

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1994)
Heft:	42: Collaborations Lawrence Weiner / Rachel Whiteread
 Artikel:	Cursive = Das Kursive
Autor:	Schaffner, Ingrid / Moses, Magda / Opstelten, Bram
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-681066

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: 12.01.2026

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

Cursive

There's an impulse at hand in contemporary art which one might call cursive. It comes out of the interstice between writing and drawing, amplifying images and gestures embedded in script to render writing impenetrably abstract or subversively graphic. Too undisciplined to be bound by any single style or approach—Florine Stettheimer's calligraphic painting and André Masson's spat-out ink-blots are equally cursive—it bridles against the strictures of style and stylization. And though many of its protagonists are painters, their work is based on lines, not brushstrokes. All the better to circumscribe the monoliths of art history and annotate its margins.

The cursive focuses on writing as a graphic practice. Sitting down to compose, author Roland Barthes paused over "a beautiful sheet of paper and a good pen..."

Although words may or may not be drawn into play, the impulse does seem to have gained a certain vitality in the wake of the text-driven art of the past decade. Appearing as an extension of the documentation of conceptual art, writing emerged as commonplace to art of the eighties. As unembellished as the voice of Joe Friday, block-lettered signs stated art's subject and content in the form of a clear and concrete message. However ironical, these authoritarian addresses apparently enjoyed the postmodern pleasure of the text quite literally. So that even in terms of this work's discourse, reading supplanted the visual activity of looking at art.

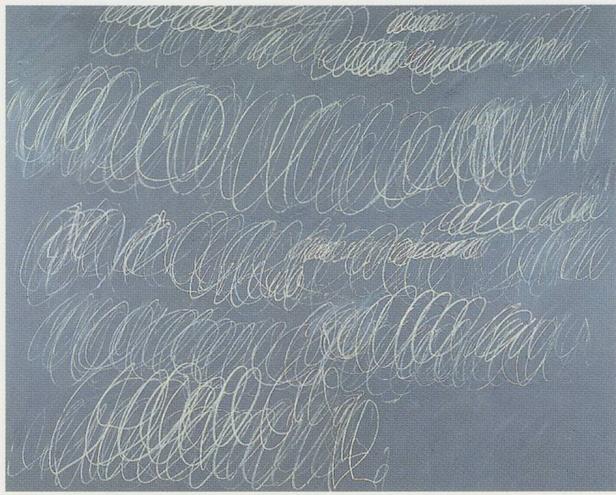
By contrast, the figments of language uncovered by the cursive sink pleasure back into the body of writing. An image of this body lies in the stuttering, uttering script of Cy Twombly's art. As his hand

"I feel my hand move, turn, join, dive and lift... delete or expand a line, taking the space right up to the margin, thus constructing from the apparently functional lines of the letter a space that is quite simply that of a work of art."¹⁾

While of letters themselves, avatar of punk Vivienne Westwood recalls, "When I was five, I hated copying from the blackboard because I'd do my R's going round and round like snails because it looked prettier, yet I'd get a slap for it."²⁾ An aficionado of bad behavior and abuse, Antonin Artaud admits that "since a certain day in October 1939 I have never again written without drawing."³⁾

INGRID SCHAFFNER is a writer and curator who lives in New York.

moves, sometimes haltingly, other times with decisive speed, between actions of jotting, scribbling, scratching, sweeping, occluding, deleting, deliberating, and dotting, it renders marks which are legible—however impenetrable.⁴⁾ The cursive impulse cultivates the same graphology, making it more or less abstract. In Donald Powley's paintings, the body of writing dissolves into a skeleton or ghost: a bit of found script, copied over and over again disappears in a surfeit of measured drips, leaving only the viscous traces of *Mrs. Sadie Henderson*. While in Jean-Michel Basquiat's



CY TWOMBLY, UNTITLED, NEW YORK CITY, 1967,
crayon and oil on canvas, 58 x 70" / OHNE TITEL,
NEW YORK CITY, Kreide und Öl auf Leinwand, 147,3 x 178 cm.

work, that body humps and squeals, along a graphic—almost audible—chain of signs linked through a traffic of unseen associations.

