

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

**NUEVOS MEDIOS, ARTE-CIENCIA Y ARTE CONTEMPORÁNEO:
¿HACIA UN DISCURSO HÍBRIDO?****Dispositivo, instrumento, aparato:
un ensayo de definiciones****Jean Gagnon**

Director de Colecciones de la Cinemateca Quebequense (Montreal)

Fecha de presentación: junio de 2011

Fecha de aceptación: septiembre de 2011

Fecha de publicación: noviembre de 2011

Resumen

En el presente artículo se intenta, mediante el ensayo de una serie de definiciones, exponer muy brevemente la problemática que suscita la terminología empleada en los procesos de debate o crítica de las obras de arte de los medios. Por otro lado, se examinan tres términos: *dispositivo*, *instrumento* y se introduce la noción de *aparato*. Asimismo, en el artículo se intenta formular un discurso híbrido navegando por las definiciones de estos conceptos a través de la música y de las teorías científicas.

Palabras clave

dispositivo, instrumento, aparato

*Apparatus, Instrument, Apparel: an Essay of Definitions***Abstract**

An essay of definitions, this article attempts very briefly to problematize the terminology employed to discuss or critique media art works. It examines three terms: apparatus, instrument, and introduces the notion of apparel. This article also attempts a hybrid discourse by navigating through the definitions of these concepts by way of music and science theories.

Keywords*apparatus, instrument, apparel*

Introducción

Este texto es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo sobre la interpretación de instrumentos en el arte audiovisual; sobre la interpretación de imágenes y de sonidos con instrumentos. En dicho contexto, ajeno al ámbito de la música, me vi en la obligación de definir qué era un instrumento para mí, lo cual me llevó a la necesidad de diferenciarlo de otros términos como dispositivo. Al estudiar qué es un instrumento, he investigado cómo se define en ciencia y en música, dos campos en los que este vocablo se utiliza habitualmente. Mi objetivo es más bien modesto: ofrecer algunas sugerencias en torno a las definiciones y generar así algún debate al respecto.

Dispositivo

En francés, el término *dispositif* se emplea muy a menudo en el discurso que acompaña al arte contemporáneo. Su traducción al inglés es *apparatus* ['dispositivo'], un vocablo que no suele utilizarse fuera del ámbito de la crítica cinematográfica; *device* ['artefacto'] podría considerarse un término habitual que comparte con el francés *dispositif* la vaguedad a la hora de precisar su verdadera naturaleza. Los artefactos se confunden muchas veces con las instalaciones —de las cuales suelen formar parte—, ya que normalmente designan cualquier tipo de equipo electrónico o digital que interviene en el espacio o en la relación que mantiene el espectador con la imagen y con su propia imagen, con el fin de transformar el sujeto de la experiencia y el espacio de trabajo.

El filósofo italiano Giorgio Agamben cuestiona el concepto de dispositivo usado por Foucault, quien nunca llegó a definirlo realmente. Todos los dispositivos tienen que ver con la construcción del sujeto y su posición respecto de una situación concreta y particular: «Apparatuses must produce their subject» ['«Los dispositivos deben producir su sujeto»'], afirmó el filósofo italiano (Agamben, 2009).

El objeto que perseguía el teórico de cine francés Jean-Louis Baudry con sus escritos, a raíz de la agitación política francesa de mayo del 68, era decodificar el dispositivo técnico cinematográfico desde la perspectiva de la configuración ideológica, para sustituir la comprensión de la realidad (humana, material, cultural y económica) mediante el reconocimiento erróneo, la suspensión del descreimiento y la impresión de la realidad. Baudry define el dispositivo cinematográfico como «support and instrument of ideology [which constitutes]

the “subject” by the illusory delimitation of a central position»¹ (Rosen, 1986, pág. 295). En cambio, para Anne-Marie Duguet, teórica francesa y crítica de arte que publicó su trabajo a finales de la década de 1980, cuando el dispositivo adoptó la forma de instalaciones de vídeo en las que se utilizaban artefactos electrónicos, activa un desplazamiento radical de la experiencia de la obra. Esta deviene un «sistema relacional» (*système relationnel*), tal como lo denomina ella, que devuelve el espectador a su propia actividad perceptiva. El dispositivo electrónico, continúa Duguet, permite a los artistas una mayor libertad en la disposición de los elementos en la obra, aprovechando la maleabilidad en la captura, la producción, la reproducción, la difusión y la percepción de imágenes y sonidos, para así repercutir en el espectador dentro de la obra (Duguet, 1988, pág. 223). En consecuencia, el dispositivo es un artefacto o conjunto de artefactos cuya finalidad es descentrar o desplazar al espectador y expulsarlo de la posición de quietud y centralización que el cine parecía imponer. El dispositivo, pues, tiene que ver con el espectador y el posicionamiento de un sujeto imaginario.

