with. And how do you see death in relation to your work, which is so entwined with absence? I realize that this is a slightly heavy and abrupt question, but do you think that having a child has also altered your style to some extent?

Shiota: Thanks for your message. How I see death in relation to my work ... This is something I have to consider in my work, but it’s taken me about ten days to come up with an answer. Actually, two days before I received your email, at 5 in the morning on October 14, I got a phone call from Japan. Half asleep, I picked up the phone to hear my sobbing mother say, “Chiharu, your father has died, you have to come home.” I hurriedly bought a plane ticket and three hours after her call, with only my passport in hand, boarded a flight back to Japan.

I made it back in time for both the wake and the funeral, but I was troubled by the fact that I couldn’t bring myself to mentally come to terms with the fact that my father had died. I feel like he’s still here; it’s hard to understand that he isn’t. I realize that he’s not longer here physically, and that however much I search I won’t find that being again. Physically, it feels like losing one of my hands. But I have to mentally come to grips with the fact that my father is gone. What I feel mentally is different from what I feel physically. At the moment, however, I can’t help but feel the gap between the two.

you could tell me something about your ideas regarding the concepts of space and “absence,” Abramović’s significance to you, and any memories you might have from the time you first arrived in Berlin.

Chiharu Shiota: Thank you for contacting me. I was hoping to send a quick reply to your email, but I had to install a number of different works and attend openings for my solo exhibitions at the Church of St. Anne in Montpelier (France) and the Towner Contemporary Art Museum in Eastbourne (U.K.), and of a group show at the Kunstmuseum Wolfsburg (Germany), and I couldn’t find a free moment. I’m not sure why, but over the past month, since the middle of September, I’ve had six shows back-to-back, including solo exhibitions in Pittsburgh (U.S.) and Galerie Daniel Templon (Belgium), and I’m writing this in a train as I head to an opening in Wolfsburg that’s scheduled for later today. First, let me answer your question about my ideas regarding the concepts of space and absence. When I see a room, an abandoned building, or an empty exhibition space (including those in museums and galleries), where someone might have lived but doesn’t actually live now, I feel as if my body and spirit transcend a certain dimension and return to zero. I find myself entering a different world that is somewhat removed from regular life. It’s not that I see apparitions or anything like that, but in a sense I myself return to zero and my conception of the work emerges for the first time in that place.

I generally have a vague image about what kind of work I’d like to make, but I don’t make any specific plans and the image remains vague until I actually see the space. I rarely ask a museum to do something like build a wall for an already completed work. The procedure begins with the existence of a space and because the space has a certain quality, I decide how to make a work for it. I also like paintings and sculptures that slowly speak to people and spaces, but in my case a work begins with an absolute absence and a total space. Many of the works I make appeal to viewers’ emotions by instantly enveloping them in a space. So I start by going to see the space when another exhibition is underway. This is so vital that almost all of the works I’ve made without being able to visit the venue during the planning stages ended up being failures.

Projects like the one I did in which each artist was provided with a four-room apartment on the Torstrasse in Berlin, and the exhibition I did in an abandoned

mental hospital, were very different from showing my work in a white cube. Since I was making works in a way that was similar to tracing footprints through the rooms, it was easy to do. For some reason, when I see an empty place with signs of people in it, my heart begins to tremble.

My apartment-cum-studio, which I’m now in the process of renovating, is located in Prenzlauer Berg in the former East Berlin, and there’s a watchtower that the Stasi (the East German secret police) used for surveillance on top of the building. From there, you have a panoramic view of what remains of the Berlin Wall. Every day that tower was used as a lookout to make sure that no one escaped from East Berlin to West Berlin. The fact that I have made my studio in this kind of historical building has great significance to my work.

I first came to Germany in 1996. This was prompted by my being accepted to Marina Abramović’s class at the Academy of Fine Arts in Hamburg. But I actually went to Germany because I wanted to study with the Polish artist Magdalena Abakanowicz. It’s a funny story. I got their names mixed up, but Marina accepted me anyway, and I began my life in Germany. Seventeen years have already passed since I started making my work here.

I didn’t leave Japan because I hated it. There just wasn’t any place for me to work or show my art after I graduated from art school, and of course I had to eat. Since it wasn’t permissible for me to leisurely make my works while living with my parents without a job, I entered a German art university so that I could study abroad, and I went back to being a student again. At the time, artists like Hans Haacke, Anselm Kiefer, and Gerhard Richter were in Germany, and it was possible to see fantastic examples of contemporary art firsthand. I remember how I frantically tried to make and show my work in order to become an artist while I supported myself with a part-time job.

It wasn’t an easy life. I moved nine times in three years and I struggled through a period of abysmal poverty. But Berlin was an extremely attractive place where young artists from all over the world had gathered after the collapse of the Wall. I lived among people with a variety of nationalities, and I thought more deeply about the fact that I was Asian, which inspired me to explore my identity. By living and working in this city, I came to the conclusion that I didn’t want to be anything other than an artist or ever live a stagnant life.

A Correspondence with Chiharu Shiota

Toshikatsu Omori

Since relocating to Germany after first going to the country as a student in the 1990s, Chiharu Shiota has had the opportunity to present her work in a wide range of countries. Fixated on specific materials such as yarn, dresses, window frames, and shoes and bags filled with the memories of unknown people, Shiota gradually refines her works by showing and making them over and over again. This approach coincides with developments in her own life. In the following exchange, based on an email correspondence, she looks back at the last 20 years of her career.

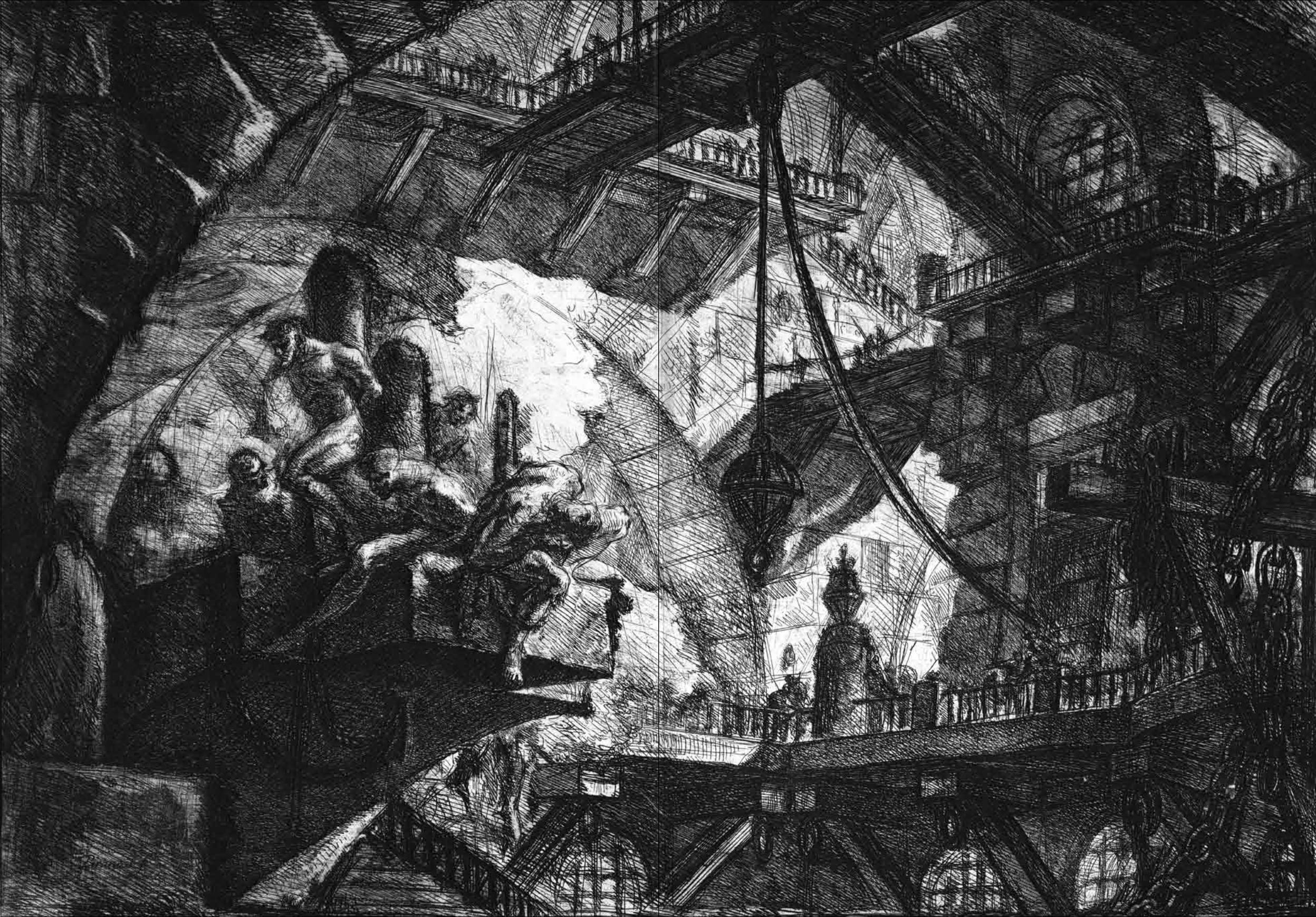
Toshikatsu Omori: There are several subjects I would like to explore in this exchange, but the reason I asked you to take part in an email correspondence (I usually write essays in this column) is that I wanted to ask you directly about your work up until this point as someone who is familiar with the early part of your career, when you began to make your way as an artist in Germany.

To make a long story short, I first met you in a context that had nothing to do with art. I think this was slightly before you moved from Hamburg to Braunschweig, and began attending Marina Abramović's class and auditing Rebecca Horn's classes at the Berlin University of the Arts. I remember being very surprised when you showed me your portfolio around that time. It consisted of two bulging volumes. I realized then that you had already been engaged in a long, serious undertaking since your teens, and that you had a tremendous amount of energy. Not much mention is made of that portfolio anymore, but it included lots of photographs of your works dating from your time at Kyoto Seika University. Regardless of the university framework, it was from that time on that if you found a place to show your work, you would go and negotiate the conditions and hold an exhibition there. This was how you were able to realize shows like the solo exhibition you did at that temple (Honen-in), something that would normally be daunting to a university student. It seems to me that you had already created the foundation for your artistic

practice at that point – namely, an acute sensitivity to spaces, and above all, making demands of and engaging in a dialogue with a space.

Here, I'd like to embark on a brief tangent. I imagine that the fact that you are Japanese and a woman who makes use of artistic materials like yarn and dresses to create magnificent spatial expressions can sometimes lead to delicate problems. If left-wing feminist artistic expressions arose in the late 1970s in response to the Eurocentric, male-dominated myth of (stereotypical) modernism, the 1990s saw the spread of multicultural art that evoked concepts and contexts from the traditional cultures of Asia, Oceania, and South America, as well as from cultural anthropology. In the 2000s, this multicultural environment, combined with urban development, global strife, and the revamping of long-established nationalistic and economic structures, prompted the conspicuous emergence of stateless expressions that could not be contained within either a Western or a non-Western framework. Naturally, it is impossible to simply classify things according to a certain era, but assuming that this is more or less an accurate description of the changes that have occurred over the years, your work seems to coincide with each of these characteristics. At the same time, it has an evasive quality that does not fit into any prescribed context and contains a uniquely disengaged sensibility, making it difficult to simply state that it deals with gender issues or can be placed within the schema of Western versus non-Western culture. Further, I have the sense that this sense of "transience" itself functions as a motivation for your work.

I'd like to begin by asking you about problems related to spaces. How do you deal with the memories and the invisible historical implications that dwell within a given space, regardless of where the venue happens to be in the world? And to what extent do you sublimate the space internally and transform it through the act of filling the "absence" (with an installation)? Is it safe to assume that Abramović, who was your teacher, influenced you in your approach? I would be very pleased if



- 11 *Kant's Critique of Aesthetic Judgement*, trans. James Creed Meredith (Oxford: Clarendon, 1911), 218.
- 12 *Ibid.*, 230, 243.
- 13 For recent studies of the *capriccio* genre see Ekkehardt Mai, ed., *Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya* (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum Milano: Skira, 1996), 157–167; Mai and Joachim Rees, eds. *Kunstform Capriccio: Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne* (Cologne: König, 1998).
- 14 Werner Busch was the first to indicate the importance of the use of this word in the title and thus stimulated my analysis: "Piranesi's 'Carceri' und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert," *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 39 (1977): 209–224.
- 15 Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* (London: Warburg and Courtauld Institute, 1969).
- 16 See the review of Renaissance theory concerning the *capriccio* in Gavuzzo Stewart, *Nelle "Carceri,"* 61–72.
- 17 René Descartes, *La Dioptrique* (1637), digital version of Université du Québec à Chicoutimi (2002), ed. Jean-Marie Tremblay, <http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/dioptrique/dioptrique.pdf>, 51.
- 18 Jacques de Lajoue, *Livre nouveau de douze morceaux de fantaisie utile a divers usages* (Paris: Lajoue et Chéreau, 1736); Marianne Roland-Michel, *Lajoue et l'art rocaille* (Neuilly-sur-Seine: Arthéma, 1984), Cat. G 55.
- 19 Dario Succi, ed., *Capricci Veneziani del Settecento* (Turin: Allemandi, 1988).
- 20 Paolo Ulvioni, *Atene sulle lagune : Bernardo Trevisan e la cultura veneziana tra Sei e Settecento* (Venezia, Ateneo Veneto, 2000).
- 21 Count Algarotti authored the European best-seller *Il Newtonianismo per le dame* (*Newtonianism for Ladies*, 1737). On his connection to the production of *capricci*, see Annalisa Delneri, "Smith e Algarotti, la splendida utopia," in Succi, *Capricci*, 65–76.
- 22 Joseph Addison, *The Spectator* 413 (June 24, 1712).
- 23 Lodovico Antonio Muratori, *Della forza della fantasia umana* (Venice: Pasquali, 1745), 50.
- 24 The dating of Tiepolo's *Capricci* is a complex problem, but most scholars believe the series originated in the period around 1743–1744. Recently Jaco Rutgers has shown that they could have been created at an earlier date. Among the dates suggested by the author, the undisputable terminus ante quem is 1741: "The Dating of Tiepolo's *Capricci* and *Scherzi*," *Print Quarterly* 23 (2006): 254–263.
- 25 Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca: Cornell University Press, 1975).
- 26 Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (London: Reaktion, 2002).

