Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt

Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich

Band: - (2004-2005)

Artikel: Bilder als kulturelles Gedächtnis : das Bildwerk in Zeiten seiner politischen Manipulierbarkeit

Autor: Wilhelm, Helen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1072440

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Helen Wilhelm

Bilder als kulturelles Gedächtnis

Das Bildwerk in Zeiten seiner politischen Manipulierbarkeit

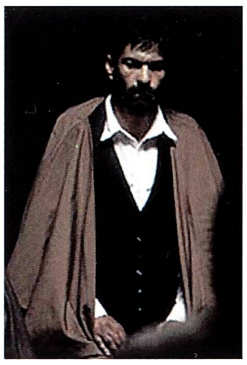
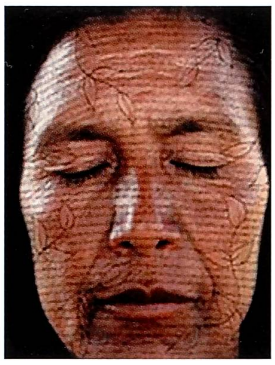
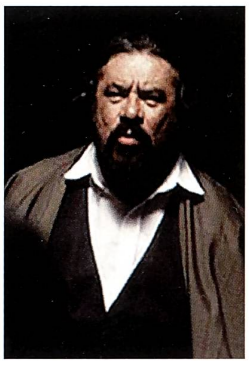
Die Kulturgesellschaft, schrieb Mark Siemons wenige Wochen nach dem 11. September 2001, ist eine Welt, deren Grenzen durch die Grenzen des Bewußtseins gezogen werden. Sie ist überzeugt davon, dass nichts den kontinuierlichen Fortlauf des Bewußtseins aufhalten oder stören kann. Aus der Erfahrung des emblematischen Augenblicks, in dem die Grenzen des Bewußtseins, ihrer kulturellen Sicherheit beraubt, aufgebrochen worden waren, versuchte Siemons einen Ausblick: „Es könnte sein, dass der Kultur eine Rolle bei der Neukonstituierung der politischen Öffentlichkeit zufällt. Und damit einhergehend könnte es auch wieder eine kulturelle Zurückweisung politischer Anmaßungen geben, die nicht biedermeierlich wäre."[1]

Was es bedeuten kann, wenn die Kulturgesellschaft über ihre Bildagenturen – die modernen Bildmedien Fotografie, Film und Fernsehen – versucht, „das katastrophisch antizivilisatorische Ereignis des Krieges zu einem zivilisatorischen Akt umzuformen", hat Gerhard Paul in dem eindrucksvollen Buch „Bilder des Krieges. Krieg der Bilder"[2] beschrieben: Wie sich Erlebtes in Bilder übersetzt, wie Bilder im Gedächtnis gespeichert werden und dabei die „Speicher des kulturellen Gedächtnisses" verändern, wie sich Bilder wiederum „wie Brillengläser vor unsere Wahrnehmung schieben". Über den ersten Schock hinaus, der das Kaleidoskop der vertrauten Bilder, der gesicherten Einschätzungen umwälzt, bleibt möglicherweise längere Zeit im Verborgenen, wie und wie nachhaltig das „kulturelle wie das kommunikative Gedächtnis" geformt und überformt wird, und wie verändert die „Standardisierung der individuellen Bilder" ausfällt.[3]

Rekonstruktion der Zeichensysteme

Als Michael Moore im vergangenen Jahr mit *Fahrenheit 9/11* in die Kinos und die Kommentare der Feuilletons kam, entwickelte die Züricher Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen unter dem Titel *Die Rückeroberung der Moral* eine beachtenswerte Interpretation über den Film als „Werk, das seine Kraft aus der Konfrontation der Bilder bezieht". Über die Rolle der Bilder hinaus, deren Dokumentationscharakter als „kulturelles Gedächtnis fruchtbar gemacht werde, beziehe Moore mit seinem Film Position in einem „Kampf zwischen Bildern": der Dokumentarfilm folge einer Strategie der Rückeroberung öffentlicher Moral, setze darauf zu zeigen, „wie die Amerikaner um Bilder ihres zivilen Widerstands betrogen wurden".

