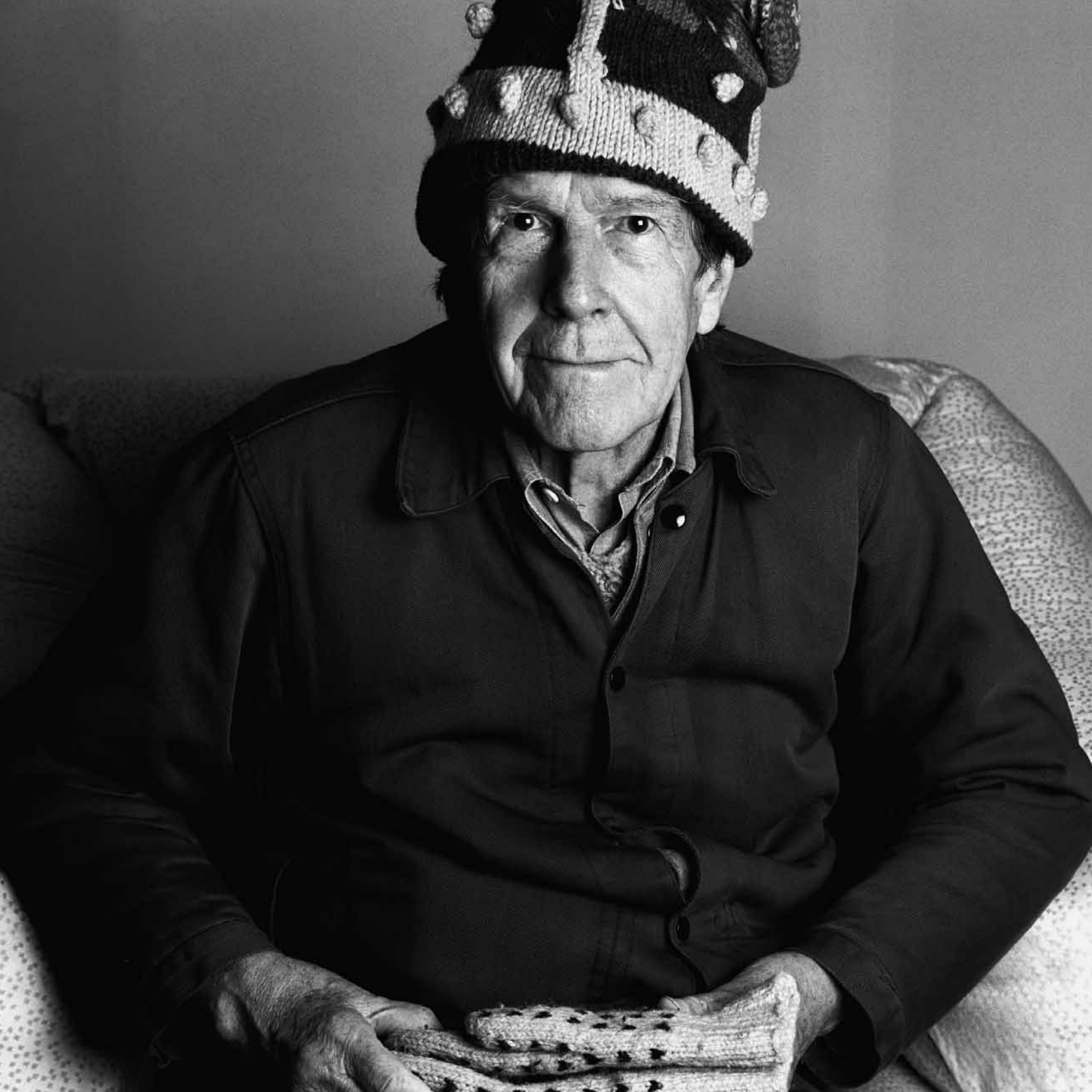




**Membra Disjecta
for
John Cage.**

Wanting to Say Something About John

Membra Disjecta pro Johna Cage. Chceme říct něco o Johnovi



Membra Disjecta

for John Cage / pro Johna Cage

Wanting to Say Something About John / Chceme říct něco o Johnovi

Published on the occasion of the exhibition / Vydáno ku příležitosti výstavy

**MEMBRA DISJECTA FOR JOHN CAGE. Wanting to Say Something About John /
MEMBRA DISJECTA PRO JOHNA CAGE. Chceme říct něco o Johnovi**

Part of the worldwide programs celebrating the 100th birthday of John Cage /
Součást celosvětových oslav stého výročí narození Johna Cage

17. 2. – 6. 5. 2012 freiraum quartier21 INTERNATIONAL, MuseumsQuartier Wien
25. 5. – 20. 8. 2012 DOX Centre for Contemporary Art, Prague / Centrum současného umění DOX, Praha
3. 10. – 25. 11. 2012 The Gallery of Fine Arts in Ostrava / Galerie výtvarného umění v Ostravě

The catalogue was financially supported by the Ministry of Culture Czech Republic /
Katalog byl vydán díky finanční podpoře Ministerstva kultury ČR

Editors / Editoři: Jozef Cseres, Georg Weckwerth

Texts / Texty: Jozef Cseres, Robert Ashley [152–161], Petr Kotík [162–165]

Translations / Překlady: Jozef Cseres

Manuscript editors / Jazyková redakce: Olga Ondrová, Linda Skotáková

English proofreading / Jazyková redakce angličtina: Jennifer de Felice, Sam Ashley, Ray Kass

Graphic design / Grafická úprava: Jiří Šigut — CONCEPT

Printing / Tisk: Printo, spol. s. r. o., Ostrava

Compilation and production of CD supplement / Sestavení a produkce CD přílohy: Jozef Cseres

Mastering: Tomáš Vtípil

Nakladatelé / Publishers: DOX PRAGUE, a. s., Praha 2012, Poupětova 793/1, 170 00, Praha 7, Czech Republic
Galerie výtvarného umění v Ostravě, p. o., Poděbradova 1291/12, 702 00 Ostrava 1, Czech Republic

Copyright © 2012 Jozef Cseres; Galerie výtvarného umění v Ostravě, p. o.; DOX PRAGUE, a. s.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage or retrieval system, without permission in writing from the publishers. / Všechna práva vyhrazena. Žádná část publikace nesmí být reprodukována a šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu nakladatelů.

ISBN 978–80–87446–16–4 (DOX)

ISBN 978–80–87405–13–0 (GVUO)

John Cage

Master of Indeterminacy, Poet of the Commonplace, and Practical Philosopher of Supernaturalism

Cage has a certain charm as well...

Roland Barthes in his autobiography

By the time it finally dawned on aestheticians and art philosophers that good art needn't be beautiful (Arthur C. Danto), all sorts of things were already beautiful in the arts. John Cage was one of those who did not search for beauty programmatically at all, in spite of of himself he often discovered it, especially where most of us would least expect it. Mostly he found beauty beyond (or before) the borders of art where, as an anti-essentialist by nature, he succumbed to the attractiveness of natural processuality, non-violent simultaneity, and the unobtrusive commonplace. "I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it" is one of Cage's most charming bon mots. Actually it is not a bon mot at all; it is a sentence from the beginning of his lengthy *Lecture on Nothing* from 1959 (John Cage, *Silence*, Middletown 1973, p. 109.) which evolves the "nothing" *ex nihilo* into banal word variations or let us say poetry. Cage was a master of appropriation and adaptation. He was able to use anything that attracted his mind or senses, even for a while. It is curious that the cocktails he mixed from such a large quantity of varied (many times contradictory) ingredients did not result in anything bad tasting or foul smelling.

Cage was formerly trained as a visual artist and musician, later inspired by Joyce and Duchamp, modern dance, oriental philosophy, and the thoughts of Meister Eckhart, Thoreau, Fuller, and McLuhan. He managed to recycle all of these inspirational sources in his work in surprising contexts, creating postmodern intermedia and multimedia art par excellence at a time when postmodernism was still in its infancy. The famous slogan — *anything goes* — given flight through postmodernism, really does sound like it's from Cage. The charm of his personality, as well as the essence of his mastery rest in his ability to connect things and phenomena seemingly un-connectable with a knack for estimating their optimal constellations and proportions. Furthermore, although he made risky connections he ensured results by adopting irrationality in his mental world, a tried and tested method of Zen Buddhist practice.

Irrationality connected with natural inquisitiveness, the gift to put right, often visionary questions, and the audacity to experiment appeared to be a suitable strategy for a non-metaphysical reflection of the world that the discourse of humanities, seeking more liberal ways of interpretation, started to assert from the 1960s. Cage used to ask quite

directly, unburdened with historical and traditional conventions. He saw things from different points of views, changing, combining and multiplying them. Doubting any conventions, he came to a kind of ontological realism when he dissolved his own ego in medium — appropriated sounds (including silence as their natural manifestation), empty words, traces of the environment, etc. — which he tried to bring close to processes of nature, most often with the help of inventively applied chance operations.

Though he was attracted mostly by the world of natural indeterminism, social relationships interested him as well. Cage's lifetime effort to achieve philanthropic-ecological synthesis evolved from his ambition to depolarize the "acceptable/non-acceptable" dichotomy. For many years he tried to manage a representational immunity for the media he worked with (sounds, words, images, etc.) and though he failed in this, the side effects of his experiments were very useful and often times, can be said to be, without fear about the avant-garde artist, also beautiful.

Cage was an aesthete par excellence; the same can be said about the starting-points, as well as the attitudes and finalizations of his original solutions. First, he grasped phenomenologically the phenomena he decided to reflect and then he tried to grow together with them empathically till he finally found them to his liking. He also relied on Zen practices utilizing the paradoxes and absurdities. When it happened that he failed to deprive his art of stamps of authorial intentions, he proclaimed philistinely the failure to be intentional; having adopted indeterminism both as philosophy and poetical principle, he began to give, at least, aesthetic sense to the unexpected results of the creative act. He enjoyed the stochastic games that caused him apparent pleasure and led him to a kind of supernaturalism. John Ruskin was convinced that any sensitive man would surely exchange even the most beautiful image on a wall for a window to the real world. Cage apparently did not trust distanced and stylized art images too much, no matter whether visual or sound ones, and so he composed a commonplace reality in them; he let chance speak instead of him because he was truly convinced that nature and bare reality better "express" an essence and laws of the world than the most ingenious symbolic form does.

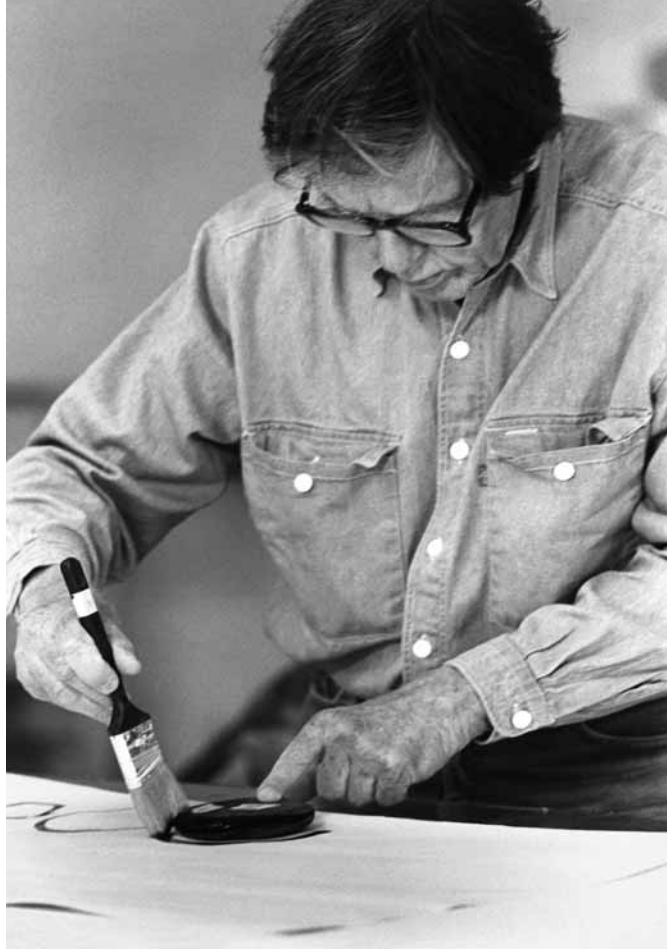
John Cage and Joan La Barbara playing chess before a rehearsal at his loft. /
John Cage a Joan La Barbara hrají šach před zkouškou v jeho loftu.
Photo / Foto: Michael McKenzie, 1976



He wanted to say nothing and still he was saying it. But when necessary, he could be silent. As the silence of Zen masters or the silence of Duchamp, Cage's silence was meaningful and many times even too loud as well. To be silent after Cage is not easy at all although, as Deleuze and Guattari say, significant silence seems to be the most meaningful interpretation of today. Cage's silence was far from the silence of Wittgenstein's *Tractatus* or the nothingness of existentialists and it was neither the avant-garde gesture of negation nor the protest act of a rebel. By contrast, it was confirming. It confirmed the existence of sounds as well as thoughts in any emptiness that vibrates with meanings that provoke subject to interpretation, that is to say to symbolic reaction. Having nothing to say and continuing to say it means to devote oneself to a medium of transmission (sounds, words, gestures, images), to succumb to its power, to attempt to identify with it. In other words, to admit that "there is always something to see, something to hear." (Ibidem, p. 8.) No wonder that *Lecture on Nothing* is followed by *Lecture on Something* (1959), which is even more accommodating toward silence because "something and nothing are not opposed to each other but need each other to keep on going." (Ibidem, p. 129.)

The text, sound and image "fragments" concentrated on and connected by the "Membra Disjecta for John Cage" (exhibition and book) project say a lot. They speak especially about the extent of influence the master of indeterminacy, poet of commonplace, and practical philosopher of supernaturalism left in the art world. Thanks to his influence it became evident in the sphere of artistic representation that conventions are only conventions and the medium can also be a message. John Cage also largely contributed to the fact that the discourse of humanities resigned to metaphysical ambitions starting to combine and multiply viewpoints and methodological attitudes and relish in intermedia conjunctions and interdisciplinary fusions.

The project is in a way a small investigation of what is left of Cage's legacy in the postmodern condition, when his ideas and acts are being recycled without pathos, as they have always been here as a public source, and a natural, anonymous and legitimate strategy. The title "Membra Disjecta" refers to his famous method of treatment of various inspirational sources, as well as to the historical, aesthetic and media heterogeneity of the exhibited collection. The subtitle "Wanting



John Cage painting around a stone at the Mountain Lake Workshop. /
John Cage obkresluje kámen na Mountain Lake Workshop.
Photo / Foto: archive of Ray Kass / archiv Raye Kasse, 1988

to Say Something About John" is meant as a paraphrase of Cage's commemorative visual homage to Marcel Duchamp. The participating artists include several of Cage's collaborators and friends as well as younger artists who are inspired by his work. It consists of known works by renowned artists as well as pieces specially created for the project. The show juxtaposes a variety of media, with paintings, drawings, prints, collages, musical scores, texts, photographs, instructive pieces, sculptural objects, installations, videos, musical pieces, and sound installations, which again corresponds with the versatile persona of Cage. The book is divided into eleven chapters named after Cage's key books or essays. This was not the original curatorial intention but a natural reaction to the contributions received from the artists, a pragmatic need to sort and order the collected "membra disjecta" and to articulate the complex exhibition space. In addition, the artists were asked to "say something about John," and their personal statements are assembled in the collective Plexigram *Wanting to Say Something About John*, generated with the help of chance operations. And last but not least "Membra Disjecta for John Cage" tries to remind people of John Cage's significance and wide influence in the current "intolerable world," whose aggressive institutions turn every original idea into a valueless commodity, often without any reference to or respect for its author. And so, WANTING TO SAY SOMETHING ABOUT JOHN.

John Cage

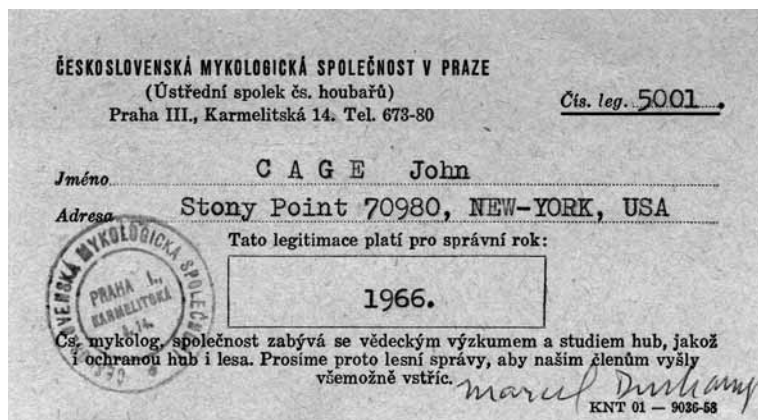
Mistr neurčenosti, básník všednosti a praktický filozof supernaturalismu

I Cage má jistý šarm...
Roland Barthes ve své autobiografii

Když už estetikům a filozofům umění začínalo konečně docházet, že dobré umění nemusí být krásné (Arthur C. Danto), bylo již v umění krásné ledaco. Jeden z těch, kteří krásu vůbec programově nehledali, a přesto ji často nacházeli, zejména tam, kde ji málokdo očekával, byl John Cage. Našel ji především za (nebo před) hranicemi umění, kde jako bytostný anti-esencialista podlehl přitažlivosti přirozené procesualnosti, nenásilné simultánnosti a nenápadné všednosti. „*Nemám co říct a říkám to a to je poezie jak ji potřebuji,*“ zní jeden z Cageových nejšarmantnějších bonmotů. Vlastně to žádný bonmot není; je to věta z úvodu dlouhé *Přednášky o ničem* z roku 1959 (John Cage, *Silence*, Middletown 1973, s. 109.), která ono „nic“ rozvíjí *ex nihilo* do banálních slovních variací neboli poezie. Cage byl mistrem apropriace a adaptace. Byl schopen upotřebit cokoliv, co zaujalo, třeba jen na chvíli, jeho mysl anebo smysly. Zvláštní je, že koktejly, které míchal z těch nejrozmanitějších (často kontroverzních) ingrediencí, neměly ve výsledné podobě vůbec špatnou chuť ani nepříjemnou vůni.

Původně vyškolen jako výtvarník a hudebník a později inspirován Joycem a Duchampem, moderním tancem, orientální filosofií a myšlenkami Mistra Eckharta, Thoreaua, Fullera a McLuhana, Cage byl schopen recyklovat všechny tyto inspirační zdroje ve svém díle v překvapivých kontextech, vytvářeje postmoderní intermedia a multimédia par excellence v době, kdy o postmodernismu ještě nikdo neměl ponětí. Pozdější okřídlený slogan postmoderny — *anything goes* — zní vskutku jako z Cage. Šarm jeho osobnosti i podstata jeho mistrovství spočívaly ve schopnosti spojovat zdánlivě nespojitelné věci a jevy, s neuvěřitelným smyslem odhadovat pro ně optimální konstelace a proporce. Výsledek riskantních spojení si navíc pojišťoval iracionalitou, kterou adoptoval ve svém mentálním světě a testoval metodami osvědčenými po staletí v zen–buddhistické praxi.

Iracionalita ve spojení s přirozenou zvědavostí, darem klást správné, často vizionářsky formulované otázky a odvahou experimentovat se ukázala jako velice vhodná strategie pro nemetafyzickou reflexi světa, jakou začal od 60. let 20. století prosazovat i humanitněvědný diskurs, hledaje liberálnější interpretační strategie. Cage si zvykl ptát se zcela bezprostředně, nezatižen historickými a tradičními konvencemi. Nazíral věci z jiných úhlů pohledu, tyto úhly měnil, kombinoval



John Cage's Membership Card for the Czech Mycological Society from 1966 signed by Marcel Duchamp. / Cageova členská legitimace Československé mykologické společnosti z roku 1966 podepsaná Marcellem Duchampem.

Photo / Foto: The John Cage Trust

a multiplikoval. Zpochybňováním veškerých konvencí dospěl až k ontologickému realismu, když rozpustil vlastní ego v médiu — přisvojených zvucích (včetně ticha, jako jejich přirozené manifestaci), prázdných slovech, stopách prostředí, atd. — které se snažil, nejčastěji s pomocí invenčně aplikovaných náhodných operací, přiblížit k přírodním procesům. Ačkoli ho přitahoval především svět přírodního indeterminismu, stranou jeho zájmu nezůstaly ani sociální vztahy. Celoživotní snažení dosáhnout filantropicko–ekologické syntézy se u něj odvíjelo od ambice depolarizovat dichotomii „přijatelné/nepřijatelné“. Léta usiloval o to zabezpečit pro používaná média (zvuky, slova, obrazy, atd.) reprezentační imunitu, a přestože se mu to nepovedlo, vedlejší účinky jeho experimentů byly nesmírně užitečné a mnohokrát (nebojme se to v souvislosti s avantgardním tvůrcem říci) i krásné. Cage byl estét k pohledání; platí to stejně o východiskách, přístupech i finalizacích jeho originálních řešení. Jevů, které se rozhodl reflektovat, se nejdřív fenomenologicky zmocnil, pak se snažil empaticky s nimi sžít, až si je nakonec oblíbil. I v tomto spoléhal na zenové praktiky těžící z paradoxů a absurdit. Když prostřednictvím indeterminismu, jenž si osvojil jako filozofii i poetický princip, nedokázal zbavit svoje umění pečeti autor-ských intencí, filistiínsky prohlašoval selhání za záměr a začal jeho nečekané důsledky zvýznamňovat alespoň esteticky. Liboval si ve stochastických hrách, které mu přinášely zřejmě potěšení a přivedly ho ke svéráznému supernaturalismu. John Ruskin byl přesvědčen, že každý citlivý člověk by zcela jistě vyměnil i ten nekrásnější obraz na stěně za okno do reálného světa. Cage zřejmě taky příliš nevěřil distancovaným a stylizovaným uměleckým obrazům, ať už vizuálním nebo zvukovým, a tudíž do nich zakomponovával všední realitu; nechal za sebe promlouvat náhodu, protože byl přesvědčen, že příroda a holá skutečnost lépe „vyjadřují“ podstatu a zákonitosti světa než sebedůmyslnější symbolická forma. Nechtěl nic říct, přesto to říkal. Když ale bylo třeba, dokázal i mlčet. Stejně jako mlčení zenových mistrů nebo mlčení Duchampovo, i Cageovo mlčení bylo významné, mnohdy až příliš hlasité. Mlčet po Cageovi není lehké, ačkoli, jak říkají Deleuze a Guattari, právě významné ticho je dnes zřejmě tou nejsmysluplnější interpretací. Cageovo ticho/mlčení bylo hodně vzdálené mlčení Wittgensteinova *Traktátu* či nicotě existencionalistů, nebylo ani avantgardním gestem negace a už vůbec ne protestním aktem rebela. Naopak, bylo potvrzující. Potvrzovalo existenci zvuků stejně jako myšlenek v jakémkoliv prázdnou, vibrujícímu významu, jež provokují subjekt k interpretaci, tj. k symbolické reakci. Nemít co říct a říkat to, znamená oddat se přenosovému médiu (zvukům, slovům, gestům, obrazům), podlehnout jeho síle, pokoušet se s ním ztotožnit. Jinými slovy, uznat, že

John Cage and Petr Kotík — last meeting in August 1992. /
John Cage a Petr Kotík — poslední setkání v srpnu 1992.
Photo / Foto: John Maggiotto



„vždy je tu něco k vidění, něco k slyšení“. (Ibidem, s. 8.) Není tudíž divu, že po *Přednášce o ničem* následuje *Přednáška o něčem* (1959), jenž je k tichu ještě vstřícnější, jelikož „něco a nic nestojí proti sobě, ale potřebují se kvzájemné existenci“. (Ibidem, s. 129.) Textové, zvukové a obrazové „fragmenty“, které (výstavní i knižní) projekt „*Membra Disjecta* pro Johna Cage“ soustředil a propojil, říkají mnoho. Vypovídají zvláště o šířce vlivu, jenž mistr neurčenosti, básník všednosti a praktický filozof supernaturalismu zanechal ve světě umění. Zejména díky němu začalo být v oblasti umělecké reprezentace záhy zřejmé, že konvence jsou jenom konvence a že médium může být i sdělením. John Cage přispěl nemalou mírou též k tomu, že humanitněvědný diskurz rezignoval na metafyzické ambice, začal kombinovat a zmnožovat hlediska a metodologické přístupy a vyžívat je v intermediálních přesazích a interdisciplinárních fúzích.

Výstava je svým způsobem malým průzkumem toho, co zůstalo z Cageova odkazu v postmoderní situaci, kdy se jeho myšlenky a činy recyklují bez patosu, jako kdyby tady byly odjakživa jako nějaký veřejný zdroj a přirozená, anonymní a legitimní strategie. Název „*Membra disjecta*“ odkazuje na proslulou Cageovu metodu nakládání s různými inspiračními prameny i na historickou, estetickou a poetickou různorodost vystavené sbírky. Podtitul „*Wanting to Say Something About John*“ („Chceme říct něco o Johnovi“) je zase parafrází názvu Cageovy pamětné vizuální pocty Marcelu Duchampovi. Mezi zúčastněnými umělci jsou někteří Cageovi spolupracovníci a přátelé i mladší umělci inspirovaní jeho dílem. Najdeme tu známá díla od proslulých autorů i kusy vytvořené speciálně pro tento projekt. Výstava nabízí juxtapozici různých médií — malbu, kresbu, tisk, koláž, partituru, text, fotografii, instruktivní kus, objekt, instalaci, video, hudební dílo i zvukovou instalaci — což opět koresponduje s mnohostrannou osobností Johna Cage. Kniha je rozdělena do jedenácti kapitol, nazvaných po Cageových klíčových knihách a esejích. Nebyl to původní kurátorský záměr, nýbrž přirozená potřeba reagovat na získané příspěvky, pragmatická nutnost roztřídit a uspořádat sesbírané „*membra disjecta*“ a též artikulovat složité prostory instalací. Sbíрку doplňuje kolektivní Plexigram *Wanting to Say Something About John* vygenerovaný s pomocí náhodných operací z prohlášení o Cageovi objednaných od přízvaných umělců. A v neposlední řadě chce „*Membra Disjecta* pro Johna Cage“ připomenout lidem význam a vliv Johna Cage v současném „netolerantním světě“, jehož agresivní instituce obracejí každou originální myšlenku na bezcennou komoditu, aniž by si často považovaly nebo dokonce zmiňovaly jejího původního autora. A tak, CHCEME NĚCO ŘÍCT O JOHNŮVI.

Not Wanting to Say Anything About Marcel

The works signed by Duchamp are centrifugal. The world around becomes indistinguishable.
John Cage, 1981

In 1969, an American journal asked several artists, including musician John Cage, to create something in honour of Marcel Duchamp, who had passed away the previous year. Cage used this occasion to return, after many years, to his early profession of fine artist (which he had abandoned in 1933, when his future teacher Arnold Schoenberg purportedly made him promise to devote his life completely to music). Cage created the complex piece *Not Wanting to Say Anything About Marcel* for Duchamp, with whom he had kept intense company in the 60s. The piece consists of two lithographs and eight Plexigrams — a series of eight silkscreened plexiglass panes arranged in parallel groove-slots in a wooden base. The panes are positioned randomly in the base, one behind another, so that by gazing through them the viewer perceives the overlay of their textual structure through the transparent Plexiglas (apparently a reference to the transparency of Duchamp's *Large Glass*, much admired by Cage). The textual structure was furthermore, as in the case of both lithographs, generated by chance operations with the help of the ancient Chinese book of divination, the *I-Ching*, which Cage liked to use while composing music and writing texts. The work's curious title is based on the statement "I don't want to say anything about Marcel" made by painter Jasper Johns, who refused the Duchamp commission before Cage. The work is an original intermedium on the borders between lettrist abstractionism and visual poetry. It connects Cage's poetical indeterminism with Duchamp's philosophy of space and vision, as well as with Rauschenberg's principle of layering planes which he used in the object *Shades* from 1964, with eclectic lightness. The chance-based interaction between letters and colours eliminates syntax and creates a field of free (not only visual) associations; a field in which "every word is in a state of disintegration," as Cage said to Paul Cummings. (Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage*, New York 1989, p. 184.)

Not Wanting to Say Anything About Marcel can also be viewed as the visual embodiment of Cage's aesthetic premise according to which the actual forms and manifestations of modern art, unlike those of traditional art, need not necessarily be disturbed by natural interventions from the outside environment; as if their open structure envisaged the shadows,

stamps, noises, feedback, and other vestiges of human activity and natural and technological processes in advance. Indicating particular pieces by his friends (Duchamp, Lippold, and others) he defended the principles of a processual and deconstructivist attitude towards works of art — in terms of their creation as well as interpretation. His exhibition projects *Museumscircle* for Neue Pinakothek in Munich (1991) and *Rolywholyover, A Circus* for the Museum of Contemporary Art in Los Angeles (1992–1993; after Cage’s death, curator Julie Lazar lent it its final shape), with which he contributed to the development of postmodern curating, are excellent examples of the aforementioned strategies. These were the “compositions for museum exhibits” conceived for a specific exhibition room from the collections of several museums and galleries. In both projects, he applied his favourite method of chance operations and ignored the hierarchical model and usual manner of presenting artefacts.

Visual art was moreover an important source of inspiration for Cage’s music. As early as his studies with Schoenberg, he came into contact with the paintings of Russian expressionist Alexej Jawlensky that induced more than a common aesthetic response in him. But it was the various forms of abstractions, namely the “ontological” painting of Piet Mondrian to which he compared his indeterminist music several times, that attracted him the most. Yet he was primarily influenced by Mark Tobey and Robert Rauschenberg. From the former, he learned to look at the world with open eyes and perceive its shapes and structures without representational intentions. Without the radical painting solutions of the latter, some of Cage’s key compositions would probably have never existed (or would sound or look different), including the famous 4’33” or even *Not Wanting to Say Anything About Marcel*.

Today it is apparent that John Cage had a much greater influence in the realm of visual and intermedia art than in the realm of musical composition. More and more artists, including the youngest ones, are paying tribute to his legacy. It is fortunate that he didn’t keep his promise to Arnold Schoenberg. Certainly he never regretted it, as his confession to Ev Grimes reveals: “I don’t feel that I’m being unfaithful to music when I’m drawing.” (*Ibidem*, p. 184.)

Nechci nic říct o Marcelovi

Díla signována Duchampem jsou odstředivá. Okolní svět se od nich stává neodlišitelným.
John Cage, 1981

V roce 1969 požádal jeden americký časopis několik umělců, mezi nimi i hudebníka Johna Cage, aby vytvořili dílo na počest Marcela Duchampa, který zemřel v předchozím roce. Cage využil této příležitosti, aby se po mnoha letech vrátil ke své původní profesi výtvarníka; zanechal jí v roce 1934, kdy z něj údajně jeho budoucí učitel Arnold Schönberg vymánil slib, že svůj život zasvětil hudbě. Pro Duchampa, s nímž se Cage v 60. letech intenzivně stýkal, vytvořil komplexní dílo *Not Wanting to Say Anything About Marcel (Nechci nic říct o Marcelovi)*, sestávající ze dvou litografií a osmi Plexigramů (série osmi plexisklových panelů potištěných sítotiskem a umístěných ve drážkách speciálního dřevěného podstavce). Panely jsou v podstavci řazeny za sebou v libovolném pořadí tak, aby divák mohl vnímat překrývání textové struktury skrze plexisklo (zřejmě odkaz na transparentnost Duchampova *Velkého skla*, které Cage velmi obdivoval). Textová struktura na panelech i litografiích byla navíc vygenerována podle náhodných operací s pomocí staré čínské věštecké knihy *I-ťing*, kterou Cage s oblibou používal i při komponování hudby a psaní textů. Dílo vděčí za svůj kuriózní název výroku malíře Jaspera Johnse „*I don't want to say anything about Marcel*“ („O Marcelovi nechci říct nic.“), který tak před Cagem odmítnul duchampovskou zakázku. Je originálním „intermédiem“ na pomezí lettristické abstrakce a vizuální poezie. S eklektickou lehkostí propojuje Cageův poetický indeterminismus s Duchampovou filozofií prostoru a vidění i s Rauschenbergovým principem vrstvení plánů, který použil zejména v objektu *Shades* z roku 1964. Interakce písmen a barev na bázi náhody eliminuje syntaxa a vytváří pole volných (nejen vizuálních) asociací. Pole, kde „*každé slovo je ve stavu dezintegrace*,” jak Cage řekl Paulu Cummingsovi. (Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage*, New York 1989, s. 184.) *Not Wanting to Say Anything About Marcel* může být také vnímáno jako vizuální ztělesnění Cageovy estetické premisy, podle níž formy moderního umění, na rozdíl od umění klasického, nemusí být nutně rušeny přirozenými intervencemi ze strany prostředí, v němž se nachází; jejich otevřená struktura jakoby předjímalá stíny, otisky, hluky, feedbacky a jiné

stopy po lidské aktivitě a přírodních i technologických procesech. S odkazy na konkrétní díla svých přátel (Duchampa, Lippolda a dalších), obhajoval principy procesuálního a dekonstruktivního přístupu k uměleckým dílům — k jejich vytváření i interpretaci. Vynikajícími příklady těchto strategií byly jeho výstavní projekty *Museumscircle* pro Neue Pinakothek v Mnichově v roce 1991 a *Rolywholyover, A Circus* v Museum of Contemporary Art v Los Angeles v letech 1992–1993, který po Cageově smrti do výsledné podoby upravila kurátorka Julie Lazar. Obě výstavy výrazně zasáhly do vývoje postmoderního kurátorství. Jednalo se o „kompozice pro muzeum“, které vytvořil pro konkrétní výstavní prostor ze sbírek několika muzeí a galerií. V obou projektech Cage uplatnil oblíbenou metodu náhodných operací a ignoroval hierarchické modely a zažité způsoby prezentace uměleckých děl.

Výtvarné umění bylo navíc důležitým inspiračním zdrojem Cageovy hudby. Ještě během studií u Schönberga se seznámil s malířským dílem ruského expresionisty Alexeje Jawlenského, které v něm zanechalo víc než jen zběžnou estetickou reakci. Cage přitahovaly především různé podoby abstrakce, zejména „ontologická“ malba *Pieta* Mondriana, ke které několikrát přirovnal svou indeterministickou hudbu. Nejvíc ji však ovlivnili Mark Tobey a Robert Rauschenberg. Prvý ho naučil dívat se na svět otevřenými očima a vnímat jeho tvary a struktury bez reprezentačních intencí; bez radikálních malířských řešení druhého by zřejmě nikdy nevznikly (nebo by zněly či vypadaly jinak) některé Cageovy klíčové kompozice, například proslulá *4'33"* nebo právě *Not Wanting to Say Anything About Marcel*.

Dnes je již evidentní, že John Cage měl mnohem větší vliv na oblast vizuálního a intermediálního umění než na oblast hudební kompozice. K jeho odkazu se hlásí stále více autorů, včetně těch nejmladších. Je dobře, že svůj slib Arnoldu Schönbergovi nedodržel. O tom, že toho nelitoval, svědčí i jeho vyznání Ev Grimesové: „*Nemám pocit, že bych byl nevěrný hudbě, když kreslím.*“ (*Ibidem*, s. 184.)

John Cage

Not Wanting to Say Anything About Marcel

1969

8 plexiglass panels in wooden base / 8 plexisklových panelů na dřevěném podstavci

Not Wanting to Say Anything About Marcel

1969

8-colour lithograph on black paper A / 8-barevná litografie na černém papíře A (p. / s. 18)

Not Wanting to Say Anything About Marcel

1969

8-colour lithograph on black paper B / 8-barevná litografie na černém papíře B (p. / s. 19)





Silence

*Thoreau said: "The best communion men have is in silence."
John Cage, 1975*

Though nobody has ever heard silence, the chimera that silence is the most beautiful sound has prevailed. What draws people to this aesthetic utopia? Thoreau was apparently right when he considered silence to be the best situation for empathic human communication. Silence is an activity and communication, many times more worthy and effective than speech or sound-making. "Actually, there is no longer even any need to interpret, but that is because the best interpretation, the weightiest and most radical one, is an eminently significant silence." (Gilles Deleuze-Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, London-New York 2004, p. 127.)

John Cage considered silence in the context of the bipolar relation: "activity/non-activity". Evidently he was not the first who did so though, as many civilizations and aboriginal communities (e.g. Balinese Hindus) have connected silence with non-activity. As a matter of fact it is not easy to be silent. The legendary *4'33"* is the best evidence. Cage's radical concept of silence (of course, radical only in the context of Western musical tradition) was paradoxically much noisier than any Futurist *intonarumori* before it, or postindustrial noise bands after it. Like Duchamp's ready-mades anteceding it by forty years, *4'33"* was also a great question posed at the right time and in the right context. It can be viewed as a *milieu* vibrating with many meanings, where the American sense for experiment meets European (compositional form and institutional presentation) and Oriental (Zen tolerance and empathy for environmental aspects of all processes and situations) traditions.

But the meaning of *4'33"* lies in the discovery that silence is not an absence of sounds, rather it is the activation of sensitive listening. "Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds." (John Cage, *Silence*, Middletown 1973, p. 10.) Cage's aesthetic doctrine was based on the premise that every sound (including silence) is worthy of being listened and as such is beautiful. Silence is after all a necessary manifestation of sound; even in a totally soundproofed environment our ears begin to sound.

Silence has great symbolic potential; in many human activities (communication, music, etc.) it becomes a relevant sign. It is both sound and sign at the same time, because we not only hear sounds physiologically, we also listen to them psychologically (according to some codes) and these are two different processes. Interpretative listening, against which Cage fought in his "objective" music, transforms the undifferentiated sound reality into a meaningful cultural "trophy":

“...since we know that everything is in a state of vibration, so that not only mushrooms, but also chairs and tables, for instance, could be heard.” (Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage*, New York 1989, p. 90.) And so we can listen also to “silence” even though nobody has heard it yet.

The visual poem *1 Mossotic for JC* by **David Moss** has its origin in the sound–text installation *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it*. Using and paraphrasing Cagean form of mesostic, it links the anthropological constant of story–telling, based on memorizing and narration, with non–idiomatic sound–making, based on non–discursive symbolism springing out of momentary intuition and feelings. Text meets voice inside folds of memory. **Pierre Hébert** repeatedly animates the word–sign “silence” by writing it obsessively as if trying to prevent the petrification of sounds — ergo “silences” — in written signs. His written silences form a long series and the nervous gestures that stand behind their dynamic semblances show the impatient expectation of imminent animation. The manner in which **Marian Palla** writes down the famous Cagean symbol of silence is much more static; it is an expression of neo–conceptual resignation to flexible digital representations that, these days, occupy spaces of the mind, pushing a vigorous sparkling out of it. Though Palla’s visual paraphrases of Cage’s concept *4’33”* soften its acoustic sharpness on the one hand, by using an unobtrusive medium (scratching into clay, rope in the grass), they emphasise a general legitimacy of commonness aesthetics, which Cage once brought to the level of Zen masters, on the other. **Philip Corner** also uses clever neo–conceptual wit. However, his contribution is aimed against institutionalizing and commodifying insidiousness of the art world, which not even the most avant–garde solutions can be kept from. Corner is absolutely right: Not all silences are by John Cage. Cage does not have a copyright on “silence”. In spite of this fact he provided his modest but extravagant piece with an opus number, score and publisher’s licence, adjusting it institutionally. Silence doesn’t belong to anybody, and yet everybody owns it. But, as with sounds, it can only be shared in community. **Conny Blom** decided to test the copyright institution to its most extreme consequences when he composed his *4’33 Minutes of Stolen Silence* explicitly from the pauses in recordings of classical, jazz and rock music. The issue of authorship he has raised here aside from poetic and aesthetic issues, reacts to the absurd fact that copyright relates to the whole recording including pauses between singular tracks or within them. Blom’s piece is therefore, a radical application of a plunderfonic strategy in a post–sampling age. After the noise of electric guitar, prepared using a radio, comes the silence of drawing. **Keith Rowe** knows both very well. In both of his professions, of musician and fine artist, he respects silence as a non–existing structure of life praxis. Moreover, he uses the paradoxical ontological status of silence in his art as an important poetical principle. He is truly aware of the fact that without silence, the same as without noise, nothing essential could happen.

Neither in life nor in the arts. By and large, the binary oppositions through which human beings reflect reality and communicate are limiting. **Margaret Leng Tan** often celebrates Cage's silence. The videos by **William Brovelli** and **Christopher Chew**, in which Tan stars along with silence, evaluate her empathic piano performance of Cage's 4'33" from the conceptual, as well as intermedia points of view. Because both Brovelli's *MLTVID 4'33"* and Chew's *Play Me, I'm Yours* are not mere recordings, but video interpretations of an original concept and its contextual actualization. In them Tan becomes a medium activating a primal as well as a mediated site of performance to complex audio-visual emanation. In his silent video *Performing Silence* **Tyler Adams** appropriates the other interpretations of 4'33" with a totally different purpose — to articulate the concept of the piece in a changed audio-visual situation of internet plurality. It is funny to see (and not to hear) how lightly the younger musicians deal with the classical avant-garde piece today. Adams' solution not only multiplies "silence" presenting its various versions simultaneously but it also dualizes it — it is impossible to hear how musicians do not play in a digital video recording. **Gordon Monahan** composed *Five Silent Studies* for solo piano with the intention of achieving a "quiet wash of harmony that is a compilation of indeterminate mistakes", to which the whole act of interpretation is conformed. The score prescribes that all notes are to be played softly and it counts on accidental soundings including the erroneous ones, as they precisely illustrate the concept of non-existing silence in the most accurate way.



The reason for my first visit to the island of Bali was the *Nyepi* feast day that fell on March 19th in 2007. Balinese Hindus celebrate the New Year of the *Caka* lunar calendar through a day of silence and calm. Under conditions of civilisational progress and the tourist rush it is quite difficult to practice *Nyepi*, but in Bali it is still sacred. It is a ritual during which human beings are deliberately condemned to social isolation and expelled to virtual spheres. Under the menace of four sacral commandments — no fire and light (*amati geni*), no work (*amati karya*), no leaving home (*amati lelungan*), and no amusement or pleasure (*amati lelanguan*) — Balinese people are relegate themselves to introspective spiritual purification and intimate communication with their own being. Strictly selected guards, *pecalangs*, who alone are allowed to leave their houses and move freely in the streets, watch over the keeping of the rules. Until the next day all of civilization is dipped in darkness and silence. In the deep of night some whisperings disturbed me from reposal. I went out to the courtyard and found Wayan and his brother-in-law smoking and silently chatting with *pecalangs* over the fence. Ana, who spent *Nyepi* with other family, was even more surprised when she, while trying to trace the source of a blinking light, caught her hosts watching TV right in the family temple.

