

Laura González Flores

Entre fotografía y pintura: nueve gestos intertextuales (y una coda)

Resumen: El artículo presenta nueve gestos relacionados con los efectos indirectos entre la fotografía y la pintura desde el arte moderno al arte contemporáneo: (1) a disyunción entre la pintura y la fotografía; (2) el deslizamiento del género de la fotografía utilizado como pintura; (3) el uso crítico de la fotografía como comentario a la pintura y crítica autorreflexiva; (4) la fotografía como un medio que se convierte en la pintura visible (reproducible); (5) la fotografía asumida como la pintura o impresión fotográfica conectada al aura; (6) la fotografía y la pintura desaparecidos del tiempo; (7) la *mise en abîme* de la reproducción intergenérica y el intercambio de estrategias de visibilidad; (8) el colapso simultáneo de la fotografía y de la pintura para dar acceso al cine; y, finalmente, (9) la pintura y la fotografía como géneros artísticos desgastados.

Palabras clave: Fotografía. Fotografía y la pintura. Cinema.

*Fotografía lo que no quiero pintar y pinto
lo que no puedo fotografiar.*

Man Ray

I

En el verano de 1915, Emmanuel Radnitsky, Man Ray, y Marcel Duchamp inician su larga amistad en Nueva York. Man Ray había trasladado ahí su estudio desde Ridgefield, en Nueva Jersey, mientras que Duchamp había salido de París huyendo de la guerra: “No voy a Nueva York, me alejo de París. Es diferente”, decía Duchamp al respecto. Ambos artistas compartían la necesidad de explorar formas de arte alternativas a la pintura, género que ambos habían utilizado hasta esa fecha, pero del que se sentían inconformes. Cada uno a su manera recelaba de la cualidad “retiniana” de la pintura, atributo del que se hacía desprender el fin y la valoración artística de las representaciones pictóricas.

Hasta 1915, Man Ray había desarrollado todo su trabajo en pintura. El año anterior había pintado un extraño cuadro intitolado *Man Ray 1914* que parecía un paisaje cubista pero que no era sino una provocación dadaísta: literalmente era una transformación pictórica de las letras del título de la obra, *1914 Man Ray*. En vez de un gesto pictórico sobre el espacio, la masa o el color —como supondría una pintura cubista—, el cuadro de Man Ray constituía un gesto discursivo de exaltación de su nombre.

Por su parte Duchamp llega a Nueva York de París apoyado por su galerista Walter Pach. Al entrar Francia en la guerra que dividía a Europa en enero de 1915, Duchamp había sido declarado “enfermo” (tenía un soplo en el corazón) y no se había podido enlistar en el frente como sus hermanos. Sin embargo, su mudanza a Nueva York no tenía que ver sólo con la guerra, sino con su hartazgo del ambiente artístico parisino. Las intenciones de Duchamp Nueva York iban más allá de tener “una vida de artista en busca de fama y dinero”, ya que recelaba el tener que producir telas para vender y, en pocas palabras, convertirse en un “artista plástico”.¹

Duchamp había comenzado a trabajar en la producción del *Gran vidrio* (*Le grand verre*, 1915-1923) en París, poco antes de irse a Nueva York. Mientras que su *Desnudo bajando una escalera* era una pintura que se inspiraba en la cronofotografía y la visualidad del cine como recurso para contrarrestar el espíritu “retiniano” de la pintura, en su *Gran Vidrio* el artista prácticamente prescindía de la técnica pictórica: para él lo importante era usar la materia gris, y no la “retinal” en su obra.² Su *Gran Vidrio* estaba hecho de ideas y no de trazos de lápiz. No obstante, aún lo llamaba “cuadro”.³

Por su parte, también Man Ray comienza a experimentar con fotografía en esa época retratando *aquello que no quiere pintar*.⁴ Su adopción del medio fotográfico no sólo respondía a su vocación experimental sino, sobre todo, a su desdén por el arte de su época. Y si alguna vez había declarado que la fotografía no era arte, su experiencia concreta con ésta modificará radicalmente su opinión:

Yo había declarado llanamente que la fotografía no es arte e incluso había publicado un panfleto con este título, para el desmayo y reprobación de los fotógrafos. Cuando me preguntaron recientemente si todavía mantenía esta opinión, declaré que había modificado algo mi actitud: para mí el arte no es fotografía.⁵

Duchamp y Man Ray oponen la fotografía a la pintura, cimiento del “arte” de entonces. Ambos plantean la relación entre lo pictórico y lo fotográfico como antagonismo: ese primer gesto de oposición

1. Marcel Duchamp, carta a Walter Pach, cit. por Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, Buenos Aires, Ediciones El Zorzal, 2008, 110.*

2. Entrevista a Marcel Duchamp por Guy Viau, transmitida por la Radio-televisión de Canadá, 17 de julio de 1980. Traducción de Sarah Skinner Kilborne, en *Toutfait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol. 2, no. 4, enero 2002 [http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.html], 10 de julio de 2012.

3. Duchamp, carta a Walter Pach, *ibid.*

4. Carl Belz, “Man Ray and New York Dada”, en *Art Journal*, vol. 23, no. 3, primavera de 1964, 208.

5. Man Ray cit. por John Fuller, “Atget and Man Ray in the Context of Surrealism”, en *Art Journal*, vol. 36, no. 2, invierno de 1976-77, 131.

que marcó durante siglos la distinción entre lo sensible y lo racional, el arte y la ciencia, lo manual a lo mecánico.

La disyunción como primer gesto: o pintura o fotografía.

II

Hacia 1923 Manuel Álvarez Bravo compra un libro sobre Picasso en la librería de Pedro Robredo en la ciudad de México. Más que Rousseau o Diderot, a quienes leía por las noches, es Picasso quien le abre nuevos caminos. Contable en una oficina de Hacienda desde su adolescencia, Álvarez Bravo soñaba con ser artista, pero a diferencia de Man Ray, no era diestro pintando. Por ello prueba suerte con la fotografía. Y aunque su primera influencia de visión es la de Hugo Brehme y otros fotógrafos pictorialistas, es Picasso y su cubismo quien lo enfrenta a otro tipo de realidad: la del "rarismo" fotográfico.⁶

Las "fotografías raras" a las que se refiere Álvarez Bravo eran aquellas que tendían a la abstracción formal, como las que hacían entonces Edward Weston y Tina Modotti. Álvarez Bravo requiere algún tiempo para deshacerse del *pintoresquismo* de Brehme y encontrar la forma "pura". Hacia 1927 produce sus *Juegos de papel*, una serie de imágenes construidas a partir de los rollos de papel que proliferaban su trabajo de burócrata. Álvarez Bravo los plega formando ondas o figuras. Y luego, los fotografía desde diversas perspectivas. De una elegancia formal tan exquisita como mínima, sus fotografías son más radicales en su abstracción que las de Weston o Modotti, que siguen con un pie en la representación de motivos locales.

Como Man Ray y Duchamp, Álvarez Bravo busca alejarse de la pintura para acceder a una noción esencial y específica de la fotografía. Y, paradójicamente, es un pintor, Picasso, quien le sugiere cómo trascender el pictorialismo: en lugar de *tomar*, la fotografía ha de *hacer*. Así, con imágenes construidas como *Libros* (1930), un magistral y sutil homenaje a Picasso, comienza la modernidad fotográfica en México.

El de Álvarez Bravo, un segundo gesto de *deslizamiento* del género: la fotografía usada como pintura.

III

Hacia 1920 la galerista Katherine S. Dreier pide apoyo a Marcel Duchamp para fundar un museo que diera a conocer el arte moderno a los norteamericanos. A su vez, Duchamp pide ayuda

a Man Ray: en calidad de vicepresidente y encargado de la propaganda de la compañía que fundarían —*Société Anonyme, Inc.*— Man Ray haría las fotografías de prensa y del catálogo de la exposición de apertura, una muestra de Van Gogh a Brancusi. "Soy pintor —explica Man Ray a la Sra. Dreier—, pero utilizo la fotografía para reproducir mis obras".⁷

