

LA ANARQUÍA
DEL SILENCIO

JOHN CAGE

Y EL ARTE EXPERIMENTAL

MAC
BA MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

Imaginary Landscape

John Cage

for Records of constant and variable frequency
large chinese cymbal
string piano



Orchestra

- Victor frequency record 84522 B at $33\frac{1}{3}$ R.P.M. ^{433 cycles}
 Victor frequency record 84522 B at 78 R.P.M. ^{1000 cycles}
 Victor Constant Note record No. 24 (84519 B) at $33\frac{1}{3}$ R.P.M. ^{84 cycles}
 Victor Constant Note record No. 24 (84519 B) at 78 R.P.M. ^{84 + cycles}

Play on a single turntable provided with a clutch for change of speed. Initiate change with change of notation.
 Play rhythms indicated by raising and lowering needle.

- Victor frequency Record 84522 A
 Play on a single turntable provided with a clutch for change of speed ($33\frac{1}{3}$ - 78 R.P.M.)
 Begin at $33\frac{1}{3}$. Thereafter shift clutch with each (x) appearing in score.

This composition is written to be performed in a radio or recording studio. 2 microphones are required. One microphone picks up the performance of players 1 + 2, the other that of players 3 and 4. The relative dynamics are controlled by an assistant in the control room. The performance may then be broadcasted and/or recorded.

3 Large Chinese Cymbal

4 String Piano $\text{♩} = +b =$ mute strings with palm of hand to be played very evenly without accents ♩ where indicated.
 Sweep bass strings with gong beater

$\text{♩} = 60$

(A)

(B)

(C)

(D)

SHERMCLAY PEN EASE BRAND
 LITHOGRAPHED IN U.S.A.
 Sherman, Clay & Co. California-Washington-Oregon
 Style A - 12 Lines

John Cage (1912-1992) es, sin duda alguna, uno de los compositores fundamentales del siglo xx, no solo por lo radical de sus propuestas sino también por lo extenso de su producción. Pero, al mismo tiempo, hablar solo de la faceta musical de John Cage significaría dejar de lado muchos de los aspectos que definen su práctica y a su persona, una de las más polifacéticas en la historia reciente: John Cage músico, escritor, artista, pensador. En definitiva, alguien que, desde sus estudios con Henry Cowell y Arnold Schoenberg y, más tarde, en la Cornish School de Seattle y el Black Mountain College, y a lo largo de toda su carrera, ha tratado de romper los límites de lo establecido. Una ruptura que no aplicará únicamente a la música, sino también al resto de disciplinas y que constituirá la base de un proyecto filosófico cuyo eje será la liberación estética con respecto a las convenciones, el gusto y los modelos tradicionales de subjetividad.

La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental, la exposición a la que acompaña esta publicación, presenta la evolución de la obra de John Cage desde sus primeros pasos más importantes en la composición musical, en la que siempre intentó incorporar elementos no convencionales, hasta el desarrollo gradual de una serie de modelos musicales para la práctica de la composición experimental que acabaron por definir su obra y su pensamiento. Junto con la presentación de su evolución conceptual, clave para entender la obra de Cage, la exposición muestra la elaboración de estos conceptos en manos de varios artistas, reflejando el arte que él admiró, con el que colaboró y se inspiró, desde la mitad de su carrera hasta el final de su vida, con especial énfasis en la particularmente productiva década de los años sesenta.

La relación de John Cage con el arte, desde las primeras analogías que hizo entre el «arte moderno» y la música avanzada y, más significativamente, a través de numerosas colaboraciones con algunos de los artistas más importantes del siglo xx, es clave en el desarrollo de su extraordinaria posición histórica y de su legado. Desde los primeros modernos, como Marcel Duchamp y Erik Satie, pasando por sus contemporáneos como Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly e incluso Andy Warhol, hasta artistas más jóvenes, el campo del arte visual está profundamente implicado en esta transformación, que comenzó en la música.

De esta transformación nos sentimos testigos privilegiados gracias a la continua relación que John Cage mantuvo con España y Cataluña. Primero, por sus estancias en Cadaqués, donde pasaría muchos veranos junto a Marcel Duchamp y entraría en contacto con la escena artística e intelectual del país. Luego, en 1972, fue invitado a participar en los Encuentros de Pamplona. Diez años más tarde expondría en la Galería Cadaqués y en 1991, poco antes de su muerte, presentaría *Essai* en el Espai Poble Nou de Barcelona, exposición acompañada de una conferencia en el Instituto de Estudios Norteamericanos.

John Cage visitó Noruega solo en una ocasión. Fue una estancia de pocas semanas a finales del otoño de 1983, invitado por el Henie Onstad Art Centre y sus colaboradores. Cage ofreció varios conciertos y conferencias en el Art Centre y en otros lugares como la Academia de Arte y la Academia de Música de Oslo. Pero también encontró tiempo para jugar al ajedrez y escribir poemas, aunque no pudo encontrar setas dado que la temporada estaba ya muy avanzada. Su estancia en Noruega, breve pero intensa y fructífera, tuvo un gran impacto en la escena artística predominante en aquella época, y hoy el país asiste a un renovado interés por su obra.

Quisiéramos dar las gracias, en primer lugar, a Julia Robinson, comisaria de la exposición, cuyo conocimiento de la figura de John Cage ha dado origen a este proyecto; no solo por la elección de las obras que se muestran sino también por su contribución al catálogo, seleccionando a los autores de los textos que lo acompañan: Liz Kotz, Branden W. Joseph, Yve-Alain Bois, James Pritchett y Rebecca Y. Kim, a los que también quisiéramos agradecer su participación y contribución al entendimiento de la figura de John Cage.

Nos gustaría, asimismo, agradecer de modo muy especial a Laura Kuhn, directora del John Cage Trust, su asesoramiento y apoyo incondicional al proyecto.

Por último, este ambicioso proyecto no hubiera sido posible sin la ayuda, implicación y dedicación del San Francisco Museum of Modern Art, la Robert Rauschenberg Foundation, el Museum of Modern Art de Nueva York, la New York Public Library, el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena, la Barbara Wien Galerie, la Galerie Schüppenhauer, la Northwestern University Music Library, las Stanford University Libraries, la Gilbert and Lila Silverman Collection, la Emely Harvey Foundation, The Getty Research Institute, el Seattle Art Museum, el Tate Archive, la Fundació Antoni Tàpies, el Robert Watts Estate, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Patrick Shaw y todos aquellos prestadores que quieren permanecer en el anonimato, cuya generosidad, en definitiva, ha hecho posible esta exposición.

Bartomeu Marí
Director
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
España

Karin Hellandsjø
Directora
Henie Onstad Art Centre
Noruega

Introducción y agradecimientos

Julia Robinson

Con una exposición como esta, surge casi de inmediato una pregunta: ¿por qué John Cage, y por qué ahora? Y aparece otra pregunta que casi le va pisando los talones, por ejemplo: ¿por qué presentar la obra de un compositor en un museo dedicado habitualmente a las artes visuales? Para unos, las respuestas a ambas preguntas serán obvias. Para otros, siguen siendo difíciles de precisar. Hoy, la experiencia de una práctica fundamentalmente auditiva en el contexto de un museo no suele producir mayor sorpresa. En la época de Cage las cosas no eran así. Las categorías específicas del medio, tan propias del modernismo, estaban muy en boga, y los museos sostenían, reforzaban e incluso afianzaban esas limitaciones. Pero Cage iba a resultar excepcional.

Desde el comienzo de su trayectoria, el compositor John Cage (1912-1992) actuó en museos y en galerías. Los públicos más avanzados de la producción artística fueron con gran frecuencia más receptivos a su proyecto, contrario a toda imposición disciplinar, que los públicos asiduos de la música moderna. El debut de Cage en Nueva York, una interpretación de conjunto de percusión que se celebró en febrero de 1943, de hecho tuvo lugar en el MoMA. A finales de los años cuarenta había colaborado en proyectos cinematográficos con dos de los artistas más importantes del siglo xx, Marcel Duchamp y Alexander Calder. Robert Rauschenberg y Jasper Johns, y el cineasta Emile de Antonio, se ocuparon de organizar su concierto retrospectivo para celebrar sus veinticinco años de trabajo ininterrumpido en el Ayuntamiento de Nueva York. En aquella ocasión se interpretaron las partituras cada vez más gráficas de Cage, desde *Water Music* (1952) hasta el muy complejo *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958), en sendas actuaciones en la Stable Gallery de Nueva York. Cage se encontraba entonces en la plaza de profesor de la New School for Social Research (cátedra que ocupó entre 1956 y 1960), donde impartía cursos de «Composición experimental» a una serie de alumnos que habrían de llevar sus marcos de trabajo en el tiempo al terreno de las artes visuales, dando lugar al desarrollo de los happenings, los eventos y Fluxus. A mediados de los sesenta, Cage colaboraba con artistas de todo tipo en la interpretación y ejecución de partituras, en obras multimedia para danza, con Merce Cunningham, y en los llamados Experiments in Art & Technology (E.A.T.). ¿Por qué Cage, y por qué ahora? Porque su proyecto nos revela el ADN del marco abrumadoramente interdisciplinar, centrado en los medios, que es propio de la práctica artística contemporánea. Otra cuestión crítica que sin duda pasará por el ánimo del público que acuda a esta exposición: ¿por qué no se incluye en ella el arte visual del propio Cage? La exposición adopta el punto de vista de que Cage alteró el rumbo del arte de la

posguerra por medio de su música, y no con su dedicación al arte, que fue algo relativamente tardío dentro de su trayectoria. Cage desarrolló la composición indeterminada sobre las interpretaciones de sus obras musicales (1958-1961) a la vez que los artistas del momento rechazaban la expresión, y sus partituras pasaron a ser un modelo crucial en la mediación del acto creador. A la vez que Marcel Duchamp anunciaba que «es el espectador quien completa la obra» (1957), el concepto que articula Cage sobre la partitura indeterminada apareció a modo de matriz para poner a prueba esta misma idea. Su obra volvió a calibrar la relación existente entre partitura e interpretación, entre autor y receptor. Este es el terreno conceptual que asumieron los artistas. El arte de Cage es una emanación más de su pensamiento, pero es a la vez el trabajo sobre la composición lo que constituyó un nuevo horizonte de posibilidades para el arte avanzado. Otras exposiciones y otros textos tal vez adopten una postura diferente; hay muchos Cages distintos. El que aquí presentamos es el Cage que ha sido un innovador irreprimible, cuya dedicación al empeño de cambiar en un momento histórico que fue clave dio a sus trabajos sobre la «composición» la categoría de fundamento singular y magnético para la práctica artística del futuro.

Esta exposición ha tardado unos cuantos años en hacerse. En el proceso de la misma he tenido la suerte de contar con la generosa ayuda, con el compañerismo y la profesionalidad de muchas personas. En primer lugar quiero dar las gracias a Bartomeu Marí, director del MACBA, por la atención que nos ha dedicado ante una gran variedad de cuestiones organizativas realmente arduas, que han hecho de esta aventura un acontecimiento enriquecedor, aunque muy completo, para el Museo. Friedrich Meschede, jefe de Exposiciones, ha guiado el proyecto hasta su compleción, aportando muchas ideas y soluciones fenomenales. Vaya también mi más honda gratitud a Soledad Gutiérrez, coordinadora de Exposiciones en el MACBA, que ha sido mi «equipo» en Barcelona, trabajando con gran dedicación y energía desde el primer momento. Por el lado neoyorquino debo dar las gracias a Deven Marriner, que ha trabajado conmigo y ha puesto un gran empeño a lo largo de muchos meses, contribuyendo al progreso de la exposición de muchas maneras. Son muchos más, en el MACBA, los que nos han prestado con generosidad su tiempo y su experiencia en esta exposición tan sumamente complicada. Berta Cervantes ha trabajado junto con Soledad y ha sido incansable en sus esfuerzos y su dedicación a los detalles. Mi mayor agradecimiento para Clara Plasencia, jefa de Publicaciones, que ha sabido llevar este catálogo a buen puerto con el apoyo y la entrega de Ana Jiménez, cuya sutileza y serenidad han sido un regalo para todos. Gracias también a Loli Acebal por todo su trabajo en el catálogo y en las reproducciones. Por la realización física de la muestra, en toda su complejidad, quiero dar las gracias a Isabel Bachs, jefa de Arquitectura del Museo, así como a Eva Font y a Albert Toda, que con su experiencia han refinado los elementos más especialmente críticos del material sonoro y de los medios de reproducción. Marta García y Jorge Ribalta se han encargado de los otros elementos auxiliares, no menos cruciales, en la presentación de la obra de Cage en un museo, como es la programación de las interpretaciones. Por último, y también en el MACBA, mi más cálido agradecimiento a Inés Martínez, jefa de Prensa y Relaciones Públicas, por su entusiasmo, así como a Déborah Pugach y a Teresa Lleal, del Departamento de Comunicación.

Ya fuera del Museo es preciso que señale en singular a una persona por encima de todas las demás. Por sus valiosísimos consejos, su tutelaje, su generosidad y su ánimo a lo largo de toda la planificación y la organización de esta muestra, quiero dejar constancia de toda mi gratitud a Laura Kuhn, del John Cage Trust. John Cage tal vez nunca llegó a suponer qué persona tan perfecta había dejado al frente de su legado, y digo perfecta por innumerables razones, por razones inexplicables y... cageanas. Todos nos hemos beneficiado de esta cualidad. También quisiera dar las gracias a las personas que ponen todo su empeño trabajando con Laura en el John Cage Trust: Rebecca Johnson, Emily Martin y Daniel Fishkin, por su amabilidad y su ayuda. Y hay otro miembro de la amplia familia-equipo de Cage, David Vaughan, archivista de la Compañía de Danza de Merce Cunningham, que ha sido una presencia cálida y provechosa durante el proceso de documentación de esta exposición. Laura nos puso en contacto con valiosas fuentes de experiencia y de asesoramiento, sin las cuales la exposición se hubiera resentido. En particular, quiero dar las gracias a Lowell Cross, en *Reunion*, y a Joel Chadabe, en *HPSCHD*; y un especialmente, cómo no, a Gene Caprioglio, de C. F. Peters, por su inestimable ayuda y su buena predisposición.

Hay otras personas que han hecho aportaciones de gran valor, dedicándonos su tiempo y su saber: George Boziwick, Jonathan Hiam y Deborah Straussman, de la Biblioteca Pública de Nueva York. Les agradezco que facilitasen mi trabajo durante un periodo de investigación bastante dilatado, así como agradezco su generosidad y su dedicación al facilitarnos este préstamo tan complejo y tan sustancial. Por sus sabios consejos sobre las partituras de Cage para percusión y para piano preparado, y sobre muchos otros temas, mi más cordial agradecimiento a Margaret Leng Tan. Asimismo, por compartir conmigo sus conocimientos musicales, doy las gracias a Adam Wolfensohn. Mi agradecimiento a las personas del Getty Research Institute, Marcia Reed por su apoyo, Nancy Perloff por sus valiosos consejos, Irene Lotspeich-Phillips por su ayuda y meticulosidad en la tramitación del préstamo. En Northwestern University, mi agradecimiento en especial a D. J. Hoek por el interés que puso en el proyecto y por su apoyo constante. También doy las gracias a sus colegas, Scott Kraft y Greg MacAyeal. Por sus apreciaciones siempre valiosísimas, por las pistas, por su ilimitada generosidad, mi agradecimiento a Hannah Higgins, que hizo del periodo de investigación en Chicago/Northwestern un verdadero placer. En la Biblioteca Olin de la Wesleyan University debo mi mayor agradecimiento a Valerie Gillispie. Mi trabajo sobre Cage en Europa, sobre todo en Colonia, nunca habría sido tan llevadero sin la ayuda de Alfred Fischer y de Julia Friedrich, en el Museum Ludwig, y de Klaudia Wilde, en el WDR. También quiero expresar mi más sincera apreciación por Klaus Schöning, cuya sabiduría, devoción y severidad han sido una auténtica fuente de inspiración.

Por hacer posibles algunos de los préstamos más valiosos y difíciles de esta exposición, quiero dar las gracias a David White y a Thomas Buehler, del Robert Rauschenberg Studio, y a Gary Garrels, del San Francisco Museum of Modern Art. En esta misma línea, gracias de corazón a Patrick Shaw, de Chicago, por prestarnos su tesoro, *Chess Pieces*. También tengo una profunda gratitud con

Jon Hendricks, comisario de la Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, por su constante apoyo y su enciclopédico saber, tan útil de cara al material que era necesario en esta exposición. Y mi agradecimiento más sincero a Deborah Wye y a Gretchen Wagner, del Museum of Modern Art, de Nueva York. La petición de préstamo de obras que les hicimos se expidió en un momento complicado, y es grande la deuda que tenemos contraída con Gretchen, sin cuya diligencia y atenciones nunca hubiera sido viable la aprobación de la misma. También quiero dar las gracias a Gilbert y Lila Silverman por el préstamo de importantes partituras de Cage de su colección personal.

Algunos momentos únicos de esta exposición, que han estado cerca de ser un experimento, han sido posibles gracias a la dedicación de algunos colegas muy apreciados. Quiero dar en especial las gracias a Susanne Neuberger, del Museum der Moderner Kunst, en Viena, por su excepcional generosidad en lo relativo a la presentación de la crucial instalación que hizo Nam June Paik en 1963, en Wuppertal. Susanne ya estaba en una fase muy avanzada de su sensacional exposición (primavera de 2009), e incluso en los momentos de mayor presión me mantuvo al tanto de sus investigaciones y de sus muchos y maravillosos descubrimientos. Entre otros que han hecho importantes aportaciones quiero dar las gracias al difunto Hermann Braun, que durante muchos años ha apoyado sin descanso mi trabajo sobre los temas que hemos compartido, y que en el caso de esta exposición me permitió aprovecharme de sus conocimientos y de su colección de publicaciones casi desconocidas sobre Black Mountain College. También doy las gracias a Julie Martin, que siempre es un recurso extraordinario, por el tiempo que me ha dedicado, por sus conocimientos sobre todo lo que tenga que ver con Experiments in Art & Technology y por mucho más.

Por la importancia de sus aportaciones a este catálogo, querría asimismo dar las gracias a Yve-Alain Bois, Branden W. Joseph, Liz Kotz y James Pritchett. El calibre del pensamiento y de la investigación que es patente en sus textos ha hecho que la preparación de esta publicación fuese un inmenso placer. También quiero dar las gracias a Henry Flynt por su infrecuente visión de la primera ola de partituras poscageanas, que tengo un deseo intenso de ver impresa en el futuro. Por su inmensa aportación al campo de los estudios sobre Cage, Richard Kostelanetz merece toda nuestra gratitud y admiración. Los trabajos de Kostelanetz siguen siendo seguramente hoy más valiosos que los de nadie. Y entre la nueva generación de estudiosos de Cage quiero reconocer los esfuerzos de Rebecca Y. Kim y de Benjamin Piekut, de cuyos trabajos se ha beneficiado el mío en gran medida.

Por último, y a un nivel puramente personal, quiero dar eternas gracias a los que salvan las fronteras entre el amigo y el colega, a los que han aportado toda suerte de apoyos y ánimos imposibles de cuantificar mientras me he dedicado a preparar esta exposición: Benjamin Buchloh, Manuel J. Borja-Villel, Cristina Bonet, Aída Roger, Scot Spencer, Sarah Crouner, Amanda Keeley, Kaye Mahoney, Suzanne Hudson, Robert Whitman, James D. Wolfensohn, Yve-Alain Bois, Henry Flynt y Christian Xatrec.

Índice

- 54 John Cage y la «investidura»: emascular el sistema**
Julia Robinson
- 118 Estructuras cageanas**
Liz Kotz
- 166 Lo que el silencio enseñó a John Cage:
la historia de 4'33''**
James Pritchett
- 188 Encuentros al azar: Kelly, Morellet, Cage**
Yve-Alain Bois
- 210 Azar, indeterminación, multiplicidad**
Branden W. Joseph
- 275 John Cage 1912-1992: cronología**
Rebecca Y. Kim
- 281 Lista de obras de la exposición**
- 297 Autores**

257
1265
44
22

First Construction (in Metal)

John Cage

- 1. Percussion
- 2. Trumpet
- 3. Violin
- 4. Clarinet
- 5. Saxophone
- 6. Piano

November 1939
Seattle, Washington

Remove crystals from Xena

MODERATELY FAST

1. *ff* *ppp* *ff* *ppp*

2. *mf* *mf* *mf* *mf*

3. *12 Sleigh Bells*

4. *ff* *ppp* *ff* *ppp*

5. *ff* *ppp* *ff* *ppp*

6. *ff* *ppp* *ff* *ppp*

Orchestral bells (metal beater)

mf *mf* *mf* *mf*

Brass drums

mf *mf* *mf* *mf*

4 Turkish cymbals

mf *mf* *mf* *mf*

4 mallet groups

mf *mf* *mf* *mf*

Orchestral bells *soft rubber beaters.*

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

4 Turkish cymbals *slightly miter.*

mf *mf* *mf* *mf*

dim. *dim.* *dim.* *dim.*

mf *mf* *mf* *mf*

mf *mf* *mf* *mf*

mf *mf* *mf* *mf*

mf *mf* *mf* *mf*

FIRST CONSTRUCTION (in Metal)

John Cage

DIRECTIONS FOR PLAYING

First player: thundersheet, orchestral bells. The thundersheet should be very thin, narrow and about a yard long, producing the highest tones of all the thundersheets used. The orchestral bells are played with metal beaters, *and with soft beaters (which latter when indicated)*

Second player: string piano. All the tones notated in the bass clef are played on the keyboard, one octave below the note written. An assistant applies a heavy metal cylinder firmly to the strings, producing harmonics. The cylinder must be held very firmly in order to avoid a jangling sound. In section (F) the assistant rolls the cylinder backwards and forwards within a small range, producing wavering harmonics. This is indicated in the score by a trill like notation in the space above the piano part. In the 8th and 9th measures of (B) and similar subsequent measures, where the pianist at the keyboard is producing a trill, the assistant applies a small metal cylinder to the strings being played. However, this cylinder is made to slide on the strings in correspondance with the notation in the space above the pianist's part. When the angle above the note points down, the cylinder must slide away from the keyboard, producing a descending siren-like sound; when the angle above the note points up, the cylinder must slide towards the keyboard, producing an ascending siren-like sound. The length of the slide is determined by the notation. If, because of the construction of the piano to be used, it is impractical to use the strings and tones notated, corresponding tones may be used, since the effectiveness of the sound is not relative to exact pitch. In (G) and similar places where the pianist's part is notated in the percussion clef, the player uses a gong beater, sweeping the bass strings.

Assistant to the second player: See directions for second player.

Third player: String of oxen bells, or large sleigh bells. String of small sleigh bells. Thundersheet, slightly larger and of deeper tone than that of the first player. Use hard rubber beaters on the sleigh bells, which are placed on a padded table. The other bells are suspended so that they may be shaken, as is the thundersheet.

1st Construction (Directions for playing) (cont.)

Fourth player: 4 brake drums, 8 cowbells and three Japanese temple gongs (the very large type). The brake drums and temple gongs are played with temple gong beaters (wooden with leather coverings). The cowbells are played with ~~heavy~~ rubber beaters (hard). The tremolo indicated in the 12th, 13th and 14th measures of (C) and subsequent similar measures is played by vibrating the beater between the gongs, on their outsides. Larger thundersheet.

Fifth player: 4 Turkish cymbals, 8 pieces of iron, anvils, or pipe lengths, and 4 Chinese cymbals. Cymbal beaters for the cymbals and metal beaters for the anvils. Larger thundersheet.

Sixth player: 4 muted gongs. Largest thundersheet (if possible, one that has a cymbal-like quality, but very deep). Water gong (gong which is to be lowered and raised into and from water, while being played). Tam tam (of a very deep and rich tone) and suspended gong. Gong beaters are most useful and a large tam tam beater for the tam tam. Center and edge are used to indicate which part of the gong to strike.

General directions: When 3 or more instruments of a kind are used, the notation gives the lowest position on the staff to the largest instrument.

For the first and second players: A sharp or flat holds throughout the measure, unless a natural sign is used. In spite of this, I have frequently repeated the sharp or flat sign within the measure as a double precaution.

In copying parts, care should be taken to give the same instrument the same notation throughout, since the player becomes accustomed to it more easily than otherwise.

*2nd player uses
sustaining pedal throughout these
trills.*

Thurs after 1:00
Fri 10:00
Sat 10:00
Sun lighting

Bacchanale

for prepared piano.

John Cage

1. fast

ff

fast

f

faster

f

mf

fast

ff

faster

f

2.

fast

ff

dim

mf

f

p

Sost

Stop

p

Sost

Handwritten musical score on page 3, featuring two staves per system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include "faster + f.", "play", and "molto rit.".

Slow Soft Ped

Handwritten musical score on page 4, featuring two staves per system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include "SP up", "Light touch", and "Ped R-1".

3/4 23 33
 3 mp run
 Slowly
 legato
 sort of
 S.P.
 S.P. off
 S.P.
 1st time
 2nd time
 3rd time
 last time
 molto rit.

5

TAKE 5
 Slow
 accel.
 fast
 1 2 4 5 4 2 1
 2 4 5
 1 2 3 4 5

Handwritten musical score for 'Seattle March 1940'. The score is written on 12 staves, organized into six systems of two staves each. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. There are several dynamic markings: 'f' (forte) and 'molto ritardando'. Performance instructions include '5 faster' and '1-2' above certain passages. The piece concludes with a final staff containing the tempo marking 'f molto ritardando' and the title 'Seattle March 1940' written in a decorative font.

In the Name of the Holocaust

Music for the Dances which were made by
Merce Cunningham

John Cage 1942

New York City

~~Remember~~ In the Name of the Holocaust

First system of musical notation, including a treble clef staff with notes and a bass clef staff with rhythmic markings.

Second system of musical notation, including a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes.

Third system of musical notation, including a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes.

Fourth system of musical notation, including a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes.

Fifth system of musical notation, including a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes.

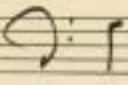
Sixth system of musical notation, including a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes.


for String Piano


Place bolts or screws between the following strings:


Musical notation showing a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes.


Place small screws (in addition to above) between




the following  in such a way that they give a metallic rattle sound.

Notation:  (as usual on keyboard)

 (held but not sounded)

 (muted string plucked; fingernail)

 (open string plucked; fingernail)

 (arm + flat of hand)  arm (black keys)  (arm/white keys)

THE PERILOUS NIGHT

SUITE FOR PIANO SOLO

John Cage

TABLE OF PREPARATIONS

[MUTES OF VARIOUS MATERIALS ARE PLACED BETWEEN THE STRINGS OF THE KEYS USED, THUS EFFECTING TRANSFORMATIONS OF THE PIANO SOUNDS WITH RESPECT TO ALL OF THEIR CHARACTERISTICS.]

THESE MEASUREMENTS APPLY TO A STEINWAY, L.M.O., A or B.

TONE	MATERIAL	STRINGS (LEFT TO RIGHT)	DISTANCE FROM DAMPER (INCHES)	MATERIAL	STRINGS (LEFT TO RIGHT)	DISTANCE FROM DAMPER (INCHES)	TONE
	RUBBER	1-2-3	$1\frac{5}{16}$				E
	RUBBER	1-2-3	$1\frac{7}{16}$				B
	RUBBER	1-2-3	$1\frac{7}{16}$				E
	WEATHER STRIPPING	1-2	1	SCREW AND NUTS	2-3	$2\frac{1}{4}$	D
	RUBBER (DAMPER TO BRIDGE = $4\frac{7}{16}$; ADJUST MEASUREMENTS ACCORDINGLY)	2-3	$3\frac{3}{8}$	SCREW	2-3	$1\frac{7}{16}$	B
	WEATHER STRIPPING	1-2	$3\frac{3}{4}$	BOLT AND NUTS	2-3	$2\frac{1}{4}$	A ^b
	WEATHER STRIPPING	1-2	2	BOLT	2-3	$1\frac{3}{4}$	E
				BOLT (SMALL)	2-3	4	D ^b
	WEATHER STRIPPING	1-2	6	SCREW AND NUTS	2-3	$1\frac{1}{2}$	B ^b
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	4				
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	3	WEATHER STRIPPING	1-2-3	$3\frac{1}{2}$	G
	RUBBER	1-2-3	5				F [#]
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	$8\frac{1}{2}$				E
	BAMBOO SLIT	1-2	$4\frac{7}{8}$	BOLT	2-3	4	E ^b
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	11				D
	DOUBLE WEATHER STRIPPING	1-2	13	SCREW AND NUTS	2-3	12	D ^b
	DOUBLE WEATHER STRIPPING	1-2	7	SCREW AND RUBBER WASHER	2-3	$6\frac{3}{4}$	B ^b
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	$4\frac{1}{2}$				G
	BAMBOO SLIT	1-2	$2\frac{1}{4}$	BOLT	2-3	2	F
	WEATHER STRIPPING	1-2	$\frac{1}{4}$	BOLT	2-3	1	D
	SCREW AND WEATHER STR.	1-2	$3\frac{7}{8}$				F
	SCREW AND WEATHER STR.	1-2	5				D
	SCREW AND WEATHER STR.	1-2	7				B ^b
	SCREW AND WEATHER STR.	1-2	14				A ^b
	WOOD AND CLOTH	1-1	$2\frac{3}{4}$				E-F

* MEASURE FROM BRIDGE

A VALENTINE OUT OF SEASON

[MUSIC FOR XENIA TO PLAY ON
A PREPARED GRAND PIANO]

John Cage

NYC - 1944.

COPYRIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.

PIANO PREPARATION: (GRAND PIANO)

TONE - TO BE PREPARED	MATERIAL USED			TONE - TO BE PREPARED
	STRINGS AFFECTED (L to R)	DISTANCE IN INCHES FROM DAMPER (SEE NOTE)	MATERIAL USED	
B ³	RUBBER	1-2-3	5 1/2"	B ³
D	WEATHER STRIP	1-2-3	2"	D
E ²	WEATHER STRIP	1-2-3	1"	E ²
F	WEATHER STRIP	1-2	1"	F
G ²	SLIT BAMBOO	1-2	3 1/4"	G ²
G				G
A				A
B	BOLT	1-2	2 1/8"	B
C				C

*NOTE: MEASUREMENTS ENCLOSED in D' are read from extreme end of strings rather than from damper.

Chess Pieces

John Cage

New York 1943

Handwritten musical score on page 21. The page contains several systems of staves. The first system has two staves with notes and rests. The second system has two staves, with the second staff containing a large, dense scribble. The third system has two staves, with the second staff containing a large, dense scribble. The fourth system has two staves with notes and rests. The fifth system has two staves with notes and rests. The sixth system has two staves with notes and rests. The seventh system has two staves with notes and rests. The eighth system has two staves with notes and rests. The ninth system has two staves with notes and rests. The tenth system has two staves with notes and rests. The eleventh system has two staves with notes and rests. The twelfth system has two staves with notes and rests. The thirteenth system has two staves with notes and rests. The fourteenth system has two staves with notes and rests. The fifteenth system has two staves with notes and rests. The sixteenth system has two staves with notes and rests. The seventeenth system has two staves with notes and rests. The eighteenth system has two staves with notes and rests. The nineteenth system has two staves with notes and rests. The twentieth system has two staves with notes and rests. The twenty-first system has two staves with notes and rests. The twenty-second system has two staves with notes and rests. The twenty-third system has two staves with notes and rests. The twenty-fourth system has two staves with notes and rests. The twenty-fifth system has two staves with notes and rests. The twenty-sixth system has two staves with notes and rests. The twenty-seventh system has two staves with notes and rests. The twenty-eighth system has two staves with notes and rests. The twenty-ninth system has two staves with notes and rests. The thirtieth system has two staves with notes and rests. The thirty-first system has two staves with notes and rests. The thirty-second system has two staves with notes and rests. The thirty-third system has two staves with notes and rests. The thirty-fourth system has two staves with notes and rests. The thirty-fifth system has two staves with notes and rests. The thirty-sixth system has two staves with notes and rests. The thirty-seventh system has two staves with notes and rests. The thirty-eighth system has two staves with notes and rests. The thirty-ninth system has two staves with notes and rests. The fortieth system has two staves with notes and rests. The forty-first system has two staves with notes and rests. The forty-second system has two staves with notes and rests. The forty-third system has two staves with notes and rests. The forty-fourth system has two staves with notes and rests. The forty-fifth system has two staves with notes and rests. The forty-sixth system has two staves with notes and rests. The forty-seventh system has two staves with notes and rests. The forty-eighth system has two staves with notes and rests. The forty-ninth system has two staves with notes and rests. The fiftieth system has two staves with notes and rests. The fifty-first system has two staves with notes and rests. The fifty-second system has two staves with notes and rests. The fifty-third system has two staves with notes and rests. The fifty-fourth system has two staves with notes and rests. The fifty-fifth system has two staves with notes and rests. The fifty-sixth system has two staves with notes and rests. The fifty-seventh system has two staves with notes and rests. The fifty-eighth system has two staves with notes and rests. The fifty-ninth system has two staves with notes and rests. The sixtieth system has two staves with notes and rests. The sixty-first system has two staves with notes and rests. The sixty-second system has two staves with notes and rests. The sixty-third system has two staves with notes and rests. The sixty-fourth system has two staves with notes and rests. The sixty-fifth system has two staves with notes and rests. The sixty-sixth system has two staves with notes and rests. The sixty-seventh system has two staves with notes and rests. The sixty-eighth system has two staves with notes and rests. The sixty-ninth system has two staves with notes and rests. The seventieth system has two staves with notes and rests. The seventy-first system has two staves with notes and rests. The seventy-second system has two staves with notes and rests. The seventy-third system has two staves with notes and rests. The seventy-fourth system has two staves with notes and rests. The seventy-fifth system has two staves with notes and rests. The seventy-sixth system has two staves with notes and rests. The seventy-seventh system has two staves with notes and rests. The seventy-eighth system has two staves with notes and rests. The seventy-ninth system has two staves with notes and rests. The eightieth system has two staves with notes and rests. The eighty-first system has two staves with notes and rests. The eighty-second system has two staves with notes and rests. The eighty-third system has two staves with notes and rests. The eighty-fourth system has two staves with notes and rests. The eighty-fifth system has two staves with notes and rests. The eighty-sixth system has two staves with notes and rests. The eighty-seventh system has two staves with notes and rests. The eighty-eighth system has two staves with notes and rests. The eighty-ninth system has two staves with notes and rests. The ninetieth system has two staves with notes and rests. The ninety-first system has two staves with notes and rests. The ninety-second system has two staves with notes and rests. The ninety-third system has two staves with notes and rests. The ninety-fourth system has two staves with notes and rests. The ninety-fifth system has two staves with notes and rests. The ninety-sixth system has two staves with notes and rests. The ninety-seventh system has two staves with notes and rests. The ninety-eighth system has two staves with notes and rests. The ninety-ninth system has two staves with notes and rests. The hundredth system has two staves with notes and rests.

A dense grid of small musical notation fragments, likely a preliminary material or a cover for a score. The grid consists of many small, overlapping fragments of musical notation, including notes, rests, and staff lines, arranged in a regular pattern. The fragments are small and difficult to read individually, but they collectively form a complex, textured visual field. The fragments are arranged in a grid that is approximately 10 columns wide and 10 rows high. The fragments are small and overlapping, creating a dense, textured visual field. The fragments are arranged in a grid that is approximately 10 columns wide and 10 rows high. The fragments are small and overlapping, creating a dense, textured visual field. The fragments are arranged in a grid that is approximately 10 columns wide and 10 rows high. The fragments are small and overlapping, creating a dense, textured visual field.

MUSIC FOR

MARCEL DUCHAMP

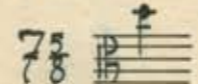
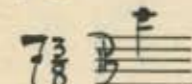
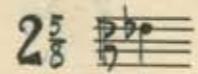
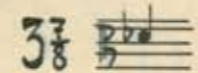
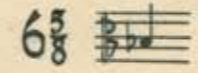
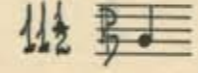
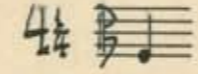
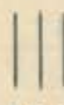
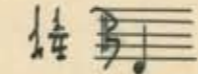

FOR PIANO SOLO

John Cage

THE RHYTHMIC STRUCTURE IS 11 x 11 (EXTENDED) : 2, 1, 1, 3, 1, 2, 1.
 THE MUSIC WAS WRITTEN FOR THE DUCHAMP SEQUENCE OF THE FILM,
 'DREAMS THAT MONEY CAN BUY' (HANS RICHTER).

OBJECTS ARE PLACED BETWEEN THE STRINGS OF AN ORDINARY GRAND PIANO, TRANS-
 FORMING THE SOUNDS WITH RESPECT TO ALL THEIR CHARACTERISTICS.

TABLE OF PREPARATIONS

DISTANCE FROM DAMPER IN INCHES	MATERIAL	DISTANCE FROM DAMPER IN INCHES	MATERIAL
7 3/8	 RUBBER	7 3/8	 SMALL BOLT
2 5/8	 WEATHER STRIPPING		
3 7/8	 " "		THE BOLT IS PLACED BETWEEN THE 2ND AND 3RD STRINGS.
6 3/8	 " "		
11 1/2	 " "		S T R I N G S
4 1/4	 " "		
1 1/4	 " "		1 2 3
1 5/8	 " "		PLACE WEATHER STRIPPING AND RUBBER OVER 2ND STRING AND UNDER STRINGS 1 AND 3

FOR PIANO AND
SONATAS
AND INTERLUDES

JOHN CAGE

TABLE OF PREPARATIONS

[NOTES OF VARIOUS MATERIALS ARE PLACED BETWEEN THE STRINGS OF THE KEYS USED, THUS EFFECTING TRANSFORMATIONS OF THE PIANO SOUNDS WITH RESPECT TO ALL OF THEIR CHARACTERISTICS.]

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE PER (100)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE PER (100)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE PER (100)	TONE
				SCREW	2-3	1 1/8"				A
				MED. BOLT	2-3	1 3/8"				G
				SCREW	2-3	1 5/8"				F
				SCREW	2-3	1 7/8"				E
				SCREW	2-3	1 9/8"				D
				SM. BOLT	2-3	2"				C
				SCREW	2-3	1 7/8"				C
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/8"				C
				SCREW	2-3	2 1/4"				B
				SCREW	2-3	1 7/8"				B
				MED. BOLT	2-3	2 1/8"				A
				SCREW	2-3	2 1/4"				A
				SCREW	2-3	3 1/4"				G
				SCREW	2-3	2 9/8"				F
	SCREW	1-2	3 1/8"	FURN. BOLT + 2 NUTS	2-3	2 1/8"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/8"	F
				SCREW	2-3	1 1/8"				E
				FURNITURE BOLT	2-3	1 7/8"				E
				SCREW	2-3	1 5/8"				C
				SCREW	2-3	1 1/8"				C
				MED. BOLT	2-3	3 1/4"				B
				SCREW	2-3	4 1/8"				B
	RUBBER	1-2-3	4 1/2"	FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4"				G
				SCREW	2-3	1 3/4"				F
				SCREW	2-3	2 5/8"				F
	RUBBER	1-2-3	5 1/4"							E
	RUBBER	1-2-3	6 1/2"	FURN. BOLT + NUT	2-3	6 7/8"				E
				FURNITURE BOLT	2-3	2 7/8"				D
	RUBBER	1-2-3	3 5/8"							D
				BOLT	2-3	7 1/8"				C
				BOLT	2-3	2"				C
	SCREW	1-2	10"	SCREW	2-3	1"	RUBBER	1-2-3	8 1/4"	B
	(PLASTIC (see G))	1-2-3	2 7/8"				RUBBER	1-2-3	4 1/2"	G
	PLASTIC (OVER BRIDGE)	1-2-3	2 7/8"				RUBBER	1-2-3	10 7/8"	G
	(PLASTIC (see D))	1-2-3	4 1/4"				RUBBER	1-2-3	5 7/8"	D
	PLASTIC (OVER 1 - UNDER 2-3)	1-2-3	4 3/8"				RUBBER	1-2-3	9 3/4"	D
	BOLT	1-2	15 1/2"	BOLT	2-3	1 1/8"	RUBBER	1-2-3	14 1/8"	D
	BOLT	1-2	14 1/2"	BOLT	2-3	7/8"	RUBBER	1-2-3	6 1/2"	C
	BOLT	1-2	14 3/4"	BOLT	2-3	9/8"	RUBBER	1-2-3	2 1/4"	B
	RUBBER	1-2-3	9 1/2"	MED. BOLT	2-3	10 1/8"				B
	SCREW	1-2	5 7/8"	LG. BOLT	2-3	5 7/8"	SCREW + NUTS	1-2	1"	A
	BOLT	1-2	7 3/8"	MED. BOLT	2-3	2 1/4"	RUBBER	1-2-3	4 1/8"	A
	LONG BOLT	1-2	8 3/4"	LG. BOLT	2-3	3 1/4"				G
				BOLT	2-3	1 1/8"				D
8va. 6va.	SCREW + RUBBER	1-2	4 7/8"							D
8va. 6va.	ERASER (OVER D UNDER C, E)	1	6 3/4"							D

* MEASURE FROM BRIDGE.

XI

Handwritten musical notation for the first system on the left page. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mp* and *mf*.

Handwritten musical notation for the second system on the left page. It features a treble staff and a bass staff. The treble staff includes dynamic markings such as *cres.* and *ff*. The bass staff continues the melodic and harmonic development.

Handwritten musical notation for the third system on the left page. The treble staff shows a continuation of the melodic line with various rhythmic patterns. The bass staff provides harmonic support.

Handwritten musical notation for the fourth system on the left page. It includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *Sra.* instruction. The treble staff has a complex melodic line, while the bass staff has a more rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the fifth system on the left page. It features a *ppp* (pianississimo) dynamic marking. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the sixth system on the left page. It includes a *LOCO* marking. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the first system on the right page. It features a *Sra.* marking and *ppp* dynamics. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system on the right page. It includes a *Sra.* marking and *mf* dynamics. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system on the right page. It includes a *p (2nd line)* marking. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the fourth system on the right page. It includes a *LOCO* marking and *pp* dynamics. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the fifth system on the right page. It features *ppp* dynamics. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation for the sixth system on the right page. It includes a *2* marking and *ppp* dynamics. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

John Cage y la «investidura»: emascular el sistema

Julia Robinson

Quiero dejar constancia de mi aprecio más profundo a Suzanne Hudson por su apoyo y por su lectura de este texto. Mi agradecimiento también a Adam Lehner por sus sólidos consejos de edición.

1. Michel Foucault: *The History of Sexuality: Volume 1 – An Introduction*. Nueva York: Vintage Books, 1980, pp. 100-101. [Hay edición española: *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 3 vols.]

2. John Cage: *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961. [Hay edición española: *Silencio: conferencias y escritos*. Madrid: Árdora Ediciones, 2002, trad. Pilar Pedraza.]

3. Los sucesivos volúmenes que ha editado Richard Kostelanetz son el primer ejemplo importante de esta tendencia, empezando por la entrevista con Cage que aparece en su *The Theater of Mixed Means*. Nueva York: Limelight Editions, 1968, siguiendo poco después por Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*. Nueva York: Praeger, 1970, y terminando ya en la década de los noventa y aún más recientemente. Después de *Silence* apareció un segundo volumen de Cage: *A Year From Monday*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967, y otros tantos libros de escritos varios con el mismo formato que este, que a su vez se plegó de forma natural al formato de *Silence*. La colaboración titulada *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, editada por Daniel Charles (Boston: Marion Boyars, 1981) es también clave en todo este recorrido. Otro caso importante y más reciente es la correspondencia de Cage con Pierre Boulez, aunque se trata de un discurso claramente menos consciente por parte de Cage, o bien de una conciencia

Los discursos no se someten de una vez por todas al poder, tal como tampoco se alcanzan de una vez por todas en contra del poder, como tampoco es ni un caso ni otro lo propio de los silencios. Hemos de dejar un margen de duda al proceso complejo e inestable en virtud del cual el discurso puede ser al mismo tiempo instrumento y efecto del poder, pero también un estorbo, una traba o impedimento, una muestra de resistencia y un punto de partida para una estrategia de oposición.

—Michel Foucault.¹

El discurso, entendido como medio de encauzar y alterar las relaciones de poder, es el elemento ancilar más crucial en la práctica compositiva de John Cage. Cage es una de las figuras del siglo xx a las que se ha entendido de manera preponderante por medio de sus propias palabras; específicamente, por medio de la representación dialógica de su vida y de su obra. Sus textos y conferencias reunidos se publicaron en 1961, en un libro titulado *Silence*, que señala el arranque de su gran renombre al mismo tiempo que le presta impulso.² No es que fuera este, ni mucho menos, el primer empleo que dio Cage a múltiples enfoques discursivos a la hora de establecer con rotundidad cada uno de los pasos sucesivos de su proyecto, pero sí fue la primera vez en que estos pasos quedaron delineados con claridad. Dispuestos en un orden no exactamente cronológico, estos programáticos actos de habla, con sus modos de construcción nada convencionales (o más bien anti-convencionales), resaltados por medio de una clara diferenciación formal, y tipográfica, se revelan por sí solos en todas sus dimensiones interdisciplinarias. En efecto, *Silence* fue un primer acto de consolidación de las intervenciones y performances acumuladas de Cage, un primer atisbo de sus estrategias sistemáticas de performatividad, solo que en un medio impreso. Y la primera ola de la bibliografía cageana —la literatura primaria, así como la de tipo híbrido, primario-secundario— siguió esta misma tendencia.³ Por medio de las entrevistas, recopiladas en toda su extensión, la muy esperada presentación de mosaicos meticulosos, compuestos por sus declaraciones, y los análisis muy numerosos y cargados de citas, en todos los cuales se aceptó «su palabra» con respecto al estado de las cosas, la voz de Cage siguió estando presente de una manera inequívoca. Subrayar este efecto no equivale a mermar en modo alguno la importancia del significado que tiene. Si acaso, lo resalta más si cabe. Y es que esa, cómo no, era la intención inicial.

cuando menos distinta (el público es una sola persona, y no se trama el discurso con vistas a su publicación). Véase Jean-Jacques Nattiez (ed.): *The Boulez-Cage Correspondence* (1990). Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Más recientemente hay que tener en cuenta el libro de Peter Dickinson: *Cage Talk: Dialogues with and about John Cage*. Rochester: University of Rochester Press, 2006. Esta es tan solo una lista muy parcial de la estructura dialógica que registra el discurso cageano; podrían aducirse muchos más ejemplos.

4. Eric Santner: *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton: Princeton University Press, 1996, pp. xi-xii.

5. Con el término «acto creador» se pretende invocar el título de la importante incursión que realizó Marcel Duchamp en una performatividad análoga. La conferencia, impartida en Houston en abril de 1957 para la American Federation of the Arts, fue anuncio entre otras cosas de que es el espectador quien completa la obra. Se encuentra reimpressa en la importante monografía de Robert Lebel, publicada en inglés en 1959. Véase Robert Lebel: *Marcel Duchamp*, trad. ing. de George Heard Hamilton. Nueva York: Grove Press, 1959.

En toda la bibliografía existente sobre la obra de Cage brilla por su ausencia un estudio sistemático de los actos discursivos que Cage desarrolló para situar sus composiciones. En este ensayo se explora lo que denominó modelo estratégico de «investidura» en Cage, y el modo en que reforzó la estatura incomparable que ocupa en la historia de la música moderna y en el arte del siglo xx. El historiador Eric Santner define el concepto de «investidura» en términos de momentos fundacionales, así como habla de «callejones sin salida y conflictos [que] se corresponden con otros tantos desplazamientos en el constructo fundamental de la relación del individuo con la autoridad social e institucional, con los modos en que responde el individuo a los llamamientos del poder y la autoridad “oficiales”». El propio Cage era muy consciente de que estos «llamamientos» constituyen procesos cruciales,

ritos y procedimientos de *investidura simbólica* en virtud de los cuales un individuo adquiere un nuevo estatus social, se arroga una función simbólica e ineludible que en lo sucesivo informa su identidad en el seno de la comunidad. La estabilidad social y política de una sociedad [...] parece por tanto que se halla en correlación con la eficacia de estas operaciones simbólicas, con lo que podríamos denominar su *magia performativa*, en razón de la cual los individuos «llegan a ser los que son», asumen el papel social [...] que se les asigna por medio de nombres, títulos, titulaciones, honores, etc.⁴

Al comentar el singular caso psicoanalítico de Daniel Paul Schreber a comienzos del siglo xx, que considera representativo de una «crisis» de la modernidad, Santner sostiene que el orden simbólico se había llegado a debilitar tanto —se había «corrompido», e incluso se había «podrido»— que los símbolos pasaron a ser meros simulacros, sobre todo en el caso de su sujeto paranoico. En un momento muy posterior, Cage aprovecha ese frágil terreno de los simulacros —muestras del poder simbólico— y se lo apropia para enmarcar y dar a su proyecto el rumbo apetecido. La relación que mantuvo Cage con las funciones del poder simbólico fue cuando menos particular. Tal como hemos de ver, tenía una íntima y aguda conciencia de dichas funciones, y se hallaba más radicalmente distanciado de ellas que la mayoría. En el momento culminante de la modernidad y la posmodernidad, esas complejas relaciones iban a ser de trascendencia crítica.

La comprensión que esgrime Cage de la «investidura simbólica» —su capacidad para apreciar todo aquello que puede dar potencia y pleno sentido a un gesto dentro del sistema de mayor amplitud en el que se ha propuesto intervenir— sigue siendo el sustrato de su práctica y del impacto de la misma, que aún sigue ensanchándose. Esta comprensión poco común permitió a Cage desarrollar diversas maneras de abordar la composición musical, con las cuales iba a lograr nada menos que la redefinición del acto creador y de sus implicaciones en la época en que le tocó vivir.⁵ Las estrategias de «auto-autorización» de Cage no solo le permitieron llevar a cabo una ruptura con las convenciones musicales, sino que también apuntaban más allá de los límites de esa disciplina, abriendo de ese modo su modelo de «composición experimental» a otras utilizaciones en el campo de las artes visuales, del cine, etc. Hoy es fácil reconocer los implacables esfuerzos

que Cage llevó a cabo para cambiar el concepto de composición musical en tanto intervención y trasladarlo a «disciplinas» en general, y en definitiva a las redes de poder de un entorno de «comunicación» en expansión constante y cada vez más regimentado por las tecnologías. Lo que permitía que la obra tuviera funcionamiento de tal era el hecho de que sus esfuerzos como compositor —definiendo una matriz de mediación que consistentemente asimilaba e incorporaba el campo dinámico de su recepción— estuvieran emparejados con un trabajo incesante en el ámbito del *discurso*.

En su importantísimo *The Music of John Cage* (1993), James Pritchett comienza por hacer un alegato en favor del reconocimiento de Cage fundamentalmente en tanto *compositor*.⁶ Teniendo en cuenta la recepción que se ha deparado a Cage en tanto infinidad de cosas, desde filósofo hasta poeta, pasando por artista, en el momento en que escribía Pritchett —el libro se publicó al año siguiente de que falleciera Cage—, los muy numerosos «Cages» del momento se interponían, a juicio de Pritchett, y estorbaban la comprensión de ese fundamental «Cage el compositor». Lo que en resumidas cuentas pone su libro de manifiesto mediante la extrapolación de las partituras y de sus desarrollos a lo largo de varias décadas, sin embargo, es la expansión exponencial que Cage llevó a cabo de todo aquello que en su disciplina se había conocido como «composición».

Cage generó en todo momento matrices cada vez más complejas para captar las relaciones y dejar en suspenso lo desconocido, si no lo irreconciliable. En un principio, la estructura de la partitura le permitió la incorporación de materiales y elementos para los cuales no existía anteriormente un espacio en la música, incluidos los «sonidos nuevos» que añadió a la música de percusión, el «ruido», el azar y, según es fama, un complejo modelo de «silencio». A través de un refinamiento y una clarificación continuos, Cage plasmó las divisiones, las medidas y los registros espacio-temporales de la composición dejándolos abiertos al sonido, a todo sonido, de tal modo que la propia partitura adquirió aplicaciones mucho más extensas. El cambio radical que hizo Cage en el uso del tiempo, pasando al tiempo metronómico (e incluso al cronómetro empleado para indicar la estructura de su partitura «insonora», 4'33"), es buen ejemplo de ello.⁷ Las micro y macro-correlaciones por medio de las cuales las unidades compositivas se correspondían con el todo desembocaron en definitiva en una correspondencia directa entre partitura y mundo. Los nuevos modelos de partitura permitieron a Cage reorganizar y calibrar de nuevo los componentes de la obra, así como también, con el tiempo, las relaciones entre los propios intérpretes y entre estos y el público, e incluso entre distintos integrantes de un mismo público. «La disciplina —dijo—, una vez aceptada, a cambio acepta lo que sea.»⁸ Cage abrió la estructura de la partitura a la «aceptación» no solo de materiales no musicales, sino también a las nuevas tecnologías, tanto las conocidas como las que eran en aquella época incognoscibles. Plantilla exclusiva de la música, en manos de Cage la partitura se convirtió en un instrumento mediador de estímulos sensoriales más allá de lo puramente auditivo.

6. James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Me sirvo ampliamente en todo cuanto sigue del excepcional estudio de Pritchett, puesto que sigue siendo una de las fuentes más útiles y más valiosas que existen en toda la bibliografía sobre Cage. Sin embargo, como lo empleo ante todo como cartografía de la totalidad de la obra cageana con la intención de llegar a extremos distintos, quisiera empezar con un pliego de descargo. Paraphraseando lo que dijo Cage sobre el empleo que dio al zen, cuanto escribo aquí no deseo que se impute a Pritchett.

7. Liz Kotz, en el ensayo que incluye en este volumen, rastrea esta singular condición de la adaptabilidad en las partituras de Cage, identificando sus orígenes en sus obras primeras, así como en la importancia de las tecnologías de la época. Véanse las páginas 118-135.

8. Cage: «Conferencia sobre nada», *Silencio*, op. cit., p. 111.

En una época en la que cambiaban radicalmente los modelos perceptivos, la partitura fue una herramienta que Cage colocó en una situación que ningún artista visual de la época hubiese podido igualar.

Uno de los gestos más asombrosos de Cage en su condición de músico/compositor consistió en forjar un lugar especial, ya muy al principio de su carrera, para la dimensión visual de la experiencia que tiene el público. En un movimiento comparable a los esfuerzos de Marcel Duchamp, en tanto artista visual, por suprimir lo retiniano —con el fin de absorber el cambio; para Duchamp, el impacto de la industrialización sobre la obra de arte— Cage recurrió continuamente a los llamados contrarios de la música, incluso a lo más diametralmente antitético. Como si se anticipase al efecto de la industria del ocio en el campo autónomo y cerrado de la música, y en su propia práctica compositiva, Cage recurrió a los medios que entonces iban transformando la experiencia audio-visual. Tras la visita que hizo al archivo de efectos sonoros de la Metro-Goldwyn-Mayer, en Hollywood, en 1939, tuvo una muy aguda conciencia de los avances contemporáneos en el campo de la tecnología, asimilando los desarrollos de cada nueva década a la par que se iban produciendo. La radio dejó paso al cine; ambos medios perdieron terreno ante la televisión; Cage se preguntó una y otra vez cuál era el sentido que pudiera tener la actividad de componer en una época definida por cada tecnología en particular, lo cual dotaba por tanto a su práctica de un aspecto de respuesta ante el contexto mediático cambiante.

El trabajo que realizó Cage con bailarines, aspecto que no descuidó a lo largo de toda su trayectoria, presumiblemente funcionó como una especie de laboratorio de baja tecnología en el que pudo poner a prueba esta conciencia. Las relaciones de la música con la danza le propusieron una jerarquía en la que se privilegiaba lo que pudiera verse por encima de lo que pudiera oírse. Las muchas referencias de Cage a las artes visuales parece que anunciaban una visión más allá de la música, así como su perspectiva interdisciplinaria, entonces solo emergente. Pero fue sin embargo la base de su propia disciplina, el triángulo compositor-intérprete-público (un conjunto de relaciones que posteriormente iba a desmantelarse), el que antes que nada le permitió contemplar el *registro público* del acto creador, una dimensión mucho más clara en las condiciones de la música, en tiempo real, que en la pintura, y esto es lo que reveló a Cage los medios adecuados para elaborar la performance como acto plenamente performativo.⁹ Del género de la performance proviene el espectro político de la performatividad; es decir, el empleo estratégico de la esfera pública —o el orden simbólico, tal como lo hemos descrito antes— con la finalidad de dar a cada movimiento compositivo el carácter de una intervención asimismo social. Efectivamente, lo que refuerza el proyecto de Cage, y aclara las implicaciones que quiso que se descifrasen en su producción, es el cúmulo de sus esfuerzos sistemáticos por reconfigurar sus ideas en términos performativos, de manera destacada en sus charlas

9. La distinción entre *performance*, entendida como género propio de las artes visuales, y *performatividad*, en tanto acto social y potencialmente político, es crucial en este ensayo, es crítica. La performatividad en tanto tipo de acto lingüístico que transforma una realidad social está definida en J. L. Austin: *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962. Más recientemente, el concepto ha sido objeto de teorización en el terreno del género: véase Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1999.

10. El término «experimental» nos hace pensar en un acto que «se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido», según escribió Cage en «Música experimental: doctrina», *Silencio*, op. cit., p. 13.

11. El comentario que hace Santner de la «crisis de investidura» sufrida por Schreber atañe al poder simbólico y su excesiva proximidad con el sujeto. La referencia, como hemos de comentar después, comienza con la designación de Schreber para el cargo de juez presidente del Tribunal Supremo de Sajonia, y termina con el colapso de su sentido de la realidad cuando ya se ha convertido en paciente, sometido a los excesos y a la desmedida proximidad de los poderosos médicos que lo atendieron, llegando a experimentar con la idea de reclamar un profundo conocimiento del campo de la medicina. El caso de Schreber es un modelo del poder en sus excesos, de la desconexión de la realidad, de la conversión en simulacro cuando la aplicación del poder deja de tener efecto en el sujeto e incluso en su percepción de sí mismo, por parafrasear a Santner.

12. Un paralelismo de este modelo de poder por estimación en exceso es, por ejemplo, el de la estrecha relación que mantuvo el crítico Clement Greenberg con Pollock, puesto que Greenberg procedió a definir el proyecto de Pollock siempre de manera excesiva o sobrea-bundante, por encima de lo que él pensara. Pero esto escapa a nuestras actuales intenciones.

13. Véase Julia Robinson: «From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s», *October*, n.º 127 (invierno de 2009), pp. 77–108, así como el capítulo titulado «The Shadow of Pollock: From Icon to Index», en Julia Robinson: *From Abstraction to Model: In the Event of George Brecht and the Conceptual Turn in the Art of the 1960s*, tesis doctoral. Princeton: Universidad de Princeton, Departamento de Arte y Arqueología, 2008. Tomo el término «poscageano» en referencia a los artistas de los años sesenta que desarrollaron el modelo cageano de partitura, o que lo tomaron por punto de partida y posteriormente se alejaron de él, de un texto importante de Liz Kotz: «Post-Cagean Aesthetics and the "Event Store"», *October*, n.º 95 (invierno de

y conferencias, coordinadas con cada uno de sus cambios radicales, con la intención de dejar constancia del mismo.

Claro está que el formato discursivo y dialógico que domina la bibliografía cageana debe contemplarse dentro de un contexto más amplio, el de la autoría y la crítica de mediados de siglo, por no hablar ya de la autonomía putativa de la obra en pleno auge de la modernidad. A medida que fue desplazando el espectro del sujeto (el autor) fuera del acto de la composición, *autorizó* el acto compositivo externamente, por medio de textos y conferencias. Que así hablase de sí mismo da buena idea de las dudas que tenía Cage sobre las funciones de la crítica y del juicio, que calificó de obsoletas en lo referente a la «música experimental», tal como la definió a lo largo de los años cincuenta.¹⁰ De manera más penetrante incluso, la representación que hace Cage de sí mismo lo muestra como un actor muy astuto en el contexto de una crítica sumamente poderosa (la crítica misma que regía los destinos y autorizaba el campo autónomo y cerrado de la modernidad), que abrió así el camino a las negaciones de Cage, o al menos les dio tintes de veracidad.¹¹ El terreno de la crítica en toda su amplitud, movido por conceptos como «estilo» y «especificidad del medio», corresponde ante todo a la historia del arte, y la figura clave en ese contexto, en la época de Cage, era Jackson Pollock.¹² Tal como he expuesto con detalle en otro lugar, el radical enfoque con que Pollock aborda la pintura reveló una serie de resquebrajaduras en la estructura del poder propia de la crítica, cosa que podría haber impulsado a Cage —y a muchos artistas «poscageanos» que emergieron en los años sesenta— a tomar el lenguaje de la crítica en sus manos.¹³ En el medio en que se movía Cage, Pollock introdujo lo «accidental», la dimensión del azar, y el sentido de algo que obedecía a la improvisación en lugar de una técnica apreciable. Estaba por otra parte, cómo no, la gran paradoja de Pollock: la deshabilitación radical, o «des-especialización» (pasando de la pintura al goteo), y, simultáneamente, la presencia de un producto pictórico original. Tal como indica con toda claridad la avalancha de vacilantes pronunciamientos por parte de los críticos contemporáneos, Pollock en cierto modo había dejado al descubierto el terreno falso de la crítica, su proyección retórica de lo simbólico como rasgo de lo real, abriendo un espacio a la invención, que Cage vino a ocupar de manera sistemática.¹⁴

En los años en que Pollock gozó de mayor fama, Cage impartió sus rompedoras conferencias —y publicó ensayos como «Precursores de la música moderna» (1949), además de impartir conferencias como «Conferencia sobre nada» (1950) y «Conferencia sobre algo» (1951)— en el «cuartel general» del expresionismo abstracto, el Artists' Club, en pleno centro de Manhattan.¹⁵ Aunque el compositor casi nunca menciona a Pollock por su propio nombre —por razones de peso o por razones puramente cageanas, esto es, por su propio rechazo de la expresión artística y por sus trabajos de aquella época con el azar—, tenía plena conciencia de sus obras y del impacto que tenían entonces. Es sin duda discutible que ciertos aspectos de las estrategias de Cage en este periodo crítico de su trayectoria

2001), pp. 55–89. Los argumentos expuestos allí se desarrollan en su libro reciente, *Words to Be Looked At: Language in the 1960s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

14. Para un compendio exhaustivo de estas críticas, véase Pepe Karmel (ed.): *Jackson Pollock: Interviews, Articles, Reviews*. Nueva York: Museum of Modern Art/Abrams, 1999.

15. En su posterior «Preface to *Indeterminacy*» (1959), Cage hace hincapié en la aclaración de que el Artists' Club, en la Calle Ocho, era «el club de los artistas que puso en marcha Robert Motherwell, y que fue anterior a otro más popular, asociado a Philip Pavia, Bill de Kooning, etcétera». La mención de Motherwell es significativa, por cuanto que podría haber sido un anfitrión más afín a Cage, más en todo caso que el resto de los artistas cercanos a Pollock, en particular porque en aquel entonces estaba trabajando con Duchamp en la preparación de un libro capital, *The Dada Painters and Poets*. Nueva York: Wittenborn Schultz, 1951. Sobre la declaración de Cage, véase Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: Writer*. Nueva York: Cooper Square Press, 2000, p. 75.

16. Naturalmente, el papel organizador del poder se encuentra en el meollo del modelo foucaultiano de «discurso» por el cual comenzamos. En efecto, el caso de Schreber —primer ejemplo de una voluntad de saber que permite que la vida humana se entienda como «caso», cuyo trasfondo no es otro que los regímenes en perpetua expansión del «saber», o de las «disciplinas»— se puede interpretar por medio de los términos teóricos que son clave en Foucault, según señala Santner en p. 84. Incidiendo en nuestra exploración de Cage (el establecimiento de la música experimental), Santner comenta la errónea (y sintomática) lectura que hace Sigmund Freud del caso de Schreber en el momento en que él mismo trata de establecer el psicoanálisis como campo legitimado de la medicina. Cita a Adam Phillips: «El psicoanálisis comenzó por ser [...] una especie de improvisación virtuosista dentro de la ciencia médica. [...] Pero Freud estaba resuelto a conservar oficialmente el psicoanálisis dentro del terreno del rigor científico, en parte [...] porque es difícil legitimar la improvisación. [...] Con la invención del psicoanálisis [...] Freud atisbó la perspectiva de una clase profesional compuesta por improvisadores.»

(1949-1952), que a la sazón coincide con los años críticos de Pollock, fuesen en parte una reacción ante este caso señero en el campo de la pintura, y este es un punto al que tendré que volver más adelante. En resumidas cuentas, el estado de la crítica en torno a 1950, el extraordinario poder que ejercía, y que Pollock puso de relieve, constituyó el contexto que Cage supo subvertir en beneficio propio y en un momento clave en el desarrollo de su proyecto. Al adoptar el papel del portavoz de su propia producción, Cage rechazó de plano el poder de la crítica y comenzó a dar forma a su propia recepción. En el comienzo de su trayectoria, sin embargo, Cage antes tuvo que «calificarse» o «titularse» con el fin de ocupar la posición de un artista «invertido» con la credibilidad necesaria para hablar en nombre del *cambio*.

Los Ángeles en los años treinta: las conferencias, Schoenberg y el poder de la investidura

¿De qué modo se forjó Cage esa posición con respecto a su práctica artística? Desde una época muy temprana parece haber sido muy consciente del funcionamiento de la investidura simbólica. Por reiterar la cuestión, el efecto de la *investidura* o *autorización* de una figura para que adopte un papel crucial en un determinado terreno es de índole performativa. Tanto si es un acto jurídico como si es una determinación disciplinar o un ejemplo de los hábitos sociales, los actos de investidura transforman las dimensiones de la realidad al modificar las relaciones, al alterar el modo en que una figura actúa y es tratada a su vez en el seno de la sociedad desde entonces y en lo sucesivo. Esa clase de actos son simbólicos porque amalgaman un sistema que se halla ligado en el tejido social y a través del tejido social. La matriz organizativa del poder adquiere forma por medio de estos procesos relacionales, a la vez que los refuerza.¹⁶ Todo el que sea capaz de ocupar de un modo u otro una posición suficientemente distintiva para aprehender las funciones del sistema puede reconocer el extremo hasta el cual es, en efecto, puramente simbólico, y para entender lo eficaz que resulta esa dimensión simbólica en la creación de verdaderos efectos.

Todos los aspectos del pensamiento y la obra de Cage contribuyen a reforzar ese contra-modelo de investidura simbólica. En efecto, su trayectoria está marcada claramente, y de principio a fin, por negociaciones críticas de este tipo: en tanto californiano que se traslada a Nueva York a estudiar composición musical en los años treinta; en tanto compositor norteamericano que se reúne con sus colegas en Francia, Alemania y en diversas ciudades de Europa a finales de los cuarenta y durante los cincuenta (en primera instancia, y de manera notable, con Pierre Boulez), y que emplea a «Schoenberg» como credencial infalible; en calidad de portavoz de la composición experimental y de la «Escuela de Nueva York» (campo en el que destacan Morton Feldman, Christian Wolff y Earle Brown) a menudo ante un público hostil; en tanto «compositor» que emplea operaciones de azar; en tanto figura puramente decorativa de una música experimental norteamericana definida cada vez más a la contra del modelo contemporáneo emergente en Europa, instancia en la cual aclara qué está en juego

Santner añade que «Freud demuestra ser dueño de una honda conciencia de los problemas relativos a la transmisión histórica de los legados de legitimación social y existencial». Santner, op. cit., p. 60 y nota 18 en p. 156.

17. El intento de colaboración sobre *Atlas Eclipticalis* fue una catástrofe para Cage, que en lo sucesivo dijo de los músicos de la Filarmónica de Nueva York que eran unos vándalos. Véase Benjamin Piekut: «When Orchestras Attack! John Cage Meets the New York Philharmonic», *Testing, Testing…: New York Experimentalism 1964*, tesis doctoral. Nueva York: Universidad de Columbia, Departamento de Música, 2008, pp. 45-110.

18. Los micro y macro-modelos impregnan todo el pensamiento y la obra de Cage. Aparecen en su conferencia titulada «Conferencia sobre nada» (1950). Pritchett aporta un detallado análisis de las micro-macro estructuras rítmicas –agrupaciones de unidades que se remiten a otras mayores– en todas sus obras concertísticas de 1939 a 1956 (es decir, *Concert for Piano and Orchestra*, 1957-1958). Pritchett: «For More New Sounds», *The Music of John Cage*, op. cit., pp. 10-22; especialmente p. 13.

19. Santner explica que, en el contexto improvisado de su propia disciplina, Freud reafirma «un principio hermenéutico intrínseco a los modos psicoanalíticos de la interpretación, de acuerdo con los cuales la relación habitualmente jerárquica de principio y ejemplo se subvierte». Al describir la «investidura» freudiana del campo que acaba de descubrir, y sus simultáneas disputas con sus discípulos, que al mismo tiempo se iban convirtiendo en colegas suyos, Santner sigue diciendo que «el ejemplo disfruta de una paradójica prioridad sobre el principio al que en principio solo debería servir de mera ilustración, y esta subversión de las prioridades se amplía a las citas, las glosas y las notas al pie». Santner, op. cit., p. 22. En el atento examen de los textos de Cage que sigue ahora, esta idea –la subversión y reorganización de la estructura convencional, incluidas las notas al pie–, tendrá cada vez mayor relevancia.

20. En sus sucesivas ramificaciones contra-patriarcales, el papel de las mujeres como maestras y modelos es significativo en la vida de Cage. Esto es algo que comienza con sus primeros estudios musicales con su tía Phoebe,

en las diferencias entre unos y otros (en resumidas cuentas, la *indeterminación*) en el mismísimo centro de Nueva Música de Darmstadt; en calidad de compositor experimental que cuenta con una orquesta tradicional en un entorno tradicional (por ejemplo, la presentación en la Filarmónica de Nueva York del *Atlas Eclipticalis*, de 1961, en 1964); y así sucesivamente, por medio de sus lecciones magistrales de la Cátedra Norton en Harvard, ya al final de su vida, que escribió e impartió en forma de poema mesóstico, y no como conferencias convencionales.¹⁷ Cage se encontró repetidas veces enfrentado a los límites que definían la disciplina de la composición. Su constante trabajar en este terreno era la *micro*-operación que presagiaba a su vez el trabajo en el *macro*-orden simbólico de una esfera social más amplia, que con el tiempo llegaba a ser.¹⁸

El énfasis ininterrumpido que puso Cage constantemente en la (auto-) disciplina fue crítico en su ruptura de las disciplinas: al subvertir las relaciones, su obra reafirma el aquí y el ahora, el *ejemplo*, y no el «principio».¹⁹ Sus progresos también se apoyaron en el hecho de que era un hombre ambicioso y un agudo observador; tenía un ojo infalible para esos gestos gracias a los cuales sus exhaustivos trabajos sobre la composición musical llegarían a destacar de manera llamativa. Es posible que Cage llegara a conocer algo sobre la dimensión simbólica de toda investidura performativa —los modos en los que el marco de la «autoridad» es pura proyección— por medio de su primera «intervención» en el Los Ángeles de la época de la Depresión, donde impartió una serie de ambiciosas charlas sobre arte moderno y música, destinadas a las amas de casa.²⁰ De entrada reconocía ante su público que no era un experto en los temas sobre los que iba a charlar, aunque prometió también trabajar al máximo todas las semanas para preparar las charlas. La popularidad de estas charlas debió de revelar a Cage que «la experiencia» no era tan valiosa como la «magia performativa» de lo que terminó por ser marca de la casa en el humor de Cage, en su calor humano, en su entusiasmo.²¹ Lo que Cage describió en su día hablando de «disposición risueña», un atributo que tuvo la suerte de tener siempre, fue una dimensión clave en el sistema significativo que había de suscribir los efectos que cosechaba.

En 1933, siguiendo los consejos de uno de sus primeros mentores, Henry Cowell, Cage se encontró en Nueva York estudiando en clase de Adolf Weiss, antiguo alumno de Arnold Schoenberg, con el que Cage aprendía con ahínco, movido por su deseo de conocer un día al maestro. La versión más ampliamente repetida de la ética del trabajo según la cual se regía entonces ha tenido un gran impacto en nuestra apreciación del joven Cage.²² Según se dice, regresó a Los Ángeles en 1935 y se preparó para estudiar con el propio Schoenberg. El *discurso* que ha situado este momento aún primerizo en la trayectoria de Cage y le ha dado carta de naturaleza es ya legendario, pero vale la pena citarlo precisamente por su *magia performativa*:

Le dije que no era posible hablar siquiera de que me lo pudiera permitir, porque no iba a poder pagarle nada en absoluto. Me preguntó entonces si estaba de veras resuelto a dedicar mi vida entera a la música, y le dije que sí. «En tal caso —me dijo—, le daré clases gratuitamente.»

y con su temprana admiración por Gertrude Stein y por su empleo de la estructura lingüística en los exámenes del instituto, revolviéndose contra las imposiciones. Hay una crónica de estos hechos en Calvin Tomkins: *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant Garde* [1962]. Nueva York: Penguin Books, 1968, pp. 77-78. Cage también incorporó la obra de Stein en sus propias partituras (*Three Songs*, de 1933, y *Living Room Music*, de 1940); véase David Nicholls: «Cage and America», en David Nicholls (ed.): *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 15. Stein sobresale por ser una extraordinaria figura antagónica a la de Arnold Schoenberg, en lo que podríamos denominar la cadena significativa de los primeros trabajos de Cage. En los años cuarenta «estudió» la estética de la India con Gita Sarabhai. Hay dos crónicas sobre todo esto; véase Pritchett: «To Sober the Quiet Mind», *The Music of John Cage*, op. cit., especialmente pp. 36-47, y David W. Patterson: «Cage and Asia: History and Sources», en Nicholls (ed.), op. cit., pp. 20-40.

21. El concepto de «magia performativa» es de Santner, op. cit., pp. xi-xii.

22. Véase Tomkins, op. cit., p. 84.

23. *Ibíd.*, p. 85. La mística schoenbergiana que rodea a Cage aún persiste; David Revill ha cuestionado el extremo hasta el cual estudió realmente Cage con él: véase *The Roaring Silence—John Cage: A Life*. Nueva York: Arcade Publishing, 1992, pp. 47-49. Tanto Nicholls como Pritchett explican que Cowell tuvo en Cage una influencia mucho más significativa que Schoenberg; véase Nicholls: «Cage and America», op. cit., p. 16; Pritchett, op. cit., pp. 7-10. Como hemos de ver, se produce un fenómeno similar cuando Cage hace extensas referencias a otra «figura de investidura» clave en su vida, Daistez Taitaro Suzuki; véase Patterson: «Cage and Asia», op. cit.,pp. 53-55.

24. Esta frase se cita en una entrevista de 1940 entre Schoenberg y Peter Yates; Tomkins, op. cit., p. 85.

25. Pritchett, op. cit., p. 9.

26. El maestro no musical al que más recurre Cage, naturalmente, es Suzuki.

27. Es interesante que a partir de 1949 Cage cambiase radicalmente su relación con Schoenberg en lo referente a su

Y, asimismo, varias veces intenté explicarle a Schoenberg que no tenía yo talento para la armonía. Me dijo que sin talento para la armonía siempre me había de encontrar con un obstáculo, con un muro que no sería capaz de salvar. Le respondí diciendo que en tal caso dedicaría mi vida entera a darme de cabezazos contra ese muro...²³

Quiere la leyenda en lo tocante a Schoenberg que el maestro se refiriese a John Cage, su discípulo, diciendo que «no es un compositor, sino un inventor de verdadero genio».²⁴

En cualquier caso, este periodo de la vida de Cage le sirvió de múltiples maneras, de maneras incuantificables. Schoenberg al parecer enseñó a Cage *cómo vivir siendo compositor*, e imbuyó esa decisión para toda la vida de una legitimidad insobornable.²⁵ Otra forma de verlo podría ser esta: Schoenberg enseñó a Cage una lección sobre la investidura simbólica del tipo que más necesitaba, esto es, en la disciplina musical, y le bastó con aprender esa lección una sola vez. Es un momento especial, acaso el único, en que Cage se remite con toda deferencia a otro maestro «musical».²⁶ En el transcurso de sus repeticiones a lo largo de su trayectoria, Cage transformó su versión de su trato con Schoenberg, pasando de escena primigenia sin deconstruir a pulido relato sobre el origen que puso al servicio del discurso cageano.²⁷ Pritchett apunta que Schoenberg no tuvo un impacto duradero en la música de Cage, dando a entender que su función para Cage se encuentra en otra parte: «A lo largo de su vida, cuando se le preguntó por qué componía música, Cage se remitía al juramento que le hizo a Schoenberg.»²⁸

Percusión y piano preparado: «El futuro de la música: credo» (1940)

Cage aprendió otra lección importante cuando se le ofreció un primer empleo como profesional en la Cornish School de Seattle en 1938. Si bien se le dio el título y las atribuciones de «profesor», probablemente a Cage no se le pudo escapar que un ingrediente esencial en la descripción del trabajo que aceptó era el de «acompañante» de danza. Merce Cunningham, a quien Cage conoció en esta época y con el cual vivió y colaboró desde mediados de los cuarenta y hasta el final de su vida, probablemente jamás se vio en toda su trayectoria ante la rara sensación de que se le hubiese contratado como «acompañante» de la música.

Imaginary Landscape (1939) fue una de las primeras obras que escribió Cage para una compañía de danza. Como la compuso entre otras cosas para dos giradiscos de velocidad variable en los que debían de ponerse distintos discos, los bailarines de la compañía —uno de los cuales era Cunningham— se hallaron ante un nuevo desafío. La coreógrafa Bonnie Byrd recuerda que «lo pasamos francamente mal con la música, [...] no estábamos habituados a trabajar con música a la que no pudiésemos agarrarnos de una manera o de otra».²⁹ En esta época concibió Cage la absoluta necesidad de disociar la música y la danza por más que acontecieran de un modo simultáneo, a no ser que estuviera dispuesto a pasar toda su futura carrera de compositor sometido al dictado de la coreografía. Esa sencillísima relación de poder

obra y a la tarea encomendada, esto es, hallar una nueva «estructura» para la composición. Esto es algo que comienza de manera muy acusada en la conferencia de Cage titulada «Precusores de la música moderna», *Silencio*, op. cit., pp. 62-66, como hemos de ver. A pesar de ello, nunca llega a anular la función simbólica que tuvo Schoenberg en la presentación que iba a hacer de su propia figura.

28. Pritchett, op. cit., p. 10.

29. Bonnie Byrd, cit. en William Fetterman: «Early Compositions and Dance Accompaniments», *John Cage's Theater Pieces: Notations and Performances*. Amsterdam: Harwood Academinc Publishers, 1996, p. 6.

30. Como explica Pritchett claramente en el ensayo que ha incluido en este volumen (véanse las pp. 166-177), las condiciones de la percusión fueron elementos constructivos esenciales para Cage. Véase asimismo su capítulo titulado «For More New Sounds», pp. 10-22.

31. Cage: «El futuro de la música: credo», *Silencio*, op. cit., pp. 3-6. En las fuentes de los textos, Cage la fecha en 1937, aunque Pritchett aporta una datación menos precisa, «1937 o 1938» (Pritchett, op. cit., p. 10). Podría ser accidental (o podría ser sintomático del crucial papel de investidura que tuvo la conferencia) que Cage afirme la fecha más temprana; añade que se halla impresa además en el folleto de su *25-Year Retrospective*, en *Silencio*, op. cit., p. 3. Pritchett diferencia «la forma publicada de este "credo"» de la conferencia en sí, señalando que allí el contenido original «se interrumpe en varios momentos por medio de ampliaciones de las ideas expuestas». Pritchett, op. cit., p. 10.

32. Cage, *ibíd.*, pp. 3-4 (texto en mayúsculas intercaladas con minúsculas).

33. *Ibíd.*, p. 3 (fragmento que aparece en el texto en minúsculas, intercalado, en el texto en mayúsculas).

34. Pritchett, op. cit., p. 11.

—índice de la jerarquía esencial que situaba lo visual muy por encima de lo auditivo, y que se habría de ramificar a lo largo del siglo xx— empujó a Cage hacia su primera ruptura absoluta, su primer gesto de independencia, alejándose radicalmente de las funciones tradicionales de la música.

Entretanto, también se dedicó a desplazar los parámetros internos de la música. La percusión fue el primer terreno musical que permitió a Cage aventurarse en el mundo de los «sonidos más novedosos». Esto lo llevó a privilegiar el tiempo, o el ritmo, por encima de la progresión armónica, así como el modelo de organización micro y macrocósmica cuyo énfasis en la estructura le habría de servir más adelante en sus actos más radicales, en el vaciado de los contenidos tradicionales de la composición musical.³⁰ Este es asimismo el momento del primer «acto de habla» del que dejó constancia (el primero de los textos incorporados a *Silencio*), una conferencia titulada «El futuro de la música: credo», impartida en la Cornish School (1940).³¹ Asombrosamente resuelta en lo que respecta a la trayectoria de Cage en su totalidad, la conferencia comienza por esta declaración:

Creo que la utilización del ruido para hacer música continuará y crecerá hasta que logremos una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos que hará posibles a efectos musicales todos y cada uno de los sonidos que pueden ser oídos. [...] Los medios fotoeléctricos, magnéticos y mecánicos para la producción sintética de la música serán explorados. Mientras que, en el pasado, la discrepancia estaba entre disonancia y consonancia, en el futuro inmediato estará entre el ruido y los llamados sonidos musicales.³²

Uno de los rasgos más sobresalientes de este texto, uno de los pasajes citados más a menudo, es el que define la ruptura con la tradición en términos casi iconoclastas: «Si esa palabra, “música”, es sagrada [...] podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido.»³³

Es interesante que la percusión parezca contener espacios potenciales suficientes para la transgresión de los viejos límites, y que Cage haya visto en la percusión un vehículo de utilidad por medio del cual iniciar la transformación de la música y la composición. Este podría considerarse su primer desarrollo de la obra misma de la *invención*. «El modelo de compositor que propugnaba Cage —escribe Pritchett— era el del inventor de nuevos sonidos y de instrumentos nuevos, y, junto con ello, la necesaria invención de nuevas formas y métodos de composición.» A continuación sostiene que «por encima de todo lo demás, Cage entendía la defensa de la música de percusión —la reclamación musical del ruido— como su tarea primordial en calidad de compositor», afirmación que ahora podríamos revisar provechosamente con cierto escepticismo.³⁴ Este es seguramente el comienzo de la búsqueda de las resquebrajaduras que emprende Cage en la (defectuosa) coherencia de los modelos tradicionales de composición, su afirmación del «Otro», escasamente reconocido, ante las formas musicales establecidas, celebradas (y entretenidas) de su tiempo.

Fue en esta fase percusiva y durante su trabajo como «acompañante de montajes de danza», en Seattle, cuando Cage dio con una de las «invenciones»

35. La razón por la que aquí aparece el término «invención» entre comillas de respeto no es otra que dar relieve a una referencia citada muy a menudo, esto es, a la invención del piano preparado. Henry Cowell, maestro de Cage, desarrolló el «piano de cuerda» abriendo la tapa y pulsando las cuerdas directamente, sin servirse de las teclas. Este sigue siendo el precedente crucial de la invención de Cage, quien tarda varios años en mencionarlo; véase por ejemplo su sutil referencia al «uso de las cuerdas de piano» que hace Cowell en Cage, «Historia de la música experimental en Estados Unidos», *Silencio*, op. cit., p. 71.

36. Tomkins, op. cit., p. 90 (la cursiva es mía).

37. En esta época Cage conoció al compositor Lou Harrison, con el cual colaboró en *Double Music* (1941), acordando los compases y la instrumentación por adelantado, aunque luego cada uno compuso por separado las distintas partes de la obra. Véase Pritchett, op. cit., pp. 11, 21.

38. Cage, cit. en Pritchett, op. cit., p. 11.

39. Henry Cowell: *New Musical Resources*. Nueva York-Londres: Knopf, 1930. Véase Pritchett, op. cit., p. 11.

40. En esta etapa, a comienzos de los años cuarenta, Cage aún no había escrito las obras que darían a este instrumento todo su potencial. Esto lo había de hacer en la segunda mitad de los cuarenta, hasta culminar en sus *Sonatas and Interludes*, obra a la cual tendremos que volver.

41. *Life* (marzo de 1943), pp. 43-44. El concierto tuvo lugar en febrero. Leta Miller corrigió la fecha de «El futuro de la música: credo» y la situó en (febrero) de 1940. Véase Miller: «Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-40)», en David W. Patterson (ed.): *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*. Nueva York y Londres: Routledge, 2002, pp. 47-82.

más conocidas en toda su trayectoria como compositor: el piano preparado.³⁵ Una de las historias señeras en el discurso de Cage es la que refiere las circunstancias que rodearon una pieza de danza de Syvilla Fort, titulada *Bacchanale* (1940). Despojar el escenario de todo el molesto despliegue de los instrumentos de percusión tal vez suscitó el más transgresor de sus actos hasta la fecha: abrió la tapa del piano, asordinó, sujetó y alteró las cuerdas del piano, modificando por tanto las vibraciones, y en suma perturbó la tensa ordenación de los grupos tripartitos de cuerdas. Esta intervención desfamiliarizó los efectos de esa pieza sagrada y central de la cultura burguesa, el piano, desordenando su eterna «pureza» por medio de un espectro sonoro tan novedoso como inesperado. Con el piano abierto y expuesto a manera de herramienta de lo novedoso, Cage había efectivamente desplazado la base del poder simbólico de dicho instrumento, introduciendo las promesas de un inmenso paisaje de música percusiva por sí solo. Según anunció, «el piano se había convertido, en efecto, en una orquesta de percusión sujeta al *control* de un solo intérprete».³⁶

Si bien el piano preparado se encontraba aún en el punto del descubrimiento, la percusión fue el primer vehículo del que se sirvió Cage para expresar sus ambiciones musicales. En Seattle había organizado un conjunto, para lo cual pidió materiales a todo el que estuviera preparando obras nuevas para grupos de percusión, y a su debido tiempo viajó por toda la Costa Oeste actuando con este conjunto y logrando sus primeros momentos de notoriedad.³⁷ En esta época, Cage también comenzó a desarrollar sus primeros esfuerzos de cara a la creación de una escuela de «música experimental», con la intención de afianzar sus actividades dentro de un marco institucional, fuera del tipo que fuera. Albergó la esperanza de que la escuela le sirviera para llevar adelante el empeño de expandir el campo de la música, en la cual los músicos de percusión pudieran trabajar con ingenieros de sonido y la práctica musical pudiera «renovarse por medio de nuevos instrumentos tecnológicos».³⁸ Para señalar la investidura inicial de lo que tanto él como otros iban a desarrollar y se iba a conocer como música experimental, y espoleado en parte por un escrito de su maestro, Henry Cowell, sobre «Nuevos recursos musicales», Cage pergeñó un artículo (en el que prescinde de la palabra «música») titulado «For More New Sounds» (1941).³⁹

Como el piano preparado iba a terminar por ser apreciado como el gesto más original de Cage en los años cuarenta, tal vez sea sorprendente que no fuera este el instrumento ni la obra que eligió para mostrar por vez primera su trabajo en su estreno en Nueva York.⁴⁰ En febrero de 1943 dispuso la interpretación de un concierto de percusión. No iba a tener lugar en un auditorio, ni en la sala de conciertos de una universidad, sino en una institución dedicada al arte, acaso la mayor en su especie en todo el mundo: el Museum of Modern Art de Nueva York. En muchos sentidos se trata de una apuesta, un riesgo que dio el resultado apetecido. La primera aparición de Cage en Nueva York le valió un desplegable en la revista *Life*.⁴¹ En el artículo se recoge una serie de fotografías impresionantes de la

42. «Percussion Concert: Band Bangs Things to Make Music», *Life*, op. cit., pp. 43-44. La referencia a «desde que se casó», siendo el matrimonio el acto performativo por antonomasia, destaca la fusión de performance y performatividad que vemos en la trayectoria de Cage, e incluso en una época tan temprana como esta.

43. *Ibid.*, p. 44.

