

*Compagnia teatrale fondata nel 1981 da Claudia Castellucci, Romeo Castellucci e Chiara Guidi. Si tratta di un'esperienza fondamentale per le arti della scena in Italia, per l'irreversibile alterazione delle convenzioni teatrali e per l'intensa volontà di rifondazione sostenuta da scelte estetiche di forte impronta etica e politica. L'orientamento generale che raccoglie tutte le opere, pur nelle loro profonde differenze, è la concezione di un teatro inteso come arte che raccoglie tutte le arti, dove la rappresentazione è completamente aperta verso tutti i sensi della percezione, come in un sistema di forze. Tra le opere: Santa Sofia - Teatro Khmer (1986), Giulio Cesare (1997), Genesis from the Museum of Sleep (1999), Voyage au bout de la Nuit (1999), Combattimento (2000).*

*Romeo Castellucci* - Abbiamo accettato volentieri l'invito della Fondazione Antonio Ratti per l'importanza che ha avuto per noi, in gioventù, il lavoro di Marina Abramović e di Ulay. Ricordo il loro lavoro quando ancora eravamo studenti come un nutrimento.

*Marina Abramović* - Mi sembra così strano, solo quando lavoro ai miei libri mi sento tanto vecchia. Non penso mai al passato, penso sempre a quello che posso realizzare nel futuro. Ascoltando i loro ricordi mi rendo conto che risalgono a tanto tempo fa: io e Ulay.

Ho sempre sentito parlare dei Raffaello Sanzio come il migliore gruppo teatrale italiano e la prima volta che ho visto un loro lavoro a Francoforte, *Voyage au bout de la nuit*, sono rimasta molto colpita dalla loro performance.

Mi piacerebbe a questo punto parlare con voi della relazione tra performance e il teatro, così diversa dagli anni Settanta, passando dagli anni Ottanta fino a questo secolo. Negli anni Settanta la mia relazione con il teatro era di puro odio: odiavo il teatro con tutte le mie forze. Lo sentivo come qualcosa di artificiale, non vero, c'era sempre una distanza tra attore e pubblico. Gli attori recitavano qualcosa di diverso, incarnando ruoli differenti: la forma del teatro nella sua globalità non funzionava secondo me.

Agli esordi della performance invece l'importanza risiedeva nella diretta relazione con il pubblico, la trasmissione diretta di energia. Il punto essenziale stava nel non provare e nel non conoscere l'esito della performance. Sei lì, in quel momento e qualsiasi cosa accada è parte della performance.

L'unico elemento che serve per iniziare è la chiarezza su cosa si vuole fare. Attraverso l'azione che si sviluppa di fronte al pubblico si possono raggiungere particolari stati mentali. In quel periodo ero interessata solo ad un certo tipo di teatro come quello di Grotowski, o per certi versi quello di Tadeusz Kantor che coinvolgeva nel suo lavoro l'intera famiglia mescolando totalmente teatro e vita, e sicuramente Pina Bausch che metteva i suoi attori in situazioni di estrema difficoltà da cui emergevano le emozioni, non emozioni recitate, ma vissute, esperite. Come quando fece correre a piedi nudi sulla neve una ballerina vestita solo con un abito leggerissimo: la danza diventava reale e molto emotiva. L'idea è quella di creare una situazione in cui la danza può essere davvero qualsiasi cosa: sedersi, stare in piedi, parlare, fumare...

Negli anni Ottanta la performance quasi scompare. Artisti come Jan Fabre ini-



CHIARA GUIDI, ROMEO  
CASTELLUCCI, MARINA  
ABRAMOVIĆ, PAOLO  
CANEVARI  
COMO, EX CHIESA DI/  
FORMER CHURCH OF  
SAN FRANCESCO



ziarono ad utilizzare numerosi concetti della performance, ispirandosi anche ad alcune performance in particolare. Fabre ha poi introdotto lavori teatrali di lunga durata, durante i quali metà del pubblico se ne andava. Anche Bob Wilson lavorava in questa direzione. Si trattava di una situazione molto interessante, perché il teatro stava diventando qualcosa di diverso: la piattaforma per guardare in modo nuovo alla performance. Questo nuovo percorso della performance partiva anche dal mondo delle discoteche, della moda e da lì passava al teatro, attuando un'altra transizione completamente differente. Ora tutto è possibile: l'arte può accadere in teatro e il teatro può trovare il suo luogo nell'arte.

