



María Elena Lucero
(coordinadora)

IMÁGENES EN TRÁNSITO

ACCIONES
Y
PROCESOS

Imágenes en tránsito.

Acciones y procesos

Lucero, María Elena

Imágenes en tránsito . Acciones y procesos / María Elena Lucero ; contribuciones de María Cecilia Olivari ; Alejandra Panozzo Zenere. – 1a ed. – Rosario : UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2019.

320 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-702-350-3

I. Artes Visuales. I. Olivari , María Cecilia, colab. II. Panozzo Zenere, Alejandra, colab. III. Título.

CDD 792.02908

Diseño editorial y diseño de tapa: María Cecilia Olivari.

Imagen de referencia: Fotograma de *Sculpture Park, bajan corriendo* (2018) de Margarita Bali. Cortesía de la artista

© Margarita Bali, Buenos Aires, Argentina

Comité académico de evaluación:

Carlos Aguirre Aguirre

Paula Bertúa

Gisela Kaczan

María Elena Lucero

María Rita Moreno

Alejandra Panozzo Zenere

Carolina Rolle

María Claudia Villarreal

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios Críticos en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de Rosario–CONICET / Argentina / cevilat@gmail.com

Red de Estudios Visuales Latinoamericanos / Organización internacional sin fines de lucro / redevlat@gmail.com

MARÍA ELENA LUCERO
(coordinadora)

Imágenes en tránsito. Acciones y procesos

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios
Críticos en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes /
Universidad Nacional de Rosario-CONICET / Argentina



| UNR



ÍNDICE

Introducción

El tránsito como condición de la visualidad, por María Elena Lucero _____ 11

I. TIEMPOS DE CINE

Apuntes para una morfología del sueño en Glauber Rocha, por Carlos Aguirre Aguirre _____ 19

Representaciones en “Machuca” de la vida cotidiana del periodo de la Unidad Popular, por Natacha Scherbovsky _____ 26

Ficciones visuales y temporalidades en disputa: Orfeu negro (1959) de Marcel Camus, por María Elena Lucero _____ 34

II. DINÁMICAS COMUNICATIVAS

Gestos iconoclastas. Regulación del orden visual de las infancias: el caso de Zamba, por Greta Winckler _____ 43

Arte acción, una inauguración como acción de arte (1979), por Leslie Fernández Barrera _____ 51

Prácticas artísticas en territorio: exploraciones de la agrupación Mesa8, por Natascha De Cortillas Diego _____ 59

III. PAISAJES, SUJETOS Y REGISTROS

- Pistas para leer la identidad visual de un museo de arte contemporáneo*, por Alejandra Panozzo Zenere _____ 67
- Entre cemento y engrudo: el paste up la heterogeneidad visual en Bogotá como prácticas connotadas*, por Laura Paola Fajardo Leal _____ 75
- Pintar y pegar: intervenciones visuales de agitación urbana en Bogotá*, por Laura Jimena Riveros Cuervo y Diana Carolina Rojas Salazar _____ 81

IV. PROCESOS FOTOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES

- Intersecciones: la materialidad de la imagen y la crítica de la violencia*, por Jesús Antuña _____ 89
- Esteban Pastorino: Variaciones sobre la distancia*, por Paula Bertúa _____ 96
- Sur, paredón y después. La representación de las barreras y los límites en el film Sur, a través del diseño fotográfico*, por Franco Cerana _____ 103

V. CUESTIONES DE GÉNERO

- Imaginar, delinear, componer cuerpos sexuados en el espacio de la playa*, por Gisela Kaczan _____ 113
- Imagen y archivo: las vanguardias de Hilda Mundy*, por Luciana Irene Sastre _____ 121

VI. CIRCUITOS PERIFÉRICOS

- Mutaciones documentales: de la desclasificación digital a la obra deriva. Transacciones visuales en la obra de Voluspa Jarpa*, por María Cecilia Olivari _____ 131
- Um museu no metrô: política e estética em espaços circundantes*, por Rita Luciana Berti Bredariolli _____ 139

