

## ABY WARBURG E A POETIZAÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE UM ENSAIO

Gloria Georgina Seddon

Doutora em Psicologia Clínica PUC/RJ.

Doutoranda em História Social da Cultura PUC/RJ.

**Resumo**

O ensaio mostra como a abordagem que o Aby Warburg dá à história da arte expande os limites desse campo, num processo próximo ao que acontece na arte contemporânea. Levanta-se a hipótese de um processo de “poetização” da história da arte.

**Palabras chave:** Iconologia de Aby Warburg, Expansão do campo da história da arte, “Poetização” da história da arte.

**Resumen**

El ensayo muestra como el abordaje que Aby Warburg hace de la historia del arte expande los límites de ese campo, en un proceso cercano a lo que ocurre en el arte contemporáneo. Se levanta la hipótesis de un proceso de “poetización” de la historia del arte.

**Palabras llave:** Iconologia de Aby Warburg, Expansión del campo de la historia del arte, “Poetización” de la historia del arte.

Minha missão foi “funcionar como um sismógrafo da alma na *linha de divisão entre as culturas*”<sup>1</sup>.

Aby Warburg foi desvalorizado durante meio século e nos últimos anos seu pensamento vem sendo resgatado e recolocado por vários pesquisadores como o verdadeiro pai da Iconologia. Georges Didi-Huberman, levanta a hipótese de que Warburg teria se excedido, indo além da possibilidade de compreensão da época<sup>2</sup>. A questão que indagamos neste trabalho é em que consistiria esse excesso.

O trabalho de Warburg surge num contexto em que a concepção hegemônica de história da arte era a de Johann Winckelmann<sup>3</sup>, que procurava uma “essência da arte” que excluía a expressão das paixões<sup>4</sup>. Ele chegava a um

---

<sup>1</sup> Warburg In: Michaud, 1998:282. Grifos Meus: G.S.

<sup>2</sup> Didi-Huberman, 2002.

<sup>3</sup> Winckelmann, 1958.

<sup>4</sup> Didi-Huberman, 2002:20-2.

ideal sublimado de beleza através de um meio termo, fruto da apresentação harmônica, por um lado, da dor humana e por outro, das forças que se erigem contra a mesma. Diz Winckelmann:

[..]e enquanto os sofrimentos enchem os músculos e põem tensos os nervos, o espírito imprime toda sua força a essa fronte levantada, e o peito se dilata sob uma angustiada respiração, como querendo reprimir o torrente de sentimentos, conter a dor e encerrá-la dentro de si<sup>5</sup>.

As críticas dos românticos a essa visão, com seu “conceito de crítica da arte”<sup>6</sup> por um lado, e a visão de Jakob Burckhardt de história como arte, por outro, contribuíram – entre outros aportes-, para que a obra de Warburg se tornasse possível.

Como lembra Didi-Huberman, não existe história da arte que não se fundamente em uma filosofia da história e a de Winckelmann se apoiava, por um lado, num modelo evolucionista, naturalista e por outro, num modelo metafísico, colocando a história a mercê da norma por ele estabelecida. Herder já questionara o “sistema histórico” de Winckelmann, por considerá-lo uma construção ideal, guiada por um princípio metafísico<sup>7</sup>.

Burckhardt, segundo Peter Burke, via a história como um assunto mundano, posicionando-se contra o positivismo e contra o hegelianismo, apresentando uma idéia de história assistemática, um “retrato” de uma época: “Burckhardt via a *história como uma arte*. Para ele, esta era uma modalidade da literatura imaginativa, aparentada à poesia”<sup>8</sup>.

Warburg é um herdeiro direto dessa última concepção da história como arte, e da história da arte inserida num todo cultural. Isto se traduzirá em sua *concepção da história da arte entre a história da arte e a arte*<sup>9</sup>.