- 27 Prior to the 18th century, the improvised *abbozzato* was considered acceptable only as an exception to the rule, since critics regarded it as a sort of *capriccio*. See Vasari's censorious description of Tintoretto's work: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi (Florence: Sansoni, 1878–1885), VI, 587–588.
- 28 Translated by Donald Posner, "Col sporcar si trova: Piranesi Draws," in Sarah Lawrence, ed., *Piranesi as Designer* (New York: Smithsonian Institution and Cooper-Hewitt National Design Museum, 2007), 139–170.
- 29 Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis* (Garden City, NY: Garden City, 1943), 121.
- 30 Victor Brombert, *The Romantic Prison: The French Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 23.
- 31 My italics. Lodovico Antonio Muratori, *Della forza della fantasia*, 53.



118–119

Giovanni Battista Piranesi, from the series "Carceri d'invenzione" X (detail), ca. 1761
ג'ובאני בטיסטה פיראנזי, מתוך הסדרה "בתי הכלא של הדמיון" X (פרט), ca. 1761 בקירוב

The idea of prison is in fact a kind of archetypal image, one that presents itself almost inevitably to the mind of any thinker or philosopher who considers the human sense of interiority. The dualism of body and soul implies a notion of the soul being locked up or walled in, incapable of freedom except by death or salvation. Famous discussions along these lines include Plato's Allegory of the Cave (where people remain chained during their lifetimes) and St. Paul's and Origen's image of the soul chained inside the "terrestrial prison" of the body.³⁰ Since these metaphors had become commonplace in Europe, Piranesi must have known of them. However, the more recent discussion of fantasy and dreams in his milieu had given a new turn to this prison metaphor, connecting it to the problem of uncertainty about the reality of dreams. In the words of the Cartesian philosopher Tommaso Campailla, as quoted by Muratori:

The images transmitted to the mind by the external senses are the only means of knowing that outside its prison there exist other real bodies independently. Sometimes it happens that in a dream the mind receives impressions and ideas from some source other than the external senses. However, the mind does not know that these have been introduced indirectly and supposes that they arrived by the ordinary means of transmission from external sensors. It therefore cannot but trust them fully and believe that the objects whose images are seen and felt and enter into the common sense are indeed external to the body.³¹

Within this conception, the bodily seat of the soul came to be recognized as located in the brain and reliant entirely on images of fantasy for its materials of perception. Contact with the outer world could no longer be seen as unmediated and unproblematic; the senses could not be trusted, and fantasy became the jailer of the mind. Locked inside the realm of fantasy, the soul could not actually comprehend the real world, which must now be regarded as "transcendental." Such doubt concerning authentic contact with the external world is precisely what we can observe in Piranesi's *Carceri* prints. There is a high window in a round tower (pl. III), but it is not transparent enough to see through. Even if it were, only the prison walls would appear on the "outside." In another image, we strive

towards an apparent upper opening along a spiral staircase that never ends (pl. VII). Once again the Romantic writers, who thought that Piranesi's own figure must have participated somehow in these scenes of prisons, had the right idea. The *Carceri* may well contain a metaphor of every inner self, beginning with the artist's own.

Dr. Lola Kantor-Kazovsky is the Chair of the Art History Department, The Hebrew University of Jerusalem.

- 1 See Lionello Puppi, "Educazione veneziana di Piranesi," in Alessandro Bettagno, ed., *Piranesi tra Venezia e l'Europa* (Florence: Leo. S. Olschki, 1987), 217–264; Francesco Nevola, *Giovanni Battista Piranesi: The Grotteschi* (Rome: Ugo Bozzi, 2009), 42–49.
- 2 Ulya Vogt-Göknill, *Giovanni Battista Piranesi: Carceri* (Zurich: Origo, 1958).
- 3 On Romantic interpretations of the *Carceri*, see Luzius G. Keller, *Piranèse et les romantiques français: Le mythe des escaliers en spirale* (Saint-Brieuc: José Corti, 1966).
- 4 Aldous Huxley, *Prisons, with the "Carceri" Etchings by G. B. Piranesi; Critical Study by Jean Adhemar* (London: Trianon, 1949).
- 5 Marguerite Yourcenar, "The Dark Brain of Piranesi," in her *The Dark Brain of Piranesi and Other Essays* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1984), 88–128.
- 6 Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, trans. Pellegrino d'Acierno and Robert Connolly (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987).
- 7 Maurizio Calvesi, "Ideologia e riferimenti delle *Carceri*," in A. Bettagno, ed., *Piranesi tra Venezia e l'Europa* (Florence: Olschki, 1983), 339–360. Calvesi based his conception on two of the three inscriptions that Piranesi introduced in pl. XVI of the second edition. Both are fragmentary quotations from Livy and refer to the establishment of the Mamertine prison and the famous case of Horatius, who killed his sister.
- 8 Silvia Gavuzzo-Stewart, *Nelle "Carceri" di G. B. Piranesi* (Leeds: Northern University Press, 1999). Gavuzzo-Stewart successfully interpreted the third inscription in pl. XVI (on the tomb in the center), which enabled her to identify the two men "buried" in the dark prison instead of a cemetery as Lord Charlemont and his agent, who had insulted Piranesi.
- 9 Lola Kantor-Kazovsky, *Piranesi as Interpreter of Modern Architecture and the Origins of His Intellectual World* (Florence: Leo S. Olschki, 2006).
- 10 Andrew Robison, *Piranesi – Early Architectural Fantasies: A Catalogue Raisonné of the Etchings* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 43.

ambiguity represents the primary characteristic of the fantastic genre in modern and modernist literature. The reader's resultant doubts as to whether a story should be understood as reality or dream, as natural or supernatural phenomena, stands in opposition to the "marvelous" stories of folklore.²⁵ This state of doubt concerning the unresolved ambiguity of what is seen also figures prominently in modern art: diverse modernist trends, including Impressionism, Cubism and Symbolism, all require the viewer's contemplation of the forms and strokes of color that can be either abstract, potentially mimetic, or half-mimetic.²⁶ Tiepolo and other Venetian artists working in the *capriccio* genre of painting similarly mobilized the beholder's imagination to read and decipher their imperfect but potentially mimetic strokes and patches of color. Such artists cultivated the *abbozzato* ("sketchy") style of the Venetian tradition, working in the speediest possible manner and providing minimal hints to the viewer – thus necessitating maximum involvement of the latter's fantasy.²⁷ Piranesi's biographer wrote that he too wanted to master painting in this "sketchy" manner, and to that end studied Titian, Tintoretto, Guercino and Rembrandt. Although Piranesi did not become a painter, his etching appropriated the philosophy and technique of the *abbozzato*. He became accustomed to draw his compositions directly on the plate, and his method included much sketchy improvisation (as seen par excellence in the *Carceri*). The bold motto *Col sporcar si trova* ("messing about one finds") would appear on the title page of one of his later publications.²⁸

From the very first page of the *Carceri*, one also encounters an unusually bold approach to the representation of architecture. The prints are unusually big, and the manner is unexpectedly loose. Speedy hatching, overlapping forms, blots and the use of fingers reveal Piranesi to have been a true follower of Rembrandt. It must be remembered that, both before and after Piranesi, prints of architectural designs were usually intended to be highly precise and geometrically perfect. In contrast to his viewers' expectations of how an architectural subject should be portrayed, Piranesi employs irregular, sketchy hatching, so that white paper shows between his nervous, quick, irregular strokes. Beginning with the first image, the composition deprives the viewer of basic certainty regarding his position (inside the interior or outside), revealing only a blown-up fragment and leaving him at a loss as to the

position of the image's surface. Piranesi's forms, like the steps at the base of the first page, often participate in this game of illusion, and can be seen as either parallel or perpendicular to the picture plane. A chained human figure seated on a sort of cornice protruding above the title is also ambiguous. Posed as a decorative *ignudo*, this figure gazes into the interior with a "Berninian" emotion of extreme awe. His great chain falls very much in the style of Rococo flower garland decorations, and is tied with a bow. The figure can thus be equally interpreted as a real man, a sculpture, or a vignette.

The fluctuation between freedom and incarceration is especially complex in plate IX, which depicts a huge portal in the middle of the composition with an opening above it. People sit on the steps in front of the portal, and their positions suggest that they are prisoners. But is the portal an entrance or an exit? Are the prisoners about to be introduced into the closed space, or did they just confront another grated door during an attempted escape? The opening above the portal offers both possibilities as answers, for it shows open skies as well as tools of torture tied to great beams – an irrational combination of motifs. But is that actually an opening? Too big for a window, the apparent opening does not lie horizontally overhead as would a ceiling. It appears to hang diagonally in space, unsupported by any wall – a virtually impossible prospect in reality. The combination of motifs and allusions has been conceived in such away as to exclude rational comprehension. The print provokes a ceaseless wandering of the mind within a world of remarkably bright yet incomprehensible images.

Plate IX thus overlaps with the world of dreams as described by Muratori a few years earlier. Reason views these images of fantasy, but does not intervene to order them. This state of sleep, or paralysis of reason, allows one to move about in a world of strange visions without really recognizing or being surprised by its strangeness and abnormality. The Romantic writers Coleridge and De Quincey discussed these prints as a series of dreams; their seemingly arbitrary verdict may have come closer to the truth than all the other proffered interpretations. Yet how do prisons come to symbolize dreams? Piranesi was not the only one to make this connection. In *A General Introduction to Psychoanalysis*, Freud exemplified his own approach to dreams with an image of a prisoner dreaming of escape.²⁹

a given design represents a plant, a wave, or a shell. Contemporary viewers were surrounded by such capricious ornaments everywhere – in wall decoration, furniture, book design, and so forth. They must therefore have been conditioned to accept a lack of interpretive certainty and to recognize the necessity of contemplation from multiple points of view. The formal ambiguity of such works plunged each viewer into a kind of reverie that could lead in almost any direction, depending on personal associations. The absence of a precise message, which enables the viewer to complete and formulate the image, corresponds in fact to a modern modality. Pleasing rococo fantasies may seem far removed from modern art, yet some of them already touch on the dramatic and mysterious. Their indeterminacy and sudden metamorphoses are potentially frightening, as demonstrated by the frequent Rococo motifs of shipwreck, waterfalls, ruins and monsters. Piranesi's *Carceri* developed this intrinsically dramatic element to a greater extent and towards new aims.

Already in his first series of architectural fantasies, Piranesi had begun to explore ambiguity in the representation of architectural space. The scenographers with whom he had studied perspective had no such interest; they had to be precise and resolute in presenting the appropriate type of architecture for every scene. Although fantastically rich, their architectural inventions were not "fantasies" per se; they represented palaces, prisons and sea ports with rational clarity, in terms of both intention and space. Yet even Piranesi's first architectural compositions depart from this model, merging elements of different architectural types into one structure and creating the ambiguous sensation of walking inside and/or outside. Piranesi thus provides diverse impulses to the viewer's imagination, instead of a single clear message to the (rational) mind.

