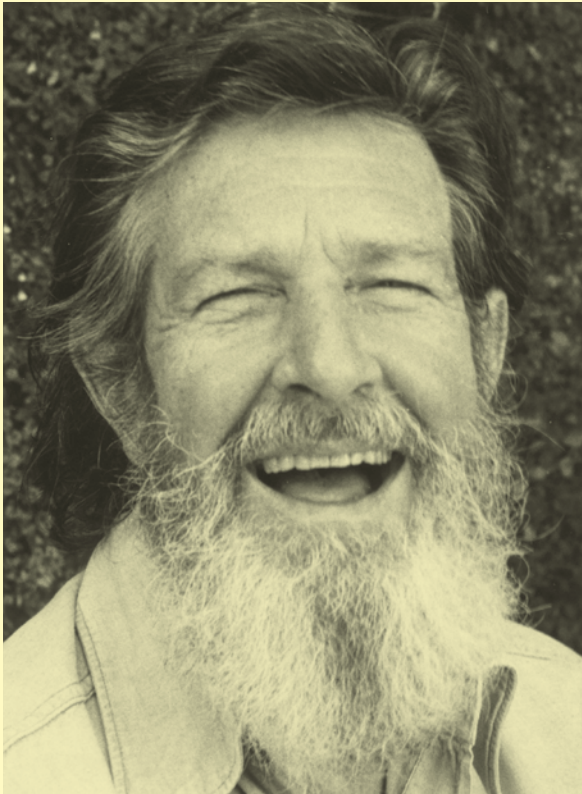



Pasajeros:

[Passersby]:

No. 3

John Cage





John Cage (Estados Unidos, 1912–1992) fue uno de los compositores y teóricos más importantes del siglo XX. Realizó innovaciones radicales a través de sus experimentos con el ruido, el silencio y el timbre, así como el uso de las operaciones de azar y la indeterminación. Estas innovaciones, que demuestran la amplitud de sus intereses, continúan influyendo el ámbito de la música y muchos otros campos de investigación artística.

Las exploraciones de Cage se extienden no sólo a través de fronteras disciplinarias sino también culturales, como es evidente en su relación con filosofías orientales. El compositor viajó por el mundo durante la década de 1960 como figura clave en la compañía de danza de Merce Cunningham. Estas giras permitieron que su trabajo se difundiera y además les brindaron a ambos artistas incontables experiencias culturales y encuentros artísticos en cada lugar donde se presentaron.

Cage visitó México al menos en cuatro ocasiones y mantuvo amistades e intercambios intelectuales con muchos creadores mexicanos. Se encontró con un país en un período de efervescencia en prácticamente todas las artes, con el que tuvo múltiples coincidencias. En este sentido, Cage aparece como un hilo que entreteje numerosas tramas de experimentación artística en nuestro país, que se extienden más allá de la música y que continúan siendo relevantes.

Pasajeros:

[Passersby]:



John Cage (1912–1992)

2 Mario Lavista

A Nicolás Echevarría.

Al lado de los compositores Morton Feldman, Earl Brown y Christian Wolff, John Cage es la cabeza visible de la llamada Escuela Americana o Escuela de Nueva York. Estos cuatro compositores formaron parte de una notable generación de artistas norteamericanos que renovó el arte del siglo xx. Pintores como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jackson Pollock y Mark Rothko, poetas como Frank O'Hara y Allen Ginsberg, y coreógrafos como Martha Graham y Merce Cunningham convivieron al lado de estos músicos y, juntos, crearon un movimiento artístico y cultural que transformó los fundamentos del arte de los Estados Unidos, un arte que tuvo una enorme repercusión en el resto del mundo.

John Cage nació el 5 de septiembre de 1912 en Los Ángeles y murió el 12 de agosto de 1992 en Nueva York. Admiró siempre a su padre, que fue inventor y, en palabras de Cage, “capaz de encontrar soluciones a problemas de varios tipos en el campo de la ingeniería eléctrica, medicina, viajes submarinos, visión a través de la niebla y viajes al espacio sin combustible”. “Mi padre —continúa Cage— solía decirme que cuando alguien dice ‘no puedo’ señala lo que debes hacer. Me dijo también que mi madre siempre tenía razón, hasta cuando estaba equivocada.” De ella, decía Cage que era una mujer con un gran sentido social y que nunca fue feliz. Escribe Cage: “Algún tiempo después de la muerte de mi padre, estaba hablando con mi mamá. Le sugería que hiciera un viaje al oeste a visitar a los parientes. Le dije: Te divertirás. Me contestó rápidamente: Ay, hijo, tú sabes perfectamente que nunca me ha gustado divertirme.”

Alrededor de los dieciséis o diecisiete años, Cage abandonó sus estudios en el Pomona College y se embarcó para Europa, en donde empezó a escribir sus primeras piezas de música, que destruyó después de escucharlas. En 1931 regresa a California y comienza a estudiar composición con Henry Cowell, Adolf Weiss y, al poco tiempo, con Arnold Schoenberg. Comenta Cage:

Quando Schoenberg me preguntó si dedicaría mi vida a la música, le contesté: “Por supuesto”. Después de estudiar con él durante dos años, Schoenberg me dijo: “Para escribir música debes tener el sentido de la armonía”. Entonces le expliqué que yo no tenía ningún sentido de la armonía, a lo que él replicó que siempre encontraría un obstáculo y que sería como si llegara a una pared a través de la cual no podría pasar. Yo le dije: “En ese caso, dedicaré mi vida a golpear mi cabeza contra esa pared”.

En los años treinta comenzó a experimentar con los instrumentos de percusión, lo que lo llevó a estructurar su música sobre una base rítmica, ya no armónica, a la vez que integraba el ruido como un elemento musical más. A este respecto, Cage escribió: “Mientras que en el pasado el punto de desacuerdo estaba situado entre la consonancia y la disonancia, en el futuro estará entre el ruido y los llamados sonidos musicales.” Fue de los primeros músicos, si no es que el primero, en emplear sonidos electrónicos “en vivo”, en su ya clásica pieza de 1939 *Paisaje imaginario núm. 1*, en la que, además de cimbales y de unos cuantos sonidos al interior del piano, utilizó

4

como material musical una serie de discos RCA que contenían sonidos electrónicos de prueba, que se tocan en tornamesas a una velocidad variable (el intérprete como una especie de DJ *avant la lettre*). La concepción misma de la obra constituía un hecho de singular importancia, ya que de esa manera se introdujo el mundo de la electrónica en la música, ampliando en forma considerable el universo sonoro y permitiendo al compositor trabajar directamente con el sonido.

