

O espectador no entretempo das imagens de *The ballad of sexual dependency*

Carlos Magno Camargo Mendonça
Juliana Salles Siqueira

Resumo: Ao atentar para o caráter intermedial formador de várias obras de Nan Goldin e, em específico, do diaporama *The ballad of sexual dependency* (1979), o presente artigo procura indicar o modo peculiar como a artista dialetiza as imagens de seu acervo pessoal, mobilizando o espectador para um trabalho ativo nos intervalos e entretempos das fotografias exibidas. A consideração dos aspectos intermediários de sua obra e o retorno ao conceito de imagens dialéticas proposto por Didi-Huberman (1998) permitem-nos compreender o processo pelo qual a fotógrafa dá legibilidade a suas fotografias de arquivo, bem como convoca o espectador a elaborar seu próprio jogo de associações e dissociações. Retomamos, neste ponto de nosso argumento, o tema da “emancipação do espectador” conforme suscitado por Jacques Rancière (2008).

Palavras-chave: Nan Goldin; intermedialidade; imagens dialéticas; espectador

Abstract: **The spectator on the image's meantime of The ballad of sexual dependency.** By attempting to the intermedial character Nan Goldin's several works - and specifically of her slide show *The ballad of sexual dependency* (1979-), this paper intends to indicate the peculiar way in which the artist dialectize images of her personal collection, mobilizing the spectator for an active work in the meantime and intervals of the photographs displayed. The consideration of the intermedial aspects of her work and the return to the Didi Huberman's concept of dialectical images (1998) allow us to think about the process by which the photographer gives legibility to the pictures of her archive and invokes the spectators to draw their own set of associations and dissociations. We retake, at this point of our argument, to the theme of “spectator's emancipation” as raised by Jacques Rancière (2008).

Keywords: Nan Goldin; intermediality; dialectical images; spectator

À procura de questões na disjunção entre discurso e obra

Este artigo parte da constatação de uma predominância interpretativa nos estudos que tratam da obra da fotógrafa estadunidense Nan Goldin. Tal predominância diz respeito à subsunção de seu trabalho ao âmbito de sua vida pessoal e aos elementos biográficos e confessionais que caracterizaram e aferiram à sua obra certo aspecto de testemunho, de exposição de uma intimidade vinculada à sua trajetória (SUSSMANN, 1996; COSTA, 2005; WEINBERG, 2005; JAGUARIBE, 2006). A retratação de um universo compartilhado, característico dos círculos de sociabilidade e do modo de vida próprios à fotógrafa, conferiria à sua produção a especificidade – e certa legitimidade – de seu potencial crítico ao mobilizar imagens feitas “de dentro” dos eventos, nas quais retratista e retratados formavam um *comum*. As posições de fotógrafa e de fotografados (entre estes, a própria Nan Goldin) perdiam fronteiras ao serem definidas na amizade e indicavam a *partilha* de maneiras de ser e de fazer marcadas pela estética *no wave*, pelo uso abusivo de drogas e por vivências disruptivas da sexualidade e do gênero.¹ Afirmava-se, assim, como diário visual de uma pequena e expressiva comunidade da cena *underground* nova-iorquina dos anos 1970 e 80.

Esses fatores levariam críticos como Charlotte Cotton (2010) a apontar a continuidade e o redirecionamento operado por Goldin no gênero da fotografia instantânea familiar ou doméstica (COTTON, 2010, p. 137-139). Em posicionamento similar, André Rouillé (2009) afirmaria que Goldin ampliou tal gênero ao incluir temas antes imprevisos, afrontando, assim, “os grandes relatos com as pequenas histórias de sua vida privada” (ROUILLÉ, 2009, p. 359). Fontcuberta (1996), também nessa linha, argumenta que o trabalho de Nan Goldin consiste precisamente em ampliar o âmbito do cânone do fotografável no álbum familiar, “acolhendo não só casamentos, mas também funerais, não só velinhas de aniversário mas também surras e hematomas, não só amigos e amantes quando nos fazem caretas divertidas ou hipocritamente carinhosas, mas também quando se drogam, mijam ou trepam (1996, p. 12).