Im Gegensatz zu Gerhard Paul geht Elisabeth Bronfen bei der Bewertung der Bedingungen des „Kampfes zwischen Bildern" auf ältere philosophische Quellen zurück, so etwa Friedrich Nietzsches Schrift *Die Genealogie der Moral,* in der beschrieben wird, wie sich Vorstellungen von Gut und Böse öffentlich durchsetzen: „Es handelt sich dabei um einen Kampf zwischen Deutungen. Laut Nietzsche erfolgt jede Veränderung dadurch, dass die überwältigte Moralvorstellung verdunkelt oder ganz ausgelöscht worden ist, während die stärkere triumphierend aus dem Streit hervortritt. In unserer medialen Welt heißt das natürlich: Der Wille zur Macht wird als Kampf zwischen Bildern ausgetragen. Dank der emotionalen Kraft, die diese im kollektiven Bewußtsein einnehmen, machen sich an den siegenden Bildern neue Einstellungen fest. Der Entstehungsherd unserer moralischen Richtlinien wirft demzufolge die Frage auf: An welche Bilder erinnern wir uns, welche schlummern in der Dunkelheit des Vergessens? Welche Bilder bekommen wir zu sehen, welche verschwinden im Zuge der Zensur? Brisant an diesem Kräftespiel ist auch, dass keine Vorherrschaft endgültig

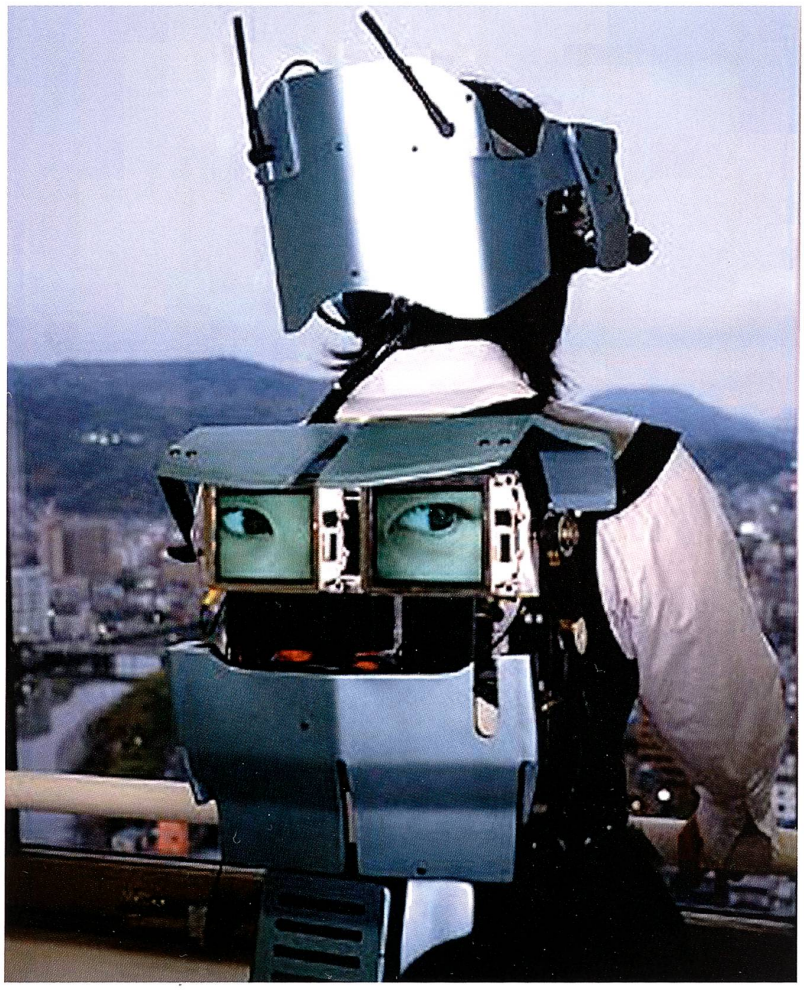




Shirin Neshat, *Tooba Series*, 2002
3 C-Prints and applied ink
je 156,2 x 121,9 cm
© 2002 Shirin Neshat
Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York

In der Ausstellung:
Strangers, The First ICP Triennial of Photography and Video, New York 2003
Foto: Reinhart Wustlich

