

Estructures cageanes

Liz Kotz

A «Looking Myself in the Mouth», un assaig del 1981 en el qual es replanteja la seva relació amb el llegat de John Cage, la ballarina, coreògrafa i cineasta Ivonne Rainer lamentava la inexistència de reflexions crítiques i teòriques més mantingudes entorn de l'obra del compositor, tenint en compte l'enorme impacte que va tenir en els artistes de la seva generació. Òbviament, la situació de la crítica ha canviat de manera considerable des de la publicació de l'article de Rainer. Tanmateix, les qüestions que plantejava continuen essent importants per reflexionar sobre algunes de les implicacions de l'obra de Cage en l'art i la música d'avui.

El principal objectiu de Rainer era intentar determinar si el que ella entenia com a «rebuig del significat» per part de Cage era congruent amb el «rebuig de qualsevol fixació de significat» dels postestructuralistes, tal com el van articular a final dels anys seixanta Roland Barthes, Julia Kristeva i altres autors que pretenien reconsiderar la textualitat i entendre-la com una mena de productivitat soscassant de llenguatge, de significació i de poder que implícitament soscavava la unitat i la coherència de conceptes com «autor» i «obra».¹

1. Yvonne Rainer: «Looking Myself in the Mouth», *October*, núm. 17 (estiu del 1981), p. 76.

El text de Rainer, estructurat de manera flexible, sospesa si els «mètodes d'organització no jerarquitzada i indeterminada» de Cage, en els quals s'assignen aleatòriament les seqüències de significants i s'exclouen les operacions subjectives de selecció i control, allò a què «aspiren en darrera instància és a negar la funció mateixa del llenguatge». I es pregunta si la «indiferència» programàtica de Cage i el seu rebuig a la idea d'autoria, plantejats com un rebuig estratègic al geni i a l'autoritat de l'artista, es produeixen en connivència amb la supressió de la subjectivitat i la protesta política. Rainer conclou afirmant que «els esforços de Cage per eliminar i suprimir el significat no s'haurien de confondre sota cap concepte amb la negativa a fixar el sentit de què parlava Barthes».²

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

En la seva condició d'artista femenina la trajectòria de la qual encarna una sèrie de transicions històriques, des dels principis cageans i minimalistes dels anys seixanta fins a la seva relació amb la narrativa

i amb la història personal i política dels anys setanta i vuitanta, Rainer es trobava en la posició ideal per entendre el potencial i els límits de determinades estratègies compositives. I els interrogants que plantejava al voltant dels efectes històrics de les estratègies antireferencials i no subjectivants, encara no han trobat resposta. Tanmateix, una bona part de la seva exposició continua resultant poc satisfactòria, potser perquè deriva d'una manera d'entendre el projecte de Cage com un conjunt de principis relativament unificat i sistemàtic.³

3. Sens dubte, en el context de la dansa que girava al voltant de Merce Cunningham els anys seixanta, la pràctica de Cage es devia experimentar com una estètica coherent; pel que fa a aquesta idea, vegeu la recent autobiografia de Carolyn Brown: *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*. Nova York: Knopf, 2007.

Després de posar la crítica de Rainer sobre la taula, la meua intenció és fer un pas enrere per analitzar no la «filosofia» general de l'obra de Cage, sinó més aviat un conjunt d'estratègies i mecanismes compositius. L'esforç de Rainer per «examinar determinades implicacions inquietants de les idees de Cage» tendeix a presentar com un conjunt d'estratègies fixes i homogènies quelcom que en el seu mateix procés d'elaboració històrica va ser molt més experimental —i més estretament imbricat amb els paradigmes postestructurals emergents— que el que ella pressuposa.

Aquí vull destacar una sèrie de canvis que es van generar en l'obra de Cage fins al principi dels anys cinquanta, en un moment que ell encara continua allunyant-se de l'estructura musical i del llenguatge musical purament convencionals. Aquest període —aproximadament del 1939 al 1952— resulta extraordinàriament fructífer no només en la mateixa obra de Cage, sinó en relació amb els models que proporciona per desmuntar una sèrie de convencions i, en fer-ho, generar tot un conjunt completament nou de materials, estructures i pràctiques. En aquest moment també resulta crucial, al nostre entendre, ressuscitar les primeres dimensions futuristes i modernistes del projecte de Cage, no només per copsar millor les arrels històriques de les pràctiques artístiques posteriors als anys seixanta, sinó també per entendre que, en part, van originar-se a partir d'una comprensió profunda de la reorganització estructural del «so» i del «temps» sota l'impacte dominant de les incipients tecnologies de producció i enregistrament del so.⁴

4. Molts autors han insistit en la importància d'aquest moment futurista en la primera època de la trajectòria de Cage, especialment David Nicholls: *American Experimental Music, 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Vegeu també els articles recollits a David W. Patterson (ed.): *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933-1950*. Nova York: Routledge, 2002.

5. Branden W. Joseph: «The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism», *Grey Room*, núm. 27 (primavera de 2007), p. 60. Tot i que no estic gaire d'acord amb la seva diagnosi sobre l'evolució de Cage, l'obra de Joseph és un dels intents més perspicaces a l'hora de teoritzar sobre la pràctica del compositor i la seva repercussió en la pràctica artística més àmplia.

