



Kurzführer



städtische
galerie bremen

1 Lisa Marie Asubonteng

von links nach rechts:

***Comfort # 2 (Anchored in Stillness)*, 2025, Tintenstrahldruck auf Baumwollpapier, 80 x 60 cm**

***Comfort # 5 (Luke 22:42)*, 2025, Tintenstrahldruck auf Baumwollpapier, 80 x 110 cm**

***Comfort # 3 (Where They Once Sat)*, 2025, Tintenstrahldruck auf Baumwollpapier, 80 x 110 cm**

***Comfort # 1 (You, I Have You)*, 2025, Tintenstrahldruck auf Baumwollpapier, 90 x 70 cm**

***Comfort # 4 (She is Written)*, 2025, Tintenstrahldruck auf Baumwollpapier, 90 x 70 cm**

Lisa Marie Asubonteng arbeitet mit dem Medium der Fotografie. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht immer der Mensch. In ihrer Fotoserie *Comfort* richtet sie den Fokus auf sich selbst als Person, als Träger einer unveräußerlichen Individualität und Würde, aber auch als Mitglied einer losen Weltgemeinschaft, die durch Empfindung, Identifikation und Selbsteinschätzung entsteht. Eine Gemeinschaft, die als Bezugspunkt der eigenen Individualität fungiert und in der Zugehörigkeit über Grenzen hinweg bejaht wird. In dieser doppelten Bezugnahme sind ihre Bilder Akte der Selbstbehauptung und Selbstermächtigung, die eine über sich selbst hinausweisende Würde proklamieren: die Würde des Schwarzseins. Sie zeigt sich in anspielungsreichen Situationen im Freien. Durch ihre formale Ausrichtung und den Verzicht auf Nebensächliches schaffen die Bilder eine Zeitlosigkeit, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geschichtslos miteinander zu sprechen scheinen. Als Schauplatz wählt die Künstlerin das Meer, die Küste von Accra, die Heimat ihrer Vorfahren. Würdevoll tritt sie vor die Kamera, wohl wissend, dass Ghana ein wichtiger Stützpunkt des atlantischen Sklavenhandels war, in dessen Verlauf Millionen Schwarzer Menschen verschleppt, versklavt und ermordet wurden. In *Where They Once Sat* blickt sie mit dem Betrachter in die Ferne, markiert aber die Abwesenheit derer, die nicht mehr dorthin blicken können, und lässt so das Meer zum Mahnmal werden. Von Vitalität und Kraft durchdrungen, widersetzt sich die Figur im Bild Opfernarrativen. Durch Zitate und Anspielungen greift die Künstlerin dabei auf die westliche Kunstgeschichte zurück und artikuliert mit ihr eine eigene Ikonografie, die das Schwarze Subjekt als partikulare und zugleich universale Instanz von Bewusstsein und Würde zelebriert.

2 Usha Seejarim

***A Deep Wound*, 2024, Wäscheklammer, Holz, Draht, Stahl, 130 x 94 x 10 cm**

***Naledi*, 2015, Siebdruck, 6/7, 84,1 x 59,4 x 0,2 cm**

Die Arbeit *A Deep Wound* von Usha Seejarim ist gleichzeitig Tafelbild, Skulptur, Relief, Assemblage. Das Material ist auf der ganzen Welt sofort als funktionaler Alltagsgegenstand erkennbar, es handelt sich um Wäscheklammern aus Holz. Solche Klammern stehen geradezu symbolisch für Hausarbeit, sie sind kein übliches Kunstmaterial. Dabei ist sichtbar, dass sie insbesondere für Plastiken geeignet sind, weil sie als Stecksystem nutzbar sind und multiple Konfigurationen ergeben. Unter anderem, wie in diesem Fall, ein Tafelbild, das Referenzen zu Kunsttendenzen der 1940er bis 1960er Jahre erzeugt – von Lucio Fontana bis Barnett Newman. Deren (männliche) künstlerische Genialität reklamierenden gestischen Schnitten und Linien steht der wohl konstruierte, sich aus dem besonderen Material ergebende, rot gefasste Spalt in der Anordnung der Wäscheklammern gegenüber. Nichtsdestotrotz lesen wir ihn als klaffende Wunde und dürfen ihn auch so lesen. Denn Usha Seejarim hat dieses Kunstwerk, dessen Material typisch für ihre Arbeiten ist, speziell für die Ausstellung konzipiert. Mit der roten Wunde verweist sie allgemein auf die Verletzung durch traditionelle weibliche Rollen mit der Klammer als Symbol für eine häusliche Fixierung. Spezifischer repräsentiert die Wunde eine verletzende Übergriffigkeit eines globalen, letztlich immer noch kolonialen Systems gegenüber ihr als Schwarze Künstlerin. Aufgrund des readymade-haften Materials und dessen kalkulierter farbiger Fassung beinhaltet diese Symbolik eine ironische bis absurde Ebene, auf der wir das Kunstwerk ohne zu viel Pathos fassen dürfen.

