TOUCH!

Minda Andrén

Minda Andrén's hand-drawn and painted bodies emanate from our collective visual memory: from a 1970s massage book the artist found at a flea market in Brazil, with pictures not only of a body being massaged but, in a hippie-inspired spirit of freedom, also a naked body performing the massage; from internet forums on (not always) evidence-based "somatic therapy," which promises relief from chronic stress and post-traumatic disorders and to regulate the nervous system, a restored harmony of body and mind to master the challenges of life; from instructions for gymnastic exercises that transform ritualized movement sequences and breathing techniques from non-European contexts, stippled with lore about their millennia-old traditions, into a spiritual experience, a Western experience; from (pseudo-)medical diagrams with titles like *Bodymind* that use conceptual pairs such as "disability and decay" and "growth and empowerment" to wedge the human body into ever more definitions and thereby perpetuate categorical polarizations; from pop culture memorabilia like the scene in Juzo Itami's film *Tampopo* (1985), which stages the mouth-to-mouth exchange of a raw egg yolk as a choreography of intimacy, desire, and transcendence between two bodies—and from a visual amalgam of everything in between.

A recurring motif in Minda Andrén's drawings, paintings, and installations is touch: derived from these multifarious visual sources, touch manifests as healing, spiritual practice, erotic acts, or as a gesture of care. The artist frees these interpretations from their context and condenses them into moments of pure physical negotiation in which bodies, or more precisely the encounter between at least two bodies, becomes a site of relationships, dependencies, and self-determination, for social norms and control. *Wellness* (2026) is the title of one of Andrén's most recent paintings on this subject:

FIG. 1

The man's left arm is raised, resting at a right angle on his lower back. Held in place. One hand weighs down his shoulder flat against his back, applying pressure with controlled intensity. A second hand grips around his elbow, fingers wrapped tightly around the joint, as if at any moment to stretch his upper arm further, pushing it to its limits. The muscles of both bodies are tense, two connected forces seeking each other out. The degree of freedom, like a game, is mutually agreed upon. Consensus. The face of the man lying on his stomach is turned to the side, sunken deeply into the sheet, a patient carrier of his bare torso. No smile, no glance back. Touch by mutual consent.ⓘ

ⓘ I should. I definitely should. Actually, no, I shouldn't.

While doing everything but focusing on this text, let alone writing it, @polyampoppy pops up in my Instagram feed: "you look happier" it says, highlighted in pink, right in the middle of the image. Poppy Scarlett, a self-proclaimed *s*x and relationship coach + content creator,* who regularly talks to me about *non-monogamy & living life as your authentic self* even though I never subscribed to her content, essentially a voice from the algorithm, sits in the sun. On the ground, somewhere outdoors. She smiles into the camera. She seems content. Poppy's response to the positive reaction from the semi-anonymous bowels of the internet, I suspect in reply to a comment from one of her tens of thousands of followers, is: *thanks, I touched grass and myself.*

A little more than half a day after it was posted, the post has 2043 likes, 6 comments, 96 reposts, and 799 shares. And rising. To heart the picture, I have to briefly touch the screen twice. Leaving a comment, adding it to my own stream of images, or sharing it with (online) friends requires far more tactile operations. I skip that and keep scrolling. Only when I remember the text I'm (supposed to be) writing do I go back a few steps and simultaneously press the power and volume-up buttons on my iPhone 16e with my left and right thumbs. All my other fingers fumble clumsily around the device, sliding under the PopSocket attached to the back of the protective case, which I bought to avert another bout of tendonitis from gripping the phone too tight. *Screenshot!* I've got a way to start the text.

In the caption for "you look happier," Poppy adds a terse *It really is that simple.* Yeah, yeah, it's all so simple: turn off your phone to ward off chronic online syndrome. Feel the grass, feel reality, read a book on the subject. *Touch down!* Write a text.

Self-touching I've also tried. My hand wanders to places where my mind no longer controls it, a brief pause in the mental merry-go-round that comes with writing and spirals every form of perception right up into my head. A moment in which the body

has the last word, not the sentence I just can't seem to finish. This craving for fleeting happiness comes naturally. *and myself,* that's no small thing. Touching yourself means reaffirming one's own body, not abandoning it entirely to thought. Afterward, in the brief silence that remains when the tension eases, writing comes easier, too.

At some point, though, outside of writing, a desire for touch takes over, one not driven by me alone. In the big picture, vulnerability makes me happy. A state in which I'm willing and able to let other people touch me. The fleeting happiness of self-touching then gives way to the awareness of having a body and relating to the world through that body.

I'm following @polyampoppy now.

Mina Andrén picks up on what Michel Foucault describes as "technologies of the self," and not just as her visual subjects; those social strategies that "permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality."[1] Beyond her choice of motifs, painting itself becomes a technology of the self in Andrén's work, a technology of self-reflection. For the artist does not merely transfer her visual content from a found medium onto paper or canvas and into the space, rather she alters, superimposes, and transforms the material itself. These painterly, graphic, and installative interventions are in themselves forms of touch, and the artist reflects on the unique qualities of each. She physically engages with the material in an artistic *handling*, while critically examining the images of the body, norms, and ideas inscribed within.

