

CRISIS, DESAUTORIZACIÓN Y AUDIOVISUALIZACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE EN WAYS OF SEEING

Crisis, Deauthorization, and Audiovisualization of Art History in Ways of Seeing

Crise, Desautorização e Audiovisualização da História da Arte em Ways of Seeing

Marilyn Payrol Morán¹ 
Renato Bermúdez Dini² 
Alberto López Cuenca³ 

¹ Universidad Nacional Autónoma de México, MÉXICO

² Universidad Iberoamericana, MÉXICO

³ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, MÉXICO

RESUMEN

Este artículo aborda las mediaciones audiovisuales de la Historia del arte a partir de la serie televisiva y el libro *Ways of Seeing* (WoS, 1972). Sostenemos que la relevancia de este proyecto no radica tanto en las reflexiones que planteó como en su actitud ante las posibilidades de las *escrituras audiovisuales*, es decir, en su capacidad artefactual para articular otro tipo de remediaciones de las imágenes y los relatos del arte. Esto lo evidenciamos: 1) situando WoS en la llamada crisis de la Historia del arte; 2) discutiendo aspectos conceptuales y técnicos de la pugna de WoS con el canon de la Historia del arte a partir de su intervención televisiva; 3) argumentando que WoS desautorizó la Historia del arte académica con sus experimentos multimedia y colaborativos que propiciaron formas de *desapropiación* de la alta cultura; y, finalmente, 4) dilucidando la singularidad y las limitaciones de las remediaciones producidas por WoS.

Palabras clave: John Berger, remediation, historia social del arte, desapropiación, televisión.

ABSTRACT

This article addresses the audiovisual mediations of Art History in the television series and book *Ways of Seeing* (WoS, 1972). We argue that the relevance of this project lies not so much in the reflections it raised as in its attitude towards the possibilities of *audiovisual writings*, that is, in its artifactual capacity to articulate other kinds of remediations of the images and narratives of art. We evidence this by: 1) situating WoS in the so-called crisis of Art History; 2) discussing conceptual and technical aspects of the struggle of WoS with the canon of Art History starting with its televised intervention; 3) arguing that WoS deauthorized academic Art History with its multimedia and collaborative experiments in writing that favored forms of disappropriation of high culture; and finally 4) elucidating the singularity and limitations of the remediations produced by WoS.

Keywords: John Berger, remediation, social art history, disappropriation, television.

RESUMO

Este artigo aborda mediações audiovisuais na história da arte com base na série televisiva e no livro *Ways of Seeing* (WoS, 1972). Argumentamos que a relevância deste projeto reside não tanto nas reflexões que suscitou, mas em sua atitude em relação às possibilidades da *escrita audiovisual*, ou seja, em sua capacidade artefactual de articular outros tipos de remediações de imagens e narrativas de arte. Demonstramos isso por meio de: 1) situar a WoS na chamada crise da história da arte; 2) discutir aspectos conceituais e técnicos da luta da WoS com o cânone da história da arte com base em sua intervenção televisiva; 3) argumentar que a WoS repudiou a história da arte acadêmica com seus experimentos multimídia e colaborativos que fomentaram formas de desapropriação da alta cultura; e, finalmente, 4) elucidar a singularidade e as limitações das remediações produzidas pela WoS.

Palavras-chave: John Berger, remediação, história social da arte, desapropriação, televisão.

Fecha de Recepción	2025-01-29
Fecha de Evaluación	2025-03-05
Fecha de Aceptación	2025-05-26

INTRODUCCIÓN

Ways of Seeing (WoS) ha sido uno de los programas televisivos sobre arte más influyentes y, a la vez, controvertidos del siglo XX. Presentado por el crítico y escritor John Berger y producido por Mike Dibb, se dividía en cuatro episodios de treinta minutos cada uno que fueron transmitidos por la BBC 2 en enero de 1972. Tras su emisión, se convertiría en un libro coeditado por BBC Publications y Penguin Books, cuyas reimpresiones y numerosas traducciones le han dado su mayor y permanente vigencia.

En parte, WoS ha perdurado porque puso en primer plano problemas que la Historia del arte canónica había desatendido: las implicaciones de la proliferación de imágenes artísticas en los medios de comunicación (cap. 1), las representaciones pictóricas de la mujer para satisfacer la mirada masculina (cap. 2), la propiedad de las obras e imágenes del arte (cap. 3) y su estrecho vínculo con las formas publicitarias del capitalismo (cap. 4). Sin embargo, su singularidad se debió especialmente a los experimentos televisivos que llevó a cabo para interpelar a una audiencia no especializada.

A poco más de cincuenta años de su creación, indagar cómo WoS respondió al proceso generalizado de audiovisualización de su época sigue siendo pertinente tanto para interrogar las funciones de las imágenes de la Historia del arte como para situar los límites y posibilidades de la disciplina. En esa línea, este artículo reflexiona sobre las prácticas de una Historia del arte que abrace la cuestión crucial de las mediaciones audiovisuales del arte. ¿Qué significó WoS para unas narrativas de la Historia del arte que estaban notoriamente en crisis? ¿Cómo exploró las posibilidades que abrían los modos televisivos para incentivar estrategias de desapropiación de las imágenes y los relatos del arte? ¿Cuáles fueron los desajustes que se generaron en ese proceso de experimentación con los relatos institucionalizados?

Para responder a ello, en el primer apartado situaremos WoS en la llamada crisis de la Historia del arte, que entenderemos caracterizada tanto por la autocritica de la disciplina como por la incontenible audiovisualización de la experiencia por los medios de comunicación. En el segundo apartado, consideraremos algunos de los aspectos conceptuales y técnicos de la pugna de WoS con el canon de la Historia del arte a partir de su intervención televisiva. Lo haremos atendiendo, por un

lado, a las reflexiones sobre el poder emancipatorio de los medios que en aquellos años elaboraba Hans Magnus Enzensberger y, por otro, retomando cuatro fragmentos específicos del primer episodio de la serie, porque creemos que en ellos se advierte con claridad el potencial disidente que WoS encontró en las imágenes de la Historia del arte remediadas audiovisualmente. A continuación, argumentaremos que WoS despertó diversas críticas por haber desautorizado a la Historia del arte académica con sus experimentos multimediacíticos (tanto televisivos como impresos), su apuesta por el trabajo colaborativo y por la máxima circulación de las imágenes del arte que propiciaron formas de *desapropiación* de la alta cultura. Por último, dilucidaremos la singularidad de la remediación de la Historia del arte que puso en juego WoS y señalaremos algunas de sus limitaciones.

Finalmente, y no es un asunto menor, este trabajo busca subsanar la ausencia de referencias en español que ofrezcan una descripción mínimamente detallada de la concepción, producción, circulación y recepción de WoS, un proyecto que es una piedra de toque para contrastar los modos de hacer de la Historia del arte durante el auge de la audiovisualización de la cultura en la segunda mitad del siglo XX.

CRISIS Y AUDIOVISUALIZACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE

WoS ha sido acusado de asaltar y banalizar la Historia del arte (Fuller, 1981, 1988). Señalamientos como este parecen presuponer que la Historia del arte ha sido una disciplina metodológicamente estable que afianza un relato ajeno a los medios y condiciones en los que se produce. Sin embargo, no son pocas las transformaciones por las que ha atravesado la disciplina si atendemos a sus distintas genealogías y revisiones críticas (Wood, 2019), sin dejar de lado su abierta dependencia de las mediaciones tecnológicas (Brown, 2020; Prada, 2018, 2021; Preziosi, 1989, 2009).