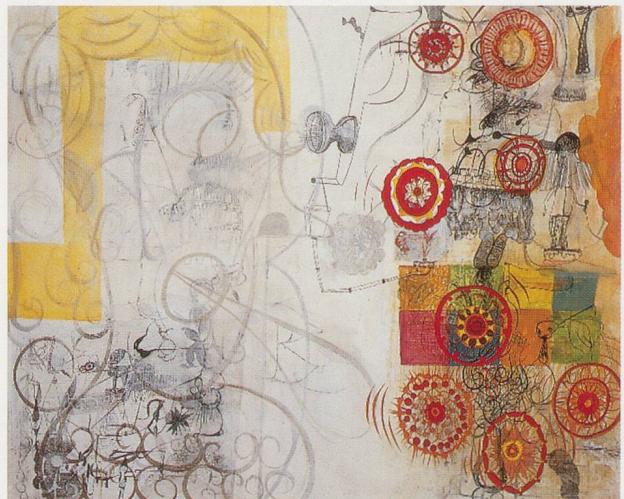
At its most non-representational, and impulsive, the cursive embodies an element of automatism. As practiced so diligently by the surrealists, this involved any number of expressive techniques meant to invoke, under trance-like conditions, “the actual functioning of thought.”⁵⁾ However, in its cursive mode, stripped of any paranormal preoccupations, the automatic accounts for this art’s simultaneously obsessive and detached quality of line. Mapping the terrain of his bubble-and-squeak landscapes, Carroll Dunham draws constantly, almost convulsively, though not unconsciously. “I’m very fussy about it...” he says, “I know when I’m in an area I don’t want my work to be...”⁶⁾

Surrendering her hand to chance, Elliott Puckette allows the luminous lines of her paintings to roil evenly and automatically, in and out of the medium space of their dark grounds. Like Twombly’s blackboard paintings, these pictures contain a measure of unruliness, as if some student has taken off on a calligraphic spree, hell-bent on obliterating the handwriting model. These antisocial implications (remember what happened to Vivienne when she fiddled with her R’s) fuel the cursive impulse.

“It must be conceded by everyone that any system of writing which does not lead to an automatic style embodying legibility, rapidity, ease and endurance is a failure.”⁷⁾

Prior to typewriters and word-processors, fine penmanship was once an enviable skill and expressive device. Social and business prospects were presumably dependant upon the quality of one’s handwriting, which stood to be improved by applying oneself to drills in a copy book, which mercifully “kills individuality and makes freedom of movement possible.”⁸⁾ In light of this creative euthanasia, it’s not without irony to find the exercises of good style co-opted by the cursive. Lari Pittman’s use of calligraphic numbers, writing and silhouettes shows good penmanship deployed into describing a transgressive realm of homosexual innuendoes, memento mori attributes, and gothic decorations.

AMY SILLMAN, BIG MEAN MOM, 1993,
gouache and ink on wood, 60 x 50" / DICKE BÖSE MUTTI,
Gouache und Tinte auf Holz, 152,4 x 127 cm.



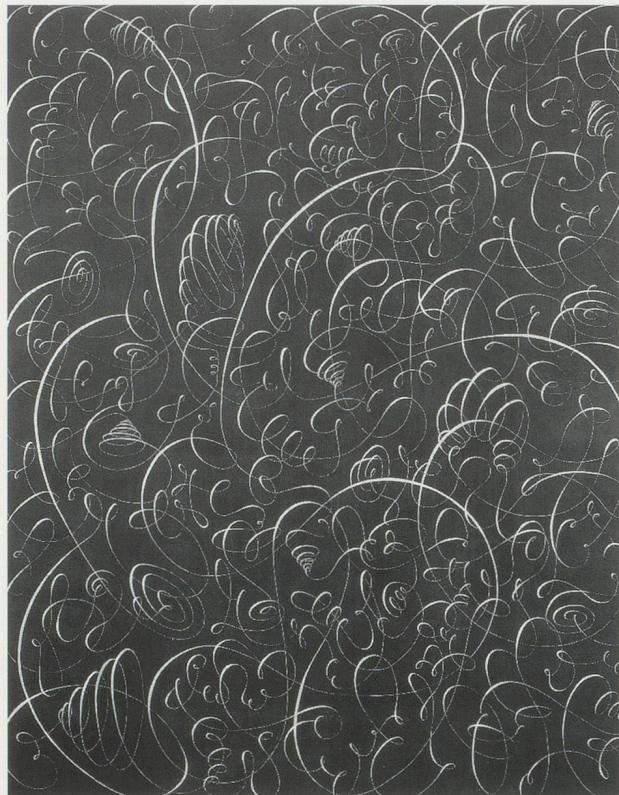
Almost esoteric, the art of writing seems to belong to past times and distant places: medieval monks bending over manuscripts, a Turk sending a message to god, a Chinese poet penning words inseparable from pictures, a real Lothario composing a sonnet, an art nouveau poster insinuating absinthe. The cur-



