



Michael Cleff

*An den
Rändern*

Kunstmuseum Ahlen

Michael Cleff
An den Rändern
On Margins

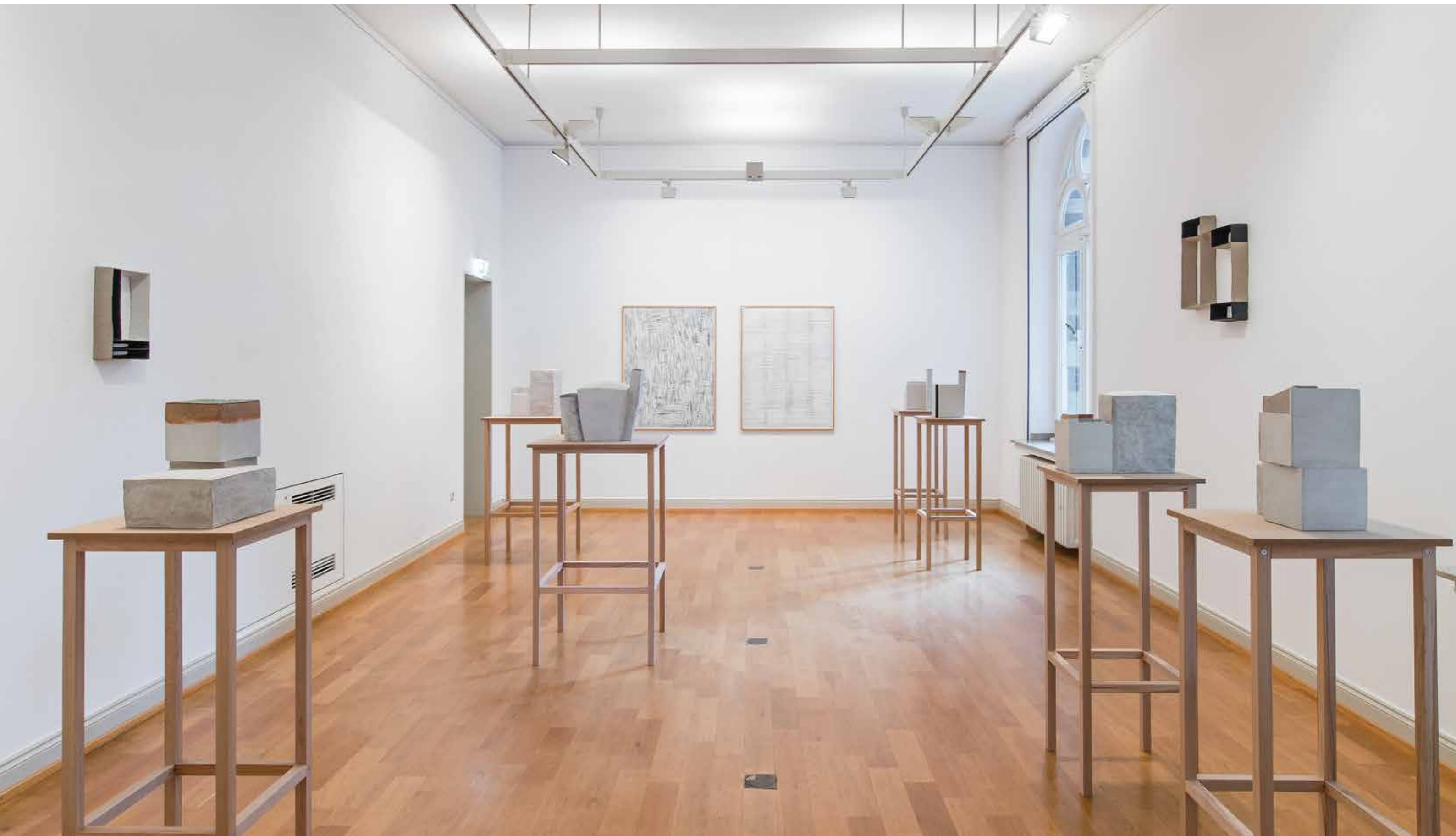
Michael Cleff
An den Rändern
On Margins

Herausgegeben
von
Burkhard Leismann und Michael Cleff

Kunstmuseum Ahlen



- 6 Installationsansichten *Installation views*
Kunstmuseum Ahlen
- 34 **Roland Mönig**
Ausweitung der Randzone *Pushing the Boundaries*
- 42 Plastik *Sculpture*
- 122 **Sandra del Pilar**
Michael Cleff: Zeit der Materie
Michael Cleff: Time in Matter
- 128 Arbeiten auf Papier *Works on Paper*
- 152 **Barbara Christin**
Im Material - Fotografien von Michael Cleff
Keeping in the Material - Photographs by Michael Cleff
- 156 Fotografie *Photography*
- 178 Biografie *Biography*
- 182 Autoren *Authors*
- 183 Impressum *Imprint*



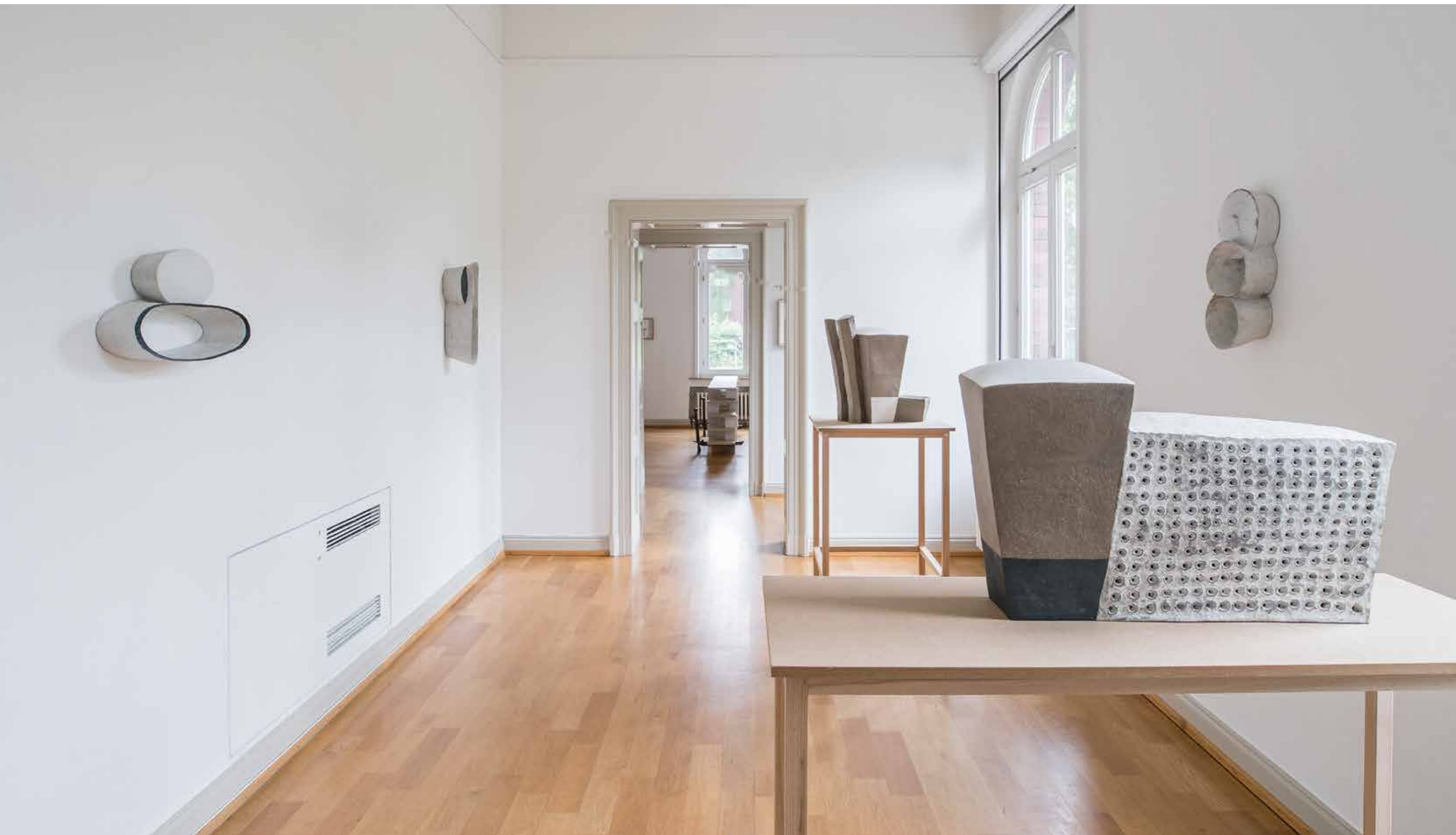








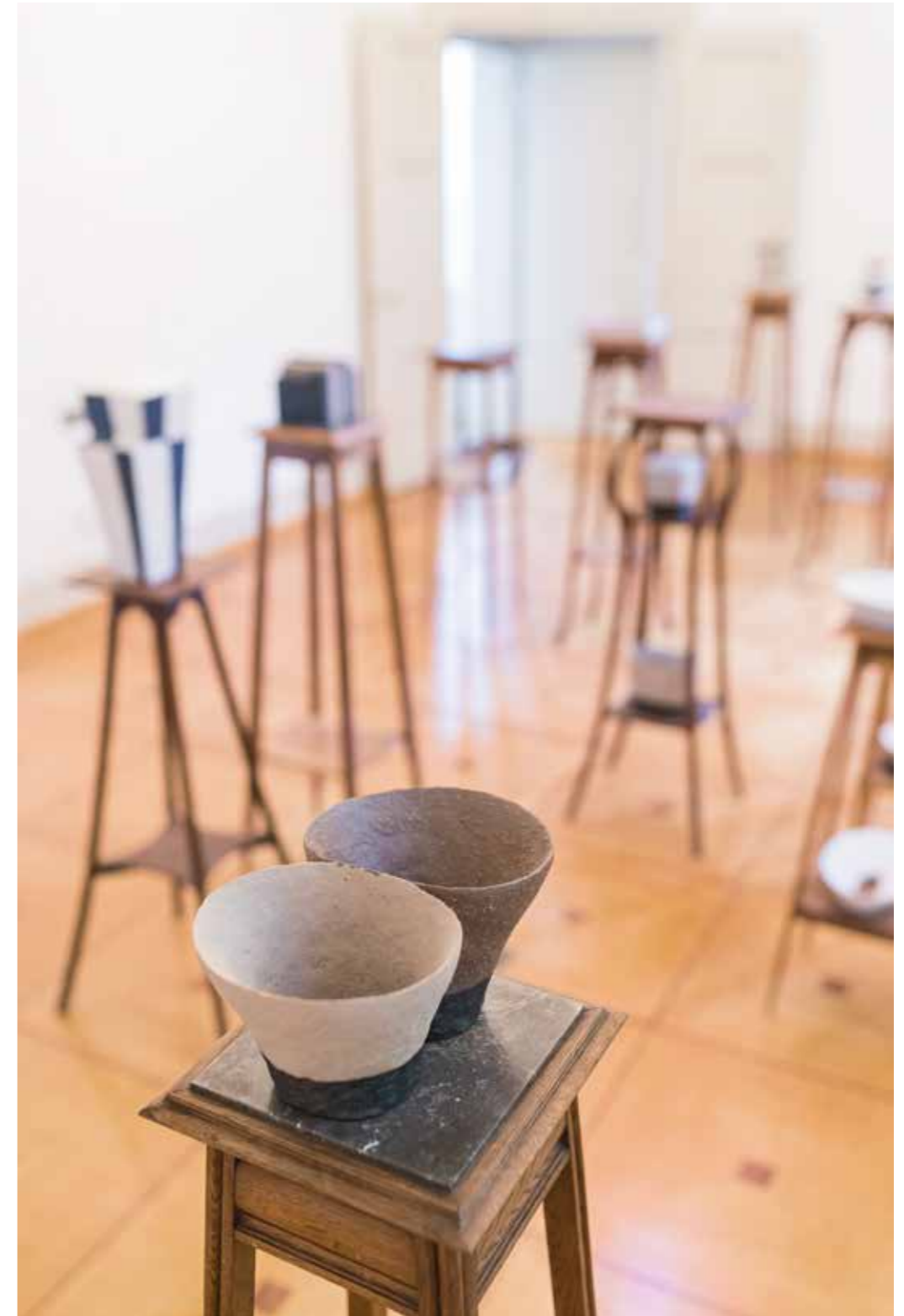




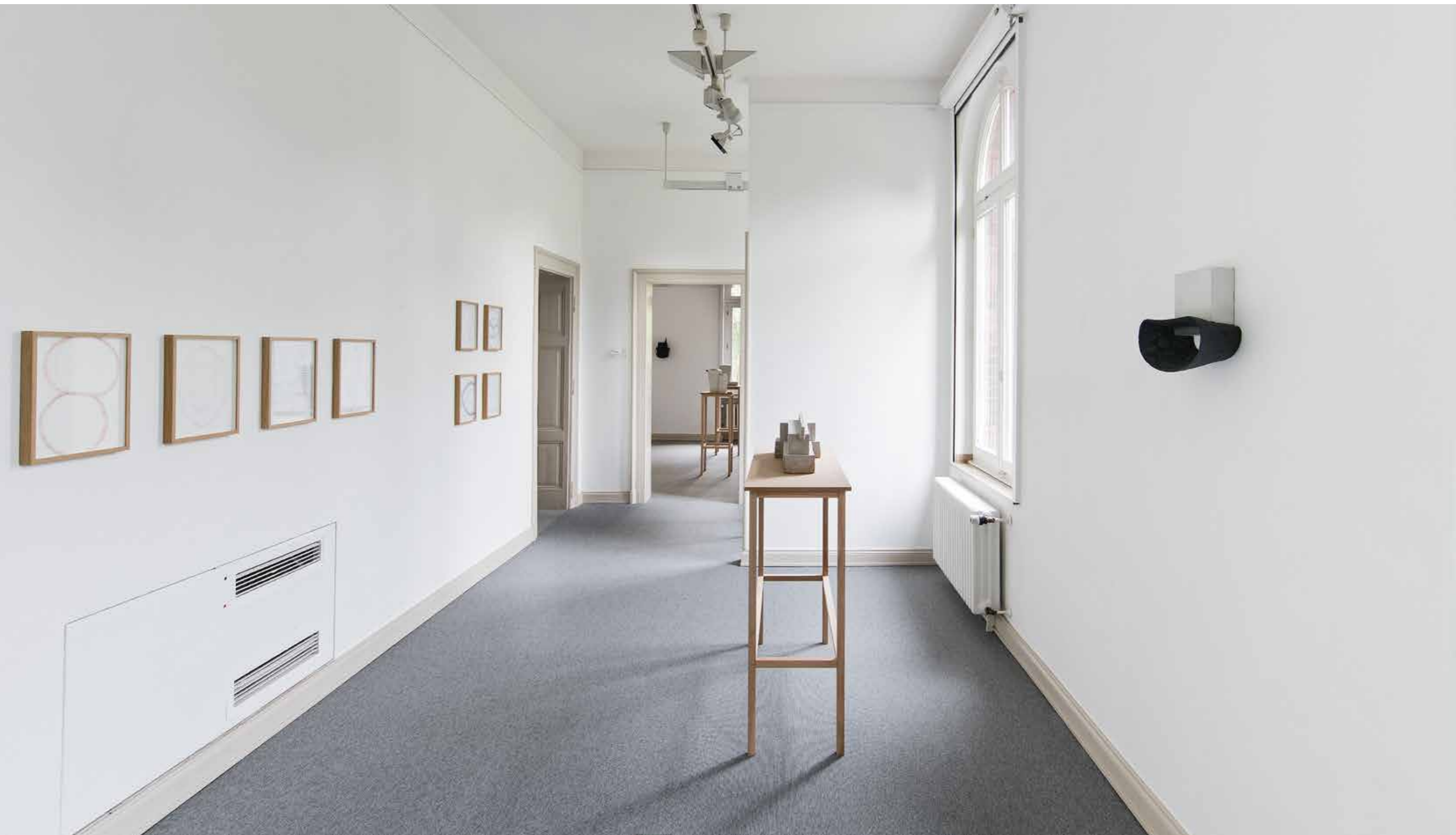














Ausweitung der Randzone

Für die Protagonisten der Klassischen Moderne war das Arbeiten mit Keramik selbstverständlich – mehr noch: Es war ein zentrales Mittel, um ihren Wunsch und avantgardistischen Anspruch zu vermitteln, weit in die Gesellschaft zu wirken und alle Lebensbereiche zu gestalten. Nicht nur am Bauhaus und bei den ihm nahestehenden Künstlern zeigte sich das Ringen um die „gute Form“ manchmal besonders eindringlich im Umgang mit Ton und im Experiment mit den traditionellen Techniken seiner Verarbeitung. Auch Pablo Picasso verstand das Arbeiten mit Keramik als Aufgabe von eigenem Recht und eigener Bedeutung, die er mit großer Souveränität und Unbeschwertheit parallel zur Malerei verfolgte. Die Zahl der Gefäße und Teller sowie der freiplastischen Arbeiten aus Ton von seiner Hand ist Legion. Lucio Fontana, der Mitte der 1930er Jahre in der französischen Manufaktur Sèvres gearbeitet hatte, nutzte die Keramik innovativ für seine Erkundungen zur Natur des Raumes, und der erblindende Karl Otto Götz fand in ihr das ideale Medium, um in seinem Spätwerk der großen Geste seiner Malerei kraftvoll plastische Gestalt zu verleihen. In den 1980er und 1990er Jahren entdeckten Vertreter einer jüngeren Generation – etwa Norbert Prangenberg, Rosemarie Trockel und Thomas Schütte – die sinnlichen Qualitäten des Materials und wussten es im Rahmen ihrer vielschichtigen künstlerischen Strategien zugleich konzeptuell fruchtbar zu machen. Auch ein Maler wie Olav Christopher Jenssen greift wie selbstverständlich zu Ton und versteht die aus ihm modellierten Gebilde mit ihren farbig glasierten Oberflächen als Seitenstücke und Kommentar zu seinen Bildern.

Wer sich jedoch wie Michael Cleff ganz und gar der Keramik verschreibt, bewegt sich selbst heute noch außerhalb des Mainstreams. „Ich bin eine Randfigur“, sagt Cleff – und er sagt es selbstbewusst. Fasziniert und auf elementare Weise berührt von den schier unendlichen plastischen Möglichkeiten des urtümlichen Werkstoffs Ton absolvierte er zunächst eine Ausbildung zum Keramiker, ehe er 1990 für das Studium der Bildhauerei in die Kunstakademie Düsseldorf eintrat, die er 1996 als Meisterschüler von Fritz Schwegler verließ. Seit über zwanzig Jahren entfaltet sein Werk sich nun mit ebensolcher Konsequenz wie Kompromisslosigkeit, und immer ist er der Keramik treu geblieben, unbeeindruckt von den Moden und den Erwartungen des Kunstbetriebs. Und gerade weil er souverän die Position eines Außenseiters bezieht, kann er wesentliche Fragen, die allen kreativen Prozessen zugrundeliegen, auf überraschende Weise ansprechen und neu beantworten: Was ist eine Form? Wo liegt ihr Ursprung, und wohin führt uns die Auseinandersetzung mit ihr? Was bedeutet das Material? Wie verhalten Raum und Körper sich zueinander?