Ticho

Thoreau řekl: „Nejlepší komunikace mezi lidmi probíhá v tichosti.“

John Cage, 1975

Přestože ticho nikdo nikdy neslyšel, převládá obecná chiméra, že právě ticho je nejhezčí zvuk. Co vede lidi k této estetické utopii? Thoreau se zjevně nemýlil, když pokládal ticho za nejvhodnější situaci pro empatickou mezilidskou komunikaci. Ticho je aktivita a komunikace, častokrát mnohem cennější a efektivnější než řeč nebo produkce zvuků. „*Vlastně už ani není potřeba interpretovat, protože nejlepší interpretace, ta nejzávažnější a nejradikálnější, je pozoruhodně významné ticho.*“ (Gilles Deleuze–Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, London–New York 2004, s. 127.)

John Cage uvažoval o tichu v kontextu bipolární relace „aktivita/neaktivita“. Evidentně nebyl první, kdo se ubíral tímto směrem, protože i mnohé civilizace a domorodé komunity (např. balijští hindové) spojovali ticho s neaktivitou. Ve skutečnosti vůbec není lehké být tiše. Legendární *4'33"* je toho nejlepším důkazem. Cageův radikální koncept ticha (radikální samozřejmě jenom v kontextu západní hudební tradice) byl paradoxně mnohem hlučnější než jakékoliv futuristické *intonarumori* před ním, nebo postindustriální noisové skupiny po něm. Podobně jako Duchampovy ready–mady, které jí předcházely o čtyřicet let, i kompozice *4'33"* byla skvělou otázkou položenou ve správném čase a kontextu. Je možné na ni nahlížet jako na *milieu* vibrující mnoha významy, kde se americký smysl pro experiment setkává s evropskou (kompoziční forma a institucionální prezentace) a orientální (zenová tolerance a empatie vůči environmentálním aspektům veškerých procesů a situací) tradicí. Avšak význam skladby *4'33"* spočívá ve zjištění, že ticho neznamenaá absenci zvuků, ale je spíše aktivací citlivého naslouchání. „*Nikoliv snaha rozumět tomu, co bylo řečeno, protože, jestli bylo něco řečeno, pak jsou zvuky jen stíny slov. Prostě jen pozornost aktivitě zvuků.*“ (John Cage, *Silence*, Middletown 1973, s. 10.) Cageova estetická doktrína byla založena na premise, že každý zvuk (včetně ticha) je hoden poslouchání a jako takový je krásný. I ticho je nakonec nevyhnutelnou manifestací zvuku; v totálně zvukotěsném prostředí dokonce začínají znít naše uši.

Ticho má obrovský symbolický potenciál; v mnoha lidských aktivitách (komunikaci, hudbě, atd.) se stává relevantním znakem. Je zvukem a současně znakem, jelikož zvuky neslyšíme jenom fyziologicky, ale nasloucháme jim též psychologicky (podle určitých kódů), což jsou dva odlišné procesy. Interpretační poslouchání, se kterým Cage sváděl boj ve své „objektivní“ hudbě, transformuje nediferencovanou zvukovou realitu na významněnou kulturní „trofej“: „*...jelikož víme, že všechno je ve stavu vibrace, je možné slyšet nejenom houby, ale například i židle a stoly.*“ (Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage*, New York 1989, s. 90.) A tak můžeme naslouchat i „tichu“, přesto že ho ještě nikdo neslyšel.

Vizuální poéma **Davida Mosse** *1 Mossostich pro JC* má svůj původ ve zvukově–textové instalaci *23 způsobů, jak si ticho pamatovat, ale jenom jediný, jak ho zrušit*. Využívá a parafrázuje cageovskou formu mezostichu, spojuje antropologickou konstantu vyprávění příběhů, založenou na memorování a naraci, s neidiomatickou zvukotvorbou, založenou na nediskurzivním symbolismu prýštícím z momentální intuice a pocitů. Text se setkává s hlasem uvnitř záhybů paměti. **Pierre Hébert** opakovaně píše slovo/znak „silence“ s animační obsesí, jakoby chtěl zabránit petrifikaci zvuků — a tudíž i ticha — na psané znaky. Jeho napsaná ticha vytvářejí dlouhý cyklus a nervózní gesta za jejich dynamickými vzhledy prozrazují netrpělivé očekávání brzké animace. Způsob, jakým zapisuje známý cageovský symbol ticha **Marian Palla**, je mnohem statictější; je výrazem neokonceptuální rezignace na flexibilní digitální reprezentace, které dnes okupují prostory mysli a vytlačují z nich svěží jiskření. Pallovy vizuální parafráze Cageova konceptu *4'33''* zjemňují sice jeho akustickou břitkost, ale na druhé straně tím, že volí skromné médium (vyškrabování do hlíny, provázek v trávě), zdůrazňují právě obecnou platnost estetiky všednosti, kterou kdysi Cage přivedl málem až na úroveň zenových mistrů. S chytrým neokonceptuálním vtípem pracuje též **Philip Corner**. Jeho příspěvek je ale namířen proti institucionálním a komodifikačním základům světa umění, kterým se nevyhnula ani ta nejavantgardnější řešení. Corner má naprostou pravdu: Ne všechna ticha jsou od Johna Cage. Cage nemá na „ticho“ copyright, přestože svůj nenápadný a zároveň extravagantní kus vybavil opusovým číslem, partiturou a vydavatelskou licencí, čímž ho vlastně institucionálně adjustoval. Ticho nepatří nikomu, a přitom je každého z nás. Sdílet ho lze jenom v komunitě, stejně jako zvuky. **Conny Blom** se rozhodl otestovat instituci autorských práv do nejkrajnějších důsledků, když svých *4'33 minut ukradeného ticha* poskládal výlučně z pauz v nahrávkách klasické, jazzové a rockové hudby. Autorský problém, který zde, kromě poetického a estetického, nastolil, reaguje na absurdní fakt, že copyright se vztahuje na celé nahrávky včetně pauz mezi jednotlivými tracky či uvnitř nich. Blomův kus je tudíž extrémním uplatněním plunderfonické strategie v postsamplingové době. Po hluku elektrické kytary preparované rádiem přichází ticho kresby. **Keith Rowe** zná obojí velice dobře. V obou svých profesích, hudební i výtvarné, respektuje ticho jako neexistující strukturu životní praxe. Ba co víc, právě paradoxní ontologický status ticha využívá ve svém umění jako důležitý poetický princip. Je si zcela vědom, že stejně jako bez hluku, ani bez ticha by se neudálo nic podstatného. A to ani v životě ani v umění. Binární opozice, v kterých lidi reflektují realitu a komunikují, jsou zkrátka

Tyler Adams

If Valéry taught me that seeing is forgetting the name of the thing one sees, then it is surely Cage who taught me that listening is forgetting the name of the thing one hears.

Performing Silence

2009

silent video / video bez zvuku



Conny Blom

Så vitt jag vet var Alphonse Allais först, inte bara med att ställa ut en vit monokrom, men också med att komponera ett tyst musikstycke. Hans *Funeral March for the Obsequies of a Deaf Man* från 1897 föregriper John Cages *4'33"* med mer än 50 år, men med sitt fokus inställt på humor, misslyckades Allais fullständigt med att inse potentialen i vad som låg framför honom på notpappret. Medan Allais tysta stycke förblir ett fyndigt skämt, så är Cages *4'33"* en sonisk revolution och tystnaden har aldrig varit densamma sedan stycket först framfördes av David Tudor. Med detta stycke lärde Cage publiken att faktiskt lyssna, och även om långt ifrån alla fattade poängen under premiäruppförandet, kan betydelsen av *4'33"* knappast överskattas ett halvt sekel senare. Innan Cage var tystnaden trist och livlös, men nu är "tystnaden" något skimrande, klangfullt och vackert.

4'33 Minutes of Stolen Silence

2006

sound installation / zvuková instalace

CONNYY BLOM 4'33 MINUTES OF STOLEN SILENCE

CONNYY BLOM

4'33 MINUTES OF STOLEN SILENCE

Entirely based on pauses within recorded compositions of rock, jazz and classical music. Sampled silence that when enhanced proves to be far from silent.

Copyleft 2006

CONNYY BLOM 4'33 MINUTES OF STOLEN SILENCE



William Brovelli — Margaret Leng Tan

“ ”

— *William Brovelli*

**My life is defined as “AC/BC”... After Cage/
Before Cage.**

— *Margaret Leng Tan*

MLTVID 4'33"

2009

video installation / videoinstallace



Christopher Chew — Margaret Leng Tan

For someone like myself whose perceptive acuity is trained specifically in the visual and the textual, and not the tonal or even the acoustical, John Cage's works however exude thunderous excitement for their precision in ideas and execution in concepts. There is ultimately, an architectonic to his mode of production.

— *Christopher Chew*

My life is defined as “AC/BC”.... After Cage/
Before Cage.

— *Margaret Leng Tan*

Play Me, I'm Yours

2010

video and text / video a text



Philip Corner

**Some silences are not by John Cage.
My corner was never in his cage.**

Some Silences

2011

34 |

coloured marker on yellow handmade paper / barevný fix na žlutém ručním papíře

OME

are

not

by

JOHN CAGE

ILENCS

PHILIP

CORNER

JAN
2011

Pierre Hébert

Ce qui me touche le plus chez John Cage c'est que son oeuvre, dans sa substance et dans sa forme, est intrinsèquement une philosophie de l'art qui n'a aucun besoin d'un commentaire extérieur. Ainsi, c'est ce qui lui permet de décréter que le "silence" est une pièce de musique.

Silence — Hommage à John Cage

2011

36 | series of drawings on paper (part) / série kreseb na papíře (část)



Silence-5 hommage à John Cage avril 2011



Silence-8 hommage à John Cage avril 2011

Gordon Monahan

When I was a teenager in the early 1970s, a friend of mine told me about John Cage and his ‘silent piece’. I naïvely responded that I thought it was a silly idea, since playing a record of it would only produce the noise of surface scratches. Several years later, in 1978, I was attending the final class of a two-year-long course in music history, and my professor devoted that final class to covering the entire history of twentieth-century music, which he considered appalling, but he was obliged to teach it in order to satisfy the university’s curriculum. At one point he mentioned Cage, whom he laughed at, saying something like “he claims to be a composer” and that he once “composed” a piece that was silent. I was fascinated and stunned at the same time, and I recalled my friend trying to explain this to me years before. Immediately after that class, I went to the music library and checked out Cage’s books: “Silence”, “A Year From Monday”, and “M. I” spent the next several days reading these books, and during that time I conceived my first piece of sound art, for three reel-to-reel tape recorders. Needless to say, discovering Cage instantly changed the direction of my life.

Five Silent Studies

1981

38 | musical composition with score (part) / hudební kompozice s partiturou (část)

FIVE SILENT STUDIES

I

BEGIN VERY SLOWLY

..... CHOOSE ^{WHITE} KEYS AT RANDOM ..

SEMPRE PEDALE

..... POCO A POCO ACCELERANDO

..... AS QUICKLY AS POSSIBLE

..... POCO A POCO RALLENTANDO

... TEMPO PRIMO MOLTO RITARDANDO ...

The score consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff with notes and chords, and a grand staff (treble, bass, and a lower staff) with a continuous line and chords. The second system has a treble and bass staff with notes and chords, and a grand staff with a continuous line and chords. The notation includes various symbols like diamonds, 'x' marks, and vertical lines representing chords.

David Moss

I read *Silence* and *A Year from Monday* in college, hardly realizing then the power of the potion I was absorbing. It was the early '80s and often, while playing at Phill Niblock's Experimental Inter-media, we heard a high, infectious giggle at special musical moments — it was John Cage laughing with pleasure. Years later, John said to me, “you remind me of Demetrio Stratos”, and I laughed in pleasure with him.

1 Mossotic for JC

2011

40 |

printed and hand-written graphic on paper / tištěná a ručně psaná grafika na papíře

Marian Palla — Bruno

Zkomponoval ticho, pokazil několik klavírů
a sbíral houby. Obdivuji ho za to.

Hommage à John Cage

2011

42 |

soil painting on canvas and prepared branch / malba hlínou na plátně a preparovaná větev

(realization at the DOX Centre for Contemporary Art, Prague / realizace v Centru současného umění DOX, Praha)



Keith Rowe

Encountering Cage back in '82 where we (AMM) performed at his birthday celebrations in London, I was impressed by his encouragement and support for what we were doing, extraordinarily kind and generous, we talked about the use of the radio, he was encouragingly open as to the differing approaches, for the most part his influence came through Cardew and Tudor, the '61 recording of *Variations II* (Cage/Tudor) became most influential. I've come to feel that one of the most important aspects of one's life is to inspire others to make their work, John certainly achieved that.

A Drawing Between

2011

IRIS manipulated drawing / kresba manipulovaná IRIS technologií

Guitar Phase Two

1983–1990/2006

assemblage with prepared guitar / assembláž s preparovanou kytarou



Composition

*Could music be composed (I do not mean improvised) not writing it in pencil or ink?
The answer is no doubt Yes and the changes in writing are prophetic.*
John Cage, 1958

John Cage dreamt about objective “composing,” it means creating pieces of music deprived of the “likes and dislikes” of their authors. He suppressed subjective input in his music by involving disciplined applications of “chance” in his compositions. Cage derived his particular use of “chance operations” from the *I Ching*, the ancient Chinese book of divination. By asking questions of the *I Ching*, he was able to determine points on star charts, tune radios or determine imperfections in notation paper, that would then influence a composition and/or performance. For Cage, the dreamt-of realm of the “objective” compositions, in which he hoped to remove his intentional self-expression, lead finally to a realm of “subjective” representations. Systematic use of the “chance operations” is not chance anymore but becomes a method. And having no intention is intention as well. Removing the representation of his personal “likes and dislikes” produced attractive side effect: non-hierarchically organized sounds liberated the listener from prescribed standards of music and activated a new paradigm in listening (attention to the activity of sounds in themselves) at the end of which was sound ecology.

The indeterminist framework that Cage developed for composing provided a peculiar alternative to the conventional and unnatural bipolar scheme of “composition/improvisation” that had dominated Western music since the Renaissance. It may seem a paradox that Cage rejected improvisation, but it is a very personal mode of music making in which the artist’s ego is continuously present — and thus inappropriate to achieve Cage’s goal of a truly “objective” art. But the indeterminate and unpredictable elements of a musical process are basic features of improvisation. However, nobody can precisely determine the borders between composition and improvisation in music; the process of conceiving a composition in a composer’s mind includes many improvised acts. Perhaps Cage was himself caught in an elitist concept in which he deemed his chance-determined compositions to be a more valuable musical experience than more spontaneous forms of music making?

John Cage left us several texts dedicated specially to the topic of composition. The most relevant are: *Composition as Process*, *Composition* (both were written in 1958 as lectures and later published in John Cage, *Silence*, Middletown 1961.), and *Composition in Retrospect* (written and delivered as lectures in several versions between 1981 and 1988, and later published in a book [John Cage, *Composition in Retrospect*, Cambridge 1993.]). He considered structure

(empty form into which sounds and silences are put), form (the morphological line of the sound continuity), the method (means used to produce continuity), and materials (the actual sounds or silences arranged into a continuity) as the basic components of the compositional process. Formerly he viewed composition as “an activity integrating the opposites, the rational and the irrational, bringing about, ideally, a freely moving continuity within strict division of parts, the sounds, their combinations and succession being either logically related or arbitrary chosen.” (John Cage, *Silence*, Middletown 1973, p. 18.) Later, as indeterminacy became an important feature of his composing and time–duration an essential component in his music, he preferred the term “changes” to structure. He changed his profession; instead of being a composer (writing the notes on paper) he became an organizer of sounds (inventing methods of arranging sounds with respect to their physical essence). John Cage, the composer, became a philosopher.

Freedom From Happiness by **Sam Ashley**, subtitled as a “musical exploration of divination”, is a successful attempt by the musician, performance artist and mystic to bring about an unusual form, one questioning the idealized concepts of perfection and virtuosity in the framework of musical composition. Instead of skilfulness, so often emphasized and appreciated in the performing arts (as in sports), the piece features “luck” as a poetic and aesthetic category. Luck, so ignored or disregarded in “high” arts and sciences, belongs to human nature just as much as randomness, accident, and failure do. So, why not admit that luck can have a role in composition or performance? Can’t a composition be good or a performance successful due to luck? Without “trying to induce ‘mistakes’ by inventing a difficult task” Ashley composed a tricky framework, in which, due strangely to the reduction and simplification of the means used, the performer is caught in a trap of paradoxes. Does it sound too Cagean to you? *Threshold Music* by **Richard Teitelbaum** sounds even more Cagean, although it barely sounds. Dedicated to Cage, it evolves from his *4’33”*, shifting it to a broader environmental context. *Threshold Music* was inspired by the experience of living in an acoustically interesting area where the sounds of nature interacted with those produced by distant highway traffic and by a perceptive musician trying to match the volume of the heard situation (an attention to the activity of sounds). Performed in concert, this empathic composition–soundscape respects the sound specifics of the venue and its ambience, adding soft musical sounds over the sounds *in situ*, following the composer’s instruction to “play long sustained sounds on an appropriate instrument at the loudness of the environment or softer (or on the threshold of the audibility).” **Charlie Morrow’s** spectacular composition *Toot ‘N Blink*, for two fleets of boats tooting their horns and blinking their lights on command by radio DJs, is by contraries very loud. Written, performed, and broadcast live in Chicago on the occasion of John Cage’s seventieth birthday, it is a composed and scripted piece combining real–time maritime action with radio broadcast. It engages non–musicians (boat captains,

coxswains, and other marine operatives) to perform the vessel sounds (toots) and lights (blinks) in combinations according to the commands of a radio conductor operating from a place overlooking the harbour. The dynamic, moving structure of the sounds and lights is organized with respect to their physical essence. Cage, who witnessed the Chicago performance, appreciated it with a characteristic comment: "I prefer the blinks." In *100 Sounds for J. C.*, **Christian Wolff** showed himself to be a sympathiser with the democracy of liberated sounds. Subtitled as an "exercise" and scored for any instrument(s), the piece (or rather "bit of music" as its author called it) equalizes the tunings and transpositions, and offers players significant freedom in terms of dynamics, duration, and microtonal deviations. This is composition as a carefully considered dissemination of appropriate notes with enough free room to finalise the act of interpretation. The percussion trio *In Four Parts (3, 6 & 11 for John Cage)* by **Petr Kotik**, originally written for TimeTable Percussion ensemble, was directly inspired by the frank beauty of Cage's piano and percussion music. The clarity of compositional intention, the simplicity of the means used, and the expressional cogency based on rich musical experience connect Kotik's piece with that of Wolff. Both compositions are elegant in the sense of Cagean simplistic aesthetics and are indebted to him thanks for this inspiration. The extended cover version of Cage's beautiful song *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, based on James Joyce's text, accompanied by percussive sounds on closed piano, by **Arturas Bumšteinas**, also is indebted to Cage for the inspiration. Bumšteinas arranged the piece for voice (performed himself in Lithuanian language), woodwinds, violin, cello, guitar, keyboards, and percussion. Retitled *More Music for the Wonderful Widow*, it is more than a standard adaptation. In the tradition of Cage's famous *Cheap Imitation*, it transforms the original model with sense, empathy, and reverence to the currently recycled construct of postmodern *ars interpretandi*.



Deleuze and Guatari did not conceive of art composition not as a technical matter, but rather as an aesthetical (sensational) one. On the white wall of his studio, Ben hung up two, approximately one meter long, strips of toilet paper, vertically, and posed a long thin white metal pole with an empty beer can pulled up midway around it in between them. The bizarre composition–assemblage attracted me from the very moment I saw it, so I played with it each time I came to Ben's studio. I used to induce percussive sounds from it by lashing the thin pole with can against the wall in different rhythms and from different angles and distances from the wall. When Anna asked me to contribute an audio piece to an approaching Art's birthday event, it was clear to me at once that it would be precisely Ben's instrument I would use to create it. I kept putting off the recording of an improvised piece I had entitled *Death Knell for Art's Birthday*, that in the end I missed the January 17th deadline. When Ben left the studio he bestowed upon me my favourite instrument along with various other useless items he couldn't squeeze into his luggage. I hung the thin pole with can temporarily on the stand with the scores by the The Lazy Anarchists and listened with pleasure to how the draught played sounds on it from time to time. Was this precisely what Deleuze and Guatari meant by the composition of sensations?

Kompozice

Lze komponovat hudbu (nemám na mysli improvizovat) bez toho, aby se zapisovala tužkou nebo inkoustem?

Odpověď zní nepochybně „ano“ a změny v zapisování hudby jsou prorocké.

John Cage, 1958

John Cage snil o objektivním „komponování“, tj. o vytváření hudebních děl zbavených autorských „sympatií a antipatií“. Ve své hudbě potlačoval subjektivní vklad tím, že v kompozicích uplatňoval disciplinované aplikace „náhody“. Cage odvodil své osobité užití „náhodných operací“ ze staročínské věštické knihy *I-ťing*. Prostřednictvím *I-ťing* dokázal určovat body na hvězdných mapách, ladit rozhlasové stanice nebo využívat tiskové chyby a nedokonalosti na notovém papíře, které by ovlivňovaly komponování a/nebo interpretaci. Namísto vysněného světa „objektivních“ kompozic, zbavených intencionálních sebevyjádření, dospěl nakonec do říše „subjektivních“ reprezentací. Systematické využívání principu „náhodných operací“ již není náhodou, ale stává se metodou. A nemít záměr se náhle stává záměrem. Odstranění známek osobních „sympatií a antipatií“ dalo vzniknout přitažlivému vedlejšímu efektu: nehierarchicky organizované zvuky osobodily posluchače od předepsaných norem hudby a aktivovaly nové paradigma v poslouchání (pozornost aktivitě zvuků samotných), na konci kterého byla zvuková ekologie.

Indeterministický rámec, který Cage vyvinul pro komponování, poskytl osobitou alternativu ke konvenčnímu a nepřirozenému bipolárnímu schématu „kompozice/improvizace“, dominujícímu západní hudbě od renesance. Mohlo by se zdát paradoxní, že Cage odmítal improvizaci, ale tento velice osobní způsob muzicírování, kdy je nepřetržitě přítomné umělcovo ego, byl naprosto nevhodný pro Cageův cíl skutečně „objektivního“ umění. Nedeterminované a nepředvídatelné elementy hudebního procesu jsou základními črtami improvizace. Nikdo ostatně nedokáže přesně určit hranice mezi kompozicí a improvizací v hudbě; proces koncipování skladby ve skladatelově mysli zahrnuje mnoho improvizčních aktů. Možná, že Cage uvíznul v pasti elitářského konceptu, když se domníval, že jeho náhodně determinované kompozice představují hodnotnější hudební zkušenost než spontánnější formy hudební tvorby.

John Cage nám zanechal několik textů věnovaných speciálně tématu kompozice. Nejvýznamnější jsou: *Kompozice jako proces*, *Kompozice* (oba byly napsány v roce 1958 jako přednášky a později publikovány v knize John Cage, *Silence*, Middletown 1961) a *Kompozice v retrospektivě* (napsána a přednášena v několika verzích mezi léty 1981 a 1988 a později publikována knižně [John Cage, *Composition in Retrospect*, Cambridge 1993.]) Cage pokládal strukturu (prázdnou formu, do které jsou vkládány zvuky a pauzy), formu (morfologickou linii zvukové kontinuity), metodu (prostředky použité k vytvoření kontinuity) a materiál (skutečné zvuky nebo ticha uspořádané do kontinuity) za základní složky kompozičního procesu. Původně chápal kompozici jako „*racionální i iracionální činnost, která integruje protiklady a ideálně vyvolává volně plynoucí kontinuitu v rámci přísného rozdělení na části, zvuky, jejich kombinace a následnosti, jež jsou*

logicky usouvztažněny anebo náhodně vybrány.“ (John Cage, *Silence*, Middletown 1973, s. 18.) Později, když se indeterminace stala důležitým aspektem jeho komponování a trvání v čase podstatnou složkou jeho hudby, používal raději pojem „změny“ než struktura. Změnil profesi; ze skladatele (píšícího noty na papír) se stal organizátor zvuků (vynalézající metody uspořádání zvuků s ohledem na jejich fyzickou podstatu). Skladatel John Cage se stal filozofem.

Svoboda ze štěstí **Sama Ashleyho**, s podtitulem *Hudební průzkum věštění*, je úspěšný pokus hudebníka, performerera a mystika vytvořit neobvyklou formu, jež by zpochybnila idealizované pojmy perfekcionismu a virtuozity v rámci hudební kompozice. Místo řemeslné zručnosti, často zdůrazňované a oceňované v múzických uměních (jako by šlo o nějaké sporty), Ashleyho skladba pojednává „štěstí“ jako poetickou a estetickou kategorii. Štěstí, ve „vysokém“ umění a vědě zcela ignorováno či přehlíženo, patří k lidské podstatě stejně jako nahodilost, nehoda nebo omyl. Proč tedy nepřipustit, že i štěstí může sehrát roli v kompozici nebo předvedení? Nemůže snad dobrá kompozice či úspěšné provedení být také věcí štěstí? Aníž by se „snažil vyvolat ‘chyby’ vymyšlením těžkého úkolu“, Ashley zkomponoval zálužný rámec, ve kterém je účinkující, nečekaně kvůli redukci a zjednodušení užitých prostředků, chycen do pasti paradoxů. Zní vám to příliš cageovsky? To *Prahová hudba* od **Richarda Teitelbauma** zní cageovsky ještě víc, ačkoli vlastně skoro nezní. Je věnována Cageovi, vychází z jeho kusu *4'33"*, a posouvá ho do širšího environmentálního kontextu. Byla inspirována zkušeností života v akusticky zajímavé lokalitě, kde zvuky přírody vstupovaly do interakcí se zvuky vzdálené dálniční dopravy a zvuky vnímavého hudebníka, snažícího se odhadnout hlasitost slyšené situace (pozornost aktivitě zvuků). V koncertní verzi tato empatická kompozice–zvuková krajina respektuje zvuková specifika místa dění a jeho okolí, přidáváje kněmu *in situ* jemné hudební zvuky na základě skladatelova pokynu „*hraj dlouho trvající zvuky na vhodném nástroji v souladu s hlasitostí prostředí nebo tišeji (nebo na prahu slyšitelnosti)*.“ Spektakulární kompozice *Toot 'N Blink* **Charlieho Morrowa** pro dvě flotily lodí, které troubí a blikají podle povelů rozhlasových dýdžejů, je naopak velice hlasitá. Tento komponovaný a zapsaný kus, kombinující v reálném čase námořní akci s rozhlasovým přenosem, byl napsán, předveden a živě vyslán rozhlasem v Chicagu u příležitosti sedmdesátých narozenin Johna Cage. Angažuje nehudebníky (lodní kapitány, kormidelníky a ostatní námořníky), kteří spouštějí lodní zvuky (troubení) a světla (blikání) a jejich kombinace podle povelů rádiového dirigenta, operujícího z místa s výhledem na celý přístav. Dynamická, pohyblivá struktura zvuků a světla byla organizována s respektem k jejich fyzikální podstatě. Cage, který byl svědkem chicagské performance,

Sam Ashley

“A few words about John” ... I have a hard time with this. I’m a little too young to have known him personally so I’m not in a position to talk from that perspective. And though when he did the work that he did it was wonderfully radical, and that’s wonderful, yesterday’s radical innovation is always today’s golden cage (forgive the pun). That’s just the way it always works. In any case a scholarly study of John Cage is not what I do so I wouldn’t have much to offer in that direction either. Especially insofar as I obsess on the work I do today and don’t pay much attention to what came before. But there is one thing about John that I would like to comment on: I have the impression that he never compromised. Though I am, as I say, too young to have known him I have heard stories. For example I’ve heard that at one concert somebody from the audience tried to hit him with a chair, and putting that story together with what I know about his work, it seems that he was doing good things. This aspect of his life tends to be overlooked too I think today. I mean, for practical purposes the people who heckled him while he was performing are the people that today drop his name and try to associate themselves with his image. So I’ll say this: thanks John for everything you did to make it possible for me and so many others to do what we do today.

Freedom From Happiness

2003/2012

Freedom From Happiness

Transposed +2 octaves; play this part 2 octaves below where it is here shown.
Generated from MIDI note numbers: 21 23 24 26 28 29 31 33 (where note 60 = middle C).

Part I C# 21-33 +2

20

21

22

23

24

25

26

(c) 2003, 2007, 2010, 2012 by Sam Ashley

Freedom From Happiness

Transposed +2 octaves; play this part 2 octaves below where it is here shown.
Generated from MIDI note numbers: 21 23 24 26 28 29 31 33 (where note 60 = middle C).

Part II C# 21-33 +2

20

21

22

23

24

25

26

(c) 2003, 2007, 2010, 2012 by Sam Ashley

Freedom From Happiness

Transposed -2 octaves; play this part 2 octaves above where it is here shown.
Generated from MIDI note numbers: 92 94 97 99 101 102 104 106 (where note 60 = middle C).

Part I C# 92-106 -2

20

21

22

23

24

25

26

(c) 2003, 2007, 2010, 2012 by Sam Ashley

Freedom From Happiness

Transposed -2 octaves; play this part 2 octaves above where it is here shown.
Generated from MIDI note numbers: 92 94 97 99 101 102 104 106 (where note 60 = middle C).

Part II C# 92-106 -2

20

21

22

23

24

25

26

(c) 2003, 2007, 2010, 2012 by Sam Ashley

Arturas Bumšteinas

1994 — aisiais metais savo vidurinės mokyklos bibliotekoje užtikau muzikos istorijos knygutę, kurioje buvo vienas puslapis apie Keidžą. Iš to puslapio labiausiai man atmintin įstrigo du dalykai: „Atlas Eclepticalis“ kūrinio partitūros fragmentas, bei šokančio Merso Kaningemo fotografija. Kuklios bibliotekos dėka šie du vaizdai užsifiksavo mano atmintyje ir vaizduotėje, kaip tobuli teorinio bei praktinio kūrybingumo pavyzdžiai.

More Music for the Wonderful Widow

2011

“Nuostabioji aštuoniolikos pavasarių našlė“

**naktis, tylos burių nakty...
Izabelė....
senmiškių akys ir raktažolės plaukai
tyliai,
miškai neliesti,
samanų raudonžiedžio rasa
kaip tyliai tūno ji,
po gudobele, medžio dukra,
lyg laimingas lapas,
jyg vėjy rimstanti gėlė,
kaip greit ir noromis,
nes tuoj vėl tai nutiks,
laimėk, paverg ir vesk
kamuok mane!
giliai,
Dabar nurimusi miegi; Nakty
Izabelė
Sesė Izabelė
Šventoji Izabelė
ponia Iza
Gražioji našlė**

**„Wonderful Widow of Eighteen Springs“ by James Joyce
From English to Lithuanian translated by Arturas Bumšteinas**

Petr Kotík

One of my most important experiences with Cage was the scandalous performance of his *Song Books No. I, II* at the “June in Buffalo” festival in 1975 at the University of Buffalo. Julius Eastman, one of the members of the S.E.M. Ensemble at the time, either misunderstood or sabotaged the piece, and as there were no rehearsals (according to Cage’s instructions), it was discovered only during the performance. Cage erupted angrily, and the way he voiced his criticism must have been the strongest to date, as he pounded with a fist on a piano lid during the next day’s discussion of the event. This “crisis” helped me tremendously. I came to an understanding about the responsibilities of a performer, especially the one who is “in charge.”

In Four Parts (3, 6 & 11 for John Cage)

2009

IN FOUR PARTS

3, 6 & 11 (for John Cage)

PART I

Percussion 1

3D *p - poco f* *ff* *p*
*accel. . . . ritard (from extremely slow to extr. fast to slow - the whole process circa 15 sec.) **

* *sempre* Glock

3 ChG
 * *sempre*

SD
 * *sempre*

Percussion 2

Cr *p - poco f* *ff* *p*
*accel. . . . ritard (from extremely slow to extr. fast to slow - the whole process circa 15 sec.) **

3D
 * *sempre*

2W
 * *sempre*

Vib
 * *sempre*

Percussion 3

SD *p - poco f* *ff* *p*
*accel. . . . ritard (from extremely slow to extr. fast to slow - the whole process circa 15 sec.) **

3 ChG
 * *sempre*

Ch
 * *sempre*

SD
 * *sempre*

* * Start the piece rather loud. Later on, introduce *p*, but return intuitively to *f*

3 ChG Cy

3
 * *sempre* * *sempre*

Glock Ch
 * *sempre* * *sempre*

TD SD
 * *sempre* * *sempre*

Ch
 * *sempre*

2W
 * *sempre*

3 ChG
 * *sempre*

Ch
 * *sempre*

Perc. 1

Perc. 2

TD
 * *sempre*

Cr Cr Cr Vib
 * *sempre* * *sempre* * *sempre* * *sempre*

3 ChG Cy 3 ChG
 * *sempre* * *sempre* * *sempre*

Vib
 * *sempre*

Perc. 3

3 ChG 3 ChG 3 ChG 3 ChG 2W 3 ChG
 * *sempre* * *sempre* * *sempre* * *sempre* * *sempre* * *sempre*

3D BD 3D BD
 * *sempre* * *sempre* * *sempre* * *sempre*

©2009 Srajer

Charlie Morrow

Here are the 3 sentences on John Cage:

John Cage

O n age

H a!

Toot 'N Blink Chicago

1982

58 |

musical composition with score (part) / hudební kompozice s partiturou (část)

5.

2301

9

NOTE:
THE TOOT'N BLINK SEQUENCE IS INTERRUPTED EVERY TWO MINUTES
BY CONVERSATION WITH THE NIGHT SQUADRON COMMANDER.
IDEALLY THE FULL SEQUENCE IS COMPLETED IN THE
TEN MINUTES THAT THE NIGHT SQUADRON TAKES TO ARRIVE.
WHEN THE NIGHT SQUADRON ARRIVES, THE SEQUENCE STOPS
EVEN IF INCOMPLETE.

TOOT'N BLINK CHICAGO.

Boat 1, TOOT. Boat 1, BLINK. Boat 1, TOOT'N BLINK.

Boat 1, TOOT. Boat 2. TOOT. Boat 1, BLINK. Boat 2, BLINK.

Boats 1 and 2, TOOT'N BLINK.

B 1 T. B 2 T. B 3 T. B 1 BK. B 2 BK. B 3 BK. B 1,2 & 3 T'N BK.

B 1 T. B 2 T. B 3 T. B 4 T. B 1 BK. B 2 BK. B 3 BK. B 3 BK.
Boats 1, 2, 3 & 4 TOOT'N BLINK.

B 1 T. B 2 T. B 3 T. B 4 T. B 5 T.
B 1 BK. B 2 BK. B 3 BK. B 4 BK. B 5 BK.
Boats 1, 2, 3, 4 & 5 TOOT'N BLINK.

B 1 T. B 2 T. B 3 T. B 4 T. B 5 T. B 6 T.
B 1 BK. B 2 BK. B 3 BK. B 4 BK. B 5 BK. B 6 BK.
Boats 1, 2, 3, 4, 5 & 6 TOOT'N BLINK.

B 1 T. B 2 T. B 3 T. B 4 T. B 5 T. B 6 T. B 7 T.
B 1 BK. B 2 BK. B 3 BK. B 4 BK. B 5 BK. B 6 BK. B 7 BK.
Boats 1, 2, 3, 4, 5, 6 & 7 TOOT'N BLINK.

B 1 T. B 2 T. B 3 T. B 4 T. B 5 T. B 6 T. B 7 T. B 8 T.
B 1 BK. B 2 BK. B 3 BK. B 4 BK. B 5 BK. B 6 BK. B 7 BK. B 8 BK.
Boats 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 and 8 TOOT'N BLINK.

B 1 T. B 2 T. B 3 T. B 4 T. B 5 T. B 6 T. B 7 T. B 8 T. B 9 T.
B 1 BK. B 2 BK. B 3 BK. B 4 BK. B 5 BK. B 6 BK. B 7 BK. B 8 BK. B 9 BK.
Boats 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 & 9 TOOT'N BLINK.

B 1 T. B 2 T. B 3 T. B 4 T. B 5 T. B 6 T. B 7 T. B 8 T. B 9 T. B 10 T.
B 1 BK. B 2 BK. B 3 BK. B 4 BK. B 5 BK. B 6 BK. B 7 BK. B 8 BK. B 9 BK. B 10 BK.
Boats 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 & 10 TOOT'N BLINK.

Richard Teitelbaum

John Cage is my main man!

For Shakuhachi / Threshold Music (for John Cage)

1973–1974

Christian Wolff

What can I still say about John Cage?

I love his work, all of it, as I always have, and himself. But feel no need to further it, as, long ago, along with others, I talked and wrote about it, introduced it to people, and performed it. Now it doesn't need that from me (but I still enjoy performing it). Others — in quite large numbers — have taken over those activities. Though I don't feel it that way, I know that for a long time, and still, I'm regarded by some as in his shadow, that youngest member of the New York cohort (Cage, Feldman, Brown), who now happens to be the sole survivor. (The cohort should include David Tudor, as, in the early years, the performer for whom we wrote and because of whom we wrote much of what we did write; and the dancer and choreographer Merce Cunningham, in whose work we could take in something visual and physical, which our music might be together with, or counterpoint.)

I don't want to repeat stories (quite a few) I've told elsewhere.

Alright, I will say this much: the important qualities he represented:

experiment — keep trying new things, change, extend your invention;
discipline — a form of letting go of the self, working systematically and hard;

attentiveness — regard everything alertly, use your intelligence;
make music as your life in the world, which also entails thinking about and (in ways you find possible) acting socially and politically in a principled way (he'd say, act with conscience);

comedy, not tragedy;

listen to everything — in his music the wonderful empty spaces, and the extreme quantities of sound and activity layers;
elegance.

John Cage Note(s) [Exercise 34]

2012

62 | score for musical composition / partitura hudební kompozice

1) 2) 3) 4)

{ TOGETHER, OR NOT NUMBERED PHRASES IN ANY SEQUENCE INSTRUMENT(S) FREE ALL CLEFS, TRANS-POSITIONS

IF PERMISSION, READ NOTES AS PITCHES, OR NOT

4) CONTINUED 6) 7) 8)

9) 10) 11) 12)

CHORD OR (AND) ALTERNATE

JOHN CAGE NOTES (EXERCISE 34) 13) 14)

{ 15) 16) 17) 18) 19)

{

{

{

Indeterminacy

Most people who believe that I'm interested in chance don't realize that I use chance as a discipline. They think I use it ... as a way of giving up making choices. But my choices consist in choosing what questions to ask.
John Cage, 1978

After his personal experience with the anechoic chamber at Harvard University in 1951, where Cage, in spite of the sound-proofness of the device, heard two sounds, caused by his nervous system and his blood circulated, found himself at a fateful crossroad: whether to follow the path of intentional music making, like other musicians did, or to try the unknown path of non-intentions. Having started to work on *Music of Changes*, a long and complex piece composed for pianist David Tudor, Cage decided to determine the positions, durations, dynamics, tempi, and density of sounds by tossing coins to access the hexagrams of the *I Ching (Book of Changes)*, the ancient Chinese book of divination, a copy of which had recently been given to him by composer Christian Wolff. After composing the *Music of Changes*, Cage's use of what he called "chance operations" based on the *I Ching* became the main strategy of all of his creative production not only in music but also in his writings, theatre pieces, and visual artworks. The meditative process of Cage's use of chance operations (aleatorics) undoubtedly guided him toward introducing a greater role for "indeterminacy" into his work, through which the performers were allowed to contribute individual interpretive elements to the performance of a score, assuring that it would never be performed the same way twice. Cage had simply discovered in indeterminacy a composed form with unpredictable outcomes. "Chance operations" and "Indeterminacy" became the well-known trademarks of his work. Indeterminacy is philosophically grounded in Cage's intensive interest in Zen Buddhism. Non-intentionality he professed was connected with strict discipline. His elaborated indeterminist compositions, with destabilized and decentralized structure and suppressed intentionality, can be viewed as formal prototypes of *opera aperta*, established later in art poetics and aesthetics as a legitimate and useful category.