For *Wellness* and the other works in this series, Minda Andrén first makes a sketch on paper and places it on the canvas. She then moistens both paper and canvas with water and ink, creating immediate contact between the two surfaces that merges them into a single image plane. Once dry, Andrén separates the materials again and begins working on the canvas with oil paint, following the traces left superficially by the paper, ink, and the shadow of the drawing. All going well, the paper remains intact during this process; *Wellness(ssenlleW)* becomes a kind of "sister work" alongside the painting, in the artist's words.

Springing from the same origin, our collective visual memory of the corporeal, both works have become an inseparable whole in this moment of reciprocal touch, without one being a discernible "original" and the other the "copy." Instead, the imprints between the paper and the canvas remain as marks on both surfaces. Each image conveys the process of their respective becoming. On the canvas, the traces left behind from their contact and Andrén's subsequent painterly treatment take on a craquelure effect, a result from the capillary spread of the ink on the paper. In her approach to the surface, the artist does not have a distinct composition in mind. In its branching nature, plus the intrinsic element of chance, which always plays a constitutive role in the creative process, Andrén's artistic method bears parallels to Donna Haraway's "tentacular thinking," a way of thinking that conceives of relationships not as fixed points or clear boundaries but as an entanglement of connections: "Tentacularity," says the biologist and philosopher, "is about life lived along lines—and such a wealth of lines—not at points, not in spheres."[2] Lines that the artist literally picks up on as independent entities.

The traces of ink feel their way across the canvas like antennae, networking the image elements, causing motifs to appear less as contoured forms but as a porous structure. The fine lines of the paper drawing, too, dissolve into similar patterns and shapes. Observing these "sisters" side by side, comparative viewing inevitably sets in. The eye searches for similarities and differences between paper and canvas, tracing those residues and frays that have become material inscriptions in the pictorial planes and bear witness to different variants of touch. In Minda Andrén's work, their effect unfolds on two levels at once: as the subject of the representation and as the material procedure of their creation. The images do not portray touch; they are its product.

FIG. 2

The man's left arm is pulled upwards and pressed at a right angle against his lower back. Immobilized. One hand presses his shoulder flat against his back, its weight bearing down with unyielding pressure. A second hand grips his elbow, fingers clenched tightly around the joint, as if at any moment to pry his upper arm loose from its anchor. The muscles of both bodies are tense, suspended between two opposing forces. Their range of motion is strictly regulated. The face of the man lying on his stomach is turned to the side, it sinks into the surface upon which his bare torso is held down. No expression, no gaze. Touch under duress.ii

ⓘⓘ *Another world is possible!* Just a few weeks before the G8 summit in Genoa in July 2001, during which protester Carlo Giuliani would be shot and killed by an Italian police officer, the European Economic Forum took place in Salzburg. There, too, were protests: against neoliberal globalization, for democratic control over the economic decisions affecting the planet, and against the inhumane border and migration policies of Fortress Europe.

Think global, act local!

I was there.

With a small group, including the director of the Friedensbüro, the Salzburg Peace Office, I was arrested and had to spend a night in police custody. I shared a cell and toilet with a young student from the U.S. "How long do we have to stay here?" No answer. From a nearby cell, we could hear a young woman chanting anti-globalization slogans. No reaction. We were accused of resisting law enforcement and breaching the peace: "Why did you aim the rock at a police officer's head? Why, why?" I stood in front of several officers during the interrogation, naked.

Beforehand, they assured us we would be allowed to leave the kettle that cordoned hundreds of protesters for hours once we had identified ourselves. I decided for the police search so I could fulfill my civilian service work. Nevertheless, I was still tossed in a police van and taken away, my arms pinned behind my back with a baton. The person I cared for during my civilian service took it in stride that he was stuck in his diaper all night.

What I experienced in that moment—coercion, domination, willfulness—is described almost word for word by philosopher and gender theorist Judith Butler in her collection of essays *Precarious Life*: "Violence is sure a touch of the worst order, a way a primary human vulnerability to other humans is exposed in its most terrifying way, a way in which we are given over, without control, to the will of another, a way in which life itself can be expunged by the willful action of another." (London, 2005, p. 28-29) Individual, institutional, systemic, and symbolic violence. Forms of violence. It took me years before I could walk past police officers again without a physical reaction.

I am still touched by the idea that another world is possible.

Globalization is not our destiny!

Touch runs like a thread through Minda Andrén's artistic practice and carries over in her installation works in the exhibition space. For example, in the presentation of her drawings. Unlike conventional paintings hanging flat against the wall, they are suspended freely from the ceiling into the space. These delicate line drawings float like bodies between the floor and the ceiling, interacting with the bodies that surround them, of the visitors and the other works, too. Figures, drawn in ink or charcoal on rolls of paper several meters long, larger than life, claim the space not just as their image plane but as a space for movement. The viewer approaches them, must walk around them, pass between them, step back, and approach them again. One's own body becomes a protagonist in a spatial choreography.

Some paper rolls are coupled in pairs. Andrén hangs the works back-to-back, the drawn front sides facing in opposite directions. Both sides share the same pictorial body, yet they can never be viewed in one glance. Rather, with each and every motion, the viewer triggers a shift in perspective, exposing new body fragments, lines, and layering. The image emerges not only on the paper, but in the contingent relationship between work, space, and audience.

