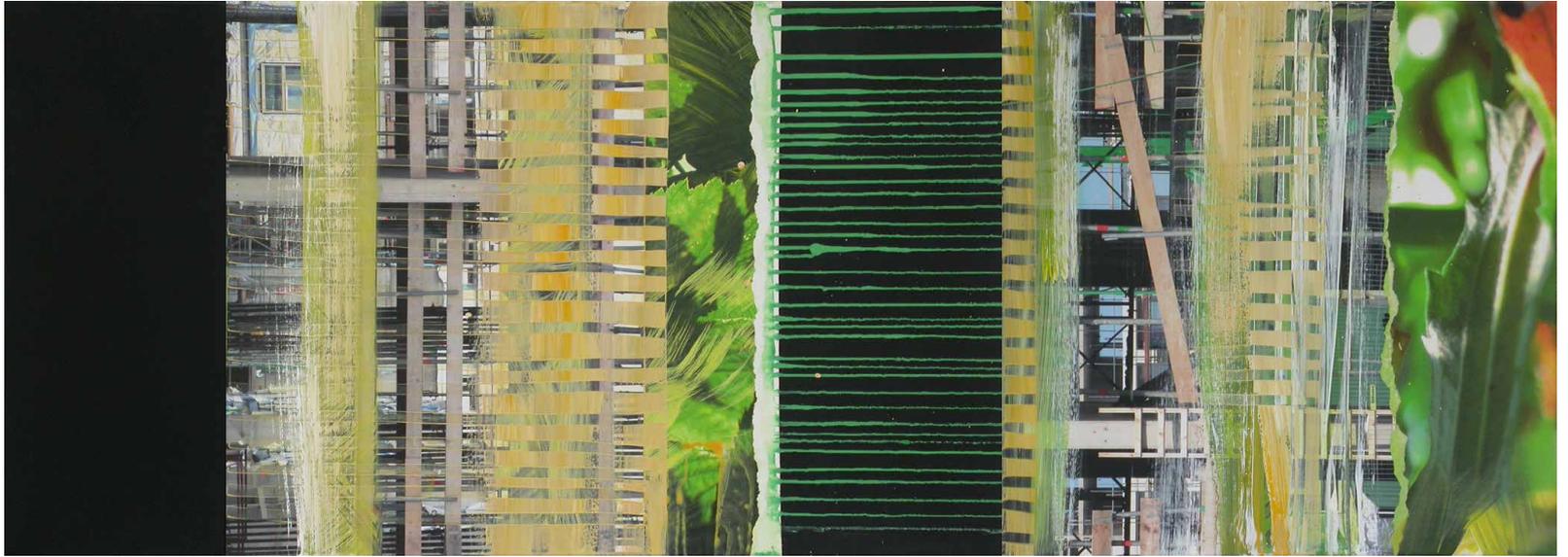




889 | 892 | 890 | Rhythmen & Strukturen 2007
Acryl, Spray, Foto auf Leinwand, dreiteilig, 50×180 cm

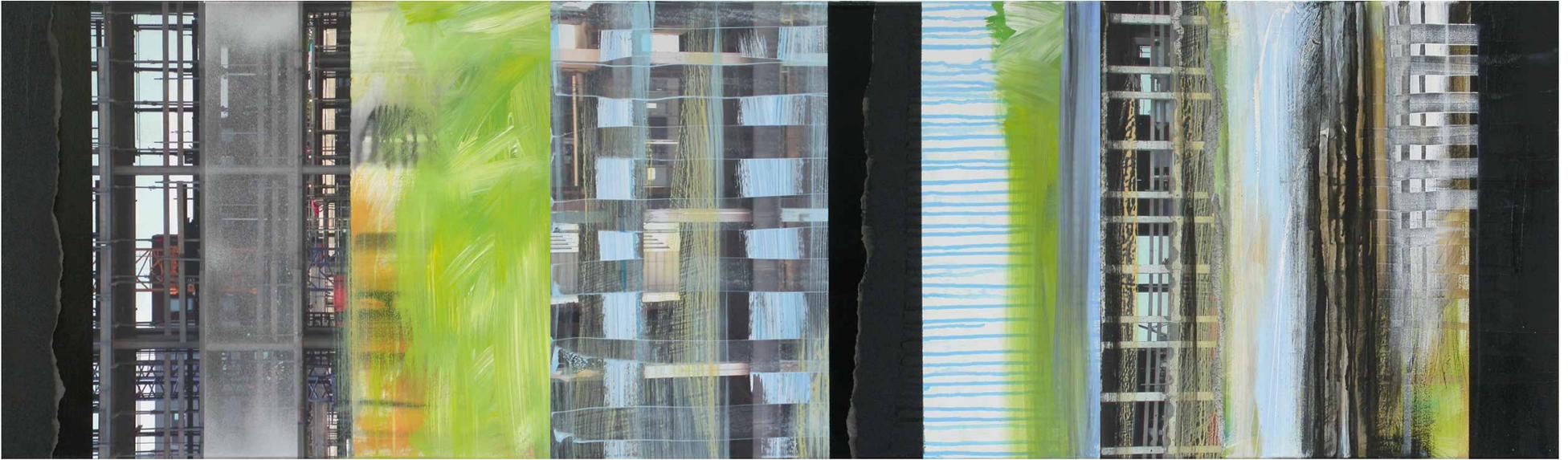


898 | 891 | 882 | Rhythmen & Strukturen 2007
Acryl, Spray, Foto auf Leinwand, dreiteilig, 50x180cm





903 | 908 | Rhythmen & Strukturen 2007
Acryl, Spray, Foto auf Leinwand, zweiteilig, 50×90 cm





934 | Painting 2008
Acryl, Spray, Collage auf Leinwand, 80x80 cm





Galerie Mäder

Di und Fr 17 – 20 Sa 10 – 16

Anarchie und System

Gedanken zu aktuellen Arbeiten von Rosa Lachenmeier

In seiner Schrift *Die vier Elemente der Baukunst* von 1851 geht der Architekt und Kunsttheoretiker Gottfried Semper von architektonischen Grundformen aus, die in wechselnder Form über historische und kulturelle Grenzen hinweg in der Baukunst in Erscheinung treten.¹ Zu Beginn seiner Argumentation setzt sich Semper vehement von jenen Vorstellungen der Antike ab, die noch die unbefleckte Reinheit ihrer Bauten und Skulpturen behaupteten. Gegen das makellose Weiss der Tempelanlagen und Marmorskulpturen setzt er die Polychromie, die erst einige Jahre zuvor entdeckt worden war. Ausgrabungen hatten gezeigt, dass Wände und Säulen in der Antike bunt bemalt waren und nicht etwa – wie auch heute noch – den nackten Stein offenbarten. Als eine Folge dieser Bemalungen konstatiert er das enge Zusammenspiel aller Künste, etwa bei den Griechen, wo die Grenzen zwischen Architektur, Skulptur und Malerei fließend verliefen.

