

KIKI SMITH, THROUGH A HOLE, 1995, silicon bronze objects, 6 to 23" in diameter, sentence bar 60", overall dimensions variable / DURCH EIN LOCH, Objekte in Siliziumbronze, 15,2 bis 58,4 cm Durchmesser, Textbalken 152,4 cm. (ALL PHOTOS: ELLEN PAGE WILSON; PACE WILDENSTEIN GALLERY, NEW YORK)

SHE CAME IN A BODY THROUGH A HOLE

VINCENT KATZ

Kiki Smith's *Logophilia*

Kiki Smith works in a circular manner, moving from drawing to collaging to molding clay sculpture to painting plaster casts and back again. Her home is her studio—working there, she moves fluidly from medium to medium. Words are often part of the mix. She needs words in ways that have direct bearing on her work. Despite her disclaimers, she has a sophisticated and open attitude to them. She can be a careful editor, and she can also be happy to have someone's words exist alongside her art without over-analyzing their interaction. I was drawn to study the backgrounds of some of the texts in her work—philosophical, fiction, poetry, song lyrics, the artist's own words—to locate her work in its explicit and intellectually ambitious relation to the worlds of literature. My investigation revealed that Smith grew up being troubled by language. Her emergence as a mature artist coincided with her taking control of verbal as well as visual language.

The written word has long played a role in the conception and execution of Smith's pieces. Not only has she

VINCENT KATZ is a critic, curator, poet, and translator. His most recent publication, *The Complete Elegies of Sextus Propertius*, a translation with introduction and notes, was published by Princeton University Press (2004).



KIKI SMITH, KIKI SMITH, 1983, glass microscope slide, blood stain, silkscreen, 1 x 3 x 1/8" / Objektträger aus Glas, Blutstropfen, Siebdruck, 2,5 x 7,6 x 0,3 cm.

done collaborations with writers (and used texts of authors from other eras); she has also created many pieces in which words of her own conjuring work on equal footing with other visual imagery. In those pieces, the words—along with conveying their own semantic connotations—have a visual component that stands in contrast to the institutionalized usage of words in signs, advertising, and commercial contexts. She keeps journals and often uses facsimile pages from them in her publications. The rough-hewn look of handwriting stands in contrast to art that draws on machine-made typography, and it plays a role in her work commensurate to her direct explorations of sexuality, bodily functions, human violence, and nature.

Some of Smith's early pieces used words as found objects. She identified herself partially by a social imperative, which included visiting political prisoners. She remembers with irony that she could be perceived as a "cancer in the society."¹ She made a headband with the word "cancer" on it and drew attention to her catalytic status in a 1980 T-shirt whose image and slogan "corrosive" were taken from a warning against a hazardous substance. Smith also began, in visual imagery as well as in words, to work as a cataloguer of information about the human body. A screen-printed dress from 1985–86 has images of bones along with their names

in Spanish. "I was angry at the medical profession," she explains, "at religion, for trying to control the body. It was helpful to know what your organs looked like, or how they functioned. I took those images and names for different bones from Mexican posters." Smith studied to be an Emergency Medical Technician, and this interest in the biology of the body, its internal organs and composition, is central to her artistic approach. KIKI SMITH (1983) is a glass microscope slide with a drop of the artist's blood and her name silk-screened on. UNTITLED (BOOK OF HOURS) (1986) consists of three hundred and sixty-five pages rubber-stamped with names of bodily fluids (tears, saliva, pus, diarrhea, blood, vomit, and so on), while UNTITLED (1986) is composed of twelve glass jars, each nineteen inches high, with names of bodily fluids written in Gothic lettering.

Perhaps most significantly, Smith has also developed the use of her own writing in her artwork. One early piece embodies a transformation of a found text, presaging a later flowering. In VOID OF COURSE (1983), a small acrylic painting on muslin, she combines the text, "void of course," an astrological term, with the signature, "by Kiki Smith," putting herself into the equation in a way that is typically both touching and humorous.

In the mid-nineties, she did a series of works in which her own statements became more prominent. This increased use of writing can be linked to a feeling of independence at that time. "I used to like dictionary definitions of things, but I think it was also a protection against my father. He made us wash our hands every time we'd get near books. And I couldn't read. I'd say a word, and he'd say, 'Do you know what that means?' Then you'd have to go get the dictionary. It was like a nightmare. So a lot of the work I did when I was younger came from the dictionary, or from some source other than me. It was somehow substantiated. You could make a reference to something, and it couldn't be taken away. It was irrefutable. Then he died, and I stopped being like that. I grew up!"

In a 1994 series of relief monotypes printed at Universal Limited Art Editions and the Spring Street Workshop, each piece combines one image that comes from a crocheted doily with a single word: "cut," "grace," "flesh," or "gentle." These pieces represent part of Smith's endeavor to find universal symbolism in mundane circumstances, in traditionally undervalued female realms. The words act as quiet catalysts, not defining or limiting the images but rather giving them more space to breathe. The contact between word

and image remains open-ended: "I like when there's just a little bit of words, a morsel of words, like a frosting. Most of the time I like it when it cuts it, when it makes a kick between the words and the image, or it doesn't seem to make any sense, but then it connects."