Tot i que molts autors han intentat entendre la naturalesa sistemàtica i coherent del treball de Cage —Branden Joseph descriu per exemple «l'evolució lògica, autocrítica i absolutament coherent de les primeres dues dècades de la carrera de Cage»—,⁵ en aquest article espero posar en relleu un model de fragmentació, o fins i tot de crisi, més que d'evolució. Malgrat els esforços de Cage per infondre un cert tipus de coherència filosòfica a la seva trajectòria, les ruptures, els avenços i els incomptables fracassos a què va fer front són difícils d'englobar en una narració coherent. La seva pràctica compositiva, en transformació constant, no constitueix un sistema pròpiament dit, i em fa por que qualsevol esforç per convertir-la en quelcom semblant a un corpus sistemàtic d'idees o estratègies corri el risc

d'oblidar el seu potencial radicalment exploratori i antisistemàtic, la seva condició de sèrie de fragments, o de conjunt de gestos, que van canviant contínuament segons el projecte de què es tracti. En canvi, en les primeres obres de Cage, es poden identificar una sèrie d'estratègies i operacions compositives crucials, models que es reprendran de manera diversa i contraposada en la seva mateixa obra i, a partir dels anys cinquanta, també en l'obra d'altres artistes. Tots aquests gestos se superposen en potència els uns als altres, i també són contradictoris en potència; en molts aspectes no es pot considerar que Cage en sigui l'«originador», sinó més aviat un col·leccionista, un usuari i un propagador vital, els esforços inexorables del qual van permetre que idees i possibilitats que havien estat fins aleshores marginades tornessin a circular i a mobilitzar-se enmig de les transformacions i els avenços crucials dels moviments moderns de mitjan segle xx.

Sovint, les meves anàlisis han pres com a punt de partida la peça *4'33"* com a precedent crucial de moltes de les estratègies que s'han tornat a posar en circulació de formes molt diverses i en diferents projectes d'art visual, escriptura, so, cinema i vídeo des del final dels anys cinquanta. Com sabem, al principi de la dècada dels seixanta, el mateix Cage va difondre una versió de *4'33"* en format lliure que pogués «interpretar» al bosc quan anava a buscar bolets, que podia tenir qualsevol durada i que simplement consistia a escoltar amb atenció el món circumdant, com si la partitura tan sols digués: «Escolta.» Tenint en compte la incomoditat creixent que sentia Cage davant de qualsevol estructura imposada, molts dels seus comentaris posteriors neguen explícitament la singularitat formal de *4'33"* com una peça de tres moviments que consistien en durades generades de manera externa a l'obra.

Quins són alguns dels aspectes clau d'aquesta peça sobretot pel que fa a les pràctiques artístiques posteriors i a les pràctiques que encara avui podrien aparèixer?

- 1) La conceptualització de l'obra d'art com una experiència de durada, una mena de contenidor de temps basat en parèntesis temporals, establerts de forma externa o arbitrària, que determinen la durada d'una acció o d'un esdeveniment, un gest que serà adoptat i reinterpretat, per exemple, en les primeres bobines que va rodar Andy Warhol o en nombrosos vídeos dels seus inicis en els quals utilitza el marc extern de la longitud estandarditzada de les bovines comercials per determinar la durada d'una obra.
- 2) El fet de buidar l'obra de qualsevol contingut manifest i de concentrar implícitament l'atenció en la situació en si, tant en un sentit *perceptiu* —la manera com una execució de *4'33"* ens

convida a escoltar els sons ambientals i a experimentar el so existent com si fos un determinat tipus de música—, com també en un sentit segurament més *conceptual*, per la manera com aquesta absència de «música», en sentit convencional, ens podria convidar a concentrar-nos en les convencions que emmarquen un concert musical i a reflexionar-hi com a institució.

3) Atesa l'evacuació de materials musicals convencionals, la funció de la notació canvia i es converteix en un model operatiu, un model que serveix per descriure les coses que s'han de fer, situant-les dins d'una estructura temporal (una reconfiguració en la qual el llenguatge té un paper cada cop més important).⁶

4) L'aïllament de la partitura com a objecte gràfic/textual autònom que ja no depèn de la interpretació, per la qual cosa la lectura pot constituir la seva «realització», un gest que va contribuir a relançar l'interès per les «peces de llenguatge» dels anys seixanta, entre les quals hi havia les partitures dels esdeveniments que solen associar-se amb Fluxus, a mesura que l'obra de Cage, juntament amb la d'altres músics experimentals, va ajudar a promoure l'ampliació de la notació musical cap a un concepte més general de partitura i «pràctica de partitura», en la qual infinitat de dispositius (des de gràfics, dibuixos i diagrames fins a instruccions de fabricació) podien generar activitats artístiques o bé s'empraven com a plantilla per a la creació d'obres potencialment repetibles.⁷

5) I en darrer lloc, i potser de manera encara més radical, la manera que *4'33"* posa en crisi la noció mateixa d'«obra». En molts sentits, seria impossible traçar una genealogia de les primeres obres de Cage per explicar la irrupció explosiva de *4'33"* i la ruptura que suposa aquest esdeveniment.

Així, el que a mi em sembla més important en la relació de l'obra de Cage amb les arts visuals no és tant l'art visual que ell mateix va crear, ni tan sols la seva tasca multidisciplinària, sinó la sèrie de moviments o estructures que va desenvolupar en la seva pràctica musical i que eren susceptibles de transferir-se o traduir-se a altres mitjans.