This relationality is enhanced by another physical property of the paper—its transparency: one drawing always shimmers through into the other. In *12 spinal nerves* (2026), for example, a woman is seen lying on the floor in a relaxed pose. Presumably in "Shavasana," the so-called Corpse Pose that typically concludes a yoga session. Or perhaps she is practicing autogenic training, or maybe it's just an afternoon nap. On the second drawing, attached from the rear to the woman in the first, hands can be seen, one on top of the other, in a movement depicted in the style of a massage guide, an "instruction manual," if you want. When backlighting falls on the installation or it is set in motion by a draft in the room, the two sheets of paper touch, and the drawn hands seem to gently massage the resting woman.

Here, Minda Andrén adds another dimension to the idea of touch. No longer is it merely the subject of the depicted bodies and the material principle behind the making of the image; it is also an experience of reception. The drawings touch the space; they touch one another and invite viewers to constantly renegotiate their own physical position. The exhibition itself participates in this matrix of touching, where bodies encounter another not as immutable entities but as relational configurations.

FIG. 3

The man's left arm is raised and guided at a right angle against his lower back. Supported. One hand directs his shoulder flat downward, applying weight with cautious, even pressure. A second hand grips around his elbow, fingers gently closed around the joint, as if carefully guiding the upper arm through the movement. The muscles of both bodies are tense, connected in a shared flow of movement. The range of motion is deliberately held in balance. The face of the man lying on his stomach is turned to the side, it sinks into the bedding gently carrying his bare torso. No resistance, no gaze. Touch born of trust.ⓘⓘ

(iii) Before my first massage during a trip to Thailand, I had already practiced yoga for several years. I started with asanas, the physical exercises, when I quit smoking. It was more a coincidence. The black mat I stretched on nevertheless became a surrogate.

Allowing yourself to be touched by someone else is a prerequisite for any form of massage. Sounds just as banal as it is. Especially true for the traditional Thai massage practice Nuad, a kind of passive yoga. In the beach hut, however, my body resisted. I found it difficult to accept the guided movements around my own axis, the forward bends and backbends that the petite woman was performing on me. Resistance, an old pattern. The same pattern that kicks in as soon as even the slightest suspicion arises that someone might take control of my body.

Only after several massages did something begin to give. First the muscles, then my resistance to the fact that my body was malleable, open to the touch of a stranger's hands. Ever since my first trip to Thailand, I now go for massages at home in Vienna. Body memory. Knowing without having to remember anything.

This hesitation to let oneself be touched is akin to the one often directed at the practice of yoga itself: the suspicion of submitting to an external choreography one does not fully understand. Cultural appropriation and neoliberal mechanisms. Yoga is often accused of having degenerated into a commodity, promising relaxation, self-optimization, and flexibility, and of oscillating between two poles: apolitical and system-affirming, on the one hand, and open to conspiracy theories in its alleged critical stance toward the system, on the other.

Psychoanalyst Anouchka Grose does not dispute this either/or logic, she just reframes the question: can't the same practice also lead to an embodied engagement with one's own conditioning, engendering new relationships with oneself and the world? In *The Revolution Will Be Internalised. On the unlikely politics of inner prepping*, she separates the practice from the ideologies attached to it: "But as soon as you realise that breathing into your knees is simply a method for disentangling yourself from habitual modes of conceptualising your body, you realise it's fine. There is no natural, inevitable pathway between this and believing Hillary Clinton is a lizard." (London, 2026, p. 103)

By the way, I smoke again.

What arises in each individual work and group of works is intrinsic to Minda Andrén's artistic practice as a whole: expanding beyond the visual motif, care, healing, intimacy, and control permeate the images' materialization and the spatial experience of the exhibition itself. The images emerge between paper and canvas, between water, ink, and oil paint, and between the work, architecture, and viewer. They are embedded in the process of convergence, transfer, and separation that translates the depicted bodies and their mutual relationships within the medium of painting itself. Although the artist departs from existing visual sources, her artistic interventions shift their original meanings. The images of relaxation, therapy, spirituality, medicine, or pop culture do not represent social discourses. Touch is rendered neither as an explicit expression of care nor of violence, liberation nor control. It remains suspended in a moment of physical negotiation in which proximity and distance, self-determination and dependence, vulnerability and desire are continually reevaluated. Thought configurations lead to body configurations, which in turn bring about body reconfigurations.

By staging the body in its relationality, Andrén points beyond the individual to the social, cultural, and political realities that inform and shape it. Philosopher Jule Govrin describes just how deeply such power relations are already inscribed in the spatial arrangement of bodies: "Above and below, left and right do not merely denote physical points of orientation but also social relations and political conditions: Above and below signify power and powerlessness, domination and subjugation. The body itself becomes the template for the power relation."[3] Andrén's artistic works play off of these relations. Politics become tangible as a negotiation of how bodies relate to one another, how they touch, encounter, or are separated from one another. The body is a witness to constant aesthetic, social, and political realignments—in every painting, every drawing, and every installation anew.

Franz Thalmair

1 Michel Foucault, *Technologies of the Self*, ed. Luther H. Martin et al. (Tavistock Publications, 1988), 18.
2 Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press, 2016), 32.
3 Jule Govrin, *Politische Körper. Von Sorge und Solidarität* (Matthes & Seitz, 2022), 58. Translated for this publication.