This period saw a number of works of textual dexterity, where language and image seem intertwined, both visually and semantically. TISSUE DRAWING WITH ARMPITS (1994), a large acrylic and ink drawing, has the text "In circumspect she was spinning tissue of her body." "In circumspect" is an arresting phrase, intelligible and stressing, in its Latin root, the "around" of looking around, which rhymes visually with the circular motion of spinning. I SAW (1994), which consists of ink, airbrush, Xerox transfer, and glitter on paper with collage, has a more lyric text: "I saw her celestial body glowing in the dark / and her friend told her friend and she told me." There is a tone of melancholy in these few words that, in transferring the scene from one of work to one of love, broaches the complexity of personal relationships. This complexity is seen in retrospect in UNTITLED (1994), a lithograph of photographic portraits of the artist in positive and negative. The positive faces are smiling, and from one spews a long paper strip of handwritten words: *I took in your eyelashes and hairs and sweat and salt and fingernails and flesh and skin and wax and pee and saliva and tears and mucus and vomit and goosebumps and freckles and smell and words and dreams and ideas and mouth and sound and shit and tounge and memorys and milk and scabs and.....then you passed out of me without a bloody trace.* [sic]

In a piece like this one, Smith's work intersects with that of another longtime denizen of the Lower East Side, the late poet Allen Ginsberg. Ginsberg too embraced the dirty, the complicated, the embarrassing, as keys to empowerment through self-revelation.

Smith has been drawn to myth, and in particular to cosmogonies, or myths of the world's creation. A delicate 1994 artist's book entitled *Re* uses an adapted translation of a short section of the Papyrus Bremner-Rhind, an Egyptian text dated 311 B.C. Text and image are photoengraved on a single sheet, to which Smith attached a sheet of Japanese paper, creating a billowing skirt below the images. Part of the text, in the voice of the god Amun-Ra, reads, "Numerous were the beings coming forth from my mouth. I was the one who copulated with my fist. I masturbated with my hand. I spewed from my own mouth. I spat out." Also deal-

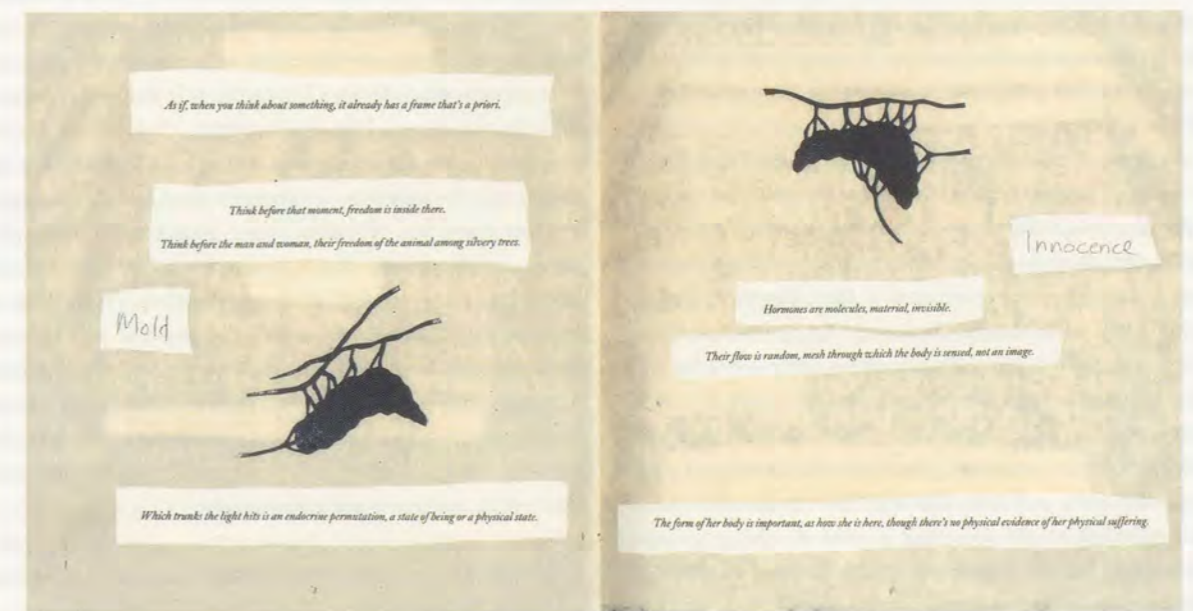
ing with the nature of the universe is *The Vitreous Body* (2000), a book of woodcuts with text by the pre-Socratic philosopher Parmenides of Elea (translated by David Gallop and published by Graphicstudio). Hank Hine chose a section from the philosopher's "The Way of Seeming" to go with Smith's images. Parmenides' poem, as it has come down to us, has two sections—"The Way of Truth" and "The Way of Seeming." It was the former section that had the most influence on the philosopher's successors, but the latter, with its cosmological elements, is perhaps more appropriate to Smith's interests. The book begins with the poetry, printed lightly in medium gray. Words run across the middles of the pages, one line per page, for three pages of text, until the sudden intervention of imagery: an eye, with empty space where the ball would be, through which one sees the word "full." Surrounding that drawn eye socket, one makes out drawing from reverse of the page, showing through, as often in Smith's books: the musculature and blood system behind that eye. The paper becomes a literal eye, "full" of information and suggestive image. As text continues streaking across the pages, a sequence of circular images moves from socket, to armature, to eyeball, to iris, to backs of rounded forms that take on

other connotations (peyote button, Mélièsque man-in-the-moon face, aerial view of desert island). It ends in outer space, Parmenides' stars looking down on Smith's turbulent earth.