Per identificar alguns dels primers projectes de Cage que van preparar el terreny per a *4'33"*, podríem començar analitzant dues obres clau del 1939, *First Construction (in Metal)* i *Imaginary Landscape No. 1*. En aquestes primeres composicions Cage situa agrupacions de sons de percussió sobre trames temporals predeterminades, organitzades per mitjà d'una estructura macrocòsmica/microcòsmica. És a partir d'aquestes obres, segons argumenta James Pritchett, que «les estructures musicals basades en extensions temporals [...] van passar a ser la base de tota la música de percussió que va compondre Cage a partir del 1939», una pràctica que depenia de la

6. Tal com he argumentat en un altre article, pel seu ús del llenguatge, la versió mecanoscrita i anotada amb elements lingüístics de la peça inaugura una pràctica del *text com a partitura*, una pràctica que situa el llenguatge en la temporalitat ambivalent de la notació musical, on funciona alhora com a prescripció i com a registre, mentre que simultàniament cristal·litza una pràctica d'estructura purament durativa. Escrita, pel que sembla, ja el 1953 i amb tota certesa acabada el 1958, la partitura textual de Cage per a *4'33"* ofereix un precedent per a les breus partitures escrites i les instruccions per a performances que van dur a terme els artistes de Fluxus a principi dels anys seixanta, però també per als projectes d'art conceptual que van sorgir al final d'aquesta dècada. Liz Kotz: «Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score», *October*, núm. 95 (primavera de 2001), p. 54-89.

7. Aquesta tendència a comparar la partitura musical amb altres esquemes de notació va ser força habitual en els anys seixanta, especialment en el llibre del filòsof Nelson Goodman: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Nova York: Bobbs-Merrill, 1968, com també en el tractat de l'arquitecte Lawrence Halprin: *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*. Nova York: George Brazillier, 1969.

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.

«concepció de les composicions o interpretacions com a estructures temporals».⁸ I tal com ha proposat Paul Griffiths, «l'avantatge que té el fet d'estructurar la música per mitjà d'extensions temporals i no per mitjà d'un sistema harmònic [...] no és només que el silenci es pot tractar d'acord amb les mateixes regles que el so, sinó també que aquestes mateixes regles es poden aplicar indistintament als sons tonals i als sorolls, com a *First Construction*».⁹

A mesura que Cage es va anar interessant pels instruments no tonals i no ortodoxos, les agregacions d'«esdeveniments sonors» no codificables i fonamentalment aliens a qualsevol estructuració van anar desplaçant la nota musical definida convencionalment pel to i pel temps. A *First Construction* es va produir la fragmentació i la dispersió completa dels esdeveniments sonors en una estructura complexa, derivada de les matemàtiques, basada en exclusiva en els instruments de percussió. El diagrama que ha reconstruït Pritchett demostra que *First Construction* es descompon en una sèrie de frases de llargada arbitrària però alhora sistemàtica: en els primers intents de Cage per produir formes amb materials tan disperss, un patró macrocòsmic/microcòsmic exigeix que cada compàs obeeixi a la mateixa estructura, 4-3-2-3-4, que s'utilitza per organitzar la peça en conjunt. Tal com observa Pritchett, «la peça consta de 16 unitats, cada una de les quals té una durada de 16 compassos, amb un total de 256 compassos».¹⁰

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

Aquesta estructura formal en forma de trama, imposada inicialment tant en la totalitat de la peça («nivell macrocòsmic») com de nota a nota («nivell microcòsmic»), és un sistema que funciona amb una independència total i fins i tot amb una absoluta indiferència respecte al material sonor. Dins d'aquest sistema, qualsevol material audible pot funcionar com un «esdeveniment sonor», fins i tot els registres de les proves de so o els fragments de material musical prefabricat, com en el cas d'*Imaginary Landscapes*. Així, la mateixa rigidesa de les estructures predeterminades, basades en la durada d'obres anteriors, és el que possibilita la «llibertat» aparent de molts dels esforços posteriors de Cage. Tal com aclareix Griffiths en relació amb la coexistència peculiar d'una quantificació rígida i una «llibertat» aparent de les composicions de Cage dels anys quaranta: «Dins d'un marc fix, amb materials fixos i maneres de treballar fixes, Cage es va permetre una gran llibertat en la manera de situar els elements dins d'una trama durativa»; ja el 1941, a *Third Construction*, la «divisió interna de les seccions no presenta cap regularitat [...] [i aquesta] havia de ser la pauta que va seguir en el futur».¹¹

11. Ibíd., p. 12.

Així doncs, ja en aquestes primeres peces trobem un model latent no només en la pràctica d'una estructura purament durativa, sinó també en l'equivalència implícita de materials dins d'aquesta estructura. A més, aquesta reconceptualització de la composició musical com

una estructura temporal predeterminada, disposada a ser emplenada de contingut, recorda inevitablement les operacions d'un mecanisme d'enregistrament de so, almenys en la manera com un disc o una cinta posen a disposició de l'usuari una quantitat de temps preestablerta i predeterminada que ha d'emplenar-se amb qualsevol cosa que succeeixi en aquell interval. I a mesura que aquests «sons nous» passen a ocupar un primer pla, amb tota la seva singularitat i tota la seva dispersió, el paper del compositor queda fins a cert punt relegat a la funció de l'organització de sons, amb un cert pragmatisme que es fa ressò d'Edgar Varèse. Cage reconcilia gradualment el paper del compositor com a creador de sistemes amb la realitat i la singularitat d'aquests sons, la qual cosa el porta a la conseqüència radical que l'estructura està deslligada del pla sonor.

