

# O abismo entre artista e recepção: os conflitos do Salão face à obra de Édouard Manet

Marina Franconeti<sup>1</sup>

 0000-0002-1270-8490

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4657

## Resumo

O objeto deste trabalho abarca os conflitos entre a instituição do Salão e a crítica direcionada ao trabalho exposto do pintor impressionista Édouard Manet, na segunda metade do século XIX em Paris. Considerando a relevância do artista para o movimento impressionista e a geração à qual pertenceu em 1863, o objetivo desta comunicação é a de pontuar as críticas recebidas por Manet e investigar como elas enunciam as regras de arte. Tratarei, de modo geral, das obras O almoço na relva, Olympia e como ambas foram recepcionadas tendo as regras do desenho e do nu como regra artística e moral para julgar obra e artista. A variedade de termos pejorativos, a arbitrariedade das falas da época e a reputação abalada do artista conduzem a uma investigação que acentua o abismo entre o Salão e o artista, assim como enfatiza o trabalho de Manet, o primeiro pintor moderno.

**Palavras-chave:** Édouard Manet. Pintura. Salão. Estética. Filosofia.

---

<sup>1</sup> Marina Franconeti é mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, com a dissertação defendida “Confrontos do olhar: a pintura e a figuração feminina por Édouard Manet”, pesquisa financiada pela CNPq.

## Introdução

Na segunda metade do século XIX, o pintor impressionista Édouard Manet se tornou protagonista de duas recepções calorosas em torno de sua pintura. A primeira foi com o famigerado o Salão dos Recusados, em 1863, na qual expôs *O almoço na relva* (1863), tida como uma obra obscena e criticada em sua exposição. A segunda foi a intensa exposição de *Olympia* (1863) no Salão de 1865. Entre obras aceitas no Salão e outras recusadas, Manet tem em sua carreira um misto de visibilidade em um espaço considerado oficial e exposições independentes a fim de apresentar as obras recusadas. Em 1867, manda construir um pavilhão individual na Exposição Universal, não distante do pavilhão de Gustave Courbet. Segundo Antonin Proust,

Os maridos levavam suas mulheres à Ponte de l'Alma. As mulheres levavam as crianças. Era preciso que todos se oferecessem aos seus essa rara ocasião de se divertir. Todos os autoproclamados pintores de respeito de Paris apareciam na Exposição Manet. Era um concerto de joões-bobos em delírio [...] A imprensa era unânime ou quase unânime, na caçada<sup>2</sup>.

Considerando esse levante intenso em oposição ao artista, muitas leituras são possíveis diante do evento das recepções de Manet. Tais eventos se tornaram parte dos estudos de história da arte e Estética quando se menciona a relação conflitante entre artista, instituição, a cadeia de críticas e o vínculo com o público e a obra. Havia uma arbitrariedade nos termos inventados por alguns críticos, com o desejo de criar somente polêmica em torno das figuras do quadro e do artista, bem como as regras bem estabelecidas das artes são questões fundamentais para se enunciar as peculiaridades das perspectivas de críticos e público. Ao investigar essas problemáticas, constata-se o conflito do artista com essa súbita exposição vasta de seu trabalho, não contando mais somente com a aprovação de um patrono, mas sim com as mais diversas opiniões públicas, do mesmo modo que participa disso uma pressão de se estabelecer enquanto “arte oficial”, dentro das determinações da Academia.

Assim, a referência teórica para pensar essas temáticas se constitui pelas leituras de *A pintura da vida moderna*, de T.J.Clark, *Le modernisme de Manet*, de Michael Fried; a conferência de Michel Foucault, *La peinture de Manet; Manet*, de Georges Bataille; *Manet - une révolution symbolique*, de Pierre Bourdieu, e algumas críticas de época. Esses autores revelam com profundidade o abalo das recepções das obras citadas como um marco na história da arte moderna. O conflito com o Salão e as observações feitas pelos

---

<sup>2</sup> PROUST, Antonin. *Souvenirs*. Paris : H. Laurens, 1913 apud BATAILLE, Georges. *Manet*. Tradução e organização de Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020, p.11

críticos denotam uma resistência e até mesmo a escolha deliberada por um tom de deboche com o estilo de Manet, constituindo-o como a extrema oposição às regras do desenho, da cor e do nu.