Piranesi's trip back to Venice in 1745–1747 transformed this tendency into his central approach. His native city was one of the centers of the "culture of fantasy": all the famous Venetian artists – Marco Ricci, Tiepolo, and Canaletto, among others – produced fantastic images or *capricci* of one type or another.¹⁹ The French artistic influence played little or no role here. In fact, the local background itself could have provided the original impulse for these "genres of fantasy." Venice was an important center of science, and the Cartesian trend in physiology and psychology had been dominant there since the beginning of the century; new scientific investigations

were continually shaking and radicalizing epistemic theories.²⁰ By the time of Piranesi's return to the city, Newton outshined Descartes. The patrons and friends of artists working in the *capriccio* genre in Venice – figures such as the British Consul Smith, Count Algarotti and the publisher Pasquali – were simultaneously the main promoters of Newtonian physics and optics.²¹ Whereas Cartesian optics focused on perspective aberrations that could deceive the human eye and on anamorphosis, Newtonian optics concentrated instead on color, stimulating even more radical doubt as to whether the exterior world really was as human beings perceived it. Already in 1712, Joseph Addison had written that Newton's assignation of color to the realm of subjective sensation rather than reality had proven that humans owe their images of the world entirely to the faculty of fantasy. If the world as it is "could be apprehended, it would appear quite desolate, whereas our Souls are at present delightfully lost and bewildered in a pleasing Delusion, and we walk about like the Enchanted Hero in a Romance, who sees beautiful Castles, Woods and Meadows ...".²²

Fantasy thus came to be recognized as an active and necessary cognitive power. Among Italian theoreticians of this new conception was the famous Italian historian and intellectual L. A. Muratori. His book *Della forza della fantasia umana* (1745) was published in Venice during Piranesi's visit by G. B. Pasquali, a close collaborator of Piranesi's friend Temanza. Muratori analyzed fantasy as a repository of momentary images that share only random connections until placed in order by the faculty of reason. He also recognized states, such as sleep and reverie, when reason merely contemplates the strange and irrationally constituted visions of fantasy without intervening to order them. Muratori compared such visions to the "*rabeschi*" of room decoration.²³

Around the same time, in the early 1740s, Tiepolo made a series of etchings titled *Capricci*, which feature strange and disparate visions that defy rational explanation.²⁴ In this series, Tiepolo most closely approached the notion of fantasy as understood in 18th-century cognitive theory. The most diverse motifs – here Classical, Oriental and modern figures, as well as witches, sculptures, owls and skeletons – intermingle as if reason has only observed and not participated in their connection. Due to this irrationality, Tiepolo's scenes oscillate between the seemingly real and unreal. Tzvetan Todorov wrote that this same type of

'Why spatial ambiguities at all in the *Carceri*?' has as yet no convincing answer."¹⁰ Yet a valid explanation can emerge when the very elusiveness of Piranesi's work comes to be investigated in its own right, rather than sidelined. The meaning of the *Carceri* has not been understood precisely as a result of the assumption that Piranesi aimed at creating a perfect and rationally comprehensible work of art. However, his work was a symptom of the inversion of this pattern, a broader development of the 18th century. Immanuel Kant, himself only four years younger than Piranesi, best formulated the principle underlying this particular "paradigm shift." Summing up the debates of earlier 18th-century thinkers, he wrote that in order to please us aesthetically, an object of perception must excite in us a free play of both imagination and reason. According to this conception, any comprehension of an object in purely rational terms (through reason alone) would mean the end of play and thus of pleasure.¹¹ Although in general the philosopher avoided mentioning specific works of art that could exemplify his aesthetic theory, in this case Kant remarked on specific aspects of musical and visual culture. He indicated that musical fantasies and asymmetrical decorative arabesques in wall decoration and furniture (which in his day became both fashionable and proverbial due to their irrationality and irregularity) constituted objects capable of provoking the undiminished play of imagination and reason; these creations were "free," that is, unlimited by any definite rule or concept.¹²

Kant thus highlighted the visual (and audial) culture of fantasy that pervaded 18th-century art from its inception, encompassing the genres of *grotesque*, *arabesque*, and *capriccio*. This visual culture of designs in applied and graphic arts occupied a key place in his theory, and deserves to be analyzed more philosophically than is usually done.¹³ Piranesi himself identified with this trend: when in Venice, he supplied arabesque designs for decorative purposes, and architectural fantasy was his constant passion (as already evident in his first printed work). Notably, the *Invenzioni capric di Carceri* (the title of the series' first edition) also bear an explicit connection to this genre.¹⁴

The fantasy genres and the very terms *capriccio* and *grotesque* were not entirely novel at the time. Grotesque ornamentation had become popular already during the Renaissance,¹⁵ and Mannerist art was replete with inventions that contemporaries termed "capricious." However, the evaluation of such fantastic

works remained ambivalent at best prior to the 18th century. Renaissance theoreticians found them inspiring, on the one hand, but frivolous and objectionable whenever opposed to reason, on the other.¹⁶ By contrast, Kant's modern aesthetics transferred to fantasy (with which reason must "play") at least half of the weight formerly ascribed to the intellect.

This shift towards fantasy as a legitimate cognitive power originated, paradoxically enough, in the development of early modern science. The scientific revolution of the 17th century had shaken the naïve epistemic confidence that the physical world is just as the senses perceive it. According to Descartes, vision and the other senses provide no truer information to the soul than a cane gives to the blind. Humans must rely on the imagination to compose an image of reality, like the blind man poking about with his cane. For coherence to emerge, such fantastic ideas have to undergo the judgment of reason – a task that does not always prove possible. As overwhelmingly demonstrated by optical illusions and tricks of perspective, even the slightest hint can deceive our senses. In consequence, Descartes argues, one can hardly discriminate between reality and dream – a condition that would become one of the most important motifs of 18th- and 19th-century literature.¹⁷

Viewing the 18th-century "visual culture of fantasy" through the "period eye" of Piranesi's time reveals that it was not confined to entertaining fantastic ornament as practiced since the Renaissance. Its most advanced forms incorporated ideas connected to the new epistemic skepticism on which the idea of fantasy was now based. The pioneers of the new genre invented a more sophisticated entertainment that operated on the basis of illusory, deceptive, indeterminate realities. They intended to shatter reality – or, more precisely, the viewer's cognitive certainty of it. Only a few years before Piranesi's time, for instance, Jacques de Lajoue produced graphic art featuring deeply ambiguous forms. In his works, a particular element may appear deceptively as a defined object of moderate size, such as a cartouche or frame, while representing a limitless sea with shipwreck-causing waves from another perspective. Lajoue painted a palace interior that doubles as a fountain, as well as living figures that mutate into sculptures and vice versa.¹⁸ Similarly, in J. A. Meissonnier's applied art, which strongly influenced popular fashions in Europe, the interpenetration of motifs is carried to such an extent that one cannot say whether

Although many interpretations of the *Carceri* series have been proposed, none of them can coherently explain the entire complex of motifs, allusions and ideas expressed in these prints. Hence each new viewer returns again to the riddle of the *Carceri*, repeating the very same questions as past observers. Piranesi's work seems to have been executed with an elusiveness and paradoxicality that forestall the satisfaction of a complete understanding. Nearly every motif, idea and feeling in these prints coexists with its opposite. The viewer cannot even be absolutely sure that these imaginary buildings, named "Prisons," are in fact places of incarceration. Despite attributes such as chains and window grates, only a few of the spaces are actually closed. Strangely, the "prisoners" – some of whom seem to be undergoing torture – are "contained" within an open space that presents unlimited vistas in the distance. The status of the other figures is unclear; most of them move freely through the halls and on the intersecting staircases and bridges, or stand and converse in these vast spaces. The dense and seemingly underground spaces seem to be strongly lit (especially in the first edition), yet are at times dark or gloomy. Classical details here and there contextualize the world of the *Carceri* as belonging to Roman antiquity, but are seemingly contradicted by a capricious combination of Classical, Gothic and Renaissance forms.

This elusiveness, or ambiguity, is carried even further by ambiguities in the representation of space. The viewer hesitates before Piranesi's images, uncertain whether he is viewing an interior or an exterior. The artist often plays with optical and perspectival illusion to hinder perception of the true position of objects (before or behind others), the orientation of arches (parallel or perpendicular), and so forth.² In his previous works, Piranesi utilized an unambiguous one-point perspective. Here, however, he confronts the viewer with multiple points of view and thus with contradictory spatial hints. All the while, puffs of smoke and intersecting forms impede any clear mental reconstruction of the architectural space. For 19th-century Romantic writers, the first to admire the *Carceri*, all this represented simply the architecture of dreams – an unending reproduction of claustrophobic delirium.³ Many later interpreters also tended to concentrate on Piranesi's masterful and delusive play with space, and to treat his interiors as an expression of psychological tension. Aldous Huxley compared them to Kafka's worlds of confusion and to the

complex formal thinking implied in Cubist and abstract art.⁴ Marguerite Yourcenar described them as a means of evoking apocalyptic horror.⁵ The architectural theorist Manfredo Tafuri opined that Piranesi represented the dark side of the Enlightenment, its "universe-machine" metaphor, characterizing him as a pioneer of architectural modernism and as a prophet of today's unresolved social problems.⁶

But what was Piranesi's conscious message? In their attempts to answer this question, art historians have repeatedly sought to penetrate the artist's mind and the culture out of which the idea of the *Carceri* arose. The prison motif was present in 18th-century stage decoration, but that precedent is hardly sufficient to account for the much more complex meaning of Piranesi's prints. The artist did provide a clue in his reworked second edition by adding details, including inscriptions, which point to the history of Rome. Moreover, the second edition of the *Carceri* appeared simultaneously with his archaeological treatise, *Della magnificenza ed Architettura de' Romani* (1761), a circumstance implying a connection between the prints and Piranesi's exploration of Roman architecture. Maurizio Calvesi even proposed that the *Carceri* simply portrayed the ancient Mamertine prison in Rome in an exaggerated manner, so that their subject could be described as the severity and judiciousness of Roman law. Calvesi contextualized the *Carceri* firmly in the age of Enlightenment by drawing parallels between Piranesi's writings and those of 18th-century philosophers, such as Giambattista Vico and Montesquieu, who interpreted Roman law in support of their own views of society.⁷ More recently, however, Silvia Gavuzzo-Stewart interpreted the same details as a system of personal rather than purely historical allusions. She viewed the *Carceri* as connected not to Piranesi's archaeological investigations, but rather to his conflicts with a patron who had initially pledged to support earlier archaeological publications but then reneged.⁸ In contrast to the above interpretations, the author of the present article has proposed that the *Carceri* reflect Piranesi's nationalist architectural program. Like Temanza, Piranesi belonged to the school of thought that repudiated Greek post-and lintel structures in favor of the Etrusco-Roman architectural language of walls and arches.⁹

While recent interpretations do shed valid light on certain details of Piranesi's conception, none of them have been able to explain the *Carceri* comprehensively. As one of the most scrupulous scholars of the prints candidly admitted, "The question

- 26 Hadas Maor, "Chiharu Shiota: Angst vor...", in *Embroidered Action* (exh. cat.), Herzliya Museum of Contemporary Art, 2004, 47.
- 27 Kelly Long, "Memory, Dreaming and Death (2012)," in Menene Gras Balaguer (ed.), *Chiharu Shiota, The Hand Lines* (Casa Asia: Actar Publishres), 2014, 117.
- 28 *Ibid.*, 117, f.n. 33; Akira Tatehata, "The Allegory of Absence (2003)," in *Chiharu Shiota, The Hand Lines*, 153.
- 29 Andrea Jahn, "The Interview," in *An Interview With Chiharu Shiota* (Berlin: Kerber), 2016, 13, 19.
- 30 *Ibid.*, 19.
- 31 Tatehata, "The Allegory of Absence," 151.
- 32 *Ibid.*
- 33 Shiota reveals that she enrolled in her first class with Marina Abramović by mistake, having confused her name with that of the Polish Abakanowicz, whom she had intended to study with when moving to Hamburg. See the article "A Correspondence with Chiharu Shiota" in this catalogue, 117–97.
- 34 Long, "Memory, Dreaming and Death," 110, f.n. 4.
- 35 *Ibid.*, 111, f.n. 7.
- 36 *Ibid.*, 111, f.n. 8.
- 37 Andrea Jahn, "Chiharu Shiota's Way into Silence: Moving inside the Eternal Triangle in Art," in *Chiharu Shiota, The Hand Lines*, 158–160.
- 38 Balaguer, "The Hand Lines," 78, f.n. 46.
- 39 In her correspondence with Toshikatsu Omori in this catalogue, she writes of her father's injury and death and of her own experience with cancer.
- 40 Jahn, "Chiharu Shiota's Way into Silence: Moving inside the Eternal Triangle in Art," 159–160.
- 41 Jahn, "The Interview," 25.
- 42 Balaguer, "The Hand Lines," 38.
- 43 Jahn, "The Interview," 33.
- 44 Jahn, "The Interview," 7.
- 45 Long, "Memory, Dreaming and Death," 115.
- 46 Jahn, "The Interview," 28.
- 47 Jahn, "The Interview," 27.
- 48 *Ibid.*, 68.
- 49 Hitoshi Nakano, "What Lies in the World of Silence," in *Chiharu Shiota, The Hand Lines*, 61.
- 50 Jahn, "The Interview," 74.

Piranesi's Prisons, Early Modern Cognitive Psychology, and the Visual Culture of Fantasy in the 18th Century

Lola Kantor-Kazovsky

Born in the Republic of Venice in 1720, G. B. Piranesi studied architecture in the city of Venice before moving to Rome at the age of twenty. He would reside there for the rest of his life, devoting most of his time to exploring Roman antiquities and engraving topographical views of the city. Such art by Piranesi and his followers bore primary responsibility for making the image of Rome widely known well before the invention of photography. Yet Piranesi's career as an engraver began with a series of architectural fantasies, *Prima parte di Architetture, e Prospettive* (1743), a genre in which he would continue to work in subsequent years. This first collection makes manifest the influence of stage designers with whom he studied perspective; it also contains the first depiction of a prison in his oeuvre.

