ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΑ ΠΟΛΥΜΕΣΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΕΥΡΕΙΑΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ ΤΟΥ JOHN CAGE ΚΑΤΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1950 ΚΑΙ 1960

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Σαπφώ Παντζάκη

Α.Ε.Μ. 1241

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: **Δανάη Στεφάνου**

Λέκτορας στην ιστορική μουσικολογία

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: **ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΤΙΤΛΟΥ ΤΙΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ**.....4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2**: Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ CAGE ΚΑΤΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1950 ΚΑΙ 1960: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**.....18

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: **ΤΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ 1950 ΚΑΙ 1960: ΓΕΝΕΣΗ, ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΤΥΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ**.....31

3.1. Αυτόνομα δρώμενα/ μη παραδοσιακός χώρος συναυλιών.....36

3.1.1. Untitled Event [1952]: Το πρώτο πολυμεσικό δρώμενο ευρείας κλίμακας του John Cage.....36

3.1.2. Musicircus: Η εξέλιξη της απροσδιοριστίας.....45

3.2. Απροσδιόριστα δρώμενα/ ορισμός του χρονικού πλαισίου-δράσης- μέσων από τους εκτελεστές.....51

3.2.1. Variations I και Variations II.....51

3.2.2. Variations IV.....52

3.2.3. Variations V.....58

3.2.4. Variations VI.....61

3.2.5. Variations VII.....64

3.3. Δρώμενα με επιλογή του χρονικού πλαισίου-δράσης (όχι απαραίτητα μουσικής) από τους εκτελεστές/ γραπτές-προφορικές οδηγίες.....65

3.3.1. Variations III.....66

3.3.2. 0'00''.....66

3.4. Συνδιασμός δρώμενων για την παραγωγή ενός πολυμεσικού δρώμενου ευρείας κλίμακας.....69

3.4.1. Rozart Mix-Song Books: Η παράσταση στο Pierre Hotel στις 25 Μαΐου 1989.....69

3.4.2. Το έργο 33 1/3 στο Mewantemooseicday.....72

3.5. Πολυμεσικά δρώμενα/ συγκεκριμένη δράση/ συγκεκριμένα μέσα.....73

3.5.1. HPSCHD: Ένα σύνθετο πολυμεσικό δρώμενο.....73

Η.

***ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:* ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΚΟΙ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ**....78

4.1. Προβληματισμοί κατηγοριοποίησης των πολυμεσικών δρώμενων.....78

4.2. Η εφαρμογή της φιλοσοφίας του John Cage στα δρώμενα ευρείας κλίμακας.....79

4.3. Cage και αυτοσχεδιασμός.....80

4.4. Ο ρόλος του συνθέτη και του κοινού στα δρώμενα ευρείας κλίμακας.....81

4.5. Οι έννοιες του ταυτοχρονισμού και του περιβάλλοντος στα δρώμενα του Cage.....83

4.6. Οι μετέπειτα επιρροές των δρώμενων ευρείας κλίμακας του Cage.....84

4.6.1. Χώρος- Χρόνος- Σώμα.....84

4.6.2. Θέατρο- Χορός- Εικαστικά.....88

4.7. Συμπεράσματα.....92

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....95

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται τα πολυμεσικά δρώμενα ευρείας κλίμακας του John Cage τα οποία πραγματοποιήθηκαν ή υλοποιήθηκαν για πρώτη φορά κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1950 και 1960. Διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια, μια συνοπτική περιγραφή των οποίων παρατίθεται παρακάτω.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια προσπάθεια επεξήγησης του τίτλου της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας. Αρχικά, προτείνεται μια προσέγγιση του όρου "πολυμεσικός" τόσο συντακτικά όσο και νοηματικά σε αντιστοιχία με το πλαίσιο μελέτης του. Στη συνέχεια γίνεται μια προσπάθεια ορισμού του όρου «δρώμενο», ο οποίος χρησιμοποιείται για να περιγράψει διαφόρων ειδών δραστηριότητες - δράσεις όπως events, happenings κ.α. Τα ποικίλα ονόματα που χρησιμοποιούνται γι αυτές τις δραστηριότητες συχνά ταυτίζονται ενώ άλλοτε διαφοροποιούνται στο έργο διαφόρων μελετητών, καλλιτέχνων κτλ. Γίνεται συνεπώς μια αναφορά στους παρεμφερείς όρους του δρώμενου ενώ ταυτόχρονα παρατίθενται διακριτές προσεγγίσεις μελετητών οι οποίοι προέρχονται τόσο από τον κλάδο της μουσικής όσο και του θεάτρου. Η προσπάθεια διασαφήνισης τέτοιων όρων γίνεται με σκοπο το δανεισμό κριτηρίων προηγούμενων μελετητών, για μία όσο το δυνατόν σφαιρικότερη, κριτικά εμπεριστατωμένη προσέγγιση των δρώμενων που θα μελετηθούν παρακάτω. Γίνεται, επίσης, μια επεξήγηση ενός από τα κυριότερα χαρακτηριστικά των δρώμενων που θα μελετηθούν αναλυτικά στα πλαίσια αυτής της εργασίας. Πρόκειται για το χαρακτηρισμό των δρώμενων ως 'ευρείας κλίμακας', κάτι που θα μας απασχολήσει εκτενέστερα στις αναλυτικότερες προσεγγίσεις των δρώμενων. Τέλος, γίνεται αναφορά στους κυριότερους λόγους επιλογής των δεκαετιών 1950 και 1960 ως πλέον εξέχουσες δεκαετίες για μελέτη των δρώμενων ευρείας κλίμακας του John Cage τόσο στον τομέα της σύνθεσης όσο και της διεξαγωγής τέτοιων δρώμενων.

Το δεύτερο κεφάλαιο αποτελεί κυρίως μια ιστορική προσέγγιση των δεκαετιών 1950 και 1960 στο έργο του Cage και το αισθητικό πλαίσιο στο οποίο αυτό εξελίχθηκε. Παρουσιάζονται οι συνθετικές διαδικασίες τις οποίες εισήγαγε ο Cage, καθώς επίσης και οι σημαντικότερες επιρροές που οδήγησαν το συνθέτη

στην πραγμάτωση τέτοιου είδους δρώμενων. Γίνεται επίσης, μια αναφορά στα σημαντικότερα έργα της συγκεκριμένης περιόδου καθώς επίσης και στα κυριότερα χαρακτηριστικά της φιλοσοφίας του Cage, τα οποία υιοθέτησε τόσο στην συνθετική όσο και στην επιτελεστική διαδικασία.

Τα δρώμενα ευρείας κλίμακας παρουσιάζονται εκτενώς στο τρίτο κεφάλαιο όπου και γίνεται μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης τους. Παρουσιάζονται αναλυτικά τα χαρακτηριστικά των δρώμενων ενώ ταυτόχρονα παρατίθενται τα ιστορικά χαρακτηριστικά τους (πρώτες εκτελέσεις, μετέπειτα εκδοχές, χώροι διαξαγωγής). Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο παρατίθεται επίσης ένας πίνακας, ο οποίος εντάσσει τα δρώμενα αυτά σε ένα είδος κατηγοριοποίησης, τόσο για τη διευκόλυνση του αναγνώστη, όσο και για τη συγκριτικότερη μελέτη τους. Εξίσου σημαντική, στο κεφάλαιο αυτό, είναι και η παράθεση ορισμένων εκδοχών παρτιτούρας, ή σχεδίων δαπέδου (δανεισμένων από το βιβλίο του William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*[1]).

Στο τελευταίο κεφάλαιο γίνεται μια εκτενέστερη προσέγγιση των δρώμενων καθώς επίσης και των παραμέτρων τους που τα εντάσσουν στα πολυμεσικά δρώμενα ευρείας κλίμακας και παρουσιάστηκαν στο τρίτο κεφάλαιο. Το κεφάλαιο αυτό, προσεγγίζει τα δρώμενα από μία περισσότερο αισθητική και φιλοσοφική σκοπιά, ενώ ταυτόχρονα θέτει στον αναγνώστη ορισμένους προβληματισμούς. Διαφαίνεται επίσης η εφαρμογή της φιλοσοφίας του Cage στα δρώμενα αυτά. Τέλος, γίνεται μια αναφορά στις μετέπειτα επιρροές του Cage, καθώς και μια προσπάθεια ανίχνευσης των επιρροών του Cage και στις υπόλοιπες τέχνες.

[1] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances,* (Amsterdam: Hardwood Academic Publishers, 1996)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΤΙΤΛΟΥ ΤΙΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο όρος "multimedia" (πολυμέσα/πολυμεσικός) απασχόλησε κατα καιρούς αρκετούς μελετητές οι οποίοι προσπάθησαν να δώσουν ένα σαφή και περιεκτικό ορισμό του όρου αυτού ώστε να ταξινομιθούν αντίστοιχα δρώμενα και έργα. Το αποτέλεσμα αυτής της πολυδιάστατης προσπάθειας είναι μια σειρά από διαφορετικούς ορισμούς κοινών χαρακτηριστικών του όρου σε αναλογία με το πλαίσιο μελέτης τους. Η χρήση του όρου στην τέχνη, την τεχνολογία και τη γλώσσα, καθιστούν τον ορισμό του πολύπλευρο.

Τα πολυμέσα (multimedia) ορίζονται από το *"Oxford English Dictionary"* ως η χρησιμοποίηση περισσοτέρων του ενός μέσων επικοινωνίας, καλλιτεχνικής έκφρασης κτλ., ειδικότερα ορίζοντας ή συσχετίζοντας εφαρμογές που ενσωματώνουν έναν αριθμό μέσων, όπως κείμενο, audio, video και κινούμενα σχέδια αλληλεπιδραστικά.

Αναλύοντας τα συνθετικά του, ο όρος κατασκευάζεται από τη λέξη "multi"(πολυ-) που σημαίνει "περισσότερα από ένα, μερικά, πολλά" και τη λέξη "media" (-μέσα) δηλαδή "τα κύρια μέσα μαζικής επικοινωνίας όπως εφημερίδες, ραδιόφωνο και τηλεόραση". Συγγενής του όρου multimedia, που χρησιμοποιείται εναλλακτικά, είναι ο όρος "mixed-media", που ορίζεται ως "η χρήση περισσοτέρων του ενός μέσων, όπως η τεχνική της ζωγραφικής" και γενικότερα, η χρήση πολλών μέσων σε οποιοδήποτε δημιουργικό έργο, ψυχαγωγικό πρόγραμμα κτλ. Παρόλο που αυτοί οι ορισμοί είναι η αρχή της κατανόησης της έννοιας των πολυμέσων (multimedia), η κοινή χρήση του όρου καθώς και η θεωρητική του βάση του προσδίδουν συνεχώς νέες λεπτομέρειες.

Σύμφωνα με τον Paul Grifiths, οι όροι πολυμέσα (multimedia) και μεικτά μέσα (mixed-media) επινοήθηκαν στη δεκαετία του 1960 και συμπεριλάμβαναν παραστάσεις της εποχής οι οποίες συνδίαζαν ζωντανή μουσική ταυτόχρονα με άλλα μέσα έκφρασης όπως ηχογραφημένη ή ηλεκτρονική μουσική, χορό, λόγο, φωτισμό, προβολή βίντεο ή ταινιών κτλ. Ο κύριος εξερευνητής και υποστηρικτής σε αυτό το πεδίο ήταν ο Cage, με τη συνεργασία του με τον Merce Cunningham και τα 'musicircuses', στα οποία διάφορες παραστάσεις γίνονταν

ταυτόχρονα, στον ίδιο χώρο. Η ηλεκτρονική τεχνολογία ήταν απαραίτητη στις παραστάσεις μεικτών μέσων (mixed- media) - όχι μόνο για πρακτικούς αλλά και για αισθητικούς λόγους, αντιδρώντας σε έναν αστικό κόσμο της τηλεόρασης όπου πολλά πράγματα συμβαίνουν με στόχο την προσήλωση του θεατή.[2]

Ωστόσο η χρήση του όρου "multimedia" είναι ευρέως διαδεδομένη σήμερα και στον τομέα της τεχνολογίας. Ο Nicholas Cook[3] ορίζει τα πολυμέσα ως ψηφιακή συνύπαρξη κειμένου, γραφικών, κινουμένων σχεδίων, audio, εικόνων και κινουμένων ταινιών με έναν τρόπο ο οποίος δίνει στον εκάστοτε χρήστη υψηλού επιπέδου έλεγχο και διάδραση. Επίσης, η χρήση του όρου μπορεί να αφορά μια μέθοδο παρουσίασης κειμένου, εικόνων, γραφικών, κινουμένων σχεδίων, ροής audio και video κτλ. που βασίζεται στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές, με έμφαση στην αλληλεπίδραση. Μια ακόμη προσέγγιση του όρου αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά σε μια ενοποίηση των ηλεκτρονικών μέσων όπως ηλεκτρονικοί υπολογιστές, video, ηλεκτρονικά μουσικά όργανα κτλ. Έτσι, καλλιτέχνες πολυμέσων σήμερα μπορούν να χαρακτηριστούν οι σχεδιαστές ιστοσελίδων στο διαδίκτυο, CD ROMs, ή video games τα οποία συνδιάζουν κείμενο, σταθερά γραφικά, video clips, ήχους και φανταστικές προσομοιώσεις.

Οι συγγραφείς M. Rogala και D. Moore αναφέρουν πως η χρήση του όρου πολυμεσικός (multimedia) για έναν καλλιτέχνη ο οποίος δουλεύει ξεχωριστά και ταυτόχρονα με μια μεγάλη γκάμα καλλιτεχνικών μέσων, είναι υπερβολική. Στο απλούστερο πλαίσιο, ο όρος "multimedia" αναφέρεται στα πολλαπλά είδη τέχνης που λειτουργούν συζυγικά το ένα με το άλλο. Υποστηρίζουν πως κάτι τέτοιο δεν είναι καινούριο, καθώς η μουσική και το θέατρο έχουν συνδιαστεί στην όπερα για αιώνες. Μία κινηματογραφική ταινία ή ένα video ενσωματώνουν διάφορετικές τέχνες όπως η φωτογραφία, το θέατρο, η μουσική, ο σχεδιασμός των γραφικών, η ζωγραφική και άλλα, χωρίς να είναι σε καμία περίπτωση υπερβολικά. Οποιοδήποτε κομμάτι στο οποίο υπάρχει ταυτόχρονη ενσωμάτωση ηχητικού και οπτικού υλικού είναι με κάποια επέκταση πολυμεσικό κομμάτι. Τις προηγούμενες δεκαετίες, υπήρξε ταυτόχρονη άνοδος

---

2 Paul Griffiths, Oxford Music Online, λήμμα "mixed media- multimedia" http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4457 (accessed Ιανουάριος 10, 2009)

3 Nicholas Cook, *"The History and development of multimedia: A story of invention, ingenuity and vision"*, http://www.acs.ucalgary.ca/~edtech/688/hist.htm (accessed Ιανουάριος 14, 2009)

μερικών νέων μέσων –video, performance, installation- καθένα με τη δική του ιστορία, αισθητική και συσχέτιση με τον κόσμο της τέχνης. Όλο και περισσότερο, ωστόσο, αυτές οι σφαίρες επιρροής συγκλίνουν. Η ισχύουσα χρήση του όρου multimedia αναφέρεται στην ακραία μίξη των μέσων.[4]

Συμπερασματικά, η χρήση του όρου "multimedia" αποκτά διαφορετικό ορισμό με βάση το πλαίσιο στο οποίο τον εντάσσουμε. Στη συγκεκριμένη εργασία, χρησιμοποιείται ο όρος "mixed-media" για να προσδιορίσει τα δρώμενα τα οποία συμπεριλαμβάνουν περισσότερα από ένα μέσα επικοινωνίας και καλλιτεχνικής έκφρασης. Η περιγραφή των παρακάτω δρώμενων προσδιορίζεται σαφέστερα με τη χρήση του όρου "mixed media" έναντι του όρου "multimedia", καθώς γίνεται χρήση πολλαπλών αλλά και διαφορετικών μέσων ταυτόχρονα.

Ο όρος "mixed media" χαρακτηρίζεται και από μία επιπλέον ιστορική και αισθητική ιδιαιτερότητα, καθώς χρησιμοποιείται συχνά για να προσδιορίσει κάποιο δρώμενο. Τι εννούμε όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση με τη λέξη «δρώμενο»; Πως διαφοροποιείται π.χ από τα επονομαζόμενα «Happenings» και πως προσδιορίζει συγκεκριμένα καλλιτεχνικά γεγονότα;

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, η εξερεύνηση νέων μέσων από ορισμένους καλλιτέχνες δημιουργούσε, όλο και περισσότερο, την τάση συγχώνευσης των τεχνών. Παραστατικοί καλλιτέχνες, όπως ο Allan Karpow, κατασκεύαζαν collages χρησιμοποιώντας μηχανές, καθρέπτες που αντανακλούσαν τους θεατές και live performers. Ο Kaprow αντιλήφθηκε οτι χρειαζόταν έναν όρο, ο οποίος να περιγράφει το νέο αυτό είδος τέχνης που βρίσκονταν σε εξέλιξη, και το ονόμασε "Happening".[5] Η χρήση του όρου για πρώτη φορά δεν είναι ξεκάθαρη- πιθανόν χρησιμοποιήθηκε τον Απρίλιο του 1957, όταν ο Kaprow έκανε μια επίδειξη μιας από τις παραστάσεις του με Collage για μια ομάδα συναδέλφων καλλιτεχνών, μαθητών και κριτικών στη φάρμα του γλύπτη George Segal κοντά στη New Brunswick στη New Jersey. Η πρώτη δημόσια χρήση του όρου, ωστόσο, έγινε το Χειμώνα του 1958, θέμα στην

---

[4] Miroslaw Rogala and Darrell Moore, "Nature Is Leaving Us": A Video Theatre Work, Leonardo, 26, No 1 (1993): 11

[5] Σε συνέντευξη του Dick Higgins προς τον Kaprow σχετικά με την ονομασία «Happenings», ο Kaprow είπε πως «Δεν ήξερα πως αλλιώς να το ονομάσω, και το κομμάτι μου ήταν κάτι το οποίο απλά θα συνέβαινε φυσικά».

"Ανθολογία" *(Anthologist)*, λογοτεχνικό φοιτητικό περιοδικό του πανεπιστημίου του Rutgers, όπου δίδασκε ο Kaprow. Σε αυτό, κάποιοι φοιτητές του Kaprow δημοσίευσαν το σενάριο μιας πολύ φιλοδοξης ιδέας για Happening, με τίτλο «Η δημιουργία». Ως επικεφαλίδα του κειμένου εμφανιζόταν η φράση «Κάτι που λαμβάνει χώρα: Ένα Happening» («Something to take place: A happening»).

Στη συνέχεια ο Kaprow συμμετείχε στην ίδρυση μιας γκαλερί τέχνης, της «Reuben Gallery», στη Νεα Υόρκη, μέλη της οποίας είχαν ήδη γίνει γνωστοί διαμέσου της επαφής τους με την «Hansa Gallery». Πολλοί καλλιτέχνες όπως οι James Dine, Robert Whitman και αργότερα ο Claes Oldenburg, ακολουθώντας την ιδέα του Kaprow ξεκίνησαν να κάνουν Happenings. Το πρώτο happening του Kaprow στο νέο αυτό χώρο ήταν το «18 happenings σε έξι μέρη» («18 Happenings in Six Parts», Reuben Gallery, N. York, 1959) προκαλώντας μια αίσθηση στον κόσμο της τέχνης.[6] Το γεγονός ότι το πρώτο Happening στη Νέα Υόρκη και πολλά που ακολούθησαν παρουσιάστηκαν στην Reuben Gallery, τονίζει την βασική σχέση των Happenings με τη γλυπτική και τη ζωγραφική. Για το λόγο αυτό, ο Kirby στο άρθρο του "Happenings" θέτει τον προβληματισμό σχετικά με το αν τα Happenings πρέπει να θεωρούνται μια εικαστική μορφή θεάτρου.[7]

Αρχικά, κανένας διαδεδομένος ορισμός δεν υπήρχε για τα Happenings. Πολλά από τα καλλιτεχνικά γεγονότα που σήμερα ονομάζουμε Happenings δεν χαρακτηρίστηκαν ως τέτοια από τους δημιουργούς τους, αλλά ο όρος καθιερώθηκε μέσω της ευρείας του χρήσης. Ακόμη και το έργο του Allan Kaprow από το οποίο πήραν το όνομά τους, δεν ονομαζόταν "Happening", αλλά «δεκαοχτώ Happenings σε έξι μέρη» ("18 Happenings in 6 parts, Reuben Gallery, N. York, 1959).[8]

Έτσι, καλλιτέχνες όπως οι Jean- Jeaque Lebel στη Γαλλία, οι Wolf Vostell και Joseph Beuys στη Γερμανία και ο T. Kubo στην Ιαπωνία μιμήθηκαν τον τύπο του happening. Άλλοι πάλι, με ανάλογο έργο, παρατηρώντας τον όρο του Kaprow ως περιγραφή ενός μέρους της δουλειάς τους, δε δίστασαν να τον χρησιμοποιήσουν παρόλο που δε χρησιμοποιούσαν μίξη οπτικών τεχνών ή

---

[6] Dick Higgins, "The origin of Happening", *American Speech*, 51, No ¾ (1976): 268
[7] Michael Kirby, "Happenings: An Introduction" in *Happenings and Other Acts*, ed. Mariellen R. Standford, 3, (Routlege: 1995)
[8] ό.π. σελ. 1,2

περιβάλλοντα στις παραστάσεις τους. Άλλοι πάλι, με ανάλογα έργα, χρησιμοποιούσαν διαφορετική ορολογία ετσι ώστε να διαφοροποιήσουν τα έργα τους από αυτά των συναδέλφων τους: οργιαστικό μυστικιστικό θέατρο (Hermann Nitsch), κινητικά θεατρικά δρώμενα (Carrollee Schneemann), ολικό θέατρο (Ben Vautier). Έτσι, στα μέσα της δεκαετίας του 1960, οι καλλιτέχνες είτε χαρακτήριζαν τα έργα τους ως Happenings είτε χρησιμοποιούσαν διαφορετική ορολογία για τα έργα τους. Παρόλαυτά, το ευρύ κοινό αποδέχτηκε να αποκαλεί όλες αυτές τις παραστάσεις ως "Happenings".[9]

Το γεγονός οτι αρκετοί καλλιτέχνες διαφόρων ειδών έκαναν happenings, κατέστησε αναγκαία την ύπαρξη ενός κινήματος happening και διάφοροι συγγραφείς της δεκαετίας του 1960, προσπάθησαν να ορίσουν ένα. Ωστόσο, οι διαφορές ανάμεσα στους καλλιτέχνες των happenings ήταν τόσο προφανείς όσο οι ομοιότητές τους. Ο τύπος των Happenings συμπεριελάμβανε τόσο συγκεκριμένα και ελεγχόμενα όσο και σχεδόν απεριόριστα αυτοσχεδιαστικά έργα. Το τελευταίο είδος έργων τράβηξε περισσότερο το ενδιαφέρον του τύπου.

Το ευρύ κοινό δημιούργησε μια μυθολογία γύρω από τη λειτουργία των Happenings από τα πρώτα χρόνια της εμφανισής τους. Άλλοι πίστευαν, για παράδειγμα, ότι είναι θεατρικές παραστάσεις χωρίς σενάριο και ότι «πράγματα απλά συμβαίνουν». Άλλοι πάλι, ότι υπάρχει ελάχιστος ή και καθόλου σχεδιασμός, καθοδήγηση, ή σκοπός, καθώς επίσης και ότι ήταν πρόχειρα και παρουσιάζονταν χωρίς πρόβες. Κάποιοι χαρακτηρίζαν τα Happenings σκανδαλιστικά, προκλητικά και μυστήρια ή ακόμη άγρια και παράλογα.

Το ότι σχετικά μικρό κοινό παρακολούθησε τα Happenings και το ότι τα περισσότερα από αυτά συνέβησαν μία φορά, είναι ο λόγος ανάπτυξης αυτής της μυθολογίας έναντι των πραγματικών γεγονότων. Ένας επιπλέον λόγος είναι η υποκειμενική κρίση των θεατών των Happenings. Πολλοί θεατές παρακολουθούσαν τα Happenings μόνο για διασκέδαση, εστιάζοντας την προσοχή τους μόνο στα επιφανειακά τους χαρακτηριστικά. Για κάποιους θεατές η αξιολόγηση των Happenings ήταν δύσκολη, καθώς υπήρχε η τάση ένταξης τους σε κάποια παραδοσιακή κατηγορία. Η διάδοση πληροφοριών σχετικά με τα Happenings από δεύτερο χέρι, καθώς επίσης και από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης οδήγησαν σε μια επιπλέον παραποίηση του όρου "Happening".

[9] Dick Higgins, "The origin of Happening", 268

Γύρω από τα Happenings είχαν δημιουργηθεί διάφορες αμφιλεγόμενες απόψεις σχετικά με το αν είναι μία νέα μορφή θεάτρου ή ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος. Παρομοίως, το collage θεωρήθηκε από κάποιους μία νέα φόρμα των εικαστικών τεχνών. Αρκετοί μελετητές προσπάθησαν να αντιπαραθέσουν τα Happenings με κάποια παραδοσιακή κατηγορία[10] είτε να τα προσδιορίσουν ως υποκατηγορία ενός ευρύτερου συνόλου[11]. Άλλοι πάλι προσπάθησαν να δώσουν έναν ορισμό για τα Happenings προσδίδοντάς τους συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

Συγκεκριμένα, ο M. Kirby, παρατήρησε οτι, επιφανειακά, τα happenings έχουν συγκεκριμένες ομοιότητες στο στιλιστικό μέρος της παραγωγής τους. Δηλαδή, όπως θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει από τις φωτογραφίες τα happenings είχαν μία σωματική σκληρότητα και αγριότητα που συχνά έδινε την αίσθηση ενός πρωτογονισμού και ερασιτεχνισμού. Αυτό το αποτέλεσμα ήταν μερικώς σκόπιμο λόγω των συνδέσεών τους με το action painting και την Junk γλυπτική, αλλά και λόγω των περιορισμένων οικονομικών πόρων. Όλα τα happenings εκτός από τα πιο πρόσφατα, παρουσιάζονταν σε εξωτερικό χώρο, σε πατάρια και καταστήματα, σε περιορισμένο χώρο και για περιορισμένο κοινό. Αλλά τέτοιες ομοιότητες, κατά τον M. Kirby, δεν είναι σημαντικές, καθώς δεν ορίζουν την ουσία των έργων. Και αν αυτές οι συνθήκες ήταν διαφορετικές, πιθανόν να διέφεραν και τα χαρακτηριστικά τους. Συνεπώς δε θα μπορούσε κανείς να βασιστεί στα επιφανειακά χαρακτηριστικά των Happenings.[12]

Στη συνέχεια, μελετητές των δρώμενων αυτών (πολυμεσικά δρώμενα, happenings) ασχολήθηκαν με τη σύγκριση του λόγου, του χορού, της δομής του περιβάλλοντος- χώρου και του performer σε σχέση με το παραδοσιακό θέατρο.

Ο Kirby, π.χ., υποστήριξε πως ο λόγος στα happenings έχει μη γλωσσικό χαρακτήρα, καθώς οι λέξεις δεν χρησιμοποιούνται με τον παραδοσιακό τρόπο. Κάποιοι από τους μονόλογους στο έργο «18 Happenings in 6 parts», για παράδειγμα, είναι τυχαίες λίστες από λέξεις και φράσεις που μερικές φορές είναι επιλεγμένες και κανονισμένες με εντελώς τυχαίες μεθόδους. Η αποσπασματική «συζήτηση» στο έργο «The Burning Building» προκύπτει με την κατ' εναλλαγήν

---

[10] βλ. Michael Kirby, "Happenings: An Introduction" in *Happenings and Other Acts*, ed. Mariellen R. Standford, 11, (Routlege: 1995)
[11] βλ. Darko Suvin, "Reflections on Happenings", *The Drama Review: TDR, 14*, No. 3 (1970): 125-130
[12] ό. π. σελ. 3

χρήση Staccato λέξεων και φράσεων από δύο performers. Με αυτόν τον τρόπο η λέξη «δομή» δεν συνδέεται με τη σύνταξη, αλλά λειτουργεί σαν μια φωνητική οντότητα στην οποία οι ήχοι είναι αυτοί που κυριαρχούν. Παρόλο που ο λόγος χρησιμοποιείται στα Happenings κυρίως ως ηχητικό εφέ, δεν απουσιάζει η χρήση της γλώσσας. Έτσι, ακόμα κι αν οι λέξεις μπορούν να λεχθούν, η γλώσσα δεν είναι το πρωταρχικό, ή το πιο εκφραστικό μέσο επικοινωνίας.[13] Ένα άλλο χαρακτηριστικό των Happenings που τα διαφοροποιεί από το παραδοσιακό θέατρο είναι η έλλειψη πλοκής ή ιστορίας η οποία είναι θεμέλιο στο παραδοσιακό θέατρο. Γι αυτό, η δομή των Happenings θα μπορούσε να θεωρηθεί αποσπασματική.

Στο παραδοσιακό θέατρο υπάρχει μία δομή πληροφοριακή. Χρειαζόμαστε πληροφορίες για να καταλάβουμε την κατάσταση, να αναγνωρίσουμε τους ανθρώπους, τί συμβαίνει ή τι πρόκειται να συμβεί, ώστε να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε την πλοκή του έργου. Οι περισσότερες από αυτές τις πληροφορίες είναι οπτικές και μεταδίδονται στον ακροατή με τον φωτισμό, τις εκφράσεις και τις κινήσεις των ηθοποιών, όπως και με τις ομιλούμενες λέξεις τους. Αντίθετα, η αποσπασματική δομή βασίζεται στη διαχείριση θεατρικών ενοτήτων οι οποίες είναι αυτοτελείς και συνυπάρχουν γραμμικά ή ταυτόχρονα. Και παρόλο που τα happenings αποτελούνται από πολλά μικρότερα μέρη, αυτά έχουν μια ενότητα και δημιουργούν μια δομή. Στη «σκηνή» του θεάτρου υπάρχει μια βασική αναφορά στο «που» (τόπος) και στο «ποιος» (χαρακτήρες). Και μάλιστα πολλές φορές υπάρχουν κανόνες, όπως στο γαλλικό θέατρο, όπου μία σκηνή ξεκινά και τελειώνει με την είσοδο ή την έξοδο ενός χαρακτήρα. Αντιθέτως, οι αποσπασματικές σκηνές των Happenings μπορεί να περιέχουν μόνο ήχους ή φυσικά στοιχεία και όχι πάντα performers. Συχνά, παρόλο που οι performers είναι σε σωματική εγγύτητα, δεν υπάρχει διάδραση ανάμεσά τους, και δημιουργείται ένα φανταστικό τοπίο.[14]

Επίσης, ο ρόλος του παραδοσιακού ηθοποιού σε σχέση με τον ρόλο του performer στο Happening διαφέρει. Ο Performer έχει να εκτελέσει ένα καθήκον, να κάνει μία δράση. Πολλές φορές, μπορεί να λειτουργεί ως άψυχο αντικείμενο που απλά υπάρχει στο χώρο. Επίσης, επειδή δεν υπάρχει αναγκαιότητα για

[13] Richard Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A Critical History of the 1960s* (New York: Assembling, 1980), 18
[14] Michael Kirby, "Happenings: An Introduction", 4-5

συνέχεια στην απόδοση του χαρακτήρα και της προσωπικότητας, ο performer μπορεί να εμφανιστεί πολλές φορές με διαφορετικά καθήκοντα. Αντίθετα, ο ηθοποιός στο παραδοσιακό θέατρο δρα συνεχώς σε ένα καλούπι (matrix) χρόνου, χώρου και χαρακτήρα. Παρόλαυτα, σε ορισμένα Happenings ο ρόλος του performer γίνεται εσκεμμένα παραδοσιακός.[15] Τα δρώμενα αυτά, προσπαθούν να εκμεταλευτούν το καθοριστικό πλεονέκτημα που τα αφηγηματικά μέσα –ταινίες, τηλεόραση και λογοτεχνία- δεν μπορούν να επιτύχουν, το οποίο είναι η άμεση επικοινωνία μεταξύ live performer και live κοινού σε ένα συνεχή live χρόνο. Για το λόγο αυτό και το πολυμεσικό δρώμενο, συνήθως, περιλαμβάνει το κοινό περισσότερο άμεσα και περισσότερο στενά από οτι το λογοτεχνικό δράμα.[16]

Ο performer σε ένα Happening φαίνεται να έχει μεγάλη ελευθερία. Αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι τα Happenings είναι απαραιτήτως αυτοσχεδιαστικά. Σε ένα Happening, μπορεί ο performer να έχει πολύ συγκεκριμένα καθήκοντα και κινήσεις ή αντίθετα, σε κάποια μέρη να δρα τελείως αυτοσχεδιαστικά. Συχνή είναι επίσης η χρησιμοποίηση μη επιδέξιων performers. Η δράση στα Happenings, σύμφωνα με τον M. Kirby, είναι συχνά απροσδιόριστη, αλλά όχι αυτοσχεδιαστική.[17]

Συμπερασματικά, τα δρώμενα αυτά αποκλίνουν, πολλές φορές σκόπιμα, από το παραδοσιακό θέατρο. Παρολαυτά, ο Kostelanetz αναφέρει, πως ακόμη και το εσκεμμένα άτεχνο πολυμεσικό έργο, θα μπορούσε να θεωρηθεί θέατρο, με την έννοια οτι μερικοί άνθρωποι συμφωνούν να παίξουν για άλλους, οι οποίοι μπορεί να έχουν συμφωνήσει ή όχι να είναι το κοινό. Τα δρώμενα αυτά, με αυτόν τον τρόπο, ανακοινώνουν την ύπαρξή τους όχι μέσω των εγκαταστάσεων στις οποίες συμβαίνουν αλλά μέσω των κοινών σκοπών των συμμετεχόντων- όπως ο Ken Dewey το θέτει "άνθρωποι μαζεύονται να αρθρώσουν κάτι που ανήκει στο κοινό ενδιαφέρον."[18]

Αρχικά, υπήρχε ένα μεγάλο μέρος αντίδρασης ορισμού του Happening, μήπως και ο ορισμός αποδειχτεί περιορισμένος. Ο M. Kirby υποστήριζε ότι, για να γίνει κάποιος ορισμός θα πρέπει να είναι αρκετά περιεκτικός, ώστε να

---

[15] ό.π σελ. 5
[16] Richard Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A Critical History of the 1960s*, 18
[17] Michael Kirby, "Happenings: An Introduction", 6-8
[18] Richard Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A Critical History of the 1960s*, 217-218

συμπεριλάβει όλα αυτά τα έργα και αρκετά επακριβής για να αποκλείσει έργα τα οποία ίσως παρουσιάζουν κάποια ομοιότητα ή αναφέρονται ως Happenings.[19] Παρόλαυτά έγιναν κάποιες αρχικές προσπάθειες ορισμού του είδους αυτού.

Πιο συγκεκριμένα, ο Allan Kaprow, όρισε τα Happenings ως "Γεγονότα τα οποία, για να το θέσουμε απλά, συμβαίνουν. Ένα καλλιτεχνικό είδος παρόμοιο με το θέατρο το οποίο λαμβάνει χώρα σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή και τοποθεσία. Η δομή και το περιεχόμενό του είναι μια λογική επέκταση του παραστατικού περιβάλλοντος." Ο Kaprow, επίσης, θεώρησε υπεραπλουστευμένη την έμφαση που δίνεται στον Cage και στον McLuhan ως κύριες επιρροές των Happenings ή και ακόμη άδικη προς αυτούς. Ο ίδιος χαρακτήρισε τα happenings ως παν-καλλιτεχνικά φαινόμενα, κατά τα οποία τα μονοπάτια των ενεργειών που αρχικά αναπτύσσονται μέσα στα διακριτά πλαίσια της ζωγραφικής, του χορού, της μουσικής, της ποίησης κτλ, άρχισαν να διασταυρώνονται σε ποικίλα και μή αναμενόμενα μέρη. Με τον τρόπο αυτό επηρεάστηκαν αμοιβαία όλα αυτά δημιουργώντας υβριδικές τέχνες, καθώς επίσης και νέες ιδέες. Ο Kaprow παρατήρησε οτι ο M. Kirby συσχέτισε όλα τα παραπάνω μόνο με το Αμερικάνικο (και ευρύτερα της Νεας Υόρκης) σύνολο, εντοπίζοντας τα όλα τα συνδιαζόμενα πεδία, γύρω από τον Cage. Με τον τρόπο αυτό, ο Cage γινόταν διάδοχος μιας σειράς από δραστηριότητες με τις οποίες δεν συσχετιζόταν, κάτι με το οποίο ούτε ο Cage, όπως ο ίδιος ανέφερε σε μια του συνέντευξη, ένιωθε άνετα.[20]

Ο Claes Oldenburg υποστήριξε πως "ο όρος ο οποίος εφευρέθηκε από τον Allan Kaprow χρησιμοποιήθηκε για να αναφερθεί στο έργο του καθώς και άλλων, ως ένα μέσο που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο διευρύνει το υλικό του καλλιτέχνη να ενσωματώνει γεγονότα στο χρόνο και ανθρώπους." Ο Al Hansen όρισε τα Happenings ως "ένα κολάζ καταστάσεων και γεγονότων που προκύπτουν σε μία χρονική περίοδο στο χώρο", ενώ ο Dick Higgins, ως "ποικίλους παραστατικούς τύπους στους οποίους, έμφαση δε δίνεται στο ποιός κάνει ένα συγκεκριμένο πράγμα και γιατί, αλλά απλά στο τί συμβαίνει."Ο Wolf Vostell τα όρισε ως "οργανωμένα ή αυτοσχεδιαστικά συμβάντα. Φάσεις της

---

[19] Michael Kirby, "Happenings: An Introduction", 3
[20] Allan Kaprow and Mimsy Lee, "On Happenings", *The Tulane Drama Review, 10*, No 4 (1966): 281

πραγματικότητας. Προετοιμασία γεγονότων, θεωριών, ονείρων προσαρμοσμένων σε ένα συγκεκριμένο είδος χώρου, αλλά σε διάφορα σημεία της πόλης."[21]

Σύμφωνα με τον M. Kirby, υπάρχουν δύο σύγχρονοι τύποι θεάτρου που μπορεί να συγχέονται με τα Happenings. Ο πρώτος είναι το πιθανοτικό θέατρο (Chance Theatre), του οποίου τα επιμέρους στοιχεία διαχωρίζονται ή συναρμολογούνται με τυχαίες μεθόδους. Παραδείγματος χάρη, το έργο «Motor Vehicle Sundown» (1960) του George Brecht στο οποίο υπάρχει ένας απροσδιόριστος αριθμός από performers που χρησιμοποιεί ο καθένας από μία μοτοσικλέτα, χωρίς να την οδηγάει. Στους performers μοιράζεται τυχαία ίσος αριθμός καρτών οι οποίες περιγράφουν κάποιες δράσεις (κόρνα, παύση κτλ). Παρόλο που υπάρχει τυχαία δομή ανάμεσα στα μέρη του Happening η μεταξύ τους σχέση εμπεριέχει πρόθεση και δεν είναι τυχαία. Ο άλλος τύπος θεάτρου, είναι τα Events που, κατά τον M. Kirby, είναι τα μικρά, μη αυτοτελή θεατρικά κομμάτια που θα μπορούσαν να είναι αποσπάσματα από ένα Happening.[22]

Στο άρθρο «Happenings» του M. Kirby δίνεται, επίσης, ένας ορισμός του Happening. Ο Kirby αναφέρει οτι "το Happening θα μπορούσε να περιγραφεί ως μια σκόπιμα συντεθειμένη μορφή θεάτρου, στην οποία ποικίλα αλογικά στοιχεία συμπεριλαμβανομένης και της μη αναπαραστατικής εκτέλεσης[23] και του nonmatrixed performing, είναι οργανωμένα σε μία αποσπασματική δομή."[24]

Πάραυτα, σε μια συνέντευξη του John Cage προς τον Michael Kirby, ο Cage αναφέρει ότι διαφωνεί στην προσπάθεια του Kirby να δώσει έναν ορισμό του «Happening», και δηλώνει ότι κάτι τέτοιο δεν θα το έκανε ο ίδιος. Ειδικότερα, διαφωνεί με το ότι ο Kirby εξαιρεί από την κατηγορία των Happenings το έργο "Motor Vehicle Sundown" (1960) του George Brecht και το κατατάσσει στην κατηγορία του Chance Theatre, επειδή δεν εμπεριέχει πρόθεση. Μετά από αυτό ο Kirby, παραδέχεται ότι τότε είχε μια άλλη κατηγορία του Chance Theatre στο μυαλό του, και ότι έκτοτε έχει πλέον αναθεωρήσει.[25]

---

[21] Dick Higgins, "The origin of Happening", 270
[22] Michael Kirby, "Happenings: An Introduction", 10
[23] Ο Kirby στο άρθρο του αναφέρει τη "μη αναπαραστατική εκτέλεση" (που δεν φέρει κάποια προσωπικότητα ή ιστορία) ως "nonmatrixed performing".
[24] Michael Kirby, "Happenings: An Introduction", 11
[25] Michael Kirby and Richard Schechner, "An Interview with John Cage" στο *Happenings and Other Acts*, Mariellen R. Standford, 68 (Routlege: 1995)

Εκτός από τον ορισμό του M. Kirby, ο οποίος είναι περισσότερο ανεπτυγμένος από τους άλλους, αυτές οι προσπάθειες δείχνουν τις αρχές, όταν όλοι συμφωνούσαν για το τι ήταν Happening, αν και κανείς δεν ήξερε πώς να το περιγράψει.

Ο συγγραφέας Darko Suvin, υποστηρίξε την ύπαρξη τεσσάρων διαφορετικών ειδών Happenings: των events, των αλεατορικών σκηνών, των happenings με την ακριβή σημασία της λέξης και του Action Theatre.