Instrumento

Esta terminología (*dispositif*/dispositivo) resulta, sin embargo, insuficiente e insatisfactoria. Incluso el término *interactivo* se ha quedado obsoleto y resulta insuficiente para describir o hablar de algunas obras producidas con los nuevos medios. Falta en estos términos la sutileza necesaria para abordar los rasgos específicos de las *performances* o instalaciones audiovisuales y de los nuevos medios.

A menudo se considera *herramientas* e *instrumentos* términos intercambiables o coincidentes. Unas y otros se conciben como prolongaciones del cuerpo y también como exteriorizaciones de (un movimiento hacia) el poder de los humanos para anticipar e imaginar. El filósofo francés Gilbert Simondon (Simondon, 1958)² define la herramienta como un objeto técnico que prolonga o prepara al cuerpo para realizar un gesto y el instrumento como un objeto técnico que hace posible que el cuerpo se prolongue y adapte para lograr una mejor percepción (Simondon, 1958, pág. 114). Aunque los instrumentos pueden considerarse «prolongaciones» del cuerpo, o bien ampliaciones de la percepción humana, para el filósofo estadounidense Don Ihde existen en ellos dos órdenes de relaciones: una en la que experimentamos el mundo mediante la tecnología y «a second group of relations [that] does not extend or enhance sensory-bodily capacities but, rather, linguistic and interpretive capacities».³ Además

1. «el soporte y el instrumento de la ideología [que constituye] el “sujeto” por la delimitación ilusoria de una posición central».

2. La cita corresponde a la edición francesa de 1989. Aunque el libro de Simondon se publicó por vez primera en Francia hace más de cincuenta años, lo cierto es que todavía no existe una traducción completa al inglés. En internet puede consultarse la primera parte del libro en su traducción inglesa: <<http://accursedshare.blogspot.com/2007/11/gilbert-simondon-on-mode-of-existence.html>>. En la Wikipedia puede encontrarse información útil sobre este autor: <http://es.wikipedia.org/wiki/Gilbert_Simondon>.

3. «un segundo grupo de relaciones [que] no prolonga o amplía las capacidades sensoriales-corporales sino las de tipo lingüístico e interpretativo».

del primer orden, más transparente, conocido como «mediante el que se experimenta» (microscopio/telescopio), hay un segundo orden de relaciones formado por grados de opacidad en el que la tecnología es un «casi-otro», una relación por medio de la cual se percibe el mundo como tecnología «con la que se experimenta» (por ejemplo, un ordenador o imágenes espectrográficas). Este segundo orden se llama «relación hermenéutica» (Ihde, 1991, pág. 75), y requiere unos conocimientos de hermenéutica más o menos avanzados para utilizar el instrumento y leer e interpretar sus resultados. En consecuencia, los instrumentos se caracterizan por estar siempre en funcionamiento y en situación, interrelacionados en el contexto y en la situación en la que tienen lugar y orientados por la intencionalidad de la personificación humana.

También los instrumentos musicales están arraigados en la personificación humana. Para el etnomusicólogo André Schaeffner, el origen de los instrumentos musicales en las sociedades humanas hay que buscarlo en aquello que une «lengua y canto, baile e instrumentos»: el cuerpo humano (Schaeffner, 1994). El primer impulso del cuerpo humano es hacer ruido y dar forma a los instrumentos para que respondan a sus capacidades posturales y gestuales y se correspondan con ellas. Asimismo, Schaeffner nos recuerda las relaciones que guarda la música con los ritmos del trabajo, con los juguetes y con los juegos (Schaeffner, 1994, pág. 108) y con la magia (Schaeffner, 1994, pág. 117). Según este autor, uno de los aspectos más importantes de la música es su poder perpetuo para limitar las fuentes tonales mediante el uso de un número reducido de materiales privilegiados, fijando su contorno acústico o timbre en grados concretos de intensidad, y de convenciones armónicas y rítmicas que establecen escalas tonales y medidas de compás. Este poder reductor de la música es similar a la estructura de magnificación/reducción propia de los instrumentos científicos, ya advertida por Ihde (Ihde, 1979, pág. 74). Los dos tienen limitaciones intencionales, pero con distintos fines: en la música, para la producción de sonidos destinados a convertirse en música aceptable para una cultura concreta; en la ciencia, para la producción de conocimiento mediante la eliminación de datos irrelevantes y la potenciación de otros en una situación experimental determinada.