VII. OBJETOS TRANSVISUALES

- Soportes. La instalación Arco (12-12-2017) de Luciana Sastre y Sebastián Huber*, por Luz Rodríguez Carranza _____ 149
- Las Jornadas del Color y de la Forma: una mirada desde los estudios de performance*, por Lucía Cañada _____ 156
- Los puntos tejidos transvisuales: imantaciones posibles en las artes de Yayoi Kusama a Oskar Fischinger*, por Ornela Barisone _____ 166

VIII. ALTERIDADES

- Pueblos indígenas, estrategias de producción audiovisual y apropiaciones comunitarias de la cámara*, por María Claudia Villarreal _____ 177
- Prácticas interconectadas. Desplazamientos de visualidades, artefactos y dispositivos en viajes al Gran Chaco. Siglos XIX–XXI*, por Mariana Giordano _____ 184
- Conflictividad y representación en “Ahora te vamos a llamar hermano”: esquivarlas de una película ruiciana*, por María Rita Moreno _____ 193

IX. DISPOSITIVOS MEDIALES

- Imágenes en la red. Violencia y nuevos regímenes escópicos*, por María Elena Ferreyra _____ 203
- El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica*, por Marina Gutiérrez De Angelis _____ 216
- Situaciones disruptivas. En el margen de la configuración*, por Susana Pérez Tort _____ 225

X. ESPACIOS Y TERRITORIOS

- Vistas urbanas en los salones y vistas ópticas. Un cruce medial en la conformación de la cultura visual en Buenos Aires (1852–1861)*, por Paula Bruno _____ 235
- De Mnemosyne a Blade Runner: las imágenes dialécticas benjamíneas y el sentido del arte contemporáneo*, por Irma Sousa _____ 243
- Imagen dialéctica: Una actualización del sentido de la historia por W. B.*, por Ignacio Chávez _____ 251

Conferencia

- Los Estudios Visuales y la crítica de la razón latinoamericana*, por Danusa Depes Portas _____ 259

Sur, paredón y después. La representación de las barreras y los límites en el film *Sur*, a través del diseño fotográfico.

Franco Cerana
Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata
Argentina
ceranafranco@gmail.com

El siguiente trabajo tiene como objetivo hacer un análisis del film *Sur* (1988) de Fernando “Pino” Solanas, poniendo la lupa en la relación entre el diseño de la fotografía de la obra con el concepto de barreras ontológicas, que introduce Marta Zátanyi, entendiéndolo como uno de los temas de la estética. Para esto, y abriendo un paréntesis, se debe aclarar qué se entiende como diseño fotográfico. La Dirección de Fotografía Cinematográfica, aunque también podríamos decir Audiovisual, consiste en el diseño y la producción –recorriendo las tres fases de la realización audiovisual: preproducción, producción y postproducción– de la imagen de dos dimensiones a la que se enfrenta el público. Para llegar a buen puerto, la persona encargada de la dirección de fotografía deberá trabajar en conjunto con quien dirija y con quien se encargue de la dirección de arte, con un objetivo claro y compartido. En el caso de *Sur*, el encargado del arte y los decorados fue el propio director y la dirección de fotografía estuvo a cargo de Félix Monti, reconocido por su trabajo en películas como *La historia oficial* (1985), *La niña santa* (2004), *El secreto de sus ojos* (2009), entre otras. Con todo esto, se entenderá que lo que se analiza a continuación es el resultado del trabajo compartido de estos dos artistas. No nos detendremos en cuestiones anecdóticas sobre el proceso de trabajo ni en la autoría de tal o cual idea, sino el resultado global de las decisiones estilísticas.

En palabras del propio Solanas, en una carta a los espectadores:

Sur nos cuenta una historia de amor. Es el amor de la pareja y es también una historia de amor por un país. Es la historia de un regreso. (...) *Sur* nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor. Por eso es la historia de un regreso (Solanas, 1988).

