

HELEN MIRRA

**GEHEND
(FIELD RECORDINGS 1–3)**

Texts/Texte

Christina Végh

Peter Eleey & Helen Mirra

Yukio Lippit

Christina Végh
Bonner
Kunstverein,
Bonn

The exhibition project *Helen Mirra: gehend (Field Recordings 1–3)* is far more than just a cooperation between three exhibition institutions. The precondition for the cooperation partners was that they be situated in different geographical zones: Beginning in Bonn, the transitional point between the Rhenish Slate Mountains and the Upper Rhine River Plains, ideal locations were found with Zurich, which is wedged between mountains and lakes, and Berlin, Germany's city with the largest area. In her preparations for this body of work, the American artist embarked on three 30-day excursions throughout these regions during the summer of 2010. The results are shown first in Bonn and then in Berlin and Zurich.

Dorothea Strauss
Museum Haus
Konstruktiv,
Zurich

Helen Mirra became known with text works in which she created individual 'indices' and personal systems of order; the new works expand on these in consistent manner. But just as Mirra's text works go far beyond the indexical as an artistic strategy, the new works in *Field Recordings 1–3* are far more than mere field research; with their poetic minimalism, they reveal layers of association that bring the small things in nature to life and awaken our ethical responsibility towards the environment and its diversity.

Helen Mirra's new works examine the quality of aesthetic information. The question as to what exactly we see and what we make of it turns into an imaginable decision over whether we're prepared to expand upon our ordinary representational way of seeing to include an abstract, non-objective perspective. Reminiscent of archaeological specimens, the works' fragmentary aesthetic gives rise to a situation in which the viewer's attention is directed at something that can be called a metaphysical gap, a space in which personal recollections can be separated from the physical world and acquire a non-objective dimension.

Among those artists who explore principles of nature and of order, Helen Mirra occupies a special position. Her works resist idealized notions of nature. Instead, they evoke on the one hand associations to scientific experiments, on the other a sense of the calligraphic and meditative; they unfurl their poetic and melancholy aspects in the way they emerge fundamentally from everything fragmentary.

Helen Mirra is known both in Germany and Switzerland. She is an artist who travels frequently to Europe and prefers to create a large part of her work here. All the more reason why we are delighted that these exhibitions have been developed in situ and thus take on another meaning than just a long-overdue institutional solo show in Germany and Switzerland.

The special nature of the project has required an extraordinary level of commitment on the part of numerous persons who have accompanied us over the past three years. Our profound heart-felt thanks go to Helen Mirra for her intense and committed collaboration, and to the authors Peter Eleey and Yukio Lippit. Our thanks go to all who have supported these three exhibitions and the catalogue either financially or in non-material ways: first and foremost the Kunststiftung NRW for funding the project in Bonn and Berlin and the patrons of the Haus Konstruktiv for their support in Zurich.

Christina Végh
Bonner
Kunstverein,
Bonn

Das Ausstellungsprojekt *Helen Mirra: gehend (Field Recordings 1–3)* ist weit mehr als eine einfache Kooperation dreier Ausstellungshäuser. Bedingung für die Kooperationspartner war es, in unterschiedlichen geografischen Zonen verortet zu sein: Ausgehend von Bonn, am Übergang vom Rheinischen Schiefergebirge zur Rheinischen Tiefebene, waren mit Zürich, das eingebettet zwischen Bergen und Seen liegt und mit Berlin, der flächengrößten Stadt Deutschlands, idealtypische Standorte gefunden. Im Sommer 2010 unternahm die amerikanische Künstlerin für die Vorbereitung der Werkgruppe drei jeweils 30-tägige Wanderungen in den Regionen. Die Ergebnisse sind in Bonn und im Anschluss in Berlin und Zürich zu sehen.

Dorothea Strauss
Museum Haus
Konstruktiv,
Zürich

Die neue Werkgruppe baut konsequent auf den Textarbeiten auf, mit denen Helen Mirra bekannt wurde und mit denen sie individuelle „Indices“ erarbeitete und persönliche Ordnungssysteme schuf. Wie jedoch bereits Mirras Textarbeiten weit über das Indexikalische als künstlerische Strategie hinausgingen, so lässt sich auch die neue Werkgruppe der *Field Recordings 1–3* nicht auf reine Feldforschung reduzieren. Vielmehr eröffnen die Arbeiten mit ihrem poetischen Minimalismus Assoziationsräume, in denen die Wahrnehmung dieser kleinen Dinge eine Belebung erfährt und unsere ethische Verantwortung gegenüber der Umwelt und ihrer Vielfalt mobilisiert.

Helen Mirras neue Arbeiten berühren die Frage nach der Qualität einer ästhetischen Information. Denn die Frage nach dem, was genau wir sehen und was wir damit anfangen können, gerät bei Mirra zur – im Wortsinn – denkbaren Entscheidung darüber, ob wir unsere herkömmlichen, gegenständlichen Anschauungen um eine abstrakte, ungegenständliche Betrachtungsweise zu erweitern bereit sind: Aufgrund der bruchstückhaften, an archaische Fundstücke erinnernden Ästhetik der Arbeiten entsteht eine Situation, in der die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen und Betrachter auf etwas gelenkt wird, das man eine metaphysische Lücke nennen könnte; einen Raum also, in dem sich die eigenen Erinnerungen von der Dingwelt lösen können und eine ungegenständliche Dimension gewinnen.

In der Reihe bedeutender künstlerischer Positionen, die sich mit Natur- und Ordnungsprinzipien beschäftigen, nimmt Helen Mirra eine besondere Stellung ein. Ihre Arbeiten entziehen sich idealisierenden Vorstellungen von Natur. Vielmehr zeigen sie eine einerseits wissenschaftlich-experimentelle, andererseits geradezu kalligrafisch-meditative Qualität und entfalten so ihre poetisch-melancholischen Momente, wie sie grundsätzlich aus allem Fragmentarischen heraus scheinen.

Helen Mirra hat sich in Deutschland und in der Schweiz bereits einen Namen gemacht: Sie ist eine Künstlerin, die regelmäßig Europa bereist und einen großen Teil ihres Schaffens bevorzugt hier konzipiert. Gerade deshalb freuen wir uns besonders darüber, dass die Ausstellungen vor Ort entwickelt wurden und somit eine andere Bedeutung annehmen als eine längst überfällige institutionelle Einzelpräsentation in Deutschland und der Schweiz.

Die Besonderheit des Projektes erforderte ein außergewöhnliches Engagement zahlreicher Personen, die uns im Laufe der letzten drei Jahre begleitet haben. Unser ausdrücklicher und herzlicher Dank gilt deshalb Helen Mirra für die engagierte und intensive Zusammenarbeit sowie den Autoren Peter Eleey und Yukio Lippit. Wir danken all denjenigen, die diese drei Ausstellungen und den Katalog finanziell und ideell unterstützt haben: Allen voran der Kunststiftung NRW für die maßgebliche Finanzierung des Projektes in Bonn und Berlin, und den Patronatspartnern des Haus Konstruktiv für die Unterstützung der Realisierung in Zürich.