En años recientes, quizás la más notoria de esas transformaciones fue consecuencia del conjunto de crisis que se produjo entre las décadas de 1970 y 1980, que llevaron a la Historia del arte a acometer profundos replanteamientos en los modos en los que identificaba, circunscribía y analizaba su objeto de estudio, así como con su propio emplazamiento institucional y su función social (Belting, 1987; Didi-Huberman, 1990). Fue a partir de entonces cuando comenzó a hablarse en el ámbito anglosajón de una “nueva Historia del arte” (Rees y Borzello, 1986) que parecía hacerse cargo de las reconfiguraciones sociales, metodológicas y tecnológicas por las que habían atravesado los fenómenos artísticos y sus relatos desde finales de la década de 1960.

En su ensayo de 1983 *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Hans Belting diagnosticaba que si bien la Historia del arte no había sido nunca una disciplina del todo acabada, “en algunas de sus formas y métodos conocidos quizás [...] esté agotada” (1987, p. 57)¹. Belting detectaba síntomas de este agotamiento en la forma en la que, hasta entonces, cierta tradición de la Historia del arte insistía en dividir sus enfoques y perspectivas según se abocara al estudio del arte clásico o al del arte moderno. En lugar de insistir en esas divisiones, Belting creía “más apropiado considerar la interrogación del medio del arte, del hombre histórico y sus imágenes del mundo, como un experimento permanente” (1987, p. 57). Este llamamiento a interrogar las condiciones socioculturales de las obras de arte había sido, en buena medida, una de las señas de identidad de la nueva Historia del arte, aunque no fue en absoluto un rasgo exclusivo.

Previo a esta crisis existía una sólida corriente de Historia social del arte, desarrollada en los trabajos de Arnold Hauser, Frederick Antal, Michael Baxandall, Pierre Francastel y Nicos Hadjinicolaou, entre otros, que se caracterizaba por su interés, de raigambre marxista, en las condiciones materiales de producción del arte y su vínculo con su contexto histórico (Hemingway, 2006). Aunque ha llegado a ser una corriente importante de la Historia del arte, al inicio encontró resistencias: sus planteamientos eran considerados muy sociológicos por los historiadores del arte tradicionales o bien demasiado artísticos por los sociólogos más ortodoxos (Burke, 1971).

Mientras que la contribución más notoria de la Historia social del arte pareció radicar en la atención que prestó a los contextos específicos en los que se producían los trabajos que estudiaba, la nueva Historia del arte desbordó dicho alcance al tomar en cuenta también las condiciones en las que el investigador se aproximaba a ellos. Al respecto, Rees y Borzello (1986) relatan la importancia que tuvieron los movimientos sociales de los sesenta y setenta en la configuración del campo de la nueva Historia del arte, y refieren varias de las corrientes de corte posestructuralista, marxista, psicoanalítica y feminista que comenzaron a permear en sus estrategias. Al responder a su situación social mediante nuevas posturas teóricas y metodológicas, la nueva Historia del arte no solo posicionaba su objeto de estudio dentro del “problema más amplio de la cultura y la política” (Holly, 1998, p. 61), sino que buscaba expandir los alcances sociales y políticos del ejercicio historiográfico.

A la par de estas transformaciones, la nueva Historia del arte convivía con la consolidación de la televisión como una tecnología que estaba replanteando radicalmente desde la vida doméstica

¹ Las traducciones de citas de textos publicados originalmente en un idioma distinto al español pertenecen a los autores.

(Spigel, 1992) hasta las relaciones sociales y la configuración urbana (Silverstone, 1994). Del mismo modo, la televisión incidió muy pronto en las formas como se apreciaban, narraban y mediaban las prácticas artísticas (Belting, 2009; Ramírez, 1976; Spigel, 2008). Francesco Spampinato (2022) argumenta que, después de la Segunda Guerra Mundial, instituciones culturales estadounidenses como el MoMA (en alianza con grandes cadenas televisivas comerciales) popularizaron los programas de difusión artística con el ánimo de brindar “una mirada cándida” del mundo del arte, en contraste con las cadenas europeas, que no temían sonar excesivamente académicas con sus intenciones “pedagógicas” (p. 158).

Este proceso de audiovisualización de la Historia del arte suscitó una renovada tensión entre alta y baja cultura al reunir y confrontar posiciones aparentemente opuestas como las que representaban el valor comercial e intelectual de las prácticas artísticas, la relación entre original y copia, la autenticidad y la mediación, el saber académico especializado y las formas de divulgación masiva del conocimiento (Spampinato, 2022, p. 158). En su estudio sobre las artes en la televisión británica, John A. Walker (1993) sostiene que la televisión “ha negociado las contradicciones entre los diferentes sistemas de valores de las élites y la cultura popular” (p. 2). Es en esta tensión donde se situaban y debatían los programas sobre arte que comenzaban a popularizarse con la expansión televisiva.

Para Kenneth Clark, “la televisión es buena para mostrar cosas, pero pobre cuando se trata de exponer ideas y teoría” (Walker, 1993, p. 7). Esta posición del conocido historiador del arte queda clara en el prefacio de *Civilisation* (1969), la versión impresa de su popular programa de televisión transmitido por la BBC 2 ese mismo año. Al comparar sus guiones originales con los programas que resultaron de ellos, Clark confesaba ser “miserablemente consciente de lo mucho que se ha perdido”, pues en el lenguaje de la televisión “las generalizaciones son inevitables y, para no aburrir, deben ser ligeramente arriesgadas” (1971, p. xv). Según Walker, *Civilisation* fue “la primera de las series ‘blockbuster’ de expertos, que también sentó el precedente de los libros complementarios” (1993, p. 77), como ocurriría después con WoS. A pesar de las recurrentes comparaciones, los proyectos se distinguen, de entrada, porque *Civilisation* recibió mucho más apoyo² para llevar a cabo lo que se ha caracterizado como un trabajo elitista de “intensa propaganda de un pasado noble” que “sirvió para

² Para producir *Civilisation*, el equipo viajó alrededor de 128.747 kilómetros, visitó 11 países, utilizó 117 locaciones, filmó objetos en 118 museos y 18 bibliotecas, obteniendo 60,960 metros de película —cantidad suficiente como para hacer seis largometrajes— y gastando un total de 500.000 libras esterlinas (Stourton, 2016). La financiación de WoS, en cambio, fue increíblemente modesta: su presupuesto fue menor que el coste de un solo episodio de la serie de Clark (Walker, 1993, p. 91).

confirmar la fe de la clase dirigente en sus propios valores tras las conmociones de 1968" (Walker, 1993, p. 77). En contraste con esto, Walker subrayaba la apuesta de WoS por interrogar las mediaciones tecnológicas de su época al desarrollar un ejercicio que "se tomó la molestia de revelar cómo funciona la retórica pictórica y sonora de la televisión" (1993, p. 7). Mientras *Civilisation* transparentaba el dispositivo que hacía posible difundir su mensaje civilizatorio, WoS colocaba en el centro de su ejercicio de reescritura de la Historia del arte la disrupción que la televisión podía hacer del canon disciplinario.