Cage's famous lecture on *Indeterminacy* (1959), included in book *Silence* (John Cage, *Silence*, Middletown 1961.), was not conceived as a theoretical or philosophical treatise, but as a collection of ninety short stories each with a Zen-like point. Like the *Mumonkan*, a collection of 48 Zen Koans, or short anecdotal texts from 13th century, that illustrate moments of enlightenment of great Zen Masters, Cage suggested that they can be read spontaneously in random order, like "one reads

newspapers." But unlike most newspapers they are lovely: *On Christmas Day, Mother said, "I've listened to your record several times. After hearing all those stories about your childhood, I keep asking myself, 'Where was it that I failed?'"*

The story hidden behind the participatory piece *Blackjack for Drinkers* by **Ben Patterson**, connects his personal experience of meeting with Cage with the playful and humorous poetics of Fluxus. Not everybody is that lucky to have play poker and drunk scotch with the legend of modern arts; Patterson will be happy to share this experience with you. So, take this extraordinary opportunity and enjoy gambling with the Fluxus croupier and a taste of good whisky. **Kris Vleeschouwer's** goldfish tosses the dice instead of you; of course unknowingly and thus without intention. An algorithm cast with the throw of three dice is totally dependent on the erratic biorhythm of the fish swimming in a small aquarium situated nearby. Vleeschouwer interactively interconnected two installations in order to achieve an aleatoric effect referring to Cage's compositional method as well as to the philosophy of indeterminism. The processual installation by **Lee Ranaldo** and **Zeger Reyers** invites visitors to listen to hallucinogenic mushrooms grow. It directly refers to Cage's sonophilia as he also once wished to amplify a vegetation processes, especially that of mushrooms. Ranaldo and Reyers's *De/Composition for John* can serve as a nonconventional score as well, because the mycelium, from which their mushrooms are growing, was in the beginning covered with an empty notation draft in the shape of an infinity sign, creating changing rhizomatic structures of biological "anti-parallelism". Horizontal lines on a pair of monotypes by **Milan Adamčiak** are the results of completely different, although chance operations as well. The author, a long time scholar and admirer of Cage's work, achieved them after a longer repetitive application process using chemical means onto tar paper, which was originally intended as a mere subgrade for other layers. But the specific consistence of tar paper and its chemical reactions caused totally different, unexpected effects. The artist respected the resistant behaviour of the medium as a natural thing and he conformed his original intention to it. Cage's often repeated words "imitation of nature in her manner of operation" comes to mind in this case again. Anyway, purpose gave birth to other purposes and new structures finally became beautiful scores. **Jiří Šigut** also "relies" on the unpredictable help of chemical reactions in his photographs. Their exposition time is determined by length of recorded Cage's compositions, in this case by *Music for Marcel Duchamp*. Apparently, to take photographs of the act listening is possible also as a metaphor for temporality. The visual imprint of reality becomes a kind of event determined by a medium immanent to music — time,

whereas the medium of image is identified with processuality and its visual structure is paradoxically totally dependent on the duration of musical recording. In other words, the static photographic image catches a sound reality as an auditory act. Whereas Adamčiak's *Klangspuren* aspire to represent physical aspects of sound, the ambition of Šigut's photo-events is to evoke phenomenological characteristics of invisible listening. The silent animation of **Hassan Khan** from the free series *I am not what I am* is in a way auto-referential. It refers to the digital representation of 2-dimensional space of its own existence that it linearly creates in order to be later absorbed by this space, dividing it constantly into smaller and smaller spaces. This geometric-phenomenological paradox could be on a philosophical level expressed through the ambivalent relation "determinism-indeterminism": the repeated defining of space coordinates leads finally to the phenomenological collapse of the space. The experimental documentary by **Sabine Groschup** (*JC{639}*) is quite unique. With the help of chance operations she has decided to change the temporal organization of the final appearance of her work which is not at all abstract; conversely, using conventional methods of filmmaking it narratively features one short phase of the performance of Cage's composition *ORGAN²/ASLSP* (1987) in the St. Burchardi Church in Halberstadt, Germany that supposed to last 639 years. But Groschup has arrayed the film's 89 scenes (because of 89 notes of the composition) randomly; and she intends to perform this action 89 times in the near future, asking different persons to draw each time, and so 89 different versions of her film will be made. As in many of Cage's works, nonlinear constructing and the flowing of narration, caused by chance interventions, provided the film with a surprising structure that does not lack semantic nor aesthetic qualities.



One day Phill wanted to play a cassette tape with his brand new guitar piece for me. As I didn't have cassette deck at my home (personal computers were not available in those days to us), the only possibility to listen to Phill's piece was to play it on his car's cassette player. So we got into the car, put on the music, and started driving toward the Slovak-Hungarian border where we intended to dine at a fisherman's restaurant. At the moment the piece was over, Phill said: "Look, we are in a violin." And we really were. We had just passed a sign indicating the name of the village Violín that later, thanks to this story, became the permanent seat of The Rosenberg Museum.

Neurčenost

Většina lidí, kteří věří, že se zajímám o náhodu, si neuvědomuje, že náhodu používám jako disciplínu. Myslí si, že ji používám ... proto, abych nemusel dělat volby. Moje volby ale spočívají ve výběru otázek, které je třeba položit.

John Cage, 1978

Po osobní zkušenosti s anechoickou komorou na Harvardově univerzitě v roce 1951, kde Cage navzdory zvukotěsnosti zařízení slyšel dva zvuky, způsobené jeho nervovou soustavou a krevním oběhem, se ocitl na osudové křižovatce: zdali se ubírat cestou intencionálního vytváření hudby, jak to dělali ostatní hudebníci, nebo vyzkoušet neznámou cestu nezáměrnosti. Když začal pracovat na *Hudbě proměn*, dlouhé a složité skladbě zkomponované pro klavíristu Davida Tudora, rozhodl se určovat pozice, trvání, dynamiku, tempa a hustotu zvuků házením mincí, což mu usnadnilo přístup k hexagramům *I-ťing* (*Knihy proměn*), staré čínské věštecké knihy, jejíž kopii mu v tom samém roce daroval skladatel Christian Wolff. Po dokončení *Hudby proměn* se používání „náhodných operací“, jak to nazval, založených na *I-ťing*, stalo hlavní strategií celé jeho tvorby, nejenom v hudbě, ale také v textech, divadelních kusech a vizuálních dílech. Meditativní proces používání náhodných operací (aleatorika) bezpochyby přivedl Cage k tomu, že ve svém díle přisoudil větší roli „neurčenosti“, díky které bylo interpretům umožněno přispívat k provedení partitury individuálními interpretačními prvky, což zaručovalo, že skladba nikdy nebude provedena stejným způsobem dvakrát. Cage zkrátka v neurčenosti objevil komponovanou formu s nepředvídatelnými výstupy. „Náhodné operace“ a „neurčenost“ se staly dobře známými ochrannými známkami jeho díla.

Neurčenost je filozoficky ukotvena v Cageově intenzivním zájmu o zen buddhismus. Nezáměrnost, kterou vyznával, byla spojena s přísnou disciplínou. Na jeho propracované indeterministické kompozice s destabilizovanou a decentralizovanou strukturou a potlačenou intencionalitou lze pohlížet jako na formální prototypy *opery aperty*, ustanovené později v umělecké poetice a estetice jako legitimní a užitečná kategorie.

Cageova slavná přednáška *Neurčenost* (1959), zahrnutá do knihy *Silence* (John Cage, *Silence*, Middletown 1961.), nebyla koncipována jako teoretické či filozofické pojednání, nýbrž jako sbírka devadesáti krátkých příběhů, každého se „zenovou“ pointou. Podobně jako *Mumonkan*, sbírku 48 zenových kóanů, čili krátkých anekdotických textů z 13. století ilustrujících

momenty osvětlení velkých zenových mistrů, Cage navrhoval, že i jeho příběhy lze číst spontánně v náhodném pořadí, jako „*když se čtou noviny*“. Na rozdíl od obsahu většiny novin, jsou však jeho příběhy příjemné. Například: *O Vánocích matka řekla: „Několikrát jsem si poslechla tvoji desku. Když jsem slyšela všechny ty příběhy z tvého dětství, musím se sama sebe ptát: „Kde jsem udělala chybu?“*

Příběh, který se skrývá za participačním kusem **Bena Pattersona** *Blackjack pro pijáky*, spojuje jeho osobní zkušenost setkání s Cagem s hrou a humornou poetikou Fluxu. Ne každému se poštěstí hrát poker s legendou moderního umění a popíjet u toho skotskou; Patterson se s vámi o tuto zkušenost rád podělí. Využijte proto jedinečné příležitosti a vychutnejte si požitky z hazardní hry s fluxovým krupiérem i chuť dobré whisky. Zlatá rybka **Krise Vleeschouwera** ale hází kostky místo vás; samozřejmě nevědomě, a tudíž nezáměrně. Algoritmus vrhu třemi kostkami zcela závisí na nevyzpytatelném biorytmu jejího plavání v malém akváriu opodál. Vleeschouwer interaktivně propojil své dvě instalace, jenom aby docílil aleatorického efektu odkazujícího na Cageovu kompoziční metodu i filozofii indeterminismu. Procesuální instalace **Lee Ranalda** a **Zegera Reyerse** vyzývá návštěvníka, aby se zaposlouchal do růstu halucinogenních hub, což je přímý odkaz na Cageovu sonofilii, protože i on kdysi toužil amplifikovat vegetační procesy, zejména hub. Randalova a Reyerseova *De/Kompozice pro Johna* může ale sloužit i jako nekonvenční partitura, jelikož houby vyrůstají z podhoubí, pokrytém prázdnou notovou osnovou ve tvaru ležaté osmičky, znaku nekonečna. Tím, jak osnovu prorůstají, vytvářejí proměňující se rizomatické struktury biologického „anti–paralelismu“. Horizontální linie na páru monotypů **Milana Adamčiaka** jsou také výsledkem náhodných operací, i když naprosto odlišných. Autor, dlouholetý znalec a obdivovatel Cageova díla, jich docílil po delším opakovaném aplikování chemických prostředků na térový papír, jenž měl být původně jenom podkladem pro jiné vrstvy. Specifická konzistence térového papíru a jeho chemické reakce ale způsobily zcela jiné, neočekávané efekty. Autor respektoval rezistenční chování média jako přirozenou věc a podřídil mu svůj původní záměr. I v této souvislosti se nám vybaví Cageova mnohokrát opakovaná slova o „imitování přírody ve způsobu jejího fungování“. Záměr zplodil jiné záměry a z nových struktur se nakonec staly nádherné partitury. Na nepředvídatelnou pomoc chemických reakcí „spoléhá“ i **Jiří Šigut** ve svých fotografiích. Doba jejich expozice je daná délkou nahrávek Cageových kompozicí,

Milan Adamčiak

**Cageovým zámerom bolo nemať zámer.
Mojím zámerom je, naopak, mať čo možno
najviac zámerov.**

Klangspuren I (Ad honorem John Cage)

2011

mixed media — chance [chemical and physical] operations on tar paper / kombinovaná technika — náhodné [chemické a fyzikálne]
operace na térovém papíře



Sabine Groschup

Wenn ich an John Cage denke, dann fallen mir als erstes Laurie Andersons Worte ein:
„Once I met a wise old man!“
Ich habe John Cage leider nie getroffen, dafür: um so mehr sind seine Ideen auf mich getroffen. So fällt auf mich zu der Zufall und es umgibt mich die Idee mit dem Zufall zu arbeiten.

(JC{639})

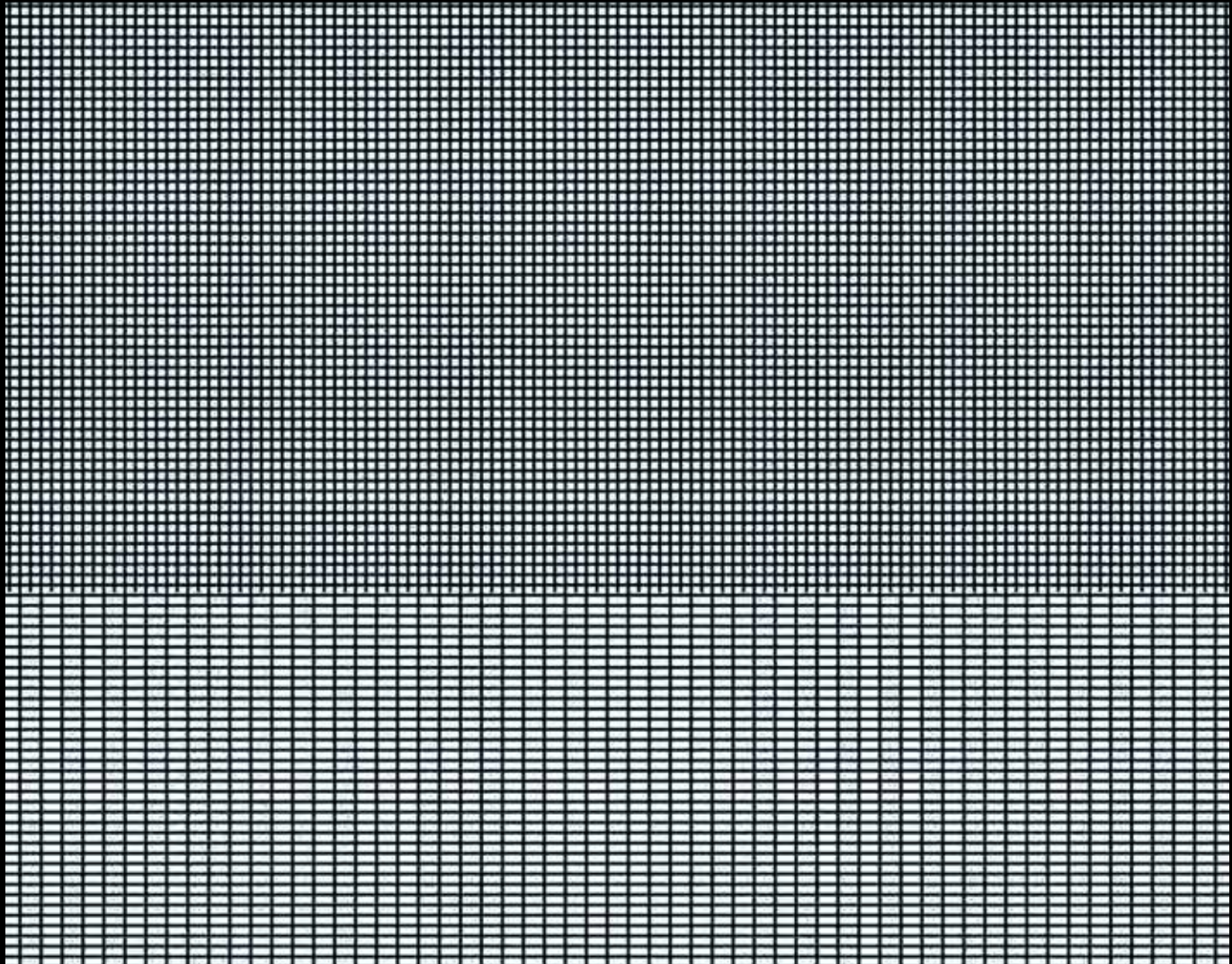
2012

an experimental documentary on John Cage's "ORGAN²/ASLSP" at the St. Burchardi Church in Halberstadt, Germany /
experimentální filmový dokument o projektu Johna Cage „ORGAN²/ASLSP“ v kostele Sv. Burcharda v německém Halberstadtu



Hassan Khan

عندما كنت في السادسة أو السابعة عشر من عمري في أوائل التسعينيات بحثت عن كتاب جون كيج "صمت" في المكتبة الجامعية، فعندما وجدته فتحت الكتاب و سقط فوراً في النص. ومع ذلك لم تسنح لي الفرصة للاستماع لموسيقاه حتى عام ١٩٩٥ وقد كنت تخرجت من الجامعة و سافرت إلي خارج البلاد فوجدت في مكتبة عامة تسجيل لعدة أعمال منها "السوناتا الثانية عشر" و "كتاب الأغنية الأولى والثانية والثالثة" و "كلمات فارغة" فقت بنسخهم من القرص المضغوط إلي شريط كاسيت أخذته معي عند العودة لمصر، فكانت هذه الموسيقى لأذني شديدة القرب و لكنها في ذات الوقت غريبة ومدهشة .



Ben Patterson

I first met John Cage at Mary Bauermeister's Atelier in Cologne, Germany in early June 1960. This meeting changed my life forever. In the 1970's I enjoyed many Saturday night poker games with John and others at the Gate Hill Coop, Stony Point, New York. These evenings changed my life forever. In the early 1980's I witnessed John at a rehearsal of the Westchester (New York) Symphony. This experience changed my life forever.

Blackjack for Drinkers

2011

76 |

installation using the materials and rules for playing a game / instalace z různých materiálů a pravidel pro hru
(realization in freiraum quartier21 INTERNATIONAL, MuseumsQuartier Wien / realizace ve freiraum quartier21 INTERNATIONAL, MuseumsQuartier Wien / Videň)



Lee Ranaldo — Zeger Reyers

Caged Thoughts

I remember John talking about how he didn't like to listen to a record more than once. What was the point? If one gave oneself over to the experience the first time, then why repeat? He didn't really care for the idea of music as 'fixed in time' on a black platter. He said he'd rather open the window and listen to the trucks rolling by, or whatever else was coming in—the constantly changing music of NOW rather than a packaged simulacra of 'then'. Of course that's the real idea behind 4'33" — it's not a silent piece at all—there is always sound! Those comments have long stayed with me, in spite of the fact that I love both making records and playing records—often the same ones over and over again. In 1982 I performed with Glenn Branca's large ensemble at New Music America in Chicago. Cage was also in Chicago that year. I'm not sure if it was the first time John had heard Glenn's music or not, but after seeing our performance he made some comments to the effect that it was a form of 'musical fascism' (with Glenn as all-powerful conductor *pulling* this music out of his ensemble), and for that he felt uneasy, uncomfortable with it. His comments caused quite a little stir at the time, perhaps more so than he intended, but it's clear that his interest was in trying to move music in a different direction, away from the dominance of the composer/conductor and towards a much more 'Zen' or 'landscape' approach to sound creation and presentation, much closer to the unorchestrated randomness of the trucks rolling by outside his windows...

My friend, the Portuguese composer Rafael Toral, once told me his story of being a young composer, back in 1992, and writing to Cage to request permission to stage a piece of his in Lisbon. This was in the days before email (I don't know if John ever used email) and he sent his letter off to John and Merce's Westbeth address. Some time passed and he heard nothing, and then that summer it was announced that Cage had died. As well as sorrow for the death of the great composer, my friend felt a sadness at not having been granted permission to go ahead with his version of John's piece. He assumed he'd have to forget the idea. However, a week or so later, a letter came in the mail. John *had* written him, giving his approval. Somehow that story always reminds me of the often-surprising nature of John's music.

— Lee Ranaldo

Quite a while ago I've heard about the possibilities of some kind of fungi being able to move, in search for goodies, with a simple kind of 'brain' /... and on top of that they can move back and front between a singlecellular and a multicellular stage.

That's my symbol of freedom for John.

"Fungi will always walk the Water Walk"

— Welcome the Myxomycetes —

<http://blog.wildyorkshire.co.uk/tag/myxomycetes/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Slime_mould

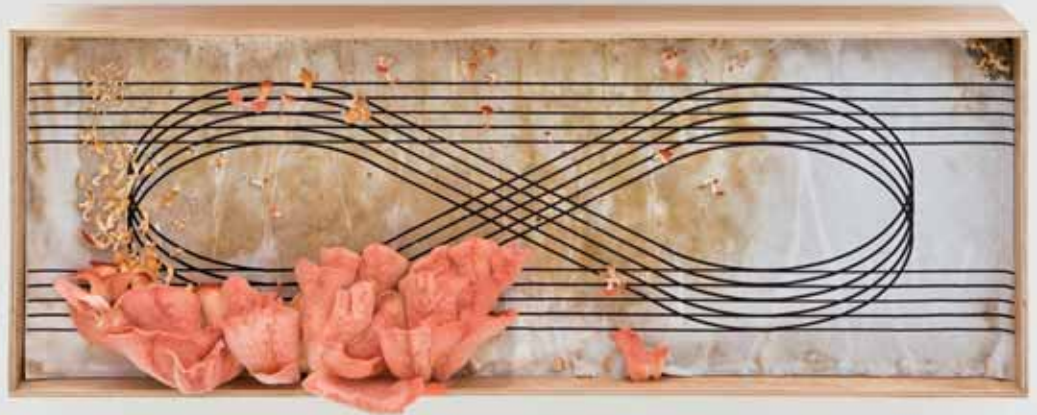
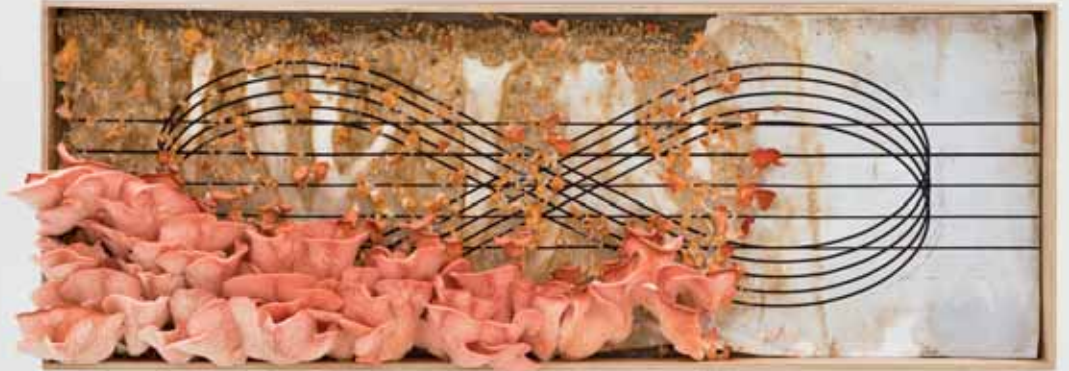
— Zeger Reyers

De/Composition for John (listen ... to the mushrooms grow)

2011–2012

process installation with project sketch / procesuální instalace s projektovou skicou

(realization at the DOX Centre for Contemporary Art, Prague / realizace v Centru současného umění DOX, Praha)



Jiří Šigut

Snaha o co největší omezování mých vstupů a autorského vlivu při vzniku díla spolu s přiznáním náhody jako rovnocenného partnera — tak by bylo možné shrnout ovlivnění mé tvorby myšlenkovými postupy a přístupy skladatele Johna Cage. Jedině tak mohly vzniknout ve druhé polovině 80. let i mé fotografie záznamů přehrávání jeho skladeb.

John Cage — Music for Marcel Duchamp

6. 10. 1987

80 | silver print / fotografie na bromostříbrném papíře



Kris Vleeschouwer

De teerling is geworpen!

Beautiful Day / Goldfish I

2006/2012

two-part interactive and kinetic installation / interaktivní a kinetická instalace o dvou částech

(realization in freiraum quartier21 INTERNATIONAL, MuseumsQuartier Wien / realizace ve freiraum quartier21 INTERNATIONAL, MuseumsQuartier Wien / Vídeň)



Anarchy

Every being is the Buddha just as, for the anarchist, every being is a ruler.
John Cage, 1982

Cage was convinced of the social nature of music and art in general. This belief became ritualistic will for him, driven through his creation, brought finally to environmentalist strategies and participatory art forms. But he did not trust organized forms of government; he was a dour individualist with an anti-institutional approach. He wouldn't sign petitions, even when he agreed with their content. He preferred meaningful activity to critical or negative action. When asked about his political affiliation, he used to reply: "I am an anarchist." He was a proponent of nonviolent social change; he found models for this in the development of modern art: "The reason why we know we could have nonviolent social change is because we know we have nonviolent art change. We mustn't believe that you can only change by killing because you can also change by creating." (Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York 1989, p. 263.) This was certainly a naive concept, inspired by Thoreau's individualist anarchism and environmentalism and based on a quasi-Christian vision of the inherent goodness of human beings. Nevertheless, the concept contributed to Cage's profound belief in the gradual ethical self-regulation of humankind and the significant role that science, technology, media, and art play in the further cultivation of mankind. Although he considered himself an anarchist, his social philosophy was far from the radical anarchist proposals for organizing society; in fact, he (unlike Thoreau) voted. Cage professed his ideals were "the general presence of intelligence among human beings, and the nonobstruction of nature (ecology)," in a questionnaire to Jacqueline Bossard in 1970. (*Ibidem*, p. 285.)

Cage collected various statements on anarchism. In January 1988, he delivered a lecture in New York City entitled *Anarchy* (published in 2001 by Wesleyan UP). As on numerous previous occasions, he structured his text in mesostics using other authors' thoughts, in this case those of anarchists and freethinkers. And again he asked his reliable friend the *I-Ching* for help by exposing statements by Bakunin, Fuller, Goldman, Kropotkin, Malatesta, Whitman, and Tolstoy to its hexagrams (before he did so, Andrew Culver converted the *I-Ching* into a computer program entitled IC). Rather than a clear

formulation of political orientation, the twenty mesostics of *Anarchy* manifest Cage's poetical indeterminism. His version of anarchism fit more with his open poetics than with radical social proposals. It expressed itself mainly in the inventive applications of chance operations in creative processes and partly also in his pragmatic life philosophy. He didn't want to harm other beings, and he continued to emphasize the reasonable and balanced division of "utilities" which he considered the strongest motivational factor of human existence and activity in the global village: "We don't need government. We need utilities: air, water, energy, travel and communication means, food and shelter. We have no need for imaginary mountain ranges between separate nations. We can make tunnels through the real ones. Nor do we have any need for the continuing division of people into those who have what they need and those who don't. ... We must give all the people all they need to live in any way they wish. Our present laws protect the rich from the poor. If there are to be laws we need ones that begin with the acceptance of poverty as a way of life. We must make the earth safe for poverty without dependence on government." (John Cage, *Anarchy*, Middletown 2001, p. VI.) A beautiful example of Cage's creative anarchism is his *Radio Music* (1956), a composition in which one to eight performers tune particular radios, one radio to each performer, to the broadcasting frequencies determined in chronological order for single parts (radios) by score. In his own words, Cage composed the piece as a kind of defensive reaction against the proliferation of portable radios that had become fashionable in the 1950s in America, contaminating public space with their intrusive sounds. Through the anarchic appropriation of disturbing sounds, he fulfilled his lifetime desire for a philanthropic-ecological synthesis which he aimed to achieve by patiently breaking the unnatural dichotomy of "acceptable/unacceptable".

Christian Marclay also works with anarchically distributed sounds — ring tones and the melodies of mobile phones — that dominate public and private space, in his instructive participatory concept *Calls for Cage* (2011). A floating environment of indeterminist sound representations, generated randomly by visitors' input, has become a suitable ambient accompaniment to the overall exhibition. The sound piece *Thresholds and Fragile States* (*September 11, 2011*) by **David Dunn**, from the same year, was intended as a simulation of a self-organizing sonic system generated live with

the help of non-linear chaotic oscillators, and as such it intends to evoke a biological environment capable of self-organization on a primary existential level. Chaos meets rhythm in space, called *chaosmos* by Deleuze and Guattari. It is up to the sensible and thoughtful listener as to whether this is, by nature, the same space to which Dunn invites us; in any case, the dynamic interactions, between sound as well as philosophies, between the electronically generated environment and the perceptual habits and mental associations of the listeners, are very attractive. The chaotic structure of the twin axial drawings by **George Quasha** (2011) is, as well, the embodiment of the author's imagination of the representation of self-organizing configurations. In spite of the fact that chance contributed to their origin, they are not the result of rigorously applied chance operations. They arose out of a drawing performance during which both hands simultaneously draw in continuous movements from the centre of the body according to the axial principle with three different-sized brushes dipped in four separate colours. They thus correspond with the principle of intuitive indeterminism rather than with the Cagean aleatoric method of composition.



This year, some of my friends and acquaintances who had in the past reproached me for not voting spontaneously and with some frustration told me that they agreed with my "resignation" for the first time. Apparently, they finally caught on that the "lesser evil" that they had always voted for is evil as well, and to vote against somebody or something is not a free decision anymore. I consider myself to be a "lazy anarchist", and some years ago I initiated The Lazy Anarchists group. In trying to obtain a found score from its members for our common installation *5⁵ for J. C.*, I wrote several e-mails to Gen Ken, but he didn't reply any of them. A few days before the opening, when I had started to attribute his long silence to laziness, he finally responded, just after his return from India where he had spent some time. "I love John Cage," he wrote, producing a laminated offering from a Vishnu Temple in South India for me. The stand in which the scores by other members of the group were already waiting accepted the offering with liberal broadmindedness: a missing piece in the anarchically arranged mosaic of possible scores landed in its structure quite coherently.

Anarchie

Každá bytost je Buddha, stejně jako je pro anarchistu každá bytost vládce.
John Cage, 1982

Cage byl přesvědčen o sociální povaze hudby a umění obecně. Tato víra se pro něj stala rituální vůlí, poháněla jeho tvorbu, aby ji nakonec přivedla k environmentalistickým strategiím a participačním uměleckým formám. Nevěřil však organizovaným formám vlády; byl zarytý individualista s antiinstitucionálními postoji. Nepodepisoval dokonce ani protestní petice, s jejichž obsahem se ztotožňoval. Upřednostňoval smysluplnou aktivitu před kritickými nebo negativními akcemi. Když se někdo zeptal na jeho politickou příslušnost, obvykle odpovídal: „Jsem anarchista.“ Byl zastáncem nenásilných společenských změn; vzory pro ně nacházel ve vývoji moderního umění: „*Důvod, proč víme, že nenásilné společenské změny jsou možné, je ten, že známe nenásilné změny v umění. Nesmíme věřit tomu, že měnit lze pouze ničením, protože měnit můžete i tvorbou.*“ (Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage*, New York 1989, s. 263.)

Byla to zajisté naivní představa, inspirovaná Thoreauovým individualistickým anarchismem a environmentalismem a založená na kvazikřesťanském přesvědčení o dobrotě lidské povahy. Přesto tento koncept přispěl ke Cageově hluboké víře v postupnou etickou samoregulaci lidského druhu a důležitou roli, kterou sehrává věda, technologie, média a umění v jeho další kultivaci. Ačkoli se považoval za anarchistu, jeho sociální filozofie byla umírněná a zcela vzdálená radikálním návrhům anarchistů na uspořádání společnosti; dokonce (na rozdíl od Thoreaua) chodil i k volbám. Vyznával „*obecnou přítomnost inteligence u lidských bytostí a nerušení přírody (ekologii)*“, jak se svěřil v roce 1970 v dotazníku Jacqueline Bossardové. (*Ibidem*, s. 285.)

Cage sbíral různé výroky o anarchismu a v lednu 1988 měl v New Yorku přednášku nazvanou *Anarchie* (v roce 2001 ji knižně vydalo vydavatelství Wesleyanské univerzity). Stejně jako mnohokrát předtím, i tento svůj text strukturoval v mezostížích z myšlenek jiných autorů, tentokrát anarchistů a volnomyšlenkářů. A opět se o pomoc obrátil na spolehlivého přítele *I-ting*, jehož hexagramům podrobil výroky Bakunina, Fullera, Goldmanové, Kropotkina, Malatesty, Whitmana a Tolstého (předtím

mu však Andrew Culver převedl *I-ting* do počítačového programu IC). Dvacet mezostichových poém *Anarchie* je spíše než formulací jasné politické orientace manifestací Cageova poetického indeterminismu. Jeho verze anarchismu byla vhodnější pro jeho otevřenou poetiku než pro radikální sociální projekty. Projevila se zejména v nápaditých aplikacích náhodných operací v kreativním procesu a částečně i v jeho pragmatické životní filozofii. Nechtěl nikdy ublížit žádné bytosti a nepřestával zdůrazňovat uvážené a vyvážené přerozdělování „utilit“, které pokládal za nejsilnější motivační činitel lidské existence a aktivity v globální vesnici: „*Nepotřebujeme vládu. Potřebujeme utility: vzduch, vodu, energii, dopravní a komunikační prostředky, jídlo a přístřeší. Není nám třeba imaginárních horských hřbetů mezi oddělenými národy. Můžeme dělat tunely přes skutečné. A nemáme zapotřebí dále rozdělovat lidi na ty, kteří mají to, co potřebují, a ty, kteří ne. ...Musíme dát všem lidem vše, co potřebují pro to, aby žili, jak sami chtějí. Naše současné zákony ochraňují bohaté před chudými. Jestli vůbec mají být zákony, potřebujeme takové, jež začínají akceptováním chudoby jako způsobu života. Musíme udělat zemi bezpečnou pro chudobu bez závislosti na vládě.*“ (John Cage, *Anarchy*, Middletown 2001, s. VI.)

Nádherným příkladem Cageova tvořivého anarchismu je jeho *Radio Music* (1956), kompozice, v níž jeden až osm hráčů ladí jednotlivé radiopřijímače na vysílací frekvence předepsané v chronologickém sledu v partituře pro jednotlivé party (rádia). Cage ji podle vlastních slov zkomponoval jako obrannou reakci na proliferaci přenosných radiopřijímačů, které přišly v 50. letech v Americe do módy a kontaminovaly veřejný prostor rušivými zvuky. Anarchickou apropiací rušivých zvuků uspokojoval svou celoživotní touhu po filantropicko–ekologické syntéze, ke které se chtěl dopracovat trpělivým rozbíjením nepřírozené dichotomie „přijatelné/nepřijatelné“.

Také **Christian Marclay** pracuje ve svém instruktivním participačním konceptu *Hovory pro Cage* s anarchicky distribuovanými zvuky, jež dnes dominují veřejnému i intimnímu prostoru — vyzváněcími tóny a melodiemi mobilních telefonů. Proměnlivý environment nezáměrných zvukových reprezentací, náhodně generovaný vstupy návštěvníků, se stal vhodným ambientním doprovodem k celé výstavě. Ze stejného roku pocházející zvukový kus **Davida Dunna** *Prahy*

David Dunn

John Cage was an oracle as much of scientific ideas about chaos and complexity as of chance and randomness in art. While his aesthetic innovations solidified the idea of hearing the soundscape as music, emancipated noise as legitimate musical material, and sought to allow all sounds an autonomous status, his ideas also ironically contributed to a reawakening of the archaic skill of hearing the soundscape as a meaningful network of communication.

Thresholds and Fragile States (September 11, 2011)

2011

90 | photograph and sound recording / fotografie a zvuková nahrávka



Christian Marclay

John Cage told me once that he liked to listen to car alarms when they woke him up at night. He said that if you focused on their sounds for long enough they would become interesting and eventually put you back to sleep. This was in the early 80s when car alarms were a real nuisance in New York City.

Calls for Cage

2011

Von: Christian Marclay
Datum: 14. Dezember 2011 12:04:31 MEZ
An: Jozef Cseres, Georg Weckwerth
Betreff: **Calls for Cage**

Dear Jozef Cseres and Georg Weckwerth,

For my participation in John Cage's 100 birthday anniversary exhibition, I would like to propose a participatory piece. A sign would instruct visitors to play the ring tones programmed on their mobile phone. These alarm sounds would create a random soundtrack throughout the exhibition.

John Cage told me once that he liked to listen to car alarms when they woke him up at night. He said that if you focused on their sounds for long enough they would become interesting and eventually put you back to sleep. This was in the early 80's when car alarms were a real nuisance in New York City.

All the best,
Christian Marclay

PS: Please print this email and post it on the wall(s) in the gallery.

George Quasha

What stays with me about knowing John Cage was the way he lived his life and art effortlessly, with a certain grace, spontaneous joy, and generous humour. He showed how work can be self-true in the way it fits the moment and the place, following one's own rhythm that is singular yet openly responsive. He altered people's listening and thinking (changing the world without making matters worse) just by being and speaking as himself.

Axial Drawings for John Cage: No. 1, 2 [5 November 2011]

2011



Notations

Any experimental musician in the twentieth century has had to rely on painters.

John Cage, 1966

John Cage's musical notation was as inventive and innovative as his music; he allowed unusual visual signs to represent sounds. In 1969 he published the book *Notations* (Something Else Press, New York 1969), a collection of more than 250 samples of scores by various composers and intermedia artists, which revealed not only the individual writing styles of the artists included but also the limits of traditional notation, which Cage thought was no longer suitable for the dynamic developments in music neither for the deconstructive practices of the avant-gardes.

Some 20th Century experimental musicians and composers began to interpret the non-musical visual structures and patterns of abstract paintings in tones and sounds soon after early Modernist artists had broken with conventional representation and began to create abstract compositions of lines, colours, and patterns derived from nature or from mathematical and geometric structures. Both tendencies became especially strong in the Conceptual and Minimal art movements of the 1950s and 1960s and were reflected also in Cage's unusually illustrated scores that fused the aesthetics of free-drawing with the pragmatics of instructive music notation. His experiments in music required unconventional graphic notation. Cage was an experimentalist by nature and in the 1950s he moved the art of notation beyond functional limits, confirming the graphic score as a legitimate genre. In 1957, his artist friends, Jasper Johns and Robert Rauschenberg, therefore organized an exhibition of Cage's extraordinarily notated scores at the Stable Gallery in New York City. In terms of conceptual importance and stylistic accomplishment, Cage's graphic scores are remarkable examples of his independent and open-minded experience as well as of the most advanced visual art of the period in which he achieved his artistic maturity.

The contribution by **Nicolas Collins** reveals an odd old story. In 1974, as a student of Alvin Lucier at Wesleyan University, he was engaged to perform in the premiere of Cage's orchestral piece *Etcetera* (1973). Collins' role was "instrumental"; he was asked to manipulate a tape during the concert. To make his work easier, Cage provided him with hand-written transpositions of the particular hexagrams (*I-Ching*) into numeric signs helpful to him in operating the amplifier accurately. The pragmatic "score" with two sketches, far from traditional notation, became an estimable memorabilia later activating the memories of useful life and artistic experience. **Ray Kass** delivered a piece stemming from his personal meetings and collaboration with John Cage as well. Back in 1989, in his studio in Christiansburg, Virginia, he built a special giant brush for Cage who "painted" a 5 meter long "composition for a painting" on rag paper with it, having left his footprints in its structure. The painting is a performance too, since, following the steps of Pollock's action painting and Rauschenberg's automobile tire print and stepping inside the brush construction, it accents the performative, gestural, and processual aspects during an artwork's creation. Later it became a score for the performance *John Cage's STEPS: A Composition for a Painting to be Performed by Individuals and Groups*, performed by various artists including the Merce Cunningham Dance Company. Kass' version of the score from 2006 was created precisely for Cunningham. **Milan Grygar's** sketchbook *Blue Score* was created as well with clear intention of having it performed by musicians. Although it doesn't include any instructions and doesn't fix any tone or sound parameters, it became a favourite repertoire item of some Czech musicians and ensembles that used to play it generally on piano in two different ways — either with four hands on one piano or simultaneously on two pianos. It is a real graphic music; the different colour intensity of blue stamped blots directly determines the characteristics of sound what leads some musicians to coordinate a very dynamic performance. **Alan Licht's** sophisticated score *C-A-G-E Spells Licht* is visual as well as it replaces the sound source with a light source. It connects a restrictive concept, reducing the material to four notes (not tones) C, A, G, and E,

with a word game, articulated both conceptually and visually. Playing with the connotations of his surname, Licht divides the artistic responsibility between himself as a composer, curator as a conductor, and light source as a performer. A really effective solution that dares to sacrifice a primal medium of music, sounding sounds, on behalf of a conceptual purpose. **Peter Graham** also works in a series of graphic scores *Get Out of Whatever CAGE* with the letters–notes of Cage’s surname using it for the pun in the title, but his artistic purpose is totally different from Licht’s. Graham’s scores are intended for sound performance but they ignore the conventions of traditional notation, letting the freed sounds (as well as the interpretational acts) out of the cage of established tone configurations. Discreetly disseminated notes form typographically stylized clusters of signs, whose musical interpretation is not subjected to determining algorithms, but contrariwise, it can lead to surprising sound solutions; Graham, as a composer and performer, has rich experiences with this. The colossal, 5–metre long combined painting *Per Cage* by **Svetozár Ilavský** is from his “Scores” series, developed continually since the mid–1980s. The series was inspired by the compositional methods of Erik Satie, Steve Reich and especially John Cage that Ilavský, himself a musician, inventively applies to the medium of painting. The genesis of the painting–score *Per Cage* was to a great extent caused by chance. Its structure was determined by real brain activity of factual people, hospital patients, represented through EEG records, the linear diagram creating an initial schematic for potential musical realization. With the help of aleatorics (targeted perforations and also use of the natural imperfections and defects in the canvas, paper and paint, as well as the unwanted effects which arose while handling them), the traces of the creative process are imprinted in it and emphasized with a single purpose — to achieve a visual structure open to sound interpretation. The attempt to violate chance gives birth to ambivalent relationships between the compositional method of John Cage, its application in the medium of fine art, and the urge toward new musical reconstruction. At very first sight, the drawing–scores of **Gerlinde Wurth** evoke a punctualistic composition. Cage interrelated with Bach seems to be a beautiful metaphoric representation for the differentness of two orders — the determinedly contrapuntal (Bach) and the undeterminedly contingent (Cage). With the simplest means (points and lines) the idiosyncratic notation

expresses a barely fulfilable desire to integrate two opposed planes — the “transcendent, organisational plane of Western music based on sound forms and their development” and the “immanent plane of consistency of Eastern music, composed of speeds and slownesses, movements and rest.” (Gilles Deleuze–Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, London–New York 2004, p. 298.) Lines do not intersect at geometric points, as one would logically expect, but here the points are rather the vibrating *milieu* where rhythm is supposed to meet chaos. And so, evoked punctualism doesn’t work in this case. Score of **Joan LaBarbara** is quite different but it represents *chaosmos* too. It is a working sketch to her new multimedia piece *Persistence of Memory* the structure of which was influenced by Cage’s method of juxtaposing different sonic events (including silences) and letting them flow independently from the accompanied film imagery (created by Alexander Kostic). The sketch is not notation at all; it verbally lists the instruments as well as the sounds they intend to imitate and linearly indicates the sonic movements and progressions. But this kind of audio mimesis has nothing to do with narration but with an “immanent plane of consistency ... composed of speeds and slownesses, movements and rest.” **Yasunao Tone** wrote *10 Haikus of Matsuo Basho* for the harpist Rhodri Davies using Japanese calligraphic notation and prescribing him a prepared harp. As in many other pieces, also in this one he converts text (haiku poems by the legendary poet Basho) to sounds. The beautiful score on rice paper is a transcription of original calligraphic signs into the practical tablature that gives musician quite a large space for momentary improvisations according to the strict instructions as it doesn’t include pitches but determines the positions of fingers and special playing techniques. The performer actually generates the sounds by imitating the calligraphic strokes of brush. The important part of the score is a transparent foil with interpretation signs that the performer had to place over the page of calligraphic drawing before he starts to play. *Partitions trouvés* collected by the members of **The Lazy Anarchists** reflect their obsession to appropriate and to index. Aware of the ungraspable nature of the world in its countless and changing phenomena and manifestations, they profess a nomadology. Structures and rhythms that yield the plate with unused electrical resistors from a flea market in Singapore, an offering from a Vishnu Temple in South India, QR code of Cage’s silence, the alphabet of Braille writing,

and a calendar of Sumatran Bataks, altogether form an attractive assemblage of desire to interpret world without meta-physical ambitions. **Hong-Kai Wang** used a found score in a very different way and with a different purpose. The operatic score by Taiwanese composer Kuo Chih-Yuan served, for her, as a basis for a discussion on the possibilities and limits of sound interpretation of conventional notation. She invited various Vienna-based musicians, having restricted her authorial input as initiator and observer of the social situation. The collaborative piece, entitled after the statement by composer Herbert Brün “a composer is that without which something would not have happened,” relativizes the role of score in musical process and, in a very Cagean spirit, it emphasizes the conceptual and processual aspects of the creative act. **Franz Hautzinger’s** scores are equally important for his “pure composing” as improvisation is. In the process of music-making they play a creative and restrictive function at the same time; non-discursive aggregation of their elements is on the one hand the nourishing soil for free improvisation, on the other their binding schematic serves as a vehiculum of compositional thought. We can see it clearly also in the pen drawing-score *Cage 66*: the spontaneous, visually attractive calligraphic gesture, typical for Hautzinger, is moderated with pragmatic purpose, in this case with directed linear trail of sound. The trail of sound (especially of long tones and drones) is key also in *Tibetan Tunnels* by **Hilary Jeffery**. This composition, a part of the chamber suite *Sunflood*, and its unique score, inspired by the *Tibetan Book of the Dead*, are the results of the author’s intense interest in new compositional forms that take into consideration spatial-temporal and phenomenological aspects of music making. Thanks to its sound, space and visual solutions, it is a real “music of inner (= outer) space”, as its author calls it, that pays hold to Cagean “all-sound music” (the virtual one as well).