Una noche de 1983, año en que se recupera la democracia en Argentina, Floreal (Miguel Ángel Solá) es liberado de la cárcel a la que había sido trasladado tras haber sido detenido–desaparecido por su relación sindical en un paro organizado en el frigorífico en el que trabajaba. Rosi (Susú Pecoraro), su compañera, anhela su regreso hace cinco largos años. Pero Floreal encuentra que esa Buenos Aires que dejó, ya no es la misma, durante su reclusión han ocurrido numerosos sucesos que pueden haber transformado su universo y a sus afectos. El film recorre lo que sucede a lo largo de aquella noche, en la que camino al encuentro con su pareja, el protagonista se topa con el fantasma de El Negro (Lito Cruz), un compañero de trabajo que, en el devenir del relato nos enteraremos junto a Floreal, fue asesinado por un grupo paramilitar años antes.

A la manera de la “Divina Comedia” (*Divina Commedia*, 1304–1321) de Dante Alighieri o “Cuento de Navidad” (*A Christmas Carol*, 1843) de Charles Dickens, El Negro se convierte en el guía de Floreal, quien repasará lo que sucedió durante esos cinco años de ausencia y descubrirá, junto al espectador, cómo llegaron a ser lo que son en el presente y qué ocurrió con sus seres queridos. Regresar implica reconocer que aquello que se dejó ha cambiado, pero también que uno mismo ya es otro. Del mismo modo que Virgilio o los Fantasmas de Navidad, El Negro ayudará a Floreal a atravesar las barreras del ser, los límites de la vida, de la cordura y las lógicas espacio–temporales de la cultura occidental para adquirir los poderes del chamán, del sacerdote, del artista (Zátonyi, 2011: 24–27) e iluminar ese período oscuro.

Para Marta Zátonyi, en el inicio del proceso de hominización, la criatura humana construye las vallas que le permiten “constituirse y sostenerse como ser, para dar sentido a su vida, no precipitarse en la nada o hundirse en la organicidad animal” (2011: 25). Estas barreras ontológicas, están constituidas por cuatro regiones básicas: la religión, la ciencia, la filosofía y, nuestro objeto principal, el arte. En este último, el artista es quien encarna al ente bicéfalo que articula entre lo que existe y lo que no es. Pero también, podríamos agregar, quien nos permite, tomándonos de la mano, acercarnos al acantilado del abismo.

“La magia es otro progenitor del arte” afirma Zátonyi (2011: 29), porque permite el diálogo entre el mundo sobrenatural y el cotidiano. Ese movimiento pendular que quizás sea una de las características esenciales de buena parte de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Por su parte, Arturo Uslar Pietri propone que lo que caracteriza al cuento venezolano es “la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un realismo mágico” (Pietri, 1974). El arte parte de lo dado, de la realidad para interpretarla y luego ampliarla y para ello se vale de dos vertientes una más figurativa que trabaja la mimesis y otra más abstracta y sensorial. Lo cierto, sin embargo, es que la realidad no es más

que una interpretación del mundo, una construcción convalidada por una convención, un “tratado de paz” entre los hombres según Nietzsche, “el tiempo y el espacio, como matrices de realidad, son definiciones culturales, pues en el universo no hay tiempo ni espacio, sólo una eternidad infinita” (Zátonyi, 2011: 32).

Desde el argumento, e incluso desde el tema del film, se encuentra la necesidad de trabajar con las barreras ontológicas: pensar cómo se construyen y cómo hacer para atravesarlas, cómo representar un lado y otro, cómo hacer del protagonista un ente que pueda articular ambos mundos. Analizaremos, entonces, de qué manera opera el diseño fotográfico en este sentido.

Para llevar a cabo tal operación deben entenderse cuáles son los límites –reales y simbólicos– y cuáles los recursos y posibilidades formales del audiovisual para atravesarlos. Los ejercicios de Julio Cortázar en cuentos como “El Perseguidor”, “Las babas del diablo”, “La noche boca arriba”, entre muchos otros, son un buen ejemplo del uso de los recursos literarios con este fin. La manera pareciera ser romper la relación espacio–temporal que nos hace ver el mundo de una manera lineal. Y para esto, a su vez, hay que identificar cuáles son las herramientas formales y de lenguaje audiovisual que construyen límites espacio–temporales, cuáles son estas barreras y cuándo y dónde conviene evidenciarlas o disolverlas.

