

**Inkwork**

Helen Mirra's prints bear an ambiguous relationship to acts of making. It can be difficult to imagine from them an authorial hand, or originating gestures of any kind. The profiles of the three series are straightforward, disarmingly uncomplicated. Each consists of sequences of seven prints on rectangles of undyed linen that are assembled on a wall or on a raised cloth support on the floor. Aligned in one or two horizontal rows, the size of the prints is uniform within each series, although they differ between series. A different cloth size is used for each series, whose visible creases and furrows (resulting from continuous transportation in a backpack) add to the surface topography. The subject matter is mostly organic material—dead branches, various plant matter—in the first two series, or rubbings of mostly planar surfaces—including cobblestoned streets and forest stumps—in the final one, printed with either dark brown ink (negative) or oil-based pigment (positive).

The pigments themselves play a considerable role in conditioning their textures and visual qualities. Mirra uses walnut ink mixed with sumi (Japanese carbon black ink) in her first two series (Switzerland and Middle Rhine), and raw umber oil-based pigment in the third (Berlin). Although the ink medium is effective in imprinting the details of its subjects, it also introduces small accidents in the course of capture. Minute effects of bleeding, blotting, staining, and scratchiness engendered by the water-based ink also suggest images that are somehow self-generated.

The plant prints resemble an herbarium of fossilized specimens. Each one bears an impression of a long, thin branch, stem, or stalk of a humble plant species in such a way that it runs laterally across the median of the cloth, cropped at either end so that the full dimensions of the printed specimen remain ambiguous. Because the prints slightly overlap one another, there is no interval between them, resulting in what resembles a lengthy, organic, slightly disjunctive timeline. This, however, is a timeline with no events. The particularities of the plants imbue this casual linearity with small-scale, noiseless variation: woody stalks, lace-like leaf veins, and brushy tufts of common horsetail; wet and dry textures; scratchy and matte surfaces.

Quite dramatically the third print series shifts to the all-over textures of street surfaces and tree stumps. Here the raised heads of paved cobblestones and ridges of arboreal rings generate quasi-abstract patterns, combining finely concentric circles with soft grids in such a way as to render their sources an afterthought. Natural and manmade surfaces intermingle, epitomized by those occasional tree ring-prints in which the ring structures are interrupted by the traces of a chainsaw.

**Tintnarbeiten**

Helen Mirras Drucke bergen ein ungewisses Verhältnis zum Akt des Herstellens. Es erscheint schwierig, sich anhand ihrer eine auktoriale Hand oder hervorbringende Gesten jeglicher Art vorzustellen. Die Gestaltung der drei Serien ist schlicht und entwerfend unkompliziert. Jede Serie besteht aus Gruppen von je sieben Drucken auf rechteckigem, ungefärbtem Leinen, die an einer Wand oder auf einem stoffbezogenen Podest am Boden aneinandergereiht werden. Die Größe der einzelnen Drucke, die in ein oder zwei horizontalen Reihen angeordnet sind, ist innerhalb einer Serie gleich, variiert aber zwischen den unterschiedlichen Serien. Für jede dieser Serien wird ein anderes Format des Leinenstoffes verwendet, dessen sichtbare Knitterfalten und Furchen (als Resultat des ständigen Transports im Rucksack) zur Oberflächentopografie beitragen. Gegenstand der ersten beiden Serien ist größtenteils organisches Material – abgestorbene Zweige, verschiedene pflanzliche Stoffe –, in der dritten sind es Abriebe meist planer Oberflächen – Pflastersteine und Baumstümpfe –, gedruckt entweder mit dunkelbrauner Tinte (negativ) oder ölbasiertem Pigment (positiv).