*Romeo Castellucci* - Noi siamo arrivati al teatro attraverso una via paradossale, perché vi siamo arrivati attraverso la nostra formazione di arti visive e la frequentazione della letteratura artistica. Alla fine abbiamo scelto il teatro. La nostra condizione nel teatro è quella di essere dei "capitati", come quando capita di arrivare in una piazza sconosciuta. Abbiamo vissuto il teatro come una disciplina della forma, una forma di energia, endocrina, che era rivolta contro se stessa. C'è una linea masochista che si dispiega contro se stessa che percorre tutto il nostro lavoro e che consiste nel mettersi continuamente al mondo. Ma occorre sgomberare il campo dagli stereotipi del masochismo: il masochismo è qui inteso come filosofico, un sistema di relazioni, una radicale tecnologia del sé preparata per affermare la liberazione dell'individuo.

Rispetto alla centralità dell'idea del corpo, e quindi della sua azione conse-

guente, il teatro gioca un ruolo fondante e centrale in tutta la storia dell'arte e in tutta la storia della forma umana.

Il teatro è quella forma che si trova collocata in senso storico in una posizione primitiva, sia per quanto riguarda la civiltà sia per quanto riguarda l'essere umano: nell'infanzia. Sono almeno duemilacinquecento anni che il corpo è al centro della scena del teatro; la coscienza del corpo di fronte a degli astanti, a degli altri corpi che guardano, nasce nella "scena".

Il teatro è diventato odioso perché ha obliato la sua natura, permettendo l'ingresso di un anticorpo: l'autore, e il testo che tiene sotto il braccio. In questo modo il teatro ha rinunciato al suo primato.

Quello che abbiamo tentato di fare in questi anni è stato tenere continuamente alto e vibrato lo scandalo del palcoscenico. Anche la parola stessa "teatro" è da reinventare in continuazione, perché è una parola che ha perso completamente il suo significato radicale.

Il palcoscenico è un luogo di alienazione e non bisogna fare nulla per anestetizzare questa alienazione. Il problema dell'autore, del testo, della tradizione del teatro narrativo invece è stato quello di riempire questo scandalo con il discorso, costringendo l'attore, e conseguentemente il suo corpo, a essere semplicemente un ripetitore, moderando l'energia del supporto, del palcoscenico stesso. Al riguardo di ciò ritengo fondamentale, per tutta la coscienza della forma occidentale, il pensiero di Antonin Artaud. È imprescindibile. È esistito e ha detto quelle cose. Immerge il problema della forma in un bagno di violenza che risveglia il supporto. È allora che la forma diviene spirito.

*Chiara Guidi* - Mi colpiva sentire parlare Marina di odio, perché questo sentimento ha connotato i nostri esordi. Tra i primi spettacoli (*Santa Sofia - Teatro Khmer*, ndr) c'era addirittura un personaggio, Pol Pot, dei Khmer rossi della Cambogia, che gridava tutto il suo odio a tutto il pubblico, in una visione iconoclasta: il problema dell'iconoclastia era un nostro problema. Tuttavia la cosa incredibile era che odiavamo davvero il teatro, ma ci stavamo all'interno e dovevamo combattere un nemico che ci abitava e che volevamo abitare. Probabilmente questo odio e questo desiderio di annullare il rapporto con il teatro – nel senso dell'esclusività con l'autore – ci ha portati nel corso degli anni a una visione di drammaturgia particolare. Tutto diviene un "atto drammaturgico": la scenografia è drammaturgia; sapere come è fatto un corpo e come quel corpo pesta il palcoscenico, è drammaturgia; il suono è drammaturgia così come tacere è drammaturgia. Avevamo una critica e un sospetto totale verso il testo, che di solito è religiosamente considerato l'unico atto drammaturgico nel teatro. All'interno di ogni spettacolo nasceva un sistema drammaturgico perfettamente controllato. L'odio di cui parlavi portava a delle performance dove la non-previsione programmata degli eventi era un altro modo di