### **Manet, o artista moderno**

Entre as definições dadas ao pintor, o filósofo Michel Foucault, na conferência apresentada em 1968 na Tunísia, irá intitular Manet como o primeiro artista moderno<sup>3</sup>, vendo em seu trabalho um caráter disruptivo quanto à relação direta que constitui com o espectador, assim como o destaque dado à materialidade da tela e da pintura. O autor T.J.Clark em *A pintura da vida moderna*, um dos estudos mais vinculados à pintura de Manet, verá a obra *Olympia* (1863) como “o monumento fundador da arte moderna”<sup>4</sup>, obra essa que teria exposto não apenas a instabilidade das categorias sociais, mas o frescor da tinta na tela e do aspecto de esboço concedido à cortesã.

Édouard Manet foi, portanto, um artista localizado em um ponto enorme de tensão. Uma rachadura, uma fratura entre duas metades de um mesmo século. Entrar no Salão onde Manet expunha seus trabalhos evidenciava uma distinção de seus quadros face às histórias bíblicas, mitológicas, muitas com figuras venusianas, vinculadas com uma tradição literária, em que obra de arte se associava a uma legibilidade de sua narrativa representada, ser lida, decifrada a partir de seus símbolos. Tendo isso em vista, Manet provoca o sentimento de enigma no público do século XIX, feito um desvio enorme das expectativas de um artista que não tratava dos temas tradicionais, tampouco dava primazia ao desenho.

O trabalho e recepção da obra de Manet se constituem como um ponto significativo na história da arte. De modo surpreendente, as suas telas se tornaram objetos de intensa oposição quando expostas a partir de 1863, como bem sabemos no Salão dos Recusados e em outras edições do Salão oficial, alçando-o ao título de “líder do impressionismo”. Ele foi um artista oriundo do ateliê tradicional de Thomas Couture (1815-1879), e logo buscou se desvencilhar de algumas das obrigatoriedades das normas da Escola de Belas Artes e do Salão. Portanto, se por um lado temos essas definições que dão relevância ao artista, é necessário pensar a sua recepção e o porquê de ter causado tanta cólera.

---

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. **A pintura de Manet**. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti. Visualidades, Goiânia v.9 n.1 p. 259-285, jan-jun 2011. Disponível em:

<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/18381/10944>. Acessado em 14 de abril de 2020.

<sup>4</sup> CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Tradução José Geraldo Couto – Ed. ver. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 129.

## As regras de arte implícitas nas críticas de época

Entre as publicações feitas especificamente das obras do artista na segunda metade do século XIX, constata-se uma variedade de termos inventivos para classificar artista e obra. Um grande acervo dessas críticas pode ser encontrado no livro *A pintura da vida moderna*, de T.J.Clark, e em *Le modernisme de Manet*, do autor Michael Fried.

Havia críticas que eram pejorativas, como as de *Olympia*. Outras redutoras quanto ao valor do artista classificando-o como “primitivo”, tendo em vista que ele seria oposto àquilo que nomeiam de *art pompier*, a pintura dita nacional. No entanto, entre elas é preciso selecionar algumas que reúnem tanto os valores estéticos quanto os morais de sua época.

Entre alguns críticos que destaco, Cantaloube e Theodore Duret vão enfatizar uma suposta inaptidão de Manet com o desenho, o que teria dado um caráter de esboço à obra. Os demais artistas do Salão apresentavam trabalhos com o aspecto acabado, uma primazia do desenho preservada como o grande mérito do artista: mostrar que sabia fazer reflexos, distorções em superfícies espelhadas, peles em nus femininos que incitasse o desejo. E a cor, tão discutida no decorrer dos séculos como um elemento submetido ao desenho, como se esse fosse a grande prova de intelectualidade e domínio da razão. O que se desvia dessas determinações, soa como resultado de um espírito descontrolado, que não teria se disciplinado o bastante.

