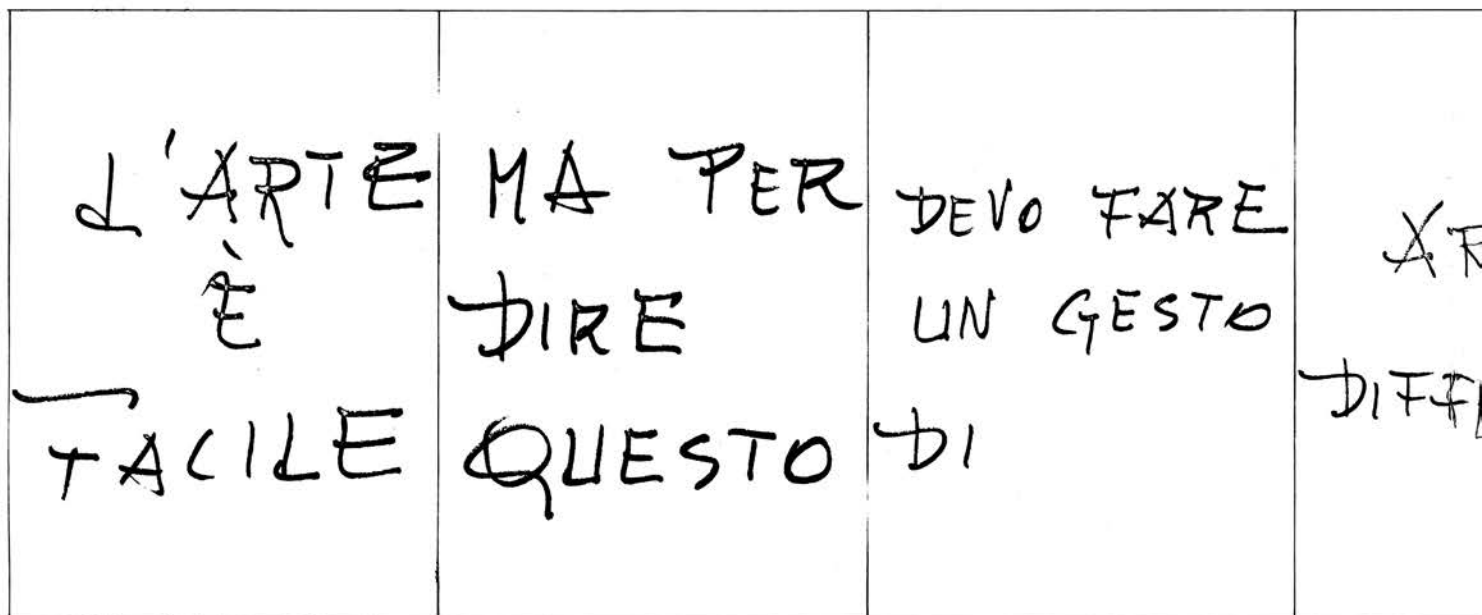


Giuseppe Chiari, Musica e insegnamento



Giuseppe Chiari, *L'arte è facile*.

Nel 1960 Chiari smette di comporre musica su un pentagramma, secondo la tradizione che ha appreso dalla scuola, e abbraccia la sola musica che può fare lui stesso, agendo in prima persona ovunque ci sia una possibilità di suonare, suonando con qualsiasi strumento e in ogni luogo. Torniamo, oggi, a domandarci perché. Perché Chiari irrompe sul fronte delle avanguardie là dove scompaiono i confini tra la musica e le altre arti? Perché Chiari dirà a un certo punto che la musica è solo una parola, ma «una parola seria da non cedere agli altri anzi da rubare?». Perché insomma s'inoltra in quel che oggi ci appare un *curriculum vitae* costantemente deviato dove l'iniziale rivolta si muta presto in progetto rivoluzionario, dove con l'aria di volere tutto distruggere Chiari approda alla costruzione di un'alternativa?

Si può rispondere secondo le ipotesi ormai classiche dell'avanguardia - ossia la trasgressione e l'anticipazione. Le avanguardie storiche dei primi decenni del secolo trasgrediscono la legge (la tradizione) e anticipano un nuovo ordine (il futuro), secondo il modello del triangolo edipico dove all'uccisione del Padre corrisponde l'assunzione del figlio alla funzione di nuovo capo. Ma queste ipotesi, negli anni '60, non sono più soddisfacenti. La legge a questo punto è così squalificata che non si capisce il valore della sua trasgressione. D'altra parte il figlio non può che integrarsi nella figura del Padre, da quando costui (come padre delle avanguardie) è divenuto l'esempio di un superamento dei limiti e della tradizione.

E' nella prospettiva delle *neoavanguardie* che si cercheranno le risposte. L'epoca (dalla metà degli anni '50 a oggi) che vede tramandare il sapere acquisito dalle avanguardie, biforca su due strade: quella dell'arte totale e quella dell'arte didattica. Chiari occupa questa forcella. E se ci domandiamo: chi insegna l'arte didattica? - vedremo che Chiari la insegna.