Homo Naledi ist der Name einer ausgestorbenen frühen Art der Gattung Homo, deren Knochen 2013 und 2015 in einer südafrikanischen Höhle gefunden wurden, die zur „Cradle of Humankind“ (Wiege der Menschheit) gehört, die so heißt, weil sich in dieser Region nachweislich die Evolution der Gattung Homo vollzogen hat. Die Tatsache, dass damit alle heutigen Menschen einen gemeinsamen Ursprung haben, der in Südafrika liegt, hat Usha Seejarim dazu veranlasst, ihren Siebdruck mit der Aussage „Ultimately we are all African“ einer Person namens Naledi in den Mund zu legen, um auf unsere gemeinsamen Wurzeln zu verweisen und alle vermeintlichen Unterschiedlichkeiten, insbesondere solche, die sich auf absurde und biologisch-genetisch nachweislich falsche Kategorien wie die „Rasse“ beziehen, zu entlarven. Dies schafft sie mit einem durchweg positiven Slogan und dem Angebot, sich einer gemeinschaftlichen Humanität zugehörig zu fühlen.

3 Nástio Mosquito

***Strange Fruit Triptych*, 2024, Rauminstallation; Video, 3-Kanal, Farbe, Ton, Laptops, Ölfässer, Kanister, Munitionsboxen, Tarnnetz, Holz, Maße variabel, Videos: *I.Still*, 5'17", *No.Title*, 7'15", *Sorry.Me*, 12'16"**

Die Rauminstallation *Strange Fruit Triptych* führt in eine postapokalyptisch anmutende Welt. Munitionsboxen, alte Benzin-Kanister und Ölfässer rosten vor sich hin. Ein Tarnnetz über dem Kopf erzeugt eine unheimliche Atmosphäre. Auf drei uralten Laptops flackern Videos, die wie Botschaften aus der Vergangenheit wirken. Auf jedem der Videos spricht der Künstler Nástio Mosquito mit verzerrter oder verdoppelter Stimme zu den Betrachterinnen und Betrachtern, während das Gesicht mit Filtern verfremdet und nur fragmentiert zu sehen ist. Es handelt sich um fiktionale Charaktere. Themen sind Kriegserfahrungen, Gewalt oder Vergewaltigung – sowie die (Un-)Möglichkeiten an der gesellschaftlichen Realität etwas zu ändern. Über allem schwebt die Frage, welchen Wahrheiten man sich wirklich gewiss sein kann. Ist die Bezeugung eines Ereignisses schon ausreichend, um wahrhaftig etwas darüber sagen zu können?

Mosquito lässt hier seine eigenen Erfahrungen miteinfließen. Im südwestafrikanischen Angola geboren und aufgewachsen, erlebte er dort den bis 2002 andauernden Bürgerkrieg am eigenen Leib. Der Titel *Strange Fruit* entspringt einem Song von Billie Holiday aus dem Jahr 1939, der zu einer Ikone der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung wurde. Die *Strange Fruit* ist eine Metapher für Schwarze, die bei Lynchmorden in den US-Südstaaten in dieser Zeit an Bäumen erhängt wurden. Das Surren von Fliegen, welches jedes Video untermalt, ruft so das Bild von den in der Sonne über Tage verwesenden Leichnamen hervor. Wie aktuell ist die rassistisch motivierte Lynchjustiz der Vergangenheit in der heutigen Zeit, in der regelmäßig Schwarze unschuldig zu Opfern von Polizeigewalt werden? Wer trägt Schuld und was könnte zu einer Veränderung führen? Fragen, die sich im Dunkeln des Verstecks aufdrängen und auf Antworten warten.