Piranesi's next printed series of fantasies, *Grotteschi* (1747–1748) and *Invenzioni capric di Carceri* (*The Prisons*, first ed. 1749), were conceived more independently and have remained enigmatic until the present day. In particular, no sufficient explanation has yet been advanced for the artistic intention underlying 14 prints (16 in the second edition) that depict gloomy, labyrinth-like prison interiors unlike any real prison. The artist never returned to this peculiar style and topic again; the *Carceri* apparently constituted a unique experiment prompted by a visit back to his birthplace. Notably, the artistic and intellectual atmosphere in Venice differed significantly from that in Rome, being less dominated by the Church and more concerned with recent achievements in philosophy and science. Within the Venetian artistic milieu, Piranesi's most important connections were with the painter Giovanni Battista Tiepolo, who influenced his drawing style, and the architect-scientist Tommaso Temanza, whose interest in mathematics and physics led him to investigate the construction of arches and vaults.¹ It is no coincidence that this very construction forms the main architectural motif of the *Carceri* prints, or that Piranesi appended the words "ARCHIT[etto] VENE[ziano]" to his name on the title page of the second edition.

space of a dream or of the unconscious, as in Piranesi's prints. This is a road that simultaneously ascends and descends, forging a connection between past and future, life and what lies beyond it. As Shiota remarks: "Perhaps death does not mean that we disappear into nothingness but that we dissolve in space. There is a thin line between life and death and at the same time, they form a unity."⁵⁰ The dismal stairway that leads nowhere suggests perhaps that the essence underlying all other things is the Sisyphean climb already enacted in her early performance *Try to Go Home*, in which she repeatedly and unsuccessfully attempted to crawl into a space she had created on a French hilltop. Like Piranesi's endless spaces and stairways, which are made of the fragments of past and future architectural structures, what was is what will be. The ladder is a metaphor for the creations of both these artists – Sisyphean, repetitive, serial, obsessive – an endless process centered on the path rather than on the destination.

- 1 Luigi Fiacci, "Introduction: The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi," in *Giovanni Battista Piranesi the Etchings* (Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen), 2006, 7–10.
- 2 John Wilton-Ely, "'Quella pazzia libertà di lavorare a capriccio': Piranesi and the Creative Use of Fantasy," *The Arts of Piranesi Architect, Etcher, Antiquarian, Vedutista, Designer* (Fondazione Giorgio Cini, Factum Arte), 2012, 34; Fiacci, "Introduction: The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi," 11–13.
- 3 *Ibid.*, 14–15, 18.
- 4 *Ibid.*, 19; John Wilton-Ely, "'Quella pazzia libertà di lavorare a capriccio': Piranesi and the Creative Use of Fantasy," 36.
- 5 Fiacci, "Introduction: The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi," 23.
- 6 John Wilton-Ely, "'Quella pazzia libertà di lavorare a capriccio': Piranesi and the Creative Use of Fantasy," 35.
- 7 Philip Hofer and John Howe, *The Prisons (Le Carceri) by Giovanni Battista Piranesi, The complete first and second states* (Mineola, New York: Dover Publications, INC), 1973, IX.
- 8 Tamar Getter, "Suzanna's Cities," in *Mishkafayim* 39, 1999, 29, in Hebrew. The post-structuralist architect and theorist Manfredo Tafuri saw Piranesi's work as marking the emergence of an avant-garde consciousness. See Ran Oren, "Rome in the Field of Mars," *Studio 70*, 1996, 62–63, in Hebrew.

- 9 Nicolas Bourriaud, "The Problematic of Time in Contemporary Art," *Ma'arav* 3, October 2013, no. 15.
- 10 Oren, "Rome in the Field of Mars," 62.
- 11 Philip Hofer, "Introduction," Hofer and Howe, *The Prisons (Le Carceri) by Giovanni Battista Piranesi*, XII.
- 12 John Howe, "Preface," in Hofer and Howe, *The Prisons (Le Carceri) by Giovanni Battista Piranesi*, IV.
- 13 Fiacci, "Introduction: The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi," 26, 35–36.
- 14 W.J.T. Mitchell, "Metamorphoses of the Vortex. Hogarth, Turner, and Blake," in Richard Wendorf (ed.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1983, 21–20, 133; Ronald Paulson, *Emblem and Expression* (Cambridge, MA: Harvard University Press), 1975, 229.
- 15 Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater* (New York: Oxford University Press), 1985.
- 16 Jurgen Andersen, "Giant Dreams. Piranesi's Influence in England," *Comparative Literature* Vol. 5, No. 3, 1953, 50.
- 17 Victor Hugo, "Les Mages," in *Les Contemplations* (Éditions du groupe, Ebooks libres et gratuits), 1856, XXIII, 432.
- 18 Marguerite Yourcenar, "The Dark Brain of Piranesi," in *The Dark Brain of Piranesi and other Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux), 1985.
- 19 Norman Rosenthal, "Giambattista Piranesi and the Recurring Prisons of Art," in *The Arts of Piranesi Architect, Etcher, Antiquarian, Vedutista, Designer*, Fondazione Giorgio Cini, Factum Arte, 2012, 129.
- 20 Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Boston: MIT Press), 1991; Mordechai Shapira, "The Architecture of Nurit David's Paintings," *Nurit David: I was Born Chinese, Paintings 1980–2007* (exh. cat.), Tel Aviv Museum of Art, 2007, 23.
- 21 Mordechai Shapira, "The Architecture of Nurit David's Paintings," 17.
- 22 Ellen Ginton, "Beginning and End, Light and Shadow in Larry Abramson's Painting," in *Larry Abramson, Paintings 1975–2010* (exh. cat.), Tel Aviv Museum of Art, 405.
- 23 W. J. T. Mitchell, "Bi-National Allegory: Israel-Palestine and the Art of Larry Abramson," in *Larry Abramson, Paintings 1975–2010* (exh. cat.), Tel Aviv Museum of Art, 67–69.
- 24 Rechel Wetzler, "Eva Kotátková," in Massimiliano Gioni, *55 International Art Exhibition. Il Palazzo Enciclopedico* (Venice: Marsilioni Editori), 2013, 109.
- 25 Muniz's *Carceri (Prisons)* (2002) are photographed reliefs composed of string and pins that echo the lines in Piranesi's etchings of fantastic architectural spaces in his *Prisons* series. Muniz copied the lines of each original print into a three-dimensional relief that was then photographed. The use of string to create lines and volumes calls to mind the technique of etching, while the pins allude to the use of the sharp steel chisel used to etch the image into the support.

After the Dream (2011) is an installation composed of five long dresses suspended within a tangle of strings. It calls to mind a state of awakening; that moment when the experience of the dream is still palpable yet is already in the process of dissipating. The dresses, like other objects in Shiota's installations, are affixed to the net of strings like body parts, constituting metaphorical embodiments of life stories. Dispersed throughout the space, they appear as dream images in the course of being forgotten. All that remains are the traces in space, the nets in which stories, dreams, and memories are trapped and woven together. The strings stretching across the space relate the viewers to the body, the clothes, and the other objects, such as the stairs in *Stairway*, while simultaneously separating us from them. In this manner, Shiota creates a dream space that enables us to approach things without being able to touch them. She structures psychological spaces that invite us to encounter the unconscious mind, which is embodied in the installations. The potential of penetrating into the network of strings blurs the dichotomies between sleep and awakening, the conscious and the unconscious mind. Sleep, the unconscious, and the dark of night are all associated with the fear of death. In Shiota's work, the boundaries remain unclear. There is no separation between interior and exterior reality and between dream, life and death. Everything is fluid and fragmented, as is the case in Piranesi's world of prisons.

Like Piranesi, Shiota too entertains a connection with the world of theatrical set design. The experience of constructing a stage reminds her of a nightmare: "We spent 12–14 hours a day putting up the installation right there, at the theater spot with artificial lighting all day and then I went home when it was already dark outside, so it felt like coexisting in a dark dream."⁴⁸ In her installations, as in Piranesi's etchings, the space becomes a stage of sorts for a performance that seems about to take place. Piranesi's spaces often resemble a stage set for a contemporary film or for one of the many 18th-century plays concerned with the theme of prison.

Memory is a labyrinth in which there is no possibility of return, and no opportunity for redemption. Shiota walks down paths that lead nowhere, from one memory to the next. These attempts accumulate and torment her, constituting the source of her fears. Her works all stem from her real or imagined memories, which provoke the anxiety concerning what has been lost.⁴⁹ The group of installations in

which she suspended dresses within a web of threads builds on the work *Bathroom*, which she created in Berlin in 1999. *Memory of Skin*, which was exhibited at the Yokohama Triennale in 2001, included five dresses measuring 13 meters each, which were stained with mud and dripping water. These dresses constitute a fetishistic allegory of sorts for the absent body. The stains attest to memories that cannot be effaced, just as the dresses bear witness to the presence of those who were once there yet no longer are.

In *Memory of Books*, which was exhibited at the 2011 Venice Biennale, Shiota created a small domestic library with old books and a reading room with a desk and chair caught within nets of black woolen strings. This was a mysterious and inaccessible space that could only be observed from the outside, calling to mind an imaginary labyrinth of the kind associated with ancient libraries (as in *The Name of the Rose* or *Game of Thrones*); a dusty attic of sorts filled with books and old memories and haunted by ghosts. The space was pervaded by a sense of nostalgia, an attempt to grasp onto the past and if to entrap it in the network of cobwebs. In Shiota's works, various objects serve as containers for memories: books, shoes, and building fragments, as well as the stairway leading nowhere that is currently being exhibited at the Tel Aviv Museum of Art. This is a fragment of the memory of a structure, a suspended ladder caught within a net of strings. It calls to mind Piranesi's fragments of real and imagined buildings, caught in the network of etched lines. Yet the stairway in Shiota's installation, which is made of Styrofoam, is not a fragment of an existing building, but rather of something that belongs to the realm of memory or the imagination. It does not carry memories of a specific structure (like the clothes, shoes, or windows taken from existing houses), but rather serves as a repository for memories of a different order. It may be related to the memory of the wooden crates produced by her father at his factory, which are today made of Styrofoam. The supernatural and the world beyond this world are present in the work of both Piranesi and Shiota. Both artists are concerned with something that lies beyond the reality of everyday life. In Shiota's work, the dismal tunnels and dark installations offer a metaphor for the transcendental. *Stairway* also constitutes such a metaphor of a transitional space leading to another world; the path to an unknown place, perhaps the

receive the umbilical cord in a little box when a baby is born. My mother showed me her umbilical cord once and also her own mother's cord. We have clearly created a generation of umbilical cords."⁴¹ The umbilical cord was exhibited with ashes, as a representation of both the beginning and the end of life. Shiota's strings are also umbilical cords, which connect her to the world of her parents and to that of her daughter, who was born after she was diagnosed with ovarian cancer in 2005. The umbilical cords expand and multiply, creating a botanical-like image reminiscent of a "rhizome," the term used by Deleuze and Guattari to define a model of growth and multiplication in which each part of the plant has a role in expansion and growth that offers an alternative to the hierarchical order.⁴² The tangled lines expand outwards and intersect with one another as they grow in all directions, and may be connected with additional lines that branch off continuously into more and more lines. The result is a system of horizontal connections devoid of any hierarchical organization or center. The entirety of Shiota's oeuvre may thus be seen as an interrelated system of multiple connections and endless bifurcations; a series of mental and imaginary structures that replicate themselves in endless variations, like Piranesi's series of prints. As Shiota notes, "using webs is something that allows me to explore breath and space like a line in a painting. An accumulation of black thread forms a surface and I can then create unlimited spaces that gradually expand into a universe ... Piling up layer after layer creates a deep black."⁴³

Shiota's work *Seven Dresses* (2015) consists of a tunnel-like passageway leading to a space where seven dresses are suspended like a ghostly vision within a vast network of black threads. It seems as if the bodies that once inhabited these dresses deserted them. The palpable absence of these figures, which amounts to a kind of haunted presence, is characteristic of Shiota's oeuvre as a whole and is especially notable in the installation *Stairway*. The strings in her works function as words and sentences that connect people and represent relationships composed of ties as well as points of severance. As Shiota remarks: "The artistic work with threads is an expression of my own feelings. A thread gets cut or knotted, looks like a sling or sometimes like a tangle. A thread can express feelings or human relationships. When I work with a string, I can't hide anything. If I weave something, and

something ugly, confused, or knotted emerges, then my feelings must have been similar while I was working."⁴⁴

In another early work created in Australia in 1994, Shiota used black string and acorns to create a web in her work *Accumulation*. That same year, she also created several string and bamboo works. *Return of Consciousness* (1996) was the first work in which a network of strings filled the entire exhibition space. Like spider webs, the threads were stretched from floor to ceiling and from wall to wall in an exhausting manual process; the visitors could look into the installation, yet could not enter it. Shiota often weaves into the tangled web of twine objects that serve as substitutes for, or extensions of, her own body – dresses, shoes, beds, windows and stairs, which are trapped in the net like a spider trapped in its own web. Like the mud in her early works, string too has a double meaning – that of both embracing and constraining. In the work *Bondage* (1999), Shiota hammered nails into a wall and used woolen string to suspend a mud-covered baby doll that stretches out its arms in a gesture of innocence, as if walking forward. This work, which alludes to the primal dream of severing our ties with earth, also provokes a sense of disquiet and discomfort capturing an absurd state of impossible longing to escape the constraints that hold us back.⁴⁵

Shiota began weaving strings together in her bedroom. "That is how the idea came up for my subsequent bed exhibitions ... I used 30 hospital beds and in another exhibition ... I used 80 soldier beds. At the opening a few people and I myself were lying on them ... I could imagine a soldier dreaming about his loved ones."⁴⁶ A bed, as she describes it, is a place where one is born and sometimes also dies, the place where one sleeps and dreams. Speaking of dreams, she remarks: "I often think of the Butterfly dream from the Taoist philosophy. A man dreamt he was a butterfly and when he woke up he couldn't distinguish between the dream and real life. He didn't know whether he was a butterfly dreaming of being a human or the other way around. He was confused because once he woke up he questioned his own sense of real life. This for me is what I mean to express when I mention an "extended life" in the sense that we cannot touch it but it is there for sure."⁴⁷ This dreamlike or nightmarish atmosphere, which is a significant presence in Shiota's works, similarly pervades Piranesi's prints of prisons.