Ihde observó igualmente la similitud que había entre los instrumentos electrónicos y digitales en la música y en el arte y la ciencia (Ihde, 2007, pág. 22). Así, constató en los instrumentos musicales lo que denominó *multiestabilidad*, en referencia al modo en el que el contexto transforma su uso, de igual manera que los instrumentos científicos se crean en referencia a un contexto de uso y de observación (telescopio-astronomía). Esta multiestabilidad de los instrumentos significa que son máquinas abiertas, que están en un bucle dialógico con el intérprete (en la música) o con el observador (en la ciencia). Los instrumentos, por naturaleza, no son inmersivos. Tiene que haber una triangulación entre el instrumentista, el instrumento y un resultado visible o audible, ya sea en la ciencia o en la música.

Aparato

Jean-Louis Déotte introdujo la noción de *appareil* ['aparato'] (Déotte, 2001), que a veces resulta difícil de distinguir de la idea del *episteme* que postula Foucault. Déotte ha tenido muchos seguidores, sobre todo en el estudio de la fotografía y de la danza (entre ellos, Fabbri, 2005).

Curiosamente, *appareil* deriva del francés medio *apareillier* ['preparar']. Para la teórica de la danza Véronique Fabbri, la distinción entre *aparato* e *instrumento* tiene sus raíces en la relación del aparato con el material (*matériau*):

«[...] el instrumento, la herramienta y la máquina tienen la función común de transformar un material, de darle una forma. El aparato, en cambio, dispone el material y lo prepara para ser transformado o puesto en marcha (*mis en oeuvre*)». (Fabbri, 2005, pág. 95)

La distinción que vemos aquí está mal formulada y resulta confusa, ya que emplea los términos *instrumento*, *herramienta* y *máquina* sin definirlos lo suficiente, y además parece agruparlos en oposición al aparato. Pero quedémonos con la idea de que, al parecer, es el aparato el que hace que los materiales sean utilizables y se ajusten a un «proyecto», sostiene Fabbri. En la música electrónica, según esta autora, los sistemas y artefactos electrónicos de audio, que constituyen el aparato del estudio, hacen posible que el sonido (señales de audio) se convierta en material a disposición del compositor (Fabbri, 2005).

Mientras que los instrumentos no son inmersivos y siempre mantienen o exigen la triangulación entre el intérprete, el instrumento y los resultados audibles o visibles, el aparato del estudio puede ser inmersivo y ambiental, con lo cual se aboliría la distinción espectador/objeto de arte mediante una función participativa/inmersiva por parte del espectador. En este sentido, puede emplearse, como hace Fabbri, la noción de Benjamin de *recepción en la dispersión*, el modo de recepción que Benjamin percibe como nuestra relación con la arquitectura, preferiblemente a través de hábitos y con un estilo táctil y cinético, y no tanto por medio de una contemplación lejana y una aprehensión visual (Benjamin, 1991). Por lo tanto, un signo distintivo del instrumento es su aplicación activa y singular de la imaginación y la anticipación en la interpretación llevada a cabo en el marco del aparato del estudio. En la línea de Simondon (1958), añadiría que debemos establecer una diferencia entre forma e información: las formas son lo que constituyen las máquinas y ya son conocidas; la información es lo nuevo y desconocido, y solo puede ser interpretada por entidades humanas o vivas. La interpretación de instrumentos forma e informa los materiales sonoros y visuales.

El aparato puede ser también lo que adorna el cuerpo del intérprete/bailarín/espectador: traje de datos, cableado, casco de realidad virtual, etcétera. Aquí se viste al cuerpo sumergiéndolo en bucles de retroalimentación de datos. En esta situación se suprime la distinción

entre el cuerpo y el mundo de los datos, y se favorece la aprehensión táctil frente a la percepción visual o auditiva lejana. Al examinar la realidad virtual y la realidad aumentada, hay que diferenciar la noción de *cuerpo vestido de datos* de la de *cuerpo que toca un instrumento* —de la interpretación de instrumentos—, aun cuando puedan llegar a utilizar tecnologías similares.