In 1960 Chiari stopped composing music on the pentagram according to the tradition he had learned at school and took to the only music he could make, by acting in person wherever there was the possibility to play, playing with any instrument and in any place. Why does Chiari penetrate on the front of the avant-garde at that point where the borderlines between music and the other arts disappear? Why does Chiari say at a certain moment that music is just a word, however, 'a serious word not to be yielded to others, on the contrary, to be stolen'? Why, in short, does he advance what appears today a *constantly diverted curriculum vitae*, where the initial rebellion soon transforms itself into a revolutionary project in which Chiari with the appearance of wanting to destroy everything, instead arrives at the construction of an alternative?

One can answer according to the by now classic hypotheses of the avantgarde — that is, transgression and anticipation. The historical avant-gardes of the first decades of this century transgressed the law (the tradition) and anticipated a new order (the future) following the model of the Oedipus triangle where the killing of the Father corresponds to the accession of the son in the role of new leader. But these hypotheses are no longer satisfactory in the '60s. At this point the law is so disqualified that one does not understand the value of its transgression. On the other hand, the son cannot but integrate himself within the Father's figure since the latter (as father of the avant-gardes) has become the example of a surmounting of limits and tradition.

It is in the perspective of the *new avant-garde* that the answers will be looked for. The period (from the middle '50s to the present time) which sees the transmission of the knowledge acquired by the avant-gardes, forks into two roads: one of total art and one of didactic art. Chiari straddles this fork.

io volevo fare una musica / ABCDEFGHILMN / Variation. Variare su variare / / rinunciare all'idea di scala / senza l'idea di scala la musica riprende la sua violenza (1969)

Non a caso uno dei lavori recenti di Chiari s'intitola *Musica madre** - poiché difatti la sua strategia intellettuale rifiuta il ruolo del Padre nella cultura per abbracciare invece la funzione della Madre, a un livello che non è più soltanto psicoanalitico. E' questa l'alternativa fondamentale che caratterizza le neoavanguardie della metà del secolo: sostituire il Padre, che impone la

And if we wonder: who teaches didactic art? — we will see that Chiari does.

I wanted to make music / ABCDEFGHILMN / Variation. To vary on the varying / / to give up the idea of a scale / without the idea of a scale music resumes its violence. (1969)

It is not by chance that the title of one of Chiari's recent works is called *Musica madre* (Mother Music) — since in effect, his intellectual strategy refuses the role of the Father within culture, in order to embrace the function of the Mother



legge, dunque la continuità, con la figura della Madre che genera invece ciò che è sempre diverso e dunque discontinuo. Se la legge risulta squalificata, l'ultima astuzia sta nella ripetizione dell'identico: l'opera sempre uguale ripetuta da molti artisti ristabilisce, mediante la consuetudine, il valore della legge. Donde lo scarso intento innovativo delle nuove avanguardie che hanno ripetuto i loro modelli storici. Al contrario, si può sfuggire come Chiari alla prospettiva dell'avanguardia praticando la variazione nella differenza.

« Rinunciare all'idea di scala... », dice ancora Chiari, « rinunciare all'articolazione è forse lo sforzo più grande che un uomo può chiedere a se stesso ». Tutta la sua opera musicale e visiva si oppone all'universo in sclerosi dei linguaggi articolati in codici, sorretti da una gerarchia di valori, e si autorigena in una serie discontinua di atti e pensieri, perché « noi vogliamo pensare la differenza in se stessa, e il rapporto del differente con il differente ». (Gilles Deleuze)

L'arte non è a a a a a a a a a / l'arte è a b c d e f g h i l / l'arte non esiste / esiste un rapporto fra l'arte e l'arte / l'arte esiste / è un rapporto fra l'arte e l'arte (1973)

Queste formule sono tratte da una delle sue conferenze più recenti, intitolata *Cos'è l'arte*. Chiari è sempre limpido e lapidario nei suoi scritti, non si limita mai a dichiarare le sue posizioni in testi dotati di autorità per il solo fatto che sono stampati, ma li discute, questi pretesti per dialogare, li toglie alla comunicazione scritta e li affida a quella orale in conferenze che sono poi teatro del sospetto e insieme dialogo verso la reciproca comprensione, cioè vera dialettica.

Così riprende il suo tema di sempre - l'alterità contro l'identità - per misurarne i concetti di base in polemica indiretta con

at a level which is no longer just psychoanalytical. This is actually the fundamental alternative which characterizes the new avant-gardes of the second half of the century: to replace the Father who imposes the law, therefore the continuity, with the figure of the Mother who generates instead what is always different and therefore discontinuous. If the law turns out to be disqualified, the last artifice consists in the repetition of the like: the always identical work repeated by many artists re-establishes through the habit, the value of the law. Hence, the scarce innovating intent of the new avant-gardes who have repeated their historical models. On the contrary, one can escape the avant-garde perspective, like Chiari, by practicing the variation within the difference.