A finales de esa década, la de los años treinta, Cage aceptó un trabajo como acompañante de danza en la Cornish School of Arts en Seattle, Washington. Y fue precisamente la danza la que dio origen a lo que después se llamaría el “piano preparado”, el cual consiste en modificar el timbre del instrumento, en crear sonidos extraordinarios colocando entre las cuerdas de un piano de concierto común y corriente diferentes materiales, tales como tornillos, tuercas, taquetes, monedas, gomas, hule espuma y otros más. Para este piano preparado, Cage compuso las que son, a mi juicio, sus más bellas páginas. Varias de estas obras fueron escritas como música de danza para la compañía de Merce Cunningham, el gran coreógrafo norteamericano, colaborador y amigo personal de Cage durante más de cuarenta años. Cage mismo cuenta cómo inventó el piano preparado:

En 1938, Syvilla Fort, una magnífica bailarina y coreógrafa negra de la compañía de Bonnie Bird en la Cornish School de Seattle, iba a dar una función de danza un viernes, y yo era el único

compositor a mano. Me pidió componer una música de percusiones para su obra titulada *Bacanal*. Pero el espacio en el que iba a bailar era pequeño y sólo había lugar para un piano de cola, así que tenía que hacer algo adecuado para ella en ese piano. Me pidió la música un martes. Me puse a trabajar rápidamente y terminé para el jueves [...]

Primero traté de encontrar una escala que sonara africana y fracasé. Entonces recordé cómo sonaba el piano cuando Henry Cowell arañaba las cuerdas o las pulsaba directamente. Fui a la cocina y tomé un molde de pastel, lo coloqué sobre las cuerdas, y vi que estaba en la dirección correcta. El único problema era que el molde rebotaba, así que tomé un clavo, lo coloqué entre las cuerdas y el problema entonces fue que resbalaba, hasta que me vino la idea de meter un tornillo entre las cuerdas, y eso fue perfecto. Luego usé cintas de hule espuma y pequeñas tuercas alrededor de los tornillos, en fin, todo tipo de cosas [...]

Invité a mis amigos pintores Mark Tobey y Morris Graves para que escucharan lo que había hecho y quedaron fascinados, al igual que Syvilla, mi esposa Xenia y yo. Estábamos en verdad contentos. Cuando Lou Harrison vino y lo oyó, dijo: “Maldita sea, ojalá se me hubiera ocurrido a mí.”

John Cage escribió la mayor parte de sus obras para piano preparado y para conjuntos de percusión en la década de los cuarenta.

6

Dichas piezas emplean sistemas estrictos de composición que hacen que el proceso compositivo aparezca como algo mecánico y, por ende, como algo hasta cierto punto independiente del gusto personal. En una entrevista concedida a David Sylvester en 1966, Cage se refiere a esos procesos. Distingue entre *estructura* y *método*: la primera es la división del todo en partes, mientras que el método alude al procedimiento de nota a nota. Señala, además, que sus estructuras rítmicas no se basan en la danza, ni en los sonidos, sino en el espacio cuando no hay nada en él, es decir, en el espacio del tiempo. Cage imaginó una forma, un tipo de estructura, que él llamo “micromacrocósmica”. En tal estructura la división de las grandes partes debe tener la misma proporción que la división al interior de las partes pequeñas. Por ejemplo, una estructura de cien compases se puede dividir, digamos, en diez secciones de diez compases cada una. Podríamos agrupar las diez secciones en grupos más grandes formados por dos, tres y cinco secciones cada grupo (es decir, en tres grupos formados de veinte, treinta y cincuenta compases respectivamente), en consecuencia cada una de las secciones de diez compases se tendría que agrupar a su vez en pequeños grupos de dos, tres y cinco compases.

Es bien sabido que John Cage fue un asiduo estudioso de las filosofías orientales y que las doctrinas expuestas por ciertos maestros como el doctor Suzuki y el libro chino de los oráculos, el *I Ching*, desempeñaron un papel decisivo en la concepción musical que guió su trabajo a partir de los años cincuenta. Escribe Cage:

A fines de los años cincuenta descubrí gracias a un experimento [fue a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard] que el silencio no es acústico [es decir, que el silencio no existe]. Fue un cambio de mentalidad, un vuelco decisivo... Mi trabajo se convirtió en una exploración de la no-intención. Para llevarlo a cabo con exactitud, desarrollé unos medios complejos de composición usando las operaciones del azar del *I Ching*, haciendo posible con ello que mi responsabilidad fuera plantear preguntas en lugar de hacer elecciones.

Es así que, a partir de los años cincuenta, Cage introduce en la música el indeterminismo y el azar tanto en el proceso compositivo como en el interpretativo. De esta manera, la *estructura* y el *método*, es decir, la división del todo en partes y el procedimiento de nota a nota, dejan de ser decisión del compositor, puesto que los define o puede definir el resultado de los dados al consultar el oráculo chino, o bien las imperfecciones de una página en blanco, o el empleo de una notación gráfica en la que se deja al intérprete la elección de las alturas o de las dinámicas. Es entonces cuando concibe su más célebre obra: *4'33"*, inspirada en una serie de pinturas blancas de su amigo el pintor Robert Rauschenberg. En estas telas la luz y las sombras venidas del exterior son parte inseparable de la pintura misma. En *4'33"*, Cage concibe, imagina una especie de "tela auditiva en blanco", que acepta como parte de la música misma cualquier tipo de sonidos ambientales. Todo, entonces, puede ser música: desde el sonido de una rama hasta el de un piano, desde el rechinado de las

8

llantas de un coche hasta el grito de un niño. Lo único que se indica en la partitura es la duración de la pieza: cuatro minutos y treinta y tres segundos. Durante ese lapso, todo lo que se escuche es música o puede serlo. No hay ya diferencia alguna entre el sonido “musical” y el “no musical”, entre los sonidos ambientales y el tono musical, entre el ruido y el sonido.

En una de sus piezas, *Child of Tree*, de 1975, Cage nos hace escuchar los sonidos que producen diversas plantas, ramas y cactus transformados en objetos sonoros, en productores de sonido, en hacedores de música. En consecuencia, las barreras entre el arte y la vida se diluyen y se confunden. En algún lado, Cage escribió lo siguiente:

Durante muchos años he aceptado, y sigo aceptando, la doctrina artística expuesta por Ananda K. Coomaraswamy en su libro *La transformación de la naturaleza en el arte*, según la cual la función del arte es imitar a la naturaleza en cuanto a su manera de operar... La música como una actividad separada del resto de la vida no me entra en la cabeza. Las cuestiones estrictamente musicales ya no son cuestiones serias.

Un aspecto de la vida de Cage del que se habla poco se refiere a sus nexos con México, los cuales fueron siempre generosos y enriquecedores. Menciono algunos de ellos. Como crítico de la revista *Modern Music* escribió, alrededor de los años cuarenta, uno de los más bellos y certeros ensayos sobre la *Sinfonía india* de Carlos

Chávez, de la que dijo que era “como la tierra sobre la que caminamos vuelta audible”. Poco tiempo después, le encargó a Chávez la *Tocata para percusiones*, una de las obras maestras del compositor mexicano, la cual no fue estrenada por Cage ya que, según sus propias palabras, “sobrepasaba la capacidad técnica” de los percusionistas de su grupo. En 1976, Cage visitó México en compañía de la pianista Grete Sultan a presentar sus últimas obras (los *Études* australes, entre otras) y a dictar una serie de memorables conferencias. Al poco tiempo comenzó a colaborar en la revista mexicana de música *Pauta*, enviando textos y poemas y permitiendo la traducción de varios de ellos. En esa misma época concedió una serie de espléndidas entrevistas a José Antonio Alcaraz, crítico y amigo de Cage. Su gran admiración por la obra del cineasta Nicolás Echevarría lo llevó a presentar en el Carnegie Cinema de Nueva York algunas de sus películas. Sin duda, Echevarría fue uno de sus más cercanos amigos. Señalemos también la admiración que manifestó siempre por la obra del poeta Octavio Paz, admiración que fue correspondida por el escritor mexicano, como testimonian los siguientes versos tomados del poema que le dedicó a Cage:

Entre el silencio y la música,

el arte y la vida,

la nieve y el sol



10

hay un hombre.