TOUCH! Minda Andréns Körperrekonfigurationen

Minda Andréns gezeichnete und gemalte Körper sind unserem kollektiven Bildgedächtnis entnommen: etwa aus einem von der Künstlerin auf einem Flohmarkt in Brasilien erstandenen Massagebuch aus den 1970er Jahren, das, einem hippiesken Freiheitsideal folgend, nicht nur den massierten, sondern auch den massierenden Körper nackt abbildet; aus Internetforen zu (nicht immer) evidenzbasierter „somatischer Therapie", die Linderung bei chronischem Stress und posttraumatischen Störungen sowie die Regulierung des Nervensystems mit dem Ziel verspricht, Körper und Geist in Einklang zu bringen und funktionstüchtig zu machen; aus Anleitungen zu Körperübungen, die ritualisierte Bewegungsabläufe und Atemtechniken aus außereuropäischen Kontexten, versehen mit Erzählungen über ihre jahrtausendealte Tradition zu einer spirituellen Erfahrung, einer westlichen Erfahrung, machen; aus (pseudo-)medizinischen Diagrammen mit Titeln wie *Bodymind*, die den menschlichen Körper mithilfe von Begriffspaaren wie „disability and decay" und „growth and empowerment" in immer neue Festschreibungen fassen und damit kategoriale Zuspitzungen immer weiter multiplizieren; aus popkulturellen Memorabilia wie der Szene in Juzo Itamis Film *Tampopo* (1985), die den Mund-zu-Mund-Austausch eines rohen Eidotters als Choreografie von Intimität, Begehren und Grenzüberschreitung zwischen zwei Körpern inszeniert – und aus einem visuellen Amalgam all dessen und mehr.

Durchgängiges Motiv in Minda Andréns Zeichnungen, Malereien und Installationen ist die Berührung. In den unterschiedlichen Bildquellen gibt sie sich als Heilsversprechen, spirituelle Praxis, erotischer Akt oder Geste der Fürsorge. Die Künstlerin löst diese Deutungen aus ihrem Zusammenhang und verdichtet sie zu Momenten reiner physischer Verhandlung, in denen der Körper, oder konkreter das Aufeinandertreffen mindestens zweier Körper, zum Schauplatz von Beziehungen, Abhängigkeiten und Selbstbestimmung, von gesellschaftlichen Normierungen, Kontrolle wird. *Wellness* (2026) lautet etwa der Titel einer von Andréns jüngst in diesem Zusammenhang entstandenen Malereien:

Fig.1

Der linke Arm des Mannes ist angehoben und im rechten Winkel gegen den unteren Rücken abgelegt. Gehalten. Eine Hand drückt seine Schulter flach nach unten, das Gewicht mit kontrollierter Intensität aufgesetzt. Eine zweite Hand umschließt seinen Ellbogen, die Finger fest um das Gelenk gelegt, als könnten sie den Oberarm jederzeit weiter dehnen und an die Grenzen gehen. Die Muskulatur beider Körper ist angespannt, verbunden über zwei sich suchende Kräfte. Der Grad der Freiheit, einem Spiel gleich, gemeinsam vereinbart. Konsens. Das Gesicht des Mannes in Bauchlage ist zur Seite gedreht, es sinkt tief in das Laken, auf dem sein nackter Rumpf sich tragen lässt. Kein Lächeln, kein Blick zurück. Berührung im Einvernehmen. [i]

i Ich sollte. Eigentlich sollte ich. Ich sollte eigentlich nicht.

Während ich alles andere tue, als mich auf diesen Text zu konzentrieren, geschweige denn daran zu schreiben, springt mich @polyampoppy in meinem Instagram-Feed an: „you look happier" steht da, rosa hinterlegt, mitten im Bild. Poppy Scarlett, selbst ernannte *s*x and relationship coach + content creator*, die regelmäßig über *non-monogamy & living life as your authentic self* zu mir spricht, ohne dass ich ihre Inhalte jemals abonniert hätte, quasi aus dem Algorithmus, sitzt in der Sonne. Am Boden, irgendwo unter freiem Himmel. Sie lächelt in die Kamera. Es scheint ihr gut zu gehen. Poppys Antwort auf den Zuspruch aus dem halbanonymen Off des Internets, ich vermute auf einen Kommentar einer*eines ihrer zigtausend Follower*innen, lautet: *thanks, i touched grass and myself*.

Wenig mehr als einen halben Tag nach Veröffentlichung hat der Beitrag 2043 Likes, 6 Comments, 96 Reposts, 799 Shares. Tendenz steigend. Um das Bild mit einem Herz zu versehen, muss ich den Bildschirm zweimal kurz berühren. Um meine Meinung zu hinterlassen, um es in meinen eigenen Bildfluss aufzunehmen oder mit (Internet-)Freund*innen zu teilen, bedarf es ungleich mehr Berührungsoperationen. Ich mache nichts von all dem und scrolle weiter. Erst als mir der Text, an dem ich (eigentlich) schreibe(n sollte), wieder einfällt, gehe ich ein paar Schritte zurück und drücke gleichzeitig den Einschalt- und den Lauter-Knopf meines iPhone 16e mit dem linken und dem rechten Daumen. Alle anderen Finger umklammern das Gerät ungeschickt und schieben sich unter den auf der rückseitigen Schutzhülle befestigten PopSocket, den ich mir gekauft habe, um vom verkrampften Halten des Telefons nicht wieder eine Sehnenscheidenentzündung zu bekommen. *Screenshot!* Ich habe einen Einstieg in den Text gefunden.