44. *Ibid.*

45. Al tener conocimiento de la actuación en el Museum of Modern Art, Peggy Guggenheim, que también había ofrecido a Cage la posibilidad de dar un concierto, decidió cancelar la oferta. Tal vez fuese por su competitividad, pero no cabe duda de que Guggenheim supo ver con claridad la astucia del gesto que Cage estaba a punto de realizar al presentarse ante un público de inclinaciones artísticas. Cage informó a Tomkins de que Guggenheim, anfitriona de Cage en Nueva York, se puso «furiosa» cuando se enteró de que su concierto iba a tener lugar en el Museum of Modern Art. No solo canceló el concierto que le había ofrecido realizar en su galería, sino que además se negó a pagar las costas del transporte de los instrumentos de un extremo a otro del país, a pesar de que se lo había prometido, y exigió que Cage y Xenia abandonasen de inmediato su domicilio, donde les había dado alojamiento. Tomkins, op. cit., pp. 94-95.

actuación. Una imagen corrida que se despliega por el borde superior de la primera página, por encima del título, muestra el escenario de la performance en su totalidad. El pie de foto hace hincapié en un aspecto peculiar: «Al máximo de sus posibilidades, en la orquesta se hallan once intérpretes, *todos los cuales van vestidos de gala para los conciertos*». Otros pies de foto aún resultan más frívolos, denunciando las dificultades o los sentimientos encontrados del autor del reportaje a la hora de *investir* esta actividad pública de la debida importancia musical. Hay afirmaciones como que «el tambor del freno de un automóvil produce un sonido prístino, como el de una campana. Los mejores sonidos son los de los tambores de freno de los coches más caros», o esta otra: «La intérprete es Xenia Cage, esposa del director, que se ha dedicado a la percusión desde que se casó». ⁴² A pesar del humor un tanto cruzado, el artículo tuvo que ser de gran valor. Retrata a un compositor joven y rebotante de confianza en sus facultades con todos los adornos requeridos: la esposa, el esmoquin, el número de intérpretes, la presentación en el Museum of Modern Art, todo lo cual subraya el momento de la investidura de Cage como hecho consumado. Es importante que también dejara constancia, en una fecha aún primeriza, de una sucinta declaración de Cage a propósito de sus intenciones. Al describir a «los músicos vestidos con elegancia, músicos dedicados», que arrancan sonidos de objetos de toda clase, incluidas láminas de metal, frenos de tambor y la quijada de un asno, así como pinta a «un público sumamente culto» que escucha con la debida concentración, Cage se convierte en el héroe del momento:

La ocasión fue un concierto de percusión [...] dirigido por un californiano de treinta años de edad, paciente, humorístico, llamado John Cage, que es el músico de percusión más activo en Estados Unidos. [...] Cage considera que cuando la gente de hoy en día llegue a entender y apreciar su música [...] encontrarán una nueva forma de belleza en la vida moderna. ⁴³

La vida moderna, añade, está «repleta de ruidos producidos por el choque de diversos objetos entre sí». ⁴⁴

Más allá de la ostentosa cobertura que dio *Life* a la performance, lo que nos queda por meditar acerca de este estreno es el hecho de que Cage debutase en Nueva York en el contexto de un museo. No es precisamente anodino que Cage situase su obra más ambiciosa en tal escenario. Hubiera sido un acontecimiento muy distinto caso de haberse llevado a cabo, por ejemplo, en el Lincoln Center. ⁴⁵ Como es natural, el lugar del estreno da pie a la presencia de un público «culto», que, de manera significativa, se halla abierto a la perspectiva de que esta bien pudiera ser una experiencia no solo, o no exclusivamente *musical*, sino también de otra índole.

Los años cuarenta: de las emociones incommunicables a las emociones permanentes

La década de los cuarenta fue en Nueva York una época tumultuosa para Cage. Es un periodo de luces y sombras, en el que no solo acertó a consolidar su reputación emergente —beneficiándose en cierto modo del apoyo



PERCUSSION ORCHESTRA SITS ON THE STAGE WAITING TO PLAY. AT FULL STRENGTH, ORCHESTRA INCLUDES ELEVEN PLAYERS, ALL OF WHOM DRESS FORMALLY FOR CONCERTS

PERCUSSION CONCERT

Band bangs things to make music

A few Sundays ago, an orchestra of earnest, dressed-up musicians sat on the stage and began to hit things with sticks and hands. They whacked gongs, cymbals, gourds, bells, sheets of metal, ox bells, Chinese dishes, tin cans, auto brake drums, the jawbone of an ass and other objects. Sometimes instead of hitting, they rattled or rubbed. The audience, which was very high-brow, listened intently without seeming to be disturbed at the noisy results.

The occasion was a percussion concert, sponsored by the League of Composers and conducted by a pa-

tient, humorous, 30-year-old Californian named John Cage, who is the most active percussion musician in the U. S. Cage not only conducts percussion orchestras but also composes percussion music, as do other modern experimental composers. Percussion music goes back to man's primitive days when untutored savages took aesthetic delight in hitting crude drums or hollow logs. Cage believes that when people today get to understand and like his music, which is produced by banging one object with another, they will find new beauty in everyday modern life, which is full of noises made by objects banging against each other.

JAWBONE OF AN ASS IS WHACKED WITH FIST



CAGE CONDUCTS MUSIC WRITTEN IN CONVENTIONAL NOTATION



THE MARIMBULA'S METAL TONGUES TWANG WHEN CLAPPED



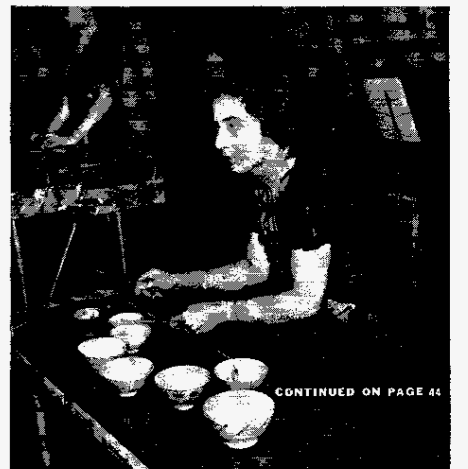
HALF-GALLON CANS CAN PLAY LIMITED SCALE



GRADUATED OXEN BELLS PRODUCE HIGH AND DAMPENED NOTES



CHINESE RICE BOWLS GIVE OUT A VERY PLEASANT TINKLING



46. Pritchett señala el apoyo que prestaron Cowell y Thomson a Cage; véase Pritchett, op. cit., p. 36. Al reseñar el trabajo de Cage para el *Herald Tribune* en 1945, Virgil Thomson escribió lo siguiente: «El señor Cage ha llevado las maniobras dodecafónicas de Schoenberg hasta su más lógica conclusión. [...] El señor Cage ha sido capaz de desarrollar el elemento rítmico de la composición, el elemento más débil en el estilo de Schoenberg, hasta un punto de sofisticación sin parangón en la técnica de ningún compositor vivo.» Tomkins, op. cit., pp. 96-97.

y de las referencias positivas que de él dieron Cowell y Virgil Thomson—, sino que también acertó a entender su posición marginal dentro de una sociedad opresivamente hetero-normativa, divorciándose de su esposa y, a la sazón, trabando una relación sentimental con Cunningham.⁴⁶ Al asumir una situación externa al orden simbólico y sancionado de la sociedad patriarcal norteamericana de los años cuarenta, por fuerza tuvo que comprender que su decisión había de afectar sus urgentes y constantes esfuerzos por «organizar» su sitio profesional en el mundo. Así como esta cuestión rara vez se aborda en los estudios sobre Cage, salvo de una forma muy somera, tomándose como parte de un todo más simbólico (y no de una forma literal o meramente biográfica), sin lugar a dudas tiene un significado muy serio en la lectura del extraño lugar que ocupa Cage entre su generación, y en su coherente asiduidad a la hora de pensar fuera de las convenciones y las limitaciones que previamente no se habían puesto en tela de juicio.

Tras su debut profesional por medio de la percusión, Cage aparentemente descubrió que era en cambio el piano preparado el «inventor» que habría de darle la condición de figura original/seminal. De aquel momento inicial en Seattle (aunque aún no codificado), cuando experimentalmente descubrió el piano preparado —de manera muy similar al modo en que Pollock «descubrió» su singular técnica del goteo—, Cage pasó a consolidar esa modalidad y a hacerla efectivamente suya. Es algo que se puede rastrear en sus intentos por dar a este hallazgo «experimental» un mayor rigor. Pritchett explica que

en sus primeras piezas solo daba las indicaciones más generales sobre la clase de objetos que era preciso emplear; en posteriores partituras se va mostrando más preciso y da el tamaño de las tuercas y los tornillos que han de emplearse. Al mismo tiempo, comenzó a especificar la posición precisa de la cuerda, dando las medidas de las sordinas con una exactitud tal que las indica en milímetros. [...] En las instrucciones para *The Perilous Night* [1944] [...] indicó incluso a qué modelos específicos de los pianos Steinway eran aplicables las medidas dadas.⁴⁷

Estas instrucciones, cada vez más meticulosas, tal vez provengan de consideraciones prácticas, aunque el proceso evoca una estrategia más consistente y presente en toda la trayectoria de Cage, tendente a consolidar aquello que parece puramente «experimental» y a dotarlo de todos los sellos posibles del rigor, del saber, de su condición de experto, señales externas de lo que he descrito ya como «investidura simbólica». La consolidación que hace Cage de los términos en que se mueve en el piano preparado apuntan hacia lo que había de ser un proceso aún más programático en las dos décadas siguientes. En aquel momento, el piano preparado había llegado a ser un sistema completo en sí mismo, asociado incluso a una casa fabricante: Steinway.

Las composiciones para piano preparado, según se fueron desarrollando entre mediados y finales de los años cuarenta, también subieron la apuesta, llegando a ser cada vez más resueltas al refractarse a través del registro más amplio de las obras concertísticas. *The Perilous Night* (1944), sin embargo,

47. Pritchett, op. cit., p. 24.

48. Tomkins, op. cit., p. 97.

49. En pasmosa relación con este concepto —cada artista, en su momento de la historia de la modernidad, posee un lenguaje propio—, Rosalind Krauss describe la transición de los pintores norteamericanos de los años cuarenta, que pasan de inspirarse en el surrealismo a desarrollar los términos del expresionismo abstracto, y la describe como un paso «de lo automático a lo autográfico». Véase Rosalind Krauss: *Art Since 1900*. Nueva York y Londres: Thames & Hudson, 2004.

50. Pritchett, op. cit., p. 36.

51. Ananda K. Coomaraswamy: *The Transformation of Nature in Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1934, y *The Dance of Shiva: Essays on Indian Art and Culture*. Nueva York: Sunwise Turn Press, 1918; reimpreso en Asia Publishing House, 1948.

52. Vale la pena señalar que Cage siempre conserva el género convencional, el género femenino de «naturaleza» [que en inglés puede asimismo ser masculino].

supuso un momento decisivo. Escrita en el momento culminante de un periodo de intensa agitación emocional, y transmisora de pasiones personales, enseñó a Cage una lección acerca de la «expresión». Se dice una y mil veces que el público no terminó de captar el sentido de la obra, que aparentemente existía una gran disparidad entre los objetivos del compositor y lo que se experimentaba con la obra. Cage explicó el problema de esta forma:

Había invertido una gran cantidad de emociones en la pieza, y evidentemente no lograba comunicarlas en absoluto. O acaso, pensé, si las estaba comunicando, todos los artistas deben de hablar una lengua diferente, y por tanto habla cada cual por sí mismo. Toda la situación musical me empezó a parecer cada vez más una Torre de Babel.⁴⁸

Esta alusión a la no comunicación, al balbuceo artístico —en el cual el lenguaje «autógrafo» de cada artista se disciplina de acuerdo con una falsa coherencia, como lenguaje del discurso modernista—, parece ominosa.⁴⁹ Si esta situación se produce en un momento demasiado temprano para poner fin a un campo de expresión autónoma puede parecer un mal presagio. Pritchett afirma que el público no terminaba de captar «el mensaje» de la música de Cage. El problema con que Cage se encontró al intentar «comunicar» en *The Perilous Night* demostró que no debía existir un mensaje. Fue la primera pista que entendió Cage acerca de que la música ha de ser una operación —una intervención en un campo perceptivo mucho más amplio, susceptible de ver modificados sus límites—, y no una construcción finita que transmite un modelo finito de subjetividad.

Los tumultos personales que vivía Cage entonces, reflejados en el callejón sin salida con que se encontró en *The Perilous Night*, de ninguna manera pueden dissociarse de su desarrollo en las estrategias capitales de su proyecto. Aconsejado por sus amigos para que buscara ayuda en el psicoanálisis, Cage probó suerte y rápidamente descubrió otros puntos de referencia en la filosofía que se le acoplaban mejor. Como los modelos psicoanalíticos son centrales en las vanguardias modernas, y en particular lo son en el contexto artístico inmediato de Cage en esta época —puesto que los pintores del expresionismo abstracto estaban procesando las estrategias del surrealismo—, su rechazo de este marco de trabajo, por *razones puramente personales*, no carece de implicaciones de más calado. Una declaración de Cage citada a menudo con respecto a este mismo periodo es que su descubrimiento de un texto oriental, el *Evangelio de Sri Ramakrishna*, «ocupó el lugar del psicoanálisis».⁵⁰ En aquella época se dedicaba a estudiar la producción de un historiador del arte de la India, Ananda K. Coomaraswamy, y en especial sus libros *Dance of Shiva* y *The Transformation of Nature in Art*.⁵¹ De este último extrajo Cage un nuevo mantra, que iba a convertirse en el estandarte de sus objetivos de aquí en adelante: en vez de la expresión del propio yo, el propósito del arte había de radicar en «la imitación de la naturaleza y de sus modos de operación».⁵²

Teniendo en cuenta las extensas referencias que se han hecho a esta declaración en toda la bibliografía cageana, aquí es pertinente una breve digresión. Seguramente, solo ahora es posible interpretar debidamente

su sentido, tanto actual como potencial. A lo largo de las décadas, desde que fuese anunciada esta apreciación, el despliegue que hace Cage de un término tan cargado como es «naturaleza» a menudo ha parecido problemático de maneras muy diversas, desde la «deshonra» de la «naturaleza» provocada por quienes afirmaban defenderla —por ejemplo, la contracultura hippy de los años sesenta y setenta—, hasta la demoleadora crítica que hizo Theodor Adorno sobre el giro hacia la «naturaleza» de Cage y su insistencia en «Asia», crítica en la que se sostiene que Cage «parece atribuir poderes metafísicos a la nota, tras haberla liberado de todo presunto bagaje superestructural [y] esta destrucción de la superestructura se concibe sobre líneas estrictamente botánicas».⁵³ Desde la perspectiva del presente, el uso sin duda fluido que hace Cage del término «naturaleza» se interpreta como extraordinaria abreviatura de la idea de un sistema incalculable, pero completamente estructurado, familiar, omnipresente y siempre potencialmente peligroso. Al volver a dar función a su sentido establecido, el término naturaleza viene a evocar las «operaciones» incuantificables, redes que generan continuamente micro y macro-sistemas y ecologías diversas. Al margen de cómo consideremos ahora esta declaración, Cage ya estaba trabajando en la intersección del arte y la vida, aun cuando solo llegara a afirmar tal cosa a finales de los años cincuenta.⁵⁴

Otra perspectiva sobre el uso que hace Cage de la «naturaleza» —en tanto concepto vertebral de su producción, en su intento por transformar la estructura convencional de la composición— viene sugerida una vez más por Foucault. Rastreando la conversión de la definición de «naturaleza», o de aquello que vino a designarse como «natural», Foucault diagnostica el significado de este término crucial, en el que «la “naturaleza” sobre la que se basaban [las prohibiciones] era [...] una suerte de ley».⁵⁵ En paralelo a la redefinición de naturaleza, para Foucault, se encuentra la fuerza con que ingresa la «vida» en el sistema político:

Por vez primera en la historia, sin duda, la existencia biológica se reflejaba en la existencia política; el hecho de la vida ya no era un sustrato inaccesible que solo iba a emerger de vez en cuando, [...] parte del mismo se traspasaba al campo de control del saber y a la esfera de intervención del poder. [...] Si fuera posible aplicar el término *bio-historia* a las presiones a través de las cuales los movimientos de la vida y los procesos de la historia interfieren mutuamente, habría que hablar de *bio-poder* para designar aquello que introdujo la vida y sus mecanismos en el terreno de los cálculos explícitos e hizo del saber-poder un agente de transformación de la vida humana.⁵⁶

Obviamente, al igual que sucede en el modelo foucaultiano de *discurso* con el que comenzamos, siempre existe un defecto en el sistema, un defecto que lo hace en cierto modo vulnerable, o menos susceptible en todo caso de concentrarse en extremos opuestos. Foucault añade que «no por ello se ha integrado la vida del todo en las técnicas que la gobiernan y la administran; constantemente se les escapa».⁵⁷ A la luz de todo ello, el concepto de práctica creativa en Cage, al hacerse eco de una «naturaleza» sistematizada, de un aspecto de un «paisaje» cambiante en virtud de la tecnología, parece tan idóneo como ambicioso.⁵⁸ Lo aclararé en seguida. Aquí es simplemente

53. Theodor Adorno: «Vers une musique informelle», *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, trad. ing. de Rodney Livingstone. Nueva York: Verso, 1992, p. 287. Branden W. Joseph ha argumentado de manera convincente en contra de la crítica de Cage que lleva a cabo Adorno, introduciendo a Henri Bergson como contra-modelo teórico. Véase, por ejemplo, Branden W. Joseph: *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003, pp. 47-54.

54. El llamado espacio existente entre la vida y el arte hace mucho tiempo que se ha trivializado por el uso excesivo de estos términos. Cage lo clarificó en 1958, un año antes de la famosa declaración de Rauschenberg: «La pintura guarda relación con el arte y con la vida. Ninguna de las dos se puede inventar. (Yo trato de actuar en el hueco que queda entre una y otro.)»

55. Foucault, op. cit., p. 39. Foucault comenta específicamente la relación de la «ley» con la sexualidad: «Los actos indudables que son “contra natura” fueron tachados de actos especialmente abominables, aunque fueron percibidos sencillamente como una forma extrema de actuar “contra la ley”...»

56. *Ibid.*, pp. 142-143.

57. *Ibid.*, p. 143.

58. Vale la pena señalar que todas sus partituras de *Imaginary Landscape* (del 1 al 5), a partir de 1939 guardan una relación estrecha con la tecnología.

59. Patterson señala que esta primera y modesta referencia no era lo habitual. Cage «rara vez fue directo en su reconocimiento de la obra de Coomaraswamy». Patterson: «Cage and Asia», op. cit., p. 45.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.* (la cursiva es mía). Si se interpreta teniendo en cuenta la larga lista de figures modernas que han empleado una cultura no occidental para «renovar» una cultura occidental aquejada por diversas afecciones, puede que parezca un poco tarde (desde los expresionistas alemanes pasando por Picasso y hasta los dadaístas; la lista es bien larga). Pero el modelo de «apropiación» de Cage —tomo este concepto sumamente útil y sugerente de Patterson— supone una diferencia. Este es el primer indicio que tenemos de la posición que ocupa Cage en la cúspide de lo moderno y lo posmoderno. El paradójico concepto que emplea Patterson cuando habla de «apropiación genuina» también es particularmente productivo.

62. Patterson, op. cit., p. 46.

63. *Ibid.*, p. 47.

importante dejar constancia del marco emergente que Cage es capaz de indicar mediante el término «naturaleza», un término neutro, que no tiene una singular fuente de poder, de auto-gobierno, de cambio, como lo fue la *operación* inicial con que quiso desechar la expresión de su música.

Naturaleza / Asia: un nuevo paisaje de apropiaciones

La primera referencia formal que hizo Cage a Ananda K. Coomaraswamy se encuentra en una conferencia titulada «Oriente y Occidente», que impartió en 1946.⁵⁹ El formato de la conferencia se emplea aquí para formular una nueva dirección. David Patterson apunta que la referencia es modesta, aunque sin embargo «indica el nuevo papel que había de tener Asia en el pensamiento creativo de Cage y se anticipa a lo que había de ser su muy extendido uso de conceptos y términos tomados de Asia en su propia estética retórica».⁶⁰ Al describir los gestos retóricos de Cage en la consolidación de este nuevo enfoque, Patterson propone una serie de palabras cuya elección es cuando menos sorprendente, pues anuncia que a partir de estos materiales «Cage dio forma a su primera y genuina “colección” de apropiaciones».⁶¹ Existe en efecto algo sorprendente en el uso de las fuentes que hace Cage, como ejemplifica su emblemático aprovechamiento del concepto de «la naturaleza en su modalidad de operación». Patterson sostiene que Cage reduce a Coomaraswamy, en lo esencial, a esa sola idea.

Cage y Coomaraswamy también tenían en común la convicción acerca de la «innecesaria dualidad entre vida y arte». Para Patterson, se trata de un punto de convergencia entre ambos, en el cual es difícil precisar si Cage se inspiró en el crítico o si tan solo estuvo de acuerdo con él este punto sin duda fundamental.⁶² Por más que Cage y Coomaraswamy aparezcan indisolublemente unidos en la bibliografía cageana, y siempre según Patterson, difícilmente podrían estar más alejados en lo filosófico. Coomaraswamy era fundamentalmente un tradicionalista que no tenía el menor interés por lo moderno, esto es, por el arte contemporáneo. Claro que, naturalmente, si «Coomaraswamy» había de tener una función en el emergente sistema de apropiación, Cage no podía permitir que su significado fuese ambiguo. Las diferencias que se abren entre el pensamiento de las dos figuras revela el uso estratégico que hace Cage de Coomaraswamy, mientras que las «divergencias esclarecen la naturaleza de las subversiones apropiadoras de Cage», apunta Patterson.⁶³ En este instante vemos una mezcla entre la fuerza de la inspiración real que supuso para Cage y su habilidad a la hora de convertirlo en algo así como un símbolo, empleándolo para registrar sus invenciones formales como algo integral en el amplio discurso de su proyecto. Al igual que antes, parece como si Cage subvirtiese la forma epistemológica, generando un ejemplo que llega a tener más sentido que el principio que debiera ilustrar. Aludiendo a la apropiación estratégica que solo he comenzado a describir en relación con las estrategias de investidura de Cage, Patterson concluye así:

[E]l modo en que Cage incorporó a Coomaraswamy a su propia estética llegó a ser característico del modo en que había de abordar otras fuentes posteriores, apreciando sus



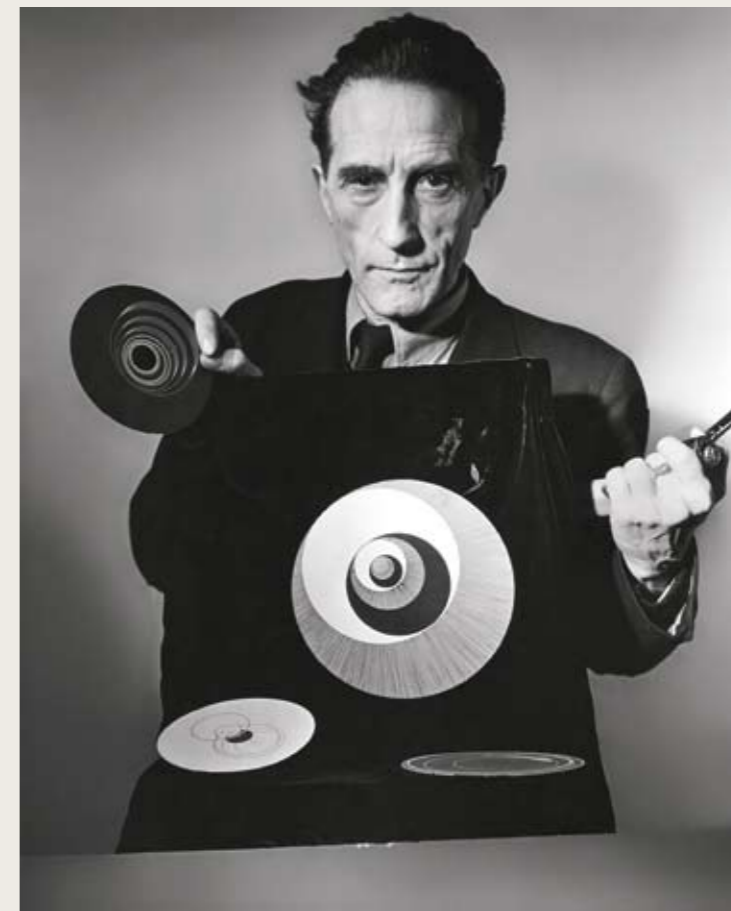
John Cage componiendo *Sonatas and Interludes*, 1947

conceptos o dogmas filosóficos o estéticos de acuerdo con una base altamente selectiva, y recontextualizando después, reconfigurando, y en algunos casos transgrediendo las intenciones y los ideales de sus autores originales.⁶⁴

En última instancia, para Cage las fuentes pasaron a ser «textos» en circulación, desgajados de sus contextos, aunque esta cualidad se desarrolla solo gradualmente. A partir de un libro de Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*, antes mencionado, Cage toma el modelo del *rasa* (cualidad estética) y de sus formas, manifiesto en las «nueve emociones permanentes», que había de ser el medio crucial para situar las emociones *personales* en un camino más «universal».⁶⁵ Su *magnum opus* para piano preparado, *Sonatas and Interludes* (1946-1948), se centra en este modelo; le permitió conservar el poder de contrastar las emociones en la música, siempre y cuando no fueran las suyas. Escrita a lo largo de dos años, *Sonatas and Interludes* es el registro de la tendencia que muestra la obra de Cage hacia una recalibración de su criterio compositivo. Una figura importante para Cage en esta época fue Gita Sarabhai, que viajó a Nueva York desde la India para estudiar música occidental, y que trabajó con Cage.

64. *Ibid.*, p. 48.

65. Las nueve emociones permanentes son: el heroísmo, la alegría, el asombro, el erotismo; la tranquilidad; el dolor, el miedo, la ira, el odio. Véase *Ibid.*, p. 29.



Marcel Duchamp con los «rotoreliefs» utilizados para la película de Hans Richter *Dreams That Money Can Buy* (1947)

A lo largo de muchos meses él le enseñó la técnica del contrapunto y otras cuestiones de música contemporánea, mientras ella le enseñó cuestiones de la estética de la India. Cuando Sarabhai regresó a la India, dejó en Cage un concepto más de la «intención» de la música, al menos según su maestra: «Aplacar y sosegar el espíritu, dejándolo abierto a las influencias divinas.»⁶⁶ Esta es otra de las citas de Cage que se han empleado en abundancia y sobre la que existe la necesidad de una mirada novedosa. En vez de hacer referencia a la interpretación, o performance, hacía referencia al intérprete (y, en definitiva, al oyente). Al no apuntar meramente a una modalidad de meditación, este concepto de la *susceptibilidad*, o apertura, se abre a modelos nuevos de la audición y de la percepción misma en relación con un nuevo grado de apertura, un grado casi inimaginable. Esta manera de entender la receptividad abierta, como espero mostrar, coloca «Asia» en situación de puente de la muy especial capacidad de Cage para desplazar el fundamento del poder en el sonido, con el fin de absorber las *influencias* de toda suerte de cambios, ruidos, y de un horizonte de tecnologías en aquel momento todavía inconcebibles.

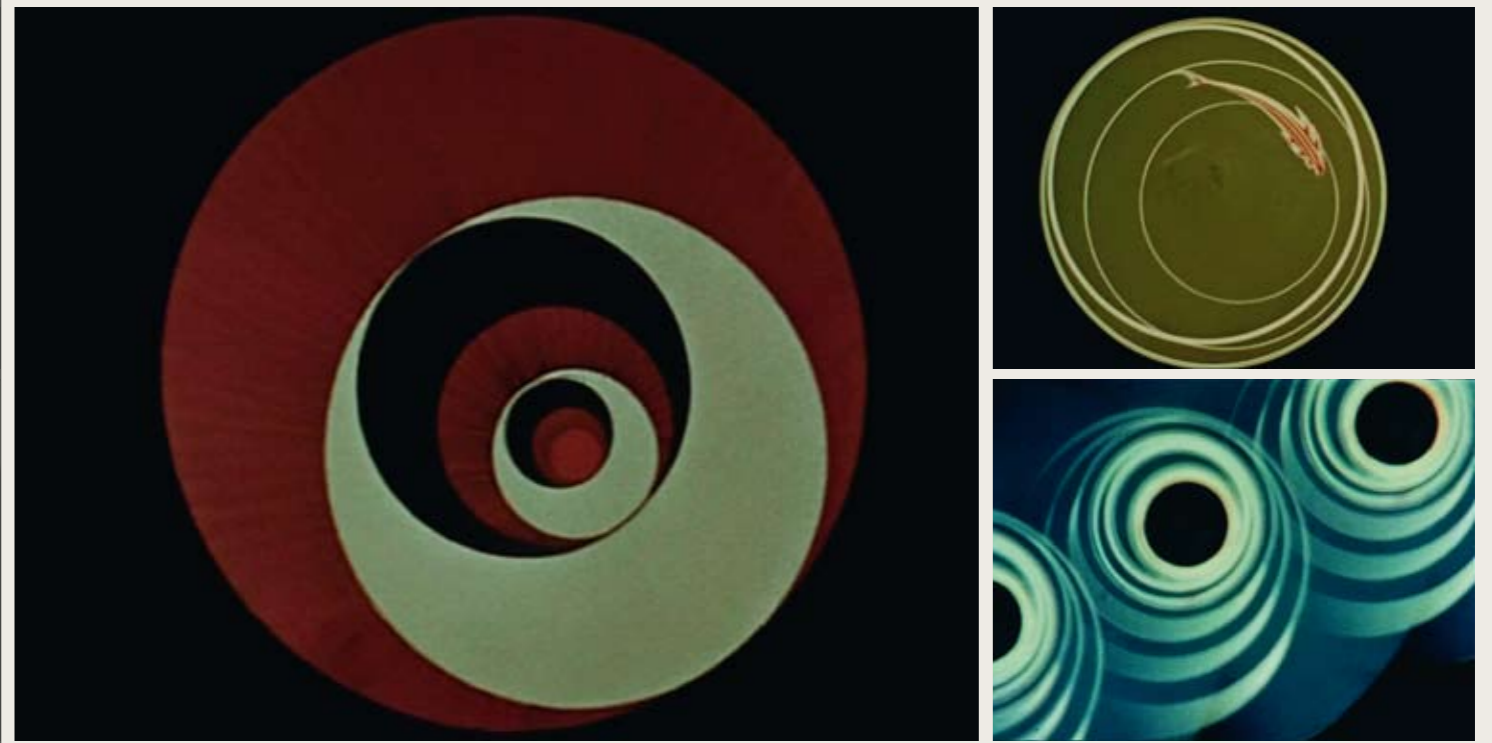
66. *Ibid.*, p. 37.



67. Cage no volvió a pintar hasta mucho más avanzada su vida. Sin embargo, su obra se presentó en galerías a partir de finales de los años cincuenta por ejemplo, en el caso de la partitura de *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958) en la Stable Gallery, de Nueva York, en la época en que tuvo lugar su retrospectiva, *25-Years Retrospective*. También hay que tener en cuenta la performance de *Music Walk* en la Galerie 22 de Düsseldorf, en 1958, a la que habremos de volver.

Sonatas and Interludes es sin lugar a dudas el gran logro de Cage en lo que respecta al piano preparado, aunque en aquella misma época escribió una pieza muy breve que había de informar de forma dramática toda su obra para este instrumento en general. En 1947, Marcel Duchamp pidió a Cage que desarrollase una obra musical que sirviera de soporte a su aportación a una película de Hans Richter titulada *Dreams that Money Can Buy*. Años antes, Duchamp había sido la razón de que Cage cruzara la frontera percibida entre música y pintura cuando a Cage se le invitó a que aportase una obra a la exposición de la Julien Levy Gallery dedicada al interés de Duchamp por el ajedrez. Cage realizó el que había de ser su primer y único cuadro en varias décadas, un gouache que representaba un tablero de ajedrez lleno de notas musicales. Además hubo una partitura, *Chess Pieces* (1943), en la que se cifraban las notas de trabajo de Cage para la división «en celdas» musicales que hizo Cage de cara a la compartimentación del cuadro.⁶⁷ La pieza de 1947 para piano preparado, que se había de emplear en la película de Richter, llevaba por título algo tan poco pretencioso como *Music for Marcel Duchamp*.

Como esta obra había de acompañar a un breve fragmento de película, sus parámetros resultan muy restringidos. La música iba a enmarcar los efectos visuales de los rotorrelieves coloreados de Duchamp, cuyos movimientos anómalos evidenciaban una suerte de condición paradójica de repetición dinámica, no del todo idéntica, por medio de una operación abstracta, mecánica, ajena a toda emoción. Pritchett apunta que una nueva idea, presente en *Music for Marcel Duchamp*, es «el empleo de los



Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1946. Fotogramas

68. Pritchett explica que al final de la composición Cage emplea este recurso logrando grandes efectos, repitiendo el patrón de los cuatro compases hasta un total de siete veces. Pritchett, op. cit., p. 26.

69. Ibid, p. 27.

70. Cage: «Defense of Satie», en Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*, op. cit., p. 82.

silencios para puntuar las frases melódicas».⁶⁸ Aludiendo al modo en que Cage aparentemente se acercaba a la calidad «estática» que tanto había admirado en la obra de un compatriota de Duchamp, Erik Satie, Pritchett añade que «la falta de relieve de los materiales, enmarcados por silencios, crea una música tensa y sin embargo estática». Concluye diciendo que *Music for Marcel Duchamp* es «acaso la cumbre de este estilo de composiciones para piano preparado».⁶⁹ Parece como si las condiciones poco habituales del encargo, su necesaria brevedad y su modestia funcional —en resumidas cuentas, sus límites— inspirasen en Cage la necesidad de trabajar con una nueva claridad y con una nueva economía.

«La brevedad es una característica esencial en el establecimiento de un principio», arguyó Cage en su conferencia titulada «Defensa de Satie», un año después, como si lo hubiese aprendido de su concisa y resuelta partitura de *Duchamp*.⁷⁰ En esta conferencia, impartida en el Black Mountain College, Cage comenzó a trazar el mapa de sus nuevos hallazgos filosóficos y su propia relación con la historia de la música. Abogando por la organización de la composición sobre la base de una estructura rítmica, y no sobre la progresión armónica, Cage defiende la naturaleza ejemplar de la obra de Satie, por la que manifiesta mayor aprecio que por Beethoven. Esta había de ser una forma de «herejía» performativa, calculada en todo el efecto que tendría sobre el público, que casualmente constaba sobre todo de emigrantes alemanes que daban clases en este colegio universitario. Llegó así a plantear un interrogante escandaloso: «Así las cosas, ¿tenía razón Beethoven o tienen razón Webern y Satie?» La respuesta que

71. *Ibid.*, p. 81.

dio el experimentalista a sus treinta y cinco años de edad fue de una contundencia pasmosa: «Respondo de inmediato e inequívocamente que Beethoven estaba en un error, y que su influencia, que ha sido tan extensa como lamentable, ha sido letal para el arte de la música.»⁷¹

Esta es la primera acción a la contra de carácter *legislativo* y performativo que generó Cage para recalibrar los «elementos normativos» y los «elementos libres» de la composición. En términos sumamente controvertidos, con esta conferencia quiso reforzar las reclamaciones de Cage sobre aquello que es «correcto» en la música, anunciando su afán por dar al silencio un espacio estructural propio. Vale la pena reseñar que abre la conferencia con un brusco viraje disciplinar, hablando de arte y literatura antes de pasar a la música. Asimismo, comienza la construcción de una plataforma retórica compuesta por múltiples referencias, tomadas de fuentes sumamente divergentes, tanto occidentales como de una mezcla de la filosofía occidental y oriental, que llegará a ser un instrumento crítico y de oposición en el que habría de enmarcarse su propia práctica compositiva en adelante.⁷²

Vigilar el territorio a comienzos de la década: «Precursores» y «*Raisons d'être*»

La declaración de nuevos argumentos más estructurada que hace Cage hasta la fecha es la que se contiene en un ensayo de marzo de 1949 titulado «Precursores de la música moderna», publicado en la revista *The Tiger's Eye*.⁷³ Como fue concebido para su publicación, y no como una conferencia, su formato, con el despliegue de convenciones textuales como son las notas al pie, resulta especialmente significativo.⁷⁴ En su manifiesta organización estructural, subdividida en secciones que llevan título propio, y en su serie de pronunciamientos categóricos que revisten el carácter muy consciente del pionero que abre caminos nuevos, así como en su variedad de referencias, el texto es un modelo fascinante de la investidura simbólica cageana. De un modo intencionalmente rudimentario, «Precursores de la música moderna» traza el mapa de las batallas, las presiones y los agravios de Cage, así como sus objetivos y la estrategia que pronto comenzaría a darle plena inteligibilidad.

El ensayo sobre los «precursores» aparece en un momento clave en el desarrollo del proyecto de Cage, cuando emergía en el centro de los círculos más avanzados tanto del mundo de la música como del mundo del arte.⁷⁵ Es un temprano índice de las ambiciones emergentes de Cage, ahora ya no restringidas a la música, sino abiertas a un programa estético relacionado con la práctica artística avanzada en todos los terrenos. Al definir una misión para la «composición» que había de ser más amplia que las prescritas en los modelos de la pintura dinámica que iban ganando rápidamente notoriedad, Cage terminó el texto apuntando a la relación de sus ideas con las nuevas tecnologías.⁷⁶ Como el texto naturalmente había de publicarse en *The Tiger's Eye*, fortaleza de los postulados del expresionismo abstracto, y rodeado de ilustraciones, todo esto no puede ser fruto de la mera inocencia del autor.

72. Entretanto, y en su música, Cage iba desarrollando un aspecto de las obras para piano preparado que denominó «paleta sonora», y que lo llevó a su vez a un proceso compositivo en el cual la selección de los sonidos que habrían de emplearse era previa a la notación de la composición. Véase Pritchett, op. cit., pp. 39-45.

73. Cage: «Precursores de la música moderna», *Silencio*, op. cit., pp. 62-66.

74. Véanse mis comentarios sobre la ponderación de estas convenciones en Santner/Freud (nota 16).

75. En este momento, Cage era editor musical de la revista *Possibilities*, en donde se publicó un insólito pronunciamiento de Pollock sobre su obra. Véase Harold Rosenberg y Robert Motherwell (eds.): *Possibilities*, n.º 1 (invierno de 1947-1948). La publicación solo llegó a tener un número.

76. Cage: «Precursores de la música moderna», p. 66.

«Precursores de la música moderna» parte de un planteamiento anterior del propio Cage, consistente en enumerar una amplia gama de fuentes filosóficas (el misticismo del sur de Asia y el misticismo cristiano, en especial Meister Eckhart), y que hemos denominado, con Patterson, una modalidad de «apropiación». Aquí amplía esa estrategia, superponiendo algunos de sus términos retóricos más tempranos (en especial los tomados de la conferencia sobre Satie), y buscando la fusión de su propia voz con las de sus fuentes. Formalmente, Cage inicia un modelo de *patchwork* en la presentación del texto, así como una nueva táctica puramente gráfica que resulta tentador describir como una especie de *pastiche*. Será preciso desarrollar este término a medida que avancemos, pero aquí tan solo es importante registrarlo en tanto nueva operación que aparece en esta encrucijada. El material, junto con su ensamblaje, adquiere un peso adicional en un marco en pleno desarrollo, a medida que Cage iba siendo un actor cada vez más ducho en la escenificación de la investidura simbólica. Una de las claves de este proceso es que las ideas más provocativas de Cage, y sus más nuevas y poderosas convicciones, se presentan verbalmente con un refuerzo tremendamente simbólico, como son «Dios» y la «Naturaleza». No puede por tanto sorprender que cuando se tradujo el ensayo para el público europeo, en este mismo año, el título pasara de «Precursores de la música moderna» a uno más contundente: «Raison d'être de la musique moderne» [Razón de ser de la música moderna].⁷⁷

Cage comienza el texto por tres categorías: «El propósito de la música», «Definiciones» y «Estrategia». Lo encabeza con una cita de Meister Eckhart para iniciar un comentario de la «estructura», haciéndose eco de su conferencia sobre Satie, aunque colocando sus principios esenciales en términos más rigurosos. La defensa que hace Cage de la estructura desemboca de nuevo en un elogio de Satie y de Anton Webern. Acto seguido pasa a armar una crítica de la armonía (con argumentaciones curiosamente muy largas), atacando a «otros» grandes maestros de la práctica contemporánea para dar respaldo a su postura:

En Oriente, la estructura armónica es tradicionalmente desconocida, como lo era entre nosotros en la cultura prerrenacentista. La estructura armónica es un reciente fenómeno occidental, que se halla en proceso de desintegración desde el siglo pasado.⁷⁸

Tras esta aplastante aniquilación de un vasto legado de precursores, Cage empieza a ser más preciso. Prosigue explicando en términos casi despectivos que «la desintegración de la estructura armónica es comúnmente conocida como atonalidad», hecho que por desgracia solo ha servido para propagar una considerable ambigüedad en la música. El «problema» más pertinente y más acuciante para el compositor, según entiende Cage, consiste en «proporcionar otros métodos estructurales».⁷⁹ El objeto de sus críticas por fin aparece nombrado por medio de la crucial disposición de las notas al pie; no solo se trata de su amado Schoenberg, sino también de Stravinsky: el dúo que constituía la elección de referencia en la dirección musical válida para la generación de Cage. «Ni Schoenberg ni Stravinsky lo hicieron», señala, refiriéndose a que no proporcionaron un nuevo medio

77. *Contrepoint*, n.º 6 (París, 1949). Al reafirmar su particular papel de investidora, Cage insiste en mencionarlo en la nota que encabeza «Precursores de la música moderna», op. cit., p. 62.

78. *Ibid.*, p. 63.

79. *Ibid.*, p. 63.

80. *Ibid.*, p. 63, nota 7.

81. *Ibid.*, p. 64, nota 8.

82. *Ibid.*, p. 64.

83. Aquí solicito a sus lectores que ajusten mejor la vista, o el enfoque, cuando hayan de leer la letra, de cuerpo 6, que es casualmente el mismo cuerpo que se emplea en las notas a pie de página (*Ibid.*, p. 64). Aún volverá a servirse de este recurso —y describirá el tipo empleado como «intencionalmente pomposo»— cuando se imprima su conferencia titulada «Indeterminación» (comentada más adelante); véase *Silencio*, op. cit., pp. 35-40.

84. Cage: «Precursores de la música moderna», op. cit., p. 64, nota 9. Esta atomización de las unidades amplía la primera idea que expuso Cage en «El futuro de la música: credo», comentada antes, en donde define el objetivo de la composición no como «música», sino como «organización de los sonidos», *Silencio*, op. cit., p. 3. Otros modelos de tiempo que emplea Cage en el texto de «Precursores de la música moderna» son también significativos. Declara que «en el caso de un año, la estructura rítmica es una cuestión de estaciones, meses, semanas y días. Otras longitudes temporales, como lo que dura un incendio o la interpretación de una pieza musical, ocurren accidental o libremente sin el reconocimiento explícito de un orden que lo abarca todo, pero, sin embargo, necesariamente dentro de ese orden» («Precursores de la música moderna», op. cit., p. 65). El impacto de estos pronunciamientos se percibe en la definición que da George Brecht de su modelo de evento, en donde dice que «podemos percibir la primavera, pero no el jueves» (manuscrito inédito, 1961), y en las famosas *Compositions 1960* de La Monte Young, en particular *Composition 1960 No. 2*, en la que se pide al intérprete que prenda un fuego en el escenario.

85. Para hacer *3 stoppages étalon*, Duchamp tomó tres trozos de cordel, cada uno de un metro de longitud, y los dejó caer al suelo desde una altura de un metro. El resultado fueron tres líneas de un metro, ninguna de ellas más larga que un metro en línea recta, por lo que consideró que había redefinido el metro estándar. Pegó entonces los tres cordeles en tres tiras de lienzo, las montó sobre tres láminas de cristal y las colocó en una caja de bolas y mazas de croquet. Como el metro era

estructural.⁸⁰ En una inesperada pero penetrante referencia a la Europa de posguerra, Cage evoca una «ciudad bombardeada» que no obstante goza de la oportunidad de iniciar su reconstrucción. La metáfora se trasforma para hablar del edificio musical europeo, y de nuevo se transmite (desde un registro inferior en la jerarquía literaria, como si indicase que Cage ha cambiado las tornas) como nota al pie: «La serie dodecafónica ofrece ladrillos, pero no planos. Los neoclásicos aconsejan construir de la misma manera que antes, pero con una fachada moderna.»⁸¹ Dura crítica, en efecto; despeja el camino para la alternativa americana.

En este punto se interrumpe el texto con una división musical: un «interludio». Cage lo ancla en una fuente europea, Meister Eckhart, evocando un modelo de «desinhibición» y de «ignorancia» ennoblecida.⁸² Tras esto, el texto experimenta una drástica reducción del cuerpo empleado en una sección titulada «Al azar». En ella, además de una dura reprensión de los falsos ideales culturales en torno a la música, incluida una crítica de sus formas más despreciables —la «distracción» y el «entretenimiento»— Cage aboga por «las disciplinas, no los sueños».⁸³ Nos devuelve entonces al tema del artículo, a su esencia: la estructura rítmica. Cage aporta una didáctica descripción de «lo que es el ritmo (en realidad)», como si considerase imprescindible rehabilitar la especialización antes de proceder a la des-especialización.

Las diversas referencias que contiene «Precursores de la música moderna» hacen pensar que a Cage le interesaba que sus ideas resonasen en los círculos más amplios de la vanguardia. Y aquí en particular, al menos para los historiadores del arte, el texto evoca el conciso desmantelamiento de las convenciones que se produce en toda la producción de Duchamp, con el cual Cage había trabado una cálida relación. Cage describe el ritmo con sencillez y desapasionamiento: es «la relación que mantienen las duraciones temporales», añadiendo una nota clave a pie de página: «La medida es literalmente una medida —nada más, por ejemplo, que la pulgada de una regla—, permitiendo así la existencia de cualquier duración, cualquier relación de amplitud, [...] cualquier silencio».⁸⁴ Al traducir la articulación espacio-temporal de la música en tanto medida estándar, esta declaración des-especializa la composición musical de una manera que aún sigue siendo asombrosa. Cabe leerla como si fuera el equivalente musical del ataque contra la línea y el dibujo que lleva a cabo Duchamp en su *3 stoppages étalon* (1913–1914).⁸⁵ Por potente que resulte aquí la declaración de Cage, aún habría de ser más decisiva en los tres años siguientes, cuando abordase las operaciones de azar.

Si bien las sugestivas connotaciones de este texto se intensifican desde la perspectiva del presente, los esfuerzos de Cage incluso en esta etapa dan testimonio de la modélica cualidad de sus trabajos en el campo de la composición. Como ya he propuesto antes, el trabajo en el campo de la forma siempre abarcaba el campo de su recepción además de modos cada vez más amplios. Ya en este punto sugiere diversos medios de enmarcar los estímulos externos, aún considerados «eventos sonoros»,

una de las más reverenciadas invenciones —o convenciones— de los franceses, se trata de una obra/broma particularmente punzante. Cage menciona «las tres cuerdas que dejó caer Duchamp» en una conferencia de 1961 titulada «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?», recogida en *Silencio*, op. cit., p. 195-259. Otro ejemplo semejante de la visión que tiene Cage de la composición y que en apariencia se funde con la de un artista, en tanto rigidificación o neutralización de la representación que al mismo tiempo la vacía de contenido, es de particular relevancia en esta exposición. En su partitura *Atlas Eclipticalis*, de 1961, Cage superpone una trama transparente para generar la composición a partir de los puntos dados en un mapa de las estrellas, empleando lo ilimitado para imponer limitaciones sobre su práctica compositiva. Una década antes, Ellsworth Kelly optó por el planteamiento opuesto —mirar abajo en vez de mirar arriba— y empleó las aceras de las calles como plantilla para sus cuadros. Esta obra la hizo en París (en 1950 o 1951) más o menos cuando conoció a Cage, aunque tampoco es nuestro deseo apurar demasiado esta coincidencia. Yve-Alain Bois comenta lo que hicieron los dos y lo que no tenían en común en el ensayo que aporta a este volumen, pp. 188-203.

86. Cage: «Precursores de la música moderna», op. cit., p. 65

87. Pritchett, op. cit., p. 47.

88. Cage: «Indian Sand Painting or the Picture that is Valid for One Day», conferencia en el Artist's Club, Nueva York, primavera de 1949.

89. Cage: «Precursores de la música moderna», op. cit., p. 65.

que evocan un campo atomizado (sonoro) de relaciones de poder recién dispersadas. «Las coincidencias de estos eventos libres con puntos de tiempo estructurales», lejos de ser descorazonadoras o desestabilizadoras «poseen un carácter especialmente luminoso, porque la naturaleza paradójica de la verdad» (al margen de cómo se pueda definir en un momento determinado) «se hace en esos momentos evidente».⁸⁶ El cuidado que pone Cage en su empleo de las palabras, como sus incansables esfuerzos a la hora de refinar la estructura misma que inventa para apropiarse del cambio, sirve para construir consistentemente nuevos y resonantes marcos de relaciones. Pritchett indica qué territorio se cartografía en esta parte del texto de «Precursores de la música moderna»: «Aquí lo novedoso es la descripción de la estructura rítmica sin ninguna mención de los compases, las frases o las secciones; dicho de otro modo, sin ninguna clase de implicación musical, expresiva o sintáctica.»⁸⁷

El perfil emergente que hizo de Cage el «Cage» que conocemos se aclara en este punto a través de los medios empleados en el establecimiento de su obra sobre un escenario cultural de dimensiones más amplias. Así como la elección generacional que hubo de tomar anteriormente, al inicio de su trayectoria musical, le llevó a elegir entre Schoenberg y Stravinsky, los círculos vanguardísticos de Nueva York le iban a plantear otra semejante: Duchamp o Pollock. Los jóvenes artistas norteamericanos de la década siguiente, desde Robert Rauschenberg hasta Allan Kaprow, pasando por Fluxus, a menudo y al menos inicialmente escogieron a los dos. Pero en 1949 Cage ya tenía clara su opción. Mientras daba credibilidad a su alejamiento de la expresión (por medio del ensayo titulado «Precursores de la música moderna»), se resistió incluso a la sola mención del nombre de Pollock. Es evidente que el dinamismo de la técnica del goteo con que pintaba Pollock y se granjeaba una gran reputación era antitético en todos los sentidos al programa de Cage. ¿Por qué? Por estar tan próximo y ser tan opuesto; porque se trataba del azar puesto al servicio de la expresión, y por ser manifiestamente desestructurado y por tanto contrario a la estructura (cageana). Así pues, cuando Cage abordó la cuestión de las «pinturas de arena» —la famosa metáfora con que Pollock describe su obra— tanto en «Precursores de la música moderna» como en una conferencia que impartió en la sede del expresionismo abstracto, el Artists' Club de la Calle Ocho de Nueva York, en la misma época (primavera de 1949), tuvo que darle un enfoque al menos simbólico, caso de que no fuera también estratégico.⁸⁸ Cage empleó el término «pintura de arena» para reforzar su aseveración de que la temporalidad pura, y efímera, era propia de la música, además de ser su campo de interpretación natural. La «pintura de arena» no tenía nada que ver con la pintura, según defendió Cage en otra nota al pie hábilmente colocada, puesto que, al contrario, «los pigmentos permanentes» eran la provincia de «la civilización museística de la posteridad».⁸⁹

Teniendo en cuenta las estrategias de Cage, la «habilidad retórica» de Pollock debía de hallarse, a su juicio, entre lo ínfimo y lo patético en la estima de Cage, por lo que difícilmente podía ser una amenaza en

la nueva táctica de la investidura por medio del discurso. Con todo y con eso, sí debió de sentir la necesidad de rehuir un modelo expresivo que en la pintura ostentaba pretensiones de performance, de temporalidad, de ser efímera. Era preciso rechazar la permanencia de la pintura, abandonarla, e incluso borrarla del todo en un desigual paisaje de obsolescencia; esa permanencia quedaría eclipsada por «los medios tecnológicos» del futuro.⁹⁰ Por último, en el caso de Cage, las aspiraciones interdisciplinares y gregarias quedan en tela de juicio; basta con testimoniar su alineación de su modelo estructural de la música con las divisiones neutrales, espaciales, estructurales que constituyen los fotogramas de una película, que transmite, en un último golpe de gracia, por medio de una metáfora pictórica: «Veinticuatro, o *n* fotogramas por segundo, son el “lienzo” sobre el que se escribe esta música».⁹¹

El ensayo titulado «Precusores de la música moderna» sigue siendo un esbozo un tanto confuso que anticipa la clarificación y consolidación más significativas de la visión de Cage. Emplea las oposiciones junto con un mosaico caleidoscópico de fuentes para aventurar un conjunto de estrategias de investidura que serán decisivas.⁹² Al año siguiente, Cage había de dar el salto más sustancial hacia nuevos territorios. Para Pritchett, el principal cambio que se da en el texto de «Precusores de la música moderna» consiste en que «el lenguaje es nuevo y refleja su resuelto compromiso con una visión religiosa del arte».⁹³ Es difícil aceptar esta caracterización ideal si se tiene en cuenta la enormidad del «trabajo» que logran llevar a cabo esas referencias tanto estructural como semánticamente en ese contexto, por no hablar del extraordinario valor de desmantelamiento que comportaría esa «religiosidad». Tal vez más pertinente que «una visión religiosa del arte» sea la función de autorización que reporta al sello «Cage» esa apropiación de las fuentes.

1950-1951: «Conferencia sobre nada» / «Conferencia sobre algo», azar y cambio⁹⁴

A comienzos de los años cincuenta Cage llevó a cabo un desplazamiento drástico con respecto a las anteriores referencias místicas, tanto del sur de Asia como del Medioevo, para pasar a emplear referencias del este de Asia, como el taoísmo, el budismo y el zen. A modo de apoyatura de sus invenciones en la composición, el descubrimiento de la filosofía zen que hizo Cage le permitió poner a flote ideas sobre una receptividad desapasionada y esclarecida. La primera materialización retórica de todo esto es su señera «Conferencia sobre nada», de 1950. Uno de los principales recursos que se dan en esta conferencia es el complejo proceso de desmantelamiento y recomposición de los materiales por medio de una serie resuelta de *negaciones positivas*, que circulan a lo largo de todo el texto. Mediante el uso de verbos afirmativos —ser, tener, poseer—, pero yuxtapuestos a sustantivos que expresan negación, Cage plantea la disolución de las simples oposiciones de contrarios. Por ejemplo, «Aquí estoy y no tengo nada que decir», «No tengo nada que decir y lo estoy diciendo», «poseemos nada»;

90. Ibid.

91. Ibid., p. 65, nota 11.

92. Estos son los rudimentos del modelo del sujeto disperso que Cage iba a desarrollar a lo largo de los dos o tres años siguientes. Tal vez no sea mera coincidencia que Virgil Thomson emplee la metáfora del caleidoscopio cuando describe la gran obra de Cage con el azar, *Music of Changes*, a la cual volveremos. Véase Virgil Thomson: «The Abstract Composers», *The New York Herald Tribune* (3 de febrero de 1952); cit. en Pritchett, op. cit., p. 88.

93. Pritchett, op. cit., p. 45.

94. Visualmente, «azar» y «cambio» son dos palabras prácticamente idénticas para el lector inglés: cambia una sola letra. Fonéticamente no se parecen, porque la «a» de «chance» es breve, y la «a» de «change» es un diptongo «ei» [N. del T.].

95. Cage: «Conferencia sobre nada», *Silence*, op. cit., pp. 109-126.

96. Patterson: «Cage and Asia», op. cit., p. 51.

97. Ibid., pp. 50-51.

98. Cage: «Conferencia sobre nada», op. cit., p. 110.

99. Ibid.

100. Patterson: «Cage and Asia», op. cit., p. 51.

«nada es anónimo».⁹⁵ La sensación de ambigüedad —la momentánea sensación de que pueden extraerse por igual valores positivos y/o negativos de una misma frase, de una cláusula— resulta no ser nada ambigua, sino más bien el comienzo de un convincente dualismo (todavía no convertido en multiplicidad), traducido por medio de una performance.

Patterson describe el empleo que hace Cage de este material filosófico tachándolo no de proceso gradual, sino más bien de «repentina afluencia» de conceptos y términos nuevos. «“Conferencia sobre nada” tiene sus raíces en una retórica sorprendentemente novedosa y bien desarrollada», señala, y constituye el comienzo del sistemático «uso de la paradoja [que] llegó a ser vertebral en la estrategia retórica de Cage durante toda esta época».⁹⁶ Patterson reconoce que el nuevo repertorio conceptual tomado del este de Asia tiene en efecto «parientes» metafóricos en el material del sur de Asia en que se basaba Cage ya desde los años cuarenta (por ejemplo, Coomaraswamy y el *Evangelio de Sri Ramakrishna*):

Pero si la filosofía del este de Asia fue impregnando de hecho la psique de Cage durante los años cuarenta, sus posteriores apropiaciones retóricas no impregnaron su prosa durante este mismo periodo, sino que lisa y llanamente aparecieron en 1950, según se demuestra por el bandazo retórico que se aprecia entre «Precusores de la música moderna» (1949) y «Conferencia sobre nada» (1950).⁹⁷

Cage salió a la palestra ante el público de costumbre durante aquella velada de 1950, en el Artists' Club, para impartir su «Conferencia sobre nada». «Aquí estoy y no tengo nada que decir», empezó diciendo. En toda su brevedad, este arranque también constaba de espaciamentos y de silencios sumados a las palabras. Continuó sirviéndose de todos los eventos —prescritos y circunstanciales— para interpretar su concepto emergente de composición en tanto operación palpable que habría de ser posible aprehender a medida que se desarrollaba. «Esta es una charla compuesta —afirmó— pues la estoy haciendo como hago una pieza de música.»⁹⁸ Y lo estaba haciendo además *in situ* y en directo. Evidentemente, la tenía escrita delante de él, pero las condiciones de la transmisión —los silencios, el ritmo, el deslizamiento en la estructura de la repetición, las condiciones precisas de la sala del Artists' Club, además del estado anímico del público— fueron añadiendo sucesivas dimensiones de significación a la estructura de la performance de Cage. La realidad que se iba acumulando lentamente en ese contexto en particular dio a la charla su primera iteración. «Es como un vaso vacío —dijo— en el que en cualquier momento podemos verter cualquier cosa.»⁹⁹

Es especialmente pertinente a nuestro análisis que Patterson considere lo que denomina «la red de apropiaciones retóricas del este de Asia que tramó Cage» no solo algo elaborado, sino, de manera más potente, «lo más provocativo que se puede hallar en toda su prosa».¹⁰⁰ Los objetivos de Cage en este momento dan un carácter de apremio a esa estrategia de la provocación. De hecho, estaba inaugurando un modelo de aprehensión artística completamente nuevo, un modelo de translación de los

cambiantes materiales del mundo. Cage se dio cuenta de que el extraordinario modelo de negación, propio del pensamiento del este de Asia, significaba una negación que nunca era propiamente negación, sino más bien una modalidad de *receptividad* que podría ayudarle a generar un contra-modelo en relación con la música occidental. Irrefutable en su autenticidad, era posible desplegarlo para desestabilizar las convenciones. Modelo dinámico de pensamiento, servía para *autenticar* el «cambio» que emergía en esos momentos en el centro de la práctica musical de Cage.

Uno de los conceptos más significativos de la «Conferencia sobre nada» afecta la elaboración programática de la «estructura» en la producción de Cage: «Se trata de una *disciplina* que, una vez aceptada, a cambio acepta lo que sea.»¹⁰¹ La «estructura» se iba a materializar en definitiva como el receptáculo que Cage adaptaría continuamente para aprehender los cambios propios del entorno sonoro.¹⁰² En cambio, ese «lo que sea», en el caso de la conferencia, era el material que tomaba por «fuente», cuya apropiación estratégica se podría emplear programáticamente para teorizar su postura. El tratamiento que da al «material» de la conferencia —por ejemplo, las seis respuestas de reserva, preparadas de antemano para el turno de preguntas— es clara indicación de las dimensiones emergentes de la performatividad en el proyecto de Cage.¹⁰³

A Cage le interesaba trastocar las expectativas, y esto es algo que hizo con los mejores medios que tenía a su disposición. Es decir, del modo en que la composición permite estructurar el contenido a través del tiempo. Pritchett señala que la «Conferencia sobre nada» se deriva del trabajo de Cage en la paleta sonora de cara a la composición. Cage dio a la charla la forma de una estructura rítmica tal como la que pretendía poner de manifiesto. La idea clave es que los sonidos, dentro de una estructura, han de tener la posibilidad de ser *ellos mismos*, «libres del intelecto».¹⁰⁴ Este es en efecto un rasgo crítico del modelo de «discurso», o más apropiadamente contra-discurso, que Cage empezaba a construir. Una vez más merece la pena dedicar nuestra atención, frente al modelo foucaultiano de discurso en tanto organización de la vida en leyes y en sus correspondientes microestructuras, las disciplinas, al interés que tiene Cage en detener los actos disciplinares del intelecto.¹⁰⁵ Ostensiblemente, la disciplina a la que presta su atención es la música: genera una concepción del sonido que abre tanto al compositor como a su público a ese *cualquier cosa que suceda*, a los sonidos reales del mundo y a todo un paisaje nuevo y lleno de un contenido fluctuante y cambiante. De un modo más general, comienza a ejemplificar su repudio de las ideas fijas que las disciplinas imponen sobre sujetos y objetos por igual. Al llenar su estructura rítmica de palabras, y al someter el formato de la conferencia a una temporalidad titubeante que invalida los canales estándar del significado textual, Cage demuestra la amplitud y el potencial de sus nuevos métodos compositivos. Pone en entredicho las convenciones que estructuran la música y la pedagogía (la progresión armónica, el orden narrativo), descalificando las «reglas» establecidas de las disciplinas particulares en las que se basa, con un inevita-

101. Cage: «Conferencia sobre nada», op. cit., p. 111.

102. «Cree que el mundo está cambiando más deprisa y de manera más drástica de lo que se suele dar cuenta la gente», escribió Tomkins. Y pasa a vincular el empleo que hace Cage de «Asia» con sus maneras de ver el cambio: «Muchas de las actitudes tradicionales del pensamiento occidental pronto serán obsoletas, a su entender, y muchas de las tradiciones más antiguas del pensamiento oriental son cada vez más relevantes en la vida en Occidente. Cage insiste en que la verdadera función del arte de nuestro tiempo consiste en abrir las mentes [...] de nuestros contemporáneos, hombres y mujeres, a la inmensidad de estos cambios.» Tomkins, op. cit., pp. 74-75.

103. La respuesta preparada se puede leer en Cage: «Afternote to Lecture on Nothing», *Silence*, op. cit., p. 126.

104. Pritchett, op. cit., p. 56.

105. Foucault desarrolla su teoría del discurso en *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009, y posteriormente, y con otras finalidades, en su *Historia de la sexualidad*, op. cit.

106. Cage: «Conferencia sobre nada», op. cit., p. 111.

107. Es fama que Stein afirmó (en una conferencia de 1934) que ella nunca repetía, que en realidad no existe eso que llamamos repetición: Gertrude Stein: «Portraits and Repetition», *Lectures In America*. Boston: Beacon Press, 1957, pp. 165-208. En su ensayo sobre el posmodernismo, al cual volveremos, Fredric Jameson se refiere a Stein —junto con Duchamp— como una posmoderna *avant la lettre*. Véase Jameson: «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», en Michael Hardt y Kathi Weeks (eds.): *The Jameson Reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 2000, p. 191. [Hay edición española: Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 2008.]

108. Cage: «Conferencia sobre nada», op. cit., p. 111.

ble efecto de onda expansiva hacia otras. «Cada momento presenta lo que sucede. Qué diferente es este sentido de forma de aquel que está atado a la memoria: temas y temas secundarios; su lucha; su desarrollo; el clímax, la recapitulación», proclamó.¹⁰⁶ Entretanto, y en ese mismo proceso, Cage condicionaba el acercamiento de su público a la percepción, invitando a sus oyentes a que se abriesen a un nuevo campo de estímulos que llegaban en un orden nada familiar, o bien en completo desorden.

En un aspecto puramente formal, «Conferencia sobre nada» es un despliegue que explota la «repetición» en varias formas de catálisis: tanto como *repetición exacta* de palabras que aparecen en distintas fases de la progresión del «argumento», que tienen el efecto de generar una falsa sensación de que todo es previsible, como *repetición casi exacta*, que llama la atención (a la manera de Gertrude Stein) sobre una serie de sutiles cambios semánticos, forjados por la aparición de las mismas palabras en momentos distintos del transcurso temporal.¹⁰⁷ El uso de la repetición de esta manera permitió a Cage hacer hincapié en la estructura temporal, o rítmica, que es la que define el contenido, al tiempo que en apariencia vacía la «composición» de ese contenido. Como ejemplo del tipo de composición que estaba en vías de inventar, es uno de los logros que siguen siendo más señeros en el proyecto en que estaba Cage embarcado en esta época.

Para entender hasta dónde alcanza la *operación* de Cage en «Conferencia sobre nada», el lector debe resistirse a una muy natural respuesta teñida de frustración ante lo que parece un formato difícil, trabado, enmarañado y afanosamente excéntrico, que aún será más insistente en conferencias posteriores. Todos estos elementos han de leerse como «información». La construcción formal y su interpretación en público constituyen el «mensaje» que se plasma en/según las condiciones de la transmisión. Las conferencias de Cage no debieran ser desnaturalizadas mediante el intento de extraer «significado» de ellas a la manera convencional, o bien al esperar de ellas una explicación literal de sus procedimientos de trabajo y de sus ideas, una descodificación, por así decir, de la orientación cada vez más radical de la práctica compositiva. «Conferencia sobre nada» es la primera de las conferencias de Cage que es preciso considerar no tanto como una explicación, sino como una composición por derecho propio.

«Conferencia sobre nada» es el primer indicio del extremo hasta el cual habían de llegar los nuevos modelos de composición de Cage. Pone de relieve todo aquello que presenta como plantilla para un campo de experiencias mucho más amplio. Su empleo de palabras como «vida» y «naturaleza» es a veces mera abreviatura que así lo indica. Por si fuera poco, cada uno de los mapas musicales o temporal-lingüísticos comienza a abrir un espacio para las cambiantes demandas tecnológicas que deberían afrontar los sentidos. Despachando un concepto tan obsoleto y subjetivo como es la «belleza», comenta: «Cuidado con lo que asombrosamente hermoso, pues de repente el teléfono puede sonar o el avión aterrizar en una parcela vacía.»¹⁰⁸ Alterando los modelos más antiguos y patentados

de autoría y creatividad, Cage introduce ideas como la «susceptibilidad» —entre ellas, aun cuando sea de un modo muy alusivo, el concepto consistente en «aplacar y sosegar el espíritu»—, la receptividad e incluso la conectividad. En todos estos términos aún incipientes, Cage propone lo que yo diría que es una temprana «poética» de lo posmoderno:

Nuestra poesía es hoy la comprensión de que no poseemos nada. [...] No necesitamos destruir el pasado: se ha ido; de repente puede reaparecer y parecer que es y está presente. ¿Se trataría de una repetición? Solo si pensáramos que nos pertenecía.¹⁰⁹

Cage aún compareció una vez ante el público del Artists' Club, en la Calle Ocho, durante 1951. Como si evocase una imagen refleja de la conferencia del año anterior, esta vez impartió una conferencia titulada «Conferencia sobre algo». Muchas cosas habían cambiado entre tanto. En el contexto de su propia obra, Cage había pasado de las tablas de sonidos y la dinámica empleada en su *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-1951) a las tablas de hexagramas tomados del *I Ching*, el *Libro de los cambios* chino, descubriendo un medio de dar uniformidad a un nuevo proceso de la composición por azar. Según explica Pritchett con todo detalle, la parte final del *Concerto* demostró un cambio de gran envergadura en el enfoque de Cage.¹¹⁰ Y para *invertir* esta nueva orientación comenzó a impartir nuevas conferencias performativas.

La «Conferencia sobre algo» había de ser un nuevo espacio de prueba. Al igual que la «Conferencia sobre nada», su composición es análoga a la de una pieza musical. Es interesante que se anunciase como una charla sobre Morton Feldman. ¿Por qué? La compleja y muy cageana respuesta a esa pregunta, quisiera especular, guarda relación con el hecho de que Feldman acababa de publicar una radical partitura «gráfica» con elementos no determinados (por oposición a los «indeterminados»), abriendo así el camino entre sus colegas hacia algo análogo al potencial diagramático de la partitura [por ejemplo, *Projection 1*, 1950].¹¹¹ Cage entendió de inmediato la necesidad de introducir esta novedad en su *contra-discurso* en desarrollo constante, así fuera para dejar constancia de ello. También es tentador explicarlo sugiriendo que Feldman había tocado un aspecto más de todo aquello que Cage se proponía hacer exhaustivamente. En ese momento, Cage estaba inmerso en la idea de «no continuidad», que, en la «Conferencia sobre algo», atribuyó a Feldman, aunque fuese para darle un lustre particularmente cageano: «No continuidad solo significa aceptar esa continuidad que sucede. Continuidad significa lo contrario: lograr esa particular continuidad que excluye a todas las demás.»¹¹² Cuando a Feldman se le preguntó qué le había parecido esta conferencia sobre él, respondió así: «Ese no soy yo; ese es John.»¹¹³ Por tanto, surge otro interrogante: si Feldman efectivamente se había adelantado a Cage con esta nueva partitura gráfica, ¿cómo es que asumió Cage el liderazgo de la escuela de compositores experimentales de Nueva York? Aunque para hallar la respuesta tuvo que pasar casi toda la década de los cincuenta, se podría suponer que comenzó con *Music of Changes*, la obra de Cage.

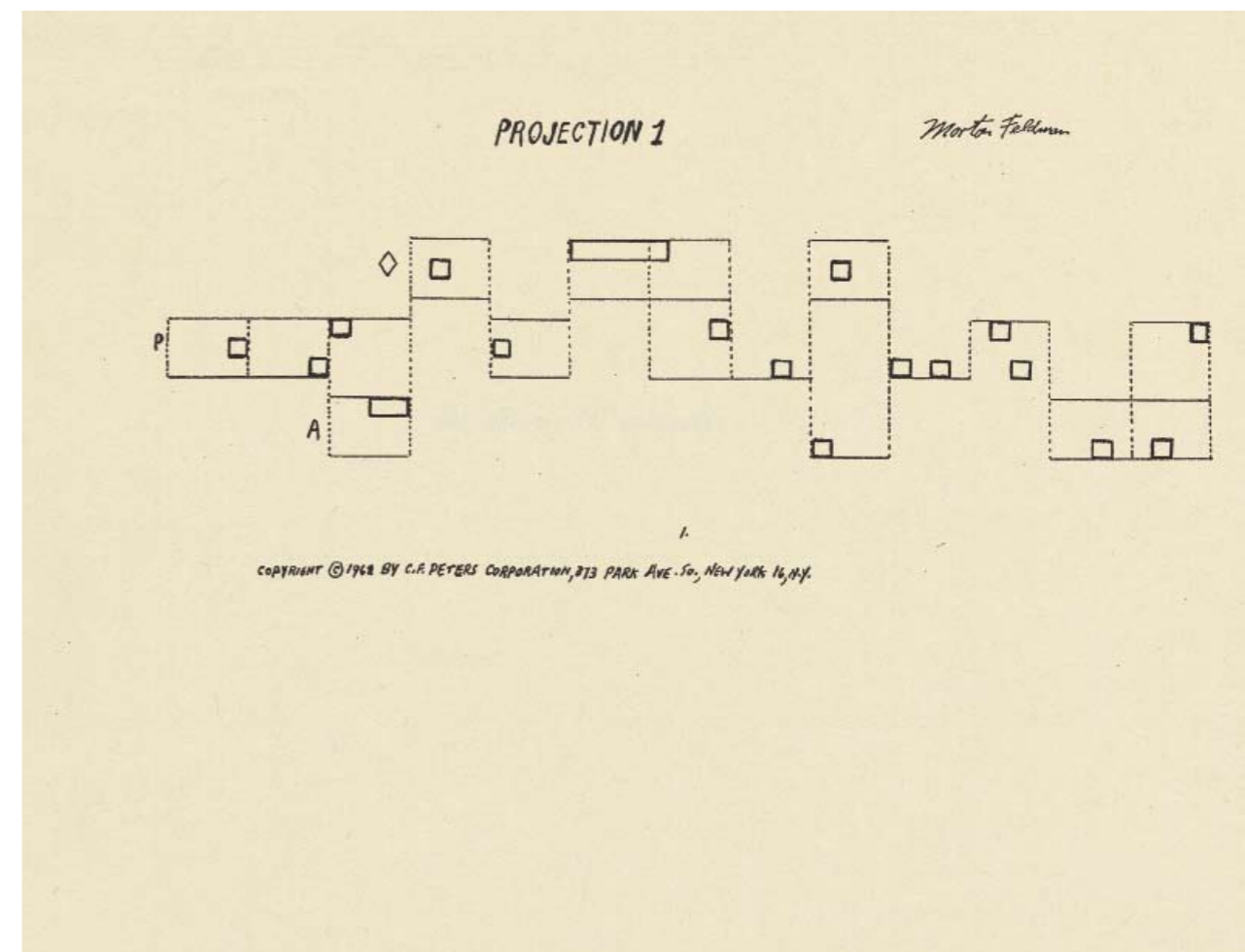
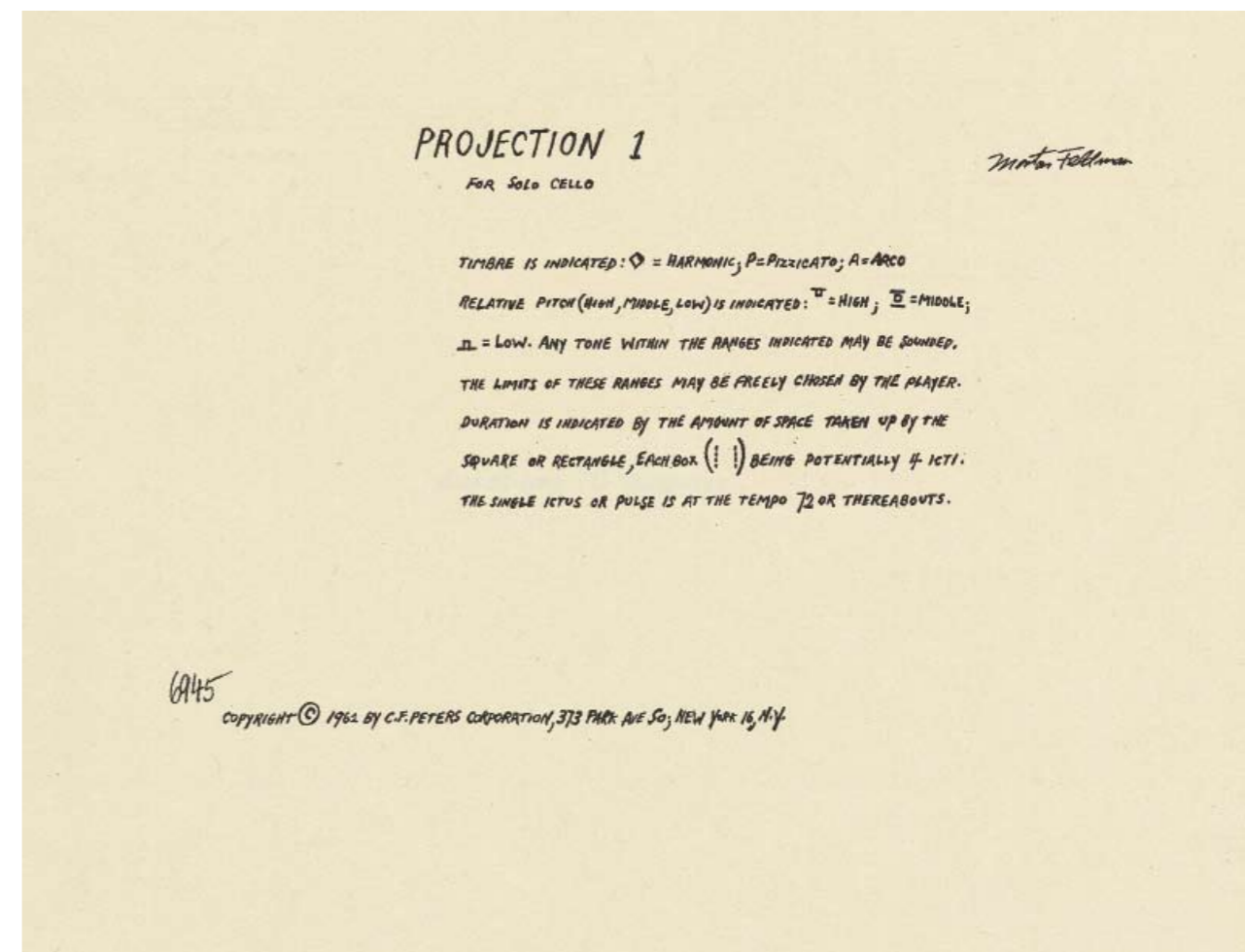
109. *Ibid.*, p. 110. Al decir «poesía», Cage se refiere a un texto que incorpora la estructura del tiempo. La define en cuanto tal más adelante, en el prefacio a «Indeterminación», que comienza por un comentario a propósito de la «Conferencia sobre nada». La poesía se define en cuanto tal «en razón de que permite la introducción de elementos musicales (tiempo, sonido) en el mundo de las palabras». Cage: «Preface to *Indeterminacy*», en Kostelanetz (ed.): *John Cage: Writer*, op. cit., p. 76.

110. Pritchett, op. cit., pp. 70-75.

111. En 1950-1951, Feldman inició una serie de innovadoras partituras gráficas llamadas *Projections e Intersections*. Para una crónica de todo ello véase Thomas DeLio: *The Music of Morton Feldman*. Londres: Routledge, 2001. En este caso el concepto de diagramático, que Cage desarrolló plenamente en sus piezas indeterminadas a finales de los años cincuenta, se entiende en todo su sentido relacional. Como veremos, esto sugiere una relación entre la indeterminación cageana y los ready-mades de Duchamp, o la expansión del alcance del ready-made por parte de Cage. Este punto se desarrolla más adelante, véase la nota 141.

112. Cage: «Conferencia sobre algo», *Silencio*, op. cit., p. 132.

113. No deja de ser relevante que Cage cite esta frase de Feldman —y de hecho le haga entrar en la historia, en la introducción de la versión impresa de la conferencia, tanto en su primera impresión, en *It is* (1959), como en *Silencio*, op. cit., p. 128—. Este subrayado del distanciamiento de Feldman con respecto a él mismo en realidad se torna el distanciamiento de Cage con respecto a Feldman. Para el momento en que se publicó *Silence*, en 1961, Cage añade este comentario: «Para poner las cosas al día, permítanme decir que yo estoy como siempre cambiando, mientras que la música de Feldman eme parece que continúa más que cambia.» *Ibid.*



TRIGRAMS	Ch'ien	Chên	K'an	Kên	K'un	Sun	Li	Tui
UPPER ▶	☰	☱	☲	☳	☴	☵	☶	☷
LOWER ▼	☰	☱	☲	☳	☴	☵	☶	☷
Ch'ien ☰	1	34	5	26	11	9	14	43
Chên ☱	25	51	3	27	24	42	21	17
K'an ☲	6	40	29	4	7	59	64	47
Kên ☳	33	62	39	52	15	53	56	31
K'un ☴	12	16	8	23	2	20	35	45
Sun ☵	44	32	48	18	46	57	50	28
Li ☶	13	55	63	22	36	37	30	49
Tui ☷	10	54	60	41	19	61	38	58

Key for Identifying the Hexagrams

114. Véase Pritchett, op. cit., pp. 60-66. Branden W. Joseph comenta el *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* con cierto detalle en el ensayo que aporta a este volumen, pp. 210-239.

Music of Changes (1950-1951) consumió ocho meses del tiempo y la energía de Cage. Después de las 70 páginas que tiene la partitura del *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* no decidió ir hacia algo más simple —este era un momento fundacional—, sino más bien hacia lo más complejo, lo más multifacético y elaborado.¹¹⁴ *Music of Changes* tiene en definitiva 86 páginas. Entre las múltiples razones de la importancia crítica que encierra esta composición en el proyecto de Cage se encuentra la exhaustiva redefinición de la función del compositor. Al fracturar el acto autorial por medio del uso sistemático de operaciones de azar, Cage quiso definir por una parte un nuevo modelo de sujeto disperso, y, por otro, un campo *espacial* de posibilidades musicales. El sistema de gráficos que empleó Cage como herramienta en la composición fue crítico en estos dos cambios de enormes consecuencias. Vino a simplificar el proceso y también el medio a través del cual pudo avanzar más allá de los viejos hábitos. La estructura neutra y uniforme de los gráficos, en celdas de ocho por ocho, se corresponde con la tabla de 64 celdas que tienen los hexagramas del *I Ching*, lo cual trajo consigo que Cage pudiera echar al aire monedas, obtener un hexagrama y luego emparejar el número con la celda correspondiente en cualquiera de las tablas o gráficos que utilizase. Las tablas de sonido, las tablas de duración, las tablas dinámicas, fracturaron todas y cada una de las partes de todos los «eventos» con los que se compuso *Music of Changes*. Como cada evento se creaba mediante el recurso a no menos de tres tablas, Cage pudo tener certeza de que no iba a imponer de ninguna manera sus propias intenciones en la forma final que adquiriese cada una de las constelaciones.

El concepto de una composición por fin hecha con eventos independientes, y no con los componentes interdependientes de una continuidad musical convencional, sugiere un cambio en el centro de interés de la «música». La atomización de las partes introducida por Cage generó una nueva correspondencia entre tiempo y espacio en la partitura; así pues, por ejemplo, una nota negra equivalía a dos centímetros y medio en el espacio de la página. «Todos los demás valores rítmicos se supeditan a esta escala, de modo que una corchea ocupa un centímetro y cuarto, y una blanca ocupa cinco centímetros», explica Pritchett. Esta uniformidad emergente —una uniformidad transmitida por mediciones métricas, no por la medida musical al uso, el compás— sugiere la incipiente aplicabilidad del modelo de Cage más allá de su propia disciplina. Pritchett parece evocar la importancia no disciplinar e incluso contraria a toda disciplina que comporta este paso a la notación proporcional, con una intervención que Cage bien podía demostrar: «Al emplear este sistema, Cage pudo desplegar fácilmente las duraciones amétricas dentro del marco de la estructura métrica.»¹¹⁵

Varios acontecimientos que tuvieron lugar en la vida de Cage durante la composición de *Music of Changes* refuerzan su compleja y ambiciosa proclama. El que más se suele comentar es su encuentro con un virtuoso del piano, David Tudor, en 1950. Tudor trabajó en la totalidad del proceso

115. Pritchett, op. cit., pp. 80-81. Cage aún habría de ir más allá en la explotación de sus partituras en desarrollo constante, sobre todo con una obra de 1952, *Water Music*, que se presentó en forma de cartel que había de colocarse cerca del intérprete, pero a la vista del público. Esta des-especializada partitura gráfica, con su caligrafía elegante, repleta de números y palabras de gran tamaño, implicaba que fuese legible también para quienes no supieran leer música.

de composición con Cage; interpretó cada una de las partes en cuanto estuvo lista, permitiendo a Cage avanzar en la composición con una idea sistemática del modo en que sus muy novedosas técnicas funcionaban. Otro encuentro, en cierto sentido acaso la sombra de este, fue la correspondencia que mantuvo Cage con Pierre Boulez, al que había conocido en 1949. La conexión con Boulez prestó al proyecto de Cage la conciencia de que existía un equivalente en Europa, alguien que le llegó a decir que se encontraban los dos «en la misma etapa de la investigación».¹¹⁶ El tercer aspecto contextual de *Music of Changes* fue la legendaria visita de Cage a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, en 1951.¹¹⁷ Esta última anécdota se ha repetido tantas veces en la primera generación de la bibliografía cageana que de nuevo precisa una mirada detenida desde una nueva perspectiva.

Espacio y tecnología: un paisaje de lo posmoderno

La experiencia de la cámara anecoica vino a ser, para Cage, una suerte de historia crítica del origen en la que ahora podemos reconocer un momento «fundacional». Lo que pasa a ser importante en esta etapa de la historia es la diferenciación de las anécdotas —sean ciertas, sean falsas— del carácter que Cage les iba a dar al ponerlas al servicio de aquello que necesitaba difundir. El material crudo de la anécdota de la cámara anecoica es que Cage entró en ese entorno putativamente «insonoro», del cual se han suprimido tecnológicamente todos los ecos, y que procedió, en cierto modo, a desafiar la tecnología por medio de su capacidad auditiva, logrando oír al cabo de un rato dos sonidos distintos: la circulación de la sangre en su cuerpo y su sistema nervioso en pleno funcionamiento.¹¹⁸ Aun cuando la interpretación de estos sonidos pudiera parecer exagerada, Cage se anticipó a tal reacción; en posteriores narraciones dejó de atribuirse ningún mérito en esta parte de la historia, adjudicando en cambio el diagnóstico al ingeniero de Harvard.

Cage dio al evento los tintes de un hecho crucial por todo lo que dijo acerca de lo vivido, por cómo lo puso a su servicio. A medida que fue contando y volvió a contar la anécdota, lo esencial era que en un espacio del cual se ha expulsado todo sonido uno aún sigue oyendo algo a pesar de todo —sonidos que no hace uno intencionalmente, sonidos que no busca uno—, por lo cual esos sonidos no están regidos por la intencionalidad. Transfiriendo esta revelación a las concepciones en constante evolución de su obra, Cage desató una crítica sumamente clara de la intencionalidad —marcada sobre todo por su agudeza conceptual y su dominio de la retórica—, relativizando de una manera asombrosa la primacía que desde antaño tenía el tiempo, o la estructura rítmica, en la composición. Y con ese modelo extraordinario de espacio cerrado, el espacio de la cámara anecoica, en tanto «arquitectura tecnológica» que determina su modelo de disciplina de la experiencia auditiva que se desarrolla en el tiempo, Cage encontró una tabula rasa para que su trabajo en el campo de la composición siguiera adelante.

116. Nattiez, op. cit., p. 97. En este momento, Cage y Boulez mantenían una relación cálida y mutuamente respetuosa, aun cuando a manera de subtexto en su diálogo seguramente estaban en el aire algunas cuestiones relativas a la investidura. Para una exhaustiva crónica de la relación Boulez-Cage, y de su ruptura, véase Rebecca Y. Kim: *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John de Cage Indeterminacy*, tesis doctoral. Nueva York: Universidad de Columbia, Departamento de Música, 2008.

117. Esto se describe más adelante. Véanse asimismo las versiones de Cage, como es «Música experimental», *Silencio*, op. cit., pp. 7-12; véase en especial p. 8.

118. Es manifiesto que Cage relató esta anécdota años después, a comienzos del curso de 1958 en la New School, donde impartió la asignatura de Composición Experimental, según se recoge en la primera página del cuaderno de George Brecht para junio-septiembre de 1958: «En cierto momento Cage concibió una oposición entre sonido y silencio, pero (tras la experiencia en la cámara anecoica, con los agudos del ruido del sistema nervioso y los bajos de la circulación sanguínea) concluyó que el silencio era algo inexistente.» Dieter Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook I*. Colonia: Walter König, 1997, p. 3.

El valor del evento que tuvo lugar en la cámara anecoica consiste en que dio fisicidad al espacio sonoro, dio tangibilidad a lo no intencional, y de manera más crucial incluso sirvió para presentar estas nuevas premisas teóricas bajo los auspicios de la «tecnología». Uno de los aspectos críticos en el planteamiento de Cage es que el compositor tenía una experiencia del sonido que no era capaz de identificar en el acto. En toda esta anécdota no es un mero detalle que se remitiera a lo dictaminado por el ingeniero de Harvard. Esa es la explicación de un experto sobre el sonido en condiciones «insonoras» que Cage iba a emplear para autorizar sus siguientes planteamientos. Este entorno sonoro —en el que el silencio es puntuado por un sonido incidental— comienza a configurar los espacios estructurados que Cage generó exhaustivamente en *Music of Changes*, dándoles un significado infinitamente más amplio. La historia completa (desarrollada retroactivamente) generó una profunda lógica en las dos partituras señeras que compuso Cage a continuación: *Imaginary Landscape No. 4* (1951) y *4'33"* (1952).

Para Cage, el régimen combinado de experiencia musical y saber acumulado había limitado lo que se podía componer hasta extremos asfixiantes. Abogó en cambio por escuchar en vez de conformar el sonido por medio de la interpretación: «lo más sabio es abrir las orejas de inmediato y oír un sonido antes de pensar que uno tiene la ocasión de convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico.»¹¹⁹ Otra forma de expresarlo sería que es preciso escuchar antes de que el sonido se convierta en lo que Foucault llamaría «discurso». Al igual que había hecho el zen a un nivel macro (esto es, en relación con la historia de la música occidental), la anécdota de la cámara anecoica, a un nivel muy concreto, un nivel micro, ayudó a Cage a teorizar la manera de resolver las oposiciones de contrarios en el pensamiento musical, incluidas aquellas con las que él mismo había luchado, y a justificar sus realizaciones. La estructura rítmica era la última aplicación significativa y convencional que Cage permitió operar en su música. Si la cámara anecoica es un entorno en el que lo principal es el sonido, su grueso y palpable espacio físico se materializa como una especie de contraposición al dominio del sonido entre los compositores, lo cual le permitió redefinir la organización del sonido como parte de un campo espacial de mayores dimensiones. Pritchett explica que las técnicas concurrentes en el azar liberaron a Cage de la forma musical, permitiéndole identificarse con una nueva idea de «espacio infinito». Describe *Music of Changes* como algo que genera «una espaciosidad y un aislamiento de los eventos individuales en el tiempo», añadiendo que Cage iba a dedicar «la década siguiente a hallar métodos compositivos que [...] pusieran a su disposición aún más espacio».¹²⁰

En *Imaginary Landscape No. 4* (1951), obra que a menudo se suele considerar a la par de *Music of Changes*, puesto que sus métodos compositivos son los mismos, Cage trató de plasmar este «espacio sonoro» nuevo y de-subjetivado por medio de la tecnología.¹²¹ Los «instrumentos» que se emplean en la pieza son 12 radios operadas por 24 intérpretes (dos en

119. Cage, cit. en Pritchett, op. cit., p. 76.

120. Pritchett, op. cit., pp. 78-79.

121. Cage liga el concepto de «espacio sonoro» a la experiencia de la cámara anecoica en el curso de la New School correspondiente a 1958. El primer día de clase, tras las notas sobre la cámara anecoica, George Brecht escribe: «Eventos en el espacio sonoro (J. C.)» Véase Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook I*, op. cit., p. 3.

cada: uno en la sintonía, otro en el volumen). El gesto que se lleva a cabo en *Imaginary Landscape No. 4* es tan asombroso como el vaciado de la intención compositiva que creó el marco de la posterior 4'33" —aunque las dos partituras rara vez se examinan en un cotejo, encarando una con otra— y su condición simbólica no es menos magnífica. Frente al formidable «doce» en la dodecafonía de Schoenberg, Cage planteó la organización tecnológica del sonido por medio de 12 radios exactamente.¹²² Como *Imaginary Landscape No. 4* incluye todo aquello que pueda captar el aparato por medio de las ondas herzianas, sus sonidos son imprevisibles. La primera interpretación se hizo a altas horas de la noche, cuando muchas de las emisoras de radio ya no emitían, lo cual produjo más silencios de lo esperado.¹²³ Como Cage nunca fue un gran aficionado a la radio, esta partitura revela con tanta mayor claridad sus esfuerzos por confrontar los inevitables cambios que la tecnología de audio había ido introduciendo en el campo de la percepción; es tan solo el primer ejemplo de los muchos que habrían de seguir. Al confrontar lo que consideraba antitético al compositor, Cage trastorna el control que ejercen los «placeres» de la música. Al explicar esta partitura escribió:

Es, pues, posible hacer una composición musical cuya continuidad esté libre de memoria y gustos personales (psicología) y también de literatura y de las «tradiciones» del arte. Los sonidos penetran en el espacio-tiempo centrados en sí mismos, sin la traba de tener que rendir servicios a una abstracción: sus 360 grados de circunferencia libres para un juego infinito de interpenetración. Los juicios de valor no entran en la naturaleza de este trabajo en lo que se refiere a la composición, a la interpretación o a la escucha. [...] Un «error» no viene al caso, pues cualquier cosa que ocurre es auténtica.¹²⁴

De este modo los medios tecnológicos desmantelan las tradiciones de la música y reestructuran la atención. Al generar la idea de «paisaje» con una agrupación de 12 radios, en tanto campo expandido del «imaginario» contemporáneo, Cage empleó la pieza para dar una nueva forma a la imprevisibilidad que iba introduciendo en el acto de componer. *Imaginary Landscape No. 4* situó la obra en una red de comunicación en la que la percepción está sujeta a la *recepción*.