In seiner ethnologisch-vergleichenden Betrachtung der Bauformen vorderasiatischer Völker stellt Semper die Analogie der Wörter *Wand* und *Gewand* fest und leitet erstere nicht etwa als raumtragendes Element ab, sondern als *Umfriedung*, der die Kunst der «Wandbereiter», also der Mattenflechter und Teppichwirker zugeordnet ist.² Die Umfriedung ist nur eines von insgesamt vier Elementen der Baukunst; zu den übrigen zählen der Herd, das Dach und der Erdaufwurf, wobei Semper jedem bestimmte Materialien und Kunstfertigkeiten zuordnet – dem Herd etwa die Keramik und Metallarbeit.

Klar differenziert Semper die Mauer als raumtragendes Element gegenüber der Wand, die raumtrennend ist und in dieser Funktion mit Textilien geschmückt wird. Die Wand entspringt damit einer viel älteren Kulturtechnik als die Mauer: sie erscheint schon in der Gestalt geflochtener Zäune und Matten, deren Alter laut Semper nur noch von der Töpferei übertroffen wird. Später repräsentiert der Wandteppich, mit Ornamenten verziert, die Wand; auch wenn er nachfolgend nicht mehr zum Einsatz kommt,

weisen Holzvertäfelungen oder Stuckverkleidungen funktional auf die ursprüngliche, geschmückte Teppich-Wand hin. Die Wand ist dabei jene elementare Bauform, die der Kunst am nächsten liegt.

Im Zusammenhang mit der Kunst Rosa Lachenmeiers ist es wichtig, diese grundsätzlich bildhafte Funktion der Wand festzuhalten, die für ihre aktuellen Arbeiten von zentraler Bedeutung ist. Seit dem letzten Jahr entwickelt sie Bildwerke, die auf vielfältige Weise Bezug zur Architektur nehmen. Doch anders als andere zeitgenössische Künstler unternimmt sie mit ihrer Kunst keine Neubewertung der Verheissungen einer Architektur der Moderne, indem sie etwa tatsächliche Räume konstruieren, in architektonische Strukturen eingreifen oder gar den alten Utopien neue entgegensetzen würde. Lachenmeier bleibt in ihrer künstlerischen Befragung der Bauformen durchgehend beim Bild. An der Architektur interessiert sie ausschliesslich die Wand, und zwar explizit in ihrer bildhaften Funktion. Während die Wand in unseren Städten und Räumen – auch den Galerieräumen – in erster Linie in ihrer tragenden Funktion hervorgehoben wird, in ihrer Organisation von Raum, in der Absonderung von Innen und Aussen, Privat und Öffentlich, rückt Lachenmeier die Bildhaftigkeit der auf den ersten Blick mehr oder weniger rein funktional definierten Wand ins rechte Licht. Zum einen bezieht sie sich in ihren Arbeiten auf die Aussenwand, die Fassade, in ihrer bildlichen Struktur, zum anderen geht es um eine Neubewertung der Wand, insbesondere der des *White Cube*, als Bildträger, den sie in alle Richtungen besetzt, ohne jedoch selbst raumgreifend zu werden. Sie bleibt in ihrer Auseinandersetzung mit Architektur der Wand als einem bildhaften, also planen Raumelement verhaftet.

War die Bildhaftigkeit der Fassaden in vergangenen Jahrhunderten noch selbstverständliche Bauaufgabe, ist sie in der Gegenwart für gewöhnlich nur noch wenig augenfällig. Den französischen Palais des 17. und 18. Jahr-

¹ Gottfried Semper, 1803-1879, Architekt: *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1875; abgedruckt in Heinz Quitzsch: *Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig/Wiesbaden 1981.

² Semper, a.a.O., S. 179ff.

³ Adolf Loos, 1870-1933, Architekt: *Ornament und Verbrechen* (1908), Wien 2000

⁴ *Subkulinaria*, eine Kunstaussstellung von Cultura21, 8. - 17. August 2008, Deutzer Brücke – Köln.

hunderts etwa war durch die Gestaltung der äusseren Wand die gesellschaftliche Stellung ihrer Bewohner, die spezifische Funktion der Gebäude wie auch die jeweilige Nutzung der Innenräume ablesbar. Die mittels Gesimsen angezeigte Höhe der Räume, die Anzahl der Achsen, die Säulenordnungen und die der Wand aufgesetzten emblematischen Schmuckelemente gaben ein deutliches Bild vom Rang des Gebäudes. Auch im 19. Jahrhundert galt der Verzierung der Fassade zu Repräsentationszwecken die volle Aufmerksamkeit der Architekten. Diese Bildhaftigkeit der Aussenwand wurde jedoch im Verlauf des 20. Jahrhunderts mit dem Siegeszug der Moderne in einer überwiegend funktional ausgerichteten Architektur fundamental umdefiniert.

Nicht zuletzt Adolf Loos' Verurteilung des Ornaments als Verbrechen³ bereitete einer Architektur den Weg, deren Fassaden in der Abkehr von Schmuckelementen mit einer vornehmlich sachlichen Formensprache gestaltet wurden. Loos' erklärtes Ziel war dabei die grösstmögliche Abkehr der Architektur – und damit auch der Wand – von der Kunst zugunsten einer gesteigerten Rationalisierung. Waren die Bauten solcher Bauhaus-Architekten wie Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe zwar in ihrer technisierten, konstruktiven Auffassung von Gestaltung einer strengen Harmonie unterworfen, so dass die Fassaden in ihrer typischen Klarheit gleichwohl bildlichen Charakter besitzen, ergibt sich jedoch durch die nachfolgende massenhafte Verbreitung standardisierten Bauens von Wohnhäusern und Bürokomplexen seit Mitte des 20. Jahrhunderts ein relativ gleichförmiges Bild, das heute zu einem gewissen Grad in der Austauschbarkeit der urbanen Zentren weltweit gipfelt. In einer architektonischen Gegenbewegung zur Dominanz dieser rationalisierten Ingenieurbauten wird die Aussenwand in ihrer bildhaften Qualität gegenwärtig wieder stark emotional aufgeladen. Beispiele hierfür sind die geradezu barock ausgreifenden Wandarchitekturen Frank Gehrys oder die von Farben- und Formenreichtum strotzenden Bauten Jean Nouvels.

Sie stellen jedoch, neben anderen, die spektakulären Ausnahmen eines weitgehend von Rationalisierung geprägten Bildes des heutigen urbanen Lebensraumes dar.

Mit diesem urbanen Lebensraum setzt sich Rosa Lachenmeier in ihrer Kunst seit einigen Jahren kontinuierlich auseinander. Startpunkt für die aktuellen Arbeiten Lachenmeiers ist ihre Serie *Pieces of Amsterdam*, die seit 2000 entstanden ist. Auf der Grundlage von Fotografien von Amsterdamer Ladenfronten, an denen Passanten vorüber eilen, entstehen Bilder, in denen Lachenmeier die vertikale und horizontale Gliederung der Shop-Architekturen durch ihre gestische Malerei unterstreicht, mit der sie die auf Holzplatten montierten Fotografien überarbeitet. Die auf dem Bildträger unzusammenhängend und fragmentarisch erscheinenden Fotografien, etwa in der Arbeit *Tailor* von 2001 werden durch die darüber gesetzte Malerei miteinander verbunden, ihr Motiv aber auch zu einem gewissen Masse unkenntlich gemacht und damit abstrahiert. Durch die malerischen Setzungen



Tailor, 2001, aus der Serie *Pieces of Amsterdam*, 84×80 cm

wird zudem das Element der Bewegung betont, das durch die Passanten ins Bild kommt, aber auch für den künstlerischen Prozess selbst charakteristisch ist. Thematisch ist es der Alltag, den Lachenmeier hier in seinem urbanen Kontext ins Bild bringt. Dabei spinnt sie Fäden weiter, die schon in früheren Phasen ihres Werkes angeklungen sind, als sie etwa in den 1990er Jahren mit ihren Siebdrucken auf Leinwand die Verfahren der Pop Art verwendete und mit alltäglichen Objekten arbeitete.