Smith has developed an editor's acumen with literary history, which she equates with the history of visual imagery. Far from the conscientious application of words in her earliest work, she now has no qualms about editing and adapting texts: "My ambition is to remake Edgar Allan Poe's *The Black Cat*. I find that a problematic story, and it always annoys me, so I would like to re-edit or rewrite it. In art, you do that all the time: you take historical images and change them. With the Amun-Ra thing, I took out all the parts that didn't fit what I wanted to do."

Collaboration with living writers involves a different kind of interaction. In 1984, Smith and fiction writer Lynne Tillman made *Madame Realism*, a book of twelve drawings combined with a text of wry urbanity. Some twenty years later, in 2001, Smith and Tillman did another collaboration, *Still Life*, combining Smith's color photographs of objects and artworks in her home with sentences by Tillman. The twenty-four photographs and twenty-four sentences form another book of hours. The power is not in the cu-

KIKI SMITH & MEI-MEI BERSSENBRUGGE, ENDOCRINOLOGY, 1997,
double page from the artists' book; poetry by Mei-Mei Berssenbrugge, art by Kiki Smith, published by
Kelsey St. Press, Berkeley, California / Doppelseite aus dem Künstlerbuch.



mulative effect of the sentences and images, but rather in each single explosion of picture and sentence. There is no specific narrative, but intimations of sadness, humor, or introspection are present. One of the best lines, "Surprise is rarer than it should be," is paired with an image of a bird resting uncomfortably on a white sheet of paper.

Smith contributed two images to *A Bestiary*, a 1990 book of prose poems by Bradford Morrow with work by eighteen living artists (published by Grenfell Press). Smith's woodcut of a bat shows her hanging upside from a tree branch; the wood grain sky resonates compellingly with scratched marks for her wing texture and fur. Then one sees a tiny baby bat form clinging to his mother's belly. This project presaged Smith's current focus on the animal kingdom.

Endocrinology is the title of a 1997 collaboration with poet Mei-mei Berssenbrugge, published both as a limited edition book of photolithographs (by Universal Limited Art Editions) and a facsimile book (by Kelsey St. Press). The project had a rocky start, but a remarkable working relationship soon developed: "We wanted something about the endocrine system—I made the prints, and then I lost them, and then I made them again, and then I lost them, and then I made them again. I made these monotypes. It was how we got to know each other. She would come over, and I went to New Mexico, and she would ask me lots of questions. Part of that book was she asked me questions, and I made lists of words; she'd say a word, and I'd respond to it with another word."

The result is an interleaving of text and image; not only do text and image both appear on the same page, but Smith has inserted her own text parallel to Berssenbrugge's. There is a sense of meeting on equal footing, of allowing the different elements to intermingle freely. The poet's text is set in Caslon Italic, while the artist's is in facsimile of her handwriting. The poet's is the text, the artist's the subtext; or, the poet's is the narrative, the artist's its exegesis. Berssenbrugge's poem in prose is in fact non-narrative; it's circling back to its origins befitting her glandular topic. Smith embellishes this non-narrative with lithographed forms of glands printed in dark blue. The stark printing, which has the feel of woodcut, gives these drawings an intense, childlike presence. They stand in contrast to the delicate lettering and show through the translucent Gampi paper to which all elements are pasted. At one point, the poet writes, "Their flow is random..." while nearby the artist has added, "Innocence."

In 2003, Smith did two books with Carpe Diem Press in Oaxaca, Mexico. *Hunters and Gatherers* combines her etchings of animals with haikus by Susanna Moore. On the first page a haiku floats comfortably on gracious white expanse; the second page holds an etching, tucked carefully into corner slits. This pattern occurs seven times. The almost tentative nature of the etchings gives them an odd power; the minute detail does not tighten or undermine the image. Sometimes, the words (and images) seem taken from an animal's perspective: "I will sleep tonight / Far from the farmers and dogs. / What a stroke of luck." could easily be imagined as the thoughts of the plump frog on the following page. Another haiku touches on Smith's interest in a species of nonlinear fairy tale: "The urgent serpent / Mistook the rabbit for the / Magician's habit."

For *The Blue Feet*, Smith uses poetry from the seventeenth-century Mexican nun, Sister Juana Inés de la Cruz. A mystifying folding pattern allows the book to be read folded, by turning book-like pages, or unfolded, as one sheet to be turned around. The book starts out with an etched left foot, an eight-pointed star at its center; it travels into space with more stars and parts of legs, gets to a space of stars with no legs, and ends on the right foot, adorned with its own star. It is not drawn accurately from an anatomical perspective, but the lines are affecting. They have their own grace that departs from the idea of a depicted form.

Smith is currently working on collaborations with poets Leslie Scalapino and Anne Waldman. The word, and working with those who work with words, continues to be vital to her. Words have a specific value to Smith, as their use has been a hard-won privilege. Often, there is a strong emotional impulse to them. Her 1993 piece, UNTITLED (BLOOD NOISE), has hanging texts that read, "I can't remember this morning / Constipation / Bloody nose / I can't remember the last ten years / Hearing loss / Blood noise / Blood in urine / My leg feels like someone hit it." There is potent wordplay here, but also hidden motivation: "When my sister was dying from AIDS, I found that she had written down this list of symptoms, so I wrote them out and made cut-out drawings and called it 'Blood Noise.' She wrote 'Blood Noise,' and I didn't know if that meant she could hear her blood or what. I liked that." The more she knows, the more she listens to what remains mysterious.