Isn't it the question as to one's place in the world that drives people—sometimes directly and sometimes via detours—and finds its expression in a multitude of ways in art and culture? Of course, such a question is so broad, so general as to seem almost impudent. Nonetheless, an engagement with the work of Helen Mirra provokes this grand inquiry, not least because the artist operates on an opposite scale: modestly, one to one in the here and now, with specificity of place. The term "regardfulness" seems to me to best describe the undercurrent accompanying Helen Mirra's work.

In certain respects, regardfulness can mean the opposite of concentration. This is to say that the focus here is not on something specific that leads an individual to become immersed in concentration and for at least a short time to forget the outside world. Instead, it is about a practice whose goal is to perceive the entire spectrum of human experience in the here and now; a form of de-focusing that requires just as much effort. Regardfulness means to perceive simplicity in complexity and to accord disinterestedly a place in the world to what at first seems meaningless.

Consequently, Mirra's artistic approach is often described using terms such as modest, laconic, and minimal. Operating from cultural and scientific themes concerning human engagement with the environment at large, she creates highly reduced abstract formal structures. This is also the case in the present body of work, which is exhibited under the title *gehend (Field Recordings 1–3)*. The project signifies a remarkable artistic shift: while Mirra's earlier works were charged by the theme of walking and hiking as a historical subtext, more recently the artist's walks have become more important as foundations for new works. For instance, materials for the *33 Bergwanderwege* and *Conscience de Pierre* exhibitions (both 2009) come from hikes in the Swiss Alps. Mirra has gradually replaced studio work with walking outdoors, although she has never been interested in having the viewer experience her own actual expedition. In the following interview with Peter Eleey, the art historical context connected to the linkage in her work of space and time, and of walking and thinking, is discussed. What becomes clear is that her walking is connected to an attempt to de-focus and thereby attain a heightened perception of the presentness of body, movement and environment.

Mirra's regardfulness unleashes the manifold from the simple. To this purpose, in her work she has implemented a wide array of different ordering systems: geometric form and serial organization, surveying systems, adaptations ranging from the cartography of archival systems to the format of the book with its orientation of page numbers. She is equally interested in language, which channels cognition through literature and linguistics, as a further structuring principle for and means of appropriating the world.

With "Field Recordings" in the title, the artist employs a term primarily used for documentary audio recordings made outside of a studio. Accordingly, Mirra left her studio in the summer of 2010 to hike in the surroundings of the exhibition locations of Bonn, Berlin, and Zurich, and to lend form to her walking through making direct prints of things found en route. In each of the three regions, which are situated in different geographic zones, Mirra

Ist es nicht die Frage nach dem Platz in der Welt, die den Menschen mal direkter, mal über Umwege umtreibt, und die ebenso auf vielfältigste Weise in Kunst und Kultur ihren Ausdruck findet? Es ist klar: Solch eine Frage holt weit aus, verallgemeinert, scheint geradezu vermessen. Nichtsdestotrotz provoziert die Beschäftigung mit dem Werk von Helen Mirra diese große Denkfigur, nicht zuletzt, weil die Künstlerin auf geradezu gegenteiligen Pfaden – bescheiden, eins zu eins im Hier und Jetzt an jeweils Ort und Stelle – agiert. Dabei scheint mir der Begriff der „Achtsamkeit“ den das Werk von Helen Mirra begleitenden Unterton besonders treffend zu beschreiben.

Achtsamkeit meint in mancherlei Hinsicht das Gegenteil von Konzentration. Entsprechend ist nicht der Fokus auf etwas Spezifisches gemeint, der dazu führt, dass der Einzelne sich für eine Zeitspanne konzentriert und dabei aus der Welt ausklinkt. Vielmehr geht es um eine Praktik, die zum Ziel hat, das gesamte Spektrum menschlicher Erfahrung im Hier und Jetzt wahrzunehmen, eine Form der De-Fokussierung, die mit ebenso viel Anstrengung verbunden ist. Achtsamkeit bedeutet, im Einfachen die Komplexität wahrzunehmen und vorurteilslos auch dem zunächst scheinbar Bedeutungslosen einen Platz in der Welt einzuräumen.

So kommt es, dass Mirras künstlerischer Zugriff immer wieder als bescheiden, lakonisch oder minimal beschrieben wird. Ausgehend von kultur- und wissenschaftshistorischen Themenkreisen, die vom menschlichen Umgang mit der Umwelt handeln, entwickelt sie stark reduzierte, abstrakte Formgefüge. So auch in der vorliegenden Werkgruppe, die unter dem Titel *gehend (Field Recordings 1–3)* gezeigt wird. Die Arbeit markiert einen bemerkenswerten künstlerischen Umbruch: Während in den frühen Arbeiten Mirras das Thema des Gehens und Wanderns als historischer Subtext Eingang fand, so ist in jüngster Zeit das eigene Gehen zur Vorbereitung neuer Werke wichtiger geworden. So gingen beispielsweise auch den Ausstellungen *33 Bergwanderwege* und *Conscience de Pierre* (beide 2009) Wanderungen in den Schweizer Alpen voraus. Sukzessive hat Mirra die Arbeit im Atelier durch das Gehen in der Natur ersetzt. Allerdings ist sie nicht daran interessiert, den Betrachter ihre eigene Wanderung nachvollziehen zu lassen. Im Interview mit Peter Eleey wird der kunsthistorische Kontext angesprochen, mit dem die Verbindung von Raum und Zeit, von Gehen und Denken in Mirras Arbeiten verknüpft ist. Ebenso wird darin deutlich, dass ihr Gehen verbunden ist mit dem Bestreben nach De-Fokussierung, was schließlich in eine erhöhte Wahrnehmung der Präsenz von Körper, Bewegung und Umwelt mündet.

Mirras Achtsamkeit entfacht das Vielfache aus dem Einfachen. Die Künstlerin nutzt hierfür unterschiedlichste Ordnungsschemata: von der geometrischen Form und seriellen Anordnung, Systemen der Vermessungen über Adaptionen aus der Kartografie und archivarische Ordnungen bis hin zum Format des Buches mit der Orientierung der Seitenzahlen. Ebenso interessiert sie die Sprache als weitere Struktur und als ein Werkzeug der Weltaneignung, welche die Kognition mittels Literatur wie Linguistik zu kanalisieren vermag.