Die Pigmente selbst spielen eine maßgebliche Rolle bei der Entstehung der Textur und der visuellen Eigenschaften der Drucke. Mirra verwendet in ihren ersten beiden Serien (Schweiz und Mittelrhein) mit Sumi (japanischer schwarzer Kohletinte) vermisches Walnussöl und in der dritten Serie (Berlin) umbra-braunes, ölbasiertes Pigment. Obwohl das Medium Tinte die Details der Motive wirkungsvoll zum Abdruck bringt, führt es doch gleichzeitig auch kleine Zufälle in den Erfassungsvorgang ein. Winzige von der wasserbasierten Tinte bewirkte Effekte wie Verläufe, Kleckse, Flecken und Krakel hinterlassen den Eindruck, als hätten die Bilder sich irgendwie selbst hervorgebracht.

Die Pflanzendrucke ähneln einem Herbarium versteinertes Präparate. Jedes leinene Rechteck trägt den Abdruck eines langen, dünnen Zweiges, Stammes oder Stiels einer einfachen Pflanzengattung, jeweils quer über die Mittellinie des Stoffs und an beiden Enden abgeschnitten, so dass die volle Größe des gedruckten Präparats unklar bleibt. Weil die Drucke einander etwas überlappen, gibt es keinen Abstand zwischen ihnen, wodurch sie den Eindruck einer länglichen, organischen, leicht unverbundenen Zeitleiste hervorrufen. Doch ist dies eine Zeitleiste ohne Ereignisse. Die Besonderheiten der Pflanzen versehen diese beiläufige Linearität mit kleinen, geräuschlosen Variationen: holzige Stiele, Blattadern, die wie Spitze aussehen, buschige Schöpfe von Ackerschachtelhalmen, feuchte und trockene Texturen, verkratzte und matte Oberflächen.

Recht dramatisch ist der Übergang in der dritten Druckserie zu vollflächigen Texturen von Straßenoberflächen und Baumstümpfen. Hier bringen unebenes Kopfsteinpflaster und Furchen von Baumringen quasi-abstrakte Muster hervor. Feine konzentrische Kreise kombinieren sich mit weichen Rastern auf eine Art und Weise, die jeglichen Gedanken an ihren Ursprung in den Hintergrund treten lässt. Natürliche und von Menschenhand gefertigte Oberflächen vermischen sich, versinnbildlicht durch die gelegentlichen Abdrucke von Baumringen, deren Strukturen von Kettensägenspuren unterbrochen sind.

The serial nature of the prints highlights the role of time and directionality in the viewing process. Although the horizontal alignment and linearity of the impressions suggests an itinerary and directionality, these flows are prone to interruption by the introduction of new textures and misalignments, engendering caesuras in the viewing process.

The characteristics of Mirra's prints are best captured in oxymorons. One such oxymoronic characterization is based in the ambiguous sense of craft that arises from the prints' woody subjects and natural, organic color of the cloth, inclusive of their cut, neatly frayed edges. This craftedness, however, is impersonal, describable only in terms that might seem contradictory: artisanal abstraction, impartial handicraft.

The humble, prosaic subject matter similarly gives rise to counterintuitive impressions. The plant matter is vernacular but also fossilized, its age ambiguous but bearing the possibility of being very ancient, frozen in amber from the beginning of time. (Mirra notes that the horsetails that appear occasionally in the first print series are among the oldest plants on earth, first appearing 500 million years ago.) Their inked impressions can also convey gravitas, recalling the Shroud of Turin and other contact relics. This weightiness suggests even more oxymorons: quotidian imperishability, weedy immortality. Mirra's prints uniquely convey an eternity that is colloquial and unassuming.

#### **Plein Air**

Each print is a synecdoche of a larger, ongoing process. As an artistic practice Mirra has now been carrying out concerted walkings in different parts of the world for a number of years, using them as the framework for an artistic practice based on contingent, regularized imprintings.

The three print series addressed here are the results of walkings in Switzerland (June), the Middle Rhine (July), and Berlin (August) during the summer of 2010. The walkings were conducted in various sorts of outdoors; in the mountains of Switzerland, the rolling countryside of the Middle Rhine, and then the streets and managed city forests of Berlin. The subject matter of the prints are somewhat arbitrary, the result of a system of controlled chance: seven hours of walking per day, with one print made every hour of local plant matter or surface texture, wherever the walking happens to be arrested, and whatever is sensibly at hand. The move from natural to urban setting occurs only momentarily, at the beginning of the Berlin series, before reverting back to a natural habitat. Viewed within the context of all three series, these early Berlin prints seem to allegorize the rise and fall of a manmade environment within the larger flow of things.