The railway bridge above the road leading to my home in Nové Zámky has its ceiling furrowed with grooves from trucks, the drivers of which didn’t estimate the height of their vehicle with respect to the bridge. Martin discovered a giant score in the linear structure of the ceiling of the bridge. As I have been collecting possible scores for years, I was delighted with his discovery. “Another contribution to my collection of found scores,” I thought. Perhaps we will muster up the courage to make music according to it one day.

Notace

Každý experimentální hudebník 20. století se musel spoléhat na malíře.
John Cage, 1966

Hudební notace Johna Cage byla stejně invenční a inovativní jako jeho hudba; umožnil neobvyklým vizuálním znakům reprezentovat zvuky. V roce 1969 publikoval knihu *Notace* (Something Else Press, New York 1969), sbírku více než 250 ukázek partitur od různých skladatelů a intermediálních umělců, která odhalila nejenom individuální rukoписné styly zařazených umělců, ale též limity tradiční notace, která již dál podle Cage neodpovídala dynamickému vývoji v hudbě ani dekonstruktivním praktikám avantgard.

Někteří experimentální hudebníci a skladatelé 20. století začali interpretovat nehudební vizuální struktury a vzorce abstraktních maleb prostřednictvím tónů a zvuků poté, co se raní modernisté rozešli s konvenční reprezentací a vytvářeli abstraktní kompozice z linií, barev a vzorců odvozených z přírody nebo matematických a geometrických struktur. Obě tendence se výrazně projeví zejména v hnutích konceptuálního a minimalistického umění v 50. a 60. letech 20. století a odrazily se také v Cageových vizuálně neobvyklých partiturách, spojujících estetiku volné kresby s pragmatikou instruktivní hudební notace. Nekonvenční grafickou notaci si vyžádaly i jeho experimenty v hudbě. Cage měl experimentování v povaze a v 50. letech dovedl umění notace za funkční omezení a potvrdil grafickou partituru jako legitimní žánr. Jeho umělečtí přátelé Jasper Johns a Robert Rauschenberg proto v roce 1957 zorganizovali v newyorské Stable Gallery výstavu Cageových mimořádných partitur. Z hlediska konceptuální závažnosti a stylistického výkonu jsou to pozoruhodné příklady svébytné a vnímavé zkušenosti a zároveň nejprogresivnějšího vizuálního umění doby, ve které Cage dosáhl své umělecké dospělosti.

Příspěvek **Nicolase Collinse** odhaluje zvláštní starý příběh. V roce 1974 byl jako student Alvina Luciera na Wesleyanské univerzitě zaangažován do premiéry Cageova orchestrálního kusu *Etcetera* (1973). Collinsova role byla „instrumentální“; během koncertu měl manipulovat s magnetickým pásem. Ve snaze usnadnit mu práci mu Cage dodal ručně psané transpozice příslušných hexagramů (*I-ting*) do numerických znaků, užitečné při správné obsluze zesilovače.

Pragmatická „partitura“ se dvěma skicami, hodně vzdálená od tradiční notace, se stala cennou memorabilií aktivující později vzpomínky na užitečnou životní i uměleckou zkušenost. I **Ray Kass** přispěl dílem, jež pochází z jeho osobních setkání a spolupráce s Johnem Cagem. Ještě v roce 1989 sestrojil ve svém ateliéru v Christiansburgu ve Virginii pro Cage obří speciální štětec, který s ním pak na hadrový papír „namaloval“ přes 5 metrů dlouhou „kompozici pro malbu“, přičemž v její struktuře zanechal otisky svých bot. Malba je i performancí, protože, „kráčeje ve stopách“ Pollockova akčního malování a Rauschenbergova tisku automobilovou pneumatikou i uvnitř konstrukce štětce, akcentuje performativní, gestické a procesuální aspekty vzniku uměleckého díla. Později se stala partiturou pro představení *KROKY Johna Cage: Kompozice pro malbu pro jednotlivce i skupiny*, které dodnes předvádějí různí umělci, včetně tanečního souboru Merce Cunninghama. Kassova verze partitury z roku 2006 byla vytvořena právě pro Cunninghama. S jasným záměrem hudební interpretace vznikla i sešitová *Modrá partitura* (1972) **Milana Grygara**. Přestože neobsahuje žádné instrukce a nefixuje žádné tónové či zvukové parametry, stala se oblíbenou repertoárovou položkou některých českých hudebníků a souborů, kteří ji hrají na klavír zpravidla dvojnásobně — buďto čtyřručně na jednom klavíru, nebo simultánně na dvou klavírech. Je to skutečná grafická hudba; různá barevná intenzita modrých razítkových skvrn přímo determinuje charakteristiky zvuku, což vede hudebníky ke koordinovanému a velice dynamickému provedení. Rafinovaná partitura **Alana Lichta** *C-A-G-E hláskuje Lichta* je rovněž vizuální, poněvadž nahrazuje zvukový zdroj světelným. Spojuje restriktivní koncept, redukcí materiál na čtyři noty (nikoli tóny) — C, A, G a E — se slovní hříčkou, artikulovanou konceptuálně i vizuálně. Pohrává si s konotacemi svého příjmení, Licht rozděljuje uměleckou odpovědnost mezi sebe jako skladatele, kurátora jako dirigenta a světelný zdroj coby interpreta. Vskutku působivé řešení, jež se nezdráhá obětovat primární médium hudby, znějící zvuky, ve prospěch konceptuálního záměru. Ačkoli i **Peter Graham** pracuje v cyklu grafických partitur *Get Out of Whatever CAGE* s písmeny/notami Cageova příjmení a využívá jej i pro slovní hříčku v názvu, jeho

umělecký záměr se zcela liší od Lichtova. Grahamovy partitury jsou určeny ke zvukovému předvedení, ignorují však konvence tradičního notopisu a vyprošťují osvobozené zvuky (i interpretační akty) z klece vžitých tónových konfigurací. Uváženě diseminované noty formují typograficky stylizované klastry znaků, jejichž hudební interpretace nepodléhá determinujícím algoritmům. Naopak může vést k překvapivým zvukovým řešením, s čímž má Graham coby skladatel i interpret bohaté zkušenosti. Kolosální, 5 metrů dlouhá kombinovaná malba **Svetozára Ilavského** *Per Cage* (2008) patří do cyklu „Partitury“ kontinuálně rozvíjeného od poloviny 80. let. Cyklus byl inspirován skladatelskými postupy Erika Satieho, Steva Reicha a zejména Johna Cage, které Ilavský, sám také hudebník, invenčně aplikuje na médium malby. Na vzniku malby/partitury *Per Cage* se velkou měrou podílela náhoda. Její strukturu určila skutečná mozková aktivita konkrétních lidí, nemocničních pacientů, reprezentovaná záznamem EEG. Tento lineární diagram vytváří výchozí osnovu pro potenciální hudební realizaci. Do ní jsou aleatoricky (cílenými perforacemi, ale též využitím přirozených nedokonalostí a kazů plátna, papíru a barvy a nechtěných efektů, vzniklých při zacházení s nimi) vmanipulovány stopy po tvořivém procesu, jež jsou zvýrazněny s jediným záměrem — docílit zvukově interpretovatelné vizuální struktury. Pokus o znásilnění náhody plodí ambivalentní vztahy mezi kompoziční metodou Johna Cage, její aplikací ve výtvarnickém médiu a nutkáním opětovné hudební rekonstrukce. Kresby/partitury **Gerlindy Wurth** na první pohled evokují punktualistickou kompozici. Cage spářen s Bachem se zdá být hezkou metaforickou reprezentací rozdílnosti dvou řádů — deterministicky kontrapunktického (Bach) a nedeterministicky kontingentního (Cage). Idiosynkratická notace vyjadřuje těmi nejjednoduššími prostředky (body a liniemi) sotva naplnitelnou touhu integrovat dvě protikladné roviny — „*transcendentní, organizační rovinu západní hudby, založenou na zvukových formách a jejich rozvíjení*“ a „*rovinu konzistence východní hudby, komponovanou rychlostmi a pomalostmi, pohyby a klidem.*“ (Gilles Deleuze–Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, London–New York 2004, s. 298.) Linie se neprotínají v geometrických bodech, jak by člověk logicky očekával, ale body jsou zde spíše vibrujícím

milieu, kde by se mohl rytmus potkat s chaosem. Evokovaný punktualismus tak v tomto případě nefunguje. Partitura **Joan LaBarbara** je zcela odlišná i ona však reprezentuje *chaosmos*. Je to pracovní skica k jejímu novému multimedialnímu dílu *Vytrvalost paměti*, jehož struktura byla ovlivněna Cageovou metodou juxtapozice rozdílných sónických událostí (včetně ticha) a ponechání jejich plynutí nezávisle na průvodní filmové projekci (vytvořené Alexandarem Kosticem). Skica není vůbec notací; slovně uvádí nástroje i zvuky, které mají imitovat, a lineárně naznačuje sónické pohyby a progrese. Takováto audiomimézis však nemá nic společného s narací, ale s „*imanentní rovinou konzistence ... komponovanou rychlostmi a pomalostmi, pohyby a klidem.*“ **Yasunao Tone** napsal *10 haiku od Macua Bašóa* pro harfistu Rhodriho Daviese. Použil v nich japonskou kaligrafickou notaci a předepsal mu preparovanou harfu. Stejně jako v mnoha dalších kusech, i v tomto převádí text (básně haiku od legendárního poety Bašóa) na zvuky. Nádherná partitura na rýžovém papíře je transkripce původních kaligrafických znaků do praktické tablatury, která hudebníkovi poskytuje značný prostor pro momentové improvizace podle striktních instrukcí, jelikož nezahrnuje tónové výšky, ale určuje polohy prstů a speciální hráčské techniky. Interpret vlastně generuje zvuky imitováním kaligrafických tahů štětce. Důležitou částí partitury je průsvitná fólie s interpretačními znaky, kterou musí hráč přeložit přes stránku s kaligrafickou kresbou předtím, než začne hrát. *Partitions trouvés*, jež sesbírali členové **The Lazy Anarchists**, odrážejí jejich obsesi přisvojovat si a označovat. S vědomím neuchopitelnosti světa v jeho nespočetných a proměňujících se fenoménech a manifestacích vyznávají nomadologii. Struktury a rytmy, odvozené z tabulky s nepoužitými elektrickými odpory z blešího trhu v Singapuru, obětiny z chrámu boha Višnu z jižní Indie, QR kódu Cageova ticha, abecedy Braillova písma a kalendáře sumaterských Bataků, společně vytváří asambláž touhy interpretovat svět bez metafyzických ambicí. Zcela jiným způsobem a s jiným záměrem použila nalezenou partituru **Hong-Kai Wang**. Operní partitura tchajwanského skladatele Kuo Či-Juana jí posloužila jako východisko pro diskusi o možnostech a limitech zvukové interpretace konvenční notace. Přizvala k ní vídeňské

hudebníky různého zaměření a sama svůj autorský vklad omezila na iniciátora a pozorovatele sociální situace. Kolabora-
tivní kus, nazvaný podle výroku skladatele Herberta Brüna „Skladatel je někdo, bez koho by se něco nestalo“, relativizuje
roli partitury v hudebním procesu a zcela v cageovském duchu zdůrazňuje konceptuální a procesuální aspekty tvůrčího
aktu. Partitury **Franze Hautzingera** jsou pro jeho „čisté komponování“ stejně důležité jako improvizace. V hudebním
procesu sehrávají kreativní a zároveň restriktivní funkci; nediskurzivní agregace jejich prvků je na jedné straně výživnou
půdou pro volnou improvizaci, na druhé straně ale jejich svazující schéma slouží jako vehikulum kompozičního myšlení.
Jasně to můžeme vidět i na perokresbě/partituře *Cage 66*: spontánní, vizuálně přitažlivé kaligrafické gesto, typické pro
Hautzingera, je zmírněné pragmatickým záměrem, v tomto případě řízenou lineární dráhou zvuku. Dráha zvuku (zejména
dlouhých tónů a dronů) je klíčová též v *Tibetských tunelech Hilary Jefferyho*. Tato kompozice, jež je součástí komorní
suity *Sunflood*, i její originální partitura, inspirovaná *Tibetskou knihou mrtvých*, jsou výsledkem intenzivního zájmu
autora o nové kompoziční formy, jež by zohledňovaly časoprostorové a fenomenologické aspekty hudební produkce.
Svým zvukovým, prostorovým i vizuálním řešením je to skutečná „hudba vnitřního (= vnějšího) prostoru“, jak ji nazývá sám
autor, vzdávající hold cageovské „hudbě všehozvuku“ (i té virtuální).



Strop železničního mostu, pod nímž vede cesta k mému bydlišti v Nových Zámčích, je zvrásněn rýhami po nákladácích,
jejichž řidiči neodhadli výšku svého vozidla nebo mostu. Martin spatřil v lineární struktuře na stropě mostu obří partituru. Jelikož
léta sbírám možné partitury, byl jsem jeho objevem nadšen. „Další příspěvek do mé sbírky nalezených partitur,“ pomyslel jsem si.
Snad se jednou odhodláme také k hudební realizaci.

Nicolas Collins

Meeting John Cage

I first met John Cage in February, 1974. I was a student of Alvin Lucier at Wesleyan University in Middletown, CT, 2 hours outside of my hometown of New York City. Cage — who had a long, close relationship with both Wesleyan and Lucier — came up to premiere *Etcetera*, a composition for a “World Music Orchestra”, as part of the opening festivities of Wesleyan’s new Arts Center. I was asked to assist in the electronic portion of the work. In those days Cage carried about with him a huge sheaf of computer printouts of a program written by colleagues at the University of Illinois at Champagne/Urbana (where he had composed *HPSCHD* with Lejaren Hiller). Each page of the fan-fold paper contained dozens of virtual tossings of the I Ching. In the days before personal computers, Cage consulted this main-frame-generated stack as an efficient alternative to tossing coins. My task was to change the panning of a tape at various times during the performance — a mundane task as I saw it, but one that Cage took as seriously as any instrumental part. Cage generated my instruction during one of the rehearsals by translating a page of the hexagrams into settings of the balance control on a Dynaco amplifier. My education as a composer was a social one: Lucier taught not by assigning reading or analyzing scores, but by immersing us in the lives and work of his musical colleagues. Looking over Cage’s shoulder as he composed my part (and leaving the hall that night with an original “score” in my pocket) was one of the high-points of that experience.

Meeting John Cage

2011

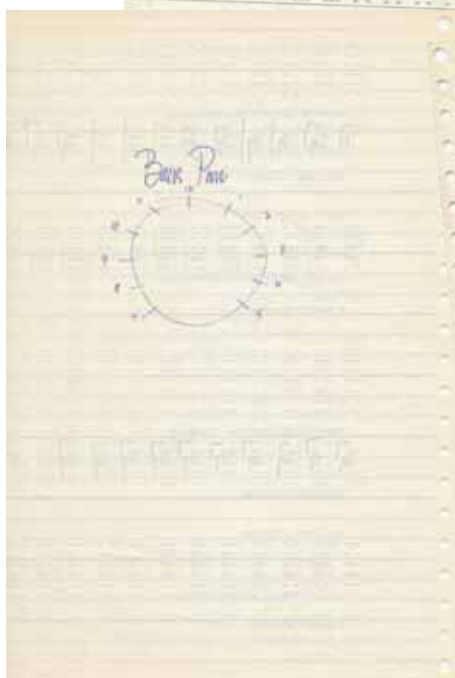
106 | score, sketches and text / partitura, náčrtky a text

KEY FOR IDENTIFYING HEADINGS	
NO.	HEADING
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
13	13
14	14
15	15
16	16
17	17
18	18
19	19
20	20
21	21
22	22
23	23
24	24
25	25
26	26
27	27
28	28
29	29
30	30
31	31
32	32
33	33
34	34
35	35
36	36
37	37
38	38
39	39
40	40
41	41
42	42
43	43
44	44
45	45
46	46
47	47
48	48
49	49
50	50
51	51
52	52
53	53
54	54
55	55
56	56
57	57
58	58
59	59
60	60
61	61
62	62
63	63
64	64
65	65
66	66
67	67
68	68
69	69
70	70
71	71
72	72
73	73
74	74
75	75
76	76
77	77
78	78
79	79
80	80
81	81
82	82
83	83
84	84
85	85
86	86
87	87
88	88
89	89
90	90
91	91
92	92
93	93
94	94
95	95
96	96
97	97
98	98
99	99
100	100

GENERAL HEADINGS

SPECIAL HEADINGS

INDEX HEADINGS



000
 1 57 S
 3 10 F
 5 25 F
 5 31 F
 5 24 F
 6 14
 8 08 F
 9 53 F
 10 52 S
 11 31 S
 12 53 S
 14 53 S
 15 10 S
 15 56 F
 16 22 F
 17 46 F
 18 22 F
 19 16
 22 15 F
 22 58 F
 23 33 S
 23 58 S
 24 42 S
 26 40
 27 32 S
 29 17 F
 30 05 F
 31 29 F
 32 04 S
 33 06 F

34 49 S
 35 35

Peter Graham

John Cage byl pro mne velmi inspirujícím skladatelem ve smyslu otevřenosti k různým možnostem tvoření hudby. Jeho dílo, názory a jeho osobitý přístup ke kompozici mě povzbudily k hledání vlastní cesty. Je mi stále vzorem nepřestávající zvědavosti, tvořivé síly, životaschopnosti a připravenosti k novým objevům.

Get Out of Whatever CAGE

1992

e[#]_{c^b}

A^b**A****A****A****A****A****A****A**

C[#]**a**[#]

G[#]**C**[#]

g[#]**g****g**

e[#]**e****e**

G[#]

d[#]

e[#]

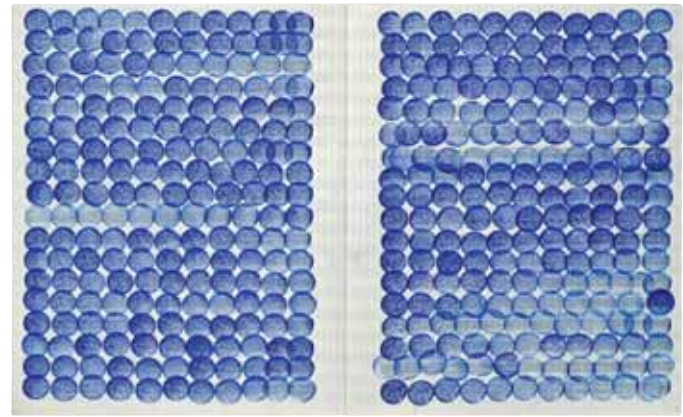
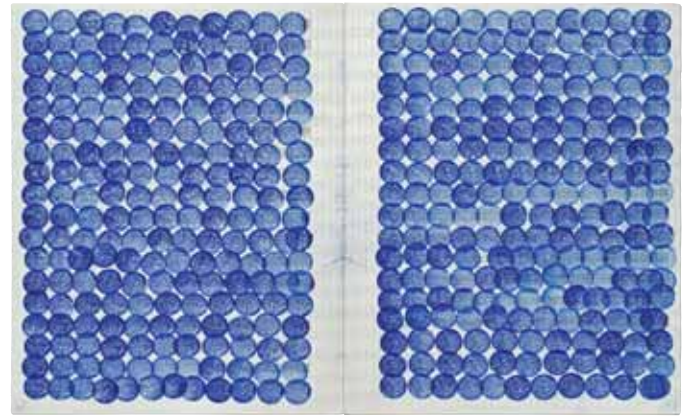
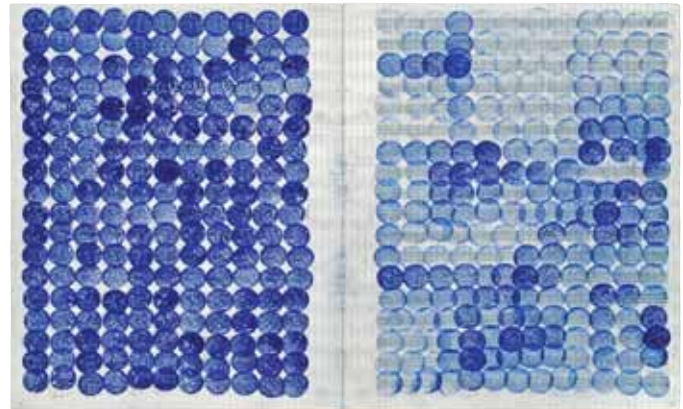
Milan Grygar

Velikost Johna Cage je v jeho překračování hranic umění.

Modrá partitura (Opus 1)

1972

110 | graphic score sketchbook (parts) / sešitová grafická partitura (části)



Franz Hautzinger

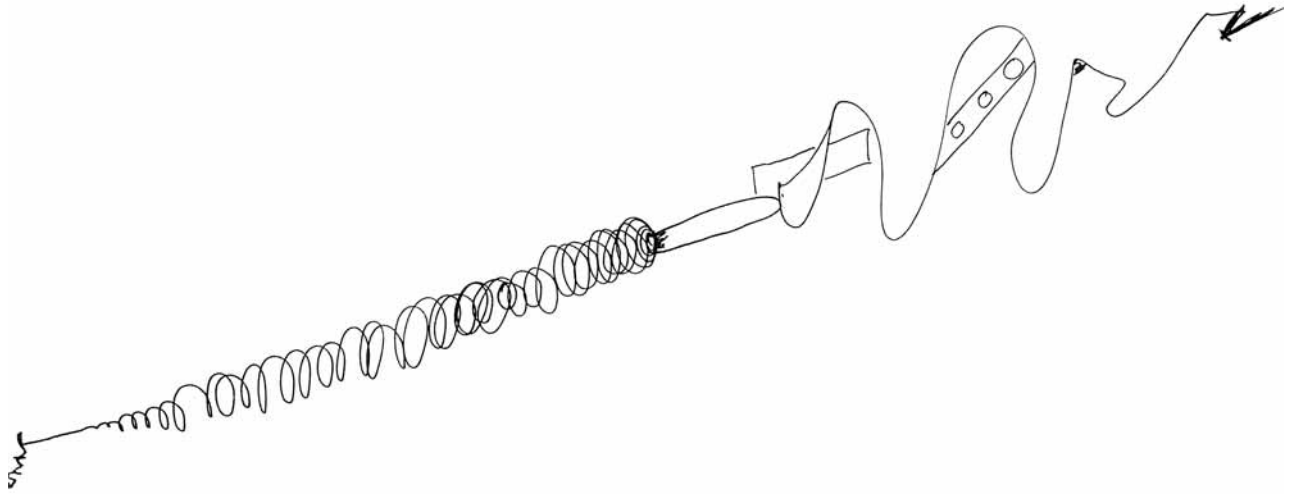
In Reflektion auf das Werk von John Cage komponierte ich in den frühen 90er eine Reihe von Stücken in graphischen Partituren notiert. Zu dieser Zeit war mein Schaffen von John Cage sehr beeinflusst. Er inspirierte mich wesentlich. Ich habe immer sein Denken in Komposition und den Umgang mit Strukturen, Material und Klang, verehrt. Er ist für immer noch einer meiner Favorit-Komponisten. Sein Werk, zeitlos und von rarer Schönheit.

Cage 66

1998

112 | graphic score, pen drawing on paper / grafická partitura, kresba perem na papíře

CAGE 66



F.H. 128

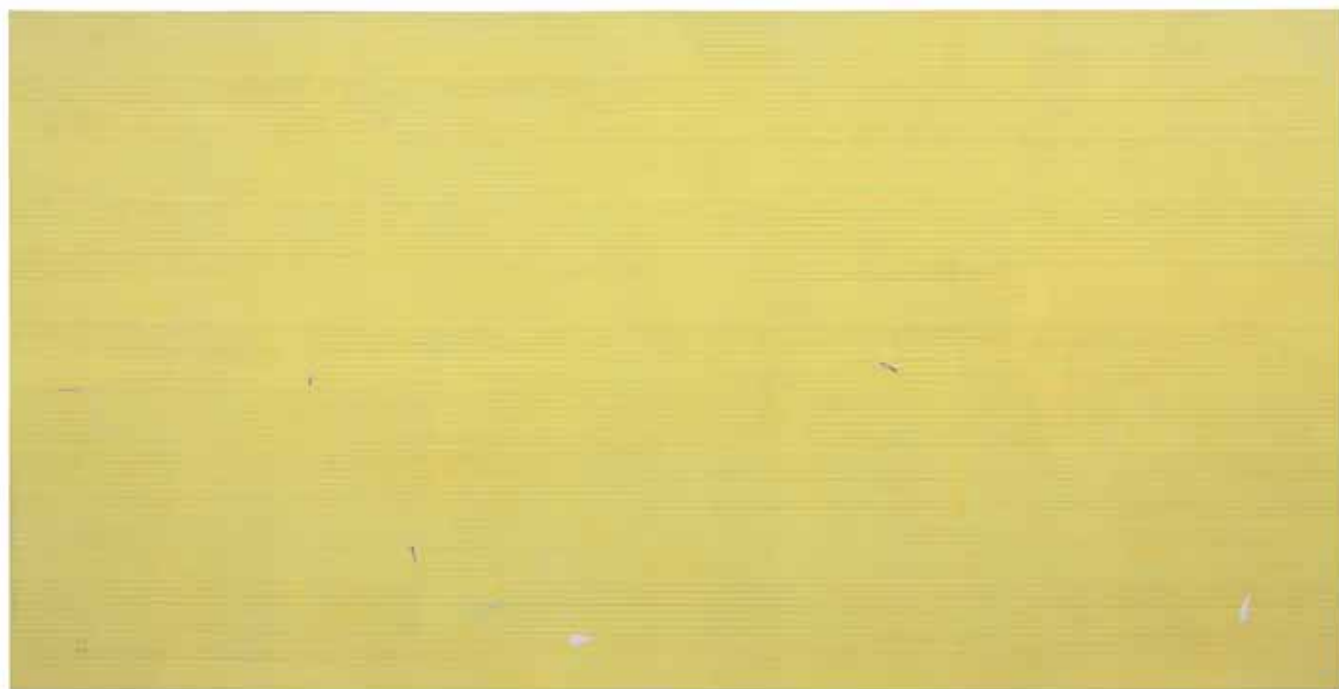
Svetozár Ilavský

Cage objavil priestor, či bod, odkiaľ je vždy a všade, každým smerom rovnako d'aleko; pre pozorného pozorovateľa je to výnimočný štít. Prejavy vecí a udalostí majú svoju vlastnú logiku aj bez nás. Ak máme šťastie, „náhoda“ nás na to upozorní — je sofistikovanejšia ako naše úsilie.

Per Cage

2008

114 | acrylic and mixed media on canvas / akryl a kombinovaná technika na plátně



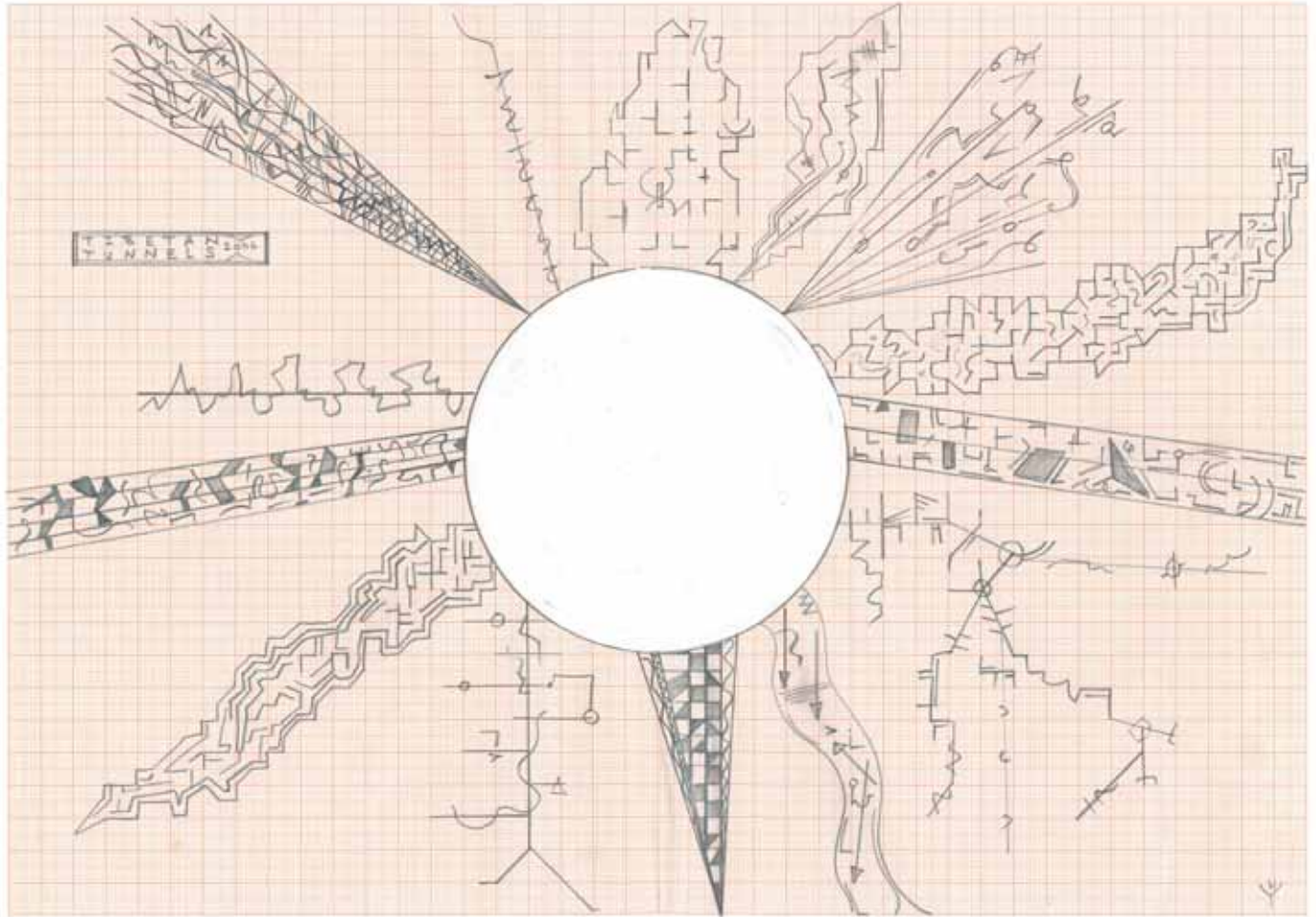
Hilary Jeffery

By bringing attention to all sounds in the environment as potential music, the work of John Cage also brings to our attention internal sounds. These include physical, mental and imaginative sounds. This focus has influenced me in my work of creating a music of “inner (= outer) space”. This work is an exploration of musical space which implies and sometimes leads to a realm of supposedly impossible silence.

Tibetan Tunnels (part of the “Sunflood” suite)

2006

116 | graphic score on chart paper / grafická partitura na milimetrovém papíře



Ray Kass

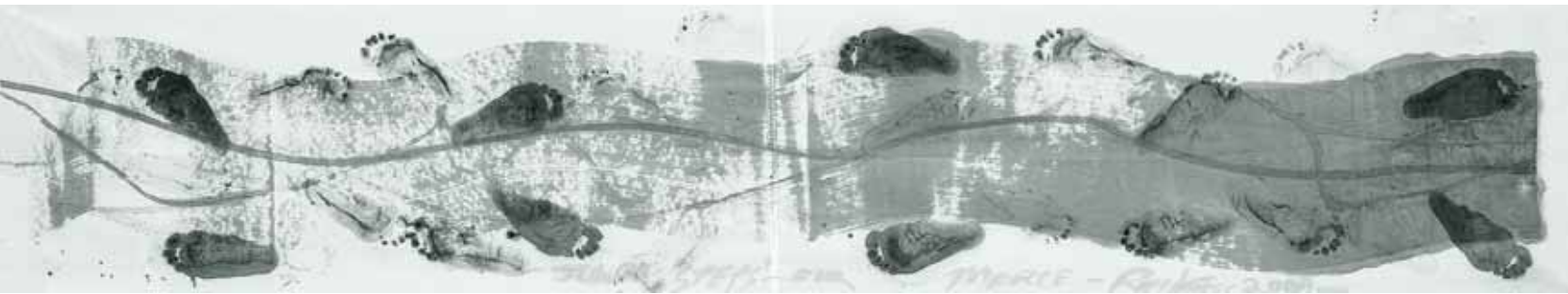
Water played an essential role in John Cage's developing artwork for many years, both strategically and as a source of content or subject. His watercolours achieve a dynamic mirror-like transparency and reflectivity on the surface similar to what we may experience when we look across water or ice. Light emanating from a mirror reveals a shifting, iridescent imagery; it is a revelation of an ever-changing process that is replete with illuminating layers.

John Cage was something of an alchemist; in making his final watercolours at the Mountain Lake Workshop, he commented that he was trying to "change fire into water."

For Merce Cunningham — a performance of John Cage's *STEPS: A Composition for a Painting to be Performed by Individuals and Groups*; performed on July 27, 2009

2009

118 | ink and watercolour on nylon fabric / tuš a akvarel na nylonové látce



Joan La Barbara

With all the chaos in the world, why do you create more?” were the first words I ever spoke to John Cage. “Perhaps when you go back out into the world, it won’t seem so chaotic anymore.” Was the reply he gave, after searching me out in the crowded Berlin Philharmonie in 1972, during a particularly disturbing performance of HPSCHD. John Cage became my mentor and my friend, countering my questions with new questions, to elicit the knowledge that was already inside me. He encouraged my explorations, showing by example how to stand up to adversity. In the two decades that we worked together, I saw him respond to many situations with care, patience and generosity, and I performed his music in circumstances that were sublime and devastating. His lasting effect on my own music lies in problem solving: layering disparate elements in ways that defy logic but provide surprising results; I rely on this methodology in my compositional process. And he is always hovering at my right shoulder, beaming beatifically as he did in his first words to me.

Persistence of Memory

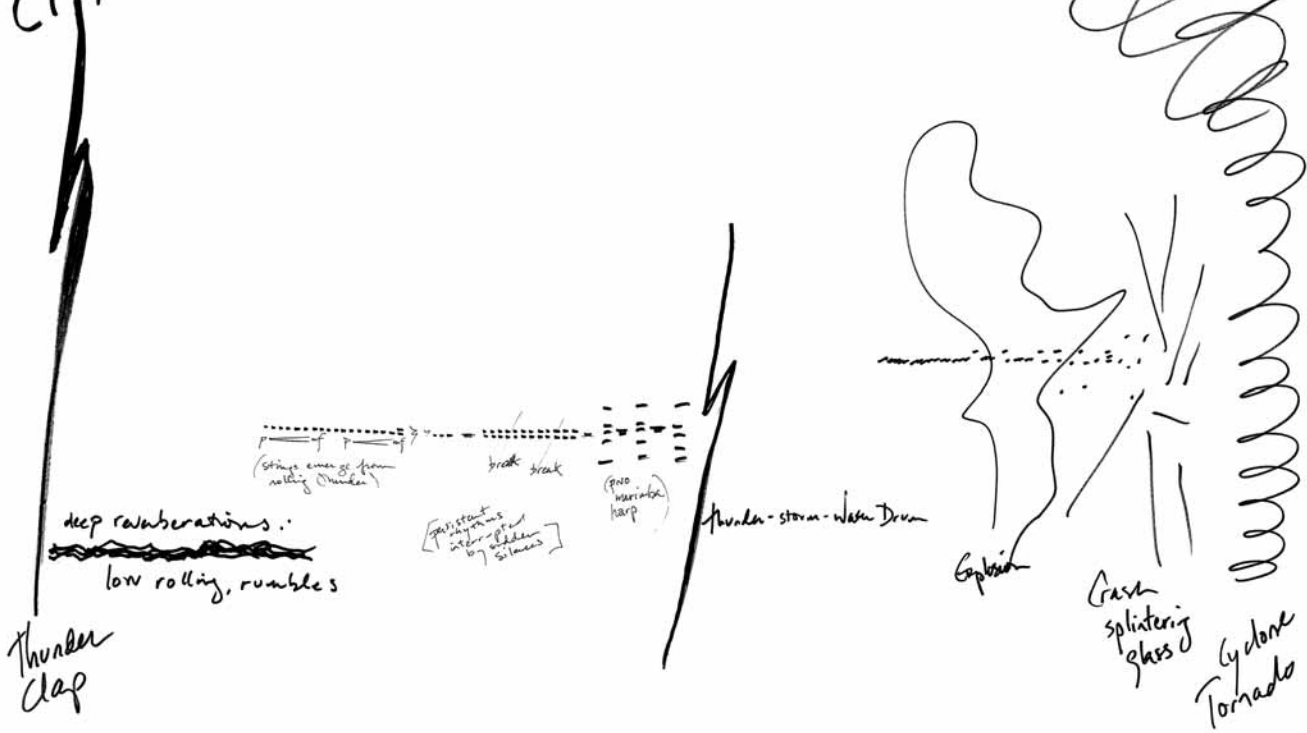
2011

120 |

working score sketch for musical composition / pracovní náčrt partitury pro hudební kompozici

CRACK!

"Persistence of Memory"
(working sketch)



Alan Licht

A Dictionary Definition of Music minus j, o, h, n, c, a, g, and e:

- 1: t__s_i____r_r_f_rdrigt__s_rs_
u__s_i_su__ssi__, i__mbi__ti__, __di_
t__mp_r_l_r_l_t_i__s_ips t__pr_du____
mp_siti__h_vi_g_u_ity __dc__ti_uity
- 2: v__l,i_strum__t_l, __m____ic_l_s_u_
ds __vi_g_r_yt_m, m_l_dy, ____rm__y

C-A-G-E Spells Licht

2011

122 | visual perforated score involving light / vizuální perforovaná partitura se světlem



The Lazy Anarchists

John's disciplined ears weren't lazy at all.



Yasunao Tone

**Not Wanting to Talk About Either Marcel
Nor John.**

Ten Haikus of Matsuo Basho — for Harpist

2006

126 |

calligraphic score with instructions (part) / kaligrafická partitura s instrukcemi (část)

2 2 2
身 顔 耳 米 津 寺

2 3 2
休 む 表 致

2 2 2 2
草 の 大 手 煙 替 友

2 2
子 所 出 丸 の 家

Hong-Kai Wang

我每天都在探索，生活與工作是否是同一件事。
可以確定的是，它們都是一種學習的過程。

Herbert Brün: a composer is that without which something would not have happened

2012

recorded performance / záznam performance



Gerlinde Wurth

Zwei von mir sehr verehrte Komponisten. Bach ist groß und blockhaft wie Pindar. Cage bewundere ich wegen des Muts und der Freude am Experimentieren. (Das habe ich mit Letzterem gemeinsam.)

Bach Cage

2011

130 | graphic score, ink and felt pen on paper / grafická partitura, tuš a fix na papíře

Writing Through

I am hoping to find a language in which people can read in their own way, no matter where they come from.
John Cage, 1971

To write! To write! To write! Cage's writing obsession was as exigent as his need to consort with sounds. At the beginning of his artistic career, Cage intended to become a writer. The desire pushing him to rewrite texts by Joyce, Thoreau, and other favourite authors was stronger than any semantic and syntactic conventions. He advocated the rigorous demilitarization of language; this alone would make segregated translation entirely useless. "Nonsense and silence are produced, familiar to lovers. We begin to actually live together, and the thought of separating doesn't enter our minds," he wrote in the foreword to *M: Writings '67–'72* (John Cage, *M: Writings '67–'72*, Middletown 1973.) Cage was simply a *scriptor* in the Barthesian sense of this profound and passionate activity; that is, he was writing without metaphysic ambitions, instead enjoying the exciting combinatory play of rules being established only to be transgressed. His re-writings and "mesosticing" is comparable to tai-chi training; but through his regular and patient writing he wasn't exercising the motor activity of his wrist but rather cultivating his mind and memory. With a recycling strategy and an indeterminist way of writing, he suppressed his authorial ego and let CODE speak instead of him.