Mit „Field Recordings“ nimmt die Künstlerin im Titel einen Begriff auf, der gewöhnlich für dokumentarische Tonaufnahmen außerhalb der Studios verwendet wird. Folgerichtig verließ Mirra im Sommer 2010 ihr Atelier, um in der Umgebung der jeweiligen Ausstellungsorte in Bonn, Berlin und Zürich zu wandern und ihren Aufnahmen in Form von Drucken Gestalt zu verleihen. In allen drei Regionen, die in unterschiedlichen geografischen Zonen liegen, hielt sich Mirra einen Monat lang auf. An den meisten Tagen wanderte sie und jeweils stündlich suchte sie ein am Wegesrand gefundenes Objekt aus, ein Schilfgras, ein Farnblatt, einen

stayed for one month. On most days she walked, and once per hour, she selected an object found along the path—a reed, a fern, a cobblestone, or a tree stump—inked it and, on site, made a print on a rectangle of linen. She recorded seven motifs each day in this manner. The places and dates of her actions are part of the works' titles. The units of measurement used, however, vary from region to region, resulting in the unusual equation, 1 hour = 3–5 km = 5000 steps. With her chosen units, Mirra introduces a reference to her own body and its movements. Hiking for one hour in the Alps means walking 3–5 km in the Middle Rhine, which is then translated into 5000 steps in Berlin.

All ordering systems presume a degree of clarity, simplicity, or objectivity. At the same time, however, with every set of rules, Mirra affirms its inherent faultiness, accordingly adapting it to her own idiosyncratic preferences and interests. The artist breaks even self-imposed rules: while it was important in the present case to walk through three different geographic zones, she leaves the urban environment of Berlin after only a few days to walk in the nearby forests. Once again, it is the little things in the here and now, the unplanned or the accidental, that Mirra takes seriously and lends weight to by incorporating them into her previously formulated ordering schemes.

In the end, there is a collision of various different systems of notation, which individually can be taken as factual data, but when linked together in a larger equation dissolve into diffuse spheres of association. Each term used—the print, measurement, location—promises a simple statement, but through the chain of connections turns into the opposite, because the more precisely a thing is recorded, the more fragmentary its character becomes and the more clearly the flaw inherent in every form of recording comes to fore. Beyond this, however, the world of things recorded is too banal and the number of prints too great to offer any real orientation or means of experiencing the walks themselves. The materiality and color, as well as the sheer number and the repetitiveness, all run counter to the expectations we have of recordings. As Yukio Lippit describes in his essay, they lead to the removal of the temporal quality from every attempt to record the momentary in the form of the print. While the herbarium laid out in the space refers to the actual walks by providing spatial coordinates, its visual impression suggests more a collection of prehistoric fossils than a record of the present day. The present as the artist finds and prints it reaches into the distant past while looking to the future, if one were to interpret the prints as a reminder of the threat of biodiversity's possible disappearance.

In her own field research, Mirra follows in the footsteps of historical naturalists. Many of the birds the ornithologist John James Audubon documented in the 18th century during his research expeditions throughout America no longer exist today. While Audubon shot the birds to arrange them into poses to paint them—he became famous for his accurate and highly realistic depictions of the birds in their native habitats—Mirra seeks an approach that literally brings her to her knees before things. She bends down to prepare her objects and to brush them in ink (in Berlin, she made rubbings of the ground). Added to this is the fact that she only uses dead plant material, tree stumps, and stones. This limitation makes her hourly selection simpler. Moreover, she is interested in noting the tiniest of units; she

Pflasterstein oder einen Baumstumpf, pinselte dieses mit Tinte ein und fertigte an Ort und Stelle auf rechteckig zugeschnittenen Leinwandstücken einen Abdruck an. Auf diese Weise nahm sie täglich sieben Motive auf. Ort und Zeit ihrer Handlung sind in den Werktiteln wiedergegeben. Die verwendeten Maßeinheiten variieren allerdings von Region zu Region, was zu der ungewohnten Gleichung führt: 1 Stunde = 3–5 km = 5000 Schritte. Mirra führt mit den gewählten Einheiten den Bezug zu ihrem Körper und ihrer eigenen Bewegung ein. Eine Stunde in den Alpen zu wandern bedeutet am Mittelrhein drei bis fünf Kilometer unterwegs zu sein und lässt sich ebenso in 5000 Schritte in Berlin übersetzen.

Sämtliche Ordnungssysteme geben vermeintlich Klarheit, Einfachheit oder Objektivität vor. Gleichzeitig bejaht Mirra mit jedem Regelwerk dessen notwendige Fehlerhaftigkeit, und entsprechend konsequent ist es, wenn sie diese ihren idiosynkratischen Vorlieben und Interessen angleicht. Auch mit selbst auferlegten Regeln bricht die Künstlerin: War es im vorliegenden Fall wichtig, in drei unterschiedlichen geografischen Zonen zu wandern, verlässt sie nach nur wenigen Tagen den urbanen Raum Berlins, um in den nahe gelegenen Wäldern unterwegs zu sein. Wieder sind es die kleinen Dinge im Hier und Jetzt, die zufällig oder zumindest ungeplant eintreten, die Mirra ernst nimmt und denen sie Gewicht verleiht, indem sie diese in ihre zuvor angelegten Ordnungsschemata einarbeitet.

Schließlich treffen unterschiedliche Systeme der Notation aufeinander, die für sich allein faktische Angaben sind, die jedoch, in einer langen Gleichung stehend, in diffuse Assoziationsräume zerstäuben. Jede Form der Bezeichnung – der Abdruck, die Maßeinheit, die Ortsangabe – verspricht eine einfache Aussage, in der Kette der Verbindung verkehren sie sich jedoch ins Gegenteil. Denn je präziser etwas festgehalten wird, desto ausschnitthafter ist sein Charakter und desto klarer tritt die Fehlbarkeit der Leistung eines jeden Festhaltens zutage. Darüber hinaus ist die aufgezeichnete Dingwelt zu banal und die Anzahl der Abdrücke zu gewaltig, um Orientierungshilfe anzubieten oder gar einen Nachvollzug der Wanderungen zu gewähren. Materialität und Farbigkeit, ebenso die schiere Anzahl und damit eingeschlossen der repetitive Moment stellen sich den Erwartungen einer Nachzeichnung entgegen. Sie führen, wie Yukio Lippit im folgenden Aufsatz ausführlich beschreibt, dazu, dass die eigentlichen Momentaufnahmen in Gestalt des Druckes ihrer Zeitlichkeit entzogen werden. Denn das im Raum ausgelegte Herbarium verweist zwar unter der Angabe der Koordinaten ihrer Herstellung auf die tatsächlichen Wanderungen, erinnert in seiner ästhetischen Anmutung aber eher an eine prähistorische Fossiliensammlung als an einen Tatsachenbericht von heute. Stattdessen verästelt die durch die Künstlerin vorgefundene und abgedruckte Gegenwart sich in die tiefe Vergangenheit und atmet Zukunft, wenn man die Abdrücke als Mahnmal für das mögliche Verschwinden der Artenvielfalt begreifen will.