The Berlin prints are also distinguished by their method of imprinting. In the earlier two series, from the walkings in Switzerland and the Middle Rhine, objects were inked and then imprinted onto the cloth. In Berlin the surface was rubbed with oil pastel through the cloth, resulting in a positive image.

Die Serialität der Drucke betont die Rolle, die Zeit und Richtung beim Betrachten spielen. Obwohl die horizontale Anordnung und Linearität der Drucke einen Weg und eine Richtung nahelegen, sind diese Linien durch die Einführung neuer Texturen und Fehlanordnungen für Unterbrechungen empfänglich und schaffen damit Zäsuren im Prozess des Betrachtens.

Die Merkmale von Mirras Drucken lassen sich am besten durch scheinbare Widersprüche erfassen. Eine solche Charakterisierung beruht auf der zweideutigen Suggestion von Kunstfertigkeit, die von den holzigen Gegenständen der Drucke und der natürlichen, organischen Farbe des Stoffs ausgeht, einschließlich der abgeschnittenen, säuberlich ausgefranst Kanten. Dieses Kunstfertige ist aber unpersönlich, und nur in scheinbar widersprüchlichen Begriffen zu beschreiben: handwerkliche Abstraktion, neutrale Handarbeit.

Auch die bescheidenen, prosaischen Inhalte rufen überraschende Eindrücke hervor. Die Pflanzenteile sind einheimisch, doch zugleich versteinert und von ungewissem Alter, wobei es möglich scheint, dass es sich um etwas sehr Altes handelt, eingeschlossen in Bernstein vom Anbeginn der Zeit. (Mirra bemerkt, dass die Schachtelhalme, die gelegentlich in der ersten Druckserie erscheinen, zu den ältesten Pflanzen auf der Erde gehören und zum ersten Mal vor 500 Millionen Jahren auftraten.) Ihre Tintenabdrücke können auch Ernst und Schwere vermitteln, und erinnern so an das Turiner Grabtuch oder ähnliche Kontaktreliquien. Diese Schwere legt noch weitere Widersprüche nahe: alltägliche Unvergänglichkeit, gräserne Unsterblichkeit. Mirras Drucke vermitteln auf einzigartige Weise eine Ewigkeit, die umgangssprachlich und unpräzise ist.

#### **Pleinair**

Jeder Druck ist eine Synecdoche eines größeren, andauernden Prozesses. Als künstlerische Praxis hat Mirra nun schon seit mehreren Jahren gezielt Wanderungen als Geh-Projekte in verschiedenen Erdteilen unternommen. Sie bilden den Rahmen für eine vom Zufall abhängige, doch zugleich auf geregelten Druckvorgängen basierende künstlerische Praxis.

Die drei hier besprochenen Druckserien sind das Ergebnis von Wanderungen in der Schweiz (Juni), am Mittelrhein (Juli) und in Berlin (August) im Sommer 2010. Die Wanderungen wurden im Freien in unterschiedlichen Landschaften durchgeführt: in den Schweizer Bergen, der Hügellandschaft des Mittelrheins und in den Straßen und Stadtwäldern Berlins. Die Gegenstände der Drucke sind arbiträr, Ergebnis eines Systems des kontrollierten Zufalls: sieben Stunden Gehen am Tag, pro Stunde ein Druck von den dortigen Pflanzen oder Oberflächentexturen, wo immer das Gehen gerade unterbrochen wird, und von dem, was sich Geeignetes finden lässt. Der Schritt vom natürlichen zum urbanen Schauplatz ist nur vorübergehend, zu Beginn der Berlin-Serie, und kehrt gleich wieder zurück zu einem natürlichen Habitat. Im Kontext aller drei Serien gesehen, erscheinen die frühen Berlin-Drucke als Allegorie des Aufstiegs und Falls einer von Menschenhand geschaffenen Umwelt im breiten Strom der Dinge.