LARI PITTMAN, *THE SOUNDS OF BELIEVE, TO AN ATHEIST,
ARE VERY TOUCHING*, 1988, acrylic on panel, 96 x 64" /
*DIE TÖNE DES GLAUBENS BERÜHREN EINEN
ATHEISTEN SEHR*, Acryl auf Holz, 244 x 162,5 cm.

sive exploits these associations, using calligraphy to conjure associations outside the designated territories of art and move into otherwise inaccessible ground. Pittman's post-pop calligraphy veers into the darkened niches of a nineteenth century salon. Amy Sillman's swooping lines and careful curves draw (in part) on Near Eastern scripts, constructing patterned scrims, like the latticed screens between harem and street, through which her paintings' drolleries are only partially disclosed.

Despite curiosity evinced in different cultures and histories, cursive never lingers or dwells so long as to become anachronistic or colonial. It's too eclectic. With the passion of a collector, the cursive is always on the look-out, rifling through wardrobes, film-stills, first-aid manuals, tattoo parlors, curiosity



ELLIOTT PUCKETTE, *MALEC*, 1993,
ink, gesso and kaolin on wood, 60 x 48" /
*Tinte, Kreide und Kaolin
auf Holz*, 152,4 x 122 cm.

shops, rare books, comic books, bestiaries, beauty parlors, museums, and trash looking for whatever catches its eye. This is the aesthetic of the wunderkammer, cluttered with objects that verge on fetishes, from which are wrought idiosyncratic pictures of time and place based on the ephemeral. And as the wunderkammer is to a museum something of an arcade, the cursive is to the "masterpiece" something of a cartoon.

Cartoons play a particular role in relationship to paintings that has much to do with the privilege cursive confers on drawing. Originally *cartoons* were a method for transferring a sketch onto a surface prepared for fresco painting. Only their tracery survived, as the cartoons themselves were pricked with holes and subsequently destroyed to mark a picture's

outlines.⁹⁾ Since slipping out from beneath painting's oppressive dominion, cartoons have assumed the identity of satiric drawings. Often calligraphic in style, annotated with words, aimed at undermining the status quo, it's now the cartoon that wounds.

By dint of their sly aversion to standards of good taste, cartoons make excellent vehicles for the cursive impulse. Elliott Green orchestrates a silly symphony of perverted bear, dog, and human hybrids into paintings that make an anxious and grotesque mockery of the medium's most sublime conceits. Nancy Spero and Sue Williams are two of a league of artists who have slipped into the arena of painting, with a cartoon weaponry aimed at overtaking a traditionally masculine domain with expressively feminine imageries and issues. Animating the classics, Megan Williams whips Mickey Mouse into a pornographic little beater.

Perhaps what endows cursive with its potential in terms of contemporary practice is its facility for folding the postmodern project of cultural revision in on itself. A critique aimed at reevaluating established canons and accommodating different readings has always been endemic to the cursive impulse. In that it takes delectation in difference, the cursive couples the erotic energy of copying, vested in writing and drawing, with the imaginative possibilities of illegibility. It gets the model wrong, in order to delineate its own desires in terms of an art which is willfully expressive and forcefully inchoate, in order to communicate some otherwise unspeakable impulse.

1) Roland Barthes (from his preface to R. Druet and H. Grégoire's *The Civilization of Writing*, 1976), quoted in Georges Jean, *Writing: The Story of Alphabets and Scripts*, Jenny Oates, trans. (New York, 1992), p. 196.

2) Vivienne Westwood quoted in Marion Hume: "Portrait of a Former Punk," *Vogue*, September, 1994, p. 208.

3) Antonin Artaud quoted in Jacques Derrida, "Maddening the Subjectile," reprinted in *Boundaries: Writing and Drawing*, Yale French Studies no. 84, (New Haven: Yale University, 1994), p. 160.

4) cf. Roland Barthes, *Cy Twombly: Works on Paper*, "The Responsibility of Forms," Richard Howard, trans., (Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1985), pp. 157–176.

5) Making it nearly synonymous with automatism, André Breton defined "surrealism" as "pure psychic automatism by whose means it is intended to express verbally, or in writing, or in any

other manner, the actual functioning of thought." In "Manifeste du surréalisme," (1924), quoted in Marcel Jean, ed., *The Autobiography of Surrealism*, New York, 1980, p. 123.