Luc Delahaye, *Jenin Refugee Camp*, 2002
C-Print
109,2 x 238,8 cm
Courtesy International Center of Photography, New York

ist. Jede neue Interpretation kann ihrerseits abgelöst werden."[4]
Freilich haben die modernen Bildmedien Fotografie, Film und Fernsehen, zumindest in abgestufter Form, eigene Strategien der Distanzierung und der dem Bilderdenken angemessenen Erforschung entwickelt, um der Dynamik der Formung und Überformung des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses kritisch entgegenzutreten – und dies nicht zuletzt in Bereichen, die – dem grellen Licht der „katastrophisch antizivilisatorischen Ereignisse" entzogen – nicht weniger grundlegend sind: Strategien der Dokumentation, die quasi am Substrat der kulturellen Bildarchive ansetzen.
Der „dokumentarische Stil", um an einen von dem amerikanischen Fotografen Walker Evans in den 1930er Jahren geprägten Begriff zu erinnern, hat in der zeitgenössischen Kunst von heute weiterhin großen Einfluß. Ausstellungen wie *Strangers*, New York – 2003[5], *Cruel and Tender*, London und Köln – 2003–2004[6], Fotografiepreise wie der *Citigroup Photography Prize 2004* oder andere haben die Bedeutung des Dokumentarischen in jüngster Zeit bestätigt. Der „dokumentarische Stil" prägt eher die Frage nach der Authentizität. „Die Kunst des Berichtens, die subtile Zweideutigkeit von Wahrheit und Fiktion, das beständige Gegeneinander-Ausspielen von Echt und Falsch": der „Reiz des Authentischen", so erläutert der Katalog von *Cruel and Tender*, sei es, der das Medium der Fotografie in den letzten zwanzig Jahren neu belebt habe – „ein Trend, der sich trotz oder wegen des beginnenden digitalen Zeitalters zu halten scheint."[7]
Der „dokumentarische Stil" gewinne – nicht nur in Filmen wie *Fahrenheit 9/11* – „durch [...] das Prinzip der visuellen Gegenüberstellung wieder an affektiver Macht. Wo Michael Moore die *Kollateralschäden* des Irak-Krieges, die im amerikanischen Fernsehen nicht zu sehen waren, zeigt – verwundete Kinder, Soldaten, die beim Einsatz in Bagdad über Kopfhörer ‚Burn, motherfucker, burn' hören, Soldaten, die ihre Gefangenen quälen, verwirrte Soldaten, die nicht verstehen, wofür sie kämpfen, Särge, die tote Soldaten nach Hause bringen[8] – darf nicht in Vergessenheit geraten, dass es auch verdeckt-antizivilisatorische Ereignisse sind, die das Substrat der kulturellen Bildarchive beeinflussen.



Krzysztof Wodiczko, *Dis-Armor*, 1999–2000
Installation (elektronisches Kommunikationssystem)
Courtesy Artist and Galerie Lelong, New York

Bilder unter Einfluß Die *Perspektive der Dokumentation* dient der Überprüfung der visuellen Kultur, deren klassische, scheinbar unverfängliche Sujets allesamt *unter Einfluß* stehen: das Porträt, die Landschaftsfotografie, die Fotografie der Stadt, die dokumentarische Fotografie.
Das fotografische *Porträt* erscheint inzwischen als „die reaktionärste fotografische Form", als „absurder Ort, um nach fotografischer Wahrheit zu suchen" – und zugleich als „der beste Ort, um eine direkte, augenscheinlich authentische Begegnung mit den Spuren eines anderen menschlichen Wesens zu finden."[9]
Die *Landschaftsfotografie* scheint zum Medium der Distanzierung geworden zu sein, das nicht mehr Robert Adams' Credo folgt, in Bildern festzuhalten, „Was wir gekauft haben, was wir bezahlt haben, und was nicht zu kaufen war. Sie dokumentieren die Entfremdung von uns selbst und von der Natur, die wir angeblich so lieben."[10]
Die *Fotografie der Stadt* scheint nicht mehr die analytische Klarheit erreichen zu wollen, die Andreas Feiningers Bilder der großen amerikanischen Städte der 1930er und 1940er Jahre auszeichneten, wenn sie nicht, wie am Beispiel der cleanen, zeitgenössischen Architektur-Fotografie ablesbar, als PR-Medium vereinnahmt wird, dessen Bildaussage von den Auftraggebern kontrolliert wird.
Und die *dokumentarische Fotografie* selbst? Mit der Abbildung der riesigen Wohnmaschine *Paris, Montparnasse* vermochte Andreas Gursky diejenigen zu provozieren, die sich auf die Kritik zurückzogen, mit der Maßstabsvergrößerung der Bilder allein sei kein neuer Zugang zum Objekt verbürgt. Doch diese Ikone der Fotografie, 2001 als das teuerste zeitgenössische Foto gehandelt, zeigte zugleich, dass die Architektur-Fotografie generell in Gefahr ist, zu einem Medium zu werden, das nicht mehr gesellschaftliche Erfahrung kommuniziert, sondern Verwertungsinteressen.
Selbst das am weitesten gehende Genre, die „Dokumentaraufnahmen" des Krieges, scheint sich seit längerem als – die Grenzen von Realität und Fiktion verwischende – Inszenierung zu erweisen, wie der Sozialwissenschaftler und Historiker Gerhard Paul in der Pionierarbeit „Bilder des Krieges – Krieg der Bilder"[11] dargestellt hat.