Solanas apuesta por un cine de “atmósfera poética” donde lo que se evoca moviliza al espectador más que lo que provocaría la representación lineal y objetiva de los sucesos (Solanas, 1989). Su producción de los ochentas consiste en un díptico sobre el exilio conformado por *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) y *Sur*, dos películas que dialogan entre sí y se complementan en varios niveles. La primera con su relato coral y su desarrollo en el tiempo con las estaciones que pasan, mientras la segunda se centra en un claro protagonista y a lo largo de una única noche. Una desde París hablando sobre el exilio y la distancia y la otra en Buenos Aires sobre la vuelta. Pero un estilo particular las une, la nostalgia y la fantasía, la constante alusión al pasado y a la memoria, los fantasmas, las ausencias, la bruma, el tango, los papeles en el viento.

El diseño fotográfico tiene a la luz y a su contrapartida, la sombra, como materias primas, con ellas no sólo se manipula la exposición del material sensible y se reproduce la imagen frente al espectador, sino que además permiten develar u ocultar información. En otras palabras, la luz construye un discurso, una narración. En *Sur*, lo iluminado y lo no iluminado funcionan como elemento narrativo, hay una clara intención de ocultar en la oscuridad de la noche espacios, gestos, personajes, para generar intriga, suspenso, deseo de conocer por parte del espectador. Pero además funciona, muchas veces, como barrera que separa un mundo de otro.

La película, dividida en cuatro actos, comienza con un prólogo (timecode: 00:00:00 – 00:04:04) cuyo primer plano consiste en un largo travelling que nos interna lentamente en el verosímil de la obra. Vemos en primer plano de profundidad un puente, que remite a la secuencia inicial de Tangos... con la pareja bailando sobre y bajo los puentes de París. La obra de ingeniería funciona entonces como la clara representación de una vía para unir dos espacios, dos mundos, y quizás también dos películas. Es de noche y bajo el puente reina una profunda oscuridad. Más atrás, en fuga, llega a verse una esquina de barrio porteña iluminada por una luz azul tan saturada que ya no remite a la convención de la fría luz de la luna, sino que funciona como un recurso para generar un clima onírico o, al menos, no del todo naturalista. Tras unos segundos de quietud, cuatro personajes aparecen en la oscuridad debajo del puente, vemos sus siluetas recortadas por el fondo iluminado. Caminan hacia la esquina y la cámara comienza lentamente a moverse, siguiéndolos. Los cuatro personajes salen de la oscuridad y entran al sector iluminado, pasando por el umbral que forma el puente, del cual cuelgan una larga bandera argentina y pancartas que reclaman el fin de la dictadura. Al llegar a la esquina, y a la luz, vemos que llevan instrumentos con los que comienzan a interpretar el tango Sur de Aníbal Troilo y Homero Manzi. El suelo de la calle está revestido de papeles, como panfletos dejados por una multitud que pasó durante el día. Ellos y las pancartas caídas hacen que el escenario adquiera, en contraste, un clima todavía más calmo que el habitual de la noche, como las imágenes de las ciudades solitarias devastadas por la guerra, como Hiroshima, o las arrasadas por fenómenos naturales, como Pompeya. De esta manera, los cuatro personajes atraviesan la oscuridad del terror de la dictadura, para llegar a otro mundo, un mundo con luz y música, un país que vuelve a la vida. Pero la letra del tango que interpretan habla con nostalgia del barrio, de los amores que cambian y de los sueños que mueren.

