

# МСУ Скопје

Музејот на современата уметност, Скопје, во соработка со

GOETHE  
INSTITUT 

ifa ■ Штутгарт

## NORBERT KRICKE

1922 - 1984

### Zeichnungen und Raumplastiken

## НОРБЕРТ КРИКЕ

1922 - 1984

### цртежи и просторни скулптури

Норберт Крике е роден 1922. во Диселдорф, СР Германија. 1947. завршил Висока школа за ликовни уметности во Берлин кај професор Рихард Шајбе. До 1964 работи како слободен уметник. Од 1964 до 1972. работи како професор на Академијата на уметностите во Диселдорф. Од 1972 до 1982 е директор на Државната академија на уметностите во Диселдорф Умира. 1984. во Диселдорф.

M. G. X. O. K. o. l. i. e

M. G. X. O. K. o. l. i. e - M. G. X. O. K. o. l. i. e



GOETHE  
INSTITUT

110 110 110

NORRIS  
1922 - 1923  
Zehnungen

1922 - 1923  
Zehnungen

1922 - 1923  
Zehnungen

Просторот, движењето, времето - се доминантни теми на триесет годишното творештво на скулпторот Норберт Крике. Оваа изложба на Институтот за врски со странство во целост, и на карактеристични примери, токму тоа и го докажува. Фактот дека оваа изложба тоа го докажува исклучиво преку неговиот цртеж говори за значењето што Крике му го придавал при вообличувањето на неговата претстава за светот. Покрај скулпторското дело, рамноправно и често следејќи го, стои графиката. Рамноправно, но не и на ист начин. Скулпторот, не само што бил свестен за разликите на овие две техники, туку вешто и ги користел. Неговите црежи не се нацрти за скулптури, не се подлоги за тродимензионални реализации, тие не се дури ни идејни скици. Тие визуелно, на површината од хартијата, ги претставуваат неговите теми, а при тоа да не оставаат впечаток на некоја друга димензија.

Во обемната литература за делото на Крике, кое речиси претставува почеток на меѓународен форум, издискутирани се и формулирани практично сите релевантни становишта, сите можни аспекти, и тоа толку детално што нам ни преостанува само да ги повторуваме. Дури и денес, десет години по смртта на уметникот, тешко може да се пронајдат нови критериуми на оценување. Можеби, и тоа не на последно место, ова треба да го сфатиме како показател на постојаноста, вредноста, трајноста на неговото дело, како потполна вкоренетост во децениите на неговото создавање.

Крике претставува симбол речиси на една цела епоха во германската историја на уметноста. Но и симбол на чувствувањето на животот, непрекината виталност, чувство на полет и ориентираност кон иднината. Денес, можеби би можеле да се подсмевнеме на чувството на полетност карактеристично за педесеттите години, или да го проколнуваме како будалеста верба во напредокот, но од друга страна, сепак би требало повторно да се присетиме на фасцинантноста на тоа време. Изгледаше дека некогашната "Земја на безгранични можности" од онаа страна на Атлантикот, земја за која се мечтаеше, и во старата Европа можеше да има значење со несогледиви размери. И тоа не само поради развитокот на брзината којашто секоја точка на Земјата ја чинеше достапна. Мрежата на автопатиштата стануваше сè по густа, обичните автомобили сега го постигнуваа она што порано, во најдобар случај, беше возможно само со тркачки автомобил. Гумените чамци на надувување ги ослободуваа водите од жилавиот отпор, започнаа конкретни планови за железници на електромагнетен погон. Авионите непрекинато крстосуваа преку Атлантикот и го пробиваа звучниот ѕид. Ракетите го пронаоѓаа својот пат до вселената. Мирната и романтична месечина стана достапен сателит по кој сега можеше и да се чекори. Комуникацијата во меѓународни размери повеќе не зависеше од компликуваниот бакарен кабел, радио-брановите ни ги донесуваа вестите од делечните планети и Млечните патишта.

## НОРБЕРТ КРИКЕ

Сигурно неисцрпниот извор на енергија - атомот, ветуваше можности за сè и сешто. И, на крајот, сево ова може да наликува на илузија и занесеност, бидејќи Земјата, со своите реални секојдневни проблеми, ги преокупираше и цврсто ги држеше во рака и овие споменатите децении.