Así, WoS devendría un hito entre los programas televisivos dedicados al arte por el modo como exploraba la materialidad de la televisión para demostrar que, igual que en el arte, ver la televisión ponía en juego condiciones sociales y técnicas que se aprendían y desarrollaban en un entramado cultural complejo. En ese sentido, es imprescindible aproximarse a WoS no como un programa sobre arte sino, más bien, como ha apuntado Joshua Sperling (2019), como un programa que interroga *el arte tal como es visto en la televisión* (figura 1). WoS se situó así en los intersticios de la nueva Historia del arte y de la irrefrenable audiovisualización de la cultura al poner en entredicho quién debía narrar qué, cómo y para quiénes en la Historia del arte.



Figura 1. *Ways of Seeing*, episodio 1, 11:11-11:26 (Fuente: tw19751, 2012).

LA DISPUTA MEDIÁTICA POR LA HISTORIA DEL ARTE

Han sido varios los intentos por inscribir WoS en una genealogía de la Historia social del arte. Alexander Nemerov (2021) lo ha caracterizado como “una guía imperecedera de la complicidad de las imágenes en el funcionamiento del poder” (p. 102), mientras que Peter Burke (2018) lo describe como una “influente contribución a la historia social del arte” (p. 34). Por su parte, Brian Winkenweder (2017) ha situado a Berger dentro de una corriente de historiadores del arte marcada por una “metodología de inspiración marxista” (p. 5), en lo que coincide Jonathan Conlin (2020) cuando sostiene que en la BBC consideraban a Berger como un “marxista sensible” (p. 6).

Por ello, es un lugar común calificar WoS como “una respuesta marxista a *Civilisation*” (Burke, 2018, p. 34), algo que Berger y Dibb nunca aceptaron (Dibb, 1988). WoS cuestionaba la Historia del arte al mismo tiempo que intervenía en la forma en la que la televisión constituía unas condiciones específicas para su conocimiento, percepción y circulación: sus preguntas concernían tanto al arte como a lo que la televisión era capaz de decir (y hacer) al respecto. En ese sentido, el tipo de ejercicio que WoS realizó desbordaba los alcances de la Historia social del arte y de la nueva Historia del arte, pues no solo puso en juego otras variables con las que interpelar el arte, sino que interrogó el modo de hacer esto en un entorno mediático masivo para un público no especializado.

Este peculiar enfoque de WoS se debía, en parte, a la influencia de Walter Benjamin en Berger (Merrifield, 2012, pp. 40-44; Sperling, 2018), pero también a su conocimiento de otros debates de la época sobre los alcances políticos de la televisión (Conlin, 2016, p. 282). En una carta dirigida a Dibb, Berger agregaría una posdata en la que le recomendaba leer el artículo “Constituents of a Theory of the Media”, publicado en *New Left Review* (Conlin, 2020, p. 12), en el que Hans Magnus Enzensberger desarrollaba su teoría sobre el poder movilizador de los medios de comunicación.

La influencia que este trabajo pudo tener en WoS no es despreciable. Enzensberger planteaba que la televisión era un medio no solo inexcusadamente manipulable, sino que también debía incitar la manipulación. “El término manipulación viene a significar una consciente intervención técnica en un material dado. Si esta intervención es de una importancia social inmediata, la manipulación constituye un acto político” (Enzensberger, 1981, p. 25). Para Enzensberger preguntarse si los medios estaban manipulados era ocioso, en la medida en que no hay ningún proceso de producción (desde la elección del propio medio hasta la distribución, pasando por el rodaje, el montaje, la sincronización y el doblaje) que no suponga cierta forma de manipulación. Por lo tanto, “la cuestión no es si los medios son manipulados o no, sino quién manipula los medios” (Enzensberger, 1981, pp. 13-14).

25-26). Berger parecía hacerse eco de esta afirmación cuando al final del primer episodio de WoS advertía a la audiencia:

Recuerden que yo controlo y uso para mis propios propósitos los medios de reproducción necesarios para estos programas. Las imágenes pueden ser como palabras, pero no hay diálogo aún. Ustedes no pueden responderme. Para que eso sea posible en los medios modernos de comunicación, el acceso a la televisión debe extenderse más allá de sus estrechos límites actuales. Mientras tanto, con este programa, como con todos los programas, ustedes reciben imágenes y significados que han sido preparados. Espero que consideren lo que he preparado, pero sean escépticos con ello. (tw19751, 2012, 28:40-29:22)

Con esta provocación se planteaba que, aunque todavía no fuera posible, los telespectadores deberían poder participar directamente de la manipulación de las imágenes transmitidas, lo cual supondría un acto político y emancipador, siguiendo a Enzensberger, quien sostenía que “un proyecto revolucionario no debe eliminar a todos los manipuladores, sino que, por el contrario, ha de lograr que cada uno sea un manipulador” (1981, p. 20). Este potencial de la televisión se mostraría a lo largo de toda la serie con distintos experimentos que permitían tanto criticar la tradición de la pintura europea como llevar a cabo una remediación audiovisual de su relato.

En el primer episodio se realizaron varios ejercicios sobre estas posibilidades de manipulación. Un segmento muestra una imagen de *El 3 de mayo en Madrid*, de Francisco de Goya, mientras Berger pregunta qué pasaría si el espectador acabara de sintonizar ese canal o cambiara después a otro. Según borradores de WoS revisados por Conlin (2020), la idea original del experimento era que la imagen de la obra de Goya se mantuviera en la televisión durante casi un minuto, mientras se le indicaba al espectador que cambiara de canal y volviera después de ese tiempo. Berger preguntaría entonces “¿Qué viste?”, generando la ilusión de un diálogo que permitiría reflexionar sobre la operación del montaje de las imágenes. Si bien esto no necesariamente implicaba una participación como la imaginaban Berger y Dibb, sí hubiera supuesto una suerte de interacción, ya que el control remoto no se había popularizado todavía, así que los espectadores deberían levantarse, acercarse a la televisión, cambiar de canal, ver el reloj para calcular el tiempo para regresar a la transmisión de WoS, volver a cambiar el canal, y así sucesivamente. Finalmente, esto no se pudo llevar a cabo y se incorporaron *clips* de un reportaje que mostraba a un pelotón de fusilamiento en Nigeria y de un video del programa *Top of the Pops* para contrastar con la visión de la pintura de Goya (figura 2).



Figura 2. *Ways of Seeing*, episodio 1, 19:27-20:43 (Fuente: tw19751, 2012).

Para Enzensberger, el uso emancipador de los medios debería generar formas descentralizadas de programación, convertir a cada receptor en un potencial productor y transmisor, propiciar formas de retroalimentación de todos los involucrados directa e indirectamente en la circulación de los

medios, promover la movilización dado su alcance técnico masivo, desatar procesos de aprendizaje político, fomentar modos de producción colectiva y articular movimientos de autoorganización social (1981, p. 43). Si bien estas intervenciones que implicaban retar colectivamente el uso de la infraestructura televisiva no fueron llevadas a la práctica por WoS, queda claro que Berger encontró en el trabajo de Enzensberger una invitación a experimentar una intervención directa y radical en la mediación audiovisual del arte.