1) All quotations of Kiki Smith are from an interview with the author on 15 April 2004.



KIKI SMITH, *RE*, 1994, printing ink on paper, 16 x 18" / Druckerfarbe auf Papier, 40,6 x 45,7 cm.

VINCENT KATZ

Kiki Smiths *Logophilie*

Kiki Smith kreist in ihrer Arbeit von der Zeichnung über die Collage und das Formen von Tonskulpturen zu bemalten Gipsabgüssen und wieder zurück. Ihr Zuhause ist das Atelier, und während sie dort arbeitet, wechselt sie zwischen Techniken und Materialien nahtlos hin und her. Oft gehören auch Worte dazu, die sie direkt in die Arbeiten einfließen lässt. Ungeachtet ihrer Beteuerungen des Gegenteils hat sie ein differenziertes und aufgeschlossenes Verhältnis zu Worten. Manchmal redigiert sie sorgfältig, aber ebenso lässt sie auch gern die Worte eines anderen neben ihrer Kunst bestehen, ohne die Wechselwirkung zwischen beiden einer allzu gründlichen Analyse zu unterziehen. Mich interessiert der Hintergrund einiger Texte in ihren Arbeiten – das Spektrum reicht von philosophischen Texten über literarische Prosa, Dichtung und Liedtexte bis zu eigenen Texten. Ich wollte diesen genauer untersuchen,

VINCENT KATZ ist Kritiker, Dichter und Übersetzer. Seine jüngste Publikation ist *The Complete Elegies of Sextus Propertius*, eine Übersetzung mit Einführung und Anmerkungen (Princeton University Press, 2004).

um herauszufinden, wo ihr Werk in seiner ausdrücklichen und intellektuell anspruchsvollen Bezugnahme auf die verschiedenen Bereiche der Literatur anzusiedeln wäre. Meine Untersuchung brachte zutage, dass Smith als Jugendliche und Heranwachsende ein problematisches Verhältnis zur Sprache hatte und dass ihre Reifung als Künstlerin mit dem allmählichen Kontrollieren-Lernen von verbaler Sprache und Bildsprache einherging.

Das geschriebene Wort spielt schon seit langem eine Rolle bei der Konzeption und Ausführung von Smiths Arbeiten. Neben Gemeinschaftsarbeiten mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern (und der Arbeit mit Texten aus anderen Epochen) hat sie auch zahlreiche Arbeiten vorgelegt, bei denen eigene Wortgebilde gleichberechtigt neben anderem Bildmaterial funktionieren. In diesen Arbeiten haben die Worte zusätzlich zu den semantischen Konnotationen, die sie transportieren, auch eine visuelle Komponente, die sich von der üblichen Verwendung von Worten in der Werbung und wirtschaftlichen Kontexten deutlich abhebt. Smith führt ein Tagebuch und verwendet in ihren Publikationen oft faksimilierte Seiten daraus. Die



It's unwritten like the journal I don't keep.
Non écrit, comme le journal que je ne tiens pas.

3.

KIKI SMITH & LYNNE TILLMAN, *STILL LIFE*, 2001, page from their artists' book containing 24 sentences by Lynne Tillman and 24 photographs by Kiki Smith; design by Olivier Andreotti, Pénélope Monnet / Seite aus dem Künstlerbuch mit 24 Sätzen von Lynne Tillman und 24 Photos von Kiki Smith.

Aufbau ist zentral für ihren künstlerischen Ansatz. KIKI SMITH (1983) ist ein Glasplättchen, ein Objektträger, wie man ihn für mikroskopische Untersuchungen benutzt, mit einem Tropfen Blut der Künstlerin und ihrem aufgedruckten Namen. UNTITLED (BOOK OF HOURS) / Ohne Titel (Stundenbuch) (1986) besteht aus 365 Seiten, auf welche die Namen von Körperflüssigkeiten (Tränen, Speichel, Eiter, Durchfall, Blut, Erbrochenes usw.) aufgestempelt sind, während UNTITLED (1986) aus zwölf jeweils rund fünfzig Zentimeter hohen Gläsern besteht, auf denen in gotischer Schrift die Namen diverser Körperflüssigkeiten stehen.

Darüber hinaus hat Smith, und das ist vielleicht besonders bezeichnend, den Einsatz eigener Texte in ihrer Kunst weiterentwickelt. Eine frühe Arbeit verwendet einen vorgefundenen Text, transformiert ihn und weist damit auf diese spätere Entwicklung hin: In VOID OF COURSE (1983), einem kleinformatigen Acrylgemälde auf Musselin, verbindet sie die Worte *void of course* (im Leerlauf), einen Begriff aus der Astrologie, mit der Signatur *by Kiki Smith* und bringt damit sich selbst auf eine zugleich anrührende und witzige Art und Weise ins Spiel.