***Strangers* und *Cruel and Tender*. Zwischenbilanzen** Mit der Ausstellung *Strangers*, kuratiert in einem Zeitraum, der unmittelbar auf *Nine Eleven* folgte, präsentierte das New Yorker *ICP International Center of Photography* 2003 seine erste Triennale für Fotografie und Video – in einer Phase, in der Gegensätze von Angst und Vertrauen unter Menschen im öffentlichen Raum und Fragen zur Erkundung des „Fremden" als kaum zu vermeidende Themen aufgefaßt wurden. Zugleich ging das Ausstellungskonzept davon aus, eine Renaissance der *street photography* könne vorausgesetzt, ein Wandel der Intentionen und der Arbeitsweise vieler Fotografen festgestellt werden: Intentionen, die aus dem „dokumentarischen Stil" in der Konfrontation mit Vertrauen, Angst, Anonymität, Aggression, der Lage sozialer Klassen, den Bedingungen des Lebens in Städten und kulturellen und sozialen Verwerfungen glaubte, neue Inhalte für die Fotografie gewinnen zu können.
Mit *Cruel and Tender. Zärtlich und grau-*

sam – Fotografie und das Wirkliche, der parallel zu *Strangers* kuratierten Ausstellung der Londoner *Tate Modern* und des Kölner *Museum Ludwig* wurde der „dokumentarische Stil" der *straight photography* (Nicholas Serota) einerseits von wichtigen historischen Quellen aus erforscht, mit den Positionen von August Sander und Walker Evans als Schlüsselfiguren, andererseits um zeitgenössische, aussagekräftige Darstellungsformen ergänzt, die mit „hartem, frontalem Blick" auf Distanz zum Gegenstand gehen und dabei dennoch „profundes Interesse an ihm haben".[12]

„Nicht der schnelle Konsum steht also im Vordergrund", so Thomas Weski im Katalog, „sondern eine verlangsamte Rezeption und ein tiefer gehendes Verständnis auf bildlicher und inhaltlicher Ebene." Ihre Wirkung bleibt nicht unbestimmt; dadurch, dass die Arbeiten „existenzielle Fragen an unser Leben formulieren, lassen sie uns nicht los."[13]

Walker Evans, Floyd Burroughs, a Cotton Sharecropper, 1936
Silbergelatineabzug
24,3 x 19,4 cm
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
© The Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, New York

Überwindung der reaktionären Form Die Vereinnahmung von Porträt, Landschaftsfotografie, Fotografie der Stadt und dokumentarischer Fotografie erscheint als Ausdruck einer Kommerzialisierung des Zugriffs auf kulturelle Leitmotive, der, wie Jeremy Rifkin feststellt, „die kulturellen Ressourcen über die Maßen auszubeuten und zu erschöpfen (droht), vergleichbar etwa mit der Ausbeutung natürlicher Ressourcen im Industriezeitalter. Die Frage ist, ob und wie es gelingen kann, die bestehende reiche kulturelle Vielfalt zu erhalten und zu mehren. Denn sie ist der Lebensnerv jeder Zivilisation – auch der einer globalen, vernetzten Wirtschaft, die den bezahlten Zugang zu vermarkteten kulturellen Erlebnissen ins Zentrum ihrer Aktivitäten stellt."[14]

Für das fotografische Porträt gilt, dass „die zunehmend zum Fetisch stilisierte Subjektivität in der Mode- und Promis-Fotografie die Glaubwürdigkeit des Subjektiven in der Fotografie völlig ruiniert" hat, wie Benjamin Buchloh in einem Interview mit dem Fotografen Thomas Struth feststellte.[15] Dass das fotografische Porträt trotz allem den Bedingungen der Unterdrückung individueller Ausdrucksfähigkeit oder der Ausbeutung kultureller Ressourcen den Versuch einer Autonomie entgegensetzen kann, zeigen die Porträts von Thomas Struth selbst, aber auch die Arbeiten von Shirin Neshat, Krzysztof Wodiczko, Walker Evans oder William Eggleston.