„Über Addition“, eine Werkgruppe, die Michael Cleff bereits seit geraumer Zeit entwickelt, führt idealtypisch die Grundsätze seiner Arbeit vor Augen. Die unter diesem

Titel subsumierten Plastiken bestehen aus einer begrenzten Anzahl immer wiederkehrender stereometrischer Formen, die mit Hilfe von Modellen aufgebaut werden: gedrungene Blöcke und schlanke Röhren sowie Körper auf ovalen oder rechteckigen Grundrissen, die von unten nach oben zu wachsen, sich auszubreiten scheinen – als sei ihnen gleichsam eine Perspektive eingeschrieben. In wechselnden Konstellationen zusammengefügt – daher der Titel „Über Addition“ – eröffnet dieser Satz einfacher Elemente komplexe Seherlebnisse. Mit Hilfe von Engoben, Glasuren und/oder Bemalungen fasst Cleff die einzelnen Komponenten entweder zum Block zusammen oder betont ihre jeweiligen Eigenschaften als distinkte Körper. Den sanft sich wölbenden horizontalen Abschlüssen einzelner Formen verleiht er durch Diamantschliff eine geradezu samtartige Textur.

So sehr die Prinzipien der Geometrisierung und der Addition des Ähnlichen und Gleichartigen auf Konstruktivismus und Minimalismus als wesentliche Quellen von Michael Cleffs Kunst verweisen, so sehr ist deutlich, wie weit und wie entschieden er über diese Referenzen hinausgeht und welche Freiheiten er sich ihnen gegenüber nimmt. Cleff folgt bestimmten selbst gesetzten Regeln, niemals aber lässt er sich von ihnen versklaven und sind seine formalen Entscheidungen berechenbar. Und der Eigensinn des Materials, die Überraschungen, die sich insbesondere beim und nach dem mehrmaligen Brennen der Keramik ergeben, tragen erheblich zum Charme seiner Plastiken bei. Geometrie mag eine wesentliche Grundlage für Cleffs Schaffen bilden; ebenso wichtig aber ist ihm die Abweichung von ihr. Das Eckige schließt das Runde nicht aus – ganz im Gegenteil. Und eine polierte Oberfläche wirkt umso glatter, ja sanfter durch den Kontrast mit einer rauhen, auf der noch die Fingerspuren des Künstlers ablesbar sind. Michael Cleffs Arbeiten sind vielfach modular angelegt, und samt und sonders sind sie geprägt von großer konzeptueller Strenge. Zugleich wirken sie organisch, bisweilen geradezu expressiv. Plastiken wie jene aus der Reihe „Über Addition“ kann man gleichermaßen als ganz und gar ungegenständliche Formereignisse verstehen wie als fernen, verfremdeten Nachklang monumentaler, archaischer Architekturen, die irgendwo existieren oder existiert haben mögen. Bei aller Verpflichtung auf Einfachheit und Prägnanz kommen dem Zufall, der Überraschung und dem Spielerischen wesentliche Rollen in Cleffs Werk zu.

Explizit zum Thema wird das Moment des Spielerischen und der Überraschung in der 2010 einsetzenden Reihe der „Impromptus“, deren Titel eine Brücke zu Michael Cleffs zweiter Leidenschaft schlägt: zur Musik. Dort bezeichnet man als „Impromptu“ ein in der Regel kurzes Stück, das sich einerseits ganz wesentlich der Improvisation verdankt und ohne längere Vorbereitung dargeboten wird, andererseits jedoch an eine feste Struktur gebunden ist. Bei Cleffs keramischen „Impromptus“ handelt es sich um teils kubische, teils längsrechteckige Körper, die sowohl an der Wand hängend wie stehend präsentiert werden können. Treppenartig vor- und zurückspringend, führen sie komplexe Volumina vor, die durch Oberflächen unterschiedlichen Charakters und wechselnder Farbigkeit akzentuiert werden. Geformt werden diese Arbeiten mit Hilfe von Holzmodellen in bestimmten Standard-Formaten, die der Künstler, geleitet von der momentanen Eingebung, mit Stäben und Klötzchen wechselnder Größe untergliedert – eine vorgegebene feste Struktur wird auf unvorhersehbare Weise moduliert und variiert. Den „Impromptus“ in mancher Hinsicht verwandt sind die „Liquids“ (seit 2016), die auf ähnlichen Grundformen basieren. Materialkontraste und Farbwirkungen allerdings sind hier nochmals entschieden gesteigert, denn Cleff füllt die flachen Becken im obersten Register der mehrfach

abgestuften Gebilde mit fetten Glasuren, die sich beim Brennen auf mitunter überraschende Weise verändern.

Hatte Michael Cleff sich über lange Zeit in erster Linie mit kompakten Körpern beschäftigt, die ungeachtet ihrer bescheidenen Größe kraftvoll den Raum verdrängen und ihn nur hier und da – beispielsweise durch kleine tür- oder fensterartige Öffnungen – in sich eindringen lassen, so modelliert er seit 2010 zunehmend auch negative Volumina. Die Werkgruppe „Über Grundrisse“ etwa variiert massive würfel- oder kegelartige Formen mit offenen Rechtecken, Kreisen oder Ovalen aus, in die der Raum gleichsam ungehindert hineinströmen kann. Und die „Großen Pläne“, die einen wesentlichen Schwerpunkt von Cleffs Schaffen in den letzten Jahren darstellen, sind nichts anderes als leere, näherungsweise rechtwinklige Rahmen. Auch hier gilt das Prinzip der Addition und Modularität, einfache Wiederholungen oder exakte Symmetrien aber werden grundsätzlich vermieden. Alle Linien wirken organisch belebt, schwingen sanft ein oder aus, und die Oberflächen tragen ein Vibrato, das von den Bewegungen der Fingerkuppen zeugt, die sie formten. Mal bestehen die „Großen Pläne“ aus nur zwei oder drei Elementen, mal konfrontieren sie den Betrachter mit einer Vielzahl größerer und kleinerer Rechtecke, so dass sie Regalen oder Setzkästen gleichen – freilich ohne die ihnen entgegengebrachten funktionalen Erwartungen auch nur näherungsweise zu bedienen. Einzelne Elemente behandelt Cleff mit Engobe oder fasst sie mit Kobaltblau, damit Schwerpunkte setzend und Zonen der Verdichtung schaffend, die zur Dynamisierung des Ganzen beitragen.

Einen neuen Aspekt in Michael Cleffs Schaffen bilden Werke des Jahres 2017, die installativen Charakter besitzen und frappierende Dialoge anstiften zwischen keramischen Objekten und Fundstücken aus der Realität. Der Künstler scheint damit nicht nur die logische Konsequenz aus der in den „Großen Plänen“ und den Arbeiten der Reihe „Über Grundrisse“ stattfindenden Öffnung gegenüber dem Raum zu ziehen. Er besinnt sich auch auf raumgreifende Assemblagen aus seiner Akademiezeit zurück. „Pegel“ besteht aus einer Gruppe von 27 jeweils zylindrischen Plastiken unterschiedlichen Durchmessers und unterschiedlicher Höhe, die auf der Platte eines schlichten alten Tisches ausgebreitet ist und, rhythmisch gestaffelt, auf ihr eine Art Landschaft bildet. Vor dem Tisch steht ein Stuhl (ebenfalls ein historisches Möbel einfachster Machart, das platonische Urbild eines Stuhles sozusagen), und der Betrachter sollte ihn als Aufforderung verstehen, Platz zu nehmen und damit Teil der Arbeit zu werden. Denn erst dann wird er erkennen, von welchem „Pegel“ hier eigentlich gehandelt wird: Es ist das breite Band in Kobaltblau, das alle Keramiken aufweisen (bei einem besonders flachen Stück bedeckt die fast schwarz wirkende Farbe sogar dessen gewölbte Oberseite) und das oberhalb der Ebene der Tischplatte, auf der sie versammelt sind, einen zweiten gemeinsamen Horizont markiert. „Weißes Regal“ nennt Michael Cleff eine Arbeit, in der er zwei Feuerböcke des 18. Jahrhunderts einem Ensemble würfelförmiger Plastiken gegenüberstellt, die man den „Impromptus“ zuordnen kann. Die Keramiken sind in vier Ebenen zwischen fünf je 240 cm langen Spanplatten aufgereiht, die ihrerseits auf den genannten historischen Kammeisen ruhen. Tragen und Lasten, Halten und Zeigen sind ebenso eins in diesem „Weißen Regal“ wie Gestern und Heute, minimalistisches und barockes Formgefühl. „Mischung“ schließlich kombiniert Keramiken aus den verschiedensten Werkreihen und Schaffensphasen mit „sellettes antiques“, historischen Blumenständern französischer Provenienz, die ihrerseits die unterschiedlichsten Einrichtungsstile zwischen Klassizismus bzw. Historismus, Art Nouveau und Modernismus bedienen.

Die Blumenständer korrespondieren mit den Plastiken auf bald sehr offensichtliche und bald eher subtile Weise, und manchmal scheinen sie einander auch mit sanfter Ironie zu kommentieren. In jedem Fall gehen sie eine innige Symbiose ein und ist der Blumenständer keineswegs nur ein Ersatz für einen gewöhnlichen Sockel. Das zeigt sich insbesondere dann, wenn die keramische Arbeit nicht auf der Deckplatte der „sellette“ steht, sondern sich überzeugend ihren Ort in der Ebene darunter sucht: auf der kleineren Platte unmittelbar über dem Boden, die eigentlich v.a. der Stabilität der Konstruktion dient. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass die Plastik sich nicht mit dem Raum zwischen den Streben begnügt, sondern über ihn hinausgreift und sich damit als autonomer Körper umso deutlicher ausspricht.

Michael Cleff bewegt auf einem sehr eigenen Feld und entzieht sich als Künstler gängigen Kategorien. Er zielt auf unbedingte Klarheit, aber seine Arbeit widerspricht allen puristischen Ansätzen. Sein Metier sind die Übergänge und die Kanten – im wörtlichen, also handwerklichen Verständnis, denn als Keramiker ist er damit befasst, Formen zu modellieren, wie im übertragenen Sinn, denn er tastet fortwährend künstlerische Grenzen ab, hinterfragt und verschiebt sie. Man darf gespannt sein, wohin die Ausweitung der Randzone, die er mit Leidenschaft betreibt, ihn noch führen wird.

Pushing the Boundaries

For the protagonists of classic modernism working with ceramics was a matter of course. More than that: it was their main means of communicating their avant-garde dreams and intentions, of spreading their influence throughout society and of introducing creative design into every walk of life. It was not only at the Bauhaus and among like-minded artists that the struggle for “good design” was at times particularly evident in pottery and in experimentation with the traditional techniques of processing clay. Pablo Picasso, too, saw ceramics as an artistic medium in its own right and with a significance all its own and one that he mastered supremely and with the same ease as his painting. The vast quantity of his vessels and plates, not to mention his sculptures in clay, is legion. Lucio Fontana, who had worked at the French manufactory of Sèvres, made innovative use of ceramics for his explorations of the nature of space, while postwar abstract artist Karl Otto Götz, who gradually lost his eyesight later in life, found in ceramics the ideal means of lending powerful plasticity to the gestural dynamic of his painting. And it was in the 1980s and 1990s that representatives of a younger generation of artists – including Norbert Prangenberg, Rosemarie Trockel and Thomas Schütte, for example – discovered the sensual qualities of the material, rendering it conceptually fruitful for their complex artistic strategies. The painter Olav Christopher Jensson likewise uses clay as a matter of course, his modelled, colourfully glazed creations ideally complementing, and commenting upon, his paintings.

Nevertheless, any artist who, like Michael Cleff, devotes himself to ceramics with heart and soul is far from being in the mainstream. “I’m out on the boundary,” Cleff says – and he says it with complete confidence. Simply moved and fascinated by the endless sculptural possibilities afforded by this primeval material, Cleff first undertook a course of training in ceramics before enrolling as a sculpture student at the Düsseldorf Art Academy in 1990, whence he graduated as a master student of Fritz Schwegler in 1996. For more than twenty years now, his oeuvre has been evolving with equal portions of logical consistency and intransigence, and he has always remained true to ceramics, unimpressed by the fashions and expectations of the art world. And precisely because he holds the position of an outsider with absolute supremacy, he is able to address, and formulate new and surprising answers to those questions that are central to all creative processes: What is a form? Where is its origin? Where is our preoccupation with it taking us? How do space and body behave in relation to each other?

“About Addition”, a group of works that Michael Cleff has been developing for quite some time, ideally and typically visualizes the principles behind his work. The sculptures subsumed under this title comprise a limited number of ever-recurring

stereometric forms shaped and built up with the aid of moulds: compact blocks, slender tubes and solid bodies on oval or rectangular bases, growing from the bottom upwards and seeming to spread outwards, as though they are obeying their own built-in perspective, as it were. Joined together in ever changing configurations – hence the title “About Addition” – this set of simple elements opens up a complexity of experiences for the viewer’s eye. With the aid of slips and glazes and/or oxide stains Cleff either harmonizes the individual components into a uniform block or emphasizes their respective properties as distinctly separate bodies. The gently bulging tops of the individual forms are diamond-polished to give them an almost velvety texture.

While the principles both of geometrization and of the repetitive addition of the similar and the same clearly point to Constructivism and Minimalism as the essential sources of Michael Cleff’s art, we can also clearly see how and to what extent he decisively transcends these references and what artistic licence he adopts in his approach to them. Although Cleff adheres to certain self-imposed rules, he never allows himself to be enslaved by them, and his formal decisions are never calculable or predictable. And the obstinacy of the material and its many surprises, especially during and after its repeated firings, contribute considerably to the charm of his sculptures. Geometry may indeed be the essential starting point of Cleff’s art, but deviations from it are just as important for him. The angular does not preclude the round – on the contrary. And a polished surface seems all the more smooth, indeed all the more soft, through the contrast with an adjacent rough surface on which traces of the artist’s hand are still visible. Michael Cleff’s works are variably modular and heavily marked by a conceptual strictness of form. At the same time, however, they seem organic, almost expressive. Sculptures like those from the series “About Addition” may be interpreted both in representational and non-representational terms, either as totally abstract configurations of form or as distant, alienated reminiscences of monumental, archaic works of architecture that may still exist, or may at one time have existed, somewhere in the world. For all his dedicated adherence to simplicity and conciseness, the fortuitous, the surprising and the playful all have important roles to play in Cleff’s art.

The playful and the surprising are explicitly manifest in Cleff’s series of “Impromptus”, begun in 2010, the titles of which build a bridge between Cleff’s ceramic sculptures and his second passion: music. As a rule, a musical “impromptu” is a short piece that on the one hand is essentially improvised without any lengthy preparation and, on the other, is bound by a firm structure. Cleff’s ceramic “Impromptus” are partially cubic, partially oblong pieces that may be displayed either on the wall or as free-standing sculptures. Receding and advancing in step-like manner, they manifest an extreme complexity of volume that is accentuated by surfaces of different texture and changing colouration. The pieces are formed with the aid of wooden moulds of certain standard shapes and sizes which the artist, in moments of spontaneous inspiration, subdivides by means of battens and blocks of varying size, thus modulating and varying a given, fixed structure in an unpredictable way. While in many respects the “Impromptus” are related to Cleff’s “Liquids” (begun in 2016), which are based on similar basic forms, the material contrasts and colour effects featured by the “Liquids” have been decisively heightened yet again, for Cleff fills the shallow hollows in the topmost elements of the stepped pieces with thick glazes that, when fired, often change in the most unexpected way.

Michael Cleff has for a long time been mainly concerned with the creation of solid, compact pieces that despite their modest size forcefully displace the surrounding space, while the latter can hardly penetrate them except, for example, through their small door-like and window-like openings. Since 2010, however, Cleff has also been modelling an increasing number of pieces featuring hollow elements. The group of works titled “On Ground Plans” balances solid cube-shaped and conical elements against open oblongs, circles or ovals, into which the surrounding space may flow unimpeded, so to speak, while his “Large Plans”, which have represented an essential focal point of Cleff’s oeuvre during recent years, are nothing but approximately rectangular, empty frames. Here, too, the principles of modularity and addition hold good, but simple repetitions or exact symmetries have been basically waived. All lines seem to be organically alive, gently sweeping inwards and outwards, while the surfaces carry a vibrato that testifies to the movements of the fingertips that formed them. The “Large Plans” consist at times of large and small rectangles. One is reminded of shelves or printers’ trays, although they cannot by any stretch of the imagination be expected to perform as such. Individual elements are coated with slips or painted with cobalt blue, creating points of emphasis and areas of density that contribute to the dynamic of the sculpture as a whole.

A new aspect in Michael Cleff’s oeuvre comes with the works created in 2017, which take on the character of installations and initiate astonishing dialogues between ceramic objects and found objects from the real world. Here the artist seems not only to draw the logical consequences from the openings towards the surrounding space as featured in the “Large Plans” and in the works of the series “On Ground Plans” but also to hark back to the space-filling assemblages of his years at the Düsseldorf Art Academy. His work “Level” comprises a group of 27 cylindrical sculptures of varying diameter and height that are arranged in a rhythmical, staggered formation on the top of an old, plain table so as to create a kind of landscape. Standing in front of the table is a chair (likewise a historical piece of furniture of the simplest shape and construction – the Platonic quintessence of a chair, so to speak) that cannot but be understood as an invitation to the viewer to take a seat and become a component part of the installation. Only now does the viewer recognize what is in this context meant by “Level”: it is the broad stripe of cobalt blue that is shared by all ceramic pieces (in the case of a particularly low piece this stripe of dark – almost black – cobalt blue even covers its convex top) and, when viewed from a seated position, marks a second, common horizon above the level of the table top. “White Shelf” is the title given by Michael Cleff to an installation in which two fire dogs from the 18th century are combined with an ensemble of cube-shaped sculptures belonging to the “Impromptu” series. The ceramics are arranged in rows on four levels between five 240 cm long particle boards, the latter for their part resting on the two aforementioned historical fire dogs. Supports and weights, holding and showing are entirely at one with one another in this “White Shelf” just as much as yesterday and today, the minimalistic and the Baroque.

