

Aus:

MATILDA FELIX

Nadelstiche

Sticken in der Kunst der Gegenwart

Oktober 2010, 250 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €, ISBN 978-3-8376-1216-5

Als Medium der Kunst gewinnen Stickereien seit den 1990er Jahren zunehmend an Beliebtheit. Künstlerinnen und Künstler nutzen damit eine Praxis, die als destillierter Ausdruck von Anstand und bürgerlicher Ordnung gilt und den extravaganten Gestus eines autonomen Künstlersubjekts konterkariert. Mittels ihrer Konnotationen problematisiert die Technik Normativitätsdispositive der Kunstgeschichte und der bipolaren Geschlechterordnung. Wie die altmodische Handarbeit Kunstwerke mit Renitenz ausstattet und welche neuen Rhetoriken daraus entwickelt werden, untersucht der Band anhand der Werke von Ghada Amer, Jochen Flinzer, Annette Messenger, Francesco Vezzoli u.a.

Matilda Felix (Dr. phil.) lehrt Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der Kunstuniversität Linz und der New Design University in St. Pölten.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1216/ts1216.php

INHALT

Einleitung | 7

Dank | 21

Die Stickerin als Leitbild des bürgerlichen Interieurs | 23

Feministische UmRäumungen | 30

Ausstellen im Womanhouse | 34

Sammlungen bei Annette Messenger | 47

Zusammenfassung | 65

Konversationen. Das Come-Back historischer Stickereien | 69

Mustergültigkeiten bei Elaine Reichek | 69

Heldentaten bei Jochen Flinzer | 80

Zusammenfassung | 96

doing and undoing.

Das gestickte Kunstwerk als unglaubliche Fetischisierung | 97

Pin-up-Girls bei Ghada Amer | 97

Stars bei Francesco Vezzoli | 107

Zusammenfassung | 115

Ausschweifungen in den Raum.

Verstöße gegen die Materialgerechtigkeit | 117

Versteinerte Fäden bei Mariann Imre | 118

Gartenarbeit bei Barbara Nemitz | 127

Zusammenfassung | 136

Mediale Interferenzen | 139

Fotografisches Gedächtnis bei Marion Strunk | 139

Melodramen-on-Demand bei Francesco Vezzoli | 153

Diskrete Codes bei Delaware | 182

Zusammenfassung | 205

Schlussfolgerungen | 207

Literatur | 215

Abbildungsnachweis | 245

EINLEITUNG

Sticken ist eine zweideutige Angelegenheit: recto eine reputierliche Handarbeit, geeignet ein traditionelles Weiblichkeitsideal der bürgerlichen Gesellschaft zu repräsentieren, verso eine provozierende Arbeitsweise im zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb. Diese zwei Seiten erscheinen zunächst unvereinbar. Wer in Stickereien ausschließlich eine altmodische Handarbeit erkennt, wird Schwierigkeiten haben, sie im aktuellen Kunstbetrieb zu verorten, wo sie sich seit den 1990er Jahren einer auffälligen Beliebtheit erfreuen. Das verstärkte Auftreten textiler Medien bei Ausstellungen und auf dem Kunstmarkt lässt die Frage aufkommen, worauf sich dieses neuerliche Interesse gründet und was eigentlich den vorangegangenen Ausschluss von Stickereien verursachte. Und hier verschränken sich die reputierlichen, mitunter subversiven oder glamourösen Aspekte der Sticotechnik, denn ihr Potential als künstlerische Praxis der Gegenwart entfaltet sich auf Grund ihrer Genealogie. Seit der Aufklärung verkörpern Stickereien einen destillierten Ausdruck von Anstand und Ordnung, der sie als künstlerisches Medium diskreditierte und aus dem Kunstbetrieb verdrängte. Inzwischen verleiht gerade dieses gut-bürgerliche Image der Handarbeit eine Note der Renitenz, die sie für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler interessant werden lässt.

Die Re-Integration der Sticotechnik im künstlerischen Feld verläuft nicht immer reibungslos. Verunsicherungen, wie mit der neuerlichen Präsenz umzugehen ist, spiegeln sich vor allem in der Kunstkritik, aus deren Lektüre ein kontroverses Bild von Stickereien entsteht. So oszilliert die Nadelarbeit für den Kritiker Peter Guth »zwischen Hausfraulichkeit und Startum, Handwerk und künstlerischem Wunder«.¹ Cornelia Gockel konstatiert im *Kunstforum*: »Sticken gilt in unserer Gesellschaft als stupide Freizeitbeschäftigung, die dem weiblichen Dekorationsbedürfnis Rechnung trägt«².

1 Guth, Peter, Meister der salonfähigen Oberfläche, in: *Leipziger Volkszeitung*, 28.06.2002

2 Gockel, Cornelia, Jochen Flinzer, in: *Kunstforum International*, Bd. 149, Jan.-März 2000, S. 252-259, hier S. 253

Dagegen bescheinigt Bettina Musall Stickereien – dieser »perversesten, bürgerlichsten Provokation«³ – einen glamourösen Charakter. Dirk von Lowtzow wiederum beschreibt Techniken wie Sticken und Stricken in *Texte zur Kunst* als »klischeehaft den adligen Damen im jane-austenesischen Landhausidyll zugeschriebene Freizeitbeschäftigungen.«⁴ Bei Kathrin Luz sind sie Ausdruck einer »neuen Woll-Lust«,⁵ während Lisa Graziose Corrin sie in politischer Hinsicht als radikale Erscheinung interpretiert.⁶ Hervorgerufen werden diese schizophrenden Beschreibungen durch zwei konkurrierende Vorstellungsbilder. Die Pose der introvertierten Stickerin scheint unvereinbar mit dem extravaganen Entwurf eines als autonom verstandenen Künstlersubjekts, die repetitive, langsame und detailgenaue Arbeitsweise schwer vereinbar mit einem expressiven Arbeitsduktus und gängigen Avantgarde-Rhetoriken. Rezipierenden, die an beiden ›Images‹ zweifeln, eröffnet sich der subversive Spielraum der Sticktechnik. Mit ihrem zwiespältigen Auftreten sind Stickereien als Kunstform der Gegenwart in der Lage, Normativitätsdispositive in Frage zu stellen. Das betrifft die Kategorisierungen der Kunstgeschichte ebenso wie die bipolare Geschlechterordnung der bürgerlichen Gesellschaft.