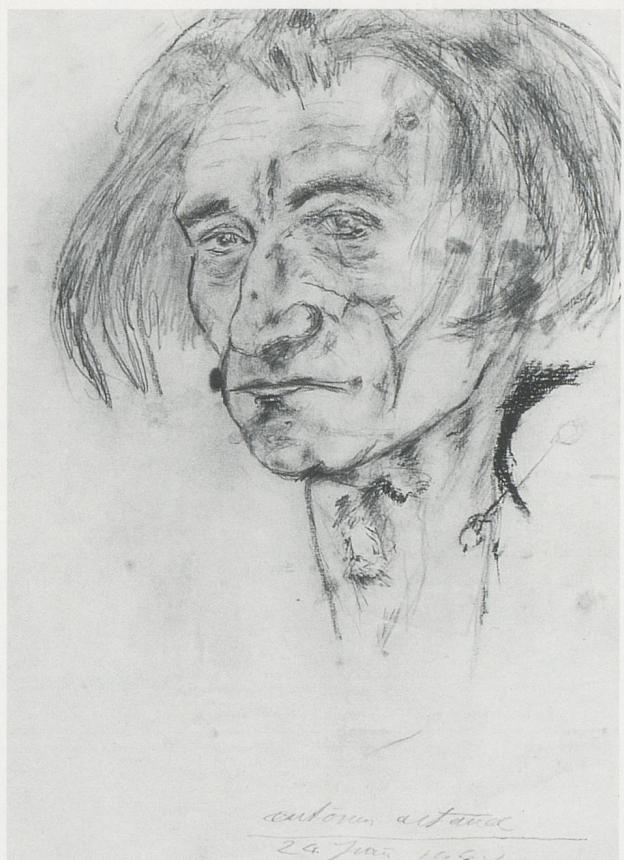
6) Artist interviewed by Carol Eckman, exhibition catalogue *Carroll Dunham: Drawings 1988–91*, (New York: David Nolan Gallery, 1992), p. 5.

7) A.N. Palmer, *The Palmer Method of Business Writing*, New York, 1992, p. 5.

8) ibid, p. 2.

9) The scarified surface of a spent cartoon creates an intriguing point of historical intersection between drawing and tattoos.

ANTONIN ARTAUD, AUTOPIORTRAIT, 24 juin 1947.



Das Kursive



In der Kunst unserer Zeit ist eine Tendenz spürbar, die sich mit dem Begriff «kursiv» belegen liesse. Sie entspringt dem Grenzbereich zwischen Schreiben und Zeichnen: in der Schrift eingegrabene Bilder und Gesten werden übersteigert, so dass das Geschriebene unergründlich abstrakt oder subversiv bildhaft wird. Zu undiszipliniert, als dass sie sich in eine einzige Stilrichtung oder Methode hineinzwingen liesse – die kalligraphischen Malereien Florine Stettheimers sind ebenso kursiv wie André Massons gespritzte Tintenkleckse –, widersetzt sie sich jeglicher Einengung von Stil und Stilisierung. Und obgleich viele Protagonisten dieser Tendenz Maler sind, bilden Linien, nicht Pinselstriche das Grundgerüst ihres Werkes. Um so besser lassen sich die Monolithe der Kunstgeschichte eingrenzen und deren Ränder kommentieren.

Das Kursive konzentriert sich auf das Schreiben als eine Form des Zeichnens. Wenn er sich zum Schreiben niederliess, verweilte Roland Barthes über einem wunderschönen Blatt Papier und einem guten Federhalter...

«Ich spüre, wie sich meine Hand bewegt, dreht, schliesst, senkt und hebt... wie sie eine Zeile tilgt oder weiterführt und die beschriebene Fläche ganz bis an den Rand führt und so aus den scheinbar funktionalen Linien des Buchstabens einen Raum bildet, der ganz einfach der eines Kunstwerks ist.»¹⁾

Die Ur-Inkarnation des Punk, Vivienne Westwood, wiederum erinnert sich: «Als ich fünf war, hasste ich es, von der schwarzen Tafel abzuschreiben, weil ich