Уметноста секогаш си имала работа со претставата за светот, значи, со сликите за светот. Тоа е така од пештерските цртежи во Ласко и Алтамира, коишто сведочат за еден магичен свет, па сè до сликите од времето на ренесансата, изработени со централна перспектива, што пак претставува сведоштво за сфаќањето на тродимензионалниот свет. Конечно, се работи за сознанија за просторот и за координатите што го дефинираат - за движењето и времето. Сеедно дали тие се религиозно, филозофски или низ природните науки, тие оставаат свој печат на општата свест на една епоха и се втиснуваат во чувствата. Она замаглено чувство, коешто по навика го карактеризираме како "дух на времето", во уметноста пронаоѓа конкретен израз и добива опиплива форма во литературата, музиката и конечно и во самите ликовни уметности. Ова, нарочно се однесува на моментот кога говориме за "стилот" на една епоха.

Од една, во извесна смисла, статична слика на светот, уметноста, веќе во 19. век, полека започна да се издвојува. Техниката на фотографијата овозможи студии на движењето со прецизност која дотогаш не беше позната, како на пример, случајот со хронофотографијата на Етјен Жил Мареј. Во 20. век се продолжува со футуризмот, рејонизмот, апстракциите во експресионистички манир, и перманентно се развиваат нови фацети на визуелизација на светот во движење, а во тој контекст, и визуелизација на просторот и времето. Кубизмот ја испробуваше истовременоста на гледиштето, Калдер волуменот на своите мобили ги опишуваше и ги вообличуваше со помош на времето во кое тие се движеа. За постигнување на своите цели, тој го применува реалното движење, исто како и Дишан со своите *роторелјефи*. Други уметници почнаа да се интересираат за техниката на филмот, за, народски речено, сликите да "ги научат да се движат". Од педесеттите години, акционото сликарство, ташизмот и енформелот почнаа да ги освојуваат уметничките академии.

Токму во тие години, Норберт Крике се посвети на тоа, со сопствениот вокабулар, да одговори на актуелните прашања во уметноста коишто се однесуваа на просторот, движењето и времето. На почетокот, нивната разбирливост и веродостојност се карактеризираше со формална решителност. Крике, не само што се впушташе во дијалог со авангардата на векот, која веќе беше влезена во историјата, туку тој се мешаше и во дискусиите на своите непосредни современици и сериозно го сврте кон себе вниманието на нивните кругови. Со својот темперамент беше исклучително наклонет кон расправи. Негуваше тесни контакти со уметниците од диселдорфската група "Зеро", а преку нив и со нивните пријатели од Италија и со парискиот Nouveau Réalisme. Ова опкружување може да се опише со имињата како што се

## НОРБЕРТ КРИКЕ

Мак, Пине, Икер, Фонтана, Ив Клајн и Тенгели. Кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години во Диселдорф се формира сцена којашто, не само што ја вклучи Германија во меѓународните текови, туку и активно и иновативно учествува во самите збиднувања. Рајнската област стана центар кој што можеше да се мери со центрите како што се Париз, Њујорк, Милано или Амстердам. Овој процес, во прво време, го покренала само мал број галеристи, колекционери, музејски работници и уметници меѓу кои и Норберт Крике.

Веќе оволу 1950. го откри материјалот со чија помош на најочигледен начин ќе може да ги релизира своите идеи - жицата. Кај Рихард Шајбер, во Берлин, каде што студираше вајарство, научи да ја користи жицата како носечка конструкција за скулптурите од гипс. Од оваа техника на класичното вајарство ја изолира внатрешната конструкција и ја осамостои. Волуменот веќе не се дефинираше врз основа на надворешната обвивка. Тој се развиваше од внатре, од една страна се губеше во безграничниот простор, а од друга страна, токму тој простор пробиваше во самата скулптура. Жицата остана - ако се изземат неговите обиди со водените столбови - негово перманентно изразно средство. Жицата може лесно, со рака, да се извитка во саканиот облик, со неа лесно можат да се дефинираат односите и мерките на предметите. Тоа можеше да се почувствува сè до најдоцнешните дела со големи димензии изработени од метални цевки.

