

galerie frank elbaz.

Ketuta Alexi-Meskhishvili

galerie frank elbaz.

Ketuta Alexi-Meskhishvili (born in 1979 in Tbilisi, lives and works in Berlin)

Le travail de la photographe géorgienne-américaine Ketuta Alexi-Meskhishvili se situe à la croisée de la photographie analogique et digitale. Les images qu'elle prend sont aussi bien des instantanées pures que des photographies méticuleusement composées, lesquelles subissent par la suite un processus de modification manuelle, digitale ou une combinaison des deux.

Georgian-American photographer Ketuta Alexi-Meskhishvili's work stands at the confluence of digital and analog photography. Images she makes are straight snapshots or intricately staged photographs, which then undergo a process of altering by hand or digital means, or a mix of both.





Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Georgian Ornament*, installation view, 300 Aragveli Metro Station, Tbilisi, Georgia, 2023
Photo: Grigory Sokolinsky



Ketuta Alexi-Meshkishvili, *Georgian Ornament*, installation view, 300 Aragveli Metro Station, Tbilisi, Georgia, 2023
Photo: Grigory Sokolinsky



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Verkleidung*, installation view, Kunsthalle Basel back wall, Basel, Switzerland 2022
Photo: Philipp Hänger / Kunsthalle Basel



Ketuta Alexi-Meskishvili, *Verkleidung*, installation view, Kunsthalle Basel back wall, Basel, Switzerland 2022
Photo: Philipp Hänger / Kunsthalle Basel



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Verkleidung*, installation view, Kunsthalle Basel back wall, Basel, Switzerland 2022
Photo: Philipp Hänger / Kunsthalle Basel





Ketuta Alexi-Meskhishvili
Suns, 2021
Archival pigment print
152,4 x 186 cm
Edition 1 + 1 AP

Installation view, Palais Project, Lecce, Italy, 2021



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Ssssssssss, 2016
Ai ia, 2021
Archival pigment prints
152,4 x 186 cm each
Edition 1 + 1 AP

Installation view, Palais Project, Lecce, Italy, 2021



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Georgian Ornament, 2020
Print on organic cotton
Dimensions variable
(20202606)

Installation view, Les Rencontres d'Arles, Eglise des Frères Prêcheurs, Arles, France, 2021



Ketuta Alexi-Meskishvili, installation view, Les Rencontres d'Arles, Eglise des Frères Prêcheurs, Arles, France, 2021

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Vine, 2021
Archival pigment print
138 x 110 cm (54 3/8 x 43 1/4 in.)
Edition 1 of 2 + 2 AP
(20212614)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Suns, 2021
Archival pigment print
38 x 30,5 cm (15 x 12 in.)
Edition 1 of 2 + 2 AP
(20212613)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Braids, 2021
Archival pigment print
70 x 56,1 cm (27 1/2 x 22 1/8 in.)
Edition 1 of 2 + 2 AP
(20212615)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Vines, 2020
Archival pigment print
70 x 56,1 cm (27 1/2 x 22 1/8 in.)
Edition 2 of 2 + 2 AP
(20202607)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskishvili
Hujar's hand on Motherhood, 2020
Two archival pigment prints on screenfilm in a box frame
30,6 x 22,7 cm (12 x 8 7/8 in.)
Edition 2 of 2 + 2 AP
(20202415)

galerie frank elbaz.