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist der Einsatz der Sticktechnik in der Gegenwartskunst und ihr Anteil an der Bedeutungskonstituierung der Werke. Deutlicher als andere künstlerische Ausdrucksweisen führt diese Technik vor Augen, dass Arbeitsprozesse und Materialien nicht neutral betrachtet werden können.⁷ Sie ermöglichen und begrenzen die Realisierung eines Werks und beeinflussen durch ihre spezifischen Genealogien die Bildformulierungen auf inhaltlicher Ebene. Die Sticktechnik hinterfragt eine Reihe von konventionellen Übereinkünften, die üblicherweise präskriptiv im Verborgenen bleiben. Sticken

3 Musall, Bettina, Der Kaiser und ich. Glamour im Kreuzstich, in: *Der KultursPIEGEL*, Nr. 3, Feb. 2006, 22-27, hier S. 23

4 Lowtzow, Dirk von, Adel verpflichtet, in: *Texte zur Kunst*, 10. Jg., H. 38, Juni 2000, S. 166-170, hier S. 170

5 Luz, Kathrin, Woll-Lust, in: *frame. the state of the art*, Nr. 7, Mai-Juni 2001, S. 68-73, hier S. 68

6 Vgl. Corrin, Lisa Graziose, Hanging by a thread, in: *Loose Threads* (Ausst.-Kat.), Serpentine Gallery, London 1998, S. 8-41, hier S. 8

7 Vgl. Haus, Andreas, Franck Hofmann und Änne Söll (Hg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000. Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001. Volkmann, Amrei, Friedrich Weltzien (Hg.), *Modelle künstlerischer Produktivität*, Berlin 2003

gilt als altmodische Handarbeit, die von Frauen unentgeltlich ausgeführt wird und der häuslichen Dekoration dient. Das Bild der nadelarbeitenden Frau suggeriert eine häusliche Idylle, in der sich die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in allgemeinem Wohlgefallen realisierte.⁸ Der Arbeitsplatz, der Frauen »in der physischen und geistigen Ordnung«⁹ der bürgerlichen Gesellschaft zugewiesen wurde, war neben dem Herd und der Wiege vor allem der Nähtisch. Auf zahlreichen Familienporträts wurden textile Handarbeiten zur Standardrequisite, um die ordnungsgemäße Erziehung und Beschäftigung von Mädchen und die vorbildliche Haushaltsführung der Frauen zu demonstrieren.¹⁰ Obwohl handgefertigte Textilien mit der Industrialisierung im reproduktiven Alltag rapide an Bedeutung verloren, erwies sich ihr Image als krisenresistent. Bereits in dieser nachhaltigen Wirksamkeit lässt sich die Wichtigkeit textiler Handarbeiten für die symbolische Repräsentanz der bürgerlichen Ordnung ermessen. Sie können als ein Leitbild des ›kollektiven Imaginären‹ betrachtet werden, das auch jenseits reproduktiver Notwendigkeiten bis in die Gegenwart hinein funktioniert.¹¹ Der Dreiklang Nadelarbeit, ›Weiblichkeit‹ und Heim, ergänzt durch den pejorativen Unterton, das ganze als »naiven Hausfleiß«¹² abzutun, ist stets virulent, wo textile Praktiken im Kunstbetrieb auftauchen.

Dieses eigenwillige Label führt in der Kunstkritik dazu, dass Kommentare und Interpretationsversuche häufig mit einem imaginären ›Trotzdem‹ einsetzen, da sie sich offenbar verpflichtet fühlen, den künstlerischen Ausdruck vor den traditionellen Konnotationen zu schützen.

8 Vgl. Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine* [1984], New York 2003

9 Rousseau, Jean-Jacques, *Emile oder Über die Erziehung* [1762], Stuttgart 2001, S. 719

10 Vgl. *Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier* (Ausst.-Kat.), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1995-96, S. 151-163. Sirna, Gail Carolyn, *Frauen, die nie den Faden verlieren. Handarbeitende Frauen in der Malerei von Vermeer bis Dalí*, München 2007

11 Diesen Begriff benutzt Christina von Braun, um geschlechtlich codierte Wunschbilder einer Gesellschaft zu umschreiben. Braun, Christina von, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich 2001, S. 255-289. Vgl. hier das Kapitel *Die Stickerin als Leitbild des bürgerlichen Interieurs*

12 Müller-Christensen, Sigrid und Marie Schuette, *Das Stickereiwerk*, Tübingen 1963, S. 7

Dagegen ist es Anliegen dieser Untersuchung, diejenigen Anteile zu fokussieren, die das wirkungsmächtige Image mit sich bringt. Mit anderen Worten: Wegen ihrer traditionellen Konnotationen ist diese Technik prädestiniert, in künstlerischer Bearbeitung vielschichtige Argumentationen zu ermöglichen. Zweifellos konnte sich die Integration der Sticktechnik in den Ausstellungsbetrieb nur in der Nachfolge eines weitgehenden Funktionsverlustes textiler Handarbeiten als Bestandteil ›weiblicher‹ Repräsentationsstereotype vollziehen. Ernstgemeinte Porträts stickender Frauen haben doch merklich abgenommen. Dennoch folgt die bürgerliche Geschlechtermatrix der Sticktechnik in die Ausstellungsräume, wo sie in ungewohnten Kombinationen und vielfältigen Bearbeitungen psychosoziale Fragestellungen formuliert.