controllo. Parallelamente, e con lo stesso odio, noi abbiamo adottato una super-tecnica che portava al dominio drammaturgico di ogni elemento, facendo i conti con la realtà del teatro, con la sua ricreazione. Nulla poteva modificare la perfezione di quella creazione. Anche un minimo punto di debolezza poteva diventare un collasso. Questo sistema drammaturgico portava con sé un concetto di misura, di tempo, un'architettura, e dava la possibilità di accedere ad un altro mondo che alla fine non ci apparteneva più; il teatro era un problema di universalità della forma. Il problema si sposta quindi chiaramente sulla forma, che va fatta delirare, va fatta uscire dai gangheri, va scardinata, perché possa rivelare e non comunicare. Non si tratta di fare spettacoli illustrativi, né comunicativi, non abbiamo nulla da comunicare. Lo spettacolo diventava un campo di forze, di esperienza, ma soprattutto – e qui mi riconduco al tuo discorso, perché abbiamo ottenuto lo stesso risultato – diventava un campo di forze pulsionali, percussive e in primo luogo emotive. Il linguaggio dell'emozione è il linguaggio universale. Allora la tecnica si deve rivolgere a un ritmo che faccia uscire il corpo dai gangheri. Il ritmo e la pulsione emotiva agiscono sui nervi e sulla carne viva. Ecco perché il problema della misura, l'architettura, è un problema di forma. Inoltre la forma istituisce ogni volta un linguaggio, crea un linguaggio. La parola ha una sua precisa architettura ritmica che restituisce in ritardo un significato, dopo aver provocato un'esperienza emozionale.

*Marina Abramović* - Come hai spiegato, la mia percezione dei vostri lavori avviene ad un livello del tutto emotivo. Le parole, i modi in cui le parole sono dette, i silenzi tra le parole, creano delle immagini. Riuscite a creare degli spazi incredibilmente visivi solo attraverso le parole. Non c'è bisogno di nient'altro. C'è solo il corpo, lo spazio, il pubblico, e riuscite a creare intensità, a catturare l'attenzione del pubblico lungo tutto il percorso in modo molto forte. Il vostro modo di usare il linguaggio gli dà un significato completamente nuovo. Delle semplici parole, pronunciate in un certo modo, hanno un significato specifico; nel momento in cui entrano nel vostro contesto e vengono pronunciate da voi in un modo preciso, diventano per noi un linguaggio del tutto nuovo. L'unico dubbio che mi sorge riguarda il motivo per cui sentite il bisogno di usare i materiali video.

*Romeo Castellucci* - In realtà non si tratta esattamente di un bisogno. Se dovessi spiegare il motivo, non saprei cosa dire. Per quanto riguarda il lavoro presentato a Como (*Uovo di Bocca*, ndr), sapevamo di intervenire in una vecchia chiesa, una chiesa sconsecrata, senza Dio. In qualche modo in questo spazio risuona un meraviglioso silenzio e assenza di Dio. Non so perché ma le chiese sconsecrate hanno un'aura ancora più forte di quelle consacrate. Mi sembra che nelle chiese sconsecrate si possa ancora udire perfettamente il grido che

qualcuno fece: "Dio è morto". Il testo di *Uovo di Bocca* è composto solo da interrogazioni; sono tutte domande a un Dio che non esiste. Sono parole che derivano da questo Dio innominato che si pone al centro del linguaggio. Parole che possono assumere tutte le forme possibili perché sono senza forma, come giustamente diceva Marina. Abbiamo provato a portare su questo presbiterio, sull'altare mancante, una specie di dittico, una doppia pala d'altare, in cui c'era come un diritto e un rovescio. La pala di sinistra era una pala assolutamente vissuta e reale, era il corpo di due donne che vibrava, il corpo stesso della voce senza alcuna immagine, perché le immagini erano ricreate nella sfera emotiva. L'altra parte della pala era una condensazione di immagini che si auto-annullavano, girando attorno a se stesse, in una dimensione sonora di puro disturbo, giocata nella velocità ed entro il concetto di interferenza. Curiosamente l'iperformismo del video, il gettito continuo di figure non comunicava nulla, era una sorta di rovescio quasi perfetto, giocato su un piano totalmente irrealista che è quello della superficie piatta di un video. Siamo venuti qui a fare un esperimento. Ma non è detto che sia riuscito. Tra un anno o due si riuscirà a capire questo tipo di equilibrio.