Diante de nosso encontro com as produções de Nan Goldin, certo incômodo em relação às análises que abordam essas obras por um crivo estritamente autobiográfico se intensificou. Seus críticos, geralmente reiterando a própria definição de Goldin para o seu trabalho, costumam apresentar sua produção fotodocumentária como uma espécie de “transcrição direta da experiência vivida” (SUSSMAN, 1996, *passim*). Podemos, no entanto, avançar por outro caminho, sugerido pelo seguinte apontamento de Didi-Huberman:

O amálgama dos discursos e das obras representa com muita freqüência uma solução tão errônea quanto tentadora para o crítico de arte. O artista geralmente não vê a diferença entre o que ele diz [o que ele diz que deve ser visto (...)] e o que ele faz. Mas pouco importa, afinal de contas, se o crítico é capaz de *ver o que é feito*, portanto de assinalar

1 - Fazemos utilização do termo *partilha* em referência ao conceito de *partage du sensible*, conforme desenvolvido por Rancière (2009).

a disjunção – sempre interessante e significativa, com freqüência mesmo fecunda – que trabalha nesse intervalo dos discursos e dos objetos. Assinalar o trabalho das disjunções é com freqüência revelar o próprio trabalho – e a beleza – das obras. Isso faz parte, em todo caso, das belezas próprias ao trabalho crítico. Ora, muitas vezes, o crítico de arte não quer ver isto: isto definiria o lugar de uma abertura, de uma brecha que se abre em seus passos; isto que obrigaria a sempre dialetizar – portanto cindir, portanto inquietar – seu próprio discurso. Ao se dar a obrigação, ou o turvo prazer, de rapidamente julgar, o crítico de arte prefere assim cortar em vez de abismar seu olhar na espessura do corte (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 69-70).

Ao constatar o gesto costumeiro entre os críticos de pensar a complexidade das produções de Nan Goldin em função dos discursos e definições da própria fotógrafa – discursos estes em que pesam sempre elementos *fora* das configurações poéticas dos trabalhos –, apontamos para a importância de observar a disjunção entre discurso e obra. Procuramos, assim, problematizar a costumeira definição de *The ballad* sob a alcunha do diário. Ao buscar tratar a especificidade do modo de narrar presente neste trabalho, buscamos enfatizar que o modo de exibição peculiar ao diaporama imbrica-se e constitui a potência da produção como narrativa aberta, avessa ao tempo cronológico, catalisadora de operadores existenciais e propulsora de novas camadas significacionais aos espectadores.

Cinematizar a fotografia, dialetizar a imagem



Fig.1. Trechos da seqüência exibida concomitantemente à canção *Don't make me over*, de Dionne Warwick.

Para tratar das experiências daqueles com quem está intimamente envolvida e da sua própria experiência, a fotógrafa passa a desenvolver a partir do final da década de 1970 um método que seria peculiar ao seu trabalho: o exercício de arranjo e rearranjo das peças de seu acervo pessoal, que passam a ganhar novas significações ao serem sequencializadas e vistas em conjuntos reinventados constantemente.² Busca, nessas combinações exibidas com o acompanhamento de canções desde 1979, uma forma peculiar de narrar e construir sentidos à mudez das fotografias antes isoladas. Uma narração que ganha o estatuto de autenticidade ao ser feita em “primeira pessoa”, ao tratar de situações e de alteridades que conflagram a própria fotógrafa.

2 - As primeiras versões de *The ballad* foram exibidas em lugares como o Mudd Club e o Rafik's OP Screening Room, e, já em 1979, consistiam em imagens projetadas em parede acompanhadas por músicas das bandas da casa, como era o caso da Del Byzanteens, grupo que Jim Jarmush e James Nares integravam (SUSSMAN, 1996, p. 33).