Mit ihrer eigenen Feldforschung nimmt Mirra den Faden historischer Naturforscher auf. Viele der Vögel, die der Ornithologe John James Audubon im 18. Jahrhundert auf Forschungsreisen durch Amerika dokumentiert hat, existieren heute nicht mehr. Während Audubon die Vögel schoss, um sie angemessen drapieren und abmalen zu können – berühmt wurde er für die nicht nur naturgetreue, sondern lebensnahe Darstellungsform der Vögel in ihrem Habitat – sucht Mirra ein Vorgehen, das sie vor den Dingen wortwörtlich in die Knie zwingt. Sie bückt sich, um das Gefundene zu präparieren und mit Tinte einzufärben (im Falle von Berlin fertigt sie Abreibungen des Bodens). Hinzu kommt, dass sie nur bereits abgestorbenes Pflanzenmaterial, Baumstrünke oder Steine auflieft. Die stündlich zu treffende Wahl fällt ihr durch diese Einschränkung leichter. Zudem geht es ihr um die

speaks of conglomerations of cells, particles, and atoms. She has adapted her chosen method of printing from the Japanese *gyotaku*, which refers to a pictorial tradition that aims for realism by making ink prints with freshly caught fish. When Mirra embarked on her walks, she derived elements of cataloguing and image making from a variety of eras and cultures and adapted them to suit her own purposes.

The artist's measurements do not recreate a given walk or serve as an orientation of any kind. Rather, what comes to fore is the physical work the artist performs: the sheer number of prints and their serial ordering recall the numerous times Mirra has bent down; the repetitive task of inking. One is also reminded of the careful, multifarious approach to the forms of presentation, where she once again seeks a variety of orders, seemingly to underscore their randomness and limitations. While the days in the Alps are presented as a single line on the wall, Berlin takes shape as a patterned plain. A day in the Middle Rhine is laid out on the floor, sewn onto a larger piece of linen and becomes a sculpture. Walking and bending down; choosing; lining things up into rows and sewing them together are all activities of the artist that suggest rhythmic, repetitive sequences of motion. Mirra counters the movement from A to B with a process without beginning or end: the principle of the type of work that is carried out with devotion. This is fortified by the artistic decision to make seven, and not eight, prints per day. The latter number would have been too reminiscent of a regimented working day, too connected to the universally accepted chain of added value.

By work, what is meant here above all is the diligence to walk, to bend, and to engage in the repetitive actions mentioned above, which lead to regardfulness. Walking is manifesting itself as a demeanor of concentrated attention. It is a matter of discovering an ability to perceive abundance in the simple and to anchor this in the individual bodily experience of the viewer. Mirra calls for the viewer's own movement. Where in the exhibition room am I standing, how many individual components does my field of vision allow me to see before I move on? What posture do I assume, and what is the length of time it takes me to move from image to image throughout the space? Regardfulness is work. It is interwoven with a form of thinking that expresses itself in Mirra's artistic approach and invites the viewer to follow it. While the artists of the 1970s tended to direct imperative demands and instructions at their recipients and thereby related to something like the exclamation mark, Mirra places a form of attention at the center of her work that instead recalls the comma. No less decisive and radical, but guided by equanimity, she lays her work out for view as a sentence without end, abandoning any kind of enhancement or excitement, preferring enduring practice, allowing the viewer to take part as they will and in their own rhythm, in order to search out from the flood of imprints, to bend down, and to change their bearing.

Notation kleinster Einheiten, sie spricht von Zellkonglomeraten, Partikeln oder Atomen. Ihr gewähltes Druckverfahren leitet sie von dem in Japan tradierten *Gyotaku* ab, das für eine Bildtradition steht, die naturgetreue Tintendrucke von frisch gefangenen Fischen fertigt. Wenn Mirra auf Wanderschaft geht, adaptiert sie aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen stammende Ansätze der Archivierung und Bildgebung für ihre eigenen Zwecke.

Die künstlerische Vermessung Mirras führt nicht zum Nachvollzug einer Wanderung oder zur Orientierung. Vielmehr tritt die von der Künstlerin geleistete physische Arbeit in den Vordergrund: Die schiere Anzahl der Drucke und die serielle Aneinanderreihung erinnern an das zahlreiche Bücken der Künstlerin, die wiederholte Tätigkeit des Einfärbens. Ebenso tritt die sorgfältige, variierende Behandlung der Präsentationsformen vor Augen; wieder sucht sie unterschiedliche Ordnungen, gleichsam um deren Beliebigkeit und Begrenztheit zu betonen. Während sich die Tage in den Alpen als aneinandergereihte Bilderreihen präsentieren, kommt Berlin durch blockhafte Muster zur Geltung. Ein Tag am Mittelrhein wiederum findet sich, aufgenäht auf ein größeres Leinentuch, auf dem Boden ausgelegt als Skulptur wieder. Gehen und bücken, auswählen, aneinanderreihen und aneinandernähen sind Handlungen der Künstlerin, die allesamt rhythmische, sich wiederholende Bewegungsabläufe suggerieren. Der Bewegung von A nach B setzt Mirra einen Ablauf ohne Anfang und Ende entgegen: Das Prinzip einer Form von Arbeit, die von Zuwendung gespeist ist. Dafür spricht auch die künstlerische Entscheidung, sieben und nicht acht Drucke pro Tag zu fertigen. Letztere Zahl hätte zu stark an den reglementierten Arbeitsalltag erinnert und sich an die allgemein akzeptierten Ketten der Wertschöpfung angeschlossen.

Mit Arbeit ist hier vor allen Dingen eine sorgsame Anstrengung gemeint, die gehen, bücken und alle anderen eingangs beschriebenen repetitiven Tätigkeiten umfasst und in Achtsamkeit mündet. Somit manifestiert sich das Gehen als eine konzentrierte Form der Zuwendung, eine Haltung. Es geht um die Entdeckung der Fähigkeit, die Fülle im Einfachen wahrzunehmen und diese in der individuellen und körperlichen Erfahrung des Ausstellungsbesuchers zu verankern. Mirra fordert die Bewegung des Betrachters selbst heraus. Wo stehe ich im Ausstellungsraum, wie viele Einzelteile ermöglicht mir mein Sichtfeld wahrzunehmen, bevor ich weitergehe? Welche Körperhaltung nehme ich ein, und in welchem zeitlichen Abstand bewege ich mich zwischen den Bildsequenzen im Raum? Achtsamkeit ist Arbeit. Diese ist verbunden mit einem Denken, das sich in Mirras künstlerischer Haltung äußert und den Betrachter einlädt, ihr zu folgen. Während die Künstler der 1970er Jahre Aufforderungen und imperative Anleitungen an den Rezipienten richteten und eine Nähe über – bildlich gesprochen – ein Ausrufezeichen suchten, lässt Mirra eine sorgsame Zuwendung in den Mittelpunkt treten und ruft das Komma ab. Nicht minder bestimmt und radikal, jedoch von Gleichmut angeleitet, legt sie ihr Werk wie einen Satz ohne Ende aus, auf Betonungen oder Aufregung verzichtend, Nachhaltigkeit bevorzugend: Es obliegt den Besuchern, sich aus der Flut der Abdrucke im Einklang mit ihrem eigenen Verlangen und Rhythmus Einzelnes auszusuchen, sich zu bücken, die Haltung zu ändern.