Al definir la posmodernidad hace ya treinta años, Fredric Jameson señaló singularmente «las artes más temporales» y la emergencia de «hondas relaciones constitutivas» con «la tecnología».¹²⁵ Jameson diagnosticó nuevos tipos de sintaxis, o de relaciones sintagmáticas, en las artes temporales. Para representar las implicaciones de estas relaciones, invocó el modelo de ruptura en la cadena de significantes que plantea Jacques Lacan (en su teoría de la esquizofrenia), que genera «una experiencia de significantes materiales puros», y recurrió a una experiencia de Cage para aclarar la cuestión (enfrentada con la cultura):

Pensemos por ejemplo en la experiencia de la música de John Cage, en la que a una agrupación de sonidos materiales (del piano preparado, por ejemplo) sigue un silencio tan intolerable que no es posible imaginar que otro acorde sonoro llegue a cobrar existencia, tal como tampoco podemos imaginar cómo sería recordar el anterior, al menos en la medida en que se precisa para establecer una conexión con el anterior si es que se presta a ello.¹²⁶

122. Como el «mínimo automático» de Cage para una experiencia suficientemente diversa del sonido era el dos (dos radios, por ejemplo), este 12 es tanto más sobresaliente. Véase Cage, «Música experimental: doctrina», op. cit., p. 14.

123. Estuvo presente el maestro de Cage, Henry Cowell. Según señala Michael Nyman, Cowell al parecer se mostró decepcionado al ver que los «instrumentos» no eran capaces de captar sonidos «diversificados en la medida suficiente para presentar un resultado realmente interesante y específico». A Cowell le pareció sorprendente que un efecto tan nimio no molestase al compositor: «la propia actitud de Cage acerca de esto fue de relativa indiferencia, puesto que considera que el concepto es más interesante que los resultados de cualquier performance aislada.» Véase Michael Nyman: «Towards (a Definition of) Experimental Composition», *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, en especial p. 24.

124. Cage: «Composición. Descripción del proceso de composición usado en *Music of Changes e Imaginary Landscape No. 4*», *Silencio*, op. cit., p. 59.

125. Jameson, op. cit., p. 193.

126. *Ibid.*, p. 211.

127. *Ibid.*, p. 205.

128. *Ibid.*, p. 202.

129. *Ibid.*, p. 205.

130. *Ibid.*, p. 213.

131. *Ibid.*

Esta imposibilidad de recordar es un aspecto de la condición posmoderna en el que Jameson reconoce «el declive de la historicidad», y con él «una extraña ocultación del presente».¹²⁷ Ambos fenómenos presagian las condiciones del modelo amplio de *pastiche* por parte del crítico. Para Jameson, el *pastiche* posmoderno equivale a «hablar en una lengua muerta», a una «mímica carente de los motivos ulteriores de la parodia», o sencillamente una «parodia a secas».¹²⁸ El *pastiche* de Cage, o lo que hemos ido considerando su «apropiación» de diversas fuentes en tanto medio de estructurar y autorizar sus textos —desde Schoenberg hasta la mística cristiana, desde el zen hasta la cámara anecoica— no se pliega a ninguna de las categorías de Jameson. Por oposición al efecto superficial (aunque omnipresente) que diagnostica Jameson, en Cage el *pastiche* es un proceso activo y una operación. Cage registraba sus fuentes y daba a cada cual una función cuando pasaban a formar parte de su programa. En cada una de las etapas, el material que tomaba por fuente era emblema de un nuevo gesto, o bien actuaba como catalizador. Lo que hace visible la diferencia es el aparato performativo de Cage, los escritos que publicó y las conferencias que impartió para señalar cada una de las fases. Obviamente, de haber considerado Jameson el proyecto de Cage por medio de un marco ligeramente más amplio, es decir, de haber seleccionado cualquier composición más allá de las obras para piano preparado, esto es, todo lo posterior a *Music of Changes*, habría llegado a un Cage muy diferente.

Para Jameson, el *pastiche* demuestra «la enormidad de una situación en la que parecemos cada vez más incapaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia actual».¹²⁹ Parece una afirmación extraña. Esa peculiar alusión a algo así como la representación directa parece fuera de lugar en el contexto de una definición de la posmodernidad. Por otra parte, la idea de *representar la experiencia actual*, precisamente aquello que considera inviable, parece ser exactamente lo que se logra en una obra como *Imaginary Landscape No. 4*. Por contraste con este callejón sin salida, Jameson procede a presentar una solución aparente:

De todos modos, en las obras más interesantes de la posmodernidad se puede detectar una relación más positiva, que restaura la debida tensión a la propia noción de las diferencias. Este nuevo modo de relación por medio de la diferencia a veces puede llegar a ser una nueva y original manera de pensar y percibir.¹³⁰

Parece una idónea definición tanto de *Music of Changes* como de *Imaginary Landscape No. 4*. En cambio, Jameson la emplea para anunciar su ejemplo clave, que son los «televisores apilados o diseminados, colocados a intervalos en medio de una exuberante vegetación», obra de Nam June Paik.¹³¹ Entiendo que esta lectura es algo que se halla a mitad de camino entre la amnesia histórica y la caricatura —tal vez la propia modalidad que atribuye Jameson al declive de la historicidad—, o bien lo que él mismo denomina un «error categorial». Que Jameson lea a «Cage» de este modo, o que fracase en la interpretación adecuada del ejemplo de Cage, es algo que emana del hecho de que fundamenta sus ideas en obras anteriores, y no en la totalidad del proyecto cageano, que cuando escribió Jameson su ensayo, en la década de los ochenta, llevaba dos décadas sobradamente definido.

El carácter híbrido de 4'33"

La célebre partitura de 4'33" se encuentra en el centro mismo del periodo de cambio más exhaustivo de toda la producción de Cage. Su celebridad emana tanto de las décadas que dedicó Cage a sus pronunciamientos como del hecho de que fuese considerada en general como una pieza definitiva. Lo cierto es que Cage escribió y reescribió la partitura para la pieza al menos en tres ocasiones a lo largo de los años cincuenta, a medida que sus operaciones de azar en la composición se desarrollaron hacia la indeterminación en el terreno de la ejecución y las performances. Cage reformuló 4'33" en el curso de su obra paralela, en las conferencias; sus formas reflejan un periodo de intensa consolidación. En tanto objeto híbrido, situado a mitad de camino entre dos conceptos señeros de Cage (el silencio y la indeterminación), es la punta de lanza de los muchos enfoques que empleó Cage para transformar no solo la música, sino también la función del acto creativo a mediados y a finales del siglo xx. 4'33" nos proporciona un ejemplo crucial de lo que definiré más adelante como la «emasculación» que lleva a cabo Cage de las convenciones de la música por medio de un modelo que fue exclusivo del compositor: la estructura mediadora de la partitura.

En su avance hacia la indeterminación, Cage iba a criticar su propia *Music of Changes* por no haber llevado las operaciones de azar más allá de la esfera de la fase compositiva, es decir, por no haberlas transportado al terreno de la performance/recepción.¹³² Esta cuestión la aborda primero en *Imaginary Landscape No. 4*, con la imprevisibilidad de la señal que captan las radios, y más abiertamente la aborda en 4'33" por medio de su total apertura. 4'33" reafirmó el concepto cageano desarrollado ya en los años cincuenta, a saber, que la partitura no era un objeto, sino un proceso. Y no solo porque señalase tanto las operaciones de azar como la indeterminación, sino sobre todo porque Cage dio la definición en varios formatos que divergen de manera significativa. En efecto, los cambios que aparecen en esta partitura, cuando se producen, son reveladores. La primera versión de 4'33", compuesta en 1952, estaba escrita en forma de notación sobre pentagrama, al igual que *Music of Changes e Imaginary Landscape No. 4*. En 1953, 4'33" fue reformulado en una notación proporcional, en donde 1/8 de pulgada equivalía a un segundo; esa es la partitura dedicada a Irwin Kremen. La versión final llegó cuando Cage iba consolidando la indeterminación por medio de una serie de actos performativos, tanto conferencias como partituras, a comienzos de 1958, en el periodo en el que daba clases de composición experimental en la New School for Social Research de Nueva York.¹³³

El «manifiesto» de 4'33" —una partitura «vacía», solo con un marco temporal (definido inicialmente y posteriormente suprimido)— proporcionó a Cage una asombrosa afirmación de lo «insonoro», tanto como material como en su dimensión de forma estructural. Cage efectivamente plasmó el «silencio» contenido en la cámara anecoica en forma de partitura, unida perpetuamente a un mundo de sonidos cambiantes. 4'33" se desarrolló con la retórica de Cage y con aquello que necesitaba que lograra la par-

132. Cage: «Indeterminación», op. cit., p. 36.

133. Este es un tema clave en mi tesis doctoral; véanse en especial los capítulos 2 y 6. Branden W. Joseph analiza los cursos de la New School en este volumen, pp. 210-239.

134. «A quien pueda interesar: las pinturas blancas llegaron primero, mi pieza insonora fue posterior». Véase Cage: «On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work», *Silence*, op. cit., p. 98.

135. Cage, entrevista con Alan Gillmor y Roger Shattuck (1973); reimpresso en Richard Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*. Nueva York: Limelight, 1994, p. 67.

136. *Ibid.* In 1962 Cage escribió una partitura titulada *0'00"* (a la que también se conoce como *4'33" No. 2*, aunque, como ya se ha comentado, con las tres versiones que la anteceden sería técnicamente la n.º 4). Las instrucciones dicen así: «En una situación de amplificación máxima (sin retroalimentación), representé una acción disciplinada.» Pritchett ha comentado el engañoso lugar que ocupa esta pieza dentro de la totalidad de la producción cageana: «Lo cierto es que sigue estando disociada de todas las obras que Cage compuso con anterioridad.» «Parte del problema que presupone el acercamiento a *0'00"* —sigue diciendo— estriba en que no parece ser música en ninguno de los sentidos posibles.» Y aporta una posible explicación: «Más avanzados los años cincuenta, Cage dio clases de composición en la New School for Social Research de Nueva York, clases a las que asistieron artistas que más adelante iban a desarrollar el género de la performance: George Brecht, Allan Kaprow, Al Hansen y Dick Higgins entre otros. *0'00"*, con su sencilla indicación para realizar una acción concreta, es similar a muchas de las piezas del género de la performance que hicieron todos ellos, en especial los “eventos” de George Brecht, en los que la parte central recae sobre una sola acción que se describe con una prosa bien sencilla. Así, la *Piano Piece 1962*, de Brecht, consiste en la frase “un jarrón de flores sobre un piano”.» Pritchett, op. cit., p. 139.

137. Daniel Paul Schreber: *Memoirs of My Nervous Illness*, introducción de Rosemary Dinnage; trad. ing. de Ida Macalpine y Richard A. Hunter. Nueva York: New York Review of Books, 2000.

titura a lo largo de la década siguiente. La primera de las formas —líneas sobre papel pautado de gran tamaño— afirmó el modo en que puede el azar componer «nada», así como puede componer «algo», y cómo el tiempo es lo único que debe preocupar realmente al compositor. La segunda versión, gráfica, de dibujo a línea, de 1953, abrió el proyecto de Cage a una intervención más allá de los confines de la música, al quedar emparejada con el manifiesto histórico de Robert Rauschenberg en sus *White Paintings* (1951). Cage dejó constancia de ello, poniendo en relación uno y otro gesto, en forma de declaración recogida en *Silence*.¹³⁴ Abordar esta cuestión le permitió dar a entender que 4'33" puso la música en súbito alineamiento con el arte avanzado, gesto sin duda ambicioso, si bien no pudo ser más indicado por medio de una invención de la ecuación: dijo que tuvo que escribir 4'33" «pues de lo contrario me quedo atrás, la música de lo contrario se queda atrás».¹³⁵ De ello se infiere que al haberla escrito cuando la escribió se habían modificado los intereses en juego. La versión definitiva, que tendrá mucho mayor sentido cuando lleguemos a la plena expresión de la indeterminación que hace Cage a finales de los años cincuenta, está escrita como puro texto: «tacet, tacet, tacet». A pie de página se incluye una nota en la que se describen las condiciones específicas de la primera interpretación pública de la pieza, puesto que el «lector» tenía poco más a lo cual recurrir. En esa descripción se comenta el momento en que era necesario ejecutar las divisiones de los tres movimientos, en la performance de 1952, a la vez que se da a entender que fueron particiones temporales puramente circunstanciales: una idea que más adelante Cage convirtió en algo definitivo al declarar a Richard Kostelanetz que ya no son necesarios los movimientos. En esa etapa, Cage añadió que ya ni siquiera era preciso que contase con 4'33".¹³⁶

La afirmación del «silencio» que hace Cage pone en primer plano lo que en general se entendía como lo contrario del sonido en tanto dimensión crucial del progreso en la música. 4'33" lo concretó de tres maneras: suprimiendo la notación musical en la versión de 1952; haciéndose eco de la pintura más avanzada por medio de la partitura «musical» de 1953; por último, convirtiendo la partitura «musical» en una propuesta textual a finales de la década. Por medio de esos tres gestos bien claros —en paralelo a todos sus demás actos *legislativos*, tanto verbales como formales y/o basados en la partitura— podemos rastrear el modo en que desmantela la música en tanto primera de las muchas convenciones que era preciso desarmar o «emascular».

El término «emasculación» es el concepto clave en el estudio que se ha conectado con la fundación de la disciplina psicoanalítica, centrado en la figura de Daniel Paul Schreber y en el modelo de «investidura simbólica» con el cual empezamos.¹³⁷ Schreber se ve en la obligación de aceptar el orden simbólico cuando es designado para el puesto de juez del Tribunal Supremo de Sajonia, a comienzos del siglo xx. Incapaz de asumir las funciones que le corresponden en la cúspide de la sociedad patriarcal, es víctima de un desplome psíquico. Lo que ha resultado más fascinante

para los intérpretes del caso es que la «fantasía» que permite sobrevivir a Schreber es la de la «emasculación», una renuncia literal a todas las órdenes inherentes a su puesto en el orden social y a lo que todo ello implica. El Caso Schreber ha recibido la atención de varios pensadores clave del siglo xx —de Freud a Lacan, de Foucault a Gilles Deleuze y Félix Guattari, pasando por Eric Santner— porque se trata de una crucial explicación de los conceptos de investidura, órdenes simbólicos, mandamientos jurídicos y patriarcales, disciplinas en estado de emergencia/excepción.¹³⁸ En todos estos sentidos tiene una importante incidencia sobre Cage, sobre sus estrategias cambiantes, sus particulares medios de consolidar la música experimental a comienzos de la década de los cincuenta, a los cuales hemos de volver en seguida.

Rasgo esencial en el caso de Schreber es que por medio de sus memorias el propio sujeto aporta una crónica de su renuncia al orden patriarcal. Esta renuncia es literalmente manifiesta cuando sufre una crisis nerviosa ante el momento de su investidura en calidad de *Senatspräsident*, que es cuando comienza a fantasear con la privación de su masculinidad y sus atributos viriles; de ahí el término «emasculación» (*Entmannung*).¹³⁹ El fracaso de Schreber como individuo en relación con un sistema de poder, y el hecho de que esta crisis se manifestara como renuncia a la subjetividad hetero-normativa, ha permitido a teóricos como Santner esbozar importantes conexiones simbólicas entre la ley —o las funciones legislativas y, por extensión, disciplinares— y el sujeto moderno. Un aspecto significativo de los elaborados recursos imaginarios que son parte de la «modalidad de recuperación» de Schreber —que Lacan desliteraliza y convierte en rasgos simbólicos de una «cadena de significantes»— también podría interpretarse como modelo de pastiche.¹⁴⁰ Como ya indiqué al comienzo, los símbolos del poder que aparecen en el relato de Schreber se presentan secuenciados en forma de otros tantos simulacros —desgajados de sus fuentes— generados por un sujeto que se ha liberado del orden patriarcal en la medida suficiente para manifestar e incluso ordenar sus operaciones, al menos como mapa parcial.

Aquí se sugiere una analogía con la «emasculación» que opera Cage en la composición musical, y no por medio de un *mapa parcial*, sino como marco de trabajo sistemático y riguroso, que se aclara a finales de los cincuenta y a comienzos de los sesenta. La posición de fragilidad, susceptible e incluso masoquista, que ocupa Schreber dentro de un campo de relaciones de poder, es una condición estructural que Cage establece programáticamente en el terreno de la composición. Schreber pasa a ser un receptor absolutamente abierto, hipersensible, a los estímulos externos, convirtiendo al limitado sujeto moderno en un *proceso* de dispersión y descentramiento. La transformación de la partitura que hace Cage, en tanto matriz de-subjetivada de relaciones, en efecto lleva a cabo esta apertura radical de la subjetividad en el control autorial de la composición. A partir de *4'33"*, comienza a generar tales condiciones receptivas, empleando el modelo de la partitura para evacuar todo contenido, abriendo

138. El concepto de disciplinas «en un estado de emergencia/excepción» es de Santner. También glosa la obra de los teóricos citados; véase Santner, op. cit., pp. x-xiv y 3-62.

139. Schreber describe sus visiones de la experiencia de haber renunciado a su masculinidad, y las condiciones en las que «un ser humano... por fuerza ha de ser emasculado» (él emplea la palabra *Entmannung*). Véase Schreber, op. cit., pp. 46-53.

140. Jacques Lacan: «On a Question Preliminary to Any Possible Treatment of Psychosis» (1957-1958), *Écrits*, trad. ing. de Bruce Fink. Nueva York: W. W. Norton & Co., 2007, pp. 445-488. [Hay edición española: *Escritos*. México D.F.: Siglo XXI, 2005.]

así la composición a los efectos inimaginables de los entornos sonoros cambiantes y de un futuro tecnológico que aún no era del todo evidente.

El caso Schreber nos permite comprender las particulares relaciones de la emasculación y la investidura en tanto estrategias que convirtieron a Cage en «Cage». Claro está que Duchamp había desmantelado con anterioridad las convenciones de las artes visuales por medio de otros géneros y estructuras de sentido, como son las lingüísticas, las cinéticas, las psico-sexuales, y de manera crucial por medio de la disolución de la autoría a través del azar. El primer ejemplo de ello es el ya citado *3 stoppages étalon* (1913-1314), su «chiste sobre el patrón metro», según lo denominó él mismo. Pero Duchamp también había señalado la correlación entre el azar y la emasculación de las convenciones de manera explícita con la *no performance* del género: dejándose fotografiar travestido y convertido en su «alter ego» artístico, Rose Sélavy, que también fue autora de sus obras (y que *performativamente* las firmó). Este implacable proceso de nuevas definiciones continuó de manera especialmente llamativa en sus ready-mades, desde el botellero definido por su nuevo contexto en un museo, hasta el *Ready-made malheureux*, hecho trizas por medio de su sometimiento a una relacionalidad radical.¹⁴¹ La pieza *4'33"*, las conferencias-performances, y sus posteriores modalidades de investidura en los aspectos multifacéticos de su proyecto en su totalidad se han de rastrear a lo largo de esta trayectoria.

Desde su encuentro con Duchamp —y es posible que ya desde antes—, Cage comprendió cuál había de ser su relación con la práctica artística y decidió representarla. Y en líneas generales iban a ser los propios artistas los que por lo común mejor comprendieron su proyecto. El modo en que *4'33"* crea un marco idóneo para el «sonido encontrado» se ha interpretado como algo análogo al modelo del ready-made en Duchamp, esto es, como una redistribución del énfasis que se pone en el acto creador, volviéndose tanto hacia el público como hacia el propio artista, a medida que la obra entra en una nueva red de relaciones.¹⁴² Es significativo que en aquel mismo año, en 1957, tanto Cage como Duchamp se sirvieran del formato de la conferencia para teorizar sobre la posición del espectador, que es quien efectivamente «completa» la obra de arte. Cage lo hizo en su segunda conferencia sobre música experimental (1957), y Duchamp en su conferencia titulada «El acto creativo».¹⁴³

Música experimental y performatividad

Entre 1955 y 1959 Cage escribió tres textos sobre música experimental. El primero, titulado «Música experimental: doctrina», fue escrito y publicado en 1955. El segundo, titulado simplemente «Música experimental», fue una conferencia impartida en 1957 y publicada después con ocasión de la retrospectiva de 1958, *25-Years Retrospective*, en Nueva York. El tercero, encargado en 1959 por Wolfgang Steineke, director de la Escuela Internacional de Verano de la Nueva Música de Darmstadt, es el que se titula

141. El *Ready-made malheureux*, de Duchamp, de 1919 —uno de sus ready-mades menos conocidos en general—, consistía en un manual de geometría que era preciso dejar en un balcón para que el viento jugase con él a su antojo y lo transformase. Duchamp no lo hizo en persona, puesto que envió las instrucciones a su hermana Suzanne; de ese modo dio a la pieza la calidad que tiene lo que se lleva a cabo de acuerdo con una partitura. En la nota 111 se comenta la «relacionalidad» emergente en la primera partitura diagramática (gráfica) de Feldman, que desemboca en el desarrollo de esta particularidad en las partituras indeterminadas de Cage. Para un análisis de esta idea de Duchamp, véase, por ejemplo, David Joselit: «Dada's Diagrams», en Leah Dickerman y Matthew S. Witkovsky (eds.): *The Dada Seminars*. Washington, D.C.: The National Gallery of Art; Nueva York: D. A. P., 2005, pp. 221-239.

142. En un cuaderno de 1959, entre una serie de notas sobre Duchamp, George Brecht escribió: «Nótese que Cage emplea los sonidos ambientales como si fuesen ready-mades.» Herman Braun (ed.): *George Brecht. Notebook IV (September 1959-March 1960)*. Colonia: Walther König, 1997, pp. 129-31.

143. Como veremos más adelante, en realidad hubo tres conferencias sobre música experimental, todas ellas publicadas en *Silencio*, op. cit. La conferencia de Duchamp, según se dijo antes (nota 5), tuvo lugar en Houston.

144. Cage: «Historia de la música experimental en Estados Unidos», *Silencio*, op. cit., pp. 67-75.

«Historia de la música experimental en Estados Unidos».¹⁴⁴ Examinar cómo se ubican estos textos en *Silencio* —por ejemplo, el primero es el que aparece en segundo lugar—, y considerar el modo en que se desplazan tanto el lenguaje como la posición del orador, nos proporcionan un elo-cuente mapa del modo en que gestionaba Cage su proyecto en esta época. Revela cómo consolidó el concepto de «música experimental», en tanto plataforma para la indeterminación, entre su primera consolidación retórica (e interpretativa) en 1955, y su anclaje en la disposición de *Silence* en 1961.

Para registrar la performatividad de estos textos, puesto que Cage aspiraba a que fuese manifiesta, los examinaremos en el orden en que aparecen en *Silencio*, esto es, al margen de la cronología. Inmediatamente después de la conferencia pionera, la titulada «El futuro de la música: credo» (comentada anteriormente), Cage coloca el segundo de los tres textos —el más abiertamente performativo, el único que es realmente una conferencia—, el titulado «Música experimental». Cage obviamente percibió que se trataba de su declaración más contundente hasta la fecha, teniendo en cuenta que la publicó con motivo de su retrospectiva. Comienza de una manera casi accidental, cuando Cage comenta cómo tenía por costumbre oponerse al empleo del término «experimental», por parecerle que daba a entender que los compositores en el fondo no sabían qué estaban haciendo. A medida que aspira a informar a su público de todo lo contrario, interpreta lo que parece ser su propia adquisición de la sabiduría. Habla de las obras que le han ido reconciliando con el término; no solo se ha reconciliado con esta etiqueta, sino que ha terminado por ser capital. Una vez más, oponiéndose estratégicamente la re-especialización a la des-especialización, y utilizando una performativamente para dar justificación a la otra, Cage habla de su empleo del término «experimental» en toda la música que ahora considera realmente importante. Así prepara el terreno para un gesto clave de *emasculación*, para la evacuación radical de la posición de autoridad que ocupase el compositor, que él mismo personifica: «Lo que ha sucedido es que me he convertido en un oyente.»¹⁴⁵

Muy pronto resulta evidente por qué esta versión es la que se ubica primero, sobre todo a medida que expone su definición de la música experimental, que tendrá enormes consecuencias. Cage comienza hablando de sonidos no intencionados, evocando un conjunto más extenso de efectos indeseados, en tanto parte integral de una nueva apertura, a la que apunta en el arte y en la arquitectura así como en la música. A medida que va colmándose el paisaje sensorial —entrecruzando diversas disciplinas en todo momento—, Cage pasa a relatar la anécdota de la cámara anecoica, reiterando su representación del papel de la tecnología en la experiencia perceptiva. Vuelve a referirse al ingeniero que le descodificó aquellos enigmáticos sonidos. Esta importante *autorización* de un nuevo concepto cageano conduce a la reiteración del modelo de lo no intencional —o de un alejamiento de lo intencionado— y a una segunda y magnífica maniobra de *emasculación*: «Este viaje es psicológico y parece al principio una renuncia a todo lo humano —para un músico, la renuncia a la música—.»¹⁴⁶

145. Cage: «Música experimental», op. cit., p. 7. Es un claro precedente de Roland Barthes: «Death of the Author», *Image, Music, Text*, trad. ing. de Stephen Heath. Nueva York: Hill & Wang, 1977.

146. Cage: «Música experimental», op. cit., p. 8. Benjamin Buchloh ha explorado el espectro de toda esta dispersión (cageana) de la posición del autor/sujeto en el poema asistido por ordenador de Alison Knowles (con James Tenney), «A House of Dust» (Colonia: Gebrüder König, 1968), en relación con la obra de Foucault y de Maurice Blanchot, en «The House of Dust: The Book of the Future» (no publicado).

147. *Ibid.*, p. 9. Tal como se dijo antes, de este asunto se ocupa a fondo Liz Kotz en el ensayo que aporta a este volumen, pp. 118-135.

148. *Ibid.*, p. 9. Este modelo tecnológico marca la reformulación que hace Cage del término «naturaleza» que recorre toda su obra. Procede a refutar el sentido de la «naturaleza» en tanto constructo poético: «¿Una montaña no nos produce un involuntario sentimiento de asombro? ¿Unas nutrias en un riachuelo, un sentimiento de alborozo? ¿Una noche en el bosque, un sentimiento de miedo? [...] ¿Qué hay más furioso que el destello del relámpago y el sonido del trueno?», a lo cual añade, de manera significativa, que «estas réplicas de la naturaleza son mías, y no se corresponden con las de otro.» Cage: «Música experimental», op. cit., p. 10.

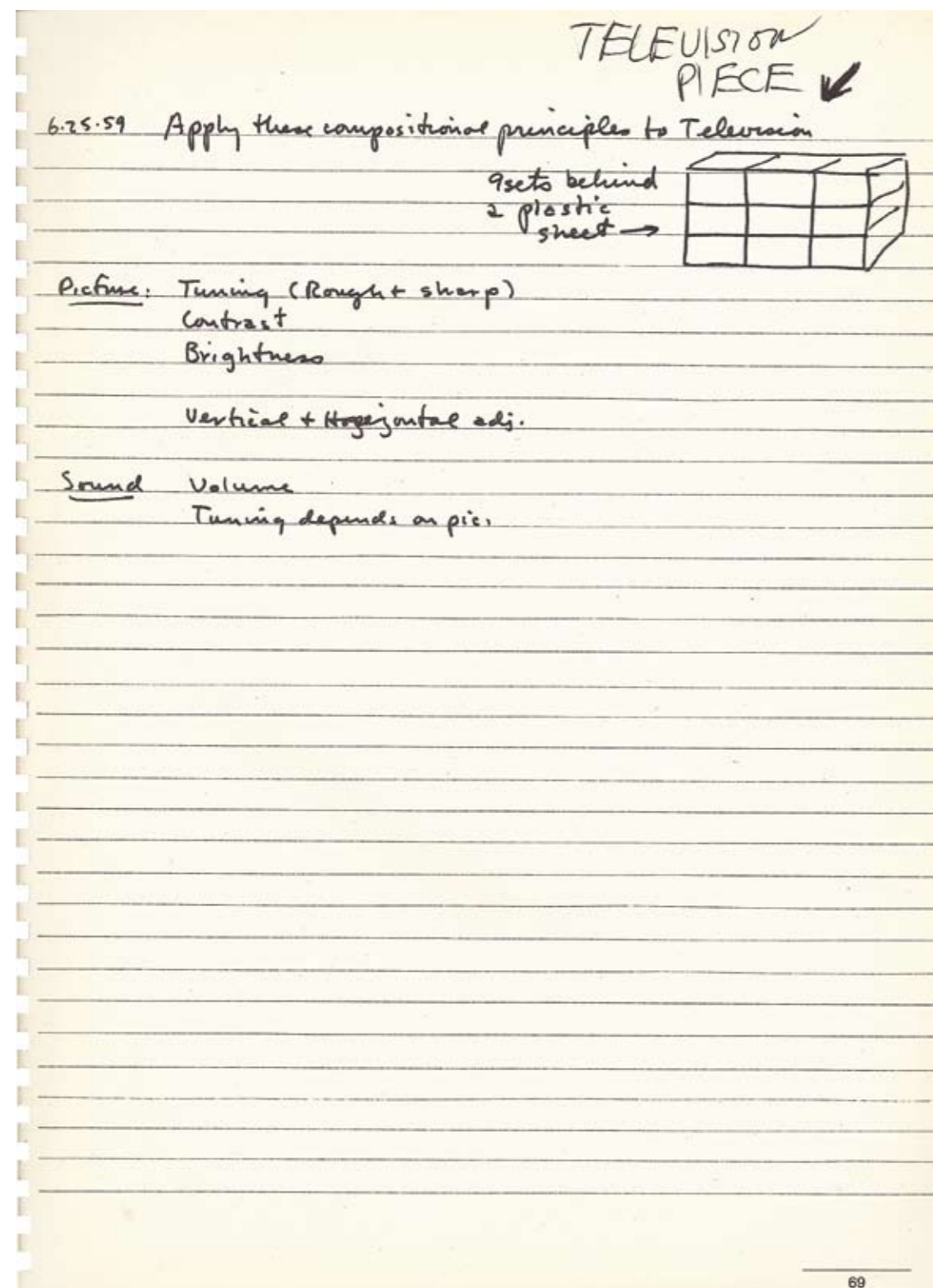
149. Jameson, op. cit., p. 213.

150. Para una lectura reciente de Paik en relación con las funciones políticas de la televisión, véase David Joselit: *Feedback: Television Against Democracy*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

El «entorno» que Cage configura tras definir el «silencio» es de índole tecnológica. Rápidamente pasa a lo que denomina «asombrosa coincidencia», y es que también ese apartarse de lo intencional deviene un supuesto musical —al menos desde el punto de vista de la composición experimental—, al tiempo que «los medios técnicos precisos para producir una música de tan gran amplitud empiezan a estar disponibles».¹⁴⁷ Trazando un vínculo concreto, como el que hemos esbozado entre las distintas fases de su trayectoria hasta este momento —desde el tema disperso de *Music of Changes* hasta el de *Imaginary Landscape No. 4 y 4'33"*—, Cage pasa de la experiencia en la cámara anecoica al «espacio sonoro total» que fusiona «lo que viene determinado por el oído», lo visual y las nuevas tecnologías. «Es decir, podemos aprovechar la apariencia de imágenes sin transición visible en lugares distantes, otra forma de decir “televisión”», añade, con lo cual genera una súbita interrupción en el fluir anticipado del sentido. A partir de aquí retorna a los «hábitos musicales» para proceder a una nueva maniobra de *emasculación*: «Se asemeja a caminar —en el caso de las notas— sobre doce piedras para vadear un río». Y afirma el gesto formal y explícito que estaba en juego en *Imaginary Landscape No. 4*, con sus 12 radios, con lo que vuelve a reemplazar el hábito y la tradición (la de su propio Schoenberg), con los nuevos medios. «Este cuidadoso caminar paso a paso no es característico de las posibilidades de la cinta magnética.» Y cierra el círculo a la vez que cierra el párrafo: «De hecho, estamos técnicamente equipados para transformar en arte nuestra idea contemporánea de cómo opera la naturaleza.»¹⁴⁸

A medida que la caracterización de la música experimental va tornándose cada vez más abierta, la referencia a prácticas más amplias, en especial de todos los campos del arte, destaca cada vez más en su retórica. Recordemos que este es el momento en que la obra de Cage empieza a ser importante para los propios artistas. El periodo en que escribe este texto (1957-1958) es el que coincide con el máximo apogeo de sus clases en la New School, además de ser la época en que figuras como La Monte Young, Nam June Paik y Daniel Spoerri, por nombrar solo a unos pocos, conocen la obra (y las conferencias) de Cage en Darmstadt. Esta constelación de acontecimientos y de encuentros nos recuerda la referencia a Paik que hace Jameson. Para este, Paik era el ejemplo clave de un modo de *representar* «nuestra propia experiencia actual» mediante la restauración de «la tensión adecuada a la noción de las diferencias» y a la «forma novedosa y original de pensar y percibir».¹⁴⁹ En efecto, a Paik hoy se le admira con justicia por la importancia de su gesto al haber sido capaz de «componer» con la señal de emisión de la televisión, apropiándose así de su mecanismo de control.¹⁵⁰ En menor medida se comenta la relevancia de esta maniobra en la producción de Cage.

En «Música experimental», Cage sugiere al compositor/artista que «si no queremos abandonar nuestros intentos de controlar el sonido, podemos complicar nuestra técnica musical buscando una aproximación a las nuevas posibilidades y conciencias. (Uso la palabra «aproximación» por-



151. Cage: «Música experimental», op. cit., p. 10.

152. Dieter Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III (April 1959-August 1959)*. Colonia: Walther König, 1991, p. 87. La pieza se titula *Television Piece*, y está fechada el 25 de junio de 1959. El concepto consta de nueve televisores tras una lámina de plástico y se basa en ejes diferenciados de imagen y sonido.

153. Esta exposición de Paik fue *Exposition of Music – Electronic Television*, celebrada en la Galerie Parnass de Wuppertal, en 1963. Paik había establecido una relación edípica con Cage, sobre todo tras romper lazos con Cage en una performance que realizó en el estudio de Mary Bauermeister, en Colonia, pocos años antes, titulada *Homage to John Cage*.

154. Cage: «Música experimental: doctrina», op. cit., p. 13.

155. *Ibid.*, p. 15.

156. *Ibid.*, p. 15. Otro gesto importante es el que aparece tras la sutil descalificación del papel de Morton Feldman. A una pregunta preparada que comenzaba diciendo «Entiendo que Feldman divide los tonos [...] y deja la elección al criterio del intérprete» (con lo cual se da a entender que trabajaba con la indeterminación), el maestro que es protagonista del texto de Cage responde: «Correcto. Mayor dicho, algunas veces lo hizo. Pero últimamente no le he visto.» *Ibid.*, p. 16.

que una mente calculadora nunca puede llegar a medir la naturaleza)». ¹⁵¹ Si por «naturaleza» ahora claramente registramos «tecnología», esta frase se interpreta como una declaración en torno a la representación de «nuestra propia experiencia actual», precisamente por medio de la idea que aporta Jameson cuando habla de una nueva tensión y un nuevo modelo de apreciación. Los medios compositivos de Cage, y su adaptación al campo de percepción/recepción, son de hecho ese nuevo modelo. Y si aún nos cupiera alguna duda en cuanto a que los artistas realmente llegaran a captar la amplitud del proyecto en que se había embarcado, nos basta con recurrir a George Brecht, en cuyo cuaderno de 1959, lleno de notas tomadas en clase de Cage, se para pensar en las posibles formas de expandir *Imaginary Landscape No. 4*, esbozando un conjunto de nueve televisores (tres por tres). La nota que en esta página hace referencia a *Imaginary Landscape No. 4* y a su tratamiento de los aparatos de radio propone la aplicación de «estos principios compositivos a la televisión». ¹⁵² Visto bajo esta luz, no parece una mera coincidencia que después de la declaración de Cage en relación con la escala dodecafónica de Schoenberg (con el despliegue de los 12 aparatos de radio), Paik decidiera servirse exactamente de 12 televisores en su primera exposición, ni tampoco que partiera de una idea con la que quiso aplicar los conceptos de la composición experimental a la televisión. ¹⁵³

El segundo texto de Cage sobre composición experimental incluido en *Silencio*, que, recordaremos, es cronológicamente el primero (1955), resulta más distante. Aquí, la intención consiste en reforzar la idea de que la música experimental no tiene nada que ver con juicios de valor basados en el «éxito» y el «fracaso». Para ello, Cage introduce la figura del sabio, y presenta una exposición dialógica de su «doctrina», performativamente enmarcada como preguntas del discípulo, seguidas por las «respuestas correctas». ¹⁵⁴ Tal como explica la nota que encabeza este texto en *Silencio*, el término «doctrina» y el constructo maestro-discípulo están tomados de Huang Po, y de ese modo se propone un modelo de no control que se opone a las estructuras occidentales de «autoridad». Naturalmente, la distancia «científica» interpreta la obra que se insinúa desde el título (con evidente centro en la investidura), «Música experimental: doctrina». A diferencia del enfoque aparentemente accidental y conversacional del anterior texto, «Música experimental», este parece distintivamente riguroso y formal, alternando la voces de la primera a la tercera persona. «A veces los compositores ponen objeciones al uso del término *experimental* para describir sus obras...» La tercera persona promueve la labor de la investidura performativa a medida que Cage redefine los eventos que le han acontecido a él con una aparente neutralidad. «Uno entra en una cámara anecoica», asegura. ¹⁵⁵ El diálogo culmina con una emasculación de las relaciones de poder que son clave en el meollo de la música —entre el compositor, el intérprete y el público— cuando el maestro afirma: «Componer es una cosa; interpretar, otra; escuchar, una tercera. ¿Qué tienen que ver entre sí?» ¹⁵⁶

157. El público contaba con asistir a algo semejante a *Music of Changes*, y se molestó mucho con lo que entendieron como meras payasadas suyas y de Tudor. Hay dos versiones de esto en Amy C. Beal: *New Music, New Allies: American Experiment Music in West Germany From the Zero Hour to Re-unification*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 2006, p. 69, y en Kim: *In No Uncertain Musical Terms*, op. cit., cap. 2, pp. 112-113.

158. Cage, nota de encabezamiento a «45' para un orador», *Silencio*, op. cit., p. 146.

159. «Al no estar definidas de antemano, estas partituras pasaron a ser herramientas para saber cómo ejecutar una performance, aunque contienen muchas alternativas.» Pritchett, op. cit., pp. 126-137.

160. Cage: «45' para un orador», op. cit., pp. 150-153.

161. La Monte Young (ed.): *An Anthology* [1963], 2ª ed. Nueva York: Heiner Friedrich, 1970. *An Anthology* es una importante recopilación de las que Liz Kotz ha denominado partituras «poscageanas», una compilación en la que además se incluye una aportación del propio Cage («45' para un orador»). Un ejemplo clave, que parece derivar directamente del modelo de «45' para un orador», es la conferencia titulada «21.3», de Robert Morris (1963), en la que el autor se sirve de la obra de Erwin Panofsky como «contenido», y donde se indican gestos programados, como es beber un trago de agua, tocarse las gafas, etc.

Se puede interpretar el espectro de la performatividad en el enfoque de Cage en esta etapa por medio de una conferencia que impartió en ese mismo año con el título de «45' para un orador» (1955). Es una conferencia escrita en relación con la partitura titulada *34' 46.777" for Two Pianists*, que interpretaron Cage y Tudor en septiembre de 1954 ante un público indignado en Donaueschingen, Alemania.¹⁵⁷ En *Silencio*, Cage introduce «45' para un orador» explicando cuál es el concepto innovador de *34' 46.777" for Two Pianists*: «Estas partes para piano compartían la misma estructura rítmica numérica, pero no estaban escritas juntas en una partitura. Eran móviles la una con respecto a la otra.» Y de cara a la conferencia Cage decidió recurrir a esa misma estructura, «permitiendo así interpretar la música mientras pronunciaba la conferencia».¹⁵⁸ Cage confeccionó un listado de gestos y acciones de cara a la charla en los que se revela una estructura que recuerda una «receta», en ausencia de una notación plenamente determinada. Con ello anticipa la emergencia de las partituras extremadamente indeterminadas que Pritchett califica de «herramientas».¹⁵⁹

Con la emasculación o desarme de la estructura de la conferencia, tanto como la convención de una notación determinada, «45' para un orador», al igual que *34' 46.776"*, pasa a ser un marco temporal en el que puede pasar cualquier cosa. Así continua el trabajo emprendido en «Conferencia sobre nada» y «Conferencia sobre algo», al mismo tiempo que amplía sus estrategias de performatividad dándoles un aspecto mucho más abierto. El texto estaba cronometrado, como una composición musical, aunque reciclaba materiales previos de otras conferencias en forma de collage del que participaban también ideas nuevas, y reafirmaba el marco pedagógico mediante la indicación precisa de los gestos del conferenciante: «Apoyarse sobre el codo», «Golpear la mesa», «Toser», «Cepillarse el pelo», «Sonarse la nariz».¹⁶⁰ Cage reafirmó de este modo los mecanismos propios de la conferencia para demostrar qué era lo que había de suceder con todas las convenciones, y sobre todo con la liberación de la música frente a la *disciplina* que estaba de hecho efectuando por medio de la indeterminación. Publicada como aportación señera de Cage al histórico volumen titulado *An Anthology*, editado por La Monte Young en 1961, esta conferencia se convirtió en todo un modelo para los artistas que trataban de huir de los límites de la pintura durante la siguiente década.¹⁶¹

Esencial en su esfuerzo por consolidar la música experimental, «45' para un orador» fue uno de los elementos centrales de una manifiesta intensificación de las estrategias de investidura cageana en una época en la que era objeto de denuncias por parte de su antiguo amigo y colega, Pierre Boulez, a la vez que se alejaba e incluso rompía relaciones con sus colegas, tanto europeos como norteamericanos. Todos los grupos se negaron a seguir a Cage en su salto del azar a la indeterminación pura. Es precisamente en la intersección misma entre sus partituras, sus conferencias y el planteamiento expositivo de su «doctrina» sobre la música experimental donde emerge en toda su amplitud el proyecto de Cage y su impacto.

Morris era amigo íntimo de La Monte Young, y participó en la recopilación de *An Anthology* (aun cuando suprimió su propia aportación en el último instante). Un ejemplo menos conocido de falsa conferencia, probablemente también inspirada a grandes rasgos en el modelo cageano, es «Yam Lecture» (enero de 1962), de George Brecht y Robert Watts, que ahora forma parte de la colección del Museum Moderner Kunst de Viena. También cabe destacar que el diseñador de *An Anthology* fue George Maciunas, fundador de Fluxus, que se sirvió de las partituras publicadas como base del programa de los primeros conciertos de Fluxus (otoño de 1962). Sobre este tema, véase Julia Robinson: «Maciunas As Producer: Performative Design in the Art of the 1960s», *Grey Room*, nº 33, pp. 56-83.

162. Sobre la importancia crítica que tuvo este modelo en el arte de la década de los sesenta, en particular el minimalismo, véase Branden W. Joseph: «The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism», *Grey Room*, nº 27 (primavera de 2007), pp. 56-81; asimismo, Branden W. Joseph: *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Nueva York: Zone Books, 2008.

163. Cage: «Música experimental: doctrina», op. cit., p. 14.

164. Marshall McLuhan: «The Medium is the Message», *Understanding Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994, p. 8. La posterior referencia de Cage a McLuhan ya en los años sesenta es casi una nota al pie de su propia práctica en el momento en que la hace.

165. A esto habremos de volver; para una exhaustiva relación de las piezas teatrales, véase Fetterman: *John Cage's Theater Pieces*, op. cit.

El distanciado lenguaje de «Música experimental: doctrina» *cualifica* la des-especialización del sonido «musical», liberándolo de su papel en tanto elemento más de la percepción espacio-temporal. Así se despeja el camino de cara a la indeterminación y a algo todavía más herético: el concepto de «teatro» en la obra de Cage.¹⁶² Una vez más somos testigos de la estrategia de Cage a la hora de reafirmar lo nuevo y lo difícil mediante el juego de la paradoja. Otorga al sonido suficientes cualidades antropomórficas para dotarlo de tal entidad que incida en relación a la «música», dándole independencia al tiempo que lo transforma en una unidad de transmisión perceptiva:

Un sonido no [necesita] otro sonido para su dilucidación [...] —está ocupado con el ejercicio de sus características—. [...]

Urgente, único, ignorante de la historia y de la teoría, [...] centro de una esfera sin superficie, su realización está libre de obstáculos, enérgicamente difundida. No podemos escapar a su acción. Existe [...] como transmisión en todas las direcciones. [...]

La acción relevante es teatral. [...] Cada ser humano está en el punto óptimo de recepción.

[...] (acción, arte) puede darse con un número cualquiera [...] de sonidos.

El mínimo automático [...] es dos.¹⁶³

La singular interpretación de sus características convierte el sonido en algo que se asemeja a un puro significante material en el campo de percepción expandida sobre el que Cage teorizaba. Este concepto anticipa algunas de las teorías más importantes que habían de emerger poco después sobre el paisaje tecnológico, en particular las famosas frases hechas de Marshall McLuhan. Al igual que sucede en sus conferencias *compuestas* y en sus modelos de partitura a manera de matriz, cada uno de los formatos pone de manifiesto los objetivos de Cage. O, por decirlo a la manera de McLuhan, el medio es el mensaje. El papel puramente significativo del paisaje sonoro de Cage encuentra asimismo ecos en la concepción que aplica McLuhan a la bombilla en tanto «información pura».¹⁶⁴

Para cuando Cage escribió su «Historia de la música experimental en Estados Unidos» ya había establecido el modelo y lo había presentado de múltiples maneras —como *indeterminación*— tanto en forma de conferencias como en forma de performances cada vez más teatrales.¹⁶⁵ Partiendo de los diversos relatos que se refieren a la conferencia sobre la indeterminación que impartió Cage en Darmstadt el año anterior, y a la cual volveremos, «Historia de la música experimental en Estados Unidos» funciona también dialógicamente. Comienza por un relato más bien vago sobre un filósofo zen, Daisetz Taitaro Suzuki, de una manera que va llevando su anterior «apropiación» del zen hacia el terreno del pastiche. Pero es que una vez más, y a pesar de Jameson, el modelo de pastiche con que trabaja Cage es un proceso activo, un gesto de complicidad con la investidura simbólica y con los medios preformativos que permiten aceptarla como algo que se asienta en la «realidad». Tras mencionar muy de pasada los «símbolos» de la investidura, y solo para proceder a la emasculación o rebajamiento de los mismos, Cage comienza así:

Una vez que Daisetz Taitaro Suzuki daba una conferencia en Columbia University, mencionó el nombre de un monje chino que figuraba en la historia del budismo de su país. Suzuki dijo: «Vivió en el siglo ix o x.» Y añadió tras una pausa: «O en el siglo xi, o en el xii, o en el xiii, o en el xiv.»¹⁶⁶

En el momento en que inaugura su historia, una historia específicamente nacional (de Estados Unidos), cita el concepto de «historia», y en su condición de profesor magistral aporta el contexto autoritario de una universidad, y entonces suprime el derecho legítimo que posee la figura de autoridad sobre los hechos históricos. De este modo representa y promulga la transformación de la cadena significante y en proceso de un modo que recuerda el modelo americano primerizo que tuvo Cage, Gertrude Stein.¹⁶⁷ Escrita en primera instancia para un público europeo —aunque después reaparezca en *Silencio*—, esta «historia» precisa de todas las estrategias que Cage ha construido hasta este momento. En la salva de artillería con que arranca Cage, Suzuki representa «Asia» enfrentada a «Europa», y representa un nuevo modelo de historia, más pendiente de la interpretación y la ejemplificación que de los hechos intemporales.

En el transcurso de la conferencia, Cage efectivamente define «música experimental» como «indeterminación», y rastrea la historia de la música norteamericana avanzada en el siglo xx para recuperar a los principales compositores y ponerlos al servicio de sus intenciones. El ensayo está repleto de nombres —de Cowell a Varèse y Boulez, pasando por Stockhausen y su propio círculo de Nueva York—, que se suceden a medida que Cage luce su «magia performativa», alineando de modo un tanto escandaloso a todo el mundo en la causa de la indeterminación. Tras acreditar a su maestro, Henry Cowell, en un gesto poco habitual, por su gesto de intervenir las cuerdas del piano —sin reconocer, obvio es decirlo, que este fue el gran precedente de su propio modelo del piano preparado—, describe varias de las «acciones» musicales de Cowell tachándolas de estar «cercanas a las composiciones experimentales actuales, que tienen partes, pero no partitura general» (es decir, las suyas).¹⁶⁸ Continúa por una amplia lista de compositores cuya obra de ninguna manera *obvia* se puede alinear con la suya, y entonces Cage define qué representa «América», fusionándola con su propia historia de la música experimental en ese país. Tras mencionar a Stein por su nombre, en tanto parte de esta investidura de carácter histórico, afirma que «en realidad, América goza de un clima intelectual idóneo que favorece la experimentación radical. Somos, como dijo Gertrude Stein, el país más viejo del siglo xx».¹⁶⁹ Con este brillante cambio de tornas con respecto a la vieja Europa, y colocando a América en el papel de heredera de la modernidad, Cage lleva entonces su conjunto de «apropiaciones» a un nuevo alineamiento performativo. Si es primero Stein quien *inviste* a América del prestigio apetecido, el arquitecto y visionario norteamericano R. Buckminster Fuller es quien pone en contacto a Asia y a América en un universo de creatividad, del cual la obra de Fuller, como la de Cage, forma parte integral; al menos, eso es lo que el texto de Cage da a entender. Reafirmando un nuevo modelo de *historia* y entrete-

166. Cage: «Historia de la música experimental en Estados Unidos», op. cit., p. 67. Esta vacilación en torno a los detalles reales, o más bien la negación de su importancia en lo que viene a exponer, es continuación de la que ya se daba en su «Conferencia sobre nada». Allí habla del contenido, de las ideas, como «algo que se ve momentáneamente, como por una ventanilla mientras viajamos. Si a través de Kansas, entonces, claro, Kansas. Arizona es más interesante, [...] nada más que trigo. ¿O es maíz? ¿Tiene importancia?» Así, la estructura es como un vaso vacío en el que se puede echar cualquier cosa (tal como declaró Cage en ese contexto). Véase Cage: «Conferencia sobre nada», op. cit., p. 110.

167. En particular, recuerda la famosa referencia de Stein a la historia, y la tautología de su interpretación (un recitado mecánico) por medio de su propio acto interpretativo: «Permitásemec recitar lo que la historia enseña, la historia enseña.» Gertrude Stein: «If I told Him: A Completed Portrait of Picasso» (1923), en Ulla E. Dydo (ed.): *A Stein Reader*. Illinois: Northwestern University Press, 1993, p. 466.

168. Cage: «Historia de la música experimental en Estados Unidos», op. cit., p. 71.

169. *Ibid.*, p. 73.

170. *Ibid.*, p. 73.

171. En los años cincuenta, Cage se fue distanciando de Boulez y también, en gran medida, de sus colegas neoyorquinos, a medida que trataba de desarrollar su planteamiento del azar con finalidades aún más radicales. Prácticamente todos, exceptuando a Cage, creían que el azar solo podía intervenir en la obra con cierta moderación, y que tenía que existir en alguna medida la autoría y la originalidad en la composición. Véase Kim, op. cit.

172. Cage: «Historia de la música experimental en Estados Unidos», op. cit., p. 75.

jiendo al mismo tiempo la totalidad de su repertorio «simbólico» como si fuera un único concepto, Cage continúa diciendo:

Buckminster Fuller, el arquitecto del *Dymaxion*, en su conferencia de tres horas sobre la historia de la civilización, explica que las gentes que abandonaron Asia para ir a Europa lo hicieron contra el viento y desarrollaron máquinas, ideas y filosofías occidentales que reflejan la lucha contra la naturaleza; que, por otra parte, las gentes que dejaron Asia para ir a América fueron en la dirección del viento, desplegaron las velas y desarrollaron ideas y filosofías orientales que reflejan la aceptación de la naturaleza.¹⁷⁰

La referencia a Fuller es buen ejemplo de la agudeza con que aborda Cage su planteamiento esta vez, al entretejer tanto los alineamientos filosóficos —entre sus ideas y las de Fuller— como la pura proyección que *interpreta* y por tanto lleva a cabo el alineamiento de Asia, América, etc. Todo esto representa para Cage una actividad crítica en este momento, que es cuando trata de ocupar una posición rechazada por todas las figuras que todavía pretende captar para la causa de la música experimental. Cage aspira en esta conferencia a definir su proyecto como «historia», y en el proceso llega a exponer una nueva definición de la historia misma. «La historia es el relato de las acciones originales», afirma. Toda vez que la cuestión de la originalidad se encontraba en el centro de las críticas que se le hicieron a Cage debido a su desplazamiento hacia la plena indeterminación (tal es el caso de Boulez), era mucho lo que estaba en juego al apropiarse de este término.¹⁷¹ Procede a generar un modelo de agencia por parte del sujeto en relación con la historia, que no es disímil de su activación del intérprete y de la audiencia —otorgándoles derechos de «compositor»— en su modelo de composición indeterminada. De ese modo opone algo así como el estudio de la historia al hecho de «hacer historia», u opone a los que la harán y a los que no. Asimismo, cualifica el concepto no deconstruido de «originalidad» —tal como existe, por ejemplo, en el lenguaje y las prioridades de un Boulez— sugiriendo que hay muchas clases de originalidad. Unas están «implicadas en el éxito», y otras que no lo están las designa, de manera interesante, como «neutras» (tal vez porque han conseguido emascular el sistema por sí mismas). Otro concepto que opone al sentido activo de «hacer historia» es el concepto pasivo de la historia como mero «pasado».¹⁷²

«La historia», así las cosas, no solo es el título del ensayo que Cage escribe por encargo del director de los cursos de Darmstadt. Es más un *proceso* que un *objeto*, por emplear la formulación de Cage, y su transformación acontece a medida que se desarrolla el texto. Cage establece un par de soportes, Suzuki a un extremo y la historia en el otro. La anecdótica apertura sobre Suzuki —un «relato», más que una «historia»— presenta una «performance» pedagógica en la que quien está autorizado a representar los hechos de la historia les pierde la pista. Luego trata de cerrar el texto nada menos que con una redefinición del concepto de historia. Estos dos gestos calculados son los actos performativos del texto. En caso de queuviésemos dudas sobre el sentido que imprime Cage al efecto que puedan tener entre el público, o sobre los efectos afines que habían impulsado la investi-

173. Patterson cita esta declaración en una entrevista entre Cage y William Duckworth en 1989; véase Patterson: «Cage and Asia», op. cit., p. 54. Lo que aún reafirma en mayor medida la calidad de investidura que tiene la relación de Cage con Suzuki es la falta de claridad que se percibe sobre las fechas en que Cage estudió realmente con Suzuki. Tras registrar los datos relativos a la cátedra que ocupó Suzuki en la Universidad de Columbia, Patterson escribe que «su particular papel en el desarrollo estético de Cage sigue siendo una cuestión frustrantemente abierta a la especulación». Ibid. La frustración histórica de Patterson es otro de los hechos que se derivan de la performatividad cageana. Patterson añade que Suzuki nunca estuvo muy apasionado ante la recepción que se le dio en Estados Unidos, dando a entender que su obra fue objeto de apropiación por motivos distintos: «Se oponen de un modo un tanto superficial a la “democracia”, a la conformidad burguesa, [...] a la conciencia convencional de la clase media y a otros vicios y virtudes semejantes dentro de la mediocridad.» Ibid. p. 55.

174. Los gestos en torno a *Variations I*, y a la partitura en sí, los comentan en este mismo volumen Kotz, Joseph y Bois.

175. Llegamos aquí al pleno desarrollo de las propiedades diagramáticas y relacionales de la partitura indeterminada que habíamos anunciado; véanse notas 111 y 141.

176. Las tres conferencias fueron: (1) «Cambios», (2) «Indeterminación» y (3) «Comunicación». La primera fue una especie de bluff; anunciada como texto en relación con *Music of Changes*, en realidad anunciaba cambios en el planteamiento de Cage y en sus procesos compositivos. «Comunicación» se presentó en Rutgers University por invitación de Allan Kaprow.

dura cageana ya desde una década antes en torno a 1959 —comenzando a grandes rasgos por las conferencias tituladas «Defensa de Satie» y «Precusores de la música moderna»—, el propio Cage anunció más adelante el valor simbólico del material que le sirve de fuente. Refiriéndose a su pedigrí de «elite», afirmó que «no estudié música con cualquiera, sino que estudié con Schoenberg; no estudié filosofía zen con cualquiera, sino que estudié con Suzuki. Siempre que me ha sido posible he apostado por el presidente de la compañía».¹⁷³

Indeterminación y televisión: emascular el sistema

1958 fue un año crítico en la consolidación de Cage como «Cage». Se produce en este año la definitiva demarcación de su proyecto frente a los trabajos de sus colegas, y asistimos a la materialización del crucial concepto de indeterminación que se había de abrir a la práctica artística. El año comenzó con *Variations I*, la primera partitura plenamente indeterminada, en la que se emplearon transparencias de líneas radiales para definir un campo de percepción y de agencia creadora que fuese adaptable e intercambiable, mucho más allá de los rigores de la partitura de papel.¹⁷⁴ Al igual que en la lectura que hace Cage de *Le Grand verre* duchampiano —más que contemplarlo prefería atravesarlo con la mirada—, se podrían mirar sus transparencias y atravesarlas con la mirada para contemplar el mundo en toda su circunstancialidad.¹⁷⁵ En mayo de 1958 tuvo lugar la retrospectiva *25-Years Retrospective*, organizada por Rauschenberg, Jasper Johns y Emile de Antonio, que presentó su obra a un público neoyorquino más amplio y, sobre todo, a un número de artistas jóvenes que habían de apuntarse a su curso en la New School de ese mismo año. Este es el periodo en el que Cage cambió el nombre de la asignatura, pasando de «composición» a «composición experimental». En el curso de 1958 se encontraban artistas tales como Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins y Al Hansen. En otoño de aquel año, a Cage se le invitó a impartir una conferencia y a actuar en Darmstadt —irónicamente, en sustitución de su rival, Pierre Boulez, que había dicho que le era imposible acudir—, y dio una serie de conferencias señeras, titulada «La composición como proceso», entre las cuales se hallaba la famosa (por anti-Boulez) conferencia titulada «Indeterminación».¹⁷⁶

Esas tres conferencias aclararon la nueva posición de Cage, en contra de la mayoría de sus colegas y a pesar de que continuase sirviéndose de ellos como ejemplos, además de estar asimismo en contra del frente europeo, de Boulez a Stockhausen. Citando la nota de encabezamiento que aparece en *Silencio*, en donde Cage anuncia que la conferencia sobre la indeterminación es «intencionalmente pomposa y sienta cátedra», Christopher Shultis ha comentado lo siguiente:

Impartida el lunes 8 de septiembre [de 1958], Cage aportó ejemplos de la música europea que a su entender eran muestra de indeterminación, y que iban desde el *Arte de la fuga*, de Bach, al *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen. Sin embargo, empleó estos dos ejemplos con una intención completamente distinta. Citó a Bach para dar credibilidad

177. Christopher Schultis: «Cage and Europe», en Nicholls (ed.), op. cit., p. 36.

178. Kim dedica una sección de su tesis a este asunto: «Claims to Truth: Boulez’s “Aléa” and de Cage “Composition as Process: Indeterminacy”», *In No Uncertain Musical Terms*, op. cit., pp. 44-56.

179. Ibid. Según describe Kim con todo detalle, en «Aléa» expuso Boulez su modelo de composición «aleatoria», completamente distinta de los planteamientos de Cage, según este dejó bien claro.

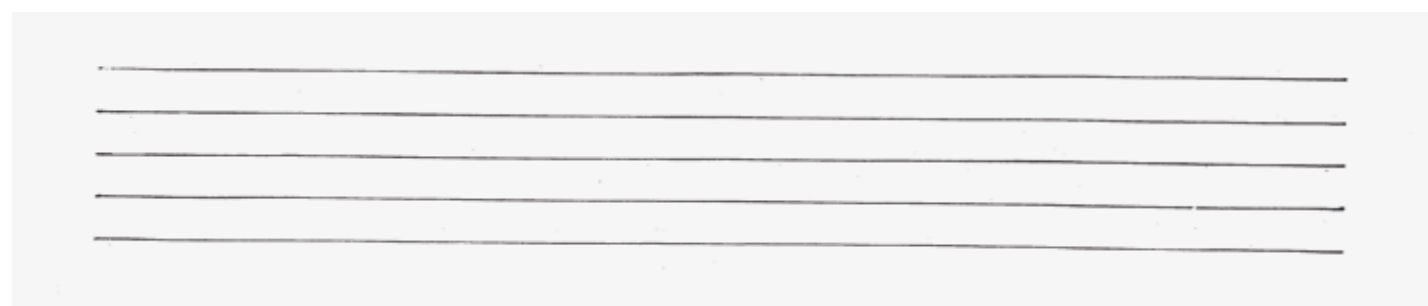
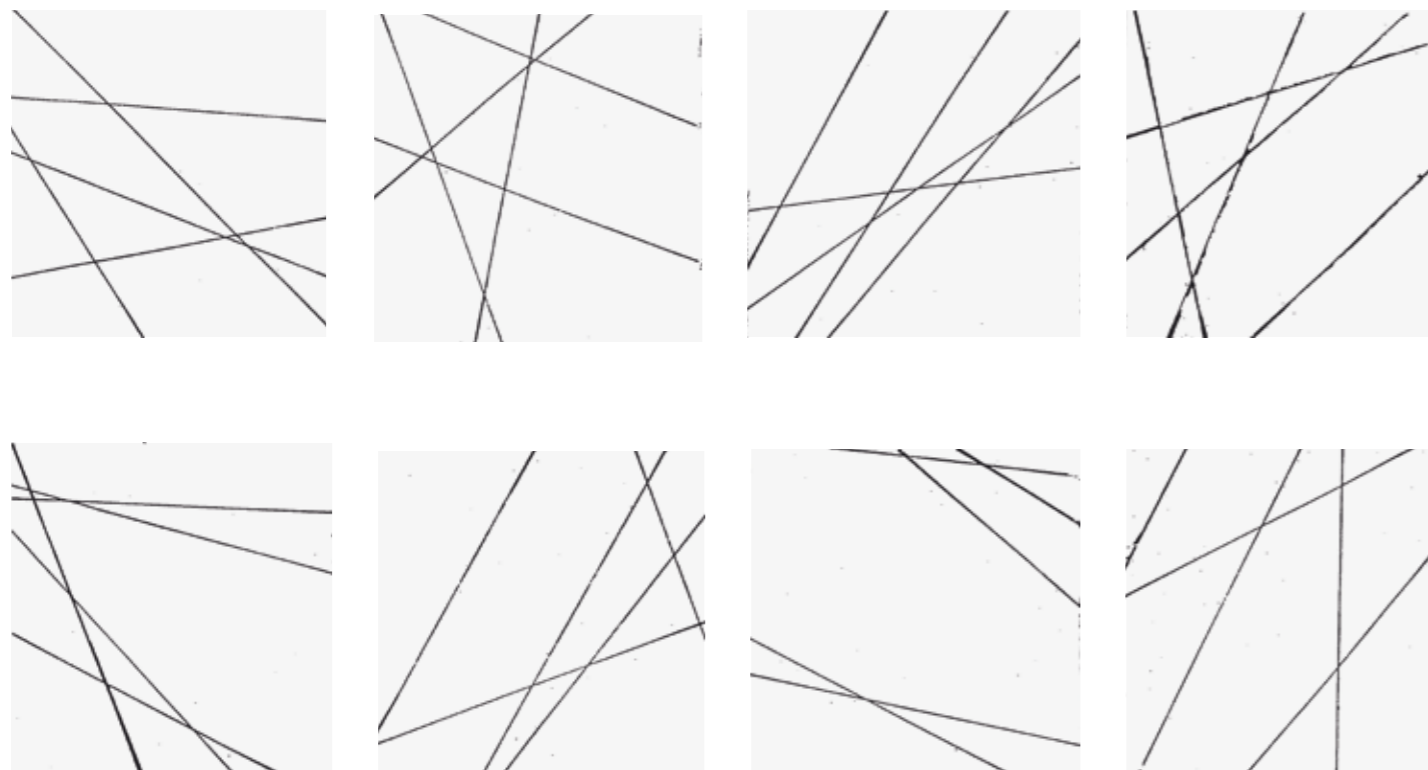
180. Ibid.

y contexto histórico a la indeterminación en el terreno de la música. Citó a Stockhausen con el fin de criticar la apropiación que se ha hecho en Europa de la obra de Cage por medio de lo que Boulez denominó «música aleatoria», asunto completamente distinto del uso que da Cage al azar y también de la indeterminación.¹⁷⁷

Tal como explica Rebecca Kim con todo detalle, Boulez era el objetivo tácito de esta crítica.¹⁷⁸ Al año anterior, el compositor francés había impartido una conferencia titulada «Aléa», en la que vertió agresivas críticas contra Cage, empleando como munición más bien sin escrúpulos las dudas y especulaciones que le había comunicado el antiguo amigo en su correspondencia privada.¹⁷⁹ Los ejemplos sistemáticos de obras que expuso y comentó Cage en «Indeterminación» aparecen ahí para contrarrestar la acusación de «locura» que Boulez había hecho contra él.¹⁸⁰ En las tres conferencias que impartió Cage en Darmstadt, y que se reproducen en formatos claramente distintos en *Silencio* —desde la conferencia musical («Cambios») hasta la pomposa y «catedrática» («Indeterminación»), pasando por la interrogativa («Comunicación»)—, Cage generó un amplio bastidor sobre el que monta su controvertido y novedoso enfoque de la composición. Por medio de las conferencias estableció el *principio*, la esfera de la interpretación indeterminada que luego habría de funcionar como ejemplo.

Como la indeterminación constituía unas de las «emasculaciones» más radicales de la composición en la música moderna, las condiciones que la consolidaran debían ser de un sumo rigor y lucidez, y el público había de ser nuevo, abierto de miras, receptivo. Para ello, Cage recurrió a un espacio artístico, la Galerie 22 de Düsseldorf, donde la pieza nueva que se interpretó el 14 de octubre de 1958 —un mes después de la conferencia sobre la indeterminación en Darmstadt— fue *Music Walk*. Esta «partitura» consta de doce páginas y una página de instrucciones. Diez de las páginas contienen constelaciones de puntos numerados entre el 2 y el 52. También hay transparencias: una página que consta de cinco líneas paralelas y otra de ocho cuadrados (de 3 x 3 pulgadas) que contienen cinco líneas entrecruzadas. Las transparencias pasaron a ser el elegante emblema, para Cage, de lo indeterminado. En *Music Walk*, las páginas de transparencias hacen radicalmente explícitos la emascularción o desmantelamiento cageanos, e incluso los hacen figurativos. Una transparencia presenta «cinco líneas paralelas», que Cage jamás permite que se denominen pentagrama, aunque a la fuerza lo evocan. La otra hoja, una trama de cuadrados, fractura esa sombra de convención musical al refractar el formato de las cinco líneas en redes, ofreciendo ocho posibilidades, por medio de ocho constelaciones distintas que se pueden recortar de la matriz en forma de trama. El hecho de que Cage haya conservado las cinco líneas paralelas en una de las transparencias reafirma el gesto «simbólico» que materializa en todas las demás. Una vez transformado del todo el significado de la partitura, las transparencias se ven forzadas a interpretar el papel de radical transformación del campo interpretativo.

El título, *Music Walk*, reafirma la respuesta cotidiana que atribuye Cage a la condición pura de la «música». Los intérpretes caminan por el escena-



John Cage, *Music Walk*, 1958. Transparencias (líneas cruzadas y 5 líneas transparentes), material preliminar y página 2

MUSIC WALK FOR HEINZ KLAMM METAGRA, STOCKHOLM 9/24/58, I.C. FOR 1 OR MORE PIANISTS WHO ALSO PLAY RADIOS AND PRODUCE AUXILIARY SOUNDS BY SINGING OR OTHER MEANS. THE 5 PARALLEL LINES ON THE PLASTIC RECTANGLE REFER TO: ① USE OF THE PIANO STRINGS BY PLUCKING AND/OR MUTING; OR, IN THE CASE OF RADIO, ALTERATION OF OVERTONE CONTROL OR Kilocycle GLISSANDO; ② USE OF KEYBOARD (IF AT IT); STRING GLISSANDI (HORIZONTAL OR PERPENDICULAR, SINGLE OR PLURAL (IF AT BACK OF PIANO)); MUSIC (IF AT RADIO); ③ INTERIOR PIANO CONSTRUCTION NOISES; OR RADIO STATIC; ④ EXTERIOR PIANO CONSTRUCTION NOISES; OR RADIO SPEECH; ⑤ AUXILIARY SOUNDS (INCLUDING VOICE, PIANO PREPARATIONS, ETC.). THESE REFERENCES ARE TO ANY OF THE LINES. THE TOTAL LENGTH IS ANY TIME-LENGTH. VERTICAL RELATION TO LINES MAY BE INTERPRETED RELATIVELY WITHIN A GIVEN CATEGORY WITH RESPECT TO ANY CHARACTERISTIC. THE 10 (OR THAT NUMBER USED) PAGES HAVING POINTS (ONE LACKING THEM) ARE TO BE INTERPRETED BY EACH PERFORMER, BY ANY ORDER, AND BY SUPERIMPOSING THE PLASTIC RECTANGLE IN ANY POSITION (INCLUDING THOSE THAT WOULD GIVE NO ACTIONS). THE EIGHT SMALL PLASTIC SQUARES HAVING 5 LINES EACH ARE OPTIONAL (THEY MAY BE USED AT ANY TIME OR NOT AT ALL FOR THE DETERMINATION OF: ① NUMBER OF SOUNDS IN AN AGGREGATE; ② OCCURENCE (EARLIER, LATER); ③ FREQUENCY; ④ DURATION; ⑤ AMPLITUDE). FOR THESE DETERMINATIONS, MADE BY DROPPING A PERPENDICULAR FROM THE POINT TO THE LINE AND MEASURING ACCORDING TO ANY METHOD OF MEASUREMENT, ANY SUPERIMPOSITION AND ANY LINES MAY BE USED. THE PERFORMERS MAY MOVE AT ANY TIME FROM ONE PLAYING POSITION TO ANOTHER (THEREBY ALTERING THE REFERENCES). WHEN THEY ARE AT A SINGLE PLAYING POSITION, IT MAY BE SHARED WHEN A PIANO BY NOT MORE THAN 3 PLAYERS (HIGH, MIDDLE, LOW) OR 2 (HIGH, LOW). OTHERWISE OCCUPANCY IS TO BE RESPECTED, PRODUCING A DELAY OR ALTERATION IN PLANS. A PERFORMANCE LASTS AN AGREED UPON LENGTH OF TIME.

COPYRIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. 50, NEW YORK 16, N.Y.





**John Cage, *Music Walk with Dancers*, 1960.
Interpretación de Merce Cunningham, Carolyn Brown, John Cage y David Tudor
en el Friedrich-Wilhelm Gymnasium, Colonia, 5 de octubre de 1960**

rio, pasando de un instrumento al siguiente, ya sea una radio, un piano u otro. Al igual que sucediera en la primera gran performance de percusión con que se presentó Cage en el Museum of Modern Art dos décadas antes, el entorno de la galería y la vestimenta de gala invistió a esta performance, sumamente visual, así como a sus nada convencionales instrumentos, de un elevado grado de seriedad y de intencionalidad. Como si pretendiera poner a prueba la relación ya antigua que existía entre lo visual y lo musical, según la experimentó por primera vez en Seattle, Cage expandió su pieza en forma de *Music Walk with Dancers*, en la que los «músicos» aparecían vestidos con esmoquin. Vale la pena retener que el título, una vez más —como en el paseo («walk») unido a la «música»— se sirve de una sola palabra, «with» («con») para cambiar las relaciones entre danza y música, de modo que la danza pasa a ser secundaria. Las posteriores performances de la misma, una de ellas en el Teatro La Fenice durante la Bienal de Venecia de 1960, contaron con la participación de Merce Cunningham y Carolyn Brown, y con la novedosa condición de que los bailarines compartiesen escenario con los músicos. Cage ya había utilizado a Cunningham como medio de emascular la autoridad del papel del director de orquesta en su retrospectiva, *25-Years Retrospective*, en donde el bailarín ocupó el lugar del director en escena y se limitó a marcar el tempo (con un movimiento circular del brazo). En *Music Walk with Dancers*, Cunningham y Brown estructuraron sus acciones por medio de un cronómetro, ostensiblemente atentos a la reafirmación que hace este instrumento del énfasis que pone la música en el tiempo. Al comentar todo esto con Cunningham, quien había perdido las anotaciones para la performance que tomó de cara a la interpretación de la pieza de Cage, William Fetterman hizo la siguiente observación: «*Music Walk* tal vez sea una obra menor dentro del repertorio histórico de Cunningham, pero también es un ejemplo excepcional en el que los músicos ocupan el escenario simultáneamente con los bailarines, todo lo cual no es reflejo de su habitual estilo escénico.»¹⁸¹ Naturalmente que no.

181. Fetterman, op. cit., p. 49.

182. Kim apunta que los elementos variables de la partitura reafirman la preocupación de Cage por una ética en el espacio de la performance indeterminada, en el que los intérpretes respetan los lugares de los demás (dicho con toda sencillez, si alguien ocupa el tocadiscos que uno debiera utilizar, uno espera o elige otro). Véase Kim, op. cit., pp. 193-194.

183. *Ibid.*, p. 193.

184. *Ibid.*

Inmediatamente, Cage escribió muchas partituras nuevas para expresar su teoría de la indeterminación. Esto supuso una inversión notable en su *modus operandi*, puesto que las partituras, nacidas después de sus conferencias sobre la indeterminación, ahora actúan como ejemplos de la teoría expuesta en la conferencia, en vez de ser a la inversa. Cage iba adquiriendo una percepción clara de su impacto potencial a medida que fue expandiendo el campo performativo de la recepción. En el periodo siguiente a Darmstadt, Cage y Tudor concertaron más de veinte actuaciones en las que se incluyó siempre *Music Walk*. El aspecto *demonstrativo* (por no decir *de investidura*) que tienen estas ejecuciones de «la partitura» no deja de ser importante.¹⁸² Mientras Cage y Tudor entran y salen velozmente de escena, se establece una ética sobre las condiciones implícitas de la performance: «las acciones autónomas [son] no menos importantes en su concepción que el énfasis en el movimiento.»¹⁸³ A pesar de todo este movimiento, de todas estas contingencias, *Music Walk* tendía a resultar muy similar en muchas de las primeras ejecuciones. Según indica Kim, «a veces se habla de la consistencia manifiesta en las performances de Cage y Tudor a causa de las partituras escritas, que limitan las variantes potenciales de una obra indeterminada.»¹⁸⁴ ¿Y por qué había de ser así? Este factor tan significativo tiene mucho que ver con una de las críticas que a gran escala se le han hecho a Cage: que le importaba demasiado cómo se interpretase su obra, si bien se manifestaba defensor de la libertad por medio de la indeterminación. La respuesta a esta objeción se ancla en gran medida en todo lo que hemos descrito como encuentro entre «performatividad» y «performance» en el proyecto de Cage, o su estrategia de la investidura simbólica. Así como no podía permitir que algunos recursos previos como «Schoenberg», «Coomaraswamy», o «Suzuki» tuvieran un significado ambiguo (tal como se ha expuesto anteriormente), la indeterminación precisaba de una consolidación acorde con una claridad programática. Lo «indeterminado», como lo «experimental» —como «nada» y «silencio» anteriormente— eran conceptos cageanos liberados de la



185. Higgins: «Algunos de los asistentes, Hansen y yo entre ellos, no acertamos ni por asomo a entender por qué se mostraba Cage tan interesado por tales cuestiones. Parecían sumamente abstractas por comparación con las observaciones muy concretas, de las que Cage era partidario en relación con las piezas que se ejecutaban en el aula, además de que sus implicaciones parecían terriblemente anticuadas. La verdad es que al leerlas se tenía la sensación de leer un contrato repleto de engorrosas estipulaciones legales.» Dick Higgins, «[June-July, 1958]», en Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*, op. cit., p. 123. Cit. en Kim, op. cit., p. 129.

186. El precedente de la última es *Water Music* (1952), que Fetterman denomina la primera de las «piezas teatrales» de Cage. Tal como se indica anteriormente (nota 115), en esta pieza Cage incluye la idea de exponer la partitura ante el público en una precoz democratización del saber privilegiado del compositor y el intérprete, que entraña la participación de una información previamente privilegiada. En este periodo, Cage se convirtió en una estrella, con numerosos seguidores, especialmente en Italia. Según Calvin Tomkins, el cineasta Federico Fellini quería contar con la aparición de Cage en «su próxima película (*La dulce vida*)»; véase Tomkins, op. cit., p. 133

187. Mantenemos el término partitura, aun cuando en el periodo de la indeterminación Pritchett propone el término «herramienta», que es más preciso.

188. Cit. en Fetterman, op. cit., p. 32.

ambigüedad y de lo efímero que pudieran haber formado parte de sus significados tradicionales, conceptos establecidos en calidad de «axiomas» nuevos, y la claridad que se revelaba en la «consistencia» de las performances era parte esencial de ese proceso.

En este contexto es interesante subrayar que el «taller» de Cage sobre composición indeterminada, ya de regreso a Nueva York, esto es, su clase en la New School, fuese algo diametralmente opuesto a su programa de actuaciones internacionales. Dick Higgins, artista de Fluxus y alumno de Cage, que junto con Brecht y Kaprow había esbozado las partituras que luego Cage les pedía que interpretasen en clase, leyó la conferencia impartida por Cage sobre la indeterminación en Darmstadt y se sorprendió ante lo que en principio le pareció que era «un contrato legal». ¹⁸⁵ Esta sigue siendo hasta la fecha una de las mejores explicaciones de la función que cumple la performatividad en Cage.

Con una serie de conciertos en ciudades muy diversas, entre octubre de 1958 y marzo de 1959, la gira llamada «The Indeterminacy Tour» llegó a tener la importante dimensión de que Cage presentase las obras nuevas por medio de la televisión. De hecho, algunas de las partituras nuevas se escribieron expresamente para el medio televisivo, entre ellas *TV Köln*, *Fontana Mix* y todos los productos consiguientes: *Aria*, *Sounds of Venice* y la célebre *Water Walk*. ¹⁸⁶ Cuando Cage apareció en un concurso de la televisión italiana llamado *Lascia o Raddoppia* a comienzos de 1959, respondiendo a preguntas cada vez más complejas sobre temas micrológicos a lo largo de cinco semanas consecutivas, insistió en presentar las nuevas partituras como una suerte de prelude al supuesto evento principal. ¹⁸⁷ Pocos meses después de su estreno en Italia, *Water Walk* se repitió en la televisión estadounidense: en el *Henry Morgan Show* (junio de 1959) y en *I've Got a Secret* (enero de 1960). Fetterman explica que *Water Walk* consistía en una «notación escrupulosamente determinada», con la inclusión de una serie de acciones, la mayoría de las cuales tenían algo que ver con el agua (empleando términos como bañera y jarrón, que luego reaparecen en Fluxus), así como los elementos habituales en Cage, el piano abierto con objetos entre las cuerdas, y el añadido de un espejo que mostrase al público qué estaba ocurriendo, además de radios y un cronómetro, todo ello en el brevísimo y exigente lapso de tres minutos. Cage comentó así su experiencia en la ejecución de *Water Walk*:

Yo [...] ensayé con mucho esmero, una y otra vez, mientras otros me miraban y me corregían, porque tenía que hacerlo todo en tres minutos. Constaba de muchas acciones, exigía lo que se podría denominar virtuosismo. No quise interpretarla hasta tener total certeza de que lo podía hacer bien. ¹⁸⁸

En aquellos programas, Cage de nuevo apareció con una vestimenta impecable (aunque no con esmoquin, sino con un traje) y con la sonrisa y la cordialidad que eran el sello de la casa. En *I've Got a Secret*, el presentador pareció incluso un cómplice a la hora de fomentar el interés en la «indeterminación» cuando ofreció al público la posibilidad de responder ante

189. El programa se emitió el 24 de febrero de 1960, y el presentador afirma que la reseña era del domingo anterior (21 de febrero).

190. Esta idea formó parte de un diálogo que mantuve con Branden W. Joseph en Princeton en 2002. Le agradezco esa conversación.

191. «No debemos buscar a quien tiene el poder [...]», argumenta Foucault, «más bien hemos de buscar el patrón de las modificaciones que entrañan las relaciones de fuerza por la propia naturaleza de su proceso.» Y más aún: «Las relaciones de poder-saber no son formas estáticas de distribución, sino que son “matrices de transformaciones”.» Foucault: *History of Sexuality*, op. cit., p. 99. Jonathan Crary comenta la puesta al día que hace Deleuze de las tesis de Foucault en *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press (October Book), 2001, p. 76.

192. Crary, op. cit., p. 73.

aquello de cualquier manera que les pareciera natural, y resultó asimismo cómplice en el proceso de investidura, pues citó una reseña sobre Cage aparecida en el *New York Herald Tribune*, que tenía allí mismo, anunciando que el *Herald Tribune* se tomaba a Cage muy en serio como compositor y que su música estaba considerada una nueva forma de arte.¹⁸⁹ Como si se preparase para lo peor, el presentador preguntó a Cage si le molestaba que el público se riese. Con una respuesta elegante que incendió todo el proceso, y que en el acto desactivó toda posible hostilidad, Cage afirmó que en general prefería la risa a las lágrimas. Y procedió a interpretar la pieza sin un solo contratiempo y con una nutrida salva de aplausos.

Para concluir: el efecto Cage

La decisión que tomó Cage de demostrar los efectos de la partitura indeterminada por medio de la televisión, una nueva frontera de la «recepción» —y en uno de los momentos culminantes de la historia del medio en sus primeros años— refleja la lógica inherente a su proyecto. Cuando la televisión se hubiera implantado del todo, justo en el periodo en que Cage estaba haciendo campaña en pro de la indeterminación, podría servirse de ella a manera de «subtexto», o bien como vehículo adicional para difundir más incluso su concepto de «composición», cada vez más amplio.¹⁹⁰ Si la partitura, en sus múltiples formas, había acotado siempre un campo de atenciones futuras, la televisión evolucionaba de manera que aún la controlase más. El tiempo, la relacionalidad y la red de circulación del material tomado por fuente que rodean el medio televisivo hallan eco en el campo de mutaciones que la indeterminación cageana había establecido en relación con el macro-campo de la transformación de la atención. Con tal de que la composición fuese aplicable y relevante, Cage dio utilidad a todos los mecanismos que hemos ido enumerando, desde el marco discursivo hasta lo visual y lo teatral, triangulando las formas y la recepción de su música dentro de un campo en continua expansión. Al hacerlo, trazó el que posiblemente sea el primer mapa (artístico) de las nuevas condiciones de las relaciones de poder constantemente modificadas —entre modernidad y posmodernidad— que Foucault había diagnosticado como «disciplinarias» y Gilles Deleuze actualizaría en términos de «control».¹⁹¹

Siguiendo a Foucault, Jonathan Crary ha caracterizado la atención como algo que, en el transcurso del siglo xx, ha tomado forma en tanto objeto en relación con la organización del trabajo y con el deseo subjetivo en términos más generales.¹⁹² Semejante formulación de la esfera de la «atención» elucida todavía más la repetida afirmación que hace Cage en el sentido de que estaba confeccionando *procesos*, y no *objetos*. Esta declaración revela la confrontación explícita que hace Cage de la cosificación de la atención. Para Crary, la masiva organización de la atención por medio de los medios avanzados que se desarrollan en el pasado siglo constituye una reconfiguración de los mecanismos disciplinares que había identificado Foucault, esto es, los marcos discursivos y disciplinares con los que habíamos empezado (con los que había empezado el propio Cage). La constante adaptación de la partitura que hace Cage, su reestructuración sistemática de las

193. *Ibid.*, p. 76

194. Un contra-modelo que plantea Crary a modo de tentativa frente a las formas ubicuas del control de la atención es el ensueño, cuya historia, añade, jamás se escribirá: «... por cada mutación en la construcción de la atención existen desplazamientos paralelos en la forma de la desatención, la distracción y los estados de abstracción o ausencia. [...] Como son muchas las formas de atención disciplinar [...] que han entrañado el “procesamiento” cognitivo de un flujo de estímulos heterogéneos (sean cine, radio, televisión o ciberespacio), el tipo de giros que se toman hacia la desatención han producido cada vez más experiencias de [...] temporalidades que no solo son disímiles, sino que también son fundamentalmente incompatibles con los patrones capitalistas del flujo y la obsolescencia.» *Ibid.*, p. 77. Crary caracteriza este modelo del ensueño en términos distintivamente cageanos: «El ensueño, que es parte consustancial del continuum de la atención, siempre ha sido parte crucial, aunque indeterminada, en la política de la vida cotidiana.» *Ibid.*

relaciones entre compositor y público (y entre transmisión y recepción), y el discurso que puso en marcha para consolidar todos estos gestos —y que culmina con las apariciones en televisión de las que se sirvió para difundir el concepto de indeterminación— revelan el amplísimo espectro al que amplió el hecho en sí de la composición. La relación entre lo visual, la atención y el control, que Cage continuamente quiso *cambiar* y modificar en su producción, la identifica Crary como algo aún más relevante en la actualidad: «El comportamiento atento ante toda clase de pantallas es cada vez más parte consustancial de un continuo proceso de retroalimentación y de ajuste dentro de lo que Foucault denomina “red de observación permanente”.»¹⁹³ Frente al dominio de lo visual, Cage contrapuso la dispersión de las relaciones de poder que radica en el centro de la indeterminación, y puso en manos de los «compositores» (ya fueran los artistas, ya fuera su público) todo un conjunto de nuevas herramientas.¹⁹⁴

Las estrategias de investidura que desplegó Cage comenzaron en serio cuando erradicó las funciones atribuidas a la subjetividad y a la expresión —respondiendo a este interrogante: ¿cómo es posible suprimir al autor y «autorizar» el acto al mismo tiempo?— y desarrolló una serie de estrategias en reconocimiento de la esfera pública que rige el acto creador y, de hecho, toda comunicación. Cage se sirvió de todos los mecanismos que tuviera a su disposición para lograr que su proyecto entrase en el sistema, emasculando al mismo tiempo la singularidad de la disciplina que había de ser su plataforma por medio de una evolución de la «cadena de significantes» que creó a partir de cero. Tal vez lo más radical de todo sea que Cage demostró que estaba dispuesto a renunciar a la música con el fin de dejarnos ante un concepto expandido de la composición.

La insistencia de James Pritchett en el concepto de «Cage, el compositor», por el cual empezamos, acaso se pueda interpretar ahora desde una nueva perspectiva. A finales del siglo xx y a comienzos del xxi hemos asistido a una transformación radical de la función del «medio» en la práctica artística: desde la colaboración con la televisión y otros nuevos medios hasta los recientes manifiestos artísticos que propugnan una suerte de obsolescencia en lo tocante a la elección, por adelantado, de diversas herramientas o de cualquier tipo de formato escogido a priori. Ningún análisis de la historia de este proceso puede pasar por alto el espacio que libera Cage. Como hemos tratado de demostrar, hasta un mapa parcial de los parámetros de Cage con respecto a la «comunicación» —la mediación de la partitura tanto en la creación como en la recepción, y la investidura dialógica de este proceso— a la fuerza habrá de arrojar luz sobre todo lo que ha ocurrido después. Al redefinir el papel del «compositor», y al hacer hincapié en un modelo complejo y politizado de «organización» de todo aquello que esté a mano (en un momento ya crepuscular de la especificidad del medio), Cage deja esbozado un plan de cara a un futuro indeterminado. En una época de formas y estímulos mediáticos que se expanden exponencialmente, reconocer la matriz que lega en herencia Cage a todos los compositores no es sino el comienzo de la apreciación de su impacto general y todavía cambiante.