Στα events εντάσσει τα δρώμενα τα οποία έχουν μία σκηνή η οποία αποτελείται από μία μόνο δραστηριότητα, είτε σύντομη, είτε επιμηκυμένη μέσω επανάληψης. Στην υποκατηγορία αυτή των happenings εντάσει το 4'33" του John Cage και το Overture του Kaprow. Τα events συνδέονται με τη μουσική και το χορό –κυρίως μοντέρνο- καθώς έχουν να κάνουν με τη ρυθμική χρήση μιας καθορισμένης χρονικής διάρκειας. Τα έργα του Cage δείχνουν καθαρά αυτή τη σχέση καθώς ο χώρος σε μεγάλο βαθμό δεν τα αφορά. Ο χώρος, για παράδειγμα μια αίθουσα συναυλιών, είναι για τον Cage ουδέτερος και συνεχής και όχι ένας δυναμικά μεταλασσόμενος- πράγμα που είναι το αισθητικό χαρακτηριστικό της μουσικής ως η καθαρότερη χρονική τέχνη. Σχετικά με τις αλεατορικές σκηνές, η προέλευση τους ή των σκηνών τυχαίου, όπως το Marrying Maiden του Jackson Mac Low, είναι καθαρά μουσική. Η δομή τους είναι βασισμένη σε ένα συνδιασμό επιλογής του δημιουργού και του τυχαίου. Ο τύπος Happening, που ο συγγραφέας ονομάζει Happening proper, αναπτύσσει την έννοια της ειδικής αλληγορικής ποιότητας των χαρακτήρων, ενώ ξεκινά να χρησιμοποιεί την ενδεικτικότητα της γλώσσας. Και τέλος, αναφέρεται στο Action theatre ως υποκατηγορία των Happenings. Ο D. Suvin αναφέρει πως όταν οι τεχνικές του Happening ανεβαίνουν σε μία σκηνική performance «καλουπωμένη» ("matrixed") από πλευράς χώρου και πλοκής, αυτό που προκύπτει είναι ένα έργο που χρησιμοποιεί επαναληπτικές και μεταθετικές τεχνικές και ένα ελάχιστο λεκτικής πληροφορίας, είναι όμως καθαρά εγγύτερο στο δράμα παρά στα happenings. Πέρα από τους όρους της συνύπαρξης και της επίδρασης, σύμφωνα με τον D. Suvin, δεν φαίνεται να υπάρχουν λόγοι για αισθητική ομαδοποίηση του Action Theatre με τα happenings.[26]

[26] Darko Suvin, "Reflections on Happenings", 125-130

Η χρήση της λέξης Happening, με ιδιαίτερα καλλιτεχνική έννοια έγινε από τον Kaprow. Παρολαυτά, η χρήση της στην τέχνη είχε ως αποτέλεσμα και την διαδοσή και χρήση της σε ποικίλες καταστάσεις, και την εφαρμογή της ως μοντέρνου πλέον όρου σχεδόν σε οποιοδήποτε συμβάν.

Ο όρος δεν είναι εντελώς ασήμαντος ακόμη και σήμερα, αλλά τα καλλιτεχνικά έργα τα οποία καλύπτει τώρα είναι πολύ διαφορετικά από εκείνα τα οποία συμπεριελάμβανε. Η χρήση του αρχικά αφορούσε τεχνικά χαρακτηριστικά ενώ στη συνέχεια έγινε πιο ευρεία. Για το λόγο αυτό, σύμφωνα με τον Dick Higgins, κανένας ορισμός του όρου Happening δε θα μπορούσε να θεωρηθεί ακριβής σήμερα.

Σκοπός αυτής της εργασίας δεν είναι να διαμορφώσει ένα συγκεκριμένο ορισμό για τα δρώμενα αυτά, ούτε να κατατάξει με δογματικό τρόπο τα έργα του Cage τα οποία παρουσιάζει. Αντιθέτως, δανειζόμενη κριτήρια προηγούμενων μελετητών, η εργασία αυτή στοχεύει στο να αναφερθεί σε αυτά, με μία όσο το δυνατόν σφαιρικότερη, κριτικά εμπεριστατωμένη προσέγγιση.

Ο χαρακτηρισμός των δρώμενων που θα εξεταστούν παρακάτω ως *μεγάλης κλίμακας* αφορά πολυμεσικά δρώμενα που αποτελούνται από ταυτόχρονα και ανεξάρτητα performances, που συχνά παρουσιάζονται σε ένα μη-παραδοσιακό χώρο παραστάσεων με μεγάλο αριθμό συμμετεχόντων, και διάρκεια μερικών ωρών. Σε πολλά δρώμενα ευρείας κλίμακας του Cage ο χρόνος και ο χώρος δεν είναι απαραίτητα οριοθετημένος. Η διάρκεια των δρώμενων αυτών είναι συνήθως περισσότερη από μισή ώρα και σε πολλές περιπτώσεις ακόμη και απροσδιόριστη. Η διάρκεια ενώς τέτοιου δρώμενου μπορεί, επίσης, να συμφωνηθεί εκ των προτέρων από τους συμμετέχοντες. Ο Cage στα δρώμενα αυτά συνήθως δεν ορίζει συγκεκριμένο αριθμό συμμετεχόντων. Στη συγκεκριμένη εργασία θα μας απασχολήσουν δρώμενα τα οποία ξεπερνούν χρονικά τη μισή ώρα περίπου και έχουν μεγάλο αριθμό συμμετεχόντων. Με αναφορά στο πρώτο δρώμενο ευρείας κλίμακας στο Black Mountain College, ο αριθμός των συμμετεχόντων ορίζεται στους 6-10 συμμετέχοντες τουλάχιστον.

Τον μεγαλύτερο ποσοστό δρώμενων ευρείας κλίμακας του Cage, δημιουργήθηκαν και εκτελέστηκαν κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1950 και 1960. Παρόλαυτά, τέτοια δρώμενα ενυπάρχουν και στις μετέπειτα δεκαετίες

καλλιτεχνικής δημιουργίας του Cage. Η επιλογή των δύο συγκεκριμένων δεκαετιών έγινε με βάση την αρχική υιοθέτηση της ιδέας παραγωγής τέτοιου είδους δρώμενων από το συνθέτη και συμπεριλαμβάνει ένα μεγάλο αριθμό δρώμενων της συγκεκριμένης συνθετικής τεχνικής και φιλοσοφίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ CAGE ΚΑΤΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1950 ΚΑΙ 1960: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Κατά τη δεκαετία του 1940, και ιδιαίτερα την περίοδο που ο Cage έγραφε κομμάτια για κρουστά και προετοιμασμένο πιάνο, επήλθε μια σημαντική συνειδητοποίηση στη συνθετική του προσέγγιση. Πρόσεξε ότι παρόλο που είχε διδαχτεί ότι η μουσική είναι ένα μέσο επικοινωνίας, όταν έγραφε ένα «λυπημένο» κομμάτι ο κόσμος γελούσε, κι όταν έγραφε ένα «αστείο» ο κόσμος έκλαιγε. Απ' αυτό κατέληξε στο ότι «η μουσική δεν επικοινωνεί στ' αλήθεια κάτι μεταξύ ανθρώπων. Ή αν το κάνει, το κάνει με πολύ, πολύ διαφορετικούς τρόπους από το ένα άτομο στο άλλο». Είπε: «Κανείς δεν καταλάβαινε κανέναν. Δεν είχε κάποιο νόημα να συνεχίσει κανείς έτσι, οπότε αποφάσισα να σταματήσω να γράφω μουσική μέχρι να βρω ένα καλύτερο λόγο από την «προσωπική έκφραση» για να το κάνω»[27].

Η απάντηση ήρθε γύρω στο 1946, όταν μια Ινδή μαθήτρια, η Gita Sarabhai, ήρθε για να σπουδάσει δυτική αντίστιξη με τον Cage σε αντάλλαγμα με μαθήματα Ινδικής μουσικής. Ο δάσκαλός της δίδασκε ότι ο σκοπός της μουσικής είναι να ησυχάσει το νου, κάνοντάς τον έτσι δεκτικό στις θεϊκές επιρροές. Η θεώρηση αυτή επηρέασε τον Cage. Ο φίλος του, συνθέτης Lou Harrison, ανακάλυψε μια παρόμοια δήλωση σε ένα κείμενο του Thomas Rice για την αγγλική μουσική του 17ου αιώνα. «Διαπίστωσα λοιπόν ότι όλη η τέχνη πριν την Αναγέννηση, τόσο στη δύση όσο και στην ανατολή, ήταν σε κοινή βάση, και η ανατολική τέχνη συνέχισε να το κάνει χωρίς διακοπή, κι ότι η αναγεννησιακή ιδέα της τέχνης για προσωπική έκφραση ήταν γι' αυτό το λόγο αιρετική». Αποφάσισε λοιπόν να ανακαλύψει τι ήταν ο «ήσυχος νους» και τι ήταν οι «θεϊκές επιρροές». Για δεκαοχτώ μήνες αφοσιώθηκε στη δυτική και ανατολική φιλοσοφία, κι άρχισε να μελετά το Ζεν Βουδισμό με τον Daisetz T. Suzuki. «Είχα την εντύπωση ότι άλλαζα... θα μπορούσε κανείς να πει μεγάλωνα.

[27] Larry Solomon, *The Sounds of Silence: John Cage and 4'33''*, (1998, rev. 2002), 5, http://solomonsmusic.net/4min33se.htm (accessed 19, Απρίλιος 2009)

Συνειδητοποίησα ότι η αρχική μου θεώρηση ήταν παρόμοια με εκείνη ενός παιδιού»[28].

Όρισε τον ήσυχο νου ως εκείνον που είναι απελευθερωμένος από απέχθειες και, καθώς οι απέχθειες προϋποθέτουν τις συμπάθειες, πρέπει να είναι απελευθερωμένος κι από τα δύο. «Μπορεί να γίνεις στενόμυαλος, κυριολεκτικά, μόνο συμπαθώντας συγκεκριμένα πράγματα και απεχθανόμενος άλλα, ενώ μπορείς να γίνεις ανοιχτόμυαλος, κυριολεκτικά, παραιτούμενος τις συμπάθειες και τις απέχθειές σου και αρχίζοντας να ενδιαφέρεσαι για τα πράγματα». Οι «θεϊκές επιρροές» ήταν οι ήχοι και τα γεγονότα που ήταν ελεύθερα για όλους, π.χ. αυτά της φύσης. Η μελέτη του Cage στον Βουδισμό τον οδήγησε ακόμα στο συμπέρασμα ότι «Οι ήχοι θα έπρεπε να τιμούνται, κι όχι να σκλαβώνονται. Κάθε πλάσμα, είτε έμψυχο (όπως τα ζώα) είτε άψυχο (όπως οι πέτρες κι ο αέρας), είναι ο Βούδας. Κάθε οντότητα είναι στο κέντρο του σύμπαντος».

...σκέφτηκα τη μουσική ως μέσο αλλαγής της σκέψης. Είδα την τέχνη όχι ως κάτι που αποτελεί επικοινωνία από έναν καλλιτέχνη προς ένα κοινό, αλλά σαν μια δράση των ήχων στην οποία ο καλλιτέχνης πρέπει να βρει τον τρόπο να αφήσει τους ήχους να είναι εαυτός τους. Και, όντας ο εαυτός τους, να ανοίξουν τα μυαλά των ανθρώπων που τους παρήγαγαν ή που τους άκουσαν σε άλλες πιθανότητες από αυτές που είχαν πριν σκεφτεί[29].

Έτσι, εισχωρεί η ανατολική ιδέα του να ζει κανεις σε αρμονία με τη φύση. «Η τέχνη πρέπει να μιμείται τη φύση στον τρόπο λειτουργίας της». Αυτό δεν πρέπει να μπερδεύεται με τη μίμηση στην *εμφάνιση*. Σύμφωνα με μια σύχρονη επιστημονική θεωρία, τα φυσικά φαινόμενα, τουλάχιστον σε μικροκοσμικό επίπεδο, δεν βασίζονται σ' ένα μηχανικό, ντετερμινιστικό μοντέλο, αλλά σε ένα βασισμένο στην απροσδιοριστία και την τύχη, όπως η κβαντομηχανική και η θεωρία του χάους.

Άλλο ένα βήμα σε αυτή την θεώρηση είναι η άποψη του Cage ότι η τέχνη και η ζωή δεν πρέπει να είναι πλέον διαχωρισμένες. «Η τέχνη δεν είναι μια απόδραση από τη ζωή, αλλά μάλλον μια εισαγωγή σε αυτήν». Είπε ότι «ήρθε η ώρα να στρέψουμε το περιβάλλον μέσα στην τέχνη». Αυτό οδήγησε στην ιδέα

---

[28] ό.π.
[29] ό.π. 6

της *αλληλοδιείσδυσης*[30]. Σύμφωνα με τον Cage, μια μουσική δεν μπορεί να θεωρείται νέα ή «πειραματική» αν δεν ενσωματώνει διείσδυση. Παλιότερα, ήχοι που ήταν εκτός της πρόθεσης του συνθέτη θεωρούνταν ξένες παρεμβάσεις, ανεπιθύμητοι «θόρυβοι». Αλλά έργα που επιθυμούν και ενσωματώνουν ήχους έξω από την πρόθεση του συνθέτη και του εκτελεστή είναι αυτά που περιλαμβάνουν αλληλοδιείσδυση. Αυτή η ιδέα εισήχθη για πρώτη φορά στη *musique d'ameublement,* ή «μουσική επίπλων» του Erik Satie, ενώ το *4'33"* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το υπέρτατο παράδειγμα αλληλοδιείσδυσης[31].

Οι δεκαετίες του 1950 και του 1960 θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι πιο σημαντικές δεκαετίες στη δημιουργική ζωή του John Cage. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, μεταφέρθηκε στη δουλειά του από την καθορισμένη σύνθεση στην απροσδιοριστία, από τη συμβατική σημειογραφία στη γραφική σημειογραφία και στις παρτιτούρες λόγου, από τις βασικές οργανικές επινοήσεις στην τεχνολογία και "σε ολόκληρο το πεδίο του ήχου", από τη μουσική στο θέατρο, και όσον αφορά τον παραστατικό χώρο, από τις αίθουσες συναυλιών, στον ευρύτερο κόσμο. Ξεκίνησε, επίσης, να απασχολείται σε ένα σημαντικό βαθμό με λέξεις και εικόνες, και μεταφέρθηκε από τον θόρυβο και τη φασαρία της πόλης (την Νέας Υόρκης), στην ηρεμία και τη γαλήνη του Stony Point στην πολιτεία της Νέας Υόρκης. Όπως ο ίδιος τοποθετείται το 1971, "περίπου το 1952 θα έλεγα, ή πιθανόν το 1954, ήταν το σημείο αλλαγής στη συνθετική μου πορεία. Πρίν από αυτό, έπρεπε να προσπαθώ για την παρουσίαση της δουλειάς μου. Τώρα, άλλοι προσπαθούν γι αυτό, και εγώ αποκρίνομαι ταξιδεύοντας". [32]

Μια βασική συνιστώσα που ενυπάρχει στο έργο του John Cage από την αρχή ως το τέλος της πορείας του, είναι η προσπάθειά του να διαχωρίσει τη συνθετική πράξη σε διακριτές διαδικασίες. Προσπάθησε να οργανώσει ορθολογικά τη δημιουργική παρόρμηση, να διαμορφώσει τεχνικές οι οποίες να αποδίδουν ανεξάρτητα από τις συνθήκες στις οποίες βρίσκεται ο συνθέτης.

Η πιο γνωστή και δραστική συστηματοποίηση του Cage ήταν η αντικατάσταση της διαδικασίας της λήψης αποφάσεων κατά τη σύνθεση από

---

[30] Ο L. Solomon στο άρθρο του αναφέρει την "αλληλοδιείσδυση" ως "interpenetration".
[31] ό.π
[32] David Nicholls, "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s" στο *The Cambridge Companion to John Cage*, ed. D. Nicholls, 100-101 (London: Cambridge University Press, 2002).

εκείνη της θέσης και απάντησης ερωτήσεων. Αυτό ακολουθήθηκε κατά τη δεκαετία του 1940 από μια μορφοποίηση, η οποία χώριζε τη σύνθεση σε τέσσερεις τομείς: το *υλικό (material)*, τη *μέθοδο (method)*, τη *δομή (structure)* και τη *μορφή (form)*. Η πρώτη παρουσίαση αυτής της θεώρησης έγινε στη διάλεξή του *In Defense of Satie*. Ως *υλικό* ορίζεται το σύνολο των ήχων και των παύσεων σ'ένα έργο. *Δομή* είναι η διαίρεση του όλου σε μέρη, *μορφή* είναι η αλληλουχία των ήχων (η υφή), ενώ *μέθοδος* είναι ο τρόπος που δημιουργεί κανείς αυτή την αλληλουχία. [33]

Η πολύπλευρη επέκταση της καλλιτεχνικής οπτικής του Cage κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1950 και 1960, ήταν, εν μέρει, επακόλουθο της διεύρυνσης των καλιτεχνικών του επαφών. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1940 είχε έρθει σε επαφή με ένα σχετικά μικρό αλλά «πιστό» κύκλο φίλων και μελοντικών μεταξύ των οποίων και οι Lou Harrison, Xenia Cage, Merce Cunningham και σε μικρότερο βαθμό με τους Henry Cowell και Virgin Thomson.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και στις αρχές τις δεκαετίας του 1950, μια συγχρονικότητα περιστάσεων συνέβαλαν στη μετέπειτα εξέλιξή του. Αρχικά, η λήψη δωρεάς από το *National Institute of Arts and Letters* και το *Guggenheim Foundation* έδωσαν την ευκαιρία στον Cage να περάσει ένα μεγάλο χρονικό διάστημα στο Παρίσι. Ένα δεύτερο στοιχείο που συνέβαλε σε αυτή του την εξέλιξη, ήταν το γεγονός οτι στο Παρίσι, γνώρισε τη μουσική δύο διαφορετικών γάλλων συνθετών, του Erik Satie και του Pierre Boulez. Και οι δύο επηρέασαν την εξέλιξή του σε μεγάλο βαθμό. Ο πρώτος μουσικά και αισθητικά και ο δεύτερος πιο ειδικά, παρέχοντάς του μια εισαγωγική προσσέγγιση στην ανερχόμενη avant-garde του ευρωπαϊκού χώρου. Τρίτον, ως αποτέλεσμα της συνεργασίας του Cage και του Cunningham στο Παρίσι, ο Cunninhgam αποφάσισε την ίδρυση ενός δικού του χορευτικού ομίλου, στον οποίο ο Cage έγινε μουσικός διευθυντής. Και τέταρτον, λίγο μετά την επιστροφή του στη Νέα Υόρκη, ο Cage συνάντησε τον Feldman, ο οποίος τον έφερε σε επαφή με τον David Tudor ενώ συνάντησε και τον Christian Wolff.

Παρόλο που τα τελικά αποτελέσματα των νέων αυτών επαφών ήταν κυρίως μουσικά, δέχτηκε ερεθίσματα και από οπτικές τέχνες (visual arts) και

---

[33] William Brooks, "Music II: From the late 1960s: Composition as process" στο *The Cambridge Companion to John Cage*, ed. D. Nicholls,128, (London: Cambridge University Press, 2002)

ειδικότερα τη δουλειά των ζωγράφων στο "New York School". Ο Cage στην αρχή της δεκαετίας του 1950, είχε γίνει μέλος του *Artists Club*[34] όπου είχε πραγματοποιήσει τρεις διαλέξεις.[35] Δύο από αυτές ήταν και οι *"Lecture on Nothing" [1950]*[36] και *"Lecture on Something"[1951].* Η διάλεξή του με τίτλο *"Lecture on Nothing"* είναι η πρώτη από τις διαλέξεις του Cage που χρησιμοποιεί μία ασυνήθιστη διάταξη και παραστατικό στύλ. Αυτό απορρέει από την αντιμετώπιση της διάλεξης ως κομμάτι μουσικής, συνεπώς, χρησιμοποιεί την ίδια δομή και μεθόδους όπως σε μία μουσική σύνθεση. Ο τρόπος που είναι γραμμένη και εκφωνημένη η διάλεξη, την κάνει να μην είναι απλά ένας αγωγός πληροφοριών, αλλά μια εξήγηση και μία συγκεκριμένη επίδειξη ιδεών. Ο Cage είπε: " Η πρόθεσή μου είναι, συχνά, να λέω αυτό που έχω να πώ με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να το παραδειγματίσω, πράγμα το οποίο επιτρέπει στον ακροατή να βιώσει αυτό που έχω να πώ και όχι απλά να ακούσει γι αυτό".[37] Η διάλεξή του*"Lecture on Something"*, διεξήχθει για πρώτη φορά στις αρχές του 1951. Ο τίτλος της νέας διάλεξης υπονοεί ένα δυισμό με την προηγούμενη. Ενώ η *"Lecture on Nothing"*σχετίζεται περισσότερο με θέματα δομής, η *"Lecture on Something"* ασχολείται σχεδόν ολοκληρωτικά με τη φόρμα και το περιεχόμενο, με την ελευθερία της δράσης η οποία γίνεται αποδεκτή μέσω της άδειας ρυθμικής δομής.[38]

Μέλος του ιδίου ομίλου ήταν και ο Robert Rauschenberg, οι λευκοί και μαύροι πίνακες του οποίου παρακίνησαν τον Cage στην πραγματοποίηση του 4'33" το 1952, η ιδέα του οποίου προϋπήρχε από το 1948. Το ενδιαφέρον του Cage και του Feldman για τις οπτικές τέχνες ήταν κοινό.

Τον καιρό που ο Cage συνάντησε τον Feldman –ενώ ασχολούταν με τα έργα *String Quartet in Four Parts* (1949-50), *Sixteen Dances* (1950-51) και *Concerto for Prepared Piano and Orchestra* (1950-51)- είχε ήδη μεταφερθεί σε μεγάλο βαθμό προς την κατεύθυνση αντιμετώπισης του ήχου ως αυτόνομο αντικείμενο, ελευθερώνοντας τη μουσική του από τις επιβολές του προσωπικού

---

34 *Artists Club*: στη λέσχη αυτή σύχναζαν καλλιτέχνες του αφηρημένου εξπρεσιονισμού της Νέας Υόρκης, όπως οι de Willem de Kooning και Franz Kline, και ομιλητές στους οποίους συμπεριλαμβάνονταν και οι Rothko, Jean Arp, Robert Motherwell κτλ.

35 David Nicholls, "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s", 101

36 (published in Silence: Lectures and Writings)

37 J. Pritchett, *The Music of John Cage* (Cambridge: CUP, 1993), 55

38 ό. π. σελ. 66

γούστου[39]. Προς αυτή του την κατεύθυνση συνέβαλε και ένα αντίγραφο του *I-Ching*, δώρο του Christian Wolff, με το οποίο σχεδίασε ολόκληρη τη διαδικασία για το έργο του *Music of Changes* (1951).

Αργότερα, συνέχισε να συνθέτει χρησιμοποιώντας ένα συνδιασμό δομών με διάρκειες και διαγράμματα υλικών: το αποτέλεσμα αυτής του της συνθετικής προσσέγγισης το συναντά κανείς στα έργα του όπως *Imaginary Landscape No. 4* για δώδεκα ραδιόφωνα (1951) και το *MC and DC για πιάνο* (1952). Επίσης, υιοθέτησε τη γραφική μορφή των έργων του Feldman στο *Imaginary Landscape No. 5* για 42 ηχογραφήσεις φωνογράφων και το *Music for Carillon No. 1* (και τα δύο το 1952). Περίπου εκείνο τον καιρό, ξεκίνησε την ενασχόλησή του με τις τυχαία καθορισμένες συνθετικές διαδικασίες. Η κατασκευή δομών με βάση τη διάρκεια, ήταν η συνθετική τεχνική στην οποία στηρίχθηκε μέχρι το 1939. Έτσι ο Cage δημιούργησε, το 1952, το "point-drawing system" για το έργο του *Music for Piano*, και την τεράστια σχεδόν εικονογραφική παρτιτούρα του *Water Music*. Στο πρώτο έργο του, το τονικό ύψος και η χροιά αποδίδονταν ακριβώς, αλλά ο ρυθμός και η ταχύτητα ήταν μη ελεγχόμενα. Στα δεύτερο, η μουσική και το θέατρο συγκρούονται καθώς ο εκτελεστής χρησιμοποιεί κατά την εκτέλεσή του, όχι μόνο ένα πιάνο, αλλά σφυρίχτρες, κάρτες, ένα ραδιόφωνο και νερό.[40]

Ταυτόχρονα, το 1948 το μουσικοχορευτικό δίδυμο John Cage και Merce Cunningham προσκλήθηκε να διδάξει στα θερινά σεμινάρια του Black Mountain College[41]. Ένας καινούργιος κύκλος δημιουργίας για τη σχολή μόλις είχε ξεκινήσει. Μία θαυμαστή στιγμή ήταν ένα πραγματικά «τυχαίο» δρώμενο που συνέβη στη σχολή ένα καλοκαιρινό βράδυ μετά το δείπνο, το 1952. Το Untitled Event, το οποίο λόγω της εξέχουσας σημασίας του σταα πλαίσια της παρούσας εργασίας θα μελετηθεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο, αποτέλεσε την αρχή για αναρίθμητα δρώμενα που επρόκειτο να ακολουθήσουν από το τέλος της δεκαετίας του '50 και τη δεκαετία του '60.[42]

---

[39] ["getting rid of the glue... so that the sounds would be themselves", μτφ. Σ.Π.]
[40] David Nicholls, "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s", 103
[41] Το Black Mountain College ήταν ένας πειραματικός ακαδημαϊκός χώρος ο οποίος διέφερε από τους άλλους: το φθινόπωρο του 1933, είκοσι δύο φοιτητές και εννιά καθηγητές μεταφέρθηκαν σε ένα κτηριακό συγκρότημα, το οποίο βρισκόταν μέσα στις κοιλάδες και τα βουνά της Νότιας Καρολίνα, τρία μίλια από τη μικρή πόλη Black Mountain. Αυτή η μικρή εξοχική κοινότητα προσέλκυσε εικαστικούς, συγγραφείς, σεναριογράφους, χορευτές και μουσικούς.
[42] RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London: Thames and Hudson world of Art, 2001), 126.

Σε μια διάλεξή του στο Darmstadt το 1958, ο Cage σκιαγράφησε την εξέλιξη των ιδεών (της μορφοποίησης, που διαχώριζε τη σύνθεση σε τέσσερις τομείς) της δεκαετίας του 1940, στα έργα της δεκαετίας του 1950. Παρατήρησε ότι, γενικά, εφάρμοσε το τυχαίο στον τομέα της *μεθόδου*. Επίσης, παρατήρησε ότι όταν το εφάρμοσε στον τομέα της *δομής* (όπως στο *Music of Changes*), «η δομή έγινε απροσδιόριστη», κι έτσι «μη αναγκαία». Καθώς είναι μη αναγκαία, σημείωσε, «στο *Music for Piano*, και στα επόμενα κομμάτια, πράγματι, η *δομή* δεν αποτελεί πια ένα μέρος των συνθετικών μέσων». Το *υλικό*, παρόλα αυτά, παρέμενε επιλεγμένο. Για να γίνει το *υλικό* απροσδιόριστο χρειαζόταν «κάτι περισσότερο». Έτσι στις παρτιτούρες των *Variations*, όπως εξήγησε ο Cage, το τυχαίο χρησιμοποιήθηκε για να ορίσει μόνο τα χαρακτηριστικά των ήχων (διάρκεια, συχνότητα κτλ.), αλλά όχι τους ίδιους τους ήχους.[43]

Τον Αύγουστο του 1954, ο Cage μεταφέρθηκε στο Stony Point και παρέμεινε εκεί μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Οι επιδράσεις τόσο στον τρόπο ζωής του όσο και στη δουλειά του ήταν πολύ μεγάλες και απρόσμενες. Ο Cage ήταν κατά βάση παιδί της πόλης, η οποία, μέχρι εκείνο το διάστημα, του είχε παρέχει πλήθος ερεθισμάτων στον καλλιτεχνικό τομέα και σε ένα μεγάλο βαθμό απομόνωση και ηρεμία. Ξαφνικά, "βρέθηκα να ζω σε μικρές συνοικίες με τέσσερις άλλους ανθρώπους, και δεν ήμουνα συνηθισμένος στην έλλειψη απομόνωσης, κι έτσι περπατούσα αρκετά στα δάση... στο Stony Point ανακάλυψα την αγάπη μου για τη φύση". Ο Cage το 1974 έγραψε οτι "οι ήχοι του περιβάλλοντος συγκροτούν μια μουσική η οποία είναι πιο ενδιαφέρουσα από τη μουσική την οποία ακούει κανείς σε μία αίθουσα συναυλιών". [44]

Η τέχνη γενικότερα, επηρεάστηκε, επίσης, από τις ιστορικές αλλαγές που προκλήθηκαν από την τεχνολογική ανάπτυξη, η οποία συμπεριλαμβάνει, πρώτα απ' όλα, νέα μέσα (media) όπως κινούμενες εικόνες ή τηλεόραση αυξάνοντας με τον τρόπο αυτό τα υλικά τα οποία είναι διαθέσιμα στον καλλιτέχνη.[45] Ένα σημαντικό στοιχείο στο έργο του Cage μέχρι την επόμενη δεκαετία ήταν η αυξανόμενη αλληλεπίδραση με τα ηλεκτρονικά μέσα. Έτσι τα έργα που ακολούθησαν μετά τα *Imaginary Landscape No. 4* και το *Water Music*, ήταν μια

---

[43] William Brooks, "Music II: From the late 1960s: Composition as process", 129
[44] David Nicholls, "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s", 105
[45] R. Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A critical History of the 1960s*, 18

σειρά από έργα τα οποία συμπεριλάμβαναν ραδιόφωνα: σε αυτά συμπεριλαμβάνονται και το *Speech 1955*, το *Radio Music* (1956) και το *Music Walk* (1958). Επίσης έργα για τηλεόραση –*Water Walk* και *Sound of Venice* (1959)-, αρκετά tape works όπως το *Fontana Mix* (1958), *Music for "The Marrying Maiden"* (1960) και το *Rozart Mix* (1965), και μία σειρά από συνθέσεις που συμπεριλαμβάνουν ενίσχυση η/και συγχρονισμένα οπτικό-ακουστικά μηχανήματα όπως τα: *Cartridge Music* (1960), *0'00"* (1962), κάποια από τα *Variations, Reunion* (1968) και το *HPSCHD* (1967-69).[46] Η τεχνολογία της ενίσχυσης που χρησιμοποίησε, για παράδειγμα στο έργο του 0'00", δεν αφορά τα όργανα, αλλά δρά ως μετατροπέας της ισχύος, έτσι ώστε να προβάλλει τη δράση του performer στο χώρο της τέχνης. Ο Cage αντιμετώπισε την ενίσχυση ως ένα τρόπο εξέτασης των σημείων της δράσης όπου τίποτα δεν είναι σαφές, καθιστώντας σαφές, με τον τρόπο αυτό, ότι ακόμη και μια δράση όπως η αδράνεια περιέχει μη-ελεγχόμενες, απρόθετες δράσεις που παράγουν ήχους. [47]

Πολλά από τα έργα που συμπεριελάμβαναν ηλεκτρονικά μέσα, εξελίχθηκαν σε διαφορετικά μέρη από το Stony Point – το *Fontana Mix*, για παράδειγμα, σχεδιάστηκε στο *Studio di Fonologia* στο Μιλάνο και το *HPSCHD* στο *University of Illinois*- αλλά από μία άποψη το συγκεκριμένο περιβάλλον που υπήρχε στην πατρίδα του Cage τον ενθάρρυνε να επεκταθεί και πέρα από το *Stony Point* τόσο κυριολεκτικά όσο και μεταφορικά, στην περίπτωση αυτή με τη χρήση του ηλεκτρισμού. [48]

Εκτός από τα ηλεκτρονικά κομμάτια που προαναφέρθηκαν, δύο επιπλέον συλλογές έργων ξεκίνησαν και ολοκληρώθηκαν κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Η πρώτη από αυτές είναι το "Ten Thousand Things", μια συλλογή που έμεινε ανολοκλήρωτη. Αποτελείται από soli οργάνων, ο τιτλός του καθενός ορίζεται από μία ακριβή χρονική διάρκεια –όπως για παράδειγμα τα *26'1.1499" for a string player, έργα για προετοιμασμένο πιάνο* και το *27'10.554" for a percussionist* (1956). Το γενικό σχέδιο του Cage ήταν να "συνθέσει κάποια ανεξάρτητα έργα για πολλαπλά μέσα, καθένα από τα οποία να μπορεί να παιχθεί

[46] David Nicholls, "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s", 106
[47] J. Pritchett, *The Music of John Cage*, 150
[48] David Nicholls, "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s", 106

ανεξάρτητο ή να παρουσιαστέι μαζί με άλλα"[49]. Η σημειογραφία των έργων αυτών είναι συνήθως περίπλοκη.

Ενώ η σειρά έργων της συλλογής αυτής είναι ουσιαστικά παραδοσιακά έργα συναυλιών, η επόμενη συλλογή συμπεριλαμβάνει έργα τα οποία "δεν περιγράφουν γεγονότα με καθορισμένο ή απροσδιόριστο τρόπο, αλλά αντιθέτως, παρουσιάζουν μια διαδικασία με την οποία να δημιουργείται ένας αριθμός περιγραφών ή παρτιτούρων"[50]. Μερικά από αυτά είναι απόλυτα θεατρικά. Έτσι, στο *Variations I* (1958), τα υλικά αποτελούνται από μερικά διαφανή τετράγωνα που σημειογραφούνται είτε με σημεία είτε με γραμμές, τα οποία τοποθετούνται από πάνω έτσι ώστε να παραχθούν ερμηνείες των σημειογραφικών δεδομένων. Το *Theatre Piece* (1960), είναι ένα από τα πρώτα έργα που χρησιμοποιούν χρονικά τμήματα, μέσα στα οποία πρέπει να γίνει μία συγκεκριμένη δράση, ενω ταυτόχρονα οι δράσεις προέρχονται από την επιλογή κάθε εκτελεστή από μία γκάμα ρημάτων και ουσιαστικών.

Μία από τις πιο ριζοσπαστικές δουλειές του Cage είναι το *Variations IV* (1963). Το έργο αυτό είναι "για οποιοδήποτε αριθμό εκτελεστών, οποιουσδήποτε ήχους ή συνδιασμούς ήχων οι οποίοι παράγονται από οποιοδήποτε μέσο, με ή χωρίς άλλες δραστηριότητες", και μπορεί να παρουσιαστεί οπουδήποτε – αίθουσα συναυλιών, θέατρο, διαμέρισμα, ανοιχτό χώρο, σπηλιά. Έτσι, ενώ το *4'33"*, το 1952, απελευθέρωσε τους ήχους του περιβάλλοντος και το *0'00"* μια δεκαετία αργότερα κατάφερε το ίδιο για τις καθημερινές χειρονομίες, το Variations IV σε μεγάλο βαθμό, απελευθερώνει από τα πάντα. Τα υλικά που παρέχονται από τον Cage, δεν δίνουν τη δυνατότητα στους εκτελεστές να καθορίσουν το περιεχόμενο. (όπως π.χ. το ηχητικό υλικό)

Σε ένα μεγάλο βαθμό, το έργο *Variations IV*, είναι, αυτό που ο Salzman συνοψίζει ως "άμεση επικοινωνία με ολόκληρο τον εμπειρικό κόσμο, στον οποίο τα νευρικά μας συστήματα είναι εκτεταμένα και λαμβάνουμε μηνύματα από κάθε γωνία τριγύρω μας[51]" και το τέλος της συμβατικής ιστορίας, η οποία μπορεί να περιέχει τα πάντα που προϋπήρχαν και να προλογίσει αυτά που πρόκειται και έρθουν. Σε αυτό το περιβάλλον, αρκετά μεγάλο μέρος της

[49] J. Pritchett, *The Music of John Cage*, 96
[50] ό.π. 126
[51] [«instant communication with the entire experiental world, [in which] our nervous systems are extended [and receive] messages from every corner of the glodal village», μτφ Σ.Π.] βλ. David Nicholls, "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s", 108

ανεξάρτητο ή να παρουσιαστέι μαζί με άλλα"[49]. Η σημειογραφία των έργων αυτών είναι συνήθως περίπλοκη.

Ενώ η σειρά έργων της συλλογής αυτής είναι ουσιαστικά παραδοσιακά έργα συναυλιών, η επόμενη συλλογή συμπεριλαμβάνει έργα τα οποία "δεν περιγράφουν γεγονότα με καθορισμένο ή απροσδιόριστο τρόπο, αλλά αντιθέτως, παρουσιάζουν μια διαδικασία με την οποία να δημιουργείται ένας αριθμός περιγραφών ή παρτιτούρων"[50]. Μερικά από αυτά είναι απόλυτα θεατρικά. Έτσι, στο *Variations I* (1958), τα υλικά αποτελούνται από μερικά διαφανή τετράγωνα που σημειογραφούνται είτε με σημεία είτε με γραμμές, τα οποία τοποθετούνται από πάνω έτσι ώστε να παραχθούν ερμηνείες των σημειογραφικών δεδομένων. Το *Theatre Piece* (1960), είναι ένα από τα πρώτα έργα που χρησιμοποιούν χρονικά τμήματα, μέσα στα οποία πρέπει να γίνει μία συγκεκριμένη δράση, ενω ταυτόχρονα οι δράσεις προέρχονται από την επιλογή κάθε εκτελεστή από μία γκάμα ρημάτων και ουσιαστικών.

Μία από τις πιο ριζοσπαστικές δουλειές του Cage είναι το *Variations IV* (1963). Το έργο αυτό είναι "για οποιοδήποτε αριθμό εκτελεστών, οποιουσδήποτε ήχους ή συνδιασμούς ήχων οι οποίοι παράγονται από οποιοδήποτε μέσο, με ή χωρίς άλλες δραστηριότητες", και μπορεί να παρουσιαστεί οπουδήποτε – αίθουσα συναυλιών, θέατρο, διαμέρισμα, ανοιχτό χώρο, σπηλιά. Έτσι, ενώ το *4'33"*, το 1952, απελευθέρωσε τους ήχους του περιβάλλοντος και το *0'00"* μια δεκαετία αργότερα κατάφερε το ίδιο για τις καθημερινές χειρονομίες, το Variations IV σε μεγάλο βαθμό, απελευθερώνει από τα πάντα. Τα υλικά που παρέχονται από τον Cage, δεν δίνουν τη δυνατότητα στους εκτελεστές να καθορίσουν το περιεχόμενο. (όπως π.χ. το ηχητικό υλικό)

Σε ένα μεγάλο βαθμό, το έργο *Variations IV*, είναι, αυτό που ο Salzman συνοψίζει ως "άμεση επικοινωνία με ολόκληρο τον εμπειρικό κόσμο, στον οποίο τα νευρικά μας συστήματα είναι εκτεταμένα και λαμβάνουμε μηνύματα από κάθε γωνία τριγύρω μας[51]" και το τέλος της συμβατικής ιστορίας, η οποία μπορεί να περιέχει τα πάντα που προϋπήρχαν και να προλογίσει αυτά που πρόκειται και έρθουν. Σε αυτό το περιβάλλον, αρκετά μεγάλο μέρος της

[49] J. Pritchett, *The Music of John Cage*, 96
[50] ό.π. 126
[51] [«instant communication with the entire experiental world, [in which] our nervous systems are extended [and receive] messages from every corner of the glodal village», μτφ Σ.Π.] βλ. David Nicholls, "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s", 108

δουλειάς του Cage στα τέλη της δεκαετίας του 1960 (*Variations, Musicircus* και *HPSCHD*) κινήθηκε προς αυτή την κατεύθυνση.[52] Για το *Musicircus,* για το οποίο δεν υπάρχει παρτιτούρα, ακόμα και η *μέθοδος* έχει απαλειφθεί. Το μόνο που μένει, είναι η *μορφή,* σαν μανιφέστο στην πράξη της ονομασίας.

Το πρώτο *Musicircus* έλαβε χώρα το 1967. Καθώς πλησίαζε το 1970, ο Cage επιχείρησε να εγκαταλείψει (ή να υπερβεί) όλα τα στοιχεία της παλιάς του θεώρησης. Παρόλα αυτά, η *μορφή* με την ουσιαστική της έννοια έπρεπε να παραμείνει, εκτός αν ο Cage αρνούνταν ακόμα και να περιγράψει ένα γεγονός (ή γεγονότα), ονομάζοντάς το- αυτό θα σήμαινε να αποστρεφόταν την ίδια την σύνθεση. Ακολούθησε μια αναθεώρηση των τεσσάρων συστατικών της πρώιμης θεώρησής του. Η επιθυμία του να αναθεωρήσει, εντάθηκε από τρεις σημαντικές εμπειρίες των τελων της δεκαετίας του 1960.

Πρώτον, το 1967 ο Cage ξαναήρθε σε επαφή με τα γραπτά του Henry David Thoreau. Η κοινωνική και πολιτική σκέψη του Cage είχε γίνει σταδιακά αποσπασματική στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας, καθώς προσπαθούσε να συνδιάσει- ή έστω να ανακατέψει σε μεγάλο βαθμό – πολύ διαφορετικούς συγγραφείς όπως οι: Norman O. Brown, Buckminster Fuller και Mao Tse-Tung. Η αποσπασματοποίηση επεκτάθηκε στην ίδια τη σκέψη του Cage. Άρχισε να διαχωρίζει τον πολιτικό από τον φιλοσοφικό ή τον αισθητικό τομέα [όπως στο *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*,1966], αντί να τα συνδιάζει (όπως στο *Lecture on Nothing*). Ακόμα, τα ίδια τα γραπτά του έγιναν αποσπασματικά: ασύνδετες σκέψεις (τα *Diaries*) λίστες ιδεών (*Talk I*), και τελικά αποσυνδεμένο συντακτικό (τα Μεσόστιχα (Mesostics)) και λέξεις (*Mureau*)[53].

Ο Thoreau αποτέλεσε κάτι σαν αντίβαρο σ' αυτό: ένας συγγραφέας του οποίου η εστίαση πλανάται ελεύθερα ανάμεσα στην κοινωνία, την τέχνη, τη φύση και την καθημερινή ζωή, και ο οποίος διακύρρητε (κυρίως στα *Journals*) το συνδιασμό της πειθαρχημένης μεθόδου, της δομικής συνέπειας, και το να είναι κανείς ανοιχτός όσον αφορά το υλικό που ο ίδιος ο Cage είχε υιοθετήσει. Ο Cage βρήκε στον Thoreau όχι μόνο μια ευκαιρία να ξαναενοποιήσει τη σκέψη του, αλλά μια απόδειξη ότι αυτή η ενοποίηση δεν χρειάζεται να είναι αντιδραστική.

---

[52] ό.π. σελ. 107
[53] William Brooks, "Music II: From the late 1960s: Composition as process", 130

Ένα από τα πιο φανερά αποτελέσματα είναι η παράσταση- κείμενο *Empty Words* (1973- 78), δομημένο σε τέσσερα μεγάλα μέρη, συναρμολογημένα με μια περίπλοκη μέθοδο επιλογής υλικού από τα *Journals* του Thoreau, και σχηματοποιημένα με μια συνολική μορφή που δημιουργεί «μια μετάβαση από τη γλώσσα στη μουσική»[54].