Es ist wenig überraschend, dass die Kunstgeschichte, die sich zeitgleich zu der Hochphase dieses bürgerlichen Leitbilds im 19. Jahrhundert profilierte und schließlich akademisierte, textile Kunst weitgehend marginalisierte.¹³ Die Disziplin konzentrierte sich in ihren Anfängen vor allem auf die Kanonisierung individueller Einzelleistungen vermeintlicher Genies und die Konstruktion chronologischer Stilabfolgen. Entstehungszusammenhänge und Wirkungsweisen von Kunstwerken wurden unabhängig von sozialpolitischen Bedingungen reflektiert.¹⁴ Da textile Arbeitsweisen vor allem im 19. Jahrhundert nicht losgelöst von ihrer gesellschaftlichen Funktionalisierung betrachtet werden konnten, diskreditierten sie sich für die Aufnahme in den kunsthistorischen Kanon. In einigen künstlerischen Bewegungen – wie dem Arts & Crafts-Movement, der russischen Avantgarde oder dem Bauhaus – waren Textilien fester Bestandteil der künstlerischen Produktion. Allerdings nahmen sie gegenüber anderen Arbeitsweisen stets einen Satellitenstatus ein, was

13 Vgl. Tammen, Silke, ›Seelenkomplexe‹ und ›Ekeltechniken‹ – von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der ›Handarbeit‹, in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Anja Zimmermann (Hg.), Berlin 2006, S. 215-239

14 Vgl. Salomon, Nanette, Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, H. 4, Jg. 21, 1993, S. 27-49. Zur feministischen Kritik am kunsthistorischen Kanon, vgl. jüngst das Schwerpunktheft: *Kanones?, FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, H. 48, Dez. 2009. V.a. die Beiträge: Paul, Barbara, Nach dem Kanon ist vor dem Kanon? Aktuelle queer-feministische Debatten in Kunst und Wissenschaft, S. 14-25, Zimmermann, Anja, ›Kunst von Frauen‹. Zur Geschichte einer Forschungsfrage, S. 26-36

eine weitgehende Nichtbeachtung im zeitnahen theoretischen Diskurs zur Folge hatte.¹⁵ Vereinzelt kunsthistorische Untersuchungen zu textilen Erzeugnissen widmeten sich zumeist prominenten Einzelstücken, die dann unabhängig von ihrer Herstellungsweise betrachtet wurden. In den Überblicksdarstellungen textiler Praktiken lag der Fokus häufig auf der technischen Ausführung historischer Textilien, wobei die Zielrichtung verfolgt wurde, spezifische Ikonografien und Stile zu differenzieren.¹⁶ So war beispielsweise Sigrid Müller-Christensen in den 1960er Jahren der Ansicht:

»(...) eine Geschichte der Technik der Stickerei [würde] zugleich auch zu einer Kunstgeschichte der Stickerei werden, da es immer ganz bestimmte Stickarten gewesen sind, die sich zum Ausdruck dessen, was eine Zeit in ihrem Stil wollte, angeboten haben.«¹⁷

Auch bei diesen Versuchen, textile Arbeitsweisen in die Diskursordnung der Kunstgeschichte einzupassen, blieb ihre gesellschaftliche Funktionalisierung ausgeblendet, worin ein Grund für die fortgesetzte Randstellung lag.

-
- 15 Vgl. Wortmann-Weltge, Sigrid, *Bauhaus-Textilien. Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt*, Schaffhausen 1993. Callen, Anthea, Sexual Division of Labour in the Arts and Crafts Movement, in: *A View From the Interior. Women & Design*, Judy Attfield und Pat Kirkham (Hg.), London 1995, S. 151-164. Bischoff, Cordula und Christina Threuter (Hg.), *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg 1999. Baumhoff, Anja, *The gendered world of the Bauhaus. The politics of power at the Weimar Republic's premier art institute. 1919-1932*, Frankfurt a.M./ u.a. 2001. Baumhoff, Anja, ›...und sind doch alle auf das Bauhaus hin entworfen‹. Strategien im Umgang mit geschlechtsspezifisch geprägten Mustern in Kunst und Handwerk am Bauhaus Weimar, in: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, Jennifer John und Sigrid Schade (Hg.), Bielefeld 2008, S. 63-80. Smith, Tai, Anonymous textiles, patented domains. The Invention (and death) of an author, in: *Art Journal*, H. 2, Jg. 67, Sommer 2008, S. 54-73
- 16 Vgl. Schuette, Marie, *Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters*, Leipzig 1927
- 17 Müller-Christensen/Schütte 1963, S. 8f. Diese Haltung wird auch in aktuelleren Publikationen vertreten. Vgl. Wilckens, Leonie von, *Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500*, München 1991. Dies., *Geschichte der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart*, München 1997, S. 13-17 und 234-237

Voraussetzung für eine kritische Auseinandersetzung mit Textilien war die Etablierung des Geschlechts als kulturwissenschaftliche Analysekategorie. Dieses Instrumentarium zur Thematisierung und Dekonstruktion geschlechtsspezifischer Festschreibungen wurde von feministischen Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen seit den 1970er Jahre bereitgestellt.¹⁸ Damit geriet das Häusliche respektive das Private in den Fokus der Auseinandersetzung. Hinterfragt wurden die fachspezifischen Ein- und Ausschlusskriterien, die sich aufgrund der bürgerlichen Geschlechterordnung etablieren konnten, die Bedingungen der Produktion und der Funktion von Kunstwerken sowie die Konstituierung eines vermeintlich autonomen Künstlerimages.