Lastly, Michael Cleff’s “Mix” combines ceramics from his various series of works and creative periods with “sellettes antiques”, historical plant stands of French origin, which for their part draw on the widest diversity of furnishing styles between classicism/historicism, art nouveau and modernism. The plant stands relate to the sculptures in a way that is sometimes very obvious and sometimes much more subtle, and then at other times they seem to comment upon one another with gentle

irony. At all events, they seem to enjoy a close, not to say intimate symbiosis, for the plant stand is by no means to be regarded as a run-of-the-mill pedestal. This is particularly obvious whenever the ceramic piece is not standing on the top of the “sellette” but has confidently chosen a place in its nether regions, namely on the small shelf immediately above the floor, which actually serves primarily as a means of strengthening the structure of the stand. Here it is altogether likely that the sculpture refuses to make do with the space between the legs of the stand but reaches out beyond them, thus clearly underscoring its autonomy as a work of art.

Michael Cleff operates in a field all his own and thus does not fit into the usual categories for an artist. While his declared aim is unconditional clarity, his work contradicts all purist principles. His trade is with surfaces, transitions and edges – just as much in a literal, craftsmanship sense (for as a ceramist he is engaged in the shaping of forms) as in a figurative sense, for he constantly sounds out the boundaries of what is artistically feasible, forever questioning them and pushing them still further. It will be interesting to see where his passion for pushing the boundaries will finally lead him.



44 Liquids 17, 2017, Keramik / ceramics, h 35 cm



Liquids 12, 2017, Keramik / ceramics, h 29 cm



46 Complement 3, 2017, Keramik / ceramics, h 33 cm



Complement 2, 2017, Keramik / ceramics, h 21 cm



48 Complement 4, 2017, Keramik / ceramics, h 29 cm



Liquids 14, 2017, Keramik / ceramics, h 35 cm 49



< Großer Plan 11, 2017, Keramik / ceramics, h 57 cm

Plan 6, 2016, Keramik / ceramics, h 36 cm





54 Großer Plan 10, 2017, Keramik / ceramics, h 66 cm



Über Grundrisse, 2010, Keramik / ceramics, h 50 cm 55





Über Addition, 2009, Keramik / ceramics, h 41 cm





62 Impromptu 45, 2015, Keramik / ceramics, h 22 cm



Impromptu 43, 2015, Keramik / ceramics, h 20 cm 63





















< Großer Plan 2, 2014, Keramik / ceramics, h 61 cm

Plan 7, 2016, Keramik / ceramics, h 35 cm



84 Nagai 11, 2017, Keramik / ceramics, h 46 cm



Impromptu 44, 2015, Keramik / ceramics, h 22 cm



< Über Addition, 2013, Keramik / ceramics, h 36 cm

Über Addition, 2013, Keramik / ceramics, h 29 cm





90 [Liquids 8](#), 2016, Keramik / ceramics, h 46 cm



[Impromptu 59](#), 2016, Keramik / ceramics, h 45 cm >









98 Liquids 16, 2017, Keramik / ceramics, h 69 cm



Liquids 15, 2017, Keramik / ceramics, h 63 cm 99

















114 Isle 4, milkwhite flooded, 2014, Keramik, Direktprint auf Aludibond / *ceramics, direct print on aluminium dibond, je / each 34 x 21 x 7 cm*



Isle 10, coffeebrown flooded, 2015, Keramik, Direktprint auf Aludibond / *ceramics, direct print on aluminium dibond, je / each 33 x 24 x 5 cm*



116 Nagai 10, 2016, Keramik / ceramics, h 69 cm



Nagai 9, 2016, Keramik / ceramics, h 60 cm 117







< Über Addition, 2012, Keramik / ceramics, h 31 cm



Über Grundrisse, 2012, Keramik / ceramics, h 35 cm

Michael Cleff: Zeit der Materie

Laut einer Studie des AGF/GfK Fernsehpanels vom Juni 2017 sehen die Deutschen im Alter zwischen 14 und 69 Jahren 187 Minuten fern am Tag.¹ Darin enthalten sind Nachrichten, Infotainmentsendungen und Unterhaltungsprogramme. Bei einer Bildfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde für ein qualitativvolles Filmerlebnis müssen wir also 269.280 Einzelbilder verarbeiten. Hinzu kommt der Konsum von Handys, der sich bei einem durchschnittlichen User auf ca. 150 Minuten beläuft. Zusätzlich nutzen die meisten Menschen Tablets und Computer, bei denen das stehende und bewegte Bild ebenfalls eine grosse Rolle spielt.²

Alle diese Bilder fordern uns massiv: Sie wollen in eine Beziehung zueinander gesetzt werden, uns mitteilen, welche Weltereignisse gerade im Fokus sind, uns Geschichten erzählen – seien es romantische, spannende oder dramatische – und den Alltag unserer Person oder von Freunden dokumentieren. Sie bringen uns die Welt nahe, erklären und erläutern komplexe und z.T. räumlich wie zeitlich weit entfernte Geschehnisse.

Aber Bilder nehmen uns auch in Gefangenschaft; nicht nur hinsichtlich der Zeit, die ihre Betrachtung in Anspruch nimmt.

Die Aussage, dass Bilder Freiheiten einschränken und den Betrachter in Gefangenschaft nehmen, könnte durchaus aus der Feder eines überzeugten und mit Vorliebe polemisch argumentierenden zeitgenössischen Medienkritikers geflossen sein, der aufrütteln will und glaubt, dringend vor den Folgen erhöhten Medienkonsums warnen zu müssen. In Wirklichkeit allerdings ist obige Äußerung schon ungefähr 500 Jahre alt und stammt von einem der größten Künstler der Geschichte: Leonardo da Vinci. Er hatte, Bezug nehmend auf die damals übliche Praxis, ein Bild verhüllt zu halten, um es nur zu besonderen Gelegenheiten zu enthüllen und zu betrachten, auf einem Zettel folgende Worte notiert: „Nicht enthüllen, wenn dir die Freiheit lieb ist, denn mein Antlitz ist der Kerker der Liebe“³. Diesem Satz liegt die Annahme zugrunde, dass jedes Bild die Vorstellungen von dem, was es abbildet, konkretisiert und in einer Form materialisiert, die weitestgehend der Bildermacher vorgibt. Damit werden jedoch automatisch und gleichzeitig alle anderen möglichen Vorstellungen ausgeschlossen, unter anderem auch diejenigen der Betrachter, die folglich in ihrer Vorstellungsfreiheit beschnitten und eingegrenzt werden, in eben jenem Moment, in dem sie das Bild zu betrachten beginnen. Keineswegs scheinen wir allerdings diesen Verlust unserer Vorstellungsfreiheit als besonders schmerzlich zu empfinden, wenn wir ein Bild betrachten. Vielmehr nehmen wir das Opfer unserer Freiheit und unserer Phantasie offenbar sogar recht gerne in Kauf; ansonsten hätte das Bild mit Sicherheit nicht den unvergleichlichen Siegeszug antreten können, dessen Zeugen wir heute sind. Der Grund liegt in der Tatsache, dass wir unsere Freiheit gegen etwas anderes eintauschen. Wir erhalten eine wertvolle Gegengabe; und diese Gegengabe ist das Bilderlebnis: die Begegnung mit dem Bild als einem Gegenüber, den wir als Dialogpartner ernst nehmen und schätzen, an dem wir uns abarbeiten können und der uns weiterbringt. Das allerdings setzt wiederum zwei

Dinge voraus: erstens Zeit, die eine Auseinandersetzung mit etwas oder mit jemandem immer braucht. Und zweitens: ein haptisches, gewissermassen mehrdimensionales, komplexes Gegenüber, das mit dem Betrachter bestimmte, elementare Dinge gemeinsam hat, wie die Koinzidenz im gleichen Raum-Zeit-Gefüge, den Besitz eines Körpers und die Fähigkeit über sich selbst hinaus auf etwas zu verweisen, über das miteinander kommuniziert werden kann.

Alle diese Eigenschaften weisen die Arbeiten von Michael Cleff in geradezu paradigmatischer Form auf.

Seine Plastiken, seine Fotografien und seine Zeichnungen brauchen den Vorhang nicht, durch den Leonardo die Freiheit des Betrachters glaubte schützen zu müssen, denn sie streben mitnichten an, uns in Gefangenschaft zu nehmen. Sie schreiben nichts vor. Sie erzählen keine Geschichten. Sie vermitteln uns keine Informationen, dokumentieren nichts und geben keine Anweisungen. Und dennoch sind sie keineswegs stumm, verschlossen oder auch nur introvertiert. Sie sind, im Gegenteil, regelrecht beredt, wenn man sich ihnen mit einem langsamen, tastenden Blick nähert, der nicht demjenigen entspricht, mit dem wir die entfernten und körperlosen Alltagsbilder des Fernsehens und der digitalen Dispositive konsumieren. Lässt man sich auf diesen Blick ein, der keine einfachen Antworten erwartet, dann merkt man schnell, dass Cleffs Werke v.a. einem Phänomen intensiv nachspüren, das sich durch alle seine Schaffensperioden zieht und über alle Gattungsgrenzen hinweg: Es geht um die Zeit, um ihren Niederschlag in der Welt, um ihre physischen Manifestationen und Bedingungen.

Keineswegs gemeint ist dabei jene Zeit, die im Takt messbarer Sekunden, Minuten, Stunden, Tage, Monate, Jahre, Jahrtausende verrinnt; nicht jene Zeit, die unbeeindruckt bleibt vom menschlichen Erleben. Michael Cleff scheint jene andere Zeit zu interessieren, die gefühlte Menschenzeit ist, und in der sich ein Augenblick endlos ziehen und eine Ewigkeit im Flug vergehen kann. Es ist die Zeit, deren Rhythmus wir in leisen Variationen durch unser gesamtes Leben hindurch spüren: die Zeit der vier Jahreszeiten, der wiederkehrenden Feste, der Alltagsroutinen; die Zeit, die sich tief in unser Fleisch gräbt; aber auch die Zeit des Flötisten, der dieselbe Sequenz immer und immer wieder und doch immer wieder ein bisschen anders wiederholt, bis sich die Form auf natürliche und selbstverständliche Weise herauschält. Für diese „andere“ Zeit findet Cleff einen bildhaften und sichtbaren Ausdruck in einer Geometrie, die ebenfalls eine „andere“ ist, als die messbare, mathematische Geometrie, die unabhängig von Natur und organischem Leben denkbar ist. Die geometrischen Formen von Cleffs Arbeiten sind nicht das Ergebnis einer berechneten und gemessenen Konstruktion, sondern die zeitlich-materielle Konsequenz organischer, menschlicher, rhythmisch wiederholter Formung. Der immer gleiche Handgriff lässt im Ton Ränder und Grate entstehen, die langsam und allmählich wachsen, in die sich die Zeit organisch eingeschreibt.

Dasselbe gilt für die Zeichnungen, die Cleff „Klischees“ nennt und bei denen es sich, technisch gesehen, um Frottagen handelt. In unmittelbarer Nähe stehen sie zu den Plastiken, und zwar sowohl in konzeptueller als auch in technischer Hinsicht. Jede Zeichnung ist der Index einer bestimmten Plastik, ist also die Spur, welche die Plastik durch physische Berührung mit dem Papier auf eben diesem hinterlassen hat. Im Gegensatz zum Index steht das so genannte Ikon, das mit dem, was es „bezeichnet“, eine Ähnlichkeitsbeziehung hat, keine auf Berührung basierende. Das Foto hat mit dem Gegenstand, den es abbildet, eine ikonische Beziehung, der Fußabdruck im Sand zu der Person, die ihn hinterlassen hat, eine indexikalische. Berühmte indexikalische Bilder sind beispielsweise das Turiner Grabtuch und das Schweißstuch der Veronika, oder eben die Abriebzeichnungen von Michael Cleff.

Michael Cleff: Time in Matter

Die indexikalische Beziehung ist die innigste, die zwischen einem Gegenstand und seinem Zeichen bestehen kann, denn sie haben einander physisch berührt; das heißt jedoch keineswegs, dass das Zeichen/der Abdruck unmittelbar seinen Ursprung erkennen ließe. Um dennoch auf diese Beziehung zu verweisen, betitelt der Künstler die entsprechenden Papierarbeiten gezielt als „Klischees“, ein Begriff, mit dem auch Druckstöcke oder bestimmte drucktechnische Verfahren bezeichnet werden. Bei Cleffs Frottagen erinnert nichts mehr an das, was die Plastiken im engeren Sinne charakterisierte, an ihre Räumlichkeit, ihre Körperhaftigkeit, ihre Kompaktheit, ihre Oberflächenvariationen, ihre ikonischen Verweise auf archaische Architekturen etc. Diese Arbeiten konzentrieren sich vor allem auf ausgewählte Ränder, Kanten oder Grate der Plastiken. Auf sie wird Papier gelegt. Anschließend reibt Cleff mit einem möglichst harten Grafitblock darüber, und auf der Oberfläche des Papiers erscheint eine zarte, verletzte Linie; zu eigenständig und variantenreich im Detail, um direkt von Menschenhand zu stammen, zu belebt, um allein ihre mechanische Entstehung zu spiegeln. Was sich jedoch aus den Plastiken erhalten hat, und was sich in den Zeichnungen noch verdichtet, ist die Zeit: Die Zeit, die sich in den Ränder der Plastik gesammelt hat, von welcher der Abdruck genommen wurde, und die Zeit, derer es bedurfte, um die ersten Grafitblöcke, die Cleff für diese Frottagen verwandte, hart genug für diesen Abrieb werden zu lassen. Diese Grafitblöcke stammten noch aus der Zeit des Schüleraustausches des Künstlers in den USA und sind, zumindest im deutschen Handel, nicht im notwendigen Härtegrad erhältlich, sodass sich Cleff seit einiger Zeit gezwungen sieht, das Material entsprechend seiner Erfordernisse selbst herzustellen. Die Zeit ist ebenfalls von Bedeutung im langsamen, fast meditativen Prozess des Frottierens, bei dem, je nach dem, ob das Papier glatt oder leicht geknickt auf die Ränder der Plastik gelegt wird, sich diese als weiche und „ausgefrante“ Linien mit einem grauen „Hof“ durchdrücken, oder ganz dunkel, scharf und dünn. Und zum Vierten entstehen die „Klischees“ nicht in einem Zug, sondern in mehreren Zeitetappen: Der frottierte Bereich der Skulptur wird in mehreren Variationen immer wieder auf dasselbe Papier aufgebracht, um sich am Ende zu einer eigenen Komposition und zu einer autonomen Zeichnung zusammenzufügen.

Damit hat sich der Rand von seinem Gegenstand buchstäblich losgelöst, emanzipiert. Cleff gelingt das Paradoxon eines Randes ohne Fläche und ohne Körper; eines Randes, der nichts mehr umrandet. Abgespalten von seinem ursprünglichen Kontext wird der Rand zu einem selbstständigen Gestaltungselement. Er kann nun in den neuen Aggregatzustand der Zeichnung überführt werden, ohne die Komplexität seiner Wesenhaftigkeit als Rand und Zeit-Grat einzubüßen, ohne einfache Linie zu werden. In Cleffs autonom gewordenen Abriebrändern hat sich die Essenz der materialisierten Zeitlichkeit kondensiert.

Der Titel dieser Ausstellung ist daher nur konsequent: „An den Rändern“ heißt sie. Im Rand findet die Menschenzeit ihre physische Entsprechung: *Seine* Unregelmäßigkeit zeugt von *ihrem* individuellen Empfindenwerden, und *sein* geometrischer Verlauf von *ihrer* Universalität.

Es sind immer die leisen Werke, die am spannendsten erzählen. Deshalb werden sie von der alltäglichen Bilderflut nicht übertönt.

According to a statistical survey conducted in Germany in June 2017, Germans aged between 14 and 69 spend 187 minutes every day watching television.¹ This includes newscasts, infotainment productions and entertainment programmes. With a frequency of 24 images per second for a good-quality feature film, for example, we viewers must mentally process around 269,280 images. Added to this is the use of mobile phones, which for an average consumer adds up to around 150 minutes per day. Most people also use tablets and computers, where both still and moving images likewise play a significant role.²

All these images make enormous demands on us: they obviously seek to correlate with one another, tell us what world events are in the news, narrate stories – whether romantic, exciting or dramatic – and document our everyday life and that of our friends. They bring the world closer to us, explain complex happenings and situations to us, some of them being very far away, either historically or geographically. But images also imprison us; and not only in terms of the time we have to spend looking at them.

Such statements to the effect that images limit our freedom and imprison the viewer might indeed have been penned by some convinced and polemically minded contemporary media critic whose aim is to shake us out of our complacency and warn us from the consequences of increased media consumption. In actual fact, however, the above statement is a good five hundred years old and stems from one of the greatest artists of all time: Leonardo da Vinci.

Clearly making reference to the then custom of veiling a painting so as to be able to unveil and admire it only on special occasions, Leonardo da Vinci wrote the following words on a slip of paper: “Do not reveal, if liberty is precious to you; my face is the prison of love.”³ Inherent in these words is the assumption that every image not only concretizes our mental picture of what is depicted but also materializes it in a form that has been largely determined by the painter or draughtsman. But this excludes, automatically and simultaneously, all other possible mental images, and not least those of the viewers, who as a result are clipped and restrained in their powers of imagination, and precisely from the very moment they begin look at the image in question.

What is surprising, however, is the fact that we do not in any way seem to be upset about this loss of our freedom of imagination when looking at, say, a painting or drawing. On the contrary, we seem glad to accept our sacrifice of freedom and fantasy; otherwise the image – whatever form it may take – would certainly not have set out on the triumphal march we are witnessing today. The reason lies in the fact that we have swapped our freedom for something valuable in return, namely the experience we gain as the viewers: it is the confrontation with the image as a counterpart, an opposite number, an interlocutor whom we can take seriously and appreciate, on whom we can work out things for the sake of our own improvement. But this in turn

1_ <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/2913/umfrage/fernsehkonsument-deutschen-in-minuten-nach-altersgruppen/> (02.07.2017)

2_ <https://www.galileo.tv/life/so-oft-beruehren-wir-unser-handy-pro-tag/> (02.07.2017)

3_ “Non inscropire se llibertá/ t’è cara ché ‘l volto mio/ é charciere d’amore” (Leonardo da Vinci, 1930-36, Bd. 3, 1934, Fol. 10V, S. 16; nach: Bredekamp, Horst (2015): *Der Bildakt*, Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Neufassung 2015, Berlin (Verlag Klaus Wagenbach).

presupposes two things: firstly the time one always needs in order to come to terms with something or someone; secondly: a tactile, complex and more or less multi-dimensional opposite that has certain elementary things in common with the viewer, such as the coincidence of existing in the same space-time continuum, the possession of a physical body and the ability to refer to something beyond their own self as a means of communicating with one another.

The works of Michael Cleff manifest all these properties in a virtually paradigmatic form.