En otros momentos del film, los límites se vuelven mucho más explícitos. Cuando, como espectadores, conocemos la intimidad de Rosi, la secuencia comienza fragmentada, tanto desde el montaje como desde la composición interna del plano (timecode 00:07:15 – 00:16:02). La vemos atravesar puertas, mirar a través de ventanas, salir de cuadro y permanecer en él gracias a su reflejo en espejos. Esta introducción dará lugar a que, en cierto momento, ocurra algo extraño. Su repentina mirada fuera de cuadro habilita una imagen algo siniestra. A través de los vidrios de una puerta en silueta, totalmente oscura, vemos un patio donde unas sábanas blancas colgadas en un tendal se agitan con el viento de la noche azul. Segundos antes, en la misma secuencia la vimos a Rosi descolgando la ropa del tendal, la lógica temporal comienza a quebrarse. De entre las sábanas flameando aparece un Floreal fantasmal, con otra ropa, quizás más joven, que camina hacia la puerta. Rosi también se acerca. Entonces comienza una serie de planos y contraplanos, a modo de juego sensual,

a través de la puerta, como barrera entre un presente/real, iluminado de manera cálida, y un pasado/recuerdo, de luz fría. La secuencia se resuelve con Rosi traspasando la puerta e internándose en el pasado para poder unirse finalmente a Floreal.

El paso del presente al pasado sucede en un mismo plano sin cortes de montaje, algo que comienza a aparecer como recurso narrativo. La puerta/ventana, como contorno negro y a la vez translúcido, que nos permite reencuadrar y ver en profundidad, funciona no sólo como divisora espacial, función lógica y habitual de las puertas, sino también como separadora de tiempos, quizás de dimensiones, porque nunca sabremos si lo que vemos a través de la puerta es pasado o es imaginación, sueño, anhelo. La composición en profundidad, con dos escenas que se separan por un límite oscuro en el que los personajes se recortan, recuerda quizás a la Venus de Urbino de Tiziano. El límite que recorta, que separa, permite identificar las formas y el lugar que cada uno ocupa en la escena, presente-pasado, ama-criadas.

Otro recurso, definitivamente más utilizado en la historia del cine, que permite borrar fronteras es el empleo de transparencias. Durante su caminata nocturna, Floreal se cruza con diversos espectros que reconocemos gracias al uso de sobreimpresiones. Quizás no sean siempre fantasmas, pero definitivamente no son personajes que correspondan a la lógica espacio-temporal de esa noche, son apariciones que informan al protagonista sobre los hechos acaecidos hasta el momento. Los vemos por primera vez apenas Floreal llega a su barrio en colectivo (timecode 00:06:18 – 00:07:41). En un contexto de pintadas que gritan pidiendo democracia y reclaman por los desaparecidos, a Floreal algo le llama la atención. El plano siguiente, que funciona como representación de la mirada del personaje, muestra dos espacios iluminados puntualmente y separados por la oscuridad de la noche. El más cercano es el del personaje –ahora devenido en espectador– y en el lejano aparecen por fundido unos niños escolares cantando, saltando y esparciendo papeles. Otra vez, la oscuridad del centro del plano funciona como frontera entre un mundo y otro, separando, pero a la vez uniendo en profundidad y en temporalidad.

Del mismo modo, apareciendo desde la oscuridad absoluta de la noche hacia un punto de luz fría, se presenta frente a Floreal el fantasma de El Negro (timecode 00:18:07 – 00:22:09). Toda aquella introducción de mundos oníricos, pasados, extraños, conviviendo con el presente, permiten que el espectador entienda perfectamente y evalúe verosímil la entrada de un fantasma como coprotagonista de la narración. Es en esta secuencia, donde se pone en juego un tercer recurso visual que vale la pena analizar. El Negro, ansioso y extasiado por el encuentro, le cuenta a Floreal cómo fue su muerte.