Mit zunehmender Institutionalisierung der Geschlechterkategorie seit den 1980er Jahren stieg das kunstwissenschaftliche Interesse an historischen Textilien, wobei nun ihre Entstehungsbedingungen und Repräsentationsaufgaben zentral behandelt wurden. Eine für die Sticktechnik zentrale Publikation legte Rozsika Parker mit der 1984 erstmalig und inzwischen in sechster Auflage erschienenen Monographie *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine* vor.¹⁹ Im Zentrum ihrer Fragestellung steht der Anteil der Geschlechter an der Produktion gestickter Arbeiten, ihr künstlerischer Status sowie ihr Aussagepotential in Bezug auf gesellschaftliche Repräsentation der Auftraggeberinnen und Auftraggeber. Während sie ihre Untersuchung örtlich auf Großbritannien beschränkte, lieferte sie zeitlich eine kursorische Betrachtung, die im Mittelalter einsetzt und bis in die Gegenwart reicht. Gegenstand der Analyse waren neben gestickten Kunstwerken auch bestickte Produkte der Alltagskultur und zahlreiche literarische, visuelle und wissenschaftstheoretische Darstellungen textiler Handarbeiten. Das Ergebnis dieser Vorgehensweise ist ein quellenreiches Panorama, in dem die historisch wechselnden Bedingungen und Bedeutungen von Stickereien nachvollziehbar werden. Allerdings litt bei diesem zeitlich weit gespannten Untersuchungsrahmen vor allem die Erörterung der Gegenwartskunst,

18 Vgl. zur Sticktechnik: Lippard, Lucy R., *Creatio es nihilo – Bausteine für eine Definition weiblicher ›Hobbykunst‹* [1978], in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Anja Zimmermann (Hg.), Berlin 2006, S. 241-251. Broude, Norma, Miriam Schapiro and ›Femmage‹. Reflections on the conflict between decoration and abstraction in twentieth-Century Art, in: *Feminism and art history. Questioning the litany*, Norma Broude und Mary D. Garrard (Hg.), New York 1982, S 314-328

19 Vgl. Parker 1984

die eher als abschließender Ausblick angefügt wurde. Diese Lücke lässt sich auch noch für das folgende Jahrzehnt konstatieren. Eine beachtliche Anzahl von Publikationen der 1990er Jahre widmen sich historischen Textilien,²⁰ während die Gegenwartskunst erst um die Jahrtausendwende verstärkt Beachtung findet. Hier ist zunächst (und wiederholt) die hierarchische Differenzierung von Kunst und Kunsthandwerk, art & craft, problematisiert worden, wobei sich sowohl Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verschiedener Disziplinen als auch Künstlerinnen und Künstler unterschiedlicher Kunst- und Designbereiche um einen pluralistisch geführten Diskurs bemühen.²¹ Einen Schwerpunkt in der Beschäftigung mit Textilien bilden kulturwissenschaftliche Publikationen, die Handarbeiten als Gedächtnis- und Erinnerungspraktiken vorstellen. Ihr prozessualer, auf Wiederholung basierender Charakter, die Allgegenwart von Textilien im alltäglichen Lebensumfeld wurden mit kulturellen,

20 Vgl. Kramer-Egghardt, Barbara, *Frauen und Tapisserien. Ihr Anteil am Produktionsprozess von Wandbehängen*, in: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk und Gabriele Werner (Hg.), Berlin 1989, S. 231-241. Brassat, Wolfgang, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992. Franke, Birgit, *Assuerus und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450 bis 1530)*, Berlin 1998. Nierhaus, Irene, *ARCH⁶. Raum. Geschlecht. Architektur*, Wien 1999. Signori, Gabriela (Hg.), *Lesen, Schreiben, Sticken und Erinnern. Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte mittelalterlicher Frauenklöster*, Bielefeld 2000. Bischoff, Cordula, ›...mit eigener hoher Hand genähet...‹ zur Funktion textiler Handarbeiten von Fürstinnen im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit*, Festschrift für Ellen Spickernagel, Christiane Keim (Hg.), Herbolzheim 2001, S. 37-51. Carroll, Jane R. und Alison G. Stewart (Hg.), *Saints, Sinners and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, Adlershot 2003. Krause, Katharina, *Material, Farbe, Bildprogramm der Fastentücher. Verhüllung in Kirchenräumen des Hoch- und Spätmittelalters*, in: *Das Goldene Wunder in der Dortmunder Petrikerkirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter*, Thomas Lentjes, Heike Schlie und Barbara Welzel (Hg.), Gütersloh 2003, S. 161-181. Zur weiterführenden Auswertung der historischen Textilforschung vgl. bibliografische Angaben bei Tammen 2006, S. 223, Fn. 59-63

21 Vgl. Rowley, Sue (Hg.), *Craft and contemporary theory*, St Leonards 1997. John, Jennifer, Sigrid Schade (Hg.), *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, Bielefeld 2008

nationalen und auch individuellen Ritualen der Identitätskonstruktion in Verbindung gebracht.²² Dabei werden textile Kunstwerke häufig beispielhaft angeführt, ohne sie einer eingehenden Bildanalyse zu unterziehen. Dies betrifft auch neuere kunsthistorische Überblicksaufsätze, die sich in erster Linie darauf konzentrieren, das breite Auftreten textiler Arbeitsweisen in der Kunst vorzustellen und Traditionslinien vorzuschlagen.²³

Darüber hinaus findet die Reflexion textiler Arbeitsweisen im aktuellen Kunstbetrieb vor allem in Ausstellungskatalogen und -rezensionen statt. Auch hier ging in den 1980er Jahren eine impulsgebende Wirkung von Rozsika Parkers Untersuchung aus, der 1988 unter dem übergeordneten Titel *The subversive stitch* zwei Ausstellungen folgten. *Embroidery in women's lives 1300-1900*²⁴ thematisierte Stickereien in historischer Perspektive, während *Women and textiles today*²⁵ über Rozsika Parkers Untersuchungsrahmen hinausgehend den Schwerpunkt auf zeitgenössische künstlerische Positionen legte. Pennina Barnett, die die aktuelle Sektion zusammen mit Bev Bytheway kuratierte, bedauerte fünf Jahre später, dass diese beiden Ausstellungen einen überraschenden Endpunkt in der Diskussion markierten.