But Cage was writing for the most part with the purpose of reading! Even his lectures are structured in the unconventional form of mesostics, although their vertical visual punchlines disappear when read. He found "a way of writing which though coming from ideas is not about them; or is not about ideas but produces them." (John Cage, *Anarchy*, Middletown 2001, p. VI.) He anticipated not only visual but also sound poetry, which was, as the unwanted child of music and literature, left for a considerable amount of time in the inhospitable asylum of intermedia and exiled to the fringe of serious artistic interest, or at best labelled as "experimental." Its various genre manifestations were born from the desire to overcome the borders of traditional art forms and to balance like an equilibrist on their slippery edges. Cage's literary work is essentially intermedia; it naturally oscillates between sonority, gestural, and visuality (iconic as well as lettristic). His "inventive poetry," as Richard Kostelanetz called it, not only liberated the word from its semantic shell, as Marinetti

once proposed, but above all strongly shattered the hegemony of logocentrism and opened the syntax to intermedia overlaps. It even arrived at prototypes of intertextual and hypertextual representation. But the chaos preferred by Cage was not unreined anarchy; rather, it was an intuitive advance signal to a new ethico-aesthetic paradigm, described later by Félix Guattari in his last book *Chaosmosis* (Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Bloomington, 1992.) It was not any exact theory of chaos but the formulation of the belief that actual poetry cannot be the dictate of conventional phrases but should instead be the expression of the body through its own language. This kind of formulation partly overlaps with the space where Hakim Bey later situated his ontology of chaos — outside of “hermetalinguistics” and “nihilistic linguistics,” meaning in the space where there is “no ‘lord’ of language, no categorical imperatives, no determinism, no revelation from ‘outside’ or ‘above’, no genetic coding, no absolute essence.” (Hakim Bey, *Aimless Wandering: Chuang Tzu’s Chaos Linguistics*, 1996, in: www.strange-loops.com/philhakimchaoslinguistics.html.) Later, thanks to computer programs, Cage’s writing and reading plumbed the depths and structures of the human voice’s micro-world. This immersion enabled the vocal micro-units and laryngeal, oral, and paralingual parameters to become autonomous constitutional units of unconventional poetry and music. But Cage fully respected the natural laws of human speech and he did not try to enforce it through inappropriate stylisations and meanings. On the contrary, he amplified — poetically as well as technologically — the emotional charge of human utterance before its reduction, deformation, or full elimination by the word, which is not, due to its violent character, worth being written with a capital W. Utterance, fortunately, does not recognize any capital letters or other dominations and discriminations!

Richard Kostelanetz very soon became aware of Cage’s revolutionary attitude toward writing as well as of the hidden depths and folds in his texts and lectures. He went through all of the interviews Cage delivered before 1987, assorting them thematically with an admirable sense for contextual coherency. His *Conversing With Cage* (Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage*, New York, 1988.) and *John Cage: An Anthology* (Richard Kostelanetz, *John Cage: An Anthology*, New York, 1991.) are still among the most useful sources for professional and amateur cageologists. His Plexiglas memorial to John Cage, with a decent Duchampian-Cagean allusion, is deep; its depths lies in the non-transparent

transparency of medium and message. Whereas **Arnold Dreyblatt** and **Jeremy Millar** let the CODE speak in lexical *typographés* derived with the help of complex chance operations from Cage's original writings, **Brandon LaBelle** deconstructed Cage's *Lecture on Nothing* through the reading voice of a deaf person, illustrating to us that writing is only a derivative form of speech and as such cannot be absolutized. Dreyblatt's effective palimpsests with the text fragments generated from *A Year from Monday: New Lectures and Writings* by John Cage (John Cage, *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Middletown 1967.) interact with a vision of the viewer confirming the non-existence of a single viewpoint or single interpretation. **Millar's Ex Libris**, on the other hand, deconstructs not only mere text, but also the means and media for its presentation (library, bookcase, shelf, book, page). Derived text fragments, submitted to unpredictable games of chance, are sensitively installed in situ on the walls and apses of the exhibition room. The dissemination of the text fragments on the walls only underlines the conceptual background and interpretational ephemerality of written text. **Gary Hill**, in his silent black-and-white video *Resolution*, went even further when he tried to trace a trail of CODE apart from human perception and even from its technological condition — in the conceptual space between the lines, in *chaosmos* where chaos can potentially become rhythm and where the hope of catching the oscillating and vibrating CODE *in statu nascendi* still exists. It is the space where electronic signals can give birth to new textuality. Rewriting Cage seems to be as attractive as Cage's rewritings themselves. Let the codes and words be themselves!



I use to write or translate practically every day. Between teaching and during travelling or waiting I kill the time with writing. Reading doesn't amuse me so much last years and for the writing I am even paid. Although I cannot make my living from writing, it satisfies me more than other activities do. Inspired by Cage, few years ago I wrote through some texts by another my favourite, Roland Barthes. Passionate scriptor Barthes, originator of the concept "writing aloud," also used to write through the texts by other authors, though in totally different way as Cage did. Once, writing on the train through the Barthes' autobiography, train suddenly stopped in the station Rozhraní (Czech word for "interface"), just at the following sentence by Barthes: "Yet this quality is a blackmail *as well* (theory blackmailed): love me, keep me, defend me, since I conform to the theory you call for; do I not do what Artaud, Cage, etc., have done?" What a coincidence! Two personalities, who were all the time **in between**, met by chance in a non-metaphorical Interface.

Přepsávání

Doufám, že najdu jazyk, který lidé dokážou číst po svém, nehladě na to, odkud pocházejí.
John Cage, 1971

Psát! Psát! Psát! Posedlost psaním byla u Cage stejně naléhavá jako potřeba obcovat se zvuky. Na začátku své umělecké dráhy se chtěl stát spisovatelem. Touha ženoucí ho přepsávat se texty Joyce, Thoreaua a dalších oblíbených autorů byla silnější než jakékoliv sémantické a syntaktické konvence. Hlásal důslednou demilitarizaci jazyka; jenom ona prý učiní segregáčnický překlad zcela zbytečným. „*Vznikají nonsens a ticho, tak důvěrně známé milencům. Začínáme opravdu žít spolu a nemáme ani pomyšlení na separaci,*“ napsal v předmluvě ke svým *M: Writings '67–'72* (John Cage, *M: Writings '67–'72*, Middletown 1973.) Cage byl zkrátka skriptorem v barthesovském slova smyslu této vážné i vášnivé aktivity. Psal bez metafyzických ambicí, místo toho se vyžíval ve vzrušujících kombinatorických hrách s pravidly, která jsou stanovena jenom proto, aby mohla být vzápětí porušena. Svým způsobem bychom mohli jeho přepsávání a „mezostichování“ přirovnat ke cvičením tai-či; pravidelným a trpělivým psaním si však neprocvičoval motoriku zápěstí, ale tříbil mysl a paměť. Recyklační strategií a indeterministickým způsobem psaní potlačil své autorské ego a nechal za sebe promlouvat kód. Cage ale psal především proto, aby mohl číst! I své přednášky strukturoval v nekonvenční formě mezostichů, ačkoli ve čtené podobě zanikla jejich vertikální vizuální pointa. Nalezl „způsob psaní, jež není o myšlenkách, přestože z nich vychází, anebo, není o myšlenkách, ale myšlenky produkuje.“ (John Cage, *Anarchy*, Middletown 2001, s. VI.) Předznamenal tak nejenom vizuální, ale též zvukovou poezii, jež byla jako nechtěné dítě hudby a literatury nadlouho odložena do nehostinného azylu intermédií a vyhoštěna na periferii seriózního uměleckého zájmu, v nejlepších případech byla nazývána „experimentální“. Její rozmanité žánrové podoby zplodila touha překračovat hranice tradičních uměleckých forem a ekvilibristicky balancovat na jejich vratkých hranách. Cageovo literární dílo je bytostně intermediální; přirozeně osciluje mezi zvukovostí, gestičností a vizualitou (ikonickou i lettristickou). Jeho „invenční poezie“, jak ji nazval Richard Kostelanetz, nejenže vysvobodila slovo ze sémantické skořápky, jak to kdysi navrhoval Marinetti, ale především značně oťásla nadvládou logocentrismu a otevřela syntax intermediálním přesahům. Dospěla až k prototypům intertextové

a hypertextové reprezentace. Chaos, který Cage vyznával, však nebyl bezbřehou anarchií, ale spíše intuitivní předzvěstí nového eticko–estetického paradigmatu, jak je později vylíčil Félix Guattari ve své poslední knize *Chaosmosis* (Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico–Aesthetic Paradigm*, Bloomington, 1992.) Nebyla to žádná exaktní teorie chaosu, nýbrž formulace přesvědčení, že aktuální poezie nemůže být diktátem konvenčních frází, ale vyjádřením těla prostřednictvím jeho vlastního jazyka. V tomto smyslu se Cageova formulace částečně kryje s prostorem, kam Hakim Bey posléze situoval svou ontologii chaosu — mimo dosah „hermetalingvistiky“ i „nihilistické lingvistiky“, tedy do prostoru „bez, boha‘ jazyka, bez kategorických imperativů, bez determinismu, bez zjevení, zvenčí‘ či ‚shora‘, bez genetického kódování, bez absolutní podstaty“. (Hakim Bey, *Aimless Wandering: Chuang Tzu’s Chaos Linguistics*, 1996, in: www.strange-loops.com/philhakim-chaoslinguistics.html.)

Později se Cageovo psaní a čtení díky počítačovým programům ponořilo do hlubin a struktur mikrosvěta lidského hlasu. To umožnilo povýšit vokální mikročástice a laryngální, orální a paralingvální parametry na autonomní konstituční jednotky nekonvenční poezie i hudby. Cage nicméně plně respektoval přirozené zákonitosti lidské promluvy a nesnažil se ji znásilňovat nepřiměřenými stylizacemi a významy. Naopak, amplifikoval — poeticky i technologicky — emocionální náboj lidské promluvy ještě předtím, než ji zredukuje, deformuje anebo úplně eliminuje slovo, které si pro svůj násilnický charakter zřejmě vůbec nezaslouží, aby bylo psáno s velkým počátečním písmenem. Promluva, naštěstí, žádné kapitálky a jiné dominance a diskriminace neuznává.

Richard Kostelanetz si velice brzy uvědomil Cageův revoluční přístup k psaní i skryté hloubky a záhyby v jeho textech a přednáškách. Prošel všechny rozhovory, které Cage poskytl do roku 1987, a tematicky je seřadil s obdivuhodným smyslem pro kontextovou koherenci. Jeho *Rozmluvy s Cagem* (Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage*, New York, 1988.) a *John Cage: Antologie* (Richard Kostelanetz, *John Cage: An Anthology*, New York, 1991.) ještě pořád patří k nejužitečnějším zdrojům pro profesionální i amatérské cageology. Jeho plexisklový památník Johnu Cageovi s jemnou duchampovsko–cageovskou aluzí má hloubku, která spočívá v netransparentní transparentci média i sdělení. Zatímco **Arnold Dreyblatt** a **Jeremy Millar** nechali KÓD promlouvat v lexikálních *typographés*, odvozených pomocí

Arnold Dreyblatt

My first personal encounter with John Cage was as a student of Media Arts at the State University of New York in Buffalo in 1975 where I attended a workshop which Cage gave as part of “Creative Associates Summer in Buffalo”. In the following years, as a young artist and composer, I often noted Cage’s presence at cultural and social events in downtown Manhattan where he always made himself readily accessible to those around him, readily offering practical and emotional support whenever needed. My memories contrast greatly with his reverential treatment in Europe, especially in academic contemporary music circles. As my own work has become increasingly text-based both in performance and in installation, I have re-examined Cage’s oeuvre in textual composition. In *A Year from Monday* he writes, “The thought has sometimes occurred to me that my pleasure in composition, renounced as it has been in the field of music, continues in the field of writing words, and that explains why, recently, I write so much.” My own interests in the visual and audio perception of fragmentary layers of textual content are mirrored in seminal Cage works as *Not Wanting to Say Anything About Marcel* (1969) and in his extensive experimentation in printed text layout and vocal readings.

Writing Cage

2011

138 | series of lenticular text wall objects (part) / série lentikulárních textových nástěnných objektů (část)

an the following
with further writing
It was also a diary. For each day

he empty spaces which developed from that

leaving their relationship unfixed

way of writing as spaces to be filled in

long the road, wrote it down, and then drove on

the need for a text without such spaces had first a

Gary Hill

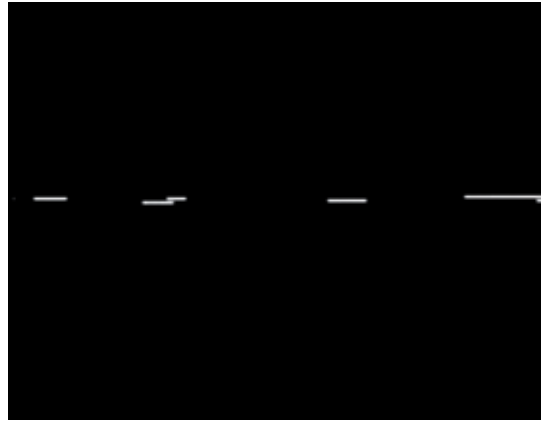
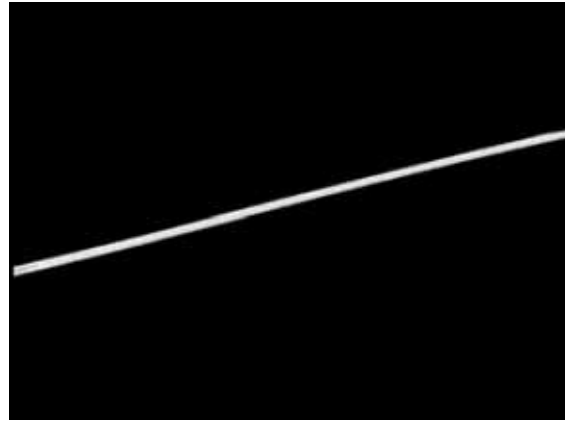
I have a vague memory of wandering an exhibition space, perhaps in Buffalo, wherein there were turntables and/or radios all simultaneously smearing the air. I passed Cage who was wandering too with a delightful knowing smile...

To appreciate “chance operations” I found myself having to max out on deliberate and self-conscious methodologies looking for a kind of exactness — exactly what the radios breathed every moment ad infinitum and then some (even on Monday).

Resolution

1979

silent video / video bez zvuku



Richard Kostelanetz

Back in 1969, in my appreciation of Inferential Art, which was my coinage for what became known as Conceptual Art, I conjectured that the visual equivalent of John Cage's 4'33" would be framed clear material; so in his memory, some four decades later, I realized it.

In Memory of John Cage

2009

object / objekt



Fuller's Patent
No. 10,000
Patented June 10, 1868

Brandon LaBelle

Proposal for the making of a statement on, about and related to John Cage, according to three possible figures of thought extrapolated from his work:

1. Acoustics Multiplied
2. The Supplement
3. Difference-Making

Lecture on Nothing

2010

sound piece / zvukový kus

I am here , and there is nothing to say .
 those who wish to get somewhere , If among you are
 any moment . What we re-quire is
 silence ; but what silence requires
 is that I go on talking .
 Give any one thought
 a push : it falls down easily
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
 tainment called a dis-cussion .
 Shall we have one later ?

¶

Or , we could simply de-cide not to have a dis-
 cussion . What ever you like . But
 now there are silences and the
 words make help make the
 silences .

I have nothing to say
 and I am saying it and that is
 poetry as I need it .
 This space of time is organized
 . We need not fear these silences, —

¶

Jeremy Millar

Cage's work is the making of a space in which we might reside, and then make our own.

Ex Libris

2010/2012

site specific text installation / site specific textová instalace

(realization at the DOX Centre for Contemporary Art, Prague / realizace v Centru současného umění DOX, Praha)



Statements re

The way these statements are presented is an effect on me of the work of Marshall McLuhan who so dramatically has turned the attention of many to the influences of communication media on sense perceptions, and the work of Marcel Duchamp who just about fifty years ago called attention to the value of things to which value was not ordinarily attached, and who, on another CBS occasion, when he was asked by the interviewer what he was doing, said, "I breathe."

John Cage, 1967

Cage's first book, *Silence* (John Cage, *Silence*, Middletown 1961.), also included *Four Statements on the Dance*, short articles published between 1939 and 1957. He wrote the first article, or "statement", in Seattle, where he began collaborating with modern dancers. He owed dancers a significant debt: without them, he probably never would have invented the prepared piano, and dance performance commissions stood behind his unceasing interest in percussive music. In the last statement, *2 Pages, 122 Words on Music and Dance*, he left the form of conventional essay in favour of experimenting with form, syntax, and typography. These experiments became typical for most of his later writings, collected in the books *M: Writings '67–'72*, *Empty Words: Writings '73–'78*, and *X: Writings '79–'82* (each published by Wesleyan UP—Middletown, 1973, 1981, 1983), with peaks such as *62 Mesostics Re Merce Cunningham* (1971) and *Mushroom Book* (1972). *Two Statements on Ives* (1964 and 1966), from *A Year from Monday* (1969), pointing out Ives' relevance in American music, were presented in handwritten manuscripts, and *26 Statements Re Duchamp* (1963), from the same book, glossed Duchamp's profound ideas and brave acts in disseminated "membra disjecta", some in just a single word.

Cage was a brilliant commenter; his remarks show experience, erudition, insight, and a sense for essential and meaningful detail. He was blessed with the ability to see things and phenomena from unusual stand-points, thus anticipating the postmodern style of reflecting reality in multiple aspects and viewpoints. His natural inquisitiveness, Zen-like wisdom,

playfulness, poignancy, and gentle irony were valuable trademarks of his writing. Thanks to all of this, his statements, like his lectures and mesostics, became an integral part of Cage's colossal body of work, crossing the borders of music making not only towards theatre and performance art but also towards actual literature. Reading Cage is the same exciting adventure as listening to Cage.

The statements on John Cage by the composers **Robert Ashley**, **Alvin Lucier**, and **Petr Kotik** are as different as their personalities and arts. While Lucier expressed his gratitude to the guru laconically in four sentences and one black-and-white documentary photograph, Ashley's obsession with long narratives produced eight pages of a contextually correct essay on Cage's influence in music, the art world, and society. Both texts are a testimony to the competence of these authors and their authentic and witty styles. Petr Kotik, in contrast, depicted an important part of his life story — meetings with Cage — and revealed not only Cage's unique style of collaboration but also the necessary contradictions inherent in someone who was constantly breaking the rules on behalf of "improving the world" while being aware of the risk of "only making matters worse."



When the artists began e-mailing us their subjective statements on John Cage we had asked for, Georg got the idea of adding our own statements to them as well. I asked him if he meant something like this: "Not wanting to say anything about John, that's why we asked 60 artists to do it instead of us." Georg liked my, partly humorous, comment but, soon afterwards we both realized, that it didn't correspond to the truth. Not wanting to say anything and saying so is also deliberate. Moreover, the conception of the project over-exposes our relationship to John.

Prohlášení k

Způsob, jakým jsou tato prohlášení prezentována, odráží vliv, jež na mě měla díla Marshalla McLuhana, který tak dramaticky obrátil pozornost mnohých na vliv komunikačních médií na smyslové vnímání, a také díla Marcela Duchampa, který již před padesáti lety upoutal pozornost lidí na tu hodnotu věcí, kterým obvykle žádná hodnota přičítána nebyla, a který při jiné příležitosti pro CBS na otázku co dělá, odpověděl: „Dýchám.“

John Cage, 1967

Cageova první kniha *Silence* (John Cage, *Silence*, Middletown 1961.) obsahovala mimo jiné *Čtyři prohlášení o tanci*, krátké články uveřejněné mezi roky 1939 a 1957. První článek, neboli „prohlášení“, napsal v Seattlu, kde začal spolupracovat s moderními tanečníky. Tanečnickům toho hodně dlužil: bez nich by pravděpodobně nikdy nevynalezl preparovaný klavír a za jeho neutuchajícím zájmem o perkusivní hudbu také stály zakázky pro taneční vystoupení. V posledním prohlášení *2 strany, 122 slov o hudbě a tanci* opustil formu konvenční eseje ve prospěch experimentování s formou, syntaxí a typografií. Tyto experimenty se staly typickými pro většinu jeho pozdějších textů, sebraných v knihách *M: Writings '67–'72*, *Empty Words: Writings '73–'78* a *X: Writings '79–'82* (všechny vydány ve Wesleyan UP—Middletown, 1973, 1981, 1983), s vrcholy, jako jsou *62 mezostichů pro Merce Cunninghama* (1971) a *Knih hub* (1972). *Dvě prohlášení o Ivesovi* (1964 a 1966) z knihy *A Year from Monday* (1969), zdůrazňující Ivesův význam pro americkou hudbu, byla prezentována v rukopisu a *26 prohlášení k Duchampovi* (1963) z té samé knihy glosovala Duchampovy hluboké myšlenky a odvážné činy v roztroušených „membra disjecta“, některé dokonce jedním slovem.

Cage byl brilantní komentátor, jeho postřehy ukazují zkušenost, erudici, nadhled a smysl pro podstatné a smysluplné detaily. Byl obdarován schopností nazírat věci a jevy z neobvyklých hledisek, čímž anticipoval postmoderní styl reflektování reality v multiplicitních aspektech a úhlech pohledu. Přirozená zvědavost, „zenová“ moudrost, hravost, břitkost a jemná

Robert Ashley

The Influence of John Cage

It is reasonable to ask any composer of my generation how much influence John Cage had on his/her music, because, with *Silence* Cage wrote, arguably, the most intelligent and influential book on music theory in the second half of the twentieth century and because, on the basis of his ideas and his personality, he became such a celebrity.

He became a celebrity for many important and admirable reasons.

He became a celebrity because contemporary music had a political power in the nineteen–sixties that it has lost now, and he was its best–known composer. I don’t think anybody is a celebrity now or will be a celebrity in the near future on the scale that Cage was a celebrity in his time.

And he was a celebrity because he and David Tudor brought to America ideas from Europe that were not available in any other form — scores, recordings, first–hand experience or gossip — particularly ideas about serialism and the many proponents of serialism among European composers: Stockhausen, Berio, Boulez, Pousseur, Nono, Maderna, Nilsson and many others. These ideas were especially important to those of us who were unable to go to Europe and learn for ourselves.

Cage and Tudor traveled extensively giving duo–concerts and as musicians with the Merce Cunningham Dance Company. And it appears that wherever he went Cage gave interviews to answer questions about “chance operations” as they applied both to music and to dance. Many of those interviews have been published.

He and Tudor brought news about what other composers in America were up to. (Driving home from a post–concert party with Cage I got a clear and detailed explanation of Christian Wolff’s music a year or so before I met Christian or was able to see one of his scores.)

And Cage was a celebrity because of his famous intelligence and light-heartedness. He was a wonderful person to be with — except, I should add, when you were dealing with him about the production of his music and things weren't going the way he wanted them to go. (I should put in the record that on four occasions when I was producing a Cage work for the ONCE Festival or in some other situation and things weren't going his way, he could be tenacious to the point of being personally obnoxious. It was only many years later that I came to appreciate this quality in him and to admire him for it. It was a lesson, in a way, and I have tried, since, to be that staunch when things are not going right for me. I have found it curious that I have never read mention of this part of Cage's personality in any of the writings about him. Maybe the writers were not producing the music and working with Cage in that capacity.)

But the answer to Cage's influence is difficult, because he was such a huge presence and it was assumed, especially by journalists, that everybody was a Cage protégé. (A few years ago I was asked by Alvin Lucier to speak about Lucier's music at Wesleyan University. Lucier was receiving some sort of special recognition. Alvin said to me, "Do you think you could give this speech without mentioning John Cage?")

John Cage and I became and remained good friends, especially in his later years when Mimi Johnson was managing his concert affairs and we were together a lot.

To go back for a moment to celebrity, I find it curious that younger composers now seem to think of Cage as simply one part of "the past." For them the past is bigger and includes more people. I think many young composers and fans of new music are interested now in the nineteen-sixties, and I encourage every person I speak to about the nineteen-sixties to read *Silence*, because it is one of the great theory books and its presentation is so original and convincing. But Zen Buddhism and mushrooms have been replaced in America's continuing fascination with "the other" by something else — probably, now, power and money making. So Cage seems not as important now as he was a few years ago.

As much as I liked much of Cage's music — most of it — and as much as I admired Cage, I don't think of myself as seriously "influenced" by Cage. I didn't think that his ideas applied to what I thought I wanted to do. For instance, I think he never understood or was not sympathetic to "timelessness" — the hard-to-explain root of the almost-impossible-to-explain "drone" concept as it was coming into practice then. In connection with the idea of the "drone," in the late nineteen-sixties Cage began working on a series of pieces, sometimes going under different names, that started, I believe, with a piece called *MusiCircus*.

The idea of *MusiCircus* was to gather together all of the musical performers or performing groups in the locale and have them play all at the same time, arranged next to each other, in a large performance space. From a distance or outside of the room it was, of course, a kind of drone, but I don't think that is the way Cage thought of it. I believe he thought of it — in a way that I probably could not explain to his credit — as having something to do with “chaos,” which was much in the intellectual news at that time.

The problem with the *MusiCircus* piece, for me, was that from any place in the room the listener was always near enough to one of the performances that the performance heard was simply an old-fashioned kind of thing — a rock band, a person playing Mozart on a harpsichord, a drum and bugle corps, a choir — clearly doing well-known music in the midst of chaos. I heard many performances in different places and I never liked the piece.

I thought of Cage's music, the best of it, the chance music, as the most extreme version of, an extension of, time-line, linear music. In his idea of time-line, linear music he was concerned to make events in music unpredictable. I was concerned with non-eventfulness or with eventfulness that was clearly secondary to some other formula. Unpredictability was not part of the equation. (As a matter of fact, I don't think John much liked my early music, although he was complimentary about the later music for the ONCE Group. He probably thought of the early music as another version of serial music, which he had denounced as being too much in control of eventfulness. I think he misunderstood what I was doing. In those early pieces I was interested in “original” kinds of sound. I was interested in “sonority.” This idea is difficult to explain and is not relevant here.)

And he probably would not have liked my graphic notation — if he saw any of it — however it differed from his in principle. Clearly Cage was the pioneer and champion of graphic notation. He was interested in making other kinds of music that could come from graphic notation. But I don't think he got the idea of the “drone” — which is possible to diagram only in a special kind of graphic notation.

And I thought he was more interested in the graphic “elegance” of the score than in the notion that the score could be some sort of “puzzle” that would set the performers on an unknown path.

He certainly understood “conceptual” music. He certainly understood the implications and applications of electronic music.

He did pioneering work with speech, but his speech did not lead to a song of words. Cage made numerous pieces in which he performed with his voice. I have not heard all of them, but in those I heard he used his voice as an "instrument" in which the words are barely understandable, if understandable at all. (You might imagine that this practice was influential in the idea of "extended vocal techniques" or was part of the practice in "extended vocal techniques," which was important in the 1970s.)

In his work such as *Indeterminacy* and in the solo readings of the "Mesostics," we heard (or could not hear) story telling, but at its root it was still concerned with unpredictability on the time scale — speaking too fast, speaking too slowly, speech buried in noise.

When I studied Cage's graphic notation, I always found in it simply another way to write linear, time-line music. I am not an expert in Cage's music, but I think that I am not wrong. Complete non-eventfulness or music that was not based in eventfulness, but in some other kind of formula, was not something he inherited in its inception. He was strangely "out of touch."

In all of the books I have read by Cage and about Cage I have never come upon a specifically explained example of "chance operations." (When the interviewer is so bold, Cage gracefully changes the subject.)

Once, I suggested to a close friend of Cage the possibility that there might be somewhere in Cage's effects a master notebook of "chance operations," a huge list of numbers or orders of numbers that could be applied to any parameter of music. Because it seemed sort of silly to me that every time Cage began a new piece he would work the *I Ching* or throw the dice again. (After 1984 he started using computer programs, but as far as I know the programs still produced "chance operations.") I was only partly kidding, saying that such a "master plan" would in no way change the fact of the composition being based on chance. The response was indignant outrage. "Chance operations" was a masterpiece of public relations in addition to being a good way to compose music. Everybody thought they understood chance operations. So we got a lot of pieces based on chance operations.

Cage was an amazing composer. *Atlas Eclipticalis*, *Etudes Australes*, the music for prepared pianos, the *Concert for Piano and Orchestra*, *Winter Music*, the *Freeman Etudes* and many others are giant music. Someday they will enter the general repertory. It is only too bad that they weren't done well or weren't done at all during Cage's life — so that he could have heard them.

So, yes, I was influenced by Cage. We are all influenced by celebrity. It is like fashion: everybody does it and somebody gets the credit. The credit for new music in America in the nineteen–sixties goes to Cage. There is no denying that. His celebrity was enormous and powerful.

In 1968 I read a long and ugly interview with Stockhausen in a British music magazine in which Stockhausen accused Cage of “stealing” chance music from him. In Stockhausen’s story he was working in his studio with Herr Dr. So–and–So on chance music; Cage visited the studio and got the idea and claimed it for his own. And that was followed by attacks on Cage in books by Boulez. This shows how celebrity is so envied and potentially hurtful. Stockhausen was nuts. Boulez is an opportunist. Cage must have been hurt by these attacks from his former friends, whom he had championed so much in the United States, when nobody had ever heard of them.

But no, I was not influenced by Cage in matters of musical composition, for reasons I have explained above. Nor were most of the composers whose work I admired — for instance the composers who are represented in *Music with Roots in the Aether*. We were influenced by Cage as a composer who took his work “on the road,” when nobody else would play it, and who submitted to countless interviews, in a good natured and humorous style, about his compositional technique. We were influenced by Cage as a courageous person and as a spokesperson for contemporary music.

Robert Ashley, 2011

Vliv Johna Cage

Zeptat se kteréhokoliv skladatele mé generace, jak velký vliv měl John Cage na jeho/její hudbu, protože Cage napsal *Silence*, nepochybně nejintelligentnější a nevlivnější knihu o hudební teorii druhé poloviny 20. století, a protože se, na základě svých myšlenek a své osobnosti, stal takovou celebritou.

Stal se celebritou z mnoha důležitých a obdivuhodných důvodů.

Stal se celebritou, protože v 60. letech 20. století měla soudobá hudba politickou sílu, jakou dnes již ztratila, a on byl její nejznámější skladatel. Myslím si, že nikdo dnes není celebrita, ani se celebritou do té míry, jako jí byl ve své době Cage, v blízké budoucnosti nestane.

A celebritou byl, protože spolu s Davidem Tudorem přivezli z Evropy do Ameriky myšlenky, které tam nebyly dostupné v žádné jiné formě — partitury, nahrávky, zkušenosti z první ruky nebo klepy — zejména myšlenky o serialismu a mnohých zastáncích serialismu z řad evropských skladatelů: Stockhausen, Berio, Boulez, Pousseur, Nono, Maderna, Nilsson a mnozí další. Tyto myšlenky byly obzvláště důležité pro ty z nás, kdo nemohli jezdit do Evropy a učili se sami.

Cage a Tudor hodně cestovali a koncertovali v duu i jako hudebníci s Merce Cunningham Dance Company. A zdá se, že kamkoli Cage jel, všude dával rozhovory, aby odpovídal na otázky o „náhodných operacích“, které aplikoval na hudbu i tanec. Mnohé z těchto rozhovorů byly publikovány.

On a Tudor přinášeli zprávy o tom, čím se zabývali další skladatelé v Americe. (Když jsem jednou jel s Cagem domů z party po koncertě, dostalo se mi jasného a detailního vysvětlení o hudbě Christiana Wolffa, asi rok předtím, než jsem Christiana potkal osobně nebo viděl některou z jeho partitur.)

A Cage byl také celebrita díky své pověstné inteligenci a lehkovážnosti. Byl to vynikající společník, avšak, měl bych dodat, s výjimkou situací, kdy jste s ním jednali o produkci jeho hudby a věci se neubíraly směrem, jakým si přál. (Mohl bych doložit na příkladu čtyř příležitostí, kdy jsem produkoval Cageovo dílo pro Festival ONCE a pamatuji si i jinou situaci, která se nevyvíjela, jak si přál. Potom dokázal být neústupný do té míry, že byl doslova nesnesitelný. Teprve za mnoho let jsem ocenil tuto jeho vlastnost a začal jsem ho pro

ni obdivovat. Byla to svým způsobem lekce a od té doby jsem se i já snažil být tak zarytý, když se věci pro mne nevyvíjely správně. Připadá mi zvláštní, že jsem nikdy nečetl ani zmínku o této části Cageovy osobnosti v žádném textu o něm. Jejich autoři zřejmě neprodukovali jeho hudbu a nespolupracovali s ním v této oblasti.)

Ale odpověď na otázku o Cageově vlivu je těžká, jelikož byl „všudypřítomný“ a předpokládalo se, zejména mezi novináři, že všichni byli jeho chráněnci. (Před několika lety mne Alvin Lucier požádal, abych promluvil o jeho hudbě na Wesleyanské univerzitě. Bylo mu právě uděleno nějaké speciální uznání. Alvin mi řekl: „Myslíš, že bys mohl přednést tuto řeč bez toho, aby ses zmínil o Johnu Cageovi?“)

John Cage a já jsme se stali a zůstali dobrými přáteli, zvláště ke konci jeho života, kdy Mimi Johnson organizovala jeho koncerty a trávili jsme spolu hodně času.

Abych se na chvíli vrátil k celebritě: připadá mi zajímavé, že mladí skladatelé jako by přemýšleli o Cageovi jednoduše jako o části „minulosti“. Pro ně je minulost širší a zahrnuje víc lidí. Myslím si, že mnozí mladí skladatelé a fandové nové hudby se dnes zajímají o šedesátá léta a já povzbuzuji každého člověka, s kterým si povídám o šedesátých letech 20. století, aby si přečetl *Silence*, protože to je jedna z nejlepších teoretických knih, s mimořádně originální a přesvědčivou formou. Ale Zen buddhismus a houby byly v americké neustálé fascinaci „jiným“ nahrazeny něčím dalším — dnes asi hlavně mocí a vyděláváním peněz. Takže se zdá, Cage již dnes není až tak důležitý, jako byl před několika lety.

Přestože jsem měl rád většinu Cageovy hudby a velmi jsem ho obdivoval, nemyslím si, že bych byl Cagem osobně zásadně „ovlivněn“. Jeho ideje se nedaly aplikovat na to, co jsem chtěl dělat já. Domnívám se třeba, že nikdy nepochopil — nebo nesympatizoval s „nadčasovostí“ — těžko vysvětlitelným základem téměř nevysvětlitelného konceptu „dronu“, jak se tehdy začal objevovat v praxi.

V souvislosti s idejí „dronu“ začal Cage na konci 60. let pracovat na sérii kusů, někdy s odlišnými názvy, která podle mně začala kusem nazvaným *MusiCircus*. Idejí *MusiCircusu* bylo spojit dohromady všechny hudebníky nebo skupiny hudebníků na místě a nechat je hrát všechny současně, seřazené vedle sebe ve velkém koncertním prostoru. Z dálky nebo zvenčí to byl samozřejmě svým způsobem drone, nemyslím si ale, že o něm Cage uvažoval tímto způsobem. Podle mne o něm uvažoval — způsobem, který pravděpodobně nedokážu vysvětlit tak, aby pro něj vyzněl příznivě — jako o něčem, co má cosi společného s „chaosem“, který byl v té době aktuálním tématem v intelektuálních kruzích.

Problém kusu *MusiCircus* byl podle mě v tom, že z kteréhokoliv místa v prostoru byl posluchač vždy dost blízko k jednomu z představení, a tudíž představení, které slyšel, bylo zkrátka poněkud staromódní — rocková skupina, člověk hrající Mozarta na cembalo, dechovka, nějaký sbor; bylo to jasně hraní dobře známé hudby uprostřed chaosu. Slyšel jsem mnoho představení na různých místech a nikdy se mi to nelíbilo.

O nejlepší Cageově hudbě, tj. o té náhodné, jsem si myslel, že jde o nejextrémnější verzi extenze časově přímočaré, lineární hudby. Ve své ideji časově přímočaré, lineární hudby se zabýval tím, jak učinit události v hudbě nepředvídatelnými. Já jsem se zabýval ne–událostními anebo událostními aspekty, což bylo podle jiného vzorce jasně sekundární. Nepředvídatelnost nebyla částí rovnice. (De facto si myslím, že John neměl příliš rád moji ranou hudbu, třebaže o mé pozdější hudbě pro ONCE Group se vyjadřoval pochvalně. Pravděpodobně v mé rané hudbě viděl jinou verzi seriální hudby, kterou odsuzoval, jako příliš ovládanou událostmi. Myslím si, že nepochopil správně to, co jsem dělal. V těch raných kusech mě zajímaly „původní“ druhy zvuku. Zajímala mě „sonorita“. Tato idea jde těžce vysvětlit a je zde irelevantní.)

A pravděpodobně se mu nelíbila ani moje grafická notace — jestli nějakou vůbec viděl — jelikož se od té jeho principiálně lišila. Cage byl jasně pionýr a šampión grafické notace. Bavilo ho dělat jiné druhy hudby, které by vzešly z grafické notace. Podle mě si ale neosvojil ideu „dronu“ — kterou je možné zachytit jedině jako diagram ve speciálním druhu grafické notace.

A myslím si, že ho více zajímala grafická „elegance“ partitury než to, že partitura by měla být nějakou „hádankou“, která by hráče nasměrovala na neznámou cestu.

Rozhodně rozuměl „konceptuální“ hudbě. Rozhodně rozuměl implikacím a aplikacím elektronické hudby.

Byl průkopníkem práce s řečí, avšak jeho řeč nevedla k písni se slovy. Cage vytvořil mnoho kusů, ve kterých účinkoval s vlastním hlasem. Neslyšel jsem je všechny, ale v těch, které jsem slyšel, používal vlastní hlas jako „nástroj“, kde jsou slova téměř nesrozumitelná, pokud vůbec srozumitelná jsou. (Dovedete si představit, že tato metoda ovlivnila ideu „rozšířených vokálních technik“, jež byly důležité v 70. letech, nebo se stala součástí jejich praktikování.)

V dílech jako *Indeterminacy* a v sólových čteních „mezostichů“ slyšíme (nebo nemůžeme slyšet) vyprávění příběhů, avšak v jeho základech tkví nepředvídatelnost časového rámce — příliš rychlé nebo příliš pomalé mluvení, řeč pohřbená v hluku.

Když jsem studoval Cageovu grafickou notaci, pokaždé jsem v ní jednoduše našel jiný způsob zapisování lineární, časově přímočaré hudby. Nejsem odborník na Cageovu hudbu, ale myslím si, že se nemýlím. Úplné popírání událostí anebo hudba, která nebyla založena na událostech, ale na nějakém jiném vzorci, nebylo něco, co by zdědil jako východisko. Jaksi se ho to „netýkalo“.

V žádné z knih, které jsem od Cage a o Cageovi četl, jsem se neseťkal se specificky vysvětleným příkladem „náhodných operací“. (Když je tazatel neodbytný, Cage rozkošně mění téma.)

Jednou jsem blízkému příteli Cage naznačil, že snad někde existuje nějaký Cageův mistrovský zápisník „náhodných operací“, dlouhý seznam čísel nebo číselných řad, které by bylo možné aplikovat na jakýkoliv parametr hudby. Protože mi připadalo docela hloupé, že pokaždé, když Cage začínal komponovat nový kus, měl by znovu pracovat s knihou *I-čing* nebo házet kostkami. (Po roce 1984 začal používat počítačové programy, avšak pokud vím, i programy produkují „náhodné operace“.) Vtipkoval jsem jenom částečně, když jsem řekl, že takovýto „mistrovský plán“ by nijak nezměnil skutečnost, že kompozice byla založena na náhodě. Reagoval rozhořčeně a pobouřeně. Kromě toho, že to byl dobrý způsob, jak komponovat hudbu, byly „náhodné operace“ také mistrovský kus *public relations*. Všichni se domnívali, že rozumí náhodným operacím. A tak tu dnes máme celou řadu děl založených na náhodných operacích.

Cage byl úžasný skladatel. *Atlas Eclipticalis*, *Etudes Australes*, hudba pro preparované klavíry, *Koncert pro klavír a orchestr*, *Winter Music*, *Freeman Etudes* a mnohá další díla jsou skutečně velká hudba. Jednou vejdou do klasického repertoáru. Je jenom velká škoda, že nebyla dobře předvedena, jestli vůbec byla, když Cage ještě žil — aby je mohl slyšet.

Takže ano, byl jsem ovlivněn Cagem. Všichni jsme ovlivněni celebritou. Je to jako móda: všichni ji dělají a někdo bere ocenění. Ocenění za novou hudbu v Americe v 60. letech 20. století patří Cageovi. To nelze popřít. Jako celebrita byl obrovský a mocný.

V roce 1968 jsem v jednom britském hudebním časopise četl dlouhý a ošklivý rozhovor se Stockhausenem, kde obvinil Cage, že mu náhodnou hudbu „ukradl“. V Stockhausenově příběhu to byl prý on, kdo pracoval ve svém studiu s Herr Dr. X.Y. na náhodné hudbě, kde ho jednou Cage navštívil, převzal jeho nápad a prohlásil ho za svůj vlastní. Pak následovaly další útoky na Cage v Boulezových knihách. Ukazuje to, jak může být celebrita předmětem závidy a působící bolest. Stockhausen byl cvok. Boulez je oportunista. Cage musely ranit tyto útoky od bývalých přátel, které ve Spojených státech tak podporoval, když o nich ještě nikdo neslyšel.

Ale ne, nebyl jsem ovlivněn Cagem v oblasti hudební kompozice, z důvodů, které jsem vysvětlil výše. A nebyla jím ovlivněna ani většina skladatelů, jejichž dílo jsem obdivoval — kupříkladu skladatele představení v *Music with Roots in the Aether*. Byli jsme ovlivněni Cagem coby skladatelem, který vyšel se svým dílem „ven“ v době, kdy by ho ještě nikdo jiný nehrál, a který poskytl nespočetné množství rozhovorů v dobře míněném a humorném stylu o své skladatelské technice. Byli jsme ovlivněni Cagem coby odvážným člověkem a mluvčím soudobé hudby.

Robert Ashley, 2011

Petr Kotík

Not Wanting to Say Anything about John Cage

My association with John Cage was often contradictory. But then, something lively always includes contradictions. Relationships without contradictions often signal a moribund state.

When Luigi Nono arrived in Prague in 1960 and gave me a booklet that contained transcripts of lectures from Darmstadt from the summer of 1959, he surely did not expect that it would spark my interest in Cage. At that time, I had no idea about music beyond what was coming out of Darmstadt: Nono, Boulez, Stockhausen and others. The Darmstädter Beiträge booklet that Nono gave me contained transcripts of lectures by Cage, Edgar Varèse and Christian Wolff and to me, instantly, their writings became much more interesting than what the European composers were doing. It must have been a few months later that I heard Cage's music for the first time — the recording of the *Concert for Piano and Orchestra* from the 1958 Town Hall concert. I was utterly confused and puzzled, but that only increased my attraction to the music, especially when I observed the negative reactions by others in Prague. To the irritation my colleagues, I was increasingly drawn to Cage, intuitively, disregarding my likes and dislikes and doing it with pleasure.