Shiota's body, which becomes inseparable from the surrounding landscape and nature, also ties her work to that of the Cuban artist Ana Mendieta (1948–1985). Mendieta's images appear at first glance to confirm the mythical union of woman and nature. Yet the primeval "natural" environment is revealed in her works to be an artistic environment created in the context of a patriarchal system that subjects the female body to various manipulations through mechanisms of violence and sexualization.³⁷

Shiota's installations always make a distinction between her self-representation as a subject and her representation as an artistic object. Within the spaces of her installations and performances, she repeatedly redesigns her role as an artistic subject. Images of death from Mendieta's works filtered into Shiota's works in actions such as the burial of the naked body and the symbolic sinking into a state of anxiety related to death. In a certain sense, both artists related these images of death to a crisis of identity and an impossible return to origins – in Mendieta's case, to her native Cuba. Mendieta buried herself in the earth, covered her body with leaves, or tied herself to the roots of a tree. Death is always present in her works, regardless of whether she presents herself as the object of violence and rape or as part of nature. Shiota's string and twine installations call to mind the roots under which Mendieta buried herself. The dramatic character of Mendieta's works, the conflict she created in every installation, and her concern with questions of gender – especially in works in which ink served to represent blood, violence, aggression, wounds, disease, and death – all underscore the affinity between her and Shiota's works. "Ana Mendieta is a big influence on me," Shiota said in 2001. "In her work, she played with death all the time. And that interests me too. She wanted to unify her body with the universe."³⁸

Shiota is also sometimes compared to the German-American artist Eva Hesse (1936–1970) in terms of her use of materials and the systems organizing her works. Hesse created hanging installations and forged a new aesthetic by using unconventional industrial materials such as latex, rubber, twine, ropes, and tubing. The photographs of Hesse capture her surrounded by the organic forms of her sculptural works or covered in a tangle of ropes, which she used to hang her installations. Like Shiota, Hesse viewed the artist's body as an integral part of the three-dimensional work, and her artistic materials grew directly out of the body.

Hesse experienced Nazism, exile, the suicide of her mother when she was 10 years old, and death of brain cancer at age 34. Although their life stories are indeed very different, Shiota's life and art may be said to be controlled by the same kind of obsessive anxiety. Moreover, Shiota's life has also been surrounded by the shadows of death.³⁹ Hesse's sculptural work thus seems to herald the spatial presence of Shiota's installations and performances.

As already noted, Shiota's work is based, to a large degree, on the creative ethos that defined the feminist artists of the 1970s, who were the pioneers of performance and installation art. Shiota is similarly concerned with questions of gender, with the blurring of boundaries between public and personal-artistic spaces and between the audience and the artistic subject, and with the undermining of other dichotomies such as interior-exterior, mind-body, and nature-culture. These artists created direct and provocative installations concerned with the presentation of the female body in "conventional" roles as an object and an image. Their artistic language formed the basis of Shiota's language, and her artistic intentions are not far from their radical ambitions. Like them, Shiota is concerned in her work with a range of deconstructive approaches to subjectivity and personal and national identity.⁴⁰ In the end, however, she remains enclosed in a world of her own.

Echoes of the work of Louise Bourgeois (1911–2010) may also be detected in Shiota's installations – not so much as a direct influence, but rather as a partner in a dialogue that is not necessarily linear, and which sheds light on additional aspects of Shiota's work. One can, for instance, compare the "cobwebs" created by Shiota to the spaces of Bourgeois' installations, as well as to Bourgeois' monumental sculpture *Maman* (1999), which she created for the Turbine Hall at the Tate Modern in London: a gigantic spider containing marble eggs. The spider is presented as a weaving, protective figure (that of the mother, in contrast to the threatening father figure).

*

In the installation-performance *My Existence as a Physical Extension* (1995), which was exhibited at the Honen-in Temple in Kyoto, Shiota presented her umbilical cord as representing inter-generational connections that are at once personal, familial, and national-cultural. As she recounts, "In Japan, it is customary to

the seeds of the themes that would go on to preoccupy Shiota later on: the endless attempt to define national, familial, female, and artistic identity. Her total immersion in her work, and the anxiety related to this infinite and obsessive creative process, create both a prison and a route of escape: "Waking up at the break of dawn, I often lose grasp of where I am, as if all things visible are tangled into a web of anxiety, my body freezes. But, if this anxiety disappears, I may no longer be able to produce my work, and that makes me even more fearful."³¹

Two of the artists with whom Shiota studied exerted a significant influence on the consolidation of her artistic identity. The first of these two, the Japanese sculptor Saburo Muraoka, was her teacher at the University of Kyoto, and is known for using his body as a medium and subjecting it to extreme states of fear, danger, strength, endurance, and exhaustion. The second artist is the well-known performance artist Marina Abramović, with whom Shiota studied in Hamburg beginning in 1996. Under Saburo and Abramović's influence, she learned how to follow her unique way and give expression to the obsessions concealed deep within her psyche.³² Shortly following her arrival in Germany, she also studied with Rebecca Horn, whose unique artistic language involves the use of many mediums: action, body, performance and installation art, as well as drawing, film, and sound. Shiota's works follow the tradition initiated in the 1960s and 1970s in the body art of Horn, Abramović, and others. These women artists subjected their bodies to various manipulations and forms of injury in an attempt to study the power of the patriarchal gaze and the possibility of separating female authority from the long-objectified status of the female body. Shiota undermines the sexualization of the female body by covering it with paint or mud, and develops her own strategies to address these themes. Using woolen yarn or objects that serve as substitutes for her body, she presents it as an expanded artistic object in space. Another artist who has exerted an important influence on Shiota's work is Magdalena Abakanowicz.³³ In 1991, when she was 19, Shiota saw an exhibition of Abakanowicz's work in Tokyo, and this encounter had a deep impact on her. Abakanowicz presented works composed of rough fibers, which later became a signature element of Shiota's visual language: "[The works] weren't beautiful but they emanated immense inner strength. This was a time when I was considering

whether to continue or not studying art. Before that, I had studied painting. That encounter helped me to understand that art is not only there to be looked at: it is also about what it radiates from inside."³⁴

In 1998, while participating in a workshop with Abramović in Brittany, France, Shiota fasted for several days as part of a project created by Abramović. On the fifth day, she remembers, Abramović came to her bed at five o'clock in the morning and handed her a piece of paper and a pencil: "She asked me to write down just one word. It was difficult because I hadn't eaten for four days, and was now completely weak and my consciousness was very blurred. Then I wrote down a word on the paper. The word was 'Japan.'"³⁵

A short time later, working in the same area of France, Shiota created the performance *Try to Go Home*. She formed a space resembling a narrow cave at the top of a hill, and crawled up to it over and over again to lie naked on the wet earth, covered in mud and surrounded by broken branches, leaves, and roots. The performance ended with the act of washing her body, which was caked with mud. As Shiota stated, "I wash my soil-covered body. No matter how much I wash it, there's something that cannot be washed away that remains in my heart."³⁶ The title of this work, in which the cave represents a uterine space, points to the impossibility of returning to one's point of origin.

In 1999, after moving to Berlin, Shiota created a video documenting the performance *Bathroom*, in which she repeatedly spilled muddy water over her body, using the remains of the dirt that had covered her body, face and hair in the performance *Try to Go Home*. Shiota's attempt to unsuccessfully clean herself while further sully her body in *Bathroom* seems to distill the same desperate human attempt to return to one's original state. Her experience of attempting to remove the dirt at the end of the performance *Try to Go Home* had expanded into an independent work). The mud simultaneously enveloped Shiota and circumscribed the boundaries of her body. As such, it can be interpreted as a symbol of Mother Earth, of which she cannot free herself. The inability to wash off the earth may also express an inability to escape her different identities (as Japanese, as a woman, as an artist, and so forth) by changing her location. The performance conjures up a primeval memory that cannot be discarded, adhering to her skin.

shaped environments pervaded with negative energy, seemingly suspended in an ambiguous state between sickness and dream. And if they are indeed dreaming, they seem to be trapped in a labyrinthine, Piranesi-inspired nightmare.

Shiota, a Japanese artist living in Germany, makes the following comment concerning her dreams: "When I dream I am in Japan. I have the feeling this is Japan. The dream is like a reality ... I cannot distinguish the dream from reality. When I wake up, I have the feeling I am still dreaming."²⁷

Piranesi's act of dreaming himself into the tangled lines of Rome's glorious past is also an act of exile: both geographically (as a native of Venice), and temporally (the desire to restore Rome's glorious past within the present). The web of threads in Shiota's work separates those within the installation from those outside, while blurring the presence of both. The woolen yarn envelops the sleepers while simultaneously shackling them to the bed, and threatens the viewers while also protecting them. The spaces she has created in this series of installations call to mind mental asylums, prisons, or other spaces removed from the realm of everyday life. Pervaded as they are by a nightmarish atmosphere or by a sense of anxiety, which in some cases is augmented by the sound of water dripping from a faucet beside the bed, these spaces all seem related to death.

Indeed, Shiota's installations and performances, in the course of which she lies (and sometimes sleeps) naked in a bed or sits on it for an entire day, create a reality in which the redemption of the soul is inevitably related to death.²⁸ The proximity between the world of death and the world of sleep originates in ancient myths, where death is often represented as a prolongation of sleep. (In Greek mythology, Hypnos (Sleep) and Thanatos (Death) are in fact twin brothers). The contrast between dream and waking seems to disappear in the works, as does the contrast between other binary dichotomies – life and death, the conscious and the unconscious, exterior and interior. Following the end of Shiota's performances, the bed covered with white sheets remains. (White, as she notes, is a symbol of death in Japan).

*

Chiharu Shiota was born in 1972 in Osaka, and began creating installations and performances after studying painting in Japan and in Australia. In 1994, as part

of a student exchange program, she exhibited her work at the Canberra School of Art, Australian National University. This key early work, a performance titled *Becoming Painting*, marked her transition from painting to performance art. In it, she transformed her body, as well as the floor and wall, into painterly expanses covered in white sheets. She then poured red enamel paint onto the sheets and onto her body, blurring the boundaries between interior and exterior and including a representation of red bodily fluids as part of the artistic process. In doing so, Shiota transformed her body into the object of an artistic action, giving expression to her interest in the subjectivity of art-making and in women's art.

The inclusion of various objects functioning as substitutes for her own body in the string installations similarly symbolizes her desire to study the identity of the artistic subject. According to Shiota, artworks are created when we suspend our habitual expectations concerning the relations between the artistic subject and the work of art, the viewer and the performer, inside and outside – when the elements in the work, including the viewers, are all engaged in a state of constant flow and recognize their dependence on the space created by the artist. Shiota sees performance art as an action designed to allow for free and independent expression, especially in the aftermath of liberation from conventional painting on canvas, which is two-dimensional and static. *Becoming Painting* was her first step in this direction. Just as Janine Antoni painted her 1992 work *Loving Care* on a large canvas by using her hair as a paintbrush, so Shiota used her body, which is wrapped in cloth and dipped in red paint, as a tool for painting. In doing so, she embodied her own desire, and her body became a substitute for the painting.