Para ejercitarse en las reproducciones de Dreier, Man Ray propone a Duchamp fotografiar la obra que ocupaba el lugar central en su estudio, un gran panel de vidrio grueso, cubierto de una capa de polvo que Duchamp pretendía pegar al vidrio como si fuera pintura. Bajo el polvo se distinguían unas figuras muy complicadas dibujadas con hilo de plomo: se trataba de "el Gran Cristal" o *La novia puesta al desnudo por sus solteros* (*La jeun mariée mise à nue par ses célibataires*). Había una sola bombilla y lo que Man Ray veía desde la cámara era un extraño paisaje como visto por una ave. Dada la bajísima luz existente en el estudio, la plaque requirió una exposición tan larga que Duchamp y Man Ray decidieron dejar el obturador abierto e irse a comer.⁸

La fotografía resultó en una imagen que rebasó por mucho la reproducción de un "cuadro". Intitulada por Man Ray *Élevage de poussière* (Criadero de polvo) y firmada también por Duchamp esa fotografía es, al mismo tiempo, un registro, un comentario y una metáfora del *Gran vidrio* de Duchamp: una "puesta en abismo" — una obra sobre una obra, una cita— que antecede la discursividad posmoderna de la fotografía.

Un tercer gesto, el del uso crítico: el *Gran vidrio* —un "cuadro"— como fotografía de paisaje. La fotografía como comentario a la pintura y como crítica autorreflexiva de la noción de género, obra y autor.

IV

Desde la teoría y por medio de una crítica del expresionismo abstracto, Clement Greenberg propone en 1965 la reflexividad como eje de la modernidad de la pintura.⁹ Sin embargo, la condición reflexiva ya se percibía *de facto* casi cien años antes tanto en las pinturas *gestuales* de Courbet en las que dominaba la pincelada, como en los cuadros sin terminar de Manet. En ambos casos, se trataba de pinturas que más que centrarse sobre el motivo representado, llamaban la atención sobre los procesos de la pintura misma.

7. Belz, *op. cit.*, 208.

8. *Ibid.*, 210.

9. Clement Greenberg, "Modernist Painting", *Art and Literature*, spring 1965, 193-201.

6. Carlos Monsivais, "Los silencios y las voces del paisaje" en *Manuel Álvarez Bravo*, México, Conaculta, INBA, 2001, 14.

Lo anterior sirve para comprender la estrategia utilizada por Gerhard Richter en *128 Fotografías de una pintura* (*128 Fotos von einem Bild*, de 1978): una obra que centra su tema y su significado —su “calidad” en el sentido de Greenberg— en el efecto pictórico. Compuesta por 128 fotografías en blanco y negro de detalles fragmentarios de una pintura en óleo suya en color (*Halifax*, de 1978), esta obra la presenta Richter en una doble versión: la primera, como una retícula de 8 marcos con 16 fotografías y, la segunda, como un libro con las 128 imágenes presentadas en secuencia.

Gracias a su reproducción en fotografía, la pintura se cierra tautológicamente sobre sí misma. Al desordenar los detalles fragmentarios de la pintura original y presentarlos según un orden diferente, Richter convierte la pintura en una referencia imposible de reconstituir: no podemos armar esa especie de rompecabezas porque desconocemos el tamaño, color y forma de la obra original y tampoco sabemos cuántos fragmentos la componían. Además, el ejercicio de reconstrucción de la imagen deviene un ejercicio absurdo porque el original era una pintura abstracta: aún conociéndola resulta imposible afirmar con certeza qué representa.

El motivo de las fotografías es el efecto pictórico en sí (la pincelada, el detalle) y su tema, la crítica de la pintura: Richter nos enfrenta al reto de ver la Pintura (el género) como una suma de unidades pictóricas discretas (la especie). Que la obra sea una deriva fotográfica es significativo: más allá de cumplir la función de reproducir la pintura, la fotografía funciona como una herramienta de aprehensión analítica de ésta. Lo que vemos en esta obra de Richter no es la pintura sino el efecto pictórico.

Habitualmente Richter pinta imitando la fotografía. Pero en esta obra el artista invierte el proceso, fotografiando la pintura. El resultado es una interrogación sobre la *pictoricidad* como producto visible de la fotografía.