In the spring of 1964, while I was studying in Vienna, Friedrich Cerha called me to ask whether I would perform with Cage who was about to arrive. I had no idea what was needed and expected to perform as part of an ensemble. "Just come to the Museum of the 20th Century in the Schweizergarten," Cerha told me over the telephone. That morning, Cage and Tudor were already at the Museum. I brought my flute and piccolo, but didn't need them at all. Cage asked us, including Cerha, to perform as percussionists. We were part of Merce Cunningham Dance Company's "Event No. 1," playing Cage's "Atlas Eclipticalis" — six percussion parts for the duration of three hours. The rehearsal took roughly nine minutes. Cage disliked rehearsing. Observing his performances, one almost had a feeling of a measured distance between him and the music. He had no use for the physicality of performance, displayed so brilliantly by David Tudor. Cage tried to avoid working in a collective, especially in a situation that called for an individual to direct the group. His idea of musical preparation was individualistic; everyone was expected to work on

his or her own, without the “interference” of someone telling him or her what to do. That of course contradicts the idea (and practice) of performing music with a large-scale ensemble, including and especially with an orchestra.

One of my most important experiences with Cage was the scandalous performance of his *Song Books No. I, II* at the “June in Buffalo” festival in 1975 at the University of Buffalo. Julius Eastman, one of the members of the S.E.M. Ensemble at the time, either misunderstood or sabotaged the piece, and as there were no rehearsals (according to Cage’s instructions), it was discovered only during the performance. Cage erupted angrily, and the way he voiced his criticism must have been the strongest to date, as he pounded with a fist on a piano lid during the next day’s discussion of the performance. This “crisis” helped me tremendously. I came to an understanding about the responsibilities of a performer, especially the one who is “in charge.” I didn’t give up, and we had exemplary performances of *Song Books* more than five years later in New York and Europe. This time, Cage participated in the rehearsals.

When I lived in Buffalo and traveled frequently to New York City, Cage and I met very often. My visits to the city were enough of a reason to get together. When I moved to New York City in the early 1980s, my visits with Cage were less frequent. We could see each other any time, so there was no reason to rush to 18th Street to say hello. My last visit with Cage was about one week before he died. He tried to identify some of the people to whom he dedicated each of the 86 parts of “Atlas Eclipticalis.” (I was preparing for the first complete 2-hour performance of “Atlas” at Carnegie Hall.) He found it amusing that so many of the dedicatees were already dead. Not long afterward, to the sadness and shock of us all, he joined those who were no longer with us.

Petr Kotik
Ostrava, Czech Republic, January 4, 2012

This text was written for Jozef Cseres, who asked me for a contribution to the exhibition “MEMBRA DISJECTA FOR JOHN CAGE. Wanting to Say Something About John” he and Georg Weckwerth curated in Vienna, Prague and Ostrava in 2012.

Not Wanting to Say Anything about John Cage

To, co mě s Johnem Cagem spojovalo, bylo mnohdy plné rozporů. To nemyslím záporně, protože vše, co je organicky živé, nese v sobě rozpory a protiklady. Absence kontradikcí totiž často signalizují sterilní situaci.

Již samé seznámení s Cageovým dílem bylo v protikladu toho, co se očekávalo. Když totiž Luigi Nono přijel v roce 1960 do Prahy a dal mi publikaci *Darmstädte Beiträge*, která obsahovala transkripce darmstadtských přednášek z roku 1959, jistě netušil, že mě to přivede ke Cageovi. V té době jsem se zajímal pouze o skladatele, které jsem znal: Nono, Boulez, Stockhausen a další, kteří představovali to, co k nám přicházelo z Darmstadtu. O existenci jiné hudby jsem neměl ani ponětí. Avšak *Darmstädter Beiträge* z roku 1959, které měl Nono u sebe, když přijel do Prahy, obsahovaly hlavně texty J. Cage, Edgarda Varèse a Christiana Wolffa, kteří tam v tomto roce byli. Jejich texty, jejich názory a myšlenky mě totiž zaujaly mnohem víc než to, co přicházelo od evropských skladatelů. Muselo to být o několik měsíců později, když jsem poprvé slyšel Cageovu hudbu — nahrávku z koncertu v roce 1958 v Town Hall, jeho *Koncert pro klavír a orchestr*. Bylo to LP, které přivezl do Prahy Jozef Patkowski a které jsme poslouchali v ateliéru Mikuláše Medka. Toto první setkání s Cageovou hudbou mě vyvedlo z míry. Avšak zmatek, který to v mé hlavě způsobilo, jenom zvýšil moji přitažlivost k hudbě, kterou jsem slyšel, zejména poté, když jsem viděl tak silně negativní reakce mých pražských kolegů. Intuitivně mě Cage začal přitahovat, což velmi dráždilo (vyjma Rudolfa Komorouse) okruh hudebníků, ve kterém jsem se pohyboval. Můj zájem se zvětšoval a to, že jsem se přestal starat, jestli se mě to „líbí“ nebo „nelíbí“, se mi velmi zamlouvalo.

Na podzim 1963 jsem odjel studovat do Vídně a zapojil se jako interpret do koncertů Nové hudby pořádaných skupinou die Reihe. Na jaře 1964 mi zavolal Friedrich Cerha, jeden z mých profesorů na Akademii a též dirigent die Reihe, a zeptal se, zdali bych se nezúčastnil koncertu s Cagem, který měl do Vídně přijet. Ani já, ani Cerha jsme neměli ponětí, co přesně Cage potřeboval, předpokládali jsme, že jde o hru v ansámblu. „Jenom přijď do Muzea 20. století ve Schweizergartenu,“ řekl mi Cerha do telefonu: „a uvidíme co dál“. Ráno, když jsem dorazil do muzea, byl tam již Cage s Davidem Tudorem. Přinesl jsem si s sebou flétnu a pikolu, které jsem nakonec vůbec nepotřeboval. Cage nás všechny včetně Cerhy požádal, abychom účinkovali jako perkusionisté. Byli jsme součástí Cunninghamova „Event No. 1“, který se skládal z několika tanečních čísel Cunninghamovy taneční skupiny. Paralelně s tancem jsme hráli Cageův *Atlas Eclipticalis* ve verzi pro šest perkusionistů. I když skladba trvala tři hodiny, zkoušeli jsme jen zhruba devět minut. Cage zkoušel nerad. Člověk měl pocit, když ho sledoval při provozování hudby, jako by byl mezi ním a hudbou,

kteřou hrál, jakýsi odstup. Myslím, že Cage neměl pochopení pro fyzické zapojení interpreta do hraní, v čemž byl David Tudor naprosto brilantní. Cage se snažil vyhýbat situacím, které vyžadovaly, aby řídil ansámbl v kolektivní snaze přípravy kompozice k provedení. Jeho představa takové přípravy byla individualistická; od spolupracovníků očekával, že budou pracovat samostatně, bez „zasahování“ někoho jiného, kdo by jim říkal, co mají dělat. Tento postoj je samozřejmě v rozporu s tím, jak se dělá hudba ve velkých souborech, včetně a hlavně v orchestru.

Jedna z klíčových událostí mého vztahu ke Cageovi byl skandál, který byl způsoben koncertem S.E.M. Ensemble na festivalu „June in Buffalo“ v roce 1975 pořádaným univerzitou v Buffalu. Bylo to provedení Cageovy skladby *Song Books No. I, II*. Julius Eastman, který s námi hrál, buď nepochopil nebo sabotoval svůj podíl na provedení, a jelikož jsme neměli společné zkoušky, tedy každý z nás se připravil individuálně (dle Cageových instrukcí), vyšel Eastmanův omyl (nebo sabotáž) najevo teprve během koncertu. Cage se to hluboce dotklo a zareagoval způsobem, který byl pro něj velmi netypický. Na druhý den měl na univerzitě přednášku a tu věnoval komentáři toho, co se stalo předcházející večer. Vybuchl a v rozčilení mlátil pěstí do víka od klavíru. Musela to být do té doby jeho nejsilnější kritika na provedení jeho skladby. Tato „krize“ mně nesmírně pomohla. Pochopil jsem zodpovědnost interpreta, zejména když jde o někoho, jako jsem byl já, postaveného do vedoucí pozice v ansámblu. Uvědomil jsem si, že se nelze schovávat za interpretační požadavky skladatele, když jsou v rozporu s tím, co dobrá interpretace vyžaduje. Nevzdal jsem to, a když jsme byli o pět let později požádáni opět hrát *Song Books*, nejen že jsme měli ansámblové zkoušky, ale Cage se sám zkoušek zúčastnil. Tato exemplární provedení se uskutečnila v New Yorku a Evropě.

Když jsem žil v Buffalu, často jsem jezdil do New Yorku a s Cagem jsem se skoro pokaždé scházel. Každý můj příjezd byl dostatečným důvodem k setkání. Když jsem se na počátku 80. let do New Yorku přestěhoval, naše setkání nebyla už tak častá. Mohli jsme se kdykoliv vidět, a tak nebyl důvod spěchat na 18. ulici jen proto, abych Cage pozdravil. Naposledy jsem ho navštívil asi týden předtím, než zemřel. Sešli jsme se proto, aby identifikovat ty, kterým věnoval každý z 86 partů skladby *Atlas Eclipticalis*, kterou jsem připravoval k provedení v Carnegie Hall v rámci oslav k jeho osmdesátinám. Cage byl jako téměř vždy v dobré náladě a bavil se tím, když zjistil, že ta nebo ona osoba byla již po smrti. Nedlouho poté, neočekávaně a k zármutku a šoku nás všech, následoval ty, kteří nás nadobro opustili.

Petr Kotík
Ostrava, 4. ledna, 2012

(originál byl napsán v angličtině, text do češtiny přepsal Petr Kotík v květnu 2012)

Alvin Lucier

Music for Solo Performer and John Cage

John encouraged me to pursue the idea of using brain waves in a musical composition while I was teaching at Brandeis University in Massachusetts. I had doubts about the piece. (Cage would most often say yes rather than no to any new idea.) I am grateful to his support.

Hudba pro sólového performerera a John Cage

John mne povzbuzoval, abych se zabýval nápadem využití mozkových vln v hudební kompozici, když jsem ještě učil na Brandeiské univerzitě v Massachusetts. Měl jsem o svém kusu pochybnosti. (Cage nejčastěji říkal každé nové ideji spíše ano než ne.) Jsem mu vděčný za jeho podporu.

Music for Solo Performer (1965)

1988

166 | silver print / fotografie na bromostříbrném papíře



Where Are We Eating? and What Are We Eating?

*After Merce got the Guggenheim Fellowship, someone asked him what he was going to do with all that money.
Answer was monosyllabic: eat!*
John Cage, 1975

In 1977, due to recurring health problems, John Cage started on a strict macrobiotic diet that had been recommended to him by Shizuko Yamamoto. Fortunately, a few years earlier he had given us the charming text *Where Are We Eating? and What Are We Eating?* which he wrote for the book *Merce Cunningham* by James Klosty, and later also published in *Empty Words: Writings '73 –'78* (John Cage, *Empty Words: Writings '73 –'78*, Middeltown 1978.) The collage of 38 stories about eating, subtitled *38 Variations on a Theme by Alison Knowles*, reflects Cage's passion for food and cooking. In contrast to his approach to composing, in the kitchen he allowed himself to improvise, even in the context of a strict diet: "I have learned to make unyeasted bread. My favorites are the Tibetan Barley Bread from the Tassajara Bread Book and one I improvise from left-overs, brown rice, vegetables, whole wheat flour, a little oil and salt and bunch of dill or parsley finely chopped up." (*Ibidem*, p. 79.) It seems that the stricter Cage's diet was, the more inventive he was in cooking. In 1990 he even created "edible drawings" of lemons, sesame seeds, and mushrooms. Cage's meals were real *bricollages* — limited in sources and means but rich in attitudes and solutions. One can feel the pleasure he derived from cooking and eating in the many recipes he left us. These are more than ordinary recipes; they are lovely etudes, exercises not only in cooking but also in writing. Here is the evidence:

BEANS: Soak beans overnight after having washed them. In the morning change the water and add Kombu (seaweed). Also, if you wish, rosemary or cumin. Watch them so that they don't cook too long, just until tender. Then pour off most of the liquid, saving it, and replace it with tamari (or Braggs). But taste first: you may prefer it without tamari or with very little. Taste to see if it's too salty. If it is, add more bean liquid. Then, if you have the juice from a roasted chicken, put several teaspoons of this with the beans. If not, add some lemon juice. And the next time you have roast chicken, add some of the juice to the beans. Black turtle beans or small

white beans can be cooked without soaking overnight. But large kidney beans or pinto beans, etc., are best soaked. (So are the others.)

Another way to cook beans which has become my favorite is with bay leaves, thyme, garlic, salt and pepper. You can cook it with some kombu from the beginning. I now use the "shocking method." See Aveline Kushi's book.

And now I've changed again. A Guatemalan idea: Bury an entire plant of garlic in the beans without bothering to take the paper off. Cook for at least 3 hours.

Alison Knowles used to cook and dine with John Cage. *Bean Concordance* (2010), created for his 100th birthday, lists the names of many beans, some of which they both enjoyed eating together. This beautiful work on paper combines a charming Fluxus playfulness with conceptual insight and the reductionist aesthetics of minimalism. Cooking and gardening go well together. **Alvin Curran** knows this and he is also aware of Cage's do-it-yourself passion. So he invites us into a small garden shed to share his obsession for collecting and assembling sounds (and mushrooms), an obsession he once shared with his respected mentor and friend. The interactive audio-visual installation *Gardening with John* (2005) is based on the sound samples (including sounds of preparing and cooking mushrooms) Curran recorded and collected for his *Erat Verbum John* (2000), a sound portrait of John Cage. **Jan Steklík**, too, works with iconic mushroom allusions in his series *Ties—Mushrooms for John Cage* (2008–09). With typical humorous lightness, he scatters mushrooms across partially burnt paper or cardboard, not as tokens but in a broader sense, as signs referring to Cage's methods and visual aesthetics. **Michael Prime's** lifetime obsession with fungi, on the other hand, comes from his background as a trained biologist. In his case, the persona of John Cage is like a place for a wonderful meeting of the biologist Prime with the sound artist Prime. The 4-channel audio-visual installation *Agarikon* (2011), named after the rare bracket fungus, believed for thousands of years to have healing effects, combines the sounds derived from bioelectrical recordings made of a living mycelium of *Laricifomes officinalis* (*Agarikon*) with video imagery interpreting the mythological and medicinal uses of the plant, filtered through the pulsating rhythms of the living fungus. To determine the duration and other parameters of each segment, Prime consulted the *I-Ching*. In addition, the interactions of the four different-length soundtracks function in response to the movements of visitors. Collecting, cooking, and eating edible mushrooms were not only useful practical activities corresponding to Cage's ecological and environmentalist mind, but they inspired new listening as well, his attention to the activity of sounds; often while identifying and hunting mushrooms in the woods, he would imagine the various performances of his silent piece, and he always wished to engage fungi in his art.



In the Glacis Beisl restaurant in Vienna, Laura ordered a regional food speciality, *Krautfleckerl*. Square-shaped pasta mixed with pan-fried white cabbage was served with green salad. Laura ate the salad and left the pasta nearly untouched. After she left the restaurant, Kris made a remark: "Few days ago, I ordered the same meal and I also ate only a salad." Having the same, still fresh experience, I was not surprised with their attitude.

Kde jíme? a Co jíme?

*Když Merce dostal Guggenheimovo stipendium, kdosi se ho zeptal, co se všemi těmi penězi hodlá dělat.
Odpověď byla jednoslabičná: Jíst!
John Cage, 1975*

V roce 1977 začal John Cage na doporučení Shizuko Yamamotové kvůli vracejícím se zdravotním problémům s přísnou makrobiotickou dietou. Několik let předtím napsal pro knihu *Merce Cunningham* od Jamese Klostyho okouzující text *Kde jíme a co jíme?*, který později vyšel i v *Empty Words: Writings '73–'78* (John Cage, *Empty Words: Writings '73–'78*, Middeltown 1978.) Koláž 38 příběhů o stravování s podtitulem *38 variací na téma Alison Knowlesové*, odráží Cageovu vášeň pro jídlo a vaření. Na rozdíl od svého komponování si v kuchyni dovolil improvizovat, dokonce i v rámci přísné diety: „*Naučil jsem se dělat nekvašený chléb. Mými oblíbenými jsou tibetský ječný chléb podle chlebové kuchařky Tassajara a další, kdy improvizuji ze zbytků, hnědé rýže, zeleniny, hrubé pšeničné mouky, trochy oleje a soli a hrstky jemně nasekaného kopru nebo petržele.*“ (*Ibidem*, s. 79.) Zdá se, že čím přísnější byla jeho dieta, tím vynalézavější bylo jeho vaření. V roce 1990 dokonce vytvořil „jedlé kresby“ z citronu, sezamových semínek a hub. Cageovy pokrmy byly skutečně *brikoláže* — omezené co se týče zdrojů a prostředků, ale bohaté z hlediska přístupů a řešení. Z mnoha receptů, které nám zanechal, lze vycítit potěšení, které mu přinášelo jídlo a vaření. Jde o víc než obyčejné recepty; jsou to půvabné etudy, cvičení nejenom z vaření, ale též z psaní. Zde je důkaz:

Fazole: Omyté fazole přes noc namočte. Ráno vyměňte vodu a přidejte mořské řasy kombu. Jestli chcete, tak i rozmarýn nebo kmín. Dejte pozor, aby se fazole nevařily příliš dlouho, jen dokud nezměknu. Potom odlijte většinu fazolového vývaru (ten si dejte stranou) a nahraďte ho sójovou omáčkou Tamarí (anebo Bragg). Nejdřív ale fazole ochutnejte: možná vám budou chutnat víc jenom s trochou Tamarí anebo bez ní. Zkuste, jestli nejsou příliš slané. Pokud ano, přidejte část zbylého vývaru. V případě, že zrovna máte šťávu z pečeného kuřete, přidejte několik čajových lžiček do fazolí. Jestli ji nemáte, stačí přidat trochu citronové šťávy. A příště, když budete péct kuře,

tak si nechejte trochu šťávy do fazolí. Černé želví fazole nebo malé bílé fazole lze vařit rovnou bez namáčení přes noc. Velké ledvinové fazole nebo fazole pinto apod. je však lepší namáčet. (Podobně jako jiné druhy.) Můj další oblíbený způsob, jak vařit fazole, je s bobkovými listy, tymiánem, česnekem, solí a pepřem. Můžete je od začátku vařit i s trochou kombu. Já dnes již používám „metodu šoku.“, viz knihu od Aveline Kushi. Nedávno jsem ale způsob vaření opět změnil. Guatemalský nápad: Pohřbet celou hlavku česneku do fazolí, aniž byste se trápili s oloupaním slupky. Vařte alespoň 3 hodiny.

Alvin Curran

Streaming in 2012

a short radio-play

situated in no particular place

theme:

at one hundred we gauge

the scene shifts to the comix page

our protagonists are heard declaiming:

UnCage the Age of

upstage the sage,

pillage a page of

vintage John Cage

by god, they opened the bottle and found this note:

On a wage that Cage is the rage and the rage is Cage, an aged Sage paged

Mr. Cage this brief mess-age:

Please come to the Baggage-Clam immediately. Your random-generator is causing havoc in the contrabassoon section and will otherwise be removed by the authorities.

Meanwhile at Radio KAGE in Winona Wisconsin, a broadcast of a radiophonic -furniture music was on where the speakers simply listed common English words, ending in the letters A, G, and E:

Socage, rage, vintage, borage, wreckage, voltage, umbrage, adage, teenage, rummage, language, stowage, bandage, sausage, sabotage, agiotage, brokerage, domage, village, barrage, postage, assemblage, triage, berthage, plumage, dosage, coverage, newage, potage, portage leafage, lovage, message, age, rummage, massage, scrimmage, footage, sewerage, appenage, hostage, domage, corkage, selvage, savage, tutorage, sauvage, disuage, tutorage, dressage, baggage, plantage, personage, stowage, verbiage, beverage, vagabondage, steerage, disparage, suffrage, mileage, moorage, lovage, plumage, lineage, manage, mortgage, cottage, rampage, hemorrhage, armitage, package, montgage, voyage, linkage, partage, plage, entourage, visage, page, yardage, vernissage, presage, advantage, outage, libertinage, hermitage, mid-page, old-age, luggage, plantage, plage, assuage, age, a-rage, yardage, wage, phage, re-cage, ribcage, upstage, bluesage, stage, backstage, allwage, JohnCage.

Gardening with John 1.1

2005-2006

172 |

sound installation and project sketch / zvuková instalace a projektová skica

(realization at the DOX Centre for Contemporary Art, Prague / realizace v Centru současného umění DOX, Praha)



Alison Knowles

Asked to write about John Cage:

Just a
wOrd about
How
fiNe it is
he feels still to be here

Bean Concordance

2010

174 | mixed media on paper / kombinovaná technika na papíře

Michael Prime

Like John Cage, I first became interested in fungi through an interest in collecting edible mushrooms. They seemed madde-ningly unpredictable, sometimes appearing in profusion, yet often not to be found in seemingly suitable conditions. It is only the sudden manifestation of these fruiting bodies that alerts us to the presence of the mycelium, the body of the fungus, which may have been growing for years, unseen and unsuspected. In order to fruit, the mycelium must have enjoyed reasonable growing conditions, adequate amounts of water and nutrients. It must have built up a certain store of energy. However, it will usually only begin to produce fruiting bodies when it undergoes a certain amount of stress, such as that produced by the changing seasons.

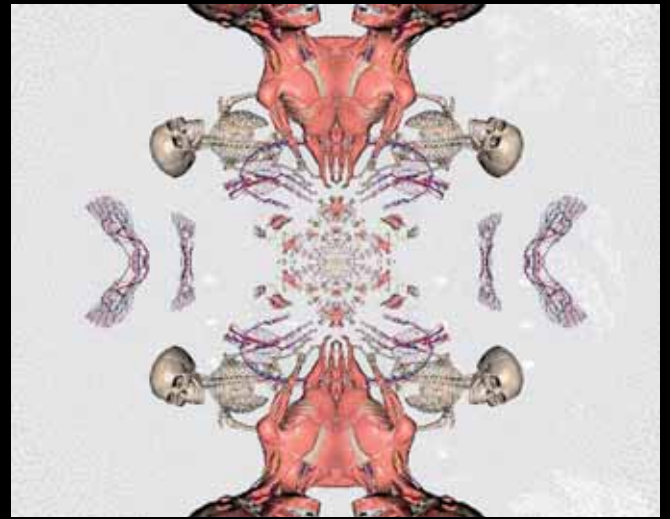
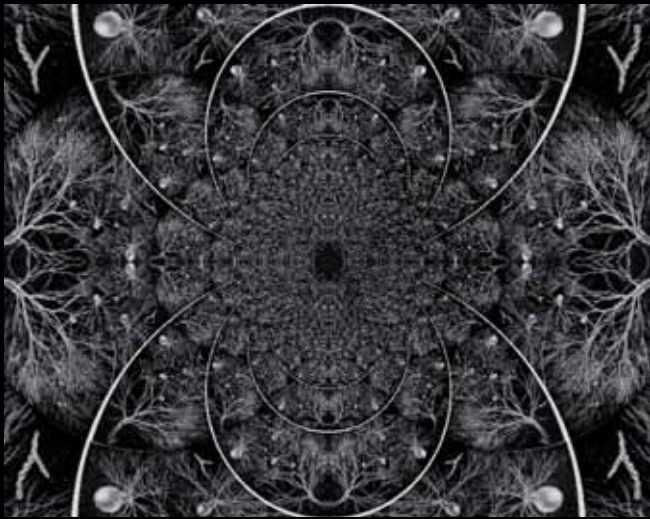
Cage drew inspiration from the unpredictable fruiting of mushrooms in formulating his key concept of Indeterminacy. A composition could be likened to the fruiting of a given species of mushroom in a given habitat. The species of mushroom and the habitat could be defined, but the actual numbers and locations of fruiting bodies would always be indeterminate and surprising.

In my own work, I have used fungi as an actual source of sounds for my compositions. All living organisms produce a faint electrical current, which constantly fluctuates according to the state of the organism. This current can be amplified and used as a control signal for an oscillator, producing a sound which directly reflects the state of the organism. A mushroom still connected to a growing mycelium produces a varied and interesting rhythm, while a mushroom that has been picked produces only a static tone. It is possible to listen in to the life force of the fungus.

Agarikon

2011

176 | 4-channel interactive audio-visual installation / 4-kanálová interaktivní audiovizuální instalace



Jan Steklík

Určení plochy jedním bodem je, zdá se mi, vždy přesné. Druhým bodem začíná problém. Cage.

Mushrooms for John Cage

2008–2009

178 | series of the works in mixed media on paper (part) / série prací kombinovanou technikou na papíře (část)



Where Are We Going? and What Are We Doing?

*Although we speak about going, I notice that we spend a lot of time waiting; that is I wait.
You want to know what we're doing? We're breaking the rules, even our own rules.*
John Cage, 1961

John Cage was a master at asking the right questions. He asked them his whole life. He posed them directly as well as metaphorically, verbally as well as in his own works: “What can be analyzed in my work, or criticized, are the questions that I ask. But most of the critics don’t trouble to find out what those questions were. And that would make the difference between one composition made with chance operations and another. That is, the principle underlying the results of those chance operations is the questions. The things which should be criticized, if one wants to criticize, are the questions that are asked.” (Richard Kostelanetz: *Conversing With Cage*. Omnibus Press, 1989, p. 85) He addressed questions to himself, to the *I Ching*, and to his listeners, friends, critics, and social settings. To ask wisely was simply an essential part of his personality, eclectic philosophy, and way of life. In 1961, on the occasion of a lecture at Pratt Institute in Brooklyn, Cage took the students’ most burning questions — Where Are We Going? and What Are We Doing? — and used them as the basis for a text–sound collage, resulting in a score for a solo speech performance. Again he used the well–tested principle of simultaneity that in this case worked to its full effect; he abjured semantic comprehensibility on behalf of a chaotic form that better expressed his view of the function of art as “imitation of nature in her manner of operation.” Cage was truly convinced that human life only has real meaning with respect to nature. “Our understanding of ‘her manner of operation’ changes according to advances in the sciences.” (John Cage: *A Year from Monday*, Middletown 1969, p. 31.) He applied this doctrine, influenced by the writings of Ceylonese philosopher and aesthician Ananda K. Coomaraswamy, not only in his art philosophy, crossing the borders between art and life, but also in his social philosophy, which led him to write the series *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*, 1966–1984, a long text collage mixed by complex chance operations from different statements and stories that he performed as lectures.

He had an admirable, Zen-like ability to wait, and he expected the same patience from his audience. This, of course, brought about many comical as well as brutal communication situations, as many of us are not disposed to discipline and the psychic stamina to endure boredom. But authentic art is not only about inventing new rules but also about breaking them. Many times rules were established just to be broken. Aesthetic attractiveness finds its origin in unpredictability, based on the fact that in art communication, the text (or the work of art) precedes the code from which it was formed. What a paradox!

Stephen Addiss, like once Cage did, addresses oriental wisdom to know where are we actually going and whether our routing is meaningfully motivated. It seems there is no better way to express endlessness and transience than by a perfect circle on imperfect smoked paper. *Ensō*, the ancient Zen symbol for the universe as well as void, energy as well as absolute enlightenment, becomes, in calligraphic representation, an elegant manifestation of inner peace that is necessary for meditation and creativeness. Reduction of the means gives birth to efficiency of expression. **Steven Holl**, too, sees the world as an eternal and necessary tension between processes, functions, and transforming phenomena. Urbanism and architecture in his conception therefore respect the contribution of indeterminacy and chance to the “final” semblances of a creative act. Concepts of sponge structures and porosity, used as the architectonical principles shaping the buildings after biological and social interactions, were strongly influenced by the thoughts of John Cage. They were also reflected in the project sketches of Simmons Hall student dormitory at MIT in Cambridge, Massachusetts. Noise-maker **GX Jupiter-Larsen** avowed himself to Cage only indirectly — through the legacy of Cage’s father John Milton Cage (1886–1964), an inventor who promoted the electrostatic field theory of the universe. The digital print *Cage About the Polywave* is a schematic representation of the entropic notion of the world as an interactive sum of permanent simultaneous multidimensional movements at various levels and in various energetic manifestations, the conceptual “embodiment” of which became “polywave.” A notion, that is quite close to the philosophy of activity and change of Cage Junior. The emotive photographic series by **Barbara Klemm**, documents one “short” sequence from the performance of Cage’s composition *ORGAN²/ASLSP* (1987) at the St. Burchardi Church in Halberstadt, Germany. An 8–pages

score of the piece for organ in eight movements (but its author prescribes to repeat at least one movement) instructs the performer to play it “as slow as possible” (ASLSP). On September 5th 2001, the day of Cage’s 89th birthday, the slowest known concert ever in history started, which is supposed to last till 2640, altogether 639 years (given some of the future performers do not decide to repeat more of its movements). Why just 639? Because, according to Praetorius, the organ in Halberstadt cathedral, completed in 1361, was equipped with the first modern 12–tones keyboard, and so its site can be considered the cradle of modern European music. The planned duration of Cage’s composition, 639 years, is actually a mathematical equation, the year of initiation of the Halberstadt project (2000) minus the year when the organ was built. The shortest tones of the adapted score will last six to seven months, the several year long pauses are no exception. With its literal supertemporality, the piece, reflecting indeterminacy, infiniteness, transience, modesty and patience, is a wonderful contribution to the theophysical–phenomenological discourse on time and velocity. What Are We Doing? Where Are We Going? Did we forever lose the patience to wait?



On the way from the MuseumsQuartier to the Naschmarkt there is a small second–hand shop that attracted our attention with its furtive window display. Used kitschy objects were laxly arranged within it, covered in a thick layer of old dust. The bizarreness of the installation, as if cut out of a catalogue for some Fluxus show, was amplified by the sign with the store’s hours — Open every Thursday from 4 p.m. till 6 p.m.

All week Ben and I were looking forward to a “sweet Thursday” when we would go shopping there, imagining the owner of the shop. But every Thursday, as if purposely, we forgot about our plan and I didn’t realize it even a month after Ben left Vienna. Inasmuch as I have teaching duties every Thursday, now I am impatiently waiting for the end of semester to finally satiate my curiosity, as well as my obsession with bizarre objects and situations. Not in vain, they use to say that desire grows with cunctation.

Kam jdeme? a Co děláme?

*Přestože mluvíme o chození, všimnul jsem si, že trávíme hodně času čekáním; tj. čekám.
Chcete vědět, co děláme? Boříme pravidla, dokonce i naše vlastní.*

John Cage, 1961

John Cage byl mistr v kladení správných otázek. Ptal se celý svůj život. Otázky kladl přímo i v metaforách, verbálně i ve svých dílech: „*To, co lze v mém díle analyzovat nebo kritizovat, jsou otázky, které kladu. Většina kritiků se ale neobtěžuje zjistit, co to bylo za otázky. A právě v tom by spočíval rozdíl mezi kompozicí vytvořenou s pomocí náhodných operací a jinou kompozicí bez nich. To znamená, že právě otázky stojí principiálně za výsledky těchto náhodných operací. Proto, jestli chce někdo kritizovat, může kritizovat položené otázky.*“ (Richard Kostelanetz: *Conversing With Cage*. Omnibus Press, 1989, s. 85.) Cage adresoval otázky sobě samému, *I-ťing* i svým posluchačům, přátelům, kritikům a sociálním situacím. Moudře se ptát bylo zkrátka podstatnou částí jeho osobnosti, eklektické filozofie a způsobu života. V roce 1961, u příležitosti přednášky na Prattově institutu v Brooklynu, Cage vzal nejpálčivější otázky studentů — Kam jdeme? a Co děláme? — a použil je jako základ pro svou textovo–zvukovou koláž, ústící do partitury pro sólovou řečovou performance. Opět použil osvědčený princip simultánnosti, který v tomto případě zaúčinkoval naplno; zřekl se sémantické srozumitelnosti ve prospěch chaotické formy, jež lépe vyjadřovala jeho názor na funkci umění jako „imitování přírody ve způsobu jejího fungování.“

Cage byl hluboce přesvědčen, že lidský život má skutečný význam jenom tehdy, když respektuje přírodu. „*Naše chápání, způsobu jejího fungování se mění podle vědeckého pokroku.*“ (John Cage: *A Year from Monday*, Middletown 1969, s. 31.) Tuto doktrínu, ovlivněnou spisy srílanského filozofa a estetika Anandy K. Coomaraswamyho, aplikoval nejenom ve své filozofii umění, překračující hranice mezi uměním a životem, ale též ve své sociální filozofii, což ho přivedlo k napsání cyklu *Deník: Jak zlepšit svět (Jenom věci zhoršíte)*, 1966–1984, dlouhé textové koláže vytvořené pomocí složitých náhodných operací z různých výroků a příběhů, které posléze četl jako přednášky.

Cage měl obdivuhodnou, zenovou schopnost čekat a stejnou trpělivost očekával i od svého obecenstva. To samozřejmě přinášelo množství komických i brutálních komunikačních situací, jelikož mnozí z nás nemají dostatečnou disciplínu a psychickou výdrž čelit nudě. Autentické umění však není jenom o vynalézání nových pravidel, ale také o jejich porušování. Mnohokrát byla ustanovena pravidla jenom proto, aby mohla být porušována. Estetická přitažlivost má svůj původ v nepředvídatelnosti spočívající ve faktu, že v umělecké komunikaci text (neboli umělecké dílo) předchází kódu, z něhož byl zformován. Jaký paradox!

Stephen Addiss, stejně jako kdysi Cage, se obrací na orientální moudrost, aby se dozvěděl, kam se vlastně ubíráme a jestli má naše směřování smysluplnou motivaci. Zdá se, že není vhodnější způsob, jak vyjádřit nekonečnost a pomíjivost, než prostřednictvím dokonalého kruhu na nedokonalém, očouzeném papíře. *Ensō*, pradávny zenový symbol pro vesmír i prázdno, energii i absolutní osvícení, se v kaligrafické reprezentaci stává elegantní manifestací vnitřního klidu, nezbytného pro meditaci i tvorbu. Efektivnost vyjádření se rodí z redukce prostředků. Také **Steven Holl** chápe svět jako věčné a nezbytné napětí mezi procesy, funkcemi a proměňujícími se fenomény. Urbanismus a architektura v jeho pojetí tudíž respektují podíl neurčenosti a náhody na „konečných“ podobách kreativního aktu. Koncepty houbovitých struktur a poréznosti, jakožto architektonické principy tvarující budovy podle biologických a sociálních interakcí, byly silně ovlivněny myšlenkami Johna Cage. Promítly se i do projektů studentské koleje Simmons Hall MIT v Cambridge v Massachusetts. Noisemaker **GX Jupitter–Larsen** se ke Cageovi přihlásil zprostředkovaně — skrze odkaz jeho otce Johna Milтона Cage (1886–1964), vynálezce propagujícího teorii elektrostatického pole vesmíru. Digitální tisk *Cage o polyvlně* je schematickou reprezentací entropické představy o světě jako interaktivní sumě permanentních simultánních multidimenzionálních pohybů na různých úrovních a v různých energetických manifestacích, jejíž konceptuálním „ztělesněním“ se stala „polyvlna“. Představy, jež není zcela vzdálena filozofii aktivity a proměny Cage juniora. Emotivní fotografický cyklus **Barbary Klemm** dokumentuje jednu „krátkou“ sekvenci z provedení Cageovy kompozice *ORGAN²/ASLSP* (1987) v kostele Sv. Burcharda v německém Halberstadtu. Osmistránková partitura kusu o osmi větách

Stephen Addiss

After studying with John Cage at the New School more than 50 years ago, in recent years I have often used the technique of smoked paper that he developed with the painter Ray Kass. Above all, I have admired Cage as a model of joyous and disciplined freedom in all creative arts, wondrous in his exploration of emptiness.

ENSO (Zen circle)

2010

186 | ink on smoked paper / tuš na očouzeném papíře



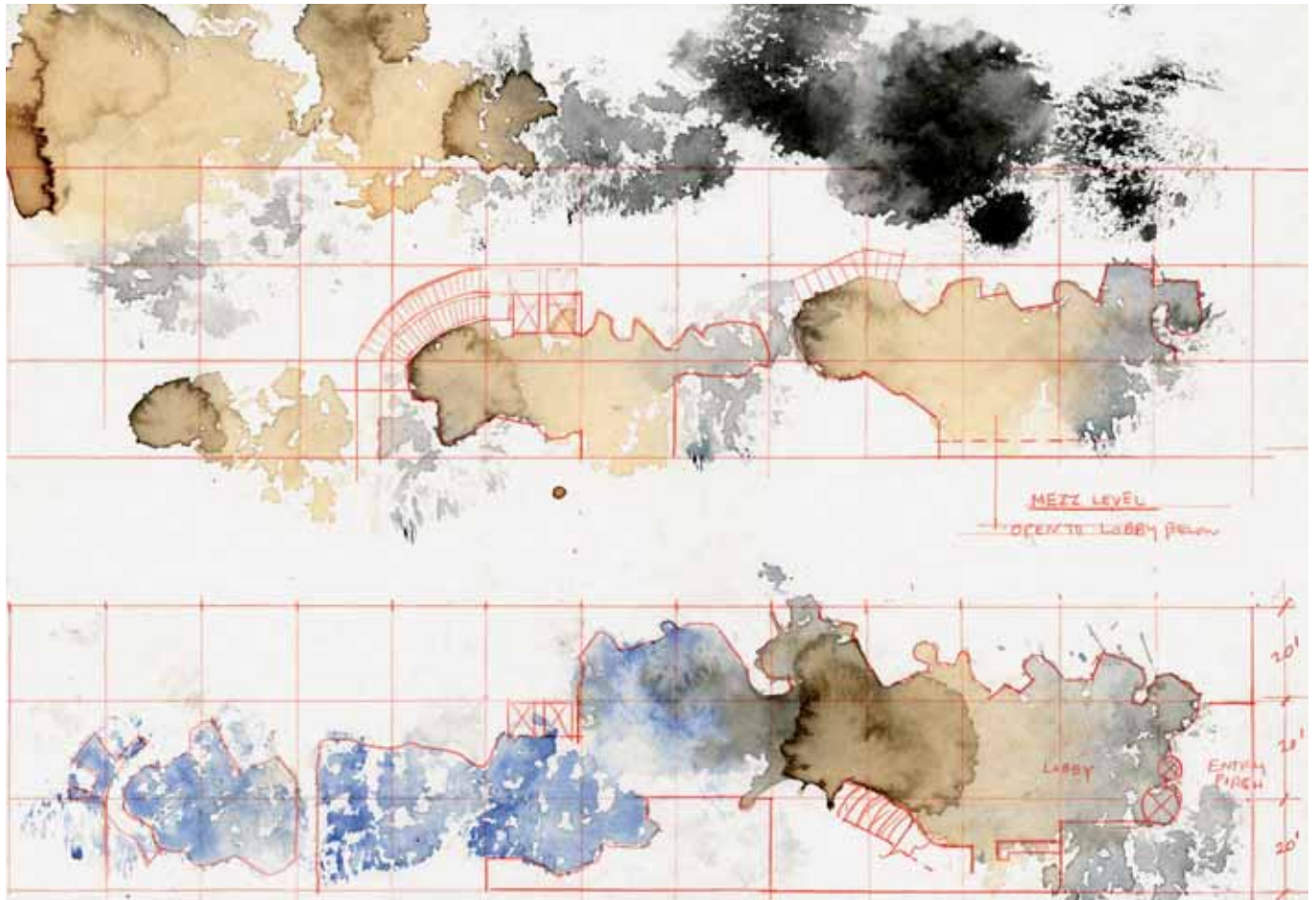
Steven Holl

According to a chance operation, these sponge prints became the public lounge spaces in the student dormitory Simmons Hall, MIT, 2001. John Cage was a deep influence on my work as an architect. As a professor of architecture my class The Architectonics of Music, has been taught at Columbia University.

Drawing for Simmons Hall, MIT, Cambridge, MA

1999–2002

IRIS print of watercolour / IRIS tisk akvarelu



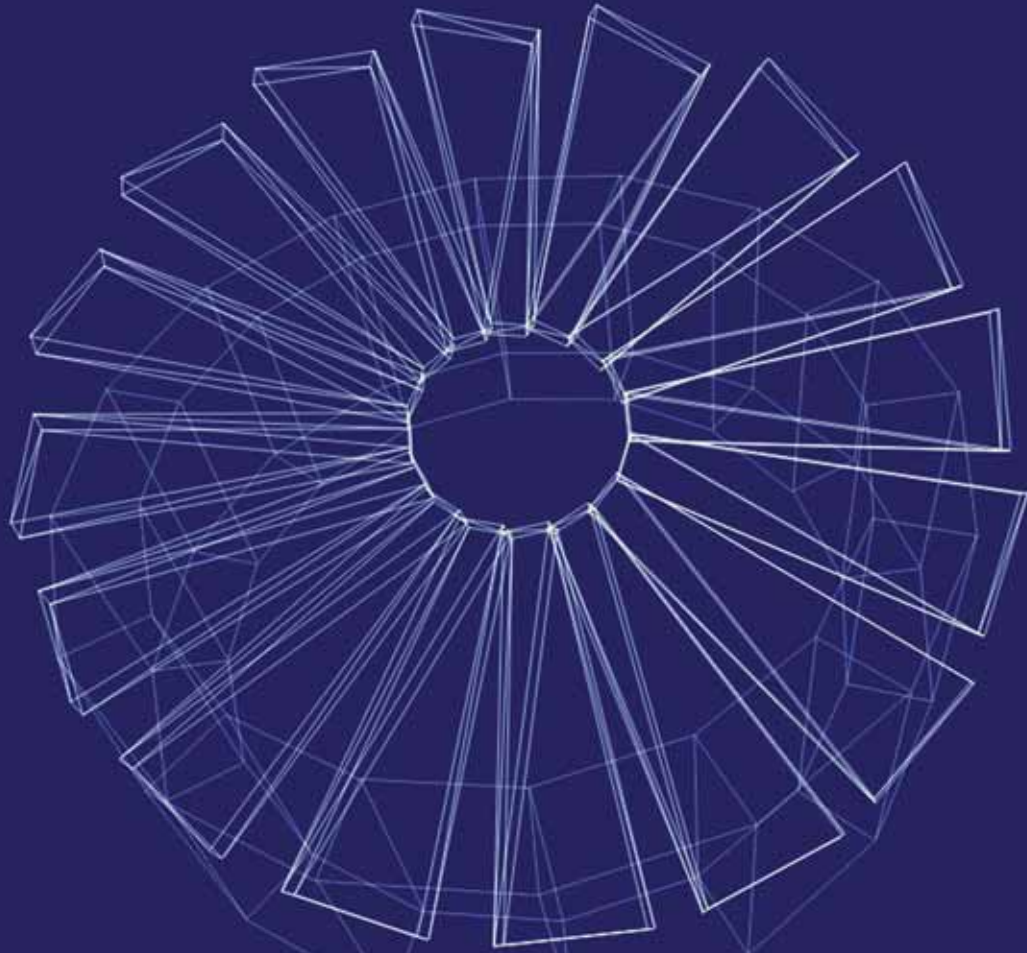
GX Jupitter–Larsen

**Cage Sr., not Cage Jr., has always been
a big influence on me.**

Cage About the Polywave

2011

190 | computer print on paper / počítačový tisk na papíře



Electrostatic Field Theory...
...by John Milton Cage Sr (1886 - 1964)

Barbara Klemm

**Statements zu geben ist nicht meine Sache,
meine Bilder sprechen für mich und für sich.**

John Cage's "ORGAN²/ASLSP" in Halberstadt

2006

192 | series of silver prints (part) / série fotografií na bromostříbrném papíře (část)



Happy New Ears!