-
- 22 Rowley, Sue (Hg.), *Reinventing textiles. Tradition and innovation* [1999], Bd. 1, Bristol 2004. Nixdorff, Heide (Hg.), *Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung*, Berlin 1999. Jefferies, Janis (Hg.), *Reinventing textiles. Gender and identity*, Bd. 2, Winchester 2001. Bachmann, Ingrid, Ruth Scheuing (Hg.), *Material matters. The Art and Culture of Contemporary Textiles*, Toronto 2002. Collett, Anne, Paul Sharrad (Hg.), *Reinventing textiles. Post-colonialism and creativity*, Bd. 3, Bristol 2004
- 23 Vgl. Jefferies, Janis, *Textiles*, in: *feminist visual culture*, Fiona Carson und Claire Pajaczkowska (Hg.), New York 2001, S. 189-205. Tammen 2006. Kuni, Verena, ›Not your granny's craft? Neue Maschen, alte Muster. Ästhetiken und Politiken von Nadelarbeit zwischen Neokonservatismus, ›New Craftivism‹ und Kunst, in: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, Jennifer John und Sigrid Schade (Hg.), Bielefeld 2008, S. 169-191. Gaugele, Elke und Verena Kuni, *Embrace Domesticity – Freundschaft schließen mit der Häuslichkeit?*, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, H. 46, Dez. 2008, S. 70-78
- 24 Vgl. *The subversive stitch. Embroidery in women's lives 1300-1900* (Ausst.-Kat.), Whitworth Art Gallery, Manchester 1988
- 25 Vgl. *The subversive stitch. Women and textiles today* (Ausst.-Kat.), Cornerhouse, Manchester/ Watermans Art Centre, Brentford/ Cooper Art Gallery, Barnsley/ City Museum and Art Gallery, Plymouth/ Wolverhampton Art Gallery 1988-89

»At the time [1988/89] they attracted a good deal of interest. Since then few galleries have explored the issue further. Were these concerns particular to a generation of feminists? Or is there, perhaps, a final irony: that it is in the nature of such ›blockbuster‹ exhibitions to close debates, rather than to open them – because mainstream institutions assume that these issues have now, once and for all, been addressed?«²⁶

Dass ihr pessimistisches Resümee verfrüht erfolgte, zeigt die seit den 1990er Jahren kontinuierlich zunehmende Anzahl von Ausstellungen, die sich textilen Medien widmen.

Die zwei zentralen Fragestellungen jeder Ausstellung kreisen um den Status des textilen Materials und der textilen Arbeitsweisen im Kunstbetrieb einerseits und ihre geschlechtsspezifische Vergangenheit andererseits. Dabei werden durchaus unterschiedliche Argumentationsweisen herausgebildet, um textile Materialien im Kunstkontext zu nobilitieren. Vor allem in den USA und in Großbritannien wird in Ausstellungen textiler Medien immer wieder ihr Status verhandelt, indem die Unterscheidung Kunst versus Kunsthandwerk, art & craft, problematisiert wird.²⁷ Dies fällt vor allem in Abgrenzung zu Ausstellungsprojekten des europäischen Festlands auf, wo dieses Thema einem Meidungsgebot zu unterliegen scheint. Textile Kunstwerke werden hier losgelöst von jeder kunsthandwerklichen Tradition präsentiert. Auch die Frage nach dem Aussagepotential textiler Arbeitsweisen im Hinblick auf

26 Barnett, Pennina, Afterthoughts on curating ›The subversive stitch‹, in: *New feminist art criticism. Critical strategies*, Katy Deepwell (Hg.), Manchester 1995, S. 76-86, hier S. 76

27 Vgl. *Out of the Frame. Historical and Contemporary Embroidery* (Ausst.-Kat.), Crafts Council Gallery, London/ Wakefield Art Gallery, West Yorks/ Herbert Gallery and Museum, Coventry/ Aberystwyth Art Centre, Aberystwyth 1992-93. *Interlacings. The craft of contemporary art* (Ausst.-Kat.), Whitney Museum of American Art, New York 1998. *Loose Threads* (Ausst.-Kat.), Serpentine Gallery, London 1998. *Uncommon Threads. Contemporary Artists and Clothing* (Ausst.-Kat.), Museum of Art, Ithaca 2001. *Radical Lace & Subversive Knitting* (Ausst.-Kat.), Museum of Arts & Design, New York 2007. *Wild Styles: Hot Craft. Cutting Edge Contemporary Craft*, Sesam Gallery, London 2007. Zwei Ausstellungsbeispiele aus dem deutschsprachigen Raum: *Objekttextilbild. Kunst mit Textil* (Ausst.-Kat.), Landesgalerie, Linz 1994-95. *Kunst Stoff. Wesshalb die textilen Künste vorauszuschicken sind. Gottfried Semper* (Ausst.-Begleith.), Galerie Nächst St. Stephan, Wien 2004

Geschlechterkonstruktionen wird im englischsprachigen Raum offensiv formuliert, wobei die Bezugnahme auf feministische Arbeiten der 1970er Jahre in den Katalogtexten teilweise auch durch Abgrenzung erfolgt.²⁸ Dagegen zeichnen sich die Präsentationen auf dem europäischen Festland dadurch aus, das traditionelle Image lediglich der Vollständigkeit halber zu tangieren, dieses Thema dann zügig zu verlassen und stattdessen an vereinzelt kanonisierte ›Vorbilder‹ in der Kunstgeschichte zu erinnern. Vor allem aber lässt sich eine Tendenz erkennen, das Auftauchen textiler Techniken als geschichtslosen und innovativen Trend der Gegenwartskunst zu behandeln.²⁹ Die hier zunehmenden nebulösen Formulierungen im Zusammenhang mit der geschlechtsspezifischen Vergangenheit textiler Arbeitsweisen werden von der Suche nach anderen Traditionen begleitet. Dazu dient beispielsweise der Verweis auf mythologische Figuren. Hier treten Ariadne,³⁰ Athena und Arachne,³¹