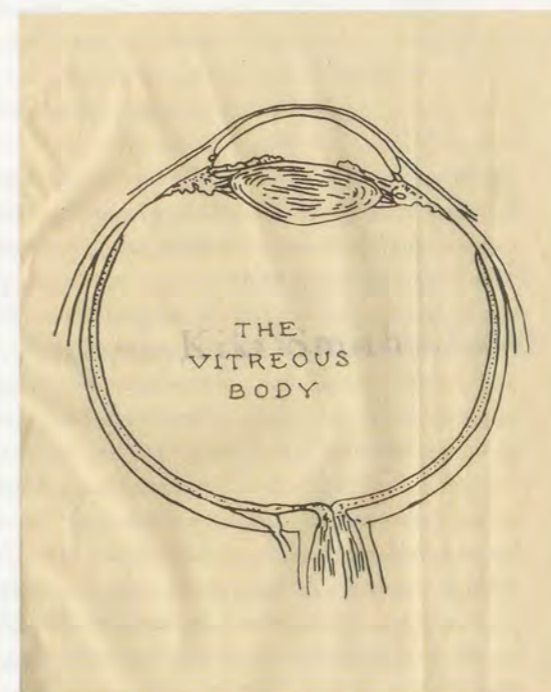
Mitte der 90er Jahre schuf sie eine Reihe von Arbeiten, in denen ihre eigenen Äusserungen stärker in den Vordergrund traten. Diese häufigere Verwendung von Text lässt sich mit einem damals besonders ausgeprägten Unabhängigkeitsgefühl in Zusammenhang bringen. «Ich hatte immer eine Vorliebe für Wörterbuchdefinitionen, ich glaube aber, dass das auch ein Schutz vor meinem Vater war. Er zwang uns jedes Mal, wenn wir auch nur in die Nähe von Büchern kamen, die Hände zu waschen. Und ich konnte nicht einfach lesen. Wenn ich ein Wort benützte, sagte er immer: «Weisst du, was das bedeutet?» Dann musste ich das Wörterbuch holen. Es war ein Albtraum. Deshalb stammte vieles, was ich in jüngeren Jahren gemacht habe, aus dem Wörterbuch oder irgendeiner anderen Quelle, nur nicht von mir selbst. Das verlieh der Sache Verbindlichkeit. Ich konnte auf etwas verweisen und keiner konnte es anzweifeln. Es war unwiderlegbar. Dann starb er, und ich hörte auf, so zu sein. Ich wurde erwachsen!»

Bei einer Serie von Reliefmonotypien vereinen die Arbeiten jeweils ein von einer Häkeldecke stammendes Bildmotiv mit einem einzigen Wort: *cut* (Schnitt, schneiden), *grace* (Anmut, Gnade), *flesh* (Fleisch) oder *gentle* (sanft). Diese Arbeiten sind Ausdruck von Smiths Bestreben, in banalen Zusammenhängen und den traditionell unterbewerteten Sphären des Weiblichen eine allgemein gültige Symbolik aufzuspüren. Die Worte fungieren als stille Katalysatoren, die den Bildern, statt sie zu definieren oder einzuschränken, mehr Luft zum Atmen verschaffen. Die Verbindung zwischen Wort und Bild bleibt offen: «Ich mag es, wenn es nur einige wenige Worte, einige Wortsprengel sind, wie ein Zuckerguss. Meistens gefällt es mir, wenn ein Schnitt oder Bruch zwischen Wort und Bild entsteht, wenn die Sache zunächst unsinnig erscheint, sich dann aber doch Zusammenhänge ergeben.»

In dieser Zeit entstand eine Reihe subtiler Textarbeiten, bei denen Sprache und Bild sowohl visuell als auch semantisch miteinander verwoben scheinen. TISSUE

DRAWING WITH ARMPITS (Gewebezeichnung mit Achselhöhlen, 1994), eine grossformatige Acryl- und Tuschzeichnung, weist folgende Worte auf: *In circumspect she was spinning tissue of her body* (Umsichtig spannt sie Gewebe von ihrem Körper). *In circumspect* ist ein interessanter Ausdruck, nachvollziehbar und emphatisch, mit seiner lateinischen Wurzel, dem «Rundum» des Umherblickens, das visuell an die Kreisbewegung des Spinnens anklingt. I SAW (Ich sah, 1994), eine Collage-Arbeit mit Tusche, Airbrush, Photokopie und Flitter auf Papier, weist einen eher lyrischen Text auf: *I saw her celestial body glowing in the dark / And her friend told her friend and she told me* (Ich sah ihren himmlischen Körper im Dunkel glühen / Und ihre Freundin erzählte es ihrer Freundin und sie erzählte es mir). In diesen wenigen Worten liegt eine Melancholie, die durch die Vermischung von Arbeitswelt und Intimsphäre die Komplexität persönlicher Beziehungen ins Spiel bringt. In UNTITLED (Ohne Titel, 1994) wird diese Komplexität im Rückblick betrachtet; es ist eine Lithographie von Photo-