Ese hombre es John Cage

(committed

to the nothing in between).

Dice una palabra:

no nieve no sol,

una palabra

que no es

silencio:

A year from Monday you will hear it.

La tarde se ha vuelto invisible.

Con estas palabras recordemos siempre a este notable y controvertido artista, amante de las plantas y de la cocina, inventor y micólogo, macrobiótico y ajedrecista, suerte de sabio zen budista para quien el arte, la vida y la amistad fueron siempre una sola y misma sustancia.





A year from Monday you will hear it¹

14 Gabriel Villalobos

La tercera edición de la serie *Pasajeros* está dedicada al compositor y teórico estadounidense John Cage. Esta exposición documenta sus viajes a la Ciudad de México en 1968 y 1976, además de ilustrar sus lazos de amistad y colaboración con diversos intelectuales mexicanos. Aunque ya era conocido localmente, su trabajo y su pensamiento se difundieron con mayor impulso tras sus visitas. Por su parte, Cage se encontró con un país en un período de efervescencia en prácticamente todos los campos artísticos, con el que tuvo múltiples coincidencias.

Los vínculos de Cage con México se remontan a la década de 1940, a través de su admiración por el trabajo del compositor Carlos Chávez. Fueron particularmente trascendentales para Cage sus obras para instrumentos de percusión, así como su libro *Hacia una nueva música*, uno de los primeros escritos en el mundo en abordar el potencial de la música electrónica. En 1942 Chávez finalizó la *Toccata para Instrumentos de Percusión*, comisionada por Cage, quien en ese año publicó un análisis de su *Sinfonía India*. Aunque los músicos continuaron en comunicación al menos hasta finales de los años sesenta, el siguiente nexo de Cage con nuestro país, y quizá el más importante, se dio con Octavio Paz.

En 1962 Paz fue nombrado embajador de México en India, donde se casó con Marie-José Tramini en 1965. Un año antes, en ese país, Cage conoció a la “espléndida pareja, aún no casados pero enamorados;”² desde entonces sostuvo con ellos una afectuosa amistad.

1 Verso del poema de Octavio Paz, dedicado a John Cage. Ver: *Diálogos*, núm. 20 (marzo-abril, 1968).

2 Carta a Norman O. Brown y Beth Brown, 11 de diciembre de 1964, en *Selected Letters of John Cage*, ed. Laura Kuhn (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2016), 301.

Además de mantener una correspondencia asidua y coincidir en varias ocasiones en distintos países, Cage y Paz realizaron algunas colaboraciones. Entre ellas, revisaron la traducción al inglés del poema “Lectura de John Cage”, que Paz escribió a principios de 1968 y publicó en español en el número 20 de la revista *Diálogos*.

La relación de Cage con el escritor suscitó un interés en México, que se profundizó a raíz de una reunión con la pareja y otros amigos en junio de 1966. El compositor estadounidense describe la escena en el prólogo de *A Year from Monday*, su segunda compilación de escritos:

[...] era sábado, éramos seis cenando en un restaurante junto al río Hudson al norte de Newburgh; acordamos vernos en México [...]; tres habían estado en México y estaban encantados con la idea de regresar; uno había nacido ahí pero no había regresado en cinco años; su esposa, con quien se casó en India, nunca había ido, como yo [...]³

Debido a los diversos compromisos de quienes asistieron a esta cena, la reunión planeada *del lunes en un año* no se llevó a cabo. El primer viaje de Cage a México se concretó un año después, en buena medida gracias a la insistencia de Paz con el Instituto Nacional de Bellas Artes de invitar a la Compañía de Danza de Merce Cunningham.

3 Prólogo, en John Cage, *A Year from Monday* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1967), x.

JOHN
401 EDGEBROOK DRIVE, APT. 303 • CHAMPA

M E S S A G E

TO [Octavio Paz y Marie-Jose
Embajada de Mexico
New Delhi, India (Golf Links Rd.)]

DATE Feb. 15, 1968

Took two translations! (I reply.) L
you both. It's a poem. And your po
too is beautiful. I've made some
suggestions. I realize that certain
things are good in Spanish that are
awkward in English, e.g. Inversely
conversely. If you need more words
than "or" suggest: On the other ha
I like the physicality of hand.

Love, John

Seems we are going (the Cunningham
to Mexico! July 18-25, then on to
South America. Am now working with
computer (!) at the Univ. of Illino
Also reading Thoreau's Journals (tw
million words). Have written new Di
and am working on next (5th one). H
almost no time. Is that the result
karma? I did what I cd. to cut my
loose. Why do people connect me wi

BY

CAGE

IGN, ILLINOIS 61820 • PHONE (217) 352-5961

REPLY

DATE _____

ove
em

n

or

nd.

Co.)

is.
o
ary
ave
of
work

th it? SIGNED

E FOR FOLLOW-UP

C44.59



15 de febrero de 1968

¡Tomó dos traducciones! (Respondo.) Los amo a ambos. Es un poema. Y tu poema también es hermoso. Hice algunas sugerencias. Me doy cuenta de que hay ciertas cosas que funcionan en español y no en inglés, por ejemplo, “inversely” o “conversely”. Si necesitas más palabras para “or” sugiero: “on the other hand”. Me gusta lo físico de la mano.

¡Parece que vamos (la Cunningham Co.) a México! Del 18 al 25 de julio, y de ahí a Sudamérica. Estoy trabajando con computadora (!) en la Universidad de Illinois. También estoy leyendo los *Diarios* de Thoreau (dos millones de palabras). Escribí un nuevo Diario, y estoy trabajando en el próximo (el quinto). Casi no tengo tiempo. ¿Es esto resultado del karma? Hice lo que pude para desentenderme del trabajo. ¿Por qué la gente me asocia con él?

Con amor,
John



Fragmento de los manuscritos de *Études Australes*, 1974. Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

Durante la década de 1960, Cage contribuía como músico y promotor en esta compañía, con la que viajó en cuatro giras internacionales, incluyendo una en América Latina. Entre julio y agosto de 1968, se presentaron en la Ciudad de México, Río de Janeiro, Buenos Aires y Caracas. La visita a México se realizó en el marco del Programa Cultural de la XIX Olimpiada. Se ofrecieron tres funciones en el Palacio de Bellas Artes entre el 15 y el 19 de julio, en las que se interpretaron tres obras con la participación de Cage: *Suite for Five* (1953–1958), *Field Dances* (1963), y *How to Pass, Kick, Fall and Run* (1966).