Becoming Painting was Shiota's first physical, dynamic artwork. "I couldn't paint anymore because for me painting was just color on the canvas. It had no other meaning whatsoever. I couldn't connect my life to just painting because it had no sense of belonging." Speaking of the experience of moving away from conventional painting, Shiota added: "I was struggling so much that I once dreamt I was inside a three-dimensional painting. I was fighting to breathe while surrounded by oil colors."²⁹ The red enamel paint she used in this performance was toxic, and caused her skin to burn. She was forced to cut her hair after the performance, and it took three months for all traces of the paint to disappear.³⁰ This early work contains

is represented as a convoluted accumulation of ruins, a labyrinth of ideological narratives. Abramson describes a general collapse of all the architectural styles in a chaotic tangle of fluted columns, Jerusalem stone, and concrete – cultural fragments alluding to Piranesi's prints and reflective of the artist's despair when confronted with the impossibility of restoring the glorious past.²³

The concern with prisons and other oppressive institutions such as mental asylums, and the analysis of their underlying mechanisms, are a common theme in the work of many contemporary artists, including Gregor Schneider and Ai Weiwei. Descriptions of disciplinary systems and oppressive institutions, which at times build on her own experience and personal memories as a point of departure, are also characteristic of the works of the contemporary Czech artist Eva Kotátková. Her work centers on invisible cages, or prisons, as obstacles that regulate and limit various areas of life. Kotátková uses sculptural installations, collages, altered books and machine parts to express the psychological effects of social pressures, revealing how systems designed to heal, enlighten, and encourage can become abusive and oppressive. Her project *Asylum* (2013), for instance, involved a collaboration with patients at a psychiatric hospital outside of Prague.²⁴

The British artist Pablo Bronstein creates drawings and prints that combine elements from the design and architecture of different historical periods – imaginary, critical and ironic decorative elements inspired by medieval, Baroque, and 18th-century styles, which are combined in his works with elements from the 1980s. His prints also include 18th-century tools related to Piranesi's work, such as *Cafetiere in the Piranesi Taste* (2011), or "Poodle Piranesi, Period Pieces in the Metropolitan" (2011).

Piranesi's *Carceri* may be described as a meteor in the sky of art history. Just as we look at a constellation of stars and simultaneously observe in it something from the past, the present, and the future, so one can still perceive the gleam of Piranesi's innovative and unique qualities, which have impacted modern and contemporary strategies of art-making and will likely continue to do so in the future. The darkness and gloom pervading the *Carceri* teem with multiple and endless dimensions of time, sensation, and thought.

Piranesi's imaginary prisons, whose walls are made of ink and whose spaces are affixed to paper, are inescapable once one enters them. Chiharu Shiota's prisons are made of yarn stretched across a three-dimensional space, thus providing her with a certain degree of control over entering and exiting them. The exhibition at the Tel Aviv Museum of Art features Piranesi's prints alongside Shiota's installation *Stairway* (2012/2016), a variation on an installation first exhibited at Kunsthalle Kiel in Germany. Both Piranesi and Shiota's works conjure up fragments, memories, and vestiges of the past, while suffocating it by means of tangled lines – a tangle of string in her case, and a tangle of etched and engraved marks in his. The string installation that echoes Piranesi's work is also reminiscent of Vik Muniz's series "*Carceri* (Prisons)" (2002).²⁵ By maintaining the freedom to enter and exit the installation, Shiota, it seems, is able to partially extricate herself from the tangle of the past, of traumas and memories. Piranesi, by contrast, attempts to extricate himself from the labyrinth by means of the imagination and of its echoes in the tremulous lines of his prints, yet to no avail. His obsessive drawings, strange connections and reconstructions of the past within the present collapse when confronted with reality. Piranesi's *Carceri* are the prisons of unfulfilled desires.

*

In the summer of 2004, Shiota presented the installation *Angst vor...* (Anxiety of...) as part of a group exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art. Black woolen strings were stretched from floor to ceiling, interwoven to create a dense net reminiscent of a cobweb, which was spun around a bed. On the opening night, the artist slipped into the cocoon-like tangle of strings and sat on the bed, which had been borrowed from the Abarbanel Mental Health Center. Beds have appeared repeatedly over the years in many of Shiota's installations. Sometimes a single bed is included, while in other instances a number of beds are occupied by dormant figures that appear as alter-egos of the artist.²⁶ Shiota herself sometimes falls asleep in one of these beds in the course of her performances. The sleeping figures in these bed installations, including *Breathing from Earth* (2000), *During Sleep* (2002), and *Angst vor...*, were all imprisoned within structures made of black string that

The vision of Classical art as captured in Piranesi's wild dreams also influenced Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, and many others. Hugo, whose poems often refer to Piranesi, associates him with the images of "the dark mind" (*le cerveau noir*) and of the "Tower of Babel," and includes him among the magicians mentioned in a poem by this title.¹⁷ In the title of her essay "The Dark Brain of Piranesi" (1984), Marguerite Yourcenar quotes from Hugo's poem. She sees the repetition of architectural structures as a metaphor for Piranesi's nightmares, born of his dark mind.¹⁸ In Edgar Allan Poe's story "The Pit and the Pendulum" (1842), a man condemned to death by torture is held by the Spanish Inquisition in a Piranesi-inspired prison cell in Toledo prior to his liberation by the French.

The utopian Italian architect Antonio Sant'Elia, whose architectural designs remained similarly unrealized, is often mentioned in relation to Piranesi. Sant'Elia's series of drawings *Città Nuova* offers a futuristic vision of a city with a complex transportation network unfolding on different levels, high-rise buildings, terraces, and diagonal passageways in recurrent geometric patterns. Consciously or unconsciously, his unrealized utopian vision influenced the development of modern cities worldwide. His futuristic drawings, whose designs expand to infinity, preceded the expressionistic architecture of the mechanized city, as given expression in Fritz Lang's *Metropolis* (1923). Here too, passageways stretch upwards above a dark city, as in Piranesi's set designs. Lang's film, like the theater of prisons presented by Piranesi, depicts a self-enclosed, isolated world that can also symbolize the world of modern art, whose differentiation from the world of reality is related to the strategies first initiated, even if unintentionally, by Piranesi. The metaphysical spaces of Giorgio De Chirico's paintings and of Italian Futurism are also related to Piranesi's *Prisons* series. One can also mention the work of Kurt Schwitters, which he created out of cultural debris found on the streets, and especially his well-known work *Merzbau*, which he began in Hanover in 1923 and which remained incomplete following the artist's death in 1948. This monumental sculptural construction, which Schwitters created inside his house of wood, plaster, and various materials, constantly evolved and changed, and had to be reconstructed every time the artist moved.¹⁹

The infinity effect – that is, the replication of vast spaces and structures that close in on the subject – creates a world without a center or end in which the

figures are trapped. Piranesi's architectural order exceeds the traditional order or Renaissance and Baroque conceptions of space. In a similar manner, Walter Benjamin's writing and his endless processes of collection and accumulation stem from an obsession with details. For Benjamin, memory works as an invisible system, a subterranean world of associations and flashes concerning different places and temporal moments. Benjamin's *The Arcades Project* consists of a collection of information and quotes arranged according to themes that paint a portrait of 19th-century Paris, and the range of transformations it underwent, beginning with the architecture of the arcades.²⁰ Such an obsessive accumulation of details is also characteristic of the multilayered structures in the works of the Israeli artist Nurit David. David's works deconstruct the traditional perspectival hierarchy, allowing for a convoluted system of associations between different elements, which is reminiscent of the loss of spatial finitude in Piranesi's prisons.²¹

Such a dense and crowded weave of thematic relations and details, which come together to form an eclectic mosaic, is also evident in the works of the British artist Emily Allchurch. Allchurch creates digital collages of urban landscapes out of photographs taken in different cities and inspired by Piranesi's *Prisons*, and then processes them using Photoshop. Like Piranesi's worldview and conception of memory, the spatial principle underlying her works organizes fragments into a new order. The collages are reconstructions of contemporary urban fragments of different cities such as Rome, Paris and London, recast as scenes from Piranesi's *Prisons*. They offer reflections on contemporary urban existence, and thoughts about the claustrophobic climate, fear, and social and technological repression characteristic of the modern European city. In this respect too, they are reminiscent of the imagined structures of Piranesi's *Prisons*, which can also be read as a critique of the social order of his time.

Fragmented objects and ruins also fill the paintings of Larry Abramson. The piles of construction debris in the series "The Pile" (2002–2004) can be interpreted both as the ruins of Romanticism and as representing a postmodern crisis of meaning.²² They allude to the condition of the artist in the context of art history and to the state of Western culture as he perceives it. Mitchell also sees Abramson's "The Pile" series as images of the dark side of Zionism. Like Piranesi's Rome, Abramson's Jerusalem

lines produce architectural elements and human figures that seem to appear out of the paper and disappear back into it. In some instances Piranesi also adds columns of smoke in the foreground or at key intersections, as if attempting to enhance the ambiguity and multiple meanings of the images. In other prints he maximizes his tendency to transform the Roman ruins into monumental structures. Monumentality and ambiguity thus come to occupy the heart of Piranesi's oeuvre.

The drawings and prints for the first edition of the *Prisons* are defined by their free quality, as if they were created in a rapid, passion-filled rhythm. The abstract, unfinished quality of the lines, which appear to be those of a work in progress, is highly compatible with our contemporary, 21st-century sensibility. His control of light and shadow enabled Piranesi to produce a black-and-white drama. Sudden changes in scale and a wealth of architectural inventions are also characteristic of his prints, and especially of the *Prisons*.

*

In 1747, Piranesi began working on his more conventional, popular series *Vedute di Roma*, which would occupy him until his death in 1778. Piranesi's views of the city capture Rome as seen through the eyes of educated, wealthy European travelers who flocked to Italy in the 18th century, and reflected their taste while actively shaping it. The interests of these tourists, who came to the city as part of their "Grand Tour," centered on Classical ruins and on artistic and archeological treasures. These "enlightened" tourists spurred the creation of a commercial market that included prints and reflected the tradition of Italian art. The sites they frequented were captured in Piranesi's prints, and largely reshaped the European image of Rome. His prints of Roman antiquities from 1756, *Antichità Romane de' tempi della Repubblica*, led to his election as a member of the Society of Antiquarians of London. In 1750, Bouchard published Piranesi's popular views in a single volume combining prints from the *Grotteschi*, *Prima Parte*, and the *Carceri*, and titled *Opere Varie di Architettura, prospettive grotteschi, antichità*. This publication increased Piranesi's visibility as an etcher.

In 1761, Piranesi moved to Palazzo Tomati on Strada Felice (today Via Sistina), the address appearing on the following editions of his prints. He began publishing

his prints independently, and even established a workshop where assistants and apprentices worked, including his son Francesco. The workshop enabled him to realize his commercial strategies, not only as a dealer in prints but also as an antiquarian. Piranesi became involved in the restoration and authentication of antiques, and established a museum of sorts that was largely frequented by tourists. He continued to produce views of Rome, while simultaneously working on a republication of the *Carceri* (the edition of ca. 1761). In 1761, he even published, for the first time, a detailed catalogue of his etchings. In 1766, he received an honorary title from the pope, and began signing his works "Cavalier Piranesi."¹³

*

Piranesi's oeuvre inspired several later generations of artists, writers, and poets, who were influenced by his powerful, richly imaginative vision. Many created images in the spirit of his work, sometimes consciously and sometimes by implicitly quoting motifs that allude to his work such as rising spirals, whirlpools, abysses, labyrinths, infinitely reproduced images, fog, machines, architectural ruins, demons, spirits, and prisons.¹⁴

Piranesi's impact is evident in the work of the poet and artist William Blake, as well as in English Gothic novels such as Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764) and William Beckford's *Caliph Vathek* (1786). Piranesi's spirit can also be detected in the obsessive and unfinished writing of Samuel Taylor Coleridge, such as his poem *Christabel* (1816). In Thomas De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater*, the architectural model with its infinite repetitions, staircases and endlessly reproduced Gothic halls dissolving into nothingness is clearly related to Piranesi's imagery. In his book, De Quincey describes an image of Piranesi trapped in one of his terrible labyrinths, groping along a wall that borders on an abyss.¹⁵ Piranesi's *Carceri* etchings, in which the power of architecture seems to reflect supernatural forces, enchanted and mesmerized Romantic writers and artists, who saw the labyrinthine qualities of the soul and the serpentine, spiral nature of the imagination as poetic images for coping with the vacuity and banality of human existence. They viewed the effect of images replicated ad infinitum, which fill the viewer with a pleasing sense of terror, as the true effect of the sublime.¹⁶

and the documentation of excavations, as well as in his restoration and sale of fragments from antiquity. The concern with fragments, seriality, and the work process evident in Piranesi's work would later become a major concern of the Surrealist artists whose work drew from the world of dreams and the depths of the unconscious.

Ran Oren sees Piranesi's prisons as "desperate, entropic structures that cannot truly be constructed. The ruins of ancient Rome, which were exposed during archeological excavations in the 18th century and described by Piranesi, are transformed in the etchings into the entropic elements of a new architectural language. Archeology is no longer a tool for the reconstruction of the past, but rather a metaphor that gives rise to a new aesthetic and critical worldview ... the abandonment of the Classical lexicon is not yet possible. In socio-cultural terms, Piranesi is developing a 'negative utopia' – a system of deceptions, lies, distortions and horrors that entangle the viewer in a dark apocalyptic vision."¹⁰

Piranesi's "prisons" also give expression to the prison of financial constraints, from which he never broke free. These constraints largely shaped the course of his life, forcing him to divert his energy away from his true passion – architecture. His "prisons" are thus the purest, most distilled and precise expression of his Romantic longings. Like Francesco Goya, whose highly inspirational series *Los Capriccios* (1797) reflected a mental breakdown of sorts, so Piranesi's *Prisons* convey the dark regression of consciousness by means of expressive, creative, monumental variations and dramatic architectural settings. The resonance of Piranesi's nightmares, as they are given expression in his *Prisons*, can also be identified in the works of later, similarly "haunted" artists, such as James Ensor and Henry Fuseli, as well as in the work of contemporary artists such as the Israeli artist Keren Russo. In the work of these artists, the concern with both consciousness and the unconscious takes on the form of images such as demons, threatening animals, mines, swamps, sewage systems, and other subterranean systems. The first series of *Prisons* created by Piranesi represents a transitional stage of sorts between his earlier *Capricci* and the haunted prisons of the second series. It thus alludes to the next stage in the development of this theme, which would later be echoed in the works of the Romantic painters and of other artists.