Seu Atlas denominado *Mnemosyne* consiste numa montagem de pranchas, cada uma das quais, por sua vez, consiste num arranjo de imagens justapostas sobre um pano preto, deixando intervalos entre si. A partir de uma seleção de documentos dos mais variados, que iam da “alta” cultura, como reproduções de obras de arte, até a “baixa” cultura, como mapas, fotos de rituais, de objetos indígenas, etc., Warburg recolhe, tal qual um etnógrafo, elementos de variadas experiências vividas e/ou estudadas por ele do que ele

---

<sup>5</sup> Winckelmann, 1958: 49.

<sup>6</sup> Benjamin, 1993.

<sup>7</sup> Didi-Huberman, 2002:14-5.

<sup>8</sup> Burke, In: Burckhardt, 1991: 4-5. Grifos meus.

<sup>9</sup> Cotrim, 2008. Curso.

entende por história da arte a partir da realidade. Nesta montagem, cada pequeno elemento cobra um valor especial.

Philippe-Alain Michaud salienta que o objetivo da Iconologia de Warburg seria “... não a significação das figuras – esse é o sentido que lhe dera Erwin Panofsky, mas as *relações* que essas figuras mantêm *entre si*, em um *dispositivo visual autônomo*, irreduzível à ordem do discurso”<sup>10</sup>.

Um exemplo<sup>11</sup>: a imagem do grupo escultural do séc. III a.C. *Laocoonte e os filhos* de um anônimo romano<sup>12</sup>, em que os seres humanos travam uma luta inglória com o mundo animal - numa visão trágica da vida - é apresentada ao lado do retrato de um indígena americano da tribo *hopi* realizando o ritual não sacrificial da serpente<sup>13</sup>. Entre ambos, o que tem em comum é a relação do homem com a serpente. Na segunda imagem, em lugar da serpente ser a inimiga poderosa e mortal do homem, o homem estabelece um jogo lúdico com ela, enfeitando-se com ela como se fosse um colar e nutrindo-se com os fluídos dela, de forma ficcional. Warburg justapõe na mesma prancha ainda, uma terceira imagem: uma Caricatura de Laocoonte, do Renascimento, mostrando *Laocoonte e os filhos* como símios<sup>14</sup>, tão ferozes quanto os animais, quando atacados. Esta imagem poderia ser interpretada ainda, segundo Didi-Huberman, numa linha também ficcional, como uma referência à idéia existente na época, de *ars simia naturae* -a arte imita a natureza-.

Warburg apresenta os traços comuns nos objetos e nas expressões gestuais das pessoas, que fariam da existência de *traços universais* próprios a um homem universal primitivo que teria existido, pondo-nos, ao mesmo tempo, em contato com o estranho de outras culturas e épocas. Entre as culturas existem intervalos geográficos e temporais, intervalos que Warburg representa em suas pranchas através dos intervalos de pano preto entre as imagens. Ao colocar imagens lado a lado diferentes e com um traço em comum, Warburg nos fala de uma historicidade por intervalos, por camadas de tempo e de espaço. Entre as imagens transmitem-se ondas afetivas, psicológicas, sociais, antropológicas, linguísticas, simbólicas, míticas que “ligam” uma imagem à outra, ligação essa

---

<sup>10</sup> Michaud, 2006: 12:Tradução livre de: “...une iconologie qui porterait non sur la signification des figures –c’est le sens que lui donnera Panofsky--, mais sur les relations que ces figures entretiennent entre elles dans un dispositif visuel autonome, irrédutible à l’ordre du discours”. Grifos meus.

<sup>11</sup> Didi-Huberman, 2002: 224-248.

<sup>12</sup> Ver imagem 1.

<sup>13</sup> Ver imagem 2.

<sup>14</sup> Ver imagem 3.

que depende dos significados atribuídos por cada espectador a elas, que assim, constrói sua própria visão da história da arte.

Warburg cria uma série de categorias de análise que dão sustentação teórica a sua peculiar apresentação visual da história da arte que fundamentam a sua Iconologia, cuja paternidade foi atribuída, durante anos, a Panofsky. Conceitos como o de “sobrevivência” - o quê de outras culturas sobrevive na atual -, ou de *pathos-formeln*, - forma afetiva, relacionada aos traços que se repetem-, dão à história da arte uma perspectiva impregnada de afetos, que se encontra longe da objetividade.