His sculptures, photographs and drawings have no need for the curtain with which Leonardo da Vinci strove to protect the viewer's liberty, for they do not in any way seek to deprive us of our freedom. They dictate nothing. They do not narrate any stories. They do not convey any information. They document nothing and give no instructions. And yet they are in no way mute, withdrawn or even just introverted. On the contrary, they are altogether eloquent – eloquent, that is, if we approach them with a slow, searching gaze that is in no way like the one with which we consume the distant, bodiless, run-of-the-mill images we see on television or on any of the countless digital gadgets that now rule our lives. If we keep up this gaze, a gaze that expects no simple answers, then we will soon notice that Cleff's works are above all an intense exploration of a phenomenon that can be traced through all his creative periods and beyond all genre boundaries: they are about time, about time's physical manifestations and conditions in the world in which we live.

What is not meant here is the time that passes by in the rhythm of measurable seconds, minutes, hours, days, months, years, millennia; not the time that remains indifferent to the experiences of human existence. Michael Cleff seems to be interested in a different kind of time, namely "felt time", the subjective, human time in which a moment can seem endless and eternity can pass by in a flash. It is the time whose rhythm we can sense in gentle variations throughout our entire lifetime: the time of the four seasons, the time of recurring festivals, the time of everyday routines; the time that digs deep into us; but also the time of the flautist who plays the same progression over and over again and yet repeats it slightly differently each time until it has gradually taken shape in its natural course. It is for this "other" time that Cleff has found a visual form of expression in a geometry that is likewise "different" to the mathematical, measurable kind of geometry that is unaffected by nature and organic life. Thus the geometrical forms of Cleff's works are not the result of calculation or measurement but rather the time-in-matter consequence of the organic, human, rhythmically repeated process of forming. The movements of the hand, always the same, form edges and ridges in the clay that grow gradually and into which time inscribes itself organically.

The same goes for the drawings, for which Cleff uses the German term "Klischees", much in the sense of the French term cliché when used to describe photographic prints or printing blocks, for these drawings are, from a technical standpoint, rubbings or frottages rather than drawings. They must be seen in immediate proximity to his sculptures, both conceptually and technically. Each drawing is the indexical sign – or signifier – of a certain sculpture. Thus we may see it as the trace left on the paper by the sculpture through physical contact with the paper. The counterpoint to the indexical sign is the so-called icon, which has a relationship of similarity to what it "signifies", not one of physical contact. A photograph has an iconic relationship to the object it depicts, while the relationship between a footprint and the person who made it is an indexical one. Famous indexical images include, for example, the Turin Shroud and the Cloth of Veronica, and, of course, the rubbings of Michael Cleff.

The indexical relationship is the closest, most intimate relationship that can exist between an object and its signifier, for it is the result of physical contact. This does not mean, however, that the sign or imprint immediately reveals its origin. This is why Michael Cleff describes his works on paper specifically as "Klischees", a term used, as already mentioned, in the printing industry for printing blocks and certain printing processes. Cleff's rubbings in no way reflect what essentially characterizes his sculptures – their three-dimensionality, their physicality, their compactness, their varied surfaces, their iconic references to archaic architecture etc. These works on paper are focused above all on selected sides, edges or ridges of the sculptures. Cleff lays the paper on them and rubs it with an extraordinarily hard block of graphite to produce lines of extreme, seemingly vulnerable delicacy, lines that are too autonomous and rich in detail to have been produced by human hand, and yet too lively to have been reproduced entirely by mechanical means.

What has in fact survived from the sculptures in these drawings, and in a much higher density, is time: the time that has gathered in the edges of the sculptures from which the imprint was taken, and also the time required for the first graphite blocks to become hard enough for Cleff to use them for the rubbings. These graphite blocks stem from the time when the artist was on a school exchange in the USA and are not readily available in the necessary degree of hardness, at least not in Germany, which means that Cleff has for some time now been forced to make his own material to meet his needs. Time has also gathered in the slow, almost meditative rubbing process in which, depending on whether the paper is laid either flat or folded over the edges of the sculpture, the lines are either soft and "frayed" and flanked by a grey "halo" or extremely dark, sharp and thin. And, fourthly, Cleff's "Klischees" are not made in one fell swoop but gradually, in several stages with intervals between them: the rubbed part of the sculpture is applied to the same paper again and again and in a diversity of variations that finally form a composition all its own, a completely autonomous drawing.

Thus the edges have quite literally divorced themselves from their objects, one might even say emancipated. Cleff has indeed succeeded in creating the paradox of an edge without surface or body; an edge that no longer edges anything. Isolated from its original context, the edge becomes a compositional element in its own right. It has now been transported from the aggregate state of a three-dimensional work of sculpture to that of a two-dimensional work on paper without having forfeited anything of its complex intrinsicality as a time-laden entity, without, in other words, becoming a simple line. It is in Cleff's now autonomous edge rubbings that the essence of materialized temporality has condensed.

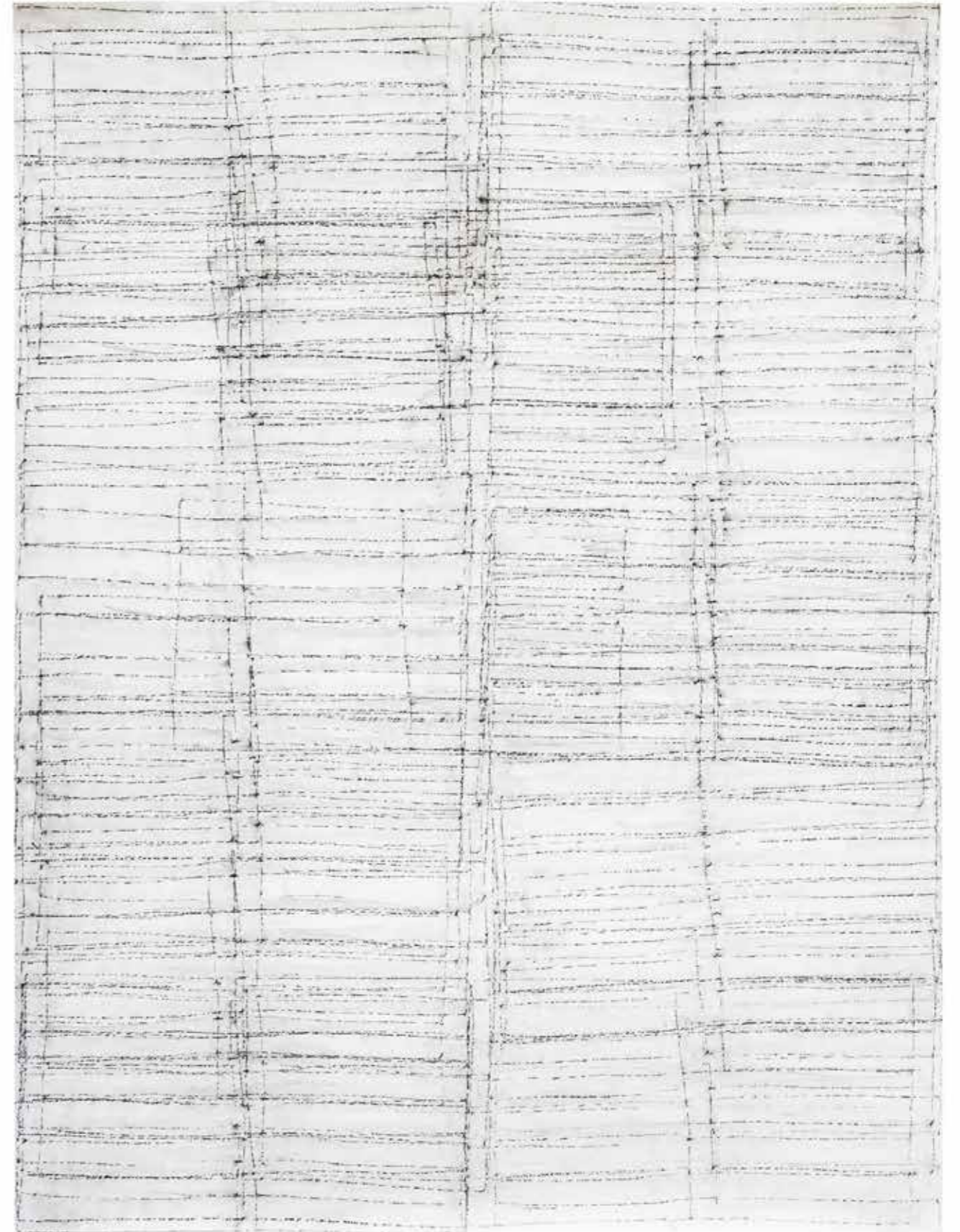
And so the title of this exhibition – "On the Margins" – is logically apt, for margins are edges too. It is on the margins that human time has its physical correspondence: *its* irregularity testifies to *its* individual tangibility, and *its* geometrical structure to *its* universality.

It is always the quietest of works that tell the most exciting stories. That is why they will never be drowned out by the everyday flood of images.

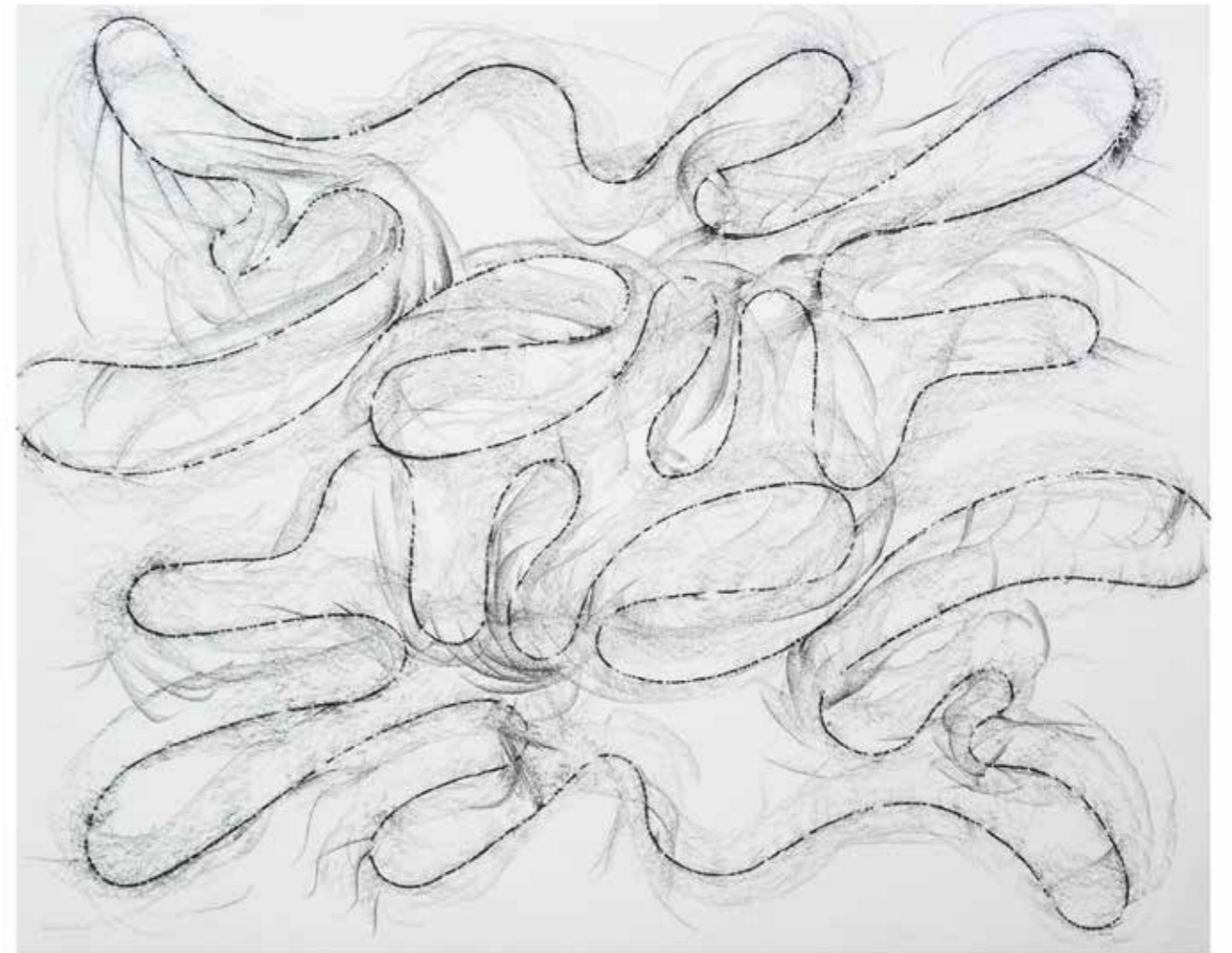
1_ <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/2913/umfrage/fernsehkonsument-deutschen-in-minuten-nach-altersgruppen/> (accessed 02.07.2017)

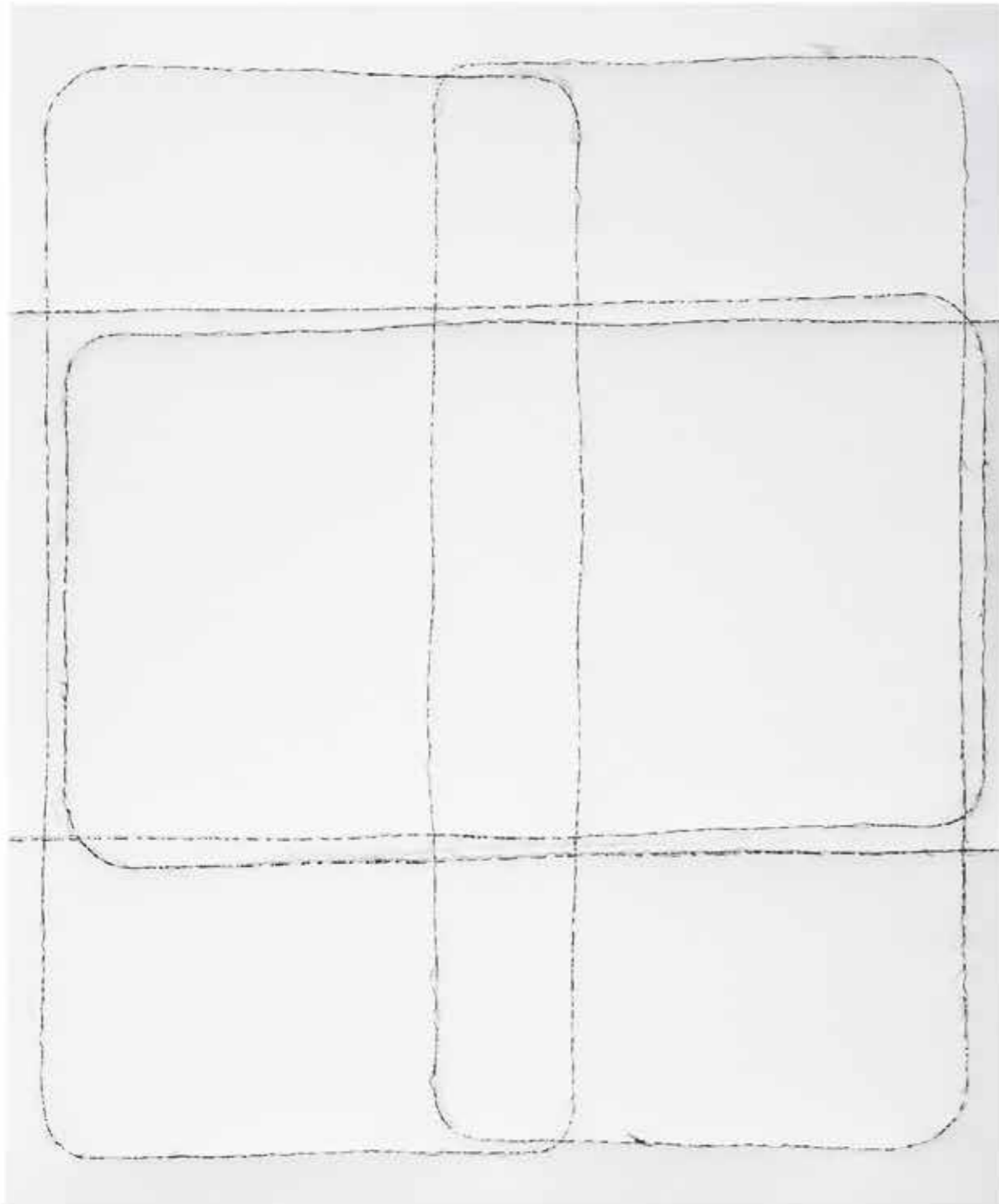
2_ <https://www.galileo.tv/life/so-oft-beruehren-wir-unser-handy-pro-tag/> (accessed 02.07.2017)