Οι άλλες δυο αξιοσημείωτες εμπειρίες των τελων της δεκαετίας του 1960, συνέβησαν σε σχέση με το *HPSCHD* (που άρχισε το 1967). Η πρώτη ήταν η δημιουργία ενός προγράμματος για υπολογιστή το οποίο εξήγαγε εξάγραμμα του *I Ching* σαν να έριχνε κανείς νομίσματα (και μετά, μετέφραζε το επιλεγμένο εξάγραμμο σε μια επιλογή από έναν ορισμένο αριθμό εναλλακτικών). Η ζωή του Cage είχε γίνει σταδιακά πυρετώδης. Περιόδευε με τον Cunningham, έδινε διαλέξεις, και είχε συνεχώς προτάσεις για συνεντεύξεις και συμμετοχές σε παραστάσεις. Δεν είχε πλέον τον αναγκαίο χρόνο ή την ενέργεια να εφαρμόσει το "coin oracle" χιλιάδες φορές στο πλαίσιο μιας πολύπλοκης μεθόδου όπως αυτήν που εφάρμοσε στο *Music of Changes*. Όμως οι εκτυπωμένες σελίδες από υπολογιστή, που περιείχαν σειρές εξαγράμμων, προσέφεραν ένα μεγάλο κέρδος στην αποδοτικότητα. Μέθοδοι που είχαν γίνει μη πρακτικές για τον Cage έγιναν ξανά χρήσιμες. Το *HPSCHD* λοιπόν, σηματοδοτεί το ξεκίνημα μιας διαδικασίας αυτοματισμού η οποία τέθηκε σε συνεχή επιτάχυνση ως το τέλος της ζωής του Cage. Ως το 1990 στο έργο του είχαν χρησιμοποιηθεί πάνω από είκοσι προγράμματα υπολογιστή (που εξήγαγαν αποτελέσματα όπως μεσόστιχα και lighting charts καθώς και επιλογές του *I Ching*) καθώς και κάποιοι βοηθοί και τεχνικοί που βοηθούσαν στην μετατροπή των αποτελεσμάτων σε παρτιτούρα[55].

Το *HPSCHD* είναι επίσης το πρώτο έργο όπου ο Cage ενσωμάτωσε αποσπάσματα από ιστορική μουσική (σε πολλά προηγούμενα έργα είχε χρησιμοποιήσει ηχογραφήσεις σαν ηχητικό υλικό αλλά η επιλογή της μουσικής για μία συγκεκριμένη πραγματοποίηση ήταν σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετη). Στο *HPSCHD* το πιο σταθερό *υλικό* ήταν το *Dice Game* που αποδίδεται στον Mozart, αλλοιωμένο με «αλλαγές» από μεταγενέστερους συνθέτες και με μικροτονικές μαγνητοταινίες εξαγόμενες από υπολογιστή. Επιπλέον, η σημειογραφία για το τσέμπαλο ήταν η πιο συμβατική από κάθε κομμάτι μετά το *Sixteen Dances*

[54] ό.π. σελ. 131
[55] ό.π.

(1951). Ακόμα, παρόλο που τα συστατικά του *HPSCHD* είχαν κατανεμηθεί απρόβλεπτα στην εκτέλεση, η *δομή* (οι χρονικές διάρκειες και αναλογίες) για το καθένα, και οι σχέσεις μεταξύ τους, ήταν μελετημένες και ακριβείς.

Με μια πληθώρα τρόπων, λοιπόν, το *HPSCHD* σηματοδότησε την αναχρησιμοποίηση concepts και τεχνικών που ο Cage είχε φαινομενικά εγκαταλείψει. Το επόμενο μεγάλο έργο του Cage, το *Cheap Imitation* (1969), περιέκλειε τη λιτότητα, όχι την αφθονία: μια μελωδία στο πιάνο, ανασυρμένη ξανά από ένα προϋπάρχον έργο (το *Socrates* του Satie) απλά μεταφέροντας κάποια τονικά ύψη ή μελωδικά αποσπάσματα. Ο ρυθμός, οι φράσεις, και η δομή του πρωτότυπου διατηρήθηκαν. Ο Cage παράλλαξε ακόμη λίγο τη μέθοδό του έτσι ώστε οι ακριβείς επαναλήψεις φράσεων του πρωτοτύπου να διατηρηθούν στο *Cheap Imitation.* Τίποτα δε μετριάζει την αναθεωρητική ποιότητα. Το *Cheap Imitation* μοιάζει και ακούγεται τόσο πολύ σαν τα κομμάτια των αρχών της δεκαετίας του 1940 όσο κανένας από τους άμεσους προγόνους του.

Τόσο με το *HPSCHD* όσο και με το *Cheap Imitation* ο Cage αγκάλιασε το παρελθόν, όχι μόνο ανασύροντας και αναχρησιμοποιώντας ιστορικά αντικείμενα αλλά δεχόμενος την επανάληψη και την ομοιότητα ως χαρακτηριστικά του αποτελέσματος. Τα *Song Books,* που ακολούθησαν το 1970, ανέδειξαν την επανάληψη και την αναδιαλογή σε κεντρικό σημείο. Επιπλέον, είχαν σαν βασική πηγή υλικού το ίδιο το έργο του Cage. Ο Cage ξαναμελέτησε την παλιά του μουσική, έκανε μια λίστα από διαδικασίες που είχε ακολουθήσει, και μετά ρώτησε (για κάθε τραγούδι) αν θα έπρεπε να χρησιμοποιήσει, επαναλάβει ή παραλλάξει τη συνθετική τεχνική. Μερικές από τις τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν εξ' ολοκλήρου καινούριες, αλλά ένας ικανός αριθμός από αυτές ήταν προφανείς αναχρησιμοποιήσεις μεθόδων που φτάνουν τόσο παλιά, ως τις αρχές της δεκαετίας του 1940.

Τα *Song Books* σηματοδοτούν το ξεκίνημα μιας τελικής περιόδου στο έργο του Cage. Κατά τη διάρκεια των είκοσι χρόνων από το 1950 ο Cage είχε εφαρμόσει στη μουσική του τις αισθητικές μεταλλάξεις που είχε περιγράψει στα *Lecture on Nothing* και *Lecture on Something*: αρχικά η αυταπάρνηση του προσωπικού γούστου, του ελέγχου, ακόμα και του υλικού για χάρη- κυριολεκτικά- του *τίποτα* ("everybody has a song which is no song at all"). Και αργότερα ("if one maintains secure possession of nothing") την αποδοχή εκ νέου

όσων είχαν απορριφθεί ("there is no end to the number of something's and all of them... are acceptable). Έχοντας επιτύχει το *τίποτα* σε έργα όπως το *0'00"* και το *Musicircus*, ο Cage ήταν ικανός να βρει και το *κάτι* στο *HPSCHD* και το *Cheap Imitation*.

Στα επόμενα είκοσι χρόνια, ο Cage επέστρεψε στα περισσότερα από τα *κάτι* που ήταν κεντρικά στη σύνθεσή του. Κατά μια έννοια, η διαδικασία που ακολούθησε για να φτιάξει τα *Song Books* χρησιμοποιήθηκε ξανά στο υπόλοιπο της καριέρας του: Κάθε κομμάτι είτε εισήγαγε, είτε διαφοροποιούσε, είτε επαναλάμβανε μια προϋπάρχουσα συνθετική πορεία. Το 1980 ο Cage παρατήρησε:

Δουλεύω με πολλούς τρόπους σε μία δεδομένη χρονική περίοδο... Κάποιες ιδέες που έχω, τις απορρίπτω και κάποιες άλλες τις συλλέγω από το παρελθόν και και ούτω καθεξής. Έτσί, δεν είναι μια γραμμική κατάσταση. Είναι περισσότερο σαν επικάλυψη στρωμάτων.[56]

Είναι σαν ολόκληρη η καριέρα του Cage να ενσάρκωνε μια από τις αγαπημένες του ιστορίες του Ζεν: Πριν τη μελέτη του Ζεν (πριν από το 1950), οι άνθρωποι είναι άνθρωποι και τα βουνά είναι βουνά. Κατά τη διάρκεια της μελέτης του Ζεν, τα πράγματα μπερδεύονται (1950- 70). Μετά τη μελέτη του Ζεν (μετά το 1970) οι άνθρωποι είναι άνθρωποι και τα βουνά είναι βουνά- *αλλά*, έλεγε ο Suzuki, *τα πόδια είναι λίγο πάνω από το έδαφος*[57].

---

[56] William Brooks, "Music II: From the late 1960s: Composition as process", 132

[57] ό.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΤΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ 1950 ΚΑΙ 1960: ΓΕΝΕΣΗ, ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΤΥΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξεταστούν εκτενέστερα τα έργα τα οποία σύμφωνα με τα κριτήρια που τέθηκαν στο εισαγωγικό κεφάλαιο ανήκουν στα πολυμεσικά δρώμενα ευρείας κλίμακας του John Cage κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1950 και 1960. Ωστόσο, το κεφάλαιο αυτό επεκτείνεται και σε έργα πέραν της δεκαετίας του 1960 καθώς οι συνθετικές τεχνικές που εφάρμοσε ο συνθέτης κατά την διάρκεια των δύο αυτών δεκαετιών συναντώνται και σε μετέπειτα εκδοχές των έργων του.

Για την καλύτερη και πιο κατανοητή επεξήγηση των έργων αυτών προτείνεται μια κατηγοριοποίηση αυτών με βάση μια σειρά από παραμέτρους που τα διαφοροποιούν μεταξύ τους. Με τον τρόπο αυτό γίνεται ευκολότερη η συγκριτική τους μελέτη καθώς επίσης και οι επισημάνσεις στην εξέλιξη των συνθετικών τεχνικών του συνθέτη. Η κατηγοριοποίηση τέτοιων δρώμενων είναι αρκετά περίπλοκη καθώς σε πολλά δρώμενα από αυτά οι διαφοροποιήσεις αφορούν παραμέτρους οι οποίες εναλλάσσονται και διαπλέκονται μεταξύ τους, από δρώμενο σε δρώμενο. Προηγούνται της εκτενέστερης ανάλυσης των δρώμενων αυτών, τρεις πίνακες οι οποίοι παραθέτουν τα κυριότερα χαρακτηριστικά τους υπό μορφή τυπολογικής ανάλυσης, τόσο για τη διευκόλυνση του αναγνώστη, όσο και για μια πιο συγκριτική μελέτη.

Ορισμένες από τις παραμέτρους που τίθενται για την κατηγοριοποίηση των έργων είναι: ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσονται, η χρήση οργάνων, ηλεκτρονικών μέσων, φωνής ή σώματος, η δράση και το είδος των εκτελεστών που συμμετέχουν, η ύπαρξη ή μη κειμένου ή παρτιτούρας, τα είδη και ο αριθμός των μέσων που χρησιμοποιούνται, η αυτονομία τους καθώς επίσης και η σχέση τους με την ιστορία, το παρελθόν και την παράδοση. Ο αριθμός των παραμέτρων που τίθενται παραπάνω, δεν ορίζει και τον αριθμό των κατηγοριών στις οποίες θα ενταχθούν τα έργα αυτά στην αναλυτικότερη περιγραφή τους, αλλά υποδηλώνει τις παραμέτρους που θα αποτελέσουν κριτήρια για μία πιο συγκριτική μελέτη.

Στην αριστερή κάθετη στήλη των πινάκων, εμφανίζονται οι παράμετροι οι οποίες έχουν τεθεί παραπάνω, ενώ στην πρώτη οριζόντια στήλη κάθε πίνακα εμφανίζονται οι τίτλοι των έργων. Με τικ (√) σημειώνονται τα χαρακτηριστικά τα οποία εμφανίζονται στο κάθε δρώμενο αντίστοιχα, ενώ σε παρενθέσεις εμφανίζονται ορισμένα επιπλέον χαρακτηριστικά αυτών. Το ερωτηματικό (?) χρησιμοποιείται είτε όταν η παράμετρος στην οποία τοποθετείται, διαφοροποιείται στις διαδοχικές αναφορές είτε όταν δεν υπάρχει σαφής αναφορά αλλά προκύπτει από τις διάφορες εκτελέσεις των δρώμενων.

παράμετροι	Δρώμενα	"Untitled Event"	Musicircus	Renga with Apartment House 1776	Variations I, II	Variations IV	Variations V
Χώρος	αίθουσα συναυλιών			√			?
	μεγάλος χώρος/ μη παραδοσιακός χώρος παραστάσεων	√	√		√		
	δεδομένες συγκεκριμένες οδηγίες χώρου					√ (πέντε βασικοί τύποι χώρων εκτέλεσης)	
performers	εξειδικευμένοι εκτελεστές			√			√
	εκτελεστές ανεξαρτήτου δεξιοτεχνικού επιπέδου	√	√		√	√	
	μεγάλος αριθμός εκτελεστών	√	√		√	√	√
διάρκεια	απροσδιόριστη χρονική διάρκεια		√				
	καθορισμένη χρονική διάρκεια						
	οι εκτελεστές ορίζουν το χρονικό πλαίσιο	√			√ (κατασκευή των μερών από τους εκτελεστές)	√	√
δράση	συγκεκριμένη			√ (μουσική δράση)			
	επιλογή από τους εκτελεστές	√(όχι απαραίτητα μουσική)	√		√ (με βάση το σχέδιο)	√	√
μέσα (σώμα/φωνή)/ όργανα/ ηλεκτρονικά μέσα/ ενίσχυση	συγκεκριμένα			√ (όχι πολλαπλά μέσα αλλά ορχήστρες και φωνές)			√(σώμα, ηλεκτρονικά μέσα)
	επιλογή από τους εκτελεστές	√	√		√	√	√
παρτιτούρα	γραπτές/ προφορικές οδηγίες	√ (πιθανή ύπαρξη χρονικών περιθωρίων)	√			√ (σύντομη προφορική οδηγία)	√(μεταγενέστερη της παράστασης)
	χωρίς παρτιτούρα	√	√				√
	συγκεκριμένη			√			
	σχέδιο (γραφιστική/ εικονογραφική παρτιτούρα)				√ (απροσδιόριστη σημειογραφία)	√	

παράμετροι	Δρώμενα(συνέχεια)	Variations VI	Variations VII	Variations III	0'00''	Mewantemooseicday	HPSCHD
Χώρος	αίθουσα συναυλιών		?				
	μεγάλος χώρος/ μη παραδοσιακός χώρος παραστάσεων	√	√	√		√	√ (+υπερυψωμένες εξέδρες)
	δεδομένες συγκεκριμένες οδηγίες χώρου				√		
performers	εξειδικευμένοι εκτελεστές		√				
	εκτελεστές ανεξαρτήτου δεξιοτεχνικού επιπέδου			√	√	√	
	μεγάλος αριθμός εκτελεστών	√	√			√	√
διάρκεια	απροσδιόριστη χρονική διάρκεια		√			√	
	καθορισμένη χρονική διάρκεια						
	οι εκτελεστές ορίζουν το χρονικό πλαίσιο	√		√	√		
δράση	Συγκεκριμένη				√ (όχι απαραίτητα μουσική)	√	√
	επιλογή από τους εκτελεστές	√	√	√	√		
μέσα (σώμα/φωνή) / όργανα/ ηλεκτρονικά μέσα/ ενίσχυση	συγκεκριμένα		√			√	√ (χρήση ιστορικού υλικού)
	επιλογή από τους εκτελεστές	√		√		√	√
παρτιτούρα	γραπτές/ προφορικές οδηγίες	√	√	√	√	?	?
	χωρίς παρτιτούρα		√			√	
	συγκεκριμένη						
	σχέδιο (γραφιστική/ εικονογραφική παρτιτούρα)	√		√			

(συνέχεια) παράμετροι	Δρώμενα	Rozart Mix-Song Books	_,__circus on _
Χώρος	αίθουσα συναυλιών		
	μεγάλος χώρος/ μη παραδοσιακός χώρος παραστάσεων	√	√
	δεδομένες συγκεκριμένες οδηγίες χώρου		
performers	εξειδικευμένοι εκτελεστές		
	εκτελεστές ανεξαρτήτου δεξιοτεχνικού επιπέδου	√ (συμμετοχή των μελών του κοινού)	√
	μεγάλος αριθμός εκτελεστών	√	√
διάρκεια	απροσδιόριστη χρονική διάρκεια	√	√
	καθορισμένη χρονική διάρκεια		
	οι εκτελεστές ορίζουν το χρονικό πλαίσιο	√(και τα μέλη του κοινου)	
δράση	συγκεκριμένη	√	
	επιλογή από τους εκτελεστές	√	√
μέσα (σώμα/φωνή)/ όργανα/ ηλεκτρονικά μέσα/ ενίσχυση	συγκεκριμένα	√(Rozart Mix)	
	επιλογή από τους εκτελεστές	√(Songs Books)	√
παρτιτούρα	γραπτές/ προφορικές οδηγίες	√	?
	χωρίς παρτιτούρα		
	συγκεκριμένη		
	σχέδιο (γραφιστική/ εικονογραφική παρτιτούρα)		

3.1. Αυτόνομα δρώμενα/ μή παραδοσιακός χώρος συναυλιών.

Τα δρώμενα αυτής της υποκατηγορίας αφορούν μεγάλο αριθμό εκτελεστών, ανεξαρτήτου δεξιοτεχνικού επιπέδου όπου η επιλογή της δράσης γίνεται από τους εκτελεστές, χωρίς να υπάρχει συγκεκριμένη παρτιτούρα, αλλά με πιθανές προφορικές οδηγίες. Τα χαρακτηριστικά αυτά παρατηρούνται συνήθως σε συνάρτηση με τα αυτόνομα ευρείας κλίμακας δρώμενα σε μή παραδοσιακούς χώρους συναυλιών. Επίσης, καθώς η επιλογή της δράσης γίνεται από τους εκτελεστές, είναι πιθανή η εκτέλεση μικρότερων δρώμενων στα πλαίσια ενός τέτοιου δρώμενου της παραπάνω υποκατηγορίας.

3.1.1. Untitled Event [1952]: Το πρώτο πολυμεσικό δρώμενο ευρείας κλίμακας του John Cage

Ένα από τα σημαντικότερα έργα το οποίο θέτει τα θεμέλια της μετέπειτα εξέλιξης τόσο στα Happenings όσο και γενικότερα στο κίνημα των παραστατικών τεχνών είναι το "Untitled Event" που έλαβε χώρα στο Black Mountain College το 1952. Το έργο αυτό θεωρείται ευρέως το πρώτο Happening παρόλο που δεν ήταν τόσο η παράσταση που επηρέασε την ανάπτυξη αυτού του καλλιτεχνικού είδους όσο τα μαθήματα του Cage στο New York School for Social Research στη Νέα Υόρκη το 1950. Πολλοί από τους μαθητές, στη σύνθεση, του Cage –συμπεριλαμβανομένων και των George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow και Jackson Mac Low- θα γίνουν από τους βασικούς παραστατικους καλλιτέχνες.[58]

Το "Untitled Event" ήταν ένα Performance αρκετών ασυσχέτιστων soli που συμπεριελάμβαναν χορό, ταινίες και slides, ζωγραφιές, ηχογραφήσεις φωνογράφου, απαγγελία ποίησης, μια διάλεξη και πιάνο. Η Mary Emma Harris γράφει οτι η παράσταση στο Black Mountain College έγινε "η δραστηριότητα η οποία θα μπορούσε να έχει την μεγαλύτερη επιρροή στην Αμερικάνικη τέχνη". Τα θεμέλια της μετέπειτα εξέλιξης τόσο στα Happenings όσο και γενικότερα στο κίνημα των παραστατικών τεχνών είχαν τεκμηριωθεί και πρωτύτερα, αλλά οι

[58] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996), 104

3.1. Αυτόνομα δρώμενα/ μή παραδοσιακός χώρος συναυλιών.

Τα δρώμενα αυτής της υποκατηγορίας αφορούν μεγάλο αριθμό εκτελεστών, ανεξαρτήτου δεξιοτεχνικού επιπέδου όπου η επιλογή της δράσης γίνεται από τους εκτελεστές, χωρίς να υπάρχει συγκεκριμένη παρτιτούρα, αλλά με πιθανές προφορικές οδηγίες. Τα χαρακτηριστικά αυτά παρατηρούνται συνήθως σε συνάρτηση με τα αυτόνομα ευρείας κλίμακας δρώμενα σε μή παραδοσιακούς χώρους συναυλιών. Επίσης, καθώς η επιλογή της δράσης γίνεται από τους εκτελεστές, είναι πιθανή η εκτέλεση μικρότερων δρώμενων στα πλαίσια ενός τέτοιου δρώμενου της παραπάνω υποκατηγορίας.

3.1.1. Untitled Event [1952]: Το πρώτο πολυμεσικό δρώμενο ευρείας κλίμακας του John Cage

Ένα από τα σημαντικότερα έργα το οποίο θέτει τα θεμέλια της μετέπειτα εξέλιξης τόσο στα Happenings όσο και γενικότερα στο κίνημα των παραστατικών τεχνών είναι το "Untitled Event" που έλαβε χώρα στο Black Mountain College το 1952. Το έργο αυτό θεωρείται ευρέως το πρώτο Happening παρόλο που δεν ήταν τόσο η παράσταση που επηρέασε την ανάπτυξη αυτού του καλλιτεχνικού είδους όσο τα μαθήματα του Cage στο New York School for Social Research στη Νέα Υόρκη το 1950. Πολλοί από τους μαθητές, στη σύνθεση, του Cage –συμπεριλαμβανομένων και των George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow και Jackson Mac Low- θα γίνουν από τους βασικούς παραστατικους καλλιτέχνες.[58]

Το "Untitled Event" ήταν ένα Performance αρκετών ασυσχέτιστων soli που συμπεριελάμβαναν χορό, ταινίες και slides, ζωγραφιές, ηχογραφήσεις φωνογράφου, απαγγελία ποίησης, μια διάλεξη και πιάνο. Η Mary Emma Harris γράφει οτι η παράσταση στο Black Mountain College έγινε "η δραστηριότητα η οποία θα μπορούσε να έχει την μεγαλύτερη επιρροή στην Αμερικάνικη τέχνη". Τα θεμέλια της μετέπειτα εξέλιξης τόσο στα Happenings όσο και γενικότερα στο κίνηματων παραστατικών τεχνών είχαν τεκμηριωθεί και πρωτύτερα, αλλά οι

[58] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996), 104

πηγές δεν περιείχαν τις ίδιες ενθυμίσεις, ενώ αρκετές πηγές παρέλειπαν πληροφορίες. Η σύγχυση αυτή στην τεκμηρίωση οφείλονταν στο γεγονός της ύπαρξης ή μη παρτιτούρας.

Η πρώτη βασική τεκμηρίωση του "Untitled Event" έγινε το 1965 σε μια συνέντευξη του John Cage με τους Michael Kirby και Richard Schechner, η οποία ακολουθήθηκε από μια μελέτη του Martin Duberman, το 1972, για το Black Mountain College, με συνεντεύξεις πολλών συμμετεχόντων της παράστασης καθώς και μελών του κοινου.

Το Event έλαβε χώρα στην τραπεζαρία του κολλεγίου. Η διάρκεια της παράστασης, η ώρα που παρουσιάστηκε και η ημερομηνία, είναι αμφισβητήσιμα με βάση τις αντιτιθέμενες ενθυμίσεις. Οι περισσότεροι τοποθετούν το συμβάν το βράδυ, ενώ η M. C. Richards το απόγευμα. Η συνολική του διάρκεια ανακαλείται από τους περισσότερους στα 45 λεπτά, ενώ η Francine du Plessix, μέλος του κοινού, κατέγραψε οτι διήρκησε δύο ώρες. Η Carroll Williams (μέλος του κοινού) τοποθετεί το "Untitled Event" "νωρίς το καλοκαίρι" ενώ στο περιοδικό του Plessix του 1952, αναφέρει ότι διεξήχθει τον Αύγουστο. Ο David Tudor θυμάται να εκτελεί το Water Music στο Untitled event, και παρουσίασε ένα σόλο recital για πιάνο στο κολλέγιο –συμπεριλαμβάνοντας και το Water Music- στις 12 Αυγούστου το 1952. Οι υπεύθυνοι των γεγονότων του Αυγούστου το 1952 στο Black Mountain College, αναφέρουν ένα κονσέρτο του John Cage το οποίο διεξήχθει στις 16 Αυγούστου. Παρόλο που δεν υπάρχει κάποιο επιβεβαιωτικό στοιχείο για την ημερομηνία της παράστασης, αυτή είναι πιθανέστερα η ακριβής (ή κατα προσεγγιση) ημερομηνία του συμβάντος. [59]

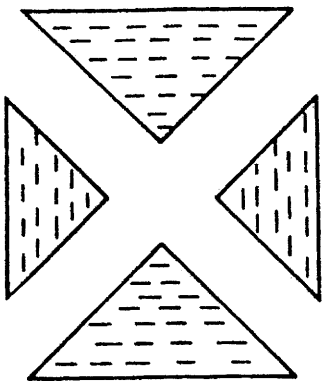
Το κοινό που παρακολούθησε ήταν μικρό και συμπεριελάμβανε καθηγητές, φοιτητές και κατοίκους της κοινότητας του Black Mountain. Κανείς από τους προαναφερθέντες δεν αναφέρει τον αριθμό των ατόμων που παρακολούθησαν, αλλά η M. C. Richards αναφέρει ότι *"δεν υπήρξε μεγάλο πλήθος, κι έτσι υπήρχε αρκετός χώρος για τη διεξαγωγή των δραστηριοτήτων αυτών. Υπήρχαν πιθανόν 35 με 50 άνθρωποι εκεί, αλλά σίγουρα όχι πάρα πολλοί."*

Το κοινό ήταν από μόνο του μέρος της θεατρικής φύσης του συγκεκριμένου event. Ο Cage αναφέρει: "Η διαρύθμιση των θέσεων ήταν ένα τετράγωνο συντεθημένο από τέσσερα τρίγωνα, με τις κορυφές των τριγώνων

[59] ό.π. σελ. 97

να κατευθύνονται προς το κέντρό χωρίς να εννώνονται. Στο κέντρο υπήρχε ένας μεγάλος χώρος για κίνηση, όπως επίσης και οι διαδρόμοι ανάμεσα σε αυτά τα τέσσερα τρίγωνα. Το κοινό μπορούσε να έχει οπτική επαφή μεταξύ του, το οποίο είναι φυσικά το πλεονέκτημα του θεάτρου με κυκλική βάση. Το μεγαλύτερο μέρος της δράσης διεξήχθει έξω από τον τετραγωνικό χώρο. Σε κάθε θέση υπήρχε μία κούπα, χωρίς να δίνονται οδηγίες στο κοινό για τη χρήση της - κάποιοι τη χρησιμοποίησαν ως τασάκι- αλλά η παράσταση συμπεριελάμβανε μία τελετουργική τοποθέτηση καφέ σε κάθε κούπα."[60]

Η απεικόνιση της λεκτικής περιγραφής του Cage φαίνεται στην παρακάτω εικόνα[61].



Black Mountain performance, seats and stage-space, 1952

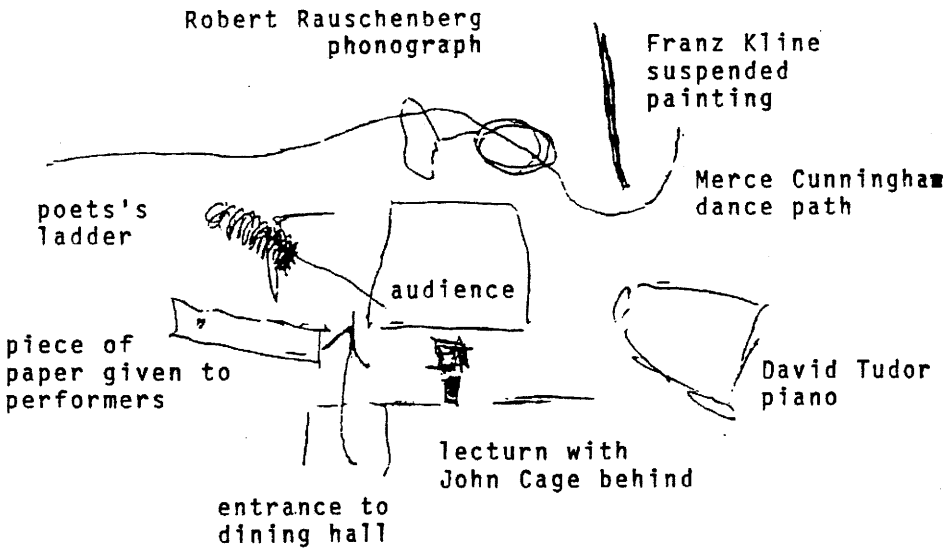
εικ: η διαρρύθμιση των θέσεων και της σκηνής του Untitled Event στο Black Mountain College (1952).

Όλες οι προηγούμενες αναφορές, ωστόσο, είναι ασαφείς σε σχέση με την περιοχή του χώρου που χρησιμοποιήθηκε από τους performers και το τετράγωνο του κοινού. Μια περισσότερο περιεκτική κάτοψη, σχεδιασμένη από την M.C. Richards, εμφανίζεται παρακάτω.

---

[60] ό.π. σελ. 98

[61] Michael Kirby and Richard Schechner, "An interview with John Cage" στο *Happening and other Acts*, ed: Mariellen R. Sandford, 53 (London and New York: Routledge, 1995)



εικ: κάτοψη του Untitled Event στο Black Mountain College (1952), σχεδιασμένο το 1989 από την M. C. Richards, που απεικονίζει το τετράγωνο του κοινού και τις θέσεις των εκτελεστών. Κάποια στοιχεία έχουν προστεθεί.

Οι τυπογραφημένες υποδείξεις έχουν προστεθεί για τον προσδιορισμό. Δύο βέλη εμφανίζονται στο αυθεντικό σχεδιάγραμμα. Το βέλος που κατευθύνεται προς το Dining Hall δείχνει το κοινό να βρίσκεται λίγο πιο δεξιά από την είσοδο. Το βέλος από το τετράγωνο του κοινού προς την "σκάλα για τους ποιητές" (poets's ladder), απεικονίζει το σημείο όπου καθόταν ο Cage όταν δεν δρούσε ως performer. Η γραμμή που ξεκινά στα δεξιά και επεκτείνεται στο σχεδιάγραμμα, απεικονίζει το σχετικό σημείο εισόδου του Merce Cunningham ενός από τα σόλι χορού. Παρόλο που η Richards ισχυρίζεται οτι η κάτοψη δεν είναι ακριβής, ο David Tudor βλέποντας το σχεδιάγραμμα της, δεν βρήκε ανακολουθίες ούτε χρειάστηκε να προσθέσει επιπλέον πληροφορίες.[62]

Η μόνη σχετικά πιο ολοκληρωμένη περιγραφή είναι του Cage ο οποίος αναφέρει σε μια συνέντευξή του από τον Kirby και τον Schechner: "*Στο ένα άκρο του ορθογωνίου διαδρόμου, προβάλονταν μια ταινία, και από την άλλη πλευρά slides. Εγώ βρισκόμουνα σε μία κινητή σκάλα και έδινα μια διάλεξη η οποία συμπεριελάμβανε σιωπές, και υπήρχε ακόμη μία σκάλα στην οποία οι M. C. Richards και Charles Olson ανέβαιναν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές... ο Robert Rauschenberg έπαιζε έναν παλιό φωνογράφο ο οποίος είχε μια κόρνα..., και ο David Tudor έπαιζε πιάνο, και ο Merce Cunningham και άλλοι χορευτές κινούνταν*

[62] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 100

ανάμεσα στο κοινό... οι απεικονίσεις του Rausenberg (οι άσπροι πίνακες) αιωρούνταν πάνω από το κοινό[63]*. Δε θυμάμαι τίποτα άλλο εκτός απο την τελετουργία με την κούπα του καφέ.*

Όλοι οι performers ήταν ανεξάρτητοι, και οι συμμετέχοντες δεν συμμετείχαν όλοι την ίδια στιγμή σε κάθε συγκεκριμένη χρονική στιγμή.

Η κινούμενη εικόνα που προβάλονταν ήταν του Nicholas Cernovitch ο οποίος θυμάται ότι: *"Υπήρχαν αποσπάσματα της ταινίας με την οποία ασχολούμουν. Η ταινία ήταν άσπρη και μαύρη, και βουβή. Η οθόνη βρισκόταν στη δεξιά πλευρά της εισόδου του Dining Hall"*. Η M.C. Richards ανακαλεί ότι η ταινία ήταν πιθανόν της Cornelia και του συζύγου της George, και οι δύο εκ των οποίων ήταν μάγειρες στο Black Mountain College. Ο Michael Kirby, μελετώντας την παράσταση, αναφέρει οτι οι εικόνες της ταινίας *"προβάλλονταν στην οροφή: στην αρχή έδειχναν τη σχολική μαγειρική, έπειτα τον ήλιο, και καθώς η εικόνα μεταφερόταν από την οροφή προς τον τοίχο, ο ήλιος βυθιζόταν"*[64].

Τα slides, τα οποία προβάλονταν στην αριστερή πλευρά του Dining Hall ήταν *"35 mm, και τα δύο ζωγραφισμένα στο χέρι σε γυαλί, και μερικές φορές μοντάζ- ή collages, με χρωματιστές ζελατίνες και άλλες ζωγραφιές και βαφτικά υλικά και υλικά, ανάμεσα στις γυάλινες προβολές. Και μερικοί φωνογράφοι-απεικονίσεις... υπήρχαν επίσης τα περιορισμένα θεατρικά φώτα που βρίσκονταν στο σχολείο, με διαφορετικά χρώματα και διαφορετικούς μηχανισμούς ρύθμισης φωτιστικής έντασης και διακόπτες ηλεκτρικών κυκλωμάτων"*.[65] Ο Cernovitch επίσης προσθέτει πως η Ilona Vonkaroly και ο γιός της προβάλαν εικόνες δέντρων.

Ο ρόλος του Cage στην παράσταση αυτή διαφέρει στις διάφορες θεωρήσεις. Ο ίδιος θυμάται τον εαυτό του να βρίσκεται πάνω σε μία κινητή σκάλα, κάτι που υποστηρίζει και η Francine du Plessix. Παρόλαυτα, ο David Weinrib και η M. C. Richards θυμούνται τον Cage να στέκεται στο πάτωμα πίσω από ένα αναλόγιο. Οι περισσότεροι πληροφοριοδότες, δεν θυμούνται τη διάλεξη που έδινε, αλλά μια σύνοψη των διαφόρων θεωρήσεων τον τοποθετεί να διαβάζει *"είτε τη διάλεξη του Meister Eckhart, ή σειρές από τη διάλεξη αυτή, μια*

---

[63] Michael Kirby and Richard Schechner, "An interview with John Cage", 53
[64] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 101
[65] ό.π.

διάλεξη για το Zen του Βουδισμού, είτε το The Bill of Rights, ή το Declaration of Independence"[66].

Η M. C. Richards θυμάται την εμφάνση του Cage: *"Φορούσε ένα μαύρο κουστούμι, άσπρη μπλούζα και μαύρη γραβάτα- είχε επίσημη εμφάνιση. Τον θυμάμαι να μένει αδιατάραχτος σε ότι συνέβαινε γύρω του.*

Όταν πρώτη φορά εκτείθεσαι σε ένα τέτοιο είδος θεάτρου, μου φαίνεται, οτι λανθασμένα σκέφτεσαι ότι θα έπρεπε να παρακολουθείς με τον ίδιο τρόπο κάθε στοιχείο σαν να συνέβαινε μόνο του. Και αυτό είναι πολύ έντονο. Θα πρέπει απλά να το αφήσεις να σε περικυκλώσει, χωρίς να προσπαθήσεις να τα αντιληφθείς μεμονωμένα".

Η M. C. Richards θυμάται τον εαυτό της και τον Charles Olson να ανεβαίνουν μια φορά στην σκάλα για να διαβάσουν την δική τους ποίηση, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Ο David Weinrib θυμάται την Richards να διαβάζει συλλογές από το Edna St. Vincent Millay, αλλά ο Cage, ο Tudor και η Richards την θυμούνται να απαγγέλει δικιά της δουλειά.

Οι Cage και Richards συμφωνούν οτι ο Charles Olson διάβαζε ένα από τα ποιήματά του αλλά ο David Weinrib θυμάται ότι *"ο Olson έκανε αυτό το πολύ ωραίο πράγμα στο οποίο έγραψε ένα ποίημα το οποίο ήταν σε μέρη, και το μοίρασε στο κοινό... είχε να κάνει με αποσπάσματα συζήτησης.. ξαφνικά, κάποιος σηκωνόταν από το κοινό και απλά έλεγε ένα μέρος. Και στη συνέχεια καθόταν. Και ύστερα, κάποιος άλλος από το κοινό σηκωνόταν και έλεγε ακόμη λίγο".*

Ο David Tudor θυμάται την ίδια δραστηριότητα, αλλά με πιό κριτικό ύφος: *"Ο Charles Olson δέν έκανε τίποτα μόνος του, αλλά κάποιοι φοιτητές του τους οποίους οργάνωσε. Πιστεύω πως είχε στο μυαλό του κάτι ανατρεπτικό, το οποίο δέ συνέβει επειδή αυτοί που το έκαναν δεν ήθελαν να το κάνουν με αυτόν τον τρόπο".*

Οι ηχογραφήσεις του φωνογράφου του Robert Rauschenberg διαφέρουν ανάλογα με την κάθε αφήγηση. Οι περισσότεροι πληροφοριοδότες δεν θυμούνται ποιές ηχογραφήσεις χρησιμοποίησε. Η Francine du Plessix τον θυμάται να παίζει ηχογραφήσεις του Edith Piaf, ενώ ο David Weinrib, παλιές δημοφιλείς ηχογραφήσεις της δεκαετίας του 1920 και του 1930. Δεν υπάρχουν

[66] ό.π. σελ. 101

αντιτιθέμενες πληροφορίες σχετικά με τους λευκούς πίνακες που παρουσιάζονταν πάνω από το κοινό, αλλά η M. C. Richards θυμάται επίσης και την ασπρόμαυρη εικόνα του Franz Kline. Αυτή είναι και η εικόνα που υποδεικνύει στο σχεδιάγραμμά της.

Η δράση του David Tudor είναι αβέβαιη. Ο David Weinrib θυμάται τον Tudor να παίζει το Water Music, και η άποψη του συμπίπτει με μια ασαφή περιγραφή της Carrol Williams. Το Water Music παρουσιάστηκε στο Black Mountain College ως "Aug. 12, 1952", ωστόσο ο Tudor συνδεέι τη συγκεκριμένη ημερομηνία με το solo piano concert. Σε σχέση με ολόκληρη την παράστασή του στο untitled event, ο David Tudor αφηγείται: *"Λοιπόν, πραγματικά δε θυμάμαι, αλλά ήταν κάτι σαν αποσπασματικό. Θυμάμαι που έπαιζα ένα ραδιόφωνο, ένα φωνογράφο- είναι αρκετά πιθανό να έπαιζα το Water Music. Υπάρχει επίσης μια πιθανότητα να έπαιζα μια απο τις Pastorales, αλλά όχι το Music of Changes- τίποτα τόσο έντονο. Προτιμούσα να κάνω κάτι έτσι ώστε να μετακινούμαι από μέρος σε μέρος, έτσι θα έκανα κάτι που να συσχετίζεται με αυτή την ιδέα. Και φυσικά, το να παίζω το Water Music προσθέτει ένα οπτικό στοιχείο καθώς η παρτιτούρα βρίσκεται σε ένα καβαλέτο"*[67].

Υπαρχουν ελάχιστες πληροφορίες σχετικά με την παράσταση του Merce Cunningham. Η κάτοψη της M. C. Richards απεικονίζει μία είσοδο του Cunningham στο χώρο της παράστασης. Ωστόσο υποστηρίζει πως χρησιμοποίησε την εξωτερική περιοχή, καθώς και τους διαδρόμους για το σόλο του. Ο Nicholas Cernovitch θυμάται επίσης τον Tim LaFarge να χορεύει.

Ωστόσο, ούτε ο David Tudor ούτε ο Nicholas Cernovitch θυμούνται να υπάρχει παρτιτούρα. Ο Tudor σχολιάζει: *"Στοιχηματίζω πως αυτό έγινε μετά το γεγονός. Σχεδόν σίγουρα ο Cage είχε κάποιο σχέδιο αλλά δε θυμάμαι να το έχω δει. Αυτό συνέβει αρκετές φορές τα χρόνια αυτά που ο Cage δούλευε με άλλους ανθρώπους. Διανέμει ένα σχέδιο το οποίο μπορείς να χρησιμοποιήσεις ή όχι, αλλά αυτό είναι απλά ένα φύλλο χαρτί με αριθμούς. Τέτοια είδους σχέδια δέν τεκμηριώνονται και συχνά χάνονται"*[68].

Παρολαυτά, οι M. C. Richards και M. Cunningham, θυμούνται να υπάρχει παρτιτούρα της παράστασης. Η Richards αναφέρει: *"Καθώς εμείς (οι performers)*

---

[67] ό.π. σελ. 102
[68] ό.π.

μπαίναμε στο χώρο της παράστασης μας δίνονταν ένα φύλλο χαρτί το οποίο έγραφε χρόνο πάνω του – 32" ή 4'00"- για εμάς που συμμετείχαμε στην παράσταση, αλλά δεν μπορώ να θυμηθώ πως γνώριζα τι σήμαινε αυτός ο χρόνος".

Η ενθύμισή της είναι σημαντική, καθώς παρόλο που γνώριζε οτι θα απήγγειλε κάποια ποιήματα κατά τη διάρκεια του Untitled event, δεν της είχε δωθεί κάποια ένδειξη για τα ποιήματα αυτά, ούτε κάποιος χρονικός περιορισμός. Αυτό συσχετίζεται επίσης με την ενθύμιση του Cunningham ότι "αυτοσχεδίαζε σε ολόκληρη τη διαδικασία" ("I improvised the whole thing"), το οποίο θα μπορούσε να υπονοεί, οτι στην αρχή του δόθηκαν χρονικοί περιορισμοί, όπως και στην Richards.