4 Harold Offeh

***Joy Inside Our Tears*, 2021/2025, Rauminstallation; Video, 5-Kanal, 32'00", Farbe, Ton, Wandvinylphotographien, Maße variabel**

Die audiovisuelle Rauminstallation *Joy Inside Our Tears* führt direkt in ein ekstatisches Tanzritual. Vier Künstlerinnen und Künstler bewegen sich ausdrucksstark zu Trommelrhythmen und sphärischem Gesang. Nach Anleitung durch eine Choreographin schütteln sich die Tänzerinnen und Tänzer, bewegen sich in Zeitlupe oder erscheinen geistig abwesend. Ihre halbstündige Performance wirkt wie ein Akt des Loslösen von alten Mustern. Der Titel *Joy Inside Our Tears* verweist auf die gleichzeitige Anwesenheit von Freude und Traurigkeit. Obwohl diese Gefühle gegensätzlicher Natur sind, gehört es zur menschlichen Erfahrungswelt, dass sie dennoch zur selben Zeit präsent sein können. Aus dieser Spannung erwächst im Tanz ein besonderer Ausdruck. Nicht nur die Bewegungen, ebenso der vollständig in Gelb getauchte Raum lassen dabei an Farb- und Tanztherapie denken.

Das Konzept entwickelte Harold Offeh aus einer künstlerischen Recherche heraus. Zum einen inspirierten ihn Berichte über spontane Tanzausbrüche – besser bekannt als „Tanzwut“ – in nordeuropäischen Bauerngemeinschaften des Mittelalters. Zum anderen bezieht sich die Videoinstallation auf die sogenannten "Dance-A-Thons" der 1990er Jahre. Die Tanzpartys dienten dazu, die queere Community über HIV und AIDS aufzuklären und Spenden für diese Kampagnen zu sammeln. Noch bevor das Konzept realisiert werden konnte, durchkreuzte mit der Coronapandemie eine weitere, global um sich greifende Krankheit die Planungen für das Kunstwerk. So offenbart sich in der Performance das gemeinschaftliche Tanzen als Bewältigungsstrategie gesellschaftlicher Traumata – damals wie heute.

5 Ngozi Ajah Schommers

von links nach rechts:

***Serendipity*, 2021, Papier perforiert, Konfetti, Tinte, Acryl, Indigofarbe, 152 × 180 cm**

***In and out of morphine, hallucinations and dead leaves*, 2020, Papier perforiert, Konfetti, Tinte, Aquarell, 150 x 180 cm**

***Lady*, 2021, Papier perforiert, Konfetti, Tinte, Acryl, 180 x 150 cm**

***Lately (Lassnig moment)*, 2020, Papier perforiert, Konfetti, Tinte, Wasserfarbe, 100 x 140cm**

***Akwete x Catalogue II*, 2021, Haare, Faser, Wolle, Fiberglas, Schnüre, Haken, Maße variable**

Ngozi Ajah Schommers bezieht sich in ihren vier Bildern und in ihrer skulpturalen Installation auf die Identität von Frauen, spezifisch gemäß ihrer eigenen Herkunft auf nigerianische Frauen. Sowohl die Bilder als auch die hängende Skulptur setzen sich aus vielen Einzelementen zusammen, im Raum sind es synthetisch hergestellte Haare. Sie verweisen auf eine lange und wichtige Tradition des Haarmachens und -gestaltens in Nigeria. Trotz der Geschichte kolonialer Vereinnahmungen und Klischeebildungen von Haaren schwarzer Frauen, handelt es sich hier um eine selbstermächtigende, emanzipatorische und selbstbewusste Kulturtechnik, die Ngozi Ajah Schommers aufgreift. Mit ihrem mehrfarbigen, aber vorwiegend blauen, gewaltigen Zopf mitten im Raum, der wie ein wurzelnder Baum als festes, voluminöses Element wirkt, überträgt die Künstlerin das Haarflechten, die Gestaltung von Haaren als Ausweis von individueller Schönheit, in eine auf sich verweisende autonome Skulptur. Die Haare sind Material und Inhalt ihres Werkes, Frauen (aus Nigeria) werden bezüglich ihrer individuellen Identität gefeiert. Und genau in dieser Weise werden sie auch in den Bildern dargestellt, wo ihre Körper sich aus zahllosen einzelnen vielfarbigen und malerischen, aber aus Papier gestanzten Punkten ergeben. Wie pointillistische Bildteile schweben die Frauen und Mädchen vor dem Papiergrund, fröhlich, selbstbewusst, fordernd, tanzend, posierend. Kennt man den Hintergrund der Bildwelten, lauert aber auch der Schrecken, so ist die „Lady“ im gleichnamigen Bild keine der beiden Frauen, sondern der angedeutete Baumstamm, der in Axim, Ghana, an einem Fort die Zeit des dortigen Sklavenhandels überdauert hat und als Metapher für Widerständigkeit ins Bild gesetzt wird.