“Esto no es una pintura” (¡una fotografía!). Richter comprueba si bien la fotografía visibiliza las cosas, ella misma no es visible: a través de ella vemos la pintura, el signo.

Un cuarto gesto, el de la fotografía como medio: aquello que hace visible (reproducible) la pintura.

V

Del otro lado del océano, Sherrie Levine también desarrolla su obra centrándola en la reproducción. El potencial *exhibitivo* de la fotografía propuesto por Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* es puesto por ella al servicio de una crítica de género. Levine reproduce imágenes de otros artistas

cuyos originales han sido validados y reificados por el mundo del arte —Van Gogh o Ludwig Kirchner, entre otros— y, en un ademán lleno de gallardía feminista, los firma como suyos.

La estrategia de Levine no sólo constituye una crítica a la noción del autor, como ya hacía *Elévage de poussière* de Duchamp/Man Ray. En su serie, Levine cuestiona un elemento clave del valor de la obra de arte: la condición masculina de la noción de autor/genio. “¿Conoce usted a una mujer artista *genio*?” parece preguntar Levine, quien en un mismo argumento interroga la supremacía de la pintura sobre la fotografía (la originalidad sobre la copia reproducible) y su autenticidad (su validación mediante la firma autógrafa):

Una imagen es un tejido de citas tomadas de innumerables centros de cultura. [...] Sabemos que un cuadro no es sino un espacio en el que una variedad de imágenes, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan [...] De modo similar al de esos eternos copistas Bouvard y Pécuchet, nosotros indicamos el profundo ridículo que es precisamente la verdad de la pintura [...] El significado de una pintura no yace en su origen, sino en su destino.¹⁰

Un quinto gesto, el de fotografía asumida como pintura: la copia (el elemento femenino, lo reproducible) como aura (la acción masculina de marcar, firmar). La invención del derecho de *autor(a)*.

VI

La obra de Levine sugiere que la condición posmoderna está íntimamente vinculada con la crítica de nociones omni-abarcadoras como el género (la Pintura o la Fotografía con mayúsculas) o el Arte (el conjunto de Obras asociables al Museo). Éste último —el museo como dispositivo signifiante y validador del arte— es el tema de *Metropolitan* (2004) de Alex Dorfsman: una pieza de video construida a partir de la edición de fotografías de pinturas de paisaje exhibidas en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Que el conjunto de fotografías de Dorfsman se presente mediante el video y no como secuencia de imágenes impresas es relevante: sólo mediante la aparición temporal y secuencial de las imágenes, unas solapándose a otras mediante sutiles disoluciones, se percibe la continuidad, consistencia y unidad del género del paisaje: un “modo de ver” típicamente burgués e individualista asociado con el poder del espectador sobre el espacio.¹¹

10. Sherrie Levine, “First Statement”, [AfterWalkerEvans.com] en [AfterSherrieLevine.com]

11. Denis Cosgrove, “Prospect, Perspective, and the Evolution of the Landscape Idea” en *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 10, no. 1, 1985, 45.

Como Richter, Dorfsman transforma las obras originales fragmentándolas. Sus encuadres se centran en aquellos fragmentos del fondo de las pinturas costumbristas que, vacías, se asocian con la idea del "paisaje". Al desplazar estos fragmentos al primer plano, lo secundario o adjunto (el pequeño e intrascendente paisaje del fondo) adquiere una visibilidad e independencia imprevista. El suplemento (el *párgon* en Derrida)¹² se convierte en el motivo principal de un nuevo cuadro (el *érgon*) que, con el transcurrir el tiempo, también se desvanecerá fundiéndose con la siguiente imagen y transformándose lentamente en ésta.

La mudanza continua de unos paisajes en otros socava nuestra certeza: mediante el despliegue de las fotografías en el tiempo lineal del vídeo, Dorfsman invierte la lógica visual convencional de la perspectiva: en su obra no somos un sujeto delante de un objeto, sino unos espectadores inmersos en el espacio pictórico y presos en el discurrir inevitable e imparable del tiempo.

Un sexto gesto: la fotografía y pintura como despliegue del tiempo. El género (la pintura de paisaje) como producción virtual del conjunto de lo fotográfico (a través del tiempo continuo del vídeo).