Després de *First Construction* aviat vindrà una peça de característiques més obertament futuristes com *Imaginary Landscape No. 1* «per a discs de freqüència constant i variable, un gong xinès de grans dimensions i un piano de corda» que «ha d'interpretar-se com una gravació o una emissió de ràdio».¹² Tal com Cage havia de recordar més endavant: la sèrie «feia servir discs de freqüència constant i variable sobre plats giradiscs de velocitat variable. La durada es controlava aixecant o abaixant l'agulla. Era una manera d'utilitzar l'equip de so amb finalitats més creatives que l'habitual de mera reproducció», incloent-hi l'ús de «sons minúsculs per a l'audició dels quals calia recórrer a l'amplificació».¹³

És possible que a causa de la seva persistent manca d'accés a un bon equip de so i a un estudi de gravació, hi hagi relativament poques peces de la primera època en què Cage utilitzi mitjans tan identificables d'«alta tecnologia». Però és important recordar que les seves primeres composicions —i la seva manera d'entendre la música— van sorgir en relació amb les noves tecnologies de producció sonora, i la transmissió i la gravació d'àudio. Tal com ha observat David Nicholls, entre d'altres, els primers manifestos de Cage posen en relleu una vena declaradament futurista, que advoca pels nous recursos tècnics que defensaven Luigi Russolo a *The Art of Noises* (1913-1916), Henry Cowell a *New Musical Resources* (1919-1930) i el compositor mexicà Carlos Chávez a *Toward a New Music: Music and Electricity*, que el 1937 s'acabava de publicar.¹⁴ Segons l'anàlisi de Pritchett, «d'acord amb Russolo [...] per a Cage, el model de compositor era el d'inventor de nous sons i nous instruments, i [...] la necessària invenció de noves formes i nous mètodes compositius»,¹⁵ un projecte que Cage amplifica per mitjà de la reconceptualització de la música en tant que «organització del so» i la proclamació de la percussió com el vehicle lògic per a la «reivindicació musical del soroll».¹⁶

El primer manifest essencial de Cage, «The Future of Music: Credo» (que Leta Miller va datar de manera convincent el 1940, cosa que el

12. Descripció de Cage al catàleg: «Notes on Compositions I (1933-1948)», reimprès a Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: Writer*. Nova York: Limelight Editions, 1993, p. 7.

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

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

15. Pritchett, op. cit., p. 12. Per descomptat, el projecte «futurista» de Cage té arrels molt més profundes. A «"A New Musical Reality": Futurism, Modernism, and "The Art of Noises"», Robert P. Morgan explora els precedents i la influència de *Sketch for a New Aesthetics of Music* (1906) del compositor Ferruccio Busoni, que ja insisteix en l'esgotament del llenguatge musical occidental, el seu sistema tonal i d'instrumentació, i observa: «Moltes de les principals idees que s'associen amb el futurisme, si no totes, com també el moviment futurista en sentit ampli, es van desenvolupar i intensificar en un llarg període, que es remunta almenys fins als primers anys del segle XIX» (*Modernism/Modernity*, núm. 1.3 [1994], p. 131).

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

convertia en una síntesi retrospectiva de la tasca feta durant els últims anys trenta, en comptes de ser una exploració de possibilitats) relaciona explícitament el seu interès per les estructures duratives amb els nous avenços tècnics —instruments elèctrics que oferiran un control absolut de les estructures harmòniques, la freqüència, l'amplitud i la durada— i les incipients possibilitats de gravació basades en el cinema que permeten mesurar espectres temporals mínusculs. A més, reclamava la creació de centres dedicats a la música experimental per proporcionar i «posar a l'abast nous materials, oscil·ladors, plats giradiscs, generadors, mitjans d'amplificació de sons diminuts, fonògrafs filmics, etc.», la qual cosa permetria als compositors moderns «capturar i controlar aquests sons, no solament utilitzar-los com a efectes sonors sinó com a instruments musicals». ¹⁷ Entenent la música de percussió com «una transició contemporània de la música influïda pel teclat i la música de so total del futur», Cage prediu que en el futur, el compositor s'enfrontarà «alhora a la totalitat del camp sonor i a la totalitat del camp temporal». ¹⁸

17. Cage: «The Future of Music: Credo» (1937-1940), *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press: 1961, p. 6, 3. Tot i que fa temps que aquest article s'havia datat el 1937, Leta E. Miller ha argumentat de forma convincent que Cage no podia haver pronunciat la conferència de Seattle fins al 1940; vegeu Leta E. Miller: «Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-1940)», a David W. Patterson (ed.), op. cit., i «Cage's Collaborations», a David Nicholls (ed.): *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

18. Cage: «The Future of Music: Credo», op. cit., p. 5.

Tal com aclareix Nicholls quan compara detalladament el manifest de Cage amb els escrits de Russolo i Chávez, en aquell moment Cage ja no era un artista pioner que trencava motlles, sinó més aviat un defensor dels corrents musicals menys ortodoxos, afins a una modernitat cada cop més internacional. Tanmateix, a la llarga, el fet d'utilitzar la percussió per passar de la «música influïda pel teclat», pròpia del passat, a la «música del so total del futur» el va portar a replantejar-se la naturalesa mateixa del so i a abandonar el que anomena «la manera cautelosa d'avançar pas a pas» de les notes discretes i abraçar el «camp» continu que possibiliten les noves tecnologies de l'amplificació, la microfonia, la ràdio i la cinta magnetofònica. En aquest llenguatge de passes discretes i de propietats contínues, no podem deixar de reconèixer la transició d'un sistema lingüístic convencional a les operacions d'una indexació (re)produïda mecànicament, amb tots els enormes reptes que això suposa per a la producció de significat.

A més de confiar en un model emergent de la composició, entesa com un contenidor temporal neutre, cal remarcar com, en obres com *Imaginary Landscape*, la instrumentació heterodoxa serveix perquè les partitures de Cage siguin cada cop més dependents de la notació verbal. Una de les repercussions importants de l'ús que fa Cage de les noves tecnologies va ser la manera com aquesta forma modifica la funció de la notació. A *Imaginary Landscape No. 1*, aquest canvi es percep de forma encara embrionària: tot i que la primera pàgina de la partitura sembla respondre a una notació musical força convencional, la instrumentació és decididament heterodoxa. Per consegüent, la notació comença a canviar: una nota en una pàgina, en comptes de ser la representació d'una nota ideal, comença a assemblar-se a una instrucció per dur a terme una acció determinada.