6 Syowia Kyambi

***Double Consciousness*, 2018, Rauminstallation; Video, 3-Kanal, 5'46", Farbe, Kleidungsstücke, Perücken, Schuhen, Spiegel, Maße variabel**

Die komplexe Rauminstallation *Double Consciousness* nimmt ihren Titel vom zentralen Konzept des US-amerikanischen Soziologen und Philosophen W.E.B. Du Bois (1868 – 1963). Doppeltes Bewusstsein meint den Konflikt schwarzer Amerikanerinnen und Amerikaner, sich selbst durch die Augen Weißer wahrnehmen zu müssen, was Diskriminierung auch im Selbstbewusstsein schwarzer Menschen manifestiert. Dieses Problem in der Überwindung des Rassismus gilt weltweit für koloniale Strukturen. Syowia Kyambi übersetzt es in klare Bilder und eine sinnliche Erfahrung. Drei typische afrikanische Gesellschaftsrollen werden durch Kleidungs-Outfits symbolisiert: der staatliche Funktionsträger, die Geschäftsfrau, das Dienstmädchen. Sie repräsentieren tradierte koloniale Kontinuitäten einer Klassengesellschaft und entsprechende Geschlechterrollen, die auf einer Bühne inszeniert werden, auf der wir uns dazu in Beziehung setzen. Hierbei erleben wir selbst das doppelte Bewusstsein durch die Spiegel und die Wolkenhimmelprojektion über eine vielfach sinnliche Erfahrung.

Dies geschieht in einem bühnenartig strukturierten Raum, einer Kulisse inklusive Requisiten, in der wir nicht nur das sinnliche Erlebnis haben, sondern selbst zu Akteur*innen werden – mit allen anderen Besucher*innen als Publikum. Diesen performativen Charakter ihrer Installation hat Syowia Kyambi für Aufführungsversionen des Kunstwerks genutzt, das selbst schon mehrere Stadien durchlaufen hat. Eine frühere Version war 2018 bereits in Bremen in der Galerie Mitte im Kubo zu sehen.

7 Sonia E. Barrett

***Dreading the Map*, 2021, Rauminstallation; Landkarte geschreddert, Metallschnüre, Haarkämme, Papierschredder, Maße variabel**

Map-lective: Sonia E. Barrett, Dr. Pat Knoxolo, Dr. Tia Monique, Ava Abeng Obafeyikemi Luther, Lea Bematol, Bea Tizzy, Abiba Coulibaly, Lumiere Chieh, Adwoa Brown, Dijle Akdag, Toyin Bomedo, Ikram, Kahbit Eobab, Abde, Laveria Mwa, Jane, Mel-, Marie Therese Combe Toure, Fatou Kine Diange, Bintou Baudin Dieng, Anta Germaine Gaye

Sonia E. Barrett arbeitet vor allem skulptural und kollaborativ, in dem sie sowohl plastische Objekte als auch physische Gemeinschaften entstehen lässt. In ihrer künstlerischen Praxis hinterfragt sie das Verhältnis der Benennenden und der Benannten sowie dessen Implikationen, die sich entlang der Linien von race und gender verfolgen lassen. Die scheinbar amorphe skulpturale Intervention *Dreading the map* entpuppt sich als ein Geflecht von geschredderten Karten, historischen wie zeitgenössischen, die England und die Karibik darstellen. Damit eröffnen sie den von Paul Gilroy als „Black Atlantic“ bezeichneten Raum des transatlantischen Handels und dessen Warenzirkulation, der Kolonisierung der Karibik und des brutalen Sklavenhandels. In diesen Karten drückt sich aber auch eine epistemische Macht aus, dies zu benennen und damit auch zu erschließen und auszubeuten.

Dieser Unterdrückung und dieser Dingbarmachung, der die indigenen Menschen der Karibik und die versklavten Westafrikanerinnen und Westafrikaner ausgesetzt waren, setzt Barrett den selbstermächtigenden Akt des Schredderns entgegen. Die Karten, in denen sich das hegemoniale Bestreben der Kolonialmacht ausdrückt, werden in einem kollektiven Prozess in eine neue Form überführt. In einem gemeinsamen Prozess mit einer Gruppe von Afro-Karibischen Frauen, die zusammen das Kollektiv *map-lective* formen, wird auf die Karten eine Technik angewendet, die aus der Haarflechtkunst stammt. So spielt die Künstlerin auch mit dem Titel der Arbeit, „dreading the map“ kann sowohl als Grauen vor der Karte übersetzt werden, aber auch wortwörtlich wie das Stylen von Haaren zu Dreadlocks. Diese Praktiken von Haarflechtkunst sind afro-karibisch konnotiert und oft sind es Frauen, die diese Salons führen und diese Frisiertätigkeiten ausüben.