Cage y Cunningham concedieron una entrevista a Beatrice Trueblood y Juan Vicente Melo, que se publicó en el número 24 de la *Revista de Bellas Artes*. Melo describe sus presentaciones en Bellas Artes como uno “de los eventos más originales, fascinantes y saludables que hayamos visto durante muchos años en nuestro país”.⁴ Esta experiencia también fue enriquecedora para Cage pues, entre otros personajes, conoció al artista y arquitecto Eduardo Terrazas, la arquitecta Ruth Rivera, el escritor Ramón Xirau y los músicos Raúl Cosío, Eduardo Mata y Conlon Nancarrow.

Uno de los personajes que más interesaron a Cage fue Nancarrow. Prácticamente inadvertido en ese entonces, Nancarrow era un músico de Estados Unidos, radicado en México desde 1940 y naturalizado en 1956. Su trabajo se orientaba hacia las posibilidades de ejecución que ofrecía la pianola, particularmente para

4 Juan Vicente Melo, “Conversación con Merce Cunningham y John Cage”, en *Revista de Bellas Artes*, núm. 24 (noviembre–diciembre 1968): 86.

composiciones serialistas y polirrítmicas, alcanzando niveles de complejidad que sólo se igualarían con el uso de computadoras. Cage había escuchado los experimentos musicales de Nancarrow por medio de grabaciones, y las puso en diálogo con el trabajo de Cunningham en dos piezas de principios de los años sesenta.⁵ En México, Cage aprovechó la oportunidad de conocerlo en persona y escuchar su obra ejecutada por sus propias pianolas.

Años después, Cage dedicó a ese compositor un poema que verticalmente deletrea su nombre completo. Este tipo de poemas los denominó “mesósticos”, pues utilizaban letras intermedias de las palabras que lo conforman. En 1971 escribió 62 mesósticos con el nombre de Merce Cunningham; envió ocho de ellos a Octavio Paz para ser traducidos y publicados en la revista *Plural* (que el poeta mexicano había creado ese año). Al final, *Plural* publicó una entrevista con Cage, pero los poemas se reprodujeron tiempo después en la revista *Pauta*, fundada por Mario Lavista. Este compositor promovió la segunda visita de Cage a México.

En la década de 1970, Lavista figuraba como un músico innovador en nuestro país. En esos años era director general de Música en la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Su trabajo exploraba la improvisación y el diálogo con otras artes (particularmente con su grupo Quanta).⁶ Este compositor estaba muy familiarizado con Cage y había incorporado varias de sus ideas en su propio

5 *Crises* (1960) y *Cross Currents* (1964). “Cage and Nancarrow (1989)”, en *John Cage Trust*, 25 de junio de 2015 [en línea: johncagetrust.blogspot.mx].

6 Entre sus miembros estaba Nicolás Echevarría, quien posteriormente fue cineasta. Cage y Echevarría también se volvieron amigos y colaboradores ocasionales.

trabajo, particularmente el uso no tradicional de instrumentos clásicos y la indeterminación.

A instancias de Lavista y la UNAM, Cage regresó a la Ciudad de México en febrero de 1976. En esta ocasión compartió sus exploraciones sobre la indeterminación a través del uso del *I Ching* o *Libro de las Mutaciones*, un antiguo libro chino de adivinación que se puede consultar utilizando números obtenidos al azar. Cage dictó tres conferencias en la Biblioteca Benjamin Franklin, y junto con la pianista Grete Sultan presentó extractos de *Empty Words* y *Études Australes* en el Teatro Amalia Hernández. En estas obras, ambas creadas entre 1974 y 1975, el *I Ching* juega un papel central como herramienta de composición.

Empty Words utilizó este método para deconstruir sucesivamente oraciones, palabras, sílabas y letras tomadas de los diarios de Henry David Thoreau. Por su parte, los *Études Australes* son 32 piezas para piano que Cage compuso para Grete Sultan. Utilizando un atlas estelar del hemisferio sur, obtuvo conjuntos de notas que se podían tocar con cada mano individualmente. Con la ayuda del *I Ching*, Cage seleccionó y combinó estos conjuntos en una serie de composiciones progresivamente saturadas de sonidos. Las operaciones de azar generaron arreglos de gran complejidad, tanto que, Sultan no pudo ejecutar la totalidad de los *Études* sino hasta 1982; en el recital en México sólo ejecutó los primeros ocho.

El artista visual Arnaldo Coen, amigo cercano de Lavista, compartió el interés de Cage por el *I Ching* y la posibilidad de introducir la mutación y la transformación en el arte. Coen había iniciado una

serie de experimentos gráficos con base en una estructura cúbica que permitía combinar de distintas maneras un conjunto de elementos. En su versión más sencilla, *Mutaciones*, la estructura permite una combinación de capas de profundidad en el campo visual; en *Trans/mutaciones* dichas capas adquieren una dimensión cromática. En *In/cubaciones*, realizada junto con el escritor Francisco Serrano, el lenguaje se introduce en el cubo y se desdobra su potencial semántico por medio de la combinación.

Inspirados en su encuentro personal con Cage ese año, Coen y Lavista realizaron *Jaula, Homenaje a John Cage*. En este caso, la estructura cúbica es la base de una partitura gráfica que se puede interpretar libremente. Los puntos dibujados sobre las aristas representan una de cuatro posibles notas: do, la, sol y mi; en la notación anglosajona C, A, G y E, en un uso literal del apellido del músico norteamericano. Lavista concibió la pieza musical para piano preparado, y la ejecutó en 1977 en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes.⁷ Coen y Lavista produjeron tres ediciones de la partitura gráfica: una que obsequiaron a Cage, y las otras para cada uno.

Otro homenaje visual a Cage del mismo año es *Renga IV (John Cage)* de Kazuya Sakai. El pintor argentino de origen japonés radicaba en México desde mediados de los años sesenta, y además de su producción artística trabajaba en *Plural*. En 1976 Sakai realizó un grupo de pinturas dentro de su serie *Ondulaciones* que interpretaban pictóricamente la obra de compositores contemporáneos como

7 Ana R. Alonso Minutti, "Permuting Cage", en *Brújula: revista interdisciplinaria sobre estudios latinoamericanos*, núm. 6 (2007): 119.

Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Iannis Xenakis, y Olivier Messiaen. *Renga IV* hace referencia a una composición de Cage, a quien conoció en Nueva York en 1963.⁸ Dicha obra consiste en una serie de fragmentos musicales representados gráficamente a partir de dibujos de Thoreau, y que emplean la estructura del *renga*, una tradición japonesa de poesía colaborativa.

Las obras en esta exposición, si bien fueron producidas en homenaje a Cage, también ilustran las exploraciones particulares que sus creadores llevaron a cabo durante esta época. Cage aparece como tema y referente en los experimentos que estos artistas e intelectuales mexicanos produjeron en sus propias disciplinas. El estadounidense se encontró entre pares en la estimulante escena social y creativa de esta ciudad. En este sentido, Cage aparece como un hilo que entreteje numerosas tramas de innovación artística, que se extienden más allá de la música y que continúan siendo relevantes.