Na construção da iconologia, o elemento pulsional, afetivo, *pathos-formeln* foi construído a partir de influências que Warburg sofreu de Nietzsche<sup>15</sup>, de Freud<sup>16</sup>, além do Darwin de *A expressão dos animais nos homens e nos animais*<sup>17</sup>; já a idéia de “sobrevivência”, dentro de uma abordagem da história da arte organizada como por sobreposição de camadas que funcionam como num palimpsesto, guarda similitude com a organização pouco nítida, híbrida, próxima à que propõe a Etnografia e a que Freud propõe na Psicanálise para explicar o psiqüismo<sup>18</sup>.

Da mesma forma em que o indígena *hopi* – cuja imagem é justaposta à de Laocoonte, por Warburg –, se nutre ficcionalmente dos fluídos da serpente, a história da arte de Warburg se nutre com rituais, mapas, objetos artesanais, conhecimentos científicos, antropológicos, psicanalíticos, lingüísticos, da própria arte enfim, numa linha de Burckhardt, da cultura como um todo.

A expressividade, vivacidade, movimentação dos seres humanos através dos *pathos-formeln*, apresentadas pelo historiador tem seu paralelo na necessária atividade do leitor-espectador que, para entender a história da arte, vê-se obrigado a participar dela.

Sua pesquisa histórica não se direciona para uma essência idealizada de beleza, mais para uma realidade brutal, primitiva, sempre presente no ser humano. Esse lado relacionado ao mundo cultural, que articula o simbólico, o mítico e a arte tem sua origem no contexto cultural de Warburg, um ambiente neokantiano do qual um dos representantes foi Ernst Cassirer, que, segundo Anatol Rosenfeld, lançou as “as bases de uma antropologia filosófica e filosofia da cultura”<sup>19</sup>. Segundo Gertrud Bing, discípula de Warburg, o trabalho do mestre tem como objetivo- analisar a “função da criação figurativa na vida da

---

<sup>15</sup> Nietzsche, 1978: 28.

<sup>16</sup> Freud, 1977.

<sup>17</sup> Didi-Huberman, 2002: 224-231.

<sup>18</sup> Freud, 1977.

<sup>19</sup> Rosenfeld, In Cassirer, 2006: 13-14.

civilização” e a “*relação variável* que existe entre *expressão figurativa* e *linguagem falada*”<sup>20</sup>.

Ao comparar imagens de épocas e lugares distintos Warburg nos dá uma visão mais dinâmica e otimista do ser humano que a de Winckelmann.

Desde o Romantismo a idéia de abrir, de fundir os diversos campos de experiência da arte já existia. Cada campo deveria tornar suas fronteiras mais permeáveis. Schelling propunha que o vácuo deixado pelos valores declinados poderia ser ocupado por “uma futura união entre a poesia e a filosofia através do mito”<sup>21</sup>. Segundo Walter Benjamin, na obra sintética total -*Gesamtkunstwerk*-<sup>22</sup> na qual há fusão e unidade. Rosenfeld aponta para o fato de que o poeta *magus*:

Em todos os níveis do universo, encontra relações simpatéticas, afinidades ‘químicas’ - correspondências que tanto em Novalis como a Baudelaire se revelam sob o toque da vara mágica da analogia. As obras dos românticos, particularmente de Novalis, e E.T.A.Hofmann, estão repletas de ‘correspondências’, ressaltadas por sinestésias e transformadas em *Leitmotiv* particularmente de sua novelística de entes fabulosos e sobrenaturais<sup>23</sup>.

Retomando a idéia romântica de obra de arte total – *Gesamtkunstwerk*-, Warburg vai além dela, rompendo as fronteiras de seus campos de ação, ultrapassando os limites estabelecidos na época para a história da arte, tornando esse território, um mundo maior de significações.