- 19 April, post **When you are walking, do you think more about the ground beneath you or in front of you?**
- 22 April, post Neither, I think more about how my feet land. Have been trying to think about it the other way around, about the ground meeting my feet. What I would like to do more is consider the ground behind and to the sides—since beneath and in front is more apparent.
- 22 April, post **Do you think more about your body in contact with the ground as a relationship of force pushing downwards, or pushing forward? Dirt or air?**
- 26 April, post 1. Neither: it's more like pulled down, pulled forwards. So I try to feel being pulled up, and falling forwards.
2. Both: I like dirt and air both. Of course body is more in contact with air (compared to the small surface area of the feet on the ground) so I go about trying to fathom that. A couple of years ago as I got keen on walking, I starting seeing Aline Newton, a rolfer (physiotherapist). I mentioned to her that I was often banging into things. We talked about being more conscious about negative space—just as in a beginning drawing lesson—only here, not just seeing, but sensing negative space, as the volume of air, being morphed as one moves through it. I had been experiencing the world largely in terms of there being two things: me-in-my-body and everything else—so it made perfect sense I'd bump into things—because even though I was visually distinguishing, I didn't spatially differentiate between air and objects.
- 26 April, post **Is there something in particular that you do to envision the ground behind you and to the sides as you walk (or after you walk)? Or is it simply a state of mind, a way of thinking about your relationship to the space you are moving through? Does it change anything about how you walk—speed, physical movement, how you carry your head? Will you know where you are going when you start walking?**
- 29 April, fax I don't think I envision it per se, nor does it seem like a state of mind, or imagining, since it is there—so it's an attending to. Maybe it's the spatial equivalent to focusing on one's peripheral vision, rather than on the focal point, which is to say it is an unfocusing. Sensing the space behind tends to allow me to lean forward more. The space to the sides frees my shoulders up, and allows greater spinal movement—more latitude. Imagining the 'little sky' of the roof of the mouth nested in the big sky brings my head up and by extension extends everything underneath.
I often choose routes relative to each other: for instance if there was a lot of elevation yesterday, I might want to do something easier today, if it was muddy, I might look for rocky, if it has been bright for days, I might seek shade. Of course, my location-base camp largely determines possible routes. I'm often walking places I'm unfamiliar with, and I can only glean so much information from a topographical map. If it's a one-way hike, I'd much rather end up at a train station than a bus stop.

- Brief vom 19. April **Denkst du, während du gehst, mehr über den Boden unter dir oder vor dir nach?**
- Brief vom 22. April Weder noch. Ich denke eher darüber nach, wie meine Füße landen. Habe versucht, andersherum darüber nachzudenken, über den Boden, der meinen Füßen begegnet. Was ich lieber tun würde, wäre den Boden hinter mir und seitwärts zu beachten – denn unten und vorwärts ist offensichtlicher.
- Brief vom 22. April **Denkst du dir deinen Körper im Kontakt mit dem Boden mehr als eine Beziehung von abwärts oder von vorwärts wirkender Kraft? Dreck oder Luft?**
- Brief vom 26. April 1. Weder noch: Es ist eher ein Gezogenwerden, herab und vorwärts. Also versuche ich, mich heraufgezogen und vorwärts fallend zu fühlen.
2. Beides: Ich mag beides, Dreck und Luft. Natürlich hat der Körper mehr Kontakt mit der Luft (verglichen mit der geringen Fläche der Füße auf dem Boden), also gehe ich es an, das auszuloten. Vor ein paar Jahren, als ich mich mehr und mehr fürs Gehen zu interessieren begann, konsultierte ich eine Rolferin (Aline Newton). Ich erwähnte ihr gegenüber, dass ich oft irgendwo anstoße. Wir sprachen darüber, sich des negativen Raums bewusster zu werden – wie, wenn man beginnt, Zeichenstunden zu nehmen – bloß dass es hier nicht nur darum geht, den negativen Raum zu sehen, sondern ihn zu spüren als das Volumen der Luft, das von der Bewegung durch sie hindurch verformt wird. Ich erfuhr die Welt hauptsächlich in Form von zweierlei: Ich-in-meinem-Körper und alles andere – und so war es vollkommen einleuchtend, dass ich gegen etwas stieß – denn obwohl ich Luft und Gegenstände visuell klar auseinanderhielt, unterschied ich sie nicht räumlich.
- Brief vom 26. April **Machst du etwas Bestimmtes, um dir den Boden hinter dir und seitwärts vorzustellen, während du gehst (oder nach dem Gehen)? Oder ist es einfach ein geistiger Zustand, eine Art des Nachdenkens über deine Beziehung zu dem Raum, durch den du dich bewegst? Ändert das etwas daran, wie du läufst – Geschwindigkeit, körperliche Bewegung, wie du deinen Kopf hältst? Weißt du bereits, wohin du gehst, wenn du losgehst?**
- Fax vom 29. April Ich denke nicht, dass ich ihn mir per se vorstelle, und es scheint mir auch kein geistiger Zustand zu sein, oder ein Sich-Ausmalen, denn er ist da – also ist es eher ein Darauf-Achtgeben. Vielleicht ist es das räumliche Äquivalent dazu, sich auf sein peripheres Sehen statt auf einen Fokus zu konzentrieren, oder anders gesagt, es ist ein Defokussieren. Den Raum hinter mir zu fühlen erlaubt mir, mich mehr vorwärts zu lehnen. Der Raum seitwärts befreit meine Schultern und ermöglicht mehr Bewegung in der Wirbelsäule – mehr Spielraum. Mir den „kleinen Himmel“ des Gaumens eingesetzt in den großen Himmel vorzustellen, hebt meinen Kopf und zugleich damit alles darunter.
Ich wähle oft Wege in Beziehung zueinander: Wenn zum Beispiel der Höhenunterschied gestern groß war, möchte ich heute vielleicht etwas Leichteres machen, wenn es schlammig war, suche ich vielleicht nach Steinigem, wenn es die letzten Tage über hell war, suche ich vielleicht Schatten. Natürlich bestimmt hauptsächlich mein jeweiliger Ausgangsort die möglichen Routen. Ich gehe oft in mir unbekanntem Gegenden, und eine topografische Karte kann mir nur eine begrenzte Menge an Information geben. Wenn es eine Wanderung nur hinwärts statt hin und zurück ist, komme ich viel lieber an einem Bahnhof an als an einer Bushaltestelle.

In deciding the parameters for *Field Recordings 1–3*, I realized instead of walking between the three locations, as I originally thought, I wanted to walk around each one—more as a scurrying animal than as a migrating one.

30 April, fax **Do you ever walk with your eyes closed?
Do you ever dream you are walking?**

3 May, post No.
Not yet. Not so good at dreaming.

4 May, fax **How do you understand this project in relation to other walking works, like those of Hamish
Fulton, Richard Long, Stanley Brouwn, and Francis Alÿs?**

4 May, fax How do you understand this project in relation to other walking works, like those of Hamish
Fulton, Richard Long, Stanley Brouwn, and Francis Alÿs?