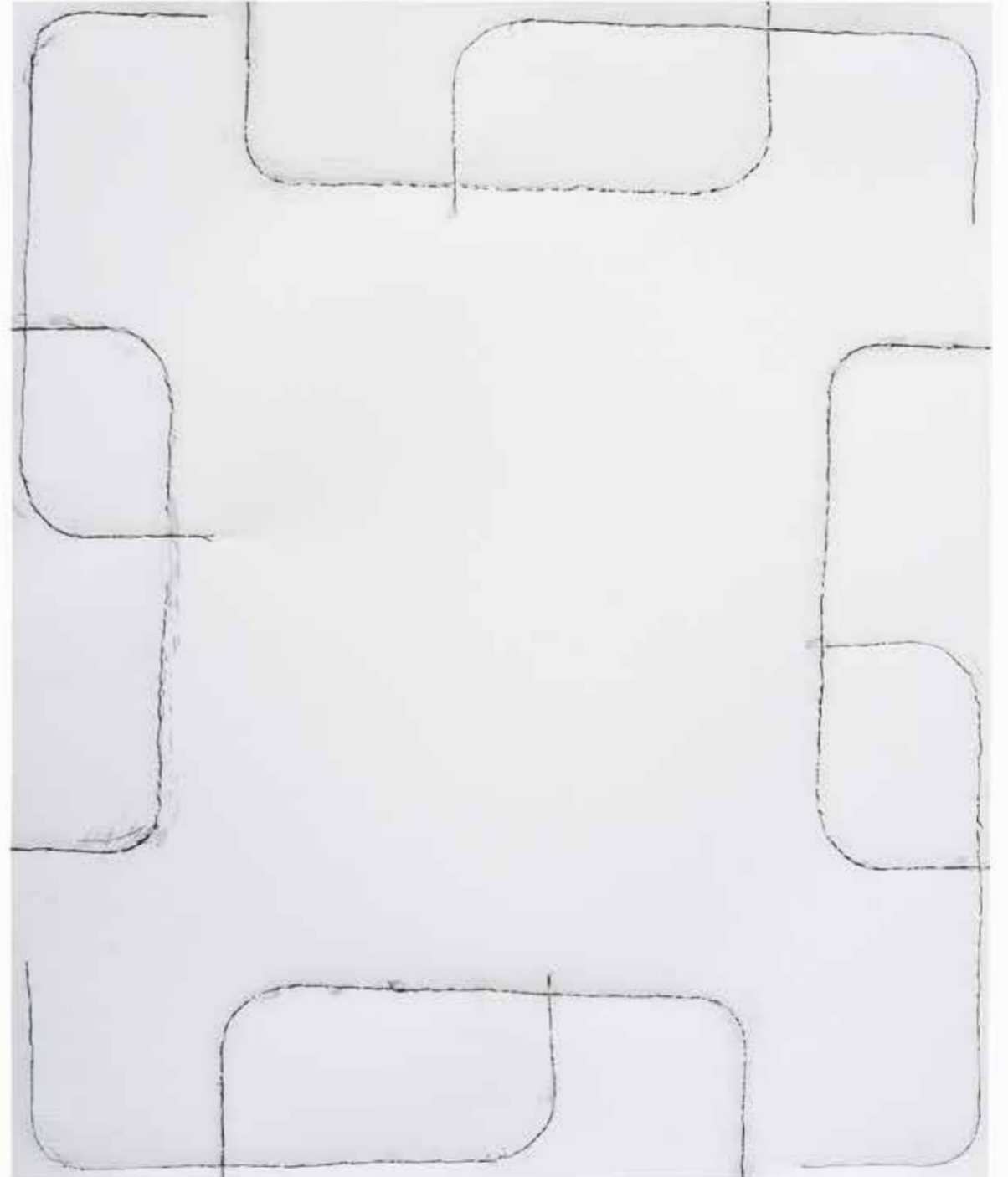
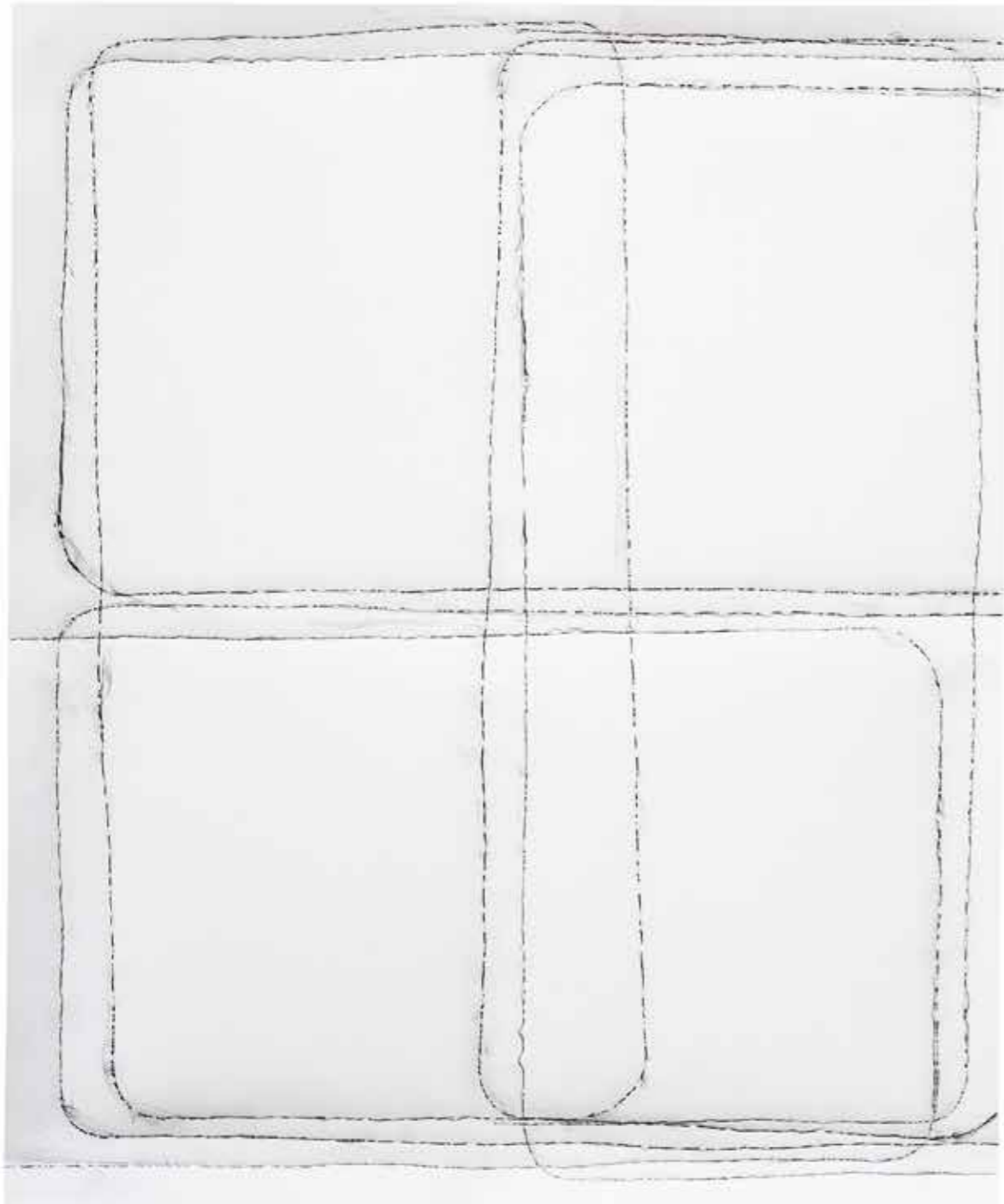
3_ Non inscricione se liberta' t'e cara che 'l volto mio/ e' charchiere d'amore" (The Notebooks of Leonardo da Vinci, translated and edited by Jean Paul Richter, London 1883, Note 1367).

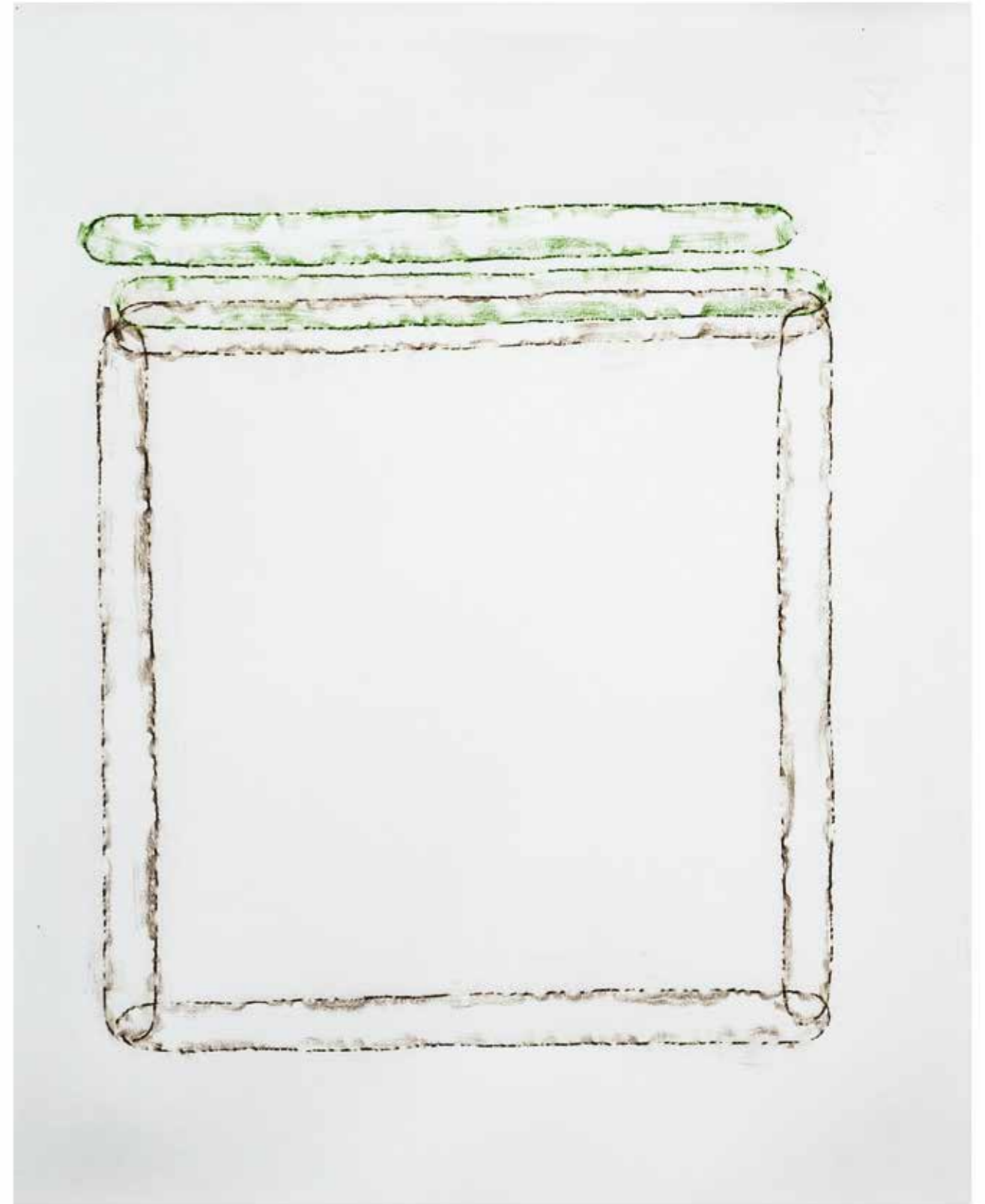










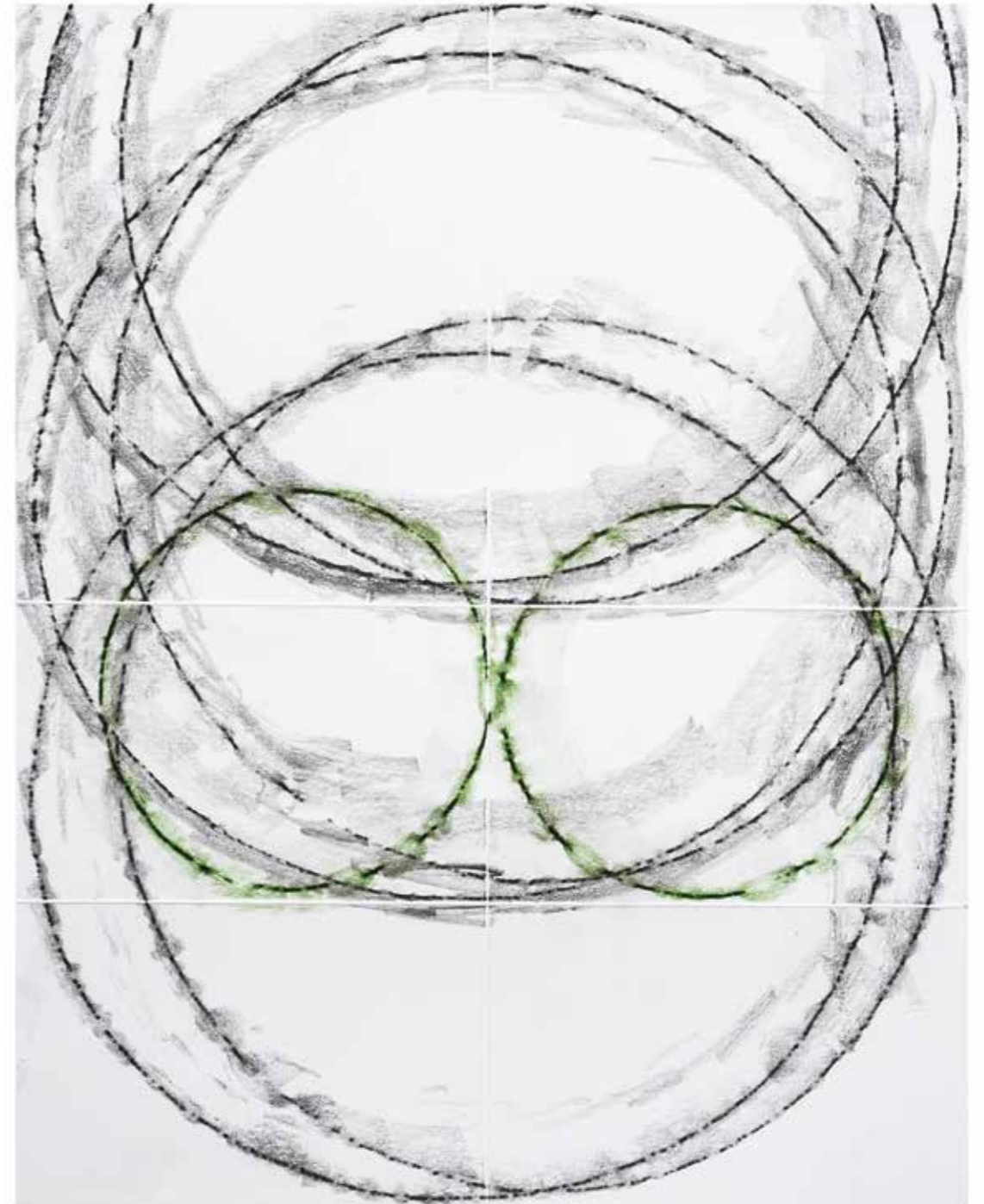
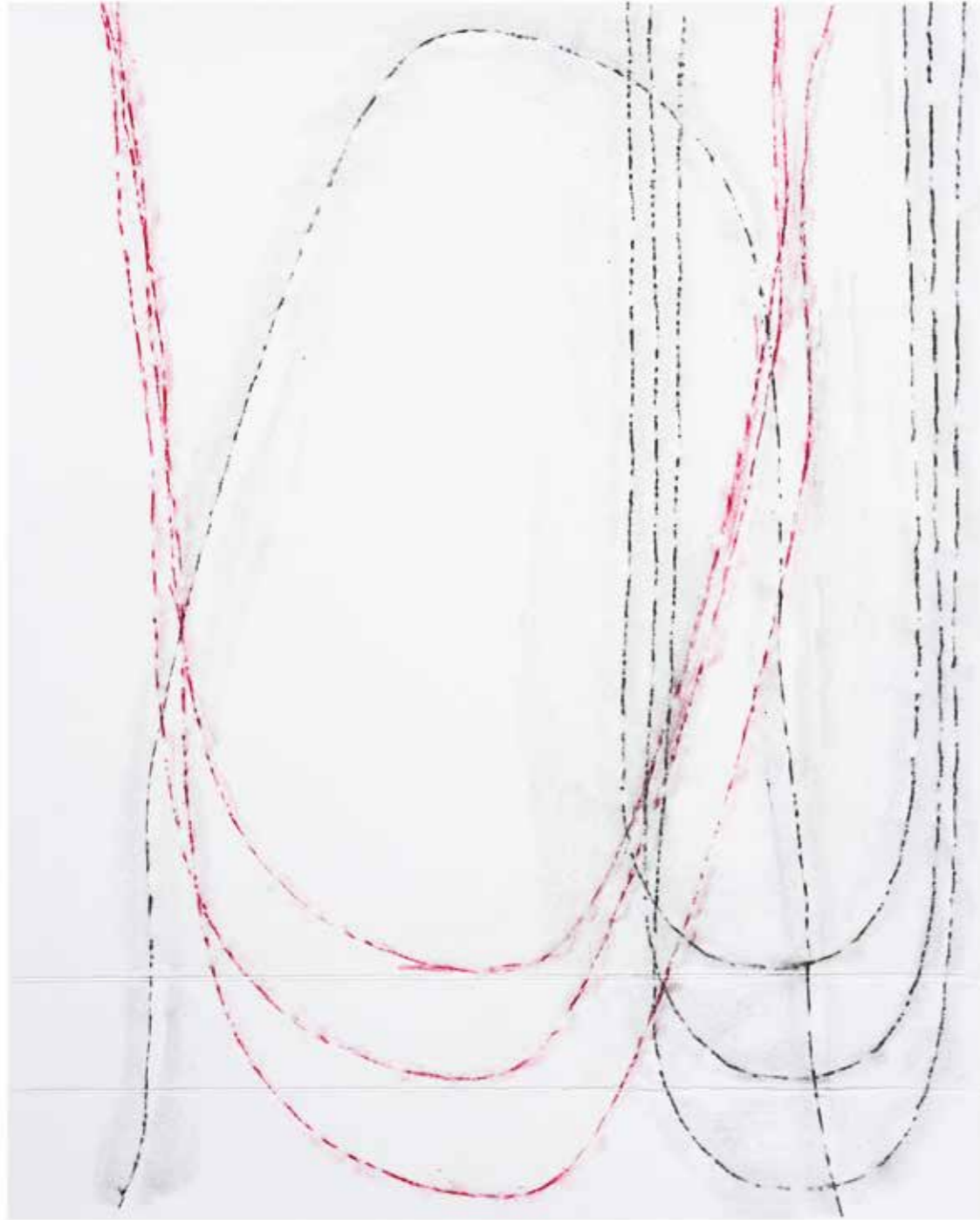