Факт е дека не постојат само, таканаречени, "тактилни" телесни врски на Крике со неговите дела. И некои биографски податоци, речиси наведуваат на тоа, дека неговото целокупно творештво е обележено со сосема лични искуства. Три години бил воен пилот. Често ги посетувал кината и бил страствен одгледувач на гулаби. Ако на сето ова се додаде и неговиот нагласено импулсивен темперамент, не е чудно што феноменот на движењето бил како создаден за него. Изгледа дека во неговите дела посебно доаѓа до израз неговата страсна љубов кон гулабите, чиј лет и однесување неуморно ги посматрал. Во врска со тоа, Паул Вембер, во текстот во каталогот по повод изложбата во Крефелд 1962. ја забележа изјавата на Крике дека не постојат повеќе од околу шест различни можности за движење, но од друга страна, познати му се барем дваесет различни врсти на движења што птиците ги изведуваат додека летаат.

Изгледа дека овие движења во повеќето негови дела можат да се препознаат, речиси натуралистички веродостојно: шумот на пердувите, собирањето и ширењето на крилја, пловење, едрење, кружење, нагло извртување, свртување, подигнување во висина и паѓање, плашливо вртење во круг, силно удирање, големо забрзување и забавување. Од време на време, во местата на кои тој го поминувал својот одмор, Крике се занимавал и со риболов, така што собирал искуства во врска со реакциите на рибите во нивните различни движења, ја набљудувал состојбата на водата, нејзиното течење,

## НОРБЕРТ КРИКЕ

порастот и опаѓањето, извирањето и нејзината статичност. Уметничкиот запис од овие негови набљудувања можеме да го препознаеме во неговите динамични водени столбови, во просирните цилиндри со вода што се качува и симнува, како што ги конципирал, на пример, за паркот во Шато де Ро.

Со своите размислувања за водените столбови и игрите со вода, Крике секако отстапил од позицијата којашто упорно ја застапувал во однос на уметниците кои мислеле дека комплексот простор, движење, време можат да го совладаат исклучиво со реалистички средства. Крике се потпира на стварноста својствена за уметноста, стварноста којашто постои и без физичко-механичките претстави на реалноста, па дури и на оние кои се ослободени од нејзините имитации. Му се чинеше дека претставувањето на просторот во времето и движењето е сосема можно да се изразат со различни средства и дека, на тој начин, се пробива подлабоко до самата суштина. Фикцијата тој не ја гледаше како лага, туку како вистина, а преку неа и како стварност во која постоечкиот карактер на предметот преминува во уметност и со тоа се разјаснува. Според ова, Крике се разликува од уметниците на "новиот реализам" (Nouveau Réalisme), кои го бараа идентитетот на прикажаното и претставеното во материјалното усогласување со истите, така што кај нив движењето, на пример, се одвивало само како реално движење во реално време.

Блискоста на Крике со апстрактниот експресионизам е воочлива во текот на сите негови творечки периоди. Оваа негова блискост е највидлива токму во цртежите. Површината на хартијата тој не ја користи во смисла на уметничкото проучување на феноменот на бојата. Иако во најраните скулптури со шипки со дебелина на жица тој ја употребува бојата, во цртежите, сепак, тој од почетокот се ограничува на јагленот, графитот, кредата и кинескиот туш. Хартиената подлога ретко ја преминува димензијата од 50 до 70 см, а често е и многу помала. Како кај скулптурите од жица, предноста ја става на страна на она што е лесно за употреба, на полето на акција контролирана од раката којашто црта. Тука прикажаните дела претставуваат одличен преглед на поединечни творечки фази во неговото дело од педесеттите до осумдесеттите години.

Најраниот цртеж прикажан на оваа изложба, оној од 1952 година, наполно го исполнува форматот на хартијата на којашто се наоѓа. Линиите повлечени со линијка и сугерираат еден исечок од просторот. Тие имаат сосема различен интензитет и се сечат во исечокот на сликата во различни, кон надворешноста насочени правци. Иако редоследот додека се создавала сликата бил поинаков, сепак, најтешките или најтемните линии кои личат на трупци, се наоѓаат одозгора и оптички ги потиснуваат тенките линии кон средиштето. Така изгледа како и тие да лебдат пред позадината којашто ја сочинуваат исто така силни, но посветли трупци. Со средства кои не го порекнуваат своето потекло во конструктивистичката традиција,

## НОРБЕРТ КРИКЕ

Крикe создава илузија на просирен простор во чии нивоа се одвиваат движења во различни насоки.