'To give up the idea of a scale...' as Chiari says, 'to give up the articulation is perhaps the greatest effort a man can ask of himself'. All his musical and visual work opposes itself to the sclerotic universe of languages arranged in codes supported by a hierarchy of values and it regenerates itself in a discontinuous series of acts and thoughts since 'we want to think the difference in itself and the relationship of the different with the different' (Gilles Deleuze).

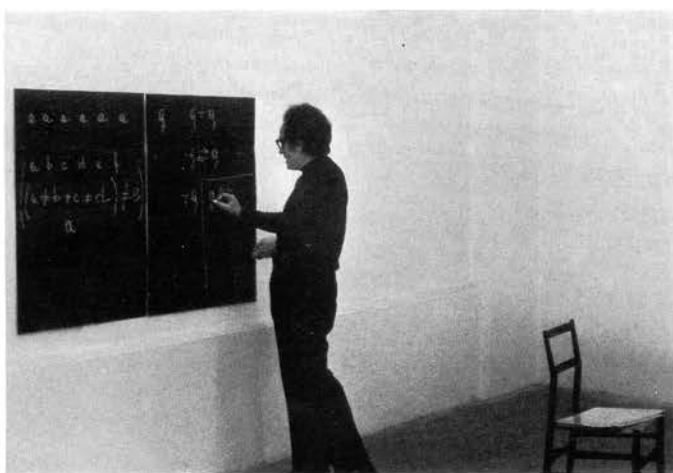
Art is not a a a a a a a a a / art is a b c d e f g h i l / art does not exist / a relationship between art and art exists / art exists / it is a relationship between art and art. (1973)

These formulas are taken from one of his most recent appearances called *What is Art*. Chiari is always limpid and lapidary in his writings he never limits himself to declaring his stands in texts endowed with authority just because they are printed but he discusses them as pretexts to establish a dialogue, he takes them away from the written communication and he entrusts them to the oral one in lectures which are both the theater of suspicion and dialogue toward comprehension,

* pubblicato da Giampaolo Prearo Editore, Milano, maggio 1973

le tesi positivistiche dell'arte analitica o « concettuale ».

Dice dunque Chiari: « L'arte come a a a a a a è obbedienza offerta, agire come se fosse stato richiesto un comportamento costante, annullarsi nell'opera, non l'opera che si annulla ». Segue uno sviluppo logico a sostegno della sua posizione (condivisa con gli artisti neodada e Fluxus) nota come non-arte. « L'arte come non arte (è) condizione sufficiente senza nessuna



Giuseppe Chiari, *Cos'è l'arte*, galleria Toselli, Milano, 1973. Foto Giorgio Colombo.

intenzione di trasformarsi in arte ». Se Kosuth e Art & Language affermano che l'arte è definire l'arte, Chiari controbatte che « l'arte non è la definizione dell'arte, l'arte è la definizione dell'inverso di arte ». Perché? Perché « per arte si intende sempre » (in un secondo tempo) « una definizione di arte ottenuta con la ripetizione, la riduzione a costante di una arte che » (in un primo tempo) « fu arte in quanto si pose come costantemente variabile, costantemente variabile in quanto viva. »

La discussione, affidata alla viva voce come un dialogo socratico, si conclude su una contraddizione apparente che serve ad affermare in sostanza che l'arte è il differente, è pensata come differente, cioè come non arte - secondo il pensiero antiplatonico e antihegeliano sopra citato.

Ho detto che Chiari occupa l'area di convergenza dell'arte totale con l'arte didattica. Lungi dal volere collocare questo musicista nelle pastoie di questa o quella tendenza, indico con i termini « totale » e « didattico » le due vie di uscita della storia dell'arte d'avanguardia, nell'epoca che viviamo oggi, in cui l'avanguardia è finita. Vie d'uscita che nel caso del lavoro di Chiari sono diventate una sola e larga via maestra.

Come già Cage (« un compositore è soltanto uno che dice agli altri cosa fare »), Chiari abbandona lo statuto tradizionale

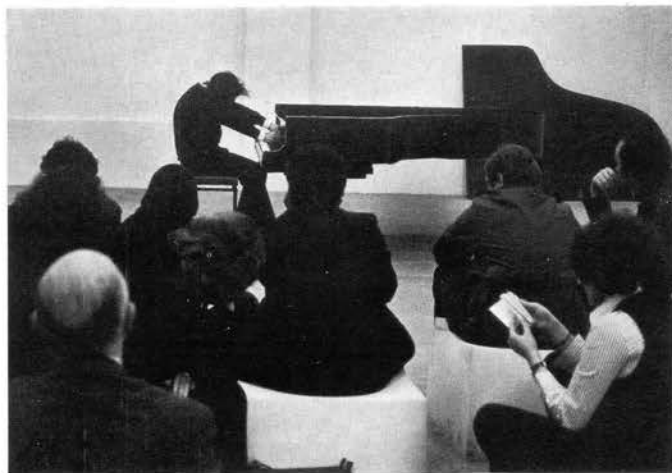
that is, true dialectics.

Thus he takes up again his theme of always — otherness opposed to identity — in order to measure the basic concepts in indirect polemic with the positivistic theses of analytical or 'conceptual' art.

