

"Double Negative", Christy Lange, *Frieze*, March-April, 2014

Die Fotografien von *Ketuta Alexi-Meskhishvili* entwickeln aus ihren Oberflächen eine eigenständige Tiefe

M E H R F A C H V E R B L I C H E N

Die gelbe Tapete geht ihren Lesern lange nach. In der 1892 veröffentlichten Kurzgeschichte von Charlotte Perkins Gilman wird eine Frau von ihrer Familie in ein Zimmer gesperrt, weil sie sie für psychisch labil hält – und dort versinkt sie langsam im Wahnsinn. Der Fußboden des Zimmers ist „zerkratzt, zersplittert und hat Rillen“, aber was diese Frau eigentlich plagt, ist die eigenartig gemusterte, gelbe Tapete. Was anfangs noch eine Oberfläche voll trüber Formen ist, verwandelt sich in ihren Augen allmählich in ein lebendiges Chaos. Zunächst meint sie Schwämme, dann Giftpilze zu erkennen, und schließlich beginnt sie, im Oberflächenmuster eine Frau hinter Gittern auszumachen: „Doch an den Stellen, die nicht ausgeblichen sind, wo die Sonne gerade richtig ist – dort kann ich eine sonderbare, herausfordernde, seltsam formlose Figur sehen, die hinter diesem dummen und auffälligen Muster herumzuschleichen scheint.“

In vielen Fotografien von Ketuta Alexi-Meskhishvili scheinen Bilder auf ähnliche Weise hinter Mustern oder Designs „herumzuschleichen.“ So ist es wohl kein Zufall, dass in dem Presstext zur Ausstellung *Tunnel*, die Alexi-Meskhishvili 2012 gemeinsam mit Benedicte Gyldenstjerne Sehested bei Ancient & Modern in London hatte, ein Auszug aus *Die gelbe Tapete* zu lesen war. Unter den Werken der in Berlin lebenden Künstlerin – präsentiert auf einer Wand mit

ungesund-gelblichem Anstrich – befand sich auch die Fotografie eines ausgeblichenen Stücks Papier mit Blumenmuster. Das Papier hing schlaff an einer Fensterscheibe. Der Titel dieser Arbeit: *Yellow Wallpaper* (2012). Ähnlich wie in Perkins Gilmans Kurzgeschichte dreht sich auch in Alexi-Meskhishvilis Bildern alles um flache, bedruckte Oberflächen, die sich verselbstständigen und eine Tiefe entwickeln. Auch wenn man eigentlich weiß, dass das nicht möglich ist. Eine Fotografie – wie eine Tapete – hat nur eine flache, zweidimensionale Oberfläche. Oder etwa nicht?

Alexi-Meskhishvili gehört zu jenen Fotografinnen, die sich der dreidimensionalen und skulpturalen Qualitäten der Fotografie ebenso annehmen wie ihrer zweidimensionalen Oberfläche. Fotografien werden zu Objekten und zum Gegenstand neuer Fotografien. Wie andere Künstler ihrer Generation – darunter Walead Beshty, Liz Deschenes, Sam Falls, Eileen Quinlan und Mariah Robertson – beschäftigt auch sie sich mit der Frage, wie eine Fotografie als nicht-gegenständlich, ja, abstrakt wahrgenommen werden kann. Sie wendet dafür Techniken des Taktiles an, die man sonst eher mit Malerei, Zeichnung oder Bildhauerei in Verbindung bringt. Die Spuren der Hand bleiben in ihren Arbeiten sichtbar: Einschnitte und abgeschnittene Kanten, sich überlagernde Schichten, klaffende Löcher, ausgestrichene Gesichter, Überbelichtungen und Verzerrungen,

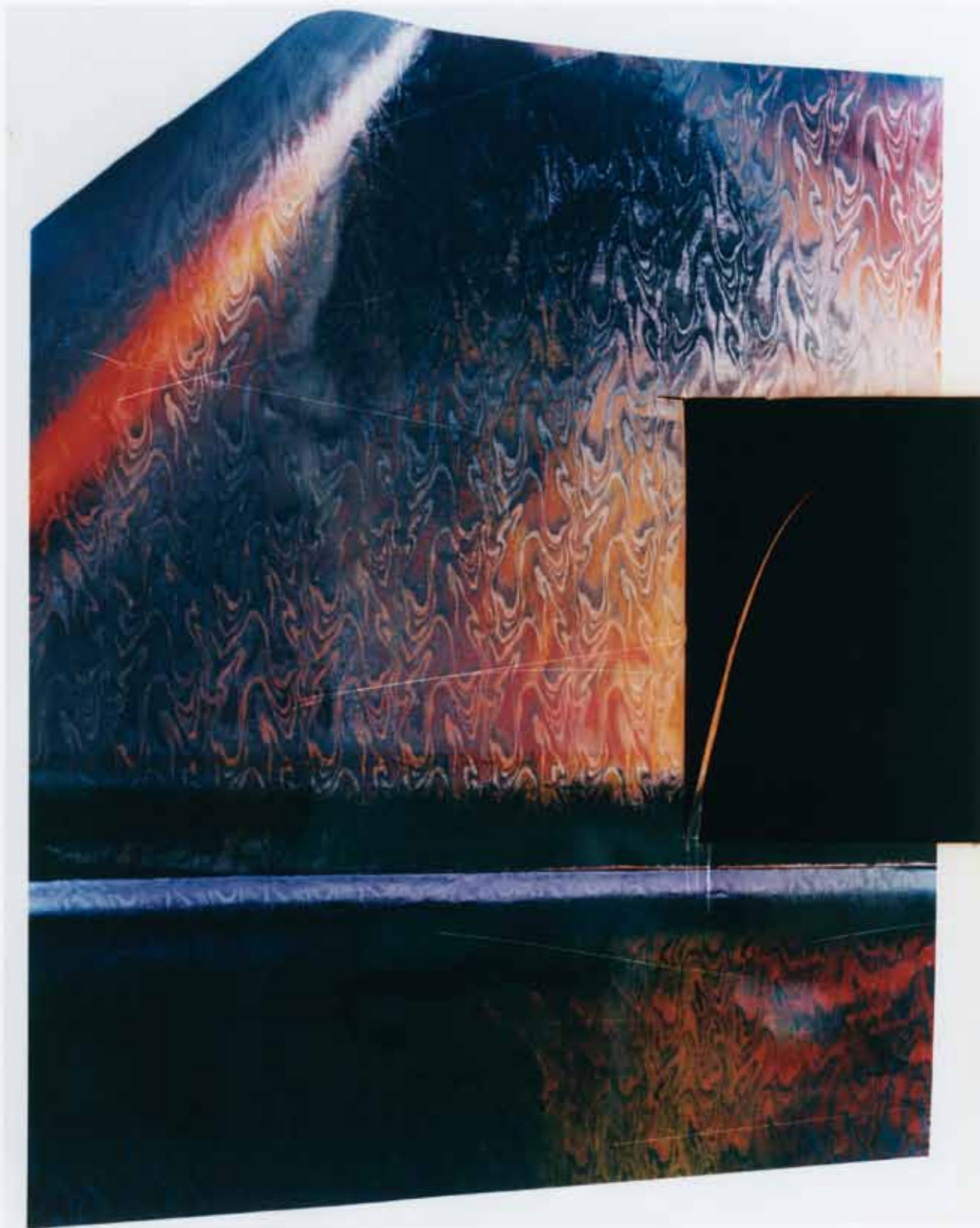
The Yellow Wallpaper is a haunting tale. In Charlotte Perkins Gilman's 1892 short story, a woman whose family believes she is mentally unstable is confined to a single room, where she slowly descends into madness. The floor of the room 'is scratched and gouged and splintered' but it is the curiously patterned yellow wallpaper that plagues her. What starts out as a surface full of 'dim shapes' in the character's eyes becomes chaotic and vivid. At first she sees fungus, then toadstools, and eventually, underneath the surface pattern, she begins to see a woman trapped behind bars: 'But in the places where it isn't faded, where the sun is just so – I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to skulk about behind that silly and conspicuous front design.'

Many of Ketuta Alexi-Meskhishvili's photographs have images similarly 'skulking' behind other patterns or designs. Not coincidentally the press release for the Berlin-based artist's 2012 show *Tunnel*, together with Benedicte Gyldenstjerne Sehested at Ancient & Modern in London, consisted simply of an excerpt from *The Yellow Wallpaper*. The artists' work, including an image by Alexi-Meskhishvili entitled *Yellow Wallpaper* (2012), of a faded flower-patterned paper slouching against a window, was installed on walls painted a sickly bright yellow. Like in Perkins Gilman's story each of Alexi-Meskhishvili's images concerns a flat, printed

D O U B L E N E G A T I V E

Christy Lange

Ketuta Alexi-Meskhishvili's images conjure depth
from the flat surface of photography



1
Window, 2013
C-type print
46 × 36 cm

Lichtreflexionen der Linse. Wie die Tapete in Perkins Gilmans Erzählung bleiben die Bilder flach. Sie sind Oberfläche, auch wenn wir darin verschiedene Schichten erkennen können. Am Ende ergibt sich immer das, was Alexi-Meskhishvili einen „guten Abzug“ nennt.

Alexi-Meskhishvili machte ihren Abschluss in Fotografie bei Stephen Shore am Bard College in New York. Hier wird den Studierenden ans Herz gelegt, traditionelle Analogtechniken zu erlernen, also mit Großbildkameras zu arbeiten und sich in der Kunst des Schwarzweiß- bzw. Farbbildabzugs zu üben. Es klingt ironisch (vielleicht auch genau nicht?), aber viele dieser Studenten können später die Regeln des Mediums gerade deshalb erfolgreich – und mit gewaltigen Folgen – hinter sich lassen, da sie seine Grundlagen derart gut beherrschen. Bard-Absolventen wie Beshty, Lucas Blalock, Daniel Gordon oder eben Alexi-Meskhishvili manipulieren fotografische Abzüge und Negative, collagieren sie mit anderen Medien oder haben sich vom Gebrauch der Kamera gleich komplett verabschiedet.

Auch nach ihrem Abschluss arbeitete Alexi-Meskhishvili weiter mit der 35-mm-Kamera, nach wie vor bedient sie sich analoger Techniken. Auf dem Blog, den sie von 2009 bis 2013 betrieb, versammelte sie

viele dieser 35-mm-Bilder. Deren Fragmente tauchen immer wieder auch in ihren Werken auf. Diese Fotografien – viele stammen von Sommerreisen in Alexi-Meskhishvilis Heimat Georgien – setzen sich zu einer Art visuellem Reisetagebuch zusammen: Straßenansichten, Schaufenster, Gärten und Blattwerk, Gebäude und U-Bahnstationen, aber auch Freunde und Verwandte sind darauf zu sehen. Manchmal verdeckt ein zufällig vor die Linse gehaltener Finger die Ränder des Bildrahmens, dann wieder reflektiert grelles Sonnenlicht auf einer Scheibe. Auf einem Eintrag vom August 2012 sieht man eine Frau. In einem allen Anschein nach osteuropäischen Vorort steht sie in einem kanariengelben Kleid vor einem kanariengelben Auto. Die Bildunterschrift dazu: „Sie kam aus dem gelben Auto.“

Alexi-Meskhishvili kam 2006 nach Berlin und begann, ihre eigene Bildsprache zu entwickeln: eine experimentelle Kombination digitaler und analoger Techniken. Zu sehen ist das in der gemeinsam mit Andro Wekua herausgegebenen Publikation *Anywhere Anyhow* (2009) oder in *Ere Is My Head* (2010), einem zu ihrer gleichnamigen Einzelausstellung bei Eighth Veil in Los Angeles erschienenen Buch. Bei *Ere Is My Head* handelt es sich um eine Serie gefundener Fotografien und Collagen – auf ihnen

surface that takes on a life and depth of its own. Yet somehow we know this can't be possible, since a photograph, like wallpaper, is just a flat, two-dimensional surface. Isn't it?