Die in Berlin gefertigten Drucke zeichnen sich auch durch ein spezielles Druckverfahren aus. In den beiden ersten Serien – den Wanderungen in der Schweiz und am Mittelrhein – wurden natürliche Objekte mit Tinte versehen und dann auf den Stoff aufgedrückt. In Berlin dagegen wurde die Oberfläche durch den Stoff hindurch mit Ölpastellkreide eingerieben, wodurch ein positiver Druck entsteht.

The system is set up to generate prints, but only allows for small, instantaneous decisions on the part of the artist—what to imprint, where to extend one's walking itinerary from day to day. It is structured and highly disciplined, but also somewhat arbitrary and occasionally off-the-cuff. It comes across as a kind of motivated vagrancy. Because of the parameters of this practice, however, the bodily expenditure and epic aimlessness of Mirra's walkings are barely reflected in the impressions.

The labor so radically distilled in the prints is not only the labor of the hand-pressed printing, but also that of daily, regular walking. These works are not so much indexical of an artist's hand as of a body in motion, and by extension the effort of organization and coordination involved in maintaining and adapting the practice itself. So much gets redacted out—the body in motion, the experience of locale (it is difficult to experience the locale from the subject, even if one is an extremely knowledgeable naturalist), not to mention the artist's subjective experience of the walkings, the sensorial encounter with the outdoors. Only the regular intervals between the prints remain, the elliptical spaces in-between their inexorable repetition and accumulation.

## Negation

When I visited Mirra in her studio in the early summer of 2011, almost a year removed from her European walkings, she was engaged in curating the results. This process included deciding which of the sequences should be displayed, in what manner, and at what interval—the studio served as a laboratory that further abstracted the prints from the contexts of their making. The prints were now the result of equal parts plein air and studio practice.

The further redaction, however, only reinforced the consistency of the prints with Mirra's artistic practice as a whole, which is predicated upon labor without ego, mental and physical expenditure without the clear imprint of subjectivity. The walking itself enacts everyday labor, but of a non-instrumentalized kind. Nor is it perambulatory; it is regular and disciplined, a practice. As Mirra states, the seven hours she walks everyday is significant because seven is less than eight, thus falling short of one common measure of the workday and avoiding an obligatory sense of daily expenditure.

It has been noted that Mirra's walkings mirror the Zen Buddhist practice of *kinhin*, or walking meditation. In monastic practice *kinhin* is an extension of seated meditation, and helps focus the practitioner's mind on the regular, often overlooked mechanics of the axiomatic movements of the body. Because of its frequent mention in the Agama sutras, among the oldest Buddhist scriptures to have survived, walking meditation is believed to extend back to the time of the historical Buddha Śākyamuni.

*Kinhin* lies somewhere between meandering and teleological, goal-oriented movement. It is mindful motion, not meant to lead anywhere so much as to be regular and in the moment. Its most important underlying principle is that banal mindfulness takes one's

Das System ist dafür eingerichtet, Drucke zu generieren, lässt aber nur kleine, augenblickliche Entscheidungen der Künstlerin zu – was zu drucken ist, wohin die Wanderroute sich von Tag zu Tag erstreckt. Strukturiert und hochgradig diszipliniert, wirkt es doch zugleich ein wenig zufällig und gelegentlich wie aus dem Ärmel geschüttelt. Es kommt einem wie eine Art begründetes Vagabundieren vor. Aufgrund der Parameter dieser Praxis schlagen sich allerdings die körperliche Verausgabung und die epische Ziellosigkeit von Mirras Gehen in den Drucken kaum nieder.