Revisando el trabajo de Benjamin, Berger (2018b) sosténía que para el filósofo alemán “las obras de arte esperan su uso” (p. 57). Este señalamiento se desprendía de una crítica al principio según el cual “las obras de arte no son para ser usadas, sino solo para ser juzgadas, de que el crítico es un intermediario imparcial entre lo utilitario y lo inefable” (Berger, 2018b, p. 57), lo que para Berger suponía una reivindicación de los privilegiados y del placer pasivo por la contemplación. Contra esto, defendía la postura benjamíniana de que es el dispositivo de reproducción (la cámara fotográfica y de cine y, posteriormente, la televisión) el que permite abolir la noción de autenticidad, central para los valores estéticos occidentales. La distinción entre obras de arte originales y sus reproducciones mediadas sería retada con la incontenible expansión televisiva. Enzensberger fue concluyente al respecto: lo que hasta ahora venía llamándose arte ha sido superado por los medios de comunicación (1981, p. 58).

La secuencia inicial del primer episodio de WoS es una toma abierta de Berger acercándose a la pintura *Venus y Marte*, de Botticelli, que corta con una navaja y de la que extrae un fragmento. Se revela entonces que se trataba de una reproducción, de la cual comienzan a emerger, en la siguiente toma, infinidad de copias que salen de una imprenta. El flujo de imágenes enfatiza la indistinción entre original y facsímil, que será una reflexión central en el resto del episodio. Al respecto, hay un pasaje clave en torno al minuto 3: una toma en primer plano de *El matrimonio Arnolfini*, de Jan van Eyck, se va abriendo poco a poco, mostrando el cuadro junto a otras obras en las paredes de una sala de la National Gallery de Londres. Inmediatamente, el montaje hace una transición hacia la imagen de una cámara que pende verticalmente sobre una mesa en la que aparece una fotografía de la misma toma de la pintura en la sala del museo (figura 3). El telespectador se percata de que la imagen que acaba de ver es una filmación obtenida a través de la cámara. En paralelo, la voz en off de Berger reflexiona sobre cómo las cámaras han modificado la forma como vemos las pinturas: “El cuadro en la pared, como el ojo humano, solo puede estar en un lugar a la vez. La cámara lo reproduce, haciéndolo disponible en cualquier tamaño, en cualquier lugar, para cualquier propósito” (tw19751, 2012, 03:22-03:37).



Figura 3. *Ways of Seeing*, episodio 1, 03:22-03:37 (Fuente: tw19751, 2012).

La cámara en cuestión era una *rostrum camera*, diseñada para moverse ágilmente sobre reproducciones que se disponen en una superficie plana: la cámara las filma suspendida en rieles verticales que le permiten subir o bajar para abrir o cerrar el plano a la vez que puede desplazar el material filmado horizontalmente. Según Walker (1993), la *rostrum camera* fue particularmente valiosa para los programas de televisión acerca de arte y cultura, pues su papel era “animar las imágenes fijas, proporcionar el movimiento que los espectadores esperan de este medio” (p. 65). En el caso de WoS, su uso no solo permitía ese efecto, sino que, al mostrarla en la serie, evidenciaba la mediación técnica que articula todo modo de ver. Más específicamente, este dispositivo posibilitaba que en la serie se desarrollaran múltiples tomas con reproducciones, pues para filmar WoS no fueron, como Clark, a la busca obsesiva de obras originales, sino que usaron un almacén abandonado en el barrio londinense de Ealing que habilitaron con una pantalla azul para convertirlo en un estudio de filmación que, deliberadamente, dejaban a la vista en algunos momentos de la serie. Mientras que estas grabaciones se hicieron en septiembre de 1971, entre noviembre y diciembre se realizaría un proceso de edición que resultó estar por debajo de la línea de costos de la BBC (Kristensen, 2012, p. 184) y que consistió fundamentalmente en las operaciones con material reproducido de la *rostrum camera*. Si, tal como se sugería en el primer episodio, la era del peregrinaje a las obras había terminado y comenzaba una en la que sus imágenes viajaban hacia nosotros, entonces esto debía plasmarse tanto en la forma que tomaron finalmente los programas como en sus tiempos, costos y modos de producción.

Este aspecto técnico reforzaba el posicionamiento explicitado en toda la serie. Alrededor del minuto 7 del primer episodio, Berger aparece en la National Gallery ante *La Virgen de las rocas*, de Leonardo da Vinci. Tras aclarar a los espectadores que solo es él quien está viendo la pintura original, Berger reflexiona sobre las expectativas y actitudes de los expertos en arte que se centran en probar

—con un lenguaje denso y prestando demasiada atención a la genealogía de propietarios, comitentes y demás disputas legales— la autenticidad de la obra, una autenticidad que, sin embargo, él asegura que no puede sentir en ese momento (figura 4). WoS confrontaba, de esa forma, la visión académica del arte, que orbita en torno al original y que parece diseñada para desalentar y alejar en lugar de invitar a involucrarse.



Figura 4. *Ways of Seeing*, episodio 1, 07:40-08:14 (Fuente: tw19751, 2012).

La cuestión de la indiscernibilidad entre original y reproducción que la mediación televisiva y dispositivos como la *rostrum camera* ponían de relieve resultaba problemática. Aunque Fuller suscribiera la apuesta de WoS por tirar “a la papelera los elementos constitutivos de la estética burguesa” (Fuller, 1981, p. 5) —autenticidad, belleza, verdad, genio, civilización, forma, estatus, gusto—, encontraba una falla crucial en su argumento. “Podemos mirar las reproducciones asumiendo que son del mismo tipo que los originales”, planteaba Fuller, porque “la tradición mega-visual del capitalismo monopolista nos condiciona a esta forma de ver [...] pero yo diría que esta oclusión de la sensibilidad estética está en sí misma determinada ideológicamente: implica la capitulación ante una forma reduccionista de ver peculiar de la cultura del orden económico predominante” (Fuller, 1981, pp. 13-14). Fuller alegaba que lo que se producía con esa intercambiabilidad entre pintura y fotografía era un “lenguaje de imágenes” que no solo era producto del modo de ver capitalista al que WoS pretendía oponerse, sino que cancelaba una aproximación materialista capaz de dar cuenta de la experiencia estética inherente de modo singular a la obra artística. Más tarde, el crítico acusaría abiertamente a WoS de ser “hostil a la idea misma de valor estético” (Fuller, 1988).

Estas críticas dejan entrever la incomodidad con la que se recibieron los experimentos de WoS, calificándolos como un “asalto sostenido a la validez del enfoque del historiador del arte académico burgués y a la estética burguesa que defiende” (Fuller, 1981, p. 11). En sus experimentos, WoS apuntaba a una forma de relacionarse con las imágenes ya no en función de los relatos sancionados por la Historia del arte, sino como un tipo de información que circulaba por doquier en el incipiente ecosistema audiovisual. Más que un medio de comunicación a través del cual se transmite masivamente un relato canónico, la televisión se revelaba como una mediación inscrita en una densa red de prácticas sociales y técnicas que podía involucrar formas descentralizadas de organización, producción colectiva, experimentación creativa y posibilidades de construcción de narrativas e imaginarios mucho más heterogéneos.