El racconto se inicia en un largo plano secuencia que no posee cortes de montaje, pero sí un cambiante ritmo en su interior. El Negro camina por la calle anunciando que así

fue lo que sucedió cuando, de nuevo desde esa oscuridad que nos comunica con otras dimensiones, llega un Falcon verde y comienza lo que describiríamos como un flashback. Sin embargo, en medio de la acción en pasado, El Negro vuelve a dirigirse a Floreal, activando nuevamente el presente de la narración. El flashback continúa hasta que los hombres que llegaron en el vehículo asesinan contra un paredón a El Negro. En ese mismo plano, en que lo vemos caer muerto, ingresa Floreal, habilitando otra vez el presente, y comienza a hablarle al cuerpo desfallecido, que despierta sobresaltado para continuar su narración. Así como Johnny Carter en “El Perseguidor” de Cortázar con su icónica frase: “esto lo estoy tocando mañana”, le demuestra al lector que hay otros modos posibles de entender y enfrentarse al mundo; El Negro termina de romper la lógica espacio-temporal –o de construir otra distinta– por medio de la convivencia de presente y pasado en el mismo plano.

Como en un sueño en el que no existe la lógica temporal ni espacial con la que interpretamos el mundo, donde no hay necesariamente vivos ni muertos, donde un espacio y una persona pueden ser uno y varios a la vez; *Sur* nos presenta la posibilidad de entender lo que sucedió durante esos cinco años de ausencia. Floreal vuelve al barrio, a sus amores, pero los encuentra cambiados y la única manera de entenderlo todo en una noche es descender a las tinieblas, recorrer el pasado de la mano de un fantasma y conocer el mundo del modo en que sólo un espectro podría hacerlo: atravesando los límites del ser.

“Quiero olvidar, no se puede vivir sabiéndolo todo. No me interesa nada, no quiero nada, no deseo nada, lo sé todo. Estoy acabado. Como esta película. Estoy muerto.” Solloza El Negro en el epílogo del film. Al traspasar la barrera del ser, posiblemente haya accedido a la infinita eternidad, ya no hay misterio para él. Lo vio todo, lo conoce todo y perdió el deseo, verdadero motor de cambio.

El Negro se vuelve entonces un alterego de Pino Solanas –y también de Félix Monti–, que, según Zátanyi, como artistas y al igual que los científicos, los chamanes y los filósofos ayudan a los sujetos a vislumbrar qué hay más allá de las barreras que contienen y amparan a la humanidad. De este modo la película cumple una de las funciones que la investigadora le atribuye al arte, nos permite conocer aquello a lo que no podemos acceder, desplaza simbólicamente el deseo de acercarnos a las fronteras del ser. Al finalizar el film, El Negro relata: “y así nos despedimos esa noche, él volvía a la vida y yo a la muerte”, develando así que todo lo que presenciamos hasta allí fue un constante ir y venir en los límites del abismo.

Referencias Bibliográficas

Arnheim, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Psicología del ojo creador. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

- Aumont, Jacques. *La Imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Cortázar, Julio. *Las Armas Secretas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- Cortázar, Julio. *Final del Juego*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- Minghetti, Claudio D. *Cine argentino de colección*. Buenos Aires: INCAA, 2013.
- Pietri, Arturo Usler. “El cuento venezolano” en *Letras y hombres de Venezuela*. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1974.
- Rizzi, Paola y Teysse, María Inés. *Catálogo ADF*. Buenos Aires: ADF, 2008.
- Solanas, Fernando. *Carta a los espectadores*. 1988. Disponible en: <http://www.pinosolanas.com/sur_info.htm>. (Consultado el 25/08/16).
- Solanas, Fernando. *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- Tabarozzi, Marcos. *Representaciones de lo identitario e ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agresti*. 2007. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39370>>. (Consultado el 01/07/18).
- Zátonyi, Marta. *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Zátonyi, Marta. *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Nobuko, 2002.

Obras

- El Kadri, E; Sigler, S; Solanas, F (Prod.). Solanas, F. (Dir.). Monti, F. (DF). *Tangos, el exilio de Gardel* [Film]. Argentina & Francia: Tercine, Cinesur, Ministère de la Culture, CNC, INCAA, 1985.
- El Kadri, E; Novat, P; Sigler, S; Solanas, F (Prod.). Solanas, F. (Dir.). Monti, F. (DF). *Sur* [Film]. Argentina & Francia: Canal+, Cinesur, Productions Pacific, 1988.
- Tiziano. *Venere di Urbino* [Óleo sobre lienzo]. Florencia: Galleria degli Uffizi, 1538.