In der Bildunterschrift zu „you look happier" ergänzt Poppy ein lapidares *It really is that simple*. Ja, ja, alles ganz einfach: Telefon ausschalten, um vom chronischen Online-Syndrom loszukommen. Gras spüren, die Wirklichkeit fühlen, ein Buch zum Thema lesen. *Touch down!* Einen Text schreiben.

Mit Selbstberührung habe ich es ebenfalls versucht. Die Hand wandert dorthin, wo der Kopf sie nicht länger kontrolliert, ein kurzes Aussetzen des Gedankenkarussells, das das Schreiben begleitet und jede Form der Wahrnehmung ausschließlich in den Kopf schraubt. Ein Moment, in dem der Körper das letzte Wort hat und nicht der Satz, den ich gerade nicht zu Ende bringe. Dieser Drang nach momenthaftem Glück kommt von selbst. *and myself*, daran ist nichts Geringes. Sich selbst zu berühren heißt, sich des eigenen Körpers zu versichern, ihn nicht völlig an das Denken zu verlieren. Danach, in der kurzen Stille, die bleibt, wenn die Spannung sich löst, fühlt sich auch das Schreiben leichter an.

Irgendwann, auch abseits vom Schreiben, drängt sich aber auch ein Verlangen nach Berührung in den Vordergrund, die nicht nur von mir ausgeht. Langfristig macht mich Verletzlichkeit glücklich. Ein Zustand, in dem ich willens und fähig bin, mich von anderen Menschen berühren zu lassen. Das flüchtige Glück der Selbstberührung weicht dann dem Bewusstsein, sowohl einen eigenen Körper zu haben als auch mit diesem Körper in Beziehung zur Welt zu stehen.

Ich habe jetzt @polyampoppy abonniert.

Was der Philosoph Michel Foucault als „Technologien des Selbst" bezeichnet, findet sich bei Minda Andrén nicht nur als Bildsujets wieder; jene gesellschaftlich wirksamen Strategien, „die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt".[1] Über das Motivische hinausgehend, wird in Andréns Werk die Malerei an sich zu einer Technologie des Selbst, zu einer Technologie der Selbstreflexion. Denn die Künstlerin überträgt das Bildmaterial nicht lediglich von einem vorgefundenen Medium auf Papier oder Leinwand und den Raum, sondern verändert, überlagert und transformiert es. Diese malerischen, zeichnerischen und installativen Eingriffe sind dabei selbst Formen von Berührung, über deren jeweils eigene Qualitäten die Künstlerin Reflexionen anstellt. Es ist eine physische Auseinandersetzung mit dem Material, an das Andrén *Hand anlegt*, ebenso wie eine kritische Annäherung an die darin eingeschriebenen Körperbilder, Normen und Vorstellungen.

Für *Wellness* und die in dieser Serie enthaltenen Werke fertigt Minda Andrén zunächst eine Zeichnung auf Papier an, die sie anschließend auf die Leinwand auflegt. Papier und Leinwand befeuchtet sie dann mit Wasser und Tinte, damit beide Bildträger für einen Moment in unmittelbaren Kontakt treten, sich miteinander verbinden und zu einem einzigen Bildkörper werden. Nach dem Trocknen trennt Andrén die Materialien wieder voneinander und fährt damit fort, die Leinwand mit Ölfarbe entlang jener Spuren zu bearbeiten, die Papier, Tinte und der Schatten der Zeichnung auf dem Medium hinterlassen haben. Im Idealfall bleibt das Papier bei diesem Verfahren unversehrt, *Wellness(ssenlleW)* wird zu einer Art „Schwesternarbeit" der Malerei, wie es die Künstlerin nennt.

Derselben Quelle entsprungen, unserem kollektiven Bildgedächtnis über das Körperliche, sind beide Werke durch den Moment wechselseitiger

Berührung untrennbar miteinander verknüpft, ohne dass sich dabei das eine als Original und das andere als Kopie verstehen ließe. Vielmehr schreiben sich die Abdrücke zwischen Papier und Leinwand in beide Bildträger*innen ein. Sie machen den Prozess ihrer jeweiligen Bildwerdung lesbar. Auf der Leinwand erzeugen die hinterlassenen Berührungen und Andréns malerische Weiterbearbeitung eine Art Krakelee-Effekt, der sich aus der kapillaren Ausbreitung der Tinte auf dem Papier ergibt. Bei der Gestaltung der Oberfläche folgt die Künstlerin keiner geplanten Komposition. In seinen Verästelungen und dem Zufall, der im Werkprozess eine konstitutive Rolle spielt, lässt sich Andréns künstlerisches Verfahren mit Donna Haraways „tentakulärem Denken" beschreiben, ein Denken, das Beziehungen nicht von festen Punkten oder klaren Grenzen her begreift, sondern als Geflecht von Verbindungen: „Tentakularität", so die die Biologin und Wissenschaftstheoretikerin, „handelt vom Leben entlang von Linien – einem so großen Reichtum von Linien –, nicht vom Leben an Punkten oder in Sphären".[2] Linien, die die Künstlerin buchstäblich als eigenständige Gebilde aufgreift.