Cage, “para quien el arte, la vida y la amistad fueron siempre una sola y misma substancia”,⁹ descubrió en estos personajes amigos perdurables, más allá de sus intereses comunes y eventuales colaboraciones. También coincidió con algunos otros mexicanos, y se tiene evidencia de que visitó Cuernavaca y Yucatán en otras ocasiones. Con todo, sus visitas a la Ciudad de México se revelan como las de mayor trascendencia, al permitirle ensayar esta fusión entre el arte y la vida.

8 “Kazuya Sakai Jazz”, en *La era de la discrepancia*, Olivier Debroise, ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 138.

9 Mario Lavista, “John Cage (1912–1992)”, en *Cuaderno de Música I* (México: El Colegio Nacional, 2016), 90, y reimpresso en esta publicación.

(18)

from
soAblute,
er
con
Space

(27)

Ma
becoming,
her;
can
the

(30)

In
rooted
run
dicartiony
ple

(23)

ams
seaphytes
arturesons
(which
gesthro

(41)

entrance
our
(behind:
sense,
bit
green-
Rag-
where
passe
Meet

064.27

EMBAJADA DE MEXICO

New Delhi, 27th February, 1968.

Dear John:

Your suggestions improved the poem a lot. I even made slight changes in the original. I suppressed " a la inversa " and clarified a little that "this afternoon" with all its foot-steps, trees, houses, etc. Since the new version is the daughter of Monique and Aroul, I think that it must be signed by both (we are only the "padrinos"). I'm sending the poem to Laughlin for inclusion in a book of mine that he's publishing. Perhaps we could publish it in some magazine also. In Mexico it will appear in Diálogos...

You'll have rains in Mexico in July and also a flood of people. They admire you and Cunningham very much but beware of the human sacrifice! Confirm the dates of your Mexican trip: I would like that two or three friends of mine could meet you.

Will you be in New York in December or January? What a punishment for us, Marie-José and myself: You will be in Mexico while we are in Delhi !

*Un abrazo de los dos,
Octavio*

C44.75

Nueva Delhi, 27 de febrero de 1968

Querido John:

Tus sugerencias mejoraron mucho el poema. Incluso le hice algunos cambios al original. Suprimí “a la inversa” y clarifiqué un poco que “esta tarde” con todos sus pasos, árboles, casas, etc. Dado que la nueva versión es hija de Monique y Aroul, creo que debería ir firmada por ambos (nosotros sólo somos los “padrinos”). Le voy a enviar el poema a Laughlin, para que lo incluya en un libro mío que está publicando. Quizás lo podríamos publicar también en alguna revista. En México aparecerá en Diálogos...

Te tocarán lluvias en México en julio y también un mar de gente. Los admiran mucho a ti y a Cunningham pero ¡cuidado con el sacrificio humano! Confírmame las fechas de tu viaje a México: me gustaría que dos o tres amigos míos te pudieran conocer.

¿Estarás en Nueva York en diciembre o enero? Qué castigo para nosotros, Marie-José y yo; ¡tú estarás en México cuando nosotros estemos en Nueva Delhi!

Un abrazo de los dos,
Octavio





John Cage (1912–1992)

30 Mario Lavista

To Nicolás Echevarría.

One of the highest-profile members of The New York School, alongside fellow composers Morton Feldman, Earl Brown and Christian Wolff, John Cage belonged to a remarkable generation of American artists who helped breathe new life into twentieth-century art. Painters such as Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jackson Pollock and Mark Rothko, poets of the stature of Frank O'Hara and Allen Ginsberg, as well as choreographers including Martha Graham and Merce Cunningham, all moved in the same circles as these musicians. Together they created a ground-breaking artistic and cultural movement in the United States that had enormous impact all around world.

John Cage was born in Los Angeles on September 5, 1912, and died in New York on August 12, 1992. He always admired his father, an inventor, whom Cage recalled as being able to devise solutions to various kinds of problems, whether in electrical engineering, medicine, submarine travel, or designing devices to see through fog, or for fuel-free space journeys. He told his son that when someone says something cannot be done, then that's precisely what needs to be done... and that Cage's mother was always right, even when she was wrong. Cage referred to his mother's sense of a social duty and to how she was never happy. Cage remembered speaking to her some time after his father's death, and suggesting that she should make a trip West to visit relatives, to have some fun; her rejoinder was that she never liked having fun.

At around the age of 16 or 17, Cage abandoned his studies at Pomona College and set off for Europe, where he began to compose his first pieces of music, which he destroyed after listening to them. In 1931 he returned to California and began studying composition with Henry Cowell, Adolf Weiss and, shortly afterwards, with Arnold Schoenberg. Referring to this period, Cage says that he was happy to go along with Schoenberg's recommendation for him to dedicate his life to music. After two years of study, Schoenberg told him that writing music needs a sense of harmony, to which Cage replied that he didn't have any feel for it. And when Schoenberg said this would mean that Cage would end up running into a wall, Cage retorted that he would then happily bang his head up against that wall.

In the 1930s he began experimenting with percussion instruments, leading him to structure his music around rhythm, moving away from harmonies, at the same time as introducing noise as another musical element. Cage said "in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds." He was one of the first musicians, if not the first, to include electronic sounds in live performances, in his now-classic *Imaginary Landscape No. 1* (1939), a piece of music which not only used cymbals and an assortment of other sounds from inside the piano, but also incorporated various RCA records containing sound tests, played on a variable-speed turntable (turning the performer into a type of DJ, *avant la lettre*). The compositional concept itself was particularly important by introducing the world of electronics into music,

considerably expanding the soundscape and allowing the composer to work directly with sound.

At the end of the 1930s, Cage accepted a job as an accompanist for the dancers at the Cornish School of Arts in Seattle, Washington. And it was dance that led to the creation of what would come to be called the “prepared piano,” an adaptation that modifies the instrument’s timbre by producing extraordinary sounds through the insertion of different objects between the strings of a regular piano: screws, nuts, begs, coins, rubbers, foam, to name just a few of the items used. Cage composed some of (what I consider to be) his finest works of music. Several of these pieces were written as music for the dance company of the great American choreographer Merce Cunningham, a collaborator and close personal friend of Cage for more than forty years. Cage describes how he invented the “prepared piano”:

In 1938, Syvilla Fort, a magnificent black dancer/choreographer in Bonnie Bird’s company at the Cornish School in Seattle, was giving a dance program on Friday, and I was the only composer around. She asked me to make the music for her *Bacchanale*. The space was small, and there was no room for percussion, only room enough for a grand piano. So I had to do something suitable for her on that piano. And that’s what happened. She asked me on a Tuesday. I got to work quickly and finished it by Thursday [...]

I first tried to find a twelve-tone row that sounded African, and I failed. So I then remembered how the piano sounded when Henry Cowell strummed the strings or plucked them, ran darning needles over them, and so forth. I went to the kitchen and got a pie plate and put it and a book on the strings and saw that I was going in the right direction. The only trouble with the pie plate was that it bounced. So then I got a nail, put it in, the trouble was it slipped. So it dawned on me to put a wood screw between the strings, and that was just right. Then weather stripping and so on. Little nuts around the screws, all sorts of things [...]