*Marina Abramović* - Io sono una specie di orribile minimalista e vi consiglio di non aspettare due anni, perché non avete bisogno dei video. Avete una forza così incredibile. Con la voce riuscite a creare letteralmente delle sculture nello spazio. In molti altri vostri lavori, come il *Voyage au bout de la nuit*, usate anche delle macchine scultoree davvero fantastiche. Sono come corpi meccanici nello spazio. E poi ci sono i video. Ma forse dovrete mantenere in contemporanea voce e video, quasi a combattere lo schermo, perché ogni volta che la voce si ferma sento una magia che si interrompe bruscamente e il macchinario che arriva... C'è una continua tensione tra immagini e voce. Peraltro quello che create con il suono, con questa sorta di nuova lingua, è assolutamente fantastico. Mi piacerebbe vedere una volta il *Voyage* solo con il suono e le macchine che realizzate. Si tratta di un'opinione assolutamente personale e so anche molto bene che ogni artista, all'interno di un processo di sviluppo, deve per forza passare attraverso certe fasi e non può semplicemente desistere perché qualcuno glielo consiglia: l'artista deve compiere questo processo. Nella mia esperienza ho sempre considerato molto importante la dimensione dell'errore nel lavoro. A volte non si riesce ad evitare di fare delle cose che si sente fortemente di dover fare, anche sapendo già che sono del tutto sbagliate. Penso che queste siano le situazioni in cui si impara maggiormente e che aiutano lo sviluppo del proprio lavoro in maniera più forte. In certi momenti sapevo che, se commettevo gli errori più madornali che si potessero immaginare, potevo ammalarmi seriamente anche per diversi giorni, eppure li commettevo ugualmente. Che ruolo ha l'errore nella vostra esperienza?



Romeo Castellucci - Qualcuno dice che errore è errare.

Angela Vettese - Sono stata colpita dalla tecnica intesa come disciplina perché è la cosa dalla quale vorrei personalmente imparare di più, cioè l'autocontrollo, l'autodominio; però non volti all'inibizione ma esattamente al contrario, all'esplosione delle emozioni, che è un paradosso molto prezioso. Però devo dire che per chi è abituato all'arte contemporanea il teatro è spesso meno sintetico di quanto noi ci aspetteremmo: avreste comunicato lo stesso con una durata minore.

Marina Abramović - Penso che sia molto giusto quello che hai detto riguardo all'autocontrollo da un lato e all'esplosione di emozioni dall'altro. C'è una frase molto famosa della mia adoratissima Maria Callas: "Quando canto la cosa più importante è che la metà del mio cervello sia completamente sotto controllo e che l'altra metà sia totalmente libera". È fondamentale mantenere l'equilibrio tra questi due stati totalmente contraddittori. Questa è la vera magia di una buona performance, perché bisognerebbe avere una tecnica perfetta – come nel vostro caso – ma allo stesso tempo essere completamente folli. Quando Chiara urlava, un secondo dopo aveva il respiro sotto controllo e la voce normale. Un altro momento interessante del vostro lavoro e che mi è piaciuto davvero tanto – ci dovrebbero essere più momenti simili – è quando Romeo è seduto nel retro e ha cominciato ad applaudire. Era un evento completamente inaspettato e nuovo. Anche se la categoria del nuovo nell'arte è controversa: ogni anno vengono pubblicati centinaia di libri che nel titolo riportano le parole "arte d'avanguardia", ma ciò che viene indicato come la novità dell'anno è già superato l'anno successivo. Bisogna guardare oltre le apparenze: non importa, ad esempio, che ci siano due persone in piedi al centro del palcoscenico che paiono superate perché si sono viste cose simili centinaia di volte. Ciò che importa è quello che accade in termini di energia sprigionata nello spazio tra voi e loro. Quella è l'unica esperienza che conta.

Giacinto Di Pietrantonio - Secondo me i Raffaello Sanzio non hanno mai pensato di lavorare sull'originalità, sebbene siano ogni volta estremamente originali perché ti danno sempre qualcosa che non ti aspetti. Credo invece che abbiano sempre lavorato sull'"originarietà", sia nei temi sia come approccio al teatro. Ciò avviene forse per il forte coinvolgimento con le arti visive. Io li vedo come artisti delle arti visive più che come esponenti del teatro, perché trasformano tutto in immagini, anche le parole, creando un *unicum* di grande forza. È come stare di fronte a un quadro.

Studente - In quest'ottica, come vedete il rapporto con il pubblico?