Die Spuren der Tinte tasten wie Fühler über die Leinwand, vernetzen die Bildelemente und lassen die Motive weniger als abgegrenzte Form denn als poröses Gefüge erscheinen. Auch die feinen Linien der Zeichnung auf dem Papier lösen sich in ähnlichen Mustern und Gestalten auf. Betrachtet man die so entstandenen Geschwister nebeneinander, stellt sich unweigerlich ein vergleichendes Sehen ein. Das Auge forscht nach Ähnlichkeiten und Abweichungen zwischen Papier und Leinwand und will jene Anhaftungen und Ausfransungen nachzeichnen, die sich materiell in die Bildträger*innen eingeschrieben haben und von Berührungen unterschiedlichster Art zeugen. So werden sie in Minda Andréns Werk als Sujet der Darstellung und als materieller Vorgang ihrer Hervorbringung zugleich wirksam. Die Bilder stellen Berührung nicht zur Schau – sie entstehen durch sie.

Fig.2

Der linke Arm des Mannes ist hochgezogen und im rechten Winkel gegen den unteren Rücken gepresst. Fixiert. Eine Hand drückt seine Schulter flach nach unten, das Gewicht mit unnachgiebigem Druck aufgesetzt. Eine zweite Hand fasst seinen Ellbogen, die Finger fest um das Gelenk geschlossen, als könnten sie den Oberarm jederzeit aus seiner Verankerung lösen. Die Muskulatur beider Körper ist angespannt, eingefroren zwischen zwei entgegengesetzten Kräften. Der Handlungsspielraum stark reglementiert. Das Gesicht des Mannes in Bauchlage ist zur Seite gedreht, es versinkt in der Oberfläche, auf der sein nackter Rumpf niedergehalten wird. Kein Ausdruck, kein Blick. Berührung unter Zwang. [ii]

ii *Eine andere Welt ist möglich!* Nur wenige Wochen vor dem G8-Gipfel in Genua im Juli 2001, bei dem der Demonstrant Carlo Giuliani von einem italienischen Polizisten erschossen wurde, fand in Salzburg das Europäische Wirtschaftsforum statt. Auch dort gab es Protestaktionen: gegen neoliberale Globalisierung, für die demokratische Kontrolle ökonomischer Entscheidungen, die den Planeten betreffen, gegen eine unmenschliche Grenz- und Migrationspolitik in der Festung Europa.

Think global, act local!

Ich war dabei.

Mit einer kleinen Gruppe, darunter der Leiter des Friedensbüros Salzburg, war ich festgenommen worden und musste eine Nacht in Polizeigewahrsam verbringen. Zelle und Toilette teilte ich mir mit einem jungen Studierenden aus den USA. „Wie lange müssen wir hier bleiben?" Keine Antwort. In einer benachbarten Zelle skandierte eine junge Frau globalisierungskritische Parolen. Keine Reaktion. Widerstand gegen die Staatsgewalt und Landfriedensbruch wurden uns vorgeworfen: „Warum haben Sie mit dem Stein auf den Kopf eines Polizisten gezielt? Warum, warum?" Nackt stand ich während des Verhörs vor mehreren Beamt*innen.

Zuvor war uns zugesichert worden, dass wir den Kessel, in dem Hunderte Demonstrierende über Stunden festgehalten wurden, nach Bekanntgabe unserer Identität verlassen dürften. Ich entschied mich für die Perlustrierung durch die Polizei, um meiner Verantwortung als Zivildiener nachzukommen. Stattdessen wurde ich in einen Arrestant*innenwagen gesetzt und abtransportiert, die Arme mit einem Schlagstock auf dem Rücken fixiert. Die Person, die ich während meines Zivildiensts betreute, nahm es mit Humor, dass sie die ganze Nacht in ihrer Windel festsaß.

Was ich in diesem Moment erlebte, Zwang, Bemächtigung und Willkür, beschreibt die Philosophin und Gendertheoretikerin Judith Butler in ihrem Essayband *Gefährdetes Leben* fast wortwörtlich: „Gewalt ist eine Berührung der schlimmsten Art, mit ihr wird eine primäre Verletzbarkeit des Menschen durch andere Menschen in der erschreckendsten Weise sichtbar; sie ist ein Vorgang, in dem wir, ohne etwas tun zu können, dem Willen eines anderen ausgeliefert sind, ein Vorgang, in dem das Leben selbst durch die vorsätzliche Handlung eines anderen ausgelöscht werden kann." [Frankfurt am Main 2005, S. 45] Individuelle, institutionelle, systemische und symbolische Gewalt. Gewalten. Es hat Jahre gedauert, bis ich wieder an Polizist*innen vorbeigehen konnte, ohne körperlich darauf zu reagieren.

Ich bin immer noch von der Idee berührt, dass eine andere Welt möglich ist.

Globalisierung ist kein Schicksal!

Dass sich die Berührung wie ein Prinzip durch Minda Andréns gesamte künstlerische Praxis zieht, zeigt sich auch in ihren installativen Setzungen im Ausstellungsraum. Besonders deutlich wird dies in der Präsentation ihrer Zeichnungen. Anders als die Malereien hängen sie nicht flach an der Wand, sondern frei von der Decke in den Raum. Wie Körper schweben die feinen Linienzeichnungen zwischen Boden und Decke und treten mit den sie umgebenden Körpern, den Besucher*innen ebenso wie den anderen Arbeiten, in Interaktion. Die auf mehrere Meter langen Papierbahnen mit Tusche oder Kohle gezeichneten Figuren sind überlebensgroß und beanspruchen den Raum nicht als bloße Bildfläche, sondern als Bewegungsraum. Wer sich ihnen nähert, muss sie umrunden, zwischen ihnen hindurchgehen, Abstand nehmen und wieder herantreten. Der eigene Körper wird auf diese Weise Teil einer räumlichen Choreografie.