Isso fica evidente em dois trechos. O crítico Cantaloube vai dizer que em Manet há “o germe de esboços ou de improvisações impetuosas de um desenho bárbaro, onde vemos, é verdade, alguns traços confusos de um temperamento de colorista”<sup>5</sup>.

Quando o autor usa palavras como “improvisações impetuosas”, “bárbaro”, “traços confusos” e “colorista”, Cantaloube está deixando implícito que Manet não tem domínio do desenho nem da razão. Ele pinta apenas de forma impetuosa, dita espontânea.

Theodore Duret seguirá essa mesma linha:

A maior censura que se pode talvez fazer à M. Manet é a de trabalhar rápido demais e de tratar seus quadros excessivamente como esboços. Sua execução não avançou a um ponto suficientemente finalizado, seu modelado carece de firmeza, e seus defeitos se acusam principalmente no tratamento das figuras. É necessário, para que dê todo o seu máximo, que um artista force o valor e o mérito da forma o mais longe

---

<sup>5</sup> CANTALOUBE, Amédée. *Salon de 1864*. Nouvelle Revue de Paris, 2, 1864, p. 601 apud FRIED, Michael. *Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860*. Esthétique et origines de la peinture moderne, III. Tradução de Claire Brunet. Paris : Gallimard, 1996, p.170.

possível, e M. Manet se condena a continuar firme abaixo daquilo que ele poderia ser pintando de maneira muito rápida e precipitada demais.<sup>6</sup> (*tradução nossa*)

Os conflitos se instalam entre a zona indeterminada do ateliê e as expectativas da recepção, sendo essa permeada por densas exigências a ser cumpridas, implodindo, primeiramente, com o fenômeno do Salão dos Recusados.

### **As recepções de O almoço na relva e Olympia**

Criando praticamente um embate entre uma “arte menor” e a superioridade da arte oficial, *O almoço na relva* (1863) se tornou, na história da arte, uma obra vinculada à recepção do Salão dos Recusados, criado por Napoleão III como um anexo ao Salão oficial para expor as várias obras que não foram aceitas. Na prática, gerou um burburinho público e uma tensão institucional, com uma afirmação implícita de que aqueles artistas recusados não teriam nem qualidade tampouco a aprovação oficial de especialistas.

Com efeito, *O almoço na relva* [Figura 1] foi uma tela definida em sua época como indecente. Na cena, há uma floresta reclusa, um grupo onde uma mulher participa nua de um piquenique com dois homens vestidos e outra mulher se banhando ao fundo. Público e críticos viram vulgaridade entre as relações do grupo. Diferente de uma cena mitológica, o trio se mostra revestido de excessiva modernidade no comportamento e na indumentária masculina.

Existe, na relação com a obra, um efeito de descoberta: é como se o espectador tivesse saído das sombras da floresta, e o que se revela aos olhos é o grupo que ocultava o seu encontro. A pele muito branca da personagem responde iluminada nessas trevas, chamando atenção dos olhos do espectador. Esse recorte, com a mulher iluminada, o olhar dela voltada para nós, é uma resposta e também um afastamento. O espectador ilumina e revela a cena, mas é colocado numa situação de desconforto, como se os personagens estivessem nos olhando. Isto é, Manet opera a relação entre tela e espectador em outra lógica.

Com essa demarcação, o grupo é uma amostra da moda e do comportamento do parisiense moderno. Considero aqui, então, a pesquisa de Pierre Bourdieu em seu curso para o Collège de France entre 1998 e 1999, o qual virou livro, *Manet – une révolution symbolique*. Para o autor, *O almoço na relva*, teria

---

<sup>6</sup> DURET, Théodore. *Les Peintres français en 1867*. Paris, 1867, p.110-111 apud FRIED, op. cit., p.170-171.

participado de uma espécie de “revolução simbólica nas estruturas cognitivas e sociais”<sup>7</sup>, causando estranhamento em contraste a uma ordem simbólica a qual se constitui como um estado mental tão evidente que não se questiona ou se nota. A ordem simbólica é um acordo entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas. Pensar essa definição, portanto, inserido no contexto do Salão ajuda a entender que havia modos de representação acadêmicos concedidos ao nu, à pintura de gênero e à valorização dos grandes temas, um sistema de determinações as quais qualificavam o trabalho como certo tipo de pintura. O que fugia disso causava não apenas um estranhamento, mas um abalo nas estruturas de compreensão do que o artista queria dizer com a tela apresentada.