These "prisons" of the imagination, which Piranesi described as capricious inventions, are impossible architectural forms that have no connection to actual prisons. The prints feature vast spaces, monumental columns, supporting walls, and arches presented from an oblique angle – all scenes that are exercises in the dynamics of monumentality. Their overwhelming size is reminiscent of Gothic halls, which cannot be perceived in their entirety. They provoke a sensation of mystery and questions such as: Where do the stairs lead? What forms of torture are being performed by means of the ropes, wheels, chains and less clearly defined torture machines depicted in the prints? Who are the people (some of whom are giants) chained to the rings in the walls in distorted or contorted poses, walking, or speaking? These images of prisons provide no glimpse of a world beyond them to which one can escape; nothing but more and more spaces and elements that offer no way out.¹¹

The prints in the late edition of the *Carceri* (ca. 1761), which Piranesi published himself, are dramatic, refined, fuller and darker images than those in the first edition, which are often perceived as more raw and intuitive. Piranesi effaced the word *Capric* from the title page and added images such as a large torture wheel in plates I and IV, ladders in plates VI, XI, and XIII, chains in plates IV and XV, and stairs and passageways in most of the plates. The hint of an open sky is occluded in the later version by additional walls and arches. The promise of potential liberation is thwarted, perhaps because the artist's personal prison came to increasingly close in on him with the passage of time. In addition, Piranesi added to this later edition two plates numbered II and V, whose crowded spaces call to mind his *Grotteschi* and other of his prints. These plates featured an assortment of vestiges, sculpture fragments and remnants of buildings – a reinterpretation of Roman motifs as the basis of a new style, as described by John Howe: "A ruined arch is not just a clever rendering of an abandoned and crumbling Roman structure, it is an episode in an epic dedicated to decadence and vainglory, stories of ruin as well as ruins, prelude to a later century's idly Romantic musings."¹²

Piranesi does not present integral, coherent structures and does not provide sufficient information for us to be able to determine the form or function of the large structures he depicts. As in a dream, each print requires us to reconstruct the image and understand it by relying on fragments and allusions. The rapid

an ensemble of related series, which each shed light on a different aspect of his unique worldview. In 1744–1749 he executed and sold prints of both illustrations and fantasies – variations on symbolic, allegorical messages and mysterious, esoteric themes, which came together to form a singular and unique artistic vision. These decorative descriptions were charged with a range of enigmatic meanings, and their primary subject became a pastiche of different periods, elements, and compositions.⁵

Piranesi's connection to the medium of printmaking was deeply related to Venice. In the 18th century, Venice was one of Europe's important art centers, as well as a well-known printmaking center, and its greatest artists all engaged in printmaking. Painters such as Giovanni Battista Tiepolo and Giovanni Antonio Canal, known as Canaletto, commemorated vistas of the city, which together with Rome and Florence was becoming a magnet for wealthy tourists. Artists similarly flocked to Venice as part of the "Grand Tour" of Europe that lasted two or three years, centering on Italy. Venetian painters whose themes were urban rather than rural contributed significantly to this trend. Piranesi stayed in Venice for two long sojourns in the mid-1740s. During this period, Canaletto published his magnificent etchings *Le Vedute di Venezia* (Views of Venice). In Venice, Piranesi also became acquainted with Tiepolo's *Capricci* etchings. The capriccio genre combined architectural fantasies and an assortment of famous ruins and Classical motifs with topographical views and elements inspired by Baroque set design. It catered to the taste of the European elite, which was fascinated by the Classical past. Canaletto also painted *capricci*, in which ruins were often clustered together or appeared as imaginary painterly visions. In Rome, Giovanni Paolo Panini similarly described the contemporary city, as well as its ruins and archeology.⁶

Tiepolo, Canaletto and Panini are considered sources of inspiration for Piranesi's improvisations in the *Grotteschi*, as well as in the series *Carceri d'invenzione* (Prisons of the Imagination), whose title in the first edition contains the word *capriccio* [*Invenzioni Capric di Carceri*]. This series featured 14 prints, and was published in 1750. It was then altered and republished ca. 1761 as a new series featuring 16 prints. The Venetian influence is evident in this series, as is Piranesi's penchant for fantasy and technical and conceptual freedom of expression. In these prints, he

experimented with perspectival and illusory constructions of space and the use of light and shadow, while exploring the possibilities inherent to the printmaking medium. The *Carceri* series perfectly encapsulates Piranesi's virtuoso skills.

Piranesi's *Carceri* combined motifs from Classical buildings, set designs, and medieval castles into unique vistas unparalleled by any contemporary creations, even though the themes of captivity and descriptions of prison interiors were prevalent in 18th-century Italian dramas and operas.⁷ Indeed, it is possible that Piranesi's experience designing theater sets was one of the catalysts for the creation of the series. The *Carceri*, together with other prints by Piranesi, are excellent examples of the intersecting concerns with fragments, history, memory, and questions of (personal, professional, and national) identity, which are equally relevant to contemporary, 21st-century art.

Despite Piranesi's desire to restore Rome's glorious past, this series is an example of what the Israeli artist Tamar Getter describes as the impossibility of a pure and ideal reconstruction of the glorious Classical past. This impossibility is not only a result of objective, economic, and practical considerations. From a subjective perspective as well, the desire to reconstruct the past disintegrates once the contemporary subject is brought center stage, since his chains of associations, which are the fruit of the artist's free imagination and of the mental collage he creates, preclude any possibility of actually returning to the past.⁸ The *Carceri* prints aptly describe the artist's entrapment in the paradox that he himself created.

Nicolas Bourriaud writes in relation to Robert Smithson's works and to the concept of "the ruin in reverse": "The past has actually substituted the future as an object of interrogation and concern." This "inversed archeology" explores the present from within the past, or more precisely, from within the the future. As Bourriaud adds: "Strangely, if you look at what's left, what are the possibilities now, the last continent to be discovered is actually history. The past is the only place where we can make discoveries. It's not about the new anymore; it's about discovering, which is very different."⁹

The treatment of archeological excavations as a rediscovery of the past, and the past's reconstruction within the present that becomes the future, are given expression in Piranesi's oeuvre both in his prints and in his concern with archeology

excavations of Herculaneum, which had begun in 1738. It was at that time that he decided to dedicate himself to the widespread dissemination of Classical antiquities through the medium of printmaking.

In Rome, Piranesi lived under the wing of the Venetian ambassador in Palazzo Venezia. He initially made a living by working for the brothers Domenico and Giuseppe Valeriani, who became known for their paintings of ruins and for their set designs, as well as for Giuseppe Vasi, the owner of a successful print workshop that produced commercial prints of *vedute* (views) as souvenirs for pilgrims, students, and tourists visiting the city. Piranesi quickly mastered the medium of printmaking (engraving and etching), and used it to design fantastic, imaginary, highly complex buildings, as well as to create detailed reconstructions of ancient Roman ruins. He discovered the architectural techniques of the Romans, which he believed to be superior to those of Palladio. During this period, Piranesi focused on the creation of prints for commercial purposes. Later on, he came into contact with the architect and geometer Giovanni Battista Nolli, who was also a publisher of maps, and created drawings for a map of Rome which he then transferred to copper plates.³

In mid-1743, before leaving Rome for Venice (where he would remain until the fall of 1744), Piranesi created a series of prints featuring architectural fantasies which he titled *Prima Parte di Architetture, e Prospettive*. These prints offered reflections and ideal representations of contemporary architecture, which combined the language of Classical architecture and the monumental, dynamic perspectives characteristic of set designs in the style of Ferdinando Galli Bibiena and his milieu. This anthology of prints constituted Piranesi's first series. Before embarking on his trip to Venice, he also left behind in Rome a small number of prints featuring famous ancient and modern vistas, which were intended for sale to tourists and others or as illustrations for tourist guides. The book written by Galli Bibiena's son Giuseppe, which was titled *Architetture, e Prospettive* (1740), was one source of inspiration for Piranesi's series *Prima Parte*, which also included a print titled *Carcere oscura* (Dark Prison). The influence of this book is evident in Piranesi's choice of title and in his description of complex architectural fantasies, which create a powerful impression of hidden spaces opening up onto one another to infinity.

Characteristics such as angular perspectives, niches, and numerous ceilings and arches reveal Bibiena's influence. At the same time, Piranesi toned down and refined Bibiena's curlicues and ornamental forms and dramatically used light and shadow to create more clearly defined and refined architectural spaces. This series features an assortment of ruins inspired by actual Roman ruins, which would become one of the signature elements in his works.

Piranesi went back to Venice for another long sojourn in July 1745, remaining there until September 1747, and his subsequent return to Rome was made possible thanks to the commercial print market. He began working as an agent for Giuseppe Wagner, a German engraver and publisher, and subsequently opened his own workshop on Via del Corso, across from Palazzo Mancini – the seat of the French Academy in Rome. His radical ideas and theories concerning antiquities were shared by a number of French figures in the milieu of the French Academy, with whom he collaborated on executing panoramas of the city commissioned by booksellers, and especially by Giovanni Bouchard. Thanks to his connection with Bouchard, Piranesi began working on the large-format version of his *Vedute di Roma* (Roman Views) in 1745–1746. This series, which appealed to a wide-ranging audience of travelers and print connoisseurs, became highly popular, and Piranesi continued to work on it until the end of his life.⁴

Rome during this period was a chaotic and fragmented city, filled with basilicas, palaces, and churches in different styles, ranging from Renaissance to counter-Reformation and Baroque buildings. It was ruled by an archaic regime that stifled the vestiges of its glorious past, while simultaneously clinging to them. Piranesi was then at the height of his obsession with classifying and preserving these vestiges, in a desperate attempt to preserve the past through texts and etchings about the antiquities that continued to disintegrate before his eyes. He viewed etching as a more appropriate medium than the written word for preserving the historical authority and literary suggestiveness of these vestiges.

In the series titled *Grotteschi* (1747–1748), Piranesi turned once again to describing melancholic arrangements of ruins, which had already appeared in the series *Prima Parte*. In these refined fantasies, ordered objects and textures are captured in the decorative language of Venice. Over the years, Piranesi created

The Piranesi Effect

Emanuela Calò

Giovanni Battista Piranesi, one of the greatest printmakers of the 18th century, was born in the Republic of Venice in 1720, and embarked on his artistic career in Venice. He initially aspired to become an architect, but economic considerations steered him in the direction of graphic art, which became his main medium of intellectual and artistic expression. His monumental and multivariiegated oeuvre as a master printmaker, publisher, collector, antiquarian, restorer, and entrepreneur was driven, to a large extent, by a desire to realize his greatest architectural visions. The imaginative power of Piranesi's art transformed cultural conceptions of the Classical world and of the city, which were both emblemized, in his eyes, by Rome. His rhetorical tools, which were largely motivated by economic and practical considerations of profitability and market demand, served as the basis for his most radical breakthroughs and innovations in the traditions of both art and architecture. Piranesi used printmaking as a means of promoting his vision (which today can be described as utopian) to restore Rome to its ancient glory. In contrast to those who viewed the past as a distant façade, Piranesi saw the Classical world as exerting a significant impact on contemporary, 18th-century life.