Die in den Drucken radikal destillierte Arbeit ist nicht nur die Arbeit des Druckens als ein Eindringen mit der Hand, sondern auch die des täglichen, regelmäßigen Gehens. Diese Werke verweisen nicht so sehr auf die Hand der Künstlerin, als vielmehr auf den Körper in Bewegung, und damit auf die Mühe der Organisation und Koordination, die das Aufrechterhalten und Anpassen dieser Praxis erfordert. So viel wird herausredigiert – der Körper in Bewegung, die Erfahrung von Ortsspezifität (es wäre selbst für einen ausgesprochen kenntnisreichen Naturalisten schwierig, den Lokalschauplatz anhand des Druckmotivs herauszulesen), geschweige denn der subjektiven Erfahrung, die die Künstlerin in ihrem Gehen macht, die sinnliche Begegnung mit dem Draußen. Nur die festen Intervalle zwischen den Drucken bleiben bestehen, die elliptischen Räume zwischen ihrer unaufhaltsamen Wiederholung und Anhäufung.

## Verneinung

Als ich Mirra im Frühsommer 2011 in ihrem Atelier besuchte, fast ein Jahr nach ihren Wanderungen in Europa, war sie mit dem Kuratieren der Ergebnisse beschäftigt. Dieser Prozess beinhaltete die Entscheidung, welche der Sequenzen ausgestellt werden sollten, auf welche Art, und in welchen Intervallen – das Atelier diente als Labor, das die Drucke noch weiter von ihren Herstellungskontexten abstrahierte. Nun waren sie zu gleichen Teilen das Ergebnis von *Pleinair*- und Atelierpraxis.

Die weitergehende Bearbeitung verstärkte allerdings nur die Konsistenz der Drucke mit Mirras künstlerischer Praxis insgesamt, die gegründet ist auf Arbeit ohne Ego, auf geistige und körperliche Verausgabung ohne Spuren von Subjektivität. Das Gehen selbst stellt die alltägliche Arbeit dar. Doch diese Arbeit ist weder instrumentaler Art noch eine Schlennderei; sie ist gleichmäßig und diszipliniert, eine Methode. Für Mirra selbst ist es von Bedeutung, dass sie jeden Tag für sieben statt für acht Stunden geht und damit um eine Stunde unter dem üblichen Maß eines Arbeitstags zurückbleibt. So vermeidet sie den Eindruck einer Verpflichtung zu täglicher Verausgabung.

Zu Mirras Wanderungen ist angemerkt worden, dass sie die Methode des *kinhin*, der Meditation im Gehen, im Zen-Buddismus widerspiegeln. In klösterlicher Praxis ist *kinhin* eine Erweiterung der Meditation im Sitzen und unterstützt die geistige Konzentration der oder des Praktizierenden auf die gleichmäßige, oft übersehene Mechanik der axiomatischen Bewegungen des Körpers. Es wird angenommen, dass die Meditation im Gehen bereits zur Zeit des historischen Buddha Śākyamuni praktiziert wurde, weil sie häufig in den Agama-Sutras erwähnt wird, die zu den ältesten buddhistischen Schriften zählen.

*Kinhin* liegt irgendwo zwischen dem Umherstreifen und teleologischer, zielgerichteter Bewegung. Es ist aufmerksame Bewegung, die nicht so sehr irgendwo hinführen als vielmehr gleichmäßig und im jeweiligen Moment stattfinden soll. Ihr wichtigstes zugrunde

mind off of the world and oneself, thereby liberating it to attain insights otherwise difficult to achieve through religious or doctrinal contemplation. It presupposes a mental state evacuated of dualistic thinking and goal-orientation, a ready receptacle for small awakenings of the mind.

Mirra's walking practice is not a vision quest, nor does it anticipate something like spiritual advancement, the sparks of *satori* that are the goal of Zen Buddhist practice. And yet it does parallel *kinhin* in a number of ways. It presupposes the same temporal scale, intended to extend over the *longue durée*. In this regard, her prints are not so much self-contained "works" as they are simply emplotments of a continuous, persistently moving practice.