I invited Mark Tobey and Morris Graves over to listen to it, and they were delighted. And so was my wife, Xenia. We were all so happy, happy as could be. When Lou Harrison heard it, he said: "Oh damnit! I wish I'd thought of that!"

John Cage wrote most of his works for the prepared piano and percussion ensembles in the 1940s. These pieces use strict compositional systems that make the process of composing seem almost mechanical and therefore to some extent independent of personal taste. In an interview granted with David Sylvester in 1966, Cage refers to those processes. He distinguishes between structure and method: the former is the division of everything into parts, while method refers to the progression from note to note. Furthermore, he also points out that his rhythmic structures are not based on dance, or on sounds, but on the space which is empty, in other words,

in the space of time. Cage imagined a form, a type of structure, which he called “micromacrocosmic.” In this structure the large parts must be divided in the same proportion as the divisions within the small parts. For example, a 100-bar structure can be broken down, let’s say, into ten sections with ten bars in each. We could group the ten sections into larger groups consisting of two, three and five sections in each one (in other words, in three groups made of twenty, thirty and fifty bars, respectively), and therefore each section of ten bars would have to be grouped into small groups of two, three and five bars.

John Cage had a well-known and deep interest in Oriental philosophies; the doctrines expounded by particular teachers such as Doctor Suzuki and the Chinese divination text, *I Ching*, were essential influences in his approach to music that informed his work from the 1950s on. Cage writes:

In the late fifties I found out by experiment (I went into the anechoic chamber at Harvard University) that silence is not acoustic. It is a change of mind, a turning around [...] My work became an exploration of non-intention.

To carry it out faithfully I have developed a complicated composing means using *I Ching* chance operations, making my responsibility that of asking questions instead of making choices.

From the 1950s, Cage began introducing indeterminacy and chance into both composing and performance. In this way, Structure and

Method—in other words, the division of the whole into parts and the progress from note to note—cease to be a matter for composers to decide, since these are defined or can define the result of the throw of the die when consulting the Chinese divination text, or the imperfections on a blank sheet of paper, or the use of a graphic notation which leaves it up to the performer to choose the pitch or dynamics. It was during this time Cage conceived his most famous work: *4'33"*, inspired by a series of white paintings by his friend, the painter Robert Rauschenberg. On those canvases, the light and shadows on the outside are inseparable from the painting itself. With *4'33"*, Cage conceives or imagines a kind of “aural blank canvas,” which accepts any kind of ambient noise as part of the music. Everything then, can be music: from the noise of a branch to the sound of a piano, from a car’s squeaking tires to a wailing child. All that is indicated on the score is the length of the piece: four minutes and thirty-three seconds. During this lapse of time, everything that is heard is—or can be considered as—music. There is no longer any difference between the “musical” and “non-musical” sound, between ambient sounds and musical tone, between noise and sound.

In one of his works, *Child of Tree* (1975), Cage invites us to listen the sounds produced by different plants, branches and cacti transformed into resonant objects, producers of sound, makers of music. This weakens or blurs the barriers between art and life. Cage wrote about his acceptance of Ananda K. Coomaraswamy’s teachings in his book, *The Transformation of Nature in Art*, according to which art is about imitating nature in her “manner of operation”. He referred

to how “for many years I’ve noticed that music—as an activity separated from the rest of life—doesn’t enter my mind. Strictly musical questions are no longer serious questions.”

Cage’s connections to Mexico are seldom mentioned but proved enriching and generous. For example, at some point in the 1940s, as a critic for the magazine *Modern Music*, he wrote one of the most beautiful and accurate essays about Carlos Chávez’s *Sinfonía india* (*Symphony No.2*), describing it as the earth beneath one’s feet becoming audible. Soon afterwards, he commissioned Chávez to compose *Toccata for Percussion Instruments*, one of the Mexican composer’s masterworks, though Cage did not perform it for the first time because he said that it was beyond the technical ability of the percussionists in his group. In 1976, Cage visited Mexico accompanied by the pianist Grete Sultan to present his most recent works (the *Études australes*, among others) and to deliver a series of memorable lectures. He soon began contributing to a Mexican music magazine called *Pauta*, submitting texts and poems, and allowing many of them to be translated. During that same period, he gave a series of remarkable interviews to José Antonio Alcaraz, a critic and friend of Cage. His great admiration of the work of the film-maker Nicolás Echevarría led him to present some of the latter’s films at New York’s Carnegie Cinema; Echevarría was one of his closest friends. We should also refer to the admiration he always showed for the poet Octavio Paz, a feeling that was mutual, as shown by the following verses from a poem written by the Mexican writer dedicated to Cage:

Between silence and music,

art and life,

snow and sun,

there is a man.

That man is John Cage

(committed

to the nothing in between).

He says a word:

not snow not sun,

a word

which is not

silence:

A year from Monday you will hear it.

The afternoon has become invisible.

This image shows a page of handwritten musical notation for Liszt's *Études Australes*, Op. 10, No. 12. The score is written on ten staves in blue ink. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations in blue ink, including circled areas and a large, irregularly shaped scribble on the seventh staff. The page is numbered '12' in the top left corner. At the bottom right, there is a small logo and the text: 'Grove Music Co., Inc. 220 West 57th Street New York, N.Y. 10019'. The paper shows signs of age and wear.

Excerpt from *Études Australes*, 1974. Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations

With these words, let us remember forever this exceptional and controversial artist, lover of plants and cuisine, inventor and mycologist, macrobiotic dietitian and chess-player, a kind of Zen Buddhist for whom art, life and friendship were always a single and indivisible substance.

The original text was read in Spanish as an introduction to the concert performed on September 5, 2012, in the main auditorium of El Colegio Nacional in Mexico City, with the participation of the pianist Duane Cochran and the Tambuco Percussion Ensemble. We wish to thank Mario Lavista for his generous authorization for us to reprint this text.





A year from Monday you will hear it¹

42 Gabriel Villalobos

The third edition of the *Passersby* series is dedicated to American composer and theorist John Cage. This exhibition documents his travels to Mexico City in 1968 and 1976, as well as illustrating his friendships and collaborations with several Mexican intellectuals. His work and ideas, while already known locally, were disseminated more vigorously after his visits. Moreover, Cage encountered a country in a time of effervescence in practically all artistic fields, with which he found multiple reverberations.

Cage's relations to Mexico date back to the 1940s, through his admiration for the work of composer Carlos Chávez. His works for percussion instruments, as well as his book *Toward a New Music*, one of the first writings in the world to address the potential of electronic music, were of particular significance for Cage. In 1942 Chávez completed the *Toccata for Percussion Instruments*, commissioned by Cage, who that year published an analysis of his *Sinfonía India*. Both musicians stayed in touch at least until the late sixties. Nonetheless, Cage's next connection to Mexico, perhaps the most important one, was with Octavio Paz.