VII

Género, Arte, Museo: contra el fondo del dispositivo iconográfico de la cultura occidental, la pintura y la fotografía bailan el vals de la representación solemne. Falta que llegue un iconoclasta tropical, Vic Muniz, para dotar ese baile de humor.

El de Muniz es un juego serio, (según Hans Georg Gadamer, todo juego ha de ser serio para ser creíble) pero exento de solemnidad: el de reproducir fotográficamente copias de imágenes icónicas mediante materiales no habituales (i.e., sustancias comestibles como chocolate, mermelada o miel). Y qué mejor sustancia para citar los *drippings* de Pollock que el chocolate: si las fotos de Hans Namuth de las pinturas de Pollock servían para probar que ésta no era producto del accidente sino de la deliberación, la copia de Muniz de las fotos Namuth devuelve a éstas la sensación de viscosidad, voluptuosidad y sabor.

El *saber* no es el *sabor*. Como séptimo gesto, el de la puesta en abismo de la reproducción intergenérica: una fotografía de una pintura (Muniz) que reproduce (en chocolate) a una fotografía de un pintor pintando (Namuth sobre Pollock). El trampantojo del aura.

VIII

Más conocido como cineasta, Peter Greenaway también pinta, dibuja, fotografía y hace instalaciones. En su imaginario transgenérico —una especie de torre de Babel de la visualidad— siempre está presente la crítica de los géneros, sean éstos técnicos o iconográficos: unos y otros se interrogan, dialogan o colapsan mediante la contraposición de sus imágenes fijas y móviles. Mientras que en Muniz el diálogo entre géneros se da en etapas sucesivas de la producción de la imagen, en Greenaway la pintura y la fotografía se manifiestan simultáneamente.

La estrategia de Greenaway es similar a la de Robert Rauschenberg, y la de ambos, a la de las vanguardias históricas: la imagen se compone a base de fragmentos pictóricos y fotográficos que se muestran contrapuestos pero disociados dentro un espacio plástico común no necesariamente coherente. En estas imágenes se resalta la escisión de los fragmentos: justamente en ese espacio escindido se encuentra el potencial crítico y autorreflexivo de la imagen. Greenaway sostiene que su motivación para producir este tipo de imágenes es trascender la tiranía de la cámara, el encuadre, los actores y el texto.¹³

El choque entre imágenes de distintas procedencias y la sintaxis de la obra de Greenaway remite a la riqueza y complejidad de la experiencia visual occidental. En *Marat-Allegory no. 93* (1996) Greenaway contrapone distintos géneros (pintura, fotografía, dibujo, escritura), códigos (lo real y lo ficcional), obras (*La muerte de Marat* de Jacques Louis David) y tiempos (pasado y presente, histórico y mítico) para construir una imagen altamente simbólica que habla de la experiencia estereotípica del héroe. En este caso, el personaje es un híbrido de Ícaro y Marat en cuyo cuerpo Greenaway proyecta un texto de la *Metamorfosis* de Ovidio.

El octavo gesto, la confluencia de la pintura y la fotografía como vía para hacer advenir el cine.

IX

La estrategia de Greenaway sugiere que hay imágenes cuya lógica es la de interrogar la tradición visual occidental. Una de los ejemplos más ricos de este tipo de imágenes es *Las meninas* de Velázquez, un enigma pictórico construido mediante el enredo de la geometría del espacio y de los principios ópticos del reflejo. Si bien se han escrito muchas páginas para resolver este enigma, a mi juicio lo importante es esclarecer el sentido de su función en el

12. Jacques Derrida y Craig Owens, "The Parergon", *October*, vol. 9, verano de 1979, 20.

13. Peter Greenaway, *Flying over Water/Volar damunt l'aigua*, Barcelona, Fundació Miró, 1997, 10.

cuadro: más allá de definir desde un análisis sintáctico quién mira a quién, en cambio me parece fundamental abordar la inquietud que se deriva de la experiencia perceptiva pragmática del problema visual por parte del espectador.