Aquest model «operatiu» de notació musical se situa en un primer pla a mesura que els materials musicals de Cage es van fent cada cop menys ortodoxos. Tot i que la partitura de Cage per a *Sonatas and Interludes* encara té una aparença convencional, la funció de la notació s'ha anat allunyant de la representació de sons per acostar-se a un model operatiu en el qual s'indiquen les accions que cal portar a terme. Com a culminació de gairebé una dècada de composicions per a piano preparat, *Sonatas and Interludes* exemplifica l'abandonament de les relacions generades matemàticament entre el tot i les parts que havia fet servir en composicions anteriors com ara *Construction* i *Imaginary Landscape*, per adoptar procediments que representaven el que més endavant descriurà com «el pas de la música com a estructura a la música com a procés».¹⁹ A «Forerunners of Modern Music» (un text escrit després d'acabar *Sonatas and Interludes*), Cage proposa un model de «coincidències d'esdeveniments lliures amb punts d'estructura temporal» en el qual es produeixen esdeveniments específics dins d'un contenidor temporal més ampli, però amb independència d'aquest:

En el cas de l'estructura, el ritme es correspon amb un cúmul de relacions entre les longituds de temps. [...] En el cas d'un any, l'estructura rítmica té a veure amb les estacions, els mesos, les setmanes i els dies. Altres longituds temporals, com les que adopta un incendi o la interpretació d'una peça musical, es produeixen de manera lliure o bé accidental sense un reconeixement explícit d'un ordre que ho abasti tot, però, tanmateix, dins d'aquest ordre. [...] Qualsevol so de qualsevol característica i to [...], qualsevol d'aquests contextos, simples o múltiples, són naturals i concebibles dins d'una estructura rítmica que també inclogui el silenci.²⁰

Un cop abandonats els primers intents d'imposar relacions formals complexes, Cage ara anuncia la independència absoluta de l'«esdeveniment» i de l'«estructura»: els esdeveniments són ara entitats plenament singulars, que no depenen de la posició que ocupen dins de l'estructura ni de la relació entre si. Així s'entén que el concepte d'«esdeveniment sonor» sorgeixi d'aquest ús de l'estructura com a matriu preexistent que funciona exclusivament com a contenidor, un marc temporal no excloent capaç d'abastar tots els sons, silenci inclòs. En comptes d'imposar activament una estructura, una organització o una jerarquia sobre aquests elements, el temps és un contenidor neutre dins del qual pot succeir qualsevol cosa, tal com demostra Cage en la conferència «Lecture on Nothing», que va pronunciar el 1950 com una exposició formalitzada dins d'una sèrie d'estructures rítmiques preestablertes: «Com poden veure, ara puc dir qualsevol cosa.»²¹ Aquest nou model de no-continuitat completament desjerarquitzada és el que prepara el terreny perquè Cage adopti alhora l'«atzar» i el «silenci». Segons el que argumenta Pritchett, allà on Cage havia utilitzat prèviament el silenci, sobretot com a mitjà per articular agrupacions de sons —essencialment a tall de puntuació—, ara reclama el caràcter intercanviable del so i del silenci com a «esdeveniments de naturalesa anàloga».²²

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

20. Cage: «Forerunners of Modern Music» (1949), *Silence*, op. cit., p. 65.

21. Cage: «Lecture on Nothing», *Silence*, op. cit., p. 112.

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

Tal com ja sabem, la «preparació» de les *Sonatas* va suposar una notació suplementària i extraordinàriament detallada que reformula de manera significativa aquestes figures i adopta la forma d'una «taula de preparacions» que es plasma en un diagrama traçat i mesurat amb cura. No és sorprenent que en aquesta segona «partitura», la taula gràfica de preparacions en forma de trama, que sovint es reproduïx com una il·lustració de l'obra per explicar les funcions de l'anotació —històricament, l'àmbit de les instruccions parentètiques, matemàtiques i lingüístiques, sobre com s'ha d'interpretar una partitura—, substitueixi cada cop més les funcions representatives de la notació musical pròpiament dita. Amb una tabulació precisa de mesures, materials i mètodes d'assignació, la «taula de preparacions» exemplifica el desplaçament cap a la notació com a especificació d'accions, objectes i procediments.²³

23. Aquesta nova funció de la notació i la relativa imprevisibilitat del piano preparat com a instrument es poden considerar precursors de la «indeterminació» més programàtica de l'obra de Cage. Griffiths suggereix que el primer solo per a piano preparat que va escriure Cage, *Bacchanale* (1940), inaugura una nova «relació obliqua i innovadora entre el so i les partitures»; perquè mentre que «en la pàgina impresa una peça d'aquest tipus [...] sembla una música de piano convencional», observa que «tot el significat de la notació s'ha modificat. Jo no es tracta d'una representació exacta del so, sinó només d'un sistema d'instruccions per a l'interpret.» Griffiths, op cit., p. 14.