Marcel Duchamp, *3 stoppages étalon*, 1913-1914/1964

travail

Faire une em-
pointe mais que des traits

~~ne figure sur une surface im-
pri-~~
ne figure sur une surface im-
pri

un sur ci-
sur ce



Erratum Musical

jeune

Faire une em-
pointe mais que des traits

ne figure sur une surface im-
pri-

un sur ci-
ce



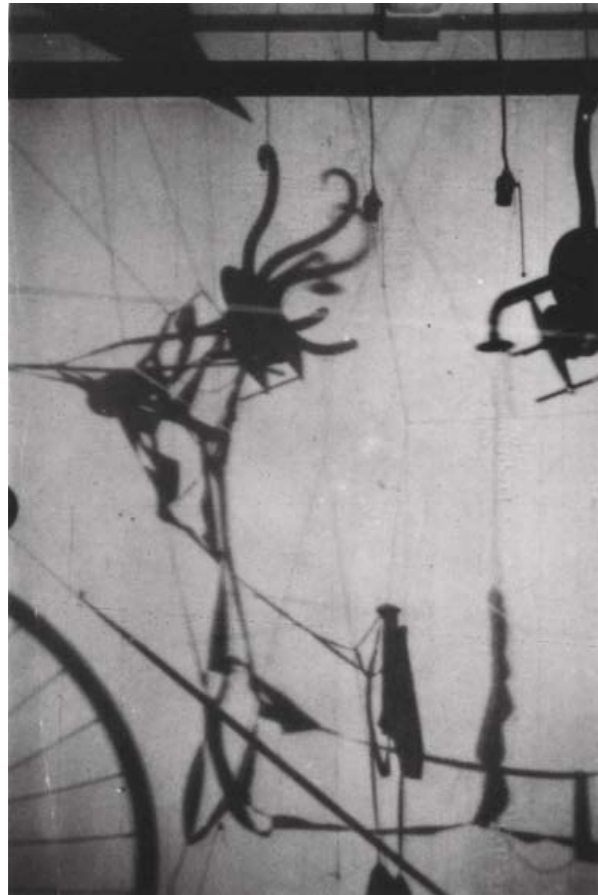
jeune

Faire une em-
pointe mais que des traits

ne figure sur une surface im-
pri-

un sur ci-
ce





Marcel Duchamp, *Ombres portées*, 1918. Detalle



Marcel Duchamp, *Ready-made malheureux*, 1919



Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, 1920

Estructuras cageanas

Liz Kotz

En «Looking Myself in the Mouth», un ensayo de 1981 en el que se replantea su relación con el legado de John Cage, una bailarina, coreógrafa y cineasta de la talla de Yvonne Rainer lamentaba la ausencia de reflexiones críticas y teóricas más sostenidas en torno a la obra de John Cage, habida cuenta del enorme impacto que tuvo sobre los artistas de su generación. Obviamente, la situación de la crítica ha cambiado de manera muy considerable desde que se publicó el ensayo de Rainer. Sin embargo, los interrogantes que planteaba siguen teniendo importancia en el pensamiento en torno a y a través de algunas de las implicaciones que entraña la obra de Cage en el arte y la música de hoy.

El propósito de Rainer radicaba sobre todo en un intento por precisar si lo que ella consideraba el «rechazo del sentido» por parte de Cage era congruente con un «rechazo a toda fijación del sentido», acorde con las tendencias posestructuralistas, tal como articularon a finales de la década de los sesenta Roland Barthes, Julia Kristeva y otros autores, deseosos de reconsiderar la textualidad y entenderla como una suerte de productividad incesante de lenguaje, de significación y de poder, que minaba la unidad y la coherencia de conceptos como «autor» y «obra».¹

El texto de Rainer, estructurado de una manera nada rígida, es una meditación en torno a la posibilidad de que «los métodos de organización no jerarquizada e indeterminada», propios de Cage, mediante una secuenciación de los significantes obrada al azar y una azarosa exclusión de las operaciones subjetivas de selección y de control, en resumidas cuentas «aspirasen a denegar la función misma del lenguaje». Y se preguntaba si la «indiferencia» programática de Cage y su rechazo de la idea de autoría, planteados como rechazo estratégico del genio artístico y de la autoría misma, se dio en connivencia con una supresión de la subjetividad y de toda postura política contestataria. Rainer concluía su ensayo diciendo que «los esfuerzos de Cage por eliminar y suprimir el sentido bajo ningún concepto deberían confundirse con la negativa a fijar el sentido de la que hablaba Barthes».²

En su condición de artista femenina cuya trayectoria encarna un conjunto de transiciones históricas, entre ellas el tránsito de los principios cageanos y minimalistas de los años sesenta hacia el compromiso con los

3. Ciertamente, en el contexto de la danza de los años sesenta, en torno a Merce Cunningham, la práctica de Cage bien pudiera haberse experimentado como una estética coherente; sobre todo esto se tiene una percepción más vívida por medio de la reciente autobiografía de Carolyn Brown: *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*. Nueva York: Knopf, 2007.

4. En la importancia de este momento futurista y aún temprano en la trayectoria de Cage han insistido varios autores, tal vez de manera muy notable David Nicholls, en su *American Experimental Music, 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Véanse asimismo los ensayos recogidos en David W. Patterson (ed.): *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933-1950*. Nueva York: Routledge, 2002.

5. Branden W. Joseph: «The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism», *Grey Room*, n.º 27 (primavera de 2007), p. 60. Si bien quizás no estoy muy de acuerdo con el diagnóstico que hace sobre el desarrollo de Cage, la obra de Joseph se cuenta entre los esfuerzos recientes más perspicaces a la hora de teorizar la práctica de Cage y sus implicaciones en la práctica artística en toda su amplitud.

relatos narrativos, personales y políticos, ya en los años setenta y ochenta, Rainer tal vez se encontrase en una situación ideal para comprender tanto el potencial como los límites de determinadas estrategias compositivas. Y los interrogantes que planteaba en torno a los efectos históricos de las estrategias anti-referenciales y des-subjetivantes siguen siendo patentes entre nosotros. Sin embargo... gran parte de su modo de ver los hechos sigue resultando insatisfactoria, tal vez debido a su manera de entender el proyecto de Cage como un conjunto de principios relativamente unificado y sistemático.³

Tras poner la crítica de Rainer sobre la mesa, mi intención consiste en dar un paso atrás para contemplar no la «filosofía» general de la obra de Cage, sino, más bien, un conjunto de estrategias y mecanismos compositivos. El empeño de Rainer por «examinar ciertas implicaciones inquietantes de las ideas de Cage» tiende a presentar como un conjunto de estrategias homogéneas y fijas algo que en su mismo proceso de elaboración histórica fue mucho más tentativo —y estuvo más estrechamente imbricado en los paradigmas emergentes del posestructuralismo— de lo que Rainer parece dispuesta a reconocer.

Aquí me propongo delinear una serie de iniciativas generadas en la obra de Cage hasta comienzos de los años cincuenta, en un momento en que aún sigue alejándose de la estructura musical y del lenguaje musical puramente convencionales. Este periodo, más o menos de 1939 a 1952, resulta extraordinariamente fructífero no solo en la propia obra de Cage, sino también en los modelos que proporciona de cara al desmembramiento de un conjunto de convenciones, además de que, al hacerlo, genera todo un conjunto de materiales, estructuras y prácticas completamente nuevo. En este momento también resulta crucial, desde nuestro punto de vista, resucitar las dimensiones futuristas y modernistas que inicialmente tuvo el proyecto de Cage, no solo para comprender mejor las raíces históricas de las prácticas artísticas posteriores a 1960, sino para entender también cómo surgieron en gran medida debido a un encuentro en profundidad con la reorganización estructural tanto del «sonido» como del «tiempo», encuentro que se produjo bajo el impacto omnipresente de las que eran entonces nuevas tecnologías en la producción y grabación del sonido.⁴

Así como muchos han querido comprender la naturaleza sistemática y coherente que subyace en los trabajos de Cage —Branden W. Joseph describe por ejemplo «el desarrollo lógico, autocrítico y completamente consistente que se percibe en las dos primeras décadas de la trayectoria artística de Cage»—,⁵ en lo que aquí sigue tengo la esperanza de recalcar un modelo de fragmentación, e incluso de crisis, más que de desarrollo. A pesar de los esfuerzos del propio Cage por infundir cierta medida de coherencia filosófica, las rupturas, los adelantos y los incontables fracasos de su trayectoria no casan nada bien con una narración que haga hincapié en la coherencia del todo. Su práctica compositiva, en constante

1. Yvonne Rainer: «Looking Myself in the Mouth», *October*, n.º 17 (verano de 1981), p. 76.

2. *Ibid.*, pp. 67, 68, 76.

Woodstock Artists Association

presents

john cage, composer

david tudor, pianist

PROGRAM

aug. 29, 1952 john cage
for piano christian wolff
extensions #3 morton feldman
3 pieces for piano earle brown
premier sonata pierre boulez
2 parts
5 intermissions morton feldman
for prepared piano ... christian wolff
4 pieces john cage
4' 33"
30"
2' 23"
1' 40"
the banshee henry cowell

PATRONS: Mrs. Emmet Edwards, chairman; Mr. and Mrs. Sidney Berkowitz, Dr. and Mrs. Hans Cohn, Mr. and Mrs. Henry Cowell, Mr. and Mrs. Rollin Crampton, Mr. and Mrs. Roland d'Albis, Mr. and Mrs. Pierre Henrotte, Dr. and Mrs. William M. Hitzig, Mrs. Charles Rosen, Dr. and Mrs. Harold Rugg, Mr. and Mrs. Alexander Semmler, Mr. and Mrs. John Striebel, Mr. and Mrs. Richard Thibaut, Jr., Capt. C. H. D. van der Loo, Miss Alice Wardwell.

MAVERICK CONCERT HALL

Friday, August 29

8:15 P. M.

BENEFIT ARTISTS WELFARE FUND

transformación, no es un sistema; cualquier esfuerzo por convertirla en algo que semeje un cuerpo sistemático de ideas o estrategias, mucho me temo, corre el riesgo de pasar por alto su potencial radicalmente explorador, anti-sistemático, en su condición de serie de fragmentos o de conjunto de gestos que cambian continuamente en función de cuál sea el proyecto al que pertenecen. Por el contrario, en las primeras obras de Cage es posible localizar una serie de estrategias y operaciones compositivas cruciales, modelos que habrían de ser asimilados e implementados de maneras diversas y conflictivas dentro del resto de su obra y, a partir de los años cincuenta, también en las obras de otros artistas. Todos estos gestos en potencia se superponen unos con otros, y en potencia resultan contradictorios; en múltiples aspectos, Cage de ninguna manera puede ser considerado el «originador» de todos ellos, sino un coleccionista de por vida, un usuario, un distribuidor cuyos esfuerzos incesantes, sin desfallecer jamás, permitieron que ideas y posibilidades previamente marginadas volvieran a circular y se volvieran a movilizar en medio de las transformaciones y avances cruciales de los modernismos de mediados del siglo xx.

El análisis que he llevado a cabo con frecuencia tiene su punto de partida en 4'33", por ser un precedente crucial para muchas de las estrategias que se han vuelto a poner en circulación de formas muy diversas y en proyectos diversos de las artes visuales, de la escritura, del sonido, el cine y el vídeo, desde finales de los años cincuenta. Tal como sabemos, a comienzos de los años sesenta el propio Cage iba a promulgar una versión de 4'33" en formato libre, que pudiera «interpretar» en el bosque cuando iba a buscar setas, y que pudiese tener cualquier duración, además de que consistía lisayllanamente en escuchar con atención el mundo que a uno le rodease, como si la partitura dijera tan solo «Escucha». Habida cuenta de la incomodidad cada vez mayor que sentía Cage ante cualquier estructura impuesta, muchos de los comentarios que hizo con posterioridad niegan efectivamente la especificidad formal de 4'33", en su calidad de obra compuesta con tres movimientos consistentes en duraciones generadas externamente a la obra.

¿Cuáles son algunos de los aspectos clave de esta pieza, sobre todo en lo tocante a las prácticas artísticas posteriores y en lo referente a las prácticas que todavía podrían hacer aparición?

1) La conceptualización de la obra de arte como experiencia de duración, como una suerte de contenedor temporal, basada en marcos temporales establecidos de forma externa o arbitraria, que determinan la duración de una acción o de un evento que se ha de llevar a cabo, gesto que se asume y se reinterpreta por ejemplo en los primeros rollos de película que rodó Andy Warhol o en los muy numerosos vídeos de sus comienzos, que emplean el marco externo de la longitud estandarizada de los rollos de película comerciales, que son los que determinan la duración de una obra;

2) el hecho de vaciar la obra de todo contenido manifiesto, y de concentrar implícitamente la atención en la situación en sí, tanto en un sentido *perceptivo* —por el modo en que una interpretación de 4'33" nos invita a escuchar los sonidos del ambiente y a experimentar el mundo sonoro existente como si fuese un determinado tipo de música—, como en un sentido seguramente más *conceptual*, por el modo en que esta ausencia de «música», en el sentido convencional, también podría invitarnos a concentrarnos en las convenciones que enmarcan un concierto de música y a reflexionar sobre ello en su condición de institución;

3) la evacuación que lleva a cabo de todo material musical convencional, la función de la notación que cambia totalmente y se convierte en modelo operativo, un modelo que sirve para describir las cosas que se han de hacer, situándolas dentro de una estructura temporal (y en esta reconfiguración el lenguaje desempeña un papel cada vez más vertebral);⁶

4) el aislamiento de la partitura en tanto objeto gráfico/textual separado, y que ya no es dependiente de su interpretación, teniendo en cuenta que la propia lectura del mismo puede constituir su «realización», un gesto que contribuyó a relanzar el interés por las «piezas de lenguaje» en los años sesenta, incluyendo las partituras de los eventos que se suelen relacionar con Fluxus, a medida que la obra de Cage, junto con las de otros participantes en el campo de la música experimental, contribuyó a relanzar asimismo la ampliación de la notación musical hacia un concepto de la partitura y una «práctica de partitura» más general, en la que infinidad de mecanismos (desde los gráficos, los dibujos y los diagramas hasta las instrucciones de fabricación) bastaban para generar actividades artísticas o bien servían de plantilla para la creación de una obra en potencia repetible;⁷

5) por último, y acaso de manera más radical, el modo en que 4'33" pone en crisis el concepto mismo de «obra». En muchos sentidos resultaría imposible trazar una genealogía de la obra temprana de Cage que resultara explicación suficiente de la explosiva irrupción de 4'33" y de la ruptura que este evento presupone.

Así las cosas, lo que me parece más importante en la relación de la obra de Cage con las artes visuales no es tanto el arte visual que él mismo hizo, ni tampoco, por necesaria que sea, su miríada de esfuerzos exegéticos, sino más bien la serie de gestos y desplazamientos, o la serie de estructuras si acaso, que desarrolló en su práctica musical, que eran susceptibles de transferirse y traducirse a otros medios.

A la hora de rastrear en algunos de los primeros proyectos los indicios que pudieran darles el calificativo de preparativos que allanaron el camino de 4'33", podríamos comenzar por dos obras clave que datan de 1939, *First Construction (in Metal)* e *Imaginary Landscape No. 1*. Estas composiciones tempranas contienen diseminaciones de racimos de percusión

6. Tal como he sostenido en otra parte, en su empleo del lenguaje, la versión mecanoscrita y lingüísticamente anotada de la pieza inaugura una práctica del *texto en tanto partitura* en la que tendrán cabida todos los sonidos, una práctica que coloca el lenguaje en la temporalidad ambivalente de la notación musical, en la que funciona como texto prescriptivo y como registro de lo que acaece, a la vez que simultáneamente cristaliza en una práctica de estructura puramente durativa. Escrita, a lo que parece, ya en fecha muy temprana, incluso en 1953, y con toda certeza terminada en 1958, la partitura de texto que Cage dedica a 4'33" ofrece un precedente no solo de las partituras textuales breves y de las instrucciones para performances que cultivaron los artistas de Fluxus a comienzos de los años sesenta, sino que también lo es con respecto a proyectos de arte conceptual que aparecieron a finales de la misma década. Véase Liz Kotz: «Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score», *October*, n.º 95 (primavera de 2001), pp. 54-89.

7. Esta tendencia a comparar la partitura musical con otros esquemas notacionales no era ni mucho menos infrecuente en los años sesenta, de manera muy notable en el libro del filósofo Nelson Goodman: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Nueva York: Bobbs-Merrill, 1968, así como en el tratado del arquitecto Lawrence Halprin titulado *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*. Nueva York: George Brazillier, 1969.

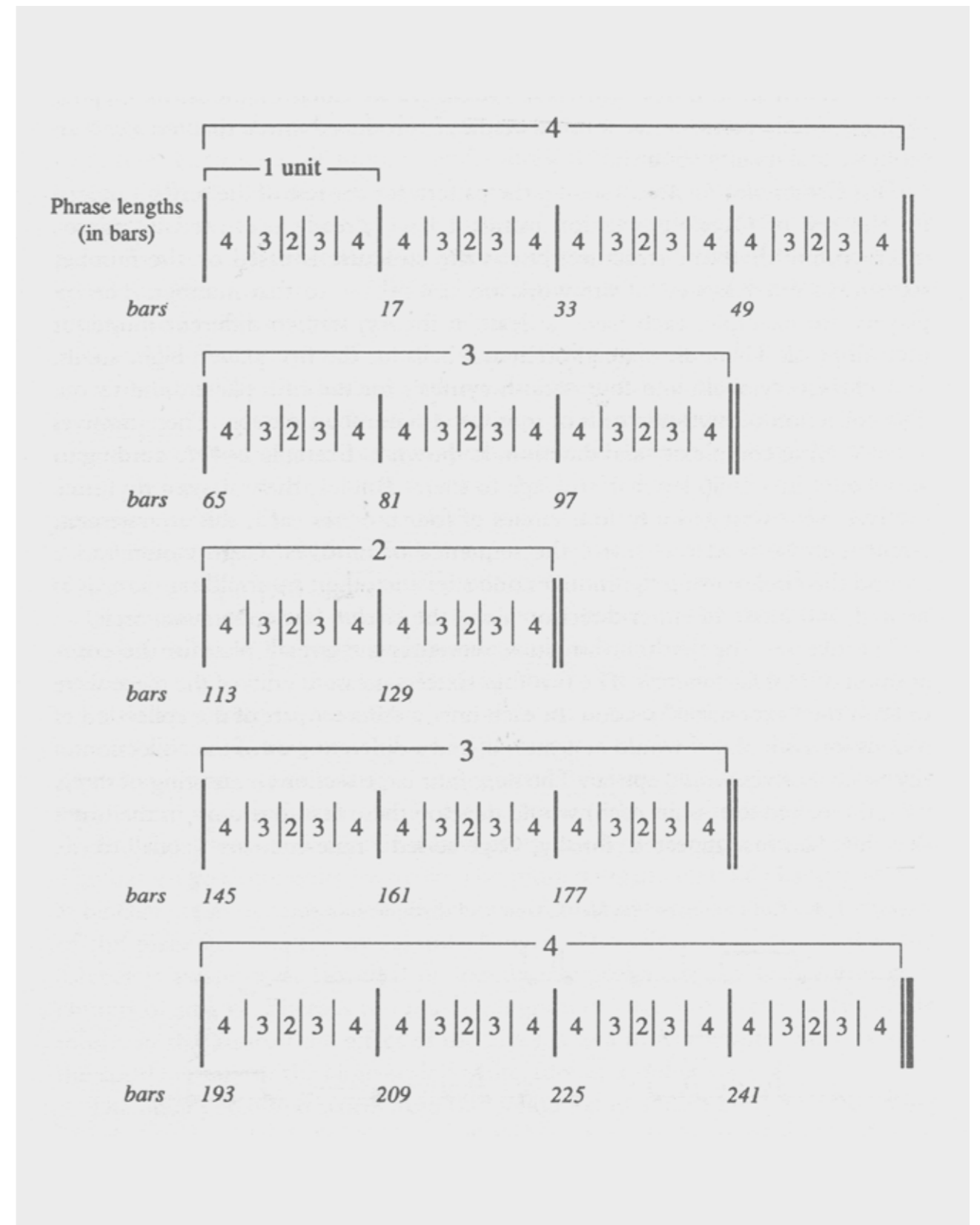
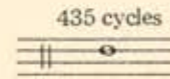


Gráfico de James Pritchett de la estructura micro-macroscópica de John Cage en *First Construction (in Metal)*, 1939. De James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 17. John Cage, *Imaginary Landscape No. 1*, 1939. Página interior (intervenciones de los músicos) y página 1 →

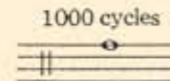
ORCHESTRA

Victor Frequency Record 84522 B
at 33-1/3 RPM



435 cycles

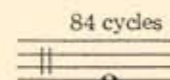
Victor Frequency Record 84522 B
at 78 RPM



1000 cycles

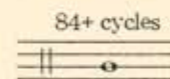
Player 1:

Victor Constant Note Record No. 24
(84519 B) at 33-1/3 RPM



84 cycles

Victor Constant Note Record No. 24
(84519 B) at 78 RPM



84+ cycles

Play on a single turntable provided
with a clutch for change of speed.
Initiate change with change of nota-
tion. Play rhythms indicated
by raising and lowering needle.

Player 2: Victor Frequency Record 84522 A



Play on a single turntable provided
with a clutch for change of speed.
(33-1/3 - 78 RPM). Begin at 33-1/3.
Thereafter shift clutch with each (x)
appearing in score.

This composition is written to be performed in a radio studio.
Two microphones are required. One microphone picks up the performance of Players 1 & 2.
The other that of Players 3 & 4. The relative dynamics are controlled by an assistant in the control room.
The performance may then be broadcast and/or recorded.

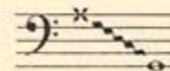
Player 3: Large Chinese Cymbal



Player 4: String piano



Mute strings with palm of hand.
To be played very evenly,
without accents except where indicated.



Sweep bass strings with gong beater.

4 parts

IMAGINARY LANDSCAPE NO. 1

John Cage
(1939)

♩ = 60

PLAYER 1

PLAYER 2

PLAYER 3

PLAYER 4

pp

p

p

mf

A

B

mf

f

p

mf

f

C

ff

pp

ff

mf

D

E

mf

mf

ff

p

mf

f

sobre tramas temporales predeterminadas, organizadas por medio de una estructura macrocósmica/microcósmica. Comenzando por estas obras, según sostiene James Pritchett, «las estructuras musicales basadas en extensiones temporales [...] pasaron a ser la base de toda la música de percusión que escribió Cage de 1939 en adelante», una práctica que dependía de la «concepción de las composiciones o interpretaciones como estructuras temporales».⁸ Y, según ha propuesto Paul Griffiths, «la ventaja que tiene la estructuración de la música por medio de las duraciones, y no por medio de un sistema armónico [...] estriba no solo en que el silencio se pueda tratar de acuerdo con las mismas reglas que el sonido, sino también en que esas mismas reglas se pueden aplicar de manera diferente a los sonidos tonales y a los ruidos, como sucede en *First Construction*».⁹

A medida que Cage se fue desplazando hacia los instrumentos no ortodoxos y no tonales, los racimos de «eventos sonoros» inmodificables y fundamentalmente ajenos a toda estructuración fueron desplazando la nota musical definida convencionalmente por el tono y el tiempo. En *First Construction* se produjo la fragmentación y dispersión completa de los eventos sonoros, reconvertidos en una estructura compleja, derivada matemáticamente, dependiente en exclusiva de los instrumentos de percusión. El diagrama que ha reconstruido Pritchett demuestra que *First Construction* se halla descompuesta en una serie de longitudes de frase arbitrarias a la vez que sistemáticas: en los primeros esfuerzos que llevó a cabo Cage a la hora de producir formas con materiales tan dispares, un patrón macrocósmico/microcósmico exige que cada uno de los compases se pliegue a la misma estructura, 4-3-2-3-4, que se emplea para organizar la pieza en su totalidad. Según apunta Pritchett, «la pieza consta de 16 unidades, cada una de las cuales tiene una duración de 16 compases, con un total de 256 compases».¹⁰

Esta estructura formal en forma de trama, impuesta inicialmente tanto en un nivel general («macrocósmico») como en el nivel nota-a-nota («microcósmico»), es un sistema que funciona con total independencia e incluso con absoluta indiferencia respecto del material sonoro. Dentro de este sistema, cualquier material audible puede tener la función de «evento sonoro», incluidos los registros de las pruebas de tono o los retazos de material musical prefabricado, como es el caso en *Imaginary Landscapes*. Así pues, es la propia rigidez de las estructuras predeterminadas, basadas en la duración de obras anteriores, la que permite la aparente «libertad» de muchos de los esfuerzos que posteriormente llevaría a cabo Cage. Según aclara Griffiths, en lo tocante a la coexistencia peculiar de una cuantificación rígida y una «libertad» aparente en las composiciones cageanas de los años cuarenta, «dentro de un marco fijo e inamovible, con materiales fijos, con modos fijos de trabajo, Cage se permitió una enorme libertad en el modo en que colocó los eventos dentro de una trama durativa»; ya en una fecha temprana, como es 1941, en *Third Construction*, «la división interna de las secciones no pone de relieve ninguna regularidad [...] [y este] había de ser el patrón del futuro».¹¹

8. James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 13.

9. Paul Griffiths: *John Cage*. Londres: Oxford University Press, 1981, p. 11.

10. Pritchett, op. cit., p. 16.

11. *Ibid.*, p. 12.

Así pues, en estas obras tempranas ya encontramos un modelo latente no solo de una práctica de pura estructura durativa, sino también de la equivalencia implícita de los materiales propios de dicha estructura. Asimismo, esta reconceptualización de la composición musical en tanto estructura temporal predeterminada, accesible a que se llene de cualquier contenido, de un modo inevitable recuerda las operaciones de un mecanismo de grabación de sonido, al menos en el modo en que un disco o una cinta ponen a disposición del usuario y le hacen accesible una cantidad de tiempo preprogramada, predeterminada, que ha de llenarse de todo lo que pueda suceder durante el mismo. Y en la medida en que estos «sonidos nuevos» pasan a primer plano, en toda su singularidad y en toda su dispersión, el papel del compositor pasa en cierto modo a segundo plano, queda relegado a la función de la organización de los sonidos, con un pragmatismo que se hace eco de Edgar Varèse. Cage gradualmente reconcilia el papel del compositor como constructor de sistemas con la realidad y la singularidad de estos sonidos, todo lo cual es conducente a la consecuencia radical de que la estructura queda desgajada del plano sonoro.

A First Construction había de seguir muy pronto una pieza de características más agresivas y futuristas, como es *Imaginary Landscape No. 1* «para discos de frecuencia constante y variable, un gong chino de gran tamaño y un piano de cuerda», que «ha de interpretarse en forma de grabación o emisión radiofónica».¹² Tal como había de recordar Cage más adelante, la serie «empleó discos de frecuencias constantes y variables en diversos giradiscos, cuyas velocidades se podían alterar. Las duraciones se controlaban mediante la subida y la bajada de la aguja. Esto supuso una utilización del equipo de grabación con propósitos más creativos que los acostumbrados, la mera reproducción», incluyendo el empleo de «sonidos minúsculos, para cuya audición era necesaria la amplificación».¹³

Es posible que debido a su persistente falta de acceso a un buen equipo sonoro y a un estudio de grabación sean relativamente pocas las primeras obras en las que Cage emplea medios identificables y propios de la «alta tecnología». Pero es importante recordar en qué medida sus primeras composiciones —y su modo de entender la música— aparecieron en relación con las nuevas tecnologías de la producción sonora, de la transmisión y la grabación del audio. Según ha señalado David Nicholls, entre otros, los primeros manifiestos de Cage lo sitúan en una vena declaradamente futurista, convertido en defensor de los nuevos recursos técnicos por los que se abogaba en *The Art of Noises*, de Luigi Russolo (1913-1916), en *New Musical Resources*, de Henry Cowell (1919/1930), y en la obra de Carlos Chávez, compositor mexicano, titulada *Toward a New Music: Music and Electricity*, que acababa de publicarse en 1937.¹⁴ En el análisis de Pritchett, «siguiendo a Russolo [...] el modelo que empleó Cage para el compositor no fue otro que el del inventor de nuevos sonidos y de nuevos instrumentos, y [...] la invención necesaria de nuevas formas y métodos

12. Descripción de Cage en el catálogo, «Notes on Compositions, I (1933-1948)», reimpresso en Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: Writer*. Nueva York: Limelight Editions, 1993, p. 7.

13. Cage: «A Composer's Confessions» (1948), en *ibid.*, p. 33.

14. Luigi Russolo: *The Art of Noises* [1913-1916], traducción e introducción de Barclay Brown. Nueva York: Pendragon Press, 1986; Henry Cowell: *New Musical Resources* [1916/1930]; Carlos Chávez: *Toward a New Music: Music and Electricity*. Nueva York: W. W. Norton, 1937.

15. Pritchett, op. cit., p. 12. Obviamente, el proyecto «futurista» que Cage basa en sí mismo posee raíces inmensamente más profundas que estas. En «“A New Musical Reality”: Futurism, Modernism, and “The Art of Noises”», Robert P. Morgan explora los antecedentes que se hallan en un libro muy influyente del compositor Ferruccio Busoni, un libro de 1906 titulado *Esbozo de una nueva estética musical*, en el que ya insiste en el agotamiento del lenguaje musical propio de Occidente, su sistema tonal y su instrumentación, apuntando lo siguiente: «Muchas de las ideas principales que se asocian al futurismo, si no todas ellas, así como el movimiento futurista en toda su amplitud, se desarrollaron y se intensificaron a lo largo de un dilatado periodo, que se remonta como mínimo a los primeros años del siglo XIX» (*Modernism/Modernity*, n.º 1.3 [1994], p. 131).

16. Cage: «For More New Sounds» (1942), en Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*. Nueva York: Da Capo Press, 1991, p. 66.

17. Cage: «The Future of Music: Credo» (1937/1940), *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961, pp. 6 y 3. [Hay edición española: «El futuro de la música: credo», *Silencio: conferencias y escritos*. Madrid: Árdora Ediciones, 2002, pp. 6 y 3, trad. Pilar Pedraza.] Si bien este ensayo desde hace tiempo se ha datado en 1937, Leta E. Miller sostiene de manera convincente que Cage no pudo haber impartido la charla de Seattle antes de 1940; véase Miller: «Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-1940)», en David W. Patterson (ed.), op. cit.; y «Cage’s Collaborations», en David Nicholls (ed.): *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

18. Cage: «El futuro de la música: credo», op. cit., p. 5.

compositivos»,¹⁵ un proyecto que Cage amplía mediante la reconceptualización de la música en tanto «organización del sonido», proclamando la percusión como vehículo lógico de la «reclamación musical del ruido».¹⁶

Entre los primeros manifiestos de Cage, es clave «El futuro de la música: credo» (que Leta Miller de manera muy convincente ha vuelto a datar en 1940, convirtiéndolo de ese modo en una plasmación retrospectiva que resume sus empeños de finales de los años treinta, más que una exploración prospectiva). En él, Cage relata explícitamente su interés en las estructuras durativas frente a las nuevas capacidades técnicas —instrumentos eléctricos que aportarán un control completo de las estructuras de los armónicos, de la frecuencia, de la amplitud y de la duración misma— y las nuevas posibilidades de grabación basadas en el cine, que posibilitan la medición de minúsculos espectros temporales. Además, reclama la creación de centros dedicados a la música experimental, centros que aportasen «los nuevos materiales, osciladores, mesas de mezclas, generadores, medios para la amplificación de pequeños sonidos, fonógrafos, etc., estarán disponibles para ser utilizados», permitiendo a los compositores modernos «capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales».¹⁷ Al contemplar la música de percusión como «una transición contemporánea desde la música influida por el teclado a la música del futuro que dará cabida todos los sonidos», Cage predice que en el futuro el compositor «tendrá frente a él no solamente el campo completo del sonido, sino también el campo completo del tiempo».¹⁸

Según aclara Nicholls en su detallada comparación del manifiesto de Cage con los escritos de Russolo y Chávez, Cage en ese momento no fue tanto un pionero que abriese nuevos caminos, cuanto más bien un entusiasta defensor de las corrientes musicales más heterodoxas, afines a un modernismo cada vez más internacional. Sin embargo, el empleo que dio Cage a la percusión, pasando de la «música influida por el teclado», propia del pasado, a la música del futuro, «en la que tendrán cabida todos los sonidos», a la sazón había de relanzar un replanteamiento completo de la naturaleza misma del sonido, abandonando lo que Cage denomina «el paso cauteloso» de las notas discretas y optando por el «campo» continuo, lo cual fue posible gracias a las nuevas tecnologías de amplificación, uso de los micrófonos, radio y cinta magnetofónica. En este lenguaje de pasos discretos y de propiedades continuas no es posible pasar por alto la transición que va de un sistema lingüístico de base convencional a las operaciones de la indexación mecánicamente (re)producida, con todos los enormes desafíos que ello supone para la producción del sentido.

Además de depender de un modelo de la composición entonces emergente, entendida como contenedor temporal neutro, podemos apreciar que, en obras como *Imaginary Landscape*, la heterodoxia de la instrumentación sirve para que las partituras de Cage sean cada vez más dependientes de la notación verbal. Uno de los efectos importantes que tuvo la dedicación de Cage a las nuevas tecnologías fue el modo en que de esta

forma se modifica la función de la notación. En *Imaginary Landscape No. 1* es algo que se aprecia de manera aún embrionaria: aunque la primera página de la partitura parece responder a una notación musical harto convencional, la instrumentación es resueltamente heterodoxa. A resultas de ello, todo lo que hace la notación comienza a cambiar: una nota en una página, en vez de ser la representación de una nota ideal, empieza a convertirse, en cambio, en algo más semejante a una instrucción de cara a una acción determinada.

Este modelo «operativo» de notación musical pasa a primer plano a la vez que los materiales musicales de Cage se tornan cada vez menos ortodoxos. Aunque la partitura de Cage para las *Sonatas and Interludes* sigue pareciendo convencional, la función de la notación se ha alejado de manera cada vez mayor de la representación de los sonidos, acercándose hacia este modelo operativo en el que se indican las acciones que es preciso llevar a cabo. Siendo la culminación de casi una década de trabajo con el piano preparado, las *Sonatas and Interludes* son testimonio de que Cage abandonó las relaciones matemáticamente generadas del todo con sus partes tal como las había empleado en composiciones anteriores como *Construction e Imaginary Landscape*, para adoptar procedimientos que representaban lo que más adelante él mismo iba a describir hablando «del desplazamiento de la música en tanto estructura a la música en tanto proceso».¹⁹ En «Precursores de la música moderna», texto escrito después de terminar las *Sonatas and Interludes*, Cage propone un modelo de «coincidencias de eventos con puntos de estructura temporal» dentro del cual acontecen los eventos específicos, aunque con independencia de un contenedor temporal y más amplio:

En el caso de la estructura, el ritmo no es otra cosa que las relaciones entre las longitudes de tiempo. [...] En el caso de un año, la estructura rítmica es una cuestión de estaciones, meses, semanas y días. Otras longitudes temporales, como los que dura un incendio o la interpretación de una pieza de música, ocurren accidental o libremente sin el reconocimiento explícito de un orden que lo abarque todo, pero, sin embargo, necesariamente dentro de ese orden. [...] Cualquier sonido de cualquier timbre y graduación tonal [...], cualquiera que sea su contexto, simple o múltiple, es natural y concebible dentro de una estructura rítmica que igualmente acepta el silencio.²⁰

Renunciando a empeños anteriores para imponer relaciones formales y complejas, Cage anuncia en este momento la completa independencia del «evento» y la «estructura»: los eventos ahora son entidades plenamente singulares, que no dependen de la posición que ocupen dentro de la estructura, ni tampoco de la relación que tengan unos con otros. Así se entiende que el concepto de «evento sonoro» emerja por sí solo a partir de este empleo de la estructura como matriz preexistente que funciona única y exclusivamente como contenedor, un marco temporal capaz de abarcarlo todo, de reunir en su seno todos los sonidos, incluido el silencio. En vez de imponer activamente una estructura, una organización o una jerarquía sobre estos elementos, el tiempo es por el contrario un contenedor neutral dentro del cual puede suceder cualquier cosa, según demuestra

19. «Interview with Richard Kostelanetz» (1984), en Richard Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*. Nueva York: Limelight Editions, 1988, p. 162.

20. Cage: «Precursores de la música moderna» (1949), *Silencio*, op. cit., p. 65.

21. Cage: «Conferencia sobre nada», *Silencio*, op. cit., p. 112.

22. Pritchett, op. cit., p. 71.

23. Esta nueva función de la notación, así como la relativa imprevisibilidad del piano preparado en tanto instrumento, se pueden considerar precursoras de la «indeterminación» más programática de la obra de Cage. Griffiths propone que el primer solo que escribió Cage para piano preparado, *Bacchanale* (1940), inaugura en realidad una «relación oblicua y novedosa entre sonido y partituras»; y es que si bien «sobre la página impre-sa tal pieza [...] tiene todas las trazas de ser música normal y corriente para piano», apunta que «la totalidad del sentido de la notación se ha transformado. Ya no se trata de una representación exacta del sonido, sino que es tan solo un sistema de instrucciones que se dan al intérprete». Griffiths, op. cit., p. 14.

Cage en su «Conferencia sobre nada», de 1950, conferencia impartida en tanto entrega formalizada dentro de una serie de estructuras rítmicas pre-establecidas: «Como ven, puedo decir lo que sea.»²¹ Este nuevo modelo, de una no continuidad completamente des-jerarquizada, allana el camino del momento en que Cage cultive tanto el «azar» como el «silencio». Según expone Pritchett, allí donde Cage había empleado previamente el silencio, sobre todo como medio de articulación de sonidos agrupados —esencialmente, a manera de puntuación—, ahora afirma la intercambiabilidad del sonido y el silencio, en tanto «eventos de estatus idéntico».²²

Como ya sabemos, la «preparación» de las *Sonatas* entrañó una notación suplementaria y extraordinariamente minuciosa, que de manera significativa remodela estas figuras, tomando la forma de una «tabla de preparaciones» que se plasma en un diagrama trazado y medido con todo esmero. No es de extrañar que esta segunda «partitura», el gráfico o la tabla de preparaciones que semeja una tabla, que a menudo se reproduce más como ilustración de la obra, como las funciones explicativas de la anotación —históricamente, provincia de las instrucciones parentéticas, lingüísticas o matemáticas, sobre el modo en que es preciso interpretar una partitura—, de manera cada vez mayor se haga cargo de las funciones representativas de la notación musical propiamente dicha. En esta precisa tabulación de las medidas, de los materiales y de los métodos de colocación, la «tabla de preparaciones» ejemplifica el desplazamiento que se produce hacia la notación en tanto especificación de las acciones, de los objetos y los procedimientos.²³

La «indeterminación» cageana representa un posible resultado de esta re-configuración de la notación, pasando de una representación idealizada a algo que más bien semeja un modelo «operativo», como una lista de instrucciones o un conjunto de procedimientos. Y si bien los subsiguientes proyectos artísticos de los años sesenta, como pueden ser las partituras de eventos proto-Fluxus, podrían relacionar esta función instructiva o de mero procedimiento con el lenguaje, es interesante reseñar que este modo operativo surge por vez primera dentro de la notación musical de aspecto más convencional, y solo con posterioridad se transfiere a los números, a las inscripciones gráficas, al texto escrito. Con todo, al tiempo que la tabla de preparaciones tal vez aún pueda servir para describir las piezas para piano preparado, la función ilustrativa de la partitura enfrentada a la obra en sí sufre un desplazamiento. Vistos retrospectivamente, las *Sonatas and Interludes* tal vez representen una crisis, una indicación de las rupturas que aún estaban por producirse.

Algunos de los efectos que tienen estos desplazamientos en la función de la notación y en el papel del intérprete se pueden comprobar en la composición titulada *Water Music*, que Cage escribió en 1952, varios meses antes de 4'33". Compuesta «para un pianista, empleando también una radio, silbatos, contenedores de agua, una baraja de naipes, un palo de madera y objetos para preparar un piano», *Water Music* fue casi con toda

24. Véase William Fetterman: *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*. Ámsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

25. Robert Dunn (ed.): *John Cage*. Nueva York: C. F. Peters, 1962, p. 43.

26. Pritchett, op. cit., p. 89.

27. Entrevista con Richard Kostelanetz (1984), en *Conversing with Cage*, op. cit., p. 162. La versión que se interpretó en el concierto que acompañó a la exposición *25-Years Retrospective*, fue 5'43".

seguridad la primera de las «piezas teatrales» de Cage, adelantándose en tres meses al «Evento teatral» sin título que tuvo lugar en Black Mountain College, según ha señalado William Fetterman.²⁴ La pieza se estrenó en la New School en mayo de 1952, e inicialmente llevó por título la fecha o el lugar de su interpretación —así, «66 W. 12», o, más adelante, «Aug. 12, 1952»—,²⁵ en una constante retitulación (más adelante abandonada) que presuntamente obedecía a la intención de dar a cada interpretación el nombre de una «obra» distinta. Pritchett señala que Cage incorporó intencionalmente algunas acciones teatrales en las tablas empleadas para componer la pieza; por ejemplo, en un momento determinado el pianista reparte los naipes de la baraja entre las cuerdas del piano; asimismo, *Water Music* fue «la primera pieza de todas sus composiciones en la que Cage empleó el tiempo cronometrado, y no el tiempo meramente métrico, en sus duraciones».²⁶ Organizado como un cartel que el público debía contemplar durante la interpretación de la pieza, el formato idiosincrático vino a cristalizar el empleo de la partitura musical que iba a desarrollar Cage como objeto visual único que se resiste a su traducción en la notación convencional. Y la autonomía funcional de esta notación, en tanto objeto visual, tal vez sirva como indicador de este estatus cambiante de la obra, que ya no es posible ilustrar ni representar por medio de su partitura.

Culminando una dilatada serie de esfuerzos por emplear las nuevas tecnologías entonces disponibles en el medio de la generación de sonidos, había de ser en *Williams Mix* (1952), «una partitura [...] para hacer música sobre cinta magnetofónica», donde Cage llevó a cabo su encuentro más prolongado con la tecnología del audio. Hoy ya es casi legendario que la obra de Cage y su trato con la cinta magnetofónica alteró notablemente su concepción de la naturaleza del sonido y del tiempo, además de transformar de forma definitiva su empleo de la notación. Por su estructura material, la cinta de audio manifiesta el tiempo como un *continuum* espacial, y lo somete a una intensiva manipulación. Sin embargo, frustrado por el fracaso que cosechó en su intento de alcanzar el control por medio del empalme y la sincronización de cintas, Cage paradójicamente iba a encontrar en la cinta de audio «un augurio para optar por lo no fijado», además de renunciar a todo control y desplazarse hacia procedimientos más basados en el proceso en sí. En su absurda complejidad, en su absurda precisión, *Williams Mix* representa la culminación de una serie de crisis que hallarán respuesta en 4'33".

A juzgar por todos los datos de que disponemos, el proceso consistente en recopilar y empalmar manualmente los sonidos grabados que confeccionan la obra fue realmente arduo e incluso enojoso: «Me costó más o menos un año, con ayuda ajena, el trabajo de montaje de la totalidad de *Williams Mix*, que en sí constaba de una duración poco superior a los cuatro minutos».²⁷ La intensiva fragmentación a que somete Cage los materiales sonoros aparentemente surgió de su deseo de integrar los nuevos medios técnicos de la cinta magnetofónica en el proceso de la

28. Christian Wolff recuerda que Cage estaba familiarizado con las músicas de cintas magnetofónicas de Oscar Luening y Vladimir Ussachevsky desde sus tiempos en Columbia, aunque las consideraba insuficientes: «Podría haber sido interesante debido al empleo de la cinta, pero musicalmente emplearon la cinta de modos que parecían demasiado semejantes a los de otros tipos de música. Ese era todo el problema de la primera música grabada en cinta; en realidad, era preciso replantearse todo el proceso debido a las tecnologías.» En David W. Patterson: «Cage and Beyond: An Annotated Interview with Christian Wolff», *Perspectives of New Music* 32/2 (verano de 1994), p. 64.

29. Kostelannetz (ed.): *Conversing with Cage*, op. cit., p. 162. Wolff confirma que «en la obra de Cage, deseaba obtener sonidos que no fuera posible conseguir en una grabación, y así por ejemplo descubrió que si se corta la cinta formando un ángulo resulta que afecta al envoltorio decadente del sonido. Por eso, cuando compuso *Williams Mix*, el ángulo del corte en el que se hizo el empalme pasó a formar parte de la composición». Patterson: «Cage and Beyond», op. cit., p. 65.

30. Kostelannetz (ed.): *Conversing with Cage*, op. cit., p. 164.

31. «Interview with Michael Kirby and Richard Schechner» (1965), en *ibid.* p. 163.

32. Citado en Calvin Tomkins: *The Bride and the Bachelors*. Nueva York: Penguin, 1976, p. 116.

composición, en vez de emplear esos mismos medios para hacer algo que recordara siquiera de lejos la música convencional.²⁸ Trabajando en el estudio de dos ingenieros de sonido, Louis y Bebe Barron, y con la ayuda del compositor Earle Brown, Cage insistió no solo en someter cada uno de los parámetros sonoros a una serie de determinaciones laboriosamente conducidas al azar, sino también en trabajar físicamente, a mano, con la cinta de audio, explorando «formas de cambiar el sonido no por medio de diales, sino cortando físicamente la cinta».²⁹ Si bien parece una perogrullada que las nuevas tecnologías sonoras potencialmente descomponen la nota discreta o la unidad del tiempo, el modo en que Cage recuerda cómo trabajó en *Williams Mix* lo ilustra de manera muy gráfica: «Lo que resultó tan fascinante en la posibilidad de las cintas era que un segundo, que siempre habíamos considerado un espacio temporal relativamente breve, se tradujera en una longitud de 38 centímetros. Pasó a ser de ese modo algo bastante largo, algo que se podía trocear. Morty Feldman [...] tomó un fragmento de seis milímetros y nos pidió que incluyésemos en él un total de 1.097 sonidos, y así lo hicimos. Efectivamente, lo hicimos.»³⁰

La partitura, que llegó a tener casi quinientas páginas, nunca llegó a publicarse. Es fama que Cage la describió diciendo que era «como un patrón de modista: se indica literalmente por dónde habrá de cortarse la cinta, y se coloca la cinta sobre la partitura misma».³¹ Sin embargo, en vez de funcionar como un ejercicio de control, esta composición extremadamente detallada más bien dio por resultado todo lo contrario: los sonidos se distorsionaban, las medidas nunca llegaban a ser exactamente iguales dos veces seguidas, las secciones que supuestamente debían sincronizarse se descuadraban de manera mínima pero pese a todo perceptible. Si bien esto indudablemente fue debido al menos en parte a los arcanos procedimientos y a las primitivas tecnologías empleadas, Cage evidentemente dio en entender que tales discrepancias eran intrínsecas al aparataje empleado. Más adelante iba a declarar lo siguiente, sobre la duración de la composición de *Williams Mix*: «Comencé a alejarme de toda la idea del control, incluso del control por medio de las operaciones de azar. Para mí fue una encrucijada. Me tomé nuestro fracaso en el intento por lograr la sincronización como un augurio para optar por lo no fijado, en vez de cambiar mis métodos para lograr una mayor fijeza. Hoy, cómo no, se dispone de equipamientos que posibilitan un control muchísimo más preciso, y hay muchas personas que los emplean para avanzar en esa dirección.»³²

Así pues, más de una década antes de que se llevasen a cabo los primeros experimentos sostenidos con el escalonamiento de las cintas magnetofónicas, como hicieron Tony Conrad, Steve Reich, Terry Riley y otros, Cage había de interpretar este fracaso en el intento por lograr una sincronización perfecta, incluso con cintas complejas, de múltiples pistas, como una licencia para liberar las relaciones entre elementos simultáneos con el fin de permitir una superposición no planificada y los encuentros que se producen al azar, proclamando incluso en un texto de 1957 que «los que han aceptado los sonidos no deliberados se dan cuenta ahora de

33. Cage: «Música experimental» (1957), *Silencio*, op. cit., p. 11. Según sugiere Griffiths, «el compositor pasa a ser el autor de una propuesta, el que crea “oportunidades para la experiencia”, al tiempo que se niega esas aparentes intenciones de expresarla, limitación y conformación que Cage voluntariamente había reclamado en sus obras anteriores a 1951. No menos radicalmente se alteraron las funciones del intérprete y las del oyente. [...] Sus mayores esfuerzos de los años cincuenta [...] [fueron] invitaciones a Tudor para que este explotase los límites más lejanos de una técnica de virtuoso formidable, y que descubriese de ese modo lo imprevisto y lo imprevisible. También el oyente se encuentra ante el desafío que le supone una concentración absoluta, sin relacionar lo que escucha con toda experiencia previa, manteniendo además un estado de receptividad sin trabas, en el que se puedan aceptar los eventos con toda tranquilidad». Griffiths, op. cit., p. 37.

34. Rosalind Krauss: «*A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*». Londres y Nueva York: Thames & Hudson, 1999, p. 59.

35. Cage: «Música experimental: doctrina» (1955), *Silencio*, op. cit., p. 13.

que la partitura, el requerimiento de que varias partes se toquen en una determinada unidad, no es una representación exacta de cómo son las cosas. Ahora componen partes, pero no partituras completas, y las partes pueden combinarse de manera inimaginable. Esto significa que cada interpretación de estas obras musicales es única».³³

La unicidad, lo irreplicable, la no interferencia, la no selectividad, la apertura perceptiva a todo lo que pueda acontecer: esos iban a terminar por ser los rasgos diferenciales de una estética inequívocamente cageana. Sin embargo, por más unificado que todo este proyecto pueda parecer, sobre todo en una mirada retrospectiva, las prácticas a las que dio lugar dentro solamente de la obra de Cage iban a seguirse por caminos diversos y divergentes. Uno de ellos, tal vez aquel en el que se suele insistir más comúnmente, condujo «hacia el teatro», incluso a medida que la unidad perceptiva y provisional del sonido o de la audibilidad dieron paso a una serie de actividades híbridas que «llamaban la atención tanto auricular como ocular». A mediados de los años sesenta, los proyectos cageanos orientados hacia lo teatral iban a erosionar las distinciones que se dan entre compositor, intérprete y público, en una serie de espectáculos participativos y multimedia. Otro camino bastante menos reconocido fue el auge, dentro de la nueva música, de un nuevo virtuosismo interpretativo, si bien al requerir Cage una menor especialización de los procedimientos compositivos paradójicamente impuso una serie de exigencias imprevistas en lo tocante a la destreza física, el rigor técnico y la innovación conceptual de los intérpretes, revelando tal vez la parte disciplinar que subyace al proyecto utópico y liberador de la indeterminación. En cuanto a los artistas minimalistas y posminimalistas, la explícita activación del receptor que Cage lleva a cabo en todas sus dimensiones, ambivalentemente participativas y disciplinares, desplazaría la atención desde la organización interna del objeto hacia aquello que Rosalind Krauss ha denominado «vector fenomenológico», entablando un diálogo entre «la actividad de la organización y de conexión y un sujeto que se relaciona con un mundo considerado pleno de sentido».³⁴

Las propias composiciones que hizo Cage en los años cincuenta y sesenta suscitaron esta receptividad novedosamente activada por medio de la multiplicación y la dispersión de los fenómenos: «Cuando se presta atención a la observación y audición de muchas cosas a la vez, incluso aquellas que forman parte del ambiente —convirtiéndose, pues, en algo inclusivo en vez de excluyente—, no puede surgir (somos turistas) la cuestión de la elaboración, en el sentido de formar estructuras comprensibles.»³⁵ Sin embargo, la compresión y la radicalización de todas estas estrategias en *4'33"*, la obra en que con mayor claridad cristaliza todo el nuevo papel del oyente, ofrece otras posibilidades: una en la cual se produce tanto una concentración perceptiva (en las vicisitudes del sonido en sus más sutiles y dramáticas variaciones y todas las demás cosas que puedan estar sucediendo al mismo tiempo) y, asimismo, una redefinición del marco conceptual (puesto que la retirada del «contenido» musical manifiesto

THE POCKET THEATRE PRESENTS

"VEXATIONS"

by

ERIK SATIE

Performed by the Pocket Theatre Piano Relay Team
For the benefit of the Foundation for Contemporary Performance Arts
Monday, September 9, 1963 at 6:00 PM

Players in order of appearance:

6:00-6:20	Viola Farber	3:20-3:40	Christian Wolff
6:20-6:40	Robert Wood	3:40-4:00	Robert Wood
6:40-7:00	MacRae Cook	4:00-4:20	David Tudor
7:00-7:20	John Cale	4:20-4:40	John Cage
7:20-7:40?	[REDACTED]	4:40-5:00	James Tenney
7:40-8:00	John Cage	5:00-5:20	Viola Farber
8:00-8:20	Christian Wolff	5:20-5:40	Robert Wood
8:20-8:40	David Del Tredici	5:40-6:00	MacRae Cook
8:40-9:00	David Tudor	6:00-6:20	John Cale
9:00-9:20	Phillip Corner	6:20-6:40?	[REDACTED]
9:20-9:40	James Tenney	6:40-7:00	Phillip Corner
9:40-10:00	Viola Farber	7:00-7:20	Christian Wolff
10:00-10:20	Robert Wood	7:20-7:40	David Del Tredici
10:20-10:40	MacRae Cook	7:40-8:00	David Tudor
10:40-11:00	John Cale	8:00-8:20	John Cage
11:00-11:20?	[REDACTED]	8:20-8:40	James Tenney
11:20-11:40	Phillip Corner	8:40-9:00	Viola Farber
11:40-12:00	Christian Wolff	9:00-9:20	Phillip Corner
12:00-12:20	David Del Tredici	9:20-9:40	MacRae Cook
12:20-12:40	David Tudor	9:40-10:00	John Cale
12:40-1:00	John Cage	10:00-10:20?	[REDACTED]
1:00-1:20	James Tenney	10:20-10:40	Phillip Corner
1:20-1:40	Viola Farber	10:40-11:00	Christian Wolff
1:40-2:00	Robert Wood	11:00-11:20	David Del Tredici
2:00-2:20	MacRae Cook	11:20-11:40	David Tudor
2:20-2:40	John Cale	11:40-12:00	John Cage
2:40-3:00?	[REDACTED]	12:00-12:20	James Tenney
3:00-3:20	Phillip Corner	12:20-12:40	David Tudor

HOUSE RULES

Patrons may enter or leave at any time. Price is always \$5.00 for first admission. Punch time clock when entering and leaving. Refunds will be figured for elapsed time thus registered at the rate of 5 ¢ for each twenty minutes, with a 20 ¢ bonus at the end of the program for those who have remained throughout. Patrons may check their time cards with box office when going out and pick them up when they return later at no additional cost.

Piano by Steinway

Time clock courtesy of Union Time

Recorders

36. Parece ser que durante el viaje que hizo en 1949 a Europa encontró Cage la partitura de las *Vexations* de Satie, en la que propone 840 repeticiones de una breve frase musical; según Calvin Tomkins, Cage quiso interpretarla ya desde 1950, pero solo consiguió organizar el estreno mundial de la misma en 1963 y en Nueva York, en una interpretación de dieciocho horas y cuarenta minutos, con diez pianistas, la bailarina Viola Farber y músicos como John Cale, Christian Wolff, Phillip Corner y James Tenney, además del propio Cage; véase Tomkins, op. cit., pp. 138-139. Según la versión de George Plimpton, parece ser que Warhol asistió al concierto y que luego afirmó haberlo presenciado en su totalidad; véase Jean Stein: *Edie: An American Biography*. George Plimpton (ed.). Nueva York: Dell, 1982, p. 191.

37. Una versión anterior de este ensayo se presentó en una mesa redonda titulada «John Cage: Repercussions», que tuvo lugar en Los Ángeles en febrero de 2009. Dejo aquí constancia de mi gratitud a Sandra Skurvida por haberme invitado. Aquella exposición se basó en ideas y materiales desarrollados originalmente en «Words on Paper Not Necessarily Meant to Be Read as "Art": Postwar Media Poetics from Cage to Warhol» (tesis de doctorado, Columbia University, 2002), así como en mi libro *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007. Mi agradecimiento a Mark So por sus ideas y desafíos a lo largo de muchos años.

y de todo su potencial concentra la atención en las estructuras subyacentes y en las convenciones de la interpretación y de la realización. En las prácticas interdisciplinarias que aparecen a finales de los cincuenta y ya en los años sesenta, los artistas cada vez más se dedicarán a explorar la duración, la repetición, las estructuras en serie, los procesos, en un cúmulo de gestos de los que se hace eco Cage en sus prolongados esfuerzos por presentar la primera interpretación pública de las tristemente famosas *Vexations* de Erik Satie, que dieron por resultado un concierto hoy legendario, de casi diecinueve horas de duración.³⁶

Si nos remontamos al periodo de formación, a los primeros años de la obra de Cage, se aprecia algo en esta serie de gestos, algo que parece sumamente relevante en el presente en que vivimos, algo que se aprecia en la interacción entre las tecnologías más avanzadas del momento y los medios digamos de baja tecnología, y también entre estructura e indeterminación, hallando la libertad del juego y «el permiso para que nada permanezca fijo» entre las estructuras más rigurosamente determinadas. En un momento determinado, Cage (o David Tudor) sopla pompas de jabón en un recipiente lleno de agua, y a renglón seguido dedica meses enteros a empalmar manualmente fragmentos de una cinta de audio. Parte de lo que sigue intrigándonos en torno a Cage es que estos no constituyen proyectos discretos e incluso opuestos, tratándose más bien de impulsos que se producen en el mismo momento, en una relación compleja, de modo que la escueta notación operativa de 4'33" (en sus diversas versiones) aparece más o menos al mismo tiempo que las barrocas figuras trazadas a mano para *Water Music*.

Situada en esta trayectoria, 4'33" es una especie de gozne sobre el que bascula todo lo demás, siendo a la vez una culminación lógica de los experimentos compositivos que condujeron a ella y un genuino avance, una ruptura con la que se dio paso a formas completamente nuevas de pensamiento en torno a la práctica y la composición. Para el momento en que llegamos a 4'33", el estatus mismo de «la obra» se halla en entredicho; la notación ya no define la obra, sino que es un artilugio que mantiene la pieza en marcha, que produce sus sucesivas realizaciones. Es posible que una de las lecciones que se derivan del progreso de Cage, un progreso que se lleva a cabo a trancas y barrancas, con crisis continuas, sea su condición de proyecto artístico vivo, que en cuanto tal no se puede reducir a un conjunto de reglas o de conceptos, ni tampoco a la seductora caja de herramientas que propone Rainer, de «repetición, secuenciación indeterminada, secuenciación a la que se llega por medios aleatorios, movimiento ordinario/no transformado», equipo que tan productivo resultó en su obra, y en la de tantos otros, a comienzos de los años sesenta. Muy al contrario, tal vez podamos entender el proyecto de Cage como algo fragmentario, de final abierto, que ofrece un conjunto de herramientas apto para desmenuzar los lenguajes y las estructuras, y para crear nuevas estructuras y nuevas realizaciones.³⁷

M U S I C O F C H A N G E S
FOR PIANO SOLO

John Cage

THE RHYTHMIC STRUCTURE, 3-5 6 $\frac{3}{4}$ -6 $\frac{3}{4}$ -5-3 $\frac{1}{2}$, IS EXPRESSED IN CHANGING TEMPI (INDICATED BY LARGE NUMBERS) (BEATS PER MINUTE). A NUMBER REPEATED AT THE SUCCEEDING STRUCTURAL POINT INDICATES A MAINTAINED TEMPO. ACCELERANDOS AND RITARDS ARE TO BE ASSOCIATED WITH THE RHYTHMIC STRUCTURE, RATHER THAN WITH THE SOUNDS THAT HAPPEN IN IT.

THE NOTATION OF DURATIONS IS IN SPACE. 2 $\frac{1}{2}$ CM. = \downarrow . A SOUND BEGINS AT THE POINT IN TIME CORRESPONDING TO THE POINT IN SPACE OF THE STEM OF THE NOTE (NOT THE NOTE-HEAD) IN THE CASE OF A SINGLE WHOLE NOTE THIS STEM-POINT IS IMAGINED BEFORE THE NOTE (AS \downarrow), IN THE CASE OF ADJACENT-IN-PITCH WHOLE NOTES, BETWEEN THEM (AS \downarrow), IN THE CASE OF A GLISSANDO, IN THE CENTER OF THE DURATION INDICATED. A STACCATO MARK INDICATES A SHORT DURATION OF NO SPECIFIC LENGTH. A CROSS (+) ABOVE AN \downarrow OR AT THE END OF A PEDAL NOTATION INDICATES THE POINT OF STOPPING SOUND AND DOES NOT HAVE ANY DURATION VALUE. FRACTIONS ARE OF A \downarrow OR OF 2 $\frac{1}{2}$ CM.

PEDALS ARE INDICATED: $_$ = SUSTAINING; $_$ = AFTER THE ATTACK, SUSTAINING OVERTONES; $_ _ _ _$ = UNA CORDA; $_ _ _ _ _$ = SOSTENUTO.

NOTE:

ACCIDENTALS APPLY ONLY TO THE TONES THEY DIRECTLY PRECEDE. \blacklozenge (A DIAMOND) = A KEY DEPRESSED BUT NOT SOUNDED. TONE-CLUSTERS ARE NOTATED AS IN THE WORK OF HENRY COWELL.

DYNAMICS ARE BETWEEN fff AND ppp . ACCENTS ARE INDICATED BY A LOUDER DYNAMIC FOLLOWED BY A SOFTER ONE; E.G. $ff > mf$ IS A ff SOUND ACCENTED LESS THAN $ff > p$.

IT WILL BE FOUND IN MANY PLACES THAT THE NOTATION IS IRRATIONAL; IN SUCH INSTANCES THE PERFORMER IS TO EMPLOY HIS OWN DISCRETION.

80

IMAGINARY LANDSCAPE NO. 4
OR MARCH NO. 2

FOR 12 RADIOS

John Cage

Handwritten musical score for page 28, system 1-12. The score consists of 12 staves. Staff 1 has notes with fingerings 9, 6, and 9. Staff 2 has notes with fingerings 7, 7, and 7, and a circled '3'. Staff 3 has notes with fingerings 7 and 7, and a circled '3'. Staff 4 has notes with fingerings 13 and 13, and a circled '3'. Staff 6 has notes with fingerings 4 and 3. Staff 7 has notes with fingerings 3 and 3, and a circled '3'. Staff 8 has notes with fingerings 1, 7, and 5. Staff 9 has notes with fingerings 5, 9, and 4, and a circled '3'. Staff 12 has notes with fingerings 3 and 3, and a circled '3'.

Handwritten musical score for page 28, system 13-24. The score consists of 12 staves. Staff 13 has notes with fingerings 6 and 6. Staff 14 has notes with fingerings 7, 7, and 7, and a circled '3'. Staff 15 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'. Staff 16 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'. Staff 17 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'. Staff 18 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'. Staff 19 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'. Staff 20 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'. Staff 21 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'. Staff 22 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'. Staff 23 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'. Staff 24 has notes with fingerings 6 and 6, and a circled '3'.

4'33"

FOR ANY INSTRUMENT OR COMBINATION OF INSTRUMENTS

John Cage

1 PAGE 7 INCHES = 56"

2

30

8-52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

1

NOTE: THE TITLE OF THIS WORK IS THE TOTAL LENGTH IN MINUTES AND SECONDS OF ITS PERFORMANCE. AT WOODSTOCK, N.Y., AUGUST 29, 1952, THE TITLE WAS 4'33" AND THE THREE PARTS WERE 35", 2'40", AND 1'20". IT WAS PERFORMED BY DAVID TUDOR, PIANIST, WHO INDICATED THE BEGINNINGS OF PARTS BY CLOSING, THE ENDINGS BY OPENING, THE KEYBOARD LID. AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE, A COPY IN PROPORTIONAL NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMER. IN IT THE TIMELENGTHS OF THE MOVEMENTS WERE 30", 2'23", AND 1'40". HOWEVER, THE WORK MAY BE PERFORMED BY ANY INSTRUMENTALIST(S) AND THE MOVEMENTS MAY LAST ANY LENGTHS OF TIME.

FOR IRWIN KREMER

I

TACET

II

TACET

III

TACET

IMAGINARY LANDSCAPE NO.5

FOR ANY 42 PHONOGRAPH RECORDS

1/12/52, N.Y.C.

John Cage

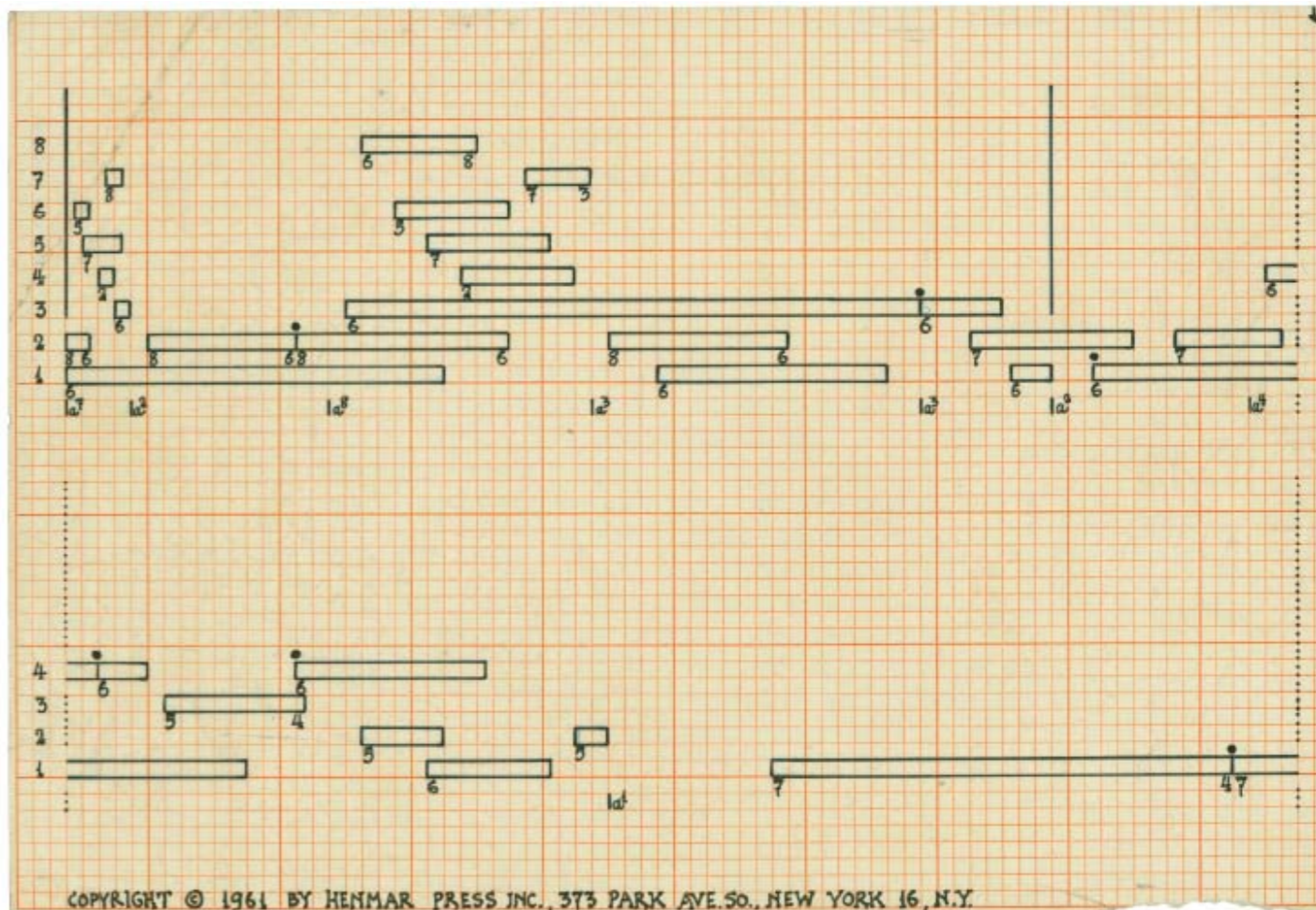
COPYRIGHT © 1961 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.

THIS IS A SCORE FOR MAKING A RECORDING ON TAPE, USING AS MATERIAL ANY 42 PHONOGRAPH RECORDS. (IT WAS WRITTEN FOR THE DANCE, PORTRAIT OF A LADY, BY JEAN ERDMAN. THE RECORDS USED WERE EXCLUSIVELY JAZZ.)

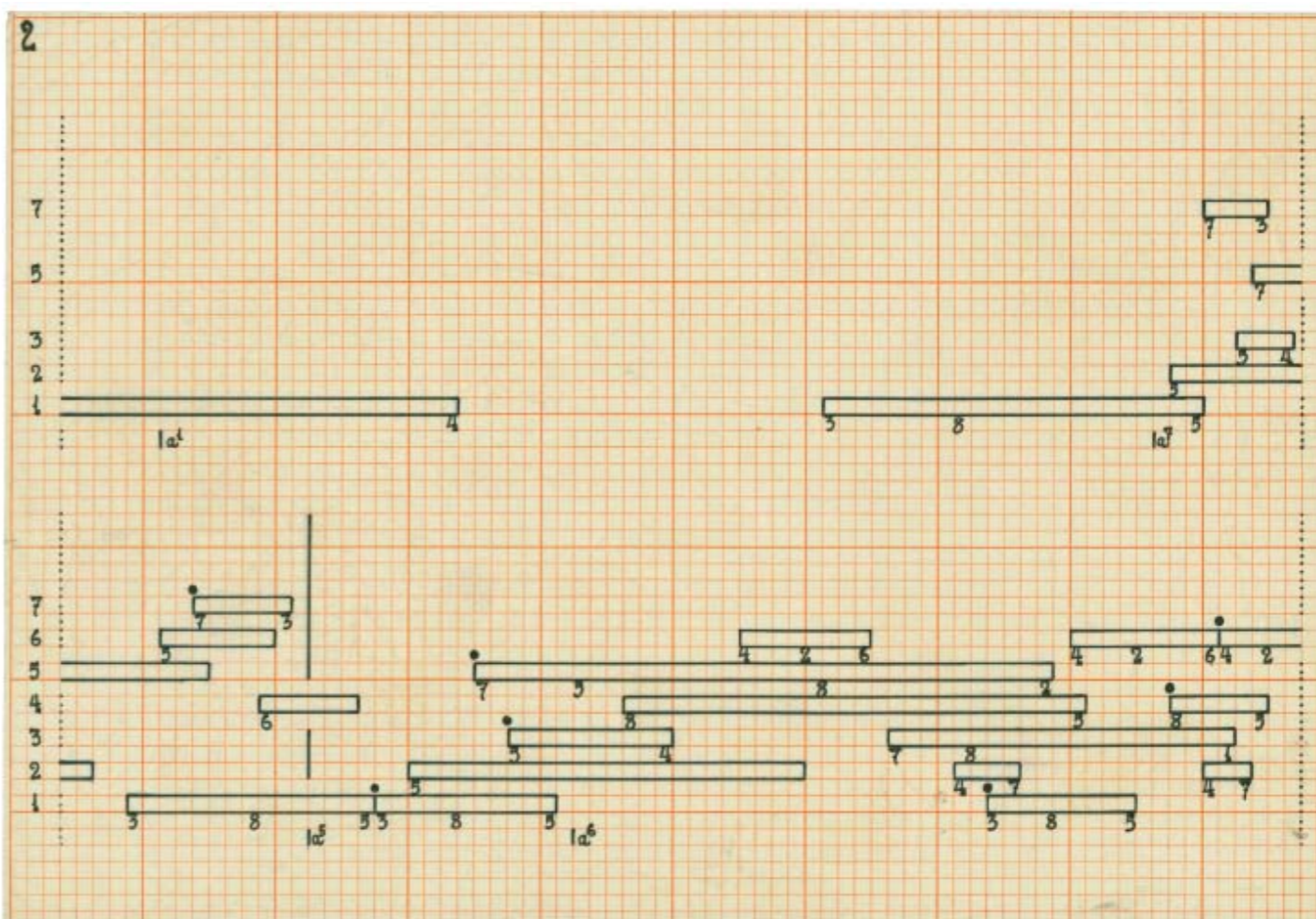
EACH GRAPH UNIT EQUALS 3 INCHES OF TAPE (15 I.P.S.) EQUALS 1/5 SECOND. THE NUMBERS BELOW OUTLINED AREAS REFER TO AMPLITUDE: SOFT (1) TO LOUD (8); SINGLE NUMBER = CONSTANT AMPLITUDE, 2 NUMBERS = CRESC. OR DIM., 3 OR MORE = ESPRESSIVO. • INDICATES CHANGE OF RECORD. BEGINNINGS AND ENDINGS OF SYSTEMS (2 ON A PAGE) ARE INDICATED BY DOTTED LINES.

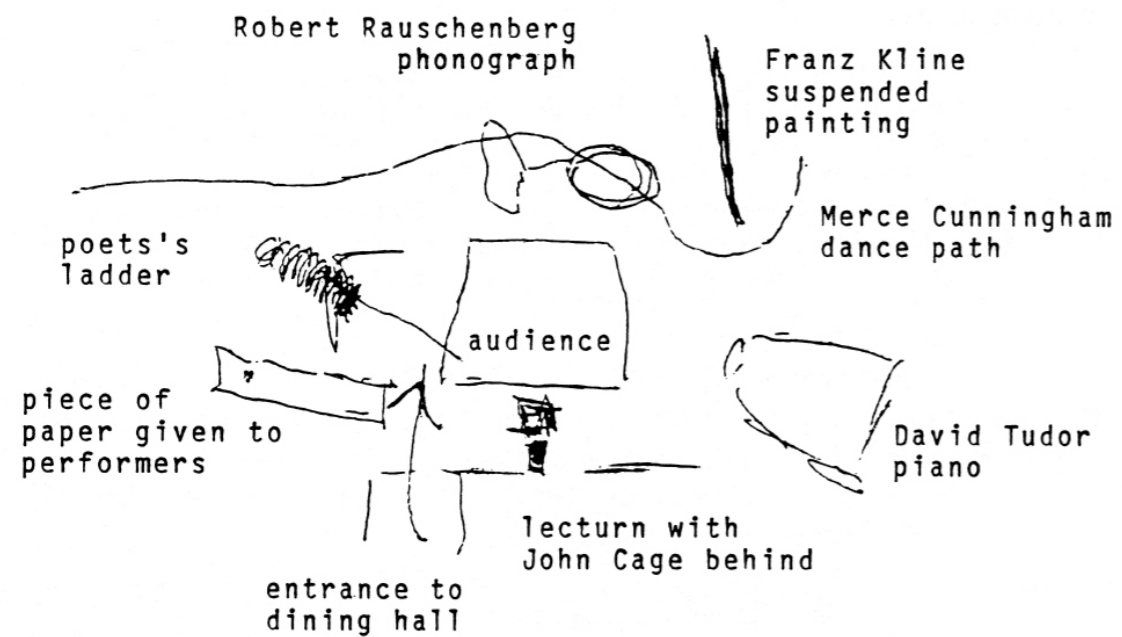
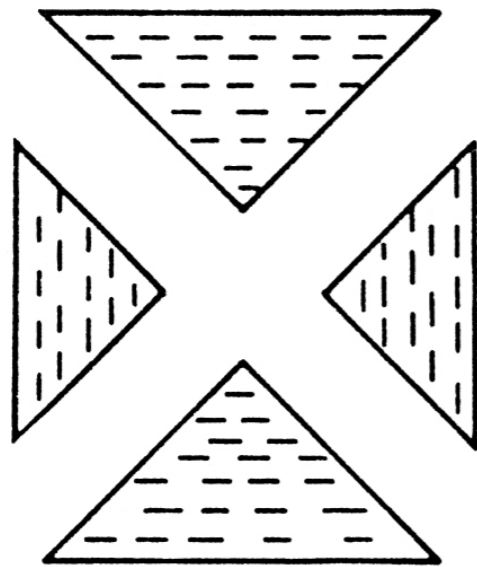
THE RHYTHMIC STRUCTURE IS 5 X 5. THE LARGE DIVISIONS ARE INDICATED BY VERTICAL LINES THROUGH THE SYSTEMS. THE SMALL DIVISIONS ARE INDICATED BY SHORT VERTICAL LINES BELOW THE SYSTEMS FOLLOWED BY A NOTATION (E.G. a^3) GIVING THE DENSITY OF THAT PARTICULAR SMALL STRUCTURAL PART. AT THE 4TH LARGE STRUCTURAL DIVISION, THERE IS THE SIGN, M→I, MEANING "MOBILITY → IMMOBILITY." THIS REFERS TO THE METHOD OF COMPOSITION BY MEANS OF THE I-CHING.

THE RECORD, USED IN PERFORMANCE, MAY BE TAPE OR DISC.



COPYRIGHT © 1961 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.





Proyectos:

Begin at 16 min.
 play freely until 23 min.

Begin again at 24:30
 play freely until 35:45

Begin at 38:20
 play freely until 44:25

John Cage

SOME EXPLANATIONS REGARDING THE SCORE OF THE WILLIAMS MIX:

This is a score for the making of music for magnetic tape. Each page has 2 'systems' comprising 3 lines each. These 3 lines are 3 tracks of tape and they are pictured full-size, so that the score constitutes a pattern for the cutting of tape and its splicing. It has been found by experiment that various ways of cutting the tape affect the attack and decay of the sounds recorded on the tape. Therefore these are all indicated exactly when they involve simple or double cuts across the tape. When the desired cutting to be done exceeds this simplicity one sees in the score a cross (in green pencil). It is then the business of the splicer to freely cut the tape, even to 'pulverize' it, in a complicated way. When arrows appear in the score on diagonal lines, this refers to a way of splicing on the diagonal at the angle and in the direction notated which produces an alteration in all the characteristics of the recorded sound.

Within each enclosed shape, one may read a designation of the sound to be spliced. These (all audible phenomena) are categorized as A, B, C, D, E or F and according to whether the frequency, overtone structure and amplitude are predictable or not, c or v. Thus Cvvv (4th track, 1st system) is a sound of the category C (electronically produced or 'synthetic' sounds) in which all the three characteristics mentioned above are v or variable, i.e. unpredictable. Cccc will be a sound of the same category, the 3 characteristics being c or constant, i.e. predictable.

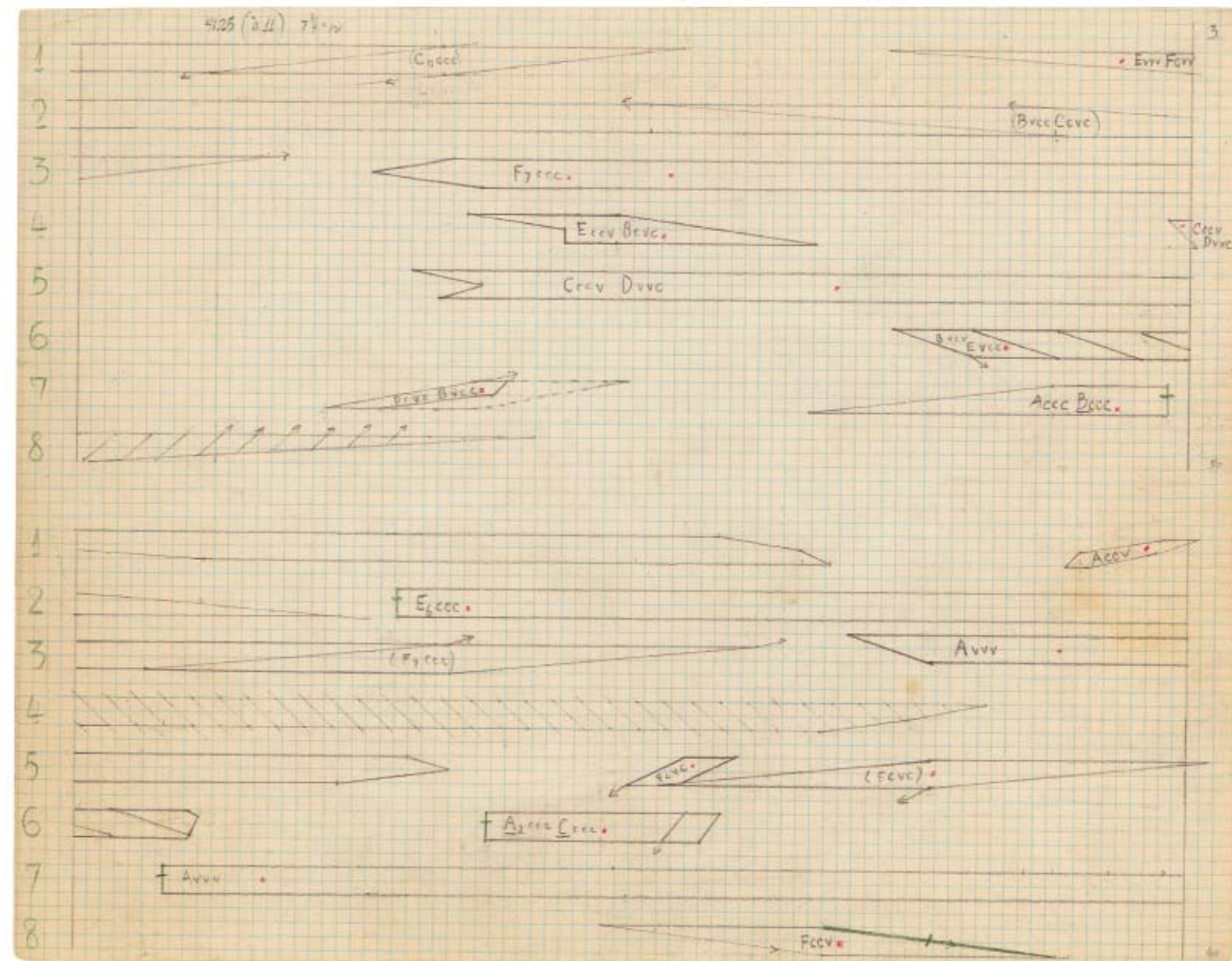
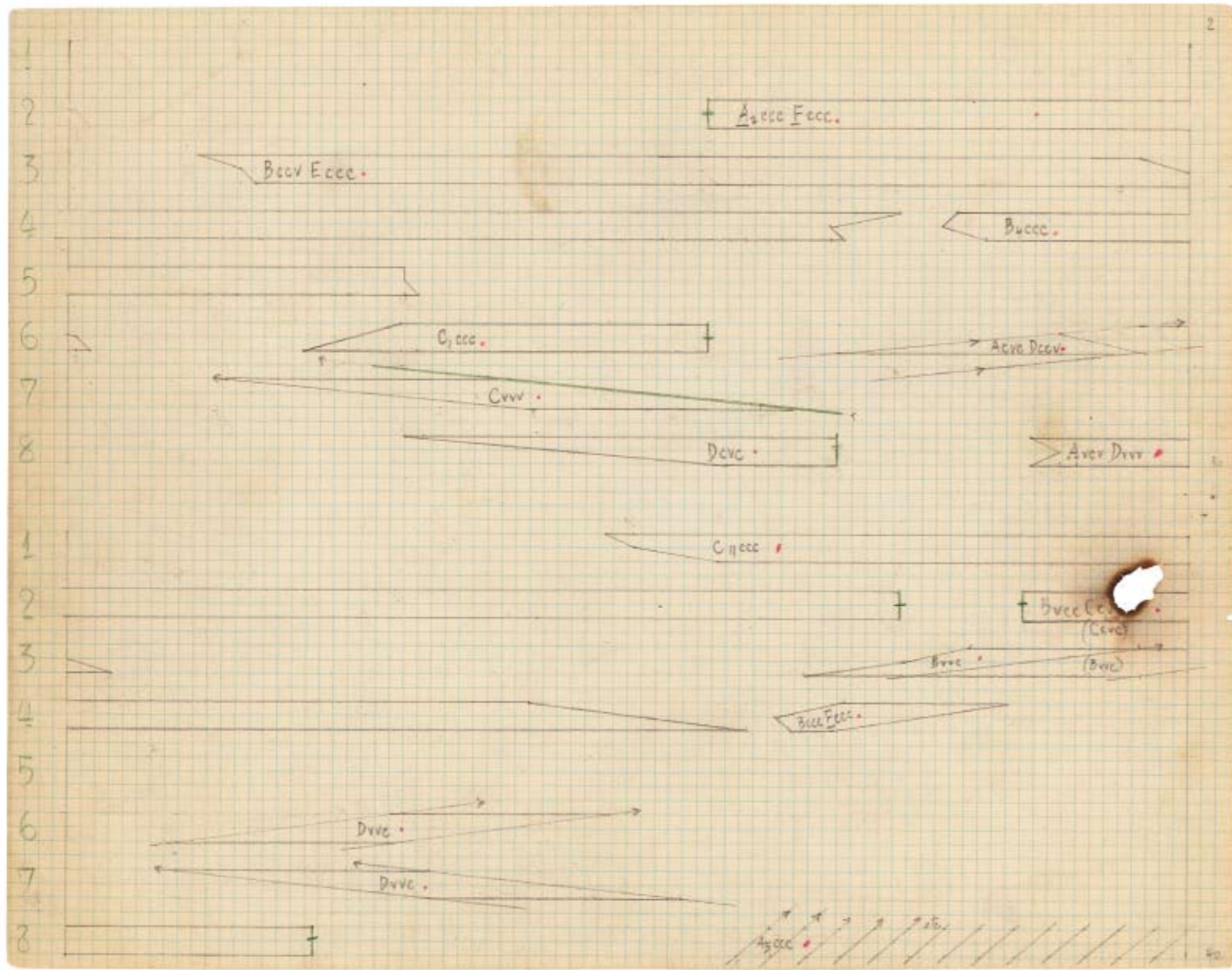
When a sound is described as double, e.g. DcvcEccc, electronic mixing has produced the combination. When a sound has an underlined designation, e.g. A1cccDccc, the A₁ part has been made into a loop, thus bringing about a rhythmic pattern characteristic and then electronically mixed with the D constituent.

Red dots indicate that the actual splicing was completed.

This score is written for tape travelling at 15 inches per second. Therefore, each page is the score of 1 and one-third seconds. Thus the 192 pages constitute the score of a piece only a fraction over 4½ minutes.

A : city sounds; B: country sounds; C: electronic sounds;
 D : manually produced sounds, including the literature of music;
 E : wind produced sounds, including songs;
 F : small sounds requiring amplification to be heard with the others.

The library of sounds used to produce the Williams Mix numbers around 500 to 600 sounds.



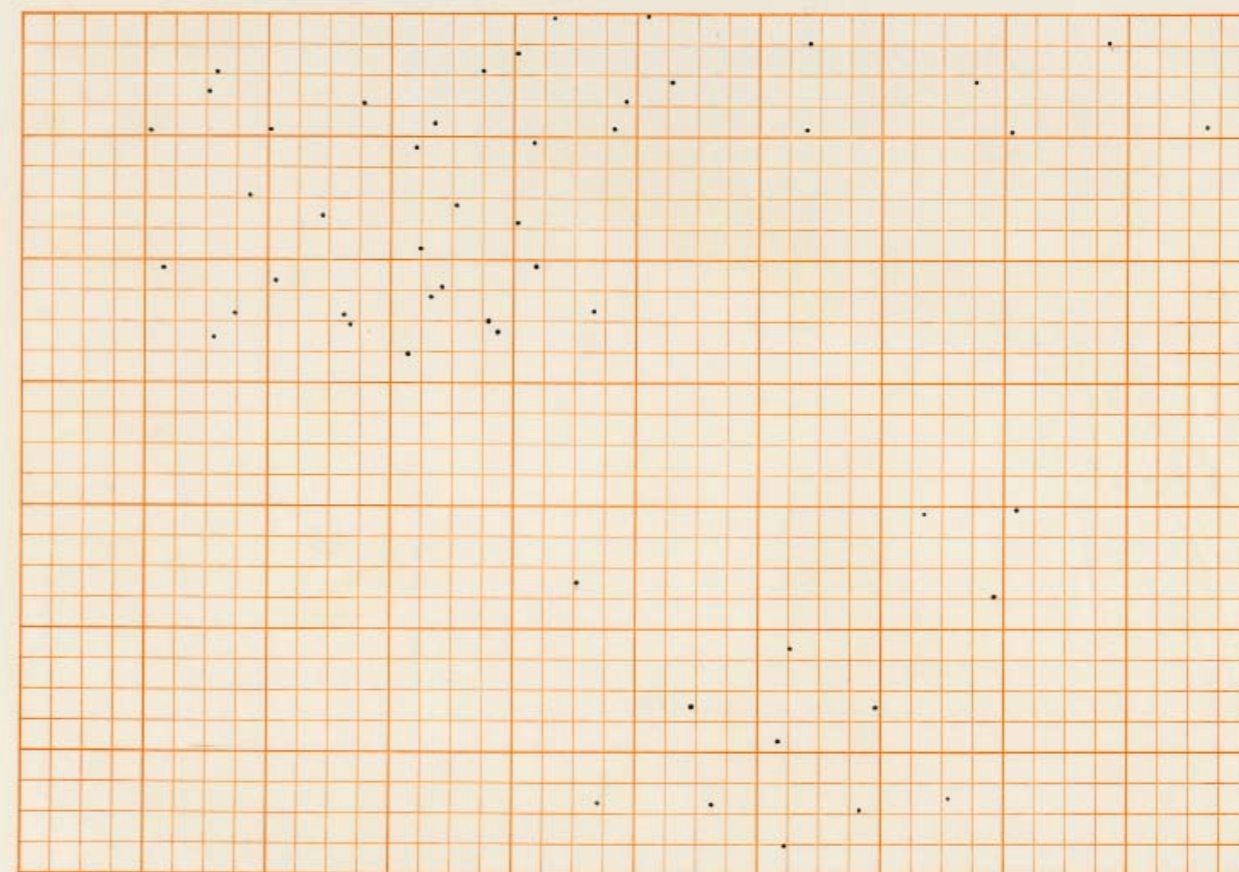
MUSIC FOR CARILLON (GRAPH) NO. 1

FOR MARY CAROLINE RICHARDS

EACH PAGE HAS TWO SYSTEMS OF 10 SECONDS EACH (EXCEPT THE FINAL SYSTEM WHICH IS 9 SECONDS),
SPACE REPRESENTING TIME HORIZONTALLY, RELATIVE PITCH VERTICALLY WITHIN 3 LARGE
SQUARES OF THE GRAPH. VERSIONS FOR 2 AND 3 OCTAVE INSTRUMENTS HAVE BEEN MADE.
OTHERS CAN BE MADE FROM THIS MATERIAL.