ESCRITURA Y DESAUTORIZACIÓN

WoS podría caracterizarse de manera resumida como un intento de reimaginar la Historia del arte, puesto que no solo planteaba la crisis de las distintas categorías cruciales de la Historia del arte occidental provocada por las mediaciones tecnológicas, sino que la *producía* a partir de su intervención televisiva. Se trató de un caso singular porque ejercía esa crítica audiovisualizada incitando otro tipo de participación en la audiencia. En línea con las observaciones de Enzensberger acerca de la manipulación de la televisión, Oskar Negt y Alexander Kluge, en *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972), reflexionaban respecto de cómo el medio televisivo estaba inherentemente programado: existía siempre en una forma preconcebida, ya que lejos de propiciar la comunicación la bloqueaba, pues se sostenía sobre un flujo unidireccional que impedía la participación de los telespectadores. A pesar de ello, al abogar por un uso crítico de la televisión auguraban “la liberación de la facultad imaginativa, de la fantasía sociológica” ya que “la imaginación de los espectadores es el verdadero medio de la televisión” (Negt y Kluge, 1993, p. 128).

Este quizás ha sido el rasgo más distintivo y a la vez elusivo de WoS: su incitación a imaginar y usar el arte de otras formas, frente a la omnipotencia de la academia y el discurso audiovisual imperante. Esta incitación es crucial si se tiene en cuenta el señalamiento de Negt y Kluge sobre la capacidad extraordinaria de la televisión para poner en la pantalla mensajes ya acabados, generando una apariencia de immediatez y totalidad sin aludir a su proceso de producción. Estos autores interrogaban la forma como la televisión había reconfigurado la experiencia de la esfera pública, precisamente porque defendían un análisis tanto del contenido televisivo como de su producción en términos infraestructurales, políticos, económicos y legales (Negt y Kluge, 1993, p. 103). El trabajo de

WoS destacaba por haberse atrevido a producir lo que en términos de Negt y Kluge podría llamarse una “auto-crítica de la televisión” (1993, p. 125), utilizando el propio medio para intervenir en él a la vez que en la legitimidad de la Historia del arte. Según ellos, de hecho, un medio de producción tan autosuficiente como la televisión no podría criticarse a través de formas literarias o periodísticas sino que requeriría de un tipo de crítica que proviniese de sus propias formas de producción (1993, p. 127).

Es importante prestar atención a la cuestión de la autocrítica, pues aunque WoS la articulaba en primer lugar televisivamente, en un segundo momento el proyecto fue transformado en libro, como había ocurrido con *Civilisation*. Sin embargo, mientras que Clark veía en la versión impresa una pérdida³, Berger y sus colaboradores entendían que la forma del libro era tan relevante como el contenido, y por tanto lo concebían como otra manera de mediación igualmente efectiva. Continuando con el ánimo experimental del programa, Berger y Dibb procuraron una estrategia de organización y producción que diera cuenta de los mismos retos a los que se habían aventurado en la televisión pero desplazados a otro medio.

Con roles vagamente definidos y mucho espacio para maniobrar (Bailey, 2003), a Berger y Dibb se sumaron en la producción del libro el diseñador gráfico Richard Hollis, el investigador Chris Fox y el artista Sven Blomberg. En esa red de colaboración, como ha apuntado Sperling (2019), “Berger trabajó con sus socios creativos [...] de una manera más parecida al bricolaje de una revista que a la realización estratégica de un *bestseller*” (s. p.). El libro se armó, prácticamente, en quince días, por ello Berger lo calificaría como un “complemento apresurado” (Merrifield, 2012, p. 40). El proceso fue rápido, en parte, porque los guiones habían sido preparados con antelación por Berger para ser publicados en la revista de la BBC, *The Listener*, y, en parte, porque se trató de una edición de bolsillo, lo cual estaba relacionado con la disponibilidad para hacerlo un libro de arte verdaderamente diferente⁴. De hecho, el libro ha sido descalificado por lo económico y por la prisa y el aparente descuido con que fue elaborado (Merrifield, 2012, p. 44). Sin embargo, que las reproducciones tuvieran mala calidad era, para Berger, parte del propio impulso y posicionamiento crítico de todo el proyecto respecto a los relatos eruditos del arte (Merrifield, 2012, p. 45).

³ Clark admitiría: “el éxito comercial del libro me ha salvado de la bancarrota [...], pero por lo demás, lamento haberlo hecho”. Consideraba que el libro no había sido favorable para su reputación como historiador del arte pues, como le confió a Peter Quennell, “cualquier *best seller* tiene que tener algo malo” (Stourton, 2016).

⁴ El libro salió al mercado con un precio de 60 peniques. Hollis cree recordar que se vendieron 20.000 copias en una semana, y a los dos meses de su publicación, según Sperling (2018), ya se habían vendido casi 60.000 ejemplares. Kristensen (2012) aseguraba que seguía siendo uno de los libros de arte más vendidos y más baratos del mercado.

En el diseño, la narración de los textos iba acompañada de imágenes en momentos precisos que permitían generar yuxtaposiciones para experimentarlas de un modo fluido, similar al de la intervención audiovisual (Bailey, 2003). Para lograr esto, Hollis se inspiró en el libro de Chris Marker, *Commentaires*, en el que se ensayaba con amplios márgenes y espacios entre párrafos, otros tipos de escritura para crear un efecto dinámico, como si todos los elementos emergieran en disposiciones sueltas, casi provisionales (Poynor, 2014). Hollis recuerda que, en el caso de WoS, se pretendía que la relación entre imagen y texto “tuviera el mismo efecto que si estuvieras mirando la pantalla del televisor [...] [aunque] obviamente, se puede tener una voz en off en las imágenes de televisión que no se puede tener completamente en la versión impresa” (Artists Space, 2013). De ese modo, las imágenes del libro aparecían allí donde se mencionaban o requerían —sin importar lo inusual del espacio o de la composición—, con diferentes tamaños y apenas identificadas (figura 5).