Chiari says then: 'Art as a a a a a a is offered obedience, to act as if a constant behavior were requested, to annul oneself



Giuseppe Chiari, *Musica e distanza*, Galleria Toselli, Milano, 1972. Foto Giorgio Colombo.



Giuseppe Chiari, *Gesti sul piano*, galleria Toselli, Milano, 1972. Foto Giorgio Colombo.

within the work, not the work which annuls itself'. A logical development follows to support his stand (shared by neodada and Fluxus artists) known as non-art. 'Art as non-art (is) a sufficient condition without any intention of transforming itself into art'. If Kosuth and Art & Language state that art is to define art, Chiari argues that 'art is not the definition of art, art is the definition of art's opposite'. Why? Because 'one means forever for art' (at another time) 'a definition of art obtained through repetition, the reduction to a constant of an art which' (during a first moment) 'was art insofar as it places itself as constantly variable, constantly variable since it is alive'.

The debate entrusted to the alive voice as in a socratic dialogue is concluded with a seeming contradiction which in substance helps to state that art is what is the different, is thought as different, that is, as non-art — according to the above-mentioned antiplatonian antihegelian thought.

I said that Chiari occupies the area of convergence of total art with didactic art. Far from wanting to place this musician in the nonsense of this or that trend, I mean by the term 'total' and 'didactic' both the exits in the history of avant-garde art in an epoch (the one we are living today) in which the avant-garde is finished. In the case of Chiari's work these

di compositore di musica per liberarsi (e liberare gli altri) dall'alienazione del lavoro separato e gerarchico che divide compositore/esecutore/ascoltatore. La nozione di totalità è anzitutto un atto di rivolta sociale. Chiari lo compie buttando alle ortiche un'altra nozione, quella di cui l'arte moderna va forse più fiera, la nozione di specificità di un linguaggio. Solo adesso i più constatano che pensare in termini di specificità non per-



Giuseppe Chiari, *Quest'uomo suonerà, canterà, disegnerà. E nessuno dovrà dirgli niente*, 1974.

mette più di comprendere la complessità delle trasformazioni dei linguaggi.

Chiari comincia dunque pubblicamente il suo nuovo corso con « Gesti sul piano » (Roma, 1962), con le azioni di « Teatro » (New York, 1963), con i « Metodi per suonare » (metodi per acqua, piano, violoncello, sassi, crepitacoli, chitarra, rete, scala, registratore, carta, donna, - con un'appendice sul suonare rompendo). L'arte totale si definisce così per la volontà di disporre di tutti i possibili strumenti, quali che siano. Finirà per essere altrove un'arte tecnologica. Sia allora chiaro che la musica di Chiari e del gruppo Fluxus si pone agli antipodi: è totale in quanto modo di pensare, usare il corpo e qualsiasi altro mezzo (anche una macchina, ma per spaesarla). Che cos'è Fluxus? Un raggruppamento di musicisti e artisti d'Europa e d'America, spesso in contatto tra loro solo per posta, a cui il festival internazionale della « Neuester Musik » di Wiesbaden, nel settembre '62, permette di formarsi e darsi un nome. Gli animatori di allora - George Maciunas, Wolf Vostell, N. J. Paik - non si faranno mai più leaders, il gruppo resta a tutt'oggi fuori dai crassi recuperi mercantili. Fluxus è processo.

« La musica nuova di Schoenberg e della scuola viennese », ricorda Chiari, « non s'interessava di jazz, di musica popolare, né di fenomeni artistici. Mentre noi della 'Neuester Musik',

exits have become a single and wide roadway.

As did Cage, who said that a composer is only someone who tells the others what to do, Chiari abandons the traditional statute of the composer to free himself (and free the others) from the alienation of the separate and hierarchic work which divides itself into composer/performer/listener. The notion of totality is first of all an act of social revolt. Chiari accomplishes it by getting rid of another notion of which modern art is perhaps proudest, the notion of specificity of a language. Only now most people realize that to think in terms of specificity no longer allows to understand the complexity of the transformations of languages.

Thus, Chiari began publicly his new course with 'Gestures on the Piano' (Rome, 1962), with actions 'Little Theater' (New York, 1963), with 'Methods for Playing' (methods for water, piano, cello, pebbles, cracklings, guitar, net, ladder, tape recorder, paper, woman — with an appendix (on playing by breaking)). Total art defines itself in this way by the will to use all possible instruments, whatever they might be. It will then become a technological art. We should make clear that the music of Chiari and the Fluxus group are poles apart: it is total as a way of thinking, of using the body and any other means (even a machine but by putting it out of context). What is Fluxus? A grouping of European and American musicians and artists, often corresponding by mail, which the Wiesbaden 'Neuester Musik' International Festival in September 1962 allowed to form and give itself a name. Its actual animators — George Maciunas, Wolf Vostell, N.J. Paik — will never become leaders, as the group remains, even to the present day, outside of crass commercial gains; Fluxus is process.