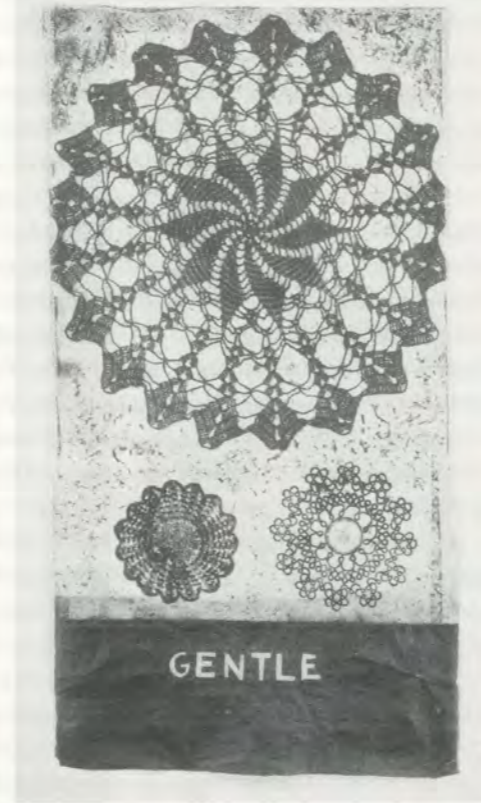
KIKI SMITH, *THE VITREOUS BODY*, 2001, pages from the artist's book with 18 heliorelief woodcuts; text by Parmenides of Elea, published by Graphicstudio, Tampa, Florida / Seiten aus dem Künstlerbuch mit 18 Holzschnitten zu einem Text des Parmenides von Elea.



KIKI SMITH, FLESH, 1994, collaged lithograph on Nepal paper, 39 1/2 x 20" /
 FLEISCH, Lithographie und Collage auf Nepalpapier, 100,3 x 50,8 cm.
 (ALLE PHOTOS: ELLEN PAGE WILSON; PAGE WILDENSTEIN GALLERY, NEW YORK)



KIKI SMITH, GENTLE, 1994, collaged lithograph on Nepal paper, 38 x 19 1/2" /
 SANFT, Lithographie und Collage auf Nepalpapier, 96,5 x 49,5 cm.



porträts der Künstlerin im Negativ und im Positiv. Die positiven Gesichter lächeln, und eines von ihnen speit einen langen Papierstreifen aus mit den – teilweise fehlerhaft – von Hand geschriebenen Worten: *I took in your eyelashes and hairs and sweat and salt and fingernails and flesh and skin and wax and pee and saliva and tears and mucus and vomit and goosebumps and freckles and smell and words and dreams and ideas and mouth and sound and shit and tounge and memories and milk and scabs and.....then you passed out of me without a bloody trace.*²⁾

Bei einer Arbeit wie dieser überschneidet sich Kiki Smiths Arbeit mit der eines anderen langjährigen Bewohners der Lower East Side, dem verstorbenen Dichter Allen Ginsberg. Auch er bekannte sich zum Schmutzigen, Komplizierten, Peinlichen als Schlüssel zur Selbstbestätigung durch Bewusstwerdung.

Mythen, insbesondere Kosmogonien und Schöpfungsmythen haben Smith schon immer fasziniert. Für ein fein gearbeitetes Künstlerbuch aus dem Jahr 1994 mit dem Titel *Re* machte sie von der bearbeiteten Übersetzung eines kurzen Abschnitts aus dem Papyrus Bremner-Rhind Gebrauch, einem altägyptischen Text aus dem Jahr 311 vor Christus. Text und Bild wurden mittels Photogravüre auf einen einzigen Bogen gedruckt, an dem Smith ein Blatt Japanpapier so anbrachte, dass es sich unterhalb der Bilder rockartig bauschte. Ein Teil des dem Gott Amun-Ra in den Mund gelegten Textes lautet: «Zahlreich waren die Geschöpfe, die meinem Mund entsprangen. Ich war es, der mit meiner Faust kopulierte. Ich masturbierte mit meiner Hand. Ich spie aus dem eigenen Mund. Ich spuckte aus.» Das Wesen des Kosmos ist auch Thema des Bandes *The Vitreous Body* (Der gläserne Körper; 2000), einer Serie von Holzschnitten

zu einem Text des Parmenides von Elea in der Übersetzung von David Gallop. Als Begleittext zu Smiths Bildern wurde ein Abschnitt aus dem zweiten Teil des Parmenides-Fragments *Über das Sein* gewählt. In der Philosophiegeschichte wurde vor allem der erste Teil dieses Lehrgedichts rezipiert, der den Weg zum wahren Sein schildert, der zweite Teil, über den Weg des subjektiven Anscheins, kommt jedoch mit seinen kosmologischen Elementen Smiths Interessen eher entgegen. Der Band beginnt mit dem Text des Vorsokratikers. Die Worte verlaufen – in hellem Grau gedruckt – in einer Zeile in der Seitenmitte über drei Textseiten, bis plötzlich ein Bild dazwischentritt: ein Auge, wobei dort, wo normalerweise der Augapfel wäre, eine Leere gähnt, durch die das Wort *full* (voll) aufscheint. Um die Augenhöhle herum scheint eine Zeichnung von der Rückseite des Blattes durch, wie oft in Smiths Büchern. Diese zeigt die Muskulatur und das System der Blutgefäße hinter dem Auge. Das Papier wird buchstäblich zu einem «Auge», «voller» Informationen und suggestiver Bilder. Während der Text weiterhin über die Seiten läuft, bewegt sich eine Folge kreisförmiger Bildmotive von Augenhöhle über Augendeckel, Augapfel und Iris zur Rückseite runder Gebilde, die neue Konnotationen annehmen (ein Peyotepilz, ein Mann-im-Mond-Motiv à la Georges Méliès, eine unbewohnte Insel aus der Vogelperspektive). Es endet im All, wo die Sterne des Parmenides auf Smiths aufgewühlte Erde herabblicken.