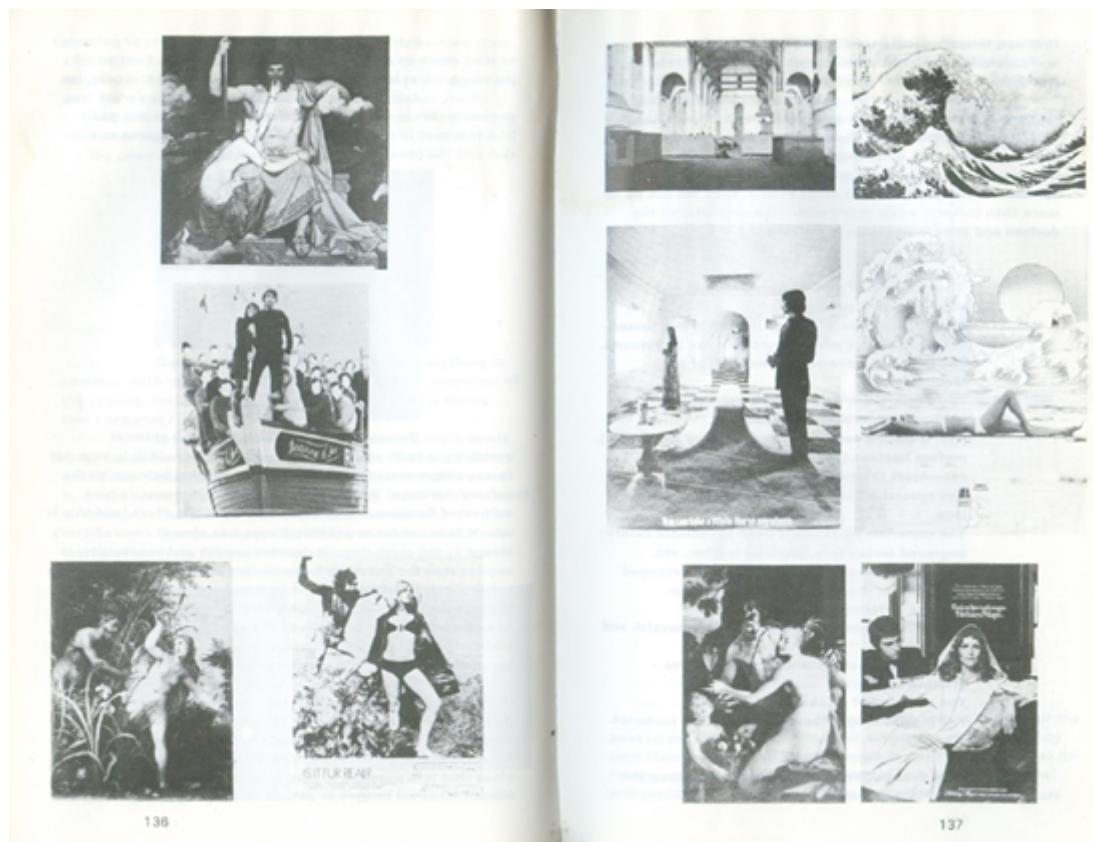


Figura 5. Maquetación de uno de los ensayos visuales del libro *Ways of Seeing*, capítulo 7, pp. 136-137 (Fuente: Berger, et al., 1975).

El libro tampoco ofrecía una cantidad significativa de análisis, sino que le da a quienes leen varios marcos para interpretar una amplia gama de imágenes: “en lugar de describir meticulosamente el contenido de una pintura, cuenta historias que arrojan sobre ellas una luz subjetiva, pero a menudo reveladora” (Hertel, 2006, p. 29). Tres de los siete ensayos, de hecho, eran exclusivamente visuales e

invitaban a los espectadores a hacer conexiones sin ser guiados por una narrativa explícita. Como en otros textos de Berger, en el libro de WoS también era apreciable una tendencia a mezclar géneros literarios y a dejar, deliberadamente, lagunas informativas (Wojtyna, 2016). Esta singularidad de la escritura no haría de WoS un material especialmente apropiable por el discurso académico, a pesar de haber sido reconocido a veces como un referente relevante (Jay, 2012; Pollock, 1988) que ensaya formas diferentes de escritura a partir de formulaciones accesibles (Pollock, 2012) y de un lenguaje directo, simple y contundente (Wood, 2019) y que articula una suerte de argumento contrafáctico (Elkins, 2003).

Para nosotros, sin embargo, esta renuncia a tener la última palabra opera en WoS como un ejercicio de *desautorización*, es decir, de puesta en crisis tanto de la autoría como de su consecuente autoridad, que cuestiona que haya alguien facultado para narrar por encima de los demás y que apuesta por formas de colaboración y desacuerdo. Cabría concebir este ejercicio de desautorización a partir de, al menos, tres factores. En primera instancia, reta la figura de autoridad del historiador, del crítico o del especialista. En lugar de abogar por una historia cuya verdad debía propagarse incontestablemente, WoS apostaba por abrir la discusión a un entorno polifónico, propenso a las fricciones y desajustes. En una carta en la que planificaban la estructura de WoS, Berger le sugería a Dibb finalizar los episodios con preguntas —tanto verbales como ilustradas— que no operaran en un plano retórico sino que lograran realmente interpelar a la audiencia. Con ello, a juicio de Berger, asegurarían la diferencia estructural entre su programa y la mayoría de las otras transmisiones sobre arte (Conlin, 2020, p. 11).

En segundo lugar, el ejercicio de desautorización cobra forma a partir de distintos procesos de colaboración. Al presentarle una de las primeras propuestas de guión a Dibb, Berger le pediría: “Critica, improvisa, cambia, mejora, anula todo lo que quieras [...]. Incluso podemos empezar de nuevo” (Berger en Merrifield, 2012, p. 38). El ejercicio colaborativo de WoS no era una suma de distintas perspectivas, sino la puesta en crisis de la autoría unilateral, cuya autoridad se impone verticalmente. Aunque suele definirse WoS como un trabajo *solamente* de Berger, este nunca dejó de enfatizar el carácter grupal del proyecto. En la nota al lector con la que se abre la publicación, se advirtía: “Somos cinco los autores de este libro” (Berger et al., 1975, p. 11).

En tercer lugar, en ese énfasis en la colaboración se manifiesta un quiebre de la autoridad autoral en favor de autorías distribuidas. Atendiendo a la reconstrucción hecha por Kristensen (2012), en la primera edición del libro podía leerse: “El texto de este libro no está protegido por derechos de

autor” (p. 193). Si bien las siguientes ediciones no lograron mantener este compromiso, la renuncia al *copyright* marca un interés por maximizar la difusión, procurando formas de discusión y de diálogo con quienes accedieran a él. Dibb recuerda que todo el equipo creía que “las ideas deberían ser libres” (Kristensen, 2012, p. 192). Este ejercicio de desautorización implicó poner en crisis las cualidades supuestamente excepcionales del autor único y genial, así como las presuposiciones respecto a la propiedad de aquello que creaba. Así, la desautorización traería consigo también la “desapropiación”, en términos de Cristina Rivera Garza, para quien “desapropiar significa, literalmente, desposeerse del dominio sobre lo propio” (2013, p. 270). Su argumento es que una poética de la desapropiación hace “un llamado de alerta para lo que está en juego: la construcción de horizontes comunitario-populares que aseguren la reapropiación colectiva de la riqueza material disponible” (Rivera Garza, 2021, p. 108). En esto coincidía explícitamente WoS, pues la invitación a disputar el canon de la Historia del arte, dado que las obras estaban mutando en imágenes, pasaba por multiplicar los relatos que se construyen con ellas, lo que haría de su uso una cuestión inexcusablemente política.

Tal como usualmente se nos las presentan, estas cuestiones [sobre el *copyright*] son asuntos estrictamente profesionales. Pero uno de los objetivos de este ensayo es precisamente mostrar que tienen un alcance mayor. Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia. He aquí la razón, la única razón, de que todo el arte del pasado se haya convertido hoy en una cuestión política. (Berger et al., 1975, p. 42)

El experimento de WoS se sostendía sobre esa politicidad de la desapropiación que descentra las nociones de autoría, originalidad y propiedad, operando como “una práctica de escritura en la que los textos y las experiencias de otros desempeñan un papel visible, casi palpable” (Rivera Garza en Samuelson, 2020, s. p.). Se trataba de una apuesta por evidenciar “la deuda material y el compartir” (Rivera Garza en Samuelson, 2020, s. p.) que atraviesa toda práctica artística y también todo ejercicio de crítica en torno a ella.