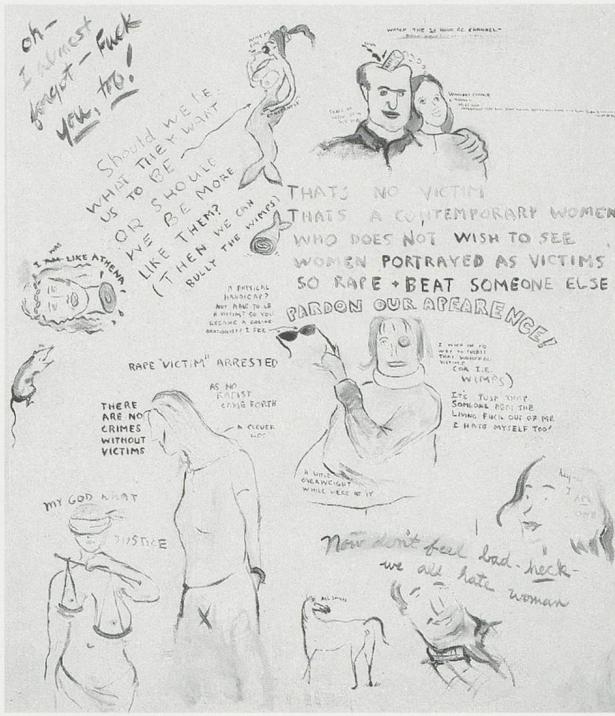
INGRID SCHAFFNER ist Publizistin und Ausstellungsorganisatorin und lebt in New York.

meine ‹Rs› immer mit lauter schneckenförmigen Schnörkeln verzerte. Ich fand, es sah schöner aus, und trotzdem bekam ich dafür eine verpasst.»²⁾ Antonin Artaud, der das Anstössige und Schroffe liebte, gestand, dass «ich seit einem bestimmten Tag im Oktober 1939 niemals mehr geschrieben habe, ohne zu zeichnen». ³⁾

Obgleich Wörter ins Spiel kommen können, aber nicht müssen, scheint diese Tendenz tatsächlich im Sog der textversessenen Kunst des vergangenen Jahrzehnts an Vitalität gewonnen zu haben. Weil es wie eine Weiterführung des Dokumentarischen der Konzeptkunst erschien, entwickelte sich das Geschriebene in der Kunst der 80er Jahre zum Gemeinplatz. Schmucklos wie die Stimme Joe Fridays brachten Zeichen in Blockschrift Gegenstand und Inhalt der Kunst in Form einer klaren, konkreten Botschaft auf den Begriff. Diese autoritären Reden schwelgten, auch wenn sie noch so ironisch waren, offenbar ganz wörtlich in der postmodernen Lust am Text, so dass selbst im Rahmen des Diskurses dieser spezifischen

Kunst das Lesen an die Stelle der visuellen Betätigung der Kunstbetrachtung trat.

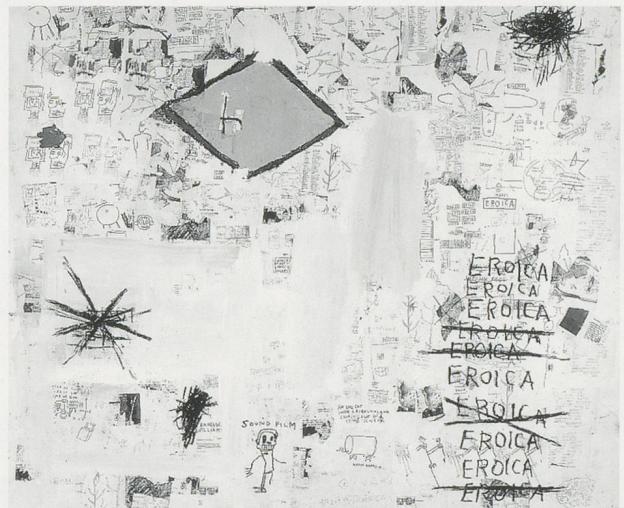
Im Gegensatz dazu lassen die Fiktionen der Sprache, die durch das Kursive freigelegt werden, die Lust wieder in den Körper des Geschriebenen sinken. Eine Erscheinungsform dieses Körpers findet



SUE WILLIAMS, TOBENDES OPFER,
Acryl auf Leinwand, 162,5 x 137 cm / VICTIM
RANTING, 1992, acrylic on canvas, 64 x 54".