Shirin Neshats Porträt aus der *Tooba Series* (2002) folgt, nach Serien, in denen die iranische Fotografin und Videokünstlerin, die in New York lebt, Frauenbilder und Frauenkonstrukte in der revolutionären islamischen Gesellschaft des Iran erforscht hat, einer Dramaturgie, die das kalligraphisch gezeichnete Frauen-

Andreas Gursky, *Untitled XIII (Mexico),* 2002
+ Mixed Media 280 x 207 cm
Courtesy Monika Sprüth/Philomene Magers
© Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn 2005

porträt zum Zentrum eines Tryptichons macht. Die Bilder sind aus Materialien des Films *Tooba* zusammengestellt, der in Mexico gedreht und auf der *Dokumenta 11* gezeigt wurde. Die *central matriarchal figure* (Neshat) wird von ‚schützenden' Männerbildern wie von archaischen Zeichen flankiert.
Krzysztof Wodiczkos futuristisches ‚Porträt' aus der Serie *Dis-Armor* (1999–2000) resultiert aus einer interaktiven Installation.[16] *Dis-Armor* eröffnet eine indirekte, über das mobile Medium vermittelte Kommunikation, die es dem Träger ermöglicht, über Minibildschirme auf dem Rücken Kontakt aufzunehmen. Das Design der Installation erinnert an Formen traditioneller japanischer Shogun-Rüstungen, die in eine elektronische Ausstattung übersetzt worden sind.
Walker Evans' Porträt des Floyd Burroughs aus der emblematischen *Sharecropper*-Serie (1936) stellt in diesem Kontext den historischen Prototyp des fotografischen Porträts dar, das für die „subjektive Sicht im Ausdruck des Dokumentarischen" steht (Thomas Weski) und mit dem literarischen Kontext Europas in Beziehung zu setzen ist. Das Porträt ist Ausdruck des *kühlen Blicks* Evans', für den dessen Zeitgenosse Lincoln Kirstein den Begriff *tender cruelty* prägte, der zum Leitmotiv der Ausstellung von *Tate Modern* und *Museum Ludwig* wurde.
William Egglestons – hier nicht abgebildetes – durch die Farbgebung suggestives ‚Porträt' im Fluchtpunkt eines Landschaftsbilds (*Untitled* 1971) zeigt ein Mädchen, dessen spannungsvolle Haltung – zwischen Flüchten oder Standhalten – durch die Geometrie der Landschaft und die Atmosphäre des Himmels verstärkt wird. Eggleston gibt die „Evans'sche Tradition des unsichtbaren Autors" auf (Emma Dexter) und bietet Interpretationen an, bei denen es „nicht um eine präzise Darstellung der Wirklichkeit als vielmehr um die Formulierung einer Vorstellung von der Welt" geht.[17]

Überwindung der neo-romantischen Form Luc Delahayes distanzierte Landschaft des *Jenin Refugee Camp* (2002) zeigt, als Gegenpol zu friedvoll-romantischen Landschaftsbildern, die Zerstörung der Siedlung in der West Bank in der Folge eines Gefechts zwischen militanten Palästinensern und der Israelischen Armee. Durch den Blick aus der Ferne und das fotografische Breitformat, so Carol Squiers, Kuratorin von *Strangers*, positioniert Delahaye den Betrachter in eine nahezu physische Nähe zu dem Geschehen.[18]
Andreas Gurskys Landschaftsbild einer schier endlos ausufernden Müllkippe *Untitled XIII* (Mexico 2002), wird zum Zeichen des abseitigen Endes aller urbanen Infrastrukturen, zum Zeichen der Vergänglichkeit, in der selbst die hochgerecktesten Symbole der Zivilisation landen – wie die Trümmer des WTC auf den New Yorker *Fresh Kills*. Das Bild ist an der Grenze der Bildaussage angesiedelt, an welcher die Realität in bits und pixel aufgelöst und damit ästhetisiert wird. Das „gespenstische Ende der Produktionsorgie" (Emma Dexter) symbolisiert die unüberbrückbare Abstraktion menschlicher Beziehungen – und entzieht dem Hochmut jeglicher Identität die Substanz.