John Cage

COPYRIGHT © 1961 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SOUTH, NEW YORK 16, N.Y.



COPYRIGHT © 1961 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.

2



Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33"

James Pritchett

Al principio íbamos en pos de lo que podríamos llamar una belleza imaginaria, un proceso de vacío básico en el que surgen muy pocas cosas. [...] Y entonces, cuando de verdad nos pusimos a trabajar, se produjo una especie de avalancha que no se correspondía del todo con aquella belleza que nos parecía debía ser el objetivo. ¿Hacia dónde vamos entonces? [...] Bueno, lo que hacemos es ir directos hacia adelante; por allí encontraremos, sin duda, una revelación. No tenía ni idea de que esto iba a pasar. Me imaginaba que ocurriría algo distinto. Las ideas son una cosa y lo que sucede es otra.

—John Cage, «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?»¹

La sala vacía

Cuando se concibió esta exposición, en su centro tendría que haberse hallado una sala vacía, «una sala completamente vacía, que los visitantes de la exposición tendrán que sortear o cruzar sin que medie explicación alguna».² Los planes han cambiado, y la sala vacía ha desaparecido; sin embargo, fue este rasgo lo que más me llamó la atención cuando se me invitó a aportar un ensayo a este catálogo. Se trataba de algo insólito que en un museo se fuera a exponer una sala vacía, puesto que el museo es un lugar al que se acude con el único propósito de presenciar objetos que posean interés o belleza. Nadie va a un museo para mirar paredes blancas, para caminar por salas vacías. Sin contexto de ninguna clase, nos sentiríamos desconcertados con esto; llegaríamos tal vez a pensar que habíamos equivocado el camino, o (en el caso de quienes tienen un gusto más aventurero) que había tenido lugar un robo sumamente audaz. Sin embargo, estos mismos visitantes saben que esta es una exposición sobre John Cage, y en ese caso la sala vacía hubiese adquirido sentido pleno. «Ah, la pieza insonora», hubiésemos dicho con una sonrisa de complicidad.

4'33", la «pieza insonora», es con toda probabilidad la creación más célebre de John Cage. Yo diría que todo el que reconozca el nombre de Cage sabe que escribió una pieza musical que consta íntegramente de silencio. Es una pieza que se ha convertido en una especie de icono de la cultura de la posguerra, como lo son las latas de sopa de Warhol, o en un latiguillo útil para rematar chistes y caricaturas, o en el trampolín que ha dado lugar a un sinnúmero de análisis y discusiones, o en prueba patente del extremismo de una vanguardia destructiva que surgió en los años cincuenta y sesenta.

No es de extrañar que esta pieza haya traído tanta cola. De entrada, es un gesto dramático sumamente cautivador. En la interpretación con que se estrenó, el virtuoso pianista David Tudor se sentó al piano, abrió la tapa del teclado y permaneció sentado durante treinta segundos. Luego cerró la tapa. Volvió a abrirla para permanecer sentado y en silencio por espacio de otros dos minutos y veintitrés segundos. Al cabo, cerró y volvió a abrir la tapa una vez más, permaneciendo en ese tercer «movimiento» sentado durante un minuto y cuarenta segundos. Por último, cerró la tapa y salió del escenario. Eso fue todo. Si se cuenta con el tipo de intérprete adecuado, un acto como este puede resultar fascinante, y Tudor realmente dio la talla del tipo de intérprete idóneo, puesto que poseía una maestría indiscutible en su dominio del instrumento, y una gravedad de propósito que era palpable para todo el público.

En parte, si esta interpretación dramática resulta cautivadora es por la inmensa sencillez del concepto. El compositor no crea nada en absoluto. El intérprete sale al escenario y no hace nada. El público presencia este acto sumamente elemental, el acto de permanecer sentado y en silencio. Además, todo tiene lugar en una sala de conciertos al estilo occidental, lo cual otorga una mayor gravedad histórica y artística al desarrollo del acto y nos incita a ubicarlo en algún contexto cargado de importancia.

La pieza puede resultar difícil para todos los públicos, como lo hubiera sido la sala vacía en el centro de la exposición. En términos generales, en la cultura occidental nadie está acostumbrado a permanecer sentado y en silencio durante un período de tiempo cualquiera, y menos aún en una sala de conciertos. Lo natural es que surjan tensiones, seguidas de controversias, seguidas a su vez de la mala reputación del intérprete o del compositor. Frente al silencio, en un entorno que no controlamos, en el que no esperábamos que algo así sucediera, nuestra respuesta es limitada en el mejor de los casos: es posible desear que eso acabe cuanto antes, o bien desear que se generen sonidos más interesantes y que valga la pena escuchar, o bien es posible que nos sintamos un tanto amedrentados, o insultados, o que nos pongamos pensativos, refinados, que nos sintamos burlados, confusos, aburridos, agitados, contentos, adormilados, atentos, filosóficos o, toda vez que «lo hemos captado», que nos pongamos incluso vanidosos, o engreídos. Sea como fuere, ¿de veras pensamos que 4'33" es una pieza musical? ¿Qué quiso decir Cage cuando la compuso? ¿Cómo tenemos que tomarnos esta música? A mi entender, la historia de 4'33", de las circunstancias vitales de Cage cuando la compuso, puede ayudarnos a dar con la respuesta a estas preguntas.

Ruido (1937-1942)

Para alguien que recorra las primeras secciones de esta exposición, o para alguien que de otro modo esté familiarizado solamente con las primeras obras de John Cage, en un principio la pieza muda puede resultar motivo de desconcierto, y es que, si examinamos la música que hizo Cage en los

1. John Cage: «Where Are We Going? And What Are We Doing?», *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961, pp. 220-222. [Hay edición española: «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?», *Silencio: conferencias y escritos*. Madrid: Ardora Ediciones, 2002, pp. 220-222, trad. Pilar Pedraza.]

2. Julia Robinson: «John Cage: Sound & Silence, From Experimental Composition to Experimental Art», documento sin fecha, facilitado al autor en junio de 2008.

años treinta y en los primeros cuarenta, difícilmente encontraremos nada que recuerde al silencio. Sin embargo, el silencio se convertiría en un elemento crucial en la producción de Cage, aquello a lo que más a menudo recurría, además de ser por añadidura el título de su primer y más influyente libro de ensayos.

En realidad, en los comienzos de su actividad compositiva, Cage promocionó la antítesis del silencio: el ruido. Entonces se pronunció a favor de emprender la búsqueda «de sonidos más novedosos». Inspirándose en Luigi Russolo y los futuristas de los inicios del siglo xx, Cage se entregó con entusiasmo al uso de los instrumentos de percusión entendiéndolos como forma adecuada para expandir el territorio de la música, de tal modo que incluyera sonidos que reflejaran con mayor fidelidad la naturaleza de la cultura industrial que observaba a su alrededor:

Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante.³

Esta cita está tomada de un ensayo que Cage publicó en 1937 con el título de «El futuro de la música: Credo». En este trabajo se tocan muchas de las teorías que darían fama a Cage: los sonidos no son más que sonidos, y todos son válidos por igual; un compositor actúa como experimentador, descubriendo nuevas posibilidades sonoras; es importante emplear tecnologías propias del siglo xx para crear música del siglo xx. En este ensayo temprano, sin embargo, falta la identificación del silencio como base subyacente de todas estas posturas. En este texto, la palabra «sonido» aparece veintiséis veces, las palabras «tono» y «ruido» muchas más, mientras que la palabra «silencio» no aparece en ningún momento.

Lo que sí aparece es un extenso comentario sobre la estructura musical, basado en lapsos temporales:

El compositor [...] tendrá frente a él no solamente el campo completo del sonido, sino el campo completo del tiempo. El «fotograma» o fracción de segundo [...] pasará a ser probablemente la unidad básica de medida de tiempo.⁴

Desde finales de los años treinta, Cage estructuró todas sus composiciones en la dimensión del tiempo: se trata de frases y secciones de una longitud particular y mensurable en el tiempo. En «El futuro de la música: Credo», previó la manipulación del tiempo procedente de las técnicas de los compositores de bandas sonoras para películas, pero en realidad su recurrencia al tiempo a la hora de hallar una base estructural provenía más bien de sus trabajos con bailarines. Muchas de sus composiciones más tempranas fueron el acompañamiento de piezas de danza moderna, en las que se le daban medidas o frases precisas a las que debía ceñirse cuando compusiera su música. Su devoción por la música de percusión también contribuyó al uso de estructuras de duración, dado que las estructuras basadas en la armonía o en la melodía no se hallaban a su disposición. Aunque en esta época no fuera consciente de ello, esta recurrencia al tiempo en tanto base para la estructura musical de sus piezas

3. Cage: «El futuro de la música: credo», *Silencio*, op. cit., p. 3.

4. Ibid, p. 5.

fue uno de los factores que predispondrían a Cage de cara a su posterior encuentro con el silencio.

Quietud (1942-1948)

En los inicios de los años cuarenta, Cage tuvo una gran ambición: rebo-saba ideas grandiosas, sueños grandiosos, y tuvo una marcada predilección por los sonidos grandiosos. En un ensayo de 1939 describe su música de percusión en términos violentos:

En la actual etapa de revolución, está justificada una saludable anarquía. Es necesario llevar a cabo experimentos golpeando cualquier cosa —cazuelas de latón, cuencos, tuberías de hierro—, cualquier cosa que caiga en nuestras manos. No solo golpear, sino frotar, hacer sonidos de cualquier forma posible.⁵

Obtuvo cierta notoriedad, e incluso una fama más bien dudosa, primero en San Francisco y después en Chicago. Su debut en las emisoras de radio tuvo lugar cuando la CBS le encargó que escribiera la música para una obra radiofónica de Kenneth Patchen. En el *Chicago Daily News* se le presentó de este modo: «La gente lo llama ruido... Pero él lo llama música.»⁶

Sin embargo, y como suele suceder a menudo en la vida, los vientos cambian: las ganancias se convierten en pérdidas y la fama en descrédito. En 1942, Cage se mudó de Chicago a Nueva York con la esperanza de tener a su disposición los recursos de un gigante mediático como era la CBS. Pero su suerte cambió: primero la CBS dejó de contar con sus servicios, y luego le dio la espalda su mecenas, Peggy Guggenheim. No le fue posible desplazar su colección de instrumentos de percusión desde Chicago; en consecuencia, le resultó imposible formar una orquesta en Nueva York. Fue un período muy difícil en su vida, tanto en el plano personal como en lo profesional.

Con sus grandes sueños todavía pendientes de hacerse realidad, volvió a empezar de nuevo, aunque acaso con más modestia. Retornó al trabajo con el piano preparado (un piano con objetos insertados entre las cuerdas para alterar el sonido), instrumento que había inventado años atrás, pero que apenas había tocado durante el período de la orquesta de percusión. En lo referente a la música, Cage estaba solo por completo, y el piano preparado le proporcionó una manera de componer para sonidos de percusión sin necesidad de instrumentos diversos, ni necesitar tampoco el concurso de otro intérprete. Al trabajar con Merce Cunningham compuso una serie de obras de música de danza para piano preparado, con lo que desarrolló un estilo lleno de sutileza y de energía sosegada para este instrumento. Las cuerdas asordinadas del instrumento lograron que se aquietara la propia voz de Cage.

Cage también exploró asuntos espirituales en Nueva York. Estudió las obras de autores como Ananda Coomaraswamy y Meister Eckhart.⁷ Se relacionó con Joseph Campbell y Alan Watts. Y, mucho más importante, trabó amistad con la músico Gita Sarabhai, quien a decir de Cage «llegó

5. Cage: «Objetivo: nueva música, nueva danza» (1939), *Silencio*, op. cit., p. 87.

6. Pence James: «People Call it Noise, but He Calls it Music», *Chicago Daily News* (19 de marzo de 1942).

7. Coomaraswamy fue un historiador del arte, de nacionalidad india, autor de *The Dance of Shiva* (1924; hay edición española: *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*. Madrid: Siruela, 2006) y de *The Transformation of Nature in Art* (1934; hay edición española: *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós, 1997). De este último libro, Cage adoptó la sentencia de que el arte debería «imitar a la naturaleza en su manera de obrar» (pp. 10-11). Meister Eckhart fue un místico cristiano del siglo xiv. Cage tenía una considerable familiaridad con sus sermones, que citó a menudo en sus escritos a partir de 1949. Para una información más detallada sobre estas figuras (y otras), véase James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 36-38 y 45-47.

8. Cage: «A Composer's Confessions» (1948), *MusikTexte*, n.º 40/41 (agosto de 1991), p. 65.

como un ángel de la India». ⁸ Enseñó a Cage la música y la estética de la India a cambio de lecciones de música occidental. «El propósito de la música es acallar y serenar el espíritu, haciéndolo susceptible a las influencias divinas»: esas son las célebres palabras que dijo a Cage. Y estas palabras le conmovieron en lo más hondo, convirtiéndose en piedra angular de su obra.

De este modo, en Vassar College, en 1948, un Cage mucho más sereno y más sabio impartió una conferencia con el notable título de «A Composer's Confessions». En esta ocasión, el público escuchó la historia de un compositor que se había sentido insatisfecho con su carrera, y que al cabo comenzó a buscar respuestas en su interior. Describió en estos términos la tarea de la composición que llevaba a cabo:

En mi nuevo piso con vistas al East River, en la parte baja de Manhattan, vuelto de espaldas a la ciudad, mirando el agua y el cielo. La quietud de este retiro me llevó por fin a enfrentarme a esta cuestión: ¿con qué objetivo escribe uno música?⁹

La respuesta, naturalmente, se la había proporcionado Sarabhai: la música condiciona el espíritu y lo lleva a «momentos de plena realización en la vida». ¹⁰

Cage consideraba que el materialismo preponderante en la cultura occidental era un serio obstáculo de cara a la consecución de este propósito. Percibía su pernicioso influencia en su propia vida y en su trabajo:

Me molesta de verdad haber malgastado la mayor parte de mi vida musical en la búsqueda de nuevos materiales. La significación de los nuevos materiales es que representan, en mi opinión, el incesante deseo que es propio de nuestra cultura, el deseo de explorar lo desconocido. Antes de conocerlo, lo desconocido inflama nuestros corazones. Cuando lo conocemos, la llama se apaga y solo resurge cuando pensamos en algo nuevo a la par que desconocido. En nuestra cultura, este deseo ha encontrado expresión en los nuevos materiales, porque nuestra cultura tiene fe no en el pacífico centro del espíritu, sino en una proyección siempre esperanzada y tendente hacia las cosas según nuestro propio deseo de culminación. ¹¹

Precisamente en este contexto describió Cage su propio deseo (preocupado de que pudiera considerarse absurdo) «de componer una pieza de silencio ininterrumpido y venderla a Muzak Co.» ¹² Iba a titularse *Silent Prayer*, y Cage hablaba muy en serio al afirmar su intención de crearla. ¹³ La idea de venderla a la compañía Muzak, aparte de lo que tuviera de humorada, consistía en realizar una afirmación acerca de la escasa importancia que la música tiene como asunto material. Muy al contrario, dijo Cage, «lo que tiene un valor verdadero es el proceso antiquísimo de hacer y usar la música y nuestro devenir más integrados como personalidades a través de este hacer y usar». ¹⁴

Silent Prayer iba a ser un intento de abrirse camino a través del barullo de la cultura norteamericana de mediados de siglo, una manera de establecer un punto de apoyo para el silencio en las oficinas, los centros co-

9. Ibid.

10. Ibid., p. 66.

11. Ibid., p. 67. Naturalmente, tanto si le molestó como si no, Cage siguió «explorando lo desconocido» durante toda su vida.

12. Muzak Inc: el nombre de la marca, formado sobre la raíz «music» con el añadido «—ak», como en Kodak, corresponde a una compañía norteamericana de difusión de la llamada «música de ascensor», equivalente al antiguo hilo musical. Lexicalizado, es sinónimo de música enlatada, la que suena en los lugares públicos más insospechados. (N. del T.)

13. Ibid.

14. Ibid.

15. Ibid.

16. Cage: «Defense of Satie», en Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage*. Nueva York: Praeger, 1970, p. 81.

merciales y los ascensores de Norteamérica, y de presentar la belleza que surge de la quietud. Dudo que pensara que dicha pieza fuera a ser completamente muda. Su descripción, muy poética, hace pensar en sonidos de inicio y de conclusión que enmarcarían el silencio central:

Se abrirá con una única idea que intentaré que resulte tan seductora como el color y la forma o la fragancia de una flor. El final se aproximará de manera imperceptible. ¹⁵

De esta manera, *Silent Prayer* habría representado una continuación del camino por el que avanzaba Cage, una música que se iba haciendo más y más tranquila y callada. Sin embargo, en realidad nunca llegó a crear esta obra.

Silencio (1948-1951)

La descripción que hizo Cage de *Silent Prayer* es notable porque por primera vez incluye el uso de la palabra «silencio» en sus escritos. Tras haberla ignorado virtualmente antes de 1948, en ese año empezó a conceder una importancia cada vez mayor al silencio, a su naturaleza, a cómo captarlo desde un punto de vista compositivo. Ese verano impartió una conferencia en Black Mountain College, en la cual por vez primera constató que sonido y silencio eran análogos en la música y que la estructura musical debería basarse en la duración, puesto que era la única característica común a ambos:

De las cuatro características del material de la música, la duración, es decir, longitud temporal, es la más fundamental de todas. El silencio no puede percibirse en términos de tono o de armonía; se percibe en términos de longitud temporal. ¹⁶

Dicho de otro modo, Cage había descubierto el silencio a través de las estructuras temporales que había estado usando durante los diez años anteriores. Para él, un silencio era simplemente un lapso temporal que estaba vacío. Dicho lapso temporal tenía una significación estructural en su música —la duración del silencio seguía desempeñando un papel importante en la pauta general de frases y secciones—, pero este papel era independiente de que se produjeran en su interior unos sonidos u otros. La música estaba construida con bloques de tiempo, y esos bloques podían contener tanto sonido como silencio.

Este vacío musical de tiempo es la inspiración para la conferencia que Cage pronunció en 1950, titulada «Conferencia sobre nada». El mismo título es buena indicación de que la atención de Cage se centra en el vacío, el silencio y el tiempo. La charla misma se estructura en tiempo, al igual que una de las piezas de Cage, y esto lo emplea como una manera idónea para introducir su imaginaria del silencio:

Este espacio de tiempo está organizado. No hay que temer a estos silencios, podemos amarlos. Esta es una charla compuesta, pues la estoy haciendo como hago una pieza de música. Es como un vaso de leche. Necesitamos el vaso y necesitamos la leche. O incluso es como un vaso vacío en el que en cualquier momento podemos verter cualquier cosa. En nuestro camino, (¿quién sabe?) se nos podría ocurrir una idea. No tengo ni idea de si sucederá o no. Si sucede, permitámoslo. Considerémosla algo que se ve momentáneamente,

como por una ventana mientras viajamos. Si a través de Kansas, entonces, claro, Kansas. [...] Kansas no se parece a nada en la tierra, y para un neoyorquino es muy refrescante. Es como un vaso vacío, nada más que trigo, ¿o es maíz? ¿Tiene importancia?»¹⁷

17. Cage: «Conferencia sobre nada», *Silencio*, op. cit., p. 109-110.

Cage describe la pauta específica de las duraciones empleadas en la conferencia («Ahora comienza la tercera unidad de la segunda parte...») y observa que en el transcurso de esas duraciones «puedo decir lo que sea. Da casi lo mismo lo que diga e incluso cómo lo diga».¹⁸

18. Ibid., p. 112.

Esta fue una nueva manera de comprender, o bien una realización nueva, de las estructuras temporales: dado que se basan en el silencio, pueden permitir que ocurra en ellas lo que sea. Dada una determinada longitud de frase, cualquier sonido puede encontrar un lugar en su interior: no es más que una prolongación de la antigua creencia de Cage en la igualdad de todos los sonidos. Pero más allá de esto la estructura temporal vacía no requiere ninguna continuidad particular, ni sintaxis, ni orden, ni sentido del progreso de los sonidos que contiene. Una composición estructurada como si dijéramos por tramos temporales no depende de los sonidos mismos para crear la estructura. Existe con o sin ellos y permanece en silencio sobre cómo tienen que ir y venir. Es como el ciclo continuado de las fases lunares, de luna nueva a luna llena y vuelta a empezar, que se desarrolla cíclicamente en el firmamento. Las actividades de la gente, en su mayor parte, se llevan a cabo con independencia de dichas fases, aunque se sitúen en el interior de la gran estructura temporal de este ciclo. Hay un silencio dentro de ese ciclo lunar en cuyo interior se desarrollan nuestras vidas.

En cuanto Cage descubrió este tipo de silencio a través de la composición por medio de estructuras temporales, se fue interesando cada vez más por aquellas maneras de componer en las que los sonidos, liberados de toda responsabilidad estructural, aparecían de manera más casual, con menos esfuerzo. A esto se refería cuando, en 1949, describió su idea para su *String Quartet in Four Parts*: «sin utilizar en realidad el silencio, me gustaría elogiarlo.»¹⁹ Para este cuarteto de cuerda concibió un nuevo sistema de composición que permitía el uso de armonías sin un sentido de progresión armónica: una especie de práctica armónica muda. Todos los diferentes acordes que podrían aparecer en el cuarteto se definían de entrada, sin existir una relación particular entre unos y otros. Cage escribió entonces una línea melódica sencilla y usó su colección de acordes para armonizarlos de acuerdo con un procedimiento sencillo: un acorde natural particular tenía que apoyar siempre a cada uno de los tonos. Un mi natural, por ejemplo, siempre aparecería como nota superior de un acorde, mientras que el do natural sería siempre la nota superior de un acorde distinto, y así sucesivamente. Al progresar la melodía, los acordes aparecían de este modo por sí solos, sin ninguna teoría que los sustentase. En la práctica armónica tradicional, el sentido de la progresión desgrana una historia en torno a las armonías que oímos: cuenta por qué se suceden unas a otras, dónde van, cómo vuelven. En el *String Quartet* de Cage esta historia desaparece por completo y oímos las armonías de una manera totalmente

19. John Cage, carta a sus padres, 20 de agosto de 1949.

novedosa. Por consiguiente, las armonías de apariencia clara, moderada y etérea que se suceden en el *String Quartet* «elogian el silencio» porque no tienen nada que decir sobre la teoría armónica.

Mientras trabajaba en el *String Quartet*, Cage lo describió como si fuera «abrir otra puerta; las posibilidades que se insinúan son ilimitadas».²⁰ A partir de entonces continuó desviando su trabajo compositivo hacia otras formas de permitir que los sonidos aparecieran libremente en el interior del silencio de sus estructuras temporales. A principios de 1951, inspirándose en los experimentos más radicales de un joven colega, Morton Feldman,²¹ Cage hizo grandes avances en el movimiento final de su *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. También en este caso compuso todos los eventos musicales individuales y diferentes que podían tener lugar en el movimiento, cada uno con total independencia del otro, organizándolos esta vez en una cuadrícula de papel de gráficos. Cage se desplazó entonces por las 115 medidas temporales de la estructura y echó monedas al aire para consultar el libro de oráculos chino, el *I Ching*: ¿aquí hay sonido o hay silencio? En caso de que hubiera sonido, ¿cuál de los eventos musicales previamente definidos era? Acto seguido copió ese sonido o silencio en la partitura y se desplazó hasta el siguiente punto. Siguió este proceso aleatorio y sencillo hasta el final del movimiento, a resultas de lo cual apareció la música. De algún modo, la pieza se compuso por sí misma a partir del silencio de la estructura temporal.

Cage se sintió exultante con esta obra: el resultado era diferente a cuanto había creado u oído hasta entonces. Muchos eventos tenían lugar en el aislamiento, rodeados de un mar de silencio. Otros surgían por proximidad de uno con otro y adoptaban diferentes papeles, coloraciones y apariencias, según cuáles fueran sus nuevos vecinos. Se daban brucas discontinuidades, estallidos sorprendentes entre pasajes más líricos. Pero también se daban continuidades inesperadas, descubiertas por accidente, mientras los eventos musicales individuales se colocaban unos junto a otros. *Ese* era el lugar hacia el que había estado apuntando el silencio: una sucesión fluida de sonidos que surgen sin esfuerzo, que existen por un tiempo, que luego desaparecen. Cage había empezado a componer directamente desde el silencio, y la música que allí fue encontrando le asombró. Era una «avalancha [...] que no se correspondía en nada con esa belleza que habíamos creído tener por objetivo». Era un cumplimiento de lo que había dicho en la «Conferencia sobre nada» en cuanto a la estructura edificada en tiempo insonoro: «Es una disciplina que, aceptada, a cambio acepta lo que sea, incluso aquellos raros momentos de éxtasis, el azúcar que, como a los caballos, nos adiestra para hacer lo que hacemos.»²²

Sonido (1951-1952)

El encuentro de Cage con el silencio desencadenó una explosión de creatividad. En los años inmediatamente posteriores al *Concert* produjo más piezas musicales que en ningún otro momento de su vida (solamente

20. Ibid.

21. En 1950, Feldman compuso *Projection 1*, una pieza para violonchelo en la que empleó papel milimetrado para anotar solo el número de notas que debían ejecutarse en tres registros tonales (alto, medio, bajo). Para el propio pensamiento de Cage constituyó un gran estímulo que en esta pieza no se especificaran exactamente los tonos, sino que, antes bien, se aceptara lo que ocurriese dentro de los amplios límites de la notación alta-media-baja.

22. Cage: «Conferencia sobre nada», op. cit., p. 111.

pueden rivalizar con esta etapa sus últimos años de vida, ya en la década de los noventa). El silencio, canalizado a través del azar, era susceptible de producir un caudal sin fin de variedad sorprendente, rebosante tanto de lo imprevisto como de lo corriente, de lo sorprendente y lo fascinante, de lo atractivo y lo aburrido. No parecía que existiera un fondo en ese pozo del que Cage era entonces capaz de extraer su música.

El entusiasmo de Cage ante el descubrimiento de la música que procedía del silencio ya es muy evidente en su «Conferencia sobre algo», de 1951. La conferencia versó en torno a la música de Morton Feldman, y la escribió virtualmente en el mismo momento en que el trabajo de Feldman fue inspiración para que Cage realizase su inmersión en el azar. Pero más allá de la música de Feldman, la conferencia versa sobre la creatividad revigorizada que Cage estaba experimentando entonces, sobre la libertad y la audacia resultantes de su abrazo con el silencio. Cage describe a Feldman como alguien que «transmutó la responsabilidad del compositor, llevándola del mero hacer al hecho de aceptar», cosa que a él le permitía «no sentir miedo, o acaso estar colmado de ese amor que proviene del sentido de ser simultáneo con lo que sea».²³ Este amor, que le llevaba a ser incondicional y silenciosamente consciente de todo, era el fruto de su estudio del silencio y era también la fuente del recién encontrado poder creativo de Cage.

Quando nada [es decir, el silencio] se posee con seguridad podemos aceptar cualquiera algo. ¿Cuántos hay? Crecen a nuestros pies. [...] Es infinita la cantidad de algos y todos ellos (sin excepción) son aceptables.²⁴

Tras el *Concerto*, Cage se lanzó a la composición de la ambiciosa *Music of Changes* para piano: cuarenta y cinco minutos de difícil música para piano, que iban a ser su primera obra mayor surgida por completo de ese lugar del silencio. Se compuso en su totalidad contando con el azar, de principio a fin, y en cada una de sus dimensiones musicales: sonidos, silencios, ritmos, dinámicas, densidades, tempos. Apoyándose en el virtuosismo del pianista David Tudor, Cage permitió que su proceso compositivo generase una amplia variedad de eventos musicales, a veces amontonados en gruesos estratos. La pieza, basada en una estructura de tiempo callado, rebosa de sonidos: efusivos, restallantes de energía, a ratos tranquilos y delicados, a ratos feroces, tonantes e incisivos. Una vez más, el silencio revelaba continuidades musicales que Cage nunca habría podido prever. Se hacen realidad tan espontáneamente como desaparecen después, un espectáculo fugaz de pianismo que parpadea en destellos veloces ante nuestros oídos.

4'33" (1952)

Así llegamos en la historia de Cage al año de 1952 y a la aparición de *4'33"*. ¿Cómo nos enfrentamos desde nuestra posición entre el público con la pieza insonora? Creo que si capta de un modo u otro nuestro interés es de dos maneras. La primera consiste en prestar atención a

23. Cage: «Conferencia sobre algo», *Silencio*, op. cit., p. 132.

24. *Ibid.*, p. 132.

la calidad acústica del sonido ambiente que percibimos mientras dura la pieza. «¡Vaya! —podríamos decirnos—. En este ambiente hay muchísimos sonidos que hasta ahora no había captado.» Nuestro interés se vuelca hacia esos ruidos y se vuelca en lo que podemos detectar durante esos cuatro minutos y medio. En este caso, tratamos la pieza como un objeto estético, como cualquier otra pieza musical, con la particularidad de que se halla construida a partir de materiales muy inusuales. Si se experimenta de esta manera, *4'33"* no es más que la manifestación postergada de la idea original de Cage para *Silent Prayer*.

La otra manera de enfrentarse a la pieza, bastante más común, consiste en pensar en lo que podría significar: pensar en el concepto del silencio, en si el silencio realmente existe, en la significación filosófica de un compositor que crea una obra que no contiene ningún sonido intencionado, en el silencio del compositor como metáfora de cualquiera otra cosa, de las muchas que podrían ser, en las implicaciones políticas que comporta el hecho de poner al público asistente a un concierto en esta situación. Son muchos los caminos que puede tomar nuestro pensamiento a propósito de *4'33"*, pero todos tienen en común el tratamiento de la pieza como una afirmación: sobre el silencio, sobre la música, sobre los compositores, sobre los intérpretes, sobre el público, etc.

Para mí, ambos puntos de vista resultan problemáticos, en especial a la luz de la historia de esta obra y del encuentro de John Cage con el silencio. Tocar el silencio en 1951 fue un suceso de enorme importancia para Cage, un momento que cambió para siempre su acercamiento a la música. Pensar que *4'33"* es un objeto estético banaliza el silencio que estaba en el corazón de la vida y de la obra de Cage desde 1951 en adelante. La composición misma entendida como objeto, como una obra musical, era realmente irrelevante en la experiencia del silencio que cultivó Cage. Por otro lado, tratar la pieza como un tema de reflexión estética es algo que, para nosotros, significa llevar la obra más allá, alejándola más aún de la verdad del silencio tal y como Cage la descubrió. La búsqueda del significado más allá de la pieza nos aparta de la experiencia directa y nos lleva al mundo de las ideas y de las narraciones.

A resultas de todo ello, soy el primero en sentirse algo insatisfecho con *4'33"* por más que considere que el compromiso de Cage con el silencio es tan persuasivo como inspirador. Creo que el problema de la pieza proviene de la realidad siguiente: la experiencia del silencio en Cage era la propia de un *compositor*, no solo la propia de un *oyente*. Componer dentro de los confines de las estructuras temporales le llevó al descubrimiento de que todos los sonidos pueden darse en ellas, y de que pueden darse en cualquier combinación. Este descubrimiento le mostró el camino que va «del mero hacer al hecho de aceptar». Situados entre el público, podemos escuchar los resultados de este descubrimiento, que puede producir un tipo especial de belleza, una belleza inalcanzable por cualquier otro medio compositivo, pero no revivimos realmente la experiencia de Cage:

la experiencia del silencio por sí mismo. Fuera de ese contexto, el silencio de *4'33''* no tiene un poder real. Se nos deja con el fenómeno superficial del silencio, con las ideas sobre el silencio, y buscamos a tientas las maneras de que la pieza «trabaje» para nosotros.

De este modo, ¿qué pensaba Cage que estaba haciendo cuando compuso *4'33''* en 1952? ¿Por qué apareció entonces y no en 1948, cuando pensó por primera vez en una pieza insonora? Cage nunca explicó directamente la motivación que subyace tras *4'33''*, pero su aparición justo después de la emergencia de la composición por azar me lleva a pensar que fue resultado del encuentro transformador con el silencio provocado por esta composición azarosa. Una posible motivación para la pieza podría ser que percibiera la necesidad de que la fuente de esta música —el silencio— fuera más aparente e inmediata para el público. *4'33''* presenta directamente la estructura temporal del silencio al público de una manera que está fuera del alcance de obras como *Music of Changes*. Una posible forma de contemplarlo es que *4'33''* representa la profesión de fe en el silencio de Cage.

Sin embargo, el problema radica en que la comprensión del silencio por parte de Cage nunca podrá ser comunicada directamente a través de una pieza musical de ningún tipo, ni con sonidos ni sin ellos. Es posible que escribiera *4'33''* para exponer la estructura temporal, para aclarar cuál era el origen de su música, pero lo máximo que puede ser es un índice de ese lugar al que fácilmente se confunde con el mismo silencio. Creo que Cage reconoció este problema por sí mismo, puesto que después de crearla restó importancia a *4'33''*, la importancia que pudiera tener como obra musical. No figuró en los programas que él y Tudor prepararon en los cincuenta, y aunque la primera recopilación de artículos y conferencias se titulara *Silence, 4'33''* no se menciona por su nombre en ningún pasaje de las 276 páginas que contiene.²⁵ En las entrevistas, incluso cuando proclama su devoción por el silencio, le da un peso más bien escaso a la misma *4'33''*. Por ejemplo, a Richard Kostelanetz le dijo que «escribí esta pieza [*4'33''*] en 1952. Y ahora estamos en 1966. Ya no tengo necesidad de esa pieza.»²⁶

Si bien Cage ha restado toda importancia a *4'33''* en tanto obra en sí misma, sí escribió y habló constantemente de la importancia que tenía el silencio, con el que había trabado conocimiento a través de estructuras temporales. Cuando William Duckworth le preguntó si se daba una importancia excesiva a *4'33''*, Cage contestó que, al contrario, no es posible tomarla demasiado en serio:

JC: Bueno, la utilizo continuamente en mi experiencia vital. No pasa un día sin que haga uso de esa pieza en mi vida y en mi trabajo. La escucho todos los días. ¡Claro que sí!

WD: ¿Me puede dar un ejemplo?

JC: Ni siquiera me siento para escucharla. Vuelvo mi atención hacia ella y me doy cuenta de que suena de continuo. Así que, cada vez, como me ocurre ahora, mi atención está pendiente de ella. Más que cualquier otra cosa, es la fuente de mi manera de disfrutar la vida.²⁷

Esto podría parecer contradictorio con su desestimación de la pieza en 1966. Sin embargo, al leer esta entrevista queda claro que cuando Cage se refiere a «esa pieza» está hablando de algo mucho más amplio e importante que la específica pieza muda que escribió en 1952. El silencio, y la transformación que le supuso encontrarlo como lo encontró en 1951, estuvieron siempre en el núcleo de la vida y la obra de Cage. *4'33''* obraba sobre todo como algo similar a un tótem que le proporcionaba una manera conveniente de referirse a esta experiencia.

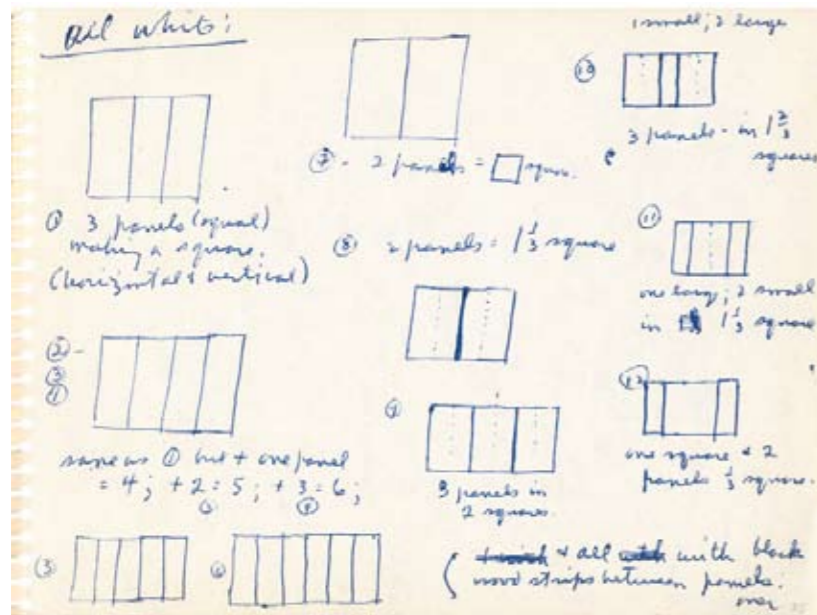
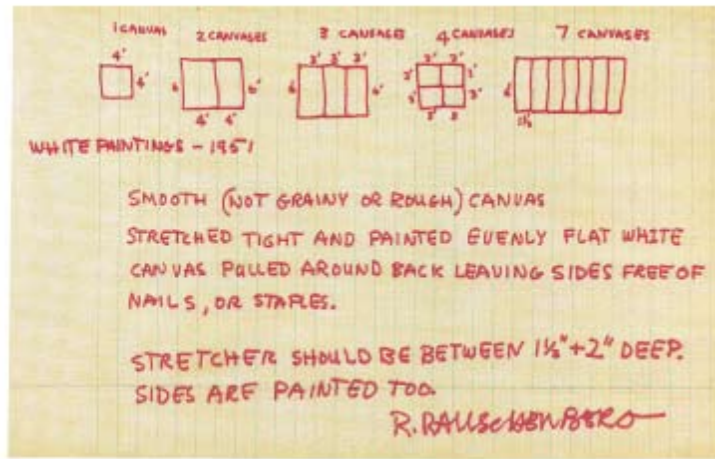
Así las cosas, ¿qué hacemos con *4'33''*? Entiendo que la pieza tiene una función muy útil en su condición de homenaje a la experiencia del silencio, de recordatorio de su existencia y de su importancia para todos nosotros. Sin embargo, la pieza falla o al menos tiene un defecto, puesto que podría sugerir que el silencio es algo que puede presentarnos alguien distinto de nosotros. En última instancia, la experiencia del silencio no es algo que pueda comunicarse entre una persona y otra. No puede forzarse su existencia desde el exterior, y no basta con nuestra intención para que se produzca. «Se nos ha hecho perfectos por lo que nos pasa, más que por lo que hacemos», como decía Cage citando a Meister Eckhart. Asistir a una interpretación de *4'33''* no es una actividad que por sí misma pueda desencadenar un encuentro de este calibre, por más que deseemos que así sea.

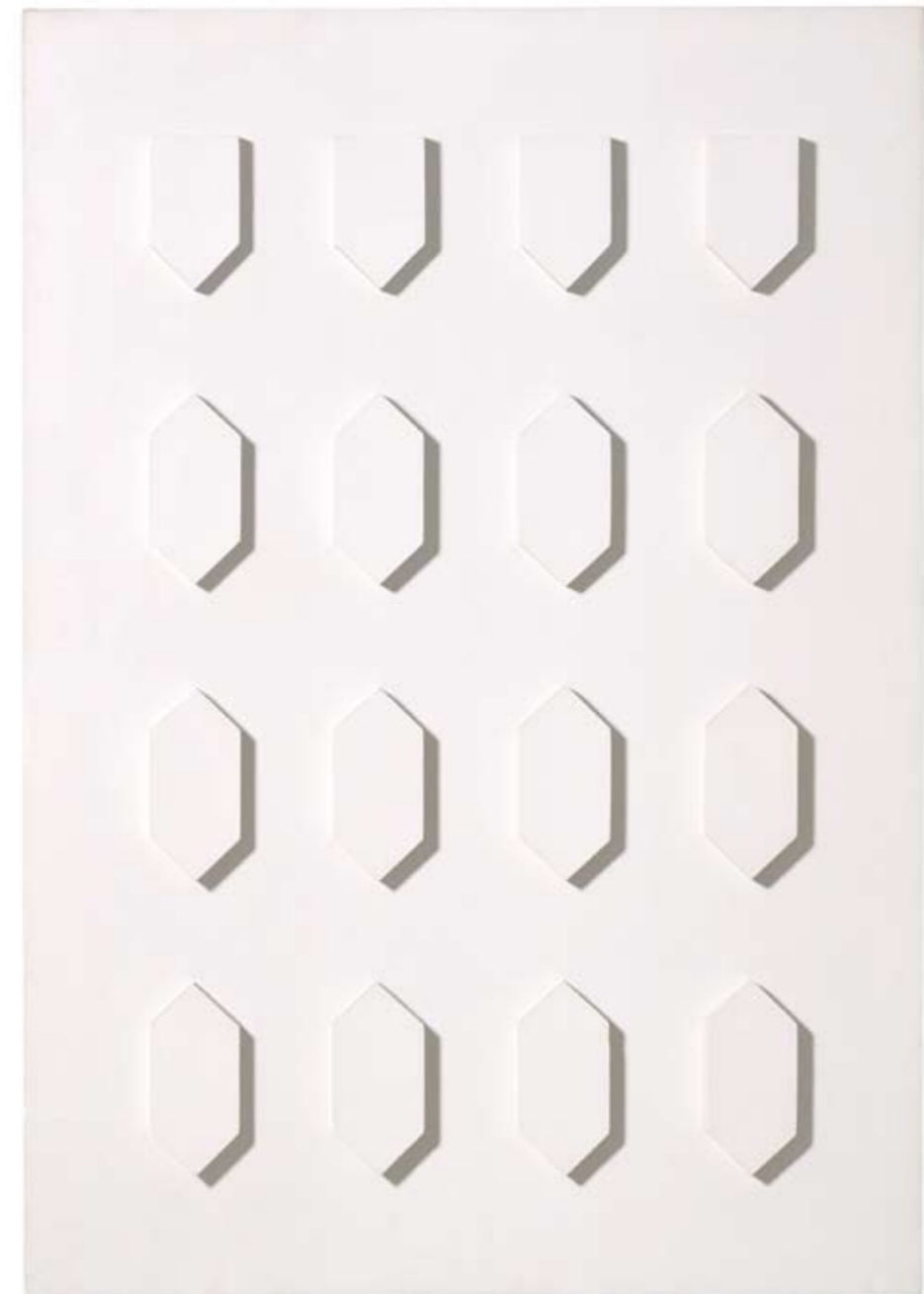
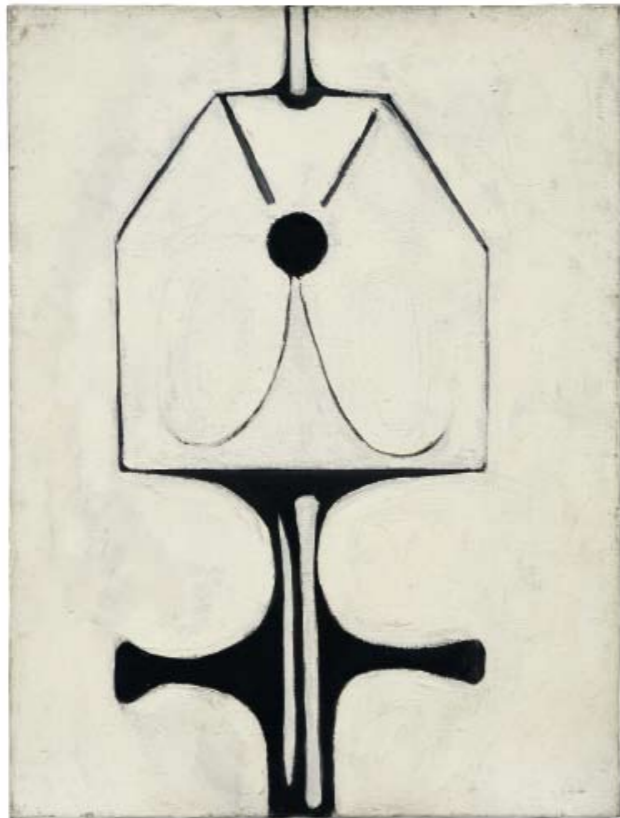
Muy al contrario, tenemos que trabajar para enfrentarnos por nuestra propia cuenta al silencio, igual que lo hizo Cage en los años cuarenta y cincuenta o, como mínimo, para simplemente reparar en ello cuando suceda. El papel que resulta más útil en el caso de *4'33''* no es otro que inspirar el silencio. Posee la facultad de recordarnos que de nosotros depende volver nuestro espíritu hacia el silencio y reconocerlo cuando nos encontremos con él, incluso si tan solo es un momento. El silencio del que hablaba Cage es algo accesible para todas y cada una de las personas, lo es en cualquier momento. No podemos evitar que acontezca: momentos de profundo silencio se nos aparecen de manera espontánea (aunque quizá con demasiada fugacidad) por diversas razones. Podemos verlo mejor si reflexionamos sobre nuestra experiencia y buscamos dichos momentos. En mi caso, fue el silencio que se dio cuando salí al exterior y oí el viento en los árboles, un viento que soplaba con vehemencia, que me llamaba a que acudiera al bosque. Fue el silencio que aconteció cuando estreché entre mis brazos a un ser querido que sufría. Fue el silencio que sobrevino cuando, al abrir la puerta con la esperanza de ver las estrellas con las primeras luces del alba, vi en cambio que nevaba. Cuando tocamos el silencio en momentos como esos, experimentamos ese mismo instante en el que el silencio enseñó a John Cage cómo componer.

25. La única referencia la encontramos en un comentario relativamente desdeñoso para con su propia obra que aparece en la introducción a su ensayo sobre Robert Rauschenberg: «Las pinturas blancas llegaron primero; mi pieza insonora fue posterior». Cage: «On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work», *Silence*, op. cit., p. 98.

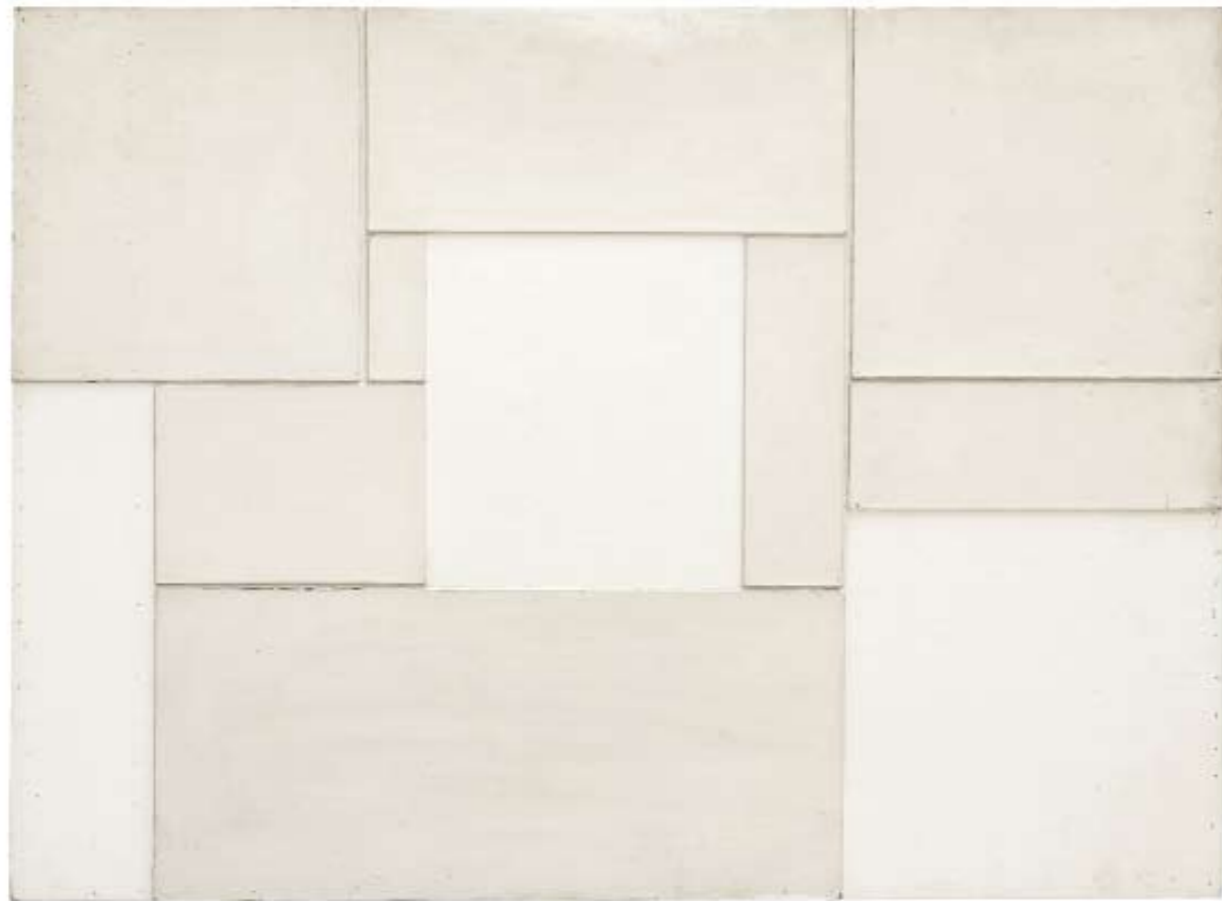
26. Kostelanetz: «Conversation with John Cage», *John Cage*, op. cit., p. 12.

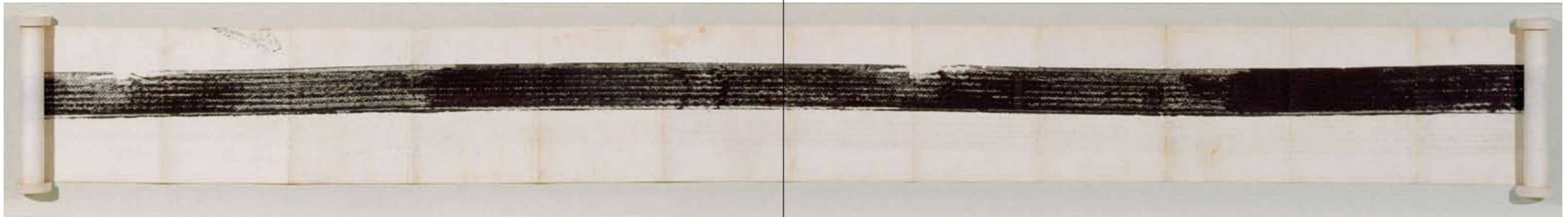
27. William Duckworth: «Anything I Say Will Be Misunderstood: An Interview with John Cage», en Richard Fleming y William Duckworth (eds.): *John Cage at Seventy-Five*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1989, pp. 21-22.











Encuentros al azar: Kelly, Morellet, Cage

Yve-Alain Bois

1. Erwin Panofsky: *Tomb Sculpture*. Nueva York: Harry Abrams Inc., 1964, pp. 26-27. El ejemplo que propuso fue la sobrecogedora similitud que se percibe entre los sarcófagos púnicos y las tumbas del periodo de mayor apogeo del gótico, unos 1.500 años más tarde: en ambos tipos, una figura humana, aparentemente todavía viva, con los ojos abiertos, es colocada sobre la tapa, en una posición cuya incomodidad a veces se subraya por medio de la presencia de una almohada bajo la cabeza. La forma es similar en ambos tipos, pero el proceso histórico que condujo a uno y otro no pudo ser más diferente: en el caso de los sarcófagos púnicos, «una efigie originalmente tridimensional y yacente terminó por hallarse en precario equilibrio sobre un sarcófago en forma de casa con techo a dos aguas»; en las tumbas medievales, «una figura originalmente bidimensional, representada sobre una laja, en el suelo, aunque plasmada como si estuviera en pie, había adquirido del mismo modo un volumen tridimensional, de modo que la figura se expande hasta ser una estatua, la laja elevada sobre los miembros que la soportan o bien como si creciera en lo que se conoce, en latín, como *tumba*.»

2. Steve Reich: «On *Pendulum Music*» (abril de 2000) <http://www.furious.com/perfect/ohm/reich.html>. Según me ha relatado por escrito, Morellet «prefería a Thelonious Monk antes que a Boulez y compañía. Steve Reich ha sido el primer músico norteamericano no negro que alguna vez llegó a interesarme» (carta al autor, 2 de junio de 2009).

3. Véase François Morellet: «Musique et peinture», *Comment taire mes commentaires*. París: ENSBA, 1999, pp. 138-139. Aquí debería añadir que acaso intrigado por lo que descubrió tardíamente sobre Cage, Morellet aceptó participar con él en una exposición de tres artistas

Comencemos por una asombrosa similitud, la que existe entre un cuadro de François Morellet que data de 1971, titulado *5 lignes au hasard*, y las láminas de plástico transparente, en cada una de las cuales se inscriben cinco líneas trazadas precisamente al azar, que forman parte de varias partituras originales de John Cage, datadas a partir de 1958 (de manera especial, *Variations I* y *Music Walk*). Aquí nos encontramos ante un caso perfecto de lo que Erwin Panofsky ha denominado «pseudomorfosis», que define como «la aparición de una forma A, morfológicamente análoga e incluso idéntica a una forma B, si bien no guarda con ella ninguna relación desde el punto de vista de la génesis».¹

Estudiemos en primera instancia la génesis. Afirmar que las dos obras «no guardan ninguna relación» entre sí no sería desde este punto de vista completamente exacto, pues —tal como hemos de ver— sí tienen en común un rasgo esencial, y es que son producto del azar. Pero ninguno de los dos artistas tuvo conocimiento de lo que estaba haciendo el otro cuando cada uno realizó dichas obras.

Morellet jamás había oído hablar de Cage cuando pintó su lienzo. En aquella época, sus intereses en el campo de la música se hallaban concentrados de forma exclusiva en el jazz, y jamás asistió a un concierto de música «clásica», que le resultaba francamente tediosa (música «clásica» es el epígrafe bajo el cual se hubiera anunciado entonces y aún se anuncia ahora la música de Cage, al igual que la de Boulez). Mucho más adelante, a finales de los ochenta, sí tuvo conocimiento de *Pendulum*, de Steve Reich, que se estrenó en 1969 en el Whitney Museum y es una pieza de la cual dijo su autor que «es mi manera de hacer las paces con Cage».² Dicho de otro modo, solo cuando comenzó a escribir un breve ensayo que se le había encargado, en torno a las relaciones entre música y pintura, Morellet cayó en la cuenta de que sus propias obras presentaban notables afinidades con las obras de los músicos norteamericanos.³

El caso aún resulta más patente cuando uno tiene conocimiento de que *5 lignes au hasard*, de Morellet, se basa en un dibujo que data de 1958, en el cual esboza la distribución aleatoria de unas líneas sobre un cuadrado, cuyos lados se han dividido en 24 segmentos numerados (del 1 al 24, del 25

que iba a tener lugar en Praga, con la esperanza de conocer en persona al compositor, pero la exposición tardó más de lo previsto en montarse (tuvo lugar de diciembre de 1993 a enero de 1994, aproximadamente un año después de la muerte de Cage, en la Galerie Hlavniho Mesta).

4. «De 1951 a 1961 no coseché ninguna clase de éxito: hice una sola exposición individual (aunque tuve que hacer yo una contribución para sufragar los gastos), vendí en total tres obras (aunque a otros pintores: a Fontana, a Gerstner y a Vasarely). Así que di por terminados muy pocos de estos cuadros, que son tediosos de hacer y no servían para nada, aunque sí me embarqué en muchos proyectos. Culminar de vez en cuando algunos de ellos, con un buen acabado y una ampliación exacta, me permitió imaginar todos los demás sin tener que construir más estanterías para almacenarlos en mi estudio.» François Morellet: «Pourquoi, 30 à 40 ans après», *François Morellet: Dessins*. Grenoble: Musée de Grenoble, 1991, p. 45. El dibujo en cuestión, de 1958, se halla reproducido en p. 137 (n.º 213).

5. Y no es difícil conjeturar que si alguna vez supo algo de él, tuvo que ser muy al final de su vida, acaso en relación con la exposición de Praga (vid. ante, nota 3) en la cual tuvo una participación póstuma.

6. Véase Yve-Alain Bois: «François Morellet/Sol LeWitt: A Case Study», en Thomas W. Gaehtgens (ed.): *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange*, Actas del XXVIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Berlín, 15-20 de julio de 1992 (Berlín: Akademie Verlag, 1993), pp. 305-318.

7. James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 126.

8. El sistema en realidad proviene de una composición ligeramente anterior, *Solo for Piano*, en sí misma tan solo una porción de una obra vastísima, llamada *Concert for Piano and Orchestra*, de 1957-1958. Véase Pritchett, op. cit., pp. 135-136.

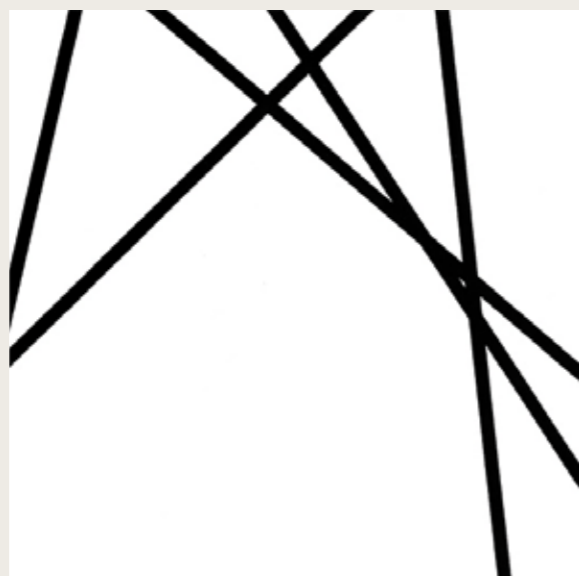
al 49, etc.) empleando el número pi. Pertenece a un enorme baúl en el que se conservaban los esbozos correspondientes a los años que van de 1957 a 1960 (por lo cual es estrictamente coetáneo del momento culminante en que Cage inventa el modelo de la indeterminación), relacionados con el azar o con otros sistemas no subjetivos, muy pocos de los cuales tuvieron plasmación en la pintura de la época (por no interesar a nadie).⁴

¿Y qué hay del propio Cage? En 1958 ciertamente no tenía ningún conocimiento de Morellet.⁵ Otro ejemplo de pseudomorfosis en el que interviene la obra del artista francés, y que dio pie a discusiones un tanto acaloradas a comienzos de los años setenta —esta vez referido a la semejanza que hay entre un lienzo titulado *8 trames 0°-22° 5'-45°-67° 5'-90°-112° 5'-135°-157° 5'-180°*, que data más o menos de 1958, y la página 195 de un libro de Sol LeWitt que data a su vez de 1972, *Arcs, from Corners & Sides, Circles & Grids and All their Combinations*— demuestra que la obra de Morellet lisa y llanamente no se encontró a disposición del público norteamericano hasta mucho después.⁶

Consideremos ahora las obras en sí mismas. El cuadro de Morellet es un óleo sobre lienzo que mide 140 x 140 cm. A pesar de que forma parte de una serie de lienzos realizados todos ellos en torno a la misma época (empleando la misma falsilla), y que comprenden 5, 10, 20 o 40 líneas negras sobre fondo blanco, se trata de una obra autónoma.

No es este el caso de Cage. La lámina de plástico transparente que aquí se reproduce también es cuadrada, y no es de hecho una obra en sí misma: ni siquiera forma parte de una obra *per se*: es parte de una partitura de la cual habrían de emerger múltiples interpretaciones, todas ellas distintas entre sí. El término «partitura» en realidad no transmite la finalidad particular a la que está destinada esta lámina de plástico: “herramienta”, según sugerencia de James Pritchett, es un término mucho más acertado. («En las piezas compuestas entre 1958 y 1961» —señala Pritchett—, Cage «dejó de hacer partituras de música en cualquiera de los sentidos que pueda tener el término, y comenzó a realizar lo que denomino “herramientas”: obras que no describen eventos de un modo ni determinado ni indeterminado, sino que presentan en cambio un procedimiento por medio del cual es posible crear cualquier cantidad de descripciones o partituras.»⁷)

Tanto en *Variations I* como en *Music Walk*, las láminas de plástico transparente en la que se hallan las cinco líneas trazadas al azar se han de superponer sobre una lámina en la que se encuentran los puntos, que representan eventos sonoros, de modo que sea la medición de las perpendiculares entre cada uno de los puntos y las líneas al azar la que determine la naturaleza o la cualidad del sonido.⁸ En la «partitura» de *Variations I*, estos puntos son de cuatro tamaños distintos, el más pequeño de los cuales indica los sonidos de menos amplitud, o las notas aisladas, mientras el mayor indica los sonidos de más amplitud, compuestos por cuatro



François Morellet, *5 lignes au hasard*, 1971

notas, y hay en total seis láminas transparentes, todas ellas del mismo tamaño y del mismo formato cuadrado, incluida la que sirve de soporte a los puntos. En la correspondiente a *Music Walk*, «escrita» para piano y radio, los puntos son del mismo tamaño, aunque el sistema es un tanto más intrincado. En primer lugar, las láminas son de tamaños diferentes: hay ocho cuadradas (de nueve cada una contiene cinco líneas trazadas al azar), hay diez rectangulares que contienen puntos y hay una lámina rectangular que contiene cinco líneas paralelas, bastante parecidas a un pentagrama (esta última lámina es esencial, puesto que determina los tipos de sonidos que están en juego, cuatro tipos distintos para los puntos comprendidos dentro de los intervalos del «pentagrama» y otro más para los puntos que se hallan fuera de este).⁹ En *Variations I*, cada una de las líneas trazadas al azar representan una determinada calidad sonora (la frecuencia más baja, la mayor amplitud, la menor duración, la estructura tonal más simple y la primera aparición dentro de un tiempo previamente decidido), aunque su atribución específica queda a discreción del intérprete; además, en el caso de los puntos que representan más de una nota, «se emplean distintas láminas de líneas, o se emplean distintas orientaciones de la misma lámina, para indicar las medidas de cada una de las notas diferenciadas del evento».¹⁰ En *Music Walk*, lo cual tal vez no sea de extrañar si se piensa que la obra es de una complejidad extrema, sin necesidad de introducir estas nuevas variables, las láminas de líneas al azar son «opcionales», según nos indica la «partitura» publicada:

9. Para el piano, estas categorías son las siguientes: «1) cuerdas pulsadas o asordinadas, 2) notas que se tocan en el teclado, 3) ruidos externos, 4) ruidos internos, y 5) sonidos auxiliares (todos los demás sonidos).» Para la radio, estas categorías son las siguientes: «1) "glissando de kilociclo" [¡sea lo que sea!], 2) discurso de radio, 3) ruido blanco de radio, 4) música de radio»... y, cómo no, de nuevo «sonidos auxiliares». Véase Pritchett, op. cit., p. 126. Como ejemplos de «sonidos auxiliares», la partitura publicada aporta «inclusión de voz, preparaciones de piano, etc.» (Véase Rebecca Y. Kim: *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy*, tesis doctoral. Nueva York: Universidad de Columbia, 2008, p. 184.

10. Pritchett, op. cit., p. 136.



John Cage, *Music Walk*, 1958. Detalle

«Se pueden utilizar en cualquier momento o no emplearse en absoluto para la determinación de 1) número de sonidos en un total; 2) aparición (antes, después); 3) frecuencia; 4) duración; 5) amplitud.»¹¹ Es de particular importancia tener en cuenta, en lo relativo a estas notaciones discretivas por medio de líneas al azar, que sus valores son prácticamente similares a los que son obligatorios en la partitura de *Variations I*: dicho de otro modo, las cualidades que definían el carácter musical de los sonidos de *Variations I* (y son cualidades bastante estandarizadas) ahora se conciben como algo electivo.

En resumidas cuentas: sí, el entrecruzarse al azar de las cinco líneas negras en el lienzo de Morellet se parece mucho al de las líneas que también al azar traza Cage en una de las láminas transparentes, pero no tienen la misma función en ninguno de los sentidos posibles. Esto es así a pesar de que las «partituras» (es decir, las herramientas) que Cage emplea en *Variations I* y *Music Walk* se pueden exponer y se han expuesto en museos y galerías, al igual que otras «partituras» de Cage que poseen una elegancia parecida. (Se trata de un grupo de nueve partituras en las que se emplean láminas de plástico transparente, de los años que van de 1958 a 1961, y que Cage calificó de «composición indeterminada de interpretación» en el primer catálogo razonado de sus obras, compendiadas por Robert Dunn en 1962, todas las cuales serían perfectamente susceptibles de ser expuestas.)¹² A la inversa —la hipótesis es absurda,

11. Kim, op. cit., p. 184. La estructura de la obra era tan intrincada en aquel entonces que Cage tuvo que recurrir a su amigo, el pianista David Tudor, para el cual escribió *Variations I*, y encargarle que asumiera el estreno.

12. Kim, op. cit., p. 67. La ventaja del medio gráfico empleado por Cage frente a la consulta del *I Ching*, su método preferido para usar el azar hasta 1958, era la velocidad. («También quería disponer de una manera muy rápida de escribir una pieza musical. Los pintores, por ejemplo, trabajan despacio con el óleo, y muy deprisa con la acuarela.» Cit. en *ibid.*, p. 112.

pero sería interesante—, también es cierto que de haber hecho Morellet un esbozo de su lienzo sobre plástico transparente, y de haber sido este esbozo del mismo tamaño que las láminas de Cage, se le podría haber dado entre los intérpretes de Cage la misma finalidad que se da a las dos piezas que aquí se comentan.

Así pues, ¿caso cerrado? ¿Es mera cuestión de coincidencia estadística? ¿Debiéramos plegarnos simplemente a la antigua división (¡oh, Laocoonte!) entre las «artes temporales» y las «artes espaciales» y olvidarnos de todo intento por salvar el abismo entre unas y otras?

No del todo. Es cierto que la preeminencia cada vez mayor de la ejecución en la estética de Cage, y su papel central a partir de 1958 en la constitución de su concepto de «indeterminación» (concebido como actualización radical del azar), con el tiempo había de restringir la etiqueta «cageana» a aquellas formas artísticas que implican una duración o una acción en el presente, de manera muy especial en las artes visuales y en el proyecto Fluxus, en los happenings, etcétera. Hablando con la debida propiedad, esto excluiría casi totalmente a la pintura del canon cageano, incluso la de artistas corrientemente relacionados con Cage, como puedan ser Jasper Johns y Robert Rauschenberg, aunque en el momento correspondiente a 1958 aún no se había llegado a tal exclusión. Por si fuera poco, el uso simultáneo e independiente del azar como método de organización en un compositor norteamericano y un pintor francés sí nos dice algo sobre el estado de la cultura de vanguardia en el mundo occidental durante la década o poco más que transcurrió después de la Segunda Guerra Mundial. Por decirlo muy sucintamente, la razón por la cual Morellet y Cage recurrieron al azar es que se trata de una de las vías más eficaces a la hora de producir resultados no intencionales y a la hora de que el yo se ausente del producto. Es posible que existan motivos distintos en este deseo de impersonalidad, y que cada campo (la música, la pintura) porte bagajes distintos en cuanto a la tradición, y que cada autor tenga una formación o una modalidad distinta (tanto Morellet como Cage estaban bien versados en el dadaísmo, aunque el humor de Morellet proviene en la misma medida de un escritor del absurdo, del siglo XIX, como Alphonse Allais, amigo de su padre, al cual había admirado desde su infancia, y el distanciamiento estético de Cage es en gran parte resultado de su iniciación en el budismo zen por medio de las lecciones de D. T. Suzuki, a cuyas conferencias asistió en la Universidad de Columbia a comienzos de los años cincuenta). Pero ambos reaccionaron contra la arrogancia de la racionalidad científica —que había producido por ejemplo una monstruosidad como Hiroshima— y contra la arrogancia de la irracionalidad artística, en aquellos años postulada como la fuerza que alienta tras la creación artística y como garantía de la expresión personal (y los dos han manifestado sin ambages que les desagrada el surrealismo). El campo de referencias culturales de Cage era más amplio que el de Morellet. Siempre dispuso de una buena información sobre los diversos desarrollos

13. Aun cuando Cage dio varias de sus conferencias más importantes en la sede del expresionismo abstracto, el Artists Club, entre 1949 y 1951, Feldman aún tuvo una mayor proximidad con los artistas del grupo. Con todo, Feldman y Cage pasaron los años de 1950 a 1954 siendo asiduos del local principal del expresionismo abstracto, el Cedar Bar, seguramente más a instancias de Feldman que de Cage.

14. Tanto Jonathan D. Katz, en «John Cage's Queer Silence; or How to Avoid Making Matters Worse» (*GLQ*, vol. 5, n.º 2, pp. 321-252), como Caroline A. Jones, en «Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego» (*Critical Inquiry*, vol. 19, n.º 4, verano de 1993, pp. 628-665), ponen de manera convincente esta estética de la supresión o borrado de uno mismo, directamente opuesta a los hábitos machistas y heterosexuales de los expresionistas abstractos como grupo en conjunto, en relación con la homosexualidad encubierta de Cage. Tal como reconoce Katz, sería sin embargo un error señalar la estrategia de supervivencia de un hombre gay durante la era de la caza de brujas dirigida por McCarthy como única causa por la cual Cage asimiló la estética del silencio. Un buen ejemplo en sentido contrario sería el de Ad Reinhardt, cuyo carácter de mujeriego era de sobra conocido, si bien su arte se opuso de manera similar a la retórica del expresionismo abstracto y constituye de igual manera un alegato en favor del silencio, o al menos del susurro. De Reinhardt dijo Cage que «su obra era tan atractiva que uno tendía a resistirse a esa atracción.» Citado en Richard Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*. Nueva York: Limelight Editions, 1988, p. 176.

15. Morellet da cuenta de una pesadilla que tuvo repetidamente en la década de los cincuenta: sacaba un lienzo para mostrarlo a un visitante y se espantaba al descubrir que parecía una obra afín al arte informal; sacaba una segunda obra y se encontraba con lo mismo, y así sucesivamente. Se daba cuenta entonces de que al haber trabajado por su cuenta, sin exponer, tenía una percepción completamente fraudulenta de su arte, que era en efecto tan «subjetivo» como el del payaso Georges Mathieu, cosa que resultaba evidenciosa a su fantasmagórico visitante (momento en el cual despertaba). Véase Molleret: «Sur la fragmentation, la gravure, et l'art de rien dire», *Comment taire mes commentaires*, op. cit., p. 86.

contemporáneos de las artes visuales, mientras Morellet, como hemos sugerido, tenía un conocimiento muy limitado de esa misma realidad en el terreno de la música). Cage estaba perfectamente al tanto de la obra de los pintores del expresionismo abstracto, por poner un ejemplo, gracias a su amigo y colega Morton Feldman.¹³ En efecto, en parte al menos por reaccionar contra su concepción del automatismo (derivada del surrealismo) y contra el inflacionismo del ego que comporta su concepto de expresión, Cage se sintió atraído por las operaciones de azar.¹⁴ En lo que atañe a Morellet, sentía una repugnancia similar en lo referente a lo que podría denominarse (aunque sea en aras de la brevedad) la versión francesa del expresionismo abstracto, esto es, el arte informal.¹⁵

Así las cosas, tanto en Cage como en Morellet, es evidente que el azar fue ante todo un medio para evitar una constante toma de decisiones, para evitar el tradicional modelo autorial de la «invención» (y, del mismo modo, para diluir y rebajar el estatus del autor): uno establece unos cuantos parámetros y acto seguido deja que rueden los dados: el resultado es imprevisible y es independiente de sus gustos personales. (No totalmente independiente, por supuesto, puesto que el gusto ha desempeñado un papel, consciente o no, en la determinación que uno haya hecho de los parámetros o, como diría Cage, en las preguntas que uno formula a los dados o al *I Ching*.) Aunque sea en apariencia inocuo, el método es de una eficacia asombrosa como arma contra el poder imperial del autor, y la actitud de abstenerse de toda elección que presupone suele percibirse como una amenaza: véase, por ejemplo, el histérico ataque dirigido contra el uso del azar que eligió Cage (aunque al músico norteamericano no se le llame por su nombre) en un famoso ensayo de Pierre Boulez, «Aléa», publicado en noviembre de 1957 (estoy persuadido de que Morellet en algún momento tuvo que hacer frente a un desprecio similar).¹⁶ Y tanto Morellet como Cage afrontaron las mismas cuestiones éticas: qué hacer cuando uno descubre que el resultado de las operaciones de azar es desagradable o es tedioso (la no intervención es éticamente obligatoria, y las más de las veces se mantienen firmes en su decisión, a lo cual denomina Cage ética «de la aceptación», si bien ambos reconocen haber descartado ocasionalmente alguna obra o haber cancelado un proceso en marcha). Asimismo, ¿cómo solventar ese fenómeno, infrecuente aunque estadísticamente posible, por el cual una obra que se ha producido por medio del azar parece exactamente igual que otra producida por los medios de composición tradicionales (subjetivos)? A este acertijo ambos respondieron de manera similar: el truco consiste en que el mecanismo se conozca, en ponerlo al descubierto. En el estreno de *Variations I*, en marzo de 1958, Cage insistió en que la pieza se interpretara tres veces (de hecho, lo mismo exigió en el caso de las otras obras programadas para el concierto, obras de Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, Christian Wolff y Earle Brown), y antes de comenzar el concierto lo aclaró ante el público. «Tuve que explicar cuál era el propósito de tener allí algo que carecía de propósito», dijo más adelante.¹⁷ En lo referente a Morellet, los propios títulos de las obras suelen delatar cuál es el método empleado. El ejemplo más claro posiblemente

16. Véase Pierre Boulez: «Aléa», reimpresso en *Relevés d'apprenti*. París: Editions du Seuil, 1966, pp. 41-55. La réplica de Cage fue la no menos famosa conferencia sobre la indeterminación que impartió en septiembre de 1958 en Darmstadt, a donde irónicamente fue en sustitución de Boulez, que canceló su asistencia (publicada en John Cage: *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961, pp. 35-40). [Hay edición española: *Silencio: conferencias y escritos*. Madrid: Árdora Ediciones, 2002, trad. Pilar Pedraza.]

17. Kim, op. cit., p. 123.

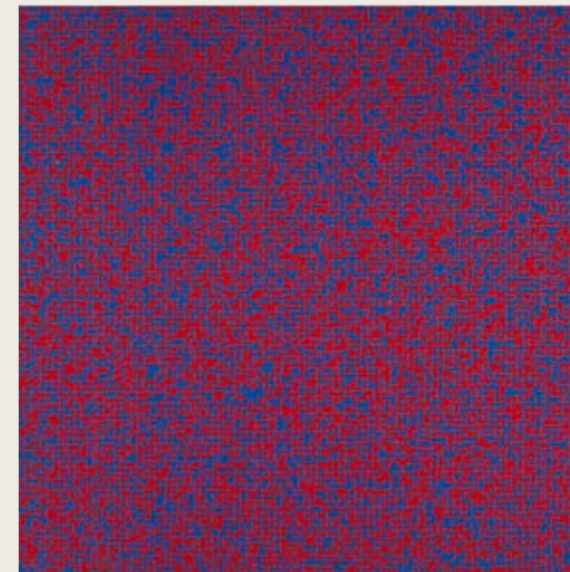
18. Kostelanetz (ed.), op. cit., p. 180.

sea *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone*, de 1961, a la cual habré de regresar en breve. Es mucho lo que se ha escrito sobre la deuda contraída por Cage con Duchamp (y con el empleo que dio al azar el artista francés, sobre todo en *3 stoppages étalon*, de 1913-1914, y en *Le Grand verre*, de 1915-1923), pero se tiene la impresión de que se ha pasado por alto uno de los comentarios de Cage, un comentario que hizo de pasada al referirse a *Étant donnés* (1946-1966). Al reparar en que esta obra, una de las últimas que hizo Duchamp, se opone casi en todos los sentidos a *Le Grand verre* (no hay azar, no hay transparencia, no hay abstracción: no es una estructura abierta, sino una caja cerrada cuyo contenido erótico se ha de ver a través de una cerradura), Cage parece haber comentado que Duchamp cambió de trayectoria por haber agotado las posibilidades que podía brindarle el azar: «La música es más compleja, creo yo, que la pintura, y esa es la razón de que las operaciones de azar en la música sean por su propia naturaleza más complicadas de lo que serían en pintura.»¹⁸ Esta es sin duda la razón por la que Morellet no recurrió solo al azar en tanto modo no intencional, aunque varias de sus operaciones preferidas, a la vez que completamente planificadas y basadas en elementos absolutamente regulares, sí dan pie a sorpresas notables, como es el caso de sus superposiciones de retículas. Para él, al igual que para Cage, el azar era un medio. Morellet no estaba uncido al azar; nunca creyó que tuviera que limitarse por el azar, aunque no dejó de imaginar nuevos sistemas para proceder al vaciado de la autoría subjetiva del artista. Cage, por su parte, dio a las operaciones de azar un desarrollo tal que acabaron por ser de una indeterminación absoluta.

Pero examinemos de nuevo el origen del interés que tiene Morellet en el azar, ya que nos servirá para introducir aquí a otro artista, al que sí se asocia directamente, y a veces de manera exagerada, con Cage. Las operaciones de azar implícitas en la obra en cuestión son de hecho mucho menos complejas que las que pone en juego un compositor como Cage. Aunque el cuadro en sí data de 1960, el estudio sobre el cual se basa está fechado en 1957. Cito a Morellet:

El catalizador de la idea de ese cuadro, *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone* (1961), sobrevino después de una conversación que mantuve con Ellsworth Kelly, quien por entonces vivía en Francia. Poco antes había visitado el estudio de Jean Arp y había comentado uno de los collages que hicieron conjuntamente Arp y Sophie Taeuber, *Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard*, realizado en 1917. Desde una etapa aún temprana de mi trayectoria estuve en busca de modos que me permitieran tomar las mínimas decisiones subjetivas que fuera posible en el proceso de creación de un cuadro. Quería ser radicalmente distinto de la abstracción lírica de la Escuela de París, que era la corriente dominante de la época y que representaban artistas populares, como [Georges] Mathieu. Con *Répartition aléatoire*, la intención de mi sistema no fue otra que causar una reacción entre dos colores de idéntica intensidad. Tracé líneas horizontales y verticales hasta formar 40.000 cuadrados. Luego, mi mujer o mis hijos me leían en voz alta los números del listín de teléfonos (exceptuando los primeros dígitos, que se repiten), y yo marcaba cada cuadrado correspondiente a un número par, dejando los impares en blanco. Los cuadrados marcados los pinté de azul, y los que se dejaron en blanco los pinté de rojo.¹⁹

19. François Morellet, «65, 38, 21, 4, 72...», en *Tate Online*.



François Morellet, *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone*, 1961

La conversación o más bien las conversaciones, pues tuvieron que ser muchas, debieron de tener lugar en torno a 1952, cuando los dos artistas desarrollaron una íntima amistad (con otros dos pintores, Jack Youngerman y Alain Naudé, formaron un grupo muy ligado por el desagrado que les producía lo que veían en las galerías de la época, no solo el arte informal, sino también lo que se propuso como antídoto del mismo, una abstracción geométrica poscubista cuyo ánimo compositivo les pareció el colmo del academicismo). Cuando Morellet empezó a trabajar con el azar, Kelly ya se había marchado de París y había regresado a Estados Unidos (después del verano de 1954). No es de extrañar, o no del todo, que a Morellet le costara unos cinco años comenzar a admitir el azar en sus procesos de trabajo. Cuando conoció a Kelly, todavía era un aprendiz en la tradición de Max Bill, cuya obra había descubierto recientemente y, aunque la erradicación de la subjetividad formase parte integral de su programa, el único medio que tenía a su disposición eran los sistemas racionales y apriorísticos. (Aún no se le había ocurrido la idea de que se pudiera sistematizar el azar o de que el azar fuese computable por medio de una determinación de las probabilidades.) En este contexto tiene particular interés que al llegar al azar unos cinco años antes Kelly tuviera en mente un objetivo un tanto distinto en su pugna contra la elección subjetiva; es decir, no se trata en el fondo de una rebelión contra el arte informal o contra la abstracción gestual, y no es eso lo que originó su búsqueda de diversas estrategias no compositivas en la pintura, puesto

que en su momento tampoco tuvo conocimiento de gran parte de todo esto, sino que más bien el motivo hay que buscarlo en la sensación de que uno ya no sería capaz de inventar nada que se pudiera considerar propio, puesto que todo ya lo habían inventado los grandes maestros de la Escuela de París, especialmente Picasso. Para Kelly, la mejor manera de salvar un obstáculo de semejantes dimensiones iba a consistir en el hallazgo de un medio por el cual no fuese necesario inventar.

He escrito ampliamente sobre los años que pasó Kelly en Francia (a partir de octubre de 1948), sobre su exploración extraordinariamente veloz, en orden más o menos sucesivo, de cuatro estrategias no compositivas distintas, de modo que aquí me limitaré a incluir un breve resumen.²⁰ Dedicó sus primeros meses en Francia esencialmente a visitar museos y monumentos del románico, en un periodo de intensa acumulación cultural durante el cual se dio cuenta de que le interesaban más las formas que la imaginería (la forma de una placa ceremonial, de cobre, de una tribu nativa de la costa noroeste de América que vio en el Musée de l'Homme de París, o los relieves de la fachada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, o la mandorla de la misma iglesia, etc.). Aunque en la primavera de 1949 coquetease con el automatismo surrealista (haciendo «cadáveres exquisitos» con su amigo Ralf Coburn), no le satisfizo el resultado y comenzó en cambio a pensar en distintas posibilidades de registrar las formas «encontradas» por sí mismas, formas que en su mayor parte habían sido ignoradas debido a la imaginería que las cubría, o que la enmarcaban, puesto que la imaginería se llevaba casi toda la atención. Sus primeros experimentos en ese terreno fueron un tanto tímidos; seguía sin atreverse a registrar una forma encontrada, por tener aún la sensación de que era preciso transformarla al menos lo mínimo, para que perteneciera por derecho propio a la esfera del arte. *Toilette*, pintado en mayo de 1949, pertenece a esta fase inicial: es una «toilette à la turque», de las que se encontraban entonces en todos los cafés de Francia, tal como se ve desde arriba. El agujero de la letrina y las dos repisas en las que se hubieran apoyado los pies al agacharse o acucillarse siguen siendo claramente reconocibles, aunque se han antropomorfizado mediante la adición de un «cuello» y unos pequeños brazos que alteran su forma pentagonal y le dan el aire de un rostro monstruoso. Todo el verano que pasó en Belle-Isle lo concentró en despojarse de esta compulsión que lo impulsaba a transfigurar lo encontrado, lo dado de antemano. En otoño, Kelly por fin había establecido su primer planteamiento no compositivo, que he denominado *transferencia*, y que estuvo activo en su arsenal de opciones durante muchos años después. La obra más espectacular, la de más éxito en esta vena, es *Window, Museum of Modern Art, Paris*, de noviembre de 1949, y es la réplica en miniatura del objeto citado en el título (una ventana del Musée national d'art moderne, entonces situado en la Avenue du Président Wilson, en el Palais de Tokyo, en París). A partir de entonces llevó a efecto todas las transferencias de acuerdo con un mismo proceso: Kelly elegía un patrón en el tejido del mundo en general y no lo «representaba», sino que lo copiaba o lo registraba de la forma más

20. Véase Yve-Alain Bois: «Kelly in France: Non-composition in all its Guizes», *Ellsworth Kelly: The French Years*. Washington, D.C.: National Gallery, 1992, pp. 9-36, y «Kelly's *Trouvailles*: Findings in France», *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948-1955*. Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum y Harvard University Art Museums; Winterthur, Suiza: Kunstmuseum Winterthur, 1999, pp. 12-35.



Ellsworth Kelly, *Window, Museum of Modern Art, Paris, 1949*

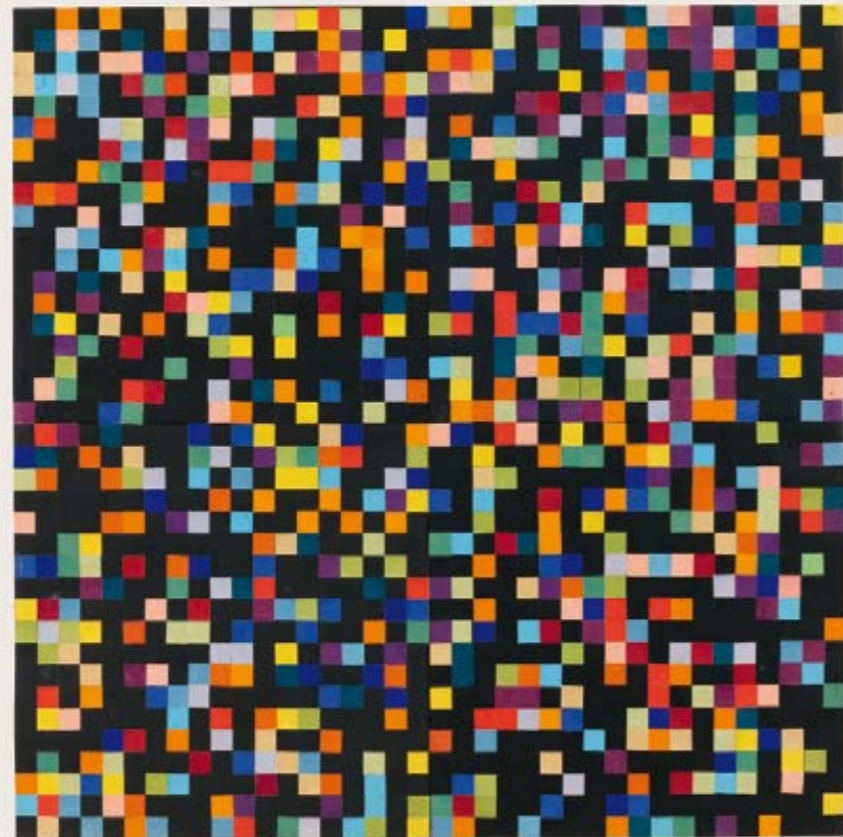


Ellsworth Kelly, *November Painting, 1950*

21. Pronto cayó en la cuenta de que la capacidad que tienen los hombres para detectar las semejanzas era limitada. *Window, Museum of Modern Art, Paris*, se expuso por primera vez en los Salons des Réalités Nouvelles (una muestra anual dedicada al arte abstracto), aunque con el título *Construction: Relief en blanc, gris et noir*, que siguió siendo el título de la pieza hasta 1968. Aunque esta obra es una reproducción en miniatura y sin embargo literal de una de las ventanas del Palais de Tokyo, lo cual garantiza que la mayoría de los visitantes del Salon tuvieran cierta familiaridad con el objeto fuente (sobre todo por ser poco corrientes estas ventanas de guillotina en Francia), no parece que nadie la identificara, ni que nadie tuviera la remota sospecha de que existiera tal fuente.

mecánica, tal como se hace al calcar la inscripción de una tumba, o como un arqueólogo registra las grietas y lagunas de un antiguo relieve. (El patrón se extraía siempre en perspectiva ortogonal, en plano o elevación, a partir de un campo que ya era plano, con el fin de evitar toda posible intromisión de un punto de vista subjetivo, y para garantizar que existiera una rigurosa congruencia de imagen y campo.) Un facsímil tan escrupuloso es tan ajeno a la representación como lo es *Flag*, de Jasper Johns, con respecto a la bandera que plasmó Claude Monet tal como ondeaba al viento. La única diferencia con respecto a las banderas de Johns (o sus dianas, o tantos otros objetos similares, planos, que quiso pintar) y las transferencias de Kelly es que las fuentes de Kelly por lo general no se le revelaban al espectador, por hallarse el joven artista temeroso de que ese planteamiento no inventivo fuese rápidamente objeto de desprecio, o tomado por una broma, o rechazado por carecer de inspiración.²¹

Surgió entonces un problema inesperado, el mismo con el que iban a tropezar Cage y Morellet con respecto a las operaciones de azar: ¿y si el resultado de una transferencia («objetiva», no-intencional, no compositiva, en el sentido de que no se basa en una disposición subjetiva de las partes para formar un todo) termina por parecer una composición perfectamente intencional? Neuilly, basada en una meticulosa transferencia de las losas del patio del Hôpital Américain, donde Kelly recibió tratamiento médico, da la impresión de que lo hubiera pintado Georges



Vantongerloo durante su época de De Stijl. (A Vantongerloo y su obra los descubriría Kelly cuando fue a visitar a este artista, de mayor edad, pocos meses después.)