What is the crux of the matter as far as a listener is concerned? It is this: he has ears; let him use them.
John Cage, 1963

New listening, as conceived in *Silence*, soon became both an aesthetic and poetic tool and a strategy in sound art as we know it today. Sound sculptures, sound environments, soundscapes, sound walks, sound ecology, etc., are all legitimate genres and manifestations of contemporary intermedia and as such are unthinkable without “an attention to the activity of sounds,” as defined by John Cage. New listening requires interaction between a sound source and a listener. Thus, passive perceptual habits, still prevalent from the past in a civilization that was visually oriented for hundreds of years, need to be replaced by a new sensibility in the audiovisual era. Today, on the other hand, our dis-oriented identities are exposed to an ongoing and aggressive multi-sensorial bombardment of the senses that are not immune to the plethora of information. Sensitive listening, which was once imagined “to hear the music the spores shot off from Basidia” (John Cage: *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Middletown 1967, p. 34), must also therefore become selective listening, otherwise ingenuous *sonophilia* can easily turn into disturbing *sonophobia*. According to Cage, all mundane sound is worthy of our attention and aesthetic contemplation. But are their sterile digital representations and repetitions also worthy of the same attention and contemplation? The acute question in the age of audiovisual pollution seems to be how to meaningfully articulate the plurality of sounds. After “the architecturality of music became a technical possibility and poetic fact” (*Ibidem*, p. 33), the commonplace sound situations we experience daily are often emphasized in sound art creations without any references to music-making traditions and without deeper

inventive competence and relevant listening experiences. Listening to them, one often has the impression of *l'audio mimesis pour l'audio mimesis, of sampling for sampling's sake*. Nowadays, the concepts of Satie's *musique d'ameublement* or Cage's *4'33''* have lost their philosophical and aesthetic force and have begun to serve omnipresent technocratic impotence. We need new ears, now more than ever, to avoid the ever-present digital Muzak and to heal the pandemic deafness caused by redundant noise and its commodified packages. Happy New Ears!

Volker Straebel has exactly such ears and he knows how to use them wisely. This time, within his sound observations, he listened to the sounds in front of Cage's last residence at West 18th Street in New York City. The sounds of metropolitan rush that Cage so liked to listen to and that he often appropriated in his liberal music, captured *in situ*, are animated years later in a 5-channel sound installation, just to remind us, of course in a new sonoristic context, of the historical variability of sound awareness. *A Little Day Music* by **Paul Panhuysen** is, on the other hand, a lovely postmodern paraphrase of a notorious fetish of classical music culture, being lightly treated here through the transparency and self-reference of the chosen medium: miniature solar collectors are the eternal sound source, playing a little "ethereal" music of the current info-sphere. **Benoît Maubrey**, who honoured John Cage with an impressive birthday audio-cake from marzipan, also used solar energy. The most striking ingredient of the piece are 100 piezo microphones, transmitting "Happy Birthday" wishes from various well-wishers. The installation is interactive through two solar powered radio-receivers, responding to the movements of visitors and infusing the festive greetings with white noise. The physio-phonograph by **Blahoslav Rozbořil** is a bizarre mutation brought forth by coupling an old pedal sewing machine with an ancient phonograph. Even more bizarre was the creator's idea to play linocut records on its turntable disc. One, with

an inscribed portrait of John Cage, became not only the matrix for exhibited graphic prints in a symbolic 100–piece edition, but also the generator of ear–rasping noise structures with which the artist occasionally interacts with live musicians. *100 ears*, drawn for Cage by **Morgan O’Hara**, is not an indifferent cumulation but a thoughtful tribute to the man who influenced her young life and work. The work is an evolution of the concept of socio–topographical portraiture that she has been developing over three decades. Each ear, as a symbol for emphatic listening, is matched with a question from book *Silence*. With its unobtrusive grey–white colour and conceptual coda, the series evokes responsiveness, ephemerality, and openness, i.e. the attributes of Cage’s art of asking questions and listening to answers. Questions are key also in the film portrait of John Cage by **Frank Scheffer**. In it, Cage responds to nineteen questions, with his answers limited by different times, mostly a few seconds, determined by chance operations. The questions on a variety of subjects and Cage’s smart unprepared answers brilliantly reflect the breadth of Cage’s intellect as well as the sharpness of his gentle wit.



In Brno, Richard performed his *Threshold Music* with Alvin and the students of Janáček Academy. The piece is based on interactions between determined musical sounds, played by musicians as silent as possible, and the indetermined sounds entering the concert hall through open doors and windows. This time the sound engineer brought the sounds from the restaurant at ground–floor into the room, having positioned a microphone there. It worked beautifully. After the concert Alvin said: “I even heard those sounds while I was playing the pieces following *Threshold Music*.”

Happy New Ears!

V čem je jádro problému, co se posluchače týče? V tomto: má uši; nechme ho, ať je používá.
John Cage, 1963

Koncept nového poslouchání, rozvíjený v knize *Silence*, se brzy stal estetickým i poetickým nástrojem a strategií zvukového umění v podobě, jaké ho známe dnes. Zvukové skulptury, zvuková prostředí, zvukové krajiny, zvukové procházky, zvuková ekologie apod. jsou všechno legitimní žánry a projevy současných intermédií a jako takové jsou nemyslitelné bez „pozornosti k aktivitě zvuků“, proklamované Johnem Cagem. Nové poslouchání si vyžaduje interakci mezi zdrojem zvuku a posluchačem. Proto je v audiovizuální éře nutné nahradit pasivní percepční návyky, které stále ještě přetrvávají z minulosti v civilizaci, jež byla stovky let orientována vizuálně, novou sensibilitou. Na druhou stranu, jsou dnes naše dezorientované identity vystavovány kontinuálnímu a agresivnímu multisenzoriálnímu bombardování smyslů, které již nejsou imunní vůči přemíře informací. Citlivé poslouchání, aby vůbec mohlo „slyšet hudbu odpadávajících výtrusů z basidií“ (John Cage: *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Middletown 1967, s. 34), se proto musí stát i selektivním posloucháním. Jinak se nevinná *sonofilie* lehce může proměnit v rušivou *sonofóbiu*.

Podle Cage je každý všední zvuk hoden naší pozornosti a estetické kontempace. Zaslouží si je však i sterilní digitální reprezentace a repetice? Zdá se, že akutní otázka věku audiovizuálního znečištění zní: „Jak smysluplně artikulovat pluralitu zvuků?“ Poté, co se „*architektoničnost hudby stala technickou možností a poetickým faktem,*“ (*Ibidem*, s. 33), běžné zvukové situace, jež denně zažíváme, jsou v sound-artových kreacích zdůrazňované bez jakýchkoliv referencí na tradice hudební tvorby i bez hlubší invenční kompetence a relevantních poslechoových zkušeností. Při jejich poslechu člověk

často získává dojem *l'audio mimesis pour l'audio mimesis*, samplingu pro sampling. V dnešní době již koncepty Satieho *musique d'ameublement* anebo Cageovy *4'33"* ztratily svou filozofickou a estetickou údernost a začaly sloužit všudypřítomné technokratické impotenci. Potřebujeme nové uši, dnes víc než kdy jindy, abychom se chránili před všudypřítomným digitálním muzakem a vyléčili pandemickou hluchotu, způsobenou redundantním hlukem a jeho komodifikovanými baleními. Happy New Ears!

Volker Straebel takové uši má a umí je i chytře používat. V rámci svých zvukových pozorování se tentokrát zaposlouchal do zvuků před domem posledního Cageova bydliště na 18. Západní ulici v New Yorku. Zvuky velkoměstského ruchu, do kterého se Cage kdysi tak rád zaposlouchával a který si ve své velkorysé hudbě mnohokrát přisvojil, přistižené *in situ* při jejich přirozené aktivitě, ožívají po letech v 5–kanálové zvukové instalaci, aby nám, samozřejmě v novém sonoristickém kontextu, připomínaly historickou proměnlivost zvukového povědomí. *Malá denní hudba* **Paula Panhuysena** je naopak milou postmoderní parafrází notoricky známého fetiše klasické hudební kultury, jenž persifluje skrze transparenci a autoreferenci zvoleného média: miniaturní solární kolektory se mění na věčný zdroj zvuku a vyluzují malou „éterickou“ hudbu dnešní infosféry. Solární energii využil i **Benoît Maubrey**, který uctil Johna Cagea impozantním narozeninovým audio–dortem z marcipánu. Jeho nejvýraznější ingrediencí je 100 piezo mikrofonů, přenášejících oslavenci přání „happy birthday“ od nejrůznějších gratulantů. Instalace je interaktivní díky dvěma radiopřijímačům na solární pohon, které reagují na pohyb diváků a kontaminují slavnostní pozdravy bílým šumem. Fysiofonograf **Blahoslava Rozbořila** je bizarní kombinace starého pedálového šicího stroje a starodávného fonografu. Ještě kurióznější je však nápad jeho konstruktéra přehrávat linorytové desky na jeho gramofonovém talíři. Ta, do níž je vyrytý portrét Johna Cagea, se stala

nejenom matricí pro vystavené grafické tisky v symbolickém nákladu 100 kusů, ale též generátorem uši drásajících hlukových struktur, s nimiž autor příležitostně vstupuje do interakcí se živými hudebníky. Sto uší, jež pro Cage nakreslila **Morgan O'Hara**, není pouhou kumulací, ale uváženou poctou muži, který ovlivnil její život a rané dílo. Instalace *otázky z ticha* navazuje na koncept socio–topografického portrétování, který autorka rozvíjí více než tři desítky let. Ke každému uchu, coby symbolu empatického naslouchání, je připojena otázka z knihy *Silence*. Nevтіravou šedo–bílou barevností a konceptuálním dovětkem cyklus evokuje citlivost, pomíjivost a otevřenost, devizy Cageova umění klást otázky a naslouchat odpovědím. Otázky jsou klíčové i ve filmovém portrétu Johna Cage od **Franka Scheffera**. Cage v něm odpovídá na 19 otázek, přičemž jeho odpovědi jsou limitovány různým časem, zpravidla několika vteřin, určeným náhodnými operacemi. Otázky z nejrůznějších tematických oblastí a pohotové, nepřipravené odpovědi na ně skvěle reflektují šířku Cageova intelektuálního záběru i břitkost jeho něžného vtupu.



V Brně hrál Richard svoji *Prahovou hudbu* s Alvinem a studenty Janáčkovy akademie. Kus je založen na interakcích mezi určenými hudebními zvuky, jež hrají hudebníci nejtišeji, jak dovedou, a neurčenými zvuky, vstupujícími do koncertního sálu zvenčí přes otevřené dveře a okna. Zvukař tentokrát přivedl do místnosti také zvuky z restaurace v přízemí, kam umístil mikrofon. Fungovalo to nádherně. Po koncertu Alvin řekl: „Slyšel jsem ty zvuky, i když jsem pak hrál kusy, jež následovaly po *Prahové hudbě*.”

Benoît Maubrey

Dear John,

I never met you but I think that we could have had a lot of fun together.

Silence is supposed to be your thing but actually it's all about hearing.

I am going to make you a birthday cake for your birthday but what it actually looks like and how it sounds must be kept secret until the celebration at MQ in Vienna in February.

I am experimenting and will let you know when I am there...

The bakers are not cooperating as I expected either. I may have to bake this one myself.

And then there's the "sound" part.

Because that's what it's all about, our "metier" so to speak.

Flour and circuit boards don't exactly mix, neither do magnets and candles.

I hope you understand the dilemma.

Whatever happens I trust you will be proud of me.

Yours,
— Benoît Maubrey

Speakers Cake (for John Cage)

2012

200 | sound installation (detail) / zvuková instalace (detail)



Morgan O'Hara

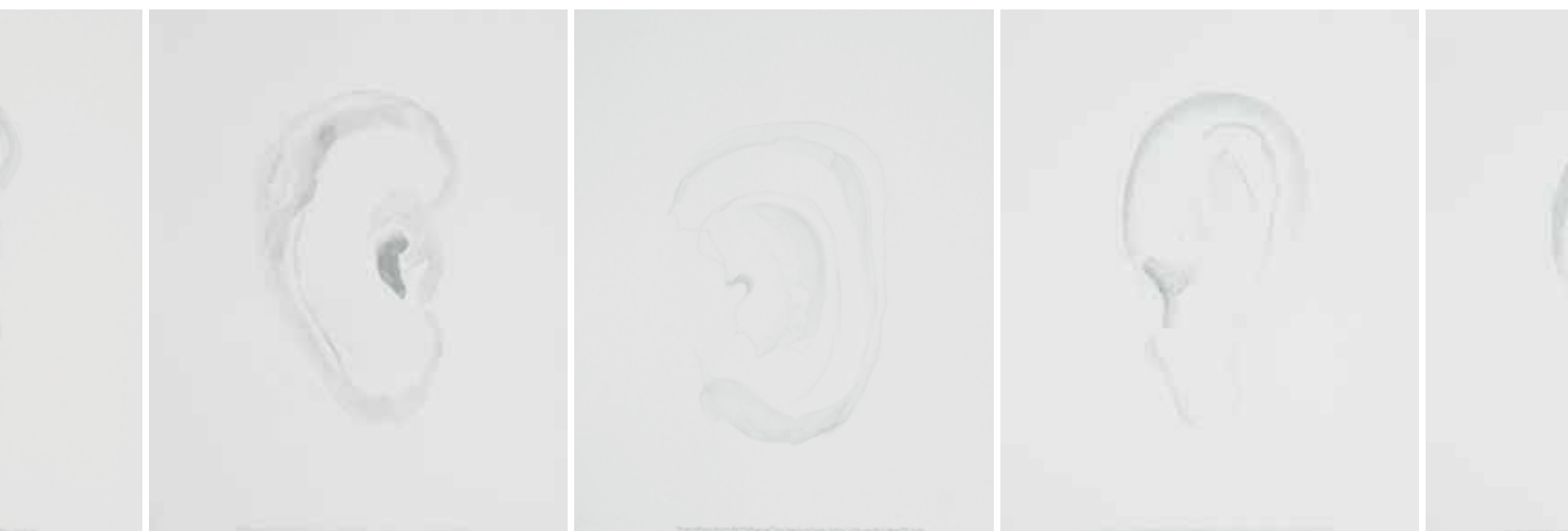
I met John Cage when I was a twenty year old art student and his thinking and writings and music have influenced me for a half century. In honour of his 100th birthday I have been working on a series of drawings which bring to the forefront his inscrutable ability to question everything. One hundred drawings of the ear, universal symbol as well as instrument for listening, are matched with questions from Cage's seminal book *Silence*, published in 1961, the year in which I met him.

questions from silence

2011–2012

202 |

watercolour and graphite on watercolour paper (parts) / akvarel a uhel na akvarelovém papíře (části)



Paul Panhuysen

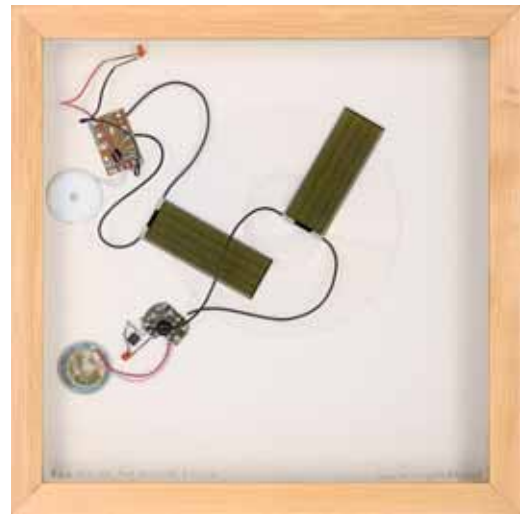
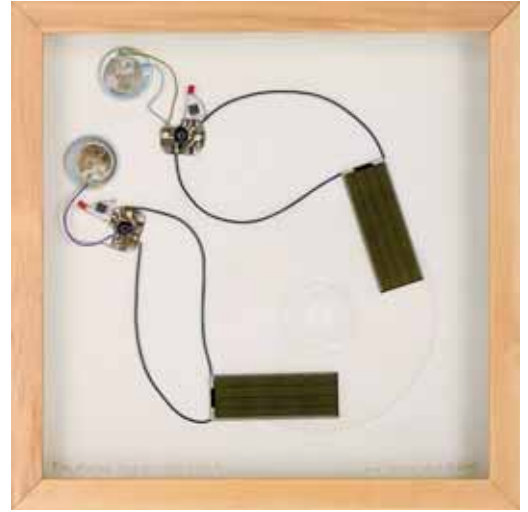
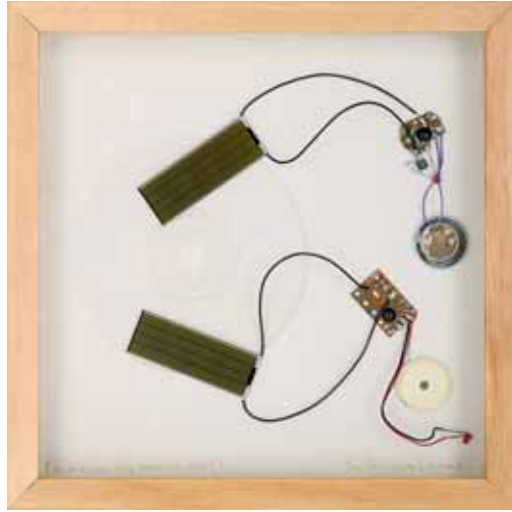
**John Cage heeft het geluid teruggegeven
aan de muziek en de muziek aan het geluid.**

Een kleine dag muziek

2000

204 |

tetrptych of hanging sound assemblages / tetrptych závěsných zvukových asabláží



Blahoslav Rozbořil

Johna Cage jsem měl trochu jako emblematickou figuru pro své hrátky s hudebním diletantismem. Z jeho experimentování na mne dýchala vstřícná otevřenost a radost.

Hommage à John Cage

1989/2012

206 |

linocut record–matrix and linocut print / linorytová deska–matrice a linorytový výtisk



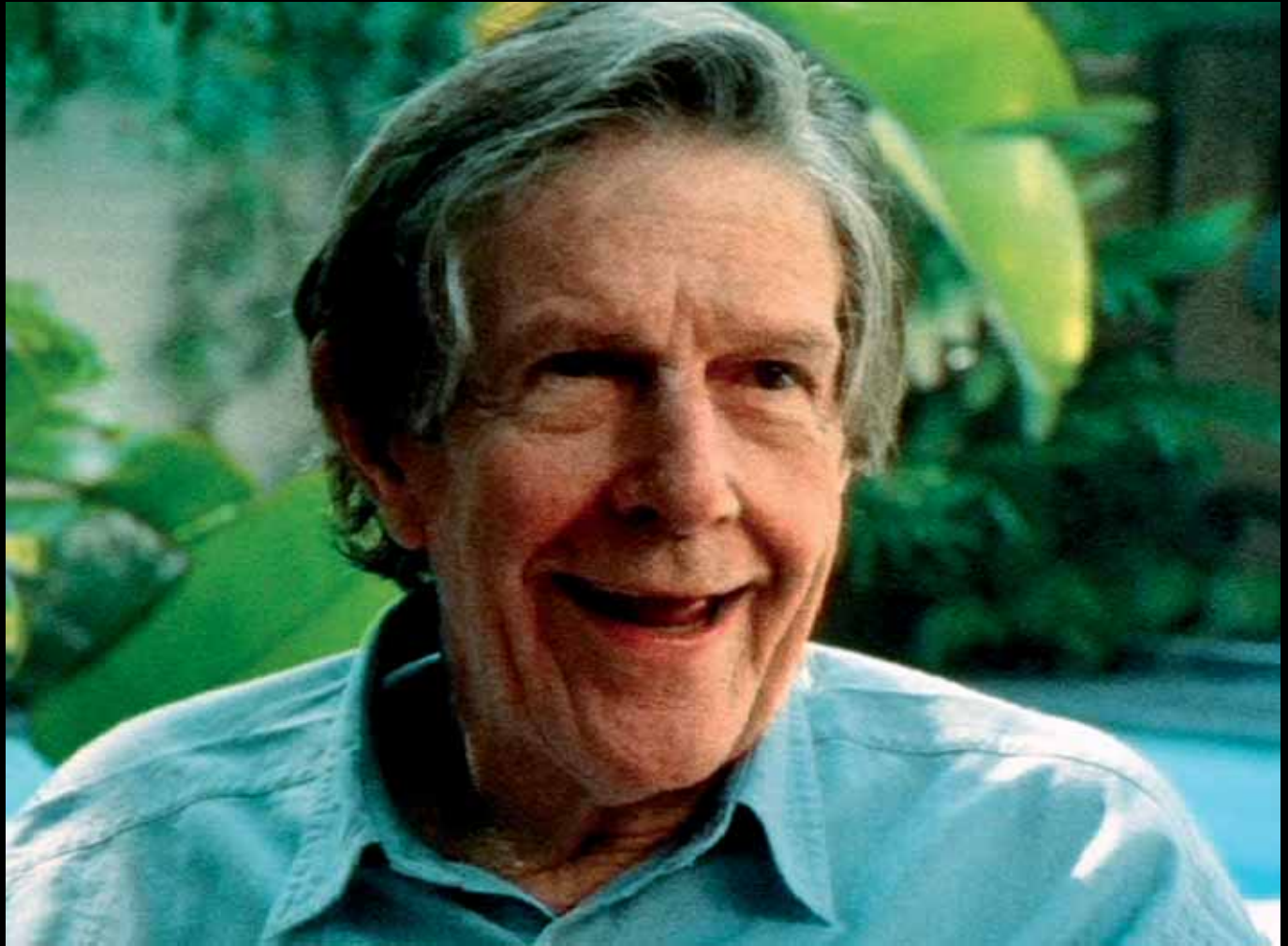
Frank Scheffer

Marina Abramovic, the well-known performance artist, mentioned the name of John Cage to me. She thought it would be important for me to get in touch with his mind. I met him at a rehearsal with the Merce Cunningham Dance Company during the Holland Festival in June 1982. I was still studying at the Film Academy in Amsterdam at that time. At that moment I wasn't really aware of how important he was. I introduced myself and told him that it was Marina's idea that I should talk to him. I mentioned the fact that I didn't know anything about his work except that he was a composer. He granted me an interview that lasted for about one hour. Afterwards he told me that he loved doing it because it was a conversation without any preconceptions from my side. I must admit that I had understood very little of what he had told me. At the end of the interview he saw the dancers leaving and he asked me if I had any more questions for him. I replied: "Do you have anything more to say?" He laughed and said: "The next time we meet they will come up." After analyzing the interview and studying more about John Cage's way of thinking I realized that it was probably the most influential meeting in my young artistic life so far. He had freed me of a lot of my past associations. Or to put it in his own words: "He got me out of the cage."

Nineteen Questions (from the group of films *From Zero*)

1995

208 | documentary / dokumentární film



Volker Straebel

Als ich auf dem Gymnasium Cages stillem Stück begegnete, dachte ich, die Musik sei am Ende. Später ließ ich Cages „Lecture on Nothing“, wo es heißt: „Ich habe nichts zu sagen, und ich sage es, und das ist Poesie, wie ich sie mir wünsche“, und ich dachte, die Kunst habe gerade erst begonnen.

101 W 18th St. (Sound Observation #8)

2011–2012

photograph–sonogram to 5–channel digital audio installation (binaural version) / fotografie–sonogram

k 5–kanálové digitální audio instalaci (binaurální verze)



Jozef Cseres — Jiří Šigut — Georg Weckwerth

Wanting to Say Something About John

2012

8 plexiglass panels in wooden base with silkscreened texts generated through chance operations out of the collected statements by exhibited artists / 8 plexisklových panelů na dřevěném podstavci potištěných sítotiskem texty vygenerovanými prostřednictvím náhodných operací ze sebraných prohlášení vystavujících umělců

Artists and Works / Umělci a díla

Milan Adamčiak

* 1946 Ružomberok (SK)

lives and works in Banská Belá, Slovakia / žije a tvoří
v Banské Belé, Slovensko

Klangspuren I (Ad honorem John Cage)

2011

mixed media — chance [chemical and physical] operations on tar
paper / kombinovaná technika — náhodné [chemické a fyzikální]
operace na térovém papíře; 100 × 100 cm

courtesy the artist / se svolením autora

70

Klangspuren II (Ad honorem John Cage)

2011

chance [chemical and physical] operations on tar paper / náhodné
[chemické a fyzikální] operace na térovém papíře; 100 × 100 cm

courtesy the artist / se svolením autora

Tyler Adams

* 1980 Los Angeles (US)

lives and works in Los Angeles, California / žije a tvoří
v Los Angeles, Kalifornie

Performing Silence

2009

silent video / video bez zvuku; 4:46 min.

courtesy the artist / se svolením autora

26

Stephen Addiss

* 1935 New York City (US)

lives and works in Midlothian, Virginia / žije a tvoří
v Midlothianu, Virginie

MU (Emptiness)

2008

ink on gold paper / tuš na pozlaceném papíře; 23 × 26 cm

courtesy the artist / se svolením autora

MYO (Wondrous)

2009

ink on gold paper / tuš na pozlaceném papíře; 23 × 26 cm

courtesy the artist / se svolením autora

ENSO (Zen circle)

2010

ink on smoked paper / tuš na očouzeném papíře; 25.5 × 20 cm

courtesy the artist / se svolením autora

186

Robert Ashley

* 1930 Ann Arbor (US)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku

The Influence of John Cage

2011

text; 29.7 × 21 cm (8×)

courtesy the artist / se svolením autora

152

Sam Ashley

lives and works in Mojave Desert, California / žije a tvoří
v Mohavské poušti, Kalifornie

Freedom From Happiness

2003/2012

score with instructions and excerpts of acoustic renditions (version 1
performed by Robert Ashley; version 2 performed by Blue Gene
Tyranny) / partitura s instrukcemi a výňatky ze dvou verzí akustického
provedení (verzi 1 hraje Robert Ashley, verzi 2 Blue Gene Tyranny);

courtesy the artist / se svolením autora

52

Freedom From Happiness

2012

8-channel sound work / 8-kanálové zvukové dílo; 6:00 min.

courtesy the artist and TONSPUR für einen öffentlichen raum / se svolením autora a TONSPUR
für einen öffentlichen raum

Conny Blom

* 1974 Helsingborg (SE)

lives and works in Landskrona, Sweden / žije a tvoří v Landskroně, Švédsko

4'33 Minutes of Stolen Silence

2006

sound installation / zvuková instalace; 4:33 min.

courtesy the artist / se svolením autora

28

William Brovelli — Margaret Leng Tan

* 1967 Worcester (US)

* 1945 Singapore (SG)

live and work in New York City / žijí a tvoří v New Yorku

MLTVID 4'33"

2009

video installation / video instalace; 4:36 min.

courtesy the artists / se svolením autorů

30

Arturas Bumšteinas

* 1982 Vilnius (LT)

lives and works in Vilnius, Lithuania and Warsaw, Poland / žije a tvoří ve Vilniusu, Litva a Varšavě, Polsko

More Music for the Wonderful Widow

2011

musical composition and text / hudební kompozice a text;

3:45 min., 40 × 32 cm

courtesy the artist / se svolením autora

54

John Cage

* 1912 Los Angeles † 1992 New York City (US)

Water Walk (for Solo Television Performer)

1959

video with John Cage performing *Water Walk* in January 1960 on the popular TV show "I've got a secret" / videozáznam performance Johna Cage *Water Walk* z ledna 1960 v populární televizní show "I've got a secret"; 9:22 min.

courtesy the John Cage Trust, New York / se svolením John Cage Trust, New York

Not Wanting to Say Anything About Marcel

1969

8 plexiglass panels in wooden base / 8 plexisklových panelů na dřevěném podstavci; 37 × 61 cm, height / výška 34 cm

courtesy the John Cage Trust, New York and Margarete Roeder Gallery, New York / se svolením John Cage Trust, New York a Margarete Roeder Gallery, New York

17

Not Wanting to Say Anything About Marcel

1969

8-colour lithograph on black paper A / 8-barevná litografie na černém papíře A; 106.5 × 75 cm

courtesy the John Cage Trust, New York and Margarete Roeder Gallery, New York / se svolením John Cage Trust, New York a Margarete Roeder Gallery, New York

18

Not Wanting to Say Anything About Marcel

1969

8-colour lithograph on black paper B / 8-barevná litografie na černém papíře B; 104.5 × 75 cm

courtesy the John Cage Trust, New York and Margarete Roeder Gallery, New York / se svolením John Cage Trust, New York a Margarete Roeder Gallery, New York

19

Christopher Chew — Margaret Leng Tan

* 1973 Singapore (SG)

* 1945 Singapore (SG)

live and work in New York City / žijí a tvoří v New Yorku

Play Me, I'm Yours

2010

video and text / video a text; 4:33 min., 42 × 29.7 cm

courtesy the artists / se svolením autorů

32

Nicolas Collins

* 1954 New York City (US)

lives and works in Chicago, Illinois / žije a tvoří v Chicagu, Illinois

Meeting John Cage

2011

score, sketches and text / partitura, náčrtky a text; 25 × 35.5 cm; 28 × 19 cm (2×)

courtesy the artist / se svolením autora

106

Philip Corner

* 1933 New York City (US)

lives and works in Reggio Emilia, Italy / žije a tvoří v Reggio Emilia, Itálie

Some Silences

2011

colour marker on yellow handmade paper / barevný fix na žlutém ručním papíře; 42.5 × 28.5 cm

courtesy the artist / se svolením autora

34

Whose Silence Is It When The Piano Is Without A Pianist?

2011

black marker on white paper / černý fix na papíře; 24.3 × 34.5 cm

courtesy the artist / se svolením autora

Alvin Curran

* 1938 Providence (US)
lives and works in Rome, Italy / žije a tvoří v Římě, Itálie

Gardening with John 1.1

2005–2006
project sketch for installation / projektová skica pro instalaci; 16×22 cm
courtesy the artist / se svolením autora

172

Gardening with John 1.1

2006
sound installation for a small garden shed / zvuková instalace pro zahradní domek; 186×189.5 cm, height / výška 208 cm
courtesy / se svolením Zerynthia, Rome; commissioned for the sonambiente berlin 2006 festival / objednáno pro festival sonambiente berlin 2006; technical setup / technické seřízení: Antonio Trimani

172

Arnold Dreyblatt

* 1953 New York City (US)
lives and works in Berlin, Germany / žije a tvoří v Berlíně, Německo

Writing Cage

2011
series of lenticular text wall objects / série lentikulárních textových nástěnných objektů; 88×100 cm, 49.5×101 cm, 45.8×57.7 cm
courtesy the artist / se svolením autora

138

Cage Cut Up

2012
8-channel sound work (voices by Sam Ashley and Ray Kass / 8-kanálové zvukové dílo (hlasy: Sam Ashley a Ray Kass); endless loop / nekonečná smyčka
courtesy the artist and TONSPUR für einen öffentlichen raum / se svolením autora a TONSPUR für einen öffentlichen raum

David Dunn

* 1953 San Diego (US)
lives and works in Santa Fe, Arizona / žije a tvoří v Santa Fe, Arizona

Thresholds and Fragile States (September 11, 2011)

2011
photograph and sound recording / fotografie a zvuková nahrávka; 26×35 cm, 5:54 min.
courtesy the artist / se svolením autora

90

Peter Graham

* 1952 Brno (CZ)
lives and works in Adamov, Czech Republic / žije a tvoří v Adamově, Česká republika

Get Out of Whatever CAGE

1992
series of graphic scores, letraset on paper / cyklus grafických partitur, propisot na papíře; 21×29.7 cm (8×)
courtesy the artist / se svolením autora

216 |

108

Sabine Groschup

* 1959 Innsbruck (AT)
lives and works in Vienna, Austria and Berlin, Germany / žije a tvoří ve Vídni, Rakousko a Berlíně, Německo

{JC{639}}

2012
an experimental documentary on John Cage's "ORGAN²/ASLSP" at the St. Burchardi Church in Halberstadt, Germany / experimentální filmový dokument o projektu Johna Cage „ORGAN²/ASLSP“ v kostele Sv. Burcharda v německém Halberstadtu; 29'14"12 (31'33"13)
courtesy the artist and The John-Cage-Organ-Foundation, Halberstadt / se svolením autorky a John-Cage-Organ-Foundation, Halberstadt

72

Milan Grygar

* 1926 Zvolen (SK)
lives and works in Prague, Czech Republic / žije a tvoří v Praze, Česká republika

Modrá partitura (Opus 1)

1972
graphic score sketchbook / sešitová grafická partitura; 33.5×25.5 cm
courtesy the artist / se svolením autora

110

Franz Hautzinger

* 1963 Seewinkel (AT)
lives and works in Vienna, Austria / žije a tvoří ve Vídni, Rakousko

Cage 13

1998
graphic score, pen drawing on paper / grafická partitura, kresba perem na papíře; 21×29.7 cm
courtesy the artist / se svolením autora

Cage 17

1998
graphic score, pen drawing on paper / grafická partitura, kresba perem na papíře; 21×29.7 cm
courtesy the artist / se svolením autora

Cage 66

1998
graphic score, pen drawing on paper / grafická partitura, kresba perem na papíře; 21×29.7 cm
courtesy the artist / se svolením autora

112

Silence Cage 138

1998
graphic score, pen drawing on paper / grafická partitura, kresba perem na papíře; 21×29.7 cm
courtesy the artist / se svolením autora

Pierre Hébert

* 1944 Montreal (CA)

lives and works in Hemmingford, Quebec / žije a tvoří v Hemmingfordu, Quebec

Silence — Hommage à John Cage

2011

series of drawings on paper / série kreseb na papíře;
19 × 14.5 cm (6×)

courtesy the artist / se svolením autora

36

Gary Hill

* 1951 Santa Monica (US)

lives and works in Seattle, Washington / žije a tvoří v Seattlu, Washington

Resolution

1979

silent video / video bez zvuku; 1:30 min.

courtesy the artist / se svolením autora

140

Steven Holl

* 1947 Bremerton (US)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku

Drawing for Simmons Hall, MIT, Cambridge, MA

1999–2002

IRIS print of watercolour / IRIS tisk akvarelu; 37.5 × 44.4 cm

courtesy the artist / se svolením autora

188

Drawing for Simmons Hall, MIT, Cambridge, MA

1999–2002

IRIS print of watercolour / IRIS tisk akvarelu; 37.5 × 44.4 cm

courtesy the artist / se svolením autora

Drawing for Simmons Hall, MIT, Cambridge, MA

1999–2002

IRIS print of watercolour / IRIS tisk akvarelu; 23 × 28 cm

courtesy the artist / se svolením autora

Drawing for Simmons Hall, MIT, Cambridge, MA

1999–2002

IRIS print of watercolour / IRIS tisk akvarelu; 23 × 28 cm

courtesy the artist / se svolením autora

Svetozár Ilavský

* 1958 Bratislava (SK)

lives and works in Cífer, Slovakia / žije a tvoří v Cíferi, Slovensko

Per Cage

2008

acrylic and mixed media on canvas / akryl a kombinovaná technika na plátně; 250 × 500 cm

courtesy the artist / se svolením autora

114

Hilary Jeffery

* 1971 Surbiton (UK)

lives and works in Berlin, Germany and Amsterdam, The Netherlands / žije a tvoří v Berlíně, Německo a Amsterdamu, Holandsko

Tibetan Tunnels (part of the "Sunflood" suite)

2006

graphic score on chart paper and its sound realization / grafická partitura na milimetrovém papíře a její zvuková realizace; 29.7 × 42 cm, 6:25 min.

courtesy the artist / se svolením autora

116

Bands of Light (part of the "Sunflood" suite)

2006

graphic score and its sound realization / grafická partitura a její zvuková realizace; 31.5 × 46 cm

courtesy the artist / se svolením autora

GX Jupitter-Larsen

* 1959 New York City (US)

lives and works in Hollywood, California / žije a tvoří v Hollywoodu, Kalifornie

Cage About the Polywave

2011

computer print on paper / počítačový tisk na papíře; 42 × 49.3 cm

courtesy the artist / se svolením autora

190

Ray Kass

* 1944 in Christiansburg (US)

lives and works in Christiansburg, Virginia and New York City / žije a tvoří ve Christiansburgu, Virginia a New Yorku

For Merce Cunningham — a performance of John Cage's STEPS: A Composition for a Painting to be Performed by Individuals and Groups; performed on July 27, 2009

2009

ink and watercolour on nylon fabric / tuš a akvarel na nylonové látce; 60 × 345 cm

courtesy the artist / se svolením autora

118

Hassan Khan

* 1975 London (UK)

lives and works in Cairo, Egypt / žije a tvoří v Káhiře, Egypt

I am not what I am

2009

silent animation / animace bez zvuku; 5:00 min.

courtesy the artist / se svolením autora

74

I am not what I am (random titles)

2012

text work / textové dílo; 54×84 cm

courtesy the artist / se svolením autora

Barbara Klemm

* 1939 Münster (DE)

lives and works in Frankfurt am Main, Germany / žije a tvoří ve Frankfurtu nad Mohanem, Německo

John Cage, Darmstadt 1982

1982

silver print / fotografie na bromostříbrném papíře; 21×15 cm (6×)

courtesy the artist / se svolením autorky

John Cage's "ORGAN²/ASLSP" in Halberstadt

2006

series of silver prints / série fotografií na bromostříbrném papíře; 15×21 cm (6×)

courtesy the artist and Sabine Groschup / se svolením autorky a Sabine Groschup

192

Alison Knowles

* 1933 New York City (US)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku

Bean Concordance

2010

mixed media on paper / kombinovaná technika na papíře;

27.6×29.8 cm

courtesy the artist / se svolením autorky

174

Richard Kostelanetz

* 1940 New York City (US)

lives and works in Ridgewood, New Jersey / žije a tvoří v Ridgewoodu, New Jersey

In Memory of John Cage

2009

object / objekt / 20×4 cm, height / výška 13 cm

courtesy the artist / se svolením autora

142

Petr Kotík

* 1942 Prague (CZ)

lives and works in New York City and Ostrava, Czech Republic / žije a tvoří v New Yorku a Ostravě, Česká republika

In Four Parts (3, 6 & 10 for John Cage)

2009

musical composition with score / hudební kompozice s partiturou;

24:27 min., 29.7×21 cm

courtesy the artist / se svolením autora

56

Joan La Barbara

* 1947 Philadelphia (US)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku

Persistence of Memory

2011

working score sketch for musical composition / pracovní náčrt

partitury pro hudební kompozici; 55×70 cm

courtesy the artist / se svolením autorky

120

Brandon LaBelle

* 1969 Memphis (US)

lives and works in Berlin, Germany / žije a tvoří v Berlíně, Německo

Lecture on Nothing

2010

sound piece / zvukový kus; 54:50 min.

courtesy the artist / se svolením autora

144

Alan Licht

* 1968 New Jersey (US)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku

C–A–G–E Spells Licht

2011

visual perforated score involving light / vizuální perforovaná partitura

se světlem; 30×22.5 cm

courtesy the artist / se svolením autora

122

Alvin Lucier

* 1931 Nashua (US)

lives and works in Middletown, Connecticut / žije a tvoří v Middletownu, Connecticut

Music for Solo Performer (1965)

1988

silver print / fotografie na bromostříbrném papíře;

27×42 cm

courtesy the artist / se svolením autora

166

Christian Marclay

* 1955 (US/CH)

lives and works in New York City and London / žije a tvoří v New Yorku a Londýně

Calls for Cage

2011

instructions for participatory piece / instrukce pro participáční kus; 29.7×21 cm

courtesy / se svolením Paula Cooper Gallery, New York; White Cube, London

92

Benoît Maubrey

* 1952 Washington DC (US)

lives and works in Baitz, Germany / žije a tvoří v Baitzu, Německo

Speakers Cake (for John Cage)

2012

sound instalation / zvuková instalace; variable dimensions / variabilní rozměry

courtesy the artist; cooperation: Christina Egger, Master baker, supported by Tourismsschulen Modul Wien / se svolením autora; ve spolupráci s cukrářskou mistryní Christinou Egger; s podporou Tourismsschulen Modul Wien

200

Jeremy Millar

* 1970 Coventry (UK)

lives and works in Whitstable, Great Britain / žije a tvoří ve Whitstable, Velká Británie

Ex Libris

2010/2012

site specific text installation / site specific textová instalace; variable dimensions / variabilní rozměry

courtesy the artist / se svolením autora

146

Gordon Monahan

* 1956 Kingston (CA)

lives and works in Meaford, Ontario / žije a tvoří v Meafordu, Ontario

Five Silent Studies

1981

musical composition with score / hudební kompozice s partiturou; 7:33 min., 22.6×30.3 cm

courtesy the artist / se svolením autora

38

Charlie Morrow

* 1942 Newark (US)

lives and works in Helsinki, Finland and Barton, Vermont / žije a tvoří v Helsinkách, Finsko a Bartonu, Vermont