Alexi-Meskhishvili is part of a lineage of photographers who exploit the photograph's three-dimensional or sculptural characteristics as much as its superficial, two-dimensional ones. Photographs become objects from which to create new photographs. Like other artists of her generation – among them Walead Beshty, Liz Deschenes, Sam Falls, Eileen Quinlan and Mariah Robertson – she's also pursuing the idea of what it could mean for a photograph to be non-representational, even abstract. Her works employ tactile processes more associated with painting, drawing or sculpture. Traces of her hand remain: slivers, razored edges, overlapping layers, gaping holes, redacted faces, glare and lens flares appear. Like Perkins Gilman's wallpaper, despite the layers we see within them, they are still flat surfaces. The end result, for Alexi-Meskhishvili, is always what she calls 'a good print'.

Alexi-Meskhishvili is a graduate of the photography programme at Bard College in New York, under director Stephen Shore, where students are urged to learn traditional analogue techniques, to shoot with large format cameras and to perfect the art of making black and white as well as colour prints. Ironically (or not) this mastery of the fundamentals of the medium has allowed many Bard alumni to successfully depart from them, to great effect. Bard graduates like Beshty, Lucas Blalock, Daniel Gordon, and Alexi-Meskhishvili have all worked to manipulate photographic prints and negatives, collage them with other media, or discard the use of the camera entirely.

It's a testament to her education that Alexi-Meskhishvili continued to use a 35mm camera after graduating, and still hews closely to analogue processes. Her blog, which she maintained between 2009 and 2013, was a repository for her 35mm images, fragments of which also reappear in her works. These photographs, some taken on her summer visits to her native Georgia, form a sort of travelogue or visual diary: street views, shop windows, gardens and foliage, buildings and metro stations, but also friends and relatives. Sometimes a misplaced fingertip in front of the lens muffles the edges of the frame, or the sun's glare is reflected off a window. In an entry from August 2012, a woman in a canary yellow dress in what looks like an eastern European suburb stands near a canary yellow car. The caption reads 'she came out of the yellow car'.

Alexi-Meskhishvili moved to Berlin in 2006, where she began developing her aesthetic of experimental combinations of digital and analogue techniques, revealed in her collaborative publication with Andro Wekua, *Anywhere Anyhow* (2009), and later in *Ere Is My Head*, the publication accompanying her solo show at the Eighth Veil in Los Angeles in 2010. *Ere Is My Head* is a series that ranges from found photographs to collages that collide two distinct places and times, to nearly abstract swathes of colour made without a camera. In several of the photographs, she manually subtracted parts of the negative with an X-Acto knife,

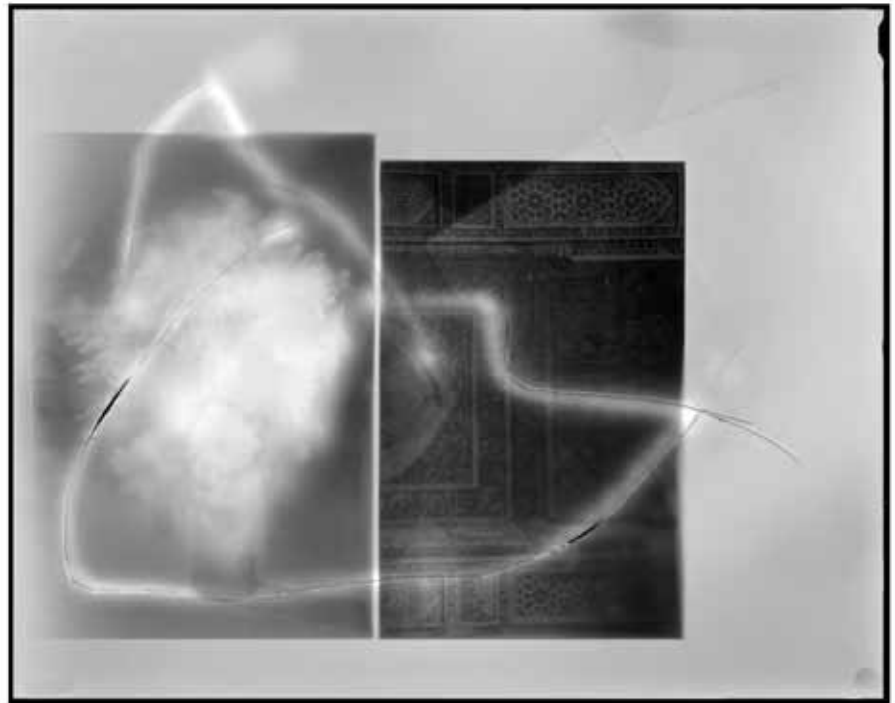


gleiten immer zwei unterschiedliche Orte und Zeiten ineinander – sowie annähernd abstrakte Farbstreifen, die ohne Kamera entstanden sind. Bei mehreren der Fotografien schnitt die Künstlerin mit einem Schablonenmesser Teile der Negative heraus und opfer-te die Originale. Auf *Ere Is My Head (sky)* (2001/08/09) klappt ein Loch in Form eines menschlichen Kopfs. Ein weiteres Thema dieser Serie: die Lichteffekte auf den Objekten vor der Linse. Was bei *flat Death / Sheet film (1)* zuerst wie die Brechung eines Sonnenstrahls aussieht, entpuppt sich als Reihe von Fingerabdrücken und Schmierereien auf einem Spiegel. In *Box* (2008) wirft die gerahmte Fotografie eines Mädchens einen langen Schatten auf die sonnenüberflutete weiße Wand. Für *Keti* (2009) fotografierte Alexi-Meskhishvili ein Bild aus einem Familienalbum ab – in ihrer Fotografie ist das Bild allerdings schief platziert. Und auf *flat Death / Sheet film (3)* – abgebildet auf der gegenüberliegenden Seite im Buch – meint man, diesen Schnappschuss aus dem Album noch einmal zu entdecken. Doch dieses Mal handelt es sich um eine unscharfe, schmierige Form auf weißem Grund: ein Schatten, der von einer hochkant gestellten Fotografie geworfen wird. Diese Gegenüberstellung erinnert an die Zweidimensionalität einer jeden Fotografie (der „flache Tod“, wie es Roland Barthes in *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* von 1980, deutsch 1989, genannt hat) – aber auch an die Dreidimensionalität der Fotografieals-Objekt.

Als ich Alexi-Meskhishvili neulich im Atelier besuchte, waren dort noch einige Überreste der Arbeit an *German Flowers* zu sehen, ihrer ersten Einzelausstellung in der Berliner Galerie Micky Schubert im Herbst 2013. Überall lagen Goldfolie, Reflektoren und Gele herum, billiges Geschenkpapier mit Blumenabdruck, Plastik- und Papierblumen, zerrissene Poster. An den Wänden standen Regale mit Archivboxen voll analoger Abzüge. Das Atelier befindet sich fast auf Augenhöhe mit der Spree. Vor dem Fenster zogen Schwäne vorbei, man fühle sich wie „auf einem Boot“, sagt die Künstlerin. Die Wände waren – womöglich nicht zufällig – blassgelb gestrichen. *German Flowers* war eine Ausstellung mit in sich geschlossener, voll entfalteter Ästhetik: Bilder schweben hinter oder vor anderen Bildern, ätherisch und ephemere, aber niemals seicht. Wie man es von den Installationen von Roe Ethridge oder Wolfgang Tillmans

2
Blue flowers, 2013
Archival ink on paper
1.2 × 1 m

3
Vase, 2013
Archival ink on paper
32 × 26 cm



3

*What ties German Flowers together is
that the imperfections of the printing process
become productive.*

sacrificing originals that can never be recomposed. *Ere Is My Head (sky)* (2001/08/09) reveals a gaping hole, roughly the shape of a human head. The series also examines the effects of light on the objects before the lens: what looks like the refraction of a sunbeam reveals fingerprints and smudges on panes of a mirror in *flat Death / Sheet film (1)*, or the angle of the sun that makes a framed photograph of a girl cast a long shadow on a sun-drenched white wall in *Box* (2008). In *Keti* (2009) she re-photographs a photo from a family album but places it askew in the new image. On the opposite page, in *flat Death / Sheet film (3)* (2009), it's as if we see the snapshot of Keti again, but we are looking straight at its edge, so it forms just a blurred smudge on a white ground. The juxtaposition is a reminder of the two-dimensionality of a photograph (its 'flat Death', as Roland Barthes called it in his seminal 1980 book *Camera Lucida*), but also the three-dimensionality of the photograph-as-object.

When I visited Alexi-Meskhishvili in her studio recently, there were a few visible traces from *German Flowers*, her first solo show at Micky Schubert in Berlin last autumn. Gold foil, reflectors and gels, cheap flower print wrapping paper, plastic and fabric flowers, torn posters, and shelves full of archival boxes of analogue prints cluttered the space. Swans drifted by outside the window, which is near eye level with the river Spree – a sensation the artist describes as 'like being on a boat'. The walls, perhaps not incidentally, were painted a pale yellow.

German Flowers was an exhibition that revealed a cohesive aesthetic in full bloom.

In these works, images float behind or in front of other images. They are ethereal and ephemeral, but not slight. Though the series has vast variations in the sizes and styles of the prints, like a Roe Ethridge or Wolfgang Tillmans installation might, Alexi-Meskhishvili's choices are somehow more eccentric, and the thread linking the images is harder to find. Despite the classical 'flower' theme, what ties them together is that the exaggeration of the susceptibility of negatives or the imperfections of the printing process becomes productive. It's clear that Alexi-Meskhishvili is able to work with these and embrace the unforeseen results because she has a thorough technical knowledge of the processes by which they arise.

Many of her concerns and experiments are similar to the treatment of film by early experimental filmmakers, like Stan Brakhage, whose work cut against the grain of traditional ways of seeing and documenting. Brakhage famously scratched his own name and titles into the negative's emulsions with a needle. He also created his 1963 camera-less short film *Mothlight* by pressing dried flower petals, dead leaves and moths' wings between two pieces of translucent tape. In his influential 1963 publication *Metaphors on Vision*, Brakhage wrote, 'Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception'.

Alexi-Meskhishvili finds an affinity with Brakhage's ideas about the fragility and

*Alexi-Meskhishvili legt in ihren Bildern
Chaos und Ordnung übereinander. Abstraktion und
Undurchsichtigkeit werden von Momenten der Klarheit
und des Innehaltens unterbrochen.*

kennt, variieren auch hier die Formate und Stile der Abzüge. Alexi-Meskhishvili aber trifft exzentrischere Entscheidungen; der rote Faden, der die Bilder zusammenhält, ist schwerer auszumachen. Abgesehen vom klassischen Blumenthema werden die Bilder besonders durch die Art geklammert, in der sie die Empfindlichkeit der Negative übertreiben und das Imperfekte des Dunkelkammerprozesses produktiv zu machen versuchen. Alexi-Meskhishvilis Umgang mit diesen Aspekten und die Intergration des Ungeplanten gelingen gerade deshalb so gut, weil sie über ein solides technisches Wissen über die entsprechenden Prozesse verfügt.

In Vielem erinnern Alexi-Meskhishvilis Auseinandersetzung und Experimente an die Art, mit der die Filmemacher des frühen Experimentalfilms mit Material umgegangen sind – Stan Brakhage etwa, dessen Arbeit die traditionellen Sehgewohnheiten und Modi der Dokumentation umkremelte. Brakhage kratzte seinen Namen und die Werkttitel mit einer Nadel in die Emulsionen der Negative. 1963 schuf er, ganz ohne Kamera, einen Kurzfilm namens *Mothlight*, einfach, indem er getrocknete Blütenblätter, Blätter und die Flügel von Faltern mit durchsichtigem Klebeband fixierte. In *Metaphors on Vision* schrieb er 1963: „Man stelle sich ein Auge vor, das nicht von menschengemachten Gesetzen der Perspektive regiert wird, ein Auge, das von keiner kompositorischen Logik eingenommen ist, ein Auge, das nicht auf die Bezeichnung aller Dinge anspricht, sondern das jedem Gegenstand im Leben als einem Abenteuer der Wahrnehmung begegnet.“

Alexi-Meskhishvili teilt mit Brakhage vor allem die Affinität für die Fragilität und Formbarkeit des Filmnegativs. Gleich mehrere der Arbeiten in *German Flowers* zeugen von einer Phase in ihrer Arbeit, in der sie ihre Negative in ähnlicher Art und Weise ankratzt und dabei verschiedenfarbige Markierungen hinterließ – je nachdem, welche Seite der Negative angeritzt wurde. Für *Blue Flowers* schuf sie mithilfe einer durchsichtigen, geblühten Geschenktüte, die das Licht filtert, ein Fotogramm. Anschließend kratzte sie die Oberfläche dieses Fotogramms an, scannte das Bild und bearbeitete es in Photoshop. Erst dann machte sie einen Abzug. Wie Brakhage für *Mothlight* mit durchsichtigen, gefundenen Objekten gearbeitet hatte, so schuf auch Alexi-Meskhishvili ihre Arbeiten *Blumen*, *Isa flower* und *Dark Palm*, indem sie Blumen und deren Stiele (echte ebenso wie Plastikblumen) in einen durchsichtigen 20 × 25 cm-Negativrahmen klemmte und belichtete.

Rote Blumen dagegen besteht aus einer Aneinanderreihung von Bildern: alten und neuen, gefundenen und selbstgemachten,

zufälligen und geplanten. Die Künstlerin klebte rote Blumensticker auf die Rückseite eines alten, ausrangierten, großformatigen Abzugs und fotografierte diesen vor der Tür ihres Ateliers. Das Gegenlicht wirft den Schatten eines Drahtzauns von hinten auf das Bild, und auch das Motiv auf der Rückseite scheint hindurch. Entlang der Bildunterkante verläuft ein Streifen Sonnenlicht. *White Flower* wurde dagegen ohne Kamera hergestellt: der Scan einer scheinbar perfekten weißen Blume aus einer Saunawerbung, per Photoshop noch einmal um einiges schärfer gezogen. *Wilfred flower* ist ein „gefundenes Stillleben“ und besteht aus einem geblühten, von der Sonne ausgeblühten Buchumschlag, auf dem ein alter Luftballon klebt. Alexi-Meskhishvili legte diese Collage auf Beton und fotografierte sie von oben, sodass der Schatten ihres ums Gesicht fallenden, langen Haars zum Teil der Collage wurde. Das Bild jedoch, das am stärksten aus der Reihe tanzt, ist *hmmmmmm* (2013). Dieses schwarzweiße Selbstporträt zeigt die Künstlerin in einem von Lucy McKenzie entworfenen Arbeitsmantel. Sie sitzt auf einem Arbeitstisch im Atelier und schielt gewaltig – noch so ein „Fehler“, allerdings ein sehr bewusster und sorgfältig kontrolliert eingesetzter.

Die eingesperrte, von der Tapete hypnotisierte Frau in Perkins Gilmans Kurzgeschichte sah auf der Oberfläche ein Muster und dahinter eine Frau, die an diesem Muster rüttelt. Brakhage beschrieb den Aufbau des Auftakts zu seinem Film *Dog Star Man* (1961) als Überlagerung zweier Filmstreifen – „die Chaosrolle“ und die „Strukturrolle“. Auch Alexi-Meskhishvili legt in ihren Bildern Chaos und Ordnung übereinander. Abstraktion und Undurchsichtigkeit werden von Momenten der Klarheit und des Innehaltens unterbrochen. Eine Fotografie aber ist in jedem Augenblick ihrer Existenz kostbar und fragil. Analoges Material ist anfällig für Abweichungen und Fehler, Negative und Abzüge leiden leicht unter Kratzern, Staub, Fingerabdrücken, Fett, chemischen Spritzern und Überbelichtungen. Alexi-Meskhishvili geht nicht gerade ehrfürchtig oder pingelig mit ihnen um. Denn sie weiß: So etwas wie der „perfekte“ Abzug existiert nicht.

Übersetzt von Anna-Sophie Springer

Christy Lange ist Contributing Editor bei frieze d/e und Associate Editor bei frieze. Sie lebt in Berlin.

Ketuta Alexi-Meskhishvili lebt und arbeitet in Berlin. Ihre letzten Einzelausstellungen fanden bei Kaufmann Repetto project room, Mailand, und bei Micky Schubert, Berlin, statt (beide 2013).

malleability of the filmic negative itself. Several of her works in *German Flowers* reveal a layer of the process in which she scratched her own negatives, leaving different coloured marks depending on which side of the negative she scored. In *Blue Flowers* she created a photogram with a translucent plastic flowered gift bag that light filters through, then scratched the surface, then scanned the image and Photoshopped it to create a final print. Like Brakhage's use of the translucency of found objects in *Mothlight*, Alexi-Meskhishvili created *Blumen*, *Isa flower* and *Dark Palm* by pressing flowers and their stems (both real and plastic) in a clear 8 × 10 negative holder and exposing them to light.

Rote Blumen is a concatenation of images: old and new, found and created, intentional and unintentional. Alexi-Meskhishvili placed red flower decals on the back of an old discarded large-scale print, then took it outside her studio to re-photograph it. The backlight casts a shadow of a gridded fence that shines through the print, as does the image on the reverse side, and a sliver of sunlight at the bottom of the image. *White Flower*, on the other hand, is created without a camera: it's a scan of a seemingly perfect white bloom that she found in an advert for a spa, and Photoshopped to make even sharper. *Wilfred flower* is a 'found still life' composed of a flowered book cover faded by sunlight, against which a plastic balloon had melted. Alexi-Meskhishvili placed the collage on cement and photographed it from overhead, so that the shadow of her long hair falling around her face becomes part of the visual collage. But the image that departs most obviously from the series is *hmmmmmm* (2013). This black and white self-portrait shows the artist wearing a Lucy McKenzie-designed work coat and sitting atop the desk in her studio. But she has exaggerated her gaze to make herself cross-eyed – another kind of 'mistake' in the photographic process that's nevertheless carefully controlled by the artist.

The confined woman hypnotized by *The Yellow Wallpaper* saw a 'front pattern' and 'the woman behind' who 'shakes it'. Brakhage described the construction of the *Prelude* of his film *Dog Star Man* (1961) as superimposing two strips of film – 'the chaos roll' and 'the structured roll'. You could say that Alexi-Meskhishvili's images layer chaos and structure, too. There are moments of abstraction and opacity punctuated by clarity and pause. A photograph at every stage of its lifespan is inherently precious and fragile. Analogue printing is prone to variations and mistakes. Negatives and prints are susceptible to scratches, dust, fingerprints, grease, chemical drips and overexposure. But Alexi-Meskhishvili is not overly reverent or precious about them, knowing that there is no such thing as a 'perfect' print.

Christy Lange is contributing editor of frieze d/e and associate editor of frieze. She lives in Berlin.

Ketuta Alexi-Meskhishvili is an artist who lives and works in Berlin. She has had recent solo shows at Kaufmann Repetto project room, Milan, and Micky Schubert, Berlin (both 2013).



4

4
Blumen, 2013
Archival ink on paper
39 × 31 cm