A este respecto, es ilustrativo el ejemplo de tres fotografías catalizadas por el cuadro de Velázquez. La primera, *Las Meninas* de Joel Peter Witkin (1987), exacerba la confusión espacial del cuadro transformándola en desorientación psíquica y corporal. La unidad espacial y estética del original aparece rota, como sugiriendo la escisión temporal y teórica entre la práctica pictórica de Velázquez (a quien hace un homenaje representando otros de sus cuadros en la pared del fondo) y la de Picasso (a cuyo estilo remiten la paleta del pintor y el personaje semi-monstruoso detrás de la infanta Margarita). Los protagonistas aparece mutilados (la infanta Margarita), debilitados (Velázquez), famélicos (el personaje del fondo) o deformados (el mastín en el primer plano).

Si Witkin busca visibilizar los asuntos ocultos tras el enigma —la corrupción y perversión del poder— otro fotógrafo, el mexicano Juan Antonio Sánchez Rull, elabora su cita a Velázquez como un juego de género. Utilizando actores y vestuario para imitar a los personajes femeninos del cuadro, Sánchez Rull hace una reconstrucción parafrásica de éstos con el género invertido: bajo las pelucas o las faldas de sus “meninas” percibimos lo equivoco del género, el sexo masculino. La ambigüedad del género sexual encuentra su analogía perfecta en la calidad híbrida de la sintaxis pictórico-fotográfica de las imágenes. Como en Greenaway —y a diferencia de Witkin, cuyas imágenes son sórdidas— en Sánchez Rull sentimos el potencial estético y sensual del barroco posmoderno.

En las antípodas de las anteriores expresiones barrocas se encuentra *Velázquez* (1996) de Waltercio Caldas, un libro impreso en offset abierto en el par de páginas que ilustran *Las Meninas*, pero en las que texto e la imagen aparecen fuera de foco. En la reproducción borrosa del cuadro del libro de Caldas, los personajes han desaparecido: es como si las copias e interpretaciones sucesivas del cuadro en el tiempo lo hubiesen desgastado. No podemos ver y leer más la imagen del cuadro.

El noveno gesto: la pintura y la fotografía como géneros rotos, equívocos, desgastados en la posmodernidad.

CODA

La disyuntiva entre la pintura y la fotografía de Man Ray queda reducida a una cuestión irrelevante en la posmodernidad. Más que la adscripción a un género técnico-sintáctico (pintura o fotografía) o

iconográfico (naturaleza muerta, paisaje, retrato) lo que interesa al arte contemporáneo es el diálogo fecundo de las imágenes con su tradición: el juego provocativo de la obra (inestable, híbrida, transgénica) con un género superior e inequívoco, el del Arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Belz, Carl, “Man Ray and New York Dada”, en *Art Journal*, vol. 23, no. 3, primavera de 1964, 207-213.
- Cosgrove, Denis, “Prospect, Perspective, and the Evolution of the Landscape Idea” en *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 10, no. 1, 1985, 45-62.
- Derrida, Jacques & Craig Owens, “The Parergon”, *October*, vol. 9, verano de 1979, 20.
- Fuller, John, “Atget and Man Ray in the Context of Surrealism”, en *Art Journal*, vol. 36, no. 2, invierno de 1976-77, 130-138.
- Greenaway, Peter, *Flying over Water/Volar damunt l'aigua*, Barcelona, Fundación Miró, 1997, 10.
- Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, *Art and Literature*, spring 1965, pp. 193-201.
- Levine, Sherrie, “First Statement”, [AfterWalkerEvans.com] en [AfterSherrieLevine.com], 27 de mayo de 2012.
- Marcadé, Bernard, *Marcel Duchamp*, Buenos Aires, Ed. El Zorzal, 2008.
- Monsivais, Carlos, “Los silencios y las voces del paisaje”, en *Manuel Álvarez Bravo*, México, Conaculta, INBA, 2001, p. 14.
- Viau, Guy, *Entrevista a Marcel Duchamp* (Radio-televisión de Canadá, 17 de julio de 1960), en *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol. 2, no. 4, enero 2002 [http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.html], 10 de julio de 2012.

Laura González Flores: Es investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde el año 1986 dedicada a la reflexión sobre la fotografía, a la enseñanza y la crítica y la teoría de la fotografía en instituciones de los Estados Unidos, México y España. Es autora del libro *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*