Piranesi's innovative prints feature unique and unprecedented elements that are difficult to conjure up by means of either reason or the imagination. They include *capricci* featuring imaginary architectural constructions, decorative models in multiple forms, illustrations of ancient ruins, techniques, and tools that seem at times to have been invented, yet are always described with great precision and power. Despite the fantastic dimension of his art (his only realized architectural plan was the restoration of the Church of Santa Maria del Priorato in Rome, where he was buried in 1778), already in his lifetime Piranesi was considered to be the foremost spokesman for Classical Roman architecture, and his ideas have exerted an influence extending from the Romantic period to the postmodern architecture of the present. Piranesi saw architecture as a tool for transforming the world, as well as for creating a fantastic

atmosphere through a masterful combination of expressionist and Gothic elements. The dark and complex fantasies that shaped his vision and his colossal and unrealistic perception of the world were the same elements which, in the end, prevented him from realizing his artistic-architectural ambitions.¹

*

Piranesi was trained as an architect, engraver, and set designer, and the breadth of his professional skills was considered exceptional even during his own lifetime, combining great technical mastery with an in-depth knowledge of theory and history. He was the son of a stonemason and builder, and had received practical training in hydraulic and structural engineering in the workshop run by his uncle. An architect and the hydraulic engineer of Venice, his uncle taught Piranesi about the construction and resolution of engineering problems, and introduced him to architectural drawing inspired by the Renaissance architect Andrea Palladio (1508–1580), which was based on rules, functionalism, and the practical application of theories and historical references. Piranesi was later also guided by the architect Giovanni Antonio Scalfarotto, who was known for his anti-academic works and challenge to the rules of Classicism, which resulted in eclectic models such as his design for the Church of San Simeone Piccolo in Venice. Piranesi initially made a living working for Carlo Zucchi, who enabled him to study etching techniques, to refine his drawing and perspectival skills for set design, and to learn advanced techniques of commercial advertising.²

Piranesi first arrived in Rome in 1740, when he was 20 years old. He was interested in studying the architectural ruins of the ancient city, and found it to be both a source of inspiration and a fitting arena in which to work. Roman architecture is at the center of his urban vistas, and its influence is also evident in his other prints. Piranesi would go on to spend most of his life in Rome, with the exception of short trips back to Venice. He also visited Naples in 1743, most likely in order to see the



Many years ago, when I was looking over Piranesi's *Antiquities of Rome*, Mr. Coleridge, who was standing by, described to me a set of plates by that artist, called his *Dreams*, and which record the scenery of his own visions during the delirium of a fever. Some of them (I describe only from memory of Mr. Coleridge's account) represented vast Gothic halls, on the floor of which stood all sorts of engines and machinery, wheels, cables, pulleys, levers, catapults, &c. &c., expressive of enormous power put forth and resistance overcome. Creeping along the sides of the walls you perceived a staircase; and upon it, groping his way upwards, was Piranesi himself: follow the stairs a little further and you perceive it come to a sudden and abrupt termination without any balustrade, and allowing no step onwards to him who had reached the extremity except into the depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, you suppose at least that his labors must in some way terminate here. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher, on which again Piranesi is perceived, but this time standing on the very brink of the abyss. Again elevate your eye, and a still more aerial flight of stairs is beheld, and again is poor Piranesi busy on his aspiring labors; and so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall. With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in dreams.

– Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*
(Wordsworth Editions: Hertfordshire, England, 1994), 188.

←
Giovanni Battista Piranesi, from the series "Carceri d'invenzione" I (detail), ca.1761
ג'ובאני בטיסטה פיראנזי, מתוך הסדרה "בתי הכלא של הדמיון" I (פרט), 1761 בקירוב

nowhere within the space of Shiota's installation and the endless stairways in Piranesi's prints are made of past and future architectural fragments, creating the impression of an endless, Sisyphean process.

This exhibition could not have been made possible without the support of numerous individuals both within and outside the Tel Aviv Museum of Art. First and foremost, special thanks to Ms. Ingrid Flick, whose invaluable support has made the exhibition and the catalogue possible. The exhibition would not have been possible without the collaboration of the Fondazione Giorgio Cini in Venice. We are deeply indebted for the foundation's support, assistance, and involvement in this exhibition. Having accepted our request to lend Piranesi's masterpiece *Carceri d'invenzione* to the Tel Aviv Museum of Art, the foundation's staff generously provided us with invaluable assistance and advice. Special thanks go to Alessandro Martoni, Art Collections, Art History Institute of the Fondazione Giorgio Cini, for his significant support in organizing the loan; to Simone Guerriero, Coordinator, Art History Institute; and to Rossella Patrizio, Secretary, Art History Institute. Heartfelt thanks to the artist Chiharu Shiota for her quick response to our invitation to participate in this project, for her involvement in consolidating the exhibition, and for her support at every stage of the process. Many thanks to the manager of Shiota's studio, Julia Strebelow, and to Virág Imrics, for their important contribution to the realization of this exhibition and for their warm support. Thanks to Shiota's assistants, Athina Tsantekidou and Aleksander Ceresnjes, for their contribution to mounting the installation. Thanks to the Japan Foundation and to the Embassy of Japan in Israel for supporting the exhibition.

Heartfelt thanks to the exhibition curator, Emanuela Calò, and to Jessica Vrazilek, the assistant curator. Thanks to Raphael Radovan, the head of the curatorial wing, to Iris Yerushalmi, to Orna Schwartz Citron, the shipping administrator, and to Yaakov Gueta for their contribution to mounting the exhibition. Special thanks to Alisa Padovano-Friedman, the museum registrar, for her assistance in bringing the works to Israel.

Finally, I would like to thank Dr. Lola Kantor-Kazovsky for her insightful and scholarly article. Thanks to Toshikatsu Omori for the article documenting his correspondence with the artist. Thanks to the catalogue designer, Magen Halutz, and

to the associate designer, Adam Halutz. Thanks to Alva Halutz for the graphics. Thanks to Elad Sarig for photographing the exhibition. Thanks to Orna Yehudaioff for editing the Hebrew texts, and to Talya Halkin for translating the texts. Thanks to the museum registrar and to the conservation department, to Irit Hadar, and to the entire staff of the Tel Aviv Museum of art for providing vital support in realizing this exhibition.

Suzanne Landau

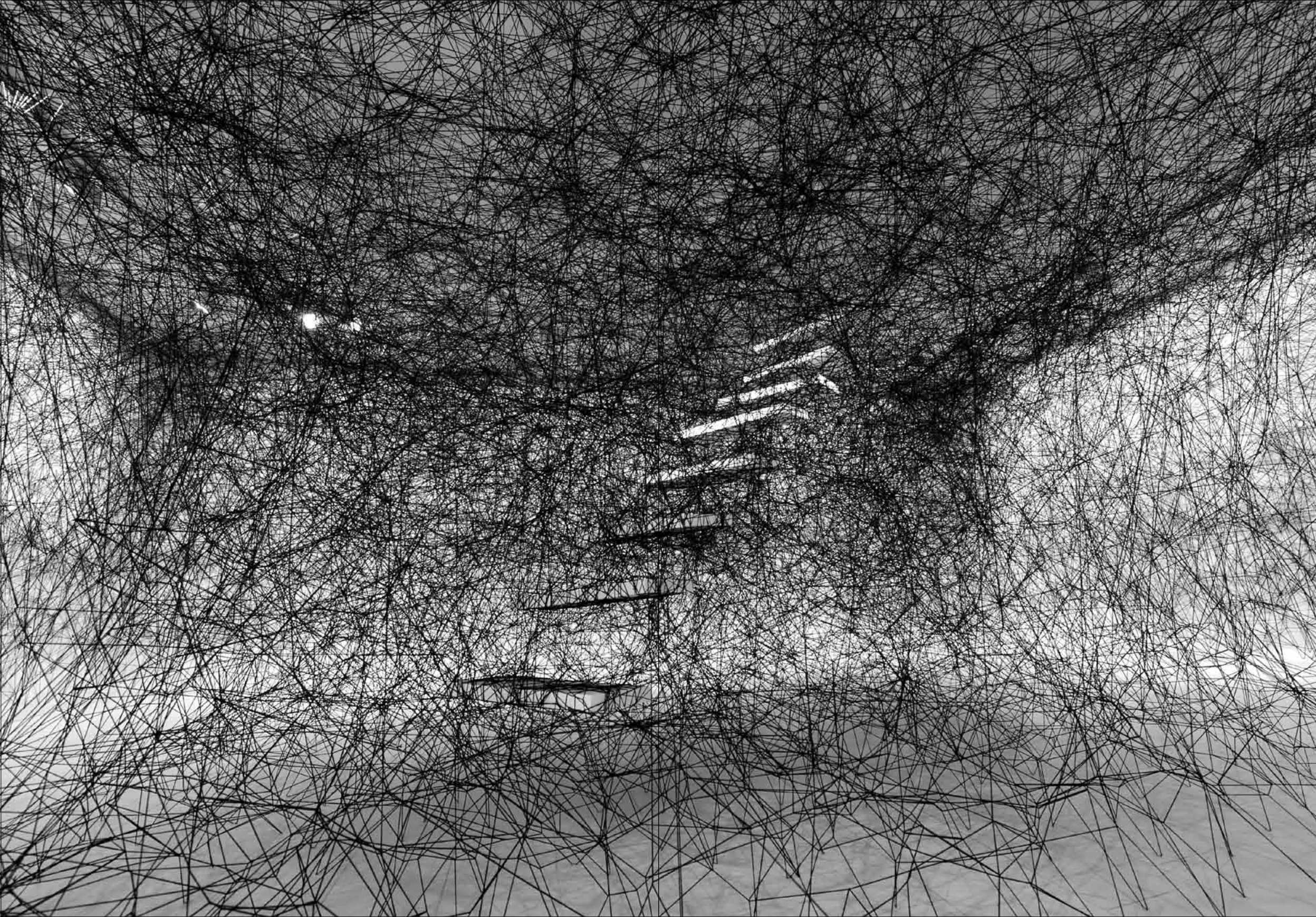
Director and Chief Curator

Foreword

The exhibition "Piranesi/Shiota: Prisons of the Imagination" brings together the series of prints *Carceri d'invenzione*, which was created ca. 1761 by the 18th-century Italian artist Giovanni Battista Piranesi, and the installation *Stairway* (2012/2016) by Chiharu Shiota, a contemporary Japanese artist living in Berlin. Piranesi and Shiota's works are both concerned with fragments, memories, and vestiges of the past. Shiota uses thread to weave together three-dimensional lines in space, and her work process calls to mind the hatching in in Piranesi's *Carceri*, which are, to a large extent, prisons of unfulfilled desires. Piranesi, who was born in the environs of Venice, lived in Rome and dreamt of resurrecting the city's glorious past; Shiota, who lives in Germany, sometimes dreams of being in Japan, and her works blur the line between dream and reality.

Shiota's performances often make use of her own body, and her thread installations include objects that serve as substitutes for her body. Her endless preoccupation with national, familial, female, and artistic identity, her total immersion in her work, and the anxiety accompanying her obsessive and endless creative process simultaneously produce a prison and a route of escape. Her oeuvre is largely based on that of the feminist artists of the 1970s, the pioneers of avant-garde performance and installation art. Like them, she is concerned with questions of gender, with the dissolution of boundaries between public and personal-artistic space and between the audience and the artistic subject, and with undermining dichotomies such as interior-exterior, body-mind, nature-culture.

The presence of a supernatural, transcendental realm is palpable in both Piranesi and Shiota's work. The image of a stairway, which appears in Piranesi's series of prints as well as in Shiota's installation, is a metaphor for a transition to another sphere; a path leading, perhaps, to the world of dreams or of the unconscious. This trajectory simultaneously ascends and descends, connecting between past and future, between life and what lies beyond it. The stairs leading





Tel Aviv Museum of Art

Piranesi/Shiota
Prisons of the Imagination
December 15, 2016 – May 6, 2017

Prints and Drawings Gallery
The Gallery of the German Friends of the
Tel Aviv Museum of Art
Herta and Paul Amir Building

Exhibition
Curator: Emanuela Calò
Assistant Curator: Jessica Vrazilek
Head of the Curatorial Wing: Raphael Radovan
Assistant to the Head of the Curatorial Wing:
Iris Yerushalmi
Shipping Administrator: Orna Schwartz Citron
Hanging: Yaakov Gueta
Lighting: Lior Gabai, Assaf Menachem, Haim
Bracha, Itay Dovrin

Catalogue
Editor: Emanuela Calò
Design and production: Magen Halutz
Hebrew text editing: Orna Yehudaioff
English translation and editing: Talya Halkin
English editing (text by Lola Kantor-Kazovsky):
Isaiah Gruber
Japanese-English translation (text by Toshikatsu
Omori): Olga Miró, Angela Bunning
Associate designer: Adam Halutz
Graphics: Alva Halutz
Printing: Keter Press, Har Tuv

English cover: Chiharu Shiota, **Stairway**,
2012/2016, installation at Schleswig-Holsteinischer
Kunstverein in der Kunsthalle zu Kiel,
photo: Sunhi Mang, courtesy Atelier Chiharu Shiota
Hebrew cover: Giovanni Battista Piranesi, from
the series "Carceri d'invenzione," ca. 1761, Venice,
Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e
delle Stampe, photo: Matteo De Fina

Pp. 166–167, Chiharu Shiota, Stairway (detail),
2012/2016
Pp. 6–7: Giovanni Battista Piranesi, from the series
"Carceri d'invenzione" XI (detail), ca. 1761

All measurements are in centimeters, height
precedes width

© 2016, Tel Aviv Museum of Art, cat. no. 22/2016
ISBN: 978-965-539-143-5

With heartfelt thanks to Ms. Ingrid Flick, whose
support has made the exhibition and catalogue
possible

This exhibition is supported by the Japan
Foundation and the Embassy of Japan in Israel



JAPAN FOUNDATION



Contents

164

Foreword

Suzanne Landau

159

The Piranesi Effect

Emanuela Calò

132

Piranesi's Prisons, Early Modern Cognitive Psychology, and the Visual Culture of Fantasy in the 18th Century

Lola Kantor-Kazovsky

117

A Correspondence with Chiharu Shiota

Toshikatsu Omori

69

Works

Pagination follows the Hebrew order, from right to left.

Piranesi/Shiota

Prisons of the Imagination



Tel Aviv Museum of Art

Piranesi/Shiota

Prisons of the Imagination