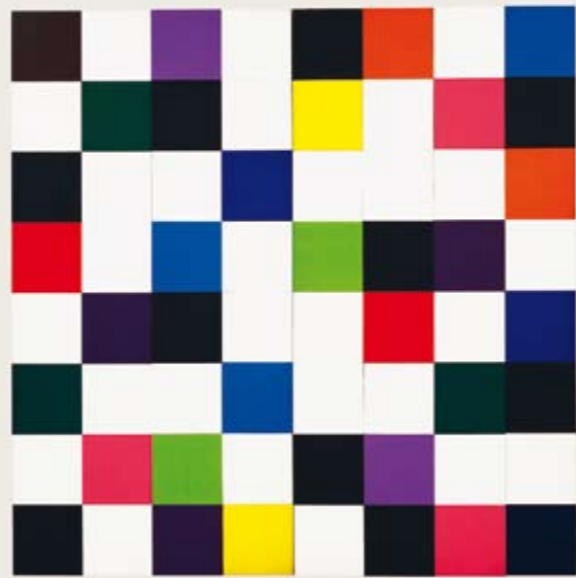
Es en este punto donde su exploración del azar (mecanismo supremo de lo no subjetivo) enarbola la antorcha. Animado por Jean Arp (como bien los recuerda Morellet, confirmando sus múltiples charlas con Kelly), el artista norteamericano se dedica a realizar collages en los que compone con pedazos de algunos de sus antiguos dibujos, previamente troceados, fijándolos tal como caen sobre una hoja de papel colocada en el suelo (son muchos los collages hechos de ese modo, pero el único cuadro con este procedimiento, la exacta transferencia al lienzo de uno de estos collages, es *November Painting*). Los resultados seguían pareciendo composiciones abstractas, todavía parecían perfectamente intencionales (¿y quién podría probar, desde luego, que su mano no estuvo guiada en secreto por su mente?). La retícula modular supuso la respuesta idónea a este acertijo: una retícula no parece más que lo que es; una retícula, por así decir, es un objeto auto-referencial, que cartografía el campo que abarca y mide, que se reduplica. Contemplando las 1.600 piezas que forman *Spectrum Colors Arranged by Chance*, de 1953, el único cuadro que emergió de una serie de collages que hizo en 1951, instantáneamente sabemos que la colocación de todos estos pequeños cuadrados de colores estuvo determinada por el sistema más implacablemente no mimético que pueda existir: el del azar. Todo peligro de que exista un parecido (con una composición intencional, con una abstracción geométrica en tanto metáfora del orden) quedó descartado; todo pensamiento en la similitud se había evitado de plano.

22. Es una curiosa coincidencia que Cage usara también una estructura basada en 64 unidades (la del *I Ching*) para el sistema de gráficos que desarrolló en *Music of Changes* en 1951. 64 es también el número de cuadrados de un tablero de ajedrez y, aunque para entonces Kelly no lo conociera, el número de planos en las retículas modulares pintadas por Mondrian en 1918-1919.

23. Con el título de *Form Line Color*, este «manuscrito» se ha publicado en forma de facsímil por el Harvard University Art Museums, 1999, con una introducción de Harry Cooper.

24. La insistencia de Kelly en la autonomía física de cada plano cromático es muy similar a la exigencia de Cage, varios años después, de que cada sonido debe recibir un tratamiento independiente (y de ahí su horror ante la armonía y su crítica del tipo de diálogo que escenifican los músicos de jazz durante una sesión).

Sin embargo, es con su siguiente paso cuando Kelly llegó a su solución más osada, sobre la cual habría de basar muchos desarrollos posteriores sobre todo después de 1965, una fecha que señala su deliberado regreso a su época francesa tras un intervalo de diez años. El paso al que me refiero se inicia con la fusión de color y superficie en una sola unidad, como sucede en *Sixty-Four Panels: Colors for a Large Wall*, de 1951 (hoy en el Museum of Modern Art de Nueva York). Basándose en un collage hecho de la misma manera que los de la serie *Spectrum*, su inmediato precedente, aunque con una población de unidades drásticamente reducida (64 en vez de 1.600), la obra consta de paneles monocromos y juxtapuestos, un color por unidad.²² La radical reducción del número de unidades, la independencia física de todas ellas, vinieron en parte suscitadas por el proyecto de un «alfabeto visual» que Kelly acababa de adjuntar en su solicitud para una beca Guggenheim: en el «manuscrito» de este curioso librito, además de las cruces, los cuadrados, los círculos, las retículas y las tramas y otras figuras elementales, se encuentran seis páginas monocromas enteras (negro, blanco, rojo, amarillo, azul, verde).²³ Con *Sixty-Four Panels: Colors for a Large Wall*, el panel monocromo se torna unidad combinatoria, tan indivisible, tan atómica como las letras del alfabeto.²⁴



Ellsworth Kelly, *Colors for a Large Wall*, 1951

Este renovado maridaje del mundo del lenguaje y el de la pintura es el que se celebra plenamente en *Painting for a White Wall*, de 1952. A Kelly le gusta contar una anécdota que tomó por señal de que por fin había llegado a la meta ansiada, puesto que hasta un niño podría entender qué era lo que estaba haciendo: cuando caminaba por la calle y miró al cuadro que había dejado en un balcón a secar, un niño dio un grito: «¡Negro-rosa-naranja-blanco-azul-azul-azul-blanco-naranja-rosa-negro!» La letra se ha tornado palabra (un nombre); cada panel se ha tornado esencial afirmación de ese nombre, cada uno existe por sí solo, al igual que podía existir y de hecho existía cada sonido en la concepción musical de Cage. Con su concepto del panel monocromo como unidad combinatoria (esto es, con el modelo lingüístico del alfabeto), el artista encuentra justificación para relajarse con respecto a la cuestión de la no composición: las palabras son compuestas, pero no son subjetivas, ya que cualquiera las puede encontrar en el diccionario. Los diccionarios poseen su propia poética, su encanto peculiar, si bien ¿alguien los lee en busca de un autor? La retícula ya no iba a ser necesaria tampoco como pauta, ni iba a ser necesario el azar, ni, a fortiori, la transferencia. Al menos, ese razonamiento le permitió tomarse con más laxitud su regla para abstenerse de toda manipulación.

Con la salud deteriorada y con la soga al cuello en el aspecto financiero (solo vendió dos obras durante toda su estancia en Francia), en julio de 1954 Ellsworth Kelly volvió por barco a Estados Unidos. El propio artista



Ellsworth Kelly, *Painting for a White Wall*, 1952

y quienes han escrito sobre él han hecho hincapié en el shock cultural que supuso el retorno y que marcó el rumbo consiguientemente radical que emprendió en sus nuevas obras, ya hechas en Estados Unidos. No se debería subestimar este giro. Sin embargo, e irónicamente, la sensación de ser extranjero en su propio país (habiéndose perdido del todo el expresionismo abstracto, además de ser tomado erróneamente por un seguidor de la abstracción geométrica europea) supuso que su nueva situación tuviera mucho en común con el exótico alejamiento que había experimentado en París. Pero esa es otra historia.

Así las cosas, ¿qué hay de la relación de Kelly con Cage?

Esta pudiera ser una buena ocasión para desactivar algunos tópicos relativos al impacto que pudo tener en el joven Kelly su encuentro con el músico. Se conocieron en junio de 1949 en París, a donde Cage viajó sobre todo para visitar a Boulez, con quien había mantenido una intensa correspondencia a lo largo de varios meses. En aquel entonces, Kelly se hallaba tan solo al comienzo de su búsqueda de procesos idóneos en el plano de lo no compositivo (o, como hubiera dicho Cage, modos de composición no intencionales). Mostró a Cage su *Toilette*, que recibió grandes elogios del compositor, además de mostrarle otras obras en la misma línea, en las que un objeto (o cualquier marca en una superficie

plana) se copiaba directamente, o a veces se ampliaba, sin ninguna implicación de un punto de vista subjetivo, aun cuando resultase todavía un tanto transformado por medio de algunos añadidos (en este caso, como ya se ha dicho, transformado en una figura antropomórfica). Es bastante improbable que llegasen a hablar del azar en este primer encuentro, teniendo en cuenta que en aquel entonces el músico distaba mucho de pensar en recurrir al azar en su propia obra. (Pritchett ha señalado que hasta 1950 Cage siguió creyendo en la «expresividad», por ser componente importante de toda pieza musical; la llamaba «el elemento libre».)²⁵ No obstante, los ánimos que Cage dio al joven Kelly, entonces lleno de dudas y de una timidez patológica, tuvieron que ser muy apreciados. Pero también es posible aventurar la hipótesis de que esos ánimos, en el acto mismo de dárselos, asimismo tuvieron importancia para el hombre que se los dio, y que cuando aplaude los primeros y todavía toscos intentos de Kelly por registrar lo que ya estuviera hecho es cuando Cage inicia el proceso de pensamiento que le habría de llevar a su empleo inaugural del azar en su *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, de 1950, así como al concepto fundamental de la igualdad o intercambiabilidad del sonido y el silencio. (Se trata de un concepto ampliado y simplificado tras su famosa epifanía en la cámara anecoica de Harvard, un año después, a partir de la cual Cage llegó a la conclusión de que «no existía eso que llamamos silencio, sino que más bien solo existen los sonidos: aquello a lo que se había referido calificándolo de silencio [al hablar de su propia música] era tan solo el compendio de sonidos que no eran intencionales».)²⁶

En septiembre de 1950 Kelly envió a Cage una larga carta junto con fotografías de sus obras recientes, incluidas *Window*, *Museum of Modern Art*, *Paris* y *White Relief* (aunque sin títulos y sin revelar a Cage cómo las había hecho). Esta última se basa en el patrón de un troquel decorativo japonés semejante a los que había comprado Cage a los vendedores callejeros de las orillas del Sena; había mostrado a Kelly sus adquisiciones, y este se contagió. La única transformación que introdujo Kelly es la del cambio de formato (la imagen fuente se amplía) y la eliminación de toda oposición cromática: el silencio que halló en el objeto se atenúa aún más por medio de un blanqueado general. (Es oportuno que el pintor más adelante dedicara esta obra a Cage.) La carta de Kelly, de sobra conocida, rebosa entusiasmo (contiene lo que se podría describir como un manifiesto en favor de la pintura pública, en cualquier pared, y en contra del mercado). «El problema está en las nuevas ideas, que avanzan tan deprisa. Apenas me queda tiempo para terminar cosas antiguas», escribe Kelly (y por haber tenido ocasión de examinar sus archivos puedo testimoniar que es muy cierto). Pero también se puede apreciar cierta angustia: a Kelly se le iba a terminar en pocos meses el dinero recibido de las arcas del Estado para su estancia en Francia, y empezaba a preguntarse si no debiera regresar a Estados Unidos para vivir en Nueva York: «Preferiría quedarme aquí y trabajar aquí. ¿Te gusta Nueva York? ¿Eres feliz allí? Aquí todo tiene sentido, en Nueva York tengo mis dudas de que alguna cosa llegue

25. Pritchett, op. cit., pp. 61-62.

26. Ibid., p. 75.

27. La carta está parcialmente publicada en la cronología de Bois: *Ellsworth Kelly: The French Years*, op. cit., p. 187.

28. Esta carta contiene un entusiasta relato sobre la música que compuso Cage para la película sobre Alexander Calder, que Kelly acababa de ver en París.

29. Otro ejemplo asombroso de la convergencia que se da entre la obra de Kelly y la de Rauschenberg es el interés de ambos por las huellas de neumáticos como forma de dibujo; la única diferencia estriba en que Rauschenberg hizo la huella él mismo (con ayuda de Cage), mientras Kelly coleccionaba papeles o pedazos de cartón manchados por las huellas de los neumáticos en las calles, pegándolas en álbumes a manera de ready-mades. A este respecto, véase mi ensayo titulado «Winks of Recognition», en *Fernand Léger: Paris-New York*; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, pp. 139-146.

30. Merece la pena recordar aquí una anécdota curiosa. En verano de 1951, cuando Kelly todavía vivía en París, envió la obra *La Combe III* —de una serie de obras basadas en sombras proyectadas por barandillas en una escalera exterior— a la exposición que conmemoraba el 75 aniversario de Cage en la Boston Museum School. Le pidió a Cage que le guardara la obra una vez finalizada la exposición. Cuando Kelly volvió a Estados Unidos a recoger la obra, tras casi cuatro años, le animó ver que Cage la había colgado sobre el piano.

31. Véase Kim, op. cit., p. 172.

a tener algún sentido. No dejes de escribirme. Tendré muy en cuenta tus consejos. Te tengo un gran respeto.»²⁷

Cage no respondió. A Kelly no le sorprendió, y tampoco le dolió. «Está ocupado», escribió a su amigo Coburn en diciembre de 1950, apremiándole que fuese a ver al compositor a Nueva York.²⁸ Tres años y medio más tarde, tras encontrar por casualidad un número de *Art News* con una reproducción de una obra de Ad Reinhardt en portada, descubriéndose incapaz de «resistir su atractivo» (al contrario que Cage) y suponiendo erróneamente que esa clase de pintura, con la que sentía una honda afinidad, debía de tener éxito en Estados Unidos por haber recibido semejante publicidad, Ellsworth Kelly regresó a su casa. Una de las primeras personas a las que acudió fue Cage, pero ya había madurado y no estaba necesitado de un hermano mayor. Entretanto, Cage había encontrado un hermano en la persona de Rauschenberg. Aconsejó a Kelly que fuese a verlo, pensando con acierto que los dos tenían mucho en común. (Las similitudes entre los *White Paintings* de Rauschenberg y los numerosos esbozos que hizo Kelly para paneles monocromos múltiples, hechos en Francia al mismo tiempo, demuestran que Cage tenía razón; muchas obras que datan de los primeros años de Rauschenberg también las podría haber firmado Kelly.)²⁹ Pero cuando Kelly fue a visitarle, Rauschenberg había comenzado a avanzar en una dirección completamente distinta, la de los *Combines*, cuya sintaxis era completamente ajena al impulso anti-compositivo de Kelly.

Todo esto quedó en nada. Kelly y Cage siguieron siendo amigos, desde luego, aunque nunca llegaron a intimar demasiado.

¿Viene todo esto a decirnos que aparte de un primer encuentro, todavía temprano, no existe demasiada conexión entre los dos? No, pero es que aquí nos ocupamos más de un encuentro de las mentes que de otra cosa (aun cuando su encuentro real, en el hotel que compartieron en París durante la primavera de 1949, tuviera consecuencias). Y es que se podría decir que Kelly ha sido (sin saberlo) el más cageano de todos los artistas, en el sentido de que sus estrategias y las del compositor han sido constantemente paralelas a lo largo de los años (cosa que no podría decirse del panteón de los elegidos de Cage). Transferencia, azar, retícula, monocromo: no hace falta demasiada energía para establecer que Cage, a la inversa, ha sido el más «kellyano» de todos los compositores.³⁰

En respuesta a una pregunta inquietante —«Si el proceso musical “despoja” a la mente de su “derecho al control”, ¿qué es lo que hace la mente, si no tiene nada que hacer?»— Cage respondió que concentraría su atención en la audición.³¹ Si a Kelly se le formulase esa misma pregunta, pero en torno al proceso pictórico, habría contestado que «concentraría su atención en la mirada».

CONCERT FOR PIANO AND ORCHESTRA
SOLO FOR PIANO

FOR ELAINE DE KoonING

STONY POINT, N.Y., J.C. 1957-8

Musical score on page 5. The top section consists of two staves with musical notation. Below this is a large, complex diagram with multiple horizontal lines and numerous arrows pointing in various directions, suggesting a detailed analysis of musical structure or performance technique. The diagram includes some numerical labels like '22' and '24'.

Musical score on page 8. It features a treble clef and a bass clef. The notation is partially obscured by a complex geometric diagram consisting of overlapping lines and shapes, possibly representing a harmonic or structural analysis. The diagram includes various letters and symbols.

Musical score on page 7. It features a single staff with musical notation. Below the staff is a diagram with arrows and lines, similar in style to the diagram on page 5, but simpler in structure.

Musical score on page 9. It features multiple staves with musical notation. The page is annotated with several diagrams and labels: 'M' at the bottom left, 'G' and '23' in the middle left, 'K' in the middle right, 'R' and '9' in the bottom right, and 'B' at the bottom right. The diagrams include complex line drawings and musical notations, suggesting a detailed analytical or pedagogical work.

Azar, indeterminación, multiplicidad

Branden W. Joseph

Mi agradecimiento a Danielle Fosler-Lussier, que tuvo la generosidad de hacer no pocos comentarios sobre una versión muy anterior de este artículo, y a Rebecca Y. Kim y a David W. Patterson, que con la misma generosidad me hicieron sus comentarios sobre la versión definitiva. Gracias también a Susan Roper, de la biblioteca del Instituto de Arte Sterling y Francine Clark, que me procuraron los materiales necesarios para que completase este trabajo de investigación.

El azar aquí interviene para darnos lo desconocido.

—John Cage a Pierre Boulez, 17 de enero de 1950

Dentro de la totalidad del legado de John Cage no existe un solo concepto que haya adquirido tanta resonancia y tan trascendente significación como el concepto de azar. No obstante, a pesar de que han sido motivo de invocación habitual desde hace prácticamente medio siglo entre los historiadores del arte, las ideas de Cage sobre el azar han seguido siendo un territorio cuya escasa exploración dentro de la disciplina, hasta la fecha, resulta sorprendente. En efecto, con algunas contadas excepciones, los historiadores del arte tienden a restar importancia a la exploración del azar que Cage llevó a cabo, tachándola si acaso de mero *revival* del dadaísmo anterior a la Segunda Guerra Mundial, de simple adopción quietista de la irracionalidad o de una fuente de conflicto no reconocida como tal, que enfrentaría por un lado la decidida aprobación de las operaciones de azar que manifestó en repetidas ocasiones el compositor y, por otro, los medios sumamente rigurosos, a través de los cuales las llevaba a efecto. Es irónico, pero es precisamente la propia ausencia de especificidad con que se ha abordado el concepto de azar lo que permite esta abundancia y amplitud de citas, sin duda indiscriminadas, que se perciben en la literatura especializada de la historia del arte cuando se ocupa de los happenings y de Fluxus, ya que la práctica totalidad de los artistas que ejercieron en el marco de estos movimientos tuvieron muy en cuenta el azar, fuera de un modo u otro. Tanto si son elogiosas como si resultan despectivas, estas generalizaciones contrastan abiertamente no solo con la especificidad de las operaciones de azar que Cage llevó a cabo, sino también con la infinidad de maneras en que las recibieron y procesaron otros artistas, en particular los que tomaron parte en los cursos que impartió Cage sobre «Composición» y «Composición experimental» dentro de las actividades lectivas de la New School for Social Research, entre el otoño de 1956 y el verano de 1960.¹

En 1961, Allan Kaprow, exalumno de Cage que llegaría a ser el más famoso de los artistas asiduos del happening, describió «la implicación en el azar» como algo que no era lo más importante, así como tampoco era

2. Allan Kaprow: «Happenings in the New York Scene» (1961), en Jeff Kelley (ed.): *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 1993, p. 19.

3. Harold Rosenberg: «The American Action Painters» (1952), *The Tradition of the New*. Nueva York: McGraw-Hill, 1959, pp. 23-39. El interés de Kaprow por el expresionismo abstracto, naturalmente, es manifiesto en «The Legacy of Jackson Pollock» (1958), en Kelley (ed.), op. cit., pp. 1-9.

4. Allan Kaprow: «One Chapter from “The Principles of Modern Art”», *It Is*, n.º 4 (1958), p. 52, puntos suspensivos en el original. Sobre la crítica de la inspiración propuesta por Cage, véase por ejemplo John Cage: «45’ for a Speaker» (1954), *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961, p. 170. [Hay edición española: «45’ para un orador», *Silencio: conferencias y escritos*. Madrid: Árdora Ediciones, 2002, pp. 220-222, trad. Pilar Pedraza.]

5. Allan Kaprow: *Assemblage, Environments, and Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1966, p. 175. El alejamiento de Kaprow con respecto a Cage se comenta en Jeff Kelley: *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 2004, pp. 20-46.

6. La atracción que ejerció en Al Hansen el concepto de anarquía expuesto por Cage se recoge en Dick Higgins: «Postface», *Jefferson’s Birthday/Postface*. Nueva York: Something Else, 1964, pp. 49 y 51. El concepto de anarquía volverá a comentarse en las notas de Kaprow para «A program of Happenings ? Events ! & Situations ? Directed by Al Hansen, an eclectic» (2 de mayo de 1960), reimpr. en Hermann Braun (ed.): *George Brecht, Notebook V (March 1960-November 1960)*. Colonia: Walther König, 1997, p. 88. Sobre *Hall Street Happening*, de Hansen, véase Al Hansen: *A Primer on Happenings and Time/Space Art*. Nueva York: Something Else Press, 1965, pp. 11-20.

una de las cualidades más extendidas que informaban el nuevo género de la performance artística, dándole más bien la calificación de elemento «más problemático».² No puede ser más idónea la elección del adjetivo por parte de Kaprow si se tiene en cuenta el amplio abanico de opciones dentro del cual los alumnos de Cage adoptaron, adaptaron, desarrollaron y/o rechazaron las enseñanzas del compositor respecto del azar y la indeterminación. Aunque Kaprow, por ejemplo, supo aprovechar su conocimiento de las enseñanzas de Cage, en gran medida rechazó las estrictas restricciones con que Cage ponía en práctica las operaciones de azar, decantándose en cambio a favor de la intuición y de una asimilación del legado del expresionismo abstracto emparentada con la recepción poco menos que existencialista que le dio Harold Rosenberg, crítico de arte.³ Algunos aspectos de la resistencia de Kaprow ante el paradigma de Cage se pueden localizar ya en fecha muy temprana, en 1958, cuando explicó que el enfoque «más novedoso, más espontáneo y (para este escritor) más placentero» que hasta el momento había adoptado en el desarrollo de sus happenings consistía entonces en «comenzar a imaginar las cosas, comenzar a escribir los papeles de los diversos integrantes del evento a medida que uno va progresando, hasta el momento en que decide parar». Recitando (y rechazando después) la crítica que Cage ya había establecido en lo tocante a esa clase de procedimientos puramente intuitivos, de pura improvisación, continúa Kaprow, «cuando uno se queda en manos de la intuición es muy elevado el riesgo de que termine por depender en demasía de la “inspiración” (una señora merecedora de muy escasa confianza), y de ese modo caiga en la trampa de recurrir continuamente a los tópicos, a los hábitos. Claro que a veces uno se encuentra con un golpe de suerte...».⁴ Hacia 1966, Kaprow terminó por rechazar el compromiso por el que abogaba Cage, la dedicación plena a las operaciones de azar, para primar en cambio un enfoque que denominó «cambio», y que predicó a partir del «seguimiento de la intuición y la sensatez», «dependiente de la experiencia humana».⁵

Al igual que Kaprow, dos de sus compañeros de clase en la New School, además de futuros practicantes del happening, Al Hansen y Dick Higgins, iban a mostrarse partidarios de una suerte de visión existencial del riesgo autorial, incorporando una concepción del *action painting* análoga a la de Rosenberg en lo que podría denominarse *action music* o, acaso, *action theater*. Por ejemplo, Hansen asumió los aspectos anárquicos del proyecto de Cage, desarrollándolos asimismo en una dirección parcialmente anti-cageana, tendente hacia la improvisación, plasmándolos en una serie de piezas caóticas y hechas en colaboración, como su *Hall Street Happening* (1961), en la que por pura inadvertencia hubo de participar un *performer* que debía caer por un tragaluz.⁶ Higgins atribuyó a los cursos de Cage la aportación de «un sentido de actividad general y de un gusto especial por la dirección que iba a emprender yo, con la que anteriormente mi propio escepticismo había sido muy poco acogedor», en una observación no del todo disímil de la que hizo Robert Rauschenberg, artista afín a Cage durante toda su vida, quien afirmó que

7. Higgins: «Postface», op. cit., pp. 50-51; Barbara Rose: *An Interview with Robert Rauschenberg*. Nueva York: Vintage Books, 1987, p. 34.

8. Dick Higgins: «Boredom and Danger» (1966), *A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*. Nueva York: Printed Editions, 1978, pp. 48-49. Kaprow, de manera no del todo disímil, vincula el azar al «riesgo y [al] miedo» en «Happenings in the New York Scene», 19. En *Danger Music No. 17*, Higgins recuerda «Rugido», de Tristan Tzara, en Robert Motherwell (ed.): *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. Nueva York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951, p. 96; el «poema» de Tzara se incluyó en *Hall Street Happening*, de Hansen; véase Hansen, op. cit., pp.18-19.

9. Dick Higgins: «[On Cage's Classes]» (1970), en Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*. Nueva York: Praeger, 1970, p. 123 (puntos suspensivos en el original). Las declaraciones a las que Higgins parece hacer referencia se publicaron en *trans/formation*, vol. 1, n.º 3 (1952).

10. Higgins: «[On Cage's Classes]», op. cit., pp. 122-124.

Cage había sido «el único que me otorgó permiso para proseguir en la línea de mis propios pensamientos». Sin embargo, Higgins se declaró en franco desacuerdo con buena parte de las perspectivas de Cage. Avanzando hacia una dirección que obedeció del todo a su elección personal, Higgins transformó el interés de Cage por el azar —que en francés se dice, según señaló el propio Higgins, *hasard*, palabra que en inglés cambia de sentido y adquiere la connotación de riesgo— en la noción precisamente de riesgo e incluso, con mayor precisión, de peligro, que exploró en numerosas composiciones, como *Danger Music No. 17* (1962), cuya partitura dice escuetamente «¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita!»⁸

Según Higgins, ni Hansen ni él tuvieron demasiada paciencia para asimilar los artículos mucho más detallados a los que recurrió Cage a lo largo del curso para explicar con más detenimiento las operaciones de azar y la indeterminación. «En una o dos ocasiones», anotó,

Cage leyó un artículo teórico... las breves declaraciones teóricas tomadas de *trans/formation 2*, y un artículo (entonces) inédito de Christian Wolff, que trataba sobre las relaciones que se dan entre tiempo y sonido. Algunos de los asistentes, Hansen y yo entre ellos, no acertamos ni por asomo a entender por qué se mostraba Cage tan interesado por tales cuestiones. Parecían sumamente abstractas por comparación con las observaciones muy concretas, de las que Cage era partidario en relación con las piezas que se ejecutaban en el aula, además de que sus implicaciones parecían terriblemente anticuadas. La verdad es que al leerlas se tenía la sensación de leer un contrato repleto de engorrosas estipulaciones legales.⁹

Entre los compañeros de clase de Higgins, es evidente que solo George Brecht, quien anteriormente había escrito un tratado titulado *Chance-Imagery*, compartía las inclinaciones teóricas de Cage:

El formato habitual de nuestras sesiones consistía en que, antes de comenzar la clase, Cage y George Brecht entablaban una conversación, por lo general en torno al «virtuosismo espiritual», en vez de acometer temas como el virtuosismo de la técnica, el aspecto físico de la interpretación, etc. Así seguía la cosa a medida que iba llegando la gente, y poco a poco el debate se expandía de tal modo que los asuntos que se estaban tratando resultaban realmente difíciles de seguir.

Según Higgins, Brecht y Cage conversaban por extenso y abundaban en toda clase de intrincados detalles sobre las implicaciones que comportaba su indagación estética. «Solo George Brecht», sigue diciendo Higgins,

parecía compartir con Cage su fascinación por las diversas teorías de la impersonalidad, el anonimato y la vida propia de las piezas musicales al margen de los perceptores y los hacedores de las mismas, al margen de quien fuese. Para todos los demás, lo principal era la realización de las posibilidades, por lo que nos resultaba más llevadero emplear escalas menores y un espectro de posibilidades más amplio de lo que nos habría llevado a esperar toda nuestra experiencia anterior.¹⁰

A pesar de que los estudiantes de Cage recibieron sus enseñanzas y se resistieron a ellas de modos muy variados, no sería correcto concluir a partir de todo ello, como han hecho algunos, que las ideas de Cage tuvieron un impacto escaso, o que el peso de sus clases supusiera ante



Dick Higgins interpretando *Danger Music No. 17*, 1962

11. Véase Altschuler: «The Cage Class», op. cit., pp. 17-23.

12. Sobre el concepto de experimentación argüido por Cage, véase por ejemplo John Cage: «Música experimental: doctrina» (1955), *Silencio*, op. cit., p. 13., «[...] la palabra "experimental" es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido.» Para otras adaptaciones de esta idea, véase Allan Kaprow: «Experimental Art» (1966), en Kelley (ed.): *Essays on the Blurring of Art and Life*, op. cit., especialmente pp. 68-69, y Hansen, op. cit., p. 109, donde se dice que «mi objetivo consiste en involucrar ideas de todos mis favoritos, Artaud y John Cage y Ray Johnson, en un proyecto de teatro total en el que ciertas cosas que antes no eran posibles

todo la aportación de una oportunidad para la exploración autodirigida en el caso de cada uno.¹¹ Aun cuando forzosamente desarrollasen todos ellos sus particulares direcciones, los alumnos de Cage adoptaron una serie de categorías y conceptos distintivamente cageanos. Por ejemplo, tanto Hansen como Kaprow más adelante se harían eco de la noción cageana de las «acciones experimentales» en tanto forma de buscar y de dialogar con lo imprevisto.¹² Y aun cuando rechazasen la búsqueda de la impersonalidad que fue tan propia de Cage, ciertamente Higgins iba a adoptar y a desarrollar una idea de «transparencia» muy próxima a la de Cage, en la cual la estructura de una obra de arte o de una performance daba lugar a la incorporación de eventos externos, ambientales: «La obra —escribió Higgins— debería adquirir su significado gracias a lo que es posible ver a través de ella y por el aspecto que ello tiene en relación con la obra en sí.»¹³

Así como de cara a la valoración del impacto que tuvo el compositor dentro de las artes visuales es importante entender los distintos modos en que se recibieron las enseñanzas de Cage entre sus discípulos, no lo es menos la comprensión del grado hasta el cual su propia estética fue transformándose con el transcurso de la década. Efectivamente, según señala él mismo, Cage decidió comenzar a impartir sus enseñanzas en

se lleguen a hacer realidad en efecto». La idea de Cage la adoptarían más adelante Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. ing. de Mark Seem, Robert Hurley y Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 370-371. [Hay edición española: *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.]

13. Dick Higgins: «Blank Images» (1970), *Dialectic of Centuries*, op. cit., p. 78. Véase asimismo Higgins: «Postface», op. cit., p. 35, en donde con acierto señala la relación de transparencia con la obra de Marcel Duchamp. Sobre la transparencia en la obra de Cage véase Branden W. Joseph: «John Cage and the Architecture of Silence», *October*, n.º 81 (verano de 1997), pp. 80-104.

14. Cage: «[The New School]», en Kostelanetz (ed.), op. cit., p. 119.

15. Cage: «Precusores de la música moderna» (1949), *Silencio*, op. cit., pp. 62.

16. John Cage, carta a Pierre Boulez de 22 de mayo de 1951, en Jean-Jacques Nattiez (ed.): *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 93. El epígrafe de este artículo también hace referencia a la banda sonora que puso Cage a las *Works of Calder*, y se encuentra en John Cage, carta a Pierre Boulez de 17 de enero [1950], en Nattiez (ed.), op. cit., p. 48.

17. Boulez señala la semejanza que existe entre *Double Music* y el *cadáver exquisito*; véase Nattiez (ed.), op. cit., p. 29. La visita de Cage a la Bauhaus está recogida en Christopher Shultis: «Cage and Europe», en David Nicholls (ed.): *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 22. George Brecht invocó el *cadáver exquisito* con respecto a «Music for Four Pianos», de John Cage, que consta de ochenta y cuatro composiciones independientes (muchas de ellas compuestas por métodos que entrañan el azar, aunque Brecht no lo menciona), y que es posible ejecutar en cualquier combinación, por un máximo de cuatro pianistas al mismo tiempo; George Brecht: *Chance-Imagery* (1957). Nueva York: Something Else Press, 1965, p. 11.

la New School debido al menos en parte a que su «pensamiento musical se hallaba en plena transformación».¹⁴ Aunque no sería ni mucho menos posible abordar en toda su amplitud la recepción del legado artístico de Cage, ni siquiera acotándola únicamente al campo de las operaciones de azar, esta es una empresa que valdría sin embargo la pena acometer, pues sería sin duda un primer paso muy necesario, consistente en abordar con cierta concreción el desarrollo de las técnicas con las que Cage empleó el azar con antelación a los años en que impartió sus cursos en la New School. Los resultados, extraídos en parte de la musicología y en parte de fuentes y de resonancias hasta la fecha no examinadas, cuyo eco se percibe en la filosofía de Henri Bergson y de Gilles Deleuze, nos llevarán muy lejos de una noción simplista del azar para llegar a un diálogo mucho más complejo y sofisticado con la indeterminación y la multiplicidad. A partir de ahí regresaremos al aula con el objeto de investigar más a fondo lo que fue posible asimilar en el transcurso de las clases impartidas por John Cage en la New School.

Cuando Cage impartió su primer curso en la New School llevaba ya al menos un lustro trabajando con operaciones de azar. *Music of Changes*, el primer manifiesto que hizo Cage a modo de presentación de su trabajo con el azar, estuvo terminado en 1951 y se estrenó en el Cherry Lane Theatre de Nueva York el 1 de enero de 1952. Con anterioridad, las referencias de Cage al azar no pasaron de ser más bien ocasionales. En «Precusores de la música moderna», de 1949, Cage comentó por encima el modo en que, empleando «las radios como si fueran instrumentos», habría de ser posible dejar la continuidad de la producción sonora en manos del «accidente».¹⁵ En torno a esa misma época, Cage incorporó grabaciones de campo tomadas en el taller de Alexander Calder a la banda sonora de su película *Works of Calder* (1949-1950), explicando a Pierre Boulez que «no se intentó llevar a cabo ninguna sincronización, con lo que el resultado final es más bien debido a un azar que fue motivo de admiración».¹⁶ Previamente, en composiciones como *Double Music* (1941), en la que Cage y Lou Harrison escribieron las partituras de sus respectivas interpretaciones y las combinaron sin una sola alteración para que formasen la pieza definitiva, Cage cortejó un tipo de azar diferente, el que más bien emana de una ejecución simultánea de obras independientes (procedimiento que Cage seguiría cultivando durante muchos años y en muchas colaboraciones con el bailarín Merce Cunningham). Aunque la inspiración subyacente en *Double Music* procediera del interés que tuvo Cage por el anonimato de la producción colectiva, asociado con la escultura del periodo gótico y ya asumida por la primera Bauhaus (que Cage visitó en 1930 o 1931), el método consistente en combinar dos empresas creativas completamente distintas entre sí recordaba en cierto modo un juego de mesa cultivado entre los surrealistas, el *cadavre exquis* (cadáver exquisito), en el que un dibujo o un poema se compone sucesivamente, por medio de distintos individuos que no tienen conocimiento de lo que hayan hecho los demás.¹⁷ Pocos años más tarde, Cage,

18. Estas obras, tal como apunta Leta Miller, se titularon originalmente *Sonorous or Exquisite Corpses*: Leta E. Miller: «Cage's Collaborations», en Nicholls (ed.), op. cit., p. 154.

19. Tristan Tzara: «Manifiesto on feeble love and bitter love» (1916-1920), en Motherwell, op. cit., p. 92.

20. Moira y William Roth: «John Cage on Marcel Duchamp», *Art in America*, vol. 61, n.º 6 (noviembre-diciembre de 1973), p. 74; citado en Richard Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*. Nueva York: Limelight Editions, 1994, p. 219.

21. Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*, op. cit., pp. 219-220. En un momento determinado, Cage llegó a ser dueño de una de las composiciones al azar más complejas y menos conocidas de Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. *Erratum Musical* (1913); la procedencia se da en Anne D'Harnoncourt y Kynaston McShine (eds.): *Marcel Duchamp*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1973, p. 264.

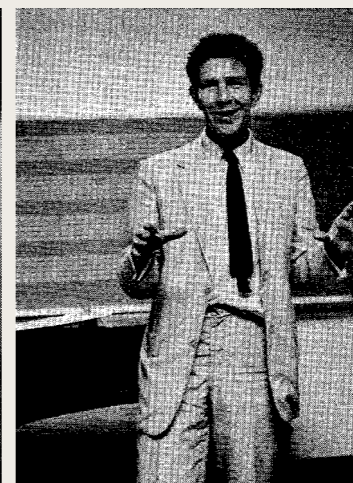
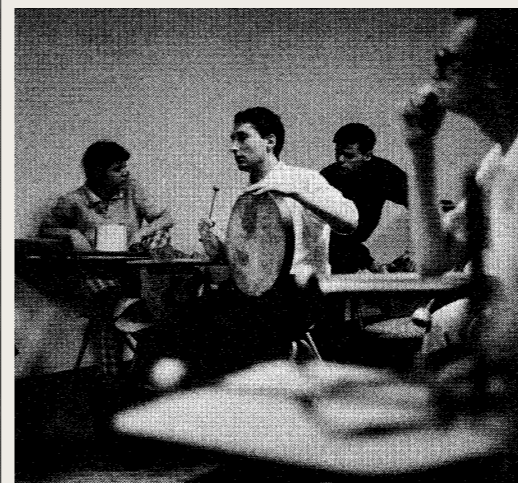
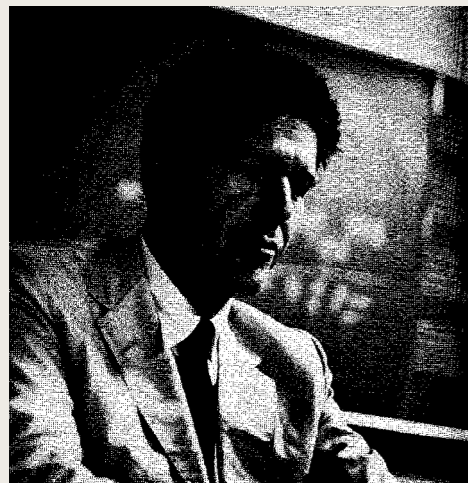
22. Cage: «Composición: descripción del proceso de composición usado en *Music of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4*», *Silencio*, op. cit., pp. 58.

23. James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 78-88, y David W. Bernstein: «Cage and High Modernism», en Nicholls (ed.), op. cit., pp. 203-209.

Harrison, Henry Cowell y Virgil Thompson iban a servirse explícitamente del método surrealista en las veinte *Party Pieces* que escribieron entre todos ellos a mediados de la década de los cuarenta.¹⁸

Sorprende la ausencia, en las primeras investigaciones de Cage, de todo lo que pueda emparentarse con la técnica empleada por Marcel Duchamp en *Erratum Musical* (1913), en la que las partes vocales que habían de interpretar Duchamp y sus hermanas, Yvonne y Magdaleine, fueron «compuetas» escogiendo notas al azar, sacándolas de un sombrero. Interpretado por las tres voces al tiempo, el libreto de Duchamp, un diccionario breve, compuesto por las definiciones del verbo «imprimir», sonaba como una «armonía» caótica y cacofónica. El método de Duchamp recuerda en cierto modo la receta de la poesía dadaísta que se propone en el «Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo», de Tristan Tzara, en el que una página de periódico se trocea con tijeras y las palabras se van extrayendo al azar de la bolsa que las contiene. «El poema que salga —apuntó Tzara con sarcasmo— será igual que tú.»¹⁹ Cage tuvo conciencia de los antecedentes musicales de la obra de Duchamp solo cuando hubo iniciado su propia investigación de las operaciones de azar, a lo cual Duchamp respondió lacónicamente: «Supongo que me adelanté en quince años a mi tiempo.»²⁰ A pesar de las similitudes superficiales, Cage pronto reconoció que sus composiciones habían sobrepasado de largo a las de Duchamp por la complejidad de los procesos empleados.²¹

Lo intrincados que resultan los procedimientos compositivos de Cage resultó evidente en *Music of Changes*. Tras haber decidido cuál había de ser la estructura general de la obra en el plano temporal, Cage dividió el resto de los elementos de la composición en veintiséis gráficos: ocho para los sonidos (la mitad de cada uno de los gráficos quedó reservada al silencio), ocho para las amplitudes o dinámicas, ocho para las duraciones, una para los tempos y otra para la superposición («cuántos eventos suceden a la vez durante un espacio estructural dado»).²² Cada uno de los gráficos se configuró por medio de ocho columnas y ocho filas (las que contuvieran silencios, o las que no tuvieran un cambio de valor [por ejemplo, en el tempo], por lo general no tenían representación gráfica), de manera que se conformase con el gráfico de sesenta y cuatro celdillas que tienen los hexagramas del *I Ching*, el «Libro chino de los cambios», un ejemplar del cual le había regalado Christian Wolff a finales de 1950 o comienzos de 1951. Siguiendo el método del *I Ching*, los hexagramas que sirven para la adivinación por medio del lanzamiento de tres monedas seis veces sucesivas, Cage pudo localizar los lugares que se correspondían dentro de cada una de las tablas gráficas, y de ese modo definir los elementos necesarios para todos y cada uno de los eventos acústicos dentro de la composición final. Tal como se encuentra documentado en los valiosos trabajos de James Pritchett y de David Bernstein, el procedimiento compositivo de *Music of Changes* fue tan extenuante como costosísimo desde el punto de vista del tiempo y el trabajo empleados, toda vez que todos los sonidos fueron producto de la consulta de los gráficos múltiples.²³



Lección de John Cage en la New School for Social Research, 1958
(de izda. a dcha.: John Cage, George Brecht, Al Kouzel, Jackson Mac Low, John Cage y Al Hansen, en el centro, y Allan Kaprow, detrás junto a la pared)

Ni el empleo que hizo Cage de los gráficos, ni su empleo del *I Ching*, comenzaron a darse con *Music of Changes*. Ambos procedimientos habían tenido un inicio anterior, en el *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-1951).²⁴ En esta pieza, Cage escenificó un enfrentamiento entre el piano, que daba comienzo al primer movimiento, compuesto de un modo puramente intuitivo e improvisador, y la orquesta. Por contraste con la parte del piano en el primer movimiento, compuesta con entera libertad y a la manera de las obras para piano preparado que compuso Cage en los años cuarenta, la parte orquestal se derivaba de un gráfico de trece columnas por dieciséis filas sobre el cual se habían anotado específicamente todas las sonoridades. Cada una de las dieciséis filas gravitaba hacia un instrumento en concreto: fila 1, flauta; fila 2, oboe; fila 3, clarinete, y así sucesivamente, en un recorrido por los distintos tipos de percusión: metal, madera, fricción y una selección miscelánea que Cage describió diciendo que «se caracteriza por medios mecánicos, por ejemplo la radio».²⁵ Las catorce columnas de cada fila contenían distintos sonidos o agregaciones de sonidos, sopesadas cada una según el instrumento que dominase la fila. Al contrario que en *Music of Changes*, y sin que importase la sencillez o la complejidad de cada uno de los sonidos del concierto, todos ellos eran invariables y venían definidos de antemano. Tal como explicó Cage a Boulez, «cada sonido aparece descrito minuciosamente en el gráfico: por ejemplo, un tono en particular, *sul pont* en la segunda cuerda del primer *vn.* [violín] con un particular tono de flauta y, por ejemplo, un bloque de madera».²⁶

Para la parte orquestal de este primer movimiento, Cage derivó la secuencia en la que se producirían los sonidos trazando movimientos verticales

24. Véase Pritchett, op. cit., pp. 60-78, y Bernstein, op. cit., pp. 193-203. Se aportan detalles adicionales en James Pritchett: «From Choice to Chance: John Cage's Concert for Prepared Piano», *Perspectives of New Music*, vol. 26, n.º 1 (invierno de 1988), pp. 50-81; asimismo, véase James Pritchett: *The Development of Chance Techniques in the Music of John Cage, 1950-1956*, tesis doctoral. Nueva York: Universidad de Nueva York, Departamento de Música, 1988. Mi agradecimiento a Rebecca Kim por estas dos últimas referencias.

25. John Cage, carta a Pierre Boulez de 22 de mayo de 1951, en Nattiez (ed.), op. cit., p. 93.

26. *Ibid.*

27. Cage escribió así a Boulez: «Luego introduje en este gráfico desplazamientos de una "naturaleza temática", como se puede ver con toda facilidad, aunque obteniendo un resultado "atemático". En todo el primer movimiento se emplean solo dos desplazamientos, estos es, bajan dos y suben tres, saltan cuatro, etc.» En *ibid.* Según Bernstein, la mayoría de los desplazamientos eran de dos partes, una en el eje vertical y otra en el eje horizontal. Bernstein, op. cit., p. 195.

28. Sin embargo, como ya señalara Pritchett, Cage modificó subjetivamente aspectos tales como el fraseo y el ritmo. Pritchett: *The Music of John Cage*, op. cit., p. 63.

y horizontales dentro del gráfico: comenzando por el sonido representado en una de las celdillas, los sonidos subsiguientes eran seleccionados mediante una secuencia simple, como podía ser el desplazamiento de dos celdillas hacia abajo y de otras tres hacia arriba.²⁷ Al componer el segundo movimiento del concierto, Cage retuvo el gráfico en el caso de la orquesta y añadió un segundo gráfico de sonoridades igualmente detalladas en lo tocante al piano preparado. En este caso, sin embargo, Cage determinó la secuencia sonora por medio de un método distinto, aunque igualmente impersonal, que comportaba el rastreo de una serie de círculos concéntricos y cuadrados también inscritos unos en otros sobre un papel para gráficos. Para el tercer y último movimiento, Cage empleó un único gráfico en el que combinó sonidos que habían de producirse por medio del piano, sonidos que estaban a cargo de la orquesta y cierto número de nuevas agregaciones sonoras que habían de producir al unísono el piano y la orquesta, representando de este modo la unificación definitiva por medio de un procedimiento compositivo único e impersonal.²⁸ Al igual que cuando compuso la parte orquestal del primer movimiento, Cage seleccionó los sonidos por medio de dos desplazamientos sencillos, en dos partes, vertical y horizontal, sobre el gráfico. Fue aquí donde Cage recurrió por primera vez al *I Ching*. Aunque el gráfico de los sonidos del piano y de la orquesta para el tercer movimiento consistiera las mismas dieciséis filas y trece columnas que había empleado con anterioridad, Cage produjo dos gráficos adicionales, en la misma configuración del ocho por ocho que prima en el *I Ching*, que contenían disposiciones de desplazamientos sencillos entremezcladas con celdillas vacías en representación de los silencios. Cage entonces lanzó unas monedas para proceder a la obtención de los hexagramas por medio de los cuales sería

posible interpretar estos gráficos adicionales con el fin de determinar los desplazamientos que sería preciso realizar en el gráfico que contenía las indicaciones de los sonidos.

Como entre los gráficos que empleó Cage en la composición del *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* se incluían complejos sonoros ya completos y anotados con toda precisión, la composición consistió esencialmente en emplear las operaciones de azar para determinar la secuenciación de los sonidos. Así pues, y al menos hasta cierto punto, el *Concerto* es un equivalente lineal de los gráficos que, en cualquier momento determinado, representan la totalidad de los sonidos disponibles.²⁹

En este sentido, y con este procedimiento, Cage no había ido en realidad mucho más lejos de lo que ya fueron Duchamp e incluso Tzara en su extracción al azar de materiales tomados de un sombrero o un bolso.³⁰ Por el contrario, en *Music of Changes* Cage procedió a una disgregación de los diversos componentes del sonido en gráficos múltiples, uno que contenía las sonoridades, otro que contenía las duraciones, un tercero que contenía las dinámicas, todo lo cual sí le permitió superar las limitaciones de la preconcepción compositiva no solo con la secuenciación de los sonidos, sino operando también en su misma identidad. Más que limitarse a un simple arreglo ejecutado según las leyes del azar, cada uno de los parámetros que definen cada uno de los eventos acústicos propios de *Music of Changes* quedó determinado por sucesivas operaciones de azar.

Esa evolución aparentemente insignificante, el paso de uno solo a una serie de gráficos múltiples, introdujo dos cambios de importancia notable en la estética de Cage. El primero afecta a la comprensión de la reserva de sonidos de la que iba a surtir en sus composiciones. En lugar de circunscribirse a un conjunto cerrado de sonidos predeterminados, Cage pasaría a concebir el sonido más bien como «espacio» o «campo sonoro» ilimitado y diferenciado. El segundo de estos cambios afecta al modo en que se entiende cómo pasan los sonidos de ese espacio sonoro a la composición en sí, y, de ahí, a las zonas de la ejecución y la audición. Ambas transformaciones iban a tener en definitiva una gran trascendencia en la comprensión plena de las implicaciones que entraña el diálogo de Cage con el azar.

La primera transformación que se da en la práctica compositiva de Cage bascula sobre el hecho de que, así como el *Concerto* fue en gran medida equivalente a una realización diacrónica de sus gráficos, que representaban (en cualquier momento determinado) la totalidad de los materiales de la obra de manera sincrónica,³¹ *Music of Changes* se deriva de que cobrasen existencia sonidos que previamente no tenían existencia en cuanto tales dentro de los gráficos. En *Music of Changes*, la manipulación de los distintos componentes de cada sonido, impulsada además por el azar —la transformación de los componentes del gráfico sonoro por medio de las duraciones y de las dinámicas de los otros—, sirvió para alterar los sonidos originalmente determinados y transformarlos en otros que

29. Como apunta Pritchett, «los sonidos del concierto son a la vez independientes (por el modo en que acontecen en el tiempo) y simultáneos (por el modo en que existen en el gráfico)» (Pritchett, op. cit., p. 75). Tiene considerable importancia que Cage introdujera los medios de retirada y de sustitución de los sonidos dentro de la técnica del gráfico empleada en el *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. No obstante, en cualquier momento determinado, los gráficos eran estáticos y estaban completos del todo. Véanse los comentarios de Cage a Boulez en Nattiez (ed.), op. cit., p. 94.

30. El *Concert* alteró profundamente la noción que tenía Cage de la continuidad musical; no obstante, empleó medios diversos a través de los cuales era posible producir las transposiciones, la simetría y otras correspondencias. Véase Bernstein, op. cit., pp. 195-196 y 202-203.

31. La excepción estriba en la parte de piano del primer movimiento, que fue compuesta sin recurrir a los gráficos.

32. Pritchett: *The Music of John Cage* op. cit., pp. 82-83.

33. En *Music for Carillon I*, Cage utilizó una plantilla hecha con un papel arrugado para determinar la colocación de los puntos. En las partituras en las que empleó transparencias, utilizó puntos distribuidos al azar e inscritos en papel o en transparencias móviles.

34. Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 157. Sobre la técnica del dibujo con puntos, véase Pritchett: *The Music of John Cage*, op. cit., p. 92 y ss.

el propio compositor no podía prever. Según ha demostrado Pritchett, las lecturas originales, «naturales», de los elementos que Cage emplazó dentro de los gráficos sonoros, se transmutaron de formas muy variadas e inesperadas, por intervención determinante del azar, en duraciones y dinámicas.³² De este modo, aunque el estado final de cada sonido podía determinarse y anotarse con toda precisión dentro de la partitura, la totalidad de las posibilidades acústicas que se incorporaron a *Music of Changes* dejó de obedecer a una lógica preconcebida. Así pues, la composición entró en el terreno de la «experimentación» y pasó a ser una actividad carente de un resultado previsible o predeterminado.

Sin embargo, *Music of Changes* representó tan solo un paso preliminar en la transformación de la concepción que Cage tenía de esa reserva de sonidos potenciales. Los gráficos sonoros con los que comenzó contenían complejos sonoros creados con toda intención, además de que las manipulaciones determinadas por el azar, manipulaciones de la duración y la dinámica, los llevaron a avanzar un trecho relativamente corto hacia lo desconocido. Con la finalidad de empezar por materiales que no estuvieran concebidos de antemano, Cage desarrolló la técnica del «dibujo por puntos» que inició en la partitura de *Music for Carillon I* (1952) y desarrolló posteriormente de un modo magistral en obras como *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958), y que sirvió de base a partituras en las que empleó transparencias, como es el caso de *Fontana Mix* (1958), *Variations I* (1958) y *Variations II* (1961). En las partituras en las que empleó el «dibujo por puntos», Cage simple e inmediatamente anotó puntos en una hoja de papel, por ejemplo marcando un determinado número de imperfecciones que hubiese encontrado en la propia hoja y cifrándolas dentro de un lapso determinado de tiempo.³³ Estos puntos eran susceptibles de traducirse después en sonidos mediante el establecimiento de distintos medios de trazado, a través de los cuales su frecuencia, amplitud, timbre, duración y «morfología» (características de ataque y de cadencia) se podían determinar con total independencia de las preconcepciones que tuviera el compositor en mente. Al no tener ya su comienzo en la mente del compositor, la composición tomaba sus materiales de la totalidad de un «campo» acústico. «La razón por la que estoy trabajando en este momento con imperfecciones del papel es esta —señaló Cage en 1954—: así soy capaz de designar ciertos aspectos del sonido como si estuvieran en un campo, que es por supuesto donde están.»³⁴

En Cage, esta concepción del sonido como algo existente dentro de un campo vino precipitada por su interés en la tecnología. Según las estimaciones de Cage, las prestaciones que por ejemplo tenía la cinta magnetofónica dejarían un amplio margen de maniobra a la posibilidad no solo de reproducir cualquier sonido, sino también, gracias a diversos modos de manipulación, a la producción de todos los sonidos posibles. Por consiguiente, el sonido devino un hecho concebible como extensión continua, sin brechas, sin divisiones, sin lagunas. Según explicó Cage en «Experimental Music»,

Los hábitos musicales incluyen escalas, modos, teorías de contrapunto y armonía, y el estudio de los timbres, solos y en combinación con un número limitado de mecanismos productores de sonido. En términos matemáticos, todos ellos se ocupan de intervalos discretos. Se asemejan a caminar —como en el caso de las notas— sobre doce piedras para vadear un río. Este cuidadoso caminar paso a paso no es característico de las posibilidades de la cinta magnética, que nos deja ver que la acción o existencia musical puede ocurrir en cualquier punto, o a lo largo de cualquier línea o curva, o de lo que sea, en el espacio sonoro total; que estamos, de hecho, técnicamente equipados para transformar en arte nuestra idea contemporánea de cómo opera la naturaleza.³⁵

Aunque sea continuo e ilimitado, el «espacio sonoro total» que entraña la «situación de campo» de Cage era, de un modo sustancial, e importante, un espectro no homogéneo.³⁶ Cualquier movimiento o transformación dentro de unas coordenadas equivalía a una transformación de la identidad acústica. «La situación que se pone a nuestra disposición gracias a estos medios», afirmó Cage refiriéndose una vez más a los efectos de la cinta magnetofónica,

... es en esencia un espacio sonoro total, cuyos límites están establecidos solamente por el oído, siendo la posición de un determinado sonido en este espacio el resultado de cinco factores: frecuencia o tono, amplitud o sonoridad, estructura de armónicos o timbre, duración y morfología (el modo en que el sonido surge, continúa y se apaga). Con la alteración de cualquiera de estos factores, cambia la posición del sonido en el espacio sonoro.³⁷

Así pues, siendo continuo, a la par que heterogéneo, el espacio sonoro total de Cage es lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominarían «un espacio liso», en el que todos los puntos son alcanzables, aunque ninguno sea idéntico a otro.³⁸ «Creo, por supuesto, que lo que estamos haciendo es explorar el campo —declaró Cage en 1961—, que el campo es ilimitado y sin diferenciación cualitativa aunque con multiplicidad de diferencias.»³⁹

El uso que hace Cage del término «multiplicidad» al describir el espacio heterogéneo e ilimitado en que se encuentran todos los sonidos no parece que fuera puramente ocasional. Había aparecido anteriormente, en el contexto de su correspondencia con Boulez en torno a *Music of Changes*. Así como Cage había defendido que su técnica de gráficos le había «acercado más al “azar” o, si se quiere, a una elección no estética», el pleno desarrollo del procedimiento de gráficos múltiples que tuvo lugar con *Music of Changes* se abrió a un paradigma diferente: «Cuando le envíe *Changes*, también le enviaré los gráficos que empleé en la composición —escribió a Boulez en el verano de 1951—. Tal como yo lo veo, el problema consiste en entender a fondo las cualidades que actúan para producir la multiplicidad.»⁴⁰

En aquella época, el término «multiplicidad» tuvo que estar particularmente cargado de significado para Cage, puesto que el año 1951 muy probablemente supuso su recepción inicial de Henri Bergson, filósofo vitalista de la multiplicidad. Aunque la mayoría de la literatura en torno a

35. Cage: «Música experimental» (1957), *Silencio*, op. cit., p. 9.

36. El término «situación de campo» aparece en John Cage: «Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse), 1967», *A Year from Monday*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967, p. 157.

37. Cage: «Música experimental», op. cit., p. 9.

38. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. ing. de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 371. [Hay edición española: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2008.]

39. John Cage: «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?» (1961), *Silencio*, op. cit., pp. 204-205.

40. John Cage, carta a Pierre Boulez de 18 de diciembre de 1950, en Nattiez (ed.), op. cit., p. 78; y John Cage, carta a Pierre Boulez, verano de 1951, en Nattiez (ed.), op. cit., p. 110. Pritchett transcribe la palabra «cualidades» aparentemente de modo erróneo, por «cantidades». Pritchett: *The Music of John Cage*, op. cit., pp. 96, 137.

41. Véase Branden W. Joseph: *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003, pp. 47-56. Cage utiliza el término «multiplicidad» en fecha muy temprana, en 1948, aunque sea en un contexto aparentemente distinto; Cage: «A Composer's Confessions» (1948), en Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: Writer*. Nueva York: Limelight Editions, 1993, p. 41.

42. Henri Bergson: *Creative Evolution*, trad. ing. de Arthur Mitchell. Nueva York: Henry Holt & Co., 1911, p. 273. [Hay edición española: *La evolución creadora*. Barcelona: Planeta, 1985.]

43. Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 191.

44. John Cage: [«Dartmouth Spring '55»], carpeta 10, caja 12, John Cage Papers, Collection 1000-72, Archivos y Colecciones Especiales, Biblioteca Olin, Universidad de Wesleyan, Middletown, Connecticut, citado en Kim, op. cit., p. 221. Kim también menciona la cita de Bergson que hace Earle Brown, p. 97.

45. Bergson, op. cit., pp. 232-233.

Cage se ha centrado con acierto en la importancia de su recepción de las filosofías orientales y de la India, tal como llegaron a través de figuras como Ananda K. Coomaraswamy y Daisetz T. Suzuki, la relación que existe entre Cage y el francés Bergson, relativamente poco investigada hasta la fecha, abre nuevas perspectivas y aspectos del pensamiento del compositor. Como ya he señalado en otra parte, la comprensión madura que hace Cage del silencio, tal como se formulara ya en aquel año, se puede poner en relación con la crítica del no ser que lleva a cabo Bergson en *La evolución creadora* (caso de que, de hecho, no se derivase de ella).⁴¹ Según Bergson, lo que un individuo concibe como ausencia de un objeto es en realidad o, por mejor decir, en el acto, tan solo el hallazgo de otro objeto que no buscaba.⁴² De un modo análogo, tras una experiencia en una cámara anecoica —dentro de la cual, pese a estar teóricamente insonorizada por completo, Cage oyó no el silencio, sino los ruidos y reverberaciones producidos por su sistema circulatorio y su sistema nervioso— Cage daría en definir el silencio no como la total ausencia de sonidos, sino, más bien, como la ausencia exclusiva de sonidos intencionales y como la presencia de otros sonidos no deseados, esto es, no intencionales. Desde esta perspectiva, según diría Cage, «no existe el silencio».⁴³

Sin embargo, Cage cita de manera más explícita que nunca a Bergson cuando se ocupa del concepto de desorden. Según dijo por ejemplo en una conferencia dictada en Dartmouth College en 1955, «la cinta magnetofónica revela a nuestros oídos [...] que las cosas se hallan en esta vida en un estado de aglutinamiento que es una verdadera causa para la alegría, de modo que su desorden, si es que desorden nos parece, sencillamente no pasa de ser, según ha dicho Bergson, un orden que no estábamos buscando».⁴⁴ La crítica del desorden que llevó a cabo Bergson también se hallaba en *La evolución creadora*, texto en el que el filósofo procede de manera análoga a lo que ya hiciera en su crítica del no ser. Según la alusión que hace Cage en su paráfrasis, Bergson consideraba el desorden una pseudo-idea surgida en razón de la decepción que siente un individuo que, al emprender la búsqueda de un determinado tipo de orden, termina por encontrar otro distinto. «Cuando entro en una habitación y decreto que se halla “en desorden”, ¿qué es lo que quiero decir en realidad?», se preguntó Bergson:

La posición de cada uno de los objetos se explica en virtud de los movimientos automáticos de la persona que ha dormido en la habitación, o en virtud de las causas eficientes, sean las que sean, que han causado que cada pieza del mobiliario o cada prenda de ropa, etc., esté en donde está: el orden, en el segundo sentido del término, es perfecto. Pero es un orden del primer tipo el que más bien espero, el orden que una persona metódica pone de manera consciente en su vida, el orden que proviene de la voluntad, un orden que no es automático: por eso, a la ausencia de este orden la llamo «desorden». En el fondo, todo lo que tiene realidad, todo lo que se percibe e incluso todo lo que se concibe en esta ausencia de uno de los dos tipos de desorden, es la presencia del otro. Pero el segundo me resulta indiferente, puesto que solo me interesa el primero, y expreso la presencia del segundo como una función del primero, en vez de expresarlo, por así decir, como una función de sí mismo, diciendo que es desorden.⁴⁵

46. *Ibid.*, p. 230. En torno a 1954, Cage comenzó a hacerse eco del concepto bergsoniano de duración no como una extensión temporal puramente abstracta o mecánica, sino como extensión vivida subjetivamente en relación con el mundo circundante: «*Tiempo* [...] es aquello en lo que nosotros y los sonidos sucedemos. Ya sea temprano o tarde: dentro de él. No es cuestión de contar.» (Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 151).

47. Bergson, op. cit., pp. 38-40. Sobre los distintos tipos de multiplicidad, véase Gilles Deleuze: *Bergsonism*, trad. ing. de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. Nueva York: Zone Books, 1988, pp. 37-41. [Hay edición española: *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987.]

48. Bergson, op. cit., p. 234.

49. Cage: «Letter to Paul Henry Lang» (1956), en Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*, op. cit., p. 118. Cage opone explícitamente los puntos de vista de lo «natural» y lo «antropomórfico» en Cage: «On Film» (1956), en Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*, op. cit., p. 115. Sobre la crítica de la dialéctica que hace Bergson, véase, por ejemplo, Bergson, op. cit., p. 238. Cage, como pensador, es como Bergson en la descripción que de él hace Deleuze: no se adscribe a «una sabiduría y un equilibrio propiamente humanos», sino que trata de «abrirnos a lo inhumano y lo sobrehumano (*duraciones* que son inferiores o superiores a las nuestras), yendo más allá de la condición humana». Deleuze, op. cit., p. 28.

50. Cage: «Composición como proceso II: indeterminación»(1958), *Silencio*, op. cit., p. 37.

51. Bergson, op. cit., pp. 45-47.

Si un primer tipo de orden es el que se expresa en las leyes científicas, geométricas, mecanicistas y/o matemáticas (un orden predicado sobre la supresión de la duración vivida), el segundo es de índole «vital», un orden existente dentro del fluir continuado de la duración, que es «esencialmente creación».⁴⁶ A cada uno de los tipos de orden correspondía un determinado tipo de multiplicidad. Una forma era la propia de las multiplicidades discontinuas y numéricas; la otra era propia de las multiplicidades continuas, virtuales, esto es, las que se hallan íntegramente relacionadas con las transformaciones creativas de la duración vivida.⁴⁷ Según Bergson (y esta es una conexión que a Cage no le pudo pasar inadvertida), la idea del azar en tanto forma del desorden se hallaba suscitada por la confusión de un individuo que no logra comprender la diferencia que se da entre los dos tipos de orden. «[E]n realidad —escribió Bergson—, el azar meramente objetiva el estado anímico de quien, esperando hallar uno de los dos tipos de desorden, se encuentra frente al otro. El azar y el desorden se conciben por lo tanto en términos relativos.»⁴⁸

Al igual que Bergson, Cage quiso pensar de un modo no «antropomórfico», comprender la «vida» que, tal como explicó a Paul Henry Lang, «sigue su curso francamente bien sin mí», un orden de la existencia que sobrepasa todas las limitaciones de la mente humana y todos los procedimientos del pensamiento dialéctico que Cage consideraba derivados de ellas.⁴⁹ Por este motivo puso en movimiento la idea de multiplicidad (en tanto interacción compleja y alineada con la existencia del sonido en tanto existencia real, actual, ontológica) frente a una concepción de las relaciones tal como en general se entienden y se captan cuando interviene la mente humana. Las relaciones eran consideradas algo inherentemente limitado, esencialmente dualista, y por lo tanto reductivo por comparación con la multiplicidad a la que Cage procuraba tener acceso. «Desde un punto de vista ajeno a todo dualismo», explicó Cage basándose en Suzuki,

... cada cosa y cada ser se considera en el centro, y estos centros están en un estado de interpenetración y no obstrucción. Por otra parte, desde un punto de vista dualista, no son considerados cada cosa y cada ser: son consideradas las relaciones y las interferencias. Para evitar interferencias no deseadas y para que nuestras intenciones queden claras, un punto de vista dualista requiere una cuidadosa integración de los contrarios.⁵⁰

En esto es posible que empecemos a apreciar cómo la repetida insistencia de Cage en lo incognoscible que resulta la vida, la naturaleza o la existencia, se fue abriendo hacia algo que excede el simple misticismo. Con una comprensión de la ontología (que incluye el «espacio sonoro», pero sin limitarse a él) en tanto extensión infinita de las interconexiones en un estado de movilidad continua y de crecimiento temporalmente acumulativo (tal como también la concebía Bergson), la totalidad deja de ser propiamente cognoscible como tal.⁵¹ Con todo, la descripción de la existencia como campo «ilimitado» y lleno de una inasible «multiplicidad de diferencias» que propone Cage no comportaba que no fuera posible entender nada, sino tan solo que la existencia en su totalidad no podía de ninguna manera ser tal totalidad. El sonido deja de ser una totalidad limitada y

52. Cage: «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?», op. cit., pp. 199, 206 y 205). La idea de trascender el intelecto es fundamental para Bergson; véase, por ejemplo, Bergson, op. cit., pp. 163-164.

53. El primer artículo de Deleuze sobre Bergson: «Bergson's Conception of Difference», se presentó por primera vez como conferencia en 1954. Gilles Deleuze: «Bergson's Conception of Difference», en John Mullarkey (ed.): *The New Bergson*. Manchester: Manchester University Press, 1999, pp. 42-65; la fecha de la conferencia se da en Michael Hardt: *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 2.

54. Deleuze, op. cit., pp. 42-43 y 96-98.

previsible, como era en los gráficos del *Concerto*; los sonidos individuales habrían de extraerse de una totalidad compleja, imprevisible e ilimitada. Y por oposición a *Music of Changes*, que tomó sus componentes iniciales de un conjunto de sonoridades anotadas previamente, el campo de todos los sonidos resultaba así propiamente incognoscible, por existir únicamente en un estado virtual. Ese era el «cambio de mentalidad» que había de mencionar Cage en relación con la concepción de la existencia como «fenómenos de campo». «Y en cuanto a este campo —sostuvo Cage— no hay nada que decir. Y aun así seguimos hablando, con el fin de dejar esto claro.» «Nuestro cometido ha pasado del juicio a la conciencia.»⁵²

Si el primer cambio importante que surge de la técnica de gráficos múltiples que empleó en *Music of Changes* afectó sobre todo a la comprensión que tenía Cage del campo ilimitado dentro del cual existían todos los sonidos, el segundo impactó en su concepción del modo en que viajan esos sonidos desde la reserva en que se hallan todos los sonidos potenciales —es decir, desde la multiplicidad continua que es la totalidad del espacio sonoro— al nivel de la propia composición. Anteriormente, en *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, las relaciones que se dan entre los sonidos de la composición y su existencia previa en los gráficos compositivos era una relación de identidad. En ambos estados, el propio sonido quedaba efectivamente intacto, sin haber experimentado cambios. En *Music of Changes*, por el contrario, el empleo de los gráficos múltiples comenzó a indicar cierta relación existente entre los sonidos de la composición y el material del que estaban tomados, una relación que no era de identidad, sino de diferencia.

La distinción que aquí llegará a hacer Cage es fundamental, y con el fin de describirla hemos de obrar con la máxima precisión. Gracias a Deleuze —cuyo propio estudio de Bergson comenzó exactamente en el mismo momento histórico que el de Cage— podremos derivar las herramientas analíticas necesarias.⁵³ En primer lugar, tendremos que introducir una distinción terminológica, pues, tal como señala Deleuze, hay en el pensamiento de Bergson una diferencia importante entre *posibilidades* y *virtualidades*.⁵⁴ Como sucede con el desorden y el no ser, la idea de lo posible es para Bergson una falsa idea, una proyección de la realidad, solo que retrotraída a un estado presuntamente previo. Las posibilidades, se considera, son cognoscibles, son preexistentes a su realización y están dotadas ya de su forma adecuada. Así pues, no existe mayor diferencia entre el hecho de que una acción real haya llegado a acontecer y el hecho de que una acción meramente posible no haya acontecido, o no haya acontecido aún.

Las virtualidades, por el contrario, son de un orden completamente distinto; no preexisten al momento en que llegan a ser, al menos de una forma ya constituida. Lo virtual existe en un estado de potencia, y es, en cuanto tal, propiamente incognoscible. Así como las posibilidades se relacionan con los sistemas estáticos, preformados, cerrados (pues son de

hecho proyecciones que se retrotraen a partir de una realidad existente), las virtualidades son parte de sistemas que están en marcha, «vitales» y «creativos», que evolucionan de manera indefinida y que son temporalmente acumulativos. Lo virtual, por lo tanto, no se puede concebir plenamente hasta que se crea.

Con el fin de describir el modo en que llegan a ser las virtualidades bergsonianas, Deleuze aporta una segunda distinción terminológica: así como las posibilidades se *realizan*, las virtualidades se *actualizan*. Aquí la distinción no es menos fundamental. Las relaciones de las posibilidades con su realización se caracterizan por su identidad y su limitación. Una posibilidad que se realiza es la misma que era en su estado anterior de mera posibilidad; es idéntica a su estado anterior, solo que ahora aparentemente posee una realidad que se le ha añadido. En relación con la totalidad de las posibilidades disponibles en cualquier momento determinado, la que se realiza se deriva de acuerdo con un proceso de limitación, tras haber sido seleccionada entre todas las demás que no se actualizan, o que no se actualizan aún. Tal es la relación que existe entre las notas de *Erratum musical*, de Duchamp, con el sombrero del que eran extraídas, o la relación que hay entre las notas del *Concert for Prepared Piano* de Cage, con los gráficos en los que fueron halladas. El papel del azar se limita a ser aquello que selecciona entre todo el conjunto de elementos disponibles en un momento determinado aquel elemento que es, en un momento particular, el que va a realizarse.

La actualización, por el contrario, tiene lugar de manera específica con respecto a las multiplicidades continuas del tipo que es propio a la concepción que Cage predica del sonido. La actualización es la manera en que una parte o un aspecto de esa multiplicidad continua llega a ser efectiva. En la medida en que una parte (por ejemplo, un sonido) se deriva de la multiplicidad en tanto conjunto, la multiplicidad puede entenderse como aquello que divide, aunque tal división, explica Deleuze, no es ni una partición sencilla ni es meramente una sustracción de la parte tomada del todo, sino que es un procedimiento de diferenciación en especie. La entidad resultante no es reconocible como sección discreta ni como aspecto particular de la multiplicidad original (que, en cualquier caso, es susceptible de cambiar con la duración), sino que es una actualización que, en relación con su estado anterior, es nueva. Deleuze lo explica así:

Y es que, con el fin de tener actualización plena, lo virtual no puede proceder por eliminación o limitación, sino que debe *crear* sus propias líneas de actualización en actos positivos. La razón de que así sea es bien simple: así como lo real se halla en la imagen y en la semejanza de lo posible que realiza, la acción, por su parte[,] no semeja la virtualidad que encarna. Es la diferencia lo que ante todo se halla en el proceso de la actualización; la diferencia entre lo virtual, por lo que comenzamos, y los hechos actuales, a los que llegamos, y asimismo la diferencia entre las líneas complementarias de acuerdo con las cuales tiene lugar la actualización. En resumidas cuentas, la característica de la virtualidad no es otra que existir de tal manera que se actualice mediante su diferenciación y se fuerce a diferenciarse, a crear sus líneas de diferenciación con el fin de ser actualizada.⁵⁵

55. *Ibid.*, p. 97.

56. *Ibid.*, p. 103.

57. Véase, por ejemplo, Bergson, *op. cit.*, pp. 179, 181, 196-197 y 257-258. Para un típico ejemplo de la traducción inglesa, véase este pasaje: «But the body which is to perform [exercera] this action, the body which marks out upon matter the design of its eventual actions [ses actions virtuelles] even before they are actual [avant d'accomplir des actions réelles]...» Bergson, *op. cit.*, p. 12; los términos del original francés se señalan entre corchetes y en cursiva, tomados de Henri Bergson: *L'Évolution créatrice*. París: Presses Universitaires de France, 1998, p. 12.

58. Cage: «Composición como proceso I: cambios» (1958), *Silencio*, *op. cit.*, p. 28.

59. *Ibid.*, p. 31.

60. Morton Feldman, Pierre Boulez, John Cage y Christian Wolff: «4 Musicians at Work», *trans/formation*, vol. 1, n.º 3 (1952), p. 172; reimpresión con el título «Statements by Morton Feldman, John Cage and Christian Wolff», en Nattiez (ed.), *op. cit.*, p. 107, y en Cage: «Composición: descripción del proceso de composición usado en *Music of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4*», *op. cit.*, p. 59.

La actualización es, así pues, el modo en que opera la forma positiva de diferenciación, un modo en el que la diferencia no se basa en la negación, sino en la creación, y es por lo tanto una fuerza positiva.⁵⁶ Se relaciona con una forma de diferencia entendida como algo central e interno, una forma en la que la multiplicidad virtual en su movimiento de actualización difiere en primer lugar y por encima de todo de sí misma. Aunque todas las distinciones enumeradas hasta aquí —distinciones entre posibilidades y virtualidades, entre realización y actualización, entre multiplicidades discretas y continuas— se encuentran en *La evolución creadora*, en ningún pasaje de la prosa bergsoniana se hallan definidas con tanta claridad como lo están en el análisis que Deleuze realiza sobre ella, situación que aún se oscurece más debido a la opacidad de la traducción inglesa.⁵⁷ Tal vez por este motivo, Cage emplea los términos «posible» y «potencial» (equivalente inglés que el traductor prefiere para el francés «*virtuel*») de un modo casi intercambiable. No obstante, a tenor del contexto en el que se encuentran las afirmaciones de Cage está muy claro que posibilidades y potencialidades, en Cage, son en gran medida equivalentes a las virtualidades de que habla Bergson y que define de manera estricta Deleuze, tal como se alinean en el lado de la actualización, de la multiplicidad continua, y en la naturaleza imprevista de las acciones experimentales. Según lo que escribió el propio Cage sobre su partitura titulada *Variations I* (1958), «en esta situación, el universo dentro del cual va a desarrollarse la acción no está preconcebido. Aún más, como sabemos, los sonidos son sucesos en un campo de posibilidades, no solo en los puntos discretos favorecidos por las convenciones».⁵⁸

Hacia 1958, Cage describió de manera consistente sus procedimientos compositivos en términos de actualización. Según señaló, por ejemplo en «Composición como proceso I: cambios», «con cinta y sintetizadores, la acción sobre la estructura de armónicos de los sonidos no es tanto una cuestión de gusto como una acción en un campo de posibilidades.»⁵⁹ De un modo aún más significativo, las prácticas compositivas de Cage siguieron las líneas generales de la actualización. Esto resulta evidente ya en 1952, en el comentario que hace Cage del gráfico de superposición que hay en *Music of Changes*, en donde el sonido se consideraba existente en un estado virtual (en términos del propio Cage, era «audible en potencia»), y solo era «audible en acto» dentro de determinadas condiciones, determinadas precisamente por las monedas arrojadas según el *I Ching*. Tal como describió el proceso en la revista *trans/formation* (en el artículo que posteriormente iba a leer en el aula de la New School en la que impartió clases),

cada uno de los casos del uno al ocho se trabaja de principio a fin de la composición. Por ejemplo, el octavo está presente de principio a fin, pero puede sonar solamente durante un espacio estructural que ha sido definido a cara o cruz (para superposiciones) entre el cincuenta y siete y el sesenta y cuatro [en el *I-Ching*]. Entonces no solo está presente, sino que posiblemente es audible. Se puede oír si se obtiene un sonido (en vez de un silencio) y si la duración obtenida a cara o cruz es de una extensión que no lleva al sonido más allá del espacio estructural abierto a él.⁶⁰

La técnica de los gráficos múltiples empleada en *Music of Changes*, en la que los eventos musicales individuales surgen de la combinación de los distintos gráficos y no se contienen plenamente en ninguno de ellos, también comienza a apuntar hacia el proceso de actualización.

La actualización, pese a todo, se puso en práctica de manera mucho más clara en las partituras de dibujos por puntos, en las que cada sonido se ponía en relación o establecía un diálogo con otros, como en un campo. Según describe Cage el proceso en «45' para un orador»,

para determinar el número de imperfecciones de un espacio dado, se lanzan monedas. Ese número de motas se vuelve entonces potencialmente activo. Se preparan tablas referidas a los tiempos, al número de superposiciones, que es lo mismo que el número de cosas que pueden suceder al mismo tiempo, sonidos y silencios, duraciones, volúmenes, acentos.⁶¹

61. Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 159.

Poco después, Cage asocia su técnica de dibujo por puntos con la noción de azar y con las nociones de vida, duración y virtualidad («potencialidad»), más particularmente bergsonianas:

Estoy hablando y la música contemporánea está cambiando. Cambia como la vida. Si no estuviera cambiando estaría muerta. Por eso el azar es tan importante en mis métodos de destreza. Está en el punto de potencialidad. Ahora trabajo para poder trabajar sin tablas, sin ningún apoyo en el espacio total.⁶²

62. *Ibid.*, p. 181.

Para Cage, desde un punto de vista ontológico el sonido es una multiplicidad virtual, y en ese estado se hallaba unificado, es uno (un espacio sonoro total), aun cuando sea heterogéneo e ilimitado. La composición consiste en idear formas de traducir el punto existente en el papel (un sonido potencial o virtual) en un sonido actual, mediante la determinación —a través del empleo de operaciones de azar y/o de diversos grados de indeterminación— de todos los componentes necesarios para proporcionar identidad al evento sonoro. Por medio de la aplicación de estos procedimientos, el punto adquiere su propio ser en calidad de sonido. De este modo, la multiplicidad continua que es la totalidad de todos los sonidos queda dividida, si bien los sonidos producidos de ese modo no se hallan previamente localizados, no son previsibles. «Las motas son motas —como dijo Cage—, y se necesita destreza para darles utilidad.»⁶³

63. *Ibid.*, p. 161. Aunque no estuviera al tanto de la relación de Cage con Bergson, la descripción que hace Pritchett de la Notación Y de la parte para piano de *Concert for Piano and Orchestra* ilustra a la perfección el proceso de actualización por medio de la diferenciación (Pritchett: *The Music of John Cage*, op. cit., p. 119).

Con *Music of Changes*, Cage había logrado poner en práctica un proceso de actualización (aun cuando fuera en un grado limitado) solo con respecto al nivel de la composición. Para el compositor, si la situación consistía en disponer de acceso a un territorio sonoro sin precedentes (aun cuando no fuera en puridad un espacio sonoro total), para el ejecutante se trataba de verse enfrentado a una partitura anotada de forma más o menos convencional (aun cuando fuese compleja o innovadora). Según describió Cage la situación,

el hecho de que *Music of Changes* fuera compuesta mediante operaciones aleatorias identifica al compositor con cualquier eventualidad. Pero su notación, que está determinada en todos los sentidos, no permite al intérprete tal identificación: su trabajo está específicamente dispuesto frente a él. Por tanto no puede interpretar desde su propio centro, sino que debe identificarse tanto como le sea posible con el centro del trabajo tal como está escrito.⁶⁴

64. Cage: «Composición como proceso II: indeterminación», op. cit., p. 36.

65. Véase la crítica de Adorno, pese a estar dirigida contra la técnica serial avanzada, del momento «en que el sujeto, cuya libertad es condición previa de todo el arte avanzado, se ve expulsado, el momento en que una totalidad violenta y externa, que apenas en nada difiere del totalitarismo político, se hace con las riendas del poder»: Theodor W. Adorno: «The Aging of the New Music» (1955), en Richard Leppert (ed.): *Essays on Music*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 2002, p. 196. Más adelante Adorno atribuyó a la música de Cage la potestad de actuar como «protesta contra la terca complicidad de la música con la dominación de la naturaleza»: Theodor W. Adorno: «Vers une musique informelle», *Quasi una fantasia*. Londres: Verso, 1994, p. 315.

66. Cage: «Composición como proceso II: indeterminación», op. cit., p. 36.

67. Véase la crítica de Adorno en el sentido de que «Cage, y no cabe duda de que también muchos de sus discípulos, se contenta con la negación abstracta en sesiones de espiritismo con los armónicos de [Rudolf] Steiner, con la euritmica y las sectas fanáticas de la vida sana». Adorno: «Vers une musique informelle», op. cit., p. 315.

68. Cage: «Música experimental», op. cit., p. 11.

Desde esta perspectiva, *Music of Changes* encaja plenamente con los términos más acomodaticios de la música avanzada de acuerdo con la crítica que hace Theodor Adorno. Al sustraerse con toda eficacia de la composición, el compositor pone a los ejecutantes en manos de una contingencia fija y enteramente objetiva que se enseñorea de ellos, colocándolos en efecto en una situación de sumisión ante ella, al igual que lo están ante una situación social controlada por medios no menos objetivos e impersonales.⁶⁵ Colocando esta misma acusación en su contra, en un momento de autocrítica ejemplar Cage explicó que

Music of Changes es un objeto más inhumano que humano, puesto que fue creado mediante operaciones aleatorias. El hecho de que esos elementos que la forman, aunque sean simplemente sonidos, se hayan unido para controlar a un ser humano, al intérprete, da a la obra el inquietante aspecto de un monstruo de Frankenstein. Esta situación es por supuesto característica de la música occidental, cuyas obras maestras son sus ejemplos más aterradores, y que cuando conciernen a la comunicación humana, simplemente pasan de monstruo de Frankenstein a Dictador.⁶⁶

También para el público oyente existía una muy escasa diferencia entre *Music of Changes* y cualquier obra compuesta de manera intencional. Aunque el procedimiento compositivo de Cage eliminase todo mensaje apriorístico, no interrumpía el proceso comunicativo, cuya operatividad era visible entre compositor o ejecutante y público. Debido a la fijeza de su partitura, *Music of Changes* no podía escapar a las proyecciones y análisis a posteriori: quedaba del mismo modo abierta a la recuperación o a la imputación de significados que se da en las cartas del tarot o en los posos de una taza de té.⁶⁷

Aunque en *Music of Changes* Cage se concentrase exclusivamente en la composición, a ese nivel logró hallar vías de penetración conceptual que serían conducentes a la comprensión de su «fracaso» dentro de los terrenos de la performance, o ejecución, y de la recepción por parte de la audiencia. Deseoso de ir más allá de la partitura determinada de *Music of Changes*, y sobrepasarla, Cage emprendió la búsqueda de la indeterminación desarrollando precisamente los medios con los cuales un único punto, o una sola nota, podrían leerse de una variada gama de maneras, e incluso, eventualmente, de una variedad de maneras simplemente ilimitada. De ahí que la mayoría de las partituras de dibujos por puntos que hizo Cage (y, más adelante, en aquellas en las que empleó transparencias) tomen la forma de rompecabezas compositivos cuyas «respuestas» o «soluciones» —es decir, las notas actuales que es preciso ejecutar— son variables e incluso ilimitadas en su espectro y, de entrada, desconocidas tanto para el compositor como para el ejecutante. En este sentido, la partitura cobra existencia a resultas de la «actualización» del ejecutante; antes de ese momento existe solo en un estado de virtualidad. Tal como explicó Cage en la conferencia titulada «Música experimental», «es posible dividir someramente el campo completo de posibilidades [léase “virtualidades”] e indicar el número concreto de sonidos que se encuentran dentro de estas divisiones, pero se deja elegir al intérprete o montradador».⁶⁸

Podríamos sostener que solo con este paso definitivo, la introducción de la indeterminación en sus partituras, Cage realmente coronó con éxito la tarea que se había propuesto, «entender cabalmente todas las cualidades que actúan para producir la multiplicidad». Y es que con el fin de que una composición sea una multiplicidad no es suficiente con que se derive a partir de un espacio ilimitado que contenga todos los sonidos, ni tampoco con que entable un diálogo con las operaciones de azar. Para que una composición sea una multiplicidad, no debe reproducirse ni realizarse, sino que debe actualizarse; debe procederse a la ejecución no por medio de la identidad, la representación o la similitud, esto es, a partir de un conjunto limitado y preestablecido de materiales, sino por medio de un acto de creación. Una composición actúa para producir una multiplicidad porque existe en tanto virtualidad en relación con el escenario de la ejecución que la sucede, y solo si existe en condición de tal. Así las cosas, el ejecutante pierde parcialmente la posición subalterna que tenga en tanto mero representante del compositor para asumir el papel de creador individual, y la ejecución pierde el papel que tenía de mera representación de la partitura, para convertirse en un proceso de diferenciación actualizada.⁶⁹

Lo mismo vale decir en el caso de la relación entre ejecución y recepción por parte de los oyentes. En primer lugar, la ejecución resulta indeterminada respecto de la audición debido a que es en potencia irreplicable. La misma pieza, en momentos distintos, e interpretada por distintos ejecutantes (cada uno de los cuales, presumiblemente, habrá actualizado la partitura por su cuenta), da lugar de manera muy literal a experiencias acústicas distintas, y esta indeterminación aumenta gracias al hecho de que Cage explícitamente diese pie a la posibilidad de las composiciones múltiples por ser ejecutadas simultáneamente.⁷⁰ Además, la «transparencia» de las composiciones, su apertura a la inclusión de sonidos ambientales o no intencionados, incrementa la diferencia de cada nueva ejecución según las circunstancias acústicas con que se encuentre el ejecutante en el momento preciso y en el lugar concreto de la presentación. (Esto es algo que Brecht consignó de manera específica: «El sonido ambiente penetra en lo intencionado, se “incluye” en la música. Es relevante a la situación en la cual la música surge / es relevante a la música, que siempre es situacional.»)⁷¹ Además, al estar la música libre de todo mensaje expresivo o comunicativo en el sentido tradicional, el acto de interpretación que lleva a cabo la audiencia (como el movimiento hermenéutico que descubre el sentido), cede ante lo que Cage denominaba «capacidad de respuesta sensible» o «capacidad de respuesta» a secas: una forma de recepción que surge de la ejecución, pero que no viene determinada por ella; una recepción que es constitutivamente dependiente de cada uno de los integrantes de la audiencia, tanto como lo es del compositor o del ejecutante.⁷²

Para la audiencia de una de las piezas de Cage, la ejecución es mera virtualidad, o bien es una multiplicidad virtual, y lo mismo vale decir de la composición en relación con la ejecución y del sonido u ontología en

69. Para Cage, semejante crítica de la representación era de corte explícitamente político y se hallaba en línea con su anarquismo en constante desarrollo. Véase por ejemplo la invocación de la policía que hace Cage en «Historia de la música experimental en Estados Unidos» (1959), *Silencio*, op. cit., p. 72.

70. Con el fin de que la variabilidad de las obras indeterminadas esté del todo clara, Cage y David Tudor con frecuencia ejecutaban versiones múltiples (actualizaciones) de la misma partitura en un mismo concierto.

71. Dieter Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III (April 1959-August 1959)*. Colonia: Walther König, 1991, p. 125.

72. Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 174; asimismo, «Música experimental», op. cit., p. 10. Brandon LaBelle ha descrito el modo en que la música de Cage reconfigura el acto de la audición de un modo particularmente atinado: «Al proponerse despojar del todo la naturaleza representativa del sonido, [...] el sonido se descarga y se libera potencialmente, de manera que flote a lo largo de una cadena de referencia, como agente “significante” dentro de un evento musical, fuera de las narraciones del argumento musical. Esta significancia del sonido por encima de su significación (y, en definitiva, por encima de su descifrabilidad) posibilita un desplazamiento en la audición mediante el cual la imaginación individual se moviliza, pues la audición aspira no al significado correcto, sino a su potencial.» Brandon LaBelle: *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Nueva York: Continuum, 2006, p. 17.

73. «Dado un número de puntos activos,

componen un agregado, una constelación, pueden moverse entre ellos y se hace necesario clasificar los tipos de agregados, por ejemplo constante y de nuevo intermitente.» Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 163.

74. Cage: «Música experimental»,

op. cit., p. 12.

75. *Ibid.*

76. Bergson, op. cit., pp. 258-259.

relación con la composición. El paso o movimiento de una actividad a la otra es de actualización, un proceso de diferenciación al pasar de un estrato al siguiente, que es a su vez un proceso de individuación. Las agregaciones acústicas se actualizan en el proceso de la composición para formar sistemas pequeños, virtuales, mediante los cuales la composición funciona en tanto multiplicidad.⁷³ Estas a su vez se actualizan en eventos acústicos específicos en la ejecución, formando en su interacción con otros sonidos (tanto los ejecutados como los debidos al sonido ambiente) una multiplicidad con relación a la audiencia. Por último, la audiencia —por medio de la interacción de los sonidos con las respuestas cognitivas y emocionales únicas del individuo— actualiza una experiencia que es del todo individual.