Ao adotar tal método, Nan Goldin faz um uso do dispositivo fotográfico em que estão implicadas, simultaneamente, a valorização de seu aspecto indicial e a tentativa de infringir tal indexicalidade naquilo que Barthes observaria como o noemático da fotografia. Se para Barthes “uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente” por suas significações estarem restritas ao gesto de apontar: “isso é isso, é tal!” (BARTHES, 1984, p. 14), Goldin busca extrapolar a dimensão factual ou tautológica da fotografia ao adotar o diaporama como forma de exibição. Seu exercício de sequencialização e reorganização a levam a empreender um movimento mais analítico das questões suscitadas por sua obra, como aquelas ligadas ao desejo e às relações de gênero. As canções alavancam a narrativa e consistem tanto em composições significativas para o grupo de pessoas retratadas – a exemplo daquelas de Velvet Underground, Frank Zappa, Cheri, The Creatures – quanto em músicas de maior circulação que aludem a experiências amorosas e de gênero mais genéricas – a exemplo de *It’s a man’s world*, de James Brown, ou *Don’t make me over*, na versão de Dionne Warwick.

Em *The ballad of sexual dependency*, é a partir do procedimento cinematográfico da montagem que a narração se delinea e os sentidos se desdobram em consonância - combinação com as canções que acompanham as passagens dos *slides*. Um conjunto de imagens é mobilizado em proximidade aos modos da exibição cinematográfica, explorando a ritmização das fotografias, a recorrência expressiva de elementos icônicos, a relação entre texto e imagem a partir das letras das canções selecionadas. Sob a forma de *slideshows*, tal poética procura nos interstícios da fotografia e do cinema uma forma específica de apagar e fazer durar a imagem, criando camadas de significação em seu encadeamento com outras imagens.



Fig. 2. Trecho de sequência acompanhada pela canção *Guilty*, por Randy Newman.

A indicação da centralidade do procedimento de montagem e de algumas características próprias ao diaporama nos leva a pensar sobre o tipo de engajamento que os espectadores são convocados a estabelecer com a obra, bem como nas implicações críticas e políticas que estão patentes nesse exercício narrativo realizado por Goldin. A um modo de afirmar e subverter a indicialidade própria às fotografias corresponde um modo de olhar não mais respaldado na tautologia, conforme anteriormente mencionado a partir de Barthes.

Didi-Huberman fala em imagens dialéticas e em discursos dialetizadores das imagens. O termo dialética, esclarece o filósofo, é retomado sem a pressuposição teleológica da

síntese entre contrários (tal qual pressuporia um uso tributário das reflexões hegelianas), mas com a finalidade de evidenciar uma latência crítica e tensionadora própria à imagens hábeis a produzir objetos-questão: a imagem dialética é aquela capaz de oferecer uma *formação* de valor crítico. “Uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teórica” (DIDI-HUBERMAN, 1996, p. 172).

Tal efeito teórico leva a cabo um olhar que se volta para a imagem não com o intuito de escrevê-la, mas de constituí-la. Esse trabalho crítico devém da própria possibilidade aberta pelo encontro com certas imagens, em que presente, passado e futuro se reconfiguram. Ao abrir seu arquivo pessoal a partir de um exercício de seleção e descarte, combinação e permutação, diversas vezes reinventado e distendido, Nan Goldin propõe uma reconfiguração de temporalidades contraditórias e descontínuas constituintes do conjunto de fotografias com as quais lida. Estas se encontram não apenas referidas ao contexto da tomada, mas, ao passarem por diversas operações críticas a cada retrabalho sobre o diaporama, colocam em evidência um procedimento de escavação constantemente feito nas circunstâncias em que se interrogam as imagens.