Цртежот од 1954 година, покажува дека Крике е веќе на сосема поинаков пат. Динамиката на случувањата повеќе не се развива од праволиниската форма на линејката, туку настанува со линии извлечени со слободни движења на раката во вид на лак. Различната дебелина на линиите и натаму влијае на одредена количина на просирност, но исечокот од просторот се задржува во поголемиот дел на површината на листот којашто е обработена до самите рабови. На следните два цртежа од 1955 преовладува впечатокот на чисто лебдење во простор, кој е сега одвај присутен во длабочината. Ова се однесува, исто така и на цртежите од 1963 на кои слободното лебдење е заменето со динамиката на комплексната, експлозивна постапка, којашто се шири во просторот и покрај тоа што е врзана за површината.

Во делата настанати во наредните години, можеме да го набљудуваме сè посмирениот тек на поединечните движења на линиите. Тие најнапред се среќаваат во опуштени, расплетени китки, а потоа се згуснуваат во јажиња кои потоа мирно и без драматичност се вкрстуваат лизгајќи се низ просторот на сликата, односно преку нејзината површина. Тие оддаваат впечаток на постојано поминување. Десет години потоа го гледаме Крике на еден сосема поинаков пат кој е насочен кон скротување на просторот и на движењето на хартијата. Линиите сега имаат поголема снага, а нивниот тек станува аглест. Нивното течение е одредено со аглите и прекршувањата. Тие потсетуваат на форми кои се јавуваат во билниот свет во вид на јазли и здебелувања кои ги стабилизираат долгите стебла од кои се рашируваат гранки и листови. Белата површина на околниот простор станува подоминантна.

Оваа тенденција продолжува. Крике сè повеќе ги редуцира своите средства и го анализира својот дотогашен репертоар на форми, а притоа не ја повторува експлозивно-експресивната гестуалност. На цртежите создадени од 1975 до 1977 тој ја користи геометријатата, впечатливата гестуалност на лакот и неодреденоста на неправилните криви. Тој сега, сепак, се ограничува на хоризонталата, чие што свртување во вертикала одвај може да се насети и се сведува на еден лак и на една крива изработена во неколку потези или дури и со еден потег. Крике ги активира просторот, времето и движењето со помош на минимумот цртачки фигури. Како примери на овој вид цртачка штедливост можат да се искористат и двата цртежа од 1983 кои се прикажани на оваа изложба. Дијагоналата која се протега речиси преку целиот лист и е составена од малубројни преплети на линии со остар тек, потсетува на стрела или копје и евоцира брзина. Слична фигура, којашто се јавува на сите три цртежи од 1984 и којашто е сепак во вертикална положба, се менува во наредните листови од силен знак во одвај забележлив зрак. Времето и движењето се издигнати во безграничноста на просторот.

## НОРБЕРТ КРИКЕ

Во каталогот за веќе споменатата изложба во 1962 во Крефелд, Паул Вембер го обликува својот текст во форма на писмо. Иако е упатено до Крике во неговиот творечки зенит, тоа го опишува неговото дело толку добро што неговите мислења остануваат да важат и во наредните децении. Писмото се завршува со резиме кое ни до денес не може подобро да се формулира и кое затоа ќе биде тука повторено: "Со тоа Крике, им верувам на Вашите патишта, површини, закривувања, криви, точки, промени, летови, лебдења, издигнувања, спуштања, среќавања, раздвојувања, освојувања на просторот и скротувања на времето. Со тоа ни ги предочувате оние сили кои го придвижуваат и го носат самиот универзум. Стварно и духовно, иманентно и трансцендентно, бидејќи Вие ги преминувате сите граници на вообичаеното".

Јоханес Кладерс

Скулптурата е секогаш тродимензионална. Дури и тогаш кога ги игнорира масата и статиката. Кубусот како спротивност на просторот не ми делува веродостојно. Посебно што се однесува до неговите статички релации. Просторот и движењето ги чувствуваме како нешто единствено, при што едното го овозможува другото. Скулптурите на Бранкуси, кога се гледаат физички, претставуваат форми на масата. Но, нивниот уметнички живот и она што тие ни го сугерираат, го претставува светот на нематеријалното, светот на молкот, на летот. Неговите форми изгледаат како да немаат тежина, како да лебдат и како да се без неинтересната стварност на статичното. Во формално-стилска смисла, многумина го следеа, на тој начин, што ги менуваа неговите форми на масата. Неговата уметничка слава, меѓутоа, дошла благодареејќи на сепросторноста, на бестежинското и неограниченото. Ова го слушаа само малубројните. Сепросторот да се опфати со формите на движење, тој да се промени, да се згусне, повторно да се олабави и тие форми на движењето и на просторот (на променетиот простор) да се направат видливи, тоа е она што јас го правам додека создавам скулптура.