6 May, post It's a bit confusing because I'm currently in the field, and my approach is a little different now, so what you are referring to as *this* (which was May–August 2010) I'm thinking of as *that*. Anyway, one thing that remains is the works don't state their walkinghood. Though since they look like nothing I'd ever make in the studio, there is a clue that something else is at play.
More obvious to me are Giuseppe Penone, John Cage, On Kawara, Ad Reinhardt. The latter especially per design to perpetuate the walking as means from here on out.
Anyway, Penone is mostly a coincidence I think, Kawara also. I'd take Alÿs off the list (he is a populist, which I admire, but am not) and along with Stanley Brouwn, add Simone Forti, and I guess Robert Smithson—all as pro-pedestrian—though I've got an equal amount and lack of overlap with them as with Long and Fulton. Like Douglas Huebler, I've got no interest in making things. (Though he made photographs, I'd argue he was as emphatically anti-photography as I am.) I don't 'make' walks, as Fulton and Long do (don't they?). Stanley Brouwn favored. Ad Reinhardt is the one I find myself most often thinking about. (Though I don't think I think about art/artists while I'm walking.)
Chance is the thing I'm most comfortable with in theory and still uncomfortable with/getting accustomed to in practice. Of course, it's all about the parameters, if there are any—per Mac Low, Brecht, Cage—which there seem to be in any practice or project, excepting Max Neuhaus' *LISTEN* (1966).
[on envelope:
Agreeably, Fulton doesn't walk as an artist, though under the auspices of such gets to walk. Brouwn's walking is everyday, mine is close to that yet not quite, since I don't make prints along the way unless I am walking at least seven hours in a day. Fulton and Long are often semi-heroic, and while I'm walking variously extended, I'm not presenting mileage/elevation, etc.]

Als ich die Parameter für *Field Recordings 1–3* festgelegt habe, merkte ich, dass ich nicht von einem der drei Orte zum nächsten gehen wollte, sondern um jeden einzelnen herum – eher wie ein huschendes Tier als ein wanderndes.

Fax vom 30. April **Gehst du jemals mit geschlossenen Augen?
Träumst du jemals, du würdest gehen?**

Brief vom 3. Mai Nein.
Bisher nicht. Bin nicht so gut im Träumen.

Fax vom 4. Mai **Wie verstehst du dieses Projekt im Verhältnis zu anderen Geh-Arbeiten, wie denen von Hamish
Fulton, Richard Long, Stanley Brouwn und Francis Alÿs?**

Fax vom 4. Mai Wie verstehst du dieses Projekt im Verhältnis zu anderen Geh-Arbeiten, wie denen von
Hamish Fulton, Richard Long, Stanley Brouwn und Francis Alÿs?

Brief vom 6. Mai Das ist ein bisschen verwirrend, denn ich bin derzeit unterwegs und mein Zugang ist jetzt ein wenig anders, folglich ist für mich *dieses*, worauf du dich beziehst (das von Mai bis August 2010), *jenes*. Wie auch immer, eine bleibende Sache ist, dass die Arbeiten nicht vom Gehen an sich sprechen. Oder doch: Insofern als sie nicht so aussehen wie irgendetwas, was ich jemals in meinem Atelier machen würde, gibt es einen Hinweis darauf, dass noch etwas anderes mit im Spiel ist.
Für mich sind Giuseppe Penone, John Cage, On Kawara und Ad Reinhardt naheliegender. Insbesondere Letzterer bezüglich des Konzepts, das Gehen als einen Weg von hier aus hinaus zu verewigen.
Na ja, ich denke, das mit Penone ist größtenteils ein Zufall, Kawara auch. Ich würde Alÿs von der Liste streichen (er ist ein Populist, was ich bewundere, aber nicht bin) und Simone Forti, zusammen mit Stanley Brouwn, hinzufügen, und dann wohl auch Robert Smithson – alle als Pro-Fußgänger –, obwohl ich mit ihnen eine genauso große oder eben kleine Schnittmenge habe wie auch mit Long und Fulton. Genau wie Douglas Huebler liegt mir nichts daran, Dinge zu machen im Sinne von „herstellen“. (Obwohl er Fotografien gemacht hat, würde ich behaupten, dass er ebenso ausdrücklich ein Anti-Fotograf war, wie ich es bin.) Ich „stelle“ keine Gänge „her“, wie Fulton und Long das tun (oder etwa nicht?). Stanley Brouwn favorisiere ich. Über Ad Reinhardt denke ich, wie ich festgestellt habe, am häufigsten nach. (Obwohl ich, glaube ich, nicht über Kunst/Künstler nachdenke, während ich gehe.) Zufall ist die Sache, mit der ich in der Theorie die wenigsten Probleme habe und an die ich mich in der Praxis noch gewöhnen muss. Natürlich dreht sich alles um die Parameter, falls es denn welche gibt – etwa bei Jackson Mac Low, Brecht, Cage – welche es in jeglicher Praxis und jeglichem Projekt zu geben scheint, mit Ausnahme von Max Neuhaus' *LISTEN* (1966).
[auf dem Umschlag:
Angenehmerweise geht Fulton nicht als ein Künstler, obwohl er in diesem Rahmen Gelegenheit zum Gehen bekommt.
Brouwns Gehen ist alltäglich, meines ist nahe daran, aber doch nicht ganz das Gleiche, denn ich mache, wenn ich nicht mindestens sieben Stunden am Tag gehe, unterwegs keine Drucke. Fulton und Long sind oft halbe Helden, und obwohl ich mehr oder weniger lang laufe, gebe ich Distanz/Höhenunterschied etc. nicht an.]

6 May, fax Well, I can offer summaries of the others, but not yours. Long draws by walking; Fulton professes to walk in symbolic reverence of nature, and as an action resistant to art (though sometimes resulting in it); Francis uses his body as a political instrument; Stanley walks as a way of measuring the world, with his step as the unit of apperception. It seems you may be doing some element of each.

9 May, post I hereby please retract message I sent 6 May. It does seem like I am doing some element of each, though I'm not interested in drawing, I don't feel reverence, I doubt perambulation as political, and I don't think Brouwn is measuring the world.

13 May, postcard Direct prints are facts without much information, dependent on physical contact.

16 May, e-mail

1. When you mention On Kawara as an artist you think of in relation to your walking, are you thinking of the plodding habituality of his date paintings, or the Mexico City walks, specifically?
2. Huebler was, I think, against the assumption of truth and rationality that we assign to the photograph; he seemed to find most methods of representing our experiences in time or place unsatisfactory. This extended beyond photography to also include maps, and they feature often in his work. The point of pieces like his *42° Parallel Piece* (1968), I suspect, is similar to those for which he photographed at specific time intervals, say, or at certain driving distances—to indict apparently rational systems. What was radical about Huebler on some level was that instead of shunning these reductive systems of representation, he deployed them absurdly against themselves to point to their limitations. This is in part why when he spoke of maps, he described them as being marked by 'aspects of time' and 'propositions of language'—things that don't register within the ontological logic of maps, but which are part of our experience of them.
3. You say the walks don't look like anything you'd ever make in the studio. But what do the walks look like?