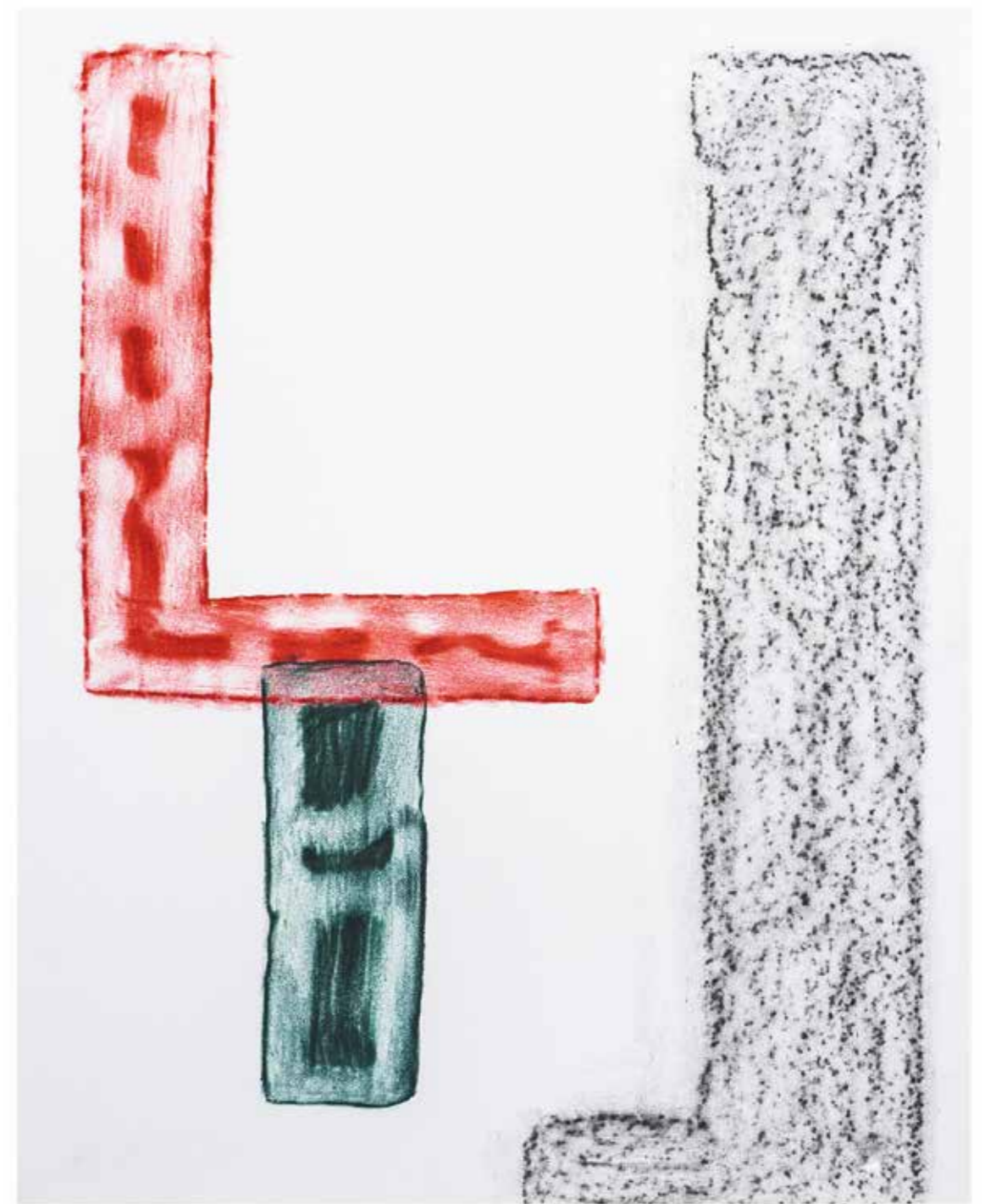
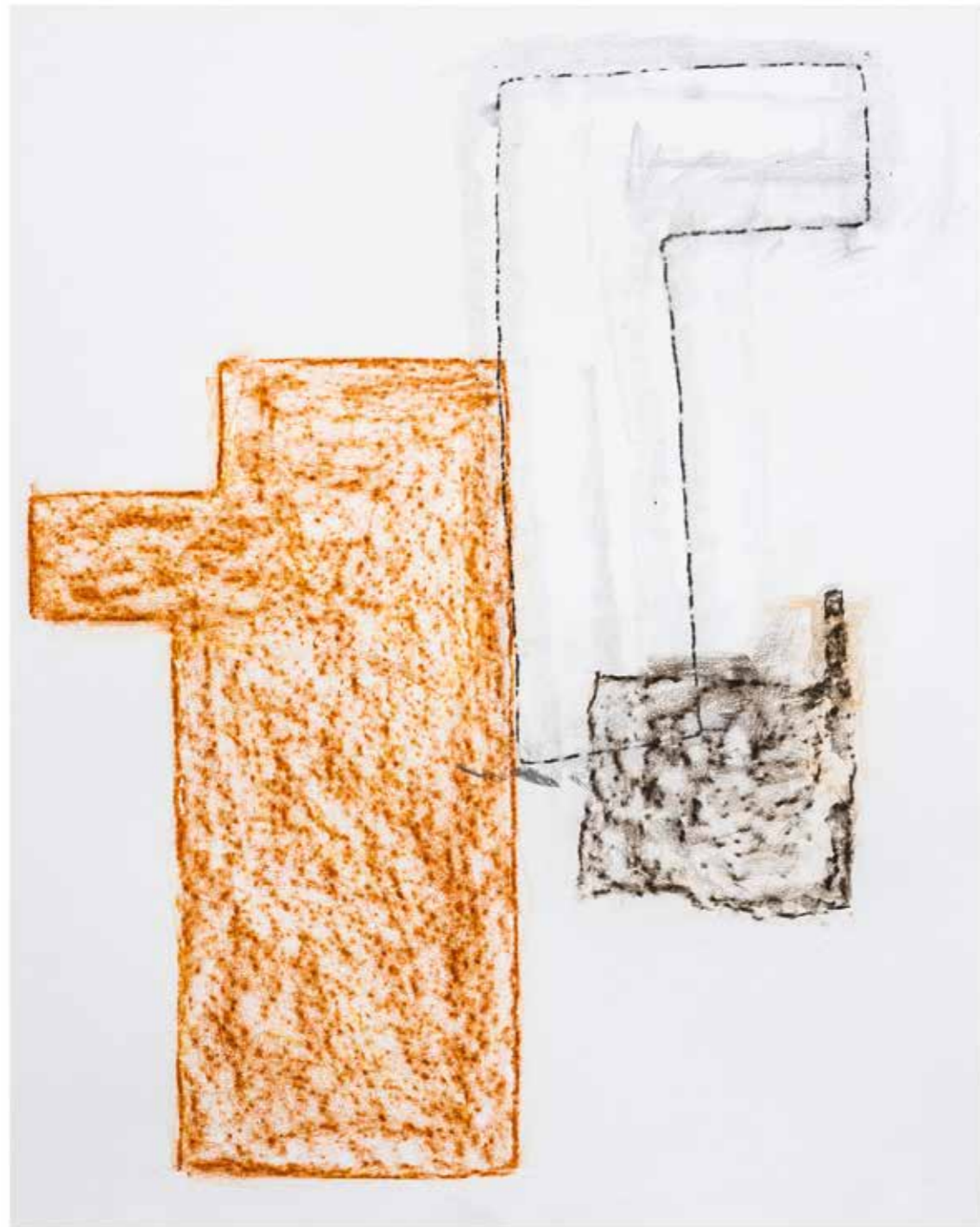


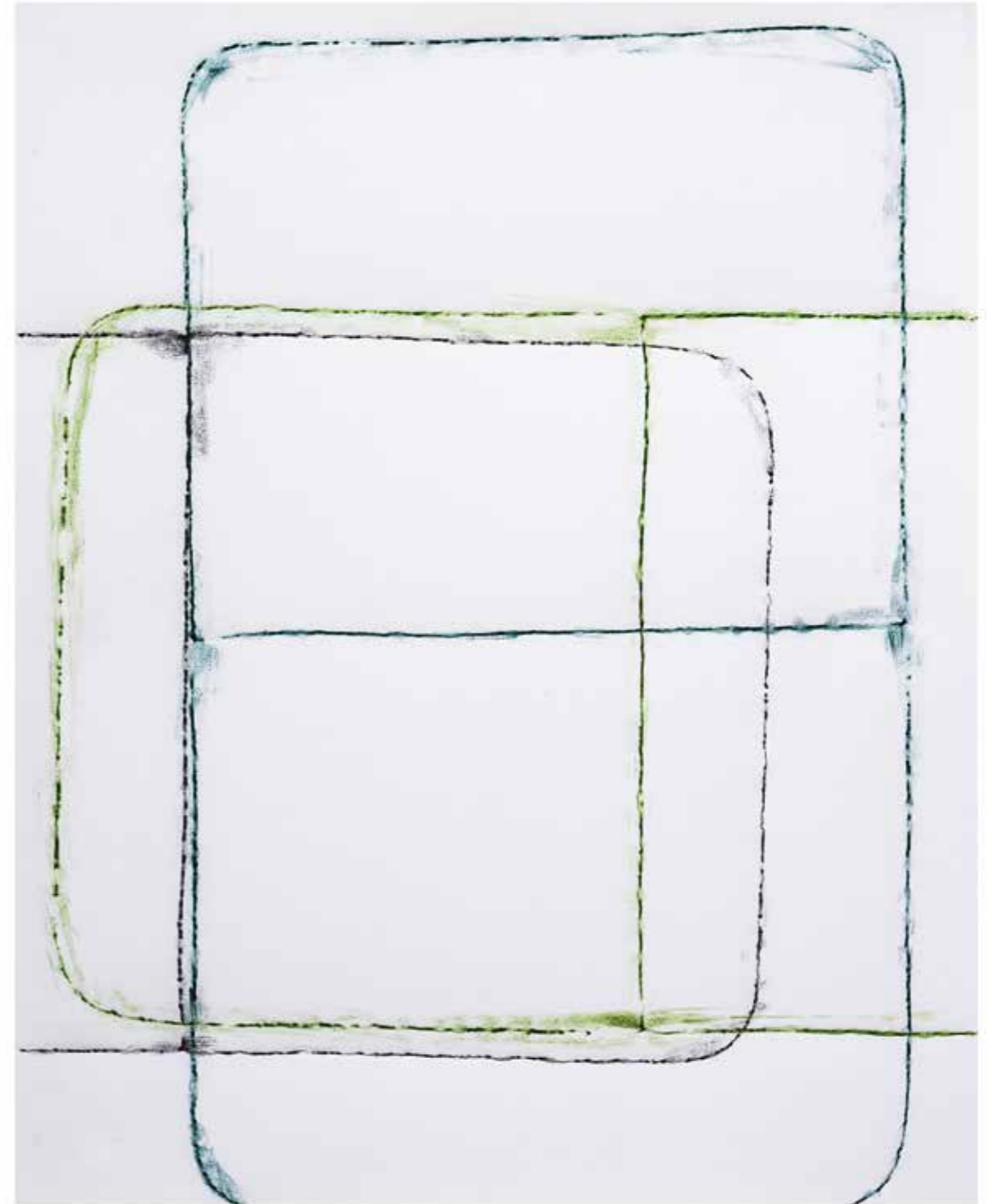
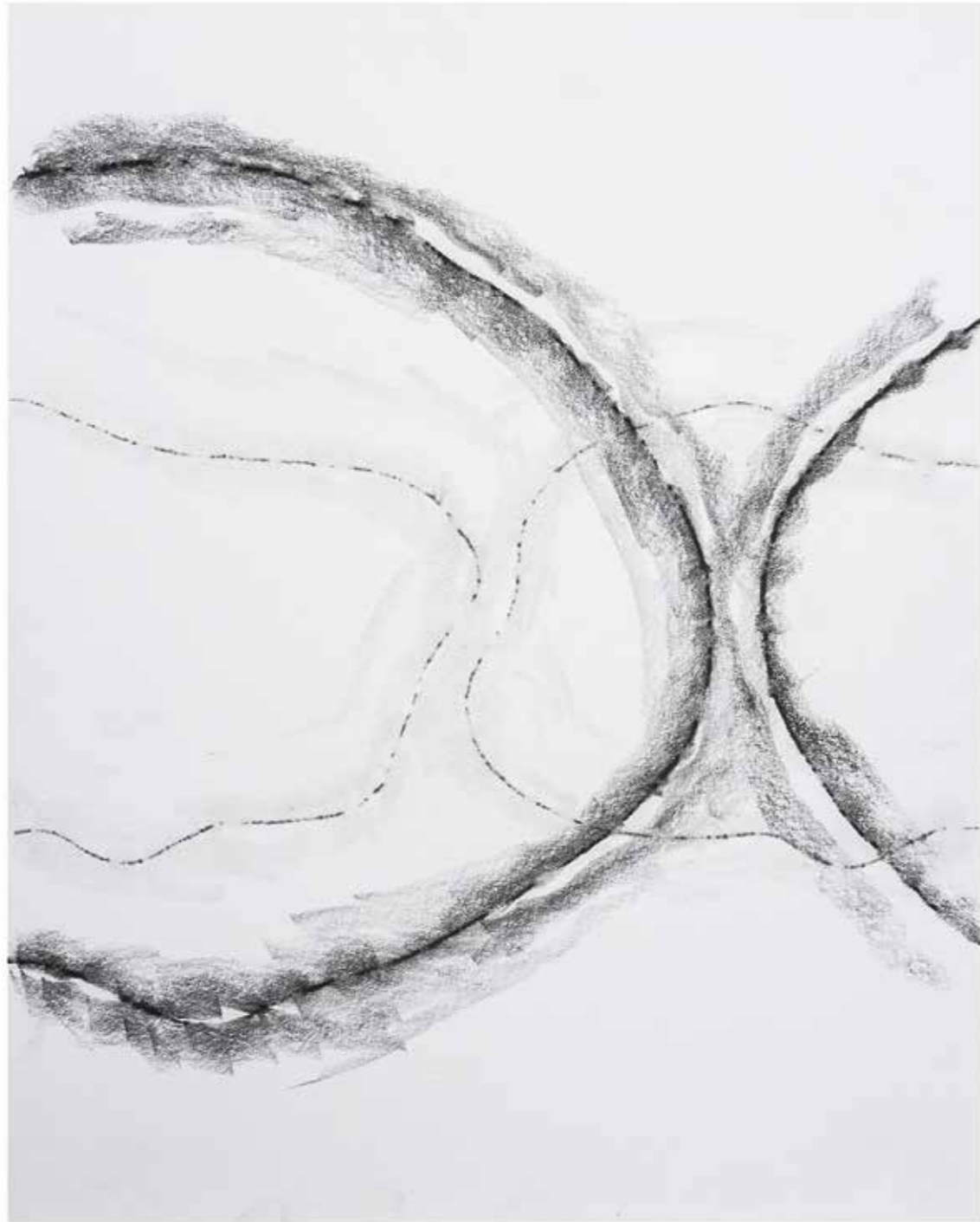
142 Klischee 10, 2015, Grafit und Farbstift auf Papier / *graphite and coloured pencil on paper, 35 x 28 cm*