Com Warburg, verifica-se uma mobilização de fronteiras além do mundo da arte, em direção aos espaços da não-arte. Ele não fica preocupado com o resultado da obra, nem com o começo e o fim, nem com a cronologia linear ou espacial. Ele trabalha com uma lógica não aristotélica, uma lógica rizomática próxima à proposta por Deleuze e Guattari<sup>24</sup>. Diz Cecília Cotrim que a atualidade da obra de Warburg consiste no estar “entre”: entre o presente e o passado; entre o Oriente e o Ocidente; entre a Europa e a América; entre a história da arte e a arte; entre o Um e o Outro. E tudo isto trabalhando com a idéia de alteridade e de diferença<sup>25</sup>. Dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari em “Rizoma”:

---

<sup>20</sup> Bing citada por Ginsburg, 1989: 47.

<sup>21</sup> Brum, 2002:3.

<sup>22</sup> Benjamin, 1993.

<sup>23</sup> Rosenfeld, 1996: 167-8.

<sup>24</sup> Deleuze e Guattari, 2006.

<sup>25</sup> Cotrim, 2008.

*Entre as coisas* não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio <sup>26</sup>.

Por outro lado, Warburg muda a visão da função do historiador de arte e do espectador, expandindo os limites dessas funções: Warburg dizia que tanto Burckhardt, como Friedrich Nietzsche e ele mesmo, eram como “sismógrafos”<sup>27</sup>, termo esse provavelmente tomado provavelmente, segundo Michaud, do poeta Hugo von Hofmannstahl. Este utiliza o conceito de sismógrafo para entender o que seria um poeta:

“[...] todo tremor o faz vibrar, mesmo se ele se produz a milhares de léguas”. Para Hofmannstahl o poeta antes de pensar em tudo, ele é pensado pelas coisas do mundo<sup>28</sup>.

Na medida em que o historiador fica oculto e que em lugar de ditar padrões artísticos detecta como um médium por onde andam as vibrações da arte, a história da arte de Warburg exige um espectador participante. A *Gestalt* se fecha quando o espectador dá à mesma, sua interpretação, mas volta a se abrir no momento seguinte, para dar lugar a uma nova interpretação. O arranjo que Warburg organiza é realizado de acordo a uma série de critérios, que produzem *um efeito crítico* no público, um efeito intervencionista, como mostra Luiz Costa Lima que ocorre na experiência estética do homem moderno<sup>29</sup>.

Warburg parece pôr em tensão a própria história da arte entendida como estrutura universal, eterna. De fato, sua maneira de entender o homem como possuidor de uma estrutura-mítica-proto-histórica une abordagens historicistas, como a de Herder, com as mais universalistas, como a do poeta Goethe, que em 1827 <sup>30</sup>, se coloca claramente a favor de que a literatura colaborasse para romper as fronteiras entre as nações, chegando então à utopia do não-lugar universal.

---

<sup>26</sup> Deleuze e Guattari, 2006: 37. Grifos meus: G.S.

<sup>27</sup> Comentário citado por Michaud, 2006: 38: A. Warburg, “L’art du portrait et la bourgeoisie florentine: Domenico Ghirlandaio à S. Trinita”, *Écrits florentins*, Paris, Klincksieck, 1990: 101 e sq.

<sup>28</sup> Hugo von Hofmannstahl, “Le poète et l’époque présente”[1906], *Leerte de Lord Changos et autres textes*, trad. Par A. Kohn, Paris, Gallimard, 1992, p.75-111; p.99. La conférence a été prononcée successivement à Munich, Francfort, Göttingen, Berlin et Vienne. In Michaud, 1998.

<sup>29</sup> Costa Lima, 2003; 2006, 2008.

<sup>30</sup> Finkielkraut, 1987: 46-8, citando *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, 1941, p.158

De uma narrativa linear com significados prontos, Warburg passa para uma história da arte mostrativa, uma montagem suja, aleatória, de imagens polissêmicas, que abre sentidos novos para cada espectador e até para o historiador-artista. Entre as imagens, que funcionam como sintomas, formam-se linhas de força, tensões que mudam a cada novo arranjo envolvendo elementos culturais, choques e afinidades com o estranho num sistema de forças em equilíbrio instável, precário, provisório que leva as coisas ao limite, que excede a própria estrutura. Em lugar de tornar o estranho, familiar, como faz a história da arte tradicional, torna o familiar, estranho, assim como faz a arte contemporânea.