The new music of Schönberg and of the Vienna School — as Chiari reports — was not interested in jazz, nor in folk music, nor in artistic phenomena. Meanwhile, we of 'Neuester Musik', of the still newer music, did not even speak of music'. His concerts became a theater in which 'the revolution of the word against singing and of noise against sound... takes the radical turn against the absolute supremacy of acoustics' (M.K. Metzger). In the diagram of *Expanded Arts* drawn by Maciunas, the Italian musician (who in Italy performs his own Fluxus concerts as well as other authors' Fluxus concerts, is placed in the 'Acoustic Theater' sector along with Cage, Riley, Tudor and La Monte Young. What Americans call 'expanded arts' and Europeans 'total art' finds in theatrical forms (which it renews outside of the canons of bourgeois theater, as with the *happening* and the *event*) a more radical outlet for acting.

The action carried out by the new avant-gardes during the last two decades subtends, in my opinion, a transformation of technological civilization comparable to the turning point which, from Socrates to Plato, led from oral communication to written communication. With the difference that now the turning point has an opposite sign. Not only because it restores oral communication at the expense of the 'mediate' one. But also because it happens not in the name of a philosophy of knowledge but in the name of the ideology of liberation.

To lean the ear against the clepsydra and to listen to the time. Twenty-three by thirty-three centimeters dimensions of the sheet music. To put on the light in a room / to leave / to close the door / to put off the light in the new room / and to see / the light / slipping out / from the door. To break a clock / then to move its hands manually and / to listen to the click. / All music is equal. (1972)

In this manner Chiari practices his liberation, cataloguing the entire sound and visual knowledge with the corollary that each one of its parts has no greater value than the other. An

della musica ancora più nuova, non parlavamo neppure di musica». I suoi concerti diventano teatro in cui «la rivoluzione della parola contro il canto e del rumore contro il suono... prende la svolta radicale contro l'assoluto predominio dell'acustico». (H.K. Metzger). Nel diagramma delle *Expanded Arts* tracciato da Maciunas, il musicista italiano (che esegue da noi i concerti di Fluxus suoi e di altri autori), è collocato nel settore del «Teatro acustico» insieme con Cage, Riley, Tudor e La Monte Young. Quel che gli americani chiamano «arti espanse», e gli europei «arte totale», trova nelle forme teatrali (che rinnova fuori dai canoni del teatro borghese: vedi l'*happening* e l'*event*) lo sbocco più radicale per agire.

L'azione svolta dalle neoavanguardie degli ultimi due decenni sottende a mio avviso una trasformazione della civiltà tecnologica paragonabile alla svolta che, da Socrate a Platone, portò dalla comunicazione orale alla comunicazione scritta. (Solo che ora la svolta ha segno contrario. Non solo perché reintegra la comunicazione orale a spese di quella mediata. Ma anche perché avviene nel nome, non di una filosofia della conoscenza, bensì dell'ideologia della liberazione.

Appoggiare l'orecchio alla clessidra e ascoltare il tempo. / Ventitré per trentatré centimetri dimensioni del foglio di musica. / Accendere la luce in una stanza / uscire / chiudere la porta / spegnere la luce nella nuova stanza / e vedere / la luce / trapelare / dalla porta. / Rompere un orologio / poi muovere a mano le lancette e / ascoltare lo scatto. / Tutte le musiche sono uguali. (1972)

Così Chiari pratica la sua liberazione, catalogando l'intero scibile sonoro e visivo col corollario che ogni sua parte non ha più valore di un'altra. Opus epico, l'opera di Chiari è materialmente costituita da aggregazioni di frammenti disomogenei secondo il metodo formulare della *performance*, della composizione sia orale sia scritta destinata a vivere come azione o gesto. Questi brani, frammenti, elenchi, pentagrammi 'sabotati', parole scritte, e citazioni (la sola musica colta di Chiari è quella che cita dai classici su pentagrammi semicancellati, deviati, corretti, appunto 'sabotati') null'altro sono che materiali tratti dalle propaggini della cultura - propaggini e cultura dilatati fino all'ottusità degli oggetti, ai rifiuti, ai tempi della non-cultura - e come tali continuamente ridistribuiti al centro d'una cultura cui non basta più essere d'avanguardia, ma vuole essere tramandata, come sangue nuovo, lungo le più minuscole vene del corpo sociale. Se nelle avanguardie troviamo l'atto che istituisce la negazione, in Chiari agisce già uno stato, una condizione, quella in cui la negazione richiede d'essere a sua volta negata - pena la ricaduta nella tradizione (del negativo). La sua musica non propone più di conoscere attraverso il silenzio, come quella di Cage, dove l'atto conoscitivo è una protensione all'ascesi complice il vuoto, ma propone invece di riapprendere - in questo silenzio negato e dunque permanentemente lacerato dal frastuono e dal pieno - a vivere nell'infinita precarietà di questo frastuono, questo pieno, questa totalità dove «tutte le musiche sono uguali». Sì, ma bisogna continuare a suonarle. E Chiari c'invita - fuori da un silenzio che socialmente vuol dire alienazione - a suonarle noi stessi.