Είτε υπήρχε είτε όχι παρτιτούρα, το πιθανότερο είναι ότι αυτή δεν υπάρχει πλέον, ή η τοποθεσία της είναι προσωρινά άγνωστη. Ο Michael Kirby γράφει: *"Τον θυμάμαι να μου δείχνει την παρτιτούρα. Ήταν σκηνοθετημένη, κρεμασμένη στον τοίχο. Πιθανόν να ήταν η παρτιτούρα σε κάτι άλλο. Είχε οριζόντιες γραμμές οι οποίες υποδείκνυαν την αρχή και το τέλος κάθε δραστηριότητας".*

Ο Cage ανέφερε πως υπήρχε παρτιτούρα για το untitled event, αλλά πλέον δεν υπάρχει: *"Έδωσα τα χρονικά περιθώρια μέσα στα οποία έπρεπε να δουλέψεις. Για παράδειγμα, οι ποιητές μπορούσαν να ανεβαίνουν στις σκάλες για να απαγγείλουν ποίηση μέσα σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους. Αυτό συνέβει ετσι ώστε να υπάρχει μία σκάλα και περισσότεροι ποιητές. Εγώ έδινα μια διάλεξη η οποία περιείχε σιωπές καθορισμένες με τυχαίες μεθόδους. Οι χρνικοί περιορισμοί σε ολόκληρο το κομμάτι, καθορίστηκαν με τυχαίες μεθόδους".*

Μετά τον θάνατο του Cage, ένα μέρος της παρτιτούρας βρέθηκε ανάμεσα στα προσωπικά του χαρτιά. Είναι για το μέρος των χειριστών μηχανών προβολής. Έγραφε:

Projector:

Begin at 16 min
play freely until 23min
Begin again at 24:30
play freely until 35:45

Begin at 38:20

play freely until 44:25

Ο David Tudor υποστηρίζει οτι τα μέρη του και του Cage ήταν τα μοναδικά συνεχόμενα performances σε όλο το untitled event. Η M. C. Richards θυμάται οτι η ίδια και ο Charles Olson είχαν μόνο ένα χρονικό περιθώριο στη συνολική διάρκεια. Ο Cunningham θυμάται να έχει δύο χρονικά περιθώρια στα οποία έπρεπε να δράσει. Αυτό που γνώριζαν οι performers ήταν τα μοναδικά χρονικά περιθώρια, χωρίς επιπλέον προσδιορισμό στο ακριβές περιεχόμενο. Συνεπώς, το untitled event ήταν το πρώτο από τα θεατρικά έργα του Cage με απροσδιόριστη σημειογραφία.

Μιλώντας για το "Untitled Event" του 1952 στο Black Mountain College, ο Cage αφηγείται: *"Η ιδέα μας αυτή προήλθε από τον Artaud οτι το θέατρο μπορεί να συμβεί ανεξάρτητα από το κείμενο, έτσι ώστε αν υπήρχε κείμενο, δε θα χρειαζόταν να προσδιορίσει τις άλλες δράσεις, όπως τους ήχους, τις δραστηριότητες κτλ. Θα μπορούσαν όλα να είναι ανεξάρτητα αντί να συνδέονται. Έτσι, ο χορός εκφράζεται με τη μουσική, ή η μουσική εκφράζεται με χορό, και συμβαίνουν ανεξάρτητα χωρίς να ελέγχει το ένα το άλλο. Και αυτό επεκτάθηκε στη συγκεκριμένη περίπτωση, όχι μόνο στη μουσική και το χορό, αλλά στην ποίηση, τη ζωγραφική... και το κοινό. Έτσι, και τα μέλη του κοινού δεν εστίαζαν προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση"*[69].

Η σπουδαιότητα του untitled event το 1952 στο Black Mountain College, έχει γίνει μέρος ενός μύθου, παρόλαυτά δεν εκτιμήθηκε εκείνη την εποχή. Ο συνθέτης Lou Harrison το βρήκε "αρκετά βαρετό", ενώ η Joanna Jalowetz το έκρινε ως φαινόμενο "βαθιά μεσα στο Μεσαίωνα". Η M. C. Richards θυμάται την χαρακτηρισμό της Jalowetz για το untitled event ως ιερόσυλο, αλλά παρόλαυτα θυμάται και να αρέσει στα περισσότερα μέλη του κοινού: *"Πραγματικά δεν είχα την εντύπωση ότι ήταν ένα ιστορικό γεγονός, ίσως επειδή όλα τα στοιχεία ήταν οικεία. Επίσης στο Black Mountain College κάναμε φωτισμό, ήχο και workshops κίνησης, και η τοποθέτηση όλου του υλικού ταυτόχρονα φαινόταν φυσικό και όχι*

[69] Judith Rodenbeck, Madness and Method: Befor Theatricality, *Grey Room,* 13, (Autumn, 2003): 66.

κάτι πολιτιστικά καινοτόμο". Ο Nicholas Cernovitch προσθέτει: "Κανείς δε γνώριζε ότι γράφουμε ιστορία".[70]

Το Untitled Event θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πολυμεσικό δρώμενό ευρείας κλίμακας, που αποτελείται από ταυτόχρονα και ανεξάρτητα performances, και παρουσιάστηκε σε ένα μη-παραδοσιακό χώρο παραστάσεων. Ωστόσο, ο αριθμός των συμμετεχόντων είναι μικρός. Ο William Fetterman για το λόγο αυτό, εντάσει το έργο αυτό στην κατηγορία των *«Variations on Small-Group Simultaneities»*. Η εκτενής παρουσία του στην παρούσα εργασία κρίθηκε παρ'ολ'αυτά απαραίτητη, καθώς είναι το πρώτο έργο στο οποίο εντάσσονται και αφομοιώνονται παράμετροι όπως ο χώρος, ο αριθμός των μέσων που χρησιμοποιήθηκαν, η ταυτόχρονη διεξαγωγή ανεξάρτητων δράσεων και η ελεύθερη μετακίνηση των μελών του κοινού, αποτελόντας σταθμό στη μετέπειτα εξέλιξη της συνθετικής πορείας του John Cage καθώς και των παραστατικών τεχνών. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αυτόνομο έργο στα πλαίσια του οποίου θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν και άλλα έργα.

3.1.2. Musicircus: η εξέλιξη της απροσδιοριστίας

Το Musicircus είναι ένα πολυμεσικό δρώμενο που αποτελείται από ταυτόχρονα και ανεξάρτητα performances, που συχνά παρουσιάζονται σε ένα μη-παραδοσιακό χώρο παραστάσεων με μεγάλο αριθμό συμμετεχόντων, και διάρκεια μερικών ωρών.

Η πρώτη παράσταση που χαρακτηρίστηκε ως Musicircus ήταν το 1967, ωστόσο η ανάπτυξη του είδους θα μπορούσε κανείς να πει οτι ξεκίνησε με το "Untitled Event" στο Black Mountain College to 1952 και το Theatre Piece το 1960. Το Musicircus συνεχίζει την εξέλιξη της απροσδιοριστίας στην πιο ακραία της φόρμα, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις απουσιάζει η παρτιτούρα. Ο Cage, ως συνθέτης του γενικού πλαισίου, είναι περισσότερο απόμακρος απο τη δημιουργική διαδικασία, τοποθετώντας αντ' αυτού κάθε performer και κάθε

[70] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 104

κάτι πολιτιστικά καινοτόμο". Ο Nicholas Cernovitch προσθέτει: "Κανείς δε γνώριζε ότι γράφουμε ιστορία".[70]

Το Untitled Event θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πολυμεσικό δρώμενό ευρείας κλίμακας, που αποτελείται από ταυτόχρονα και ανεξάρτητα performances, και παρουσιάστηκε σε ένα μη-παραδοσιακό χώρο παραστάσεων. Ωστόσο, ο αριθμός των συμμετεχόντων είναι μικρός. Ο William Fetterman για το λόγο αυτό, εντάσει το έργο αυτό στην κατηγορία των *«Variations on Small-Group Simultaneities».* Η εκτενής παρουσία του στην παρούσα εργασία κρίθηκε παρ'ολ'αυτά απαραίτητη, καθώς είναι το πρώτο έργο στο οποίο εντάσσονται και αφομοιώνονται παράμετροι όπως ο χώρος, ο αριθμός των μέσων που χρησιμοποιήθηκαν, η ταυτόχρονη διεξαγωγή ανεξάρτητων δράσεων και η ελεύθερη μετακίνηση των μελών του κοινού, αποτελόντας σταθμό στη μετέπειτα εξέλιξη της συνθετικής πορείας του John Cage καθώς και των παραστατικών τεχνών. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αυτόνομο έργο στα πλαίσια του οποίου θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν και άλλα έργα.

3.1.2. Musicircus: η εξέλιξη της απροσδιοριστίας

Το Musicircus είναι ένα πολυμεσικό δρώμενο που αποτελείται από ταυτόχρονα και ανεξάρτητα performances, που συχνά παρουσιάζονται σε ένα μη-παραδοσιακό χώρο παραστάσεων με μεγάλο αριθμό συμμετεχόντων, και διάρκεια μερικών ωρών.

Η πρώτη παράσταση που χαρακτηρίστηκε ως Musicircus ήταν το 1967, ωστόσο η ανάπτυξη του είδους θα μπορούσε κανείς να πει οτι ξεκίνησε με το "Untitled Event" στο Black Mountain College to 1952 και το Theatre Piece το 1960. Το Musicircus συνεχίζει την εξέλιξη της απροσδιοριστίας στην πιο ακραία της φόρμα, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις απουσιάζει η παρτιτούρα. Ο Cage, ως συνθέτης του γενικού πλαισίου, είναι περισσότερο απόμακρος απο τη δημιουργική διαδικασία, τοποθετώντας αντ' αυτού κάθε performer και κάθε

[70] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 104

μέλος του κοινού στο κέντρο. Όπως εξηγεί περιληπτικά ο Cage, " Αν δεν έχουμε κάνει τίποτα, τότε ο άλλος θα έχει να κάνει τα πάντα."[71]

Η πρώτη παράσταση ενός Musicircus ήταν το ομώνυμο "Musicircus" που παρουσιάστηκε στο Stock Pavillion στην Urbana-Champaign, στο πανεπιστήμιο του Illinois, στις 17 Νοεμβρίου του 1967, από τις 8.00 μ.μ. εώς τις 1.00 π.μ. Ήταν, εν μέρει, μια έκφραση του –επηρεασμένου από τον Thoreau- παραδείγματος της αναρχίας, του ατόμου και της κοινωνίας, όπως επίσης και μια εκδοχή του Cage για το Universe Symphony του Ives[72]. Ο Cage δεν έφτιαξε μια παρτιτούρα, αλλά απλά προσκάλεσε αρκετούς performers για να συμμετάσχουν. Περίπου 5000 άτομα βρίσκονταν στο ακροατήριο. Ο Bruce Zumstein έγραψε: «*Το κοινό ήταν πολύ ετερογενές. Μικρά αγόρια έπιασαν μπαλόνια που πετούσαν ελεύθερα και τα πήραν μαζί τους. Οι γονείς τους κάθονταν στις θέσεις τους... Φοιτητές του πανεπιστημίου περπατούσαν μέσα στην παράσταση...*»

Η πιο περιεκτική περιγραφή της παράστασης είναι του Cage, ο οποίος αργότερα έγραψε:

«*Υπήρχαν: ο συνθέτης Salvatore Martirano, ο οποίος, όπως και οι άλλοι, χρησιμοποίησε μια ομάδα από performers και έκανε ένα δικό του πρόγραμμα. Η Jocy de Oliviera (Carvahlo), η οποία έκανε ένα ρεσιτάλ πιάνου συμπεριλαμβάνοντας το "knocking piece" του Ben Johnston. Μουσική του Morton Feldman κτλ. Ο Lejaren Hiller, ο Herbert Brun, ο James Cuomo και η μπάντα του, μια άλλη Jazz μπάντα, ο David Tudor και Gorton Mumma, η Norma Marder η οποία έδωσε ένα φωνητικό ρεσιτάλ μερικές φορές συνοδεύοντας έναν χορευτή, τον Ruth Emerson. Ο μίμος Claude Kipnis ο οποίος συμμετείχε με ένα ολόκληρο ηχητικό περιβάλλον... Στο κέντρο του πατώματος βρίσκονταν μια μεταλλική κατασκευή (του Barney Childs) πάνω στην οποία μπορούσε το κοινό να κάνει ήχους... Καμία οδηγία δε δόθηκε σε κανέναν. Συνέδεσα μικρόφωνα στην κονσόλα των φώτων, αλλάζοντας τα φώτα, και ταυτόχρονα, παράγοντας ήχους από τους διακόπτες. Σε*

---

[71] Michael Kirby and Richard Schehner, An Interview with John Cage, *Tulane Drama Review*, 10, (Winter, 1965): 55

[72] Η Universe Symphony (η οποία ξεκίνησε το 1915) αποτελεί μία εξερεύνηση των συστηματικών μεθόδων της σύνθεσης του Ives, η οποία χαρακτηρίζεται από τις 20 ολόκληρες ανεξάρτητες μουσικές γραμμές, καθεμία από τις οποίες κινείται με δικιά του υποδιαίρεση της μετρικής ενότητας. Η συμφωνία αυτή παρέμεινε ατελής.
Βλ. J. Peter Burkholder, Oxford Music Online, λήμμα Ives, Charles, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14000?q=universe+symphony+ives&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (accessed Ιούνιος 8, 2009)

κάθε άκρη του Pavillion αλλά πέρα από τις οθόνες, υπήρχαν μέρη για να αγοράσεις χυμό μήλου, ντόνατς, ποπ-κόρν κτλ. (Μια αναφορά στον Ives.) Ο Romald Nameth κανόνισε την διεξαγωγή των φιλμ και των slides. Και επίσης προμηθεύτηκε σκοτεινά φώτα και μεγάλα μπαλόνια... Οι διάφοροι μουσικοί, είχαν σκηνές ή εξέδρες κοντά στις κερκίδες έτσι ώστε το πάτωμα ήταν ελεύθερο για τη χρήση του κοινού. Ο γενικός ήχος ήταν υψηλής έντασης, παρόλο που δεν υπήρχε σε όλα ενίσχυση. Τα ηχεία βρίσκονταν ψηλά και περιμετρικά. Το γενικό σχήμα του κτηρίου ήταν ορθογώνιο αλλά με κυκλικά τελειώματα»[73].

Το Musicircus του 1967 είναι η αποκορύφωση χρήσης από τον Cage, ασυσχέτιστων ταυτόχρονων γεγονότων, μή αναμενόμενων και πολλαπλών εστιών, πολυμεσικής παρουσίασης καθώς επίσης και απροσδιοριστίας, στο σημείο που δεν υπάρχει παρτιτούρα. Αρκετές παραστάσεις στον τύπο του Musicircus οργανώθηκαν από τον Cage κατά τη διάρκεια της μετέπειτα πορείας του.

Η πρώτη παράσταση ενός musicircus στην Ευρώπη ήταν το Musicircus στο Les Halles στο Παρίσι στις 27 Οκτωβρίου 1970, την οποία παρακολούθησαν 5000 άνθρωποι περίπου. Ανάμεσα στις παραστάσεις που συνέβησαν, έλαβαν μέρος αρκετά pop groups, ένας σόλο τσελίστας, ένας ακορντεονίστας, μια αντρική χορωδία που εκτελούσε αναγεννησιακά μανδριγάλια, μια ορχήστρα πνευστών, ένα τρίο Jazz μουσικής κτλ. Επίσης, συμμετείχαν αρκετά μέλη του κοινού με δικές τους παραστάσεις[74].

Σύμφωνα με το W. Fetterman, το μεγαλύτερο Musicircus του Cage της δεκαετίας του 1970, ήταν το *Renga with Apartment House 1776,* το οποίο διαφέρει αρκετά σπό την αρχική ιδέα του Cage για το Musicircus, καθώς πρόκειται για γραπτό έργο με παρτιτούρα το οποίο προορίζεται ώς αυτόνομο έργο για αίθουσες συναυλιών. Στο *Renga with Apartment House 1776* συμμετείχαν ορχήστρες από τη Βοστώνη, το Σικάγο, το Κλήβελαντ, το Λος Άντζελες, την Νέα Υόρκη και τη Φιλαδέλφεια σε μνήμη της 200ης επετείου των Ηνωμένων Πολιτειών το 1976. Το Renga, περιέχει μία παρτιτούρα μαέστρου και 78 μέρη με σχέδια του Henry David Thoreau. Το Apartment House 1776 είναι ένα σώμα υλικού για την υπόλοιπη ορχήστρα και τέσσερις φωνές,

---

[73] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*,139
[74] ό.π. 142-143

αναπαριστώντας με τον τρόπο αυτό τη ζωή των ανθρώπων εκεί πρίν 200 χρόνια.[75]

Το *Renga with Apartment House 1776* σε σχέση με τα άλλα Musicircuses του Cage διαφέρει σε μεγάλο βαθμό καθώς είναι αρκετά συγκεκριμένες οι δράσεις οι οποίες πραγματοποιούνται. Δε συμπεριλαμβάνει πολλαπλά μέσα αλλά επαγγελματικές ορχήστρες και φωνές. Παρόλο που το τελικό αποτέλεσμα είναι απροσδιόριστό και η διάρκεια και ο αριθμός των εκτελεστών μεγάλος (πιθανοί λόγοι για τους οποίους ο Fetterman το εντάσσει στο είδος του Musicircus), δεν θα μπορούσε να ενταχθεί στα πλαίσια αυτής της εργασίας στα πολυμεσικά δρώμενα ευρείας κλίμακας. Ωστόσο κρίθηκε άξιο αναφοράς καθώς απότελεί σημαντικό βήμα στην ιστορική εξέλιξη του είδους του Musicircus και προς την επόμενη δεκαετία.

Το *House Full of Music,* αποτελεί για τον Fetterman ένα είδος Musicircus. Το *House Full of Music* παρουσιάστηκε στο Ubersee Museum στη Βρέμη, Γερμανία, το Μάιο του 1982. Οι ανέκδοτες σημειώσεις του Cage φαίνονται να είναι ατελείς, αλλά περιέχουν ένα σχέδιο δαπέδου τριών ορόφων του κτηρίου, μια σημείωση για τις τοποθεσίες 64 διαφορετικών μικροφώνων και σημειώσεις που αφορούν τις έξι κατηγορίες των μουσικών εκτελεστών -1. παιδιά 6-9 ετών, 2. διάφορα οργανικά σύνολα που παίζουν ιστορική μουσική από την αναγέννηση εώς το παρόν, 3. μουσική δωματίου διαφόρων στύλ, 4. έργα για σόλο και ντουέτα, 5. ορχηστρικά έργα, 6. Jazz, pop και folklore έργα. Το *House Full of Music* παρουσιάστηκε από τις 8:30 ως τις 11:00 μ.μ, και περιείχε περισσότερο παραδοσιακή μουσική της Γερμανίας, συμπεριλαμβανομένων και λαϊκών μελωδιών και συνθέσεις των Bach, Beethoven, Brahms, Haydn και Mozart[76]. Για το λόγο αυτό, έχει άμεση σχέση με την ιστορία της μουσικής, καθώς δεν απορρίπτει τα στοιχεία του παρελθόντος αλλά τα εντάσει με διαφορετικό τρόπο σε ένα δρώμενο[77].

Μια παρόμοια δουλειά με αυτήν είναι και το *Music Circus for Children of Torino,* το οποίο παρουσιάστηκε στο Τορίνο της Ιταλίας στις 19 Μαϊου το 1984. Σύμφωνα με τις ανέκδοτες σημειώσεις του Cage, παρουσιάστηκε από 41 παιδία

---

[75] John Cage, "Notes on Compositions III (1950-63)" στο *John Cage: Writer, selected texts,* ed. Richard Kostelanetz, 103-104. (New York: Cooper Square Press, 2000).
[76] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 145-146
[77] ό.π.

ηλικίας πέντε έως έντεκα ετών, τα οποία τραγουδούσαν τραγούδια όπως τα jingle Bells, Frere Jacques, L' ABC, ιταλικά και σχολικά τραγούδια.[78]

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80, το musicircus εξελίχθηκε όχι τόσο σε ένα φεστιβάλ παγκόσμιας μουσικής, όσο σε μια αναδρομή της ιστορικής απόδοσης του Cage στη μουσική σύνθεση. Μεμονωμένες και ταυτόχρονες εκτελέσεις έργων του Cage που έλαβαν χώρα στο Λονδίνο στις 28-30 Μαΐου 1982 κατά τη διάρκεια του Almeida Festival, βιντεοσκοπήθηκαν και εκδόθηκαν με τον τίτλο *John Cage: A Music Circus.* Ο σκηνοθέτης Peter Greenway δεν επικεντρώθηκε σε κάποια συγκεκριμένη στιγμή κατά τη διάρκεια των διαφόρων εκτελέσεων και πρόκειται για την καλύτερη audio-visual καταγραφή ενός τυπικού musicircus.

Το σπουδαιότερο μεγάλης κλίμακας musicircus της δεκαετίας του '80 ήταν το musicircus της 12ης Σεπτεμβρίου 1987, στο Embassy Theatre του Los Angeles. Περιελάμβανε διαφάνειες σχεδίων του Thoreau και εκτελέσεις διαφόρων έργων του Cage, που συνέθεσε από το '30 μέχρι και το 1987. Ο Cage επίσης, διάβαζε το Empty Words και η M. C. Richards απήγγειλε ποίησή της. Ολόκληρη η παράσταση διήρκησε τρεις ώρες. Η M. C. Richards θυμάται οτι απήγγειλε ένα από τα ποιήματά της κατά τη διάρκεια των πρώτων λεπτών της παράστασης κι έπειτα πέρασε τον εναπομείνοντα χρόνο παρατηρώντας τις υπόλοιπες παραστάσεις. Σημειώνει επίσης, πως η εμπειρία της στο Musicircus του 1987 ήταν παρόμοια με εκείνη του Untitled Event στο Black Mountain College το 1952.

Το τελευταίο μεγάλο Musicircus που διοργανώθηκε από τον Cage ήταν στο Standford University, στις 29 Ιανουαρίου του 1992. Παρευρέθηκαν 1000-2000 άτομα. Στους καλλιτέχνες περιλαμβάνονταν μια ομάδα κρουστών της Ιάβας, μια ομάδα κρουστών Sufi, μια ομάδα εκτελεστών γρηγοριανού μέλους, ένα παιδικό rap-group, οργανοπαίχτες γκάιντας από τα Βαλκάνια, έναν ψάλτη από τη συναγωγή του Bay Area και τον Martin Yan από το τηλεοπτικό σόου 'Yan can Cook', ο οποίος ψιλόκοβε και μαγείρευε λαχανικά με μικρόφωνα. Ο Cage έκανε μια ζωντανή εμφάνιση και βιντεοσκόπησε την απαγγελία του Muoyce. Η παράσταση διήρκησε τρεις ώρες και είχαν ανατεθεί στους εκτελεστές τυχαία καθορισμένα χρονικά περιθώρια και θέσεις.

[78] ό.π. 146

ηλικίας πέντε έως έντεκα ετών, τα οποία τραγουδούσαν τραγούδια όπως τα jingle Bells, Frere Jacques, L' ABC, ιταλικά και σχολικά τραγούδια.[78]

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80, το musicircus εξελίχθηκε όχι τόσο σε ένα φεστιβάλ παγκόσμιας μουσικής, όσο σε μια αναδρομή της ιστορικής απόδοσης του Cage στη μουσική σύνθεση. Μεμονωμένες και ταυτόχρονες εκτελέσεις έργων του Cage που έλαβαν χώρα στο Λονδίνο στις 28-30 Μαϊου 1982 κατά τη διάρκεια του Almeida Festival, βιντεοσκοπήθηκαν και εκδόθηκαν με τον τίτλο *John Cage: A Music Circus.* Ο σκηνοθέτης Peter Greenway δεν επικεντρώθηκε σε κάποια συγκεκριμένη στιγμή κατά τη διάρκεια των διαφόρων εκτελέσεων και πρόκειται για την καλύτερη audio-visual καταγραφή ενός τυπικού musicircus.

Το σπουδαιότερο μεγάλης κλίμακας musicircus της δεκαετίας του '80 ήταν το musicircus της 12ης Σεπτεμβρίου 1987, στο Embassy Theatre του Los Angeles. Περιελάμβανε διαφάνειες σχεδίων του Thoreau και εκτελέσεις διαφόρων έργων του Cage, που συνέθεσε από το '30 μέχρι και το 1987. Ο Cage επίσης, διάβαζε το Empty Words και η M. C. Richards απήγγειλε ποίησή της. Ολόκληρη η παράσταση διήρκησε τρεις ώρες. Η M. C. Richards θυμάται οτι απήγγειλε ένα από τα ποιήματά της κατά τη διάρκεια των πρώτων λεπτών της παράστασης κι έπειτα πέρασε τον εναπομείνοντα χρόνο παρατηρώντας τις υπόλοιπες παραστάσεις. Σημειώνει επίσης, πως η εμπειρία της στο Musicircus του 1987 ήταν παρόμοια με εκείνη του Untitled Event στο Black Mountain College το 1952.

Το τελευταίο μεγάλο Musicircus που διοργανώθηκε από τον Cage ήταν στο Standford University, στις 29 Ιανουαρίου του 1992. Παρευρέθηκαν 1000-2000 άτομα. Στους καλλιτέχνες περιλαμβάνονταν μια ομάδα κρουστών της Ιάβας, μια ομάδα κρουστών Sufi, μια ομάδα εκτελεστών γρηγοριανού μέλους, ένα παιδικό rap-group, οργανοπαίχτες γκάιντας από τα Βαλκάνια, έναν ψάλτη από τη συναγωγή του Bay Area και τον Martin Yan από το τηλεοπτικό σόου 'Yan can Cook', ο οποίος ψιλόκοβε και μαγείρευε λαχανικά με μικρόφωνα. Ο Cage έκανε μια ζωντανή εμφάνιση και βιντεοσκόπησε την απαγγελία του Muoyce. Η παράσταση διήρκησε τρεις ώρες και είχαν ανατεθεί στους εκτελεστές τυχαία καθορισμένα χρονικά περιθώρια και θέσεις.

[78] ό.π. 146

Ο Charles Junkerman στον οποίο απευθύνθηκε ο Cage για να κάνει το εν λόγω Musicircus, γράφει:

«Λαμβάνοντας όλα υπ' όψην, το Musicircus φάνταζε για τους εκτελεστές και τους θεατές σαν ένα απόλυτα πειστικό μοντέλο μιας αναρχικής κοινωνίας. Με δεδομένη τη δημοκρατική συνεισφορά του χώρου και του χρόνου (μέσω τυχαίων διαδικασιών), την άρνηση (παροχής) χρημάτων (για είσοδο ή επαγγελματικών μισθών) και τους απελευθερωμένους ήχους, πολλοί συμμετέχοντες θεώρησαν οτι η παράσταση προσέγγισε το ιδανικό ιδεώδες του Cage, δηλαδή, «μια τέχνη μέσα στην οποία μπορείς να ζείς». Δεν υπάρχει κέντρο βάρους, ή τουλάχιστον δε θα υπήρχε εάν ο ίδιος ο Cage έμενε στη Νέα Υόρκη. Όμως εκεί ήταν: ο ασκητής/ο πατριάρχης/ο παλαίμαχος πολιτικός της avant-garde, και η παρουσία του έμοιαζε να προσανατολίζει την τυχαία διασκορπισμένη κοινωνική ενέργεια, να συγκεντρώνει σκόπιμα αυτό το ασυγκέντρωτο γεγονός»[79].

Το Musicircus ως ένα είδος των θεατρικών δρώμενων του Cage, υπήρξε μια πρακτική επίδειξη αναρχικού διαχωρισμού και αλληλεπίδρασης, της περιβαλλοντικής χρήσης του ήχου και των οπτικών μέσων σε διάταξη μεγάλης κλίμακας, και της σχετικής ασημαντότητας του να έχεις μια παρτιτούρα από την οποία θα δημιουργήσεις μια παράσταση.

Η εξέλιξη στο είδος του Musicircus συναντάται και μετά τις δεκαετίες του '50 και '60. Τη δεκαετία του 1970 η εξέλιξη του είδους του Musicircus διαφαίνεται και στο δρώμενο με τίτλο "_,__circus on _". Το "Roaratorio: an Irish circus on Finnegans Wake" είναι μια πραγματοποίηση του δρώμενου "_,__circus on _".

Το πρώτο κενό στον τίτλο του έργου "_,__circus on _" είναι ο τίτλος της πραγματοποίησής του (πχ. Roaratorio). Το δεύτερο και το τρίτο ένα άρθρο και ένα ουσιαστικό (πχ. 'an Irish'). Το τελευταίο κενό είναι ο τίτλος του βιβλίου από το οποίο σχεδιάζεται (πχ. 'Finnegans Wake). Η εκδοθείσα παρτιτούρα του έργου αποτελείται από τέσσερα, μιας όψης φύλλα: το πρώτο είναι η σελίδα του τίτλου και οι άλλες τρεις περιέχουν οδηγίες για το πώς να μεταφράσεις ένα βιβλίο σε παράσταση. Το 1979 ο Cage το πραγματοποίησε με τον τίτλο "Roaratorio".

Το Roratorio: an Irish circus on Finnegans Wake είναι μια πραγματοποίηση του έργου _,__ circus on _ και δεν αποτελεί ξεχωριστή σύνθεση.

[79] ό.π. 147

Ο Charles Junkerman στον οποίο απευθύνθηκε ο Cage για να κάνει το εν λόγω Musicircus, γράφει:

«Λαμβάνοντας όλα υπ' όψην, το Musicircus φάνταζε για τους εκτελεστές και τους θεατές σαν ένα απόλυτα πειστικό μοντέλο μιας αναρχικής κοινωνίας. Με δεδομένη τη δημοκρατική συνεισφορά του χώρου και του χρόνου (μέσω τυχαίων διαδικασιών), την άρνηση (παροχής) χρημάτων (για είσοδο ή επαγγελματικών μισθών) και τους απελευθερωμένους ήχους, πολλοί συμμετέχοντες θεώρησαν οτι η παράσταση προσέγγισε το ιδανικό ιδεώδες του Cage, δηλαδή, «μια τέχνη μέσα στην οποία μπορείς να ζείς». Δεν υπάρχει κέντρο βάρους, ή τουλάχιστον δε θα υπήρχε εάν ο ίδιος ο Cage έμενε στη Νέα Υόρκη. Όμως εκεί ήταν: ο ασκητής/ο πατριάρχης/ο παλαίμαχος πολιτικός της avant-garde, και η παρουσία του έμοιαζε να προσανατολίζει την τυχαία διασκορπισμένη κοινωνική ενέργεια, να συγκεντρώνει σκόπιμα αυτό το ασυγκέντρωτο γεγονός»[79].

Το Musicircus ως ένα είδος των θεατρικών δρώμενων του Cage, υπήρξε μια πρακτική επίδειξη αναρχικού διαχωρισμού και αλληλεπίδρασης, της περιβαλλοντικής χρήσης του ήχου και των οπτικών μέσων σε διάταξη μεγάλης κλίμακας, και της σχετικής ασημαντότητας του να έχεις μια παρτιτούρα από την οποία θα δημιουργήσεις μια παράσταση.

Η εξέλιξη στο είδος του Musicircus συναντάται και μετά τις δεκαετίες του '50 και '60. Τη δεκαετία του 1970 η εξέλιξη του είδους του Musicircus διαφαίνεται και στο δρώμενο με τίτλο "_,__circus on _". Το "Roaratorio: an Irish circus on Finnegans Wake" είναι μια πραγματοποίηση του δρώμενου "_,__circus on _".

Το πρώτο κενό στον τίτλο του έργου "_,__circus on _" είναι ο τίτλος της πραγματοποίησής του (πχ. Roaratorio). Το δεύτερο και το τρίτο ένα άρθρο και ένα ουσιαστικό (πχ. 'an Irish'). Το τελευταίο κενό είναι ο τίτλος του βιβλίου από το οποίο σχεδιάζεται (πχ. 'Finnegans Wake). Η εκδοθείσα παρτιτούρα του έργου αποτελείται από τέσσερα, μιας όψης φύλλα: το πρώτο είναι η σελίδα του τίτλου και οι άλλες τρεις περιέχουν οδηγίες για το πώς να μεταφράσεις ένα βιβλίο σε παράσταση. Το 1979 ο Cage το πραγματοποίησε με τον τίτλο "Roaratorio".

Το Roratorio: an Irish circus on Finnegans Wake είναι μια πραγματοποίηση του έργου _,__ circus on _ και δεν αποτελεί ξεχωριστή σύνθεση.

[79] ό.π. 147

Η παράσταση του έργου έγινε στις 22 Οκτωβρίου του 1979 στις 20:15 μ.μ., στο WDR3 Hörspielstudio, στην Κολωνία της Γερμανίας και η διαρκειά του ήταν 60'. Συμμετείχαν οι: John Cage ως ομιλητής, Paddy Glackin (βιολί), Peadar Mercier (bodrhan), Joe Heaney (φωνή), Mel Mercier (bodrhan), Matt Malloy (φλάουτο) και Seamus Ennis (Uillean-pipes). Το έργο αποτελείται από την ανάγνωση του κειμένου Writing for the Second Time through Finnegans Wake του John Cage (ερμηνευμένο από τον ίδιο), Ιρλανδικές μπαλάντες, χορούς (jig) και οργανική μουσική παιγμένη από τους οργανοπαίχτες που προαναφέρθηκαν, και κασσέτες που συμπεριλαμβάνουν ένα κολάζ ήχων όπως αναφέρονται στο Finnegans Wake του James Joyce.

Ο Cage διάβαζε σειρές του κειμένου οι οποίες είχαν επιλεχθεί έτσι ώστε να σχηματίζουν το μεσόστιχο "JAMES JOYCE" ξανά και ξανά. Τα ακριβή αποσπάσματα του βιβλίου επιλέχθηκαν με μία διαδικασία η οποία συνδίαζε αυθαίρετα κανόνες με στοιχεία καλλιτεχνικής προτίμησης, κατασκευάζοντας με τον τρόπο αυτό μια μοναδική σύνοψη ολόκληρου του μυθιστορήματος.

Χρησιμοποιώντας το πρόγραμμα IC, ο Cage προσδιόρισε 2293 ήχους που απεικονίζουν τοποθεσίες και θορύβους που εμφανίζονται στο Finnegans Wake, όλοι ηχογραφημένοι στις τοποθεσίες που αναφέρονται στο βιβλίο. Υπάρχουν δεκαπέντε κατηγορίες ήχων: βροντές, μπουμπουνητά, ήχους σεισμού- γέλια και κλάματα- δυνατούς ήχους φωνής (κραυγές, κτλ) – μουσικών οργάνων- ήχους κουδουνιού, ρολογιών, καμπάνες- όπλα, εκρήξεις- στριγκλιές- ζώα και πουλιά- μουσική (οργανική και φωνητική)- ήχους νερού κτλ.

Η Ιρλανδική παραδοσιακή μουσική, παιζόταν σε διάφορες χρονικές στιγμές και με διαφορετικές εντάσεις κατασκευάζοντας ένα τεχνητό περιβάλλον.

Η πραγματοποίηση έγινε σε συνεργασία με τον John David Fulleman. Το 1979 ο Cage έλαβε το Karl- Sczuka Prize για το έργο αυτό.

Το έργο αυτό είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα πολυμεσικού δρώμενου κάτι που δείχνει την εξέλιξη του είδους και κατά την δεκαετία του 1970.

3.2. Απροσδιόριστα δρώμενα/ ορισμός του χρονικού πλαισίου- δράσης- μέσων από τους εκτελεστές.

Στην υποενότητα αυτή μελετώνται τα δρώμενα ευρείας κλίμακας για μεγάλο αριθμό εκτελεστών/ ηχοποιητικών μέσων όπου το χρονικό πλαίσιο και η δράση ορίζονται συνήθως από τους ίδιους τους εκτελεστές. Ο προσδιορισμός τους ώς απροσδιόριστα, οφείλεται στο γεγονός οτι πολλές παράμετροι ορίζονται από τους εκτελεστές και όχι από το συνθέτη ή κάποιον εξωτερικό δειυθύνοντα.

3.2.1 Variations I και Variations II

Στη συνέχεια θα εξεταστεί η σειρά των οκτώ *Variations* που γράφτηκαν μεταξύ 1958 και 1967. Στα *Variations I* (1958) και *Variations II* (1960) χρησιμοποιείται απροσδιόριστη σημειογραφία παρόμοια με τα διάφανα τετράγωνα των πέντε μη παράλληλων γραμμών στο *Music Walk* (1958). Κάθετες σχεδιάζονται στα σημεία και κατόπιν μετριούνται για να καθορίσουν τη συχνότητα, τη δομή των υπέρτονων, το πλάτος, τα συμβάντα και τη διάρκεια. Τόσο το *Variations I* όσο και το *Variations II* είναι σχεδιασμένα για οποιοδήποτε αριθμό εκτελεστών και είδος οργάνων ή ηχοποιητικών μέσων. Στα δύο αυτά έργα παρέχεται το υλικό με το οποίο ο κάθε εκτελεστής κατασκευάζει το δικό του μέρος[80]. Ο James Pritchett αναφέρει ότι αυτές οι συνθέσεις, οι δύο πρώτες σε μια σειρά οκτώ Παραλλαγών, είναι "δύο έργα όπου επεκτείνει την αρχή της απροσδιοριστίας με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο". Παρουσιάζει στη συνέχεια μια συνοπτική διάκριση μεταξύ απροσδιοριστίας και τυχαίου. Αναφέρει οτι το τυχαίο "αναφέρεται στη χρήση κάποιου είδους τυχαίας διαδικασίας στην πράξη της σύνθεσης," ενώ η απροσδιοριστία "αναφέρεται στην ικανότητα ενός κομματιού να παρουσιάζεται ουσιαστικά με διαφορετικούς τρόπους"[81]

---

[80] John Cage, "Notes on Compositions III (1950-63)", 61

[81] Richard Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A critical History of the 1960s* (New York: Assembling, 1980), 100

3.2. Απροσδιόριστα δρώμενα/ ορισμός του χρονικού πλαισίου- δράσης- μέσων από τους εκτελεστές.

Στην υποενότητα αυτή μελετώνται τα δρώμενα ευρείας κλίμακας για μεγάλο αριθμό εκτελεστών/ ηχοποιητικών μέσων όπου το χρονικό πλαίσιο και η δράση ορίζονται συνήθως από τους ίδιους τους εκτελεστές. Ο προσδιορισμός τους ώς απροσδιόριστα, οφείλεται στο γεγονός οτι πολλές παράμετροι ορίζονται από τους εκτελεστές και όχι από το συνθέτη ή κάποιον εξωτερικό δειυθύνοντα.

3.2.1 Variations I και Variations II

Στη συνέχεια θα εξεταστεί η σειρά των οκτώ V*ariations* που γράφτηκαν μεταξύ 1958 και 1967. Στα *Variations I* (1958) και *Variations II* (1960) χρησιμοποιείται απροσδιόριστη σημειογραφία παρόμοια με τα διάφανα τετράγωνα των πέντε μη παράλληλων γραμμών στο *Music Walk* (1958). Κάθετες σχεδιάζονται στα σημεία και κατόπιν μετριούνται για να καθορίσουν τη συχνότητα, τη δομή των υπέρτονων, το πλάτος, τα συμβάντα και τη διάρκεια. Τόσο το *Variations I* όσο και το *Variations II* είναι σχεδιασμένα για οποιοδήποτε αριθμό εκτελεστών και είδος οργάνων ή ηχοποιητικών μέσων. Στα δύο αυτά έργα παρέχεται το υλικό με το οποίο ο κάθε εκτελεστής κατασκευάζει το δικό του μέρος[80]. Ο James Pritchett αναφέρει ότι αυτές οι συνθέσεις, οι δύο πρώτες σε μια σειρά οκτώ Παραλλαγών, είναι "δύο έργα όπου επεκτείνει την αρχή της απροσδιοριστίας με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο". Παρουσιάζει στη συνέχεια μια συνοπτική διάκριση μεταξύ απροσδιοριστίας και τυχαίου. Αναφέρει οτι το τυχαίο "αναφέρεται στη χρήση κάποιου είδους τυχαίας διαδικασίας στην πράξη της σύνθεσης," ενώ η απροσδιοριστία "αναφέρεται στην ικανότητα ενός κομματιού να παρουσιάζεται ουσιαστικά με διαφορετικούς τρόπους"[81]

[80] John Cage, "Notes on Compositions III (1950-63)", 61
[81] Richard Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A critical History of the 1960s* (New York: Assembling, 1980), 100

3.2. Απροσδιόριστα δρώμενα/ ορισμός του χρονικού πλαισίου- δράσης- μέσων από τους εκτελεστές.

Στην υποενότητα αυτή μελετώνται τα δρώμενα ευρείας κλίμακας για μεγάλο αριθμό εκτελεστών/ ηχοποιητικών μέσων όπου το χρονικό πλαίσιο και η δράση ορίζονται συνήθως από τους ίδιους τους εκτελεστές. Ο προσδιορισμός τους ώς απροσδιόριστα, οφείλεται στο γεγονός οτι πολλές παράμετροι ορίζονται από τους εκτελεστές και όχι από το συνθέτη ή κάποιον εξωτερικό δειυθύνοντα.

3.2.1 Variations I και Variations II

Στη συνέχεια θα εξεταστεί η σειρά των οκτώ V*ariations* που γράφτηκαν μεταξύ 1958 και 1967. Στα *Variations I* (1958) και *Variations II* (1960) χρησιμοποιείται απροσδιόριστη σημειογραφία παρόμοια με τα διάφανα τετράγωνα των πέντε μη παράλληλων γραμμών στο *Music Walk* (1958). Κάθετες σχεδιάζονται στα σημεία και κατόπιν μετριούνται για να καθορίσουν τη συχνότητα, τη δομή των υπέρτονων, το πλάτος, τα συμβάντα και τη διάρκεια. Τόσο το *Variations I* όσο και το *Variations II* είναι σχεδιασμένα για οποιοδήποτε αριθμό εκτελεστών και είδος οργάνων ή ηχοποιητικών μέσων. Στα δύο αυτά έργα παρέχεται το υλικό με το οποίο ο κάθε εκτελεστής κατασκευάζει το δικό του μέρος[80]. Ο James Pritchett αναφέρει ότι αυτές οι συνθέσεις, οι δύο πρώτες σε μια σειρά οκτώ Παραλλαγών, είναι "δύο έργα όπου επεκτείνει την αρχή της απροσδιοριστίας με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο". Παρουσιάζει στη συνέχεια μια συνοπτική διάκριση μεταξύ απροσδιοριστίας και τυχαίου. Αναφέρει οτι το τυχαίο "αναφέρεται στη χρήση κάποιου είδους τυχαίας διαδικασίας στην πράξη της σύνθεσης," ενώ η απροσδιοριστία "αναφέρεται στην ικανότητα ενός κομματιού να παρουσιάζεται ουσιαστικά με διαφορετικούς τρόπους"[81]

---

[80] John Cage, "Notes on Compositions III (1950-63)", 61

[81] Richard Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A critical History of the 1960s* (New York: Assembling, 1980), 100

Και τα δύο αυτά έργα, εκτελέστηκαν για πρώτη φορά με σόλο από τον David Tudor στην Κολωνία στις 15 Ιούνη του 1960, και στο New School for Social Research, στην Νέα Υόρκη στις 24 Μάρτη του 1961.