Michaud analisa as pranchas de Warburg com o conceito de “imagem-movimento” proposto por Deleuze<sup>31</sup> para falar do cinema de Sergei Eisenstein e do cinema como “montagem-espetáculo”. Nisto também Warburg estaria antecipando-se também à contemporaneidade.

Por outro lado, a relação entre historiador da arte-espectador – que já estava posta desde o Romantismo de certa maneira, através da idéia de artista-crítico em Goethe, entre outros, sofre profunda mudança nas mãos de Warburg. O espectador passa a ser incorporado ao mundo da arte como co-criador e também, como crítico.

Essa operação de Warburg de expansão dos limites da história da arte em direção ao mundo da não-arte, é o que denominamos “poetização” da história da arte. Pensamos esse conceito de poetização, a partir do conceito de “mundialização” de Hans Blumenberg<sup>32</sup>, que Michaël Foessel desenvolveu, designando como mundialização “...a partir de Kant, o processo através do qual o mundo se vê extraído do horizonte de teologização para receber uma caracterização propriamente antropológica”<sup>33</sup>. Trata-se do uso que o homem faz do mundo, mais do que do conhecimento que ele tem desse mundo. Por analogia, o processo de “poetização” consistiria em tornar o mundo cheio de poesia ou significações novas.

O conceito de dispositivo de Michel Foucault, repensado por Deleuze e por Giorgio Agamben permite pensar também, no mesmo sentido, as

---

<sup>31</sup> Deleuze toma esse conceito de “imagem-movimento” da idéia da identidade estabelecida por Bergson entre movimento-matéria-imagem, coexistindo em um mesmo Tempo. Essa idéia, abandonada por Bergson, é retomada por Deleuze, ao lado da “imagem-tempo”. Deleuze 2006: 62-80.

<sup>32</sup> Blumenberg, apud Foessel, ano?,

<sup>33</sup> Foessel, ano: 38.

operações de Warburg como uma “profanação”<sup>34</sup> dos dispositivos<sup>35</sup> do mundo “religioso” ou “sagrado” do consumo, ou ainda, consagrado da arte.

A história da arte de Warburg nada tem a ver com o mundo real, nem com uma reprodução fiel do mundo “existente”, concepção própria de uma ordem teológica anterior à Crítica de Kant. O pensamento de Warburg revela um processo de poetização da história de arte que consiste na criação de um novo espaço *entre* a arte e a não-arte, num novo espaço significativo, antecipando-se em muitos anos à proposta da arte contemporânea.

Apesar de a época contemporânea criar dispositivos extremamente difíceis de serem questionados, permeados ou fraturados, a arte contemporânea poderia funcionar como um contra-dispositivo, como um caminho privilegiado para questionar esses dispositivos sociais; como um “profanador”, ao dizer de Agamben<sup>36</sup>. Consideramos a Iconologia de Warburg, como uma proposta que, excedendo os limites da história da arte de sua época, parece ter aberto caminhos que conduziram para a arte contemporânea.

Nesse sentido, explica-se porque durante tanto tempo, o trabalho de Warburg permaneceu desvalorizado e porque agora ele vem sendo reconsiderado e recolocado como um pensamento autônomo e completo.

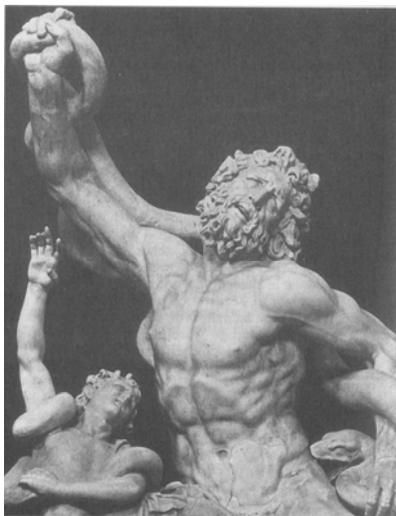


Imagem 1

---

<sup>34</sup> Agamben, 2007 : 65-79; Agamben, 2007 : 7-50.