Cage abogó por la promoción de esta clase de recepción individualizada por medio de la dispersión de los ejecutantes y/o de los altavoces alrededor del público y en medio del público (propuesta explorada por vez primera en una pieza como *Theatre Event #1* [1952], una suerte de happening organizado en Black Mountain College). Esa clase de distribución acústica fragmentaba el sonido ejecutado, dando a lo que oía cada integrante del público una calidad distinta de la experiencia que tuvieran otros, situados en posiciones distintas y en una misma sala. De este modo, la proximidad única de cada oyente con respecto a los diversos puntos de la producción del sonido presta a la ejecución la calidad de algo indeterminado por completo con respecto a cualquier experiencia única y colectiva que se pueda tener en una audición. «Los ensayos han demostrado que esta nueva música», según explicó Cage,

ya sea para cinta o para instrumentos, se oye más claramente cuando los diversos altavoces o intérpretes están separados en el espacio, en vez de estar colocados muy juntos. Pues esta música no se ocupa de lo que normalmente entendemos por armonía, donde la calidad armónica resulta de una mezcla de diversos elementos. Aquí nos ocupamos de la coexistencia de lo dispar, y los puntos centrales donde tiene lugar la fusión son muchos: los oídos de los oyentes dondequiera que estén.⁷⁴

En este contexto, y siguiendo inmediatamente a la cita anterior, Cage una vez más hizo referencia a los comentarios de Bergson en torno al desorden: «Esta disarmonía, parafraseando la afirmación de Bergson sobre el desorden, es simplemente una armonía a la que muchos no están acostumbrados.»⁷⁵

El proceso que Cage lleva a cabo al pasar por medio de la diferenciación, a través de los procesos de la composición, ejecución y audición, da por resultado prácticamente un modelo analítico de la visión ontológica que propugnaba Bergson, y es una de las formas de entender que Cage imita a la naturaleza en su «modalidad operativa». Desde el ámbito del universo en tanto totalidad, y hasta el ámbito de la sociedad humana, e incluso al de los microorganismos de tamaño más microscópico, Bergson describe la naturaleza como algo que se halla en estado de fluctuación constante entre los dos polos de la individuación y la asociación:

Bergson comenta la vida como si se tratara de una multiplicidad virtual y continua.
77. *Ibid.*, p. 261. Sobre la «no obstruc-

ción» y la «interpenetración», véase por ejemplo Cage: «Composición como proceso III: comunicación» (1958), *Silencio*, op. cit., pp.46-47.
78. Cage: «Música experimental»,

op. cit., p. 12.

79. Dieter Daniels (ed.): *George Brecht*.

Así pues, entre los individuos disociados una vida determinada sigue su curso: en todas partes, la tendencia a la individuación se encuentra con la oposición y, al mismo tiempo, con el complemento de una tendencia antagónica que la completa, la tendencia a la asociación, como si la unidad múltiple y diversa de la vida, arrastrada hacia la multiplicidad, tuviera que realizar un esfuerzo mucho mayor para contenerse en sí misma. Tan pronto se desprende una parte del todo, tiende a reunirse si no con todo lo demás sí al menos con lo que le resulta más cercano. De ahí que, a lo largo de la totalidad del territorio de la vida se repita el equilibrio continuo entre individuación y asociación.⁷⁶

En la obra de Cage está operativo ese mismo proceso, como sucede por ejemplo cuando las notas individuales se actualizan a partir de la totalidad virtual que es todo el sonido, para hallarse entonces asociadas con otras y formar de ese modo una multiplicidad virtual con respecto a la ejecución, y de nuevo partir del proceso de ejecución y entrar en la situación de la audición. Semejante movimiento dual de individuación y de asociación (lo que Cage denominaría, siguiendo a Suzuki, «no obstrucción e interpenetración») es algo que Bergson consideraba esencial. «La evolución de la vida en la doble dirección de la individualidad y la asociación no tiene por lo tanto nada que sea accidental —afirmó—: es debida a la naturaleza misma de la vida.»⁷⁷

Ahora nos encontramos en mejor situación de entender qué es lo que quiere decir Cage si contemplamos la definición que dio, según es fama, del propósito de la composición musical, que describe como «una afirmación de la vida, no un intento de extraer el orden a partir del caos, ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola».⁷⁸ La respuesta no tiene nada que ver con el presentismo que tan a menudo se le ha achacado a Cage, ni con el presunto refrendo quietista de una relación puramente mimética entre la composición y el estado existente y actual de la sociedad. Por el contrario, la relación de la obra de arte con el estado ontológico del ser, esto es, la relación del arte con la vida, tal como la expone Cage, es una relación de indeterminación pura en este sentido: los sonidos (y, como hemos de ver en seguida, también otros aspectos de la existencia) cobran existencia propia por medio de un proceso de diferenciación a medida que pasan de un estado de virtualidad a un estado de actualización.

Diríase que de este modo nos hemos encontrado, así pues, en un territorio relativamente poco o nada familiar para la historia del arte, bastante alejado de toda noción simple de azar, de toda vaguedad relacional entre «arte» y «vida». Sin embargo, si volvemos a las clases que impartió Cage en sus cursos de composición de la New School, encontraremos ideas específicas y tomadas de sus investigaciones estéticas más avanzadas en aquella época. Son ideas que se hallan localizadas con la máxima claridad en la obra de George Brecht, debido tanto al acceso excepcional que tenemos a los cuadernos de notas de Brecht, tomados durante los cursos

Notebook I (June 1958-September 1958). Colonia: Walther König, 1991, p. 3 (fecha del 24 de junio de 1958).
80. Cage: «Música experimental:

doctrina», op. cit., p. 14.

81. *Ibid.*

82. Cage: «45' para un orador», op. cit.,

p. 149.

83. *Ibid.*, p. 189. La invocación del «teatro» que hace Cage está sin ninguna duda emparentada con su recepción de Antonin Artaud, cuya obra estudió en 1951-1952. Véanse los comentarios de Cage en su carta a Boulez de 22 de mayo de 1951, en Nattiez (ed.), op. cit., p. 96.

84. El Audio Visual Group aparece

de Cage, y que por tanto nos permiten un acercamiento también excepcional a sus enseñanzas, como a que, tal como indicó Dick Higgins, Brecht parecía seguir el intrincado pensamiento estético de Cage con una sintonía mucho más inmediata que el resto de sus compañeros de curso.

Según las notas de Brecht, la primera idea que Cage comunicó a sus estudiantes en el verano de 1958 fue la de las cinco «dimensiones» del sonido y su «tendencia hacia la Continuidad». Tal como ya había explicado Cage en «Experimental Music», en el año anterior, la frecuencia, la duración, la amplitud, el timbre y la morfología se habían convertido todas ellas en campos, en vez de ser elementos discretos: así pues, se trataba de «un campo de frecuencia», tal como anotó Brecht, en vez de «tonos definidos»; de un «campo de duración», en vez de notaciones de «1/8, 1/16, 1/32, etc.»; de un «campo de armónicos», en vez de la «orquestración» tradicional, y así sucesivamente.⁷⁹ Es importante que la comprensión de los sonidos que propuso Cage, en tanto elementos existentes dentro de un campo, se hubiese extendido desde mucho antes a la idea de que interactuaban no solo con todos los demás sonidos, sino también con todas las demás facetas de la existencia. Tal como explicó Cage en su «Música experimental: doctrina», de 1955,

Urgente, único, ignorante de la historia y de la teoría, más allá de la imaginación, centro de una esfera sin superficie, su realización [la de un sonido] está libre de obstáculos, enérgicamente difundida. No podemos escapar a su acción. No existe como uno entre una serie de pasos diferentes, sino como transmisión en todas las direcciones desde el centro del campo. Es inextricablemente sincrónico con todos los demás sonidos, no-sonidos, que más tarde, cuando son percibidos por un aparato que no es oído, operan del mismo modo.⁸⁰

Desde semejante perspectiva, la idea de «campo» que propugnaba Cage se extendió al territorio multisensorial, multimedia y multidisciplinar que denominó «teatro»:

La acción relevante es teatral (la música [separación imaginaria entre el oído y los demás sentidos] no existe), global e intencionadamente sin sentido. El teatro surge constantemente para seguir surgiendo; cada ser humano está en el punto óptimo de recepción. La respuesta adecuada (levantarnos por la mañana y descubrir que nos hemos convertido en músicos) (acción, arte) puede darse con un número cualquiera (incluyendo ninguno [ninguno y número, como silencio y música, son irreales]) de sonidos.⁸¹

Un año antes, en «45' para un orador», Cage habían invocado de manera específica la relación del sonido con la visión, escribiendo:

la música es una simplificación excesiva de la situación en la ahora estamos. *Un oído solo no es un ser*; la música es una parte del teatro. El «enfoque» es lo que orienta nuestra percepción. El teatro es todas aquellas cosas que suceden al mismo tiempo. He observado que la música es para mí más vivaz cuando escuchar, por ejemplo, no me distrae de ver.⁸²

Anticipándose a la conjunción parcial de su propia disciplina con la practicada por la mayoría de los alumnos que tuvo en la New School, Cage aún señaló que «es teatro y la música desaparece por completo en el reino del arte al que sabe pertenece».⁸³

mencionado en Joseph Jacobs: «Crashing New York à la John Cage», en Joan Marter (ed.): *Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*. New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1999, p. 73. Sobre el concepto cageano de «teatro», véase Branden W. Joseph: «The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism», *Grey Room*, n.º 27 (primavera de 2007), pp. 58-81, y (una reformulación de parte de ese mismo material) *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Nueva York: Zone Books, 2008, pp. 81-84 en especial.

85. Diane De Bonneval: «New School's “Happenings” Proves to be “Hellzapoppin”–Beatnik Style», en *New York World-Telegram and Sun* (3 de mayo de 1960), en Braun (ed.): *George Brecht. Notebook V*, op. cit., p. 89.

86. Hermann Braun (ed.): *George Brecht. Notebook VII (June 1961-September 1962*. Colonia: Walther König, 2005, p. 115. Gran parte de este pasaje fue tachado por el propio Brecht.

87. Daniels (ed.): *George Brecht*.

Notebook I, op. cit., p. 24. En *Music for Carillon No. 5* (1967), Cage posteriormente emplearía la veta de una placa de contrachapado para determinar los tonos. Agradezco a David Patterson que me haya señalado esta conexión.

88. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III*, op. cit., p. 57 (cita fechada el 22 de junio de 1959). Aunque Brecht no da indicación de haber consultado nunca las obras de Bergson directamente, aún pudo comentar a Cage más de seis meses después que “las distinciones entre orden y desorden me resultan ahora mismo de un enorme interés”. Hermann Braun (ed.): *George Brecht. Notebook IV (September 1959-March 1960)*. Colonia: Walther König, 1997, p. 168 (cita fechada el 27 de enero de 1960).

89. Dieter Daniels (ed.): *George Brecht*.

Aunque de ninguna manera se deriven en exclusiva del ejemplo que dio Cage, los géneros del happening y la actividad de Fluxus sí se inspiraron notablemente en la ampliación que hizo Cage de la composición de tal modo que abarcase tanto lo visual como lo auditivo, los objetos y los entornos a la par que los sonidos. Los primeros happenings de Kaprow, así como los primeros experimentos de Brecht con la luz, la fundación del Audio Visual Group por parte de Hansen, Higgins y Larry Poons, se pueden interpretar como desarrollos del «teatro» cageano.⁸⁴ En 1960, cuando Kaprow había pasado a ser el portavoz oficial del happening, el género fue recibido como algo indeleblemente vinculado a la clase de Cage en la New School, y quienes lo practicaron fueron identificados como discípulos suyos.⁸⁵ En fecha ya tardía, como es 1961, un año después de que Cage dejara de dar clase, a Brecht aún se le pudo encontrar trabajando sobre el paradigma teatral de Cage. En el borrador de un artículo propuesto para una publicación entonces incipiente, *Fluxus*, Brecht escribió que

los compositores, los ejecutantes y los oyentes de música permiten las experiencias sonoras disponiendo las situaciones que tienen entre sus aspectos el sonido. Pero hay situaciones que no solo son sonoras. El teatro o auditorio está bien iluminado. Las situaciones pueden poseer interés propio en cualquier dimensión. Consideremos ahora esa música que admite el sonido ambiente, como son por ejemplo la de John Cage o la de Christian Wolff. ¿Por qué habría de cerrar yo los ojos? Y si tengo los ojos abiertos, ¿por qué va a ser una «situación sonora»? ¿Por qué hablar siquiera del sonido? Hay cosas que ver. Tengo la necesidad de toser; la butaca cruje, rechina; siento la vibración. Como no existe distracción, ¿por qué he de considerar el sonido como aspecto común?⁸⁶

Dentro del contexto de las clases impartidas por Cage, Brecht entabló un diálogo no solo con las ideas generales, sino también con los procedimientos compositivos específicos. De ahí que uno encuentre a Brecht, en la que parece una de sus primeras «tareas» o «deberes» de clase, proponiendo una ampliación de las partituras de dibujos por puntos propugnadas por Cage:

(1) Un pedazo de madera, cuadrado, de unos 30 cm de lado, se pinta de blanco; cuando aún está húmedo, se coloca a la intemperie (por ejemplo, en el bosque). Después de que se haya secado, cada mota o punto que contenga representa un sonido.

(2) Se coloca una «matriz interpretativa» (zonas trazadas a línea, etc., sobre acetato, encima de un marco) encima de este pedazo de madera, con lo que se permite su transformación en sonido.⁸⁷

Aquí es posible entender que Brecht amplía la técnica cageana del dibujo por puntos en una dirección de sesgo más pictórico y de orientación más objetual, al tiempo que literaliza la relación de Cage con la naturaleza.

Las notas de Brecht son indicativas de que Cage invocó los comentarios de Bergson sobre el desorden ya el primer día del curso de verano de 1959.⁸⁸ Las ideas bergsonianas de virtualidad y actualización parece que se introdujeron en el curso del año anterior, posiblemente por medio del comentario que hizo Cage sobre su propia obra y sobre el artículo publicado en *trans/formation*. Aunque apareciesen en distintos lugares, estas preocupaciones parece que llegaron a ser uno de los puntos focales del

Notebook II. Colonia: Walther König, 1991, p. 33 (fechado el 24 de octubre de 1958).

90. *Ibid.*, pp. 35-36 (fechado el 26

de octubre de 1958).

91. *Ibid.*, p. 36.

92. *Ibid.*, p. 41 (fechado el 4 de noviem-

curso desde el punto de vista de Brecht ya a finales de octubre, en el contexto de su pensamiento, por medio de las condiciones de «un evento aural-visual».⁸⁹ Parte del esfuerzo que hizo Brecht por ampliar los principios cageanos y darles un registro más expresamente audio-visual consistió en una enumeración de las analogías ópticas que hallaría el análisis en cinco partes de los componentes de un sonido según lo practicó Cage. La frecuencia de los fenómenos acústicos resulta análoga a la longitud de onda de la luz, a la par que el timbre se convierte en «distribución del espectro». Los atributos de la amplitud, la duración y la morfología los juzgó Brecht aplicables del mismo modo a los eventos tanto auditivos como visuales, y de ahí que los dejara intactos. Una vez definidas las características de sus materiales, Brecht estatuye el que es a su entender el «problema» general: «Se trata de construir situaciones en las que sea posible que los eventos de luz y de sonido, de las características que se desee (frecuencia/longitud de onda, amplitud/brillo, duración, timbre/distribución espectral, morfología), acontezcan en cualquier punto del espacio y del tiempo.» Por consiguiente, es en la contemplación de «la *naturaleza de la unidad del espacio y del tiempo que se da en tales situaciones*» donde Brecht recurre al marco de trabajo que representa la actualización:

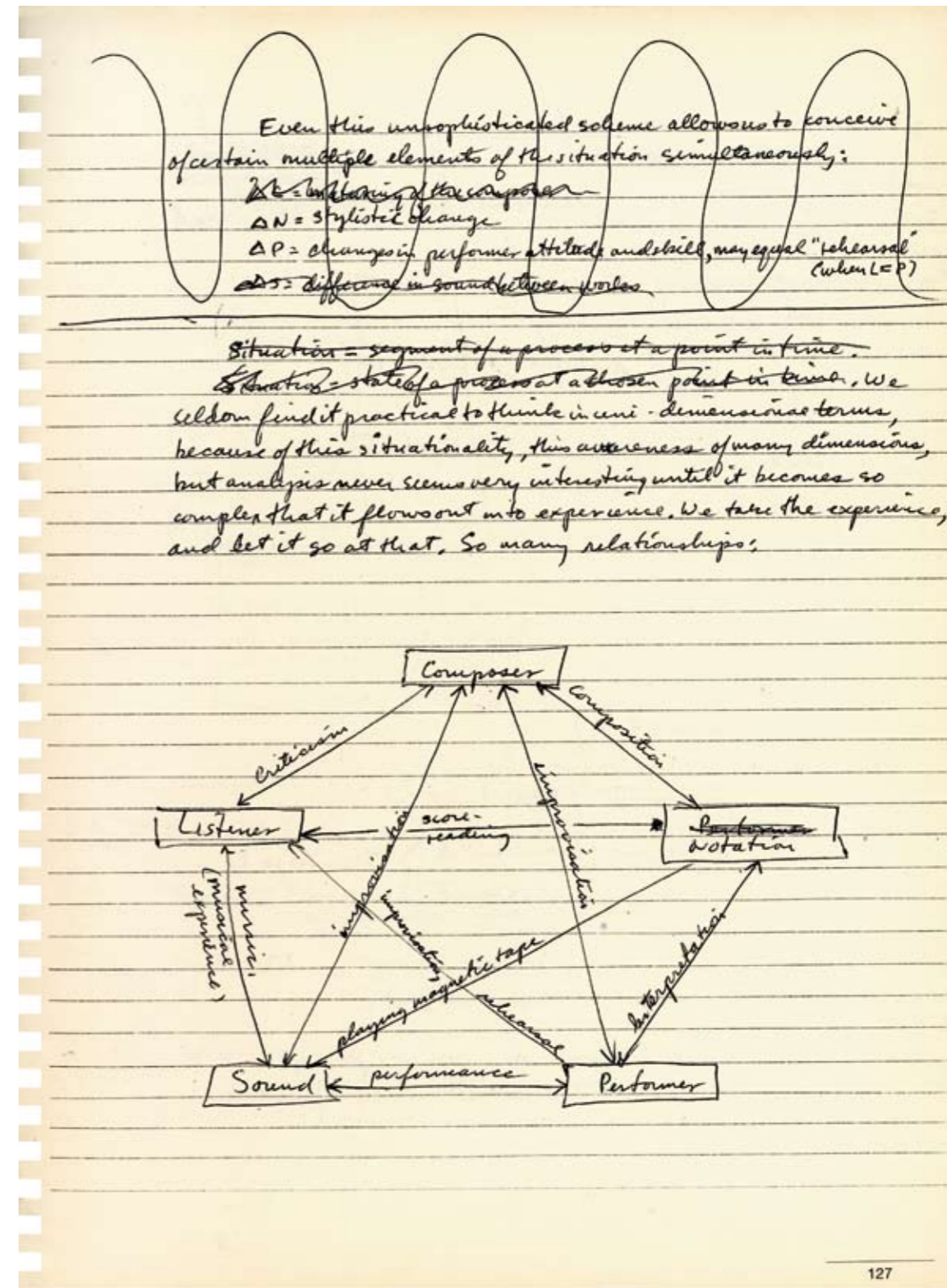
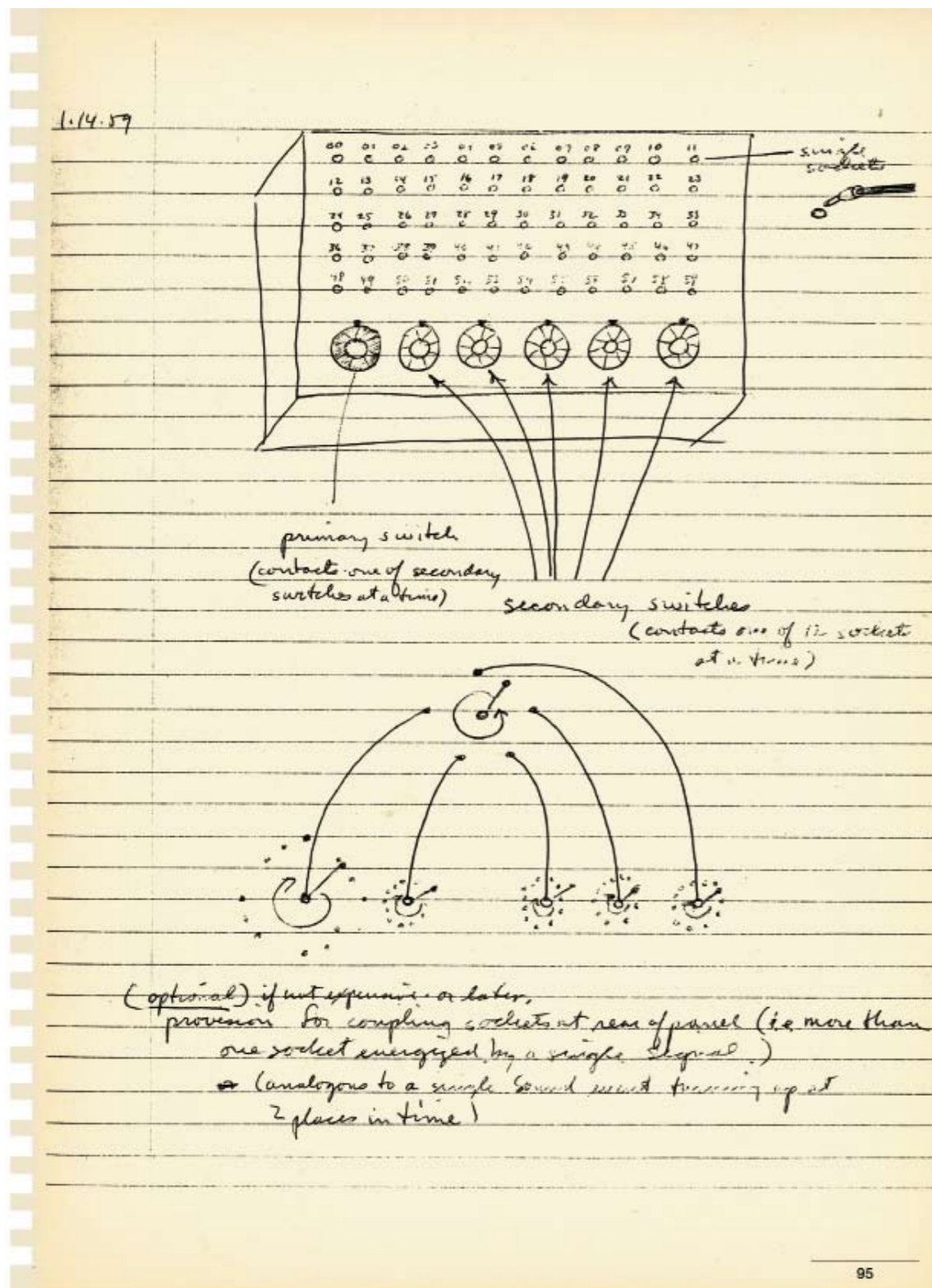
Si cada uno de los micro-eventos (encender una luz, o el sonido emitido por una fuente sonora) es susceptible de acontecer solo en un punto determinado del espacio (por ejemplo, mediante la colocación estática de un altavoz o de una bombilla), la «discreción» de ese espacio es análoga a la cualidad discreta del tiempo, en virtud de lo cual todo micro-evento solo será susceptible de acontecer en determinados puntos del tiempo. Lógicamente, un «programa» en realidad circunscribe los eventos al actualizarlos, de modo que acontezcan en determinados puntos del tiempo.

Tal vez debamos establecer una diferencia entre «potencia» y «acto». Universo de posibilidades. Incorporación. El párrafo anterior demuestra la confusión que hay entre estas dos [flechas ascendentes] ideas.⁹⁰

Prácticamente de inmediato, sobre la base de esta intuición, Brecht reformula su pensamiento sobre los eventos audio-visuales con suma concisión y según la noción de actualización a partir de un universo ilimitado de virtualidades (aunque, al igual que Cage, emplea el término «posible»): «El evento (micro), una vez actualizado, se elige entre un universo consistente en todos las posibles {luces / sonidos} entre todos los posibles puntos en el espacio.»⁹¹

La transformación que en este punto surge dentro del pensamiento de Brecht es doble, y sigue los mismos contornos que la experimentada en el caso de Cage al desarrollar sus operaciones de azar hacia la actualización: la primera atañe a la definición del espectro del cual pueden derivarse los eventos; la segunda, a la manera en la que tales eventos se desplazan desde ese espectro hasta los dominios de la ejecución y la percepción.

Al igual que Cage, Brecht pronto iba a concebir los eventos como algo extraído no de conjuntos discretos de opciones, sino de un universo infinito de virtualidades. Al tratar de describir «la naturaleza general de



una performance», en noviembre de 1958 Brecht escribió que «el evento general o performance es una selección de eventos espacio-temporales que poseen cualidades específicas, tomados de un universo en el que todos los eventos espacio-temporales están a disposición». Aunque, al igual que Cage, Brecht vuelve a emplear el término «posible», la totalidad ilimitada a la que hace referencia indica que el concepto de lo «virtual» sería de rigor. Por consiguiente, e inmediatamente después, Brecht invoca la noción de actualización:

En la práctica, el universo de posibilidades es como sigue: Todos los puntos del espacio contenidos en una habitación concreta (digamos módulo 1") están disponibles para su «activación» por medio de sonidos o luces de cualidades cualesquiera.⁹²

La reconcepción que hace Brecht de lo que podría denominarse «ontología del evento» representa una transformación fundamental de su pensamiento en torno al azar. Con anterioridad, en *Chance-Imagery* había concebido el azar no como aquello que actualiza una virtualidad, sino como la realización de un conjunto limitado y predeterminado de posibilidades (en el sentido estricto y bergsonianos del término). Según explicó Brecht con toda precisión,

a veces resulta posible especificar solo el universo de las características posibles que el evento de azar pueda poseer. Por ejemplo, un lanzamiento normal de los dados tendría que dar por resultado un número comprendido entre el uno y el seis. Se puede suponer que cualquiera de las caras aparecerá más o menos en la sexta parte de todos los lanzamientos posibles, por muchos que sean. Pero el resultado de cualquier lanzamiento es algo que se desconoce hasta que se realiza ese lanzamiento. Con frecuencia es útil tener en mente este «universo de resultados posibles», incluso cuando ese universo es puramente hipotético, puesto que nos clarifica la naturaleza de nuestro evento de azar en tanto selección hecha dentro de un universo limitado.⁹³

La transformación que acaece en el pensamiento de Brecht (el «cambio de mentalidad», como podría haber dicho Cage) con la reconceptualización del azar en la dirección de la actualización habría de resultar importante en el desarrollo estético de Brecht. Casi de inmediato equiparó la concepción de una totalidad ilimitada, virtual, a las fuentes de la filosofía asiática tradicional (una afinidad que compartía con Cage) y a las concepciones científicas contemporáneas de la relatividad y la mecánica cuántica, ideas que creyó desarrollar en un artículo titulado de formas diversas: «La relatividad en la obra de John Cage», «Espacio, tiempo y causalidad en la obra de John Cage», «La estructura de una nueva estética» o «John Cage y la moderna cosmovisión: espacio, tiempo y causalidad».⁹⁴ Inspirándose en la polémica que mantuvo Cage, entonces aún en desarrollo, con la música serial europea (y, en parte, haciendo su aportación a la misma) y ciertas obras de Karlheinz Stockhausen y de Pierre Boulez, Brecht subrayó la distinción existente entre sus «sistemas cerrados» y los «sistemas abiertos» a los que aspiraba Cage.⁹⁵

Cuando se propuso poner en práctica estas transformaciones, Brecht planteó el empleo de un conmutador cuyos interruptores controlasen las luces y los sonidos, operando de modo que este conmutador reaccionase

de manera distinta ante las altas y las bajas frecuencias (en esencia, era una serie de filtros de paso de banda):

Un sonido (de frecuencia alta o baja) puede llegar a cualquier altavoz (suene o no suene en ese altavoz), o a cualquiera de las luces (tanto si tiene como si no tiene energía suficiente para encender esa luz).

Asimismo, un flujo de sonidos altos/medios/bajos en una cinta, dirigido a un altavoz de frecuencia alta, sonará solo en frecuencia alta, etc.⁹⁶

Brecht trabajó durante una temporada sobre esta propuesta, llegando a su debido tiempo a esbozar una suerte de caja de mandos preparada para la indeterminación, que terminó por abandonar debido a su complejidad («No es mi deseo terminar convertido en electricista»)⁹⁷ Sin embargo, y en medida ni mucho menos insignificante, la caja de Brecht iba a automatizar el proceso de actualización que propugnaba Cage, tal como se encuentra, por ejemplo, en los gráficos superpuestos de *Music of Changes*. Todas las luces o altavoces conectados al conmutador de Brecht se hallaban en un estado de actividad virtual o potencial, en el sentido de que podía activarse o iluminarse en cualquier momento. Cualquier luz o altavoz en particular serían sin embargo realmente activos, y podrían iluminarse o emitir un sonido solo con la recepción de un estímulo de frecuencia adecuada. En otros casos, la energía iría pasando (es decir, sería, desde el punto de vista del perceptor) de manera virtual, pero no sería perceptible en acto.⁹⁸

La segunda transformación de importancia en el planteamiento estético de Brecht, que iba a tener lugar tras su exposición a la estética cageana, guarda relación con el papel del sujeto individual —compositor, ejecutante u oyente (perceptor)— dentro del proceso de actualización. Muy al principio del curso impartido por Cage, Brecht anotó la división tripartita entre compositor, ejecutante y oyente, comprendiendo de manera crucial que en cada una de las etapas del proceso de composición, ejecución y percepción podía tener lugar la «estructuración sonora», como era el caso, en la audición, de la espacialización de los estímulos acústicos que convertían al individuo en centro que estructuraba a su vez la multiplicidad de los eventos acústicos.⁹⁹ Brecht iba a analizar a fondo las diversas relaciones que se daban entre compositor, ejecutante y oyente, llegando a ampliar su centro de atención a cinco niveles distintos dentro de la adición de la «notación» y del «sonido», y mostrando los resultados en un elegante gráfico a modo de pentagrama.¹⁰⁰ Las consideraciones de Brecht abarcaban todas las relaciones posibles, desde las más determinadas («poner una cinta magnetofónica») a las más indeterminadas. Sin embargo, dentro de todos sus comentarios sobre la música indeterminada y/o ambiental, es evidente el proceso de actualización a medida que operaba de una fase a otra. Por ejemplo, tal como escribió Brecht en unas notas para otro artículo solo propuesto (que había de tratar sobre «música situacional»),

al interpretar esta nueva música (con una gran indeterminación compositiva), el ejecutante confirma su propia naturaleza exactamente de la forma en que el compositor, en la composición, confirmó la suya. La «virtu» implícita en el virtuosismo ahora ha de comportar el sentido de la conducta propia a partir de la propia experiencia vital; no puede quedar

bre de 1958).

93. Brecht, op. cit., p. 2.

94. Daniels (ed.): *George Brecht. Note-*

book II, op. cit., pp. 64-66.

95. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III*, op. cit., p. 118 (fecha- do el 21 de julio de 1959). Sobre el diálogo y la implicación de Cage con los serialistas múltiples de Europa, véase Amy C. Beal: *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 2006, pp. 78-130; asimismo, Kim, op. cit., pp. 128-207. El espléndido comentario de Kim proporciona una lectura detallada de lo que Cage extrajo de sus alumnos en la New School, de manera especial de Brecht, en esta época.

96. Daniels (ed.): *George Brecht.*

Notebook II, op. cit., p. 43 (fecha- do el 6 de noviembre de 1958).

97. *Ibid.*, p. 95 (fecha- do el 14 de junio de

1959) y nota en pp. 15 y 19.

98. Brecht entendió muy bien la relación

de diferencia, de no semejanza, existente entre partitura y ejecución, o performance, que se producía en una situación de actualización: "la partitura, o programa, no posee una correspondencia necesaria con el evento de luz y sonido." *Ibid.*, p. 24 (fecha- do el 14 de octubre de 1958)

99. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III*, op. cit., p. 115. Brecht señala la situación tripartita del compositor, la ejecución o performance de la obra y la percepción en *Notebook II*, op. cit., p. 23 (fecha- do el 10 de octubre de 1958). Brecht apunta "las implicaciones de la disposición espacial de las fuentes sonoras" en *Notebook II*, op. cit., p. 9 (fecha- do el 4 de octubre de 1958).

100. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III*, op. cit., pp. 126-127.

101. *Ibid.*, p. 123.

delimitada en la destreza puramente física. El oyente que reacciona ante este sonido a partir de su propia experiencia añade un nuevo elemento al sistema: compositor / notación / ejecutante / sonido / oyente, cada uno de los cuales define para sí el sonido como música. Para el oyente virtuoso, todo sonido puede ser música.¹⁰¹

Aquí reconocemos el tema del virtuosismo que tanto impresionó (y desconcertó) a Higgins en las conversaciones previas a las clases que mantenía Brecht con Cage. El «oyente virtuoso» es capaz de actualizar la multiplicidad virtual que constituye el campo de la totalidad de los sonidos —interpretados y ambientales, el sonido y el llamado silencio— dentro del cual se halla él mismo situado.

Para entonces, Brecht ya no se encontraba exclusivamente en la órbita de Cage (aun cuando seguiría viéndoselas con la asimilación de la obra y del ejemplo del compositor durante algunos años más). Además de su interés previo por el dadaísmo y la obra de Jackson Pollock, había tenido conocimiento de la obra de un compositor experimental, el británico Cornelius Cardew, que lo llevó a entender la percepción como algo constituido por el «entorno» interior y visceral del individuo, tanto como por su entorno puramente físico («el alimento que tenemos en el estómago es parte de la “situación ambiental”»).¹⁰² Y, tal como ha demostrado Julia Robinson con todo detalle, el pensamiento de Brecht quedó profundamente transformado por su exposición, en otro curso de la New School, a las ideas de Ernst Cassirer, filósofo alemán, en torno a la forma simbólica.¹⁰³ Con obras como *Time Table Music* (1959), que no entrañaba composición propiamente dicha, y que más bien consideraba todas las posibles incidencias dentro de un determinado periodo (elegido al azar, a partir de un horario de trenes de cercanías) como parte integrante del evento, Brecht se situó posiblemente más cerca de la posición del oyente virtuoso que de la posición del compositor múltiple que Cage en gran medida seguía ocupando (a pesar de 4'33"). Con todo y con eso, sigue sin ser suficiente con defender que Brecht sencillamente siguió por su camino, o que meramente extrajo inspiración o que halló palabras de ánimo en Cage. Más bien, de manera semejante a un colega suyo de la Costa Oeste, La Monte Young, Brecht solo encontró su territorio propio trabajando a fondo con las implicaciones de la estética de Cage en sus formas más avanzadas. Solo entonces estuvo Brecht plenamente preparado para transformar su intención artística, pasando de la «estructura de la naturaleza» —que, siguiendo en parte a Cage, Brecht había terminado por considerar algo infinitamente cambiante y, por consiguiente, propiamente imposible de conocer— a la «estructura de la experiencia» del individuo, punto en el cual la totalidad de los eventos hallaría su actualización.¹⁰⁴

102. *Ibid.*, p. 128. Aventuro la especu-

lación de que Brecht avanza hacia esta observación hallándose bajo la influencia de Cardew. Las referencias que hace Brecht al ensayo de Cornelius Cardew, «p. ej., arrancar los dientes al oyente», están en *Notebook III*, op. cit., p. 114. El artículo de Cardew, como aclara la referencia de Brecht en p. 117, es Cornelius Cardew: «The Unity of Musical Space», *New Departures*, n.º 1 (verano de 1959), pp. 53-56. Algunos años más tarde, Brecht participó con Cardew en algunos eventos en torno a la Scratch Orchestra, en Londres.

103. Julia E. Robinson: *From Abstraction to Model: In the Event of George Brecht and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, tesis doctoral. Princeton, N.Y.: Universidad de Princeton, Departamento de Historia y Arqueología, 2008.

104. Daniels (ed.): *George Brecht*.

Notebook II, op. cit., p. 107 (fecha del 21 de enero de 1958).

TIME-TABLE MUSIC

For performance in a railway station.

The performers enter a railway station and obtain time-tables.

They stand or seat themselves so as to be visible to each other, and, when ready, start their stopwatches simultaneously.

Each performer interprets the tabled time indications in terms of minutes and seconds (e.g. 7:16 = 7 minutes and 16 seconds). He selects one time by chance to determine the total duration of his performing. This done, he selects one row or column, and makes a sound at all points where tabled times within that row or column fall within the total duration of his performance.

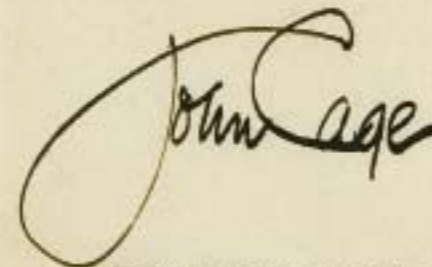
George Brecht
Summer, 1959

THE TEN ACCOMPANYING SHEETS CONSTITUTE THE MATERIAL FOR A SINGLE SHEET OF MUSIC FOR A PIANIST-MUSICIAN, THE TITLE OF WHICH CHANGES TO BE THAT OF THE PLACE OR DATE OF ITS PERFORMANCE. DAVID TUDOR FIRST PERFORMED IT AT THE NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH IN NEW YORK CITY AND IT WAS ENTITLED 66 W. 12; AT WOODSTOCK, N. Y. IT WAS ENTITLED AUGUST 29, 1952.

GENERALLY PROGRAMMED AS WATER MUSIC

THE TEN SHEETS ARE NUMBERED, FIVE OF THEM AT THE RIGHT CORNERS, FIVE OF THEM AT THE LEFT CORNERS. WHEN THE SAME NUMBERS ARE ADJACENT, THE SHEETS ARE IN ORDER AND A SINGLE PAGE MAY BE MADE BY MOUNTING THESE ON A CARDBOARD APPROXIMATELY 34 INCHES WIDE AND 55 INCHES HIGH. FOR A PERFORMANCE, THESE MOUNTED SHEETS SHOULD BE SUITABLY SUSPENDED OR AFFIXED SO THAT THE NOTATION IS VISIBLE TO THE PIANIST AND TO THE AUDIENCE.

THREE WHISTLES ARE REQUIRED: WATER WARBLER, SIREN AND DUCK (PLASTIC) WHISTLE; OBTAINABLE IN TOY OR FIVE AND DIME STORES; A BOWL OF WATER; TWO RECEPTACLES FOR RECEIVING AND POURING WATER; A RADIO; A PACK OF PLAYING CARDS; A WOODEN STICK; AND 4 (FOUR) OBJECTS FOR PREPARING A PIANO (E.G., BOLTS, SCREWS, RUBBER STRIPS, ETC.).



THE NUMBERS REFER TO THE TIME OF INITIATING EACH SOUND OR GROUP OF SOUNDS, THE NUMBERS PRECEDING A POINT BEING MINUTES, THOSE FOLLOWING SECONDS. THERE ARE TWO HALF-SYSTEMS ON EACH OF THE TEN SHEETS; A FULL SYSTEM EQUALS 40 SECONDS. A WATCH WITH A SECOND HAND IS USEFUL IN A PERFORMANCE

COPYRIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. 50.
NEW YORK 16, N.Y.

RADIO AT 102.5
(DYNAMICS CHANGED AT DISCRETION OF PLAYER
.00 WITHIN RANGE OF 5 AND 6)

.215
DUCK WHISTLE IN BOWL OF WATER
(AS LONG AS BREATHE HOLDS - BUT NOT PAST 52.5)

1.00
1.185

1.20
1.25.5
1.30-1.35
WATER RASLER

2.195
SLAM KEYBOARD LID SHUT (mf) (REAL)
SHUFFLE DECK OF CARDS; DEAL 7 INTO PIANO STRINGS. (ALL THIS AS RAPIDLY AS POSSIBLE)

2.4825
2.5475
3.02
3.0425
3.0825
TUNE RADIO RAPIDLY TO 75
TUNE RADIO TO 88

3.2175
3.33
3.43
3.47
3.49
3.4975
3.505
WOOD STICK ON PIANO LID OPEN
TUNE RADIO TO 102 AND THEN OFF

4.0075
4.03
4.0375
4.3925; 4.3975
RADIO ON-TUNE TO 155 (DYNAMICS 3-5-6)

4.4875
4.5675
4.5975
POUR WATER FROM ONE RECEPTACLE TO ANOTHER AND BACK AGAIN (FAST; SLOWER)
GRADUALLY CHANGE RADIO TO → 125

5.4525
5.5025
5.5525
5.5625
POUR WATER FROM ONE RECEPTACLE TO ANOTHER
POUR WATER

6.0275
6.05
DUCK WHISTLE GRADUALLY INTO WATER

6.215
SIREN WHISTLE

6.3025
6.40
TURN RADIO OFF



David Tudor interpretando *Water Music* (1952), de John Cage, Darmstadt, 1958

1 soda siphon + glass + drink + ice
 2 ice in frullatore
 3 vasca da bagno
 4 radios
 5 whistles (duck, quail, goose, water)
 6 water gun → (pitcher + bowl) of grey
 7 vase with roses
 8 washing machine
 9 12 2 eggs, pan, hot plate 7 lp
 10 13 coffee maker + hot plate
 11 14 water boiler with whistle + hot plate
 12 15 mechanical fish
 13 16 rubber duck

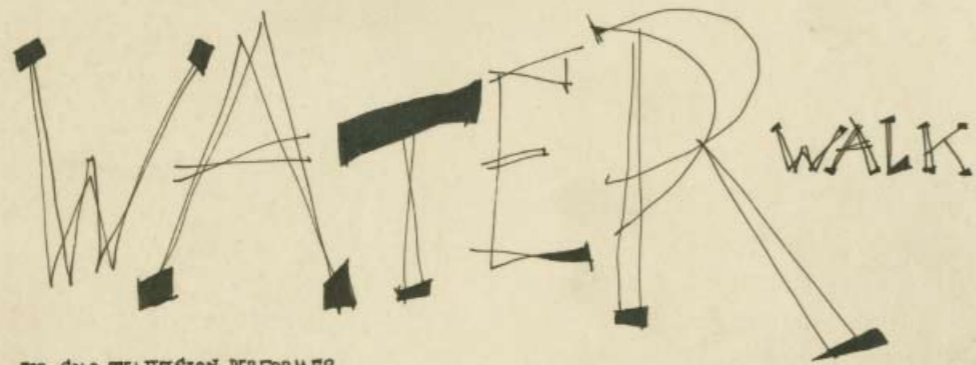
14
 ↓
 17
 18 17
 19 18
 20 9

K
 H
 O-I
 A

THALI
 29.1.59-20

Tape recorder
 recording loop
 fountain
 transfer water
 Towel
 lg. flat metal pan
 (pizza)
 pitcher, bowl
 pails

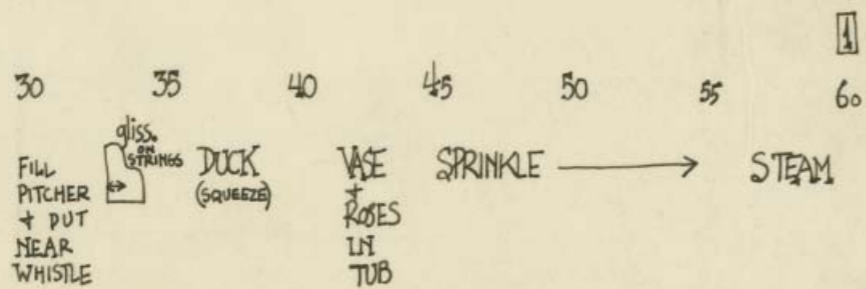
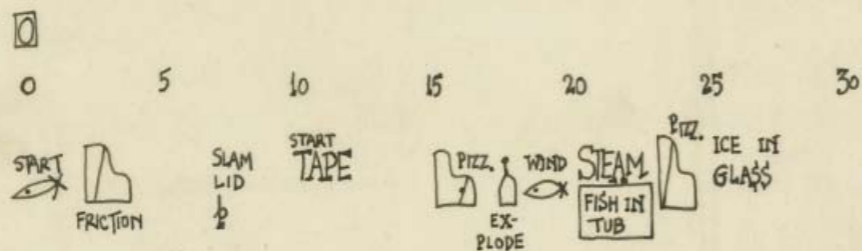
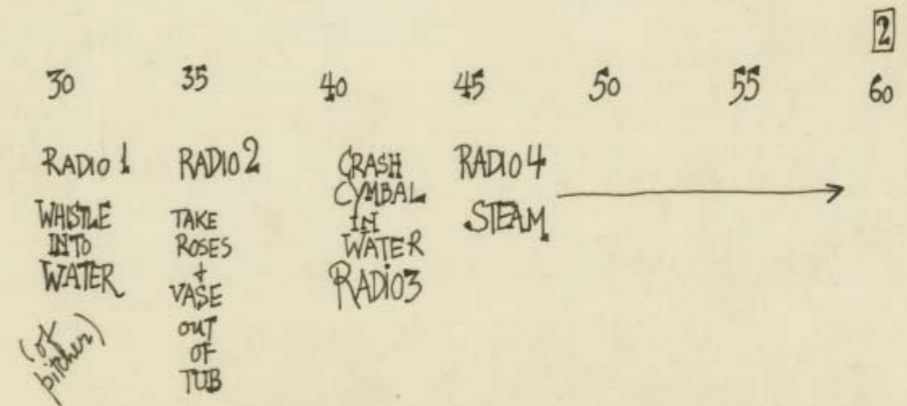
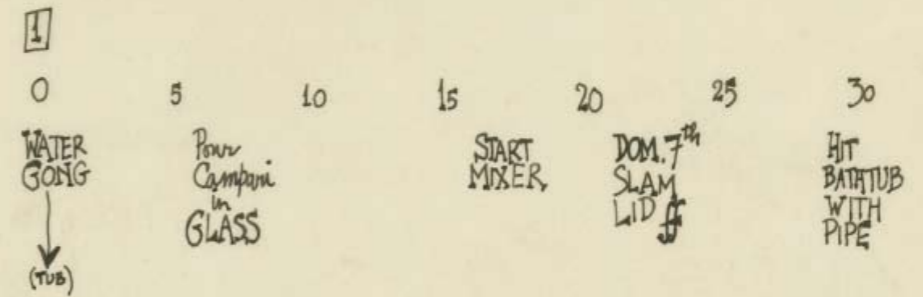




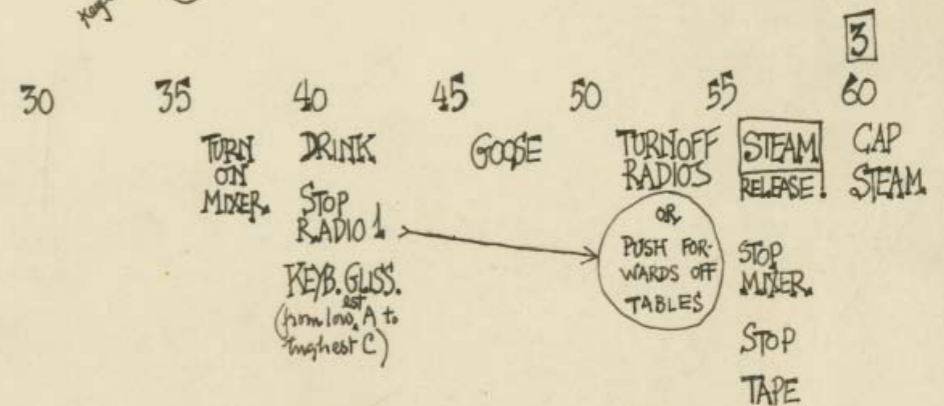
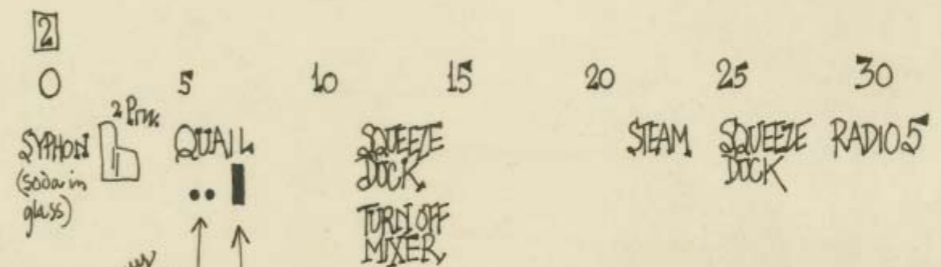
FOR SOLO TELEVISION PERFORMER

JOHN CAGE
MILANO 1959

COPYRIGHT © 1961 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.



COPYRIGHT © 1961 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.



PROPERTIES AND INSTRUMENTS USED IN WATER WALK

- 1 Chronometer (Stop-watch)
- 2 Tables 6' x 2' (approx. 2' - 3' high)
- 1 Table large enough for a tape-machine
- 1 Bath tub 3/4 filled with water
- 1 Toy Fish (automotive in water: i.e. mechanical and to be wound up, having movable tail fins; or preferably electrical, battery-run, the fish made of rubber with movable tail fins, activated by connecting wires which are attached to it)
- 1 25¢ piece (optional)
- 1 Grand Piano with lid removed so that there is free access to the strings, having a keyboard lid not hinged, so that it may be effectively slammed closed; no piano bench; arrange pedal with weight or other means so that resonance is not stopped by dampers
- 1 Tape Machine running at 7½ i.p.s.
- 1 Tape recording entitled Water Walk made especially for this composition
- 1 Explosive Paper Bottle (exploded by pulling a string) which ejects confetti (not bits of paper, but streamers), obtained in party shops; several will be needed for rehearsal
- 1 Electric Hot Plate
- 1 Pressure Cooker with hot water having removable cap or valve at center of lid
- 1 Supply of Ice Cubes and means for containing them (Ice Bucket or Insulated Paper Bag)
- 1 Ordinary Drinking Glass (approx. 8" high)
- 1 Pitcher (approx. 12" high with an opening at least 6" in diameter) with handle
- 1 Whistle (nondescript)
- 1 Toy Rubber Duck which sounds when squeezed
- 1 Vase (approx. 18" high) with water if fresh roses are used
- 1 Dozen Red Roses (fresh or artificial)
- 1 Garden Sprinkling Tin Can with handle and water
- 1 Chinese Gong 12"-16" in diameter with gong beater (yarn-covered) and having string for holding it suspended
- 1 Bottle of Campari
- 1 Electric Mixer (with ice cubes in it) capable of breaking up ice
- 1 Iron pipe (at least 12" long, 1" in diameter)
- 5 Portable radios of inferior quality
- 1 Turkish cymbal approx. 12" in diameter with handle
- 1 Soda Syphon (a second will be required for rehearsal)
- 1 Quail Call activated by squeezing a rubber bulb
- 1 Goose Whistle

FOR SUGGESTED PLACEMENT OF ABOVE PROPERTIES AND INSTRUMENTS, SEE DIAGRAM.

NOTES REGARDING SOME OF THE ACTIONS TO BE MADE IN THE ORDER OF OCCURENCE

Start watch and then time actions as closely as possible to their appearance in the score where each page = 1 minute.

1. After starting fish, place on strings of piano, low or middle register, so that movable tail fins set strings vibrating.
 2. Friction: Scrape a bass string lengthwise with fingernail or coin.
 3. Slam piano keyboard lid closed.
 4. Make pizz. on high piano string with fingernail or coin.
 5. Explode bottle up and over piano.
 6. If fish is electrical, no winding is necessary before placing it in bath tub.
 7. Produce steam by opening cap-valve of pressure cooker. Reclose.
 8. Pizz. on low piano string with finger tip.
 9. Place ice in glass (preparing a drink).
 10. Fill pitcher with water from bath tub.
 11. Glissando on strings (low or middle register up or down) with tympani stick.
 12. Place vase with roses in tub so that it remains upright.
 13. Water roses with garden sprinkler.
 14. Lower gong into tub while constantly sounding it with beater. Leave gong in tub.
 15. Pour sufficient Campari for a "Campari Soda."
 16. The dominant seventh should be a simple chord doubled at the octave, middle register both hands. Open lid to do this, then slam closed again.
 17. Hit edge of bath tub with pipe.
 18. Radios are to be slapped if they are to be pushed off tables later (this should not be rehearsed since it smashes radios). In this case, the radios need not be functioning. If radios are to be played, tune each one differently, to stations or static or both.
 19. Begin whistling near pitcher and then submerge whistle in water while still blowing through it.
 20. Simply replace vase and roses back of tub.
 21. Grasping symbai handle, crash instrument against surface of water in tub.
 22. Syphon soda into glass where ice and campari have already been put.
 23. Any 2 pizz. with fingernails on piano strings, together or in succession.
 24. Open lid to produce single notes. Use both forearms for cluster.
 25. Drink Campari Soda which is ready, not entirely, for there is insufficient time.
 26. 'Goose' is a goose whistle.
 27. Remove valve for steam production, this time entirely, replacing it at end after other business is finished.
- Since floor becomes wet during rehearsal and performance, an assistant should be provided who mops up.

~~Handwritten scribbles at the top of the page.~~

to reveal

0'00" FOR YOKO ONO AND TOSHI ICHIYANAGE

HAVING MAXIMUM NONE
IN A SITUATION OF AMPLIFICATION OR NOT (OR BOTH).

ACT ETC. ✓

朝日新聞社

This work may be considered 4'33" Min.

for it is a "silent piece" (though there is

activity. It is also the third work in

a series of activities. The first

is the first (the 3 lines of Haiku poetry)

Even performance is to be

Permission to perform this work must

be obtained from the composer or his

publisher. A record will be kept of

the activities, each of which must be

recorded. The amplification will include,

if possible that of breathing,

Involved (or not) with
In a situation having maximum
amplification (with ~~no~~ ^{no} without
~~any~~ ^{no} feedback)
~~or~~ ^{performer} discipline
~~or~~ ^{action} having no
attention to the situation (electronic, musical,
theatrical), ~~to~~ ^{fulfill} ~~or~~ wholly or
~~partially~~ ^{partially}, an obligation to another
or to oneself.
No stop-watches is to be used.

Incidental Music comes ~~in~~ ^{comes}
with ~~going to~~ ^{which he brings}
In a situation ~~amplified~~ ^{producing}
to maximum amplification
as much as possible without
feedback, ~~fulfill~~ ^{the performer is to}
obligation ~~do~~ ^{engage in any} ~~words~~ ^{useful} ~~of a~~
nature activity other
than the perf. of music
which ~~is~~ ^{is part}
further fulfills or leads
towards the fulfillment of
one of his obligations.

When several two or more
performers are involved, ~~an~~
~~agreement~~ ^{agreement} as to
general approximate time-
length they will agree before-
hand on how long the
performance will be. But
stop watches are not to be
used. rather than using watches,
they will simply do what
they have to do, ~~staying~~ ^{When this is}
amplified environment done,
they will turn off the amplifiers
& leave the performing area.



John Cage, *Variations V*, 1965. Coreografía de Merce Cunningham. Philharmonic Hall en el Lincoln Centre, Nueva York, 23 de julio de 1965. En primer plano, de izda. a dcha.: John Cage, David Tudor y Gordon Mumma. Al fondo: Merce Cunningham y Carolyn Brown.
Interpretada por John Cage, David Tudor, Malcolm Goldstein, Frederick Lieberman y James Tenny (músicos); Robert Moog (aparatos electrónicos); Stan VanDerBeek (películas); Nam June Paik (imágenes de televisión distorsionadas); Beverly Emmons (iluminación); Merce Cunningham, Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Albert Reid, Peter Saul y Gus Solomons Jr. (bailarines); Billy Klüver (asesor técnico)

~~This work reflects suggests a change in the function of the~~
~~This work is not so much composed~~ which may be called a composition
 Instead of previous notes, I have brought about a collaboration of people interested in electronic techniques: Nam June Paik for TV images; Stan VanDerBeek for film and its projection; Robert Moog ^{electronic musician} for the design & const. of devices sensitive to the stimulus ~~of~~ by the movement of

~~dancers and David Tudor was~~
 We will also have the collaboration of Robert A. Moog designer of electronic musical instruments, who, for these TV images and images of the dancers ^{are} will be the subject special made material of films ~~composed~~ by Stan VanDerBeek. + projected as part of the perf.

This occasion has made
 special electronic perc. instrs.
 and antennas which trigger
 these as a result of the
 movements of the dancers.

Our intention is to make
 a work in which

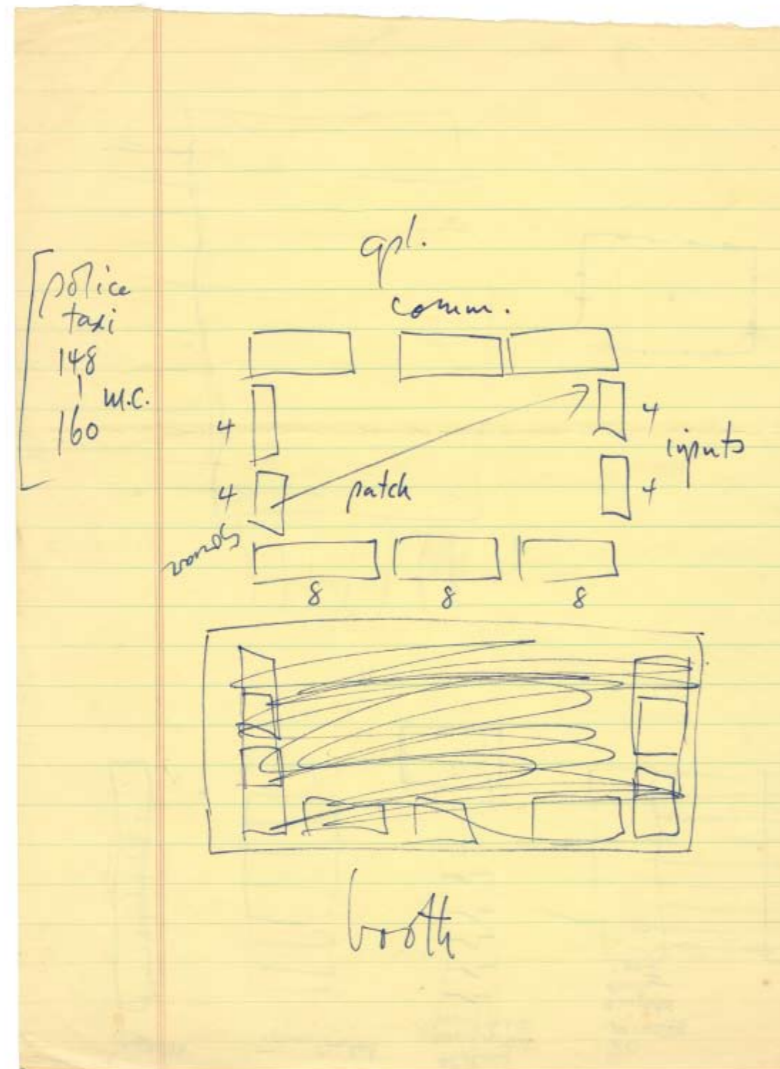
①	8,8	
②	11,16	1 1-7
③	29,20	2 ✓
④	37	3 8-10
⑤		4 11-15
⑥	51,56	5 16-19
⑦		6 20-28
⑧		7 29-36
⑨		8 37-50
⑩		9 51-55
⑪		10 56-64

variation (with c.mikes affixed)
 some objects used by dancers, entering
 into multi-channel system, not into
 additional system.

Variations VII

7 statements re a performance almost six years ^{before} later
 ✓ Sept. 1972, Venice (John Cage)

- Composers I
- (1) Staying Inside, tripping up outside sounds, Fishing, indistinctly.
 - (2) (Telephones) ^{Not for the audience}
 - (3) At performance time ^{seats & no seats}, not before; audience ~~seated~~.
 - (4) Lists arranged to Enlarge ^{musical} performance activity? ^{Photocells} Shadows: (Geger counters).
 - (5) From Variations V ^{Basic utility} ~~continued~~; Variations I; II; ^{potentiality} ~~availability~~ of elements III; IV; V; VI(?).
 - (6) 95 inputs, 17 outputs, quantity instead, quality too.
 - (7) Not just receivers: machinery and photocells ^{not machinery to receive; not automatic activity to musicians.}
- Copyright (c) 1972 by Arman Press Inc., 373 7th Ave., NYC 10016



Telephone Lines to be used

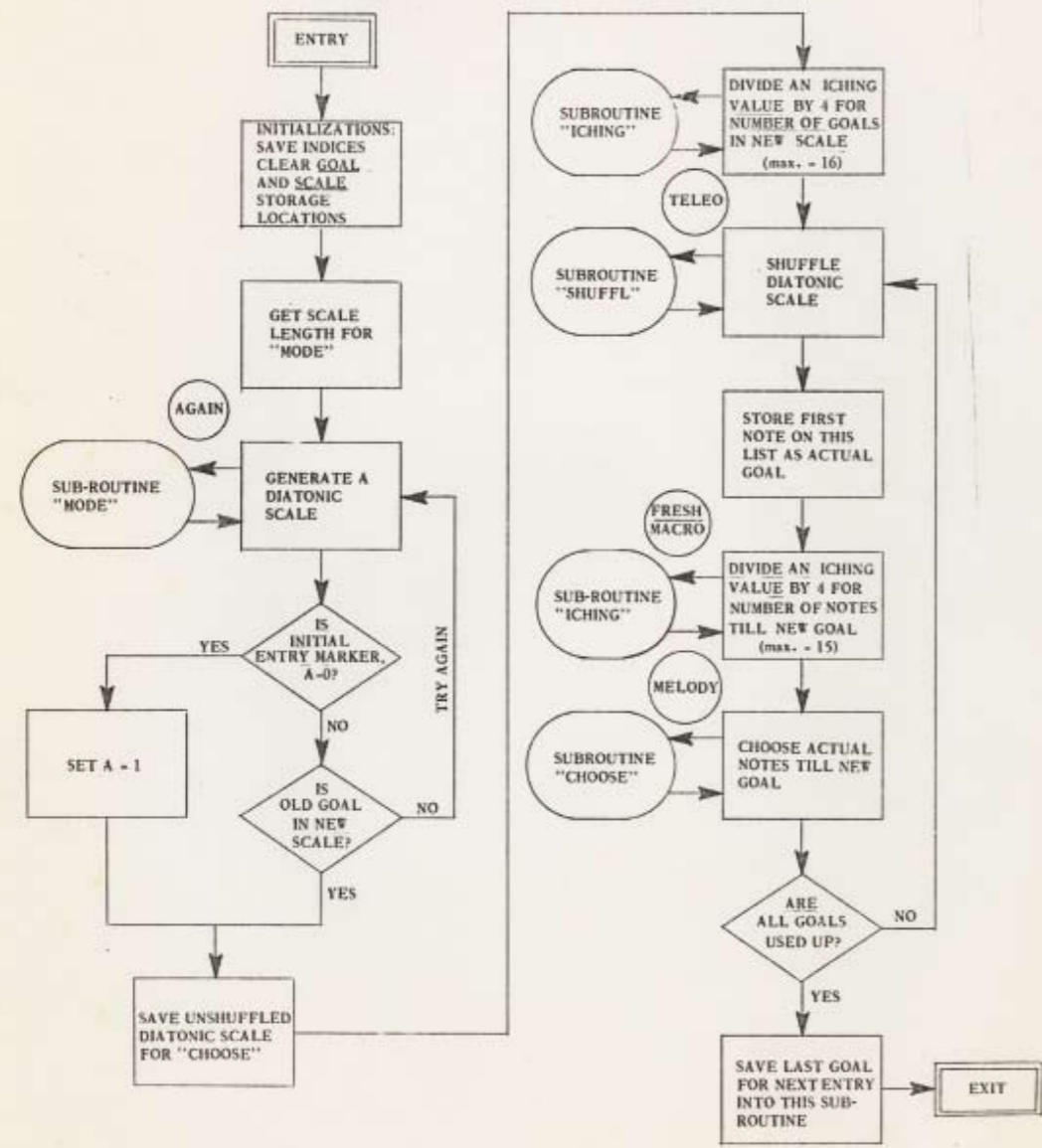
1. Merv Cunningham LE 21018 (498 3rd Ave.)
water dripping in sink on traffic
2. Ann Riley CA 6-6827 (246 Grand St.)
9:30; 9:30 aquarium on traffic
3. Apollo Mulina 100 Third Ave. 475 3884
(see Bob Wood) traffic 3rd Ave.
4. Richard Kennedy 1845 1st Ave. FI 87079
7:45; 7:45 * 96th interchange
5. Janice Patrin (3rd Fl. Pub. Rd.)
441 E. 92nd (York)
12 o'clock on Thurs. before 9:30
(Rehearsal Tues. (12) TR 6-7700
Special agent. 9:00 (54) (31) 7702
Special agent. 7:00
- 7+8. Luchow's (GR 7-4860) 7703
Norma Hawkins (14) (25) 110 E. 14th St. later
(12) lower GR 7-3122
Wood

At Blayne

9. N.Y. Times Press Room
(Foreman 556-1281) Joe Fox - 7100-7:30
Campion, Tom 556 1414
either (244 9021) 5561283
(244 9581)
9:30
8:00 229 W. 43.

10. Dept. of Sanitation
540 E 74
Chief Enq. Sal Provenza
or
Mr. Keverock
9:30
9:30 VNI-5959
[extension on stairs
near garbage crane
[extension in office near
clicking 305.

SUB-ROUTINE "CANTO"



I. LOOP FOR GENERATING A NEW DIATONIC SCALE BY MEANS OF SUBROUTINE "MODE"

II. LOOP FOR GENERATING NUMBER OF NEW GOALS AND NUMBER OF NOTES TILL EACH GOAL.



L E C T U R E O N T H E W E A T H E R
 COMMISSIONED BY THE CANADIAN BROADCASTING CORPORATION
 IN OBSERVANCE OF
 THE BICENTENNIAL OF THE UNITED STATES OF AMERICA

MATERIALS FOR AN UNCONDUCTED RADIO BROADCAST OR THEATRICAL PERFORMANCE (AI-XII); RECORDINGS OF BREEZE, RAIN, AND THUNDER (BI-III); A FILM REPRESENTING LIGHTNING BY MEANS OF BRIEFLY PROJECTED NEGATIVES OF DRAWINGS BY THOREAU (C); AND A PREFACE.

John Cage

STONY POINT, N.Y., SEPTEMBER 1975

RECORDINGS BY MARYANNE AMACHER. FILM BY LUIS FRANGELLA.

FOR TWELVE SPEAKER-VOCALISTS (OR -INSTRUMENTALISTS), PREFERABLY AMERICAN MEN WHO HAVE BECOME CANADIAN CITIZENS, EACH USING HIS OWN SOUND SYSTEM, EACH SOUND SYSTEM GIVEN AN EQUALIZATION DISTINGUISHING IT FROM THE OTHERS.

AVI: A SERIES OF FOUR TEXTS BY HENRY DAVID THOREAU, NO ONE OF WHICH IS TO BE OMITTED IN A PERFORMANCE. THE "ILLUSTRATIONS" ARE SUGGESTIONS FOR VOCALISE (OR SOUND PRODUCTION BY SOME OTHER MEANS) NOT REQUIRING A SECOND BREATH (OR BOW, FOR INSTANCE) BUT USING A SINGLE ONE (WHETHER DEEP OR SHALLOW) COMPLETELY. USING THIS MATERIAL, THE SPEAKER-VOCALIST MAKES A PROGRAM OF ACTIVITY AND INACTIVITY SUCH THAT IT WILL FILL AN AGREED-UPON TIME-LENGTH WHICH IS AT LEAST 22'45" (5 X 4'33") AND NOT MORE THAN 36'24" (8 X 4'33").

BI: A RECORDING OF BREEZE TO BE FADED IN AT THE BEGINNING, OUT AT THE END OF THE PERFORMANCE.

BII: A RECORDING OF RAIN, TO BE FADED IN AFTER 11 TO 12% OF THE TOTAL AGREED-UPON PERFORMANCE TIME-LENGTH HAS ELAPSED.

BIII: A RECORDING OF THUNDER, TO ENTER ABRUPTLY AFTER 63 TO 70% OF THE TOTAL AGREED-UPON PERFORMANCE TIME-LENGTH HAS ELAPSED.

C: IN A THEATRICAL SITUATION GRADUALLY LOWER THE LIGHTS SO THAT WHEN BIII ENTERS THE HOUSE IS UTTERLY DARK EXCEPT FOR THE MUSIC-STANDS. A LITTLE LATER THE FILM IS TO BE PROJECTED.

LET BIII STOP ABRUPTLY BEFORE BI AND II FADE OUT, BUT DO NOT LET THIS STOP INTERRUPT A THUNDERCLAP. WHETHER A PERFORMANCE IS IN A THEATRE OR OVER THE RADIO, IT IS TO BE PRECEDED BY A READING OF THE PREFACE.

P R E F A C E

THE FIRST THING I THOUGHT OF DOING IN RELATION TO THIS WORK WAS TO FIND AN ANTHOLOGY OF AMERICAN ASPIRATIONAL THOUGHT AND SUBJECT IT TO CHANCE OPERATIONS. I THOUGHT THE RESULTANT COMPLEX WOULD HELP TO CHANGE OUR PRESENT INTELLECTUAL CLIMATE. I CALLED UP DOVER AND ASKED WHETHER THEY PUBLISHED SUCH AN ANTHOLOGY. THEY DIDN'T. I CALLED A PART OF COLUMBIA UNIVERSITY CONCERNED WITH AMERICAN HISTORY AND ASKED ABOUT ASPIRATIONAL THOUGHT. THEY KNEW NOTHING ABOUT IT. I CALLED THE INFORMATION DESK OF THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY AT 42ND STREET. THE MAN WHO ANSWERED SAID: YOU MAY THINK I'M NOT SERIOUS, BUT I AM; IF YOU'RE INTERESTED IN ASPIRATION, GO TO THE CHILDREN'S LIBRARY ON 52ND STREET. I DID. I FOUND THAT ANTHOLOGIES FOR CHILDREN ARE WRITTEN BY ADULTS: THEY ARE WHAT ADULTS THINK ARE GOOD FOR CHILDREN. THE THICKEST ONE WAS EDITED BY COMMAGER (DOCUMENTS OF AMERICAN HISTORY). IT IS A COLLECTION OF LEGAL JUDGMENTS, PRESIDENTIAL REPORTS, CONGRESSIONAL SPEECHES. I BEGAN TO REALIZE THAT WHAT IS CALLED BALANCE BETWEEN THE BRANCHES OF OUR GOVERNMENT IS NOT BALANCE AT ALL: ALL THE BRANCHES OF OUR GOVERNMENT ARE OCCUPIED BY LAWYERS.

OF ALL PROFESSIONS THE LAW IS THE LEAST CONCERNED WITH ASPIRATION. IT IS CONCERNED WITH PRECEDENT, NOT WITH DISCOVERY, WITH WHAT WAS WITNESSED AT ONE TIME IN ONE PLACE, AND NOT WITH VISION AND INTUITION. WHEN THE LAW IS CORRUPT, IT IS CORRUPT BECAUSE IT CONCENTRATES ITS ENERGY ON PROTECTING THE RICH FROM THE POOR. JUSTICE IS OUT OF THE QUESTION. THAT IS WHY NOT ONLY ASPIRATION BUT INTELLIGENCE (AS IN THE WORK OF BUCKMINSTER FULLER) AND CONSCIENCE (AS IN THE THOUGHT OF THOREAU) ARE MISSING IN OUR LEADERSHIP.

OUR LEADERS ARE CONCERNED WITH THE ENERGY CRISIS. THEY ASSURE US THEY WILL FIND NEW SOURCES OF OIL. NOT ONLY WILL EARTH'S RESERVOIR OF FOSSIL FUELS SOON BE EXHAUSTED: THEIR CONTINUED USE CONTINUES THE RUIN OF THE ENVIRONMENT. OUR LEADERS PROMISE THEY WILL SOLVE THE UNEMPLOYMENT PROBLEM: THEY WILL GIVE EVERYONE A JOB. IT WOULD BE MORE IN THE SPIRIT OF YANKEE INGENUITY, MORE AMERICAN, TO FIND A WAY TO GET ALL THE WORK DONE THAT NEEDS TO BE DONE WITHOUT ANYONE'S LIFTING A FINGER. OUR LEADERS ARE CONCERNED WITH INFLATION AND INSUFFICIENT CASH. MONEY, HOWEVER, IS CREDIT, AND CREDIT IS CONFIDENCE. WE HAVE LOST CONFIDENCE IN ONE ANOTHER. WE COULD REGAIN IT TOMORROW BY SIMPLY CHANGING OUR MINDS.

THEREFORE, EVEN THOUGH THE OCCASION FOR THIS PIECE IS THE BICENTENNIAL OF THE U.S.A., I HAVE CHOSEN TO WORK AGAIN WITH THE WRITINGS OF HENRY DAVID THOREAU. THOSE EXCERPTS WHICH ARE USED WERE NOT SELECTED TO STRESS ANY PARTICULAR POINTS, BUT WERE OBTAINED BY MEANS OF I CHING CHANCE OPERATIONS FROM WALDEN, FROM

THE JOURNAL, AND FROM THE ESSAY ON CIVIL DISOBEDIENCE. THOREAU LIVED NOT TWO HUNDRED YEARS AGO BUT FOR FORTY-FOUR YEARS ONLY BEGINNING ONE HUNDRED AND FIFTY-NINE YEARS AGO. IN 1968 I WROTE AS FOLLOWS: "READING THOREAU'S JOURNAL I DISCOVER ANY IDEA I'VE EVER HAD WORTH ITS SALT." IN 1862 EMERSON WROTE: "NO TRUER AMERICAN EXISTED THAN THOREAU. IF HE BROUGHT YOU YESTERDAY A NEW PROPOSITION, HE WOULD BRING YOU TODAY ANOTHER NOT LESS REVOLUTIONARY." IN 1929 GANDHI WROTE THAT HE HAD FOUND THE ESSAY ON CIVIL DISOBEDIENCE SO CONVINCING AND TRUTHFUL THAT AS A YOUNG MAN IN SOUTH AFRICA PREPARING TO DEVOTE HIS LIFE TO THE LIBERATION OF INDIA HE HAD FELT THE NEED TO KNOW MORE OF THOREAU, AND SO HAD STUDIED THE OTHER WRITINGS. IN 1958 MARTIN LUTHER KING, JR. WROTE THESE WORDS: "AS I THOUGHT FURTHER I CAME TO SEE THAT WHAT WE WERE REALLY DOING WAS WITHDRAWING OUR COOPERATION FROM AN EVIL SYSTEM, RATHER THAN MERELY WITHDRAWING OUR ECONOMIC SUPPORT FROM THE BUS COMPANY. THE BUS COMPANY, BEING AN EXTERNAL EXPRESSION OF THE SYSTEM, WOULD NATURALLY SUFFER, BUT THE BASIC AIM WAS TO REFUSE TO COOPERATE WITH EVIL. AT THIS POINT I BEGAN TO THINK ABOUT THOREAU'S ESSAY ON CIVIL DISOBEDIENCE. I REMEMBERED HOW, AS A COLLEGE STUDENT, I HAD BEEN MOVED WHEN I FIRST READ THIS WORK. I BECAME CONVINCED THAT WHAT WE WERE PREPARING TO DO IN MONTGOMERY WAS RELATED TO WHAT THOREAU HAD EXPRESSED. WE WERE SIMPLY SAYING TO THE WHITE COMMUNITY, "WE CAN NO LONGER LEND OUR COOPERATION TO AN EVIL SYSTEM."

ON DEC. 8, 1859, THOREAU HIMSELF WROTE AS FOLLOWS: "TWO HUNDRED YEARS AGO IS ABOUT AS GREAT AN ANTIQUITY AS WE CAN COMPREHEND OR OFTEN HAVE TO DEAL WITH. IT IS NEARLY AS GOOD AS TWO THOUSAND TO OUR IMAGINATIONS. IT CARRIES US BACK TO THE DAYS OF ABORIGINES AND THE PILGRIMS; BEYOND THE LIMITS OF ORAL TESTIMONY, TO HISTORY WHICH BEGINS ALREADY TO BE ENAMELLED WITH A GLOSS OF FABLE, AND WE DO NOT QUITE BELIEVE WHAT WE READ; TO A STRANGE STYLE OF WRITING AND SPELLING AND OF EXPRESSION; TO THOSE ANCESTORS WHOSE NAMES WE DO NOT KNOW, AND TO WHOM WE ARE RELATED ONLY AS WE ARE TO THE RACE GENERALLY. IT IS THE AGE OF OUR VERY OLDEST HOUSES AND CULTIVATED TREES. NOR IS NEW ENGLAND VERY PECULIAR IN THIS. IN ENGLAND ALSO, A HOUSE TWO HUNDRED YEARS OLD, ESPECIALLY IF IT BE A WOODEN ONE, IS POINTED OUT AS AN INTERESTING RELIC OF THE PAST."

I HAVE WANTED IN THIS WORK TO GIVE ANOTHER OPPORTUNITY FOR US, WHETHER OF ONE NATION OR ANOTHER, TO EXAMINE AGAIN, AS THOREAU CONTINUALLY DID, OURSELVES, BOTH AS INDIVIDUALS AND AS MEMBERS OF SOCIETY, AND THE WORLD IN WHICH WE LIVE: WHETHER IT BE CONCORD IN MASSACHUSETTS OR DISCORD IN THE WORLD (AS OUR NATIONS APPARENTLY FOR THEIR CONTINUANCE, AS THOUGH THEY WERE CHILDREN PLAYING GAMES, PREFER TO HAVE IT).

IT MAY SEEM TO SOME THAT THROUGH THE USE OF CHANCE OPERATIONS I RUN COUNTER TO THE SPIRIT OF THOREAU (AND '76, AND REV-

OLUTION FOR THAT MATTER). THE FIFTH PARAGRAPH OF WALDEN SPEAKS AGAINST BLIND OBEDIENCE TO A BLUNDERING ORACLE. HOWEVER, CHANCE OPERATIONS ARE NOT MYSTERIOUS SOURCES OF "THE RIGHT ANSWERS." THEY ARE A MEANS OF LOCATING A SINGLE ONE AMONG A MULTIPLICITY OF ANSWERS, AND, AT THE SAME TIME, OF FREEING THE EGO FROM ITS TASTE AND MEMORY, ITS CONCERN FOR PROFIT AND POWER, OF SILENCING THE EGO, SO THAT THE REST OF THE WORLD HAS A CHANCE TO ENTER INTO THE EGO'S OWN EXPERIENCE WHETHER THAT BE OUTSIDE OR INSIDE.

I HAVE GIVEN THIS WORK THE PROPORTIONS OF MY "SILENT PIECE" WHICH I WROTE IN 1952 THOUGH I WAS ALREADY THINKING OF IT EARLIER. WHEN I WAS TWELVE I WROTE A SPEECH CALLED OTHER PEOPLE THINK WHICH PROPOSED SILENCE ON THE PART OF THE U.S.A. AS PRELIMINARY TO THE SOLUTION OF ITS LATIN AMERICAN PROBLEMS. EVEN THEN OUR INDUSTRIALISTS THOUGHT OF THEMSELVES AS THE OWNERS OF THE WORLD, OF ALL OF IT, NOT JUST THE PART BETWEEN MEXICO AND CANADA. NOW OUR GOVERNMENT THINKS OF US ALSO AS THE POLICEMEN OF THE WORLD, NO LONGER RICH POLICEMEN, JUST POOR ONES, BUT NONETHELESS ON THE SIDE OF THE GOOD AND ACTING AS THOUGH POSSESSED OF THE POWER.

THE DESIRE FOR THE BEST AND THE MOST EFFECTIVE IN CONNECTION WITH THE HIGHEST PROFITS AND THE GREATEST POWER, LED TO THE FALL OF NATIONS BEFORE US: ROME, BRITAIN, HITLER'S GERMANY. THOSE WERE NOT CHANCE OPERATIONS. WE WOULD DO WELL TO GIVE UP THE NOTION THAT WE ALONE CAN KEEP THE WORLD IN LINE, THAT ONLY WE CAN SOLVE ITS PROBLEMS.

MORE THAN ANYTHING ELSE WE NEED COMMUNION WITH EVERYONE. STRUGGLES FOR POWER HAVE NOTHING TO DO WITH COMMUNION. COMMUNION EXTENDS BEYOND BORDERS: IT IS WITH ONE'S ENEMIES ALSO. THOREAU SAID: "THE BEST COMMUNION MEN HAVE IS IN SILENCE."

OUR POLITICAL STRUCTURES NO LONGER FIT THE CIRCUMSTANCES OF OUR LIVES. OUTSIDE THE BANKRUPT CITIES WE LIVE IN MEGALOPOLIS WHICH HAS NO GEOGRAPHICAL LIMITS. WILDERNESS IS GLOBAL PARK. I DEDICATE THIS WORK TO THE U.S.A. THAT IT MAY BECOME JUST ANOTHER PART OF THE WORLD, NO MORE, NO LESS.

9-18

I SPEND A CONSIDERABLE PORTION OF MY TIME OBSERVING THE HABITS OF THE WILD ANIMALS, MY BRUTE NEIGHBORS. BY THEIR VARIOUS MOVEMENTS AND MIGRATIONS THEY FETCH THE YEAR ABOUT TO ME. BUT WHEN I CONSIDER THAT THE NOBLER ANIMALS HAVE BEEN EXTERMINATED HERE, -- THE COUGAR, PANTHER, LYNX, WOLVERENE, WOLF, BEAR, MOOSE, DEER, THE BEAVER, THE TURKEY, ETC., ETC., -- I CANNOT BUT FEEL AS IF I LIVED IN A TAMED, AND, AS IT WERE, EMASCULATED COUNTRY. WOULD NOT THE MOTIONS OF THOSE LARGER AND WILDER ANIMALS HAVE BEEN MORE SIGNIFICANT STILL? IS IT NOT A MAIMED AND IMPERFECT NATURE THAT I AM CONVERSANT WITH? AS IF I WERE TO STUDY A TRIBE OF INDIANS THAT HAD LOST ALL ITS WARRIORS. DO NOT THE FOREST AND THE MEADOW NOW LACK EXPRESSION, NOW THAT I NEVER SEE NOR THINK OF THE MOOSE WITH A LESSER FOREST ON HIS HEAD IN THE ONE, NOR OF THE BEAVER IN THE OTHER? WHEN I THINK WHAT WERE THE VARIOUS SOUNDS AND NOTES, THE MIGRATIONS AND WORKS, AND CHANGES OF FUR AND PLUMAGE WHICH USHERED IN THE SPRING AND MARKED THE OTHER SEASONS OF THE YEAR, I AM REMINDED THAT THIS MY LIFE IN NATURE, THIS PARTICULAR ROUND OF NATURAL PHENOMENA WHICH I CALL A YEAR, IS LAMENTABLY INCOMPLETE. I LISTEN TO A CONCERT IN WHICH SO MANY PARTS ARE WANTING. THE WHOLE CIVILIZED COUNTRY IS TO SOME EXTENT TURNED INTO A CITY, AND I AM THAT CITIZEN WHOM I PITY. MANY OF THOSE ANIMAL MIGRATIONS AND OTHER PHENOMENA BY WHICH THE INDIANS

MARKED THE SEASON ARE NO LONGER TO BE OBSERVED. I SEEK ACQUAINT-
ANCE WITH NATURE, -- TO KNOW HER MOODS AND MANNERS. PRIMITIVE

NATURE IS THE MOST INTERESTING TO ME. I TAKE INFINITE PAINS TO
KNOW ALL THE PHENOMENA OF THE SPRING, FOR INSTANCE, THINKING THAT
I HAVE HERE THE ENTIRE POEM, AND THEN, TO MY CHAGRIN, I HEAR THAT
IT IS BUT AN IMPERFECT COPY THAT I POSSESS AND HAVE READ, THAT
MY ANCESTORS HAVE TORN OUT MANY OF THE FIRST LEAVES AND GRANDEST
PASSAGES, AND MUTILATED IT IN MANY PLACES. I SHOULD NOT LIKE TO
THINK

THAT SOME DEMIGOD HAD COME BEFORE ME AND PICKED OUT SOME OF THE
BEST OF THE STARS. I WISH TO KNOW AN ENTIRE HEAVEN AND AN ENTIRE
EARTH. ALL THE GREAT
TREES AND BEASTS, FISHES AND FOWL ARE GONE. THE STREAMS, PER-
CHANCE, ARE SOMEWHAT SHRUNK.

ALCOTT SPENT THE DAY WITH ME YESTERDAY. THE QUESTION OF A
LIVELIHOOD WAS TROUBLING HIM. HE
KNEW OF NOTHING WHICH HE COULD DO FOR WHICH MEN WOULD PAY HIM.
HE HAD OFFERED HIS SERVICES TO
THE ABOLITION SOCIETY, TO GO ABOUT THE COUNTRY AND SPEAK FOR
FREEDOM AS THEIR AGENT,
BUT THEY DECLINED HIM. THEY ARE AS BAD -- GARRISON AND PHIL-
LIPS, ETC. -- AS THE OVERSEERS AND FACULTY OF
HARVARD COLLEGE.

18-27 (1)

I FIND IT WHOLESOME TO BE ALONE THE GREATER PART OF THE
TIME. TO BE IN COMPANY, EVEN WITH THE BEST, IS SOON WEARISOME
AND DISSIPATING. I LOVE TO BE ALONE. I NEVER FOUND THE COM-
PANION THAT WAS SO COMPANIONABLE AS SOLITUDE. WE ARE FOR THE
MOST PART MORE LONELY WHEN WE GO ABROAD AMONG MEN THAN WHEN WE
STAY IN OUR CHAMBERS. A MAN THINKING OR WORKING IS ALWAYS ALONE,
LET HIM BE WHERE HE WILL. SOLITUDE IS NOT MEASURED BY THE MILES
OF SPACE THAT INTERVENE BETWEEN A MAN AND HIS FELLOWS. THE REAL-
LY DILIGENT STUDENT IN ONE OF THE CROWDED HIVES OF CAMBRIDGE
COLLEGE IS AS SOLITARY AS A DERVISH IN THE DESERT. THE FARMER
CAN WORK ALONE IN THE FIELD OR THE WOODS ALL DAY, HOEING OR
CHOPPING, AND NOT FEEL LONESOME, BECAUSE HE IS EMPLOYED; BUT
WHEN HE COMES HOME AT NIGHT HE CANNOT SIT DOWN IN A ROOM ALONE,
AT THE MERCY OF HIS THOUGHTS, BUT MUST BE WHERE HE CAN "SEE THE
FOLKS," AND RECREATE, AND, AS HE THINKS, REMUNERATE HIMSELF FOR
HIS DAY'S SOLITUDE; AND HENCE HE WONDERS HOW THE STUDENT CAN SIT
ALONE IN THE HOUSE ALL NIGHT AND MOST OF THE DAY WITHOUT ENNUI
AND "THE BLUES," BUT HE DOES NOT REALIZE THAT THE STUDENT, THOUGH
IN THE HOUSE, IS STILL AT WORK IN HIS FIELD, AND CHOPPING IN HIS

WOODS, AS THE FARMER IN HIS, AND IN TURN SEEKS THE SAME RECREA-
TION AND SOCIETY THAT THE LATTER DOES, THOUGH IT MAY BE A MORE
CONDENSED FORM OF IT.

SOCIETY IS COMMONLY TOO CHEAP. WE MEET AT VERY SHORT INTERVALS, NOT HAVING HAD TIME TO ACQUIRE ANY NEW VALUE FOR EACH OTHER. WE MEET AT THE POST-OFFICE, AND AT THE SOCIABLE, AND ABOUT THE FIRESIDE EVERY NIGHT; WE LIVE THICK AND ARE IN EACH OTHER'S WAY, AND STUMBLE OVER ONE ANOTHER.

16.27

③

PERHAPS WE SHOULD NEVER PROCURE A NEW SUIT, HOWEVER RAGGED OR DIRTY THE OLD, UNTIL WE HAVE SO CONDUCTED, SO ENTERPRISED OR SAILED IN SOME WAY, THAT WE FEEL LIKE NEW MEN IN THE OLD, AND THAT TO RETAIN IT WOULD BE LIKE KEEPING NEW WINE IN OLD BOTTLES. OUR MOULTING SEASON, LIKE THAT OF THE FOWLS, MUST BE A CRISIS IN OUR LIVES.

John Cage 1912-1992: cronología

Rebecca Y. Kim

1912

Nació en Los Ángeles el 5 de septiembre, hijo de Lucretia Harvey, columnista y escritora, y de John Milton Cage, ingeniero investigador e inventor.

1920

Comienza las clases de piano.

1928

Termina el bachillerato en Los Ángeles High School y pronuncia, en representación de su clase, el discurso de despedida en la ceremonia de graduación. Durante sus estudios sobresale en latín, escribe mensualmente en el periódico francés del instituto y, en 1927, obtiene la segunda posición en la final del concurso de oratoria City World Friendship de Los Ángeles con una disertación titulada «International Patriotism». Gana el concurso de oratoria del sur de California, que se celebra en el Hollywood Bowl, con el discurso titulado «Other People Think» que versa sobre el panamericanismo.

1928-1930

Se matricula en Pomona College para estudiar literatura, escritura y religión. Escribe relatos cortos para la revista literaria de la universidad. Abandona los estudios universitarios para dedicarse a escribir.

1930-1931

Entre junio de 1930 y diciembre de 1931 viaja a Francia, España, Alemania, Italia y Argelia. Estudia arquitectura, pintura y música modernas, escribe poesía y compone sus primeras piezas musicales.

1932-1933

En California estudia composición musical con Henry Cowell y Richard Buhlig. Da conciertos de ámbito local en los que interpreta sus primeras composiciones vocales y atonales. Da conferencias sobre arte y música moderna para amas de casa de Santa Mónica.

1934

Durante la primavera y el otoño estudia composición musical con Cowell en Nueva York, en la New School for Social Research, además asiste a clases complementarias sobre teoría musical y música del mundo. Recibe clases particulares de Adolph Weiss, ayudante de Arnold Schoenberg, sobre composición en 12 tonos.

1935

El 7 de junio se casa con Xenia Andreyevna Kashevaroff en Yuma, Arizona.

1935-1936

Estudia melodía, armonía, contrapunto y análisis con Schoenberg en la Universidad de Southern California y en la Universidad de California, Los Ángeles. Cage le promete a Schoenberg que se «dedicará» a la música por encima de otras actividades. Más tarde Schoenberg se referirá a su antiguo alumno no como un compositor, sino como «un inventor... un genio».