In 1962 Paz was named ambassador of Mexico in India, where he married Marie-José Tramini in 1965. A year earlier, while visiting that country, Cage met the “superb couple, unmarried but in love;”² from that moment he sustained a warm friendship with them. Cage and Paz kept frequent correspondence and met in different

1 Verse of the poem by Octavio Paz, dedicated to John Cage. See: *Diálogos*, no. 20 (March–April, 1968).

2 Letter to Norman O. Brown and Beth Brown, December 11, 1964, in *Selected Letters of John Cage*, ed. Laura Kuhn (Middletown CT: Wesleyan University Press, 2016), 301.

countries on many occasions. They also made some collaborations; among them, they revised the English translation of Paz's poem "Reading John Cage," which he wrote in early 1968 and published in Spanish in *Diálogos* magazine, no. 20.

Cage's relationship with the writer sparked an interest in visiting Mexico, which increased after meeting with the couple and other friends in June of 1966. The composer describes the scene in the foreword of *A Year from Monday*, his second compilation of writings:

[...] it was a Saturday; there were six of us having dinner in a restaurant on the Hudson north of Newburgh; we arranged to meet in Mexico [...]; one was born there but hadn't been there for five years; his wife, whom he married in India, like me has never been there [...]³

Due to the diners' various commitments, the meeting planned "a year from Monday" did not take place. Instead, Cage's first trip to Mexico materialized a year later, in good measure thanks to Paz's insistence that the Instituto Nacional de Bellas Artes invite the Merce Cunningham Dance Company as part of the Cultural Program of the XIX Olympiad.

During the 1960s, Cage acted as the company's musician and promoter, joining four international tours including one in Latin America. In the summer of 1968 the company traveled to Mexico

3 Foreword, in John Cage, *A Year from Monday* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1967), x.

JOHN

STONY POINT, NEW YORK 10980

CURRENTLY: 380 Oregon Avenue #300, CI

M E S S A G E

TO Octavio and Marie-Joseph Paz
Mexican Embassy
Golf Links Rd.
New Delhi, India

DATE February 1, 1967

The last pages of my book (A Year from Monday) are with the publishers. Are circumstances such that we will indeed make our rendezvous? Je l'espère. Mine encroach, but I have our meeting in my engagement book for Monday, June 5. Will that be convenient for you? Merce and dance company are performing outdoors at Philip Johnson's home in Connecticut June 3. Otherwise I would have said Mexico, June 1. Here I am overlooking the Ohio River waiting to hear from you. What a marvelous time we will have!

Always,

John

BY

DETACH AND FILE

CAGE

PHONE (A/C 914) 947-1161

Cincinnati, Ohio 45202

REPLY

DATE _____

om
your
ed
ne
ay
Will
l the
s at
on
ng
you.

SIGNED

C27.1

E FOR FOLLOW-UP

City, Rio de Janeiro, Buenos Aires and Caracas. In Mexico City they offered three shows between July 15–19 at the Palacio de Bellas Artes. The programs included three works involving Cage: *Suite for Five*, 1953–1958; *Field Dances*, 1963; and *How to Pass, Kick, Fall and Run*, 1966.

Cage and Cunningham gave an interview to Beatrice Trueblood and Juan Vicente Melo, published in *Revista de Bellas Artes* no. 24. Melo describes their presentations at Bellas Artes as “among the most original, fascinating and nurturing events we have seen in our country in many years.”⁴ This experience was also rewarding for Cage, who met artist and architect Eduardo Terrazas, architect Ruth Rivera, writer Ramón Xirau, and musicians Raúl Cosío, Eduardo Mata and Conlon Nancarrow among others.

One of the figures that attracted Cage the most was Nancarrow. Practically unknown at the time, Nancarrow was a musician born in the United States, yet living in Mexico since 1940 and naturalized in 1956. His work was oriented towards the possibilities offered by the player piano, particularly for serialist and polyrhythmic compositions—accomplishing levels of complexity that would only be equaled with the use of computers. Cage had heard Nancarrow’s musical experiments through recordings and had used them in dialogue with Cunningham’s work in two works from the early sixties.⁵ In Mexico, Cage did not miss the opportunity to meet him in person

4 Juan Vicente Melo, “Conversación con Merce Cunningham y John Cage”, in *Revista de Bellas Artes* no. 24 (November–December 1968), 86.

5 *Crises* (1960) and *Cross Currents* (1964). “Cage and Nancarrow (1989)” in *John Cage Trust*, June 25, 2015 [online: johncagetrust.blogspot.mx].

and listen to Nancarrow's work played on his own player pianos.

Years later, Cage dedicated a poem to Nancarrow that spells his full name vertically between the words of each line. He called such poems "mesostics" since they used the middle letters of words. In 1971 he wrote 62 mesostics using Merce Cunningham's name; he sent eight of these to Octavio Paz for translation and publication in the Mexican poet's magazine *Plural*. However, in the end, *Plural* published an interview with Cage instead. The poems were reproduced later in *Pauta*, a journal founded by Mario Lavista. It was contact with Lavista that prompted Cage's second visit to Mexico City.

During the 1970s, Lavista figured as an innovative musician in Mexico. Then director of the music division of the Coordinación de Difusión Cultural at UNAM, his work explored improvisation and dialogue with other art forms (particularly with his group Quanta⁶). The composer was well-aware of Cage and had incorporated some of his ideas into his own work, particularly non-traditional uses of classical instruments and indeterminacy.

Invited by Lavista and UNAM, Cage returned to Mexico City in February 1976. In this occasion he shared his explorations on indeterminacy through the use of the *I Ching* (or *Book of Changes*, an ancient Chinese book of divination that can be consulted using numbers obtained through chance). Cage offered three lectures at the Benjamin Franklin Library, and together with Grete Sultan presented excerpts from *Empty Words* and *Études Australes* at the

6 Among its members was Nicolás Echevarría, who later became a filmmaker. Cage and Echevarría also became friends and occasional collaborators.

Teatro Amalia Hernandez. In these works, both created between 1974 and 1975, the *I Ching* plays a central role as a tool for composition.

Empty Words used this method to successively deconstruct sentences, words, syllables and letters taken from the diaries of Henry David Thoreau. The *Études Australes* are 32 pieces for piano that Cage composed for Grete Sultan. Using a star chart of the southern hemisphere, he obtained groups of notes that could be played with a single hand. With the help of the *I Ching*, Cage selected and combined these groups into a series of compositions that are progressively saturated with sound. The chance operations generated arrangements of great complexity, so much so that Sultan was not able to perform all of the *Études* until 1982; in the recital in Mexico she only performed the first eight.

Mexican visual artist Arnaldo Coen, a close friend of Lavista's, shared Cage's interest in the *I Ching* and the possibilities for mutation and transformation it introduced to art. Coen had begun a series of graphic experiments based on a cubic structure that allowed for different combinations of its elements. In its simplest version, *Mutaciones*, the structure combines layers of depth in the visual field; in *Trans/mutaciones* these layers gain a chromatic dimension. *In/cubaciones*, created in collaboration with writer Francisco Serrano, introduces language in the cube, thereby unfolding its semantic potential through combination.

Inspired by their personal encounter with Cage that year, Coen and Lavista created *Jaula, Homenaje a John Cage*. In this case,

the cube serves as the basis for a graphic score that can be interpreted freely. The dots painted on the edges represent four possible notes: C, A, G and E—in a literal use of the musician's surname. Lavista conceived the piece for prepared piano and premiered it in 1977 at the Sala Manuel M. Ponce in Bellas Artes.⁷ Coen and Lavista produced three editions of the score: one they gave to Cage, and the other two retained for themselves.