PS. I think Huebler's *Location Piece #1, New York–Los Angeles* (1969), which consists of a flight map showing a trip between New York and Los Angeles and photographs of the airspace over each state the plane crossed, was actually photographed by Seth Siegelaub out the airplane window on his behalf. Can the things you are doing with your walking be done without actually walking, without actually covering the ground you are presently?

17 May, post

1. Date paintings, per their being made in a day, not gone back into after that day.
2. Right-o. Other works by Huebler were also supposedly not carried out by him, fits.
3. Clarification: the works haven't looked like anything I've made in the studio. The walks look mostly and variously green. Maybe what I've previously made in the studio looks sort of like the walks.

Yes, I could make indistinguishable things without walking, I have no interest in doing so: it would be antithetical.

Fax vom 6. Mai Tja, ich habe Zusammenfassungen von den anderen zu bieten, aber nicht von dir. Long zeichnet, indem er geht; Fulton erklärt, in symbolischer Naturverehrung und als eine der Kunst widerstehende Handlung zu gehen (wenn sie auch manchmal in ihr resultiert); Francis benutzt seinen Körper als ein politisches Instrument; Stanley geht, um die Welt zu vermessen, mit seiner Schrittlänge als Wahrnehmungseinheit. Bei dir scheint etwas von jedem von ihnen dabei zu sein.

Brief vom 9. Mai Hiermit ziehe ich bitte meine Nachricht vom 6. Mai zurück. Es scheint tatsächlich, als sei bei mir ein Element von jedem von ihnen dabei, wenn ich mir auch nichts aus dem Zeichnen mache, ich keinerlei Verehrung fühle, ich das Herumgehen als politischen Akt zu begreifen anzweifle und nicht denke, Brouwn vermesse die Welt.

Postkarte vom 13. Mai Direkte Drucke sind Fakten ohne viel Information, abhängig vom körperlichen Kontakt.

E-Mail vom 16. Mai

1. Wenn du On Kawara als einen Künstler erwähnst, an den du im Zusammenhang mit deinem Gehen denkst, denkst du im Besonderen an die mühselige Gewohnheitsmäßigkeit seiner date paintings oder an die Gänge durch Mexiko City?
2. Ich würde sagen, Huebler war gegen die der Fotografie zugeschriebenen Annahme von Wahrheit und Rationalität; er schien die meisten Methoden, unsere Erfahrungen in Zeit oder Raum darzustellen, unbefriedigend zu finden. Das ging über die Fotografie hinaus bis hin zu Landkarten, und sie kommen oft in seiner Arbeit vor. Das Wesentliche an Stücken wie seinem *42° Parallel Piece* (1968) ist, vermute ich, etwas Ähnliches wie in den Arbeiten, für die er etwa nach festgelegten Zeitintervallen fotografierte, oder nach bestimmten gefahrenen Wegstrecken – es besteht darin, scheinbar rationale Systeme anzuklagen. In gewisser Hinsicht war das Radikale an Huebler, dass er, anstatt diesen reduktiven Darstellungssystemen auszuweichen, sie in absurder Weise gegen sich selbst wandte, um auf ihre Grenzen hinzuweisen. Unter anderem deswegen beschrieb er, wenn er von Karten sprach, sie als gezeichnet von „Aspekten der Zeit“ und „sprachlichen Aussagen“ – Dingen, die sich nicht in die ontologische Logik der Karten einschreiben, die aber doch Teil unserer Erfahrung mit ihnen sind.
3. Du sagst, die Gänge sehen nicht so aus wie irgendetwas, das du jemals in deinem Atelier machen würdest. Aber wie sehen die Gänge aus?

PS: Soviel ich weiß, ist Hueblers *Location Piece #1, New York–Los Angeles* (1969), das aus einer Karte besteht, die einen Flug von New York nach Los Angeles und Fotografien des Luftraums über jedem von dem Flugzeug überflogenen Staat zeigt, tatsächlich von Seth Siegelaub aus dem Flugzeugfenster heraus in seinem Auftrag aufgenommen worden. Können die Dinge, die du mit deinem Gehen tust, getan werden, ohne tatsächlich zu gehen, ohne tatsächlich den Boden zu begehen, auf dem du dich derzeit befindest?

Brief vom 17. Mai

1. Date paintings, insofern als sie an einem Tag gemacht sind, nicht wieder aufgenommen nach diesem Tag.
2. Stimmt. Andere seiner Werke sind angeblich auch nicht von ihm gemacht, passt.
3. Klarstellung: Die Arbeiten [works] sehen nicht so aus wie irgendetwas, das ich je in meinem Atelier gemacht habe. Die Gänge [walks] sehen zumeist und unterschiedlich grün aus. Vielleicht sieht das, was ich bislang im Atelier gemacht habe, irgendwie wie die Gänge aus. Ja, ich könnte ununterscheidbare Dinge machen, ohne zu gehen, aber daran habe ich kein Interesse: Sie wären von einer gegensätzlichen Art.

- 20 May, fax Scale is 1:1.
Labor-while-traveling used to be a subject for me, and now it is the live object.
- 24 May, fax Why is it seven prints a day?
I'm printing once an hour. I didn't want it to be eight, and seem to match the workday standard. Seven is enough to substantiate a day. Though I'm often walking more than seven hours, I don't want to track the further length, for it to mark endurance. This is also why I'm not specific about the distance/altitude of the walk. So to note, I'm not mapping in any way, that's the thing about the scale being 1:1. I stepped in.
- 24 May, fax **So you seem to be trying hard to avoid the labor element of it—or, for that matter, the documentary aspect. Not so On Kawara after all. I guess the problem isn't labor or documents, but representation and codification, and how both 'work' and 'documents' are removed from regular, contemplative life—work by virtue of duty, documents because they demonstrate their distance from the thing itself. And yet it is a duty, or at least a task, and you are making a document.**
- 27 May, fax Duty, not at all. Task, yes.
I've been asked if, or it has been assumed that, my walking is 'meditative'. It isn't. I'm generally occupied with various, altogether immediate, non-profound concerns (weather, route, snacks, etc.).
- 28 May, fax **Is it important or helpful that this borders on non-art?
How is a task different than a duty?
You aren't obligated to finish it?**
- 31 May, postcard Engaging with the everyday isn't the same as bordering on non-art. Disclaiming art as better than non-art is different than not distinguishing between them. Though it isn't 'important' to me, I think these works are more likely to be considered art than not.
Duty infers obligation, obedience. Duty is a psychological state, a task is an activity. A sense of duty result in tasks carried out, conversely a task can be undertaken without such a sense of responsibility. Duties are unwavering, tasks are mutable.
- 3 June, postcard If Huebler was pointing out the map's limitations, just as much he was expanding on its use—depending on it—to carry out something that wasn't one of the things the map was designed for.
His *42° Parallel Piece* is a concrete poem—a railroad built in conceptual space. See Basil Wright's *Night Mail* (1936) with text by W.H. Auden and music by Benjamin Britten, produced by General Post Office Film Unit, UK.
- 5 June, e-mail **Can you imagine (or do you undertake) any other activity that, like walking in this context, allows you to do and think about similar things?**