1938-1940

En la primavera de 1938 imparte en la Universidad de California, junto a Phoebe James, su tía pianista, el curso de extensión universitaria denominado «Acompañamientos musicales para la expresión rítmica». Se muda a Seattle, y en otoño a Washington para trabajar como ayudante, compositor y acompañante de baile para Bonnie Bird en la Cornish School, donde conoce al bailarín Merce Cunningham y al pintor Mark Tobey. Con el objetivo de explorar el campo del «ruido», comienza la composición de las tres *Constructions* (1939-1941) para percusión, y de *Imaginary Landscapes* (1939-1952) con tecnología electrónica. En 1940, escribe su manifiesto sobre composición «El futuro de la composición: Credo», y compone *Bacchanale*, su primer «piano preparado» para la bailarina Syvilla Fort. En el otoño de 1939 Cunningham se muda a Nueva York para unirse a la Martha Graham Dance Company. En el otoño de 1940 Cage se instala en San Francisco para enseñar música en la Works Progress Administration.

1939-1941

Trabaja como acompañante de baile y compositor para Marian van Tuyl en los cursos de verano del Mills College, Oakland, California. En 1940 conoce a László Moholy-Nagy, y en 1941 a Virgil Thomson. Organiza una serie de conciertos legendarios de percusión que incluyen trabajos de Cowell, Lou Harrison, William Russell, Gerald Strang, Amadeo Roldán, Johanna Beyer y del propio Cage.

1941-1942

Imparte un curso de composición, «Experimentos sonoros», en la Escuela de Diseño de Moholy-Nagy en Chicago, Illinois, y trabaja como acompañante de baile en la Universidad de Chicago. Escribe música para el serial radiafónico de Kenneth Patchen *The City Wears a Slouch Hat*, emitido por CBS Radio.

1942

A principios del verano se muda a Nueva York. Vive temporalmente con Max Ernst y Peggy Guggenheim, y luego con Joseph Campbell y Jean Erdman. A lo largo de la década compone música para bailarines contemporáneos como Cunningham, Erdman, Hanya Holm, Valerie Bettis, Louise Lippold y Pearl Primus.



1943

El 7 de febrero organiza y toca en un concierto de percusión en el Museum of Modern Art de Nueva York. El programa incluye obras de Cage como *First Construction (in Metal)* (1939) e *Imaginary Landscape No. 3* (1942) y el estreno de *Amores* (1943); dos obras de Harrison, *Counterdance in the Spring* (1939) y *Canticle #1* (1940); el estreno de la obra *Ostinato Pianissimo* (1934) de Cowell; el estreno de *Preludio a 11* (1933) de José Ardévol, y la obra de Roldán *Rítmicas Nos. 5 and 6* (1930).

1944

Junto con Cunningham presenta en el Humphrey-Weidman Studio Theatre un concierto compuesto por su propia música y coreografía, en el que se hace patente una estética común de lo que ellos llamarían más tarde «no obstrucción» e «interpenetración».

Crea la obra y la partitura *Chess Pieces* como contribución a la exposición *The Imagery of Chess* (organizada por Marcel Duchamp, Max Ernst y Julien Levy) celebrada en la Julien Levy Gallery de Nueva York.

Se separa y finalmente se divorcia de Xenia Kashevaroff.

1946

Conoce al músico hindú Gita Sarabhai a través de Isamu Noguchi. Sarabhai inicia a Cage en la estética y filosofía hindús mediante *The Gospel of Sri Ramakrishna*. Campbell sumerge a Cage en los escritos del historiador del arte Ananda K. Coomaraswamy.

1947

Compone *Music for Marcel Duchamp* para la película de Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*. Es el editor musical de *Possibilities 1* (invierno de 1947-1948), con Robert Motherwell [arte] y Harold Rosenberg [literatura].

1948

Ultima la composición crucial para «piano preparado», *Sonatas and Interludes*, que destaca por la utilización de tornillos, tuercas, pernos y burlete colocados en el interior del instrumento. Imparte el curso «La estructura de la música» y organiza el Festival de música de Erik Satie en los cursos de verano de Black Mountain College, Carolina del Norte. Organiza la representación de *Le Piège de Méduse* de Satie con Buckminster Fuller, Elaine de Kooning y Cunningham. Da la conferencia titulada «Defense of Satie» sobre la justificación histórica de la estructura rítmica de Satie en relación con la estructura armónica de Beethoven.

1949

Entre abril y octubre, recibe la beca del Guggenheim y del National Institute of Arts and Letters para viajar y estudiar en Europa. Representaciones con Cunningham en Bélgica, Italia y Francia. En París conoce al artista Ellsworth Kelly y a Pierre Schaeffer, pionero de la música concreta, y establece contacto con la vanguardia europea a través de Pierre Boulez. Toca *Sonatas and Interludes* para la clase de composición de Olivier Messiaen en el Conservatorio de París. Conoce al pianista David Tudor, que se convierte en el «instrumento» para toda la música escrita por John Cage hasta finales de los sesenta.

1950

Compone la música para la película de Herbert Matter *Works of Calder*. En Nueva York conoce a Morton Feldman y a Christian Wolff. Introduce las «operaciones de azar» en el último movimiento del *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, utilizando el oráculo de la moneda del *I Ching*, el *Libro de los cambios* taoísta, basado en la nueva traducción publicada por el padre de Wolff. Da la conferencia «Conferencia sobre nada» en el Artists' Club de Nueva York. Feldman comienza la serie *Projection* utilizando anotaciones gráficas en una partitura cuadriculada.

1951

En enero, da la conferencia «Conferencia sobre algo» en el Artists' Club. Conoce a Robert Rauschenberg en la Betty Parsons Gallery, y más tarde a Jasper Johns. Conoce a Earle y Carolyn Brown en Colorado; se mudan a Nueva York en 1952. Cambia su manera de crear, abandona «una composición intencionalmente expresiva» para explorar la «no-intencionalidad» y «los sonidos en sí mismos» carentes de gusto personal, memoria, hábito y ego, transformando así el proceso artístico, que pasa de hacer afirmaciones a plantear preguntas. En diciembre ultima *Music of Changes* para piano, su primer trabajo de larga duración en el que recurre a «operaciones de azar» basadas en el *I Ching*. A principios de los cincuenta, asiste, junto a otros artistas como Agnes Martin, Philip Guston y Ad Reinhardt a las conferencias sobre zen impartidas por D. T. Suzuki en la Universidad de Columbia.

1952

El 1 de enero, Tudor estrena *Music of Changes* en el Cherry Lane Theatre en un programa que también incluye *Deuxième Sonate* de Boulez (1948) y el estreno de *Intersection 2* (1951) de Feldman, y *For Prepared Piano* (1951) de Wolff. Inspirándose en *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, organiza el primer happening con Cunningham, Rauschenberg, Tudor, Mary Caroline Richards y Charles Olson en los cursos de verano del Black Mountain College. En Nueva York compone la obra «silenciosa» *4'33"*, obra que Tudor estrenará en agosto en un concierto al aire libre en Woodstock. Cage aclara más tarde que *4'33"* fue en parte una respuesta a la serie de pinturas de Rauschenberg llamadas *White Paintings* (1951).

1952-1953

Compone sus primeros trabajos en cinta magnetofónica, *Imaginary Landscape No. 5* y *Williams Mix* con una notación tiempo-espacio. Organiza en la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, uno de los primeros conciertos de música electroacústica en Estados Unidos. Brown completa un conjunto de partituras radicalmente gráficas llamadas *Folio*.

Se constituye la Cunningham Dance Company con Cage como director musical.

1954

Compone la música para *Minutiae* de Cunningham; Rauschenberg realiza la escenografía, con un trabajo provocador al utilizar el espacio tridimensional como espacio pictórico, lo que llamará *Combines*. Podría decirse que esta primera *Combine* de Rauschenberg es la primera colaboración entre los tres artistas. En verano

Cage se muda a la comuna Gate Hill, en Stony Point, Nueva York. El 7 de octubre, Cage y Tudor estrenan en el Donaueschinger Musiktage (Alemania) la pieza de «piano preparado» *12'55.6078" for Two Pianists*, una interpretación simultánea de *31'57.9864" for a Pianist* y *34'46.776" for a Pianist*; así como *For Piano II* de Wolff (1953), *Four Systems* de Brown (1954), *Intersection* (1953) de Feldman, *Octet* (1953) de Brown y *Williams Mix* (1953) del propio Cage. En diciembre presenta programas similares con Tudor en Alemania, Francia, Bélgica, Inglaterra, Suiza e Italia. Conoce a Karlheinz Stockhausen.

1956-1960

Imparte clases de «Composición experimental», sobre «Virgil Thomson», «Erik Satie», e «Identificación de setas» en la New School for Social Research. El curso de composición suscita el interés de George Brecht, Allan Kaprow, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Al Hansen, Toshi Ichiyanagi y Stephen Addiss. A partir de este «taller», Brecht escribe su primera partitura textual («poscageana») (1959) con el objetivo de introducir la duración de la composición musical en el contexto del arte, así como la función conceptual de la partitura como mediadora entre el compositor, el intérprete y el oyente. Al mismo tiempo, un alumno de la clase de Cage, Allan Kaprow, desarrolla el happening (presenta *18 Happenings in 6 Parts* en la Reuben Gallery de Nueva York, en otoño de 1959). En 1956 Tudor realiza una gira por Europa interpretando música de Cage, Feldman, Brown y Wolff, incitando a los compositores extranjeros a explorar el ámbito de la notación gráfica y los procedimientos experimentales.

1957-1958

Wolff compone *Duo for Pianists I y II*, lo que lleva a Cage a las obras en las que propone la «indeterminación de la interpretación».

En Houston, Marcel Duchamp da la conferencia «El acto creativo» (1957), en donde declara que es el espectador el que completa la obra de arte. Al mismo tiempo, Cage desarrolla el concepto de indeterminación.

1958

El 15 de marzo se celebra un concierto retrospectivo en el Ayuntamiento de Nueva York, organizado por Rauschenberg, Johns y Emile de Antonio, junto con la exposición de las partituras de Cage en la Stable Gallery, y que incluye algunas páginas de *Concert for Piano and Orchestra*, obra que interpreta por primera vez en el concierto y que señala una nueva dirección hacia la indeterminación. En abril, Robert Watts y Kaprow invitan a Cage, en nombre del departamento de arte de la Universidad Rutgers, a dar una charla en el ciclo Vorhees Assembly, en la que presenta una primera versión de «Composición como proceso: III: Comunicación».

1958-1959

Ente septiembre de 1958 y marzo de 1959, gira de conciertos por Europa. Es invitado junto con Tudor a la Escuela Internacional de Verano de la Nueva Música en Darmstadt, Alemania. Presenta tres conferencias sobre música experimental americana —«Composición como proceso: I. Cambios, II. Indeterminación, III. Comunicación»— e interpreta nuevas obras de «indeterminación de la interpretación», incluido *Variations I*. Ese año, Cornelius

Cardew y Nam June Paik se hallan entre los más de 220 inscritos en la Escuela de Verano. Cage, Tudor, Cunningham y Carolyn Brown dan conciertos en Suecia, Alemania, Dinamarca, Bélgica, Inglaterra e Italia. Cage estrena *Music Walk* con Tudor y Cardew en la Galerie 22 de Düsseldorf, y ejecuta en la Feria Mundial de Bruselas la performance-conferencia «Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music». Invitado por Luciano Berio a realizar una serie de actuaciones en el Studio di Fonologia de Milán, compone *Fontana Mix* para cinta magnetofónica y *Aria*, una partitura a color, compuesta de líneas biomorfas, dedicada a Cathy Berberian. En 1959, se muestra como un consumado experto en setas en el concurso de televisión italiano «Lascia o Raddoppia» y estrena en televisión las obras de teatro *Sounds of Venice* y *Water Walk*.

La Monte Young, siendo estudiante en California, descubre a Cage y comienza a escribirle (le manda muestras de su trabajo, le pide cartas de recomendación, etc.). Nam June Paik hace lo mismo. La correspondencia refleja el apoyo generoso y paciente de Cage para con los jóvenes artistas.

Un año después de la performance de Cage en la Galerie 22, Paik presenta su *Homage à John Cage* en ese mismo lugar.

1960

En Nueva York, imparte un breve curso sobre «Coreografía experimental», que fue crucial para la creación del Judson Dance Theatre. Cage le pide al acompañante de Cunningham, Robert Ellis Dun, que le sustituya; entre sus alumnos están Yvonne Rainer, Steve Paxton y Simone Forti. Cage firma un contrato editorial con C. F. Peters/Henmar Press. La Monte Young escribe *Compositions 1960* (pequeñas piezas escritas o partituras basadas en textos), y al mudarse a Nueva York ese mismo año, impulsaría la adaptación del modelo de partitura entre la posterior generación de compositores, poetas y artistas. El Living Theater (530, 6th Avenue) se convierte en un emplazamiento clave para las performances de Cage y para la emergente vanguardia de Nueva York. En marzo y abril, el Living Theater es testigo de los conciertos de Cage y Tudor, Rauschenberg, Hansen, Kaprow, Young, Brecht, Ichiyanagi, Cardew y otros. Cage compone música para la obra de teatro de Mac Low, *The Marrying Maiden, A Play of Changes*, que se estrena en el Living Theatre el 15 de junio. En la misma fecha, Tudor interpreta varios trabajos en el estudio de Bauermeister, en Colonia, entre los que se incluyen *Variations I* (1958) y *Water Music* (1952) de Cage, así como *Poem for Chairs y Tables and Benches* (1960) de Young y algunos de Brecht. Durante el otoño, gira de conciertos por Alemania, Italia y Suecia con Tudor, Cunningham y Carolyn Brown. El 24 de septiembre interpreta *Music Walk with Dancers* y otras piezas en el Teatro La Fenice en el marco de la 30ª Bial de Venecia, después continúa su gira por Berlín, Múnich y Colonia. En Colonia, a la performance en el Friedrich-Wilhelm Gymnasium del 5 de octubre, le siguen las de la noche del 6 de octubre en el estudio de Bauermeister, con *Cartridge Music* y *Solo for Voice 2*, en las que participan Tudor, Wolff, Ben Patterson y Paik (Paik presenta su *Étude for Pianoforte*, tristemente célebre porque Paik le corta la corbata a Cage). El estudio de Bauermeister en Colonia se convierte en una importante sede originaria de los futuros artistas Fluxus, antes del advenimiento del movimiento en 1962.

1960-1961

Entre el invierno de 1960 y el verano de 1961, asiste al ciclo de conciertos «Chambers Street» de La Monte Young (que incluye a Young, Henry Flynt, Jackson Mac Low, Simone Forti, Terry Jennings, Robert Morris, Toshi Ichihyanagi, entre otros) en el loft de Yoko Ono.

Estancia como residente en el Center for Advanced Studies de la Universidad Wesleyan, Connecticut. En 1961, Wesleyan University Press publica *Silence: Lectures and Writings*. Conoce a Norman O. Brown. Comienza su correspondencia con Marshall McLuhan.

Se publica «45′ para un orador» de Cage, junto al trabajo de la nueva generación, en la obra de Young *An Anthology* (co-editado con Mac Low y diseñado por Maciunas, quien se lleva a Europa las partituras utilizadas en esta colección para fundar Fluxus). Flynt escribe el ensayo que marcará una época «Concept Art» (que también aparece en *An Anthology*). Mac Low escribe la partitura para *Tree* Movie* (1961), una «película» (de duración indeterminada) en la que la cámara enfoca desde un árbol, abierta al sonido, y al cambio de «temas». Por invitación de Al Hansen, Cage da la conferencia «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?» en el Pratt Institute de Nueva York.

1962

Entre octubre y noviembre, hace el primer viaje a Asia para una estancia como residente en el Centro de Artes Sogetsu de Tokyo. Estrena *o'oo" (4'33" No. 2)*. Conoce a Toru Takemitsu. Actúa con Yoko Ono y Toshiro Mayuzumi.

Maciunas funda Fluxus en Wiesbaden, Alemania. En el programa, los carteles y los folletos exhibe las partituras de Cage junto con trabajos intercalados de sus alumnos —como Higgins, Hansen y Brecht— y de otros artistas (americanos y europeos), que serán los miembros más destacados del grupo cuando se forme del todo en los próximos años.

1963

Organiza la primera interpretación completa de la obra de Satie, *Vexations* (1893) (con un «equipo» de 12 intérpretes que incluye a Philip Corner, John Cale, James Tenney, Tudor y Wolff), que dura 18 horas y 40 minutos, en el Pocket Theater de Nueva York.

Para apoyar a artistas y músicos funda, junto con Jasper Johns, la Foundation for Contemporary Performance Arts. La donación de trabajos se traduce en una publicación, *Notations*, editada con Alison Knowles en 1969. Inspirándose en el modelo de Cage, Paik presenta en Wuppertal *Exposition of Music – Electronic Television*.

1964

Bajo la batuta de Leonard Bernstein, la Filarmónica de Nueva York realiza una controvertida interpretación de la obra de Cage *Atlas Eclipticalis* (1961): los músicos hacen caso omiso de la instrucciones del compositor y destruyen los micrófonos de contacto. Entre junio y noviembre, Cage y Tudor se embarcan en una gira mundial con la Cunningham Dance Company, y dan conciertos en Francia, Italia, Austria, Alemania, Inglaterra, Suecia, Finlandia, República Checa, Polonia, Bélgica, Holanda, India, Tailandia y Japón. Rauschenberg se une a la gira como escenógrafo y diseñador de vestuario, y ese año gana

el gran premio internacional de la 32ª Bienal de Venecia. En años sucesivos Cage realizará giras mundiales de manera regular con la compañía de danza.

Tras asistir el año anterior a la performance de Cage sobre Satie en el Pocket Theater, centrada en la duración, Andy Warhol filma su película *Empire* (1964) que dura 8 horas y que, como la de Mac Low *Tree* Movie*, traduce el tema de la duración en un registro explícitamente visual.

1965-1966

Comienza *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*, un texto-collage (terminado en 1982). Presenta *Variations V* con Cunningham; el ingeniero Billy Klüver, el artista Nam June Paik y el director Stan VanDerBeek participan en la performance con una nueva serie de nuevos medios de comunicación.

Crea *Variations VII* como parte de *9 Evenings* en Experiments in Art & Technology (E.A.T.) de Nueva York.

1967-1969

Estancia como residente en el Centre for Advanced Studies de la Universidad de Illinois, en Urbana-Champaign, en donde comienza a utilizar ordenadores para las composiciones basadas en las «operaciones de azar» del *I Ching*, adoptando más tarde un programa de Andrew Culver. En 1967, presenta el primer *Musicircus*, en 1969 conoce al artista vocal Joan La Barbara en el estreno de su trabajo multimedia *HPSCHD*. También en 1969 empieza *Cheap Imitation*, basado en el trabajo de Satie de 1918, *Socrate*. Durante los últimos coletazos de su fascinación por la indeterminación “cageana”, Cardew funda la Scratch Orchestra de Londres (que más tarde marginaría a Cage).

1968

En marzo, Cage, Duchamp y Teeny Duchamp se reúnen para representar *Reunion*, un concierto de música electrónica/partida de ajedrez sobre un tablero de ajedrez «preparado», en el que se activaban varios sistemas de sonido. La electrónica la manejaban David Behrman, Lowell Cross, Carson Jeffries, Gordon Mumma y David Tudor. Se celebra el Festival of Art and Technology, Toronto. Shigeko Kubota fotografía este evento histórico solo algunos meses antes de la muerte de Duchamp, en octubre de ese año.

Entre julio y agosto, Cage realiza una gira con la Cunningham Dance Company por México, Brasil, Argentina y Venezuela. Es nombrado miembro de la American Academy and Institute of Arts and Letters.

1969

Termina su primer gran proyecto visual inspirado por la muerte de Duchamp con una serie de esculturas de plexiglás, *Not Wanting to Say Anything About Marcel*.

1970

Estrena *Song Books* en Francia, un trabajo que indica un acercamiento a la notación convencional, a la armonía y a estilos históricos antiguos, incluidos el barroco, el clásico, y su propia música anterior a 1951. Comienza un intensivo estudio de los escritos y la filosofía de Henry David Thoreau inspirado por «una necesidad de poesía», inmersa en un proceso de constante redefinición. Escribe el texto-performance *Mureau*.

1972

Comienza a componer una serie de virtuosos *études* para demostrar «la utilidad de lo imposible» en la sociedad: *Études Australes* para piano (1975), *Études Boreales* para chelo y piano (1978), *Fre-eman Études* para violín (1980; 1990). Utiliza cartas astrales para determinar parámetros musicales.

1973-1974

Escribe el texto-performance *Series Re Morris Graves* y un texto-performance que dura toda la noche basado en los escritos de Thoreau, *Empty Words*.

1976

Comienza a «escribir a través» del libro de James Joyce *Finnegans Wake* una serie de mesósticos (acrósticos cuyas letras principales, antes situadas en los márgenes del texto, bajan a lo largo del eje central del texto) que termina en 1983. Entre marzo y abril, hace una gira por Australia y Japón con la Cunningham Dance Company. En el homenaje al bicentenario de Estados Unidos dedica la conferencia «Lecture on the Weather» «a Estados Unidos, para que se convierta únicamente en otro lugar del mundo, ni más, ni menos».

1978

Visita la imprenta de Kathan Brown, Crown Point Press, en California, donde vuelve casi cada año hasta 1992 para realizar sesiones de grabado. Comienza una adaptación visual de su trabajo musical de 1974, *Score Without Parts (40 Drawings by Thoreau)*. Entre sus proyectos posteriores se hallan *Changes and Disappearances* (1979-1982), *Déreau* (1982), *Where R=Ryoanji* (1983-1992), *Fire* (1985) y *Smoke Weather Stone Weather* (1991). Es elegido miembro de la American Academy of Arts and Sciences.

1979

Aprovechando la invitación y la ayuda exhaustiva de Klaus Schöning de la Westdeutscher Rundfunk (WDR) [Radiodifusión de Alemania Oeste], con sede en Colonia, ultima *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, utilizando sonidos de todos los escenarios reales del relato de Joyce, que obtiene de fuentes de alrededor del mundo, así como de la fonoteca del WDR. Se graba en el IRCAM de París, y gana el Premio Karl Sczuka.

1982

Es nombrado Commandeur de l’Ordre des Arts et des Lettres, el honor más grande que se otorga en Francia, por sus aportaciones artísticas al mundo de la cultura.

1983

Comienza con Ray Kass sus «experimentos pictóricos» con acuarelas en el Mountain Lake Workshop, Virginia, donde vuelve en 1988, 1989 y 1990 para producir más de 114 obras. Comienza el trabajo musical *Ryoanji*, que termina en 1984.

1984-1985

Compone diferentes versiones musicales de textos mesósticos, *Eight Whiskus*, *Mirakus*², *Selkus*² y *Sonnekus*². Comienza *Music for _____* (1984-1987), una serie basada en paréntesis de tiempo flexibles para cualquier número de músicos tocando al

mismo tiempo. Entre abril y octubre de 1985 realiza con la Cunningham Dance Company una gira por Alemania, Croacia, Italia, Turquía, Inglaterra, Francia y España.

1986

Interpreta *Empty Words* en Coney Island, junto a Sun Ra, que improvisa con un sintetizador.

1987

Termina *Europeras 1 & 2* para la Ópera de Fráncfort. Se embarca en las piezas de los «números» hasta 1992, una serie de más de 40 obras en los que se especifica para cada uno de ellos un número determinado de intérpretes.

1988-1989

Participa en el ciclo Charles Eliot Norton Lectures de la Universidad de Harvard, *I-VI*, donde presenta una serie de mesósticos. En febrero de 1988 estrena los mesósticos *Anarchy* en la Universidad Wesleyan. En 1989, es elegido miembro de la American Academy of Arts and Letters, y recibe el Premio Kyoto por sus éxitos mundiales, el galardón privado más importante de Japón.

1990-1991

Termina *Europeras 3 & 4* para el Almeida Festival de 1990, y *Europaera 5* para el Festival de Zúrich, junio de 1991. En 1990, presenta una exposición individual de dibujos, distribuidos según las operaciones realizadas al azar por un ordenador, en el Espai Poblenuo de Barcelona.

1992

En enero, estancia como residente en el Stanford Humanities Center de California, donde Cage estrena el “mesóstico en curso“, *Overpopulation and Art*. Termina los grabados *HV2* para Crown Point Press y la música para la película *One*¹¹. Realiza una última aparición el 23 de julio en Central Park Summerstage, en la que canta *Four*⁶ con Joan La Barbara, Leonard Stein y William Winant. Muere el 12 de agosto en Nueva York. La exposición de Cage, *Rolywholyover: A Circus*, realiza una itinerancia póstuma.

Lista de obras en exposición

ERIC ANDERSEN
Pittsburgh, Estados Unidos, 1943

Various Scores: Inwards-Outwards, Incompatibility, Sine Nomine Opus 6, Score sheet executed

[Varias partituras: Hacia dentro-hacia fuera, Incompatibilidad, Sine Nomine Opus 6, Partitura interpretada]
1961-1963
Mecanografía con carbón y bolígrafo sobre papel
29,1 x 21 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008

KLAUS BARISCH
Colonia, Alemania, 1938

Nam June Paik with Scissors, John Cage Seated. Concert «Kompositionen», Atelier Mary Bauermeister, Cologne

[Nam June Paik con tijeras, John Cage sentado. Concierto «Composiciones», estudio de Mary Bauermeister, Colonia]
6 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18,1 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister

Nam June Paik Cutting John Cage Sleeves off. Concert «Kompositionen», Atelier Mary Bauermeister, Cologne

[Nam June Paik cortando las mangas a John Cage. Concierto «Composiciones», estudio de Mary Bauermeister, Colonia]
6 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18,1 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister

Nam June Paik Shampooing John Cage's Hair. Concert «Kompositionen», Atelier Mary Bauermeister, Cologne

[Nam June Paik lavando el pelo a John Cage. Concierto «Composiciones», estudio de Mary Bauermeister, Colonia]
6 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18,1 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister

Nam June Paik, John Cage and David Tudor after the Performance. Concert «Kompositionen», Atelier Mary Bauermeister, Cologne

[Nam June Paik, John Cage y David Tudor después de la performance. Concierto «Composiciones», estudio de Mary Bauermeister, Colonia]
6 de octubre de 1960
Fotografía b/n
11,9 x 15,9 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister

Atelier Lintgasse 28. Christian Wolff, John Cage, Hans G Helms, Leopold von Knobelsdorff

[Estudio en Lintgasse 28. Christian Wolff, John Cage, Hans G Helms, Leopold von Knobelsdorff]
1961
Copia en gelatina de plata
23,8 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister

Atelier Lintgasse 28. David Tudor, Kenji Kobayahi, Nam June Paik

[Estudio en Lintgasse 28. David Tudor, Kenji Kobayahi, Nam June Paik]
1961
Copia en gelatina de plata
23,8 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister

MARY BAUERMEISTER
Fráncfort, Alemania, 1934

«Homage to John Cage», Original of the Announcement for the Concert by N.J. Paik, Atelier Mary Bauermeister, Lintgasse 28

[«Homenaje a John Cage», anuncio original del concierto de N. J. Paik, estudio de Mary Bauermeister, Lintgasse 28]
17 de junio de 1960
Acuarela sobre papel
28 x 36 x 4 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister

GEORGE BRECHT
Nueva York, Estados Unidos, 1926 - Colonia, Alemania, 2008

Experimental Composition, from Notebook II (October 1958-April 1959)

[Composición experimental, de Cuaderno II (octubre 1958-abril 1959)]
24 de junio 1958
Pluma y tinta sobre papel de libreta rayado
27,9 x 21,6 cm
The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection

Television Piece, from Notebook IV (October 1959-August 1959)

[Pieza televisiva, del Cuaderno IV (octubre 1959-agosto 1959)]
25 de junio de 1959
Pluma y tinta sobre papel de libreta rayado
27,9 x 22,8 cm
The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection
p. 96

(*) reproducción facsímil en la exposición y a partir del original en el catálogo

Keyhole
[Ojo de la cerradura]
Ca. 1961
Tinta sobre papel en un marco del artista y escudete de metal sobre madera
Marco: 17 x 9,2 x 2,1 cm; madera con escudete: 12 x 9,2 x 2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008

Water Yam (Fluxus Edition)
[Patata acuática (edición Fluxus)]
1963
Impresión offset sobre 73 hojas de cartulina en caja de cartón
4,5 x 17,2 x 15 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008

Entrance and Exit Music
[Música de entrada y salida]
1964
Grabación sonora en caja de plástico azul
Realización: George Maciunas
Caja: 1,5 x 12 x 9,5 cm; grabación: 6’
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008

STANLEY BROWN
Panamaribo, Surinam, 1935

This Way Brouwn
[Por la senda de Brouwn]
1969
Rotulador azul oscuro sobre papel
24,5 x 32 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

JOHN CAGE
Los Ángeles, Estados Unidos, 1912 -
Nueva York, Estados Unidos, 1992

Program Notes of «Music Walk With Dancers»
[Notas del programa de «Paseo musical con bailarines»]
1960
Fotografía b/n
22 x 16,4 cm
Cortesía de Galerie Schüppenbauer y Mary Bauermeister

First Construction (in Metal)
[Primera construcción (de metal)]
1939
Facsímil*
29,7 x 21 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library for the
Performing Arts, Astor, Lenox and
Tilden Foundations
pp. 17-21

Imaginary Landscape No. 1
[Paisaje imaginario n.º 1]
1939
Tinta sobre papel
24,13 x 31,75 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library for the
Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden
Foundations
pp. 5-7 (original) / pp. 124-125 (facsímil)

Bacchanale
[Bacanal]
1940
Facsímil*
29,7 x 21 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library for the
Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden
Foundations
pp. 23-30

Double Music
[Música doble]
1941
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación
del MACBA

Credo in Us
[Creo en nosotros]
1942
Holografía con tinta
31,75 x 24,28 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library for the
Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden
Foundations

Imaginary Landscape No. 2
[Paisaje imaginario n.º 2]
1942
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación
del MACBA

Imaginary Landscape No. 3
[Paisaje imaginario n.º 3]
1942
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación
del MACBA

In the Name of the Holocaust
[En nombre del holocausto]
1942
Holografía con tinta
31,75 x 24,28 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library for the
Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden
Foundations
pp. 33-35

Chess Pieces
[Piezas de ajedrez]
1943
Holografía firmada con lápiz
32 x 24 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library for the
Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden
Foundations
pp. 43-44

The Perilous Night
[La noche peligrosa]
1943-1944
Holografía firmada con tinta
28 x 27,46 cm / 28 x 35 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library for the
Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden
Foundations
pp. 37-39

A Valentine Out of Season
[Una tarjeta de San Valentín fuera de temporada]
1944
Tinta, celo y lápiz de color
14 x 17 cm
The Gilbert and Lila Silverman Collection,
Detroit
pp. 40-41

Chess Pieces
[Piezas de ajedrez]
1944
Aguada y tinta blanca y negra
48,2 x 48,2 cm
Cortesía de Patrick Shaw, Chicago
p. 45

Sonatas and Interludes
[Sonatas e interludios]
1946-1948
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación
del MACBA
p. 49-53

Music for Marcel Duchamp
[Música para Marcel Duchamp]
1947
Facsímil*
32,5 x 23 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library
for the Performing Arts, Astor, Lenox
and Tilden Foundations
pp. 46-47

Box of Cage’s Piano Preparations
[Caja de preparaciones de piano de Cage]
1948
Caja de cartón con 45 sobres de papel
marrón
26,03 x 19,05 x 12,06 cm
The John Cage Trust

Suite for Toy Piano
[Suite para piano de juguete]
1948
Holografía con tinta
25,55 x 17,14 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library
for the Performing Arts, Astor, Lenox
and Tilden Foundations

Music for the film «Works of Calder»
[Música para la película «Obras de Calder»]
1949-1950
Holografía con tinta y lápiz rojo
31,90 x 34,44 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library
for the Performing Arts, Astor, Lenox
and Tilden Foundations

Works of Calder
[Obras de Calder]
1949-1950
Tinta y anotaciones con lápiz rojo
31,75 x 20,16 cm
John Cage Collection, Music Division,
The New York Public Library
for the Performing Arts, Astor, Lenox
and Tilden Foundations

Lecture on Nothing
[Conferencia sobre nada]
1950
Grabación sonora
54’ 24’’
The John Cage Trust

Lecture on the Weather
[Conferencia sobre el tiempo]
1950
Instalación
Dimensiones variables
The John Cage Trust

Imaginary Landscape No. 4
[Paisaje imaginario n.º 4]
1951
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación
del MACBA
pp. 141-143

Music of Changes
[Música de cambios]
1951
Tinta y lápiz de color y trozos de papel
pegados sobre pentagrama
30 x 23 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois
pp. 136-139

Music of Changes, Part II (11 3/4 Sections), Section I
[Música de cambios, parte II (11 3/4 secciones), sección I]
1951
Lápiz sobre papel
35,7 x 49 cm
Research Library, The Getty Research
Institute, Los Ángeles, California

Music of Changes, Part IV, Sections III & IV
[Música de cambios, parte IV, secciones III y IV]
1951
Lápiz sobre papel
28 x 43,3 cm
Research Library, The Getty Research
Institute, Los Ángeles, California

Music of Changes, Part II, Section IX
[Música de cambios, parte II, sección IX]
1951
Lápiz sobre papel
30,5 x 45,4 cm
Research Library, The Getty Research
Institute, Los Ángeles, California

Music of Changes: Composer’s Notations
[Música de cambios: anotaciones del compositor]
1951
Lápiz sobre papel
28 x 43,4 cm
Research Library, The Getty Research
Institute, Los Ángeles, California

Music of Changes: Composer’s Sketches
[Música de cambios: esbozos del compositor]
1951
Lápiz sobre papel
15,2 x 10,1 cm
Research Library, The Getty Research
Institute, Los Ángeles, California

Music of Changes: Notes
[Música de cambios: notas]
1951
Lápiz sobre papel
15,2 x 10,2 cm
Research Library, The Getty Research
Institute, Los Ángeles, California

Music of Changes: Notes
[Música de cambios: notas]
1951
Lápiz sobre papel
31,8 x 24,2 cm
Research Library, The Getty Research
Institute, Los Ángeles, California

Music of Changes: Sound Chart
[Música de cambios: tabla de sonido]
1951
Lápiz sobre papel
43,3 x 28 cm
Research Library, The Getty Research
Institute, Los Ángeles, California

4’33’’: Performance Score
[4’33’’: partitura de la performance]
1952
Lápiz y tinta roja sobre pentagrama
(escrito por David Tudor)
31,8 x 24,1 cm
Research Library, The Getty Research
Institute, Los Ángeles, California

4'33''
1952
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación del MACBA
pp. 145-150

Imaginary Landscape No. 5
[Paisaje imaginario n.º 5]
1952
Holografía firmada con tinta sobre papel milimetrado
26 x 17,22 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations
pp. 154-157

Imaginary Landscape No. 5
[Paisaje imaginario n.º 5]
1952
Holografía con lápiz
28 x 44 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Untitled Event (Theater Piece)
[Evento sin título (Obra de teatro)]
1952
Holografía con lápiz
22 x 28 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations
p. 158

Water Music
[Música acuática]
1952
10 fichas de tinta china sobre papel
27,9 x 43,2 cm (c/u)
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister
pp. 241-242

Williams Mix
1952
Facsímil*
29,7 x 21 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations
pp. 161-163

Fontana Mix
1958
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación del MACBA

Communication – Veranstaltung zu den 13. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik
[Comunicación – Acto de la 13ª edición de la Escuela Internacional de Verano de la Nueva Música]
1958
Grabación sonora
53'
Internationales Musikinstitut Darmstadt

Concert for Piano and Orchestra
[Concierto para piano y orquesta]
1957-1958
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación del MACBA
pp. 205-209

9 Evenings: Theatre & Engineering: «Variations VII» by John Cage
[9 tardes: Teatro e Ingeniería: «Variaciones VII» de John Cage]
1958/2008
Película de 16 mm transferida a DVD
B/n y color, 41'
Producida por Billy Klüver y Julie Martin para Experiments in Art and Technology. Dirigida y editada por Barbro Schultz Lundestam
Cortesía de Julie Martin y Experiments in Art and Technology

Sounds of Venice
[Sonidos de Venecia]
1959
Tinta, grafito y lápiz de color sobre papel
21,6 x 27,9 cm
The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

Water Walk
[Paseo acuático]
1959
Holografía firmada con tinta y texto mecanografiado
22 x 28 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations
pp. 246-249

Water Walk: Sketches
[Paseo acuático: esbozos]
1959
Tinta sobre sobre de papel
12 x 16 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations
p. 244

Cartridge Music: Realization and Sketches
[Música de cartucho: realización y esbozos]
1960
Holografía con tinta
21,27 x 27,78 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Water Walk para el programa de televisión I've Got a Secret
[Tengo un secreto]
1960
DVD, b/n, sonido, 9' 23"
The John Cage Trust
p. 245

Theater Piece: Notes
[Obra de teatro: notas]
1960
Tinta azul sobre cartulina
21 x 10,2 cm
Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles, California

Malerische Konzeption, Darmstadt
[Concepción pictórica, Darmstadt]
1960
Impresión sobre papel
38 x 26,5
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister

Variations II
[Variaciones II]
1961
Holografía con lápiz
19 x 36 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

o'oo''
1962
Tinta sobre papel
18,25 x 25,71 cm / 20,32 x 12,54 cm / 22,38 x 15,08 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Variations III
[Variaciones III]
1962-1963
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación del MACBA

Variations III: Realization
[Variaciones III: realización]
1962-1963
Texto mecanografiado y holografía con lápiz
21,59 x 31,59 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Variations IV
[Variaciones IV]
1963
Impresión sobre papel
32,5 x 23 cm
Centro de Estudios y Documentación del MACBA

Variations V
[Variaciones V]
1965
Facsímil*
29,7 x 21 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Variations V
[Variaciones V]
1966
Holografía con tinta azul y negra y lápiz
28 x 22 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations
pp. 254-255

Variations VII
[Variaciones VII]
1966
Holografía con tinta azul y negra
22,06 x 17,62 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Double Music
[Música doble]
1967-1969
Tinta sobre pentagrama
32 x 24 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

HPSCHD
1967-1969
Holografía firmada y texto manuscrito sin autor identificado sobre papel continuo
28 x 38 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations
pp. 260-261

HPSCHD
1967-1969
Holografía y texto manuscrito sin autor identificado en diferentes tintas
28 x 38 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Reunion
[Reunión]
1968
Madera pintada y masonite con sensores electrónicos
41,91 x 41,91 x 7,62 cm
The John Cage Trust

HPSCHD
1969
Facsímil
29,7 x 21 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Overpopulation and Art
[Superpoblación y arte]
1992
Grabación sonora
36' 02"
The John Cage Trust

Calder
s.f.
Holografía con lápiz azul y negro
33,49 x 26,51 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Cartridge Music: Complete Realization
[Música de cartucho: realización entera]
s.f.
Holografía con tinta sobre cartulina horizontal
8 x 21 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

First Construction (in Metal)
[Primera construcción (de metal)]
s.f.
Holografía manuscrita
32 x 28 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

First Construction (in Metal)
[Primera construcción (de metal)]
s.f.
Texto mecanografiado con anotaciones holográficas
21,5 x 28 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Variations VII
[Variaciones VII]
s.f.
Holografía con lápiz y diferentes tintas
22,86 x 15,24 cm / 26,35 x 20,32 cm / 21,60 x 14,44 cm / 35,56 x 21,59 cm
John Cage Collection, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

ANTHONY CONRAD
Concord, Estados Unidos, 1940

From «Three Loops for Performers and Tape Recorders»

[De «Tres Bucles para intérpretes y magnetofones»]
1961
Tinta sobre papel
36 x 22 cm; 28 x 22 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

PHILIP CORNER
Nueva York, Estados Unidos, 1933

Piano Activities (Piece for Many Pianists)

[Actividades de piano
(obra para muchos pianistas)]
1962
Texto mecanografiado sobre 3 hojas
de papel transparente, una de ellas con
añadidos en tinta
Realización: George Maciunas
26,8 x 21 cm (c/u)
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Keyboard Dances

[Danzas para teclado]
1963
Tinta sobre 86 hojas de papel enrollado;
tinta y pluma estilográfica sobre 3 hojas
dobladas; caja de cartón con añadidos en
tinta
Caja: 6 x 19,5 x 13,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

PHILIP CORNER / BILL FONTANA /
ALISON KNOWLES
Nueva York, Estados Unidos, 1933
Cleveland, Estados Unidos, 1947
Nueva York, Estados Unidos, 1933

Gentle Surprises for the Ear

[Amables sorpresas para el oído]
1975
Expositor de mesa grande con objetos
encontrados y agregados para que suenen
(78 piezas)
Dimensiones variables
Cortesía de Philip Corner

WALTER DE MARIA
Albany, Estados Unidos, 1935

Cage II

1965
Acero inoxidable
216,5 x 36,2 x 36,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Agnes Gund y Lily
Auchincloss, 1993

MARCEL DUCHAMP
Blainville-sur-Crevon, Francia, 1987 –
Neuilly-sur-Seine, Francia, 1968

3 stoppages étalon

[3 patrones metro]
1913-1914 / 1964
Madera, cristal y tela
Réplica realizada en 1964 por Ulf Linde,
firmada 1964 por Marcel Duchamp
Dimensions variables
Moderna Museet, Estocolmo. Donación
de los Amigos del Moderna Museet
p. 113

Ombres portées

[Sombras sostenidas]
1918
Fotografía b/n
16,2 x 10,5 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische
Sammlung
p. 116

Ready-made malheureux

[Ready-made desdichado]
1919
Colotipo y tarjeta de color
16,2 x 10,5 cm
Tate Archive
p. 116

Élevage de poussière

[Cultivo de polvo]
1920
Impresión digital
16,2 x 10,5 cm
Tate Archive
p. 117

Rotoreliefs

[Rotorelieves]
1965
6 discos de cartulina impresos
y máquina de «rotorelieves»
Máquina: 12,5 x 37,5 x 37,5 cm; discos:
20 cm Ø (c/u)
Colección MACBA. Fundación Museu
d'Art Contemporani de Barcelona.
Depósito Familia Bombelli

ALBERT M. FINE
Boston, Estados Unidos, 1932 –
Boston, Estados Unidos, 1987

Scale Piece for John Cage

[Pieza a escala para John Cage]
s.f.
Tinta sobre papel
14 x 17 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

PETER FISCHER
Colonia, Alemania, 1903–
Niederberg, Alemania, 1980

Friedrich-Wilhelm-Gymnasium

1960
Fotografía b/n
18,3 x 23 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

John Cage During the Rehearsals on Stage in a Floor Trap. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[John Cage en una trampilla durante
los ensayos escénicos. Performance
en el Friedrich-Wilhelm Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

John Cage During the Rehearsals on Stage in a Floor Trap. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[John Cage en una trampilla durante
los ensayos escénicos. Performance
en el Friedrich-Wilhelm Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

John Cage on the Primed Piano. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[John Cage en el piano preparado.
Performance en el Friedrich-Wilhelm
Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,8 x 18,1 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

Merce Cunningham Carrying Carolyn Brown on a Chair, John Cage Playing the Piano while David Tudor Lies on the Floor under the Piano. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[Merce Cunningham transporta a
Carolyn Brown en una silla, mientras
John Cage toca el piano y David Tudor
aparece en el suelo, bajo el piano.
Performance en el Friedrich-Wilhelm
Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
29,7 x 40,5 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

Merce Cunningham Carrying Carolyn Brown on a Chair while David Tudor Lies on the Floor under the Piano. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[Merce Cunningham transporta a Carolyn
Brown en una silla, mientras David Tudor
aparece en el suelo, bajo el piano.
Performance en el Friedrich-Wilhelm
Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
29,4 x 40,4 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

John Cage Jumps Out of the Window. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[John Cage salta desde la ventana.
Performance en el Friedrich-Wilhelm
Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

John Cage Jumps Out of the Window. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[John Cage salta desde la ventana.
Performance en el Friedrich-Wilhelm
Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

Cage, Brown, Cunningham, Tudor during the Applause. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[Cage, Brown, Cunningham y Tudor
durante los aplausos. Performance
en el Friedrich-Wilhelm Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
18 x 23,9 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary
Bauermeister

Cage, Brown, Cunningham during the Applause. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[Cage, Brown y Cunningham durante
los aplausos. Performance en el
Friedrich-Wilhelm Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
18 x 23,9 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

Portrait of John Cage. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[Retrato de John Cage. Performance
en el Friedrich-Wilhelm Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

Portrait of John Cage. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[Retrato de John Cage. Performance
en el Friedrich-Wilhelm Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

Portrait of John Cage. Performance at Friedrich-Wilhelm Gymnasium

[Retrato de John Cage. Performance
en el Friedrich-Wilhelm Gymnasium]
5 de octubre de 1960
Fotografía b/n
23,9 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

FLUXUS

Poster for «A Little Festival of New Music» at Goldsmith's College, London

[Cartel del «Pequeño festival de música
nueva» en el Goldsmith's College, Londres]
1963
Serigrafía
50 x 31,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Invitation to «Kleinen Sommerfest» at Galerie Parnass, Wuppertal, Germany

[Invitación para el «Pequeño festival
de verano» en la Galerie Parnass,
Wuppertal, Alemania]
1962
Impresión offset con bolígrafo y añadido
en tinta
14,5 x 21 cm (desplegada)
The Museum of Modern Art, New York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Fluxus ccV TRE Fluxus (Fluxus Newspaper No. 2)

1964
Revista. Impresión offset sobre hoja
doblada
57,8 x 45,6 cm (irregular)
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

HENRY FLYNT
Greensboro, Estados Unidos, 1940

Tritone Monochord

[Monocordia tritonal]
1961/1987
Tinta, cuerda y clavo sobre contrachapado
137,16 x 137,16 x 13,97 cm
Cortesía de Emily Harvey Foundation

«**Originale**» - **Picket Stockhausen Poster**
[Original – Cartel del Picket Stockhausen / Cartel del piquete a la performance «Originale» de Stockhausen]
[«Original» - Cartel de Stockhausen]
1961/1993
Impresión offset sobre papel
45,72 x 15,87 cm
Cortesía de Emily Harvey Foundation

Aleatoric Painting No. 2
[Pintura aleatoria n.º 2]
1961/1993
Acrílico sobre tela
51,43 x 61,59 x 8,89 cm
Cortesía de Emily Harvey Foundation

BUCKMINSTER FULLER
Milton, Estados Unidos, 1895 –
Los Ángeles, Estados Unidos, 1983

Pieces of Venetian Blind with Incised Notations in a Black Mountain College Envelope
[Piezas de la «Persiana veneciana» con anotaciones en un sobre del Black Mountain College]
s.f.
Metal recubierto de plástico dentro de un sobre
Sobre: 10,47 x 24,13 cm; interior del sobre: piezas de medidas variables
Department of Special Collections, Stanford University Libraries

Great Circle
[Gran círculo]
s.f.
Esfera de tirantes de aluminio, junto con diferentes tipos de juntas
52,07 x 54,61 x 50,8 cm
Department of Special Collections, Stanford University Libraries

Venetian Blind for Great Circle Construction
[Persiana veneciana para construcción circular a gran escala]
1947
Rollo de lámina de metal cubierto de plástico
5,08 cm (altura) x 12,7 cm (Ø)
Department of Special Collections, Stanford University Libraries

PETER FÜRST
Loeben, Austria, 1939

Atelier Lintgasse
[Estudio en Lintgasse]
1960
Copia en gelatina de plata
23,8 x 18 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer y Mary Bauermeister

DICK HIGGINS
Cambridge, Reino Unido, 1938 –
Quebec, Canadá, 1998

Graphis 65
1959
Rotulador rojo sobre fotocopia pegada sobre cartulina
20 x 25 cm
Dick Higgins Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library, Evanston, Illinois

Graphis 82
1960
Tinta sobre papel
27,1 x 27,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Graphis 82
1960
Rotulador rojo sobre fotocopia pegada sobre cartulina
22 x 24 cm
Dick Higgins Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library, Evanston, Illinois

Graphis 89, «For a Drama»
[Graphis 89, «Para un drama»]
1961
Tinta sobre papel
35,2 x 42,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

TOSHI ICHIYANAGI
Kobe, Japón, 1933

IBM for Merce Cunningham; Music for Electronic Metronome
[IBM para Merce Cunningham; Música para metrónomo electrónico]
Interpretada en 1960
Copia al carbón de máquina de escribir y tinta estampada sobre papel transparente
Realización: George Maciunas
29,5 x 20,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

IBM for Merce Cunningham
[IBM para Merce Cunningham]
1960
Tinta, mecanografía y lápiz sobre papel transparente
Realización: George Maciunas
29,3 x 21 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

For Strings No. 2
[Para cuerda n.º 2]
1961
Tinta negra sobre papel blanco
13 x 36 cm
John Cage Notations Collection, Northwestern University Music Library, Evanston, Illinois

Music for Piano No. 7
[Música para piano n.º 7]
1961
Tinta, mecanografía y tinta estampada en 10 hojas de papel transparente
Realización: George Maciunas
41,8 x 29,4 cm (c/u; algunas irregulares);
29,7 x 21 cm (página de instrucciones)
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

TERRY JENNINGS
Los Ángeles, Estados Unidos, 1940

Piano Piece
[Obra para piano]
1958
Tinta sobre pentagrama
35 x 28 cm
John Cage Notations Collection, Northwestern University Music Library, Evanston, Illinois

Piano Piece
[Obra para piano]
1960
Tinta sobre papel
32 x 25 cm
John Cage Notations Collection, Northwestern University Music Library, Evanston, Illinois

String Quartet
1960
Tinta sobre pentagrama con restos de cinta adhesiva
35 x 28 cm
John Cage Notations Collection, Northwestern University Music Library, Evanston, Illinois

String Quartet
[Cuarteto de cuerda]
1960
Tinta y tinta estampada en papel de composición
Realización: George Maciunas
29,5 x 21 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Piano
1960
Tinta sobre pentagrama
32 x 25 cm
John Cage Notations Collection, Northwestern University Music Library, Evanston, Illinois

JOE JONES
Los Ángeles, Estados Unidos, 1940

Prepared Verbena Miniature Piano
[Piano preparado en miniatura con verbena]
1963
Pianola en miniatura, hecha de madera decorada y lacada con elaboradas ilustraciones y festones
38,73 x 40,95 x 26,03 cm
Larry Miller y Sara Seagull; cortesía de Robert Watts Estate

ALLAN KAPROW
Atlantic City, Estados Unidos, 1927 –
Encinitas, Estados Unidos, 1996

New School for Social Research [Handwritten musical score («Music»)]
[New School for Social Research (partitura manuscrita («Música»))]
1957
Facsimil
21 x 29,7 cm
Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles, California

ELLSWORTH KELLY
Newburg, Estados Unidos, 1923

Automatic Drawing
[Dibujo automático]
1950
Lápiz sobre papel
15,6 x 22,2 cm
Cortesía del artista
Automatic Drawing (33)
[Dibujo automático (33)]
1950
Lápiz sobre papel
50,2 x 65,4 cm
Cortesía del artista

Automatic Drawing: Glue Spots
[Dibujo automático: lunares pegados]
1950
Tinta sobre papel
9,2 x 49,8 cm
Cortesía del artista

Automatic Drawing with Ruler
[Dibujo automático con regla]
1950
Lápiz sobre papel
50,2 x 65,4 cm
Cortesía del artista

Neully
1950
Yeso sobre cartulina montada sobre madera
59,1 x 80 x 3,8 cm
Cortesía del artista
p. 184

Esbozos para las «pinturas blancas»
1951-1952
Tinta sobre papel
13,3 x 17,8 cm
Cortesía del artista
p. 178

Toilette
[Urinario]
1949
Óleo sobre tela
61 x 45,7 cm
Cortesía del artista
p. 180

White Relief
[Relieve blanco]
1950
Óleo sobre madera
100,3 x 69,85 x 4,45 cm
San Francisco Museum of Modern Art y colección privada
p. 181

ALISON KNOWLES
Nueva York, Estados Unidos, 1933

Bean Rolls
[Rollos de alubias]
1963
Caja de metal, 17 rollos de papel, gomas elásticas y alubias
8,3 x 7,6 x 7,6 cm
Cortesía de Emily Harvey Foundation

A House of Dust
[Una casa de polvo]
1968
Impresión de ordenador sobre papel
22 x 31,75 cm
Cortesía de Emily Harvey Foundation

TAKEHISA KOSUGI
Tokyo, Japón, 1938

Score Sheet: Biographical Sketch, 1966; Anima 7, 1962; Tender Music, 1965; For Mr. M, 1964; Instrumental Music, c. 1965; To W., n.d.; Organic Music, c. 1964; Film & Film #4, c. 1965
[Página de partitura: Esbozo biográfico, 1966; Alma 7, 1962; Música sensible, 1965; Para el señor M, 1964; Música instrumental, ca. 1965; Para W., s.f.; Música orgánica, ca. 1964; Película y Película n.º 4, ca. 1965]
Interpretada en 1966
Mimeografía con añadidos de lápiz y tinta; tinta sobre 3 hojas de papel, 2 de ellas con recortes de papel impreso pegados
46,2 x 21,5 cm (mimeografía);
27,9 x 21,6 cm (cada hoja)
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

SHIGEKO KUBOTA
Niigata, Japón, 1937

Reunion

[Reunión]
1968
4 impresiones digitales
Dimensiones variables
Cortesía de la artista

LA MONTE YOUNG
Bern, Estados Unidos, 1935

Letter to John Cage, Sept. 20

[Carta a John Cage, 20 de septiembre]
1959
Tinta sobre papel
28 x 22 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

Letter to John Cage, Dec. 24

[Carta a John Cage, 24 de diciembre]
1959
Tinta sobre papel
28 x 22 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

Letter to John Cage, Jan. 7

[Carta a John Cage, 7 de enero]
1960
Tinta sobre papel
28 x 22 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

Letter to John Cage, Jan. 26

[Carta a John Cage, 26 de enero]
1960
Tinta sobre papel
28 x 22 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

Letter to John Cage, Feb. 9

[Carta a John Cage, 9 de febrero]
1960
Tinta sobre papel
28 x 22 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

**Poem for Chairs, Tables, Benches, etc.
(Or Other Sound Sources)**

[Poema para sillas, mesas, bancos, etc.
(u otras fuentes de sonido)]
1960
Mimeografía on 4 hojas de papel grapadas,
1 de ellas con añadidos en tinta
28 x 21,8 cm (c/u)
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Composition 1960 #2

[Composición 1960 n.º 2]
1960
Mimeografía con añadidos en tinta
8,8 x 21,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Composition 1960 #3

[Composición 1960 n.º 3]
1960
Mimeografía
8,8 x 21,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Composition 1960 #5

[Composición 1960 n.º 5]
1960
Mimeografía
8,8 x 21,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Composition 1960 #6

[Composición 1960 n.º 6]
1960
Mimeografía
27,8 x 21,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Composition 1960 #7

[Composición 1960 n.º 7]
1960
Tinta metálica sobre hoja de papel y tinta
sobre cartulina
7,8 x 12,8 cm (hoja de papel);
20,6 x 22,3 cm (hoja de cartulina)
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Composition 1960 #9

[Composición 1960 n.º 9]
1960
Tinta sobre cartulina y texto
mecanoscrito sobre sobre
Partitura: 7,5 x 12,8 cm;
sobre: 9 x 16,5 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Piano Piece for David Tudor #1 - #3

[Obra para piano para David Tudor
n.º 1 – n.º 3]
1960, partitura interpretada en 1962
Mimeografía
27,9 x 21,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Compositions 1961 (Fluxus Edition)

[Composiciones 1961 (edición Fluxus)]
1963
Libro
Realización: George Maciunas
9 x 9,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

**Composition 1960 #10
(to Bob Morris)**

[Composición 1960 n.º 10
(para Bob Morris)]
Interpretada por Nam June Paik, 1962
Copia en gelatina de plata
Fotografía de autor desconodido de la
Deutsche Presse Agentur
17,6 x 23,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Arabic Numeral (Any Integer)

for Henry Flynt
[Número árabe (cualquier número entero)
para Henry Flynt]
Interpretada por Nam June Paik, 1962
Copia en gelatina de plata
Fotografía de Manfred Leve
17 x 22,9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

MANFRED LEVE
Trier, Alemania, 1936

Music Walk, Galerie 22, Düsseldorf

[Paseo musical, Galerie 22, Düsseldorf]
Septiembre de 1958
6 fotografías b/n; copia en gelatina
de plata
20,32 x 25,4 cm (c/u)
Cortesía del artista
p. 108

Music Walk with Dancers

[Paseo musical con bailarines]
5 de octubre de 1960
7 fotografías b/n; copia en gelatina
de plata
20,32 x 25,4 cm (c/u)
Cortesía del artista
pp. 106-107

JACKSON MAC LOW
Chicago, Estados Unidos, 1922 –
Nueva York, Estados Unidos, 2004

Notes on How to Read

«2 *Asymmetries for John Cage*»;
«An *Asymmetry for John Cage*»;
«2nd *Asymmetry for John Cage*»
[Notas sobre cómo leer
«2 asimetrías para John Cage»;
«Una asimetría para John Cage»;
«Segunda asimetría para John Cage»]
1961
Mecanografía en rojo y negro sobre papel
34 x 22 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

Tree* Movie

[Película árbol*]
1961
Facsímil
29,7 x 21 cm
Cortesía de Anne Tardos

Tree* Movie

[Película árbol*]
1961. 1971, realización del vídeo.
1985, grabación sonora de
la performance en directo.
2009, realización para el MACBA
por Anne Tardos
Posproducción: The Standby Program
Ingeniería: Bill Seery
Película transferida a DVD, b/n, sonido,
210’
Cortesía de Anne Tardos

Social Project No. 2

[Proyecto social n.º 2]
1963
Texto mecanoscrito sobre cartulina con
sellos y matasellos
7,6 x 12,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

GEORGE MACIUNAS
Kaunas, Lituania, 1931 –
Boston, Estados Unidos, 1978

**In Memoriam to Adriano Olivetti
(Poem, Version 1)**

[En recuerdo de Adriano Olivetti
(poema, versión 1)]
Interpretada en 1962
Copia en gelatina de plata
Fotografía de Jesper Stormly
20,2 x 25,2 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

**In Memoriam to Adriano Olivetti
(Versions 1-5)**

[En recuerdo de Adriano Olivetti
(versiones 1-5)]
1962
Mimeografía
29,7 x 21 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

In Memoriam to Adriano Olivetti

[En recuerdo de Adriano Olivetti]
1962
Diazotipo y mecanografía sobre papel
de caja registradora
93,3 x 5,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

**In Memoriam to Adriano Olivetti
(Ballet, Version 3)**

[En recuerdo de Adriano Olivetti
(ballet, versión 3)]
Interpretada en 1963
Copia en gelatina de plata
Fotografía de Oscar van Alphen
20,6 x 30,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

**In Memoriam to Adriano Olivetti
(Version 6 and Example)**

[En recuerdo de Adriano Olivetti
(versión 6 y ejemplo)]
1962, revisado en 1962-1963
Papel carbón mecanografiado
y tinta espampada sobre papel
transparente
29,3 x 20,7 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York. Donación de Gilbert
and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

History of Fluxus - Chart

[Historia de Fluxus - Tabla]
1968
Impresión offset sobre papel
58 x 172 cm
Cortesía de Emily Harvey Foundation

Interview with Larry Miller

[Entrevista con Larry Miller]
1978
DVD, b/n, sonido, 60’
Cortesía de Electronic Arts Intermix
(EAI), Nueva York

HERBERT MATTER
Engelberg, Suiza, 1907 –
Southampton, Estados Unidos, 1984

Works of Calder

[Obras de Calder]
1950
Película
Fragmento.
Duración de la película 20’
Museum of Modern Art,
Nueva York

ROBERT MORRIS
Kansas City, Estados Unidos, 1931

**Box with the Sound of its
Own Making**

[Caja con el sonido de su propia
fabricación]
1961
Caja de nogal, altavoz y casete
de 3 h 30’ de duración
24,8 x 24,8 x 25,4 cm
Seattle Art Museum;
donación de Mr. y Mrs. Bagley Wright

NAM JUNE PAIK
Seul, Corea del Sur, 1932 –
Miami, Estados Unidos, 2006

Letter to John Cage #2

[Carta a John Cage n.º 2]
Agosto de 1961
Tinta sobre papel
30 x 19 cm

John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

Violin with String

[Violín con cuerda]
1961
Objeto zen; violín, cuerda
57 x 18 x 7 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, antigua Hahn Collection, Colonia

Zen for Touching

[Zen para tocar]
1961
Técnica mixta
38 x 24 x 10 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien, antigua Hahn Collection,
Colonia

Zen for Walking

[Zen para caminar]
1961
Técnica mixta, sandalias
Dimensiones variables
Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien, antigua Hahn Collection,
Colonia

Listening to Music through the Mouth

[Escuchar la música por la boca]
1962-1963
Armario de gramófono con discos y cintas
106 x 49 x 43 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien, antigua Hahn Collection,
Colonia

Random Access

[Acceso aleatorio]
1963/2009
2 altavoces, amplificador, magnetófono
Pieza de exposición de Jochem Saweracker
Dimensiones variables
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien

Schallplatten-Schaschlik

[Pincho de discos]
1963/2009
Reconstrucción: radio, madera, palos
de metal, discos y brazo de tocadiscos
Pieza de exposición de Jochem Saweracker
172 x 58 x 40 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien

Magnet TV

[Televisor imán]
1965/2009
Televisor e imán
Pieza de exposición de Jochem Saweracker
23 x 25,5 x 29 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien

Letter to John Cage #1

[Carta a John Cage n.º 1]
s.f.
Tinta sobre papel
21 x 15 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

Letter to John Cage #3

[Carta a John Cage n.º 3]
s.f.
Tinta sobre papel
27 x 21 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

RONALD NAMETH
Detroit, Estados Unidos, 1942

**Andy Warhol's «Exploding Plastic
Inevitable» with the Velvet Underground
and Nico**

[«Exploding Plastic Inevitable», de Andy
Warhol, con la Velvet Underground y Nico]
1966
Video documental, DVD, b/n y color,
sonido, 24'
Cortesía de Art Site In

BENJAMIN PATTERSON
Pittsburg, Estados Unidos, 1934

Paper Piece

[Obra de papel]
Interpretada en 1963
Copia en gelatina de plata
Fotografía de Oscar van Alphen
17,7 x 24,1 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Paper Piece

[Obra de papel]
1960
Tinta sobre papel con cinta adhesiva
34 x 23 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

Paper Piece

[Obra de papel]
Interpretada en 1963
Copia en gelatina de plata
Fotografía de Oscar van Alphen
17,7 x 24,1 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Paper Piece

[Obra de papel]
1960
Tinta sobre 2 hojas de papel, sobre con
añadidos en tinta, matasellos y sellos
22,2 x 17,5 cm (cada hoja, irregulares);
sobre: 11,4 x 20,3 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Variations for Double Bass

[Variaciones para contrabajo]
Interpretada en 1962
Copia en gelatina de plata
Fotografía de Rolf Jährling
33,2 x 22,8 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Variations for Double Bass

[Variaciones para contrabajo]
Interpretada en 1962
Copia en gelatina de plata
Fotografía de Rolf Jährling
33,2 x 22,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Variations for Double Bass

[Variaciones para contrabajo]
1961, revisdado en 1962
Texto mecanografiado con carbón sobre
4 hojas de papel
27,9 x 21,7 cm (c/u, irregulares)
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Variations for Double Bass

[Variaciones para contrabajo]
Interpretada en 1962
Copia en gelatina de plata
Fotografía de Rolf Jährling
33,2 x 22,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Variations for Double Bass

[Variaciones para contrabajo]
Interpretada en 1962
Copia en gelatina de plata
Fotografía de Rolf Jährling
33,2 x 22,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

ROBERT RAUSCHENBERG
Port Arthur, Estados Unidos, 1925 –
Tampa, Estados Unidos, 2008

**This Is the First Half of a Print Designed
To Exist in a Passing Time**

[Esta es la primera mitad de un grabado
ideado para que exista con el paso
del tiempo]
1948
14 xilogramados (tinta sobre papel)
y portadilla (lápiz sobre papel de calco)
sujetos por la parte superior
con bramante
30,8 x 22,5 cm
Estate of Robert Rauschenberg

Dirt Painting (for John Cage)

[Pintura sucia (para John Cage)]
1950
Suciedad y moho en una caja de madera
39,4 x 40,6 x 6,4 cm
Estate of Robert Rauschenberg
p. 183

Pinturas blancas (Three Panel)

[Pinturas blancas (Tres paneles)]
1951
Óleo sobre tela
182,88 x 274,32 cm
San Francisco Museum of Modern Art.
Adquirido gracias a la aportación
de Phyllis Wattis
p. 179

Automobile Tire Print

[Huella del neumático de un coche]
1953
Pintura negra sobre 20 hojas de papel
montadas sobre tela
41,91 x 671,83 cm
San Francisco Museum of Modern Art.
Adquirido gracias a la aportación de
Phyllis Wattis
pp. 186-187

**White Paintings, 1951 and A Letter
from Billy Klüver to Pontus Hulten
Regarding this Situation**

[Pinturas blancas de 1951 y una carta
de Billy Klüver a Pontus Hulten donde
se trata esta situación]
1965
2 elementos: tinta sobre papel rayado
y grapa; tinta sobre papel
20,2 x 37,1 cm; 33 x 21,6 cm
The Gilbert and Lila Silverman Collection,
Detroit

Music Box (Elemental Sculpture)

[Caja de música (escultura elemental)]
Ca. 1953
Cajón de madera con rastros de pintura
metálica, clavos, 3 piedras sueltas
y pluma
27,9 x 19,7 x 23,5 cm
Colección Jasper Johns
p. 182

STEVE REICH
Nueva York, Estados Unidos, 1936

Piano Phase

[Fase para piano]
1967
Tinta sobre papel vitela
35 x 28 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

HANS RICHTER
Berlín, Alemania, 1888 –
Locarno, Suiza, 1976

Dreams That Money Can Buy

[Sueños que se pueden comprar]
1946
Película
99'. Fragmento: 20'
Hans Richter Archiv
p. 72-73

TOMAS SCHMIT
Thier, Alemania, 1943 –
Berlín, Alemania, 2006

Zyklus für Wassereimer (oder Flaschen)

[Ciclo para cubos de agua (o botellas)]
1962
Texto escrito a máquina y a mano sobre
papel
29,5 x 20,8 cm
tomas schmit archiv, Berlín

Zyklus für Wassereimer (oder Flaschen)

[Ciclo para cubos de agua (o botellas)]
1962. Interpretada por Tomas Schmit
en «De kleine komedie», Ámsterdam, 1963
5 fotografías b/n
Fotografías de Dorine van der Klei
24 x 30,4 cm (c/u)
tomas schmit archiv, Berlín
MIEKO (CHIEKO) SHIOMI
Okayama, Japón, 1938

Water Music (Fluxus Edition)

[Música acuática (edición Fluxus)]
1965
Etiqueta en offset sobre botella de vidrio
con tapón de plástico, llena de agua
Realización: George Maciunas
8,4 x 3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

***Disappearing Music for Face
(Fluxus Edition)***

[Música que desaparece para la cara
(edición Fluxus)]

1966
2 libros de artista con impresión offset de
relieves en media tinta, y un sobre de papel
manila con encabezamiento
Realización: George Maciunas
Página: 5 x 8 cm; sobre: 5,5 x 9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

BEN VAUTIER
Nápoles, Italia, 1935

Disque de musique total

[Disco de música total]

1963
Impresión tipográfica sobre 2 carátulas
de disco
18,5 x 18 cm (c/u)
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

ANDY WARHOL
McKeesport, Estados Unidos, 1928 –
Nueva York, Estados Unidos, 1987

Empire

[Imperio]

1964
Película
16 mm, b/n, muda, 8 h 6' (approx.)
The Museum of Modern Art, Nueva York.
The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts Film Preservation
Program

Silver Clouds

[Nubes de plata]

1966
Cuadrados de plástico plateado rellenos
de helio y aire
91,4 x 129,5 cm
Cortesía de Andy Warhol Museum

ROBERT WATTS
Burlington, Estados Unidos, 1923 –
Martins Creek, Estados Unidos, 1988

Five Index Cards with Performance Pieces

[Cinco tarjetones con piezas para
performance]
s.f.
Tinta, texto mecanoscrito, fotografía
y papel de prensa sobre cartulina blanca
8 x 13 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

EMMETT WILLIAMS
Greenville, Estados Unidos, 1925 –
Berlín, Alemania, 2007

***Four-Directional Song of Doubt
for Five Voices***

[Canción tetra-direccional de duda
para cinco voces]
1957/1962
Marcador y pegatinas sensibles a la presión
sobre 5 hojas de papel milimetrado
29,5 x 21 cm (c/u)
The Museum of Modern Art,
Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

White for Governor Wallace

[Blanco para el gobernador Wallace]
1963
Tinta sobre papel rayado
34 x 22 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

YOKO ONO

Tokyo, Japón, 1933

***Poster for A Grapefruit in the World
of Park, A Piece for Strawberries
and Violin***

[Cartel para un pomelo en el mundo de
Park, pieza para fresas y violín]
1961
Copia en gelatina de plata
Fotografía de George Maciunas
18,5 x 18,7 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

Grapefruit

[Pomelo]

1964
Libro de artista
14 x 13,8 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York.
Donación de Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, 2008

9 Concert Pieces for John Cage

[9 conciertos para John Cage]
1966
Tinta sobre papel
26 x 20 cm
John Cage Notations Collection,
Northwestern University Music Library,
Evanston, Illinois

DOCUMENTACIÓN

Melos. Zeitschrift für neue Musik

[Melos. Revista de música nueva]
Junio de 1960
Revista
29,5 x 21,3 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

***Concert David Tudor
and Kenji Kobayashi with Cage,
Wolf, Ishiyangi, Riley,
Atelier Mary Bauermeister, Cologne***

[Concierto de David Tudor y
Kenji Kobayashi con Cage, Wolf,
Ishiyangi, Riley, estudio de Mary
Bauermeister, Colonia]
14 de octubre de 1961
Invitación
21 x 15 cm
Cortesía de Galerie Schüppenhauer
y Mary Bauermeister

***25-Year Retrospective.
Concert of the Music of John Cage.
Recorded in Performance
at Town Hall, New York***

[Retrospectiva de 25 años. Concierto
de la música de John Cage.
Grabado durante la interpretación en
el Ayuntamiento de Nueva York]
15 de mayo de 1958
Grabación sonora
104' 59''
Colección privada, Nueva York

Life

1 de marzo de 1943
Revista
35 x 26,3 cm
Centro de Estudios y Documentación
del MACBA

Life

15 de marzo de 1943
Revista
35 x 26,3 cm
Centro de Estudios y Documentación
del MACBA

***Buckminster Fuller in
«The Ruse of the Medusa»***

[Buckminster Fuller en
«La trampa de la Medusa»]
1948
Impresión digital
18 x 13 cm
Cortesía de The Estate
of R. Buckminster Fuller

***Buckminster Fuller in
«The Ruse of the Medusa»***

[Buckminster Fuller en
«La trampa de la Medusa»]
1948
Impresión digital
13 x 18 cm
Cortesía de The Estate
of R. Buckminster Fuller

***Playbill for production of «The Ruse
of the Medusa» by Erik Satie,
performed at Black Mountain College***

[Programa de la producción de
«La trampa de la Medusa» de Erik Satie,
interpretada en el Black
Mountain College]
14 de agosto de 1948
Impresión tipográfica sobre papel
estucado (doblado)
28,25 x 18,89 cm
Department of Special Collections,
Stanford University Libraries

The I-Ching or Book of Changes

[El «I Ching» o
«Libro de los cambios»]
1950
Libro
23,49 x 16,51 x 3,17 cm
The John Cage Trust

Wiesbaden Concert

[Concierto de Wiesbaden]
1952
Película
5' 31''
Colección privada, Nueva York

***The 25-Year Retrospective.
Concert of the Music of John Cage***

[Retrospectiva de 25 años.
Concierto de la música de John Cage]
1958
Programa del concierto
28,7 x 28,7 cm
Colección privada, Nueva York

The Tiger's Eye, n.º 7

Marzo de 1949
Revista
17,78 x 25,4 cm
Biblioteca de la Fundación
Antoni Tàpies, Barcelona

Autores

Yve-Alain Bois

Yve-Alain Bois es profesor en la School of Historical Studies del Institute for Advanced Study, en la Universidad de Princeton. Ha escrito numerosos ensayos sobre el arte del siglo xx, en especial el arte minimalista. En 1990 publicó una recopilación de ensayos titulada *Painting as Model* con MIT Press. Entre las exposiciones que ha comisariado se encuentran *Matisse and Picasso: A Gentle Rivalry*, en el Kimbell Museum of Art, Fort Worth (Texas), en 1999, o *Ellsworth Kelly: Early Drawings*, en el Fogg Art Museum (Cambridge, Massachusetts), que posteriormente se montó en distintas ciudades de Estados Unidos y de Europa (1999-2000), y *Ellsworth Kelly: Tablet*, en el Drawing Center de Nueva York y el Musée des Beaux Arts de Lausana (2002); más recientemente, *Picasso Harlequin* (2008-2009) en el Vittoriano de Roma. Bois es uno de los directores de la revista *October* y editor asociado de *Artforum*. Entre otros proyectos, actualmente trabaja en un estudio de la pintura de Barnett Newman y en el catálogo razonado de los cuadros y esculturas de Ellsworth Kelly.

Branden W. Joseph

Branden W. Joseph es profesor adjunto de la cátedra Frank Gallipoli de Arte Moderno y Contemporáneo del Departamento de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Columbia. Es autor de

Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde (MIT Press, 2003), *Anthony McCall: The Solid Light Films and Related Works* (Steidl, 2005) y de *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage* (Zone Books, 2008). Algunos de sus trabajos anteriores sobre John Cage se han publicado en *Critical Inquiry*, *October*, *Doxa*, *ANY Magazine*, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* y en el volumen que ha editado con el título de *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933-1950* (Routledge, 2002). También es uno de los editores fundadores de *Grey Room*, una revista de arquitectura, arte, medios de comunicación y política, que publica trimestralmente MIT Press desde el año 2000.

Liz Kotz

Liz Kotz es crítica e historiadora del arte y trabaja en Los Ángeles, autora de *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art* (MIT Press, 2007). En sus investigaciones ha examinado los distintos aspectos de las prácticas artísticas interdisciplinarias que emergieron en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial. Es profesora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de California, en Riverside.

James Pritchett

James Pritchett ha trabajado en el campo de la música, la informática, el sonido digital, la edición y la tecnología de la información. En su faceta de musicólogo se

le reconoce por ser una de las principales autoridades sobre la música de John Cage. Su libro de 1993, *The Music of John Cage* (Cambridge University Press) es el único estudio crítico en el que se abarca la totalidad de la producción compositiva de Cage. En 1999, Pritchett estuvo invitado por el Getty Research Institute (Los Ángeles), donde comenzó a trabajar en la documentación de la música electrónica de David Tudor. Como diseñador y programador de software, Pritchett ha colaborado con varios compositores en los estudios de Brooklyn College-CUNY y en la Universidad de Princeton. Pritchett es director de desarrollo tecnológico en Recording for the Blind & Dyslexic, donde presta apoyo al análisis, investigación, diseño y desarrollo de las tecnologías accesibles del libro.

Julia Robinson

Julia Robinson es historiadora del arte y comisaria de exposiciones; vive en Nueva York. Terminó su doctorado en la Universidad de Princeton en 2008, con una tesis sobre Fluxus en Estados Unidos y George Brecht. En 2005 comisarió una retrospectiva de Brecht para el Museo Ludwig de Colonia, que luego se montó en el MACBA. Ha publicado sus estudios en revistas como *Performance Research*, *Grey Room*, *Art Journal* y *October*. Recientemente ha sido nombrada profesora adjunta del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Nueva York.

CONSORCIO DEL MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA**MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA**

Consejo General	Director Bartomeu Marí Ribas	Coordinadores de registro Marta Badia Denis Iriarte Aída Roger de la Peña	PUBLICACIONES	GESTIÓN DE RECURSOS
Presidente José Montilla Aguilera	Comisión asesora Chris Dercon Suzanne Ghez Ivo Mesquita Joana Mytkowska Vicent Todolí	Administrativa de registro y restauración Patricia Quesada	Responsable Clara Plasencia	Responsable Imma López Villanueva
Vicepresidente primero Jordi Hereu i Boher	Gerente Joan Abellà Barril	Responsable de conservación y restauración Sílvia Noguier	Coordinadoras editoriales Clàudia Faus Anna Jiménez Jorquera	Responsable de contabilidad Montserrat Senra
Vicepresidenta segunda María Dolores Carrión Martín	Secretaria de dirección Susanna Vivé	Restaurador Xavier Rossell	Coordinadora de documentación gráfica Dolores Acebal	Controllers junior Alba Canal Aitor Matias
Vicepresidente tercero Leopoldo Rodés Castañé*	Secretaria de gerencia Arantxa Badosa	PROGRAMAS PÚBLICOS	Responsable de la web y publicaciones digitales Sònia López	Administrativas Beatriz Calvo Ana García Belén Rubio
Vocales Generalitat de Catalunya Joan Manuel Tresserras i Gaju Lluís Noguera i Jordana* Eduard Voltas i Poll* Claret Serrahima de Riba Vicenç Altaió i Morral* Josep Bargalló Valls*	EXPOSICIONES TEMPORALES Y COLECCIÓN	Responsable Marta García Quñones	Técnica de la web y publicaciones digitales Anna Ramos	Coordinador de contratación pública e impuestos David Salvat
Ayuntamiento de Barcelona Jordi Portabella i Calvete Itziar González i Virós* Jordi Martí i Grau* Marta Clari i Padrós* Sergi Aguilar	Conservadora jefe Chus Martínez	Coordinadoras de programas públicos Yolanda Nicolás Myriam Rubio	Administrativa Judith Menéndez	Responsable de gestión administrativa Mireia Calmell
Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona Javier Godó Muntañola, Conde de Godó Lola Mitjans de Vilarasau* Elena Calderón de Oya Jordi Soley i Mas*	Responsable de exposiciones temporales Friedrich Meschede	Coordinadora de programas académicos Madeline Carey	COMUNICACIÓN Y MARKETING	Administrativos Salvador Ebang Jordi Rodríguez
Ministerio de Cultura José Jiménez Santiago Palomero Plaza*	Responsable de la Colección, Conservadora Antònia M. Perelló	Responsable de programas educativos Antònia M. Cerdà	Responsable Déborah Pugach	Responsable de recursos humanos Carme Espinosa
Interventora Gemma Font i Arnedo	Responsable de producción Anna Borrrell	Técnicas de programas educativos Yolanda Jolis Ariadna Miquel	Coordinadora de recursos externos sénior Gemma Romaguera	Administrativa Tina Perarnau
Secretaria Lluïsa Pedrosa i Berlanga	Adjunta de producción Lourdes Rubio	Auxiliar administrativa Marta Velázquez	Coordinadora de recursos externos junior Beatriz Escudero	Recepcionista-telefonista Erminda Rodríguez
(*) Miembros de la Comisión Delegada	Técnicos de audiovisuales Miquel Giner Jordi Martínez	CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN	Coordinadora de recursos externos junior Elisabet Suris	Responsable de informática y telecomunicaciones Antoni Lucea
Amigos protectores del MACBA Marisa Díez de la Fuente Carlos Durán Luisa Ortínez	Coordinadoras de exposiciones temporales Cristina Bonet Anna Cerdà Teresa Grandas Soledad Gutiérrez	Responsable Mela Dávila	Coordinadora gráfica y de producción Elisabet Suris	Ayudante de informática Sergi Blanco
	Administrativas de exposiciones Susan Anderson Berta Cervantes Meritxell Colina	Responsable de biblioteca Marta Vega	Administrativa Cristina Mercadé	ARQUITECTURA Y SERVICIOS GENERALES
	Coordinadora de la Colección Ainhoa González	Bibliotecarias Ramona Casas Iraïls Martí	PRENSA Y PROTOCOLO	Responsable Isabel Bachs
	Administrativa de la Colección Anne Stenne	Administrativas de biblioteca Andrea Ferraris Carmen Macías Sònia Monegal Ariadna Pons	Responsable Inés Martínez	Coordinadoras de proyectos de espacios Eva Font Núria Guarro
	Responsable de registro Ariadna Robert i Casasayas	Administrativa de archivo Pamela Sepúlveda	Administrativa de arquitectura Elena Llampén	Administrativa de arquitectura Elena Llampén
			Responsable de servicios generales Alberto Santos	Responsable de servicios generales Alberto Santos
			Administrativa de servicios generales M. Carmen Bueno	Administrativa de servicios generales M. Carmen Bueno
			Auxiliar de servicios generales Alberto Parras	Auxiliar de servicios generales Alberto Parras

FUNDACIÓ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA**Presidenta de honor**
S.M. La Reina Doña Sofía**Presidente**
Leopoldo Rodés Castañé***Vicepresidente primero**
Javier Godó Muntañola,
Conde de Godó***Vicepresidenta segunda**
Lola Mitjans de Vilarasau***Tesorero**
Pedro de Esteban***Secretario**
Oscar Calderón de Oya***Vocales**
Macià Alavedra i Moner*
Manuel Alorda Escalona
Isak Andic Ermay
Plácido Arango Arias
Núria Basi More
Joan-Jordi Bergós
José Felipe Bertrán de Caralt
Elena Calderón de Oya*
Artur Carulla Font
Josep M. Catà i Virgili*
José Francisco de Conrado
i VillalongaPedro de Esteban Ferrer
Diputació de Barcelona
Josep Ferrer i Sala
Bruno Figueras i Costa
Santiago Fisas i Aixelá
Ricard Fornesa i Ribó
Bonaventura Garriga i Brutau
Joan Gaspart i Solves
Liliana Godia Guardiola
Dinath de Grandí
José Mª Juncadella Salisachs*
Lady Jinty Latymer
Alfonso Libano Daurella
Hans Meinke
Casimir Molins i Ribot
Ramon Negra Valls
Marian Puig i Planas
Maria Reig Moles
Jordi Soley i Mas
Josep Suñol Soler
Marta Uriach Torelló
Mercedes Vilá Recolons
Victoria Ybarra de Oriol,
Baronesa de Güell
Juan Ybarra Mendaro

(*) Miembros de la Comisión Delegada del Patronato

MACBA 2009**Empresas fundadoras**
Agrolímen
BBVA
"la Caixa"
Cementos Molins
Cobega
Comsa
Danone
El País
Freixenet
Fundació AGBAR
Fundació Abertis
Fundació Banc Sabadell
Fundació Jesús Serra
Fundació Puig
Gas Natural SDG
Grupo Planeta
La Vanguardia
Uniland Cementera**Miembros de honor**
Repsol YPF
Reinhard y Ute Onnasch**Benefactores permanentes**
Daniel Cordier
Juan March Delgado
Havas Media
Jorge Oteiza
Leopoldo Rodés Castañé
Fundación Bertrán
Sara Lee Corporation**Empresas patrocinadoras**
Caja Mediterráneo – Obras Sociales
Epson Ibérica S.A.U.
El Periódico de Catalunya
ISS Facility Services
SEAT**Empresas benefactoras**
El Consorci de la Zona Franca
El Corte Inglés
Fundación Telefónica
Mango
Maria Reig Moles**Empresas protectoras**
Fundación Cultural Banesto
RACC Club
Random House Mondadori
Wonderland**Empresas colaboradoras**
Alpino
Arllex
Basi
Banco Espíritu Santo
Bodegues Sumarroca
Bowers & Wilkins
Catalunya Ràdio
Cerveses Moritz
Concepta Barcelona
Ernst & Young
Fundació KPMG
Fundació Miguel Torres
Fundació Antoni Serra
SantamansFundació Privada Damm
Grupo Esteve
Illycaffè
Instituto Javier de Benito
JP Morgan
Lombard Odier Darier Hentsch & CIE
Meridia Capital
Rodés & Sala, Abogados
Samsung
ScannerFM.com
VSS**Socios corporativos**
Artbarcelona, Associació de Galeries
Deloitte
Fundación Baruch Spinoza
Fundación Cuatrecasas
Garrigues Advocats
i Assessors Tributaris
Gràfiques Pacífic
Grand Hotel Central**Benefactores**
David Armengol Dujardin
Familia Bombelli
María Entrecanales Franco
Lady Jinty Latymer
Enrique Ordóñez Las Heras
Alfonso Pons Soler
José Rodríguez-Spiteri
Palazuelo**Protectores**
Sylvie Baltazart-Eon
Elena Calderón de Oya
CAL CEGO. Col·lecció d'Art Contemporani
Pedro de Esteban
Liliana Godia Guardiola
José Mª Juncadella Salisachs
Pere Portabella i Ràfols
Miguel Angel Sánchez
Josep Suñol Soler
Hubert de Wangen**Colaboradores**
Mª Carmen Buqueras de Riera
Josep M. Catà i Virgili
Jordi Soley i Mas
Marta Uriach i Torelló
Mercedes Vilá Recolons
Eva de Vilallonga**Círculo contemporáneo**
Manuel Curtichs Pérez-Villamil
Fanny de Castro
Dr. Mario Deus
Anna Esteve Cruella
Raimon Maragall Solernou
Ernesto Ventós Omedes**El Taller de la Fundació MACBA**
Manuel Barbié Nogaret
José Luis Blanco Ruiz
Berta Caldentey Cabré
Eulàlia Caspar
Cristina Castañer Sauras
Pilar Cortada Boada
Pedro Domenech Clavell
María Entrecanales Franco
Mª José de Esteban Ferrer
Rafael Ferrater Zaforteza
Josep Gaspart i Bueno
Ezequiel Giró Amigó
Pedro Gonzalez Grau
Teresa Guardans de Waldburg
Pilar Libano Daurella
Juan Lladó Arburúa
Álvaro López Lamadrid
Ignacio Malet Perdigo
Jaime Malet Perdigo
Ignacio Mas de Xaxàs Faus
Mercedes Mas de Xaxàs Faus
Àngels Miquel i Vilanova
Jordi Prenafeta
Sara Puig Alsina
Jordi Pujol Ferrusola
Juan Ribas Araquistain
Alfonso Rodés Vilá
Miquel Suqué Mateu
Francesc Surroca Cabeza
Tomás Tarruella Esteve
Álvaro Vilá Recolons
José Mª de Villalonga
Neus Viu Rebés**Directora**
Ainhoa Grandes Massa**Departamento de mecenazgo**
Isabel Crespo Martínez
Ariadna Delgado Pons**Secretaría y administración**
Clara Domínguez

PRESTADORES

Hans Richter Archiv
thomas schmit archiv
Mary Bauermeister
Fundació Antoni Tàpies, Biblioteca
Ellsworth Kelly Collection
Jasper Johns Collection
The Gilbert and Lila Silverman Collection
Philip Corner
Robert Watts Estate
Emily Harvey Foundation
Robert Rauschenberg Foundation
Galerie Schüppenhauer
Julie Martin
Moderna Museet
Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou
Museum of Modern Art, New York
Northwestern University Music Library
San Francisco Museum of Modern Art
Seattle Art Museum
Patrick Shaw
Staatsgalerie Stuttgart
Stanford University Libraries
Anne Tardos
Tate Archive
The Getty Research Institute
The John Cage Trust
The Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien MUMOK
The New York Public Library for the Performing Arts, Astor,
Lenox and Tilden Foundations

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*, organizada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (23 de octubre de 2009 - 10 de enero de 2010) y coproducida con el Henie Onstad Art Centre, Hovikodden (25 de febrero - 30 de mayo de 2010).

Director del proyecto
Bartomeu Marí

EXPOSICIÓN

Comisaria
Julia Robinson

Comisarios en el Henie Onstad Art Centre
Caroline Ugelstad
Lars Mørch Finborud

Responsable del proyecto
Friedrich Meschede

Responsable de producción
Anna Borrell

Adjunta al comisario
Soledad Gutiérrez

Asistente de coordinación
Berta Cervantes

Registro
Ana Escar

Asistente de Registro
Patricia Quesada

Restauración
Jordi Font

Arquitectura
Isabel Bachs
Eva Font

Técnicos de audiovisuales
Miquel Giner
Victor Gonzalo
Jordi Martinez
Joan Sureda
Albert Toda

Servicios generales
Miguel Ángel Fernández
Elena Llampén
Alberto Santos

PUBLICACIÓN

Responsable del proyecto
Clara Plasencia

Coordinación y edición
Ana Jiménez Jorquera

Documentación gráfica
Dolores Acebal
Gemma Planell

Diseño gráfico
Salon de Thé

Traducción
Miguel Martínez-Lage
Carlos Pranger (del texto de Rebecca Y. Kim)
F. Reyes Camps (del texto de James Pritchett)

Fotomecánica e impresión
Índex

Editor
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona (España)
t: + 34 93 412 08 10
f: + 34 93 412 46 02
www.macba.cat

Distribución
ACTAR - D
Roca i Batlle, 2-4
08023 Barcelona (España)
office@actar-d.com
T.: + 34 93 418 77 59
F.: + 34 93 418 67 07
www.actar-d.com

© de la edición:
Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009
© de los textos:
los autores, 2009
© de las obras:
los autores, 2009
© de las fotografías:
XXXXXXXXXX, 2009
Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-92505-17-3
DL: B

Fotografía p. 304:
John Cage componiendo
Atlas Eclipticalis, 1962

Tipografías:
Arnhem, Univers y DIN

Papel interior:
Prescoll Mate Volum de 115 gr/m²
Papel portada:
Sirio color Lampone

Patrocinador
de comunicación:



Con el apoyo de:

