

Ketuta Alexi-Meskhishvili

Jens Asthoff

Analoger Schein

Analogue Iridescence

Ein Foto wie eine abstrakte Komposition. Das braunviolette Rechteck greift auf gut die Hälfte der Fläche aus. Nach oben wird es von einem grüngrauen Streifen flankiert, der das Bild zugleich auf ganzer Breite begrenzt. Beides erscheint in leichter perspektivischer Verkürzung. Im Inneren des Rechtecks dezentral zwei hellere Felder, kleinteilig strukturiert; darüber eine gestische Spur, in sich geschlossen mit grobgezacktem Verlauf. Nach außen ist das Dunkel von diffusem Milchweiß eingefasst und seinerseits klar konturiert. Schmal gesäumt an den Seiten, nach unten klappt meliertes Weiß wie offene Leere. In diesem Gefüge sind visuelle Gewichtungen kontraintuitiv verschoben: Das optisch Schwere, motivisch zugleich eine Art Bild im Bild, schwebt über leichtem Nichts, vage von oben gehalten.

Tatsächlich ist Ketuta Alexi-Meskhishvili's »Negative« (2013) alles andere als ungegenständlich, es ist de facto Objektfotografie, auch wenn es deutlich Blickformeln des Abstrakten aufruft und, vor allem, ein vielschichtiges Wechselspiel zwischen Objekt und Abbild in Gang setzt. Als Betrachter ist einem der Aspekt des Gegenständlichen auch rasch klar – ohne dass man gleich wüsste, wie Darstellungsebenen hier ineinandergreifen. Zwar liegt alles offen zutage, doch ist die Sachlichkeit in eine besondere Art von Arrangement gefügt und aus vielfältig fotografiebezogenen Sujets gebaut. Daran knüpft der knappe Titel an, denn »Negative« zeigt ein Negativ, und zwar ein belichtetes 8×10-inch-Großbildnegativ. Es hängt, blass durchleuchtet, an einer Fensterscheibe, der Hintergrund ist zu heller Unschärfe aufgelöst. Das Foto ist leicht seitlich in Untersicht aufgenommen, dann auf den Kopf gestellt. Es ist charakteristisch für Arbeiten von Alexi-Meskhishvili, dass darin auf visuell oft nicht unmittelbar zu entziffernde Weise verschiedene Ebenen von Repräsentation, Bildrealität und deren Bedingtheit durchs fotografische Material verflochten sind; sie werden geschichtet, überblendet, collagiert, verschränkt – insgesamt umgeschmolzen zu etwas Neuem von ganz eigener Textur, etwas, das weder bloße Repräsentation ist noch ungegenständliche Konstruktion. Alexi-Meskhishvili, die analoge fotografische Verfahren mit digitalen kombiniert und Zwischenräume experimentell erforscht, macht Bedingungen fotografischer Repräsentation so auch ästhetisch produktiv, dekuviert diese nicht bloß, sondern inszeniert sie ihrerseits als poetisches Material und visuelles Narrativ.

Ein Aspekt, der »Negative« mit einer ganzen Reihe anderer Arbeiten wie »Blumen« (2013), »Hollow Body« (2015), »Rose GL« (2015) oder »Sister« (2015) verbindet, ist die Nutzung von Fenstern als lichtgebende Fläche. Das Bild als Fensterblick ist ein tradierter Topos, auch ein Synonym fürs buchstäblich Naheliegende und greifbar Realistische im Bildraum. Hier wird es zur fotografischen Metapher: im Thema des bildgenerierenden Lichteinfalls sowie als imaginäre Umwidmung des Ateliers zur Kamera. »Fotografie, selbst digitale, ist primär Licht, das durch Glas, eine Linse, ein Loch fällt, um ein Bild zu erzeugen«, sagt Alexi-Meskhishvili. »Mein Atelier, das auf einen Fluss und einen angrenzenden Wald hinausgeht, ist nicht groß, aber eine Wand besteht komplett aus Fenstern, und das fühlt sich so an, als säße ich inmitten einer Kamera.«¹ Die beschriebene Situation kommt in einem kleinen Selbstporträt zum Ausdruck: Das Foto »hmmmmm« (2013) zeigt die Künstlerin (in einem von Lucy McKenzie entworfenen Arbeitskleid) nach-

Translated by Dawn Michelle d'Atri

A photo like an abstract composition. The brownish violet rectangle easily takes up half of the surface. To the top, it is flanked by a green-grey stripe that also delimits the image along its entire width. A slight sense of perspectival foreshortening is apparent in both. Situated off-centre inside the rectangle are two lighter fields, structurally detailed; a gestural trail above, self-contained with a roughly jagged progression. The dark surface is framed in a diffuse milky white to the outside, lending it clear contours. Thinly bordered from the sides, a mottled white gapes downward, like an open void. In this structure, visual emphases are shifted counter-intuitively: the optical gravity, similar in motif to a kind of image within the image, hovers above airy nothingness, vaguely held from above.

Actually, Ketuta Alexi-Meskhishvili's "Negative" (2013) is anything but non-representational. It is de facto object photography, even if it clearly evokes abstract visual formulae and, most especially, fosters multilayered interplay between object and representation. To the beholder, the aspect of representational nature is quickly evident as well—yet without immediately realising how layers of representation interweave here. Although everything is laid bare, the objectivity engages in a special kind of arrangement and is constructed from varied subjects related to photography. The brief title is indicative of this, for "Negative" shows a negative, that is, an exposed 8×10-inch large-format negative. It is hanging on a windowpane, faintly illuminated, with the background dissolving in bright blurriness. The photograph has been taken from below, just to one side, and then turned upside down. In Alexi-Meskhishvili's work, various planes of representation, pictorial reality, and their contingency are typically woven through the photographic material visually, often in a way that is not immediately decipherable. These planes are layered, faded, collaged, intertwined—generally melded into something new with its own texture, something that is neither mere representation nor non-representational construction. Alexi-Meskhishvili, who combines both analogue and digital photographic techniques, experimentally researching interstitial spaces, thus also makes the conditions of photographic representation aesthetically productive, not merely exposing them but also, in turn, staging them as poetic material and visual narrative.

An aspect that associates "Negative" with quite a few other works, such as "Blumen" (Flowers, 2013), "Hollow Body" (2015), "Rose GL" (2015), and "Sister" (2015), is the use of windows as a light-giving surface. The image as window view is a traditional topos, also synonymous for elements in pictorial space that are literally close and tangibly realistic. Here it becomes a photographic metaphor, both in terms of image-generating incidence of light and imaginary reallocation of the studio into a camera. "Photography, even digital, is primarily light going through glass, a lens or a hole to make an image," says Alexi-Meskhishvili. "My studio is on a river facing a forest. It is small but one wall is all glass so it feels like I am sitting inside a view camera."¹ The situation described here reappears in a small self-portrait: the photo "hmmmmm" (2013) shows the artist (clad in a work dress designed by Lucy McKenzie) sitting on a worktable in front of a daylight studio window, immersed in reflection. Lined up along the windowsill are several negatives, with the one from "Negative" hanging on the pane, half covered by the artist. Light as messenger of photographic substance and the studio as

camera lucida: both are repeatedly restaged by Alexi-Meskhishvili in a complex way. She explains: “It absolutely relates to the analogue process. On one hand analogue film is like a transparency/see through curtain/projection. And then it is being projected to make an analogue print. There are always layers of something light goes through to make an image.”

Moving beyond the metaphorical, Alexi-Meskhishvili has also pursued this analogue process in her work, in terms of both method and motif. She studied at Bard College in New York, under Stephen Shore, among others, and while there she intensively devoted herself to traditional analogue techniques, to working with large-format cameras, and to the practice of developing black-and-white and colour prints. Still today she primarily works in an analogue manner, using a Toyo-View 4x5 45CF Field Camera and, especially for her blog,² a Ricoh Vintage 35mm. Both technically and aesthetic-experimentally, she fathoms the breadth of possible methods, often in combination with practices ranging from photogram to Photo-shop. Her photography, though, is first and foremost aligned to exploring object and material. There is a quasi-sculptural aspect to her photography that applies to the staging of the subject itself—in this context, Alexi-Meskhishvili mentions a telling biographical background in theatre and stage design³—especially when it comes to the layering of motifs in photos like “Isa Flower” or “Dark Palm” (both 2013). Yet the sculptural moment also extends directly into the pictorial method itself, when she scrutinises and stages aspects of the photographic material—as in the case of the photo paper in “Eat Abstractedly” (2015), unspecifically exposed for longer periods, or when she scratches film material or explores photogram practices, light stencils and gestures, as in “Osile” (2015), “Vase” (2013), and “Negative”. Alexi-Meskhishvili often closely intermeshes surface and object, meaning the two- and three-dimensional planes, which allows her pictures to become readable as results of concurrent sculptural and semantic transformations—processes that sometimes encompass several works. “Vase” and “Negative”, for example, are associated in this manner.

Tracing this method here in more detail proves to be quite revealing. The subject in “Negative” is a staged object and, simultaneously, photographic material: the exposed large-format negative. Two visual elements, apparently art postcards, are integrated as pictorial citations, by way of a photogram. One shows a detail of the richly decorated portal of the Gur-Emir mausoleum in the city of Samarkand in Uzbekistan; the other, a still life of flowers. The cards were placed directly on the negative, lighted indirectly with a flash. Then Alexi-Meskhishvili used a white LED fingerlight to add the zigzagged trail of light, basically like a freehand drawing. In the developed negative, she traced the gentle flow of lines with a knife and scratched the same trail into the material on the emulsion side of the negative. This allows light to shine through, hence the scratched path appears black in the print. She scratched the same abstract figure, almost identically, into the non-emulsified side of the negative. This trail is then white in the print, with light being fully blocked from the negative. These differentiations are not necessarily obvious in “Negative”, where the object basically appears in image mode. “Vase”, however, is a different case: here the artist uses the very negative as a pictorial medium, with the motif now being purely abstract photography without a camera. Even the triple presence of lines is readable in a detailed way. And there is a further modification: the negative with its blue and brownish-violet passages would result in shades of orange and yellow in the print. Here, Alexi-Meskhishvili has added a step to the process by using Photoshop to turn “Vase” black and white.

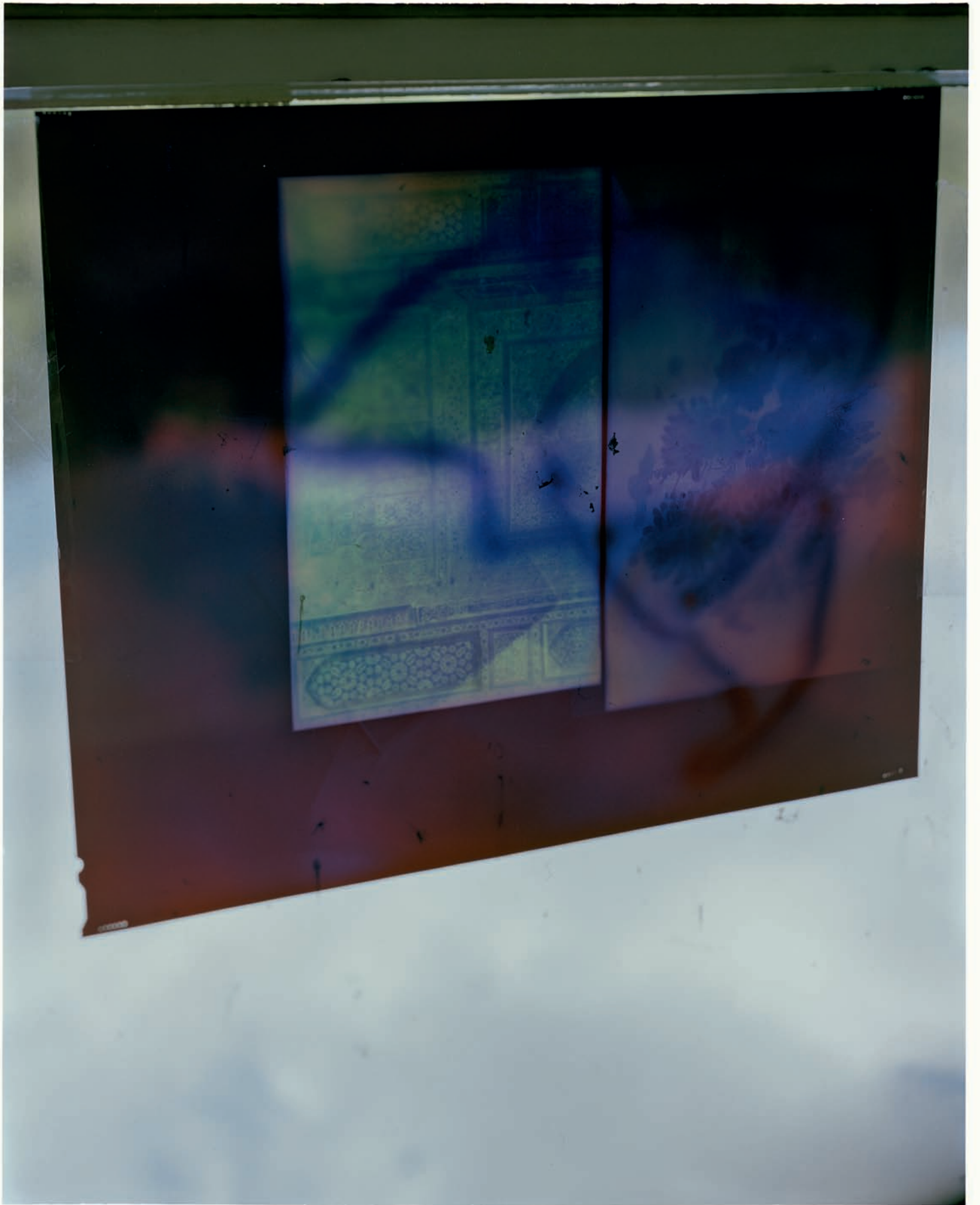
In “Osile”, an abstract photogram and kind of light collage, the artist becomes even more deeply involved in the photographic material. A piece of cardboard becomes the stencil of exposure—for this type of image, she tends to use the film package, which has the same size as the negative. She punched perfectly round holes into the cardboard and added a wavy cut above the diagonally traversing one. The artist then successively exposed the negative, covered with this cardboard, to red, blue, and white light in order to arrive at the pinkish tone; the omitted surfaces remained white. The

denklich vor dem taghellen Atelierfenster auf dem Arbeitstisch sitzend. Am Fensterbrett sind ein paar Negative aufgereiht, das aus »Negative« hängt, halb von ihr verdeckt, an der Scheibe. Licht als fotografischer Botenstoff und das Atelier als helle Kammer: Beides wird von Alexi-Meskhishvili auf komplexe Weise immer wieder inszeniert, geht es im analogen Prozess doch stets »um transparentes Material, den halbdurchsichtigen Schleier, die Projektionsfläche, bevor ein Print daraus wird. Es gibt immer Schichtungen von etwas, durch das Licht fällt, um ein Bild zu erzeugen«.

Übers Metaphorische hinaus hat Alexi-Meskhishvili dies in ihrer Arbeit auch methodisch wie motivisch entfaltet. Sie studierte am New Yorker Bard College, unter anderem bei Stephen Shore, und widmete sich dort intensiv den traditionellen Analogtechniken, der Arbeit mit Großbildkameras sowie der Praxis des Schwarzweiß- und Farbabzugs. Bis heute arbeitet sie primär analog, verwendet eine Toyo-View 4x5 45CF Field Camera sowie, vor allem für ihren Blog,² eine Ricoh Vintage 35mm. Technisch wie ästhetisch experimentell lotet sie die Breite der Verfahrensmöglichkeiten aus, oft in Kombination mit Praktiken von Fotogramm bis Photoshop. Dabei ist ihre Fotografie in erster Linie am Umgang mit Objekt und Material ausgerichtet. Ein quasi skulpturaler Aspekt ihrer Fotografie, der einerseits die Inszenierung der Sujets selbst betrifft – hier erwähnt Alexi-Meskhishvili einen aufschlussreichen biografischen Hintergrund im Kontext von Theater und Bühnenbild³ –, insbesondere was motivische Schichtungen in Bildern wie »Isa Flower« oder »Dark Palm« (beide 2013) angeht. Das plastische Moment geht aber auch unmittelbar ins Bildverfahren selbst ein, wenn sie Aspekte des fotografischen Materials zum Gegenstand macht und inszeniert – etwa mit den über längere Zeit unspezifisch belichteten Fotopapieren aus »Eat Abstractedly« (2015) oder wenn sie ins Filmmaterial kratzt, mit Fotogramm-Praktiken, Lichtschablonen und -gestik experimentiert wie in »Osile« (2015), »Vase« (2013) oder »Negative«. Alexi-Meskhishvili verzahnt Oberfläche und Objekt, das Zwei- und das Dreidimensionale also, oft eng miteinander, und ihre Bilder werden so als Resultate plastischer und zugleich auch semantischer Transformationen lesbar – Prozesse, die sich teils über mehrere Werke erstrecken. »Vase« und »Negative« etwa hängen auf diese Weise zusammen.

Es ist aufschlussreich, das Verfahren hier einmal im Detail zu verfolgen. Das Sujet in »Negative« ist inszeniertes Objekt und zugleich fotografisches Material: das belichtete Großbildnegativ. Zwei Bildelemente, offenbar Kunstpostkarten, sind fotogrammartig als Bildzitate eingearbeitet. Das eine zeigt ein Detail des reich ornamentierten Portals des Gur-Emir-Mausoleums im usbekischen Samarkand, das andere ein Blumenstillleben. Die Karten lagen direkt auf dem Negativ, per Blitz wurde es indirekt belichtet. Anschließend fügte Alexi-Meskhishvili unter Verwendung eines weißen LED-Fingerlichts die gezackte Lichtspur hinzu, quasi eine freihändige Zeichnung. Im entwickelten Negativ folgte sie der weichen Linienführung des Lichts mit dem Messer und kratzte den gleichen Verlauf ins Material, und zwar auf die Emulsionsseite des Negativs. So fällt Licht hindurch, im Abzug erscheint die Kratzspur folglich schwarz. Die gleiche abstrakte Figur ritzte sie annähernd deckungsgleich in die nicht emulgierte Seite des Negativs. Diese Spur fällt im Abzug weiß aus, Licht ist hier vom Negativ komplett gesperrt. In »Negative«, wo das Objekt quasi im Abbildungsmodus erscheint, schlagen sich diese Differenzierungen nicht augenfällig nieder. Anders allerdings in »Vase«: Hier verwendet die Künstlerin eben jenes Negativ als Bildmedium, das Motiv ist nun rein abstrakte Fotografie ohne Kamera. Auch die dreifache Lineatur lässt sich differenziert ablesen. Und es gibt eine weitere Modifikation: Das Negativ mit seinen blauen und braunvioletten Passagen würde im Abzug Orange- und Gelbtönungen erzeugen. Alexi-Meskhishvili fügt hier einen Bearbeitungsschritt hinzu und setzt »Vase« per Photoshop auf Schwarzweiß.

Mit »Osile«, einem abstrakten Fotogramm und einer Art Lichtcollage, geht sie noch stärker ins fotografische Material. Ein Stück Karton wird zur Belichtungsschablone – meist verwendet sie für diesen Bildtypus den der Filmverpackung, der die gleiche Größe wie das



Negative, 2013. Archival ink on paper, 31.5 × 25.5 cm.
Courtesy: the artist and Micky Schubert, Berlin.





Eat Abstractedly, 2015. Archival pigment print,
73 x 90 cm. Courtesy: the artist and Micky
Schubert, Berlin.



Lesley (after Friedlander), 2015. Archival pigment print, 27 × 22 cm.
Courtesy: the artist and Micky Schubert, Berlin.



Lesley (after Mapplethorpe 2), 2015. Archival pigment print, 28 × 35 cm.

Installation at Kölischer Kunstverein, Cologne, 2015.
Left to right: Osile, 2015. Archival pigment print on transparent paper, 139.5 × 110 cm; Color of the Day, 2015. Archival pigment print, 43.5 × 52.5 cm. Courtesy: Kölischer Kunstverein, Cologne. Photo: Simon Vogel.

Negativ hat. Hier stanzen sie kreisrunde Löcher hinein und fügten einen kurvigen und darunter einen diagonal verlaufenden Schnitt hinzu. Das so abgedeckte Negativ setzte sie nacheinander rot, blauem und weißem Licht aus, um den pinkfarbenen Ton zu erzielen, ausgesparte Stellen zeigen sich weiß. Der gestische Verlauf und die diffus helleren Zonen sind ebenfalls Spuren von LED-Fingerlampen, neben weißem war auch gelbes LED-Licht im Spiel. Im Abzug setzt Alexi-Meskhishvili – und das gilt für viele ihrer Arbeiten – das gesamte Negativ ins Bild, zeigt es sowohl als Motiv wie auch in seiner Eigenschaft als Material und Objekt: Hier ist es leicht schief vor einem knappen schwarzen Hintergrund platziert, man erkennt produktionstechnisch bedingte Details wie kantige Aussparungen oder punktförmige Klammerspuren. Die im Werk durchgängig präsenten Aspekte Licht und Transparenz greift Alexi-Meskhishvili hier in besonderer Weise auf: »Osile« ist nicht auf Papier, sondern auf Folie abgezogen. Das Bild wird, wie zuletzt im Kölnischen Kunstverein,⁴ auf einer Fensterschreibe angebracht. Die Transparenz arbeitet einer Immaterialisierung des fotografischen Bildes zu, Kolorit wird zum Leuchten gebracht. Dies spiegelt auch Sujets aus Arbeiten wie »Hollow Body«, »Negative« oder »Rose GL«, in denen Transparenz als Motiv (und urfotografisches Thema) verhandelt wird.

Damit steht »Osile« zwei neuen, auf den ersten Blick für eine Fotokünstlerin eher ungewöhnlichen Arbeiten nahe: In »Don't be an actress (RGB)« und »Don't be an actress 2« (beide 2015), in Hannover⁵ und Köln gezeigt, ließ Alexi-Meskhishvili abstrakte Motive großformatig auf dünne Stoffbahnen drucken. In Köln hing das dreiteilige Stoffbild über zwölf Meter Länge frei im offenen Treppenhause des Kunstvereins, illuminiert von einer Fensterfront im Hintergrund. In Hannover waren die Stoffbahnen als Vorhänge vor einer Reihe schmaler Fenster drapiert, das durchlässige Material modulierte und färbte Tageslicht in der Ausstellung. Die übergroßen, im Gegenlicht nahezu unkenntlichen Bildversionen von Fotoarbeiten wie »Mellow Yellow« (2013) oder »Soft Eyes« (2009) wurden so zum Experiment einer Auflösung von Motiv in Raum(l)icht und verweisen erneut auf den Kontext Theater und Bühnenbild.

In neueren Fotografien rückt Alexi-Meskhishvili das Objekt noch stärker in den Mittelpunkt, oft unter Betonung der Aspekte Zeit und Spur. In »Andro's Book« (2015) etwa ist ein dünnes Buch mit ausgefranstem Pappeinband geöffnet aufgestellt. Seine Rückseite steht plan zur Bildebene, füllt diese großflächig aus, perspektivisch verkürzt ist rechts die Vorderseite erkennbar, dort die Aufschrift »Edvard Munch«, offenbar handelt es sich um einen alten Katalog. Vorder- und Rückseite waren über die Jahre partiell Licht ausgesetzt, davon zeugen zwei großflächige Bleichschatten. Alexi-Meskhishvili interessiert das Objekt als eine Art Found-Footage-Fotogramm. »Der Farbton und die im Licht ausgebliebenen Stellen erinnerten mich an Pflanzen-Fotografie der Botanikerin Anna Atkins«, sagt sie, und »es erschien mir wie ein Rothko-Gemälde«. Tatsächlich inszeniert sie das kleine Buch auf malerische Weise in einem Studio-setting voller Blautöne und monumentalisiert es als Großformat – erhaben wie ein Rothko, doch deutlich kühler temperiert.

Der malerische Zug ist auch in »Eat Abstractedly«⁶ präsent: Vier unregelmäßig geschnittene Streifen glänzendes Fotopapier in zarten Rosatönen wurden aneinandergelastet und sind im Atelier vor improvisiertem Hintergrund aus Packpapier aufgestellt. Man sieht auch ein Stück Boden, links oben und seitlich fällt der Blick auf unspezifischen Hintergrund und öffnet etwas Raum. Es ist eine Schichtung von Fassaden also, eine Art rudimentäres Bühnenbild, all das nochmals eingeklammert durch einen schwarzen Bildrand (mit der Aufschrift »Kodak Portra 400 1051«), der das Negativ markiert. Erneut wird hier ein gefundenes Stück Lichtmalerei inszeniert: Fotopapier, das über längere Zeit im Atelier lag und dort diffus belichtet wurde. Die Fensterfront funktioniere »wie eine Camera obscura«, so Alexi-Meskhishvili, »das Licht verändert die Dinge im Atelier, etwa das analoge Fotopapier aus »Eat Abstractedly«, das über Jahre leichte Farbschattierungen ausgeprägt hat, je nachdem, was darauf gelegen hat«. Konsequenter inszeniert sie »Eat Abstractedly« als leere Bühne aus lauter Oberflächen, eine Metapher des fotografischen Prozesses.

gestural progression and the diffusely bright zones are likewise traces of LED fingerlights; here, yellow LED light accompanied the white. In the print, Alexi-Meskhishvili places the entire negative in the image, as is true for many of her works. It is presented both as motif and in its capacity as material and object: here, the negative has been placed slightly askew against a scant black backdrop. We recognise details resulting from the production process, like angular notches or punctiform clamp marks. The aspects of light and transparency constantly present in the work are explored by Alexi-Meskhishvili in a special way here: "Osile" is printed on a transparent sheet instead of paper. The image is then applied to a windowpane, most recently at the Kölnischer Kunstverein in Cologne.⁴ The transparency toys with an immaterialisation of the photographic image, illuminating the colouring. This also mirrors subjects from works like "Hollow Body", "Negative", or "Rose GL", in which translucency is negotiated as a motif (and primal issue in photography).

"Osile" is thus kindred to two new works that, at first glance, seem rather unusual for a photographic artist. In "Don't be an actress (RGB)" and "Don't be an actress 2" (both 2015), shown in Hannover⁵ and Cologne, Alexi-Meskhishvili had abstract motifs printed on large-format, thin panels of fabric. In Cologne, the three-part fabric image, over twelve meters in length, was freely displayed in the open stairwell of the Kunstverein, illuminated by a window facade from behind. In Hannover, the swathes of fabric were draped along a series of narrower windows; the pervious material modulated and coloured the daylight entering the exhibition. The oversized pictorial versions of photographic works like "Mellow Yellow" (2013) or "Soft Eyes" (2009), almost unrecognisable in the backlit conditions, have thus become an experiment in dissolving a motif in (lighted) space and once again referencing the context of theatre and stage design.

In more recent photographs, Alexi-Meskhishvili has focused even more strongly on the object, frequently emphasising aspects of time and tracing. In "Andro's Book" (2015), for instance, a thin, slightly frayed softcover book is exhibited with its pages open. The back is positioned level to the visual plane, almost occupying it in full, while the front cover of the book is visible to the right, perspectively foreshortened, showing the title "Edvard Munch", apparently an old exhibition catalogue. The front and back covers have been partially exposed to light over time, attested to by two large dark shadows. Alexi-Meskhishvili is interested in the object as a kind of found-footage photograph: "The colour and the washed away parts from light exposure made me think of those first photographs of plants by botanist Anna Atkins," she says, and "it looked like a Rothko painting." She in fact takes a painterly approach to staging the small book in a studio setting full of blue tones, monumentalising it in large format – sublime like Rothko, yet much more coolly tempered.

The painterly gesture is also apparent in "Eat Abstractedly":⁶ four irregularly cut strips of glossy photo paper in delicate shades of rose were pasted together and are situated against an improvised background of packing paper in the studio. We also see a slice of floor, while the gaze falls on an unspecific background at the top left and to the side, opening a sense of space. So it is a layering of facades, a kind of rudimentary stage design, all once again bracketed by a black image frame (labelled "Kodak Portra 400 1051") marking the negative. Here a found instance of light painting is again being staged: photo paper that has lain in the studio over an extended period of time, diffusely exposed in the process. The window facade serves as "a camera obscura," notes Alexi-Meskhishvili, "the light from the window also alters objects in the studio, for example the analogue, exposed photo paper strips in 'Eat Abstractedly' which changed hues over the years due to various things that were on top of it." As a result, she is choreographing "Eat Abstractedly" as an empty stage of various surfaces, a metaphor of the photographic process.

In a new cycle of works, the artist deals with nude figures. This subject-oriented aspect may seem surprising in her case, since she otherwise so often experiments with manifold photogram and col-

lage practices or with orchestrations of materials and objects. “I kind of don’t believe in a photographic portrait, in a classical sense,” explains Alexi-Meskhishvili, “but I wanted to experiment and photograph a body like I would inanimate objects. Of course that is not fully possible. It is also a bit hard with a heavy and unflexible large format camera.” In pictures like “Lesley (after Friedlander)” and “Lesley (after Mapplethorpe 2)” (both 2015), the focus is on a female model, personified in the title and simultaneously associated with certain canonised photographic positions. This particular model is a fitness trainer who actually coaches Alexi-Meskhishvili in weightlifting, and who also studied photography. The photographs were created rather intuitively in an improvised session, meaning that none of the images (by Mapplethorpe or Friedlander) were specifically reconstructed. The preparatory work lay in viewing and discussing Lee Friedlander’s “Nudes” and some photographs by Robert Mapplethorpe together. It is for this reason that Alexi-Meskhishvili designates this session as collaboration. She says that while taking the photographs she was interested in taking on certain visual positions and changing them. “Lesley (after Mapplethorpe 2)” indeed distinctively transports this characteristic style and also a typical moment of power – yet without the purifying smoothness and neutrality that one would expect of Mapplethorpe.

As a photographer, Alexi-Meskhishvili experiments with various production modi of male, but also female, connotation (evident for instance in “Lesley [after Woodman]”, 2015). The insight that the gaze stages the object is closely related to her photographic stance. With a view to the body, this, too, becomes a gender-related experiment. The photographic image of the body, especially that of a woman, is so strongly overlaid and loaded with conventions that especially their repetition in the (traditionally photographic) pose can possibly once again open up the gaze: we see the body – and the visual codes. “With Friedlander,” notes Alexi-Meskhishvili, “there is definitely a heterosexual lens although he does try to subvert it – what I love about his nudes is that he is trying to shoot bodies like he would anything else. I find Mapplethorpe’s images of women most neutral. He shows strength and a formal beauty of the body.” In the work of Francesca Woodman, however, Alexi-Meskhishvili identifies yet a different gaze: “She just depicts physical vulnerability and effects of media and history on women’s view of their bodies. How does a woman depict her body after centuries of external forces controlling female bodies?” The fact that Alexi-Meskhishvili’s nude photography is so clearly oriented to a staging of objects – visually borne by the artificial studio setting, including improvised decorative elements like metal foil and (skin-coloured) squares made of foam – allows her to even more freely experiment with the shifting visual modi. In her approach of free adaptation, these images are literally revisions – of individual photographic positions, but also of the typologies implemented within: of the bodies, liberated and laid out as an object of the gaze.

1 All quotations originate from e-mails exchanged between the artist and the author on 21–22 January 2016.

2 See <http://ketuta.blogspot.de>.

3 Alexi-Meskhishvili, born 1979 in Tbilisi, Georgia, moved to New York with her family as a child, where her father, Georgi Alexi-Meskhishvili, works as a stage and costume designer for film and theatre – a world that the artist says strongly influenced her as a child. “It is very intuitive and natural for me because I grew up in the theatre. In classical theatre you always have curtains, transparent backgrounds, play with light and transparency. Often layers of backgrounds that are on top of each other, which go up one by one revealing the barely seen image behind as the story goes along. I also grew up around my dad’s scale stage models. Little boxes he would arrange things in, and sometimes I think I am doing the same thing in my studio. However, I don’t enjoy classical theatre. It is more aspects of theatre design that trigger me. Also sets in old films, ‘The Cabinet of Dr. Caligari’ [PL 1920, directed by: Robert Wiene], and films of the Méliès brothers.”

4 “Hollow Body”, Kölnischer Kunstverein, Cologne, 15.11. – 20.12. 2015.

5 Participation in the exhibition “Mental Diary”, Kunstverein Hannover, Hanover, 6.6. – 23.8.2015.

6 The title originates from a text by Virginia Woolf, which reads: “... each time he looked up, he took a few cherries out of the bag and ate them abstractedly” (*Jacob’s Room*, 1922). Alexi-Meskhishvili notes: “She often uses ‘abstractedly’ as an adjective. Her stories are very photographic for me in the way they describe surfaces.”

In einer neuen Werkgruppe befasst sich die Künstlerin mit Aktdarstellungen. Dieser subjektorientierte Aspekt mag für sie, die sonst mit vielfältigen Fotogramm- und Collage-Praktiken sowie Material- und Objektinszenierungen experimentiert, womöglich überrassend erscheinen. »Ich glaube nicht ans fotografische Porträt im klassischen Sinne«, sagt Alexi-Meskhishvili dazu, »wollte aber mit Darstellungen des Körpers auf eine Weise experimentieren, wie ich es mit unbelebten Dingen machen würde. Natürlich ist das nie ganz dasselbe, zumal mit einer schweren und unflexiblen Großbildkamera«. In Bildern wie »Lesley (after Friedlander)« und »Lesley (after Mapplethorpe 2)« (beide 2015) inszeniert sie ein weibliches Modell, im Titel personifiziert und zugleich mit bestimmten tradierten fotografischen Positionen assoziiert. Bei dem Modell handelt es sich um eine Trainerin, bei der Alexi-Meskhishvili tatsächlich Kraftsport betreibt, und die ihrerseits auch Fotografie studiert. Die Bilder entstanden eher intuitiv in einer improvisierten Session, es wurden also nicht gezielt bestimmte Bilder nachgestellt. Die Vorbereitung bestand darin, gemeinsam Lee Friedlanders »Nudes« sowie einige Bilder von Robert Mapplethorpe anzusehen und darüber zu sprechen. Deshalb beschreibt Alexi-Meskhishvili diese Session durchaus als Zusammenarbeit. Beim Fotografieren sei es ihr darum gegangen, sagt sie, bestimmte Blickweisen einzunehmen und diese auch zu wechseln. Tatsächlich transportiert »Lesley (after Mapplethorpe 2)« unverkennbar jenen charakteristischen Stil und auch ein typisches Moment von Kraft – allerdings ohne die purifizierende Glätte und Neutralität, die man bei Mapplethorpe erwarten würde.

Als Fotografin experimentiert sie hier mit verschiedenen männlich, aber auch weiblich konnotierten Inszenierungsmodi (etwa in »Lesley [after Woodman]«, 2015). Die Einsicht, dass der Blick das Objekt inszeniert, steht in engem Zusammenhang mit ihrer fotografischen Haltung. Im Blick auf den Körper wird dies auch zum genderbezogenen Experiment. Das fotografische Bild des Körpers, zumal des weiblichen, ist so stark von Konventionen überlagert und aufgeladen, dass womöglich gerade deren Wiederholung in der (fotografisch tradierten) Pose den Blick dafür aufs Neue öffnen kann: Man sieht den Körper – und die visuellen Codes. »Bei Friedlander«, so Alexi-Meskhishvili, »gibt es definitiv einen heterosexuellen Blick, obwohl er den auch unterlaufen will. An seinen »Nudes« gefällt mir, dass er Körper so zu fotografieren versucht wie alles andere auch. Mapplethorpes Bilder von Frauen erscheinen mir eher neutral. Er zeigt Kraft und formale Schönheit der Körper«. Mit Francesca Woodman verbindet sich für Alexi-Meskhishvili ein wiederum anderer Blick: »Sie bildet physische Verletzlichkeit ab, zeigt mediale und historische Auswirkungen im Blick von Frauen auf den eigenen Körper. Wie kann eine Frau ihren Körper darstellen, nachdem äußere Kräfte den weiblichen Körper jahrhundertlang reglementiert haben?« Dass sich Alexi-Meskhishvilis Aktfotografie so deutlich an Objektinszenierung orientiert, visuell getragen durchs artifizielle Studiosetting samt improvisierter Staffageelemente, wie Metallfolie und (hautfarbener) Schaumstoffquader, lässt sie umso freier mit den wechselnden Blickmodi experimentieren. In ihrer Art der freien Adaption sind diese Bilder buchstäblich Revisionen – von einzelnen fotografischen Positionen, aber auch von darin implementierten Typologien: der Körper, freigestellt als ein Objekt des Blicks.