Toot 'N Blink Chicago

1982

musical composition with score / hudební kompozice s partiturou; 2:15 min., 29.8×28.8 cm, 29.8×36.4 cm, 28.6×37 cm

courtesy the artist / se svolením autora

58

David Moss

* 1949 New York City (US)

lives and works in Berlin, Germany / žije a tvoří v Berlíně, Německo

1 Mossostic for JC

2011

printed and hand-written graphic on paper, sound / tištěná a ručně psaná grafika na papíře, zvuk; 21×29.7 cm, 2:46 min.

courtesy the artist / se svolením autora

40

Morgan O'Hara

* 1941 Los Angeles (US)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku

questions from silence

2011–2012

watercolour and graphite on watercolour paper, text / akvarel a uhlí na akvarelovém papíře, text, text; 50.5×40.4 cm (100×)

courtesy the artist / se svolením autorky

202

Marian Palla — Bruno

* 1953 Košice (SK)

* 2007 Brod u Stříbra (CZ)

live and work in Střelice, Czech Republic / žijí a tvoří ve Střelících, Česká republika

Hommage à John Cage

2011

soil painting on canvas and prepared branch / malba hlínou na plátně a preparovaná větev; 70×70 cm, ø2×25 cm

courtesy the artist and his dog / se svolením autora a jeho psa

42

Paul Panhuysen

* 1934 Borgharen (NL)

lives and works in Eindhoven, The Netherlands / žije a tvoří v Eindhovenu, Holandsko

Een kleine dag muziek

2000

tetraptych of hanging sound assemblages / tetraptych závěsných zvukových asabláží; 25.5×25.5 cm (4×)

courtesy the artist / se svolením autora

204

Ben Patterson

* 1934 Pittsburgh (US)

lives and works in Wiesbaden, Germany / žije a tvoří ve Wiesbadenu, Německo

Blackjack for Drinkers

2011

installation using the materials and rules for playing a game / instalace z různých materiálů a pravidel pro hru; variable dimensions / variabilní rozměry

courtesy the artist / se svolením autora

76

Michael Prime

* 1962 Paolo Alto (US)

lives and works in County Cork, Ireland / žije a tvoří v County Cork, Irsko

Agarikon

2011

4-channel interactive audio-visual installation / 4-kanálová interaktivní audiovizuální instalace; variable time / variabilní čas

courtesy the artist / se svolením autora

176

George Quasha

* 1942 White Plains (US)

lives and works in Barrytown, New York / žije a tvoří v Barrytownu, New York

Axial Drawings for John Cage: No. 1, 2 [5 November 2011]

2011

diptych of works with four colours in acrylic ink on paper / diptych, čtyřbarevná akrylová tuš na papíře; 60×44 cm (2×)

courtesy the artist / se svolením autora

94

Lee Ranaldo

* 1956 Glen Cove (US)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku

Infinite Object Score For John (Public Score 1)

2012

an open (infinite) score for public design / otevřená (nekonečná) partitura pro veřejný návrh; 65×165 cm

courtesy the artist / se svolením autora

Lee Ranaldo — Zeger Reyers

* 1956 Glen Cove (US)

* 1966 Voorburg (NL)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku
lives and works in Den Haag, The Netherlands / žije a tvoří v Den Haagu, Holandsko

De/Composition for John (listen ... to the mushrooms grow)

2011–2012

process installation with project sketch / procesuální instalace s projektovou skicou; variable dimensions / variabilní rozměry

courtesy the artists / se svolením autorů

78

Keith Rowe

* 1940 Plymouth (UK)

lives and works in Vallet, France / žije a tvoří ve Vallet, Francie

Guitar Phase Two

1983–1990/2006

assemblage with prepared guitar / asambláž s preparovanou kytarou;

62.5×124 cm, height / výška 25 cm

courtesy the artist / se svolením autora

44

A Drawing Between

2011

IRIS manipulated drawing / kresba manipulovaná IRIS technologií;

75.5×105 cm

courtesy the artist / se svolením autora

44

Blahoslav Rozbořil

* 1959 Rychnov nad Kněžnou (CZ)

lives and works in Brno, Czech Republic / žije a tvoří v Brně, Česká republika

Hommage à John Cage

1989/2012

installation with physiophonograph, linocut record-matrix and linocut print / instalace s fyziografem, linorytovou deskou-maticí a linorytovým výtiskem; variable dimensions / variabilní rozměry

courtesy the artist / se svolením autora

courtesy the artist / se svolením autora

206

Frank Scheffer

* 1956 Venlo (NL)

lives and works in Amsterdam, The Netherlands /

žije a tvoří v Amsterdamu, Holandsko

Nineteen Questions (from the group of films *From Zero*)

1995

documentary / dokumentární film; 14:40 min.

courtesy the artist and mode records, New York / se svolením autora a mode records, New York

208

Frank Scheffer — Andrew Culver

* 1956 Venlo (NL)

* 1953 Morristown (US)

lives and works in Amsterdam, The Netherlands /

žije a tvoří v Amsterdamu, Holandsko

lives and works in Montréal, Québec, Canada / žije

a tvoří v Montrealu v Kanadě

Overpopulation and Art & Ryoanji (from the group of films
From Zero)

1995

documentary / dokumentární film; 27:58 min.

courtesy the artists and mode records, New York / se svolením autorů a mode records, New York

Jan Steklík

* 1938 Ústí nad Orlicí (CZ)

lives and works in Ústí nad Orlicí, Czech Republic /

žije a tvoří v Ústí nad Orlicí, Česká republika

Mushrooms for John Cage

2008–2009

series of the works in mixed media on paper / série prací
kombinovanou technikou na papíře; 40×29,8 cm (3×)

courtesy the artist / se svolením autora

178

Volker Straebel

* 1969 Berlin (DE)

lives and works in Berlin, Germany / žije a tvoří v Berlíně,
Německo

101 W 18th St. (Sound Observation #8)

2011–2012

photograph–sonogram to 5–channel digital audio installation
(binaural version) / fotografie–sonogram k 5–kanálové digitální
audio instalaci (binaurální verze); 35×90 cm, 30:10 min.

courtesy the artist / se svolením autora

210

Jiří Šigut

* 1960 Ostrava (CZ)

lives and works in Ostrava, Czech Republic / žije a tvoří
v Ostravě, Česká republika

John Cage — Music for Marcel Duchamp

6.10. 1987

silver print / fotografie na bromostříbrném papíře;
29.7×29.7 cm

courtesy the artist / se svolením autora

80

John Cage — Sonata XIII for prepared piano

6.10. 1987

silver print / fotografie na bromostříbrném papíře;
29.7×29.7 cm

courtesy the artist / se svolením autora

John Cage (from *Portraits* series / ze série *Portréty*)

2012

acrylic on canvas / akryl na plátně; 145×105 cm

courtesy the artist / se svolením autora

Richard Teitelbaum

* 1939 New York City (US)

lives and works in Bearsville, New York / žije a tvoří
v Bearsville, New York

For Shakuhachi / Threshold Music (for John Cage)

1973–1974

musical compositions with graphic scores / hudební kompozice
s grafickými partiturami; 11:31/10:15 min., 43×28 cm,
21.8×27.9 cm, 21×30 cm, 7.6×12.6 cm (2×)

courtesy the artist / se svolením autora

60

The Lazy Anarchists:

Jozef Cseres

* 1961 Nové Zámky (SK)

lives and works in Brno, Czech Republic / žije a tvoří v Brně,
Česká republika

Zsolt Kovács

* 1969 Révfülöp (HU)

lives and works in Diósd, Hungary and Rambouillet, France /
žije a tvoří v Diódsu, Maďarsko a Rambouillet, Francie

Gen Ken Montgomery

* 1957 New York City (US)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku

Ben Patterson

* 1934 Pittsburgh (US)

lives and works in Wiesbaden, Germany / žije a tvoří
ve Wiesbadenu, Německo

Zsolt Sörös

* 1969 Budapest (HU)

lives and works in Budapest, Hungary / žije a tvoří v Budapešti,
Maďarsko

5^s for J. C.

2011–2012

assemblage of found scores / assembláž nalezených partitur;
variable dimensions / variabilní rozměry

courtesy the artists, flea market in Little India, Singapore and Vishnu Temple, South India /
se svolením autorů, blešního trhu v Little India, Singapur a chrámu Višny, Jižní Indie

124

Yasunao Tone

* 1935 Tokyo (JP)

lives and works in New York City / žije a tvoří v New Yorku

Ten Haikus of Matsuo Basho — for Harpist

2006

calligraphic score with instructions / kaligrafická partitura s instrukcemi; 21,5×28cm, (8×)

courtesy the artist / se svolením autora

126

A Diagram for Structure of Sound/Silence

2007

graphic score with instructions / grafická partitura s instrukcemi; 28×21.5 cm (2×)

courtesy the artist / se svolením autora

Kris Vleeschouwer

* 1972 Mortsel (BE)

lives and works in Antwerp, Belgium / žije a tvoří v Antverpách, Belgie

Beautiful Day / Goldfish I

2006/2012

two-part interactive and kinetic installation / interaktivní a kinetická instalace o dvou částech; 30×30 cm, height / výška 151 cm, 60×30 cm, height / výška 157 cm

courtesy the artist and Annie Gentils Gallery, Antwerp / se svolením umělce a Annie Gentils Gallery, Antwerpy

82

Hong-Kai Wang

* 1971 Yunlin (TW)

lives and works in Brussels, Belgium and Taipei, Taiwan / žije a tvoří v Bruselu, Belgie a Tchaj-pej, Tchaj-wan

Herbert Brün: a composer is that without which something would not have happened

2012

recorded performance and text / záznam performance a text (original score / původní partitura: Kuo Chih-Yuan/Kuo Či-Juan; performers-interlocutors / performeré-diskutéři: Angélica Castelló, Michael Fischer, Samu Gryllus, Didi Kern, Volkmar Klien, Jörg Piringer, Andrea Sodomka, Hans Wagner, Ruei-Ran Wu); 51:38 min., 29.7×21 cm

in collaboration with / ve spolupráci s paraflows, Wien; courtesy the artist and paraflows, Wien / se svolením autorky paraflows, Vídeň

128

Christian Wolff

* 1934 Nice (US)

lives and works in Hanover, New Hampshire and Royalton, Vermont / žije a tvoří v Hanoveru, New Hampshire a Royaltonu, Vermont

John Cage Note(s) [Exercise 34]

2011

score for musical composition / partitura hudební kompozice; 29.7×21 cm

courtesy the artist / se svolením autora

62

100 Sounds for J. C. (Exercise 34)

2012

score for musical composition / partitura hudební kompozice; 28×21.7 cm

courtesy the artist / se svolením autora

100 Sounds for J. C.

2012

score for musical composition / partitura hudební kompozice; 17.9×20 cm

courtesy the artist / se svolením autora

Gerlinde Wurth

* 1933 Vienna (AT)

lives and works in Vienna and Gloggnitz, Austria / žije a tvoří ve Vídni a Gloggnitzu, Rakousko

Bach Cage

2011

diptych of graphic scores, indian ink and felt pen on paper / diptych grafických partitur, tuš a fix na papíře; 42×29.7 cm (2×)

courtesy the artist and Galerie Grita Insam, Vienna / se svolením autorky a Galerie Grita Insam, Vídeň

130

Jozef Cseres — Jiří Šigut — Georg Weckwerth

* 1961 Nové Zámky (SK)

* 1960 Ostrava (CZ)

* 1965 Herzberg am Harz (DE)

lives and works in Brno, Czech Republic / žije a tvoří v Brně, Česká republika

lives and works in Ostrava, Czech Republic / žije a tvoří v Ostravě, Česká republika

lives and works in Vienna, Austria and in Hattorf am Harz and Berlin, Germany / žije a tvoří ve Vídni, Rakousko a Hattorfu am Harz a Berlíně, Německo

Wanting to Say Something About John

2012

8 plexiglass panels in wooden base with silkscreened texts generated through chance operations out of the collected statements by exhibited artists / 8 plexisklových panelů na dřevěném podstavci potištěných sítotiskem texty vygenerovanými prostřednictvím náhodných operací ze sebraných prohlášení vystavujících umělců (chance operations by using the Kris Vleeschouwer's interactive installation *Beautiful Day* performed by Tyler Adams, Stefanie De Vos and Kris Vleeschouwer / náhodné operace s použitím interaktivní instalace *Beautiful Day* Krise Vleeschouwera provedli Tyler Adams, Stefanie De Vos a Kris Vleeschouwer); 37×61 cm, height / výška 34 cm

courtesy the artists / se svolením autorů

212

CD supplement / příloha

[1], [3], [7], [10], [13], [15], [18], [20], [22]

John Cage

Composition in Retrospect (1981–83/1992)

John Cage — reading / čtení

Fragments from the lecture delivered in the main hall of The Slovak Philharmonic in Bratislava in June 1992. / Fragmenty z přednášky přednesené v hlavním sálu Slovenské filharmonie v červnu 1992.

Recording / Nahrávka: Juraj Ďuriš

Selection / Výběr: Jozef Cseres

Editing / Střih: Tomáš Vtípil

[2]

Alvin Curran

Eighteenth and Sixth (2012)

Alvin Curran — recordings and electronics / nahrávky a elektronika

Eighteenth and Sixth is a very short sound-scape made from the sounds of John Cage's laughter and the ambient sounds of his loft in New York City. Shortly after his death in 1992, I obtained permission to make recordings inside and outside of his loft on the northwest corner of Eighteenth St. and Sixth Avenue — an incredibly noisy corner, but one which Cage loved for its continuously ever-changing music.

Osmnáctá a Šestá je velice krátká zvuková krajina vytvořena ze zvuků smíchu Johna Cage a ambientních zvuků jeho loftu v New York City. Krátce po jeho smrti v r. 1992 jsem dostal svolení pořádit nahrávky uvnitř i venku jeho loftu na severozápadním rohu Osmnácté ulice a Šesté Avenue — neuvěřitelně hlučném rohu, který však Cage miloval pro jeho nepřetržitou, ustavičně se proměňující hudbu.

Alvin Curran

[4]

Sam Ashley

Freedom From Happiness (2003/2012)

Robert Ashley — piano / klavír

Sam Ashley — production and technical work / výroba a technické zpracování

The piece was created during quartier21/MQ Artist in Residence program, Vienna. / Dílo bylo vytvořeno v rámci rezidenčního programu quartier21/MQ Artist in Residence ve Vídni.

Being a mystic, I wanted to find a way to create a piano piece that might be performed by wonderfully capable piano players, the best piano players I could find, but where the piece would, by its design, make it impossible for the great skill achieved by the performer to have any effect whatsoever on the performance. Yet I wanted the piece to feature the beauty of that particular pianist's playing. I wanted the piece to feature luck — the luck of that individual performer — while relegating skill to the background. Thanks especially to Robert Ashley, Blue Gene Tyranny and Carlotta Schoolman for their wonderful help in the development of this piece. Freedom From Happiness was made with "free and open source" software, and sincere thanks to all the developers of those programs. Thanks too to Tom Erbe for his + spectralcompand plugin. For support in the realization of the MIDI version, big thanks also go to TONSPUR für einen öffentlichen raum, to the Membra Disjecta for John Cage.

Coby mystik, chtěl jsem najít způsob, jak vytvořit klavírní skladbu, kterou by mohli hrát klavíristi s výjimečnými hráčskými schopnostmi, nejlepší klavíristi, jakých dokážu najít, zároveň by to však byla skladba, jejíž návrh by díky velké zručnosti hráče znemožnil jakýkoliv její účinek na předvedení. Ano, chtěl jsem, aby skladba představila krásu mimořádného hrani klavíristy. Chtl jsem, aby představila štěstí — štěstí toho jednotlivého hráče — zatímco by odsouvala zručnost do pozadí. Děkuji zejména Robertu Ashleymu, Blue Gene Tyrannymu a Carlottě Schoolmanové za jejich úžasnou pomoc při vývoji této skladby. Svoboda ze štěstí byla vytvořena s pomocí „free and open source“ softwaru a upřímně děkuji všem vývojářům těchto programů. Děkuji též Tomovi Erbeovi za jeho + spectralcompand plugin. Za podporu při realizaci MIDI verze big děkuji moc TONSPUR für einen öffentlichen raum a výstavě Membra Disjecta for John Cage.

Sam Ashley

[5]
Franz Hautzinger

Cage 66 (1998/2012)
Franz Hautzinger — trumpet / trubka

Recorded in February 2012 in Vienna. / Nahráno v únoru 2012 ve Vídni.

[6]
Arturas Bumšteinas

More Music for the Wonderful Widow (2011)
Arturas Bumšteinas — voice / hlas
Ilija Belorukov — woodwinds / dechové dřevěné nástroje
Tadas Žukauskas — violin / housle
Janel Leppin — cello / violoncello
Anthony Pirog — guitar / kytara
Vova Warszawsky — keyboards / klávesy

Lithuanian-language version of John Cage's piece for voice and closed piano Wonderful Widow of Eighteen Springs (1942), arranged for voice and instrumental ensemble of winds, strings, guitar and keyboards. Original lyrics by James Joyce translated and performed by Arturas Bumšteinas. Composed, recorded and produced by Arturas Bumšteinas on various portable studios in 2011, November–December in Vilnius.

Verze skladby Johna Cage Wonderful Widow of Eighteen Springs pro hlas a zavřený klavír (1942) v litevštině, zaranžována pro hlas a instrumentální soubor dechů, smyčců, kytary a kláves. Původní text od Jamese Joyce přeložil a předvedl Arturas Bumšteinas. Zkomponoval, nahrál a produkoval Arturas Bumšteinas v různých přenosných studiích v listopadu a prosinci 2011 ve Vilniusu.

Arturas Bumšteinas

[8]
David Dunn

Thresholds and Fragile States (2011)

This recording of a live performance uses unique non-linear chaotic oscillators capable of generating an infinite variety of "auditory behaviours" emergent from their status as autonomous electronic systems based upon the theory of "biological autonomy." The intention is not to simulate the high level functioning of biological organisms and their cognitive capacities but to take this question down to its most primary level of

autonomous-closure machines where self-organization is more obviously inseparable from their behaviour. Ultimately the emergent complexity of these autonomous sonic behaviours results from the dynamical attributes of coupled chaotic attractors interacting in a high dimensional phase space.

Tato nahrávka živého předvedení využívá jedinečné nelineární chaotické oscilátory schopné generovat nekonečnou varietu „sluchového chování“ vyplývajících z jejich statusu jako autonomních elektronických systémů založených na teorii „biologické autonomie“. Záměrem nebylo simulovat vysokou úroveň fungování biologických organismů a jejich kognitivní schopnosti, ale zredukovat tento problém na nejprimárnější úroveň strojů s autonomní uzavřeností, kde je samoorganizace zjevněji neoddělitelná od jejich chování. Vyplývající složitost těchto autonomních sónických chování je v podstatě výsledkem dynamických atributů spřažených chaotických atraktorů, reagujících navzájem ve vyšší dimenzionální fázi prostoru.

David Dunn

[9]
Hilary Jeffery

Tibetan Tunnels (2006)
Tom Bugs — bugbrand drone machine, electric guitar / bugbrand drone přístroj, elektrická kytara
Seamus Cater — harmonicas / harmoniky
James Fulkerson — trombone / trombon
Johan De Koeyer — sound / zvuk
Alfredo Genovesi — electric guitar, electronics / elektrická kytara, elektronika
Rozemarie Heggen — double bass / kontrabas
Nina Hitz — cello / violoncello
Hilary Jeffery — trombone, melodica / trombon, melodika
Noortje Kohne — viola
David Murphy — tenor saxophone / tenorsaxofon

Recorded at De Zondvloed, Rotterdam on December 2nd 2006. / Nahráno v De Zondvloed v Rotterdamu 2. prosince 2006.

[11]
Petr Kotík

In Four Parts (3, 6 & 11 for John Cage) (2009) [excerpt / výňatek]
Ostravská banda at Contempuls festival Prague, November 5, 2010.
Tamás Schlanger, László Tömösközi, Ádám Maros — percussion / perkuze

In Four Parts (3, 6 & 10 for John Cage) was inspired by two events: the performance of the TimeTable percussion group on September 2009 at Le Poisson Rouge on Bleecker Street in New York and the Merce Cunningham Memorial event at the Park Street Armory in October of the same year. There, I again heard the recording of John Cage playing his composition Cheap Imitation. Inspired by TimeTable and moved by the simple piano line performed by John, I prepared to compose In Four Parts. I finished the piece in early December 2009, and TimeTable premiered it at Paula Cooper Gallery on December 15, 2009.

Hudba ve čtyřech částech (3, 6 & 11 pro Johna Cage) byla inspirovaná dvěma událostmi: koncertem ansámblu TimeTable v Le Poisson Rouge na Bleecker Street v New Yorku v září 2009 a tanečním představením In Memoriam Merce Cunningham v Park Street Armory v říjnu téhož roku. Zde jsem znovu slyšel nahrávku Cageovy skladby Cheap Imitation v podání autora. Inspirován hrou TimeTable a dojat provedením Cheap Imitation tak jak ji hrál jednoduše a čistě John na nahrávce alespoň dvacet let staré, rozhodl jsem se složit In Four Parts (Hudba ve čtyřech částech). Skladbu jsem dokončil na počátku prosince a soubor TimeTable uvedl její premiéru 15. prosince 2009 v Paula Cooper Gallery.

Petr Kotík

[12]

Gordon Monahan

Five Silent Studies (1981)

Gordon Monahan — piano / klavír

Recorded in August 2011 in Ostrava. / Nahráno v srpnu 2011 v Ostravě.

Five Silent Studies were written for solo piano in five movements. All pitches in the score are notated with a diamond-shaped note head, which indicates that the piano key is to be depressed silently, without the hammer striking the string. Some of the pitches are written marcato, so that inevitably some notes will sound due to an occasional error of touch by the pianist. The sustain-pedal is depressed throughout the piece, so that notes that accidentally sound will linger until they fade away, thus creating a quiet wash of harmony that is a compilation of indeterminate mistakes.

Pět tichých studií bylo napsaných pro sólový klavír v pěti větách. Všechny tóny v partituru jsou notované károvanými notovými hlavičkami, což naznačuje, že klávesy mají být tlačeny tiše, bez toho, aby kladívko bušilo na strunu. Některé tóny jsou zapsány marcato, takže nevyhnutelně budou znít i některé tóny díky příležitostným chybám způsobeným doteky klavíristy. Sustain pedál je sešlápnut po celou dobu skladby, aby tóny, jež náhodně znějí, přetrvávaly, dokud nezaniknou, a vytvářely tak klidný proud harmonie, sestávající z neurčitých chyb.

Gordon Monahan

[14]

Brandon LaBelle

Lecture on Nothing (2010) [excerpt / výňatek]

David Kurs — reading / čtení

Recorded in Los Angeles in 2010. / Nahráno v Los Angeles v r. v 2010.

Lecture on Nothing is a recording of John Cage's original text as read by a deaf individual. According to Cage, silence may operate as a positive frame through which to appreciate non-musical sounds and to heighten the experience of listening: by integrating silence into his compositions, Cage sought to allow sounds of the world into the musical experience. Appropriating Cage's text, this work aims to further explore silence as a complex signifier by giving us a voice that cannot hear itself. In doing so, the work multiplies perspectives onto the act of listening, and on the notion of being quiet. From an open space for renewed listening to forms of disciplinary power, silence and silencing can be heard to perform a complicated influence onto auditory culture.

Přednáška o ničem je nahrávka původního textu Johna Cage, který čte hluchý jedinec. Podle Cage může ticho fungovat jako pozitivní rámeček pro oceňování nehudebních zvuků a umocňování zážitku poslouchání: integrováním ticha do svých kompozic chtěl Cage vpustit zvuky světa do hudební zkušenosti. Přivlastňuje si Cageův text, toto dílo se snaží dál prozkoumat ticho jako komplexní signifikant tím, že nám dává hlas, který se sám nemůže slyšet. Dílo tudíž zmnožuje perspektivy poslechového aktu a pojmu být ticho. Od otevřeného prostoru pro obnovené poslouchání až po formy disciplinární moci lze slyšet, jak ticho a ztišení komplikovaně ovlivňují poslechovou kulturu.

Brandon LaBelle

[16]

Michael Prime

Agarikon 1 (2012)

The bracket fungus known as Agarikon (Laricifomes officinalis) has a relationship with mankind going back several thousand years. It is thought to have anti-bacterial properties, and was used in ancient Greece to treat tuberculosis, as well as being a traditional remedy in Poland. This fungus was also important to the indigenous people of western North America, where one of its names was 'ghost bread'. Objects carved from fruiting bodies of Agarikon were placed in the graves of shamen to guard them in the afterlife. The fungus had an important role in the mythology of the Haida people of the Queen Charlotte Islands, who connected it with female sexuality. The Haida are also thought to have used Agarikon to treat smallpox and other diseases introduced by Europeans.

Agarikon is very rare in Europe today, being largely confined to old-growth Larch (*Larix decidua*) woodland in subalpine climates. The greatest concentration of records is in Austria, but even here it is very scarce. The fungus depends on mature Larch trees which have broken or dead branches where the spores can enter. Individual fruiting bodies of Agarikon can persist for 50 years or more. In commercial plantations, the trees are felled before they become mature enough to host the fungus. My installation features sounds derived from bioelectrical recordings I have made from a living mycelium of *Laricifomes officinalis*. The video imagery is my subjective interpretation of the mythological and medicinal uses of Agarikon, filtered through the pulsing rhythms of the living fungus.

Houba konzolového tvaru známá jako Agarikon (*Laricifomes officinalis*) má s člověkem několika tisíc let starý vztah. Domnívalo se, že má antibakteriální vlastnosti, v starověkém Řecku ji používali na léčení tuberkulózy a tradičním léčivem byla i v Polsku. Tato houba byla důležitá též pro původní obyvatelů západu Severní Ameriky, kde ji nazývali i „chlebem duchů“. Objekty vystrouhané ze zrajících těl Agarikonu byly umísťovány do hrobů šamanů, aby je strážily v posmrtném životě. Houby měly důležitou úlohu v mytologii lidí Haida na Ostrovech Královny Šarloty, kteří si ji spojovali se ženskou sexualitou. Lidé Haida používali Agarikon i na léčení neštovic a dalších nemocí dovezených Evropany.

Dnes je Agarikon v Evropě velice vzácný, většinou omezen na staré modřínové (*Larix decidua*) lesy v subalpinském podnebí. Nejvíce záznamů pochází z Rakouska, no i tam je velice vzácný. Houba je závislá na dospělých modřínových stromech se zlomenými nebo mrtvými větvemi, do kterých můžou proniknout spory. Individuální zrající těla Agarikonu můžou přetrvat 50 let nebo i déle. Na komerčních plantážích se stromy kácení předtím, než se stanou dosti staré pro to, aby hostily houby. Moje instalace představuje zvuky odvozené z bioelektrických nahrávek, které jsem pořídil ze živého mycelia *Laricifomes officinalis*. Video obrázky jsou mojí subjektivní interpretací mytologických a medicínských využití Agarikonu a jsou filtrovány přes pulzující rytmy živých hub.

Michael Prime

[17]

David Moss

1 Mossostic for JC (2012)

David Moss — multi-tracked voices / multi-trackově nahrané hlasy

Recorded and mixed in January 2012 in home studio in Berlin. /
Nahráno a zmixováno v lednu 2012 v domácím studiu v Berlíně.

226 |

After creating 23 ways to remember silence, but only 1 way to break it for TONSPUR in Vienna in the summer of 2011, I found that the word silence was very much on my mind. And of course, this led to memories: distorted, disrupted and coloured by time, of Cage's Silence, which I first encountered at the university in 1967. The book, its revelatory form, and the personality of its author had a deep effect on me which resonated over the years — first through my drumming and then into my vocal work. When Jozef Cseres and Georg Weckwerth asked me to be part of the Cage exhibition it seemed natural to offer a visual homage to Cage based on his Mesostic framework, using the words "twenty three ways to remember silence". The result was a small hand-made print, 1 Mossostic for JC. Then when they asked me to create a short audio piece for this CD, the next step was clear: linking the sound-world of 23 ways... with my voice speaking a Cage-inspired text for the individual letters of "twenty three ways to remember silence".

Poté, co jsem v létě 2011 vytvořil pro TONSPUR ve Vídni dílo 23 ways to remember silence, but only 1 way to break it, všimnul jsem si, že pořád mi běhá myslí slovo „silence“. A to mne samozřejmě přivedlo ke vzpomínkám — zkrasleným, narušeným a přibarveným časem — na Cageovu knihu Silence, s kterou jsem se poprvé setkal na univerzitě v roce 1967. Objevna forma té knihy a osobnost jejího autora měly na mne hluboký vliv, který rezonoval dlouhá léta — nejdříve skrze mé bubnování a později i v mém vokálním díle. Když mne Jozef Cseres a Georg Weckwerth vyzvali k účasti na cageovské výstavě, zdálo se zcela přirozené dodat vizuální poctu Cageovi vycházející z jeho mezostichové struktury a využívající slova „twenty three ways to remember silence“. Výsledkem byl malý ručně dělaný tisk 1 Mossostic for JC. Když mne pak požádali i o krátký zvukový kus pro toto CD, další krok byl jasný: zvukový svět 23 ways... propojím s mým hlasem, mluvícím Cageem inspirovaný text pro jednotlivá písmena z „twenty three ways to remember silence“.

David Moss

[19]

Richard Teitelbaum

Threshold Music for John Cage (1974)

Threshold Music was written in the early-mid seventies, and dedicated to John Cage. It was published in Canada in a collection called Pieces, edited by Michael Byron in 1976. It clearly grows out of Cage's 4'33" and his whole fascination with silence, or the lack thereof in the natural environment. It is a kind of "silence plus," the performers adding on the softest possible sounds over those of the natural environment. It resulted from living in the softest environment I ever lived in, in a parabolically shaped valley about thirty miles north of Toronto in the winter of 1973. The loudest audible sounds were those of highway 400, which ran due north several miles outside the valley. Filtered through the hills around us, they provided a delicate and

beautiful sound world to list to and play with. I played with it often, usually rolling gently on a Japanese prayer bell with a soft mallet, trying to match the loudness as exactly as possible. I started performing these pieces in concerts around the area and elsewhere, adjusting my sound and instrument to the sounds of each environment in which I found myself. The texts were written each time I performed it, inspired by the individual environments of each space.

Prahová hudba byla napsána v polovině 70. let a dedikována Johnovi Cageovi. Byla publikována v Kanadě ve sbírce Pieces, vydané Michaelem Byronem v r. 1976. Vyrostla jasně z Cageova kusu 4'33" a jeho fascinace tichem, resp. jeho absencí v přirozeném prostředí. Je to jakýsi „ticho plus“ koncept; účinkující přidávají pokud možno co nejjemnější zvuky ke zvukům přirozeného prostředí. Vzešel z pobytu v tom nejtíšším prostředí, v jakém jsem kdy žil, v parabolicky tvarovaném údolí asi třicet mil severně od Toronta v zimě 1973. Nejhlasitější slyšitelné zvuky pocházely z dálnice 400, která vedla přímo na sever několik mil od údolí. Filtrovány okolitými vrchy, vytvářely jemný a nádherný zvukový svět, abych ho mohl zaznamenávat a hrát s ním. Hrál jsem s ním často; obvykle jsem jemnou paličkou něžně hladil japonský modlitební zvonek, snažíc se uhodnout hlasitost co možná nejpřesněji. Začal jsem tyto kusy předvádět na koncertech v okolí i jinde, přizpůsobujíc můj zvuk a nástroj zvukům každého prostředí, ve kterém jsem se ocitl. Texty byly napsány pokaždé, když jsem kus hrál, nanovo a byly inspirovány individuálními prostředím každého prostoru.

Richard Teitelbaum

[21]

Charlie Morrow

Toot 'N Blink Chicago (1982) [excerpt / výňatek]

Toot 'N Blink was created for the New Music America Festival, held in Chicago in July 5-8, 1982. It combines real time maritime performance with radio broadcast. It honours composer John Cage, special guest of the Festival. Toot 'N Blink is live-action radio and TV drama in which radio announcers both describe and conduct boats, boats waiting for and then greeting arriving boats. It is good spirited and noisy. Cage was interviewed after the Chicago performance and said: "I prefer the blinks." Private owners and professional captains are rehearsed to perform sound and light actions on command, toots of their horns and blinks of their lights. It is a social event designed to bring attention to the waterfront and to involve a large number of people in a public event in which the action is re-orchestrated reality. The boats are auditioned for the sounds of their horns in order to have a range of sound from low pitch to high, from throaty to clear, from old to new. It is celebration of machines as music-of-the-people, with historic roots in Futurism, and to expand the role and vision of "new music".

Toot 'N Blink (Trub a blikaj) byl vytvořen pro festival New Music America, který se konal v Chicagu 5-8. července 1982. Kombinuje námořní performanci v reálném čase s rozhlasovým vysíláním. Vzdává poctu skladateli Johnu Cageovi, speciálnímu hostu festivalu. Toot 'N Blink je živé rozhlasové a televizní drama, ve kterém rozhlasoví hlasatelé komentují i dirigují lodě a čekající lodě pak zdraví další připlouvající lodě. Je to dobře naladěný a hlučný kus. Po předvedení v Chicagu Cage v rozhovoru řekl: „Víc se mi líbí blikání.“ Soukromí vlastníci a profesionální kapitáni jsou instruováni předvádět zvukové a světelné akce na příkaz, trubení svých klaksonů a blikání svých světel. Je to sociální event navržen tak, aby upoutal pozornost na nábřeží a zapojil velké množství lidí do veřejné události, ve které je akce vlastně reorganizovaná realita. Lodě zkoušejí zvuky svých klaksonů tak, aby dosáhly zvukový rozsah od spodních tónů po vysoké, od chraplavých po čisté, od starých po nové. Je to oslava strojů jako hudba lidí, s historickými kořeny ve futurismu, která rozšiřuje roly a vizi „nové hudby“.

Charlie Morrow

Organisers:



quarter21 / MQ / TONSPUR Partners:



DOX Partners:



techo

POSTER INFINITY

PREMIANT CITY TOUR



HOSPODÁŘSKÉ NOVINY

RESPEKT



CESKÉ NOVINY.cz

PRAGUEEVENTS CALENDAR

GVUO Partners:



printo



CONCEPT

Exhibitions Partners:

The John Cage Trust
johncage.org



Published on the occasion of the exhibition / Vydáno ku příležitosti výstavy

MEMBRA DISJECTA FOR JOHN CAGE. Wanting to Say Something About John / MEMBRA DISJECTA PRO JOHNA CAGE. Chceme říct něco o Johnovi

Exhibition / Výstava

Curators / Kurátoři: Jozef Cseres, Georg Weckwerth

MQ exhibition team / Tým výstavy MQ: Elisabeth Hajek, Julia Assl, Elke Mitterdorfer, Margit Mossmer (quartier21); Hermann Klomser, Clemens Leuschner, Stephen Zepke, Christa Angellaier; Franz Ablinger (monochrom); Gerhard Hampel (lighthouse connection); Harald Hasler, Gerhard Eiter (museum standards); Florian Winkler (mumok); Studio Eveline Lindner; Kunsthandel Stock; Thomas Raab, Jonathan Quinn, Frank Paul, Kay-Uwe Rosseburg, Claudio Alessandri, Ian Cobb-Ozanne, Sabine Groschup, Astrid Seme, Peter Szely, Norbert Math

DOX exhibition team / Tým výstavy DOX: Leoš Válka, Kateřina Sedláková, Jan Šebek, Radek Aubrecht, Ondřej Čech, Ladislav Falta, Kristýna Greplová, Jakub Jonáš, Michal Kučerák, Kristína Kurešová, Linda Skotáková, Michaela Šilpochová

GVUO exhibition team / Tým výstavy GVUO: Jiří Jůza, Jana Šrubařová, Jan Kudrna, Josef Mladějovský, Zuzana Jasanová, Vladimír Šulc, Ctírad Janečka, Gabriela Pelikánová, Zdeněk Fedák

Catalogue / Katalog

Editors / Editoři: Jozef Cseres, Georg Weckwerth

Texts / Texty: Jozef Cseres, Robert Ashley [152–161], Petr Kotik [162–165]

Translations / Překlady: Jozef Cseres

Manuscript editors / Jazyková redakce: Olga Ondrová, Linda Skotáková

English proofreading / Jazyková redakce angličtina: Jennifer de Felice, Sam Ashley, Ray Kass

Graphic design / Grafická úprava: Jiří Šigut — CONCEPT

Photographs / Fotografie: Claudio Alessandri [45a, 123, 143, 175, 205]; archive / archiv DOX; archive of Ray Kass / archiv Raye Kasse [8]; Ctibor Bachratý [45b, 77, 83, 139, 201]; The John Cage Trust [10, 17–19]; John Maggiotto [11]; Michael McKenzie [7]; Katrina Milne [91]; Martin Petřík [115]; Andreas Pohlmann [2]; Kay-Uwe Rosseburg [125]; Jan Slavík [43, 79, 95, 147, 213]; Jiří Šigut [173]; Miroslav Šimek [71]; Vladimír Šulc (GVUO) [127]; Miroslav Švejda [35, 207]

Printing / Tisk: Printo, spol. s. r. o., Ostrava

CD Supplement / CD příloha

Compilation and production / Sestavení a produkce: Jozef Cseres

Mastering: Tomáš Vtípil

© 2012 DOX PRAGUE, a. s., DOX Centre for Contemporary Art; Galerie výtvarného umění v Ostravě, p. o.; works of art by John Cage / umělecká díla Johna Cage © The John Cage Trust, New York; Margarete Roeder Gallery, New York; photo-portrait of John Cage / fotoportrét Johna Cage, Frankfurt 1986 © Andreas Pohlmann; work of art by Alvin Curran / umělecké dílo Alvina Currana, courtesy / se svolením Zerynthia, Rome / Řím, commissioned for sonambiente berlin 2006 / objednáno pro sonambiente berlin 2006; film by Sabine Groschup / film Sabiny Groschup, courtesy / se svolením John-Cage-Organ-Foundation, Halberstadt; work of art by Christian Marclay / umělecké dílo Christiana Marclaye, courtesy / se svolením Paula Cooper Gallery, New York and / a White Cube, London / Londýn; work of art by Kris Vleeschouwer / umělecké dílo Krisa Vleeschouwera, courtesy / se svolením Annie Gentils Gallery, Antwerp / Antverpy; work of art by Hong-Kai Wang / umělecké dílo Hong-Kai Wang, in collaboration with / ve spolupráci s paraflows Wien / Vídeň; work of art by Gerlinde Wurth / umělecké dílo Gerlindy Wurth, courtesy / se svolením Galerie Grita Insam, Vienna / Vídeň

Texts & Statements © 2012 Jozef Cseres, Robert Ashley, Petr Kotik, participating artists / zúčastnění umělci

Images © 2012 Claudio Alessandri; archive / archiv DOX; archive of Ray Kass / archiv Raye Kasse; Ctibor Bachratý; The John Cage Trust; John Maggiotto; Michael McKenzie; Katrina Milne; Martin Petřík; Andreas Pohlmann; Kay-Uwe Rosseburg; Jan Slavík; Jiří Šigut; Miroslav Šimek; Vladimír Šulc (GVUO); Miroslav Švejda

Nakladatelé / Publishers: DOX PRAGUE, a. s., Praha 2012, Poupětova 793/1, 170 00, Praha 7, Czech Republic

Galerie výtvarného umění v Ostravě, p. o., Poděbradova 1291/12, 702 00 Ostrava 1, Czech Republic

Special thanks / Poděkování: Ctibor Bachratý, Elisabeth Hajek, Svetozár Ilavský, Ray Kass & Ian Cobb-Ozanne, Martin Klimeš, Laura Kuhn, Viera Polakovičová, Margarete Roeder, Jiří Šigut, Kateřina Sedláková, Jan Špaček, Tomáš Vtípil, Claudio Alessandri, Kay-Uwe Rosseburg

ISBN 978-80-87446-16-4 (DOX)

ISBN 978-80-87405-13-0 (GVUO)

www.dox.cz / www.gvuo.cz / www.mqw.at / www.johncage.tonspur.at



Membra

- [1] **John Cage**
Composition in Retrospect (1981–83/1992)*
- [2] **Alvin Curran** 06:25
Eighteenth and Sixth (2012)
- [3] **John Cage**
Composition in Retrospect (1981–83/1992)*
- [4] **Sam Ashley** 07:06
Freedom From Happiness (2003/2012)
- [5] **Franz Hautzinger** 03:13
Cage 66 (1998/2012)
- [6] **Arturas Bumšteinas** 03:45
More Music for the Wonderful Widow (2011)
- [7] **John Cage**
Composition in Retrospect (1981–83/1992)*
- [8] **David Dunn** 05:54
Thresholds and Fragile States (2011)
- [9] **Hilary Jeffery** 06:25
Tibetan Tunnels (2006)
- [10] **John Cage**
Composition in Retrospect (1981–83/1992)*
- [11] **Petr Kotík** 08:01
In Four Parts /3, 6 & 11 for John Cage/ (2009)
[excerpt / úryvek]
- [12] **Gordon Monahan** 07:33
Five Silent Studies (1981)
- [13] **John Cage**
Composition in Retrospect (1981–83/1992)*
- [14] **Brandon LaBelle** 05:58
Lecture on Nothing (2010) [excerpt / úryvek]
- [15] **John Cage**
Composition in Retrospect (1981–83/1992)*
- [16] **Michael Prime** 04:20
Agarikon 1 (2012)
- [17] **David Moss** 02:46
1 Mossotic for JC (2012)
- [18] **John Cage**
Composition in Retrospect (1981–83/1992)*
- [19] **Richard Teitelbaum** 10:15
Threshold Music for John Cage (1974)
- [20] **John Cage**
Composition in Retrospect (1981–83/1992)*
- [21] **Charlie Morrow** 02:15
Toot 'N Blink Chicago (1982) [excerpt / úryvek]

*fragments from the lecture delivered in Bratislava in June 1992 / část přednášky v Bratislavě v červnu 1992