- Fax vom 20. Mai Maßstab ist 1:1.
Arbeit-beim-Unterwegssein war einmal ein Subjekt für mich, und nun ist es das lebendige Objekt.
- Fax vom 24. Mai Warum sind es sieben Drucke pro Tag?
Ich drucke einmal pro Stunde. Ich wollte nicht, dass es acht sind, was scheinbar dem Standard-Arbeitstag entspräche. Sieben reichen aus, um einen Tag zu belegen. Obwohl ich oft mehr als sieben Stunden gehe, will ich die zusätzliche Distanz nicht verfolgen, so dass sie ein Zeichen von Ausdauer würde. Deshalb gebe ich auch nicht genau die Wegstrecke/den Höhenunterschied des Gangs an. Also ausdrücklich, ich bilde in keinerlei Weise ab, darum geht es mit dem Maßstab 1:1. Ich bin hineingetreten.
- Fax vom 24. Mai **Du scheinst dir also viel Mühe zu geben, das Element der Arbeit in der ganzen Sache zu vermeiden – oder, wenn man so will, den dokumentarischen Aspekt. Wohl doch nicht so sehr On Kawara. Ich würde sagen, das Problem sind nicht Arbeit oder Dokumente, sondern Darstellung und Kodifizierung, und die Ablösung von sowohl „Arbeit“ als auch „Dokumenten“ vom gewöhnlichen, kontemplativen Leben – die Arbeit als Tugendpflicht, die Dokumente, weil sie ihre Distanz vom Ding selbst demonstrieren. Aber trotzdem ist es eine Pflicht, oder wenigstens eine Aufgabe, und du machst ein Dokument.**
- Fax vom 27. Mai Pflicht, überhaupt nicht. Aufgabe, ja.
Ich bin gefragt worden, oder es ist angenommen worden, mein Gehen sei „meditativ“. Das ist es nicht. Ich bin üblicherweise mit verschiedenen, ganz und gar unmittelbaren, wenig tiefgründigen Angelegenheiten beschäftigt (Wetter, Route, Proviant etc.).
- Fax vom 28. Mai **Ist es wichtig oder hilfreich, dass dies hier an Nicht-Kunst grenzt?
Worin besteht der Unterschied zwischen einer Aufgabe und einer Pflicht?
Du bist nicht verpflichtet, es abzuschließen?**
- Postkarte vom 31. Mai Sich mit dem Alltäglichen zu beschäftigen ist nicht das Gleiche, wie an Nicht-Kunst zu grenzen. Die Weigerung, Kunst für besser als Nicht-Kunst zu halten, unterscheidet sich davon, nicht zwischen den beiden zu unterscheiden. Obwohl das nicht „von Bedeutung“ für mich ist, denke ich, dass diese Arbeiten eher als Kunst denn als Nicht-Kunst aufgefasst werden. Pflicht beinhaltet Verpflichtung, Gehorsam. Pflicht ist ein psychologischer Zustand, eine Aufgabe ist eine Tätigkeit. Pflichtgefühl resultiert in ausgeführten Aufgaben, umgekehrt kann eine Aufgabe ohne ein solches Verantwortungsgefühl unternommen werden. Pflichten sind unerschütterlich, Aufgaben sind veränderlich.
- Postkarte vom 3. Juni Wenn Huebler auf die Grenzen der Karte hingewiesen hat, dann ist er doch damit auf ihre Anwendung eingegangen – und war davon abhängig –, um etwas zu tun, das nicht zu den Dingen gehört hat, für die diese Karte konzipiert worden ist.
Sein *42° Parallel Piece* ist konkrete Poesie: eine Eisenbahn, in den begrifflichen Raum gebaut. Vergleiche Basil Wrights *Night Mail* (1936) mit Text von W. H. Auden und Musik von Benjamin Britten, produziert von der General Post Office Film United, Großbritannien.
- E-Mail vom 5. Juni **Kannst du dir irgendeine andere Aktivität vorstellen (oder unternimmst du eine), die dir wie das Gehen in diesem Zusammenhang erlaubt, ähnliche Dinge zu denken und zu tun?**

5 June, e-mail When I started walking (and mostly abandoned riding a bicycle) I found walking was so much more complex in its straightforwardness. Its the simplest activity and from here I can't imagine exhausting its compelling-ness. This is in part quite like music/sound has always been for me—a low-medium level slow-medium speed repetitive physio-audio thing—and the walking has added bonuses of the visual and the weather. I still like playing the drums and would like to more.

11 June, e-mail **Does all that walking make coming home feel any different than other trips?**

17 June, e-mail Yes, maybe like a favorite bed of kelp for an itinerant sea otter.

E-Mail vom 5. Juni Als ich zu gehen begann (und größtenteils das Fahrradfahren aufgegeben habe), realisierte ich erst, wie komplex Gehen in seiner Geradlinigkeit ist. Es ist die einfachste Tätigkeit, und hier und jetzt kann ich mir nicht vorstellen, dass sich ihre Unwiderstehlichkeit jemals erschöpfen wird. So ähnlich etwa, wie dies Musik/Klang schon immer für mich war – so eine repetitive Körper-Hör-Sache, niedrig- bis mittelintensiv, langsam- bis mittelschnell – und dazu kommen beim Gehen dann sogar noch das Visuelle und das Wetter. Ich trommle immer noch gerne und würde es gerne mehr tun.

E-Mail vom 11. Juni Fühlt sich durch all das Gehen das Nachhausekommen anders an als andere Reisen?

E-Mail vom 17. Juni Ja, vielleicht wie ein Lieblings-Tangbett für einen wandernden Seeotter.

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.

Helen Mirra: gehend (Field Recordings 1–3)

Bonner Kunstverein, Bonn
20. September – 20. November 2011
KW Institute for Contemporary Art, Berlin
27. November 2011 – 29. Januar 2012
Museum Haus Konstruktiv, Zürich
23. Februar – 29. April 2012
Kuratorinnen / Curators:
Christina Végh, Gabriele Horn,
Dorothea Strauss

Die Ausstellung in Bonn und Berlin wird
unterstützt von der Kunststiftung NRW. /
The exhibition in Bonn and Berlin is
supported by the Kunststiftung NRW.

Die Ausstellung in Zürich wird unterstützt von
den Patronatspartnern des Museum Haus Kon-
struktiv. / The exhibition in Zurich is supported
by the patrons of the Museum Haus Konstruktiv.

Herausgeberinnen / Editors: Gabriele Horn,
Dorothea Strauss, Christina Végh
Redaktion / Editing: Tina Wessel
Lektorat / Copyediting: Dr. Britta Schröder,
Sarah Waldschmitt, Miriam Wiesel
Korrektur / Proofreading: Verena Burger,
Denhart v. Harling, Friederike Klapp
Autoren / Authors: Peter Eleey, Yukio Lippit,
Helen Mirra, Christina Végh
Übersetzungen / Translations:
Aus dem Englischen / from the English:
Daniela Helbig (Interview & Essay)
Aus dem Deutschen / from the German:
Andrea Scrima (Einleitung / Introduction)