A crítica formulada por Bourdieu identifica aquilo que seria, em suas palavras, “o efeito de colisão entre o nobre e o trivial”<sup>8</sup>. Ou seja, a oposição do antigo, nobre e pictórico ao que era contemporâneo e trivial. É com esse contraste e com o binário feminino/masculino, alta e baixa posição social que Manet compõe a relação entre os personagens de *O almoço na relva*, contrastes entre gênero, classe e a tradição.

O caráter transgressor da obra consiste nesse rompimento com a conotação mitológica, pois os itens contemporâneos se fazem tão densos aos olhos que é impossível ao espectador ser enviado ao passado, para um grupo de músicos ou a presença de uma ninfa, como se encontra nas referências as quais Manet de Ticiano, *O concerto campestre*, de 1510 [Figura 2] e Marcoantonio Raimondi, *O julgamento de Páris*, 1517 [Figura 3]. Além disso, a nudez da personagem central deixou de ser vestida pelo eufemismo acadêmico e é a razão do escândalo na recepção de *O almoço na relva*. No quadro, em vez da nudez ser referida por meio do eufemismo da nudez abstrata – da qual participava o tema evidente da mitologia, o distanciamento que ele permite, e um tipo de corpo dissociado da sexualidade –, a pintura de Manet evidencia uma realidade da vida boêmia e acaba por ser vista demais pelos traços da vida social parisiense, uma narrativa sem protagonismo na pintura do período.

O mesmo decorre da recepção de *Olympia* [Figura 4], em 1865. No quadro, temos uma cortesã recebendo um buquê de flores de uma criada negra, e um gato preto aos seus pés. Um tamanco e um xale dão um toque de japonismo junto ao biombo do fundo, a flor de hibisco na cabeça e a pulseira de ônix são os poucos enfeites da cortesã. A cena construída pelo artista preserva esse estado flutuante em que o espectador do século XIX não sabe se Olympia é uma cortesã de luxo ou se uma prostituta de uma casa de tolerância.

---

<sup>7</sup> BOURDIEU, Pierre. **Manet—une révolution symbolique**. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu. Edição por Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau e Marie-Christine Rivière. Paris: Éditions Raisons d'agir/Éditions du Seuil, 2013, p.13

<sup>8</sup> Idem, *Ibidem*, p.38





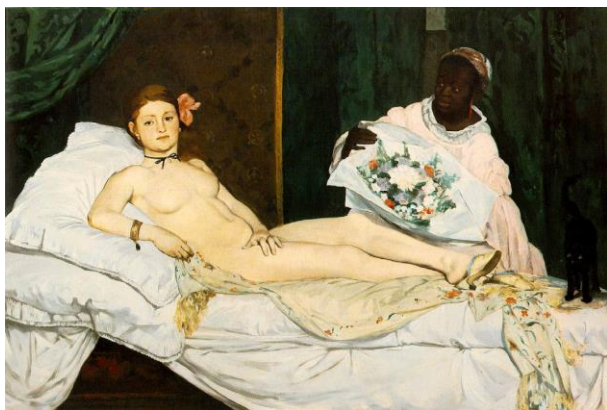
**Figura 1:**  
Édouard Manet, **Le déjeuner sur l'herbe** (O almoço na relva). Óleo s/ tela, 208 x 264,5 cm. Musée d'Orsay, Paris, França



**Figura 2:**  
Tiziano Vecellio, **Le concert champêtre** (O concerto campestre), 1509-1510. Óleo s/ tela, 110 x 138 cm. Musée du Louvre, Paris, França.