Не постои горе и доле, лево и десно, напред и назад. Не постои пред и после. Сè е истовремено. Собирањето на временските единици им донесе бесмисленост на нашите часовници. Тие само нè мачат. Ние денес ја доживуваме истовременоста на пет различни страни на светот.

Ние го чувствуваме континуитетот, но тој не се создава со собирање. Кај лошото уметничко дело мислиме дека неговите делови ќе се распаднаат уште со првиот допир. Доброто уметничко дело ни се чини дека е силно дури и кога е филигрански изработено. Тоа е цврсто во своето држење и во својот растез. Тоа е снагата на целовитоста која ја има уметничкото дело. Кога разговараме за уметноста се исцрпуваме во дискусии за стилските. Би било убаво кога би



## НОРБЕРТ КРИКЕ

разговарале повеќе за уметноста, за светот кој го сугерираат сликарството и вајарството.

Во поплавата на материјалното тешко ние да забележиме нешто друго освен материјата. Поради тоа, многумина ја мешаат физичката стварност со уметничката, спиритуалната.

Површината како дел од обвивката на кубусот повеќе не постои. Пробивајќи во просторот, таа станува убава. Десниот агол е навистина наједноставна конвенција за соопштување на другите, а на тој начин две вакви површини треба да стојат една во однос на друга.

Се разбира, не е добро тој десен агол секогаш да изнесува 90 степени. Тогаш тој е речиси секогаш погрешен. Девеесет и пет, 87 степени - тоа е убав агол. Оној којшто зборува за функциите, тие му се и потребни, бидејќи ништо повеќе од тоа не знае. Каква глупост ако се земе во предвид дека сè функционира само од себе. Каква ограниченост, каква ароганција!

Просторот ги подигнува сидовите, а сидовите никогаш не го сочинуваат просторот. Таквата архитектура не почнува од тлоцрт, туку со простор, внатрешен и кореспондентен на надворешниот простор. Таквата архитектура без тлоцрт е Роршам.

Превземено од: *Норберт Крике 1922-1984*, издал Герд Хатје, Штутгарт 1984

### Огледало

Неподвижната вода е пред сè огледало. Во него се огледува сликата на небото. Какво е небото таква е и водата: оловна или просирна, блескава или мирна. Нејзиното огледало одговара на сè што го опкружува. Првата промена настапува кога ќе дојде до пореметување во огледувањето. Група помали бранови, којашто се движи од брегот преку површината на водата, во почетокот е ребресто остра, за потоа да се претвори во сплескани бранови. Додека тие постепено исчезнуваат, наидува нова редица странични бранови и се вкрстува со нив. Нови поаѓаат од оддалечените места во ритмични интервали. На тој начин површината на водата постепено се претвора во подвижна шара којашто постојано се менува, ја фаќа и потоа ја формира светлината, исфрлувајќи мноштво од бои од себе. Подвижната сила тука е исклучително едноставна, но невидлива. Вертикалните плочи, веројатно од плексиглас, со горните рабови ја допираат површината на водата. Придвижени со едноставна механика, тие се доволни за да ја дадат елементарната форма на просторот и времето.

## НОРБЕРТ КРИКЕ

Огледален квалитет не поседува само мирната вода. Тој постои дури и во водопадот. Два базени, еден е повисок од другиот; вода којашто се прелива преку острицата на работ, така што нејзиниот пад - тенок како стакло - изгледа како пресечен. Водата не паѓа во пониско поставениот базен и не се крши во него, туку поминува крај него во пукнатина каде што низ закосени ѕидови се спроведува понатаму. Во мирните денови, хоризонталните огледала се мазни и поврзани со трето, лесно заоблено и вибрирачко хоризонтално огледало, така што одвај може да се согледа дали движењето на водата се одвива напред или назад.