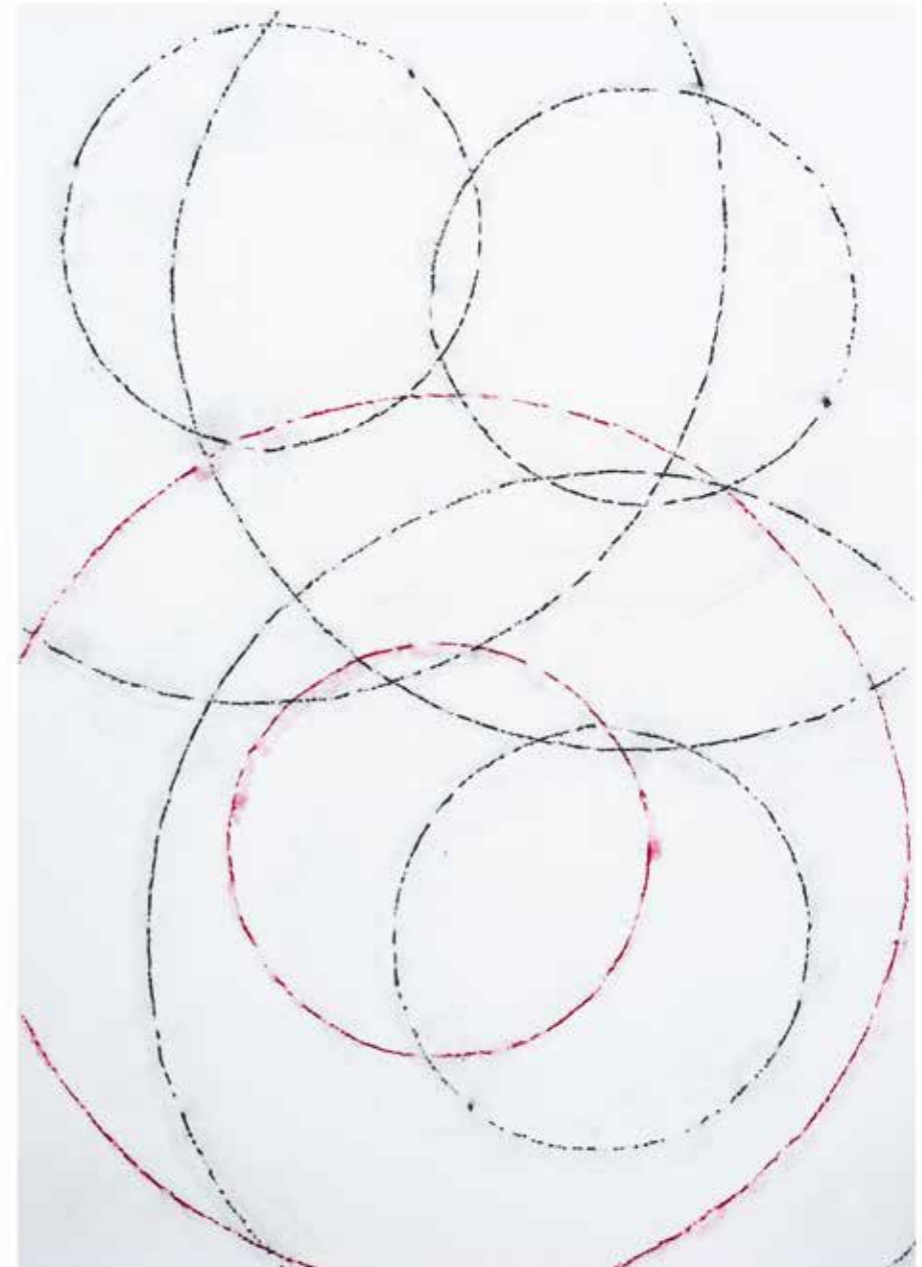


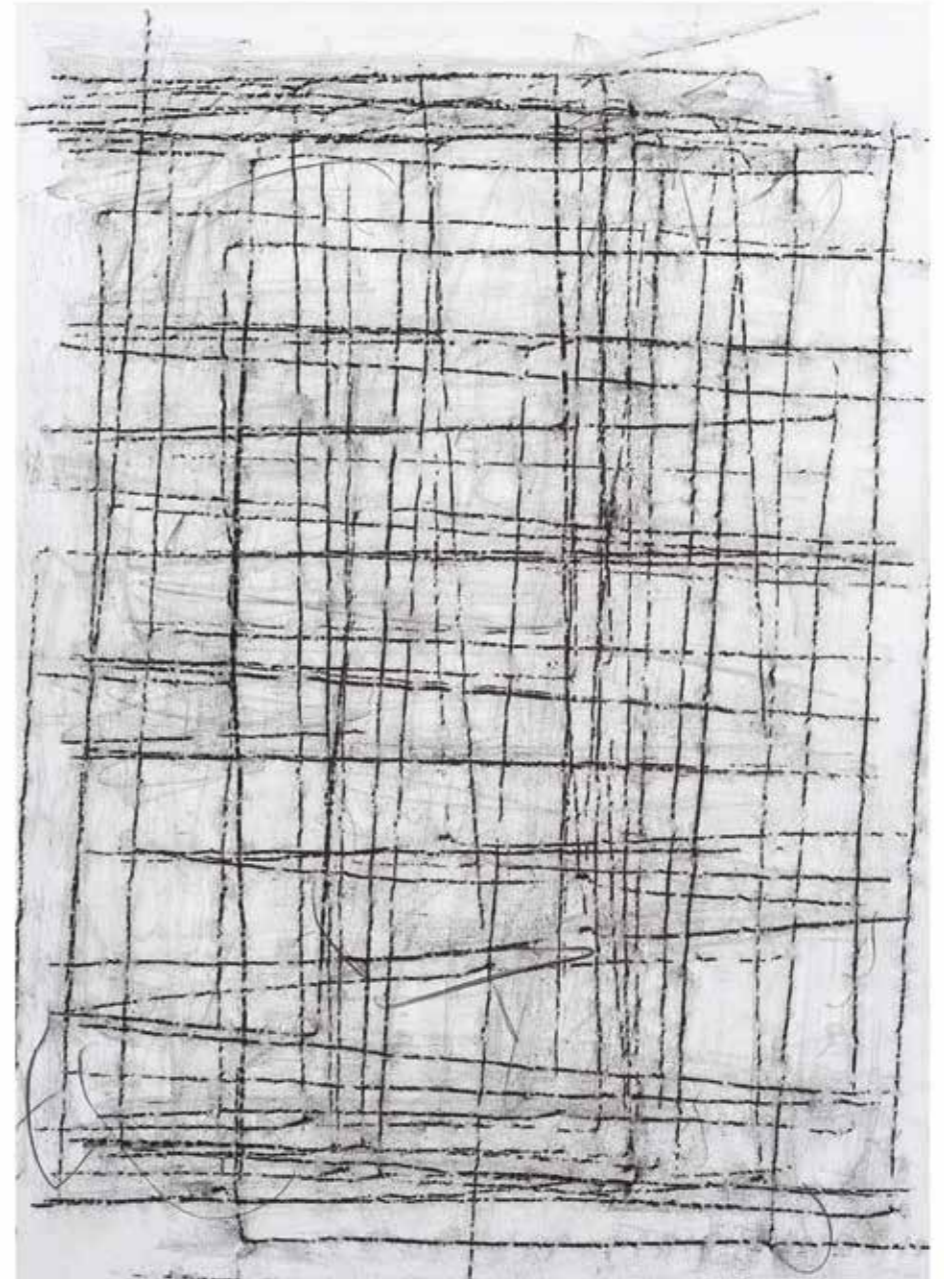
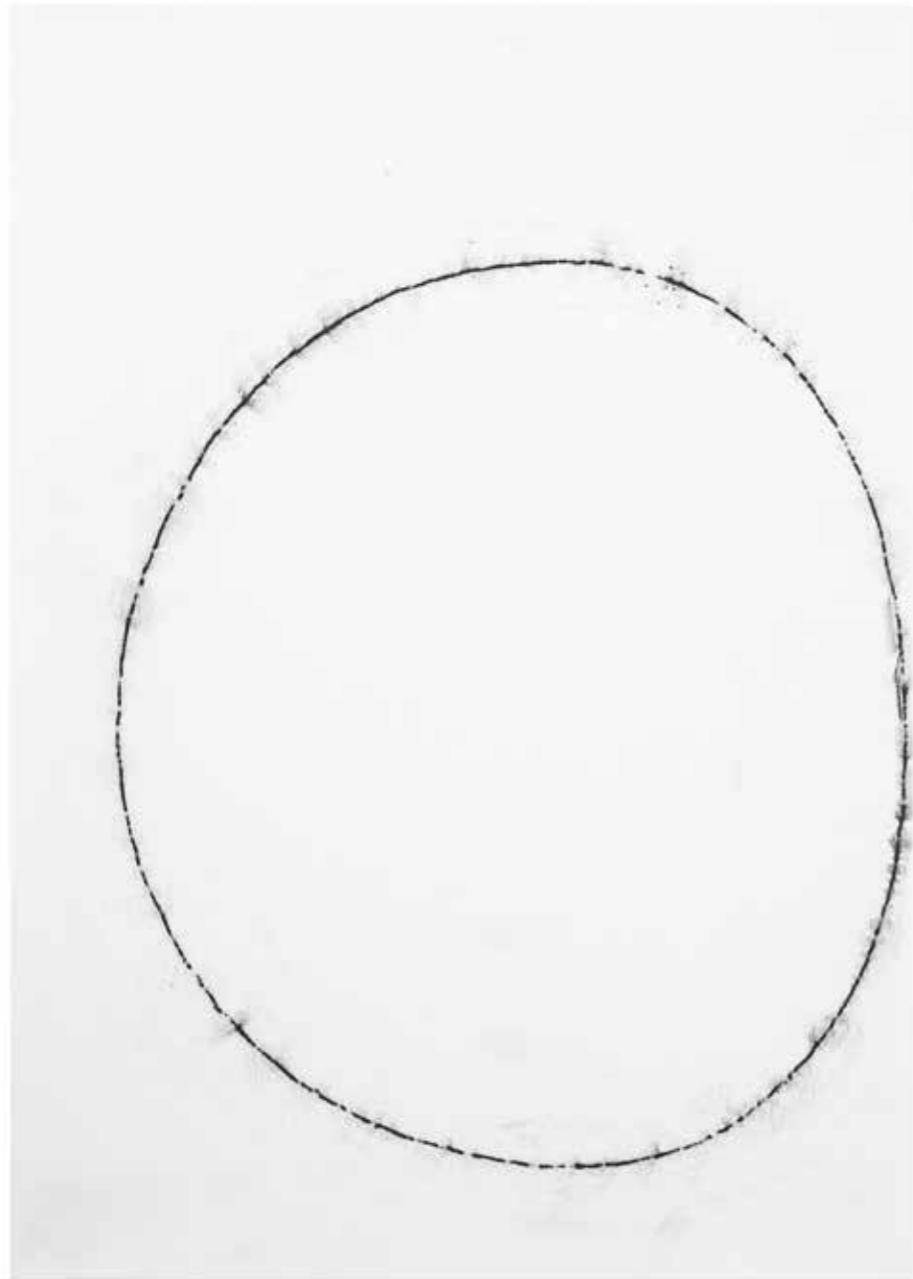
Klischee 45, 2015, Grafit und Farbstift auf Papier / *graphite and coloured pencil on paper, 35 x 28 cm* 143











Im Material Fotografien von Michael Cleff

Die Wahl des Ausschnitts ist elementar für die fotografische Gestaltung. Wer fotografiert, wählt, was zu sehen ist und bezieht mit der Kamera Position. Der, der schaut, kommt dazu. Das Bild ist dann Anlass zur Verhandlung zwischen Sichtbarem und Gedachtem. Für die Fotografien von Michael Cleff erleichtern Stichwörter wie „Ausblick“, „Uptown“ und „Idyll“, die mit entsprechender Nummerierung Titel fotografischer Serien sind, den Einstieg in die Verhandlungen. Tatsächlich ist es leicht, sich auf die damit angeregte Sichtweise einzulassen und an Landschaft und Architektur zu denken.

Blau glasierte Flächen erinnern an Wasser, grün bemalte Folien oder einzelne Tannennadeln, aufrecht vor architektonischen Elementen positioniert, an Vegetation. Auch Hügel und erdige Partien kommen vor, dahinter kann – nicht näher definiert – ein Hintergrund in der Unschärfe liegen oder – ganz im Gegenteil – eine Struktur, die mit der gleichen Präzision abgebildet ist, wie die Elemente im Vordergrund. Erwartungen an die Fotografie von Landschaft oder Architektur werden den Titeln entsprechend erfüllt.

Irritierend ist dann aber die offensichtliche Verwendung von keramischen Objekten aus der Werkstatt von Michael Cleff für die Inszenierung der Landschaften und Architekturen. In Nahaufnahmen angeschnitten, repräsentieren die keramischen Objekte Landschafts- und Architekturelemente. Ungebrannte, plastische Tone, Fundstücke, organische Materialien und textile Hintergründe erweitern das Repertoire für die Inszenierung.

Die Körperlichkeit der Keramiken verliert durch den extremen Anschnitt an Bedeutung, stattdessen treten Wölbungen, Einzelformen und Material in den Vordergrund. Für die Größe der fotografierten Elemente gibt es kaum Hinweise. Üblicherweise fehlen Referenzen, mit denen aus der Erfahrung auf Größe geschlossen werden könnte. Fundstücke – wie ein gezwirbeltes Gummiband oder Kachelscherben – könnten bei der Einordnung helfen, wären sie nicht Teil extremer Nahaufnahmen.

Weil die Kamera nicht zwischen Groß und Klein unterscheidet, sondern alles auf der Bildebene abbildet, was für den Ausschnitt gewählt wurde, wird die Größe der Bildelemente erst im Print entschieden. Bei Fotografien von Michael Cleff ist das Prinzip der Vergrößerung besonders durch die Körnung in Keramiken und plastischen Tönen erkennbar. Dieses Prinzip gilt sowohl für die größeren als auch für die kleineren Formate. Die Kamera nimmt das Material jeweils nah und präzise auf.

Die Anordnung der Bildelemente im fotografischen Raum ist bei hoher Tiefenschärfe vor allem aus der Staffelung angeschnittener Formen und Flächen abzuleiten. Das meist gleichmäßige Licht hebt Materialien und Strukturen hervor, modelliert aber eher Details, als Hinweise auf die räumliche Anordnung zu geben. Stürzende Linien und definierende Schatten oder Unschärfe im Hintergrund, die eine räumliche Zuordnung erleichtern, sind nur selten eingesetzt.

Bei vielen Prints fallen Artefakte auf. Diese Artefakte bestehen manchmal nur an den Rändern von Bildelementen, manchmal erscheinen sie aber ganz deutlich als konzentrische Kreise an einem Lichtreflex oder als Spiegelungen an einer Bildachse. Diese Artefakte lassen auf Bildbearbeitung schließen. Damit ist der technische Prozess für die Fotografie zwischen Aufnahme und Print keine Nebensache mehr. Mit der Entscheidung, Artefakte als Bildelemente zu akzeptieren, die keine Entsprechung außerhalb der Bilddatei haben, sind die Fotografien offensichtlich nicht als Abbildungen gemeint.

Die Serie „stack“ thematisiert das im Titel: Die Bilder sind Stapel aus fotografischen Ebenen. Mit einem Makroobjektiv fotografierte Elemente sind in einer Montage gestaffelt und zum Bild zusammengefügt. Weil jede Bildebene mit der größtmöglichen Schärfeneinstellung fotografiert wurde, ist die hohe Tiefenschärfe nicht von der Optik sondern von der Montage bestimmt. Die für die Montage der Makroaufnahmen verwendete Software interpoliert zwischen den Ebenen und erzeugt dabei Artefakte, die vorab nicht zu kalkulieren sind.

Die Fotografien von Michael Cleff sind kein Weltausschnitt, gefunden im Sucher und festgelegt beim Fotografieren. Die Inszenierungen sind Teil eines Prozesses und damit mehr als ein Anlass für Lichtzeichnungen im eigentlichen Wortsinn von Fotografie. Sie greifen Themen aus den keramischen Arbeiten auf und führen sie mit fotografischen Mitteln weiter.

Bei den keramischen Arbeiten kommen Anspielungen auf architektonische Elemente ebenso vor wie großflächige Tableaus, die meist als Wandarbeiten konzipiert sind. Die Verwendung verschiedenfarbiger Tone, der Umgang mit Oberflächen, die roh, glasiert, bemalt oder poliert sein können, zeichnen die Arbeiten aus. Im Material zu bleiben und die Objekte fotografisch zu untersuchen, ihnen neue Kontexte zu geben und dabei visuell mit den Mitteln der Fotografie zu abstrahieren ist von großer Konsequenz.

Die Methode, Vorhandenes, Gefundenes und Hinzugefügtes spielerisch und forschend als Arrangement im Raum oder als Montage aus Einzelbildern zusammenzubringen, ist eine Fortführung der Arbeit im Material mit anderen Mitteln. In der Serie „Fake“ geht Michael Cleff soweit, ausgeschnittene Fotografien von keramischen Objekten als Verkleinerung im Objekt selbst zu arrangieren. Die Unterscheidung zwischen Material und fotografischer Aufzeichnung von Material ist damit hinfällig.

Mit den Prints gibt es im Werk von Michael Cleff ein weiteres Material. Die Oberfläche fasst den Bildraum aus verschiedenen Körpern und Flächen zusammen. Artefakte aus dem Prozess der Montage, Bilddateien für Hintergründe und die Makrofotografie von Objekten stehen im Kanon fotografischer Mittel gleichberechtigt nebeneinander.

Die Fotografien, die als phantastische Landschaften und inszenierte Architekturen betrachtet werden können, weisen auf einen komplexen Prozess der Bildfindung innerhalb der fotografischen Serien selbst und auf die Reflexion bei der Entwicklung von keramischen Objekten und der Art und Weise, wie sie gesehen werden können.

Keeping in the Material Photographs by Michael Cleff

The framing of the image in the viewfinder is an elementary factor of composition. The photographer chooses what is to be seen in the photograph and thus already takes up his aesthetic position, so to speak, with his camera. The presence of the viewer then enables the photographic image to negotiate between the visible and the thinkable. For Michael Cleff's photographs it is such clues as "Outlook", "Uptown" and "Idyll" – which together with their corresponding numbering are the titles of his photographic series – that facilitate entry into the negotiations. It is in fact easy to fall in with the suggested way of seeing things – either as landscapes or architecture.

Blue glazed surfaces remind us of water, while pieces of green painted plastic film or individual pine needles, standing upright in front of architectural elements, make us think of vegetation. Hills and patches of earth also occur. Behind them we may see a blurred, indefinable background or – just the opposite – a structure depicted with exactly the same precision as the elements in the foreground. Our expectations of landscape or architectural photography – altogether in keeping with the titles – have thus been satisfied.

Somewhat irritating, however, is Michael Cleff's obvious use of ceramic objects from his workshop for his cropped close-up *mises-en-scène* of architecture and landscapes. Unfired, still pliable clay, organic materials and textile backgrounds augment the repertoire of Cleff's staged photography.

The extreme cropping of the images rids the ceramic pieces of their corporeality. What is left – and what is now prominent – are simply curvatures and convexities, isolated forms and materials. In most of Cleff's photographs there are hardly any clues, hardly any points of reference, that could enable us to gauge the actual size of the photographed elements. Found objects – such as a twirled rubber band or tile shards – could have helped us here, were it not for the fact that they too form part of the extreme close-ups.

As the camera does not differentiate between large and small but depicts everything on the picture plane that has been framed in the viewfinder, the size of the individual elements of the composition are decided at the enlarging stage. The principle of enlargement is particularly noticeable in the grainy texture of the ceramics and the still pliable clays and is utilized both for large and small formats. In each case Cleff photographs the material in close-up and with the utmost precision.

As the depth of field is deep, the arrangement of the objects in the picture space is recognizable above all by the staggered juxtaposition of their cropped forms and surfaces. The predominantly uniform light picks out materials and structures, but illuminates details rather than the spatial arrangement of the composition. Converging lines and defining shadows or background blur, all of which would facilitate a spatial understanding of the image, occur only seldom.

Many prints feature digital artifacts sometimes just around the edges of the objects and sometimes, and very clearly, as concentric circles on a light reflex or as reflections on an image axis. As these artifacts are a definite indication of digital processing and have not been erased from the image, the technical process between the taking and the printing of the image is no longer irrelevant. In view of the photographer's decision to accept the artifacts as elements of the image, despite their having no corresponding meaning outside the image file, the photographs are obviously not meant as depictions.

The series "stack" has this phenomenon as its theme: the images are stacks of picture planes. Objects taken with a macro lens are superimposed in staggered arrangement and montaged into an image. As each picture plane is photographed with the greatest possible sharpness, the enormous depth of field is ascribable not to the lens but to the montage. The software used for the montage of the macro images interpolates between the individual picture planes, creating digital artifacts that cannot be calculated beforehand.

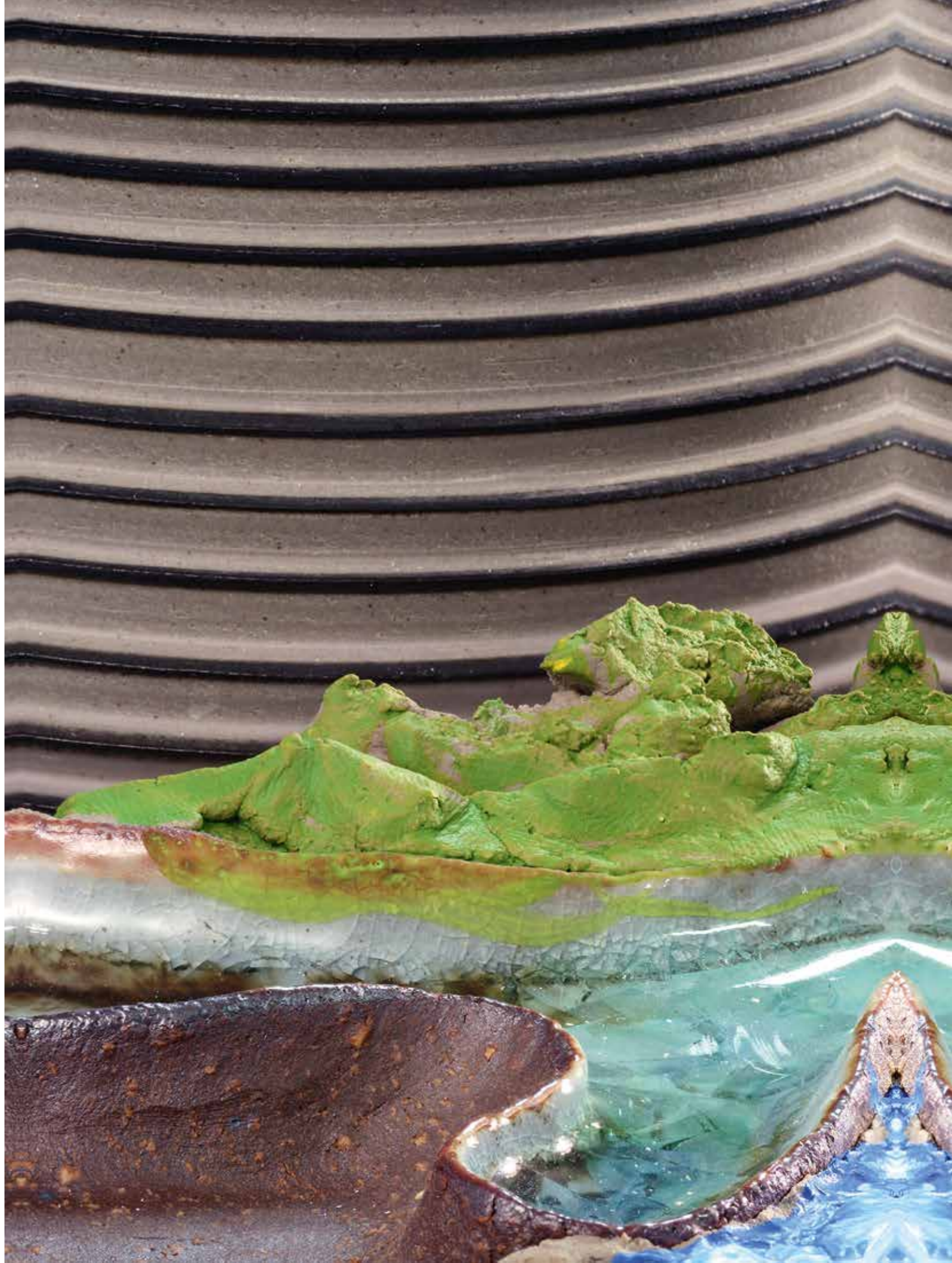
Michael Cleff's photographs are not sectional views of reality, selected in the viewfinder and then captured through the release of the shutter. The staged scenarios are part of a process and hence much more than an opportunity to "draw with light", this being the actual meaning of the word "photography". They take up themes from Cleff's ceramics and continue them with photographic means.