8 Mónica de Miranda

***Transplanting*, 2024, Video, 1-Kanal, 13'20", Farbe, Ton**

Fotografien von links nach rechts:

***United*, 2024, Inkjetdruck auf Baumwollpapier, 90 x 60 cm**

***Embrace*, 2024, Inkjetdruck auf Baumwollpapier, 90 x 60 cm**

***Urban Garden*, 2024, Inkjetdruck auf Baumwollpapier, 53 x 80 cm**

***Routes to roots*, 2024, Inkjetdruck auf Baumwollpapier, 66 x 100 cm**

***Treehouse*, 2024, Inkjetdruck auf Baumwollpapier, 66 x 100 cm**

***O som do vento é a minha casa*, 2024, Inkjetdruck auf Baumwollpapier,
80 x 120 cm**

***Weaving*, 2024, Inkjetdruck auf Baumwollpapier, 40 x 60 cm**

***Creole Garden*, 2024, Inkjetdruck auf Baumwollpapier, 80 x 120 cm**

Die hier gezeigten Arbeiten von Monica de Miranda entstammen ihrem multi-medialen Projekt *Greenhouse*, das sie als Beitrag für den portugiesischen Pavillon der 60. Biennale von Venedig zeigte. Es diente vor allem als physischer Ort, der sich an der Schnittstelle zwischen Kunst, Natur, Ökologie und Aktivismus befand. Ein Garten ohne Wurzeln. Dieser bestand weitgehend aus Skulpturen, die teils Pflanze, teils mobile bauliche Strukturen waren. Das Video *Transplanting* beginnt im botanischen Garten in Lissabon, dessen dichte, üppige Vegetation aber nicht dessen ausbeuterischen Ursprünge verdecken kann: diese Pflanzen wurden im Zuge von kolonialen Reisen gesammelt und nach Portugal umgepflanzt.

Transplantation, „Verpflanzung“, wird hier zu einer poetischen Metapher für einen gewaltvollen Prozess der Kolonisierung, in dessen Zuge nicht nur Pflanzen, sondern auch Millionen von Menschen brutal entwurzelt und zu neuen Kontinenten „verpflanzt“ wurden, um dort weiter ausgebeutet zu werden. Diesen schmerzhaften, im Hintergrund lauenden Geschichten setzt Monica de Miranda die stillen Momente der Heilung, der Fürsorge und des Widerstandes entgegen. In den Fotografien begegnen wir Menschen auf gemeinsamen Streifzügen durch die Natur, beim Ausruhen und Innehalten. Sie halten sich gegenseitig, aber auch selbstbestimmt dem Blick der Betrachtenden stand.

Ihre Streifzüge führen sie aus dem botanischen Garten („Weaving“) in den freien Wald hinaus, historisch ein Ort des Rückzugs vor kolonialer Gewalt bis in die urbanen Gärten („Urban Garden“), die als „kreolischen Gärten“ zu Orten von Selbstbehauptung migrantischer Gemeinschaften werden. Diese Arbeiten erodieren die aufklärerische Dichotomie von Natur und Kultur, und setzen dem eine Betrachtungsweise entgegen, in der Menschen und Pflanzen Erfahrungen wie Dislokation und Adaption teilen.

9 Lerato Shadi

von links nach rechts:

Leeto (Tsela di Matlapa), 2023, Stift auf Rohleinen, 147 x 260 cm

Tsela (Tsela di Matlapa), 2023, Stift auf Rohleinen, 147 x 117 cm

Dinao (Tsela di Matlapa), 2023, Stift auf Rohleinen, 147 x 93 cm

Gaufi (Tsela di Matlapa), 2023, Stift auf Rohleinen, 147 x 400 cm

Die Konzeptkünstlerin Lerato Shadi beschränkt sich in ihrer Praxis nicht auf ein Medium, sie arbeitet häufig installativ und performativ. Die Auseinandersetzung mit Wissensproduktion, Vermittlung und Hierarchien, aber auch deren Institutionalisierung, sind die Themen, die das Werk Shadis durchziehen. Diese Zusammenhänge nimmt sie in ihren Blick sowohl auf einer makroskopischen Ebene, wie sich diese Fragen in dem Verhältnis von Afrika und Europa ausdrücken, als auch ganz konkret im Hinblick auf die Ebene, auf der sie agiert: die des institutionellen, globalen Kunstsystems. So betitelt sie ihre Werke konsequent in den indigenen Bantusprachen Südafrikas, ohne eine Übersetzung in die Sprachen des Ortes, an dem die Arbeiten ausgestellt werden, bereitzustellen. Somit sind die Betrachterinnen und Betrachter ihrer Werke, die diese Sprachen nicht sprechen, schon zu Beginn ihrer Auseinandersetzung mit den Werken mit einer Irritation konfrontiert, aus der die Frage nach Zugänglichkeit und Lesbarkeit erwächst.

Diese Irritation spitzt Shadi gewissermaßen in ihrer neuen Serie von Malereien *Tsela di Matlapa* zu, in dem sie diese in eine ästhetische Erfahrung überführt. Die aus der Ferne abstrakt anmutenden roten Linien auf dem abgesehen davon unbehandelten Leinen erweisen sich als Aneinanderreihungen von Buchstaben. Der sich daraus ergebende Text bleibt jedoch unlesbar, denn jede Linie wurde von Shadi erneut überschrieben, und zwar spiegelverkehrt. Diese doppelte Einschreibung, der Richtungswechsel wird zu einem performativen Akt, dessen akribische Sorgfalt die eigene Wissensproduktion schlussendlich selbst negiert. Durch diese Handlung der Künstlerin wird der unlesbare Text zugleich zu einer malerischen Geste, die mit der eurozentrischen Erwartung einer abstrakten Malerei spielt.

10 Valerie Asiimwe Amani

***Beyond the currents*, 2024, Stoff, Acryl, Transferdruck, Faden und Garn, Glasperlen, 130 x 90 cm**

***To see your beauty*, 2024, Stoff, Kettenglieder, Transferdruck, Faden, Garn 170 x 66 cm**

***Of how we loved*, 2024, Stoff, Kettenglieder, Transferdruck, Faden, Garn, 170 x 66 cm**

***Another Beginning*, 2024, Musselin auf Fabiano-Papier, Acryl, Transferdruck, Garn, Faden, Stoff, 130 x 90 cm**

Die vier Stoff-Collagen von Valerie Asiimwe Amani kreisen um existentielle Fragen des Menschseins. Dafür wird das traditionelle Handwerk der Wandteppiche neu interpretiert. Aus Stoffbahnen, Nähten, Perlen und aufgeklebten Stofffetzen entstehen Bilder, die zwischen Figuration und Abstraktion changieren. Hände, Gesichter, Augen oder Pflanzen sind in vieldeutigen Handlungen in ihrem textilen Kosmos zugange. Die poetischen Werktitel entspringen einer konzeptionellen Natur und bereiten einen Deutungshorizont, ohne konkret zu werden. *Of how we loved* und *To see your beauty* sind eine Reflexion über eine romantische Liebe. Bedeutungsschwanger blickt ein Augenpaar eines Gesichtes die Betrachtenden an, auf dem Pendant ist das Augenpaar geschlossen. Blätterranken und feine Goldketten umspielen zart die Bildoberfläche. Zugleich ist diese von groben Nähten durchzogen, die Assoziationen an Wunden wecken. *Beyond the currents* lässt große Wellen aufbäumen, in denen mit Fingerspitzengefühl zwei Hände sich einer Unterwasserpflanze annähern. In welchem Verhältnis die abstrakten Kreise und Formen oberhalb des Wassers zu den Händen stehen – ob Seeungeheuer oder weiteres Körperteil – bleibt offen. Kleine Perlen evozieren Bilder glitzernden Sonnenlichts auf den Wellen, welches einen Gegensatz zur Dynamik im Bild herstellt. Aufgewühlt ist auch die vierte Collage *Another Beginning*. Hier sind die Ränder und Ecken nicht versäumt, sondern ausgefranst und unregelmäßig. Welcher Neubeginn wird hier aus dem Chaos heraus beschworen? Amanis Wandarbeiten berühren tief im Inneren, denn sie konfrontieren uns letztlich mit den vertrauten großen Lebensthemen Liebe, Wandel und Neuanfang.