Standardisierte Strukturen des globalen Alltags sind auch das Thema der Serie *Container*. Analog zu den normierten Behältnissen des internationalen Warenverkehrs fertigt Lachenmeier die Bildwerke dieser Reihe in einheitlichem Format von 40×40 cm, um sie in installativen Hängungen den tatsächlichen Containern gleich an der Wand stapeln zu können. Ihre Arbeiten lassen sich innerhalb genau ausgemessener Raster zu immer neuen Clustern zusammenfügen, wie das Beispiel von 2008 der Ausstellung *Subkulinaria* aus dem Inneren der Deutzer Brücke in Köln zeigt.⁴ Hier nehmen die Bildwerke deutlich Bezug zum Ort, da auf dem Rhein als Wasserstrasse ebensolche Container tagtäglich transportiert werden – der eigentliche Anlass für Lachenmeiers Beschäftigung mit dem Motiv. Auch in diesen Tafeln überlagern breite farbige Pinselstriche die jeweilige Fotografie und geben den Blick nur stellenweise auf das darunter liegende, fotografisch gewonnene Motiv frei, wobei der Duktus die geriffelten Strukturen der Container-Aussenwände wiederholt. Doch während die wirklichen Container aufgrund ihrer normierten Masse beliebig stapelbar sind, dient der Farbauftrag in den Arbeiten Lachenmeiers wiederum dazu, Zusammengehörigkeit zu definieren und so die Möglichkeiten der Kombination ihrer Werke zu begrenzen. Sowohl im Bild als auch in der Art der Hängung kommt ein ästhetisches Prinzip zum Ausdruck, das mittlerweile den gesamten Globus überspannt: das Prinzip der Modularisierung und der Lagerung, das seinen Anfang in der Standardisierung aller Lebensbereiche seit der Moderne nahm.



Container, 2008, *Subkulinaria* in der Deutzer Brücke, Köln

In den bisher erläuterten Beispielen fungiert die Malerei als eigenständige Struktur innerhalb der Bildwerke, die sich der Fotografie nicht unterordnet, sondern deutlich ihre medialen Eigenheiten offenbart. Während die Fotografien eindeutig auf die ausserhalb des Bildes liegende, sichtbare Realität verweisen, indem sie Phänomene des normierten, globalisierten Alltags wie Ladenfronten und Warencontainer zeigen, hat die Malerei keinerlei Verweischarakter, sondern steht als konkretes Material auf dem Bildträger. Dennoch folgt Lachenmeiers Duktus den baulichen Strukturen der fotografischen Motive. Auch in der Serie *Rhythmen und Strukturen* (S. 1-5) ist dies der Fall, wiewohl hier die malerischen Elemente erstmals deutlich gegenüber der Fotografie dominieren. Die Tafeln sind allesamt 50cm hoch, jedoch unterschiedlich breit. Fotografien und Malerei aus Acrylfarbe und Spray sind in senkrechten Streifen aufgetragen, so dass mehrere Tafeln in der Reihung ein zusammenhängendes Bild ergeben, das die Dynamik der *Pieces of Amsterdam* in den Prozess des Betrachtens überträgt. Denn die bis zu 180cm breiten Arbeiten lassen sich nicht mehr auf einen Blick erfassen, sondern fordern zu einem Lesen in horizontaler Richtung auf, dem am besten im Entlangschreiten Folge geleistet werden kann. Nur noch schwer lassen sich dabei die Elemente der fotografierten Häuserfronten oder der Gerüste

und Gitterzäune von Baustellen erkennen; die Fotografien werden vielmehr zum Bestandteil der Malerei, so dass sie von ihrem Abbildcharakter losgelöst werden und weitgehend abstrakt erscheinen. Es ist in erster Linie die Ästhetik der modularisierten Bauweise selbst, die Lachenmeier in ihrer Fotografie interessiert, weniger die spezifischen Motive, wie sie in den Amsterdam-Bildern noch massgeblich waren. Die eingefügten schwarzen Trennstreifen – mal auf dem Bildträger aufgebracht, mal als autonomes Bildelement eingefügt – verstärken das Mass der Abstraktion, so dass der eigentliche Anlass dieser Ästhetik der Reihung, die Stadtarchitektur, kaum hervortritt.

In jüngeren Arbeiten lotet Rosa Lachenmeier das konträre Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei auf verschiedene Weise neu aus. In den *Drops and Spots* erfolgt eine mehrfache Wendung in der Reflexion über die beiden bildgebenden Verfahren, indem die Künstlerin Fotografien von ihrem mit Farbspritzern bedeckten Atelierboden macht, die sie auf einen Bildträger aufbringt und wiederum übermalt. Der Unterschied zwischen beiden Medien ist hier auf Anhieb nicht zu erkennen – Malerei und Fotografie wirken gleichermassen malerisch. Anders als sonst sind in dieser Werkreihe nicht die standardisierten



Drops & Spots, 2005, in der Galerie Mäder, Basel

Strukturen von Rastern und Modulen ausschlaggebend für die Komposition, sondern der Zufall wird mit den als Abfallprodukt entstandenen Farbspritzern bewusst einbezogen.

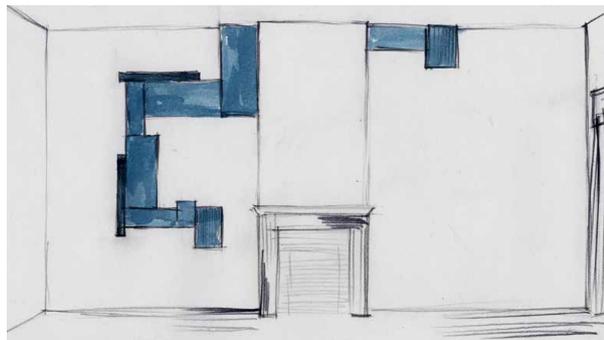
Umgekehrt verhält es sich in den Arbeiten der Serie *Painting* von 2008 (S. 6-7). Die Malerei bildet zusammen mit farbigen, collagierten Papierstreifen ein Raster von Quer- und Längsstreifen, das beinahe wie ein Gewebe anmutet und der vorherigen Beschäftigung mit architektonischen Strukturen entspringt. Von zentraler Bedeutung sind hier die schwarzen Felder, die die Komposition rhythmisch akzentuieren und – wie ein fernes Echo an Malewitschs *Schwarzes Quadrat* – von der Gegenstandslosigkeit des Bildes sprechen. Was in den *Rhythmen und Strukturen* noch in einer geradezu sukzessiven Reihung ausgebreitet worden ist, kondensiert die Künstlerin nun im quadratischen Format von 80×80cm. Die einander überlagernden Bildelemente dieser malerischen Collagen bieten eine Seherfahrung an, die auf dem Eindruck räumlicher Tiefe beruht und damit der Wahrnehmung unübersichtlicher, verschachtelter Innenstädte ähnelt.