La «indeterminació» cageana representa un possible resultat d'aquesta reconfiguració de la notació, que passa d'una representació idealitzada a quelcom semblant a un model «operatiu», un mena de llista d'instruccions o un conjunt de procediments. I si bé els projectes artístics posteriors de la dècada dels seixanta, com ara les partitures d'esdeveniments proto-Fluxus, podrien associar aquesta funció instructiva o procedimental amb el llenguatge, és interessant observar que aquest mode operatiu sorgeix en primera instància dins la notació musical aparentment convencional, i només posteriorment es transfereix als nombres, a les inscripcions gràfiques i al text escrit. I tanmateix, tot i que la taula de preparacions encara pot servir per descriure les peces per a piano preparat, la funció il·lustrativa de la partitura en relació amb l'obra es desplaça. En retrospectiva, les *Sonatas and Interludes* potser representen una crisi, un indicatiu de les ruptures que encara havien de produir-se.

Alguns dels efectes d'aquests desplaçaments en la funció de la notació i el paper de l'interpret es poden comprovar en la composició *Water Music* que Cage va escriure el 1952, uns quants mesos abans que 4'33". Composta «per a un pianista, que també fa servir una ràdio, xiulets, contenidors d'aigua, una baralla de cartes, un pal de fusta i objectes per preparar un piano», *Water Music* va ser, sens dubte, la primera de les «peces teatrals» de Cage, que anticipa en tres mesos l'«Esdeveniment teatral» que va tenir lloc al Black Mountain College, tal com ha observat William Fetterman.²⁴ La peça es va estrenar a la New School el maig del 1952, i inicialment portava el títol de la data o el lloc de la interpretació —com ara «66 W. 12» o més endavant, «Aug. 12, 1952»—²⁵ en una retitulació constant, que posteriorment es va abandonar i que obeïa presumiblement a la intenció de designar cada interpretació com una «obra» diferent. Pritchett assenyala que Cage va incorporar deliberadament accions teatrals en els gràfics utilitzats per compondre la peça: per exemple, en un moment determinat el pianista reparteix les cartes de la baralla entre les cordes del piano; a més

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

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

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

Water Music va ser «la primera peça de totes les seves composicions en la qual Cage utilitza el temps cronometrat en comptes del temps mètric per marcar les durades».²⁶ Pensat com un cartell que el públic podia contemplar durant la interpretació de la peça, el format idiosincràtic va cristal·litzar en l'ús de la partitura musical que Cage desenvoluparia com a objecte visual únic que es resisteix a ser traduït a una notació convencional. I l'autonomia funcional d'aquesta notació, com a objecte visual, pot servir per indicar l'estatus canviant de l'obra, que ja no és possible il·lustrar o representar per mitjà de la seva partitura.

27. «Interview with Richard Kostelanetz» (1984), a Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*, op. cit., p. 162. La versió que es va interpretar en el concert que acompanyava l'exposició *25-Years Retrospective* va ser 5'43".

28. Christian Wolff recorda que Cage estava familiaritzat amb la música enregistrada amb cinta magnetofònica d'Oscar Luening i Vladimir Ussachevsky des dels seus temps a Columbia, però que la considerava insuficient: «Podria haver estat interessant pel seu ús de la cinta, però musicalment la feien servir d'una manera que recordava massa altres tipus de música. Aquest era el problema principal de la primera música gravada en cinta; de fet, calia replantejar-se tot el procés a causa de la tecnologia.» A David W. Patterson: «Cage and Beyond: An Annotated Interview with Christian Wolff», *Perspectives of New Music*, núm. 32/2 (estiu del 1994), p. 64.

29. Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*, op. cit., p. 162. Wolff confirma que «en la seva obra, Cage buscava obtenir sons que no era possible aconseguir en una gravació i, per exemple, va descobrir que si es tallava la cinta formant un angle, la cadència del so quedava afectada. Per tant, quan va compondre *Williams Mix*, l'angle del tall amb què va empalmar la cinta va passar a formar part de la composició. (Patterson: «Cage and Beyond», op cit., p. 65).

Com a culminació d'una llarga sèrie d'intents per emprar les noves tecnologies disponibles de generació de sons, va ser amb *Williams Mix* (1952), «una partitura [...] per fer música sobre cinta magnetofònica», que Cage va enfrontar-se de manera més continuada amb la tecnologia de l'àudio. Avui ja és gairebé llegendari el fet que l'obra de Cage sobre cinta magnetofònica va alterar notablement la seva manera d'entendre la naturalesa del so i del temps, a més de transformar de forma decisiva el seu ús de la notació. Per la seva estructura material, la cinta d'àudio manifesta el temps com un continu espacial i el sotmet a una intensa manipulació. No obstant això, decebut per la impossibilitat de mantenir el control empalmant i sincronitzant les cintes, Cage paradoxalment trobarà en la cinta d'àudio «un auguri per optar per allò que no estava fixat», per renunciar al control i avançar cap a procediments molt més basats en el procés. Amb tota la seva absurda complexitat i precisió, *Williams Mix* representa la culminació d'una sèrie de crisis que trobaran resposta a 4'33".

Segons sembla, el procés consistent a recopilar i empalmar manualment els sons enregistrats que componen l'obra va ser una tasca realment laboriosa: «Vaig trigar gairebé un any, amb diverses ajudes, per muntar *Williams Mix*, que en total durava una mica més de quatre minuts.»²⁷ La intensiva fragmentació de materials sonors que va dur a terme Cage es derivava aparentment del seu desig d'integrar els nous mitjans tècnics de la cinta magnetofònica en el procés de composició, en comptes de fer servir aquests mitjans per fer qualsevol cosa que recordés ni que fos vagament la música convencional.²⁸ Mentre treballava a l'estudi de gravació dels tècnics de so Louis i Bebe Barron, amb la col·laboració del compositor Earle Brown, Cage va insistir no només a sotmetre cada un dels paràmetres sonors a una sèrie de determinacions aleatòries laboriosament dirigides, sinó també a treballar físicament, a mà, amb la cinta d'àudio, per explorar «la manera de canviar el so no per mitjà de dials sinó tallant físicament la cinta».²⁹ Tot i que sembla obvi que les noves tecnologies del so descomponen potencialment la nota discreta o la unitat temporal, la manera com Cage recorda el procés de treball de *Williams Mix* ho il·lustra de manera molt gràfica: «El que va resultar més fascinant de les possibilitats de les cintes d'àudio era que un segon, que sempre havíem pensat que era un espai temporal relativament breu, es traduïx