Esempio: tratta un sasso come uno strumento musicale, un registratore come un sasso, un pianoforte come un tavolo o un calcolatore. (1962)

Fin dall'inizio, Chiari oppone alla realtà separata e frantumata della musica («io mi sono trovato in una realtà sociale che divideva il mondo dell'ascolto in sedici sezioni», scrive nell'inedito *Trattato di musica gestuale*) la catalogazione dei *Metodi per suonare* («il metodo per suonare consiste nel catalogare i vari gesti della mano e delle dita con estrema



Chiari esegue *Dripping Music* di Brecht, Kiel, 1973.



Giuseppe Chiari, *Tutte le opere sono opere*, Galleria La Bertesca, Milano, 1973. Courtesy Galleria La Bertesca.



Giuseppe Chiari, *Pezzo per foglio*, galleria Block, Berlino, 1973. Foto Muller-Schneck.

particolarità»). Catalogare è riconoscere uno stato di cose. Ma catalogare come fa Chiari - che « parte da considerazioni oggettive sulla natura dell'oggetto, sia materia sia macchina, in rapporto alla storia dello strumento e alle (sue) funzioni », e « si comporta cogli oggetti in modo reciprocamente inverso », e quindi « con gli oggetti senza funzione si comporta come se avessero funzione musicale (come se fossero strumenti musicali), con gli oggetti con funzione non musicale si comporta come se non avessero funzione e come se avessero una funzione musicale (come se fossero materia o come se fossero strumenti musicali), con gli oggetti con funzione musicale (strumenti musicali) si comporta come se fossero senza funzione (materia) o come se fossero con una funzione non musicale (strumenti non musicali) » - questa catalogazione che toglie ogni oggetto dal suo contesto per liberarlo alla dialettica della negazione è rovesciare quello stato di cose. Inoltre, Chiari parla di metodi e concretamente li elabora. Censita la tonalità delle musiche possibili, dove può solo risuonare l'atto della rivolta (ecco i limiti impliciti nelle parole di Ben Vautier quando nel 1965 diceva che « John Cage ha fatto in modo che tutto sia musica »), resta da fare il più, ossia fare in modo che tutto sia musica per tutti, e questo è il progetto rivoluzionario in cui Giuseppe Chiari s'impegna più di chiunque altro. « L'arte è facile », scriverà sempre a grossi caratteri di china. Ciò risuona anzitutto come una condanna dell'arte separata dalla vita e quindi come la formula che dischiude la loro interazione.

Comunque ora possiamo dire cos'è la musica. Ora lo sappiamo. La musica è suonare. La musica è suonare. La musica è suonare. La musica è suonare. La musica è suonare. La musica è suonare. (1972)

L'artista Fluxus, ha detto George Maciunas dal 1962, deve insegnare che tutto è arte e che tutti possono farla, perché l'arte deve occuparsi delle cose insignificanti e non avere alcun valore istituzionale, dev'essere divertente, dev'essere illimitata in quantità e accessibile a tutti. Il lavoro di Chiari aggiunge a questa finalità pedagogica nella ricreazione, volta all'universo esterno degli spettatori, la consapevolezza di essere impegnato anche profondamente sul fronte interno della pratica e della teoria; perché non si può insegnare nulla, se non si è rivoluzionata la propria disciplina, la propria scienza. *Musica madre* è allora una volta di più, come *Musica senza contrappunto*, come tutte le conferenze e i testi di Chiari, l'augurale promessa, non solo d'una azione didattica, ma anche della necessità di apprendere e fare apprendere concettualmente la sua scienza didattica.

« Giocare con l'acqua e dire la parola 'acqua' » (da *Teatrino* '63) è una delle prime azioni didascaliche, dove non ha alcuna importanza ciò che uno spettatore fa con l'acqua ma è essenziale che annunci la parola 'acqua'. A più riprese lo spettatore verrà invitato a *strimpellare* - non ha alcuna importanza ciò che suona ma è essenziale che suoni. E quando poi gli sarà mostrato che « la musica è suonare » (non ascoltare concerti, dischi, ecc.), glielo si ripete più volte, all'infinito, perché suonare è ora un apprendere, un auto disciplinarsi - la tecnica non conta, basta strimpellare, ma la musica che è suonare da parte di chiunque va affidata a chiunque con rigore. Da qui l'oscillazione tra la trasgressione e la disciplina. Da qui anche i precisi disegni d'una opera che sotto frammenti e spinte deflagranti organizza, siamone certi, un sistema di conoscenze che ci viene qua e là accennato ma non detto, non codificato: la cultura alternativa che questa musica pratica, spiega « cos'è per Chiari » quel che dice e « cos'è per me » quel che io ho cercato di dire. (T.T.)

epic opus, the work of Chiari is materially made up of aggregations of unhomogeneous fragments, according to the formula method of *performance*, of both the oral and written composition intended to live as action or gesture. These passages, fragments, lists, 'sabotaged' pentagrams, written words and quotes (the only 'cultured' music by Chiari is that which he cites from the classics on semicancelled, deviated, corrected, in fact, 'sabotaged' pentagrams) are nothing but material taken from the ramifications of culture — ramifications and culture stretched to the point of the obtuseness of objects, to the trash, to the times of non-culture — and as such, continuously redistributed at the center of a culture which is no longer content to be of the avant-garde, but wants to be passed on, as new blood, by way of the tiniest veins of the social body.