Die aktuellen Arbeiten, die Rosa Lachenmeier mit dem Titel *Anarchie und System* (S. 13-31) überschreibt, bilden eine Synthese aus den genannten Werkreihen und gehen zugleich mutig über die bisherigen künstlerischen Errungenschaften hinaus. Die Charakteristika der oben beschriebenen Serien finden sich in ihnen wieder, doch formuliert die Künstlerin dabei eine Grenzüberschreitung sowohl innerhalb des Bildes als auch über seine Begrenzungen hinaus. Zunächst radikalisiert sie die Beziehung zwischen Malerei und Fotografie, die hier ungleich kontrastreicher formuliert wird als dies bislang der Fall war. Wieder verwendet Lachenmeier Fotografien, welche die modularen Fassaden von Rohbauten und Baustellengerüsten, von Architektur im Werden zeigen. Teils in Streifen gerissen, von gefalteten oder als Monotypie bedruckten Papierstreifen überlagert, bilden sie den strukturierten

Gegensatz zu einer vom gelenkten Zufall bestimmten Malerei. Verliehen bisher mehr oder weniger viskose Farbstreifen, in schnellem Duktus aufgetragen, über den Fotografien, so experimentiert Lachenmeier nun bewusst mit verschiedenen Zuständen der Farbe: mal fliesst sie in parallel verlaufenden Schlieren über die Leinwand, mal breiten sich lasierend aufgetragene Farbtropfen über dem Bildträger aus, mal bilden krustige Kleckse erhabene Strukturen auf der Bildoberfläche, so dass die reichhaltigen, dem Material innewohnenden Möglichkeiten zur Geltung kommen. Dem Prinzip der Lagerung und der fortschreitenden Normierung, das in den architektonischen Strukturen der Fotografie aufscheint, wird nun nicht etwa malerisch entsprochen, sondern der Regelmässigkeit der Module hält die Künstlerin die Sprengkraft des Farbmaterials entgegen. Die Bildwerke sind somit nicht nur von einem genau festgelegten Standpunkt der Betrachtung befreit, sondern auch der definitorischen Macht eines Oben und Unten enthoben – sie ergeben von jeder Seite betrachtet eine schlüssige Komposition. Mit *Anarchie* bezeichnet Lachenmeier diese Regellosigkeit, sie bleibt dabei jedoch auf den jeweiligen Bildträger beschränkt.

Eine weitere Grenzüberschreitung betrifft dagegen die Art der Hängung: vergleichbar den *Containern* erfolgt sie in Ensembles, ohne jedoch einem zuvor errechneten, regelmässigen Raster zu folgen. Die Einzelbilder können nun nicht mehr allein für sich stehen und verlieren somit einen Teil ihrer Autonomie zugunsten eines grösseren Ganzen, dem sie sich unterordnen. Diesen Tatbestand belegen insbesondere die monochrom gelben, türkisen oder schwarzen Trennstreifen, die für eine Rhythmisierung der Ensembles sorgen, ohne darüber hinaus eine eigenständige bildliche Funktion zu besitzen. Die Kombination der Einzelbilder erfolgt in gegeneinander verschobenen Rechtecken, die sich in kubischen Formationen über die Wand des Ausstellungsraumes erstrecken, auch um Raumecken und -kanten herum. Dabei sind verschiedene Anordnungen denkbar, die ein harmonisches Ge-

samtbild ergeben (besonders S.14-15,17-18), doch sind die Kombinationen keineswegs unendlich oder beliebig – nur wenige Varianten bilden ein schlüssiges Ganzes. Die Ensembles bemächtigen sich der Wand weit mehr, als es einem noch so grossen, selbst mehrteiligen Tafelbild gelingen könnte. Denn in ihrer Anordnung sind sie sozusagen *wand-greifend*: architektonischen Verfahren entlehnt, erstrecken sich die Bildmodule an der Wand, nehmen sie in Beschlag und können als Bildstruktur nicht ohne deren je spezifische räumliche Begebenheit existieren. Lachenmeier geht damit intuitiv auf die eigentliche Funktion der Wand zurück, ihren bildhaften Charakter, wie Semper ihn in seiner Schrift dargelegt hat. Den *White Cube* des Galerie-Raums definiert sie dabei nicht als einen von der Aussenwelt trennenden Raum, der erst den angemessenen gesellschaftlichen Rahmen für die Kunst bildet, sondern sie begreift seine Wände als explizit auf ihre bildliche Funktion reduzierte Bauelemente. Der Galerieraum als *White Cube* verkörpert damit *par excellence* das Wesen der Wand: nämlich Bild zu sein.



Skizze aus dem Arbeitsbuch

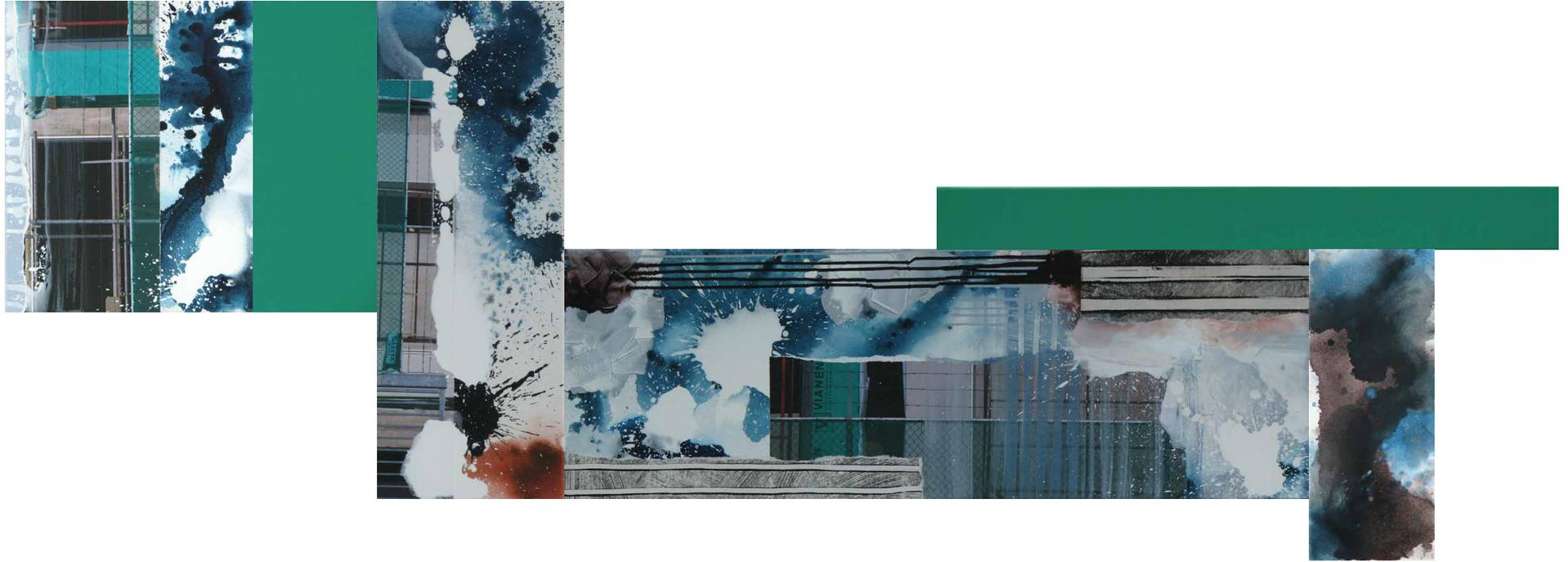
«Ist die Moderne unsere Antike?» haben die Macher der *documenta 12*, Roger M. Buergel und Ruth Noack als eine ihrer Leitfragen formuliert. Sie verweisen damit auf die Rolle der Moderne als einem gleichsam ästhetischen Ruinenfeld, dessen Formensprache zeitgenössische Künstler mittlerweile zahlreich herausbrechen und erneut auf ihre Aktualität hin befragen. In Rosa Lachenmeiers Arbeiten