jede Menge expressiver Techniken, die dazu dienten, unter tranceähnlichen Bedingungen den wirklichen Ablauf des Denkens «sich materialisieren zu lassen».⁵⁾ Doch in seiner kursiven Form und frei von allen paranormalen Prätentionen erklärt das Automatische den zugleich obsessiven und distanzierten Charakter der Linie in dieser Kunst. Beim topographischen Vermessen seiner bizarren Landschaften zeichnet Carroll Dunham unentwegt, ja fast krampfhaft, jedoch nicht unbewusst. «Ich bin da sehr pingelig...», sagt er. «Ich weiß es, wenn ich in einem Bereich bin, von dem meine Arbeit nach meiner Vorstellung lieber fernbleiben sollte...»⁶⁾

Elliott Puckette überlässt ihre Hand dem Zufall und lässt die leuchtenden Linien ihrer Bilder gleichmäßig und mechanisch in den mittleren Raum ihrer dunklen Gründe hinein- und wieder herauswirbeln. Wie Twomblys «Schultafelbilder» bergen diese Gemälde ein gewisses Mass an Aufsässigkeit in sich, so, als habe sich irgendein Student auf eine kalligraphische Spritztour gemacht, versessen darauf, dem



JEAN-MICHEL BASQUIAT, EROICA, 1987, Acryl, Fettkreide, Farbxerox, Papier-Collage auf Leinwand aufgezogen, 228,6 x 272 cm / acrylic, oilstick, color xerox, collage on paper mounted on canvas, 90 x 107". (PHOTO: THE ESTATE OF JEAN-MICHEL BASQUIAT, COURTESY ROBERT MILLER GALLERY, NEW YORK)

sich in der sich stammelnd artikulierenden Schrift der Kunst Cy Twomblys. Wenn sich seine Hand bewegt, mal stockend, mal mit resolutem Tempo, und dabei abwechselt zwischen flüchtigem Notieren, Kritzeln, Kratzen, Peitschen, Verdichten, Tilgen, Innehalten und Tüpfeln, macht sie Zeichen, die, und seien sie auch noch so unergründlich, lesbar sind.⁴⁾ Der kursive Impuls kultiviert, mehr oder weniger ins Abstrakte gewendet, eben diese Graphologie. In den Bildern von Donald Powley zersetzt sich der Körper des Geschriebenen in ein Gerippe oder Gespenst: ein immer wieder abgeschriebenes Fragment vorgefundener Schrift verliert sich in einer Überfülle abgemessener Tropfen, so dass nur die zähflüssigen Spuren des Namens *Mrs. Sadie Henderson* zurückbleiben. Bei Jean-Michel Basquiat dagegen kreischt und krümmt sich dieser Körper entlang einer lebendigen – fast hörbaren – Kette von Zeichen, die durch einen Austausch unsichtbarer Assoziationen zusammen gehalten wird.

Wo es am wenigsten gegenständlich ist und am impulsivsten, birgt das Kursive ein Element des Automatismus in sich. In dem Eifer, mit dem die Surrealisten diesen Automatismus praktizierten, umfasste er

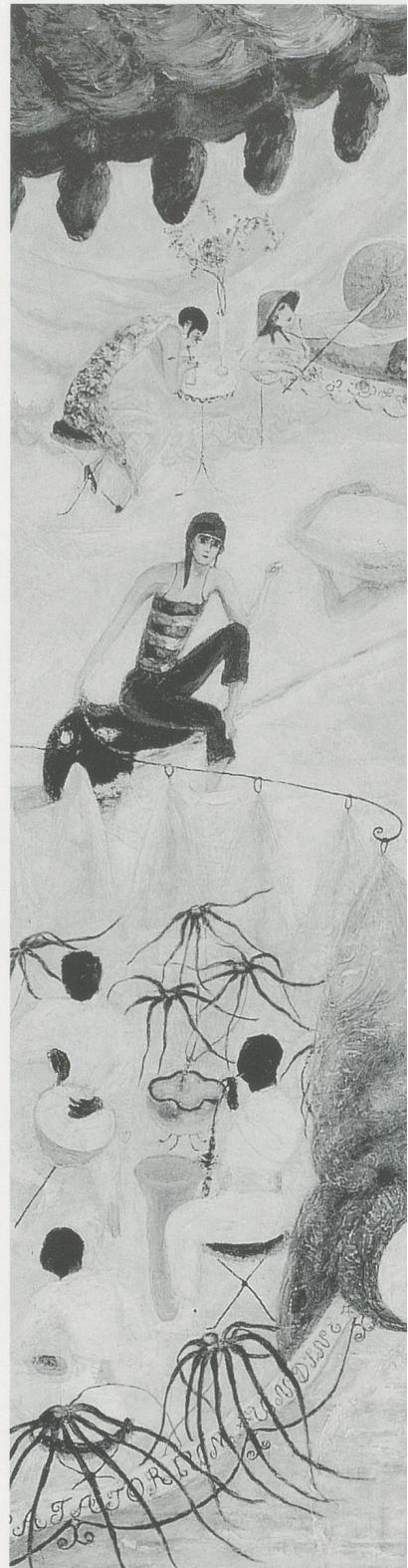
Modell der Handschrift den Garaus zu machen. Aus diesen unsozialen Implikationen (man bedenke, was mit Vivienne geschah, als sie mit ihren «Rs» herumspielte) nährt sich der kursive Impuls.