If in the avant-garde we find the act which institutes negation, in Chiari there is already a state operating, a condition in which negation in turn, demands to be denied — under pain of falling back onto tradition (of the negative). His music no longer proposes to know through silence, as with Cage, where the cognitive act is a reaching toward mystical exaltation with void as an accomplice, but it proposes instead, to learn again — in this silence denied and therefore, permanently lacerated by the uproar and full orchestra — to live in the infinite precariousness of this uproar, this full orchestra, this totality where 'all music is equal'. Fine, but we must continue to play it. And Chiari invites us — away from a silence which means alienation socially — to play it ourselves.

Example: treat a stone like a musical instrument, a tape recorder like a stone, a piano like a table or a computer. (1962)

Since the beginning, Chiari opposed the separate and shattered reality of music. ('I found myself in a social reality which divided the world of listening into sixteen sections', he wrote in the unpublished *Treatise on Gestic Music*) with the cataloguing of the *Methods for Playing* ('the method for playing consists in cataloguing with extreme particularity the different gestures of the hand and fingers'). To catalogue is to acknowledge a state of things. But cataloguing as Chiari does — who 'starts from objective considerations on the nature of the object, both as matter and as machine, in relation to the history of the instrument and (its) functions', and 'he behaves with objects in a reciprocally inverse way', and therefore, 'behaves with functionless objects as if they had a musical functions (as if they were musical instruments); with objects having a nonmusical function he behaves as if they had no function and as if they had a musical function (as if they were matter or as if they were musical instruments); with objects having a musical function (musical instruments) he behaves as if they had no function (matter) or as if they had a nonmusical function (nonmusical instruments)' — this cataloguing which removes every object from its context, to hand it over to the dialectic of negation in tantamount to overturning that state of things. Moreover, Chiari speaks of methods and elaborates them concretely. Having assessed the totality of all possible music, where only the act of revolt can resound (here are the limits implicit in Ben Vautier's words when, in 1965, he said that 'John Cage made it so that all is music'), the major part remains to be done, that is, to make it so that all is music for everyone, and this is the revolutionary project in which Giuseppe Chiari has engaged himself more than anybody else. He will always write in big letters with india ink, 'art is easy'. This sounds first of all like a condemnation of art as separate from life and therefore, like the formula which discloses their interaction.

However, we can now say what music is. We now know it. Music is to play. Music is to play. Music is to play. Music is to play. Music is to play. Music is to play. Music is to play. (1972)

The Fluxus artist, as George Maciunas since 1962 has said, must teach that all is art and that everyone can make it, because art must attend to insignificant things and must have no institutional value, must be amusing, must be illimitable in quantity and accessible to all. Chiari's work adds to this pedagogic finality within recreation, turned toward the external universe of spectators, the awareness of being deeply engaged on the internal front of practice and theory; since one can teach nothing if one has not revolutionized his own discipline, his own science.

Mother Music is then, once again, like *Music without Counterpoint*, like all Chiari's lectures and texts, the auspicious promise not only of a didactic action, but also of the necessity to learn and to make learn conceptually, his didactic science.

«To play with water and to say the word 'water'» (from Little Theater '63) is one of his first didactic actions, where it

is of no importance what a spectator does with the water, but it is essential that he announce the word 'water'. On several occasions the spectator will be invited to *strum* — it is of no importance what he plays, but it is essential that he play. And when he will be shown that 'music is to play' (not to listen to concerts, records, etc.), he will be told again and again, ad infinitum, because to play now is a learning, a self-disciplining — technique does not count, it is sufficient to strum, but music which is to play by anybody can be rigorously entrusted to anybody. Hence, the oscillation between transgression and discipline. Hence, also the precise plans of a work which, among fragments and deflagrating pushes, organizes, we are certain, a system of knowledge which is suggested to us here and there, but not mentioned, not codified: the alternative culture this music practices, explains 'what is for Chiari' what he says, and 'what is for me' what I tried to say. (T.T.)

Translation by Eve Rockert

Per favore una domanda Ich bitte um eine frage Please, Ask me a Question

dalla discussione tenuta da Giuseppe Chiari a «Projekt 74», Colonia, Kunsthalle, alle ore 12 del 7 luglio 1974, e ripresa dalla video-registrazione curata da Luciano Giaccari.

Chiari - Per favore una domanda.

Dias - Cosa vuoi dire?

Chiari - Chiedo una domanda.

Cadère - Ti chiedo: per quale ragione hai ricoperto le tue opere?

Chiari - Ho coperto le mie opere perchè ho visto un'altra opera coperta. Ho coperto le mie opere per imitazione.

Cadère - ?