3.2.2. Variations IV

Το *Variations IV* (1963) είναι γραμμένο για «οποιοδήποτε αριθμό εκτελεστών, οποιουσδήποτε ήχους ή συνδιασμούς ήχων οι οποίοι έχουν παραχθεί με οποιαδήποτε μέσα, με ή χωρίς άλλες δραστηριότητες». Η παρτιτούρα αποτελείται από μια διαφάνεια η οποία περιέχει εννιά τελείες και τρεις κύκλους, και μια σύντομη γραπτή οδηγία. Δεν υπάρχει χάρτης ή πλάνο για το χώρο της εκτέλεσης (performance area). Ο Cage απαριθμεί πέντε βασικούς τύπους χώρων εκτέλεσης: 1. ένα θέατρο (είτε με έναν όροφο είτε με εξώστη ή εξώστες), 2. ένα κτίριο με ένα ή περισσότερα πατώματα, 3. ένα διαμέρισμα ή σουίτα, 4. ένας κλειστός χώρος (π.χ. μια σπηλιά), ή 5. ένας εξωτερικός χώρος. Ο εκτελεστής ή οι εκτελεστές παίρνουν το πλάνο τους και τοποθετούν αποκόμματα από τη διαφάνεια πάνω του με τον ακόλουθο τρόπο: ένας κύκλος τοποθετείται οπουδήποτε στο πλάνο, και ο άλλος κύκλος και εφτά τελείες μπορεί να πέσουν είτε πάνω στο πλάνο είτε έξω απ' αυτό. Ο τρίτος κύκλος της διαφάνειας δεν χρησιμοποιείται. Κατόπιν σχεδιάζονται γραμμές από τον κύκλο που έχει τοποθετηθεί προς κάθε τελεία. Ο δεύτερος κύκλος «είναι χρησιμοποιήσημος όταν μία ή περισσότερες γραμμές που σχεδιάζονται με τον παραπάνω τρόπο τον τέμνει ή εφάπτεται σ' αυτόν». Διαφορετικές θέσεις των κύκλων και των σημείων μπορούν να γίνουν πριν ή και κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης[82].

Το σχήμα που παράγεται ως αποτέλεσμα είναι μια υπόδειξη στο χώρο για τα σημεία από όπου παράγονται οι ήχοι. Ο Cage σημειώνει ότι οι ήχοι μπορούν να παραχθούν μέσα και έξω από το συνολικό χώρο εκτέλεσης, και αυτό μπορεί να συμπεριλαμβάνει το άνοιγμα ενός παραθύρου ή μιας πόρτας ως μια δραστηριότητα η οποία παράγει ήχο. Ο χρόνος και ο χώρος δεν χρειάζεται να υπολογιστούν. Αν μια γραμμή τέμνει δύο ή περισσότερα σημεία, υποδεικνύει ήχο εν κινήσει. Οι οδηγίες της παρτιτούρας συνοπτικά συμπεριλαμβάνουν: *"Όταν*

[82]William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 125-126

Και τα δύο αυτά έργα, εκτελέστηκαν για πρώτη φορά με σόλο από τον David Tudor στην Κολωνία στις 15 Ιούνη του 1960, και στο New School for Social Research, στην Νέα Υόρκη στις 24 Μάρτη του 1961.

3.2.2. Variations IV

Το *Variations IV* (1963) είναι γραμμένο για «οποιοδήποτε αριθμό εκτελεστών, οποιουσδήποτε ήχους ή συνδιασμούς ήχων οι οποίοι έχουν παραχθεί με οποιαδήποτε μέσα, με ή χωρίς άλλες δραστηριότητες». Η παρτιτούρα αποτελείται από μια διαφάνεια η οποία περιέχει εννιά τελείες και τρεις κύκλους, και μια σύντομη γραπτή οδηγία. Δεν υπάρχει χάρτης ή πλάνο για το χώρο της εκτέλεσης (performance area). Ο Cage απαριθμεί πέντε βασικούς τύπους χώρων εκτέλεσης: 1. ένα θέατρο (είτε με έναν όροφο είτε με εξώστη ή εξώστες), 2. ένα κτίριο με ένα ή περισσότερα πατώματα, 3. ένα διαμέρισμα ή σουίτα, 4. ένας κλειστός χώρος (π.χ. μια σπηλιά), ή 5. ένας εξωτερικός χώρος. Ο εκτελεστής ή οι εκτελεστές παίρνουν το πλάνο τους και τοποθετούν αποκόμματα από τη διαφάνεια πάνω του με τον ακόλουθο τρόπο: ένας κύκλος τοποθετείται οπουδήποτε στο πλάνο, και ο άλλος κύκλος και εφτά τελείες μπορεί να πέσουν είτε πάνω στο πλάνο είτε έξω απ' αυτό. Ο τρίτος κύκλος της διαφάνειας δεν χρησιμοποιείται. Κατόπιν σχεδιάζονται γραμμές από τον κύκλο που έχει τοποθετηθεί προς κάθε τελεία. Ο δεύτερος κύκλος «είναι χρησιμοποιήσημος όταν μία ή περισσότερες γραμμές που σχεδιάζονται με τον παραπάνω τρόπο τον τέμνει ή εφάπτεται σ' αυτόν». Διαφορετικές θέσεις των κύκλων και των σημείων μπορούν να γίνουν πριν ή και κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης[82].

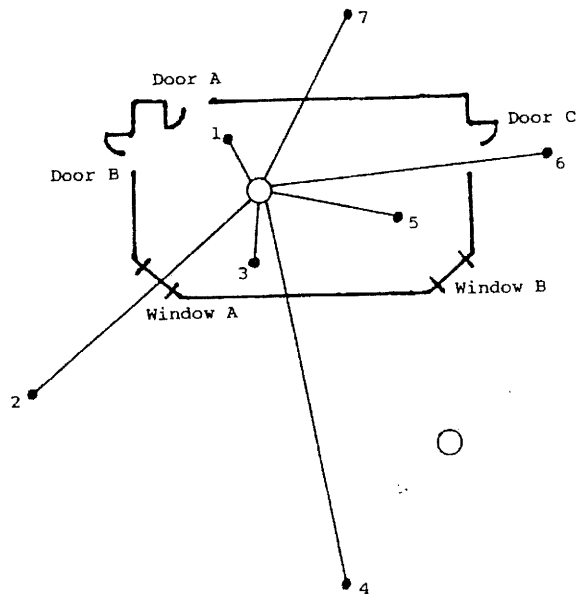
Το σχήμα που παράγεται ως αποτέλεσμα είναι μια υπόδειξη στο χώρο για τα σημεία από όπου παράγονται οι ήχοι. Ο Cage σημειώνει ότι οι ήχοι μπορούν να παραχθούν μέσα και έξω από το συνολικό χώρο εκτέλεσης, και αυτό μπορεί να συμπεριλαμβάνει το άνοιγμα ενός παραθύρου ή μιας πόρτας ως μια δραστηριότητα η οποία παράγει ήχο. Ο χρόνος και ο χώρος δεν χρειάζεται να υπολογιστούν. Αν μια γραμμή τέμνει δύο ή περισσότερα σημεία, υποδεικνύει ήχο εν κινήσει. Οι οδηγίες της παρτιτούρας συνοπτικά συμπεριλαμβάνουν: "*Όταν*

[82]William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 125-126

εκτελείται με μια άλλη δραστηριότητα η οποία έχει συγκεκριμένη χρονική διάρκεια (ή σ' ένα πρόγραμμα όπου είναι διαθέσιμο ένα ορισμένο χρονικό περιθώριο), ας είναι η εκτέλεση η συντομότερη δυνατή. Ένας εκτελεστής δεν χρειάζεται να περιοριστεί στην εκτέλεση αυτού του κομματιού. Οποιαδήποτε στιγμή μπορεί να κάνει κάτι άλλο. Και άλλοι, οι οποίοι εκτελούν κάτι άλλο την ίδια στιγμή στο ίδιο μέρος, αν είναι ελεύθεροι να το κάνουν, μπορούν να μπουν στην εκτέλεση αυτού του έργου"[83].

Ο Cage αναφέρει ότι «δεν έχει σημασία τι ήχοι παράγονται... Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι από πού προέρχονται».[84]

Ένα παράδειγμα για το πώς θα μπορούσε να είναι μια εναπόθεση των μερών της παρτιτούρας με ένα πλάνο χώρου είναι η παρακάτω εικόνα.



εικ.: σχεδιάγραμμα που δείχνει την εναπόθεση των υλικών της παρτιτούρας για το Variations IV.

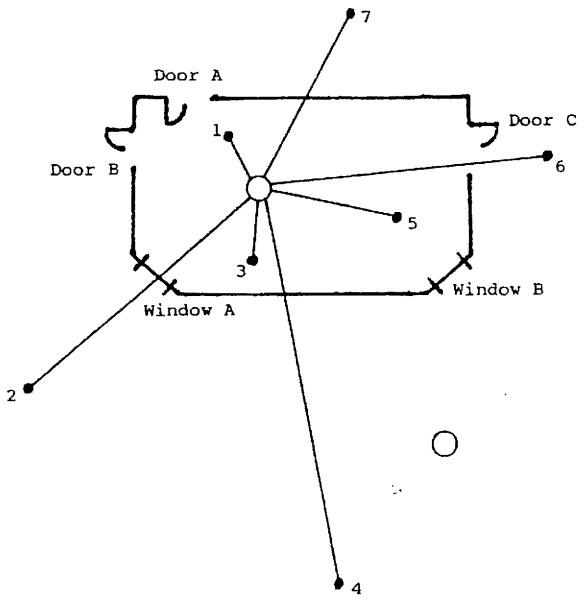
Το πλάνο αναπαριστά μια κουζίνα ενός διαμερίσματος. Σ'αυτό το παράδειγμα ο δεύτερος κύκλος δεν είναι χρησιμοποιήσιμος, και δεν υπάρχει υπόδειξη για ήχο εν κινήσει. Τα σημεία είναι αριθμημένα, παρόλο που δεν

[83] ό.π. 126
[84] Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde (Du*champ, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham), (New York: Penguin [reprint], 1976), 138

εκτελείται με μια άλλη δραστηριότητα η οποία έχει συγκεκριμένη χρονική διάρκεια (ή σ' ένα πρόγραμμα όπου είναι διαθέσιμο ένα ορισμένο χρονικό περιθώριο), ας είναι η εκτέλεση η συντομότερη δυνατή. Ένας εκτελεστής δεν χρειάζεται να περιοριστεί στην εκτέλεση αυτού του κομματιού. Οποιαδήποτε στιγμή μπορεί να κάνει κάτι άλλο. Και άλλοι, οι οποίοι εκτελούν κάτι άλλο την ίδια στιγμή στο ίδιο μέρος, αν είναι ελεύθεροι να το κάνουν, μπορούν να μπουν στην εκτέλεση αυτού του έργου"[83].

Ο Cage αναφέρει ότι «δεν έχει σημασία τι ήχοι παράγονται... Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι από πού προέρχονται».[84]

Ένα παράδειγμα για το πώς θα μπορούσε να είναι μια εναπόθεση των μερών της παρτιτούρας με ένα πλάνο χώρου είναι η παρακάτω εικόνα.



εικ.: σχεδιάγραμμα που δείχνει την εναπόθεση των υλικών της παρτιτούρας για το Variations IV.

Το πλάνο αναπαριστά μια κουζίνα ενός διαμερίσματος. Σ'αυτό το παράδειγμα ο δεύτερος κύκλος δεν είναι χρησιμοποιήσιμος, και δεν υπάρχει υπόδειξη για ήχο εν κινήσει. Τα σημεία είναι αριθμημένα, παρόλο που δεν

[83] ό.π. 126
[84] Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde (Du*champ, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham), (New York: Penguin [reprint], 1976), 138

υπάρχει υπόδειξη στην παρτιτούρα ότι αυτό πρέπει να γίνει, ούτε πρέπει αναγκαστικά κανείς να ξεκινησει από ένα σημείο και να εκτελέσει ήχους σύμφωνα ή αντίθετα με τη φορά του ρολογιού. Σ' αυτό το παράδειγμα, το σημείο 1 θα σήμαινε έναν ήχο καρέκλας, το σημείο 2 το άνοιγμα του παραθύρου Α για να ακουστούν εξωτερικοί ήχοι, το σημείο 3 θα σήμαινε ήχους νεροχύτη, το σημείο 4 είτε ήχους απο ντουλάπια κουζίνας είτε άλλη μια εκτέλεση της δράσης 3, το σημείο 5 θα σήμαινε να παίξει κανείς πάνω στα άδεια μπουκάλια και κουτάκια που κρατιούνται για επιστροφή στο κατάστημα, το σημείο 6 ήχους από τη γειτονική τουαλέτα πέρα από την πόρτα C, και το σημείο 7 θα σήμαινε να ανοίξει κανείς την πόρτα Α για να εισέλθουν στο δωμάτιο ήχοι από το χωλ. Αυτό το μάλλον απλό παράδειγμα είναι βασισμένο σε μια συγκεκριμένη κουζίνα, και δίνεται απλά και μόνο επειδή δεν υπάρχουν παραδείγματα από εναποθέσεις της παρτιτούρας σε πλάνο από δημόσιες εκτελέσεις.[85]

Το *Variations IV* έχει εκτελεστεί πολύ λίγες φορές, μάλλον λόγω της ακραίας απροσδιοριστίας της σημειογραφίας και της έλλειψης πρόθεσης από μέρους του συνθέτη για το τελικό αποτέλεσμα.

Εκτελέστηκε για πρώτη φορά από τον John Cage και τον David Tudor στη Feigen/ Palmer Gallery στο Los Angeles στις 12 Γενάρη του 1964. Η εκτέλεση είχε διάρκεια έξι ωρών. Ο Peter Yales περιγράφει την εμπειρία του από την εκτέλεση: *"...για τρεις ώρες..., ο καθένας να θέτει σε λειτουργία ένα φορητό φωνόγραφο, κασετόφωνα, και ράδιο μέσω ηχείων τοποθετημένων σε διάφορα σημεία του κτιρίου, οι μουσικές επιλογές τυχαίες, καθώς οι ακροατές περιφέρονταν"*.

Αυτή η παράσταση είναι διασωσμένη με μεγάλη ακρίβεια στη δίτομη διαφημιστική έκδοση της Everest Records που κυκλοφόρησε στα μέσα και τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Κάθε δίσκος περιέχει συνολικά 45 λεπτά αποτελούμενα από διάφορα αποσπάσματα της συνολικής διάρκειας της παράστασης. Χάνει κανείς, φυσικά, το οπτικό στοιχείο του χώρου της γκαλερί, αλλά μπορεί να ακούσει ένα κολάζ από διάφορους ήχους, που συμπεριλαμβάνουν κλάματα μωρών, αμερικάνικα λαϊκά τραγούδια, Tchaikovsky, καμπάνες εκκλησίας, ηλεκτρονικούς ήχους, ηχογραφημένα γέλια, ομιλίες στα γαλλικά και τα αγγλικά, και ήχους του ζωντανού ακροατηρίου.

[85] ό.π.127

υπάρχει υπόδειξη στην παρτιτούρα ότι αυτό πρέπει να γίνει, ούτε πρέπει αναγκαστικά κανείς να ξεκινησει από ένα σημείο και να εκτελέσει ήχους σύμφωνα ή αντίθετα με τη φορά του ρολογιού. Σ' αυτό το παράδειγμα, το σημείο 1 θα σήμαινε έναν ήχο καρέκλας, το σημείο 2 το άνοιγμα του παραθύρου Α για να ακουστούν εξωτερικοί ήχοι, το σημείο 3 θα σήμαινε ήχους νεροχύτη, το σημείο 4 είτε ήχους απο ντουλάπια κουζίνας είτε άλλη μια εκτέλεση της δράσης 3, το σημείο 5 θα σήμαινε να παίξει κανείς πάνω στα άδεια μπουκάλια και κουτάκια που κρατιούνται για επιστροφή στο κατάστημα, το σημείο 6 ήχους από τη γειτονική τουαλέτα πέρα από την πόρτα C, και το σημείο 7 θα σήμαινε να ανοίξει κανείς την πόρτα Α για να εισέλθουν στο δωμάτιο ήχοι από το χωλ. Αυτό το μάλλον απλό παράδειγμα είναι βασισμένο σε μια συγκεκριμένη κουζίνα, και δίνεται απλά και μόνο επειδή δεν υπάρχουν παραδείγματα από εναποθέσεις της παρτιτούρας σε πλάνο από δημόσιες εκτελέσεις.[85]

Το *Variations IV* έχει εκτελεστεί πολύ λίγες φορές, μάλλον λόγω της ακραίας απροσδιοριστίας της σημειογραφίας και της έλλειψης πρόθεσης από μέρους του συνθέτη για το τελικό αποτέλεσμα.

Εκτελέστηκε για πρώτη φορά από τον John Cage και τον David Tudor στη Feigen/ Palmer Gallery στο Los Angeles στις 12 Γενάρη του 1964. Η εκτέλεση είχε διάρκεια έξι ωρών. Ο Peter Yales περιγράφει την εμπειρία του από την εκτέλεση: *"...για τρεις ώρες..., ο καθένας να θέτει σε λειτουργία ένα φορητό φωνόγραφο, κασετόφωνα, και ράδιο μέσω ηχείων τοποθετημένων σε διάφορα σημεία του κτιρίου, οι μουσικές επιλογές τυχαίες, καθώς οι ακροατές περιφέρονταν".*

Αυτή η παράσταση είναι διασωσμένη με μεγάλη ακρίβεια στη δίτομη διαφημιστική έκδοση της Everest Records που κυκλοφόρησε στα μέσα και τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Κάθε δίσκος περιέχει συνολικά 45 λεπτά αποτελούμενα από διάφορα αποσπάσματα της συνολικής διάρκειας της παράστασης. Χάνει κανείς, φυσικά, το οπτικό στοιχείο του χώρου της γκαλερί, αλλά μπορεί να ακούσει ένα κολάζ από διάφορους ήχους, που συμπεριλαμβάνουν κλάματα μωρών, αμερικάνικα λαϊκά τραγούδια, Tchaikovsky, καμπάνες εκκλησίας, ηλεκτρονικούς ήχους, ηχογραφημένα γέλια, ομιλίες στα γαλλικά και τα αγγλικά, και ήχους του ζωντανού ακροατηρίου.

[85] ό.π.127

Επίσης, το ακροατήριο προμηθεύτηκε μια σύντομη αναφορά των οδηγιών της παρτιτούρας, κι ένα φύλλο χαρτιού που περιείχε τις φόρμες προς εναπόθεση στο πλάνο του χώρου σαν πρόγραμμα. Δεν είναι γνωστό αν κάποιο από τα μέλη του κοινού έφτιαξε δικιά του παρτιτούρα και εκτέλεση, παρόλο που αυτή η δυνατότητα ήταν επιτρεπτή.

Μια αρκετά διαφορετική, και περισσότερο οπτική προσέγγιση στο *Variations IV* παρουσιάστηκε από το ONCE Group στο Ann Arbor, στο Michigan, κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Ο Peter Yates περιγράφει την παράσταση των ONCE: «*Σε μια μικρή πλατφόρμα παριστανόταν μια συνέντευξη (ένας αμερικάνος συνθέτης να παίρνει συνέντευξη από έναν άλλο αμερικάνο συνθέτη), ενώ μια μαγνητοταινία με την πραγματική συνέντευξη, που την είχαν πάρει από μια εκπομπή, έπαιζε μέσω ενός απαρατήρητου μεγαφώνου. Ο συνεντευξιαζόμενος έβριζε αρκετούς από τους πιο δημοφιλείς συγχρόνους του, λέγοντας πολλά πράγματα για τις μουσικές συνθήκες και προσωπικότητες τόσο αληθή όσο και ντροπιαστικά, καθώς το μιμητικό «υπόβαθρο» μετέτρεπε το όλο σε μια παροδιακή κωμωδία, ενώ το κοινό γελούσε και με την αλήθεια και με την παροδία. Στο μεταξύ ένα κορίτσι ήταν δεμένο στην κορφή ενός μεταλλικού στύλου. Κροτίδες εκρήγνηντο, μια μηχανή έτρεχε έξω από μια ανοιχτή πόρτα. Ένας άντρας εμφανίστηκε, αφηρημένος και κρατώντας μια μπαγκέτα διεύθυνσης, σαν να περιμένει μια ορχήστρα. Ένα κορίτσι τον πλησίασε με ένα φουλάρι, το τύλιξε γύρω απ' το λαιμό του, επέστρεψε για να ανταλλάξει τα γυαλιά του με μαύρα γυαλιά, να του δώσει ένα ακορντεόν, και τελικά να αντικαταστήσει την μπαγκέτα του με ένα λευκό μπαστούνι τυφλού με κόκκινο τελείωμα. Ο υποβιβασμένος μαέστρος οδηγήθηκε κατά μήκος του διαδρόμου, παίζοντας γκρινιάρικα το ακορντεόν του*».

Μία ακόμη παράσταση του *Variations IV* έγινε από το S.E.M. Ensemble στην Paula Cooper Gallery, στη Νέα Υόρκη στις 16 Ιουνίου του 1989. Ο διευθυντής Peter Kotik συμπεριέλαβε το έργο του Cage στο πρόγραμμα μιας αναδρομικής συναυλίας μουσικής της δεκαετίας του 1960 επειδή παρουσιάζεται τόσο σπάνια και είναι ένα από τα πρωτογενή πειραματικά έργα της περιόδου. Ο Kotik δεν έδωσε πληροφορίες για το πώς χρησιμοποίησε την παρτιτούρα, αλλά ισχυρίζεται ότι ο καθένας από τους πέντε συμμετέχοντες έφτιαξε το μέρος του

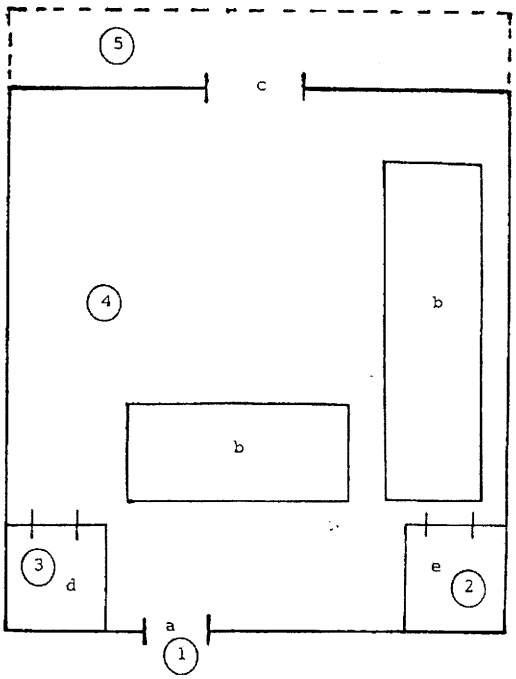
Επίσης, το ακροατήριο προμηθεύτηκε μια σύντομη αναφορά των οδηγιών της παρτιτούρας, κι ένα φύλλο χαρτιού που περιείχε τις φόρμες προς εναπόθεση στο πλάνο του χώρου σαν πρόγραμμα. Δεν είναι γνωστό αν κάποιο από τα μέλη του κοινού έφτιαξε δικιά του παρτιτούρα και εκτέλεση, παρόλο που αυτή η δυνατότητα ήταν επιτρεπτή.

Μια αρκετά διαφορετική, και περισσότερο οπτική προσέγγιση στο *Variations IV* παρουσιάστηκε από το ONCE Group στο Ann Arbor, στο Michigan, κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Ο Peter Yates περιγράφει την παράσταση των ONCE: «*Σε μια μικρή πλατφόρμα παριστανόταν μια συνέντευξη (ένας αμερικάνος συνθέτης να παίρνει συνέντευξη από έναν άλλο αμερικάνο συνθέτη), ενώ μια μαγνητοταινία με την πραγματική συνέντευξη, που την είχαν πάρει από μια εκπομπή, έπαιζε μέσω ενός απαρατήρητου μεγαφώνου. Ο συνεντευξιαζόμενος έβριζε αρκετούς από τους πιο δημοφιλείς συγχρόνους του, λέγοντας πολλά πράγματα για τις μουσικές συνθήκες και προσωπικότητες τόσο αληθή όσο και ντροπιαστικά, καθώς το μιμητικό «υπόβαθρο» μετέτρεπε το όλο σε μια παροδιακή κωμωδία, ενώ το κοινό γελούσε και με την αλήθεια και με την παροδία. Στο μεταξύ ένα κορίτσι ήταν δεμένο στην κορφή ενός μεταλλικού στύλου. Κροτίδες εκρήγνηντο, μια μηχανή έτρεχε έξω από μια ανοιχτή πόρτα. Ένας άντρας εμφανίστηκε, αφηρημένος και κρατώντας μια μπαγκέτα διεύθυνσης, σαν να περιμένει μια ορχήστρα. Ένα κορίτσι τον πλησίασε με ένα φουλάρι, το τύλιξε γύρω απ' το λαιμό του, επέστρεψε για να ανταλλάξει τα γυαλιά του με μαύρα γυαλιά, να του δώσει ένα ακορντεόν, και τελικά να αντικαταστήσει την μπαγκέτα του με ένα λευκό μπαστούνι τυφλού με κόκκινο τελείωμα. Ο υποβιβασμένος μαέστρος οδηγήθηκε κατά μήκος του διαδρόμου, παίζοντας γκρινιάρικα το ακορντεόν του*».

Μία ακόμη παράσταση του *Variations IV* έγινε από το S.E.M. Ensemble στην Paula Cooper Gallery, στη Νέα Υόρκη στις 16 Ιουνίου του 1989. Ο διευθυντής Peter Kotik συμπεριέλαβε το έργο του Cage στο πρόγραμμα μιας αναδρομικής συναυλίας μουσικής της δεκαετίας του 1960 επειδή παρουσιάζεται τόσο σπάνια και είναι ένα από τα πρωτογενή πειραματικά έργα της περιόδου. Ο Kotik δεν έδωσε πληροφορίες για το πώς χρησιμοποίησε την παρτιτούρα, αλλά ισχυρίζεται ότι ο καθένας από τους πέντε συμμετέχοντες έφτιαξε το μέρος του

ανεξάρτητα από τους άλλους, και μετά αντιμετώπισε το περιεχόμενο σαν να πρόκειται για αυτοσχεδιασμό.

Η παράσταση του S.E.M. είχε διάρκεια τριάντα λεπτών, που είναι η διάρκεια που συμφωνήθηκε από τους πέντε συμμετέχοντες. Οι μουσικοί χρησιμοποίησαν παραδοσιακά πνευστά όργανα (φλάουτο, τρομπόνι και τρομπέτα), προ-ηχογραφημένους και ηλεκτρονικούς ήχους, ένα ραδιόφωνο, και τις ήδη υπάρχουσες πόρτες της γκαλερί (την είσοδο προς το δρόμο, την ντουλάπα, και την πόρτα του ασανσέρ). Ένα πλάνο του χώρου αυτής της παράστασης υπάρχει στην παρακάτω εικόνα:

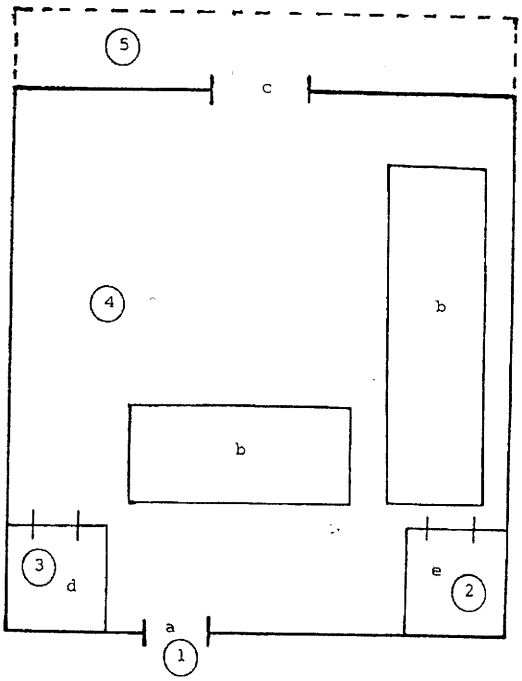


εικ.: σχεδιάγραμμα της Paula Cooper Gallery, Νέα Υόρκη, όπως χρησιμοποιήθηκε από το SEM ensemble για την παράσταση του Variations IV, στις 16 Ιουνίου 1989.

Και οι πέντε εκτελεστές βρίσκονταν στην περιοχή πίσω από την γκαλερί, αθέατοι για το κοινό τα πρώτα πέντε λεπτά. Κατόπιν μπήκαν στην περιοχή του ακροατηρίου. Οι βασικές περιοχές που χρησιμοποιήθηκαν από τους εκτελεστές υποδεικνύονται στην εικόνα που ακολουθεί, με έναν αριθμό σε κύκλο. Υπήρχαν παροδικά συμβάντα ήχου εν κινήσει, είτε περπατώντας πολύ δυνατά στο ξύλινο δάπεδο, ή περπατώντας αργά παίζοντας ένα πνευστό όργανο. Η παράσταση τέλειωσε με όλους τους συμμετέχοντες σε διαφορετικά σημεία της γκαλερί.

ανεξάρτητα από τους άλλους, και μετά αντιμετώπισε το περιεχόμενο σαν να πρόκειται για αυτοσχεδιασμό.

Η παράσταση του S.E.M. είχε διάρκεια τριάντα λεπτών, που είναι η διάρκεια που συμφωνήθηκε από τους πέντε συμμετέχοντες. Οι μουσικοί χρησιμοποίησαν παραδοσιακά πνευστά όργανα (φλάουτο, τρομπόνι και τρομπέτα), προ-ηχογραφημένους και ηλεκτρονικούς ήχους, ένα ραδιόφωνο, και τις ήδη υπάρχουσες πόρτες της γκαλερί (την είσοδο προς το δρόμο, την ντουλάπα, και την πόρτα του ασανσέρ). Ένα πλάνο του χώρου αυτής της παράστασης υπάρχει στην παρακάτω εικόνα:



εικ.: σχεδιάγραμμα της Paula Cooper Gallery, Νέα Υόρκη, όπως χρησιμοποιήθηκε από το SEM ensemble για την παράσταση του Variations IV, στις 16 Ιουνίου 1989.

Και οι πέντε εκτελεστές βρίσκονταν στην περιοχή πίσω από την γκαλερί, αθέατοι για το κοινό τα πρώτα πέντε λεπτά. Κατόπιν μπήκαν στην περιοχή του ακροατηρίου. Οι βασικές περιοχές που χρησιμοποιήθηκαν από τους εκτελεστές υποδεικνύονται στην εικόνα που ακολουθεί, με έναν αριθμό σε κύκλο. Υπήρχαν παροδικά συμβάντα ήχου εν κινήσει, είτε περπατώντας πολύ δυνατά στο ξύλινο δάπεδο, ή περπατώντας αργά παίζοντας ένα πνευστό όργανο. Η παράσταση τέλειωσε με όλους τους συμμετέχοντες σε διαφορετικά σημεία της γκαλερί.

Ο Salzman σε μία κριτική του τον Μάιο του 1969 για το έργο Variations IV του Cage αναφέρει: "Αυτός είναι ο κόσμος που μας προσφέρει η τεχνολογία: άμεση επικοινωνία με ολόκληρο τον εμπειρικό κόσμο, συμπεριλαμβάνοντας την πλήρη μουσική έκφραση του ρεύματος και ολόκληρο το πιθάνον ακουστικό σύμπαν"[86].

3.2.3. Variations V

Η πλήρης ανατροπή στη σχέση παρτιτούρας- εκτέλεσης συναντάται στο *Variations V,* που σημειώθηκε σε παρτιτούρα κατά τον Σεπτέμβρη- Οκτώβρη του 1965, μετά την πρώτη παράσταση στο Licoln Center, στη Νέα Υόρκη, στις 23 Ιουλίου του 1965. Η μη σημειωμένη σε παρτιτούρα συνεργασία, περιλάμβανε χορογραφία από τον Merce Cunnigham στην οποία συμμετείχε ο ίδιος, η Carolyn Brown, η Barbara Lloyd, η Sandra Neels, ο Albert Reid, ο Peter Saul κι ο Gus Solomons, ηλεκτρονικές συσκευές από τον Robert Moog, ταινίες από τον Stan VanDerBeek και παραμορφωμένες τηλεοπτικές εικόνες από τον Nam June Paik, φωτισμό από τον Beverly Emmons, τους μουσικούς John Cage, David Tudor, Malcolm Goldstein, Frederick Lieberman, και James Tenney, και τον Billy Klüver ως τεχνικό σύμβουλος. Ο Cage έφτιαξε ηχογραφήσεις σε μαγνητοταινία, και ο Max Mathews σχεδίασε ένα μίκτη για να ελέγχει την ένταση, τον τόνο, και την κατανομή του ήχου ανάμεσα στα έξι ηχεία.

Το ηχητικό σύστημα είχε σχεδιαστεί για να μεγιστοποιεί τη διάδραση ανάμεσα στα στοιχεία της παραγωγής. Για παράδειγμα, εκτός από τη χρήση των tape recorders, ραδιοφώνων και ταλαντωτών, λαμβάνονταν ήχοι μέσω των μικροφώνων επαφής τα οποία είχαν τοποθετηθεί σε αντικείμενα τα οποία οι χορευτές χρησιμοποιούσαν κατά τη διάρκεια του χορού για να ακουμπούν- όπως τραπέζι και καρέκλες. Έτσι η δράση των χορευτών μπορούσε να μετατραπεί μέσω της ενίσχυσης σε ένα ηχητικό σήμα το οποίο εισέρχεται στο μουσικό σύστημα. Επίσης, 12 κεραίες και ένας αριθμός φωτοηλεκτρικών κυττάρων είχαν τοποθετηθεί στη σκηνή. Η εγγύτητα των χορευτών στις κεραίες και η διάδρασή τους με το φωτισμό επηρέαζε τα ηχητικά γεγονότα. Με ένα

[86] Richard Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A critical Hisotry of the 1960s*, 100

τέτοιο σχεδιασμό τεχνολογικού συστήματος, ο Cage, διασταύρωσε τη μία τέχνη με την άλλη δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό μία πολύπλοκη εμπειρία.[87]

Ο Billy Klüver περιγράφει την παράσταση: *"Οι πηγές του ήχου για το* Variations V *ήταν σύντομες- ραδιοφωνα και μαγνητοταινίες τέτοιων πραγμάτων όπως μια ηχογράφηση από μια κανονική απορρόφηση της κουζίνας, ένας ήχος που άρεσε πολύ στον Cage, σύμφωνα με τον Tudor. Στα Bell Labs τοποθετήσαμε δέκα φωτοκύτταρα μαζί, τα οποία ενεργοποιούσαν διακόπτες που ενεργοποιούσαν ή απενεργοποιούσαν τον ήχο. Ήταν τοποθετημένα γύρω στις άκρες της σκηνής. Όταν οι χορευτές περνούσαν μπροστά τους, ήχοι ενεργοποιούνταν ή απενεργοποιούνταν. Ο Robert Moog συνέβαλε επίσης με δέκα κεραίες χώρου που ενεργοποιούνταν όταν οι χορευτές περνούσαν κοντά τους. Ο εξοπλισμός στήθηκε στο πίσω μέρος της σκηνής, πίσω από τους χορευτές και όλοι δούλεψαν εκεί κατά τη διάρκεια της παράστασης. Στον τοίχο πίσω από μας προβάλλονταν ταινίες από τον Stan VanDerBeek και τον Nam June Paik".*

Μια πενηντάλεπτη ασπρόμαυρη ηχητική ταινία από το *Variations V* δημιουργήθηκε το 1966 από το Studio Hamburg στη Γερμανία, και είναι διαθέσιμη από το Merce Cunningham Dance Foundation. Εκτός από τεχνικές λήψης όπως κοντινά πλάνα, dissolves και μοντάζ, η μεγαλύτερη διαφορά της ταινίας από την ζωντανή παράσταση είναι ότι οι μουσικοί είναι τοποθετημένοι μπροστά από τους χορευτές αντί πίσω από αυτούς. Η χορογραφία περιλαμβάνει πολλές μη χορευτικές δραστηριότητες, όπως τον Merce Cunningham να φυτέυει ένα φυτό, και την Carolyn Brown να το ξεριζώνει, και τον Merce Cunningham να κάνει ποδήλατο γύρω από τους ηλεκτρονικούς στύλους. Οι εικόνες που προβάλλονταν περιλαμβάνουν ένα μικρό απόσπασμα από την ταινία *Brown Yesterday* (1950) με την Judy Holiday και τον Broderick Crawford, κάποια αποσπάσματα διαφημίσεων καφέ ή Pan Am, και μερικές σύντομες σκηνές από τα, φτιαγμένα για τηλεόραση, κινούμενα σχέδια των αρχών της δεκαετίας του 1960 *The King and Odie.* Η μουσική είναι κυρίως ήχοι από ραδιόφωνο ή ηλεκτρονικοί, με παροδικά αποσπάσματα από το κλασικό ρεπερτόριο του πιάνου.

---

[87] James Pritchett, *The Music of John Cage* (Cambridge: CUP, 1993), 153

Η παρτιτούρα του Cage, μεταγενέστερη της παράστασης, περιέχει μια λίστα των συμμετεχόντων, και μερικές γραπτές σημειώσεις και σκέψεις. Χαρακτηριστικά παραδείγματα περιλαμβάνουν:

[Παράσταση χωρίς παρτιτούρα και πάρτες.
Εκτέλεσε σε πίνακες ελέγχου στο ρόλο
ενός ερευνητή.

Διακοπτόμενα.

Δέξου την απώλεια, την ανάδραση κτλ.

Ασχετικότητα.

Καθώς ο χορός τελειώνει, κλείσε τους ενισχυτές (αν,
είναι αναγκαίο λόγω της απώλειας).

Μη- συγκεντρωμένος.

Δραπέτευσε από τη στασιμότητα.]

[Performance without score or parts.
Perform at control panels in the role
of research worker.

Intermittent.

Accept leakage, feedback, etc.

Irrelevance.

Η παρτιτούρα του Cage, μεταγενέστερη της παράστασης, περιέχει μια λίστα των συμμετεχόντων, και μερικές γραπτές σημειώσεις και σκέψεις. Χαρακτηριστικά παραδείγματα περιλαμβάνουν:

[Παράσταση χωρίς παρτιτούρα και πάρτες.
Εκτέλεσε σε πίνακες ελέγχου στο ρόλο
ενός ερευνητή.

Διακοπτόμενα.

Δέξου την απώλεια, την ανάδραση κτλ.

Ασχετικότητα.

Καθώς ο χορός τελειώνει, κλείσε τους ενισχυτές (αν,
είναι αναγκαίο λόγω της απώλειας).

Μη- συγκεντρωμένος.

Δραπέτευσε από τη στασιμότητα.]

[Performance without score or parts.
Perform at control panels in the role
of research worker.

Intermittent.

Accept leakage, feedback, etc.

Irrelevance.

As dance ends, turn off amplifiers (if,
due to leakage, necessary).

Non-focused.

Escape Stagnation (Cage, 1965)][88]

Η παρτιτούρα λοιπόν είναι ένας πρακτικός και αισθητικός οδηγός για ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό και αλληλεπίδραση κι όχι (όπως συνήθως) μια περιγραφική σημείωση που υποδεικνύει το τι θα πρέπει να συμβεί σε μια μελλοντική παράσταση. Συνεπώς, μέσω του δρώμενου αυτού, αντανακλάται η σχέση του Cage με τον αυτοσχεδιασμό τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, κάτι το οποίο θα συζητηθεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο. Το *Variations V* είναι τόσο ανεπανάληπτο όσο το untitled event του 1952 και είναι απίθανο να αναπαραχθεί από άλλους.

3.2.4. Variations VI

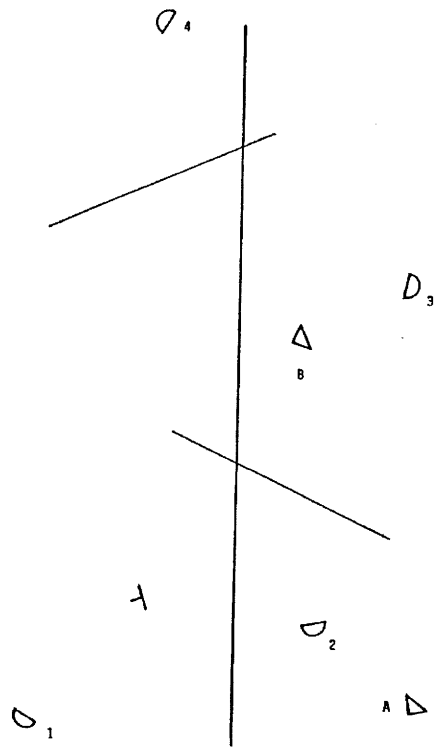
Το *Variations VI* γράφτηκε το Μάρτη του 1966. Η παρτιτούρα είναι, όπως και τα προγενέστερα έργα της σειράς, ένα παράδειγμα περίπλοκης απροσδιόριστης σημειογραφίας που έχει σχεδιαστεί για μια παράσταση από ηχεία και πηγές ήχου διασκορπισμένα στο χώρο.

Η παρτιτούρα του *Variations VI* περιέχει τέσσερα φύλλα μεγέθους από 11 ως 17 ίντσες. Το πρώτο φύλλο είναι οι οδηγίες. Το δέυτερο φύλλο είναι μια οριζόντια γραμμή τοποθετημένη κάθετα στη σελίδα, μεγέθους 12 ιντσών. Το τρίτο και το τέταρτο φύλλο είναι διαφάνειες που περιέχουν 12 ίσιες γραμμές, 38 τρίγωνα, 57 διχοτομημένες γραμμές, και 114 ημικύκλια με διάμετρο (Cage, 1966). Πρέπει κανείς να κόψει τα σχήματα των διαφανειών, και να χρησιμοποιήσει όσα περισσότερα απαιτούνται για μια παράσταση. Τα τρίγωνα αναπαριστούν τον αριθμό των ηχείων, τα ημικύκλια αναπαριστούν πηγές ήχου,

[88]William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 130

οι διχοτομημένες γραμμές το διαθέσιμο υλικό (όπως «ενισχυτές, προ-ενισχυτές, μετατροπείς και φίλτρα»), και οι ίσιες γραμμές αναπαριστούν το συνολικό αριθμό των πρακτικών συστημάτων ήχου.

Η παρακάτω εικόνα, δείχνει τη χρήση των στοιχείων της παρτιτούρας σε ένα συγκεκριμένο home stereo system.



