

SUSPENSIONS OF PERCEPTION. ATTENTION, SPECTACLE, AND MODERN CULTURE

CRARY, J. Cambridge, London, The MIT Press. 2001.

El Massachusetts Institute of Technology dedica sus esfuerzos a la producción científica de alto nivel. Su línea editorial sobre historia crítica del arte contemporáneo, OCTOBER Books –vinculada a la revista *October* que Rosalind Epstein Krauss comanda desde el Departamento de Historia del Arte de la Columbia University– nos ha acostumbrado a investigaciones de largo recorrido. Jonathan Crary publica la que nos ocupa en 1999, reeditado por vez primera en 2001. En los créditos previos, el también profesor de Columbia agradece a aquellos personajes que pusieron en circulación productiva sus planteamientos antes de su forma final como libro: Norman Bryson, Lynne Cooke, Miwon Kwon, André Rouillé, Hans Belting, Hal Foster, Leo Steinberg, Andreas Huysen, John Elderfield, Peter Eisenman, Martin Jay, Benjamin Buchloh, David Freedberg...

Esto ha sido una prolija introducción, pero los alrededores de una investigación explican a veces con claridad las potencialidades de un proyecto intelectual. Porque lo primero que produce la lectura de *Suspensions of Perception* es la sensación de estar recorriendo una distancia dentro de un territorio más amplio que, a su vez, se funda al avanzar.

En su anterior e influyente primer libro, que va más allá de su décima edición, *Techniques of the observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (MIT Press: Cambridge, London, 1999), Crary planteaba la historicidad del sentido de la vista: Su inseparable condición con respecto a las posibilidades del sujeto observador que a su vez es producto de un momento histórico concreto y del lugar preciso en el que se inscriben sus prácticas, técnicas, instituciones y procesos de subjetivación. Cercano en cuanto al objeto interdisciplinar a

la psichistoria de los sentidos que plantea en París Alain Corbin, su metodología no se remite a la historia de la cultura; Crary se concentra en el instrumental visual y en los dispositivos ópticos que empiezan a circular a comienzos del XIX.

La tesis fundamental de este primer libro era la reubicación del observador más allá de las relaciones fijadas por el modelo visual de la cámara oscura –otra forma de llamar al Antiguo Régimen Escópico de Martin Jay– que perduraba en Occidente desde la invención de la perspectiva renacentista. En los años 20 y 30 del siglo XIX se redefine el lugar del sujeto que mira para traerlo a un terreno sin demarcaciones, en el que la distinción entre la sensación externa y el mundo interior se deshace irrevocablemente. Esta es la línea que le permite avanzar hacia el Fin de Siglo en su segundo trabajo, el que nos ocupa, centrado en las décadas de 1870 a 1900: la desintegración de la diferencia entre el dentro y el afuera es la condición de base para la emergencia de la moderna cultura del espectáculo y, también, para la expansión de las posibilidades de la experiencia estética en la ciudad contemporánea.

Según sus propias palabras: “Estoy interesado en el modo en que la modernidad Occidental, desde el siglo XIX ha reclamado a los individuos que se definan y conformen a sí mismos en términos de su capacidad para “prestar atención”, es decir, de romper su compromiso con un campo de atracción más amplio, ya sea visual o auditivo, para aislarse o concentrarse en un reducido número de estímulos”. La noción de atención le permite fijar un centro heterogéneo para construir su relato, donde los objetos discursivos, las prácticas materiales y los artefactos de representación

no ocupen jerarquías diferenciadas, sino que se integren de forma conjunta en la producción de efectos de poder y nuevos tipos de subjetividad. Crary avanza los modos en que el espectáculo transforma la construcción de los individuos en conciencias sin introspección.

Su historia se detiene, sobre todo, en Manet, Seurat y Cézanne. Sus análisis seducen por la sofisticación en el manejo combinado de fuentes de época e instrumentos de interpretación de la filosofía postestructuralista, como Freud o Riegl leídos por Deleuze o Agamben, por ejemplo. Pero, sin olvidar también, la minuciosidad diagnóstica de su ojo, como corresponde a la tradición de un historiador de lo visual.

En fin, se trata de uno de los productos más hábiles de la ya amplia historiografía del arte que ha derivado su instrumental de Michel Foucault, es decir, dentro de un programa de reconstrucción genealógica del presente a través de un pasado que es restituido como arqueología de nuestra actualidad. Una vez más nos sorprende la capacidad de los investigadores norteamericanos para convertir los frutos del pensamiento europeo en herramientas productivas eficaces para el análisis crítico de la cultura del presente.

Manuel Segade Lodeiro
Universidade de Santiago de Compostela