Chiari - E' solo una questione di stile. Io non sono stato il primo a proporre un'opera bianca. Ho visto un'opera bianca. Non doveva esserci, ma c'è, un'opera bianca in questo festival. Allora ho pensato che poteva esserci una seconda opera bianca, la mia.

Professore americano (amico di Paik, non identificato) - La mia domanda a Chiari è: chi sei?

Chiari - Questa è una domanda troppo facile. La risposta è: Non lo so. (Non vi sono altre domande. Chiari comincia a parlare da solo)

Chiari - Stamattina ho pensato che in realtà tutto ciò che facciamo è inutile. Io ho coperto le mie opere per avere la possibilità di dire che il lavoro di Hans Haacke non è buono. Per poter dire che il lavoro di Haacke è moralista. Io avrei potuto dire questo anche senza coprire le

mie opere ma allora la mia critica sarebbe venuta da destra. Per avere il diritto di giudicare il lavoro di Haacke, dal momento che questo lavoro è stato censurato, io dovevo coprire le mie opere. Per mantenere il mio diritto di criticare, la mia libertà. (Pausa)

Chiari - Voglio una domanda da Kounellis.

Kounellis - Voglio sapere quale rapporto Chiari pensa vi sia fra lui e la tradizione musicale storica italiana.

Nam June Paik - (Ride)

Chiari - E' veramente impossibile rispondere a questa domanda.

Paik - No, no. E' importante.

Chiari - Non è impossibile ma è troppo lungo. La domanda è troppo larga. (Pausa)

Chiari - Posso dire che io credo che tutte le tradizioni, tutta la storia abbia un'influenza su me e su tutti. Voglio tornare a questa manifestazione. Ciò che mi sembra importante dire è questo. Io sono stato invitato a una manifestazione intitolata «Projekt '74». Ho accettato perchè questa manifestazione comprendeva molti artisti il cui lavoro m'interessa. Ho accettato perchè il titolo era «Projekt '74». Tutti i rapporti che ho avuto sono sempre stati per una manifestazione così intitolata. Sono arrivato a Colonia e ho trovato una manifestazione intitolata KUNST BLEIBT KUNST. Questo non è bello. (Pausa)

Chiari - Voi potete rispondere: tu potevi tornare indietro. No. Questo non era possibile. Perchè io lavoro. Io lavoro con queste istituzioni. Queste istituzioni svolgono lo stesso lavoro mio o sono in rapporto con il mio lavoro. IL MIO LAVORO E' L'ARTE. KUNST BLEIBT ARBEIT. (Pausa)

Chiari - KUNST BLEIBT POLITIK non è giusto. E' molto retorico. E' ancora poesia. E la poesia è sempre destra. E' sempre una questione di destra e sinistra. (Pausa)

Chiari (a Nena Dimitrijevic) - Hai una domanda? Ieri tu avevi molti problemi.

Nena Dimitrijevic - Vorrei che tu parlassi ancora del tuo gesto di solidarietà con Brecht.

Chiari - Un momento. Io non ho compiuto nessun gesto di solidarietà. Il mio gesto non è morale. Io ho agito solo per pubblicità. Ma ciò che ho fatto è un gesto per pubblicità giusta. Questo è il mio lavoro. (Pausa)

Chiari - Ripeto, io lavoro con queste istituzioni. Questa è la mia tecnica. Una tecnica ancora dada che comporta la confusione tra le discipline. Ma che rimane sempre una tecnica artistica. Io resto nel giuoco. Ma in questo modo la tesi KUNST BLEIBT KUNST ritorna vera? Forse sì. A essere sinceri, il problema è molto complesso e nessuno ne conosce la soluzione. Ma questo, e solo questo, è il punto di partenza di ogni soluzione. (Pausa)

Chiari (rivolto al Professore americano amico di Paik) - KUNST BLEIBT KUNST è sbagliato, ma contro (in rapporto) a KUNST BLEIBT POLITIK è giusto. KUNST BLEIBT KUNST è giusto, ma contro KUNST AENDERT KUNST è sbagliato, ma contro KUNST BLEIBT ARBEIT è sbagliato. Le verità sono tali solo in certe situazioni. (Pausa) Io non conosco bene né l'inglese né il tedesco. Parlo male il francese... Ma anche questa è una tecnica artistica. Una volta ho scritto: Quando la lingua spagnola diverrà la lingua dell'avanguardia artistica il gioco sarà fatto...

Nam June Paik - Tu sei comunista?

Chiari - Non sono comunista. Io sono cattolico. Un cattivo cattolico. Non ho altra possibilità.

Kounellis - Tutta questa situazione è ancora una situazione fra cattolici e protestanti. (Pausa)

Bruno Corà - Voglio chiederti, Chiari: tu hai detto che il tuo gesto di chiudere i libri è stato un gesto artistico. Se lo avessero fatto tutti, cosa avresti pensato. Ti sarebbe piaciuto o no?

Chiari - Sarebbe stato meraviglioso. Ma ho capito il senso della tua domanda. Se tutti avessero coperto le loro opere, sarebbe stato bellissimo; ma qualcuno avrebbe dovuto fare un passo ancora più avanti...