O procedimento de montagem vem, assim, constituir uma temporalidade complexa para o trabalho, afastando-o de certa concepção, exclusiva do passado, concedida à fotografia e apresentando narratividades nas quais se impregna o tempo vivido. O modo como a obra modula o tempo³ implica certa “mutação plástica da imagem” (BELLOUR, 1997, p. 13) que passa a consistir não mais em uma unidade significativa limitada ao quadro, mas em imagem que transborda o quadro para estabelecer relações múltiplas com as fotografias anteriores e posteriores a ela. Tal entretempo se efetua para o espectador no trabalho com os intervalos. Se os espectadores não se esquecem de que visam imagens fixas, com sua imobilidade denunciadora do pretérito específico de cada fotografia, o procedimento de sequencialização parece expor um funcionamento rudimentar do dispositivo cinematográfico, distendendo o tempo entre fotogramas, expondo a montagem, permitindo aos espectadores uma atividade do olhar no entretempo da fulguração das fotografias na tela.

Talvez seja possível dizer que a aproximação com o cinema seja ainda mais pungente em seu trabalho se entendermos o “investimento imaginário” (COMOLLI, 2008, p. 96) que está implicado na relação dos espectadores com a projeção. A forma específica de mediação inaugurada pelo diaporama se aproxima do cinema não apenas ao convocar os espectadores a se posicionarem em uma sala escura frente à tela. Inscreve um tempo específico, no entretempo da fotografia e do cinema, que marca a possibilidade de encadear as imagens na presença dos elementos sonoros e textuais das canções, indicando uma narrativa não-linear em que nexos temáticos são sugeridos pelas situações, poses, instantâneos, elementos metafóricos presentes nos retratos.

3 - Falamos em “modulação do tempo” em aproximação às formulações de Maurício Lissovsky em seu *A máquina de esperar* (2008).

No que diz respeito ao diaporama, Elizabeth Sussman afirma que, através da prática de sequencialização de fotografias e de construção de narrativas imagéticas, *The ballad* manteve laços evidentes com uma cultura fílmica geracional. Menciona a afinidade partilhada entre os *slides* de Goldin e a proposta *punk*, em função tanto de sua estética disruptiva e provocadora quanto de sua maneira amadora de apresentação. As afinidades de Goldin com um grupo de jovens *filmmakers* que faziam uso da Super-8 – tais quais Bette Gordon, Vivienne Dick e Lizzie Borden – fizeram com que suas propostas se aproximassem dos objetivos de seus amigos, que visavam “romper com o filme estruturalista e fazer filmes mais baratos, mais acessíveis, mais ‘amigavelmente vistos’ e mais baseados em suas próprias vidas e experiências” (SUSSMAN, 1996, p. 33).

A montagem como possibilitadora de um jogo de associações e dissociações ou: como um “espectador emancipado” promove este jogo



Fig. 3. Trechos da sequência exibida concomitantemente à canção *Don't make me over*, de Dionne Warwick.

As imagens dialéticas se desdobram em um trabalho crítico da memória, pois implicam “uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*” (DIDI-HUBERMAN, 1996, p. 174). Em um ato de escavação, aquele que investe sobre as imagens coloca em relação o memorizado e o seu lugar de emergência. A aproximação com o objeto imagético se faz na medida em que pensamos ter reencontrado elos imanentes entre sentido e forma; no entanto, esse objeto é necessariamente memorizado através de um processo em que “fomos obrigados, para ‘ter’ o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, seu lugar agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto” (DIDI-HUBERMAN, 1996, p. 176). Se essa espécie de domínio sobre o objeto, sobre o ‘documento’, não se faz possível sem uma perda, decorrente inclusive dos impedimentos de apreensão completa das condições de sua possibilidade de existência, esse domínio é apenas parcialmente assegurado por um exercício anacrônico de aproximação.

E a imagem dialética seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminescente*. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo da perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o *conflito* mesmo do solo aberto e

o objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará reproduzir o passado, representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados (DIDI HUBERMAN, 1996, p. 176).