In the same year Kazuya Sakai produced another visual homage to Cage, *Renga IV (John Cage)*. The Argentinian painter of Japanese origin had lived in Mexico since the mid-sixties, and in addition to his artistic production he worked for *Plural*. In 1976 Sakai produced a group of paintings as part of his *Ondulaciones* series, which interpreted the work of contemporary composers including Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Iannis Xenakis, and Olivier Messiaen. *Renga IV* makes reference to a composition by Cage, whom he had originally met in New York in 1963.⁸ This work consists in a series of musical fragments represented graphically and employing the structure of *renga*, a Japanese tradition of collaboratively written poetry.

While paying homage to Cage, the works in this exhibition also illustrate the particular explorations their creators led at the time. Cage was a subject as much as a reference in the experiments these Mexican artists and intellectuals were producing in their own

7 Ana R. Alonso Minutti, "Permuting Cage", in *Brújula: revista interdisciplinaria sobre estudios latinoamericanos* no. 6 (2007), 119.

8 "Kazuya Sakai Jazz", in *La era de la discrepancia*, Olivier Debroise, ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 138.

disciplines. The American composer found himself among peers in Mexico City, within a thriving creative and social scene. In this sense, Cage provides a thread that weaves together numerous stories of artistic innovation, which extend far beyond music and continue to be relevant.

Cage, “for whom art, life and friendship were always a single and indivisible substance,”⁹ found lasting personal and creative bonds with Mexico’s poets, artists, and musicians that continued beyond common interests and collaborations. He had contact with other Mexicans, and there is evidence that he went to Cuernavaca and Yucatán on other occasions. Nonetheless, his time in Mexico City was most significant, as it allowed him to rehearse this fusion of art and life.

9 Mario Lavista, “John Cage (1912–1992)”, en *Cuaderno de Música I* (México: El Colegio Nacional, 2016), 90, and reprinted in this publication.

September 15th, 1971

Octavio Paz
Plural
Reforma 12-505
Mexico 1 D.F.

Dear Octavio,

Here are the MESOSTICS RE MERCE CUNNINGHAM that I promised you. You will see that there are two versions of the eight that I'm sending. One is a typed copy of the text in its final printed form to make the reading of them easier. You may if you wish print both forms, or just the finals. It's up to you.

For your information, these 8 are from a group of 62 Mesostics published this spring. Please be sure to credit the publishing company as is shown. Also, would you be so kind as to send them 2 copies of the magazine?

You may arrange these texts in any order you wish and in any layout you think would be good. Do not bother to number them.

Please print with them the short explanation enclosed.

I hope everything is clear. If not, don't hesitate to write. With warmest regards, I am

Sincerely,

John Cage
107 Bank Street
NEW YORK, N.Y. 10014

JC/mj

(64,25

CUADERNILLO [BOOKLET]

Edición [Edition]
Gabriel Villalobos
Julieta González

Textos [Texts]
Mario Lavista
Gabriel Villalobos

Traducciones [Translations]
Quentin Pope
Gabriel Villalobos

Coordinación editorial
[Editorial Coordination]
Arely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Design]
Maricris Herrera

Maquetación [Layout]
Andrea Volcán
Mariana Damián

Portada [Cover]
John Cage, (Cuernavaca, 1973)
Fotografía: Dorothy Norman
Cortesía: John Cage Trust

Fotografías [Photos]
pp. 12–13, 40–41 John Cage y Merce
Cunningham en entrevista con Juan
Vicente Melo y Beatrice Trueblood,
julio de 1968
pp. 1 y 28–29 Reunión con John Cage
en el Café de Tacuba, julio de 1968
Cortesía: Beatrice Trueblood
pp. 16–17 Carta de John Cage
a Octavio Paz, 15 de febrero de 1968
p. 26 Carta de Octavio Paz a John Cage,
27 de febrero de 1968
pp. 44–45 Carta de John Cage
a Octavio Paz, 1 de febrero de 1967
p. 51 Carta de John Cage
a Octavio Paz, 15 de septiembre de 1971
Todas las cartas cortesía de: Northwestern
University Music Library, Evanston IL, EE.UU

© 2018 Fundación Jumex
Arte Contemporáneo
© textos [texts], los autores [the authors]
© traducciones [translations],
los traductores [the translators]

EXPOSICIÓN [EXHIBITION]

Pasajeros 03 [Passersby 03]:
John Cage
07.JUL.–16.SEP.2018

Curadores iniciadores de la serie
[Series initiators curators]:
José Esparza Chong Cuy
Rodrigo Ortiz Monasterio

Diseño del mobiliario museográfico
[Design of museographic furniture]
LANZA Atelier (Alessandro Arienzo
e Isabel Martínez Abascal)

Proyecto organizado por
[Project organized by]
Gabriel Villalobos
Asistente curatorial [Curatorial Assistant]

Coordinadora de exposiciones
[Exhibitions Coordinator]
Begoña Hano


Registro [Registrar]
Luz Elena Mendonza, Mariana López,
Andrea Sánchez

Producción [Producción]
Francisco Rentería, Enrique Ibarra,
Alejandro López, Daniel Ricaño

Montaje [Installation team]
Óscar Díaz, José Juan Zúñiga,
Iván Gómez

Agradecimientos [Acknowledgments]:
John Cage Trust, Gene Caprioglio,
Arnaldo Coen, Merce Cunningham Trust,
Daniel Escoto, Laura Kuhn, Mario Lavista,
Olga Mariscal, Sofía Neri, Ruth e Isaac
Ovseyevitz, Marie-José Paz, Catherine
Petitgas, Yoko Sugiura-Nancarrow,
Ken Tabachnick, Beatrice Trueblood,
Viridiana Zavala


MUSEO JUMEX



John Cage (United States, 1912–1992) was one of the foremost composers and theorists of the 20th century. He achieved radical innovations through his experiments with noise, silence and timbre, as well as the use of chance operations and indeterminacy. Such innovations, which attest to his wide-encompassing interests, continue to influence the realm of music and many other fields of artistic inquiry.

Cage's explorations extended not only across disciplinary boundaries but also across cultures, as is evident in his engagement with East Asian philosophies. He travelled around the world during the 1960s as a key figure in Merce Cunningham's dance company. These tours allowed for their work to be disseminated, but also for countless cultural experiences and artistic encounters wherever they performed.

Cage visited Mexico on at least four occasions, and he maintained friendships and intellectual exchanges with many Mexican creators. He encountered a country in a time of effervescence in practically all art forms, with which he found multiple reverberations. In this sense, Cage provides a thread that weaves together numerous stories of artistic experimentation in this country, which extend far beyond music and continue to be relevant.



Pasajeros es una serie de microexposiciones biográficas que subrayan la relevancia del paso por México de extranjeros que han sido influyentes en el desarrollo del discurso artístico nacional.

*

Passersby is a series of biographical micro-exhibitions that underline the importance of the passing through Mexico of foreigners who have been influential in the development of the national artistic discourse.