finden sich vielerlei Verweise auf die Moderne, ohne dass diese Bezüge jedoch im direkten Rückgriff auf die historischen Vorgänger verwendet würden. Vielmehr entwickeln sie sich vor der bewusst wahrgenommenen Folie der Moderne aus der Logik ihres eigenen künstlerischen Schaffens. So sind die an Jackson Pollock erinnernden *Drippings* eine Folge etwa der Reflexion darüber, welche Rolle die Farbe im Vergleich zur Fotografie im Bild spielen kann, und keineswegs aus einem genauen Studium des Amerikaners motiviert. Ebenso weisen die Ensembles einige formale Parallelen zu den Gemälden Piet Mondrians auf, wiewohl sich Lachenmeier einer vollkommen anderen Bildsprache bedient. Mondrians harmonische Gliederung des Bildfeldes durch eine Struktur aus schwarzen Linien, in die farbige Felder eingelassen sind, und deren Tendenz, über den Bildrand hinauszudeuten, ist von den Architekten der Gruppe *De Stijl* auf ineinander verschobene kubische Baukörper in den Raum übertragen worden. Auch Mondrian gestaltete die Inneneinrichtung seines Ateliers nach den ästhetischen Prinzipien, die für seine abstrakte Malerei gültig waren, so dass die Trennung der Künste, eine der zentralen Bestrebungen der Moderne, von den *De Stijl*-Mitgliedern tendenziell aufgehoben wurde. Auch ihnen ging es um die Unterordnung der Einzelteile in eine harmonische Gesamtstruktur. In ihren Entwürfen und den realisierten Gebäuden sind einzelne Wohnelemente, insbesondere die Wände, vergleichbar mit den Bildmodulen Rosa Lachenmeiers individuell veränderbar und bewirken einen flexiblen Grundriss. Doch auch in diesem Falle gründet die Referenz im Werk Lachenmeiers nicht in der bewussten Auseinandersetzung mit dem Werk der Holländer. Die Künstlerin greift vielmehr die Ästhetik einer zeitgenössischen Architektur auf, die nicht zuletzt auf der Weiterentwicklung solcher Errungenschaften der Moderne beruht, wie sie in der Gruppe *De Stijl* erdacht worden waren. So spricht Rosa Lachenmeier in ihren neuen Arbeiten von der Kontinuität der Moderne bis in unsere heutige Zeit.

Susanne Buckesfeld







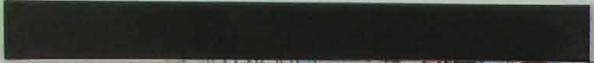






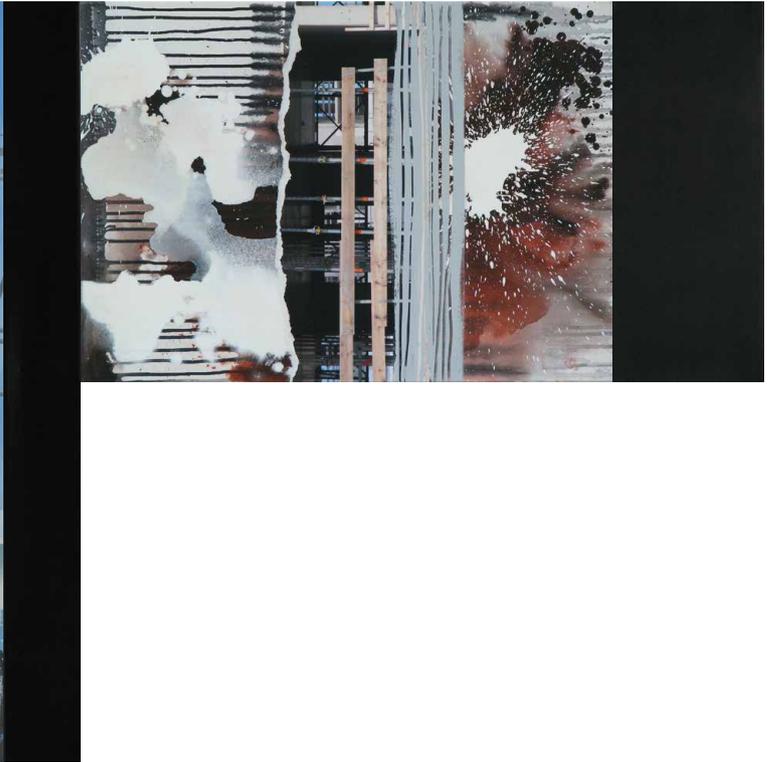
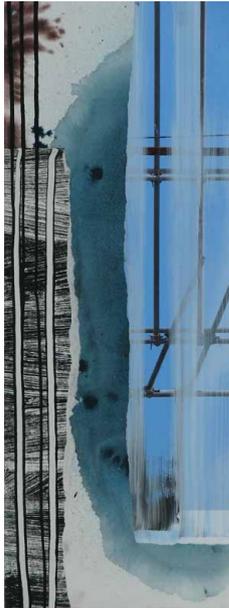
952 | 972 | 981 | **Anarchie & System** 2008
Acryl, Spray, Foto auf Leinwand, sechsteilig
Abbildungsmaßstab 1:10