Essa ligeira apresentação da noção de imagem dialética, que Didi-Huberman recupera de Walter Benjamin para reintroduzir uma discussão no interior da historiografia da arte, nos traz contribuições para pensar os procedimentos adotados por Nan Goldin em diversas de suas obras. Como já procuramos argumentar anteriormente, a operação de sequencialização de imagens de seu acervo pessoal configura um exercício de montagem em que fotografias de momentos heterogêneos são agrupadas com vistas a um trabalho crítico a partir das lacunas de seu arquivo. Tais fotografias, compreendidas como documentos de uma experiência vivida, ganham novas possibilidades de “arqueologia crítica e dialética” diante das expectativas às quais se abrem em função das reflexões empreendidas nas obras.

Se a montagem, ainda na trilha de Didi-Huberman (2011, s/p.) coloca em evidência “os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”, parece pertinente afirmar que a produção de Goldin abriga um pensamento dialético em sua tentativa de conciliar o compromisso com tais imagens – naquilo que elas poderiam preservar dos acontecimentos transcorridos – e suas configurações presentes prenes de novas expectativas e propósitos reflexivos. Através do exercício de memoração e das perdas que ele implica, Goldin procura, assim, anunciar suas histórias imagéticas.

De que forma esses apontamentos retornam à questão da autobiografia? O inacabamento que assinala o trabalho de Goldin, permitindo à mesma constante revisitação e mudanças em suas propostas, nos leva a questionar o seu enquadramento nos gêneros aos quais costumeiramente é identificado, como a autobiografia e o diário. Se a autobiografia pode ser compreendida como uma tentativa *retrospectiva* de configurar nexos a experiências presentes a partir da afirmação da primeira pessoa do singular, as produções de Goldin se afastariam das mesmas à medida que abrem os sentidos, desfazem e refazem antigas combinações, exploram a instabilidade das imagens e as possibilidades criativas de construir conexões entre as mesmas, num gesto expressamente anacrônico e ensaístico cuja trajetória não é tangenciada em aspectos espaciotemporais lineares ou factuais. A assinatura e a reivindicação pela autenticidade do relato, no entanto, permanecem e manifestam parte da dimensão política da obra.

Mais do que notações de um “diário visual”, expressão utilizada em reverberação à definição da artista por Cotton, Sussman e outros críticos citados, há elementos em seu trabalho que pouco se afinam à aparente livre escritura diarística. Ao explorar o vivido como tempo da experiência, os limites da cronologia e dos eventos, fundantes no diário, são abandonados em sua imputação causal. As características de seu trabalho em arquivo e as possibilidades de narrar com imagens definidas a partir de estratégias intermediáticas entre fotografia e cinema se tornam elementos fulcrais para problematizar o caráter de

inacabamento e de multiplicação de suas camadas de sentidos, gerados pelos modos específicos de sua arquinarração. É a partir das possibilidades abertas pelos usos intermediários da fotografia que novas potências narrativas são geradas em função de certas peculiaridades atribuídas ao dispositivo – sua força testemunhal, performática e de “real”.

Se a estratégia intermediária e o procedimento de montagem possibilitam o jogo de associações e dissociações constituinte da obra, o espectador atua nesse jogo de forma intermitente. Ao versar sobre experiências amorosa e de gênero de *The ballad of sexual dependency*, longe de ser uma simples exposição “[d]a pequena história de uma mulher magoada”, nas palavras pouco pertinentes de André Rouillé (2009, p. 359), parece realizar um movimento muito mais próximo do descrito por Charlotte Cotton em seu livro *A fotografia como arte contemporânea*. Conforme as palavras da autora, “Goldin estava deliberadamente sequenciando suas fotos em temas que conduziam o pensamento do espectador para além dos dados específicos da vida daquelas pessoas, atingindo as narrativas mais gerais da experiência universal” (ROUILLÉ, 2009, p. 139).