εικ: ένα παράδειγμα παρτιτούρας υλικών του Variations VI (1966)

Υπάρχουν δύο ηχεία (δυο τρίγωνα A και B), τέσσερεις πηγές ήχου (ημικύκλια που αναπαριστούν 1. κασσετόφωνο, 2. CD player, 3. μαγνητόφωνο, και 4. ραδιόφωνο), έναν ενισχυτή (μια διχοτομημένη γραμμή) και δυο μικρές ίσιες γραμμές (σύμφωνα με τις οδηγίες, προσθέτει κανείς μια επιπλέον γραμμή στον συνολικό αριθμό των ηχητικών συστημάτων, που στο παράδειγμα είναι ένα). Ο εκτελεστής ρίχνει τον απαιτούμενο αριθμό αποκομμάτων της διαφάνειας στο φύλλο με τη μεγάλη κάθετη γραμμή. Τα σύμβολα που υπάρχουν μεταξύ των δύο κοντών ίσιων γραμμών της διαφάνειας θα χρησιμοποιηθούν για μια στιγμή στην παράσταση.

Ο Cage σημειώνει ότι: *"Ο προσανατολισμός των συγκλινόντων ίσιων γραμμών σε σχέση με τη μη διαφανη (κάθετη) γραμμή μπορεί να σημαίνει διασκορπισμό του ήχου στο χώρο."* Η παρτιτούρα δεν είναι μια προσωπική έκφραση, γιατί όπως ανέφερε ο Cage: *«Η σημειογραφία είναι μια ένδειξη για το τι πρέπει να γίνει, όχι για το τι ακούγεται ή πρέπει να ακουστεί».*

Το *Variations VI* παρουσιάτηκε για πρώτη φορά στο Sculpture Court of the Art Gallery of Toronto στις 13 Μάη 1966, και περιλάμβανε ηλεκτρονικό σχέδιο κυκλώματος, μικρόφωνα, ραδιόφωνο, μαγνητοταινία και μια τηλεόραση. Ο David Tudor σχολίασε: *"Το* Variations VI *είναι από τα απολαυστικότερα κομμάτια στην εκτέλεση. Είναι ενδιαφέρον επειδή βρίσκεσαι σε μια ελεγχόμενη κατάσταση και είναι πολύ, πολύ όμορφο, ενώ κατέληξε να είναι θεατρικό.*

Τόσο το Variations VI *όσο και* Variations VII *είναι πολύ θεατρικά. Δεν νομίζω να υπάρχει αναφορά στην εκδοθείσα παρτιτούρα για την ποσότητα του υλικού που είναι αναγκαία, αλλά η ιδέα είναι, όπως στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του Cage, η πολυπλοκότητα, και πάντα την απολάμβανα.*

Η καλύτερη εκτέλεση, νομίζω, ήταν αυτή που κάναμε ο Cage κι εγώ στην Washington στο Pan American Center. Είχαμε μια αρκετά μεγάλη αίθουσα, και πολύ εξοπλισμό, τον περισσότερο από τον οποίο είχαμε φέρει εμείς οι ίδιοι. Αποφασίσαμε να κάνουμε μια πραγματική συναυλιακή εκτέλεση, οπότε είχαμε και διάλειμμα"[89].

Παρολαυτά ο John Cage δεν θυμάται εκτελέσεις του *Variations VI* με την ίδια ευχαρίστηση:

Τελικά αποφάσισα ότι δεν το κάναμε σωστά, και το έθεσα υπόψιν του David, και είπε, λοιπόν, ο μόνος τρόπος να το κάνουμε σωστά είναι να συνεχίσουμε να το κάνουμε λάθος για να ανακαλύψουμε ποιο είναι το λάθος στις εκτελέσεις μας. Εγώ δεν ήμουν πολύ χαρούμενος με τις εκτελέσεις μας, αλλά εκείνος ήταν ευχαριστημένος. Δεν μου φαίνονταν περισσότερο περίπλοκες από αυτές με το ένα ηχητικό σύστημα. Οι παραστάσεις κρατούσαν δυο ή τρεις ώρες[90].

Η περισσότερο καταγεγραμμένη εκτέλεση του *Variations VI* ήταν αυτή στο YMHA στην 92nd Street στη Νέα Υόρκη στις 25 Φεβρουαρίου 1967. Ονομάστηκε *TV Dinner: Homage to E. A. T. (Food for Thought).* Το E. A. T.

---

[89] ό.π. 135

[90] από συνέντευξη στον William Fetterman το 1990, ό.π.

Ο Cage σημειώνει ότι: *"Ο προσανατολισμός των συγκλινόντων ίσιων γραμμών σε σχέση με τη μη διαφανη (κάθετη) γραμμή μπορεί να σημαίνει διασκορπισμό του ήχου στο χώρο."* Η παρτιτούρα δεν είναι μια προσωπική έκφραση, γιατί όπως ανέφερε ο Cage: *«Η σημειογραφία είναι μια ένδειξη για το τι πρέπει να γίνει, όχι για το τι ακούγεται ή πρέπει να ακουστεί».*

Το *Variations VI* παρουσιάτηκε για πρώτη φορά στο Sculpture Court of the Art Gallery of Toronto στις 13 Μάη 1966, και περιλάμβανε ηλεκτρονικό σχέδιο κυκλώματος, μικρόφωνα, ραδιόφωνο, μαγνητοταινία και μια τηλεόραση. Ο David Tudor σχολίασε: *"Το* Variations VI *είναι από τα απολαυστικότερα κομμάτια στην εκτέλεση. Είναι ενδιαφέρον επειδή βρίσκεσαι σε μια ελεγχόμενη κατάσταση και είναι πολύ, πολύ όμορφο, ενώ κατέληξε να είναι θεατρικό.*

Τόσο το Variations VI *όσο και* Variations VII *είναι πολύ θεατρικά. Δεν νομίζω να υπάρχει αναφορά στην εκδοθείσα παρτιτούρα για την ποσότητα του υλικού που είναι αναγκαία, αλλά η ιδέα είναι, όπως στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του Cage, η πολυπλοκότητα, και πάντα την απολάμβανα.*

Η καλύτερη εκτέλεση, νομίζω, ήταν αυτή που κάναμε ο Cage κι εγώ στην Washington στο Pan American Center. Είχαμε μια αρκετά μεγάλη αίθουσα, και πολύ εξοπλισμό, τον περισσότερο από τον οποίο είχαμε φέρει εμείς οι ίδιοι. Αποφασίσαμε να κάνουμε μια πραγματική συναυλιακή εκτέλεση, οπότε είχαμε και διάλειμμα"[89].

Παρολαυτά ο John Cage δεν θυμάται εκτελέσεις του *Variations VI* με την ίδια ευχαρίστηση:

Τελικά αποφάσισα ότι δεν το κάναμε σωστά, και το έθεσα υπόψιν του David, και είπε, λοιπόν, ο μόνος τρόπος να το κάνουμε σωστά είναι να συνεχίσουμε να το κάνουμε λάθος για να ανακαλύψουμε ποιο είναι το λάθος στις εκτελέσεις μας. Εγώ δεν ήμουν πολύ χαρούμενος με τις εκτελέσεις μας, αλλά εκείνος ήταν ευχαριστημένος. Δεν μου φαίνονταν περισσότερο περίπλοκες από αυτές με το ένα ηχητικό σύστημα. Οι παραστάσεις κρατούσαν δυο ή τρεις ώρες[90].

Η περισσότερο καταγεγραμμένη εκτέλεση του *Variations VI* ήταν αυτή στο YMHA στην 92nd Street στη Νέα Υόρκη στις 25 Φεβρουαρίου 1967. Ονομάστηκε *TV Dinner: Homage to E. A. T. (Food for Thought).* Το E. A. T.

---

[89] ό.π. 135

[90] από συνέντευξη στον William Fetterman το 1990, ό.π.

(Experiments in Art and Technology) ιδρύθηκε το 1966 για καλλιεργήσει τη διάδραση και τον πειραματισμό ανάμεσα σε καλλιτέχνες και μηχανικούς. (Klüver, Martin, και Rose το 1972).

Η παράσταση ξεκίνησε με τον Merce Cunningham να χορεύει πίσω απο ένα κινούμενο φως. Ταινίες των Len Lye και Stan VanDerBeek προβάλονταν στους τοίχους της αίθουσας. Τότε η αυλαία σηκώθηκε και αποκάλυψε περίπου δώδεκα ανθρώπους να κάθονται σ' ένα τραπέζι. Ο Billy Klüver, ένας συμμετέχων, αργότερα έγραψε: "*.....τρώγαμε ένα υπέροχο γεύμα στη σκηνή καθώς μιλούσαμε. κάθε τι ήταν καλωδιωμένο με μικρόφωνα επαφής – τα πηρούνια, τα μαχαίρια, τα πιάτα, τα ποτήρια. Ο Fred Waldhauer καθόταν στο τέλος του τραπεζιού και δούλευε το matrix switching system, που μπορούσε να βάλει οποιοδήποτε μικρόφωνο σε οποιοδήποτε κανάλι, ένα μικρόφωνο σε πολλά κανάλια, ή πολλά μικρόφωνα σε ένα κανάλι κτλ., κινώντας έτσι τους ήχους σε διαφορετικά ηχεία. Ο Stan VanDerBeek χρησιμοποίησε προβολείς τηλεόρασης για να δείξει κοντινά πλάνα από το δείπνο στους τοίχους της αίθουσας*"[91].

Ο Nicholas Cernovitch επίσης έκανε εφέ με φώτα πάνω στη σκηνή καθώς προχωρούσε το δείπνο. Ο Gary Harris, ένας άλλος συμμετέχων, θυμάται να καλύπτει τους τοίχους με άσπρο χαρτί για να διευκολύνει τις προβολές, και να δουλεύει την αυλαία. Η παράσταση διήρκησε πάνω από τρεις ώρες.

3.2.5. Variations VII

Το *Variations VII* δεν έχει παρτιτούρα, αλλά είναι παρόμοιο με το *Vaiations VI.* Ο Cage θυμάται: «Δεν νομίζω να έφτιαξα παρτιτούρα για το *Variations VII.* Η διαφορά είναι ότι λαμβάνει κανεις ήχους από μια πληθώρα αποστάσεων, μαζεύει ήχους από άλλα μέρη από αυτά που βρισκόταν»[92].

Εκτελέστηκε για πρώτη φορά από τους John Cage, David Tudor, και δυο βοηθούς, για δυο βράδια κατά τη διάρκεια του *9 Evenings* στην *69th Regiment Armory*, στη Νέα Υόρκη, τον Οκτώβρη του 1966. Το *Variations VII* έκανε χρήση 95 πηγών ήχου: 30 φώτα σκηνής με 30 φωτοκύτταρα, μια οθόνη τηλεόρασης, 6 μικρόφωνα επαφής, 20 δέκτες ραδιοφώνου, 10 γραμμές τηλεφώνου, 10

[91] ό.π. 136
[92] ό.π.

(Experiments in Art and Technology) ιδρύθηκε το 1966 για καλλιεργήσει τη διάδραση και τον πειραματισμό ανάμεσα σε καλλιτέχνες και μηχανικούς. (Klüver, Martin, και Rose το 1972).

Η παράσταση ξεκίνησε με τον Merce Cunningham να χορεύει πίσω απο ένα κινούμενο φως. Ταινίες των Len Lye και Stan VanDerBeek προβάλονταν στους τοίχους της αίθουσας. Τότε η αυλαία σηκώθηκε και αποκάλυψε περίπου δώδεκα ανθρώπους να κάθονται σ' ένα τραπέζι. Ο Billy Klüver, ένας συμμετέχων, αργότερα έγραψε: "*.....τρώγαμε ένα υπέροχο γεύμα στη σκηνή καθώς μιλούσαμε. κάθε τι ήταν καλωδιωμένο με μικρόφωνα επαφής – τα πηρούνια, τα μαχαίρια, τα πιάτα, τα ποτήρια. Ο Fred Waldhauer καθόταν στο τέλος του τραπεζιού και δούλευε το matrix switching system, που μπορούσε να βάλει οποιοδήποτε μικρόφωνο σε οποιοδήποτε κανάλι, ένα μικρόφωνο σε πολλά κανάλια, ή πολλά μικρόφωνα σε ένα κανάλι κτλ., κινώντας έτσι τους ήχους σε διαφορετικά ηχεία. Ο Stan VanDerBeek χρησιμοποίησε προβολείς τηλεόρασης για να δείξει κοντινά πλάνα από το δείπνο στους τοίχους της αίθουσας*"[91].

Ο Nicholas Cernovitch επίσης έκανε εφέ με φώτα πάνω στη σκηνή καθώς προχωρούσε το δείπνο. Ο Gary Harris, ένας άλλος συμμετέχων, θυμάται να καλύπτει τους τοίχους με άσπρο χαρτί για να διευκολύνει τις προβολές, και να δουλεύει την αυλαία. Η παράσταση διήρκησε πάνω από τρεις ώρες.

3.2.5. Variations VII

Το *Variations VII* δεν έχει παρτιτούρα, αλλά είναι παρόμοιο με το *Vaiations VI.* Ο Cage θυμάται: «Δεν νομίζω να έφτιαξα παρτιτούρα για το *Variations VII.* Η διαφορά είναι ότι λαμβάνει κανεις ήχους από μια πληθώρα αποστάσεων, μαζεύει ήχους από άλλα μέρη από αυτά που βρισκόταν»[92].

Εκτελέστηκε για πρώτη φορά από τους John Cage, David Tudor, και δυο βοηθούς, για δυο βράδια κατά τη διάρκεια του *9 Evenings* στην *69th Regiment Armory*, στη Νέα Υόρκη, τον Οκτώβρη του 1966. Το *Variations VII* έκανε χρήση 95 πηγών ήχου: 30 φώτα σκηνής με 30 φωτοκύτταρα, μια οθόνη τηλεόρασης, 6 μικρόφωνα επαφής, 20 δέκτες ραδιοφώνου, 10 γραμμές τηλεφώνου, 10

[91] ό.π. 136
[92] ό.π.

ηλεκτρονικούς ήχους, 12 ήχους μηχανής (συμπεριλαμβνομένων αποχυμωτών, blender, πλυντηρίου, και μικρόφωνο επαφής σε μπουκάλι σόδας), 2 μετρητές Geiger, και 4 ήχους σώματος (καρδιά, μυαλού, πνευμόνων και στομάχου). Όλο αυτό το διαθέσιμο υλικό ήταν δρομολογημένο μέσω 17 εξόδων ήχου.

Ο Billy Klüver, ένας τεχνικός βοηθός και συνεργάτης, θα έγραφε αργότερα:

Αυτό οδήγησε ένα μηχανικό να γράψει στις σημειώσεις του: «Μοτίβο: όλες οι ηχητικές πηγές του κόσμου». Η New York Telephone τοποθέτησε δέκα τηλεφωνικούς δέκτες σε μία έκταση κοντά στην περιοχή της παράστασης, η οποία ήταν κλειδωμένη στον λογαριασμό του τηλεφώνου. Ο Cage κανόνισε να τηλεφωνήσει και να αφήσει τις γραμμές ανοιχτές κατά τη διάρκεια της παράστασης στο Lüchows Restaurant, στο Aviary of the Zoo, στην 14th Street Con Ed power station, στην ASPCA, στο γραφείο τύπου των New York Times, σε ένα υπόστεγο λεοφωρείων, κτλ. Ένα μαγνητικό πικάπ τροφοδοτούσε το σύστημα με αυτούς τους ήχους. Τα φωτοκύτταρα ήταν προσαρμοσμένα στον χώρο της παράστασης έτσι ώστε όταν οι εκτελεστές κινούνταν στην πλατφόρμα (στο χώρο ελέγχου) ενεργοποιούσαν τις ηχητικές πηγές. Τα φώτα που χρησιμοποιήθηκαν για τα φωτοκύτταρα έριχναν τις σκιες των εκτελεστών σε μεγάλες λευκές οθόνες στο πίσω μέρος του χώρου της παράστασης. Το ακροατήριο ενθαρρυνόταν να αφήσει τις θέσεις του κατά τη διάρκεια της παράστασης και πολλοί στάθηκαν κοντά στους εκτελεστές, άλλοι περπατούσαν γύρω από το Armory, ή ξάπλωναν κάτω στο πάτωμα να ακούσουν τον ήχο να αντηχεί μέσω της αίθουσας[93].

Οι κριτικές ήταν μικτές. Ο Grace Glueck, που έγραφε στην *New York Times*, χαρακτήρισε σαρκαστικά όλη τη σειρά πολυμεσικών performances (συμπεριλαμβανομένων και έργων των Deborah Hay, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg και David Tudor) ως «Disharmony at the Armory». Ο John Brockman, γράφοντας για την *Village Voice*, ανέφερε ότι *"... Ο John Cage... έδειξε την δεσποτική αυθεντία και θεατρικότητα με το πιο πετυχημένο κομμάτι του φεστιβάλ"*[94].

[93] ό.π. 137
[94] ό.π.

ηλεκτρονικούς ήχους, 12 ήχους μηχανής (συμπεριλαμβνομένων αποχυμωτών, blender, πλυντηρίου, και μικρόφωνο επαφής σε μπουκάλι σόδας), 2 μετρητές Geiger, και 4 ήχους σώματος (καρδιά, μυαλού, πνευμόνων και στομάχου). Όλο αυτό το διαθέσιμο υλικό ήταν δρομολογημένο μέσω 17 εξόδων ήχου.

Ο Billy Klüver, ένας τεχνικός βοηθός και συνεργάτης, θα έγραφε αργότερα:

Αυτό οδήγησε ένα μηχανικό να γράψει στις σημειώσεις του: «Μοτίβο: όλες οι ηχητικές πηγές του κόσμου». Η New York Telephone τοποθέτησε δέκα τηλεφωνικούς δέκτες σε μία έκταση κοντά στην περιοχή της παράστασης, η οποία ήταν κλειδωμένη στον λογαριασμό του τηλεφώνου. Ο Cage κανόνισε να τηλεφωνήσει και να αφήσει τις γραμμές ανοιχτές κατά τη διάρκεια της παράστασης στο Lüchows Restaurant, στο Aviary of the Zoo, στην 14th Street Con Ed power station, στην ASPCA, στο γραφείο τύπου των New York Times, σε ένα υπόστεγο λεοφωρείων, κτλ. Ένα μαγνητικό πικάπ τροφοδοτούσε το σύστημα με αυτούς τους ήχους. Τα φωτοκύτταρα ήταν προσαρμοσμένα στον χώρο της παράστασης έτσι ώστε όταν οι εκτελεστές κινούνταν στην πλατφόρμα (στο χώρο ελέγχου) ενεργοποιούσαν τις ηχητικές πηγές. Τα φώτα που χρησιμοποιήθηκαν για τα φωτοκύτταρα έριχναν τις σκιες των εκτελεστών σε μεγάλες λευκές οθόνες στο πίσω μέρος του χώρου της παράστασης. Το ακροατήριο ενθαρρυνόταν να αφήσει τις θέσεις του κατά τη διάρκεια της παράστασης και πολλοί στάθηκαν κοντά στους εκτελεστές, άλλοι περπατούσαν γύρω από το Armory, ή ξάπλωναν κάτω στο πάτωμα να ακούσουν τον ήχο να αντηχεί μέσω της αίθουσας[93].

Οι κριτικές ήταν μικτές. Ο Grace Glueck, που έγραφε στην *New York Times*, χαρακτήρισε σαρκαστικά όλη τη σειρά πολυμεσικών performances (συμπεριλαμβανομένων και έργων των Deborah Hay, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg και David Tudor) ως «Disharmony at the Armory». Ο John Brockman, γράφοντας για την *Village Voice*, ανέφερε ότι *"... Ο John Cage... έδειξε την δεσποτική αυθεντία και θεατρικότητα με το πιο πετυχημένο κομμάτι του φεστιβάλ"*[94].

[93] ό.π. 137
[94] ό.π.

Ο Cage, παρόλα αυτά, αναφέρεται στην παράσταση αυτή λέγοντας οτι: *"Ήταν άλλη μια περίπτωση όπου οι μηχανικοί δεν μπόρεσαν να κάνουν τα πράγματα να λειτουργήσουν όπως έπρεπε.."*[95]

3.3. Δρώμενα με επιλογή του χρονικού πλαισίου – δράσης (όχι απαραίτητα μουσικής) από τους εκτελεστές/ γραπτές- προφορικές οδηγίες.

Στην υποκατηγορία αυτή εντάσσονται δρώμενα για οποιουσδήποτε εκτελεστές ανεξαρτήτου δεξιοτεχνικού επιπέδου. Δίνονται συνήθως γραπτές ή προφορικές οδηγίες για τη δράση των εκτελεστών. Στις οδηγίες των δρώμενων αυτής της κατηγορίας, δεν γίνεται αναφορά στο είδος της δράσης (η οποία δεν είναι απαραίτητα μουσική), ενώ το χρονικό πλαίσιο ορίζεται από τους εκτελεστές.

3.3.1 Variations III

Το *Variations III (1962-63),* όπως και τα δύο προηγούμενα έργα της σειράς είναι εφαρμογές των συστημάτων του τυχαίου τις οποίες ξεκίνησε ο Cage να εφαρμόζει την δεκαετία του 1950. Το Variations III, όπως και στα Variations I και Variations II είναι περισσότερο ένα εργαλείο κατασκευασμένο από διαφάνειες παρά μια παρτιτούρα. Ο εκτελεστής παίρνει 42 μικρά κομμάτια διαφανούς πλαστικού με κύκλους και τα αφήνει να πέσουν σε ένα κενό άσπρο φύλλο χαρτιού. Στη συνέχεια απομονώνεται ένα μέρος από το σύνολο των κύκλων, το οποίο λειτουργεί ως παρτιτούρα της παράστασης. Στις οδηγίες του Variations III, δεν αναφέρεται πουθενά ο ήχος: ακόμη και στην αρχική σελίδα δεν αναφέρονται ήχοι ή μουσικοί, αλλά αντιθέτως αναφέρει οτι το έργο είναι "για έναν ή περισσότερους ανθρώπους οι οποίοι παρουσιάζουν μια οποιαδήποτε δράση".[96]

---

[95] ό.π.
[96] James Pritchett, *The Music of John Cage*, 148

2.3.2 0'00"

Ο Cage αναφερόταν στο 0'00" ως 4'33" (No 2), υπονοώντας με το χαρατηρισμό του αυτό, οτι το 0'00" θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σιωπηλό κομμάτι[97]. Η σύνθεσή του έγινε κατά τη διάρκεια μιας περιοδείας συναυλιών στην Ιαπωνία με τον David Tudor. Η πρώτη παράσταση ήταν η καταγραφή της παρτιτούρας από το συνθέτη, κατά τη διάρκεια μίας συναυλίας στο Τόκυο, στις 24 Οκτωβρίου του 1962. Η σημειογραφία του έργου είναι λεκτική και ο perforomer καλείται να κάνει μια συγκεκριμένη δράση. Στην πρώτη παράσταση του 0'00" η δράση της σημείωσης της παρτιτούρας, έγινε μπροστά στο κοινό, και ήταν το παράδειγμα της καθορισμένης δράσης. Ο Cage ανέφερε πως το καθήκον προς τους άλλους το οποίο αναφερόταν στην παρτιτούρα, ήταν η ολοκλήρωση ενός νέου κομματιού.[98]

Η παρτιτούρα του έργου αποτελούνταν από μία μόνο πρόταση: "Σε μία κατάσταση στην οποία παρέχεται η μέγιστη δυνατή ενίσχυση (χωρίς ανάδραση), παρουσίασε μία συγκεκριμένη δράση". Την επόμενη μέρα μετά την πρώτη παράσταση στο Τόκυο, ο Cage πρόσθεσε τέσσερις ακόμη τροποποιήσεις στη βασική παρτιτούρα: ο εκτελεστής θα πρέπει να επιτρέπει οποιεσδήποτε διακοπές της δράσης. Η δράση θα πρέπει να εκπληρώνει ένα καθήκον προς τους άλλους. Η ίδια δράση δε θα πρέπει να χρησιμοποιείται σε περισσότερες από μία παραστάσεις και δε θα πρέπει να παρουσιάζεται κάποια μουσική σύνθεση. Και τέλος, ο performer δε θα πρέπει να δίνει προσοχή στην κατάσταση στην οποία βρίσκεται, είτε ηλεκτρονική, είτε μουσική ή θεατρική.[99] Αυτές οι επιπρόσθετες πληροφορίες δίνουν οδηγίες στον performer για το πως θα εκτελέσει τη συγκεκριμένη δράση. Ως μια ολότητα, η παρτιτούρα αυτή είναι μία αρχική επεξήγηση για το πόσο ευθύ, σαφές, ακόμα και ποιητικά υποβλητικό είναι το ύφος των οδηγιών πεζού λόγου του Cage, στην κατασκευή ενός παραστατικού έργου. Παρόλο που η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι λιτή και ακριβής, η σημειογραφία είναι παράδοξα απροσδιόριστη. Η σημείωση του Cage δηλώνει πως ο εκτελεστής πρέπει να κάνει μια συγκεκριμένη δράση και όχι μια ακατάστατη, ανόητη, εγωκεντρική ή επιπόλαιη δράση. Θα πρέπει επίσης να

[97] ό.π. 148
[98] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 84
[99] J. Pritchett, *The Music of John Cage*, 138

2.3.2 0'00"

Ο Cage αναφερόταν στο 0'00" ως 4'33" (No 2), υπονοώντας με το χαρατηρισμό του αυτό, οτι το 0'00" θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σιωπηλό κομμάτι[97]. Η σύνθεσή του έγινε κατά τη διάρκεια μιας περιοδείας συναυλιών στην Ιαπωνία με τον David Tudor. Η πρώτη παράσταση ήταν η καταγραφή της παρτιτούρας από το συνθέτη, κατά τη διάρκεια μίας συναυλίας στο Τόκυο, στις 24 Οκτωβρίου του 1962. Η σημειογραφία του έργου είναι λεκτική και ο perforomer καλείται να κάνει μια συγκεκριμένη δράση. Στην πρώτη παράσταση του 0'00" η δράση της σημείωσης της παρτιτούρας, έγινε μπροστά στο κοινό, και ήταν το παράδειγμα της καθορισμένης δράσης. Ο Cage ανέφερε πως το καθήκον προς τους άλλους το οποίο αναφερόταν στην παρτιτούρα, ήταν η ολοκλήρωση ενός νέου κομματιού.[98]

Η παρτιτούρα του έργου αποτελούνταν από μία μόνο πρόταση: "Σε μία κατάσταση στην οποία παρέχεται η μέγιστη δυνατή ενίσχυση (χωρίς ανάδραση), παρουσίασε μία συγκεκριμένη δράση". Την επόμενη μέρα μετά την πρώτη παράσταση στο Τόκυο, ο Cage πρόσθεσε τέσσερις ακόμη τροποποιήσεις στη βασική παρτιτούρα: ο εκτελεστής θα πρέπει να επιτρέπει οποιεσδήποτε διακοπές της δράσης. Η δράση θα πρέπει να εκπληρώνει ένα καθήκον προς τους άλλους. Η ίδια δράση δε θα πρέπει να χρησιμοποιείται σε περισσότερες από μία παραστάσεις και δε θα πρέπει να παρουσιάζεται κάποια μουσική σύνθεση. Και τέλος, ο performer δε θα πρέπει να δίνει προσοχή στην κατάσταση στην οποία βρίσκεται, είτε ηλεκτρονική, είτε μουσική ή θεατρική.[99] Αυτές οι επιπρόσθετες πληροφορίες δίνουν οδηγίες στον performer για το πως θα εκτελέσει τη συγκεκριμένη δράση. Ως μια ολότητα, η παρτιτούρα αυτή είναι μία αρχική επεξήγηση για το πόσο ευθύ, σαφές, ακόμα και ποιητικά υποβλητικό είναι το ύφος των οδηγιών πεζού λόγου του Cage, στην κατασκευή ενός παραστατικού έργου. Παρόλο που η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι λιτή και ακριβής, η σημειογραφία είναι παράδοξα απροσδιόριστη. Η σημείωση του Cage δηλώνει πως ο εκτελεστής πρέπει να κάνει μια συγκεκριμένη δράση και όχι μια ακατάστατη, ανόητη, εγωκεντρική ή επιπόλαιη δράση. Θα πρέπει επίσης να

---

[97] ό.π. 148
[98] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 84
[99] J. Pritchett, *The Music of John Cage*, 138

είναι μια υπεύθυνη και κοινωνική δράση, οποιαδήποτε συγκεκριμένη δράση κι αν είναι αυτή, θα πρέπει να εκπληρώνει "εξ ολοκλήρου ή εν μέρει ένα καθήκον στους άλλους".[100]

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Cage ενδιαφερόταν στη σύνθεση έργων τα οποία να μην απαιτούν κάποια πρόβα. Όπως ο Cage αναφέρει, "μία τεχνική η οποία προκύπτει, δεν είναι τεχνική"[101]. Η δράση συνεπώς, θα είναι αυθόρμητη. Το έργο αυτό δεν απαιτεί κάποια πρόβα ή πολύπλοκη προετοιμασία, και η δράση η οποία γίνεται είναι μια οποιαδήποτε δράση που θα μπορούσε να έχει συμβεί σε ένα άλλο δρώμενο. Με το 0'00' ο Cage μετατρέπει μια στιγμή της καθημερινής ζωής, μέσω των ηλεκτρονικών ήχων και της αίθουσας συναυλιών, σε μουσικό έργο.[102]

Όταν ο Cage κατέρριψε τους διαχωρισμούς ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη, τη μουσική και το θέατρο, και προσπάθησε να αποφύγει τη διαρχική σκέψη, έγραψε: "σύνθεση ενός πράγματος, παρουσίαση κάποιου άλλου και ακρόαση ενός τρίτου. Τι σχέση θα μπορούσε να έχει το ένα με το άλλο;" Στην πρώτη παράσταση του 0'00'' οι διαχωρισμοί ανάμεσα στη σύνθεση, την παράσταση και τις ξεχωριστές δραστηριότητες και εμπειρίες δεν είναι εμφανείς.

Ο Cage ήταν ένας από τους πιο γνωστούς εκτελεστές των διαφόρων εκδοχών του 0'00'', και είναι τα δικά του παραδείγματα καθορισμένων πειραματικών και σχετικών πράξεων, οι οποίες επεξηγούν με περισσότερη ακρίβεια το στυλ και την τεχνική που υποννοούνται από την εκδοθείσα παρτιτούρα. Τώρα είναι δύσκολο να εξακριβωθεί ποιά ήταν η ακριβής σημειογραφία κατά τη διάρκεια της πρώτης παράστασης του Cage. Ανάμεσα στα ανέκδοτα χαρτιά του υπάρχουν τρία διαφορετικά είδη σημειώσεων που σχετίζονται με το 0'00''[103].

Προσεγγίζοντας το έργο 0'00'' τίθεται ένας προβληματισμός. Δεν φαίνεται να είναι «μουσική» με τον τρόπο που χρησιμοποιούμε τον όρο ακόμη και με τη διευρυμένη έννοια του όρου όπως αυτός εμφανίζεται στα έργα του της δεκαετίας του 1950. Ο χαρακτήρας του θα μπορούσε να τοποθετηθεί στην

---

[100] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 83-84
[101] J. Pritchett, *The Music of John Cage*, 144
[102] ό.π.
[103] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 83-84

είναι μια υπεύθυνη και κοινωνική δράση, οποιαδήποτε συγκεκριμένη δράση κι αν είναι αυτή, θα πρέπει να εκπληρώνει "εξ ολοκλήρου ή εν μέρει ένα καθήκον στους άλλους".[100]

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Cage ενδιαφερόταν στη σύνθεση έργων τα οποία να μην απαιτούν κάποια πρόβα. Όπως ο Cage αναφέρει, "μία τεχνική η οποία προκύπτει, δεν είναι τεχνική"[101]. Η δράση συνεπώς, θα είναι αυθόρμητη. Το έργο αυτό δεν απαιτεί κάποια πρόβα ή πολύπλοκη προετοιμασία, και η δράση η οποία γίνεται είναι μια οποιαδήποτε δράση που θα μπορούσε να έχει συμβεί σε ένα άλλο δρώμενο. Με το 0'00' ο Cage μετατρέπει μια στιγμή της καθημερινής ζωής, μέσω των ηλεκτρονικών ήχων και της αίθουσας συναυλιών, σε μουσικό έργο.[102]

Όταν ο Cage κατέρριψε τους διαχωρισμούς ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη, τη μουσική και το θέατρο, και προσπάθησε να αποφύγει τη διαρχική σκέψη, έγραψε: "σύνθεση ενός πράγματος, παρουσίαση κάποιου άλλου και ακρόαση ενός τρίτου. Τι σχέση θα μπορούσε να έχει το ένα με το άλλο;" Στην πρώτη παράσταση του 0'00" οι διαχωρισμοί ανάμεσα στη σύνθεση, την παράσταση και τις ξεχωριστές δραστηριότητες και εμπειρίες δεν είναι εμφανείς.

Ο Cage ήταν ένας από τους πιο γνωστούς εκτελεστές των διαφόρων εκδοχών του 0'00'', και είναι τα δικά του παραδείγματα καθορισμένων πειραματικών και σχετικών πράξεων, οι οποίες επεξηγούν με περισσότερη ακρίβεια το στυλ και την τεχνική που υποννοούνται από την εκδοθείσα παρτιτούρα. Τώρα είναι δύσκολο να εξακριβωθεί ποιά ήταν η ακριβής σημειογραφία κατά τη διάρκεια της πρώτης παράστασης του Cage. Ανάμεσα στα ανέκδοτα χαρτιά του υπάρχουν τρία διαφορετικά είδη σημειώσεων που σχετίζονται με το 0'00"[103].

Προσεγγίζοντας το έργο 0'00" τίθεται ένας προβληματισμός. Δεν φαίνεται να είναι «μουσική» με τον τρόπο που χρησιμοποιούμε τον όρο ακόμη και με τη διευρυμένη έννοια του όρου όπως αυτός εμφανίζεται στα έργα του της δεκαετίας του 1950. Ο χαρακτήρας του θα μπορούσε να τοποθετηθεί στην

---

[100] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 83-84
[101] J. Pritchett, *The Music of John Cage*, 144
[102] ό.π.
[103] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 83-84

κατηγορία του θεάτρου, ή και σωστότερα στο ενοποιημένο είδος των παραστατικών τεχνών και της "performance art".

Παρολαυτά, οποιαδήποτε συγγένεια κι αν έχει το 0'00" με τις παραστατικές τέχνες του 1960, φαίνεται να είναι διαφορετικό από τις συνθέσεις του Cage πριν από αυτό. Στο έργο αυτό, βρίσκουμε μια διαφορετική σχέση ανάμεσα στο Cage ως συνθέτη και στον εξωτερικό κόσμο των ήχων.[104]

Ο Cage αναφέρεται στο 0'00" με τον τίτλο 4'33" No 2, μοιάζοντας να υπονοεί οτι είναι ακόμη ένα σιωπηλό κομμάτι. Παρόλαυτα, είναι φανερό οτι το έργο αυτό δεν είναι καθόλου σιωπηλό, αλλά αντιθέτως αρκετά θορυβώδες με την παροχή της ενίσχυσης. Για να κατανοήσουμε τον τίτλο του έργου θα πρέπει να καταλάβουμε τι θεωρεί ο Cage ως «σιωπή» στο 4'33". Το 4'33" περιλαμβάνει τους απρόθετους ήχους κι έτσι συνδέεται με το τυχαίο. Το 0'00" αναπαριστά μια παρόμοια κατάσταση στο πεδίο των δράσεων και όχι των ήχων. Στις αρχές τις δεκαετίας του 1960, ο Cage αντιλήφθηκε οτι η ταυτοποίηση της σιωπής με τους απρόθετους ήχους θα μπορούσε να επεκταθεί και στη δράση. Έτσι ενώ η μουσική του την δεκαετία του 1950 είναι μια προσπάθεια διαχωρισμού των προθετικών και απρόθετων ήχων, με τη μουσική του την δεκαετία του 1960 διαχωρίζει τις απρόθετες και προθετικές δράσεις.[105]

Το δρώμενο αυτό, είναι ελεύθερο ως προς την εκτέλεση και ο αριθμός των εκτελεστών ή τα μέσα που θα χρησιμοποιήσει είναι απροσδιόριστα. Μπορεί να θεωρηθεί αυτόνομο έργο ενώ θα μπορούσε να εκτελεστεί και ταυτόχρονα με άλλα έργα.

3.4. Συνδιασμός δρώμενων για την παραγωγή ενός πολυμεσικού δρώμενου ευρείας κλίμακας.

Στην υποκατηγορία αυτή των δρώμενων ευρείας κλίμακας ανήκουν δρώμενα τα οποία εκτελέστηκαν σε συνδιασμούς. Παρόλο που κάθε δρώμενο ξεχωριστά δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πολυμεσικό δρώμενο ευρείας κλίμακας, ο συνδιασμός τους εντάσσεται στην κατηγορία των δρώμενων που μελετώνται στην εργασία αυτή.

---

[104] J. Pritchett, *The Music of John Cage*, 139
[105] ό.π. 148

3.4.1. Rozart Mix-Song Books: Η παράσταση στο Pierre Hotel στις 25 Μαϊου 1989

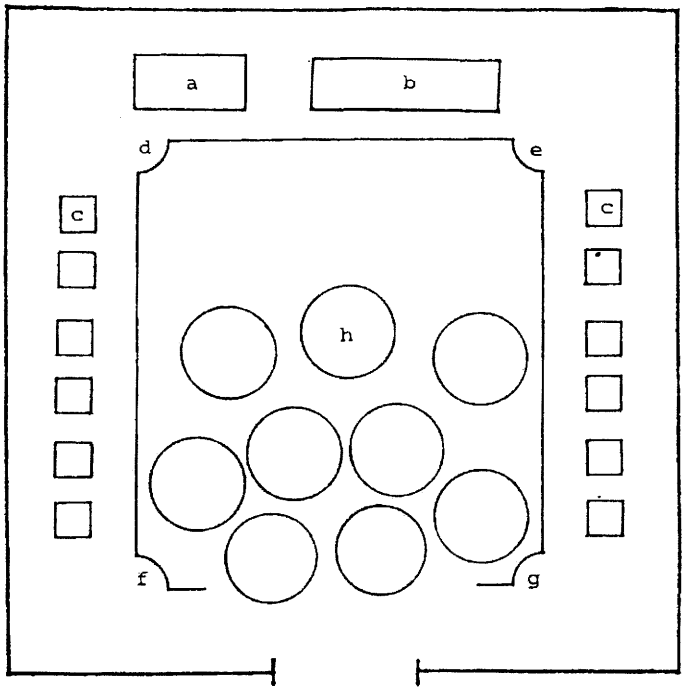
Ένα άλλο έργο που δημιουργήθηκε την ίδια χρονιά που έγινε και το Variations V είναι το *Rozart Mix,* που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Rose Art Museum στο Brandeis University στις 10 Μάη του 1965. Η εκδοθείσα παρτιτούρα αποτελείται από την γραπτή επικοινωνία ανάμεσα στον John Cage και τον Alvin Lucier για την προετοιμασία ενός προγράμματος. Του προτάθηκε να γράψει ένα ηλεκτρονικό κομμάτι για δώδεκα μαγνητόφωνα που θα παίζουν μαγνητοταινίες σε λούπα. Σε ένα γράμμα προς τον Lucier, ο Cage έγραψε σχετικά με την προετοιμασία των μαγνητοταινιών, συμπεριλαμβανομένων πικτογράφων και τεχνικής splicing. Οι οδηγίες του, αφορούσαν την ηχογράφηση των ήχων, τις τεχνικές επεξεργασίας καθώς και τη διάρκεια τους. Σε περίπτωση που κάποια από τις λούπες χαλούσε, έπρεπε να επιδιορθωθεί ή να αντικατασταθεί από μια άλλη. Η παράσταση του κοινού ξεκινά με την είσοδο του κοινού στο χώρο του μουσείου και τελειώνει με την έξοδο και του τελευταίου μέλους του κοινού από το χώρο του μουσείου.

Μια από τις εκτελέσεις του *Rozart Mix,* έγινε ταυτόχρονα με τα *Song Books,* στο Pierre Hotel στη Νέα Υόρκη, στις 25 Μάη του 1989[106]. Το έργο Song Books του Cage παρουσιάτηκε πρώτη φορά στις 26 Οκτωβρίου του 1989 στο *Theâtre de la Ville,* στο Παρίσι. Στο έργο αυτό, οποιοσδήποτε αριθμός σόλι μπορεί να παρουσιαστεί με οποιαδήποτε σειρά και με οποιαδήποτε επιτύπωση μπορεί να χρησιμοποιηθεί. Κάθε σόλο ανήκει σε μια από τις παρακάτω κατηγορίες: 1. Τραγούδι, 2. Τραγούδι που χρησιμοποιεί ηλεκτρονικούς ήχους, 3. Θέατρο, 4. Θέατρο που χρησιμοποιεί ηλεκτρονικά μέσα. Συμμετέχοντες ήταν οι Cathy Berberian, Simone Rist και John Cage.

Το παρακάτω σχεδιάγραμμα απεικονίζει την εκτέλεση του Rozart Mix με το Song Books. Οι εκτελεστές περικύκλωσαν το ακροατήριο, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.

---

[106] Το δρώμενο, παρόλο που χρονολογείται στο 1989, αναφέρεται στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής αφενός για να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο ένα δρώμενο που αρχικά δεν ήταν πολυμεσικό έγινε τέτοιο, και αφετέρου, για να δειχθεί οτι η εξέλιξη δρώμενων πολυμεσικού τύπου από τον Cage δεν σταματά στις δύο υπό εξέταση δεκαετίες.



εικ: σχεδιάγραμμα του έργου Rozart Mix ταυτόχρονα με το Song Books, που παρουσιάστηκε στο Pierre Hotel στη Νέα Υόρκη το Μάιο του 1989. a: το τραπέζι με τον εξοπλισμό για τη μίξη του ήχου, b: το τραπέζι με τις κασσέτες του Rozart Mix, c: τα δώδεκα μηχανήματα για τις κασέτες και τα μικρόφωνα, d: David Barron, e: Neely Bruce, f: Toby Twining, g: Phillip Bruce (οι τέσσερις εκτελεστές των Song Books, h: τα τραπέζια όπου οι καλεσμένοι έτρωγαν βραδινό. Η υπόλοιπη περοχή του πατώματως χρησιμοποιήθηκε για χορό καά τη διάρκεια της παράστασης και μετά το τέλος.