-
- 28 *Guys Who Sew* (Ausst.-Begleith.), University Art Museum, Santa Barbara 1994. *Conceptual Textiles. Material Meanings* (Ausst.-Kat.), John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan 1995-96. *A Labor of Love* (Ausst.-Kat.), The New Museum of Contemporary Art, New York 1996. *Thread of vision. Toward a new feminine poetics* (Ausst.-Kat.), Cleveland Center for Contemporary Art 2001. *Boys Who Sew* (Ausst.-Kat.), Crafts Council, London/ Aberystwyth Arts Centre, Wales/ MAC, Birmingham/ Wolsey Art Gallery, Ipswich/ Art Gallery, Huddersfield 2004-05. *Gender stitchery*, Art Gallery Carleton College, Northfield 2007
- 29 *Thread* (Ausst.-Kat.), Cristineros Gallery, New York 1997. *Hand-Arbeit* (Ausst.-Kat.), Haus der Kunst, München 2000-01. *art through the eye of the needle* (Ausst.-Kat.), henie onstad kunstsenter, Oslo 2001. *nahtlos. Mit Nadel und Faden zur Kunst* (Ausst.-Begleith.), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2001. *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea* (Ausst.-Kat.), Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 2003. *flexible 4 identities* (Ausst.-Kat.), The Whitworth Art Gallery, Manchester/ Nederlands Textielmuseum, Tilburg/ Kunsthalle Brandts Klædefabrik, Odense/ Landesgalerie, Linz/ Rheinisches Industriemuseum/ Euskirchen 2003-05. *Thread – International group exhibition* (Ausst.-Begleith.), Koroška Gallery of Fine Arts, Slovenj Gradec 2007
- 30 Vgl. Inboden, Gudrun, Interpretieren ist wichtig, in: *Rosemarie Trockel Werkgruppen 1986-1998* (Ausst.-Kat.), Staatsgalerie, Stuttgart/ M.A.C., Marseille 1998, S. 9-16, hier S. 10f
- 31 Vgl. Maharaj, Sarat, Arachne's Genre. Towards inter-cultural studies in textiles, in: *Journal of Design History*, 1991, Jg. 4, Nr. 2, S. 75-96

die drei Parzen³², Penelope³³ oder auch Herakles³⁴ auf, um das kulturelle Gewicht von Textilien zu belegen. Selten ergeben sich diese Bezüge zwingend aus den besprochenen Kunstwerken oder können ihr Verständnis befördern.

Im Unterschied zu diesen Herangehensweisen ist es mein Anliegen, das Aussagepotential der Technik ausgehend von konkreten Kunstwerken zu exemplifizieren, die in typologischen Gruppierungen vorgestellt und analysiert werden. Ich konzentriere mich in meiner Auswahl überwiegend auf Werke, die sich durch eine Auseinandersetzung mit den traditionellen Konnotationen auszeichnen, ohne diese affirmativ zu wiederholen. Damit stehen Arbeiten im Vordergrund, die die Konventionen der Geschlechterordnung ebenso berücksichtigen wie die Kategorien der Kunstgeschichte. Während Letztere durch den konsequenten Einsatz der pejorativ besetzten Arbeitsweise herausgefordert werden, entwickelt sich im Bereich der Geschlechterordnung durch die ›vorlagengetreue‹ Imitation des traditionellen Image ein subversives Potential. In beiden Fällen werden die oft zur Unlesbarkeit geronnenen Übereinkünfte durch kritische Reproduktionen zur Disposition gestellt.

Bei der Untersuchung des Argumentationspotentials geht es mir nicht um die definitorische Festschreibung der Sticktechnik. Vielmehr steht die Variationsbreite der Arbeitsweise im Zentrum, wie sie sich im gegenwärtigen Mainstream-Kunstbetrieb darstellt. Dass die Semantik von Stickereien historisch kulturellen Wandlungen unterliegt, dürfte unbestritten sein.³⁵ Es ist darüber hinaus wichtig zu betonen, dass diese Semantik auch in zeitgenössischen Positionen variiert und aktuelle Ansätze und ihre Diskursivierung zukünftige Verschiebungen initiieren.³⁶

32 Vgl. Bianchi, Paolo, Katze Tiger Schmetterling, in: *Wolle 2. embroidered images*, Marion Strunk (Hg.), Zürich 1999, S. 49-54, hier S. 54

33 Scheuing, Ruth, The Unravelling of History. Penelope and Other Stories, in: *Material matters. The art and culture of contemporary textiles*, Ingrid Bachmann und Ruth Scheuing (Hg.), Toronto 2002, S. 201-213

34 Vgl. Bianchi, Paolo, Das Selbst als (roter) Faden, in: *Kunstforum International*, Bd. 181, Juli-Sept. 2006, S. 138-147, hier S. 138

35 Ich folge hier der Begrifflichkeit Monika Wagners, die von einer »Semantik des Materials« spricht, die im Wesentlichen aus der alltäglichen Verwendung jenseits des Kunstbetriebs resultiert und historischen Wandlungsprozessen unterliegt. Vgl. Wagner, Monika, Material, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Karlheinz Barck (Hg.), Bd. 3, Stuttgart/ Weimar 2001, S. 866-882, hier S. 868

36 Hier ist vor allem auf eine enorme Beliebtheit textiler Handarbeiten im

Die kunstbetriebliche Anerkennung der Sticktechnik vollzieht sich unter den Bedingungen der Koexistenz von Prozessen der Resignifizierung einerseits und der andauernden Verbindung mit einem antiquierten Weiblichkeitsideal andererseits. Da sich die spezifische Semantik der Technik nach wie vor aus ihrer Funktionalisierung innerhalb des bürgerlichen Geschlechterverhältnisses ableitet, widme ich mich zunächst der Bedeutung von Stickereien in der Mädchenerziehung des 19. Jahrhunderts. Es ist bemerkenswert, wie multifunktional diese Arbeitsweise hier eingesetzt wurde. Stickereien dienten nicht nur zur Vermittlung von handwerklichem Geschick und ästhetischer Grundbildung. Anhand der Nadelarbeit wurden Mädchen zugleich im Rechnen, Lesen und Schreiben unterrichtet. Außerdem versprach die disziplinierende Arbeit auch die gewünschte moralische Entwicklung zu befördern, indem die Mädchen zu Sauberkeit, Fürsorglichkeit, sittsamer Körperhaltung und ruhiger Zurückgezogenheit angeregt wurden.