**Figura 3:**  
Marcantonio Raimondi, a partir de Rafael. **Le jugement de Páris** (O julgamento de Páris), 1514. Gravura em metal, 298 x 442 cm. Galleria Degli Uffizi, Florença



**Figura 4:**  
Édouard Manet, **Olympia** (Olímpia), 1863. Óleo s/ tela, 130 x 190cm. Musée D'Orsay, Paris.



**Figura 5:**  
Tiziano Vecellio, **Vénus d'Urbino** (Vênus de Urbino), 1538, óleo s/ tela, 120 x 165cm. Uffizi Gallery, Florença

O que interessa em *Olympia* é o seu mistério. Ela olha para o espectador de forma veemente, sem encanto. A sua pose, o seu olhar, a sua nudez foram motivo para se criar uma recepção escandalosa. Entre as críticas publicadas em jornais, revistas e no catálogo do Salão de 1865, destaca-se uma cólera direcionada à obra de Manet.

T.J.Clark em *A pintura da vida moderna*, obra publicada em 1984, consagrou um estudo investigativo não apenas acerca dos elementos do quadro, mas de sua recepção. Foram 87 críticas publicadas sobre o Salão de 1865 que exibiu *Olympia* naquele ano. O autor fez uma apuração e, nessa seleção de 87 críticas, Clark identificou que 72 mencionam diretamente Manet e *Olympia*; 43 são triviais. Das 29 que sobram, há algo mais substancial. Dessas 29 críticas, 13 possuem alguma descrição convincente com a qual trabalhar: 3 delas são caricaturas e, entre as outras 10, 6 delas têm um tom jocoso e pejorativo (Clark enumera os autores: Cantaloube, Deriège, Geronte, Jankovitz, “Pierrot” e Postwer). Entre elas apenas 4 críticas são mais adequadas, são as de Chesneau, Gautier, Gonzague e Privat. E finalmente, a crítica de Ravenel, de acordo com a análise de Clark, é a mais convincente enquanto estudo e a que resta entre essas 87 críticas<sup>9</sup>.

A cortesã recebeu definições muito estranhas que manifestavam visões específicas: Pierrot<sup>10</sup> e Cantaloube delinearão curiosamente *Olympia* como um “monstro de borracha e uma “mulher-gorila”<sup>11</sup> e Jankovitz a coloca como um corpo de “cor putrefata”, sem vida “nas lajes de um necrotério”<sup>12</sup>. Ou seja, interpretaram-na como um corpo morto, o máximo do grotesco, um cadáver em putrefação.

Em contraste à *Olympia*, a tradição residia na constante replicação da imagem de *Vênus*, tal qual a referência direta de *Olympia* à *Vênus de Urbino*, de Ticiano, 1538 [Figura 5], tomada como a principal figuração do feminino no Salão do século XIX, com um esforço em tentar incluir o desejo do olhar masculino pela figura feminina. A separação entre o chamado “anjo do lar”, aquela com quem o homem se casaria e constituiria família e legado, e a cortesã de luxo ou a prostituta de rua, são abismos em uma cidade como Paris, que tem um esforço de seus habitantes em ocultar essa outra face, com o intento de deixar a cidade e os ideais de matrimônio e mesmo da Estética, imaculados.

---

<sup>9</sup> CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução José Geraldo Couto – Ed. ver. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.374

<sup>10</sup> PIERROT, Une premiere visite au Salon, Les Tablettes de Pierrot – Histoire de la Semaine, 14 de maio de 1865, pp.10-11 apud CLARK, 2004, p.148.

<sup>11</sup> Suspeita-se que “Pierrot” foi um pseudônimo usado por Cantaloube em outra crítica. CANTALOUBE, Amédée. Le Grand Journal, 21 de maio de 1865 apud CLARK, 2004, p. 147.