Romeo Castellucci - Socrate utilizzava un'immagine per svelare un meccanismo. In ogni forma di rappresentazione artistica esiste il meccanismo del pubblico. Un'opera d'arte diventa interessante quando chi la guarda viene trascinato dentro il lavoro. In questo senso poi l'opera d'arte e il teatro diventano un luogo di alienazione, intesa etimologicamente come "andare in un altro luogo".

Ogni lavoro teatrale come ogni pittura della storia dell'arte, comprese le performance di Marina, implicano la presenza dell'altro, che può essere stupida o intelligente ed è una relazione ancora più interessante quando diventa "armata". Provate a pensare a *Las Meninas* o ai quadri di Lotto, o al realismo di Courbet: è un rapporto "armato" verso il pubblico. Per non parlare delle performance che addirittura diventano pericolose per il pubblico, come i lavori di Marina e Ulay. L'energia del pubblico, di chi è davanti all'opera, deve fare parte di un'unica sfera di energia, come un ulteriore atto di drammaturgia.

Studente - Secondo voi esiste ancora una definizione di performance? Il teatro è un buon posto per la performance, come vi relazionate al fatto che il pubblico paga per assistere alla performance teatrale?

Marina Abramović - È come chiedere una definizione dell'arte: ad ogni performer, ad ogni artista, corrisponde una definizione diversa. Io penso che la performance sia quella costruzione fisica e mentale fatta davanti ad un pubblico, nella quale l'artista entra e compie un'azione. Penso che condizione necessaria sia che la performance avvenga alla presenza del pubblico. Per me la performance senza il pubblico non esiste.

Romeo Castellucci - Rispetto al luogo e al rapporto con un pubblico pagante, trovo che il teatro sia l'unico ambito possibile perché è contemporaneamente anche il luogo peggiore. Dal momento in cui non esiste un luogo ideale per il teatro, ogni luogo è possibile. C'è qualcosa che rende meraviglioso questo rapporto pagante con il pubblico che in qualche modo avvicina l'arte del teatro alla prostituzione.

È un legame veramente antico, atavico, è il commercio del corpo, che lo rende miserabile, vero e commovente. Sarebbe paralizzante per me scegliere il luogo ideale per fare uno spettacolo, perché ogni luogo ideale è odioso.

Studente - Come costruite i vostri lavori e come vi ponete nei confronti della trance?

Chiara Guidi - Il discorso su come nasce il nostro lavoro è molto complesso e investe molti campi. Credo che il problema dell'arte sia un problema quotidiano di estrema solitudine. Romeo, Claudia e io lavoriamo separati, per



accumulo di materiali, idee, immagini, scrittura, suoni finché tutto viene catalizzato intorno ad un tema. Quando il soggetto si può riassumere in un titolo, esso attira e rende necessari il quaderno di Romeo con le idee e gli appunti di regia; la struttura ritmica e drammaturgica degli spettacoli che solitamente curo io e il lavoro di scrittura e di movimento del corpo che cura Claudia. La cosa incredibile è che quel tema che catalizza le idee e le rivela, ne sviluppa altre e si arriva a un punto di totale saturazione. Gli spettacoli nostri all'inizio durano cinque ore, ma potrebbero durare anche dieci per le idee che sono scritte: c'è un accumulo di materiale. Poi incomincia un lavoro di miniatura certosina, di definizione della cosa, per cui si scarta parecchio, si elimina. E in questo scarto riesco a vedere l'errore di cui parlava Marina, perché l'errore è un eccesso, una fioritura eccessiva non più necessaria.

Nel momento in cui tutte le energie sono dirette e svelate da quel titolo, incomincia ad esplodere la conoscenza per la materia che va toccata fino in fondo, perché quella materia è il nemico.

*Claudia Castellucci* - La trance significa consegnarsi completamente ad una forza esterna che deve essere ospitata. In questo senso noi non seguiamo la trance, perché non riconosciamo nessuna forza esterna al punto da doverla ospitare interamente. Le forze esterne sono totali e numerose. La nostra tensione sta nel difenderci da queste forze. Un esempio lo si può capire evocando la parola "quantità". La quantità delle forme nel mondo è per me l'insieme di tutte le forze ed è una cosa che mi fa soccombere. Io devo al contrario oppormi alle forze e in questo senso non pratico e non credo alla trance, perché non seguo nessuna religione. Il problema è quello però di essere liberi. Forse questo è lo stato che più si avvicina alla trance, come si è voluta ricordare qui: avere la libertà da qualsiasi compito, da qualsiasi ragionamento, da qualsiasi idea. Quindi significa essere il più possibile fedeli al proprio disegno, proprio perché ci sono invece molte forze che lo inducono a diventare ragionevole e piegato rispetto al mondo. Inoltre la trance come la conosciamo noi occidentali è una cosa o impossibile, perché c'è poca serietà nei confronti dello sconosciuto, o diventa una pratica diletteantistica per stare bene. Lo stare bene è un compito, ma non può essere il compito dell'arte, perché l'arte non è una farmacia.