En conclusión, si la terminología no basta para explicar la aparente gran distancia que separa al arte de los nuevos medios del arte contemporáneo, al menos sí que es parte de la ecuación. Por ello espero que la redefinición de algunos de los conceptos sirva para generar discursos más precisos y productivos sobre los nuevos medios. Los historiadores y críticos de arte no suelen tener una buena formación en ciencia y tecnología, por lo que muchas veces no saben cómo hablar sobre obras producidas en el marco de los nuevos medios. Se impone la necesidad de un discurso híbrido y de estudios e investigaciones de carácter multidisciplinario, empresa esta en la que no haríamos otra cosa que seguir el ejemplo de muchos artistas contemporáneos.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* París: Éditions Payot & Rivages.
- AGAMBEN, G. (2009). *What is an Apparatus? And Other Essays*. Palo Alto: Stanford University Press.
- BAUDRY, J.-L. (1980). «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus». En: Theresa HAK KYUNG CHA. *Apparatus, Cinematographic Apparatus: Selected Writings*. Nueva York: Tanam Press. Págs. 25-37.
- BAUDRY, J.-L. (1980). «The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema». En: Theresa HAK KYUNG CHA. *Apparatus, Cinematographic Apparatus: Selected Writings*. Nueva York: Tanam Press. Págs. 25-37.
- BENJAMIN, W. (1991). «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée». En: Pierre Klossowski (traductor). *Écrits français*. París: Gallimard. Págs. 142-171.
- DÉOTTE, J.-L. (ed.) (2005). *Appareils et formes de la sensibilité*. París: L'Harmattan. (Esthétiques).
- DÉOTTE, J.-L. (ed.) (2008). *Le milieu des appareils*. París: L'Harmattan. (Esthétiques).
- DÉOTTE, J.-L. (2001). *L'époque des appareils (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)*. París: L'Harmattan. (Esthétiques).
- DÉOTTE, J.-L.; FROGER, M.; MARINIELLO, S. (editores) (2007). *Appareil et intermédialité*. París / Montreal: L'Harmattan. (Esthétiques).
- DUGUET, A.-M. (1988). «Dispositifs». *Communications*. N.º 48, págs. 221-242.
- FABBRI, V. (2005). «De la structure au rythme. L'appareillage des corps dans la danse». En: Pierre-Damien HUYGUE (ed.). *L'art au temps des appareils*. París: L'Harmattan. Págs. 93-121.
- IHDE, D. (1979). *Technics and Praxis*. Dordrecht / Boston / Londres: D. Reidel Publishing Company.
- IHDE, D. (1991). *Instrumental Realism: The Interface between Philosophy of Science and Philosophy of Technology*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- IHDE, D. (2007). «Technologies - Musics - Embodiments». *Janus Head*. Vol. 10, n.º 1, págs. 7-24.
- ROSEN, P. (1986). *Narrative, Apparatus, Ideology: a Film Reader*. Nueva York: Columbia University Press.
- SCHAEFFNER, A. (1994). *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologiques à l'histoire de la musique instrumentale*. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- SIMONDON, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. París: Aubier, 1989. 2.ª ed.

Cita recomendada

GAGNON, J. (2011). «Dispositivo, instrumento, aparato: un ensayo de definiciones». En: Edward A. SHANKEN (coord.). «Nuevos medios, arte-ciencia y arte contemporáneo: ¿hacia un discurso híbrido?» [nodo en línea]. *Artnodes*. N.º 11, págs. 21-25. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <<http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-gagnon/artnodes-n11-gagnon-esp>>
ISSN 1695-5951



Este artículo está sujeto —si no se indica lo contrario— a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV



Jean Gagnon

Director de Colecciones de la Cinemateca Quebequense (Montreal)
jgagnon@cinematheque.qc.ca

Cinémathèque québécoise
335, boul. De Maisonneuve Est
Montréal, Québec, H2X 1K1

Apasionado de los libros y de los archivos, Jean Gagnon trabaja desde hace más de veinte años en el campo de la gestión de colecciones y archivos audiovisuales. Es licenciado en Bellas Artes, con una especialización en Producción cinematográfica y estudios de cine. Trabajó durante tres años en el Consejo para las Artes de Canadá antes de ejercer durante siete años el cargo de conservador asociado de artes de los medios en el Museo de Bellas Artes de Canadá y durante diez años el de director general de la Fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología. Asimismo, hay que añadir a su trayectoria la actividad docente desempeñada en varias universidades canadienses, además de su experiencia en el asesoramiento a organismos culturales. Recientemente ha iniciado un doctorado de Estudios y Prácticas Artísticas en la Universidad de Québec de Montreal.