Smith hat einen editorischen Scharfsinn entwickelt im Umgang mit der Literaturgeschichte, die sie mit der Geschichte der Bildsprache auf eine Stufe setzt. Im Gegensatz zu der peinlich genauen Wiedergabe in ihren frühen Arbeiten, hat sie jetzt keinerlei Bedenken, Texte zu redigieren und zu bearbeiten: «Ich habe den Ehrgeiz, Edgar Allan Poes *Die schwarze Katze* neu zu schreiben. Ich empfinde die Erzählung als problematisch, sie irritiert mich immer wieder, und deshalb möchte ich sie überarbeiten oder umschreiben. In der Kunst macht man das laufend: Man nimmt historische Bilder und wandelt sie ab. Bei der Sache mit Amun-Ra liess ich alles weg, was sich nicht mit dem, was mir vorschwebte, vereinen liess.»

Gemeinschaftsarbeiten mit lebenden Schriftstellern bringen neue Interaktionsformen mit sich. 1984 schuf Smith zusammen mit der Schriftstellerin Lynne Tillman den Band *Madame Realism*, der zwölf Zeichnungen mit einem Text von ironischer Urbanität vereint. Rund zwei Jahrzehnte später legten Smith und Tillman ein weiteres Gemeinschaftsprojekt mit dem Titel *Still Life* (Stilleben, 2001) vor,

das Farbaufnahmen von Gegenständen und Kunstwerken in Smiths Wohnung mit Sätzen von Tillman vereint. Die vierundzwanzig Photos und vierundzwanzig Sätze bilden ein weiteres Stundenbuch. Dessen Eindringlichkeit entspringt nicht der kumulativen Wirkung der Sätze und Bilder, sondern vielmehr jeder einzelnen Explosion von Bild und Satz. Es gibt keine spezifische Erzählung, wohl aber gibt es Andeutungen von Trauer, Humor oder Introspektion. Eine der gelungensten Zeilen, *Surprise is rarer than it should be* (Überraschungen sind seltener, als sie sein sollten), ist mit dem Bild eines Vogels gepaart, der unbehaglich auf einem weissen Papier hockt.

Zu dem Band *A Bestiary* (Ein Bestiarium, 1990, Grenfell Press), der Prosagedichte Bradford Morrows mit Arbeiten von achtzehn lebenden Künstlerinnen und Künstlern vereint, steuerte Smith zwei Bilder bei. In ihrem Holzschnitt einer Fledermaus, die kopfüber an einem Ast hängt, ergibt sich ein überzeugendes Zusammenspiel zwischen der Maserung des Himmels und den Kratzspuren, mit der die Oberflächenstruktur der Flügel und das Fell des Tieres angedeutet sind. Dann bemerkt man plötzlich die Umrisse einer winzigen jungen Fledermaus, die sich an den Bauch der Mutter klammert. Diese Arbeit weist schon auf Smiths heutige Beschäftigung mit dem Tierreich voraus.

Endocrinology ist der Titel einer Gemeinschaftsarbeit mit der Dichterin Mei-mei Berssenbrugge aus dem Jahr 1997.³⁾ Das Projekt war in der Anfangsphase wiederholt gefährdet, bald entwickelte sich aber eine bemerkenswerte Arbeitsbeziehung: «Wir wollten etwas über das endokrine System machen – ich verfertigte die Druckgraphiken dazu und verlor sie anschliessend, worauf ich sie von neuem machte und wieder verlor und noch einmal machen musste. Das waren diese Monotypien. So lernten wir uns kennen. Sie besuchte mich und ich reiste nach New Mexico, und sie stellte mir immer wieder eine Menge Fragen. Das macht das Buch zum Teil aus, dass sie mir Fragen stellte und ich Wortlisten machte: Sie sagte ein Wort und ich reagierte darauf mit einem anderen Wort.»

Das Ergebnis ist ein dichtes Geflecht aus Text und Bildern: Text und Bild erscheinen nicht nur auf derselben Seite, sondern Smith hat parallel zu Berssenbrugges Text ihren eigenen Text eingefügt. So entsteht der Eindruck eines gleichberechtigten Nebeneinanders, das den verschiedenen Elementen erlaubt, ungehindert miteinander in Verbindung zu treten. Der Text der Dichterin ist in Caslon kursiv gesetzt, während jener der Künstlerin ein Faksimile

ihrer Handschrift ist. Die Dichterin liefert den Text, die Künstlerin den Subtext, oder die Dichterin die Erzählung und die Künstlerin deren Auslegung. Tatsächlich ist Berssenbrugges Prosagedicht nicht narrativ, das heisst, es bewegt sich ihrem glandulären Thema gemäss im Kreis zurück zu seinen Anfängen. Smith schmückt diese Nichterzählung mit lithographierten drüsenartigen, dunkelblauen Formen aus. Der kontrastreiche, holzschnittähnliche Druck verleiht den Bildern die unmittelbare Intensität von Kinderzeichnungen. Sie heben sich von der feinen Typographie ab und sind durch das transparente Gampipapier hindurch sichtbar, auf dem alle Elemente aufgeklebt sind. An einer Stelle schrieb die Dichterin: *Their flow is random...* (Ihr Fluss ist willkürlich...), und die Künstlerin stellte das Wort *Innocence* (Unschuld) daneben.