<sup>12</sup> JANKOVITZ, Victor de. *Étude sur le Salon de 1865*, Besançon, pp. 67-8 apud CLARK, 2004, p.149



Ao substituir a Vênus emblemática de Ticiano pela cortesã, e cortesã essa que não se sabe afirmar se é de luxo ou das ruas, já que a prostituição se encontra em estado flutuante, fato que incomoda o homem parisiense o qual não sabe mais demarcar pelas vestes se fala com uma “mulher honesta” ou não, o que ocorre é que Manet desloca os códigos clássicos para a vivência contemporânea e trivial do meio urbano. É a pele, a carne e o corpo de Vênus que começam a ser questionados nesse instante do século. Outras narrativas, muito mais próximas da vivência urbana se enunciam. Sobretudo, *Olympia* (e também a personagem de *O almoço na relva*, de Manet) anuncia a presença da cortesã, de fato, no Salão. Uma ameaça da tradição diante da ambiguidade entre as categorias sociais, já que não é definido muito bem com *Olympia* se ela é uma cortesã de luxo ou não. Está dado, pois, o perigo da invasão de outras narrativas sobre o feminino além da sua forma mitológica e angelical, interferindo nos códigos estéticos aplicados na representação do nu nas obras ditas oficiais do Salão.

## Conclusão

As regras do desenho e do nu se relacionam como regra artística e moral para julgar obra e artista. *Olympia* e *O almoço na relva* são usados para decretar a inaptidão do artista, a humilhação de Manet publicamente por não corresponder às expectativas do desenho, do ilusionismo, do esquecimento do espectador em cena (a dita teatralidade na composição) e o nu feminino. Todos temas caros para a academia.

No entanto, o trabalho de Manet mobiliza um pensamento da pintura pela própria pintura, o maior mérito de Manet com seu trabalho. Pois ele lança um olhar para essas figuras e pintores que são parte do ateliê e da tradição, mas invertendo-os, repensando os aspectos da composição como um todo.

A força da obra de Manet reside em pegar a eloquência e torcer-lhe o pescoço, como afirma o filósofo Georges Bataille em seu livro *Manet*. Pois este confronto pela materialidade e pelo pintor com os modos de representação se dá em relação com o próprio sentido monumental das Belas Artes acerca do ato da pintura:

Chegou o momento em que esse grande monumento didático – castelo, igreja, templo ou palácio –, que o passado fez e refez incontáveis vezes, esse monumento que expressava e proclamava a autoridade diante da qual a multidão se prostrava, perdeu o sentido, desmantelou-se. Sua linguagem tornou-se, no final, uma eloquência pretensiosa da qual a multidão, outrora submissa, afastou-se<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> BATAILLE, Georges. **Manet**. Tradução e organização de Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020, p.23

É, enfim, a ordem do indecifrável que Manet coloca em exercício na obra. Confrontando o espectador com suas personagens femininas olhando diretamente em cena, Manet está também lançando de volta ao público e aos críticos o sentido de se instalar, mais e mais uma vez, no ato de pensar, sentir, perceber, criar hipóteses e dúvidas diante de uma obra de arte.

### Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. **Manet**. Tradução e organização de Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. **Manet – une révolution symbolique**. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu. Edição por Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau e Marie-Christine Rivière. Paris: Éditions Raisons d'agir/Éditions du Seuil, 2013.
- CANTALOUBE, Amédée. **Salon de 1864**. Nouvelle Revue de Paris, 2, 1864.
- CANTALOUBE, Amédée. Le Grand Journal, 21 de maio de 1865.
- CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Tradução José Geraldo Couto – Ed. ver. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DURET, Théodore. **Les Peintres français en 1867**. Paris, 1867.
- FOUCAULT, Michel. **A pintura de Manet**. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti. Visualidades, Goiânia v.9 n.1 p. 259-285, jan-jun 2011. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/18381/10944>. Acessado em 14 de abril de 2020.
- FRIED, Michael. **Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860**. Esthétique et origines de la peinture moderne, III. Tradução de Claire Brunet. Paris : Gallimard, 1996.
- JANKOVITZ, Victor de. **Étude sur le Salon de 1865**, Besançon, pp. 67-8 apud CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIERROT, **Une première visite au Salon**, Les Tablettes de Pierrot – Histoire de la Semaine, 14 de maio de 1865.
- PROUST, Antonin. **Souvenirs**. Paris : H. Laurens, 1913.