CONCLUSIONES: LOS LÍMITES DE LA REMEDIACIÓN

En sus experimentos audiovisuales, en la estructura de los ensayos del libro, en su constante interpellación a espectadores y lectores, y en sus procesos de organización, producción y circulación, WoS fue un proyecto que apostó por desvincular las imágenes de los relatos canónicos del arte. WoS retó la propiedad del arte y la autoridad de su historia académica para hacer que en ellas permearan las expectativas de otros sujetos y otras experiencias sociales.

La remediación de WoS en sus distintas materialidades no fue, sin embargo, la simple

traducción de un medio a otro (ni siquiera en la transformación de la serie televisiva en libro), sino que se trató de *un proceso de mediación de la mediación*, es decir, una experimentación con las formas de sociabilidad que articulan los medios entre sí y con los sujetos que se relacionan con ellos (Bolter y Grusin, 2000, p. 55). En ese sentido, la remediación que intentó WoS buscó inscribir el arte y sus relatos en el flujo sociotécnico de su época, a la manera en la que lo habrían imaginado la Historia social del arte y la nueva Historia del arte, pero desbordándolos hacia otros horizontes formales y políticos que no eran fácilmente asimilables por ellas.

No obstante, aunque Sperling sostenga que WoS “fue en sí mismo uno de los proyectos de remediación más ambiciosos y autorreflexivos de todo el período de posguerra” (2019, s. p.), habría que insistir en que se trató de un experimento en cierta medida fallido, pues no logró liberar al arte, sus relatos e imágenes del control institucional, académico, comercial ni legal, como invitaba a hacer. Las limitaciones de la remediación de WoS podrían resumirse en dos. En primer lugar, a WoS se le ha imputado ser una obra crítica fragmentada que “a menudo evoca más de lo que fundamenta” (Wallach, 1976, pp. 44-45). El propio Berger parecía estar de acuerdo con las críticas de Fuller respecto a que hay algo distintivo en la experiencia de la obra original frente a sus reproducciones al admitir que el “gran fallo teórico” o “debilidad” de WoS fue no construir una “teoría de la obra de arte excepcional” que dejara clara la relación entre la “excepción” y la “tradición normativa” (Berger, 2018a, p. 178; Dyer, 1984, p. 37). Aunque WoS intentó disputar el canon de la Historia del arte en múltiples modos, eso no quiere decir que, al menos para Berger, no hubiera algo “misterioso” en las obras de arte, un interés que siguió ocupándolo posteriormente y que, de hecho, lo hizo más aceptable para ese canon sancionado que la beligerante propuesta de WoS, que pasaría a entenderse más como un experimento puntual que como una intervención radical que indicara una nueva ruta indisciplinada. Algo que no acabó de ocurrir ni en el campo de los Estudios Visuales en el que WoS suele ser referido (Bal, 2012) ni en la propia trayectoria de programas televisivos sobre arte que ayudó a consolidar. Más de una década después de la emisión de la serie, los “modos de ver” propuestos por Berger parecieron borrarse de los programas de arte en la televisión (McLoone, 1986, p. 14). Como lo expresó en 1984 el productor de la Open University, Nick Levinson: “en televisión, la historia de cómo y por qué existe el arte, así como el porqué de ciertas actitudes nuestras hacia él, no se ha valorado al margen de los valores que las clases dominantes le han otorgado” (citado en Wyver, 2007, p. 148). La propia apuesta de WoS no dejaba de inscribirse en el marco estético y epistemológico occidental, eminentemente blanco y europeo, que excluía otras discusiones y sujetos políticos (González, 2012).

En segundo lugar, WoS no fue capaz de retar abiertamente las condiciones de producción fijadas por el entramado institucional en que se desplegó. La serie pareció darse por satisfecha con que la audiencia pensara, dudara y disintiera, mientras que desde perspectivas más ambiciosas, como las de Enzensberger y Negt y Kluge, habría sido imprescindible que, además de eso, se pusieran en marcha otros modos descentralizados y autogestivos de organización, de manipulación, de hacer con y desde los medios. Es evidente que WoS nunca se propuso alcanzar esa fase autogestiva (López Cuenca, 2024) e, incluso, sería inadmisible sugerir que trató de desvincularse del marco institucional que retaba. Conlin bien señala que “Berger no era un pez fuera del agua en la BBC” (2020, pp. 6-7), y Hertel y Malcolm apuntan que aunque WoS fue un experimento provocador, no por ello dejó de transmitirse en una cadena relevante, con un considerable alcance de televidentes, mientras que el libro, por inusual que fuese, se publicó en prestigiosas casas editoriales comerciales que le han seguido dando una importante difusión (2016, pp. 17-18).

Si bien no es discernible que los modos de hacer de la Historia del arte hayan respondido a las incursiones mediáticas de WoS, es innegable que se trató de un proyecto que ha recibido atención en debates académicos anglosajones. Al respecto, el propio Berger reconocía que “existe el peligro de que *Ways of Seeing* se haya convertido en una especie de escritura sagrada, que es exactamente lo contrario de lo que intentábamos hacer. Queríamos abrir las preguntas para que otros las llevaran más lejos. [...] Éramos simples catalizadores” (Burke, 1989). Las preguntas que abría y las reflexiones que buscaba catalizar WoS no giraban solo en torno a los originales del arte, ni a sus grandes relatos, ni a las tradiciones a ellos asociadas; sus preguntas planteaban cómo la imperante audiovisualización de la cultura exigía reformular los modos de hacer Historia del arte. Esa fue, en definitiva, la contribución crucial de WoS: invitar a desautorizar y desapropiar la Historia del arte desde el desvío y la diseminación de las imágenes que la mediación televisiva posibilitaba.

Volver sobre un proyecto así permite interrogarse por las funciones de las imágenes de la Historia del arte y situar sus límites y posibilidades. La relevancia actual de WoS se desprende de su actitud ante las *escrituras audiovisuales*, es decir, de su reivindicación de la potencia artefactual y su capacidad para articular otro tipo de mediaciones de la experiencia a partir de las imágenes diseminadas del arte. Habitando una era posttelevisiva, marcada por una escala digital y algorítmica, creemos que indagar en el modo como WoS encaró ese reto es hoy inexcusable.