2003 produzierte Kiki Smith (in Zusammenarbeit mit der Carpe Diem Press) zwei Bücher im mexikanischen Oaxaca. *Hunters and Gatherers* (Jäger und Sammler) vereint Tierradierungen der Künstlerin mit Haikus von Susanna Moore. Auf der ersten Seite schwebt ein Haiku behaglich auf der freundlichen weissen Fläche; auf der zweiten Seite findet sich eine sorgfältig in Eckschlitze gesteckte Radierung. Dieses Muster wiederholt sich sieben Mal. Der beinahe zaghafte Charakter der Radierungen verleiht ihnen eine sonderbare Eindringlichkeit; weder strafft das winzige Detail das Bild, noch untergräbt es dieses. Die Worte (und Bilder) scheinen manchmal den Blickwinkel eines Tieres wiederzugeben. So liegt es nahe, die Zeilen *I will sleep tonight / Far from the farmers and dogs. / What a stroke of luck.* (Ich werde heut Nacht / Fernab von den Bauern und Hunden schlafen. / Welch ein Glück.) als Gedanken des fülligen Frosches auf der nachfolgenden Seite zu verstehen. Ein weiteres Haiku verrät Smiths Vorliebe für eine bestimmte Art nichtlinearer Märchenerzählungen: *The urgent serpent / Mistook the rabbit for the / Magician's habit* (etwas frei übersetzt: Die hastige Schlange / verwechselte das Kaninchen / mit dem Zylinder).

In *The Blue Feet* (Die blauen Füsse) verwendet Smith Gedichte von Sor Juana Inés de la Cruz, der berühmten mexikanischen Nonne aus dem siebzehnten Jahrhundert. Eine raffinierte Faltechnik macht es möglich, das Buch sowohl in zusammengefaltetem wie entfaltetem Zustand zu lesen – entweder durch das Umblättern der Seiten wie bei einem Buch oder als einzelnes grosses, beidseitig bedrucktes Blatt. Das Buch beginnt mit der Radierung eines linken Fusses mit einem achtzackigen Stern in der Mitte, dann

nimmt es uns mit auf eine Reise ins All mit weiteren Sternen und Teilen von Beinen, führt uns in einen Raum, wo es nur Sterne und keine Beine gibt, um schliesslich auf dem rechten Fuss zu landen, der wiederum mit einem Stern geschmückt ist. Der Fuss ist anatomisch nicht exakt wiedergegeben, doch der Strich berührt und hat eine eigene Anmut jenseits des Prinzips der präzisen Abbildung.

Zurzeit arbeitet die Künstlerin an Gemeinschaftsprojekten mit den Dichterinnen Leslie Scalapino und Anne Waldman. Das Wort und die Zusammenarbeit mit denen, die mit Worten arbeiten, bedeuten ihr weiterhin viel. Gerade weil der Umgang mit Worten ein so hart erkämpftes Privileg ist, sind sie für Smith von besonderem Wert. Oft sind sie mit einem starken emotionalen Impuls verbunden. Ihre 1993 entstandene Arbeit UNTITLED (BLOOD NOISE) – Ohne Titel (Blutgeräusch) – besteht aus hängendem Text: *I can't remember this morning / Constipation / Bloody nose / I can't remember the last ten years / Hearing loss / Blood noise / Blood in urine / My leg feels like someone hit it* (Ich kann mich an heute Morgen nicht mehr erinnern / Verstopfung / Nasenbluten / Ich kann mich an die letzten zehn Jahre nicht mehr erinnern / Verlust des Gehörs / Blutgeräusch / Blut im Urin / Mein Bein fühlt sich an, als hätte jemand draufgehauen). Es handelt sich um eine beziehungsreiche Wortspielerei, gleichzeitig steckt dahinter aber auch eine verborgene Motivation: «Während meine Schwester an AIDS starb, fand ich eine Liste von Symptomen, die sie notiert hatte, also schrieb ich diese Worte aus, machte Zeichnungen, schnitt sie aus und gab dem Ganzen den Titel «Blutgeräusch». Sie hatte «Blutgeräusch» geschrieben und ich wusste nicht, ob das vielleicht heissen sollte, dass sie ihr Blut hören konnte. Mir gefiel das.» Je mehr sie weiss, desto mehr horcht sie dem nach, was geheimnisvoll bleibt.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Alle Zitate von Kiki Smith stammen aus einem Interview mit dem Autor, das am 15. April 2004 stattfand.

2) Etwa: *Ich habe deine Wimpern und Haare, dein Salz und deine Fingernägel, Fleisch und Haut und Wachs und Pipi und Speichel und Tränen und Schleim und Erbrochenes und Gänsehaut und Sommersprossen und Geruch und Worte und Träume und Ideen und Mund und Klang und Scheisse und Zunge und Erinnerungen und Milch und Schorf aufgenommen und.....dann bist du verdammt nochmal (blut-)spurlos aus mir verschwunden.*

3) In limitierter Auflage in Form eines Bandes mit Photolithographien bei Universal Limited Art Editions und gleichzeitig als Faksimileedition bei Kelsey St. Press erschienen.