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

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

32. Citat a Calvin Tomkins: *The Bride and the Bachelors*. Nova York: Penguin, 1976, p. 116.

33. Cage: «Experimental Music» (1957), *Silence*, op. cit., p. 11. Com suggereix Griffiths: «El compositor passa a ser l'autor d'una proposta, el que crea "oportunitats per a l'experiència", mentre que es nega ell mateix les intencions aparents d'expressar-la, una limitació i conformació que Cage havia reclamat voluntàriament en les seves obres anteriors a 1951. No menys radicalment es van alterar les funcions de l'interpret i les de l'oient. [...] La seva tasca principal dels anys cinquanta [...] [van ser] invitacions a Tudor perquè aquest explotés els límits d'una formidable tècnica de virtuosisme i descobrís d'aquesta manera allò que era imprevisit i imprevisible. També l'oient s'enfronta al repte de prestar atenció amb concentració absoluta, sense relacionar allò que sent amb cap experiència prèvia però mantenint un estat de receptivitat sense traves en què els esdeveniments es poden acceptar amb tota tranquil·litat». Griffiths, op. cit., p. 37.

en una longitud de 38 centímetres. Passava a ser una cosa força llarga que podia descompondre's i tallar-se. Morty Feldman [...] va agafar un fragment de sis mil·límetres i ens va demanar que hi incloguéssim 1.097 sons, i així ho vam fer. Efectivament, ho vam fer.»³⁰

La partitura, que va arribar a tenir gairebé cinc-centes pàgines, no es va publicar mai. És conegut que Cage la va descriure com un «patró de modista [...]: indica literalment per on s'ha de tallar la cinta i es col·loca la cinta sobre la mateixa partitura».³¹ Tanmateix, en comptes de funcionar com un exercici de control, aquesta composició extremadament detallada va generar justament el contrari: els sons se sentien distorsionats, les mesures no arribaven mai a ser exactament iguals dues vegades seguides, les seccions que suposadament s'havien de sincronitzar es desactivaven a causa d'increments menors però perceptibles. Si bé tot això es devia almenys en part als procediments rebuscats i a les tecnologies primitives que s'utilitzaven, Cage evidentment va entendre que aquestes discrepàncies eren intrínseques a l'aparell utilitzat. Més endavant va declarar que durant la fase de treball de *Williams Mix*: «Vaig començar a allunyar-me de la idea de control, fins i tot del control per mitjà de les operacions d'atzar. Per a mi va ser una cruïlla. Vaig prendre'm el nostre fracàs per arribar a la sincronització com un auguri per optar per allò que no estava fixat, en comptes de canviar els meus mètodes i fer-los més fixos. Ara, per descomptat, disposem d'equips que permeten exercir un control molt més precís, i hi ha moltes persones que els utilitzen per avançar en aquesta direcció.»³²

Així, més d'una dècada abans que Tony Conrad, Steve Reich i Terry Riley, entre d'altres, portessin a terme els primers experiments continuats amb l'esglaonament de cintes magnetofòniques, Cage ja va interpretar aquest fracàs per assolir una sincronització perfecta, fins i tot amb cintes complexes de més d'una pista, com una llicència per alliberar les relacions entre elements simultanis a fi de permetre una superposició no planificada i els encontres que es produeixen a l'atzar, tal com proclama en un text del 1957: «Els que han acceptat els sons inicialment no previstos, ara entenen que la partitura, l'exigència que les diferents parts s'han d'interpretar amb una simultaneïtat particular, no és una representació acurada de com són les coses. Aquestes persones avui componen parts, no partitures, i les parts es poden combinar de maneres impensades. Això implica que cada interpretació d'aquestes peces musicals és realment única.»³³

La unicitat, la no-interferència, la no-selectivitat, l'obertura perceptiva a tot allò que pugui succeir: aquests serien els trets distintius d'una estètica inequívocament cageana. Tanmateix, per més unificat que pugui semblar de vegades aquest projecte, sobretot vist retrospectivament, les pràctiques a les quals va donar lloc tan sols en l'obra de Cage van seguir per camins molt divergents. Un d'ells, potser el que

s'ha destacat més, va portar «cap al teatre», fins i tot a mesura que la unitat perceptiva i provisional del so o de l'audibilitat van donar pas a una sèrie d'activitats híbrides en les quals «intervenien tant la vista com l'oïda». Cap als anys seixanta els projectes cageans d'orientació teatral van erosionar les distincions entre el compositor, l'interpret i el públic en sèries d'espectacles participatius i multimèdia. Una altra via força menys reconeguda va ser l'aparició dins de la nova música d'un nou virtuosisme interpretatiu, si bé com que els procediments compositius de Cage requerien una menor especialització, va imposar als intèrprets una sèrie d'exigències no previstes pel que fa a la destresa física, el rigor tècnic i la innovació conceptual, la qual cosa potser revelava el costat disciplinar subjacent del projecte utòpic i alliberador de la indeterminació. I, pel que fa als artistes minimalistes i postminimalistes, l'activació explícita del receptor que du a terme Cage, en totes les seves ambivalents dimensions participatives i disciplinàries, desviarà l'atenció de l'organització interna de l'objecte cap a allò que Rosalind Krauss ha denominat «vector fenomenològic», relacionat amb «l'activitat d'organització i de connexió a través de la qual un subjecte s'involucra en un món com a entitat significativa».³⁴