<sup>35</sup> Deleuze, 1990; Agamben, 2007 : 7-50.

<sup>36</sup> Agamben, 2007 .



Imagem 2



Imagem 3

**Referências bibliográficas**

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. Boitempo Editorial. São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, Introdução e Notas: Márcio Seligmann-Silva. Iluminuras. EDUSP: São Paulo, 1993.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une Métaphorologie*. Traduit de l'allemand para Didier Gammelin. Postface de Jean-Claude Monod. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2006.
- BRUM, José Thomaz, Apontamentos em sala de aula do Curso de Estética I, II, Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC/RJ, Rio de Janeiro, 2003- 2004.
- BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália. Um Ensaio*. Tradução: Sérgio Tellaroli. Introdução: “Jacob Burckhardt e o Renascimento Italiano”. Companhia das Letras. Editora Schwarcz Ltda. , São Paulo, 1991.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Perspectiva: São Paulo, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade. Formas das sombras*. Prefácio de Benedito Nunes. Colaboração especial de Flora Süssekind, Graal, São Paulo, 2003.
- COSTA LIMA, Luiz. “O não-figurativo (Um fragmento)” In: *Floema, Caderno Especial de Teoria e História Literária. Especial LUIZ COSTA LIMA*. Departamentos de Estudos Linguísticos e Literários. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Bahia, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. Curso de Historiografia III. Doutorado em História da Arte. PUC/RJ: Rio de Janeiro, 01/2008.
- COTRIM, Cecília. Curso *Aventura e Deriva na Arte Contemporânea*. Doutorado em História da Arte. PUC/RJ: Rio de Janeiro, 01/2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Introdução: Rizoma”. In: Gilles Deleuze et Félix Guattari: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.I. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Editora 34, São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Qué es um dispositivo? In: *Foucault, filósofo*. Gedisa, Barcelona, pp.155-161. 1990.
- DIDI-HUBEMAN, GEORGES. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Les Éditions de Minuit. Paris, 2002.
- FINKIELKRAUT, Alan (1987) *A derrota do pensamento*. Tradução Mônica Campos de Almeida, 2 Edição, Paz e Terra: São Paulo, 1989.
- FOESSEL, Michaël: “Lê modèle de la sécularisation: quel concept de monde?” IN: Jean-François Kervegan et Myriam Revault d'Allones (Sous la direction de): *Blumenberg, Hans, Karl Löwith, Carl Schmitt, Leo Strauss. Modernité et secularization*. CNRS Editions, Paris,?.

- FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, J. Strachey (Ed.), Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg et l'image en mouvement. Suivi de Aby Warburg Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923; Projet de voyage en Amérique, 1927; deux texts inédits traduits par Sybille Muller. Préface de Georges Didi-Huberman. Éditions Macula, Paris, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. "A arte no nascimento da tragédia"(1888). In *Nietzsche. Os pensadores*. Abril Cultural, São Paulo, 1978.pg. 27-8.
- ROSENFELD, Anatol. "Aspectos do Romantismo alemão". In: Anatol Rosenfeld: *Texto/Contexto I*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. "Cassirer" (Prefácio). In: Ernst CASSIRER: *Linguagem e mito*. Perspectiva: São Paulo, 2006.
- WARBURG. Aby. "Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo"( 1923) In Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg et l'imagem en movement*. Suivi de Aby Warburg Souvenirs d'un voyage em pays Pueblo, 1923; *Projet de voyage en Amérique*, 1927; deux texts inédits traduits par Sybille Muller. Préface de Georges Didi-Huberman. Éditions Macula, Paris, 1998.a.
- WARBURG. Aby. "Projet de voyage en Amérique" (1927) In Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg et l'imagem en movement*. Suivi de Aby Warburg Souvenirs d'un voyage em pays Pueblo, 1923; *Projet de voyage en Amérique*, 1927; deux texts inédits traduits par Sybille Muller. Préface de Georges Didi-Huberman. Éditions Macula, Paris, 1998.b.
- WINCKELMANN, JOHANN J. *Lo bello en el arte*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.