In the past Mirra has expressed interest in pan-psychism, the idea that consciousness exists in even the smallest unit of physical matter, even a subatomic particle. This animist idea finds its Buddhist equivalent in the notion that all things in nature have the Buddha nature, an inner potential for enlightenment. Somehow that potentiality is alluded to in the prints, which metaphorically seem to capture (or x-ray) the Buddha nature in its subjects.

Mirra's practice champions walking as a specific form of thinking that bypasses language. Indeed, one senses that she shares with Zen Buddhists in particular a deep skepticism towards language as an authentic mechanism of discovery. Zen practice is centered upon the overcoming of dualistic thinking and the logic and worldview associated with it; this dualism—in which words substitute for the essence of the world—is difficult to overcome, however, precisely because it is a function of language, something into which one is born, in which one achieves consciousness. One long-standing practice for breaking this stranglehold of words has been the koan, literally a "case study" that fragments the speech acts of past Zen masters, reducing them to bizarre dialogic fragments, riddles of language and logic. These case studies demonstrate how language can be subverted from within, and dualistic thinking overcome. Practitioners are assigned their own specific koan with which they can struggle for years before achieving a breakthrough.

One famous koan that reflects Zen's will to neutralize meaning-in-language is based upon the exchange between Bodhidharma, the first Chinese patriarch of Zen, and Emperor Wu of the Liang Dynasty, said to have taken place in 527. The exchange between the emperor, a fervent patron of Buddhism, and the legendary monk is almost comical in the latter's resolute refusal to use words to offer answers or give shape to ideas:

Emperor Wu: "How much karmic merit have I earned for the countless monks I have ordained, monasteries I have built, sutras I have copied, and Buddha images I have commissioned?"

Bodhidharma: "None whatsoever."

Emperor Wu: "So what is the fundamental meaning of the noble truth?"

liegendes Prinzip ist es, dass banale Aufmerksamkeit den Geist von der Welt und vom eigenen Selbst befreit und ihm dadurch Einsichten ermöglicht, die durch religiöse oder doktrinaire Betrachtung schwer zu erreichen wären. Sie setzt einen Geisteszustand voraus, der, von dualistischem Denken und Zielgerichtetheit entleert, ein bereitwilliges Gefäß für das leise Wachwerden des Geistes ist.

Mirras Praxis des Gehens ist keine Suche nach Visionen, noch erwartet sie eine spirituelle Weiterentwicklung – beides Funken von *satori*, dem Ziel buddhistischer Zen-Praxis. Und dennoch ähnelt ihre Methode *kinhin* in mehrfacher Hinsicht. Sie setzt die gleiche Zeitskala voraus, die sich über eine *longue durée* erstrecken soll. In dieser Hinsicht sind Mirras Drucke weniger eigenständige „Werke“ als vielmehr die narrative Strukturierung einer kontinuierlichen, sich immer in Bewegung befindlichen Arbeitsweise.

In der Vergangenheit hat Mirra ihr Interesse am Panpsychismus zum Ausdruck gebracht, der Idee, dass Bewusstsein selbst in den kleinsten Einheiten körperlicher Materie existiere, sogar in einem subatomaren Teilchen. Diese animistische Idee hat ihr buddhistisches Äquivalent in dem Gedanken, dass alle Dinge in der Natur die Natur des Buddha haben, die innere Fähigkeit zur Erleuchtung. Auf eine bestimmte Weise wird in den Drucken auf diese Fähigkeit angespielt, die die Buddha-Natur in ihren Gegenständen metaphorisch zu erfassen (oder zu röntgen) scheinen.