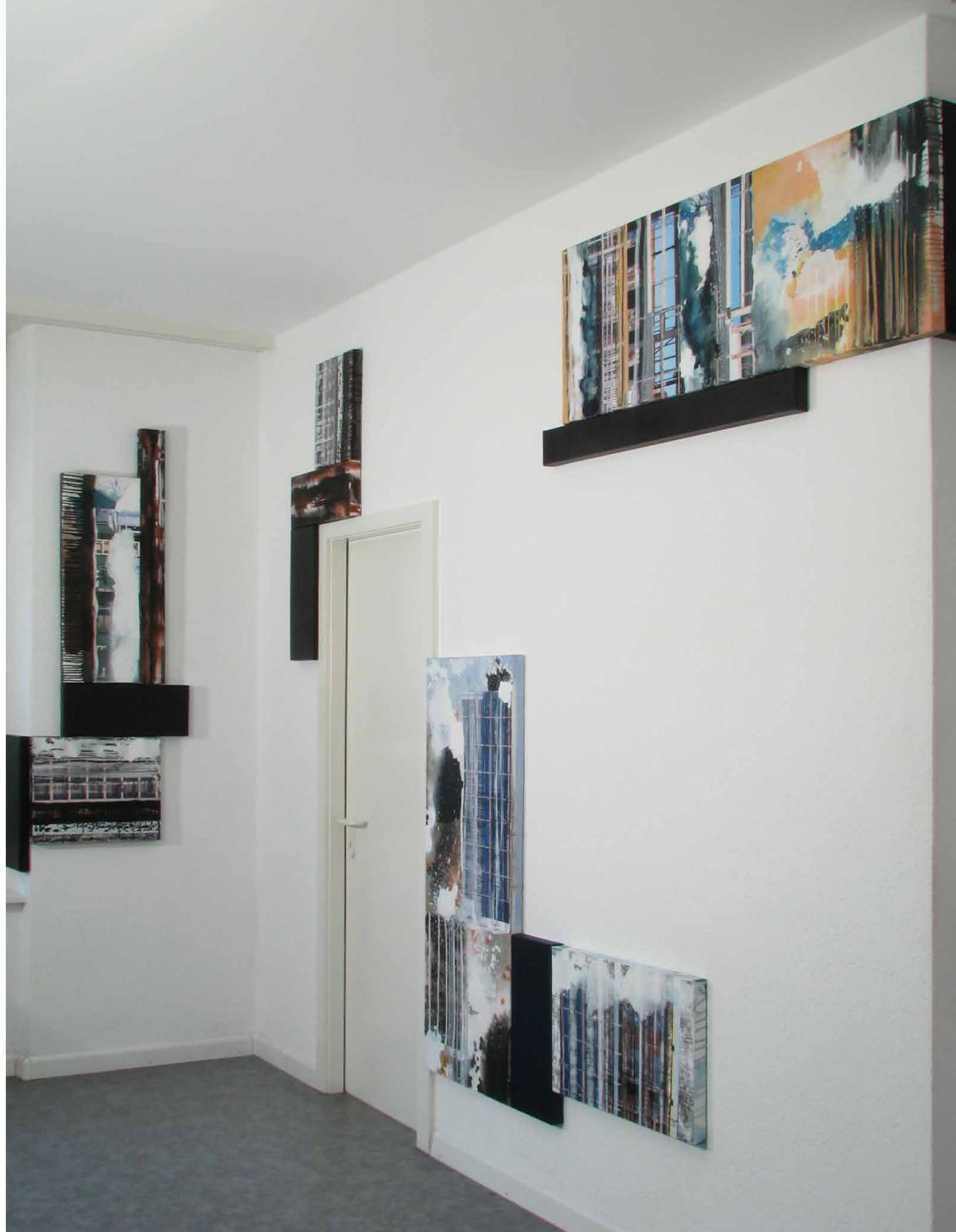


1065M
81-0162 09

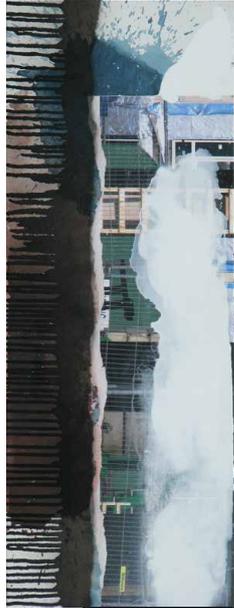
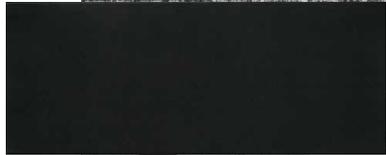




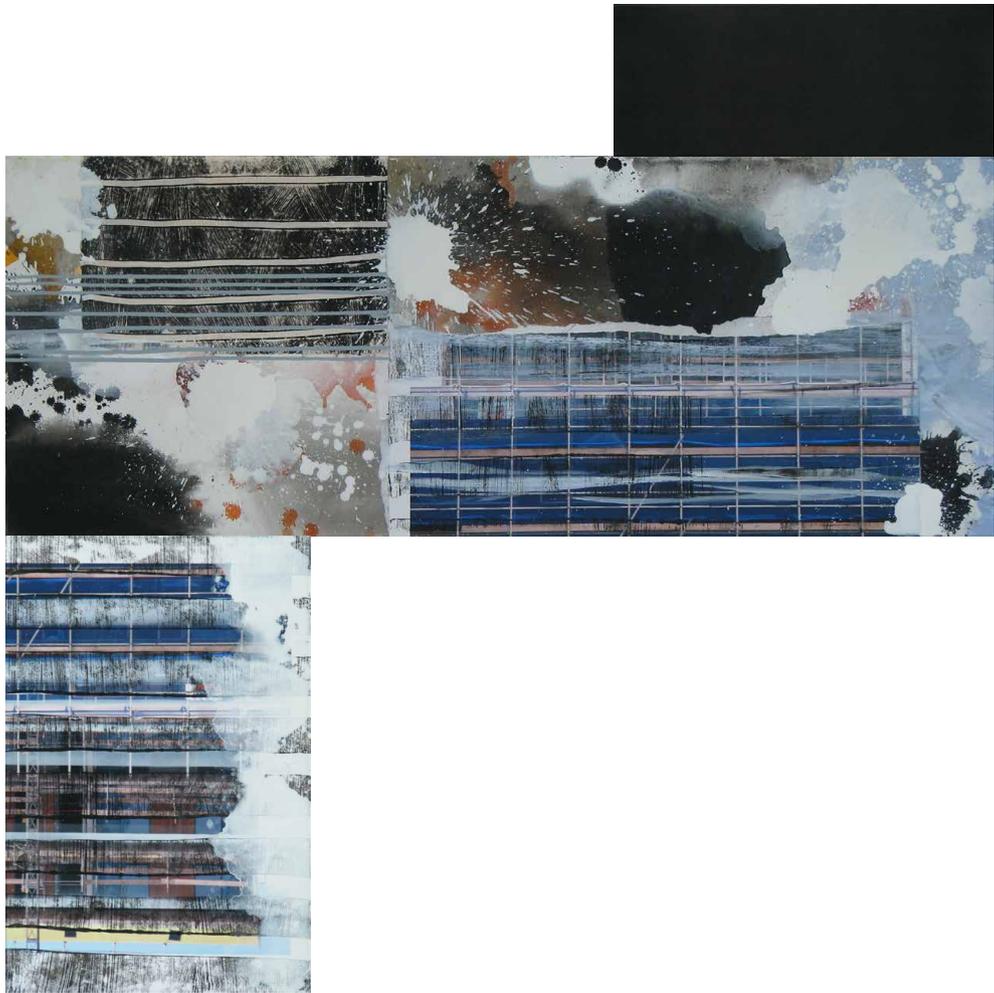
951 | 959 | 960 | 964 | 965 | **Anarchie & System** 2008
Acryl, Spray, Monotypie, Foto auf Leinwand, neunteilig
Abbildungsmaßstab 1:10