REFERENCIAS

- Artists Space. (2013, 18 de octubre). *Richard Hollis at the ICA London* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=McBdIop7y5M>
- Bailey, S. (2003). Way of Working. *Dot Dot Dot Magazine*, (5).
- Bal, M. (2012). S-words. *Journal of Visual Culture*, 11(2), 145-148. <https://doi.org/10.1177/1470412912444187g>
- Belting, H. (1987). *The End of Art History?* University of Chicago Press. (Obra original publicada en 1983).
- Belting, H. (2009). Art in TV Age: Thoughts on Global Art and Local Art History. En B. Mersmann y A. Schneider (Eds.), *Transmission Image: Visual Translation and Cultural Agency* (pp. 169-183). Cambridge Scholars Publishing.
- Berger, J. (2018a). The Work of Art. En T. Overton (Ed.), *Landscapes. John Berger on Art* (pp. 176-182). Verso.
- Berger, J. (2018b). Walter Benjamin: Antiquarian and Revolutionary. En T. Overton (Ed.), *Landscapes. John Berger on Art* (pp. 54-59). Verso.
- Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M. y Hollis, R. (1975). *Modos de ver*. Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1972).
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press.
- Brown, K. (Ed.). (2020). *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. Routledge.
- Burke, J. (1989). Raising Hell and Telling Stories. John Berger talks to Janine Burke. *Art Monthly*, (124). <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/john-berger-talks-to-janine-burke-march-1989>
- Burke, P. (1971). Problems of the Sociology of Art : the Work of Pierre Francastel. *European Journal of Sociology*, 12(1), 141-154. <https://doi.org/10.1017/S0003975600002253>
- Burke, P. (2018). The Social Histories of Art. En P. Coen (Ed.), *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century. A Study in the Social History of Art* (pp. 28-52). Brill.
- Clark, K. (1971). *Civilisation. A personal view*. BBC & John Murray. (Obra original publicada en 1969).
- Conlin, J. (2016). ‘An irresponsible flow of images’: Berger, Clark, and the Art of Television, 1958-1988. En R. Hertel y D. Malcolm (Eds.), *On John Berger: Telling Stories* (pp. 269-291). Brill Publishers.
- Conlin, J. (2020). Lost in Transmission? John Berger and the Origins of Ways of Seeing (1972). *History Workshop Journal*, 90, 142-163. <https://doi.org/10.1093/hwj/dbaa020>
- Dibb, M. (1988, 22 de abril). Seeing Berger: Letter to Fuller. *New Society*. <https://www.laurencefuller.art/blog/2017/1/2/letter-to-fuller>
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Minuit.

- Dyer, G. (1984). Ways of Witnessing. Interview with John Berger. *Marxism Today*, (28), 36-38.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Routledge.
- Enzensberger, H. M. (1981). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Anagrama. (Obra original publicada en 1970).
- Fuller, P. (1981). *Seeing Berger. A Revaluation of Ways of Seeing*. Writers and Readers Publishing Cooperative.
- Fuller, P. (1988). Overweening Treachery, and suchlike. *Art Monthly*, (116). <https://www.laurencefuller.art/blog/2017/1/2/seeing-berger-overweening-treachery-and-suchlike>
- González, J. (2012). Calculated Oversight? Resisting Race in Ways of Seeing. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 137-140. <https://doi.org/10.1177/1470412912444187e>
- Hemingway, A. (Ed.). (2006). *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. Pluto Press.
- Hertel, R. y Malcolm, D. (2016). Introduction: On John Berger—Telling Stories (pp. 11-28). En R. Hertel y D. Malcolm (Eds.), *On John Berger. Telling Stories*. Brill.
- Hertel, R. (2006). John Berger. En Ch. Malcolm y D. Malcolm (Eds.), *British and Irish short-fiction writers, 1945–2000 (Dictionary of Literary Biography)*, Vol. 319, pp. 25–33). Thomson Gale.
- Holly, M. A. (1998). Spirits and Ghosts in the Historiography of Art. En M. A. Holly, M. Cheetham y K. Moxey (Eds.), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective* (pp. 52-73). Cambridge University Press.
- Jay, M. (2012). Ways of Seeing at Forty. *Journal of Visual Culture*, 11(2), 135-137. <https://doi.org/10.1177/1470412912444187d>
- Kristensen, J. (2012). Making Ways of Seeing: A Conversation with Mike Dibb and Richard Hollis. *Journal of Visual Culture*, 11(2), 181-195. <https://doi.org/10.1177/1470412912444228>
- López Cuenca, A. (2024). El asalto televisivo a la historia del arte. *Modos de ver en la disputa por la propiedad intelectual de las imágenes del arte. Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7, 27-47. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20382>
- McLoone, M. (1986). Presenters, Artists and Heroes: Television and the Visual Arts. *Circa*, (31), 10-14. <https://doi.org/10.2307/25557148>
- Merrifield, A. (2012). *John Berger*. Reaktion Books.
- Negt, O. y Kluge, A. (1993). *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. The University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1972).
- Nemerov, A. (2021). The Age of Social Art History. Berger, Clark, Fried. En R. Slifkin y A. Grudin (Eds.), *The Present Prospects of Social Art History* (pp. 101-112). Bloomsbury.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Routledge.

- Pollock, G. (2012). Muscular Defenses. *Journal of Visual Culture*, 11(2), 127-131.
<https://doi.org/10.1177/1470412912444187b>
- Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Akal.
- Prada, J. M. (Ed.). (2021). *Art, Images and Network Culture*. Aula Magna-McGraw-Hill.
- Poynor, R. (2014, 22 de marzo). The Filmic Page: Chris Marker's Commentaires. *Design Observer*.
<https://designobserver.com/feature/the-filmic-page-chris-markers-commentaires/38371>
- Preziosi, D. (1989). *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. Yale University Press.
- Preziosi, D. (Ed.). (2009). *The Art of Art History*. Oxford University Press.
- Ramírez, J. A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra.
- Rees, A. L. y Borzello, F. (Eds.). (1986). *The New Art History*. Camden Press.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets Editores.
- Rivera Garza, C. (2021). Desapropiación para principiantes. *Thesaurus*, 60(1), 106-116.
<https://thesaurus.caroycervo.gov.co/index.php/rth/article/view/16>
- Samuelson, C. (2020, 15 de octubre). ASAP12 Keynote Interview with Cristina Rivera Garza/Disappropriative Aesthetics. *ASAP/Review*. <https://asapjournal.com/review/asap12-keynote-interview-with-cristina-rivera-garza-disappropriative-aesthetics/>
- Silverstone, R. (1994). *Television and Everyday Life*. Routledge.
- Spampinato, F. (2022). *Art vs. TV. A Brief History of Contemporary Artists' Responses to Television*. Bloomsbury.
- Sperling, J. (2018). *A Writer of Our Time. The Life and Work of John Berger*. Verso.
- Sperling, J. (2019, 3 de diciembre). Ways of Living. <https://aeon.co/essays/john-bergers-ways-of-seeing-and-his-search-for-home>
- Spigel, L. (1992). *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. University of Chicago Press.
- Spigel, L. (2008). *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television*. University of Chicago Press.
- Stourton, J. (2016). *Kenneth Clark. Life, Art and Civilisation*. Alfred A. Knopf.
- tw19751. (2012, 8 de octubre). *John Berger / Ways of Seeing , Episode 1 (1972)* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=opDE4VX_9Kk
- Wallach, A. (1976). Ways of Seeing. *Artforum*, 14(6), 43-45.
<https://www.artforum.com/issue/1976/february-1976-253129/>
- Walker, J. A. (1993). *Arts TV: A History of Arts Television in Britain*. John Libbey.
- Winkenweder, B. (2017). Introduction: David Craven, Democratic Socialism and Art History. En B.

- Winkenweder (Ed.), *Art History as Social Praxis. The Collected Writings of David Craven* (pp. 1-37). Brill.
- Wojtyna, M. (2016). Prominent Absences: John Berger's Benjaminian Storytelling. En R. Hertel y D. Malcolm (Eds.), *On John Berger. Telling Stories* (pp. 77-93). Brill.
- Wood, C. (2019). *A History of Art History*. Princeton University Press.
- Wyver, J. (2007). *Vision On. Film, Television and the Arts in Britain*. Wallflowers Press.