Mirras Methode setzt das Gehen als eine spezifische Form des Denkens ein, das an der Sprache vorbeigeht. Und tatsächlich spürt man, dass sie mit den Zen-Buddhisten eine besonders tiefe Skepsis gegenüber der Sprache als authentischem Entdeckungsmechanismus teilt. Zen-Praxis kreist um die Überwindung des dualistischen Denkens sowie der damit assoziierten Logik und Weltsicht. Dieser Dualismus – in dem Wörter das Wesen der Welt ersetzen – ist aber gerade deshalb so schwer zu überwinden, weil er eine Funktion der Sprache ist, etwas, in das man hineingeboren wird, worin man zu Bewusstsein kommt. Eine alte Strategie, um diese Festung der Sprache zu schleifen, ist das *koan*, wörtlich eine „Fallstudie“, die Sprechakte vergangener Zen-Meister zu bizarren dialogischen Fragmenten reduziert, zu Rätseln der Sprache und der Logik. Diese Fallstudien zeigen, wie Sprache von innen heraus unterlaufen und das dualistische Denken bezwungen werden kann. Den Praktizierenden wird ihr je eigenes *koan* zugewiesen, an dem sie sich für Jahre abarbeiten mögen, ehe sie einen Durchbruch erreichen.

Ein berühmtes *koan*, das den Willen des Zen widerspiegelt, die von der Sprache transportierte Bedeutung zu neutralisieren, beruht auf einem Wortwechsel zwischen Bodhidharma, dem ersten chinesischen Patriarchen des Zen, und Kaiser Wu von Liang, der angeblich im Jahre 527 stattgefunden hat. Der Dialog zwischen dem Kaiser, einem eifrigen Förderer des Buddhismus, und dem legendären Mönch ist fast schon komisch durch die entschlossene Weigerung des Letzteren, Worte zu verwenden, um Antworten zu geben oder Ideen Form zu verleihen:

Kaiser Wu: „Wie viel beträgt mein karmisches Verdienst für die zahllosen Mönche, die ich ordiniert habe, die Klöster, die ich gebaut habe, die Sutras, die ich kopiert habe, und die Abbilder des Buddha, die ich in Auftrag gegeben habe?“

Bodhidharma: „Überhaupt keines.“

Kaiser Wu: „Worin besteht dann die grundlegende Bedeutung der edlen Wahrheit?“

Bodhidharma: "There is no noble truth."

Emperor Wu: "Then who are you?"

Bodhidharma: "I do not know."

Mirra's skepticism towards language manifests itself in her print series through a similar embrace of negation. In their non-expression of bodily expenditure and non-engagement in linguistic exposition or discursive position taking, her prints conspicuously circumvent words and deeds as sources of meaning. This negation, however, perhaps counter-intuitively, also serves as an active mode of response and experience. The difficulty of projecting subjectivity onto this mode of inquiry results from its systematic negation of production context, artistic agency, and bodily labor. But this does not reduce the artist to machine or animal, so much as it renders her a culturally neutral medium through which to explore conscious life itself.

To the present author, herein lies the most remarkable achievement of the prints: the possibilities they suggest of knowing and transposing the world from something like a non-anthropocentric point of view.

Bodhidharma: „Es gibt keine edle Wahrheit.“

Kaiser Wu: „Wer bist dann du?“

Bodhidharma: „Ich weiß es nicht.“

Mirras Skepsis gegenüber der Sprache kommt in ihren Druckserien durch eine ähnliche Negation zum Ausdruck. Indem sie weder die körperliche Verausgabung ausdrücken noch sprachlich oder diskursiv Stellung beziehen, umgehen ihre Drucke auffällig Worte und Taten als Quelle von Bedeutung. Diese Negation dient allerdings zugleich, vielleicht auch kontraintuitiv, als aktiver Modus von Antwort und Erfahrung. Die Schwierigkeit, Subjektivität auf diesen Erkundungsmodus zu projizieren, ergibt sich aus seiner systematischen Negation des Herstellungskontextes, künstlerischer Schaffenskraft und körperlicher Arbeit. Aber dies reduziert die Künstlerin weniger auf eine Maschine oder ein Tier, vielmehr macht es sie zu einem kulturell neutralen Medium zur Erforschung des bewussten Lebens selbst.

Für den Verfasser dieses Kommentars liegt hierin die bemerkenswerteste Leistung der Drucke: in den von ihnen suggerierten Möglichkeiten, die Welt aus nicht-anthropozentrischer Perspektive zu erkennen und zu transponieren.