*Marina Abramović* - La trance mi interessa per l'idea insita di trasformazione. La danza dei Lama, ad esempio, dura una settimana dall'alba al tramonto ed è un'attività fisica estrema. Se guardi al fisico di un monaco che danza senza interruzione ti rendi conto che non potrebbe mai farlo in condizioni normali. Quando la danza comincia il monaco indossa una maschera e in quell'esatto momento si trasforma in divinità. La sua qualità di persona normale scompare trasformandosi in un super-sé e in questa nuova condizione egli può spingere

il proprio corpo oltre i suoi limiti. Tornando alla nostra cultura, penso che sia possibile nelle performance di fronte ad un pubblico raggiungere questo tipo di trasformazione, che modifica il sé normale in un super-sé. Questa si può considerare trance ma è anche il flusso di energia che viene assorbito dal pubblico e poi restituito che permette la trasformazione. Questo tipo di trasformazione è indispensabile per elevare la qualità della performance e penso che possa essere una delle varianti che la trance assume nella nostra cultura, essendo privata del suo significato religioso. Tutti i fenomeni legati al pubblico e alle reazioni di fronte a dei *performers*, come durante i concerti rock, sono da ricondurre a questa idea di trance.

*Chiara Guidi* - Si tratta di un problema di concentrazione, di come la forma in un determinato momento detti un ritmo. Questa concentrazione non mi trasforma, ma mi deforma. È un problema di deformazione, della forzatura sulla materia e non della materia che mi trasforma.

*Studente* - Il vostro lavoro si sviluppa su un continuo "crescendo" ritmico. Come gestite il crescendo e come terminate i vostri spettacoli?

*Romeo Castellucci* - Il crescendo fa parte di un linguaggio metrico e musicale che spesso adottiamo. Cerchiamo una dinamica, un diagramma retorico, invincibile.

Il problema della fine è molto interessante e difficile, perché nella fine sono contenuti il saluto e l'abbandono e ogni volta va pensato in modo particolare, proprio perché non è, a differenza della performance, un segmento di un'azione.

*Marina Abramović* - Per me la performance deve essere un continuo crescendo. Che può essere fatto anche di silenzio, di assenza di azione.

*Chiara Guidi* - Credo che il problema sia per unità ritmiche. Ogni attimo ha il problema del crescendo e di come esso possa unirsi ad un altro crescendo in questa zona di transizione. La crisi è proprio lì, tra crescendo e crescendo ed è la zona più attraente, perché lì si crea un buco, un silenzio che è un peso, che fa scappare. Ma è anche quel silenzio che alterna la drammaticità allo sconcerato di una stupidità, per cui è possibile in quel punto scardinare il significato abituale delle cose. Ritrovando così un altro significato, un altro linguaggio, per cui questa cosa ci sorprende e ci emoziona.

Il problema del crescendo consiste nella maniera di creare questi buchi e poter negare in quei buchi continuamente lo stesso spettacolo. Probabilmente la nostra tensione è quella di mostrare e poi di nascondere, perché non c'è nulla da spiegare. Si tratta quindi di un problema di sottrazione, di ritmo. Il

problema del ritmo rende uniche tutte le arti. Il ritmo affonda nel caos ed è il punto più pericoloso per l'artista e per l'opera. È proprio lì tuttavia che è possibile rivelare e nascondere.

*Marina Abramović* - Penso che il caos sia un punto molto importante. Recentemente a Dublino ho visitato lo studio di Francis Bacon, che è uno spazio piccolissimo immerso in un caos totale dove non si riesce neanche a camminare. In un suo documentario egli dichiarava come il caos fosse importante per lui perché solo nel caos poteva generare immagini nuove. Per questo capisco il vostro bisogno di accumulare materiale. Il caos è necessario per arrivare all'essenza.