«Man wird zugeben müssen, dass jede Schreibmethode, die nicht zu einem automatischen Stil führt, der Lesbarkeit, Schnelligkeit, Mühelosigkeit und Ausdauer in sich vereint, verfehlt ist.»⁷⁾

«Vor dem Aufkommen von Schreibmaschinen und Textverarbeitungsgeräten war eine schöne Schrift einmal eine beneidenswerte Fertigkeit und Form des Ausdrucks. Gesellschaftliche und berufliche Aussichten hingen vermutlich davon ab, wie sich die Handschrift darstellte, die zu verbessern war, indem man sich Übungen in einem Schönschreibheft unterzog, wodurch zum Glück ‹die Individualität ausgemerzt und Bewegungsfreiheit ermöglicht› wurde.»⁸⁾ Angesichts dieser Euthanasie des Schöpferischen entbehrt es nicht der Ironie, dass die Übungen des gepflegten Stils vom Kursiven vereinnahmt werden. Die kalligraphischen Ziffern, Schrift und Schattenrisse, derer sich Lari Pittman bedient, zeugen von einer trefflichen Schreibkunst, die dazu aufgeboten wird, eine anstössige Sphäre voller homosexueller Anzüglichkeiten, Memento-mori-Attributen und grotesker Ornamente zu beschreiben.

Fast esoterisch scheint die Kunst des Schreibens mit vergangenen Zeiten und fernen Orten assoziiert: mittelalterliche Mönche, die sich über Handschriften beugen, ein Türke, der Gott eine Botschaft schickt, ein chinesischer Dichter, der Wörter niederschreibt, die sich nicht von Bildern unterscheiden lassen, ein echter Don Juan, der ein Sonett dichtet, ein Art-nouveau-Plakat, das auf Absinth Geschmack machen soll. Das Kursive macht sich diese Assoziationen zunutze, bedient sich der Kalligraphie, um Assoziationen jenseits des abgesteckten Terrains der Kunst hervorzurufen und in ansonsten unzugängliches Gebiet vorzudringen. Pittmans Kalligraphie in der Nachfolge der Pop Art kehrt zurück in die dunklen Nischen eines Salons des 19. Jahrhunderts. Die stürzenden Linien und peniblen Kurven Amy Silmans schöpfen (zum Teil) aus Handschriften des Nahen Ostens, indem sie gemusterte Gewebe bilden,

FLORINE STETTHEIMER, NATATORIUM UNDINE, 1927.
Öl und Enkaustik auf Leinwand, 128 x 152,5 cm / oil and en-
caustic on canvas 50½ x 60".





wie die Lattengitter zwischen Harem und Strasse, die nur teilweise den Blick auf die Drolerien ihrer Gemälde freigeben.

Trotz des bekundeten Interesses für andere Kulturen und Geschichten hält sich das Kursive nie so lange bei etwas auf, als dass es sich ins Anachronistische oder Kolonialistische wendete. Es ist zu eklektisch. Mit der Leidenschaft eines Sammlers hält das Kursive immer Ausschau, durchforstet Kleiderschränke, Filmbilder, Erste-Hilfe-Anleitungen, Tätowierungssalons, Raritätenläden, seltene Bücher, Comic-Hefte, Bestiarien, Schönheitssalons, Museen und Abfälle auf der Suche nach allem, was ins Auge fällt. Es ist die Ästhetik der Wunderkammer, angefüllt mit fetischhaften Gegenständen, denen auf der Grundlage des Ephemeren idiosynkratische Vorstellungen von Zeit und Ort abgerungen werden. Und so wie sich die Wunderkammer zu einem Museum wie eine Art Arkade verhält, verhält sich das Kursive zum Meisterwerk wie eine Art Cartoon.