Der Weg von diesem bürgerlichen Leitbild zum Kunstbetrieb der Gegenwart führt über feministische Auseinandersetzungen der frühen 1970er Jahre. Denn die Voraussetzung für die aktuelle Integration der Sticktechnik ist die Analyse ihrer traditionellen Konnotationen. Strategien der künstlerischen Dekonstruktion geschlechtsspezifischer Konventionen

Zusammenhang mit diversen DIY-Initiativen hinzuweisen, die oftmals gut im Internet vertreten sind, damit eine breite Wirksamkeit entwickeln und so wesentlich zur ›Imagebildung‹ beitragen. In diesen ›Handarbeits-Zirkeln‹ werden Informationen und Anleitungen – zum Teil angereichert mit sozialkritischen Perspektiven – ausgetauscht. Vgl. u.a. URL: <http://stitchnbitch.org/>, 18.04.2010. <http://www.craftivism.com/>, 18.04.2010. Greer, Betsy, *Knitting for Good! A guide to creating personal, social, and political change, stitch by stitch*, Boston 2008. Darüber hinaus findet ein breiter Informations-transfer statt, der auch Ausstellungen, Pressestimmen etc. umfasst. Vgl. URL: <http://www.getcrafty.com/>, 18.04.2010. Vor allem aber bietet das Internet subversiv-künstlerischen Interventionen eine Präsentationsplattform, die das große Interesse am textilen Material gerade bei Studierenden und jungen AbsolventInnen von Kunstuniversitäten demonstrieren. Vgl. Wir sticken Fakten, in: *diestandard*, 21.08.2006, URL: <http://diestandard.at/2556134>, 18.04.2010. *Craftivism. Reclaiming craft & creating community* (Ausst.-Kat.), Lawton Gallery, Green Bay 2008. *Aufstand der textilen Zeichen. Ein künstlerisch-subversives Experiment mit Netzwerkcharakter*, Die Färberei Galerie, München 2009, URL: <http://zeichenaufstand.wordpress.com/>, 18.04.2010. Weitere Beispiele finden sich bei Verena Kuni, vgl. Kuni 2008.

lassen sich exemplarisch am Ausstellungsprojekt *Womanhouse*, das 1971-1972 in Los Angeles realisiert wurde, sowie an der Einzelarbeit *Ma collection de proverbes* der französischen Künstlerin Annette Messager vorstellen. Meine Wahl fiel auf diese Positionen, da sich an ihnen die Thematisierung als ›weiblich‹ geltender Arbeitsweisen – und dies betrifft nicht nur die Sticktechnik – im Kunstbetrieb besonders anschaulich aufzeigen lässt. Sowohl das Ausstellungsprojekt *Womanhouse* als auch Annette Messager inszenieren den privaten Wohnraum als Produktions- und Präsentationsort von Kunst, wodurch der traditionelle Wirkungsort von Textilien zum Schauplatz künstlerischer Interventionen wird.

Bezüge auf die Vergangenheit der Sticktechnik fallen in der Gegenwartskunst unterschiedlich aus, im Kapitel *Konversationen. Das Come-Back historischer Stickereien* untersuche ich zwei Varianten. Elaine Reichek recurriert mit adaptierten Mustertüchern sowohl auf historische Sampler als auch auf feministische Traditionslinien, indem sie Sprüche der Künstlerinnen Jenny Holzer und Barbara Kruger integriert. Bei dieser Wiederauflage der historischen Übungs- und Repräsentationstücher entsteht quasi ein Palimpsest, auf dem Traditionelles von zeitgenössischen Fragmenten ergänzt und überschrieben wird. Während dieses Vorgehen eine sehr wörtliche Auseinandersetzung mit Stickereitraditionen darstellt, ist die Bezugnahme bei der folgenden Arbeit von Jochen Flinzer abstrakter. Im Dialog mit dem Teppich von Bayeux realisierte er den *Teppich von Atlanta*. Allerdings ersetzt Jochen Flinzer die kriegerische Erzählung durch einen Text, der auf einem Fernsehkommentar zum Zehnkampf bei den Olympischen Spielen 1996 basiert. Mit der Anlehnung an den mittelalterlichen Wandbehang verweist er auf einen Meilenstein der Stickereigeschichte und seine Rezeption innerhalb der Kunstgeschichtsforschung, die von geschlechtsspezifischen Rollenzuweisungen des 19. Jahrhunderts geprägt ist. In der Verschränkung der beiden ›Teppiche‹ gelingt es Jochen Flinzer, Überlegungen zu Vermittlungsmedien anzustoßen und die aneignende Rezeption der geschlechtlich strukturierten Darstellungskonventionen ins Bild setzen.

Ein gestickter Farbeinsatz ist nicht nur eine formale Variation der Bildgenerierung. Aus der im Arbeitsprozess notwendigen körperlichen und zeitlichen Zuwendung resultiert ein Effekt der Verdichtung oder Intensivierung, der zu einer bedeutungsvollen Aufladung der Motive führt. Zur Konkretisierung dieser Wirkungsweise ziehe ich den Fetisch-Begriff heran, der eine vergleichbare Zuwendung umschreibt. Inwiefern und zu welchem Nutzen das Sticken als fetischisierende Arbeitsweise verstanden werden kann, wird anhand von Ghada Amers und Francesco Vezzolis Arbeiten

unter der Überschrift *doing and undoing* analysiert. Bei ihren großflächigen Stickereien dienen Ghada Amer Fotografien aus Pornomagazinen als Vorlagen. Dabei vervielfältigt und fragmentiert sie die weiblichen Figuren teilweise bis zur Abstraktion. Parzellierung, Wiederholung und Ritualisierung sind Prozesse, die Sticktechnik und Fetischisierung gemeinsam haben und denen sich auch Francesco Vezzoli in seiner Huldigung der Opernsängerin Maria Callas bedient. Mit den 63 partiell bestickten Porträts der Diva inszeniert sich der Künstler als Fan. Die Sticktechnik übersetzt die Verehrung und den Versuch der Annäherung. Dass jedoch die zur Fetischisierung notwendigen Wiederholungen durch zahllose Vervielfältigungen auch die Unglaubwürdigkeit ihres ›Originals‹ vorführen, auch das wird an den Arbeiten nachvollzogen.