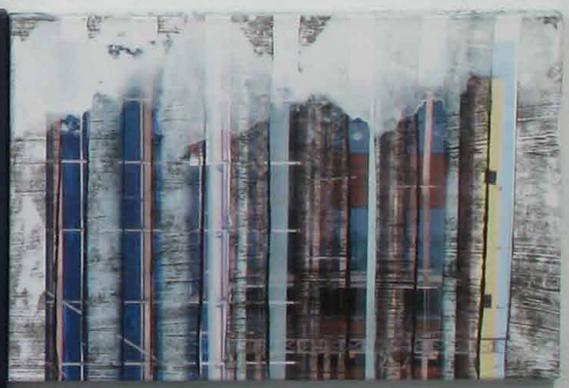


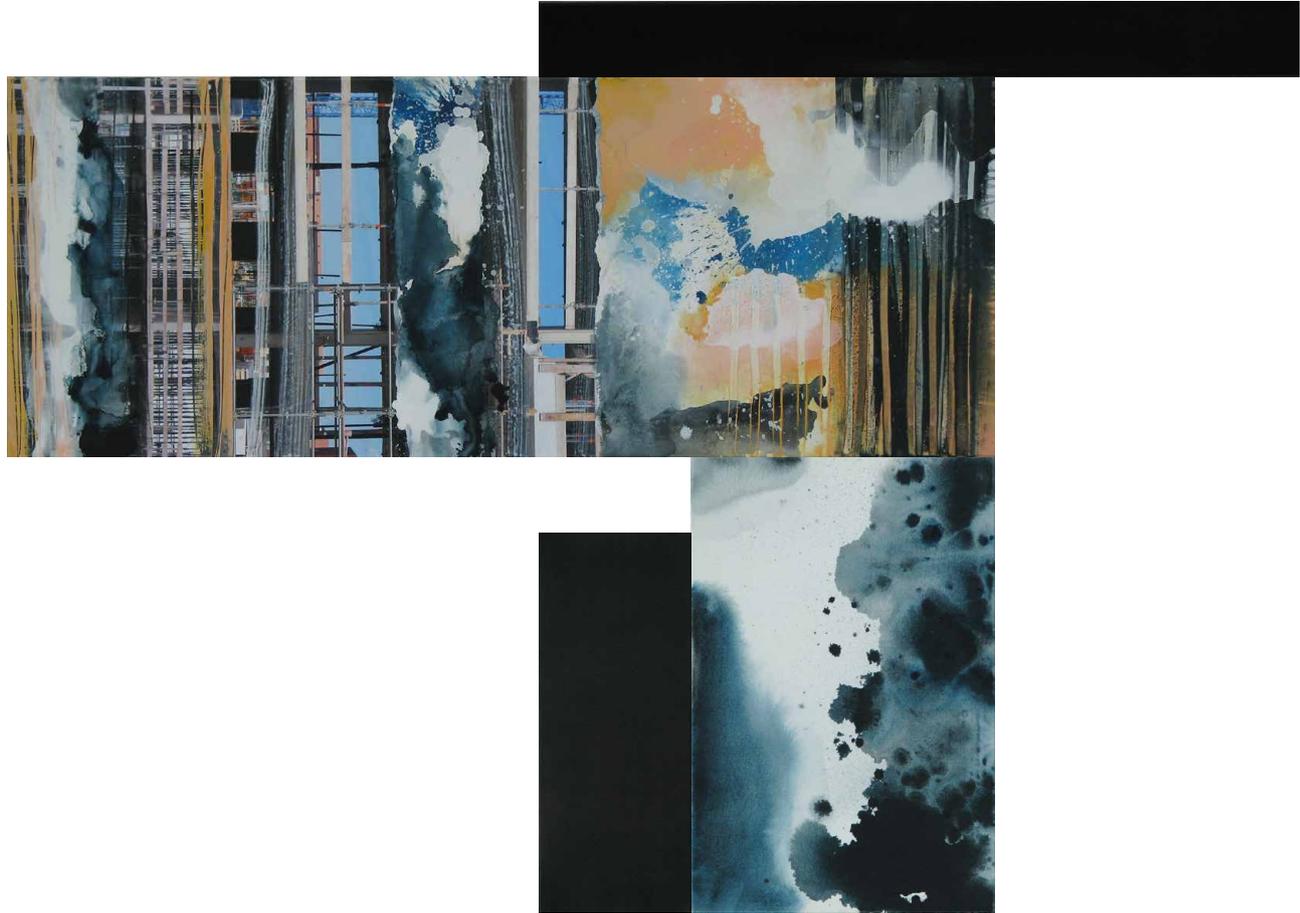


969 | 994 | 998 | **Anarchie & System** 2008
Acryl, Spray, Foto auf Leinwand, fünfteilig
Abbildungsmasstab 1:10