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

35. Cage: «*Experimental Music: Doctrine*» (1955), *Silence*, op. cit., p. 13.

36. Pel que sembla va ser durant el viatge que va fer a Europa el 1949 que Cage va trobar la partitura de les *Vexations* de Satie, que proposa 840 repeticions d'una breu frase musical; segons Calvin Tomkins, Cage havia volgut interpretar-la des del 1950, però fins al 1963 no en va poder organitzar l'estrena mundial a Nova York, en un concert que va durar divuit hores i quaranta minuts interpretat per deu pianistes i la ballarina Viola Farber, i músics com John Cale, Christian Wolff, Phillip Corner i James Tenney, a més del mateix Cage; Tomkins, op. cit., p. 138-139. Segons el que explica George Plimpton, sembla que Warhol va assistir al concert i que després va declarar que havia «estat assegut tota l'estona»; a Jean Stein: *Eddie: An American Biography*, editat amb George Plimpton. Nova York: Dell, 1982, p. 191.

Les mateixes composicions que va fer Cage durant els anys cinquanta i seixanta van promoure aquesta receptivitat acabada d'activar per mitjà de la multiplicació i la dispersió de fenòmens: «L'atenció es desplaça cap a l'observació i l'audició de moltes coses alhora, inclouent-hi les que són pròpies de l'entorn —és a dir, esdevé més inclusiva que exclusiva. No es pot plantejar cap qüestió relacionada amb la composició, en el sentit de formar estructures comprensibles».³⁵ Tanmateix, la compressió i la radicalització de totes aquestes estratègies a *4'33"*, l'obra que cristal·litza més clarament el nou paper de l'oïent, ofereix altres possibilitats: d'una banda, la possibilitat que es produeixi alhora un enfocament perceptiu —en les vicissituds del so en les seves variacions més subtils i dramàtiques, i en totes les altres coses que puguin succeir simultàniament—; i de l'altra, una redefinició del marc conceptual, ja que, en potència, el fet d'eliminar el «contingut» obertament musical concentra l'atenció en les estructures i les convencions subjacents de la representació i la interpretació. En les pràctiques interdisciplinàries que apareixen a final dels anys cinquanta i ja durant els seixanta, els artistes exploraran cada cop més la duració, la repetició, les estructures en sèrie i els processos, en un cúmul de gestos que es fan ressò dels intents repetits de Cage per estrenar davant del públic les tristament famoses *Vexations* d'Eric Satie, que van donar com a resultat un concert avui llegendari de gairebé dinou hores de durada.³⁶

Si ens remuntem al període de formació de Cage, veurem que en aquesta sèrie de gestos hi ha alguna cosa que sembla summament rellevant per al present, sobretot pel que fa a la interacció entre les tecnologies

més avançades del moment i els mitjans de baixa tecnologia, la relació entre estructura i indeterminació, i la capacitat d'introduir el joc i «el permís perquè res quedi fixat» entre les estructures determinades amb major rigidesa. Un dia, Cage (o David Tudor) fa bombolles de sabó en un recipient ple d'aigua i, tot seguit, es dedica durant mesos a empalmar manualment fragments d'una cinta d'àudio. Una bona part del que encara ens intriga al voltant de Cage és que tot això no són projectes diferenciats o fins i tot oposats, sinó més aviat impulsos que es produeixen en el mateix moment, en una relació complexa, de manera que la notació addicional de *4'33"* (en les seves diverses versions) apareix si fa no fa al mateix moment que les figures barroques traçades a mà per a *Water Music*.

Situada en aquesta trajectòria, *4'33"* és una mena de frontissa sobre la qual bascula tota la resta, alhora com a culminació lògica dels experiments compositius anteriors i veritable avanç que dona pas a una manera completament nova de pensar en la pràctica i en la composició. En el moment que arribem a *4'33"*, el mateix estatus de «l'obra» es posa en qüestió, la notació ja no defineix la composició sinó que és un artefacte que permet mantenir la peça en moviment i produir les seves realitzacions successives. És possible que una de les lliçons que es deriven del progrés de Cage, un progrés que es du a terme a batzegades i amb crisis constants, sigui la seva condició de projecte artístic viu, que com a tal no es pot reduir a un conjunt de regles o conceptes, ni tampoc a la seductora caixa d'eines que proposa Rainer de «repetició, seqüenciació indeterminada, seqüència a la qual s'arriba per mitjans aleatoris, i moviment ordinari/no transformat» que tan productiva va ser en la seva obra, i en la de tants altres, a principi dels anys seixanta. En canvi, potser podem entendre el projecte de Cage com un projecte fragmentari i obert, que ofereix un conjunt d'eines per separar el llenguatge i l'estructura i per crear noves estructures i noves realitzacions.³⁷

37. Una versió anterior d'aquest article es va presentar en una taula rodona titulada «John Cage: Repercussions» que va tenir lloc a Los Angeles el febrer de 2009; vull donar les gràcies a Sandra Skurvida per haver-m'hi convidat. Aquella exposició es va basar en idees i materials desenvolupats inicialment a «Words on Paper Not Necessarily Meant to Be Read as "Art": Postwar Media Poetics from Cage to Warhol» (tesi doctoral, Columbia University, 2002), i en el meu llibre *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007. El meu agraïment a Mark So per les seves idees i els seus reptes al llarg dels anys.