Eine bestechende Eigenschaft der Technik ist ihre Ausdehnung in die dritte Dimension. Beim Sticken entstehen stets mehrere Oberflächen. Dieser Umstand wird zum Teil in der Ausstellungspraxis bedacht, indem Werke mehransichtig präsentiert sind. Darüber hinaus kann durch die Bearbeitung von dickerem Material von einer dritten, innerlichen Ebene gesprochen werden, die Wirksamkeit entfaltet, auch wenn sie unsichtbar bleibt. Diese *Ausschweifungen in den Raum* verbinden die Arbeiten von Mariann Imre und Barbara Nemitz, die Beton bzw. Erde als Trägermaterial wählen und die Technik als raumgreifende, dreidimensionale Arbeitsweise inszenieren.

Die Kombination von Stickereien mit neueren Medien wird im letzten Kapitel untersucht. Bei den *Medialen Interferenzen* geht es um bestickte Fotografien der Künstlerin Marion Strunk, inszenierte Stickerei in Videos von Francesco Vezzoli und imitierte Stickästhetik in Software generierten Bitmap-Grafiken der KünstlerInnengruppe *Delaware*. Auf ihren Fotografien hält Marion Strunk alltägliche Motive und belanglos wirkende Räume fest, die häufig Spiegelungen, Klone und Kopien zum Thema haben. Diese motivischen Vervielfältigungen werden durch gestickte Hinzufügungen ergänzt. Die so entstehenden Collagen dienen als Ausgangspunkt, um die Stickerei ebenso wie die Fotografie als Gedächtnismedium zu untersuchen. Francesco Vezzoli inszeniert die Sticktechnik als melodramatischen Gestus par excellence. In seinen opulenten Videoarbeiten wiederholt er das Motiv der stickenden Staffagefigur, die im Autorenkino der 1960er und 1970er wiederholt als formelhafte Darstellung bürgerlicher Moral Verwendung fand. Vor allem aber wird die Handarbeit mit einer melodramatischen Stargenese in Verbindung gebracht, geeignet sowohl zur Repräsentation wie zur Rezeption der Star-Persona. Mit der KünstlerInnengruppe *Delaware* finden schließlich digitale Bilder Eingang

in diese Untersuchung. Nadel, Faden und Träger werden durch Tastatur, Maus, Soft- und Hardware ersetzt. Hier wird nicht gestickt, vielmehr werden Bilddateien erstellt. Damit sind nicht bestickte Vorlagen gemeint, die eingescannt und digitalisiert weiter Verwendung finden. Die Rede ist von Grafiken, die zu keinem Zeitpunkt als textile Objekte existieren müssen, sondern in einem Computerprogramm erstellt und durch neue Informations- und Kommunikationstechnologien verbreitet werden. Zu fragen ist, welche Funktion die digitale Stickästhetik bei der Etablierung, Aneignung und Personalisierung dieser Technologien übernimmt.

DANK

Die vorliegende Publikation wurde im Wintersemester 2008 unter dem Titel *Nadelstiche. Sticken als künstlerische Praxis der Gegenwart* vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität (Marburg) als Dissertation angenommen. Mein erster und besonderer Dank gilt den Gutachterinnen dieser Dissertation Prof. Dr. Barbara Paul und Prof. Dr. Katharina Krause. Beide haben mich seit meinem Studium in meinen Fragestellungen unterstützt. Die Anregungen und fördernde Kritik, die ich in zahlreichen Gesprächen mit Prof. Dr. Barbara Paul erhielt, lieferten mir viele produktive Impulse und haben wesentlich zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen.

Für punktuelle Hinweise und das Interesse an meinen Forschungen danke ich außerdem Prof. Sue Rowley und Prof. Dr. Silke Tammen. Die finanzielle Realisierung dieser Dissertation übernahm im Wesentlichen die Deutsche Forschungsgemeinschaft durch das Graduiertenkolleg *Psychische Energien bildender Kunst* an der Johann Wolfgang Goethe Universität (Frankfurt a.M.). Das Stipendium ermöglichte mir zwei Auslandsaufenthalte in London und New York und sorgte dafür, dass ich meinen Horizont über mein Thema hinaus erweitern konnte.

Von den in dieser Arbeit behandelten Künstlerinnen und Künstlern möchte ich namentlich Ghada Amer, Jochen Flinzer, Mariann Imre, Barbara Nemitz, Masato Samata und Marion Strunk danken, die mich durch die Bereitstellung von vergriffenen Ausstellungskatalogen und Bildmaterial unterstützten und mich in intensiven Gesprächen stets motivierten, mein Vorhaben voranzutreiben. Außerdem wurden meine Recherchearbeiten durch Bibliotheken und Archive des *Crafts Council* (London), der *documenta* (Kassel), des *Museums für Moderne Kunst* (Frankfurt a.M.), des *Museum of Modern Art* (New York), der *Tate*

Gallery (London) sowie durch folgende Galerien erleichtert: *Annina Nosei Gallery* (New York), *Anthony d'Offay Gallery* (London), *Centre Culturel Contemporain* (Tours), *Gagosian Gallery* (New York), *Galerie Anita Beckers* (Frankfurt a.M.), *Dörrie*Priess* (Hamburg), *Galerie Nächst St. Stephan* (Wien), *Galerie Neu* (Berlin), *Galerie für zeitgenössische Kunst* (Leipzig). Und schließlich möchte ich einen persönlichen Dank an Nicole Graul und Patrick Ehnis aussprechen, die mich seit sechzehn Jahren durch kleinere und größere Katastrophen begleiten.