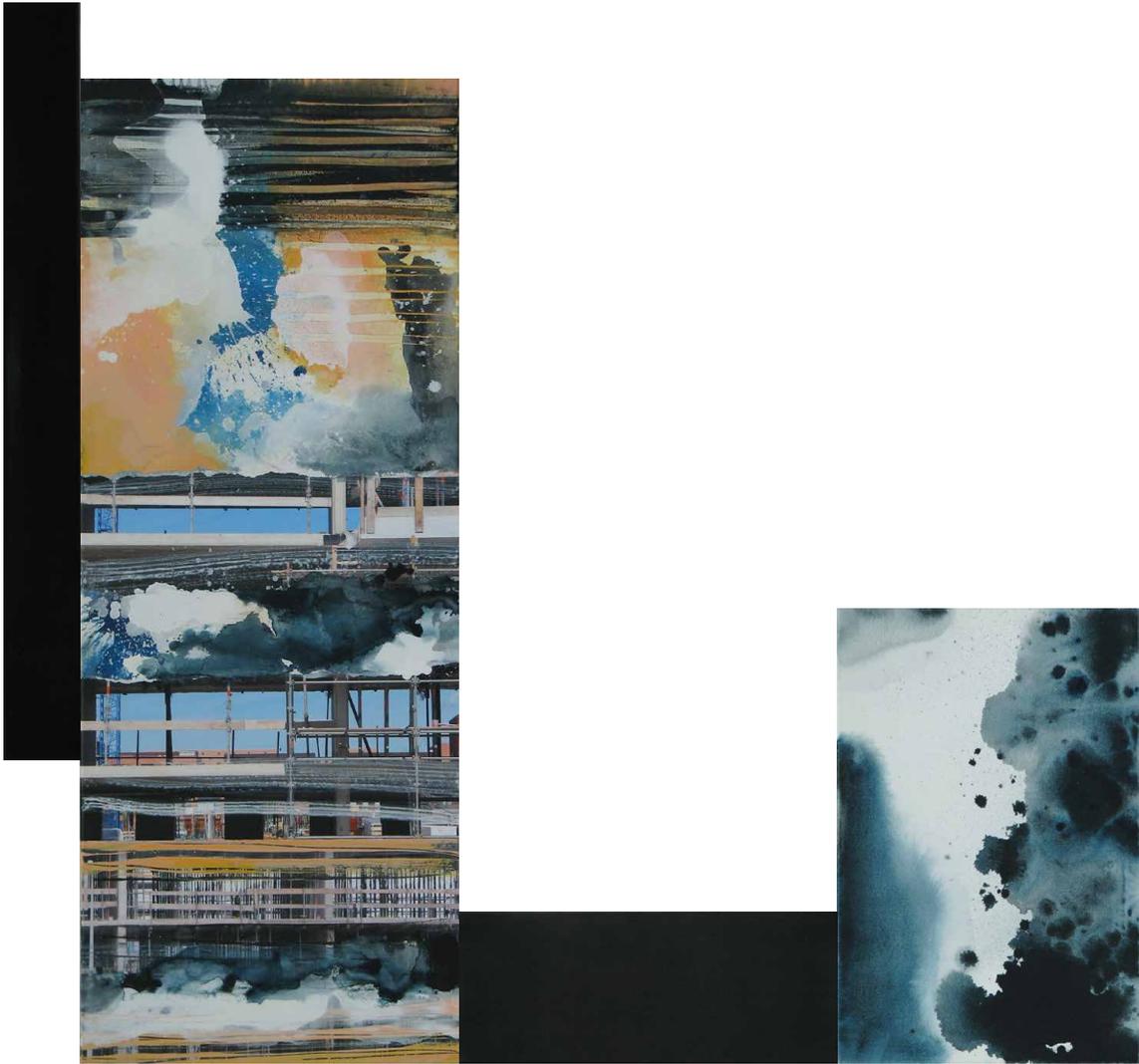


950 | 966 | Anarchie & System 2008
Acryl, Spray, Monotypie, Foto auf Leinwand, dreiteilig
Abbildungsmaßstab 1:10





948 | 968 | **Anarchie & System** 2008
Acryl, Spray, Foto auf Leinwand, vierteilig
Abbildungsmaßstab 1:10



948 | 968 | Anarchie & System 2008
Acryl, Spray, Foto auf Leinwand, vierteilig
Abbildungsmaßstab 1:10





ROSA LACHENMEIER

- 1959 geboren, lebt und arbeitet in Basel und Birsfelden
 1979–83 Ausbildung Lehramt für bildende Kunst an der Schule für Gestaltung in Basel
 seit 1985 Dozentin an der Schule für Gestaltung in Basel
 seit 1985 Ausstellungen im In- und Ausland und Beteiligung an Kunstmesssen
 seit 1993 Ausstellungen und Aufenthalte in Amsterdam

Einzelausstellungen Auswahl seit 2004

- 2004 art frankfurt, Edition Franz Mäder Galerie, Frankfurt
 2005 AdK Actuele Kunst, Amsterdam, *Different Paintings – Same Attitude*
 art bodensee 05, Galerie Mäder, Dornbirn
 't Speelhuis, Helmond, NL
 Galerie Mäder, Basel, *Drops & Spots*
 Direktionsgebäude der UPK, Basel, *Moving People*
 2006 AdK Actuele Kunst, Amsterdam, *op reis*
 2007 Galerie Mäder, Basel, *Nacht – Licht*
 2008 art Karlsruhe, Galerie Mäder, Karlsruhe
 2009 Galerie Mäder, Basel, *Anarchie und System*

Gruppenausstellungen Auswahl seit 2004

- 2004 AdK Actuele Kunst, Amsterdam, *Zomerspiegel*
 Galerie Brunnhofer, Linz, *Turnaround*
 Projektraum M54, Basel, *kleinformate*
 2005 AdK Actuele Kunst, Amsterdam, *Atalante*
 art frankfurt, Edition Franz Mäder Galerie, Frankfurt
 Galerie Billing Bild, Baar
 2006 AdK Actuele Kunst, Amsterdam, *oogst*
 Galerie Epikur, Wuppertal, *Realität und Geheimnis*
 2007 Kunsthalle Palazzo, Liestal, *Magic Moments*
 Johan Deumens, Haarlem, *Editions & Artists' Books*
 AdK Actuele Kunst, Amsterdam, *Winterlicht*
 2008 't Speelhuis, Helmond, NL, *Papieren wereld*
 AdK Actuele Kunst, Amsterdam, *Galere AdK 10 jaar*
 Cultura21, Deutzer Brücke, Köln, *Subkulinaria*
 Kunsthalle, Basel, *Regionale*

Kataloge Auswahl seit 2004

- 2004 *Moving People*, Text Patrick Marcolli
Container, Text Franz Mäder
Containerlandscape, Text Franz Mäder
 2005 *Different Paintings – Same Attitude*, Text Ada de Koning
Passanten, Text Franz Mäder
Drops & Spots, Text Eva Kramis
Realität und Geheimnis, Text Susanne Buckesfeld
 2006 *Op Reis*, Text Ada de Koning
 2007 *Stadt – Licht*, Texte Hans-Joachim Müller
 2009 *Anarchie und System*, Text Susanne Buckesfeld

Regelmässige Zusammenarbeit mit
 AdK Actuele Kunst, Amsterdam und
 Galerie Mäder, Basel

Weitere Informationen unter:

rosa.lachenmeier.net
www.adkactuelekunst.nl
www.galeriemaeder.ch

Susanne Buckesfeld

M.A., 1973 in Wuppertal geboren.
 Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Pädagogik in Bochum und Cincinnati. Sie arbeitet als freiberufliche Kunst-historikerin an Rhein, Ruhr und Wupper. Zurzeit schreibt sie an ihrer Dissertation zum Thema Transkulturalität in der zeitge-
 nössischen Kunst.
 Nähere Informationen: www.transartis.de

Mein Dank geht an Rosa Lachenmeier welche durch das Foto-grafieren, die Gestaltung am Computer und bei der Mitarbeit am Konzept massgeblich zum Gelingen dieser Publikation bei-
 getragen hat.
 Für den informativen Text danke ich Susanne Buckesfeld.
 Sodann geht mein Dank an meine Partner für Druck und Buch-
 bindung.

Text	Susanne Buckesfeld, Wuppertal
Fotos	Rosa Lachenmeier, Basel
Idee und Gestaltung	R. Lachenmeier und F. Mäder, Basel
Druck	buysite AG, Basel
Buchbindung	Flügel AG, Basel

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung

Anarchie und System

vom 13. Februar bis 21. März 2009 in der
 Galerie Mäder, Claragraben 45, 4005 Basel
 Tel +61 691 89 47, info@galeriemaeder.ch

© 2009 bei
 Rosa Lachenmeier, Basel
 Susanne Buckesfeld, Wuppertal
 Galerie Mäder, Basel

ISBN 3 905 48372-6