Shirin Neshat, *Tooba Series,* 2002
3 Silbergelatineabzüge
je 78,7 x 96,5 cm
© 2002 Shirin Neshat
Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York

Robert Adams' Fotografie einer Landschaft der Arbeit aus dem Buch *What We Bought: The New World* (1970–1974) erscheint kaum als etwas anderes denn als Vorstufe zu Gurskys Landschaft der Vergänglichkeit. Der Blick in die wabenhafte Arbeitswelt zeigt die Absurdität der Sinnfrage bei der Produktion derjenigen Konsumgüter, die binnen kurzem in der Aussonderung durch die Wegwerf-Gesellschaft enden werden. Was bei Gursky die Überformung der Natur durch den Müll ist, ist bei Adams die Überformung der Landschaft durch die industriellen Infrastrukturen. In beiden Sujets ist die strukturelle Gewalt der westlichen Zivilisation das Thema.
Wenn das Prinzip der visuellen Gegenüberstellung mitentscheidend dafür ist, das kulturelle Gedächtnis zu erhalten, dann ist die Bilddokumentation des Krieges gleichsam der äußere Rand der nach oben offenen Skala der Abbildung von Gewalt. Auch wenn konstatiert werden muß, dass die mediale Eigenheit der Fotografie darin besteht, visuelle Ordnung zu stiften und somit den medialen Schrecken einordnungsfähig zu machen, „Gewalt zu dokumentieren und zugleich hinter dem Gewand der Komposition, des künstlerischen Effekts und des Ausschnitts die Wirklichkeit des Krieges zu verbergen"[19], bleibt die Möglichkeit der „authentischen Transkription von Realität" (Gerhard Paul) bestehen. Die subtile Zweideutigkeit von Wahrheit und Fiktion, der Kampf um die Bilderhoheit sichert zugleich, dass „die authentische Spur des Realen" weiterhin durchschimmert. Bilder des Schreckens bleiben „ein Stachel im kollektiven Bewußtsein und in der kollektiven Erinnerung, die sich der vollendeten Anästhetisierung sperren. Und sie haben die Skepsis gegenüber den glatten televisuellen Bildern und Inszenierungen des Krieges gefördert."[20]
Der Schritt vom Rand der Skala der Abbildung von Gewalt hin zur Abbildung der Mechanismen der Alltagswelt erfolgt unter prinzipiell ähnlichen Bedingungen. Der „dokumentarische Stil" bei der Schilderung der Alltagswelt zeigt strukturelle Gewalt in anderer Weise: unter Bedingungen der routinierten Wahrnehmung.

Anmerkungen

1 Mark Siemons, *Jenseits des Bewußtseins*. In Kampfzeiten: Steht der Kultur eine neue Politisierung bevor? In: FAZ Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 16. 10. 2001
2 Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder.* Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn/München 2004
3 ebd., 13
4 Elisabeth Bronfen, *Die Rückeroberung der Moral,* Zürcher Tages-Anzeiger v. 11. August 2004
5 *Strangers:* The First ICP Triennial of Photography and Video, International Center of Photography, Katalog, New York 2003
6 *Cruel and Tender.* Zärtlich und grausam – Fotografie und das Wirkliche, Tate Modern, London, Museum Ludwig, Katalog, Ostfildern-Ruit 2003
7 Thomas Weski, Emma Dexter, Einleitung, in: *Cruel and Tender*, op. cit., 11
8 Elisabeth Bronfen, a.a.O.
9 Emma Dexter, *Fotografie an sich*, in: *Cruel and Tender*, op. cit., 19
10 dies., 15
11 Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder.* Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn München 2004
12 Emma Dexter, a.a.O., 17
13 Thomas Weski, *Grausam und zärtlich*, in: *Cruel and Tender*, op. cit., 27
14 Jeremy Rifkin, *Access.* Das Verschwinden des Eigentums, Frankfurt/M. 2000, 20
15 Benjamin H. D. Buchloh, Interview mit Thomas Struth, in: *Portraits – Thomas Struth* – zit. bei Emma Dexter, a.a.O.
16 Interrogative Design Group, MIT, Projekt aus einer Serie von „psychocultural prosthenic equipment designed to meet the communicative need of alienated, traumatized, and silenced residents of today's cities" – http://web.mit.edu/idg/disarmor.html
17 Thomas Weski, a.a.O., 25
18 Carol Squiers, in: *The Stranger:* „From this vantage point he strives to reintroduce all of the physical context, along with the confusion and boredom of political strive, that is excised or ignored by the media's focus on sensational incident." In: *Strangers,* a.a.O., 17
19 Hubertus von Amelunxen, *Von der Vorgeschichte des Abschieds*. Bilder zum Zustand des Kriegerischen in der Fotografie, in: Fotogeschichte 12 (1992) 32, 33 – zit. bei Gerhard Paul
20 Gerhard Paul, a.a.O., 483