Manche Papierbahnen sind zu Paaren verbunden. Andrén hängt die Werke Rücken an Rücken, die gezeichneten Vorderseiten weisen in entgegengesetzte Richtungen. Beide Seiten teilen sich denselben Bildkörper und sind doch nie gleichzeitig einsehbar. Vielmehr löst jede Bewegung der Betrachter*innen einen Perspektivwechsel aus, der wieder neue Körperfragmente, Linien und Überlagerungen zutage treten lässt. Das Bild entsteht nicht allein auf dem Papier, sondern in der sich fortwährend verändernden Beziehung zwischen Werk, Raum und Publikum.

Diese Relationalität wird durch eine weitere materielle Eigenschaft des Papiers, seine Transparenz, gesteigert: Die eine Zeichnung schimmert stets auch durch die andere hindurch. In *12 spinal nerves* (2026) ist etwa eine Frau zu sehen, die in entspannter Pose am Boden liegt. Vermutlich in „Shavasana", jener so genannten Totenstellung, mit der traditionell jede Yoga-Stunde endet. Vielleicht ist es auch autogenes Training, das sie gerade praktiziert, vielleicht ein Nachmittagsschlaf. Auf der zweiten Zeichnung, die rückseitig mit der liegenden Frau der ersten Zeichnung verbunden ist, sind Hände zu sehen, die sich in einer Bewegung überlagern, deren Darstellungsweise einer Anleitung für Massagen, nennen wir es eine „Bedienungsanleitung", entstammen könnte. Fällt Gegenlicht auf die Installation oder gerät sie durch einen Luftzug im Raum in Bewegung, berühren sich die beiden Papierbahnen und die gezeichneten Hände scheinen die liegende Frau sanft zu massieren.

Berührung wird damit von Minda Andrén ein weiteres Mal transformiert. Sie ist nicht mehr nur Thema der dargestellten Körper und materielles Prinzip der Bildwerdung, sondern auch eine Erfahrung der Rezeption. Die Zeichnungen berühren den Raum, sie berühren einander und fordern Betrachter*innen dazu auf, ihre eigene körperliche Position immer wieder neu auszuhandeln. Die Ausstellung gehört selbst zum Gefüge von Berührungen, in dem sich Körper nicht als unverrückbare Entitäten begegnen, sondern als relationale Konfigurationen.

Fig.3
Der linke Arm des Mannes ist angehoben und wird im rechten Winkel gegen den unteren Rücken geführt. Begleitet. Eine Hand lenkt seine Schulter flach nach unten, das Gewicht mit bedachtem, gleichmäßigem Druck aufgelegt. Eine zweite Hand umfasst seinen Ellbogen, die Finger sanft um das Gelenk geschlossen, als würden sie den Oberarm achtsam durch die Bewegung führen. Die Muskulatur beider Körper ist angespannt, verbunden in einem gemeinsamen Bewegungsfluss. Der Spielraum bewusst in Schwebe gehalten. Das Gesicht des Mannes in Bauchlage ist zur Seite gedreht, es sinkt in die Auflage, auf der sein nackter Rumpf gebettet ruht. Kein Widerstand, kein Blick. Berührung im Vertrauen. [iii]

iii Als ich mich das erste Mal während einer Reise in Thailand massieren ließ, hatte ich bereits einige Jahre Yoga praktiziert. Mit Asanas, den Körperübungen, hatte ich begonnen, als ich zu rauchen aufhörte. Das war eher ein Zufall. Die schwarze Matte, auf der ich mich fortan dehnen sollte, wurde dennoch zum Ersatz.

Sich berühren zu lassen ist die Voraussetzung für jede Form von Massage. Das klingt genauso banal, wie es ist. Insbesondere gilt das für die traditionelle Thai-Massage Nuad, eine Art passives Yoga. In der Strandhütte hielt mein Körper dagegen. Es fiel mir schwer, die geführten Bewegungen um meine eigene Achse, die Vorbeugungen und Rückstreckungen, die die zierliche Frau an mir vornahm, zuzulassen. Widerstand, ein altes Programm. Dasselbe Programm, das sich meldet, sobald auch nur der geringste Verdacht aufkommt, jemand könnte Kontrolle über meinen Körper übernehmen.

Erst nach mehreren Massagen begann etwas nachzugeben. Zuerst die Muskeln, dann auch mein Widerstand gegen die Einsicht, dass mein Körper verhandelbar war, formbar – und durchlässig für fremde Hände. Seit meinem ersten Aufenthalt in Thailand gehe ich auch in Wien zur Massage. Körpergedächtnis. Wissen, ohne etwas erinnern zu müssen.

Dieses Zögern, sich berühren zu lassen, ist demselben Zögern anverwandt, das der Yoga-Praxis selbst oft entgegengebracht wird: der Verdacht, sich einer fremden Choreografie zu unterwerfen, deren Zweck man nicht ganz durchschaut. Kulturelle Aneignung und neoliberale Mechanismen. Der Vorwurf lautet, Yoga sei zur Ware verkommen, verspreche Entspannung, Selbstverbesserung und Flexibilität und bewege sich zwischen zwei Polen: unpolitisch und systemstabilisierend auf der einen, offen für Verschwörungsideologien und vermeintlich systemkritisch auf der anderen Seite.