Ao reunir tematicamente tais imagens, conectando-as entre si através das canções e da recorrência de seus elementos formais e metafóricos, *The ballad* joga com o particular e o universal nas fotografias, dando a ver tanto a experiência concreta das personagens, quanto a ritualização dos atos comuns da vida ordinária. Dessa maneira, ainda que a dimensão autobiográfica permaneça acompanhando a obra enquanto *assinatura* e *atestação* da existência das experiências abordadas, extrapola os limites da narração de uma história estritamente pessoal. Esse fato, somado à presença dos entretempos e do trabalho ativo em que são implicados os espectadores nos intervalos, promove aquilo que Rancière chamou de “embaçamento” entre aqueles que olham e aqueles que ‘performam’ nas imagens. Tal embaçamento consistiria em uma confusão e uma redistribuição dos papéis entre os que produzem/‘performam’ arte e os espectadores. Redistribuir e inverter papéis significa tornar possível a mobilização dos universos de referência do espectador e o seu potencial crítico diante da *diferença* produzida entre o que as obras invocam e o que ele (o espectador) dispõe de arcabouço intelectual/afectivo para compreendê-la.

Reconhece-se, assim, que o espectador é capaz de entretecer suas próprias histórias a partir das histórias exibidas, que ele “já é um ator em sua própria história e que cada ator é, por sua vez, espectador do mesmo tipo de história” (RANCIÈRE, 2008). No encontro com imagens que produzem uma diferença e estranhamento para aqueles que não compartilham os valores e estilo de vida daqueles que figuram nos quadros, os espectadores ainda se veem diante de questões que os concernem. Morte, amor, relações de gênero, sexualidade, derivas, os levam a formular seu próprio lugar nessa “comunidade de contadores de histórias”. É esse exercício de associar e dissociar, formador da obra e da atividade dos que a experienciam, que pode reverberar em transformações e multiplicar mundos quando coloca em evidência a emancipação do espectador, a capacidade de singularização do que a obra apresenta – “o que significa a emancipação de qualquer um de nós como espectador” (RANCIÈRE, 2008, s/p).

Referências

- BELLOUR, R. (1997). *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus.
- BARTHES, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- COMOLLI, J. (2008). *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COTTON, C. (2010). *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- COSTA, G. (2005). *Nan Goldin*. London: Phaidon.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- _____. (s/d) *Cuando las imagenes tocan lo real*. Conferência disponível em: <http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2011.
- FONTCUBERTA, J. (1996). Vidência e evidência. *Imagens*, n. 7, mai./ago.
- GOLDIN, N. (1986). *The ballad of sexual dependency*. Nova York: Aperture Foundation.
- JAGUARIBE, B. (2006). Realismo sujo e experiência autobiográfica. In: BRUNO, F.; FATORELLI, A. *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad.
- LISSOVSKY, M. (2008). *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad.
- RANCIÈRE, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org./ Ed. 34.
- _____. (s/d) O espectador emancipado. *Revista Eletrônica de Estudos Teatrais da Unirio*. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- ROUILLÉ, A. (2009). *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC.
- SUSSMAN, E. (1996) "In/Of her time: Nan Goldin's photographs". In: SUSSMAN, E.; GOLDIN, N. *I'll be your mirror*. Nova York: Whitney Museum of Modern Art.
- WEINBERG, J.; ROBINSON, J. H. (Orgs.). (2005). *Fantastic tales: the photography of Nan Goldin*. Pensilvânia: Palmer Museum of Art.

Referência audiovisual

THE BALLAD of sexual dependency (Nan Goldin, 1972/2004, cor e p/b, 35mm, aprox. 45')

CARLOS MAGNO CAMARGOS MENDONÇA é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

macomendonca@gmail.com

JULIANA SALLES SIQUEIRA é historiadora pela Universidade Federal de Ouro Preto e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, com bolsa CAPES.

j.sallesdesiqueira@gmail.com

*Artigo recebido em agosto
e aprovado em novembro de 2011*