Για την εκτέλεση του 1989, ο Alvin Lucier οργάνωσε 24 άτομα (κυρίως φοιτητές του Wesleyan University) για να παίξουν δώδεκα μαγνητόφωνα. Ο Lucier και οι βοηθοί έφτιαξαν μαγνητοταινίες κομένες με τον τρόπο που κόπηκαν στην εκδοχή του 1965, ενώ υπήρχαν επίσης πολλές μικρές ταινίες που έφεραν οι David Bowie, John Cale, Yoko Ono, και Susan Sontag. Ο Lucier ανέθεσε το κάθε μαγνητόφωνο σε δύο άτομα- ένα να εναποθέτει τη μαγνητοταινία, και ο άλλος να την τραβά σχετικά σφιχτά γύρω από μια βάση μικροφώνου και να επιβλέπει αν είναι μπερδεμένη. Δεν έβαλε τους συμμετέχοντες να διαβάσουν την παρτιτούρα του Cage, αλλά έδωσε προφορικές οδηγίες. Αφού τοποθετούσαν τη μαγνητοταινία και αυτή παιζόταν, έπρεπε να την αντικαταστήσουν με μια καινούρια «μετά από λίγο». Ο Lucier πρόσθεσε με αυστηρότητα ότι οι συμμετέχοντες δεν θα έπρεπε να κάνουν τίποτα παραπάνω, αλλά απλά να

φέρουν εις πέρας το καθήκον τους όσο πιο απλά κι αποτελεσματικά γίνεται. Η δραστηριότητα δεν θα έπρεπε να φαίνεται εσκεμμένα «θεατρική», αλλά έπρεπε να εκτελούν τα καθήκοντά τους μ' ένα προφανή τρόπο.

Η παράσταση άρχισε γύρω στις 6:30. Ο ήχος ήταν πολύ πυκνός και συχνά δεν ξεχώριζε κάθε ταινία από τον συνολικό ήχο. Ο Lucier απογοητεύτηκε από την ποιότητα των ορισμένων μαγνητοταινιών που είχαν φέρει επιπλέον οι προαναφερθέντες, γιατί συνήθως αυτές αποτελούνταν από αναγνωρίσιμες προφορικές δηλώσεις χωρίς την ποιότητα κολλάζ ήχου που είχαν οι πρωτότυπες μαγνητοταινίες του *Rozart Mix.* Οι μαγνητοταινίες των διασημοτήτων περιλάμβαναν ανέκδοτα, μέτρημα, ή αφηρημένους φωνητικούς ήχους (π.χ. ομιλία με φωνήματα). Μια μαγνητοταινία, η οποία παίχτηκε για πάνω από δέκα λεπτά, περιείχε κάποιον να τραγουδάει το «Happy Birthday To You» ξανά και ξανά.

Το Rozart Mix ως αυτόνομο έργο δημιουργεί ένα ηχητικό περιβάλλον. Το γεγονός που το καθιστά το event αυτό εκτός από ευρείας κλίμακας και πολυμεσικό είναι η ταυτόχρονή του εκτέλεση με τα Song Books έτσι ώστε να αυξάνεται ο αριθμός των μέσων που χρησιμοποιούνται.

3.4.2. Το έργο 33 1/3 στο Mewantemooseicday

Το 33 1/3 ήταν μέρος του Event που ονομαζόταν «Mewantemooseicday». Αρκετά events έλαβαν χώρα εκείνη τη μέρα εκτός από την εκτέλεση του 33 1/3: μια δεκαοκτάωρη παράσταση των Vexations του Eric Satie, παρουσιάστηκαν 840 φορές, μια διάλεξη του Cage, παραστάσεις του University orchestra and band, παρουσιάσεις ταινιών κτλ.

Η παράσταση αυτή συμπεριελάμβανε ομιλιτές, τραγουδιστές, ορχήστρες, πιάνο, ηχογραφήσεις και τη συμμετοχή του κοινού.

Η παράσταση του 33 1/3 αφορούσε: Δώδεκα φωνογράφους και περισσότερα από 300 LPs τα οποία ήταν διαθέσιμα σε ένα μεγάλο ανοικτό χώρο στη διάθεση οποιουδήποτε ήθελε να τα χρησιμοποιήσει.

Η κατάσταση που δημιουργήθηκε, ήταν ένα είδος μικρότερης εκδοχης του Musicircus, με τους φωνογράφους να λειτουργούν ως εξέδρες της παράστασης. Με εξαίρεση μια παράσταση, η είσοδος ήταν ελεύθερη, και οι

άνθρωποι ήταν ελεύθεροι να περιπλανιούνται μέσα και έξω στα διάφορα performances, στις διαλέξεις και τις άλλες δραστηριότητες.[107]

Ο Cage αφηγείται: «*Είναι αυτό στο οποίο οι άνθρωποι παιζουν τις ηχογραφήσεις. Καθώς έμπαινες στο Hall υπήρχαν σωροί από ηχογραφήσεις (300) μπροστά από τα μηχανήματα εγγραφών- νομίζω πως ήταν δώδεκα- και υπήρχαν 33 1/3 (r.p.m). Δεν υπήρχε κανείς να παίζει κάποιο από αυτά, έτσι ώστε τα μέλη του κοινού όφειλαν, αν ήθελαν να παραχθεί κάποιος ήχος, να τα παίξουν. Είχα απλά ένα μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων, έτσι ώστε να υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός ηχογραφήσεων μπροστά από κάθε play-back. Σε περίπτωση που δεν μπορούσαν τα μέλη του κοινού να το κάνουν, υπήρχαν βοηθοί για να τους βοηθήσουν.*

Έλαβε χώρα για πρώτη φορά στο πανεπιστήμιο της California στο Davis, σε ένα πράγμα το οποίο ονομαζόταν Mewantemooseicday. Το 33 1/3 ήταν το απόγευμα.

Ο Cage δεν θυμόταν την διάρκεια του έργου καθώς όπως αναφέρει «υπήρχαν πράγματα που γίνονταν ταυτόχρονα σε διάφορες τοποθεσίες, κι έτσι δεν μπορούσα να τα παρακολουθώ όλα».[108]

Το 33 1/3 από μόνο του δεν χαρακτηρίζεται ως πολυμεσικό δρώμενο καθώς χρησιμοποιεί μόνο ηχογραφήσεις. Παρόλαυτά, το *Mewantemooseicday* στο οποίο εκτελέστηκε είναι από τα πιό χαρακτηριστικά παραδείγματα ενός πολυμεσικού δρώμενου.

3.5. Πολυμεσικά δρώμενα/ συγκεκριμένη δράση/ συγκεκριμένα μέσα

Στην παρακάτω υποκατηγορία το δρώμενο που εντάσσεται απαιτεί μεγάλο αριθμό εκτελεστών οι οποίοι χρησιμοποιούν συγκεκριμένα μέσα και κάνουν συγκεκριμένες δράσεις. Κύριο χαρακτηριστικό του δρώμενου αυτού είναι η χρήση ιστορικού υλικού. Δε σχετίζεται άμεσα μόνο με τον ήχο, αλλά με νότες, κλίμακες, παρτιτούρες, ακόμη και με το Mozart και το Beethoven. Αυτό οδηγεί στην ιδέα οτι η μουσική μπορεί να δομείται με διαφορετικούς τρόπους, χρησιμοποιώντας δηλαδή την ιστορική μουσική ως «υλικό» για την κατασκευή

[107] J. Pritchett, *The Music of John Cage*, 158
[108] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 142

ενός δρώμενου[109]. Το στοιχείο αυτό παρατηρείται και σε μετέπειτα δρώμενα του Cage. Τα Europeras (1987-1991), έχουν άμεση σχέση με την ιστορία της όπερας καθώς το κλασικό ρεπερτόριο της όπερας χρησιμοποιείται ως υλικό και δραματουργικό στοιχείο[110].

3.5.1 HPSCHD: Ένα σύνθετο πολυμεσικό δρώμενο

Δύο χρόνια μετά την πρώτη παρουσίαση ενός Musicircus ο Cage οργάνωσε το HPSCHD το οποίο έχει αρκετές ομοιότητες με το είδος του Musicircus. Είναι ένα περίπλοκο, ευρείας κλίμακας event, το οποίο παρουσιάστηκε στις 16 Μαίου του 1969 στο Assembly Hall, στο πανεπιστήμιο του Illinois, Urbana-Champain. Για δύο χρόνια ο Cage συνεργάστηκε με τον Lejaren Hiller για τις «τυχαίες» συνθέσεις των επτά σόλι για τσέμπαλα, χρησιμοποιώντας προγράμματα υπολογιστών των εξαγράμμων του *I Ching*. Κάθε σόλο στο τσέμπαλο έχει διάρκεια είκοσι λεπτών, το οποίο επαναλαμβάνεται διατηματικά κατά τη διάρκεια της συνολικής παράστασης.

Το πρώτο σόλο (solo I) παρουσιάστηκε από τον David Tudor, ο οποίος έπαιζε μια παρτιτούρα κατασκευασμένη από μια τυχαία-καθορισμένη δωδεκάφθογγη κλίμακα. Το δεύτερο σόλο (solo II) παρουσιάστηκε από τον Antoinette Vischer, μία πραγμάτωση των Musikalisches Wurfelspiel του Wolfgang Mozart. Το τρίτο σόλο (solo III) παρουσιάστηκε από τον William Brooks, ο οποίος έπαιξε μέτρα από τις 6 πιανιστικές συνθέσεις του Mozart δομιμένες με τυχαία μέθοδο με βάση το Dicegame του Mozart. Το τέταρτο σόλο παρουσιάστηκε από τον Ronald Peters, η παρτιτούρα του οποίου ήταν παρόμοια με το τρίτο σόλο, αλλά με ανεξάρτητα καθορισμένα μέρη του μπάσου και τρέμολων. Το πέμπτο σόλο παρουσιάστηκε από τον Yuji Takehashi, η παρτιτούρα του οποίου αποτελούνταν από έργα των Beethoven, Chopin, Schumann, Gottschalk, Busoni, Cage και Hiller,τυχαία δομιμένα, όπως και στο τρίτο σόλο. Το έκτο σόλο παρουσιάστηκε από την Neely Bruce, η παρτιτούρα του οποίου χρησιμοποιούσε το υλικό του πέμπτου σόλο και το δομικό σχεδιασμό του τετάρτου σόλο. Το έβδομο σόλο παρουσιάστηκε από τον Philip

[109] Eric Salzman and Thomas Desi, *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing The Body* (New York: Oxford University Press, 2008), 129.
[110] ό.π.

ενός δρώμενου[109]. Το στοιχείο αυτό παρατηρείται και σε μετέπειτα δρώμενα του Cage. Τα Europeras (1987-1991), έχουν άμεση σχέση με την ιστορία της όπερας καθώς το κλασικό ρεπερτόριο της όπερας χρησιμοποιείται ως υλικό και δραματουργικό στοιχείο[110].

3.5.1 HPSCHD: Ένα σύνθετο πολυμεσικό δρώμενο

Δύο χρόνια μετά την πρώτη παρουσίαση ενός Musicircus ο Cage οργάνωσε το HPSCHD το οποίο έχει αρκετές ομοιότητες με το είδος του Musicircus. Είναι ένα περίπλοκο, ευρείας κλίμακας event, το οποίο παρουσιάστηκε στις 16 Μαίου του 1969 στο Assembly Hall, στο πανεπιστήμιο του Illinois, Urbana-Champain. Για δύο χρόνια ο Cage συνεργάστηκε με τον Lejaren Hiller για τις «τυχαίες» συνθέσεις των επτά σόλι για τσέμπαλα, χρησιμοποιώντας προγράμματα υπολογιστών των εξαγράμμων του *I Ching*. Κάθε σόλο στο τσέμπαλο έχει διάρκεια είκοσι λεπτών, το οποίο επαναλαμβάνεται διατηματικά κατά τη διάρκεια της συνολικής παράστασης.

Το πρώτο σόλο (solo I) παρουσιάστηκε από τον David Tudor, ο οποίος έπαιζε μια παρτιτούρα κατασκευασμένη από μια τυχαία-καθορισμένη δωδεκάφθογγη κλίμακα. Το δεύτερο σόλο (solo II) παρουσιάστηκε από τον Antoinette Vischer, μία πραγμάτωση των Musikalisches Wurfelspiel του Wolfgang Mozart. Το τρίτο σόλο (solo III) παρουσιάστηκε από τον William Brooks, ο οποίος έπαιξε μέτρα από τις 6 πιανιστικές συνθέσεις του Mozart δομιμένες με τυχαία μέθοδο με βάση το Dicegame του Mozart. Το τέταρτο σόλο παρουσιάστηκε από τον Ronald Peters, η παρτιτούρα του οποίου ήταν παρόμοια με το τρίτο σόλο, αλλά με ανεξάρτητα καθορισμένα μέρη του μπάσου και τρέμολων. Το πέμπτο σόλο παρουσιάστηκε από τον Yuji Takehashi, η παρτιτούρα του οποίου αποτελούνταν από έργα των Beethoven, Chopin, Schumann, Gottschalk, Busoni, Cage και Hiller,τυχαία δομιμένα, όπως και στο τρίτο σόλο. Το έκτο σόλο παρουσιάστηκε από την Neely Bruce, η παρτιτούρα του οποίου χρησιμοποιούσε το υλικό του πέμπτου σόλο και το δομικό σχεδιασμό του τετάρτου σόλο. Το έβδομο σόλο παρουσιάστηκε από τον Philip

---

[109] Eric Salzman and Thomas Desi, *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing The Body* (New York: Oxford University Press, 2008), 129.
[110] ό.π.

Corner, η παρτιτούρα του οποίου αποτελούνταν από μία σελίδα με οδηγίες για πρακτική ή παρουσίαση οποιονδήποτε συνθέσεων του Mozart.[111]

Καθένας από τους επτά σολίστες τοποθετούνταν σε υπερυψωμένες εξέδρες όπου κάθε όργανο ήταν ενίσχυμένο. Πενηντα-δύο κασσέτες ηλεκτρονικών κυματομορφών και μικροτονικών υψών, 5 εώς 56 νοτών της οκτάβας, κατασκευάστηκαν από τον Cage και τον Hiller με τη χρήση προγραμματικών καθορισμών του *I Ching*. Πριν από την παράσταση ο Cage εξήγησε: «αυτό σπάει την κλίμακα σε μικρότερα συστατικά έτσι ώστε ο ακροατής κατά διαστήματα δεν μπορεί να ανιχνέυσει τονικές διαφορές»[112].

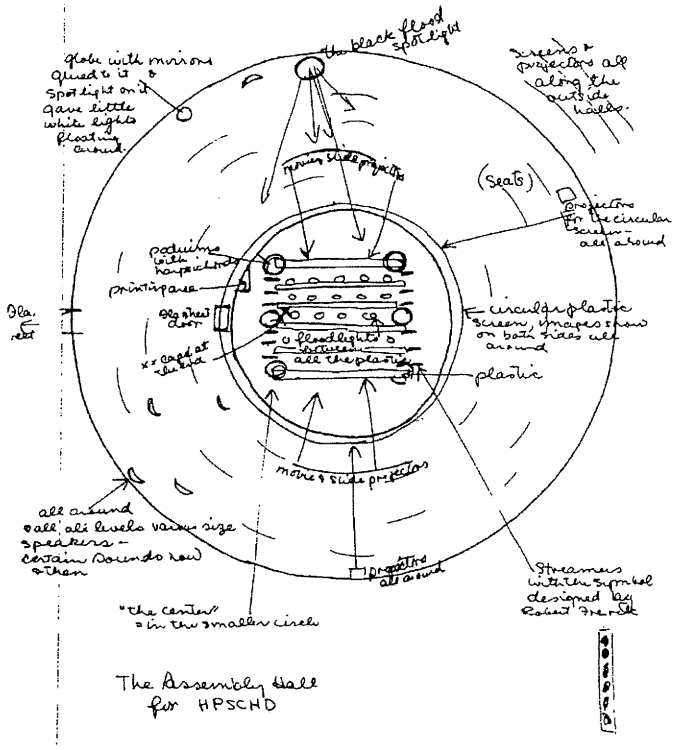
Ο βασικός ήχος της παράστασης τεκμηριώνεται σε μία ηχογράφηση ή οποία δόθηκε στην κυκλοφορία το 1969 από τη Nonesuch Records, μία εκδοχή 21 λεπτών με συμμετέχοντες τους Antoinette Vischer, Neely Bruce και τον David Tudor με τις τυχαία- προσδιορισμένες ηλεκτρονικές κασσέτες. Ο ήχος, απαλός και ταυτόχρονα μεταλλικός θα μπορούσε να παρομοιαστεί με αντίκες μουσικών κουτιών τα οποία παίζουν ταυτόχρονα.

Εξίσου αξιοπρόσεκτο, εκτός από την ηχογράφηση, είναι και το οπτικό περιεχόμενο της παράστασης. Το κτήριο ήταν κυκλικό και συμπεριελάμβανε μια περιφεριακή κινηματογραφική οθόνη καθώς επίσης και μικρότερες οθόνες στις οποίες προβάλονταν 40 ταινίες και 6800 slides. Στις ταινίες συμπεριελαμβάνονταν ντοκυμαντέρ, ταινίες από τη NASA και πειραματικά ηλεκτρονικά-προγραμματισμένα κινούμενα σχέδια. Το περιεχόμενο των εικόνων των slides ήταν από τη NASA, το Mount Wilson Observatory και το Adler Planitarium. Προβάλλονταν, επίσης, 1600 ζωγραφισμένα στο χέρι slides, κατασκευασμένα με απροσδιόριστο προγραμματισμό του *I Ching*. Το οπτικό θέμα του HPSCHD, αναφορές στο εξωτερικό διάστημα, προέκυψε σαν ιδέα από την ενασχόληση του Cage με το *I Ching* και τη χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή: «Τότε φανταστήκαμε το μικροσκόπιο και το τηλεσκόπιο σαν όργανα τα οποία διασπούν πράγματα σε μικρότερα μέρη και το χρησιμοποιήσαμε ως θέμα των εικόνων». Παρακάτω παρατίθεται μια κάτοψη

---

[111] William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, 139-140
[112] ό.π.140

από τον Frances Ott Allen, μέλος του κοινού, του HPSCHD, στο πανεπιστήμιο του Illinois, Urbana- Champaign στις 16 Μαϊου 1969.[113]



εικ: σχεδιάγραμμα του France Ott Allen του HPSCHD στο University of Illimois, Urbana-Champaign, στις 16 Μαίου 1969.

Η παράσταση ήταν επίσης οπτική, με την κίνηση του κοινού μέσα στο κτήριο και με τα φωτιστικά εφέ του περιβάλλοντος που προέκυπταν κατά τη διάρκεια των ταινιών και των κινηματογραφικών προβολών. Ο Stephan Husarik γράφει:

«Κάποιοι συμμετέχοντες περιφέρονταν από θέση σε θέση, ενώ κάποιοι άλλοι απλώς στεκόντουσαν. Στον κεντρικό χώρο, βρίσκονταν αρκετοί ξαπλωμένοι κάτω, παρακολουθώντας το οπτικό θέαμα που συνέβαινε πάνω. Οι συζητήσεις ήταν σχετικά σιωπηλές, ωστόσο οι φωνές των συμμετεχόντων μπορούσαν να ακουστούν πάνω από τη μουσική όποτε ήταν γι αυτούς απαραίτητο.

Ο Cage έδωσε οδηγίες σε έναν τεχνικό να αλλάζει το φωτισμό όποτε του ταίριαζε. Ο Ronald Nameth αποφάσισε οτι ο φωτισμός των projectors δεν ήταν

[113] ό.π.

απαραίτητο να φωτίζει τον εσωτερικό χώρο, κι έτσι, με το τηλεχειριστήριο άλλαξε αργά το φωτισμό σε ένα μπλε χρώμα, το οποίο ξεκινούσε από την οροφή και διαχαίονταν κάτω σε όλους τους διαδρόμους».[114]

Η παράσταση του HPSCHD διήρκεσε 4.5 ώρες, ξεκινώντας στις 7:30 μ.μ. Όσοι την παρακολούθησαν έμειναν αρκετά ικανοποιημένοι.

Το HPSCHD δε φαίνεται να έχει πολλά κοινά με τα υπόλοιπα έργα του Cage της δεκαετίας του 1960. Δε σχετίζεται άμεσα μόνο με τον ήχο, αλλά με νότες, κλίμακες, παρτιτούρες, ακόμη και με το Mozart και το Beethoven. Αλλά θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας, πως οι κασσέτες και τα σόλι των αρπίχορδων ήταν απλά τα μέσα που θα χρησιμοποιούνταν στην παράσταση: δεν υπηρξε ποτέ η πρόθεση να παιχθούν όλα ταυτόχρονα σε μία συναυλία ή σε ένα παραδοσιακό περιβάλλον. Αντιθέτως, αυτές οι ηχητικές πηγές ήταν μόνο ένα μικρό μέρος από την πεντάωρη πολυμεσική θεαματική παράσταση.[115] Εκτός από τα θέματα των κλιμάκων, το Mozart και την ιστορία της μουσικής, το HPSCHD ήταν ακόμη μία προσπάθεια στο θέμα της αφθονίας. Για τον Cage το HPSCHD είναι ένα παράδειγμα «πολιτικής τέχνης η οποία δεν έχει να κάνει με την πολιτική αλλά είναι πολιτική από μόνη της. Με όλα αυτά τα μέρη του και την μη ύπαρξη μαέστρου μπορεί κανείς να δει οτι ακόμα και αυτή η πολυάριθμη κοινωνία (τόσο οι θεατές όσο και οι συμμετέχοντες του έργου) μπορούν να λειτουργήσουν χωρίς την καθοδήγηση ενός μαέστρου».[116]

Το έργο αυτό χρησιμοποιεί ένα μεγάλο αριθμό μέσων, και την παράμετρο του τυχαίου κατά τη διαδικασία της σύνθεσης. Θα μπορούσε να θεωρηθεί αυτόνομο έργο στα πλαίσια του οποίου εξελίσονται ταυτόχρονα μικρότερα έργα ή ακόμη και έργα του παρελθόντος. Η κίνηση του κοινού γίνονταν ελεύθερα στο χώρο όπου εξελισσόταν το έργο. Ο William Fetterman το εντάσει στο είδος των Musicircuses καθώς γίνεται ο συνδιασμός όλων αυτών των παραμέτρων που συναντά κανείς στο Musicircus του 1967 (χρήση πολλών μέσων, ταυτόχρονα και ανεξάρτητα performances, μη-παραδοσιακός χώρο παραστάσεων, μεγάλος αριθμός συμμετεχόντων, μεγάλη διάρκεια, ελεύθερη περιπλάνηση του κοινού στο χώρο).

---

[114] ό.π. 140-141
[115] James Pritchett, *The Music of John Cage*, 160
[116] Richard Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A critical History of the 1960s*, 208

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΚΟΙ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ

Στο κεφάλαιο αυτό τίθενται ορισμένοι επιστημολογικοί και αισθητικοί προβληματισμοί με κύριο άξονα χαρακτηριστικά και παραμέτρους που θέτουν τα προαναφερθέντα δρώμενα του Cage σε ένα είδος "κατηγορίας". Ο Cage μέσα από τα έργα του αυτά, θέτει ορισμένους προβληματισμούς σε σχέση με το χώρο για τον οποίο προορίζονται τα έργα αυτά, με τον αριθμό και το δεξιοτεχνικό επίπεδο των εκτελεστών που συμμετέχουν σε τέτοια δρώμενα, την απροσδιόριστη ή όχι διάρκεια των έργων του, τη συγκεκριμένη ή όχι δράση των εκτελεστών, με τα ηχοποιητικά/ ηλεκτρονικά/ φωνητικά μέσα (συμπεριλαμβανομένου και του σώματος) τα οποία χρησιμοποιούνται είτε με ενίσχυση είτε όχι, και τέλος, με την ύπαρξη ή όχι συγκεκριμένης παρτιτούρας/ γραπτών ή προφορικών οδηγιών/σχεδίου. Ποιός είναι τελικά ο ρόλος του συνθέτη, των εκτελεστών και του κοινού σε τέτοιου είδους δρώμενα; Ποια είναι η σχέση των δρώμενων αυτών με τον αυτοσχεδιασμό; και ποιές είναι οι επιρροές του Cage στην μετά από αυτόν μουσική δημιουργία;

4.1. Προβληματισμοί κατηγοριοποίησης των πολυμεσικών δρώμενων

Η "κατηγοριοποίηση" των δρώμενων του Cage με βάση τις παραμέτρους που τέθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι αρκετά πολύπλοκη, καθώς σε πολλές περιπτώσεις οι διαφοροποιήσεις αφορούν ορισμένες παραμέτρους οι οποίες εναλλάσσονται και διαπλέκονται μεταξύ τους, από δρώμενο σε δρώμενο. Για το λόγο αυτό, οι παράμετροι που τίθενται θα πρέπει να είναι αρκετά ανοιχτές και οι κατηγορίες που δημιουργούνται να έχουν περιθώρια ένταξης υποκατηγοριών. Υπάρχουν, επίσης, παραδείγματα δρώμενων τα οποία έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και τα οποία διαφοροποιεί ο συνθέτης σε μετέπειτα επανεκτελέσεις του, προσθέτοντας νέες παραμέτρους. Έτσι, η κατηγοριοποίηση τέτοιων δρώμενων, γίνεται περισσότερο περίπλοκη. Για παράδειγμα, στο είδος του Musicircus στο οποίο ο Fetterman εντάσει και το *Renga with Apartment House 1776* (1976), διαφοροποιείται αρκετά από τα

υπόλοιπα Musicircuses. Παρόλο που το δρώμενο αυτό είναι αυτόνομο για μεγάλο αριθμό εκτελεστών, πρόκειται για γραπτό έργο με παρτιτούρα, για επαγγελματικές ορχήστρες και φωνές και προορίζεται για αίθουσες συναυλιών, κάτι που διαφέρει αρκετά από την αρχική ιδέα του Cage για το πρώτο Musicircus (1967). Στη συγκεκριμένη εργασία, η κατηγοριοποίηση των δρώμενων γίνεται με σκοπό τη συγκριτική μελέτη τέτοιων δρώμενων με βάση ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά τους, τη διευκόλυνση του αναγνώστη, καθώς επίσης και, την διευκόλυνση επιλογών και αποφάσεων στη διοργάνωση ενδεχόμενων παραστάσεων ή/ και «αναβιώσεων» των δρώμενων αυτών.

4.2. Η εφαρμογή της φιλοσοφίας του Cage στα δρώμενα ευρείας κλίμακας

Ένα χαρακτηριστικό των δρώμενων εκείνης της περιόδου είναι η εξίσωσή τους με τη ζωή του Cage, κάτι που επηρέασε τόσο την δράση όσο και την παρτιτούρα ορισμένων από αυτά. Το γεγονός οτι ο Cage εκείνο το διάστημα έπρεπε να ταξιδεύει αρκετά για κοινωνικές υποχρεώσεις και να ανταποκρίνεται σε παραγγελίες, τον οδήγησε, εν μέρη, σε συμφιλίωση με τον εαυτό του και ακολούθησε μια νέα πορεία στη δουλειά του. Ενώ πριν προσπαθούσε να φτιάχνει τα μουσικά του έργα έτσι ώστε να «μιμούνται» τη ζωή, εκείνο το διάστημα άρχισε να μετατρέπει τη ζωή του, σε έργα του. Το δρώμενο 0'00''- θα μπορούσε να θεωρηθεί ακριβές παράδειγμα αυτού- είναι ένα κομμάτι το οποίο αποτελείται από μία πολύ προσωπική δράση, η οποία είναι εφήμερη και δεν μπορεί να επαναληφθεί. Δεν απαιτεί κάποια πρόβα και πολύπλοκη πρετοιμασία και η δράση που παρουσιάζεται θα μπορούσε να συμβεί σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση. Το 0'00'', εν ολίγοις, παίρνει μια στιγμή από την καθημερινή ζωή του John Cage και μέσω των ηλεκτρονικών μέσων και της αίθουσας συναυλιών το μετατρέπει σε μουσικό έργο.

Αυτή η άτυπη και ευφήμερη ιδιότητα των δρώμενων του αντανακλάται στις παρτιτούρες των δρώμενων, εκείνης της περιόδου. Για παράδειγμα, το έργο 0'00'' αποτελείται από μία απλή πρόταση. Στο δρώμενο Rozart Mix, η παρτιτούρα αποτελείται από την αλληλογραφία ανάμεσα στον Cage και τον Lucier σχετικά με την παραγωγή την πρώτης παρουσίασης του έργου- ακόμη ένα παράδειγμα μετατροπής της καθημερινότητάς του σε τέχνη. Η παρτιτούρα

του Variations V, είναι μια απλή περιγραφή της πρώτης παράστασης, που γράφτηκε μετά την παράσταση. Τέλος, πολλά από τα δρώμενα τα οποία παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, δεν έχουν καθόλου παρτιτούρα (πχ. Musicircus και Reunion)[117].

Ο Cage αναζητούσε τρόπους έτσι ώστε να υπονομεύσει τον έλεγχο που ασκούσε τόσο στην εκτέλεση όσο και στη συνθετική διαδικασία. Ο μη καθορισμός της εκτέλεσης ή ο ελάχιστος καθορισμός της δε σημαίνει απαραίτητα το μή καθορισμό του έργου. Αν το ίδιο το έργο μπορεί να διαμορφωθεί ως αποτέλεσμα μιας όσο το δυνατόν λιγότερο ελεγχόμενης παρέμβασης, η μουσική που προκύπτει πλησιάζει περισσότερο στο να είναι μή συντεθειμένη ή δίχως σκοπό. Έτσι, απειλείται η έννοια του έργου ως καθορισμένο τέχνημα[118]. Η παρτιτούρα, όπως αναφέρει ο Fetterman, είναι ένας πρακτικός και αισθητικός οδηγός για ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό και αλληλεπίδραση κι όχι (όπως συνήθως) μια περιγραφική σημείωση που υποδεικνύει το τι θα πρέπει να συμβεί σε μια μελλοντική παράσταση.

4.3. Cage και αυτοσχεδιασμος

Η σχέση του Cage με την πρακτική του αυτοσχεδιασμού είναι ένα περιστατικό το οποίο προκάλεσε σύγχυση ακόμη και από τις πρώτες του εμφανίσεις στα Ευρωπαικά φεστιβάλ μουσικής στα μέσα τις δεκαετίας του 1950. Παρόλο που η χρήση του παράγοντα του τυχαίου στη σύνθεση ερμηνεύτηκε από τους Nono και Boulez ως αυτοσχεδιασμός, ο ίδιος ο Cage αναφερόταν στην ιδέα του αυτοσχεδιασμού κυρίως αρνητικά ή με έντονα διφορούμενο τρόπο. Ακόμη, παρά την επιμονή του οτι οι μέθοδοι σύνθεσης και η παραστατική του προσέγγιση θεμελιώθηκαν με την εφαρμογή των τυχαίων διαδικασιών και όχι με το δικό του καθορισμό, η αναρχική ποιότητα των παραστάσεών του με τον David Tudor και η ευρύτητα η οποία χαρακτήριζε πολλά έργα του μετά τη σειρά των Variations, έχουν ερμηνευτεί κατά καιρούς από τους εκτελεστές ώς 'μια πρόσκληση για αυτοσχεδιασμό'.

---

[117] James Pritchett, *The Music of John Cage*, 144

[118] Lydia Goehr, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων: ένα δοκίμιο για τη φιλοσοφία της μουσικής* (Αθήνα: Εκκρεμές, Νοέμβριος 2005), σ. 472

Ο Cage σε μία συνέντευξή του στον Roger Reynolds αναφέρει: "Απέφυγα τον αυτοσχεδιασμό σε πολλά από τα έργα μου. Ο αυτοσχεδιασμός μου φαινόταν να σχετίζεται με τη μνήμη και το προσωπικό γούστο, τις συμπάθειες και τις απέχθειες. Αυτό που μου αρέσει, είναι αυτό που ονομάζω "δομικός αυτοσχεδιασμός" στον οποίο ο εκτελεστής, ο αυτοσχεδιαστής καθώς επίσης και ο ακροατής, ανακαλύπτουν τη φύση της δομής των ήχων, στο χώρο"[119].

Ο Cage σε συζήτησή του με τον Steve Sweeney Turner, αναφέρθηκε στον αυτοσχεδιασμό ως κάτι το οποίο προσπαθούσε να αποφύγει, καθώς όπως υποστηρίζει ο ίδιος, πολλοί άνθρωποι που αυτοσχεδιάζουν ανατρέχουν στις μνήμες τους, και το προσωπικό τους γούστο. Με τον τρόπο αυτό, υποστηρίζει ότι δεν αποκαλύπτεται στους εκτελεστές κάτι για το οποίο οι ίδιοι δεν έχουν προσπαθήσει συνειδητά[120].

Παρόλαυτά, αναθεώρησε ριζικά στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και το 1970. Σε μια συζήτηση του με τους Joan Retallack και Michael Bach παρουσίασε το λόγο για τον οποίο αποφάσισε να αναθεωρήσει τις απόψεις του για τον αυτοσχεδιασμό. Αναφέρει: «..Ενδιαφέρθηκα για τον αυτοσχεδιασμό γιατί δεν είχα ενδιαφερθεί παλαιότερα. Και ο λόγος για τον οποίο δεν είχα ενδιαφερθεί ήταν επειδή κανείς γυρίζει στις συνήθειες του. Αλλά πως μπορούμε να βρούμε τρόπους να αυτοσχεδιάζουμε που να μας απελευθερώνουν από τις συνήθειες μας;[121]»

4.4 Ο ρόλος του συνθέτη και του κοινού στα δρώμενα ευρείας κλίμακας

Σε πολλά από τα δρώμενα ευρείας κλίμακας ο ρόλος του συνθέτη εξαλείφεται, ενώ τα μέλη του κοινού έχουν τη δυνατότητα να κατευθύνουν την προσοχή τους προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Ο Cage υποστηρίζει οτι ο συνθέτης θα πρέπει να παραιτηθεί από την επιθυμία να ελέγχει τον ήχο, και πως αυτό μοιάζει με ανοιχτή αμφισβήτηση της ιδέας οτι ο συνθέτης καθορίζει την

---

[119] Roger Reynolds and John Cage, "John Cage and Roger Reynolds: A conversation", *The Musical Quarterly,* 65, No 4 (1979): 581-582

[120] Steve Sweeney Turner and John Cage, "John Cage's Practical Utopias: John Cage in Conversation with Steve Sweeney Turner", *The Musical Times,* 131, No. 1771 (1990): 472

[121] Joan Retallack [ed.], *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music,* (London: Wesleyan University Press, 1996), 274

Ο Cage σε μία συνέντευξή του στον Roger Reynolds αναφέρει: "Απέφυγα τον αυτοσχεδιασμό σε πολλά από τα έργα μου. Ο αυτοσχεδιασμός μου φαινόταν να σχετίζεται με τη μνήμη και το προσωπικό γούστο, τις συμπάθειες και τις απέχθειες. Αυτό που μου αρέσει, είναι αυτό που ονομάζω "δομικός αυτοσχεδιασμός" στον οποίο ο εκτελεστής, ο αυτοσχεδιαστής καθώς επίσης και ο ακροατής, ανακαλύπτουν τη φύση της δομής των ήχων, στο χώρο"[119].

Ο Cage σε συζήτησή του με τον Steve Sweeney Turner, αναφέρθηκε στον αυτοσχεδιασμό ως κάτι το οποίο προσπαθούσε να αποφύγει, καθώς όπως υποστηρίζει ο ίδιος, πολλοί άνθρωποι που αυτοσχεδιάζουν ανατρέχουν στις μνήμες τους, και το προσωπικό τους γούστο. Με τον τρόπο αυτό, υποστηρίζει ότι δεν αποκαλύπτεται στους εκτελεστές κάτι για το οποίο οι ίδιοι δεν έχουν προσπαθήσει συνειδητά[120].

Παρόλαυτά, αναθεώρησε ριζικά στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και το 1970. Σε μια συζήτηση του με τους Joan Retallack και Michael Bach παρουσίασε το λόγο για τον οποίο αποφάσισε να αναθεωρήσει τις απόψεις του για τον αυτοσχεδιασμό. Αναφέρει: «..Ενδιαφέρθηκα για τον αυτοσχεδιασμό γιατί δεν είχα ενδιαφερθεί παλαιότερα. Και ο λόγος για τον οποίο δεν είχα ενδιαφερθεί ήταν επειδή κανείς γυρίζει στις συνήθειες του. Αλλά πως μπορούμε να βρούμε τρόπους να αυτοσχεδιάζουμε που να μας απελευθερώνουν από τις συνήθειες μας;[121]»

4.4 Ο ρόλος του συνθέτη και του κοινού στα δρώμενα ευρείας κλίμακας

Σε πολλά από τα δρώμενα ευρείας κλίμακας ο ρόλος του συνθέτη εξαλείφεται, ενώ τα μέλη του κοινού έχουν τη δυνατότητα να κατευθύνουν την προσοχή τους προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Ο Cage υποστηρίζει οτι ο συνθέτης θα πρέπει να παραιτηθεί από την επιθυμία να ελέγχει τον ήχο, και πως αυτό μοιάζει με ανοιχτή αμφισβήτηση της ιδέας οτι ο συνθέτης καθορίζει την

---

[119] Roger Reynolds and John Cage, "John Cage and Roger Reynolds: A conversation", *The Musical Quarterly,* 65, No 4 (1979): 581-582

[120] Steve Sweeney Turner and John Cage, "John Cage's Practical Utopias: John Cage in Conversation with Steve Sweeney Turner", *The Musical Times,* 131, No. 1771 (1990): 472

[121] Joan Retallack [ed.], *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music,* (London: Wesleyan University Press, 1996), 274

ηχητική δομή ενός έργου πριν από την εκτέλεσή του[122]. Στα δρώμενά του, προσπαθεί να απαλλάξει τη μουσική από τους θεσμοθετημένους περιορισμούς που επιβάλλονται από τον συνθέτη, τον εκτελεστή και την αίθουσα συναυλιών. Στόχος του είναι να επαναφέρει τη μουσική στον πραγματικό ή φυσικό κόσμο των καθημερινών ήχων (κατά τη γνώμη του, όλοι οι ήχοι είναι μουσική)[123]. Ο ίδιος αναφέρει οτι «ο συνθέτης πρέπει να παραιτηθεί από την επιθυμία να ελέγχει τον ήχο, καθαρίζοντας το μυαλό του από τη μουσική, και να ανακαλύψει συχνά τρόπους να αφήνει τους ήχους να είναι απλώς ήχοι και όχι φορείς ανθρωπογενών θεωριών ή εκφράσεις ανθρωπίνων συναισθημάτων[124]». Έτσι, φαίνεται ο άμεσος στόχος του Cage να αντιτεθεί σε μία αισθητική απαίτηση που συνδέει τους συνθέτες με τα έργα τους μέσω της σχέσης της έκφρασης και όχι να αμφισβητήσει το ζήτημα του συνθετικού ελέγχου[125].

Ο Michael Kirby υποστηρίζει, οτι ο χειρισμός και η δημιουργική χρήση της σχέσης ανάμεσα στο παρουσιαζόμενο παραστατικό υλικό και το κοινό αναπτύχθηκε εκτενώς στα Happenings. Το κοινό είναι τοποθετημένο με μη συμβατικό τρόπο, έτσι ώστε τα στοιχεία της παράστασης που είναι κοντά σε κάποια μέλη του κοινού, να είναι μακριά από τα άλλα μέλη, δίνοντας με τον τρόπο αυτό στους παρατηρητές ερεθίσματα από διαφορετικές κατευθύνσεις. Σε πολλές ταξινομήσεις, το κοινό είναι ελεύθερο να μετακινείται στο χώρο, επιλέγοντας τα δικά τους σημεία εστίασης και ελέγχοντας τις χωρικές σχέσεις μεταξύ τους. Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό των κατευθυντικών και περιβαλλοντικών χειρισμών δεν είναι μόνο το γεγονός οτι κάποιοι θεατές δέχονται ερεθίσματα από διαφορετικές κατευθύνσεις αλλά και το οτι κάποιο υλικό της παράστασης μπορεί να μη γίνει καθόλου αντιληπτό.[126]

Με τον τρόπο αυτό, το κοινό αναλαμβάνει ένα περισσότερο δραστικό ρόλο, όπως εξήγησε και το Cage στο "Diary: Audience 1966": *"Το κοινό μπορεί να σταθεί ήσυχα ή να κάνει θόρυβο. Οι άνθρωποι μπορούν να σφυρίξουν, να μιλήσουν ακόμη και να φωνάξουν. Τα μέλη του κονού μπορούν να σταθούν ή να*

---

[122] Steve Sweeney Turner and John Cage, "John Cage's Practical Utopias: John Cage in Conversation with Steve Sweeney Turner", *470*

[123] Lydia Goehr, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων: ένα δοκίμιο για τη φιλοσοφία της μουσικής*,472

[124] John Cage, "Experimental Music" in *Silence*, ed. Marion Boyars, (London: 1999), 10

[125] ό.π.

[126] Michael Kirby, "The New Theatre" in *Happenings and Other Acts*, ed. Mariellen R. Standford, 35, (Routlege: 1995)

σηκωθούν και να περιλανηθούν στο χώρο. Οι άνθρωποι είναι άνθρωποι, όχι φυτά. Αγαπάς το κοινό; Σίγουρα ναι. Το δείχνουμε βγαίνοντας από το δρόμο τους"[127].

Με τον τρόπο αυτό, παρήχθει μία μουσική αναρχία, όπου δε δίνονταν οδηγίες στους εκτελεστές και στους ακροατές για τις δράσεις τους, ενώ ο ρόλος του συνθέτη ως οργανωτή και σχεδιαστή ήταν, μεν σημαντικός, αλλά αόρατος. Έτσι, δρώμενα όπως το Musicircus, αναπαριστούν ακόμη μία παραλλαγή στην ιδέα της μουσικής ως διαδικασία, μόνο που τώρα, η μουσική μετατρέπεται σε δραστηριότητα για την κοινωνία στο σύνολό της. Όπως ανέφερε και ο Cage το 1967 στο «ημερολόγιο» για τη βελτίωση του κόσμου: *"Η τέχνη έχει κοινωνικοποιηθεί. Δεν υπάρχει κάποιος που να λέει κάτι, αλλά άνθρωποι οι οποίοι κάνουν πράγματα, δίνοντας σε κάποιους (συμπεριλαμβανομένους και τους ίδιους) την ευκαιρία για εμπειρίες, κάτι το οποίο διαφορετικά δε θα συνέβαινε"*[128].

4.5 Οι έννοιες του ταυτοχρονισμού και του περιβάλλοντος στα δρώμενα του Cage

Η χρήση του ταυτοχρονισμού στα έργα του Cage σχετίζεται με την ιδέα της διαδραστικότητας, την οποία συναντά κανείς αρχικά, στα έργα όπου χρησιμοποιείται ο παράγοντας του τυχαίου. Πίσω από αυτές τις συνθέσεις του υπάρχει η εικόνα του άπειρου πεδίου των ήχων, στο οποίο όλοι οι ήχοι είναι μοναδικοί και εντελώς ασύνδετοι: με άλλα λόγια όλοι οι ήχοι υπαρχουν ταυτόχρονα στο πεδίο αυτό και άρα είναι ασύνδετοι μεταξύ τους.

Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκε η έννοια του περιβάλλοντος, δηλαδή ενός καλλιτεχνικά οριοθετημένου χώρου. Και παρόλο που ο χώρος μπορεί θεωρητικά να είναι οποιουδήποτε μεγέθους, και μπορεί να περιέχει οποιοδήποτε είδος υλικού, καλλιτεχνικό ή όχι, αυτό που κάνει μια καλλιτεχνική δουλειά περιβαλλοντική, είναι οτι ο χώρος από μόνος του είναι το έργο τέχνης. Η καλλιτεχνία του δεν πληροφορεί τον θεατή μόνο για τα συστατικά από τα οποία απαρτίζεται ξεχωριστά αλλά επίσης για ολόκληρο το χώρο, και ο χώρος αυτός

---

[127] John Cage, *Diary: Audience 1966* in "A Year From Monday: Lectures and Writings", ed. Marion Bouars, 51, (London. New York: 1976)
[128] James Pritchett, *The Music of John Cage*, 159

μεταδίδει στο θεατή κάτι λεπτομερές, ανεξάρτητα από το σημείο στο οποίο στέκεται ή την κατεύθυνση προς την οποία κοιτάζει[129].

Ένας καλλιτεχνικά έγκλειστος χώρος μπορεί να περιέχει μεγάλο αριθμό φαινομένων –οπτικά και ακουστικά, κινητικά και οσφρητικά κτλ- και συχνά ένα ιδιαίτερο είδος έγκλειστης εμπειρίας. Για το λόγο αυτό, τα περισσότερα περιβάλλοντα απαιτούν από τον θεατή την παρακολούθηση ολόκληρου του χώρου καθώς επίσης και μια αισθητηριακή αντίληψη, των στοιχείων στα πλαίσια του αρθρωμένου χώρου.

Εφόσον σχεδόν όλα τα περιβάλλοντα δεν έχουν κάποιο ιδανικό σημείο από το οποίο κάποιος μπορεί να παρακολουθήσει ολόκληρο το έργο, καταργούν την ιεραρχία και την τάξη στο κοινό.

4.7. Οι μετέπειτα επιρροές των δρώμενων ευρείας κλίμακας του Cage

Η εξέλιξη των πολυμεσικών δρώμενων ευρείας κλίμακας του Cage οδήγησε σε μια αναπροσαρμογή των χωρικών και χρονικών παραμέτρων της μουσικής, η οποία έγινε σε συνδιαλλαγή και άμεση συνάρτηση με τις υπόλοιπες τέχνες της δεκαετίας του 1950 και 1960. Σε μια προσπάθεια εντοπισμού των βασικών συστατικών της αναπροσαρμογής αυτής, παρακάτω παρατίθενται οι παράμετροι οι οποίες δέχτηκαν τις βασικότερες αναθεωρήσεις, και στη συνέχεια οι τέχνες ή τα επιμέρους καλλιτεχνικά πεδία στα οποία η δράση του Cage είχε το μεγαλύτερο αντίκτυπο.

4.7.1. Χώρος- Χρόνος- Σώμα

Οι χώροι εκτέλεσης των περισσότερων δρώμενων ευρείας κλίμακας του Cage, ήταν μη παραδοσιακοί χώροι παραστάσεων, όπου δεν υπήρχε συγκεκριμένος χώρος (σκηνή) για τους εκτελεστές και το κοινό (όπως π.χ στο Untitled Event [1952], και στο Musicircus [1967]) Την ίδια χρονική περίοδο, στο μουσικό θέατρο[130] γίνεται μια αναπροσαρμογή των χωρικών παραμέτρων με τη

---

[129] Richard Kostelanetz, *Metamorphosis in the Arts: A Critical History of the 1960s,* 193

[130] Ο όρος Μουσικό Θέατρο χρησιμοποιείται συνήθως για να χαρακτηρίσει ένα είδος όπερας ή οπερατικής παραγωγής στο οποίο δίνεται περισσότερη έμφαση στη συνένωση του θεάματος και του

χρήση νέων μουσικών τεχνολογικών μέσων. Με τον τρόπο αυτό, η φυσική τοποθέτηση των εκτελεστών και των μουσικών οργάνων είναι λιγότερο βασισμένη στην ακουστική του χώρου, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιήθηκαν μη παραδοσιακοί χώροι εκτέλεσης, ο χώρος του κοινού από τους εκτελεστές[131], και διευκολύνθηκε η κίνηση των εκτελεστών από μέρος σε μέρος ανεξάρτητα από την ακουστική του χώρου[132].

Η χρήση της ενίσχυσης (amplification) σε δρώμενα του Cage (όπως π.χ. στο 0'00") έδωσε τη δυνατότητα στον Cage να εξετάσει περιοχές της δράσης όπου τίποτα δεν μπορεί να οριστεί, ένας τρόπος για να διαπιστωθεί οτι μία έννοια όπως η αδράνεια είναι στην πραγματικότητα γεμάτη από μή ελέγξιμες, απρόθετες δράσεις που παράγουν ήχους. Η ενισχυόμενος ήχος δημιουργεί ένα event αλλά επίσης περικλείει το κοινό με ηχητικά συμβάντα τα οποία σε άλλη περίπτωση θα περνούσαν απαρατήρητα. Κατασκευάζεται έτσι μια ατμόσφαιρα κινηματογράφου, η οποία προσελκύει το κοινό μέσα σε ένα φανταστικό ηχητικό κόσμο, έναν εναλλακτικό χώρο μέσα στον πραγματικό[133]. Η χρήση της ενίσχυσης και των μικροφώνων υιοθετήθηκε και στο μουσικό θέατρο. Με τον τρόπο αυτό, όχι μόνο ενισχύθηκαν οι ήχοι της φωνής έτσι ώστε να ακούγονται σε μεγάλους χώρους, αλλά αποδεσμεύτηκαν οι εκτελεστές από τη χρήση συγκεκριμένων δυναμικών ενώ ταυτόχρονα διευκολύνθηκε και η καθαρή απεικόνιση νέων φωνητικών τεχνικών (ψίθυρος, ομιλία). Έτσι, η φωνή ηχεί σε μέρη που μέχρι τώρα δεν έφτανε, ενώ ταυτόχρονα οι εκτελεστές μετακινούνται χωρίς να χρειάζεται να απευθύνονται συνεχώς στο κοινό[134].

Ο χώρος του κοινού στα πολυμεσικά δρώμενα του Cage χρησιμοποιήθηκε με ριζικά διαφορετικό τρόπο από αυτόν που είχε εδραιωθεί τόσο στη συμφωνική μουσική και τη μουσική δωματίου, όσο και στη θεατρική μουσική της δυτικής λόγιας παράδοσης. Το κοινό είναι πλέον ελεύθερο να μετακινείται

δραματικού στοιχείου παρά στα καθαρά μουσικά στοιχεία. Χρησιμοποιήθηκε ειδικότερα την δεκαετία του 1960 για να περιγράψει τα μικρής κλίμακας μουσικοδραματικά έργα των συνθετών της μεταπολεμικής γενιάς τα οποία πολλαπλασιάστηκαν στη δυτική Ευρώπη και στη Νότια Αμερική κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας. [βλ. Andrew Clements, Oxford Music Online, λήμμα "music theatre" http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19452?q=music+theatre&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (accessed Ιούνιος 9, 2009)]

[131] Π.χ. στο έργο Pas de Cinq (1965) του Mauricio Kagel στο οποίο οι πέντε ηθοποιοί που συμμετέχουν κινούνται πάνω σε ισάριθμους διαδρόμους τους οποίους έχουν δικαίωμα να τοποθετήσοῦν οπουδήποτε θέλουν πάνω στη σκηνή ή στο χώρο του ακροατηρίου.

[132] Eric Salzman and Thomas Desi, *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing The Body*, 39

[133] James Pritchett, *The Music of John Cage, 150*

[134] Eric Salzman and Thomas Desi, *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing The Body*, 23

στο χώρο. Κατ' επέκταση, κάθε θεατής/ακροατής μπορεί να επιλέξει τα δικά του υποκειμενικά σημεία εστίασης. Ο χώρος που χρησιμοποιούσε το κοινό εως τότε στο μουσικό θέατρο, ήταν στατικός και με παραδοσιακές προοπτικές της διαρρύθμισης της όπερας, ανάλογα με το κόστος του εισητηρίου. Η τάση να ξεπεραστεί αυτός ο κοινωνικός καθορισμός ενυπάρχει τόσο στη σύγχρονη όπερα όσο και στο θέατρο. Τα πολυμεσικά δρώμενα του Cage επηρέασαν θετικά προς αυτή την κατεύθυνση Έτσι, κατασκευάστηκαν χώροι με διαφορετική διαρρύθμιση καθώς επίσης και χώροι όπου το κοινό μπορούσε να κινείται[135]. Σε αυτό το πλαίσιο ωστόσο, δεν απαιτείται καν ειδικός χώρος συναυλιών καθώς τα περισσότερα από αυτά τα δρώμενα είναι σχεδιασμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να φιλοξενηθούν σε οποιοδήποτε χώρο. Επίσης, αναθεωρούνται τα όρια και οι διακρίσεις μεταξύ «παραστασιακού χώρου» και «χώρου κοινού». Ο παραστασιακός χώρος γίνεται χώρος εξερεύνησης και όχι προβολής.

Στα περισσότερα δρώμενα ευρείας κλίμακας, η παράμετρος του χρόνου είναι συχνά απροσδιόριστη ή καθορίζεται από τον αριθμό των εκτελεστών (όπως π.χ στο Musicircus). Στα πλαίσια των οργανωμένων ήχων, ο Cage χαλάρωσε κατά πολύ την εννοια του μουσικού έργου και τα χρονικά προαπαιτούμενα που αυτή επιβάλλει, χρησιμοποιώντας μεταβλητούς χρόνους στα δρώμενα ευρείας κλίμακας. Είναι χαρακτηριστικό οτι συχνά οι χρόνοι αυτοί είναι πολύ μεγαλύτεροι από τους συνήθεις χρόνους συναυλιών. Πολλές φορές μάλιστα ο χρόνος (όπως και ο χώρος) αντικαθιστούν το ρόλο του «κειμένου» ή του «χαρακτήρα» για τους performers, και γίνεται το καθοριστικό πλαίσιο των δράσεων τους. Αντιστοίχως, ο συνθέτης έχει κατά κύριο λόγο το ρόλο αυτού που οργανώνει χρόνους και συντονίζει χωρικές δράσεις. Επίσης, σε δρώμενα όπως το HPSCHD, γίνεται χρήση του ιστορικού χρόνου. Μετά τον Cage, η ταυτόχρονη παρουσίαση διαφορετικών ιστορικών χρόνων στον ίδιο χώρο (όπως στο Apartment House) γίνεται απόλυτα θεμιτή, και το κοινό αναπτύσσει αντιληπτικούς μηχανισμούς για τη «συγχρονική» παρουσίαση της ιστορίας.

Η εφαρμογή του ευρύτερου χρόνου συναντάται επίσης και στον τομέα των εικαστικών. Η έννοια του χρόνου έχει διευρυνθεί τόσο πολύ ώστε σε κάποιες περιπτώσεις ένα installation ή ένα environment μπορεί να παραμείνει

[135] ό.π. 106

στο χώρο. Κατ' επέκταση, κάθε θεατής/ακροατής μπορεί να επιλέξει τα δικά του υποκειμενικά σημεία εστίασης. Ο χώρος που χρησιμοποιούσε το κοινό εως τότε στο μουσικό θέατρο, ήταν στατικός και με παραδοσιακές προοπτικές της διαρρύθμισης της όπερας, ανάλογα με το κόστος του εισητηρίου. Η τάση να ξεπεραστεί αυτός ο κοινωνικός καθορισμός ενυπάρχει τόσο στη σύγχρονη όπερα όσο και στο θέατρο. Τα πολυμεσικά δρώμενα του Cage επηρέασαν θετικά προς αυτή την κατεύθυνση Έτσι, κατασκευάστηκαν χώροι με διαφορετική διαρρύθμιση καθώς επίσης και χώροι όπου το κοινό μπορούσε να κινείται[135]. Σε αυτό το πλαίσιο ωστόσο, δεν απαιτείται καν ειδικός χώρος συναυλιών καθώς τα περισσότερα από αυτά τα δρώμενα είναι σχεδιασμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να φιλοξενηθούν σε οποιοδήποτε χώρο. Επίσης, αναθεωρούνται τα όρια και οι διακρίσεις μεταξύ «παραστασιακού χώρου» και «χώρου κοινού». Ο παραστασιακός χώρος γίνεται χώρος εξερεύνησης και όχι προβολής.

Στα περισσότερα δρώμενα ευρείας κλίμακας, η παράμετρος του χρόνου είναι συχνά απροσδιόριστη ή καθορίζεται από τον αριθμό των εκτελεστών (όπως π.χ στο Musicircus). Στα πλαίσια των οργανωμένων ήχων, ο Cage χαλάρωσε κατά πολύ την εννοια του μουσικού έργου και τα χρονικά προαπαιτούμενα που αυτή επιβάλλει, χρησιμοποιώντας μεταβλητούς χρόνους στα δρώμενα ευρείας κλίμακας. Είναι χαρακτηριστικό οτι συχνά οι χρόνοι αυτοί είναι πολύ μεγαλύτεροι από τους συνήθεις χρόνους συναυλιών. Πολλές φορές μάλιστα ο χρόνος (όπως και ο χώρος) αντικαθιστούν το ρόλο του «κειμένου» ή του «χαρακτήρα» για τους performers, και γίνεται το καθοριστικό πλαίσιο των δράσεων τους. Αντιστοίχως, ο συνθέτης έχει κατά κύριο λόγο το ρόλο αυτού που οργανώνει χρόνους και συντονίζει χωρικές δράσεις. Επίσης, σε δρώμενα όπως το HPSCHD, γίνεται χρήση του ιστορικού χρόνου. Μετά τον Cage, η ταυτόχρονη παρουσίαση διαφορετικών ιστορικών χρόνων στον ίδιο χώρο (όπως στο Apartment House) γίνεται απόλυτα θεμιτή, και το κοινό αναπτύσσει αντιληπτικούς μηχανισμούς για τη «συγχρονική» παρουσίαση της ιστορίας.

Η εφαρμογή του ευρύτερου χρόνου συναντάται επίσης και στον τομέα των εικαστικών. Η έννοια του χρόνου έχει διευρυνθεί τόσο πολύ ώστε σε κάποιες περιπτώσεις ένα installation ή ένα environment μπορεί να παραμείνει

---

[135] ό.π. 106

μόνιμα στο χώρο στον οποίο δημιουργήθηκε ή εκτέθηκε, όπως στην περίπτωση της δενδροφύτευσης του Kassel της Γερμανίας με 7000 βελανιδιές από τον Joseph Beuys, στο πλαίσιο της έκθεσης Documenta VII (1982)[136].

Από τη δεκαετία του 1950 αρχίζει μια νέα καλλιτεχνική θεώρηση σχετικά με το σώμα. Δεν προσπαθείται πια μόνο να ασκηθεί έλεγχος πάνω του μέσω χορογραφιών, σκηνοθεσιών κτλ. για χάρη της αισθητικής απόλαυσης, αλλά συχνά αφήνεται να κάνει μια απλή, καθημερινή πράξη, όπως στο έργο του John Cage 0'00'' όπου ζητάται από τους εκτελεστές να κάνουν απλά μια καθορισμένη δράση.

Όταν το 1955 διαμορφώνεται η Dancers' Workshop Company, η Ann Halprin στηρίζεται στις παλιότερες ιδέες πρωτοπόρων του χορού όπως οι Loie Fuller, Isadora Duncan, Rudolf von Laban και Mary Wigman, σχετικά με τη θέαση του χορού «σαν τρόπου ζωής, που χρησιμοποιεί καθημερινές δραστηριότητες, όπως το να περπατάς, να τρως, να κάνεις μπάνιο και να αγγίζεις». Συνεργαζόμενη με τους χορευτές Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer και Steve Paxton, τους μουσικούς Terry Riley, La Monte Young, και Warner Jepson, καθώς και με αρχιτέκτονες, ζωγράφους, γλύπτες και μη εκπαιδευμένους ανθρώπους σε οποιοδήποτε από αυτούς τους τομείς, τους ενθάρρυνε να εξερευνήσουν ασυνήθιστες χορογραφικές ιδέες, που συχνά λάμβαναν χώρα σε εξωτερικό χώρο. Χρησιμοποιούσαν τον αυτοσχεδιασμό για "να μάθουμε τι μπορούν να κάνουν τα *δικά μας* σώματα, όχι να μαθαίνουμε το σύστημα ή την τεχνική κάποιου άλλου"[137].

4.7.2. Θέατρο- Χορός – Εικαστικά

Ο τομέας του θεάτρου επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τον Cage, ενώ ταυτόχρονα δέχτηκε πολλές επιρροές από αυτόν. Ο Cage προπαγάνδισε τις ιδέες των Gertrude Stein και Antonin Artaud, και τις έθεσε σε μια βάση πρωτοποριακού θεάτρου. Όπως η Stein εντόπισε εναλλακτικά μέσα για την

[136] Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 20ο αιώνα* (Αθήνα: Εκδόσεις ΑΓΡΑ, 2004), 264

[137] RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London: Thames and Hudson world of Art, 2001), 140.

κατανόηση του θεάτρου και της λογοτεχνίας έτσι και ο Cage έψαξε για εναλλακτικά μέσα για την δόμηση της μουσικής. Η αναδόμηση αυτή της μουσικής οδήγησε σε μία ραγδαία αναδιοργάνωση και κατανόηση του θεάτρου και του χορού[138]. Μια από τις βασικές ιδέες της Stein ήταν η μετατόπιση ενός μέρους της δημιουργικής διαδικασίας από τον καλλιτέχνη στον θεατή. Στα δρώμενα ευρείας κλίμακας ο Cage απέκλεισε την πρόθεση του καλλιτέχνη, κατασκευάζοντας δομές οι οποίες συμπληρώνονταν από τους εκτελεστές και ολοκληρώνονταν από τους θεατές ή τους ακροατές.

Όσον αφορά την παράμετρο του χώρου, η Stein παρατήρησε στις χωρικές κατασκευές μία εναλλακτική οργάνωση για τη δημιουργία και την αποδοχή της τέχνης, ενώ ο Artaud, εξαλείφοντας τα φυσικά και τα πνευματικά φράγματα ανάμεσα στο χώρο του κοινού και των εκτελεστών, ασχολήθηκε με ένα νέο τρόπο κατανόησης της τέχνης. Ο Cage ενσωμάτωσε το χώρο και τη σιωπή στην τέχνη ως απαραίτητο συστατικό στα πλαίσια της δουλειάς[139].

Η ιδέα της πλαισίωσης των δράσεων που συμβαίνουν από τον θεατή, δηλαδή η τοποθέτηση ενός νοητού πλαισίου γύρω από αυτό που βλέπει ή ακούει, και η εστίαση σε συγκεκριμένα συμβάντα κατά τη διάρκεια ενός δρώμενου ευρείας κλίμακας εντοπίζονται και στις απόψεις του Cage για το θέατρο. Απογυμνώνοντας τη δημιουργία και την πρόσληψη του θεάτρου από αξιολογικές κρίσεις, ο Cage, διαμόρφωσε έναν ευρύ ορισμό του θεάτρου: «οτιδήποτε περικλείει το μάτι και το αυτί». Όριζε το θέατρο, ως οτιδήποτε συμβαίνει ταυτόχρονα, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής, και σύμφωνα με την άποψη του, έτεινε να είναι συνώνυμο με τη ζωή. "Το θέατρο λαμβάνει χώρα όλη την ώρα, οπουδήποτε βρίσκεται κάποιος, και η τέχνη απλά διευκολύνει στο να πειστεί κάποιος προς αυτή την κατεύθυνση"[140]. Με άλλα λόγια, το θέατρο δημιουργείται από την πλαισίωση μιας δράσης. Ένας τέτοιος ορισμός θέτει τον προβληματισμό της πρόθεσης του θεατή. Έτσι, εάν ένας θεατής τοποθετεί νοητά σύνορα γύρω από μία δραστηριότητα, τότε η δραστηριότητα αυτή γίνεται θέατρο για τον συγκεκριμένο παρατηρητή. Και

---

[138]Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theatre: A History* (London and New York: Routledge, 2000), *30-31.*

[139] ό.π. 31

[140] Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Anant- Garde (Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham)* (New York: Penguin [reprint], 1976), 118

ακόμη και αν οι "performers" δεν προτίθενται ή δεν το συνειδητοποιούν, συμμετέχουν σε μια παράσταση[141].

Δυο ακόμα ενσαρκώσεις και εξελίξεις των απόψεων του Cage για το θέατρο ήταν το The Living Theatre και το κίνημα Fluxus. Το Living Theatre έκανε τις πρώτες του παραγωγές το 1951. Οι ιδρυτές του, ο Julian Beck και η Judith Malina, από την αρχή αναζητούσαν "μια επανάσταση... σαν αυτές που είχαν ήδη μεταμορφώσει τις άλλες τέχνες- τη μουσική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική"[142]. Βασική επιδίωξη ήταν η εγκατάλειψη του παραδοσιακού θεάτρου, το οποίο δημιουργεί μια ψευδαίσθηση πραγματικότητας, έναν "φανταστικό τέταρτο τοίχο". Αυτόν τον τοίχο θέλησαν από πολύ νωρίς να γκρεμίσουν με διάφορες τεχνικές οι Beck και Malina, ώστε «να αγγίξουν το κοινό, να το ξυπνήσουν από τον παθητικό του λήθαργο, να του κεντρίσουν την προσοχή, να το σοκάρουν αν είναι αναγκαίο, και, πιο σημαντικό, να αναμειχθούν οι ηθοποιοί με αυτό που γίνεται στο κοινό»[143]. Το fluxus ήταν ένα διεθνές πρωτοποριακό καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε κατά τη δεκαετία του 1960. Ιδρύθηκε από τον Λιθουανό καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα George Maciunas, και αποτελούνταν από αρκετούς καλλιτέχνες, συγγραφείς και μουσικούς. Τα events, που αποτελούσαν την κύρια καλλιτεχνική δημιουργία των καλλιτεχνών του fluxus, αποτελούνταν από σύντομες οδηγίες, συνήθως όχι παραπάνω από μια ή δύο προτάσεις, που όριζαν μια περιορισμένη δραστηριότητα η οποία εκτελείται από τον performer. Το *Composition 1960 no. 10* του La Monte Young, για παράδειγμα, ζητά από τον εκτελεστή να τραβήξει μια ίσια γραμμή και να την ακολουθήσει. Πολλά άλλα μέλη του fluxus, όπως οι: Takehisa Kosugi, George Brecht, Dick Higgins και Yoko Ono, δημιούργησαν δραστηριότητες παρόμοιου τύπου. Τα μέλη του κινήματος Fluxus πίστευαν ότι οι καλλιτέχνες δεν θα πρέπει να έχουν επαγγελματικό επίπεδο στην κοινωνία και ότι το έργο τους θα πρέπει να είναι προσβάσιμο σε όλους[144].

---

[141] Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theatre: A History*, 35
[142] ό.π. 48
[143] ό.π. 48-55
[144] David W. Bernstein, Oxford Music Online, λήμμα "Fluxus" http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47971?q=fluxus&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (accessed Ιούνιος 9, 2009)

Βασικό για τα εξελισσόμενα είδη και την ανταλλαγή των ιδεών ανάμεσα στους καλλιτέχνες όλων των τομέων που χαρακτήρισαν το μεγαλύτερο κομμάτι της δουλειάς του performance αυτης της περιόδου ήταν η επιρροή των χορευτών της Νέας Υόρκης από τις αρχές τις δεκαετίας του 1960 – με ενδεικτική αναφορά στους Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucida Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd και Deborah Hay- οι οποίοι έχοντας ξεκινήσει με μιία παραδοσιακή χορευτική ιδέα και στη συνέχεια δουλεύοντας με τον Cage και τον Cunningham, σύντομα ήρθαν σε επαφή στον κόσμο της τέχνης, με ένα περισσότερο ανταποκρινόμενο και δεκτικό κοινό[145].

Η φιλοσοφία και οι θεωρίες του Cage οι οποίες αντανακλούν την επιρροή του από το Ζεν Βουδισμό και την ανατολίτικη φιλοσοφία γενικότερα, καθώς επίσης και η εφαρμογή τους στα πολυμεσικά δρώμενα διαφαίνονται και στην παράλληλη δουλειά του Merce Cunningham, ο οποίος, εισήγαγε το 1950 τις τυχαίες διαδικασίες και την απροσδιοριστία ως μέσο εξέλιξης μιας νέας χορευτικής πρακτικής. Έχοντας χορέψει για αρκετά χρόνια ως κύριο μέλος στην ομάδα της Martha Graham, ο Cunningham απέρριψε το δραματικό και αφηγηματικό στύλ της Graham, καθώς επίσης και την εξάρτηση του χορού από τη μουσική και τη ρυθμική καθοδήγηση. Η αντίληψη του Cage για τους καθημερινούς ήχους του περιβάλλοντος ώς μουσική επηρέασε σε σημαντικό βαθμό τον Cunningham, ο οποίος εισήγαγε μια ποικιλία φυσικών κινήσεων (περπάτημα, στασιμότητα, άλματα) ως μια πιθανή θεώρηση του χορού. Όπως ο Cage ισχυριζόταν πως, 'κάθε μικρή ενότητα μίας ευρύτερης σύνθεσης αντανακλούσε, σαν ένας μικρόκοσμος, τα χαρακτηριστικά της συνολικής σύνθεσης', έτσι και ο Cunningham έδωσε έμφαση 'σε κάθε στοιχείο στο θέαμα'[146].

Μέσα από τα πολυμεσικά δρώμενα του Cage, διαφαίνονται οι απόψεις του για την αλληλοδιείσδυση του περιβάλλοντος και της ζωής με τέχνη, τις οποίες υιοθέτησαν και οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες. Οι χορευτές συχνά μοιράζονταν τις ίδιες ανησυχίες με ένα ευρύτερο πλαίσιο καλλιτεχνών, όπως την άρνηση διαχωρισμού των δραστηριοτήτων της τέχνης από την καθημερινή ζωή και την συνακόλουθη ενσωμάτωση καθημερινών δράσεων και αντικειμένων

---

[145] RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present,* 138
[146] ό.π.. 124

σαν υλικό για performance. Στην πράξη παρόλαυτά πρότειναν εντελώς πρωτότυπες χρήσεις του χώρου και του σώματος που οι περισσότερο προσανατολισμένοι στον οπτικό τομέα καλλιτέχνες δεν είχαν πριν φανταστεί[147].

Είτε η επιρροή αυτή επήλθε από την αρχική εξερεύνηση του Cage στον τομέα του υλικού και του τυχαίου, είτε από τα Happenings και τα δρώμενα Fluxus, οι χορευτές ξεκίνησαν να ενσωματώνουν παρόμοιους πειραματισμούς στα έργα τους. Η εισαγωγή αρκετά διαφορετικών κινήσεων και χορευτικών δυνατοτήτων, προσέθεσε μια ριζική διάσταση στα performances από τους καλλιτέχνες οδηγώντας τους αρκετά πέρα από τα αρχικά τους 'περιβάλλοντα'[148].

Η επιρροή των δρώμενων ευρείας κλίμακας του Cage διαφαίνεται και στον τομέα των εικαστικών. Η κατασκευή καλλιτεχνικά οριοθετημένων χώρων (environment) οποιουδήποτε μεγέθους, οι οποίοι μπορεί να περιέχουν οποιοδήποτε είδος υλικού, καλλιτεχνικό ή όχι, είναι ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα μεταφοράς της ιδέας του χώρου του Cage στον τομέα των εικαστικών. Έτσι, η ιδέα του Cage να αποδεσμεύσει τη μουσική από το χωρικό πλαίσιο αποτυπώνεται και στον τομέα των εικαστικών με την κατασκευή εγκαταστάσεων (installations) όπου ο θεατής επιλέγει το σημείο εστίασης του.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, καταρρίπτεται η ιδέα του συνολικά αντιληπτού έργου τέχνης (τόσο χωρικά, όσο και χρονικά), και συνεπώς η αίσθηση ότι υπάρχει ένας και μοναδικός, σωστός, και ολοκληρωμένος τρόπος να αντιληφθούμε ένα έργο[149]. Σε αυτό το πλαίσιο όλες οι θέσεις, και όλες οι υποκειμενικές απόψεις καθίστανται αναπόφευκτα "μερικές", "ελλειπείς", κι έτσι η εικόνα του συνολικού περιβάλλοντος δεν υπάρχει για κανέναν. Κατά τον Cage,

---

[147] Η χορογράφος Simone Forti παρουσίασε ορισμένες από τις πρώτες της δουλειές σε γκαλερύ τέχνης στη Νέα Υόρκη καθώς επίσης και στη σοφίτα της Yoko Ono όπου το κοινό είχε τη δυνατότητα να κινείται ανάμεσα στους χορευτές οι οποίοι ήταν ακίνητοι και φαίνονταν σαν γλυπτά.
Χαρακτηριστικό παράδειγμα πρωτότυπης χρησιμοποίησης του χώρου αποτελεί και η χορογραφία της Lucidna Childs, Street Dance (1964), όπου δημιούργησε τη δικιά της σκηνή σε ένα δρόμο του Manhattan όπου το κοινό της ήταν οι ένοικοι μίας κοντινής σοφίτας. Η έξι λεπτών χορογραφία της βασιζόταν στο περιβάλλον της και τους performers οι οποίοι αναμιγνύονταν με τα συμβάντα του δρόμου.

[148] RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, 138

[149] Στο Untitled Event καθώς επίσης και στα διάφορα είδη Musicircus οι ακροατές συγκροούν τη δικιή τους οπτική και ηχητική απεικόνιση των δρώμενων αυτών.

εφόσον κανείς δεν μπορεί να δει το σύνολο, το σύνολο αυτό "δεν υπάρχει". Ο καθένας συγκροτεί τη δική του εικόνα / πορεία / οπτική και ηχητική απεικόνιση, η οποία είναι εξ'ίσου θεμιτή με οποιαδήποτε άλλη.

4.8. Συμπεράσματα

Τα δρώμενα ευρείας κλίμακας του Cage και ο επαναπροσδιορισμός των ηχητικών/ οπτικών/ χωρικών και χρονικών δεδομένων των παραστατικών τεχνών.

Συμπερασματικά, τα δρώμενα ευρείας κλίμακας των δεκαετιών '50 και '60 άλλαξαν/επαναπροσδιόρισαν τα ηχητικά, οπτικά, χωρικά και χρονικά δεδομένα των παραστατικών τεχνών.

Συγκεκριμένα, η ευρύτερη χρήση του χώρου αφομοιώθηκε τόσο στο θέατρο και τη μουσική, όσο και στο χορό. Στον τομέα της μουσικής έχει γίνει ένας επαναπροσδιορισμός του χώρου, που συχνά ξεφεύγει από το πλαίσιο της σκηνής, άλλοτε μέσω της κατασκευής ειδικά διαμορφωμένων χώρων παράστασης και ακρόασης[150] και άλλοτε με την κατάργηση των ορίων μεταξύ χώρου σκηνής και χώρου κοινού. Ο επαναπροσδιορισμός αυτός του χώρου, εντοπίζεται σε μία ευρεία γκάμα έργων, τόσο φημισμένων συνθετών όσο και σε φοιτητικές συνθέσεις ακόμη και σήμερα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης στη σύγχρονη μουσική αποτελεί π.χ. η όπερα "Fama" (2004) του Beat Furrer για την οποία σχεδίασε έναν ειδικό ακουστικό χώρο, ένα είδος περιστρεφόμενου σε 180 μοίρες χώρου ακρόασης, στον οποίο μπαίνει το ακροατήριο καθώς οι μουσική συμβαίνει μέσα και γύρω από αυτό. Για τη δεύτερη θα μπορούσε να αναφερθεί το έργο "6X(6epiEXIt)" (Βασίλης Χατζημακρής, 2008), για έναν εως έξι εκτελεστές, στο οποίο δύο εκτελεστές βρίσκονται επί σκηνής, δύο βρίσκονται δεξιά και αριστερά από το κοινό, ενώ η soprano και ο κλαρινετίστας ξεκινώντας από τη σκηνή και πίσω από το κοινό αντίστοιχα έχουν το δικαίωμα να κινούνται κατά βούληση στο χώρο της παράστασης.

---

[150] Βλ. Eric Salzman and Thomas Desi, *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing The Body*, 105-108

Όσον αφορά τον τομέα των εικαστικών η έννοια του χώρου διευρύνθηκε καθώς χρησιμοποιήθηκαν κτήρια, δημόσιοι χώροι, πάρκα ακόμη και ολόκληρα περιβάλλοντα για την παραγωγή εγκαταστάσεων (installations).

Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά των πολυμεσικών δρώμενων του Cage που αναπτύσσονται παραπάνω, είναι η χρήση πολλαπλών οπτικών μέσων. Η ευρεία χρήση του χώρου και η ταυτόχρονη ενσωμάτωση πολλών οπτικών μέσων βρίσκει την αναπτυξή της στο νέο μουσικό θέατρο[151] και στον τομέα των εικαστικών (installations) ακόμη και σήμερα.

Η μελέτη των πολυμεσικών δρώμενων ευρείας κλίμακας θέτει τον προβληματισμό του χρόνου στα δρώμενα του Cage, καθώς και την επιρροή των χρονικών παραμέτρων και στις υπόλοιπες παραστατικές τέχνες. Στα περισσότερα δρώμενα ευρείας κλίμακας του Cage το χρονικό πλαίσιο είναι αρκετά «ανοιχτό», με την έννοια ότι στα περισσότερα από αυτά καθορίζεται σε αναλογία με τον αριθμό των εκτελεστών και είναι συχνά απροσδιόριστο. Σε άλλες περιπτώσεις ο χρόνος λειτουργεί ως μία από τις λίγες ή η μοναδική παράμετρος η οποία δίνεται στους εκτελεστές, για να χρησιμοποιηθεί ως πλαίσιο μέσα στο οποίο θα δράσουν ή θα εκτελέσουν κάτι.

Στις εικαστικές τέχνες η έννοια του χρόνου έχει διευρυνθεί τόσο πολύ ώστε σε κάποιες περιπτώσεις ένα installation ή ένα environment μπορεί να παραμείνει μόνιμα στο χώρο στον οποίο δημιουργήθηκε ή εκτέθηκε.

Ωστόσο, η επιρροή του Cage στην παράμετρο του χρόνου δεν διαφαίνεται ως απόλυτη τομή στη μετέπειτα δυτική μουσική. Εξετάζοντας έργα σύγχρονης ακαδημαϊκής μουσικής παρατηρείται οτι η συγκεκριμένη μορφή μουσικής σύνθεσης (οργανωμένων ήχων), δεν έχει ξεφύγει ριζικά από τα κανονιστικά χρονικά πλαίσια της δυτικής λόγιας παράδοσης, πλην συγκεκριμένων περιπτώσεων, όπως για παράδειγμα, κάποια δρώμενα των καλλιτεχνών του κινήματος Fluxus που στις περισσότερες των περιπτώσεων δεν ορίζουν χρονικό περιθώριο, ή συνθετών όπως ο Karlheinz Stockhausen με τα έργα του 'Fur kommende Zeiten' (1968- 70) και 'Aus den sieben Tagen'[152] (1968).

---

[151] Η ιδέα του Gesamtkunstwerk εμφανίστηκε στα πολυμεσικά παραστατικά είδη και έτσι χρησιμοποιήθηκαν films και άλλα παρουσιαστικά μέσα στις παραστάσεις μουσικού θεάτρου.

[152] Τα έργα αυτά αποτελούνται από μία σειρά μικρών κομματιών όπου το μόνο που δίνεται από μέρους του συνθέτη είναι λεκτικές οδηγίες για αυτοσχεδιασμό, χωρίς χρονικούς περιορισμούς.

Ο απόηχος των δρώμενων αυτών είναι πολύ πιο έντονος και ξεκάθαρος στο θέατρο και τα εικαστικά απ' ότι στη μουσική. Πράγματι, αν αναλογιστεί κανείς τις επιρροές που ασκήθηκαν στον Cage από τους εικαστικούς καλλιτέχνες (π.χ Rauschenberg, Duchamp), την pop art με την αναγωγή σε έργα τέχνης καθημερινών αντικειμένων τα οποία εντάσσονται σε θεωρητικό πλαίσιο επεξήγησης (π.χ το Brillo Box [1964] του Warhol Andy), την «παρωδία» του «προμηθεϊκού ρόλου του καλλιτέχνη» από τους ντανταϊστές, και τη διεύρυνση των ορίων του «έργου» από τον Allan Kaprow, καταλήγει στο συμπέρασμα οτι η μουσική έπεται των υπόλοιπων παραστατικών τεχνών. Η προσπάθεια αποπλαισίωσης από τις έννοιες του χώρου και του χρόνου στα δρώμενα του Cage ακολουθεί ιστορικά τις ανάλογες προσπάθειες στον τομέα των εικαστικών. Αντίθετως, η δυτική ακαδημαϊκή μουσική έτσι όπως εκφράζεται από τα κυριότερα ρεύματά της, συνεχίζει να κάνει χρήση των «παραδοσιακών» πλαισίων του συναυλιακού χώρου, του διαχωρισμού εκτελεστή-κοινού, της δεξιοτεχνίας και γενικότερα των ειδοποιών στοιχείων που χαρακτηρίζουν τη δυτική «λόγια» μουσική από τον Beethoven και μετά.

Ωστόσο, δεδομένης της επιρροής του Cage σε μετέπειτα καλλιτεχνικές τάσεις, τόσο στον τομέα των παραστατικών τεχνών όσο και στη μουσική, υπήρξε ένας σαφής επαναπροσδιορισμός του λειτουργικού χώρου της τέχνης αλλά και του χαρακτήρα και του τρόπου λειτουργίας του έργου τέχνης. Συγκεκριμένα, στο χώρο της μουσικής μετά τη δεκαετία του '60, η «συναυλιακή μουσική» ως κατηγορία, σταμάτησε να αποτελεί το μόνο και βασικότερο είδος μουσικής παραγωγής, και έκτοτε παρατηρούνται πολλές και ποικίλλες υβριδικές σχέσεις μεταξύ μουσικής και παραστατικών τεχνών, σε άμεση συνάρτηση με τις ιδέες που εφάρμοσε ο Cage στα δρώμενά του. Τέλος, η κατάργηση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στις τέχνες και η εξερεύνηση διαφόρων παραμέτρων (τα θεμέλια των οποίων έθεσε ο Cage) προσφέρουν ακόμη σήμερα ένα ευρύτατο πεδίο δραστηριοποίησης και εμβάθυνσης, μέσα στο οποίο όλο και περισσότεροι συνθέτες, εκτελεστές, performers, αυτοσχεδιαστές κτλ. έχουν τη δυνατοτητα ανάπτυξης πολύπλευρης δημιουργικότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aronson, Arnold. *American Avant-Garde Theatre: A History.* London and New York: Routledge, 2000.

- Brooks, William. "Music II: From the late 1960s: Composition as process" in *The Cambridge Companion to John Cage,* ed. D. Nicholls, 128-150. London: Cambridge University Press, 2002.

- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage,* ed. Marion Boyars, London, 1999.

- Cage, John. *A Year From Monday: Lectures and Writings.* London-New York: Marion Bouars Publishers LtD, 1985.

- Cage, John. "Notes on Compositions III (1950-63)" στο *John Cage: Writer, selected texts,* ed. Richard Kostelanetz, 51-62. New York: Cooper Square Press, 2000.

- Δασκαλοθανάσης, Νίκος. *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 20ο αιώνα.* Αθήνα: Εκδόσεις ΑΓΡΑ, 2004.

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

- Goehr, Lydia. *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων: ένα δοκίμιο για τη φιλοσοφία της μουσικής.* Εκκρεμές, Νοέμβριος 2005.

- Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present.* London: Thames and Hudson world of Art, 2001.

- Higgins, Dick. "The origin of Happening", *American Speech* 51, No 3/4 (1976): 268-271

- Kaprow, Allan and Lee, Mimsy. "On Happenings", *The Tulane Drama Review 10*, No 4 (1966): 281-295.

- Kirby, Michael. "Happenings: An Introduction" in *Happenings and Other Acts*. ed. Mariellen R. Standford, 1-28. London and New York: Routlege, 1995.

- Kirby, Michael. "The New Theatre" in *Happenings and Other Acts*, ed. Mariellen R. Standford, 29-47. London and New York: Routlege, 1995.

- Kirby, Michael and Schechner, Richard. "An Interview with John Cage" in *Happenings and Other Acts*. ed. By Mariellen R. Standford, 51-71. Routlege, 1995.

- Kostelanetz, Richard. *Metamorphosis in the Arts: A Critical History of the 1960s.* New York: Assembling, 1980.

- Mariellen R. Standford [ed.]. *Happenings and Other Acts*. London and New York: Routlege, 1995.

- Nicholls, David [ed.]. *The Cambridge Companion to John Cage*. London: Cambridge University Press, 2002

- Nicholls, David "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s" in *The Cambridge Companion to John Cage*. ed. D. Nicholls, 100-108. London: Cambridge University Press, 2002

- Pritchett, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: CUP, 1993

- Retallack, Joan [ed.]. *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.

- Reynolds, Roger and Cage, John. "John Cage and Roger Reynolds: A conversation", *The Musical Quarterly* 65, No 4 (1979): 573-594

- Rogala, MIroslaw and Moore, Darrell. "Nature Is Leaving Us": A Video Theatre Work. *Leonardo* 26, No 1 (1993): 11-18

- Rodenbeck, Judith. "Madness and Method: Befor Theatricality". *Grey Room* 13, (Autumn, 2003): 54-79.

- Salzman, Eric and Desi, *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing The Body*. New York: Oxford University Press, 2008.

- Solomon, Larry. *The Sounds Of Silence: John Cage and 4'33".* (1998, rev 2002). http://solomonsmusic.net/4min33se.htm (accessed 19, Απρίλιος 2009)

- Suvin, Darko. "Reflections on Happenings", *The Drama Review: TDR, 14,* No. 3 (1970): 125-130

- Tomkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde (Du*champ, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham). New York: Penguin [reprint], 1976.

- Turner, Steve Sweeney and Cage, John. "John Cage's Practical Utopias: John Cage in Conversation with Steve Sweeney Turner", *The Musical Times* 131, No. 1771 (1990): 469-472