Die Psychoanalytikerin Anouchka Grose widerspricht dieser Entweder-oder-Logik nicht, sie verschiebt lediglich die Frage: Kann dieselbe Praxis nicht auch zu einer verkörperten Auseinandersetzung mit den eigenen Prägungen führen, aus der neue Beziehungen zu sich selbst und zur Welt entstehen? In *The Revolution Will Be Internalised. On the unlikely politics of inner prepping* trennt sie die Übung von den Ideologien, die ihr anhaften: „Sobald du jedoch erkennst, dass das In-die-Knie-Atmen lediglich eine Methode ist, um sich von gewohnten Denkmustern über den eigenen Körper zu lösen, wird dir klar, dass alles in Ordnung ist. Es gibt keinen naturgegebenen, unverbrüchlichen Zusammenhang zwischen dieser Übung und der Überzeugung, Hillary Clinton sei eine Eidechse." [London 2026, S. 103]

Ich rauche übrigens wieder.

Was in den einzelnen Werken und Werkgruppen jeweils für sich in Erscheinung tritt, greift allgemein in Minda Andréns künstlerischer Praxis ineinander: Über das Bildmotiv hinausgehend, durchdringen Fürsorge, Heilung, Intimität und Kontrolle den materiellen Prozess der Bildwerdung und die räumliche Erfahrung der Ausstellung selbst. Die Bilder entstehen zwischen Papier und Leinwand, zwischen Wasser, Tinte und Ölfarbe, zwischen Werk, Architektur und Betrachter*in. Sie schreiben sich in einen Prozess der Annäherung, Übertragung und Trennung ein, der die dargestellten Körper und ihre Verhältnisse zueinander im Medium der Malerei selbst wiederholt. Die Künstlerin übernimmt zwar vorhandene Bildquellen, unterzieht sie aber einer malerischen Transformation, in der sich ihre ursprünglichen Bedeutungen verschieben. Aus Bildern von Entspannung, Therapie, Spiritualität, Medizin oder Popkultur werden keine Illustrationen gesellschaftlicher Diskurse. Berührung gibt sich weder eindeutig als Ausdruck der Fürsorge noch von Gewalt, weder als Befreiung noch als Kontrolle. Sie bleibt ein Moment körperlicher Aushandlung, in dem Nähe und Distanz, Selbstbestimmung und Abhängigkeit, Verletzbarkeit und Begehren immer wieder neu zur Diskussion gestellt werden. Denkkonfigurationen führen zu Körperkonfigurationen, die ihrerseits Körperrekonfigurationen bewirken.

Indem Andrén den Körper in seiner Relationalität zeigt, verweist sie über das Individuelle hinaus auf die sozialen, kulturellen und politischen Strukturen, die ihn hervorbringen und formen. Wie tief solche Machtverhältnisse bereits in die räumliche Ordnung von Körpern eingeschrieben sind, beschreibt Jule Govrin in Politische Körper. Von Sorge und Solidarität: „Oben und unten, links und rechts bezeichnen nicht bloß körperliche Orientierungspunkte, sondern soziale Beziehungen und politische Verhältnisse: Oben und unten kennzeichnen Macht und Ohnmacht, Beherrschung und Unterwerfung. Der Körper wird zur Vorlage für das Herrschaftsverhältnis."[3] Andréns Arbeiten machen diese Bezüge mit künstlerischen Mitteln erfahrbar: Politik erweist sich hier als Aushandlung dessen, wie Körper zueinander stehen, einander berühren, sich begegnen oder voneinander getrennt werden. Der Körper wird so zum Ort fortwährender ästhetischer, gesellschaftlicher und politischer Neuordnungen – mit jeder Malerei, jeder Zeichnung und jeder Installation aufs Neue.

Franz Thalmair

1 Michel Foucault, „Technologien des Selbst", in: Luther H. Martin et al. (Hg.), Technologien des Selbst und andere Texte, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1993, S. 26.
2 Donna Haraway, Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, übers. v. Karin Harrasser, Frankfurt am Main 2018, S. 50.
3 Jule Govrin, Politische Körper. Von Sorge und Solidarität, Berlin 2022, S. 57f.

Impressum | *Imprint*

Herausgeber | *Editor:* Zeller van Almsick
Text | *Text:* Franz Thalmair
Übersetzung | *Translation:* Christine Schöffler & Peter Blakeney | www.whysociety.org
Grafische Gestaltung | *Graphic design:* Studio Kehrer
Schrifttypen | *Typefaces:* Arial Narrow, **Base Mono Narrow, Burghi,** Swiza
Papier | *Paper:* GardaPatt 11, 90g
Druck | *Printing:* Gerin Druck GmbH
Auflage | *Print run:* 250 + 50

Kunstwerk | *Art work*

Minda Andrén
Wellness (ssenlleW), 2026
Tinte auf Wenzhou-Papier | *Ink on wenzhou paper,* 97 × 135 cm
Foto | *Photo:* Leka Mendez

Mit finanzieller Unterstützung von |
With financial support by

ZELLER VAN ALMSICK

curatedby