Some of Cleff's ceramics make allusions to architecture, others comprise large, relatively flat pieces that are mostly designed for the wall. Differently coloured clays and differences in surfaces, which may be unglazed, glazed, painted or polished, are the distinguishing features of Cleff's ceramics. Keeping in the material while exploring the objects photographically, giving them new contexts through the visually abstracting means afforded by the camera – these are aspects of momentous significance.

Cleff's playful yet exploratory method of combining existing, found and extraneous objects, either as arrangements in their surrounding space or as montages of single images, is a continuation of his work in the same material but with different means. In his series "Fake", Michael Cleff even goes so far as to arrange cut-out photographs of ceramic objects as reduced images within the objects themselves. Any differentiation between actual material and a photographic record of the material is now no longer of any relevance.

Michael Cleff's prints introduce a further material into his oeuvre. The picture space is composed not only of various bodies and surfaces: digital artifacts resulting from the process of montage, image files for backgrounds and the macro photography of objects stand as equals in the canon of photographic means and methods.

While they may simply be interpreted as fantastic landscapes and architectural *mises-en-scène*, Cleff's photographs also make us aware of a complex process of image creation within the photographic series themselves and of the artist's reflection on the development of his ceramic objects and the ways in which they may be seen.

























Biografie
Biography

1961 in Bochum geboren
born in Bochum, Germany

1990/96 Bildhauerstudium, Kunstakademie Düsseldorf,
Meisterschüler bei Prof. Fritz Schwegler
Studies of Fine Arts, Academy of Fine Arts Düsseldorf, master student of Prof. Fritz Schwegler

lebt und arbeitet in Bochum und Mülheim/Ruhr
lives and works in Bochum and Mülheim/Ruhr

Zeitgenössische Keramik, Michael Cleff - Horst Göbbels, Stadtmuseum Hüfingen
Thema und Variation, Galerie Hilde Holstein, Bremen

2007 Galerie Frank Steyeart, Gent
Galerie Pierre, Paris
Galerie Terra Delft

2006 Friedemann Grieshaber + Michael Cleff,
Galerie im Artforum, Ortenau
Zwischen den Dingen - Plastische Arbeiten,
Kunstforum Solothurn
Galerie Barthels, Mönchengladbach

Einzelausstellungen (Auswahl)
Solo Exhibitions (Selection)

2018 An den Rändern, Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden-Baden
Michael Cleff - Liquids, Centre céramique contemporaine, La Borne

2017 An den Rändern, Kunstmuseum Ahlen
Präsentation in Raum 5, Werke von Michael Cleff, Kunstforum Solothurn

2016 Impromptu, Galerie Idelmann, Gelsenkirchen
Exempla - Kleine Bauten, Messe München

2015 zwei und zwei, Doris Kaiser und Michael Cleff
Kunstforum Solothurn und Galerie Christoph Abbühl
Über Grundrisse, Kunst & Kommunikation, Bochum

2014 Figur & Abstraktion, Michael Cleff - Silvia Siemes,
Galerie Marianne Heller, Heidelberg
Failing Geometries?, Galerie Terra Delft
Shifting, Carl Ernst Kürten Stiftung, Unna
Über fast rechte Winkel, Landesmuseum Oldenburg

2013 On Addition, Galerie Séries Rares, Carouge

2012 Michael Cleff - Sculptures Céramiques,
Galerie Hélène Porée, Paris

2011 Über Gärten, Kunstforum Solothurn
Emulsion, Galerie Idelmann, Gelsenkirchen

2010 Galerie Terra Delft

2008 Michael Cleff - Keramische Plastiken,
Galerie Idelmann, Gelsenkirchen

2005 Begegnungen - Michael Cleff und Edmund de Waal, Galerie Marianne Heller, Heidelberg
Galerie Pierre, Paris
Art Karlsruhe 2005, (Galerie b 15), Messe Karlsruhe
Michael Cleff - Plastische Arbeiten,
Galerie Januar e.V., Bochum

2004 Zwischen den Dingen, Stadtmuseum Hattingen
KunstRAI 2004, (Galerie Terra Delft), Amsterdam
Galerie Puls, Brussels

2003 Garth Clark Gallery, Long Island City, NY
Über Innen und Aussen, Kunstforum Kirchberg, Bern
Galerie Mouvements Modernes, Paris
Galerie Terra Delft

2002 Galerie b15, München
Michael Cleff - Wilfried Gehring,
Lauenburgischer Kunstverein, Büchen
Céramique - Michael Cleff,
Galerie le Vieux-Bourg, Lonay
Michael Cleff - Keramische Plastik,
Galerie Barthels, Mönchengladbach

2001 Galerie Kossdorf, Wien
Michael Cleff - Jean-François Fouilhoux,
Galerie Loes&Reinier, Deventer

2000 Recente Keramische Objecten,
Kunsthuis Loosveldt, Oostende
Galerie Ortillés-Fourcat, Paris

1999 Michael Cleff & Gabriele Hain - Skulptur,
Städtische Galerie Freihausgasse, Villach
Michael Cleff - Emil Heger,
Galerie Marianne Heller, Heidelberg

1998 Garth Clark Gallery, New York
Michael Cleff - Astrid Gerhartz,
Kunstforum Kirchberg, Bern

Gruppenausstellungen (Auswahl) <i>Group Exhibitions (Selection)</i>		2010	<u>SpielRaum</u> , Stadtmuseum Hattingen	2000	<u>100 Jahre Deutsche Keramik</u> , Arita, Hagi, Seto, Shigaraki, Sapporo; National Museum of Modern Art, Tokyo <u>“LINEART” - International Artfair Gent</u> (Kunsthuis Loosveldt) <u>Craft from Scratch</u> , 8. Triennale für Form und Inhalt, Frankfurt a. M., Sydney, Adelaide	1997	<u>50° Premio Faenza</u> , Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza <u>Die keramische Fläche</u> , Westerwaldmuseum, Höhr-Grenzhausen
2017	<u>Weiss - 30 Jahre Galerie</u> , Kunstforum Solothurn, Galerie Christoph Abbühl, Solothurn <u>Variations on a Theme: Vessels from RAM's Collection</u> , Racine Art Museum, Wisconsin <u>SKULPTUREN</u> , Q1, Bochum <u>Jahresausstellung Mülheimer Künstlerinnen und Künstler</u> , Kunstmuseum Mülheim	2009	<u>Bochumer Künstler 2009</u> , Kunstmuseum Bochum <u>Gruppe 83 und Gäste</u> , Europäisches Museum für Modernes Glas, Rödental <u>Céramique Allemande</u> , Bandol <u>Biennal International de Ceramica 2009</u> , Museu de Ceràmica de Manises	1995	<u>Westerwaldpreis</u> , Westerwaldmuseum, Höhr-Grenzhausen	1994	<u>Zur Darstellung weitverbreiteter Seen</u> , Klasse Schwegler, Hochschule der Bildenden Künste Dresden
2016	<u>7 IM RAUM</u> , BKB Galerie 13, Bochum <u>sechs</u> , Galerie Christine Hölz, Düsseldorf <u>Deutsche Keramiker - Gruppe 83</u> , Rathausgalerie Hüfingen <u>Trésor</u> , Kunstforum Solothurn	2008	<u>Sans Titre</u> , Galerie Pierre, Paris <u>Gefäß/Skulptur 1</u> , Grassimuseum, Leipzig	1999	<u>Manufactum Staatspreis NRW 1999</u> , Gustav-Lübcke-Museum, Hamm	1990	<u>Richard-Bampi-Preis 1990</u> , Westerwaldmuseum, Höhr Grenzhausen
2015	<u>Bochumer Künstler 2015</u> , Kunstmuseum Bochum <u>Contemporary Ceramics</u> , Galerie Officine Saffi, Milano <u>Noeveren ART 2015</u> , L'ancienne halle des machines de Peeters & Van Mechelen, Boom <u>COLLECT 2015</u> , (Galerie Officine Saffi, Milano) Saatchi Gallery, London <u>schwarz weiß</u> , Galerie Christine Hölz, Düsseldorf <u>Die Erweiterung des Materials liegt im Denken</u> , Galerie Metzger, Johannesburg	2006	<u>Meister der Moderne</u> , Messe München				
2014	<u>1200° sind relativ</u> , Syker Vorwerk, Zentrum für zeitgenössische Kunst, Syke <u>European Ceramic Context 2014</u> , Bornholm Art Museum <u>Formed</u> , Djanogly Art Gallery, Lakeside Arts Centre, University Park, Nottingham <u>weiß - schwarz</u> , Kunstmuseum Mülheim	2005	<u>COLLECT 2005</u> , (Galerie Terra Delft), Victoria and Albert Museum, London <u>Die Sprache der Dinge</u> , Theodor-Zink-Museum, Kaiserslautern <u>Keramik zwischen Tradition und Moderne</u> , Landeskulturzentrum Salza <u>Céramiques Contemporaines</u> , Maison de L'outil et de la Pensée ouvrière, Troyes				
2014	<u>1200° sind relativ</u> , Syker Vorwerk, Zentrum für zeitgenössische Kunst, Syke <u>European Ceramic Context 2014</u> , Bornholm Art Museum <u>Formed</u> , Djanogly Art Gallery, Lakeside Arts Centre, University Park, Nottingham <u>weiß - schwarz</u> , Kunstmuseum Mülheim	2004	<u>Biennale de la Sculpture en Céramique 2004</u> , Marmer (Luxemburg) <u>SOFA New York</u> , Museum Zauli <u>accrochage</u> , Galerie Christiane Hölz, Düsseldorf <u>fire/ice – minimalism in Ceramics</u> , WDO, Charlotte, North Carolina <u>1st European Ceramics Competition</u> , Town Hall, Athen				
2013	<u>Gefäß/Skulptur 2</u> , Grassimuseum, Leipzig <u>Fotografie und neue Medien</u> , Kunstmuseum Mülheim <u>Gruppe 83</u> , Keramiken aus drei Jahrzehnten, Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig <u>ceramic sculpture now</u> , Galerie Idelmann, Gelsenkirchen	2003	<u>Great Pots</u> , Newark Museum, New Jersey <u>The 2nd World Ceramic Biennale 2003 Korea</u> , Seoul <u>The Legacy of Modern Ceramic Art, Part II</u> , The Museum of Modern Ceramic Art, Mino (Japan) <u>The Art Show – In Praise of Holes: From Fontana to Voulkos</u> , Garth Clark Gallery, New York				
2012	<u>Jugendstil bis Gegenwart</u> , Grassimuseum, Leipzig <u>Gruppe 83</u> , Stadtmuseum Bad Hersfeld <u>Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics</u> , Museum of Fine Arts, Houston	2002	<u>Blue + White = Radical</u> , Garth Clark Gallery, New York <u>2 culturas, un dialogo</u> , Lugo, Cordoba, Zaragoza; Museo Nacional de Ceramica, Valencia				
2011	<u>L'Appel de L'Abstrait</u> , Galerie du Don, Le Fel <u>Focus in Terra - The Masterpiece</u> , Museum Het Prinsenhof, Delft <u>COLLECT 2011</u> , (Galerie Terra Delft) Saatchi Gallery, London	2001	<u>46. Kunstmesse München</u> (Galerie b15) <u>Architecture</u> , Galerie Ortilles-Fourcat, Paris <u>Und keiner hinkt</u> , Museum Kurhaus Kleve und Kunsthalle Düsseldorf				
				Arbeiten in Museen Museum Collections		Auszeichnungen (Auswahl) Awards (Selection)	
				American Craft Museum, New York Long Beach Museum, Long Beach, California Mint Museum of Art and Design, Charlotte, North Carolina Newark Museum, New Jersey Racine Art Museum, Racine, Wisconsin The Museum of Fine Arts, Houston, Texas Wustum Museum of Fine Arts, Racine, Wisconsin Museum of Modern Ceramic Art, Mino (Japan) World Ceramic Center, Icheon City (Korea) Musée Nationale de Céramique, Sèvres Musée Magnelli, Vallauris Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza Musée Ariana, Genf Badisches Landesmuseum, Karlsruhe Grassimuseum, Leipzig Museum Angewandte Kunst, Frankfurt Stiftung Keramion, Frechen Kunstgewerbemuseum Schloss Pillnitz, Dresden Kunstsammlungen Veste Coburg, Coburg Kunsthalle Mannheim, (Sammlung Freudenberg) Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart	2004	1 st European Ceramic Contest, Bronze Prize, Athen	
					2002	The 6 st International Ceramic Competition, Special Judge's Award, Mino (Japan) 18ème Biennale Internationale de Céramique d'Art de Vallauris, Grand Prix	
					1999	Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen	
					1997	50° Premio Faenza, Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte	
						Die keramische Fläche, Nassauische Sparkasse	
					1990	Richard Bampi Preis	

www.michael-cleff.de

Roland Mönig Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum. 1997–2013 am Museum Kurhaus Kleve, seit 1998 als Kustos und stellvertretender Direktor; 2010–2012 kommissarischer Museumsleiter. Lehraufträge an der Ruhr-Universität Bochum und an der Hochschule der Bildenden Künste in Hamburg. Seit Dezember 2013 Kunst- und kulturwissenschaftlicher Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz und Direktor des Saarländischen Museums, Saarbrücken. Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur modernen und zeitgenössischen Kunst.

Sandra del Pilar Studierte Freie Kunst an der Akademie von San Carlos (UNAM) in Mexiko-Stadt sowie Kunstgeschichte an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, wo sie auch promovierte und Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes wurde. In Deutschland, Mexiko, Bolivien und Italien ist sie als Referentin, Dozentin, Kuratorin, Jurorin und Gutachterin tätig. Als freischaffende Künstlerin stellt sie in internationalen Museen aus und erhielt für ihre Arbeit zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Aktuell erforscht sie praktisch und theoretisch die sinnlichen und leiblichen Dimensionen der Malerei.
www.sandra-del-pilar.com

Barbara Christin Studium der Freien Kunst an den Kunstakademien Münster und Düsseldorf, Filmklasse Lutz Mommartz, Münster und Meisterschülerin bei Prof. Fritz Schwegler, Düsseldorf. Davor Studium der Germanistik, Anglistik und Philosophie an der Wilhelms-Universität Münster und Studium der Visuellen Kommunikation mit Abschluss als Diplom-Designerin an der Fachhochschule Münster. 2001 Arbeitsstipendium des Landes NRW für Künstlerinnen und Künstler, Schloss Ringenberg. Seit 2003 Professorin für Video- und Audioproduktion an der Hochschule Kaiserslautern. Barbara Christin arbeitet projektbezogen mit Video, Fotografie und Text.

Roland Mönig studied art history and German philology at the Ruhr University of Bochum. With Museum Kurhaus Kleve from 1997 until 2013, curator and deputy director from 1998 and acting director from 2010 until 2012. Lectureships at the Ruhr University of Bochum and at the University of Fine Arts, Hamburg. Director of the Saarländisches Museum, Saarbrücken, and Chairman with Responsibility for Arts and Culture of the Saarländische Kulturbesitz Foundation. Numerous exhibitions and publications on modern and contemporary art.

*Sandra del Pilar studied art at the Academy of San Carlos (UNAM) in Mexico City and art history at the University of Düsseldorf, where she also obtained her doctorate and a scholarship from the German Academic Scholarship Foundation. Her work as a consultant, lecturer, curator, adjudicator and art appraiser involves much travelling between Germany, Mexico, Bolivia and Italy. As a free-lance artist she exhibits in internationally renowned museums and has received numerous awards and distinctions for her work. She is currently exploring the physical and psychological dimensions of painting in both theory and practice.
www.sandra-del-pilar.com*

Barbara Christin studied art at the art academies of Münster and Düsseldorf, where she attended the film class of Lutz Mommartz in Münster and was a master student of Prof. Fritz Schwegler in Düsseldorf. Prior to that she had studied German philology, English philology and philosophy at the University of Münster, and also visual communication at Münster Polytechnic, graduating from there with a diploma in design. In 2001 she was awarded a Schloss Ringenberg working scholarship for artists by the regional government of North Rhine-Westphalia. Since 2003 she has held a professorship in video and audio production at the University of Kaiserslautern. Barbara Christin works on projects involving video, photography and text.

Impressum Imprint

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
This catalogue is published in conjunction with the exhibition

Michael Cleff
An den Rändern
Kunstmuseum Ahlen/Westfalen
6. August–1. Oktober 2017
www.kunstmuseum-ahlen.de

Herausgeber *Editors*
Burkhard Leismann, Michael Cleff

Texte *Texts*
Roland Mönig, Sandra del Pilar, Barbara Christin

Übersetzung *Translation*
John Brogden, Dortmund

Gestaltung *Graphic Design*
Magnus Neumeier, Köln

Fotografie *Photography*
Christian Schlüter, Essen

Papier *Paper*
Garda Matt Ultra 150 g/m²

Auflage *Edition*
750

Druck *Printing*
Druckerei Kettler, Bönen

Besonderer Dank an *Special thanks to*
Burkhard Leismann, Susanne Buckesfeld, Christian Schlüter, Magnus Neumeier
Roland Mönig, Sandra del Pilar, Barbara Christin, John Brogden

Großzügig gefördert durch *Generously supported by*
Theodor F. Leifeld-Stiftung
Kunstforum Solothurn, www.kunstforum.cc
Gesellschaft der Keramikfreunde e.V., www.keramikfreunde-keramos.de

© 2017 Herausgeber, Autoren, Fotografen *Editors, Authors, Photographers*

ISBN 978-3-9817187-9-9

kunstmuseum ahlen

Theodor F. Leifeld-Stiftung

Die Theodor F. Leifeld-Stiftung ist Mehrheitsgesellschafterin der Kunstmuseum Ahlen gGmbH und finanziert den Museumsbetrieb.

KUNSTFORUM
SOLOTHURN

GHF
GESELLSCHAFT DER KERAMIKFREUNDE e. V.