Превземено од: *Forms of Water*, Диселдорф, 1956, Англиско издание: John Anthony Thwaites; цитирано според: Изложбен каталог *Норберт Крике, цртежи и скулптури во простор*, Државна галерија Штутгарт, 1976.

Значењето на придонесот на Бранкуси во развитокот на скулптурата на овој век е дематеријализацијата. Тој го достигнал укинувањето на материјата со совршенството на формите блиски до перфекција и со вообличување на затегнатоста на површината до огледален сјај. Без грешка, за допирот на рацете, молчи отргнатата материја.

Огледувајќи се, совршената форма се издигнува самата себе.

Жариште во светлината - недостапна уметност на окото.

Околниот простор е во просторот

Конвексното е конкавно

Конкавното е конвексно

Масата без материја

Материјата без маса

Одвнатре како надвор

Однадвор како внатре

Норберт Крике, 24. 05. 1976

Превземено од: Изложбен каталог, *Constantin Brancusi*, Скулптури-цртежи, Музеј Вилхелм Лембрук, Дуизбург, 1976.

## НОРБЕРТ КРИКЕ

### Каталог / Catalogue

1. ЦРТЕЖ, 1954  
јаглен, 43,1 x 59,9
2. ЦРТЕЖ, 1955  
графит, 43 x 61
3. ЦРТЕЖ, 1955  
графит, 43 x 61
4. ЦРТЕЖ, 1964  
кинески туш, 43,5 x 61,1
5. ЦРТЕЖ, 1964  
кинески туш, 43,4 x 61,1
6. ЦРТЕЖ, 1964  
кинески туш, 43,4 x 61
7. ЦРТЕЖ, 1976  
кинески туш, 50 x 65
8. ЦРТЕЖ, 1976  
кинески туш, 50 x 65
9. ЦРТЕЖ, 1976  
кинески туш, 50 x 65
10. ЦРТЕЖ, 1983  
креда, 48,8 x 63,9
11. ЦРТЕЖ, 1983  
креда, 48,8 x 63,9
12. ЦРТЕЖ, 1952  
јаглен и графит, 62,4 x 45,1
13. ЦРТЕЖ, 1963  
јаглен и кинески туш, 61,1 x 43,5
14. ЦРТЕЖ, 1963  
кинески туш, 61,1 x 43,5
15. ЦРТЕЖ, 1963  
кинески туш, 61 x 43
16. ЦРТЕЖ, 1963  
кинески туш, 61 x 43
17. ЦРТЕЖ, 1964  
кинески туш, 61,1 x 43,3
18. ЦРТЕЖ, 1964  
кинески туш, 61,1 x 43,4
19. ЦРТЕЖ, 1964  
кинески туш, 61,1 x 43,4
20. ЦРТЕЖ, 1974  
кинески туш, 70 x 49,9
21. ЦРТЕЖ, 1974  
кинески туш, 70 x 49,9
22. ЦРТЕЖ, 1975  
кинески туш, 64,9 x 50,1
23. ЦРТЕЖ, 1975  
кинески туш, 64,9 x 49,9
24. ЦРТЕЖ, 1975  
кинески туш, 65 x 49,9
25. ЦРТЕЖ, 1975  
кинески туш, 65 x 50,1
26. ЦРТЕЖ, 1977  
кинески туш, 69,9 x 49,9
27. ЦРТЕЖ, 1982  
јаглен, 50 x 70
28. ЦРТЕЖ, 1982  
јаглен, 50 x 70
29. ЦРТЕЖ, 1984  
63,9 x 49
30. ЦРТЕЖ, 1984  
63,9 x 49
31. ЦРТЕЖ, 1984  
графит, 63,9 x 49
32. СКУЛПТУРА ВО ПРОСТОР, 1958  
челична жица бронзирана со  
сребро, 38 x 23 x 43
33. СКУЛПТУРА ВО ПРОСТОР, 1975  
офарбана челична цевка,  
180 x 375 x 125
34. СКУЛПТУРА ВО ПРОСТОР, 1983  
никлуван челик 5мм, 75 x 37, 5 x 3

**НОРБЕРТ КРИКЕ**

Издавач:

Музеј на современата уметност-Скопје

**(5.II - 5.III 1999)**