Cartoons spielen in bezug auf gemalte Bilder eine besondere Rolle, die eng mit der Priorität zusammenhängt, die das Kursive der Zeichnung zuweist. Der Begriff *Cartoon* geht auf die Kartons zurück, mit deren Hilfe man ursprünglich eine Vorzeichnung für ein Fresko auf eine vorgrundierte Wandfläche zu übertragen pflegte. Nur ihre Linienzeichnung blieb erhalten, da die Kartons selbst zur Markierung der Umrisse des Bildes punktiert und anschliessend zerstört wurden.⁹⁾ Seitdem sie der tyrannischen Herrschaft der Malerei entschlüpft sind, haben Cartoons die Identität satirischer Zeichnungen angenommen. Vom Stil her oft kalligraphisch, mit kommentierenden Worten versehen und auf eine Unterhöhlung des Status quo abzielend, ist es jetzt der Cartoon, der stichtelt.

Kraft ihrer verschmitzten Abkehr von den Normen des guten Geschmacks geben Cartoons ein vorzügliches Vehikel für den kursiven Impuls ab. Elliott Green orchestriert eine alberne Symphonie aus versenen Kreuzungen von Bären, Hunden und Menschen zu Bildern, die die hehrsten Prätentionen des Mediums in lüstern-grotesker Weise aufs Korn nehmen. Nancy Spero und Sue Williams zählen zu einem Kreis von Künstlerinnen, die sich in die Arena der Malerei eingeschlichen haben, und zwar mit der

Waffe des Cartoons und mit dem Ziel, mit einer explizit weiblichen Bildersprache und Thematik in eine traditionell männliche Domäne einzubrechen. Megan Williams haucht den Klassikern des Comics neues Leben ein und nötigt Mickey Mouse in die Rolle eines pornographischen kleinen Rammlers.

Vielleicht ist das, was dem Kursiven im Rahmen heutiger künstlerischer Praxis Wirkungspotential verleiht, die Tatsache, dass es sich so opportun das postmoderne Projekt der kulturellen Revision überstülpen lässt. Eine auf eine Neubewertung etablierter Kanons und das Gelassenheit unterscheidlicher Sichtweisen abzielende Kritik war dem kursiven Impuls seit jeher inhärent. Indem es sich an der Verschiedenheit delectiert, koppelt das Kursive die ins Schreiben und Zeichnen einfließende erotische Energie des Kopierens mit den imaginativen Möglichkeiten der Unlesbarkeit. Es pervertiert das Modell, um im Sinne einer bewusst expressiven und kraftvoll rudimentären Kunst seine eigenen Bedürfnisse aufzuzeichnen, um einem ansonsten unartikulierbaren Impuls Ausdruck zu verleihen.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Roland Barthes (aus seinem Vorwort zu R. Druet und H. Grégoire, *The Civilization of Writing*, 1976), zit. bei Georges Jean, *Writing: The Story of Alphabets and Scripts*, New York 1992, S. 196.

2) Vivienne Westwood, zit. bei Marion Hume, «Portrait of a Former Punk», in *Vogue* (September 1994), S. 208.

3) Antonin Artaud, zit. bei Jacques Derrida, «Maddening the Subjectile», wiederabgedruckt in *Boundaries: Writing and Drawing*, Yale French Studies Nr. 84, Yale University, New Haven 1994, S. 160.

4) Vgl. Roland Barthes, «The Responsibility of Forms», in *Cy Twombly: Works on Paper*, The University of California Press, Berkeley und Los Angeles 1985, S. 157–176; vgl. auch Roland Barthes, *Cy Twombly*, Mervé Verlag, Berlin 1983.

5) Praktisch in Gleichsetzung mit Automatismus definierte André Breton Surrealismus als «reinen psychischen Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht»; André Breton, Erstes Manifest des Surrealismus, in ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1986, S. 26.

6) Der Künstler im Gespräch mit Carol Eckman, in *Carroll Dunham: Drawings 1988–91*, Ausst.-Kat., David Nolan Gallery, New York 1992, S. 5.

7) A.N. Palmer, *The Palmer Method of Business Writing*, New York 1928, S. 5.

8) ibid., S. 2.

9) Die punktierte Oberfläche eines gebrauchten Kartons bildet einen interessanten historischen Schnittpunkt zwischen Zeichnung und Tätowierung.