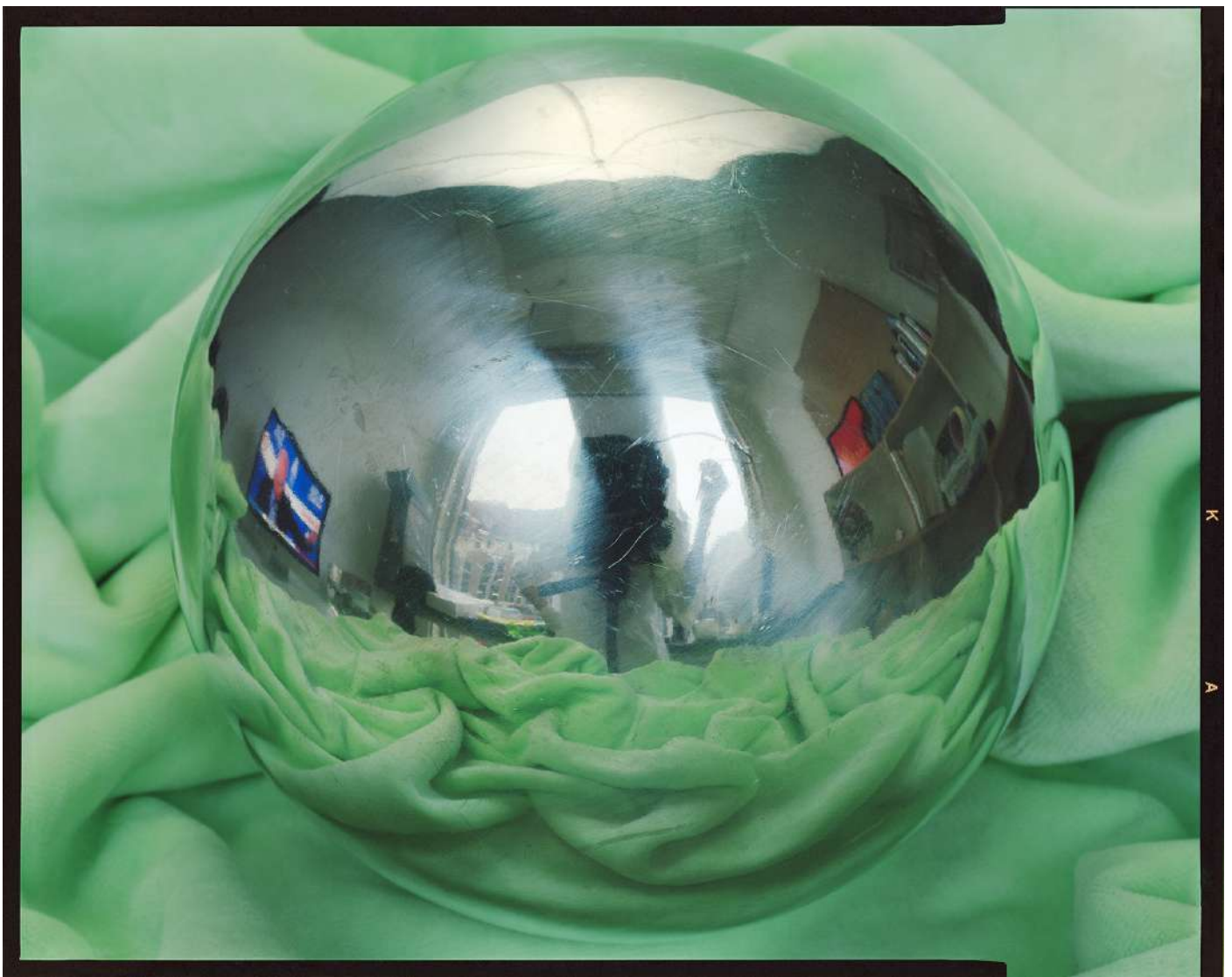
Ketuta Alexi-Meskhishvili
Pink Anthurium Pharynx, 2020
Two archival pigment prints on screen in a box frame 30,6 x
22,7 cm (12 x 8 7/8 in.)
Edition 2 of 2 + 2 AP
(20202416)





Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Boiled Language*, installation view, LC QUEISSER, Tbilisi, Georgia, 2020

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Self-portrait in a Convex Mirror, 2020
Archival pigment print
47.98 x 60.4 cm
Edition 1/2 + II AP

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
for any one of you, 2020
Archival pigment print
38 x 30.5 cm
Edition 2/2 + II AP



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Boiled Language*, installation view, LC QUEISSER, Tbilisi, Georgia, 2020



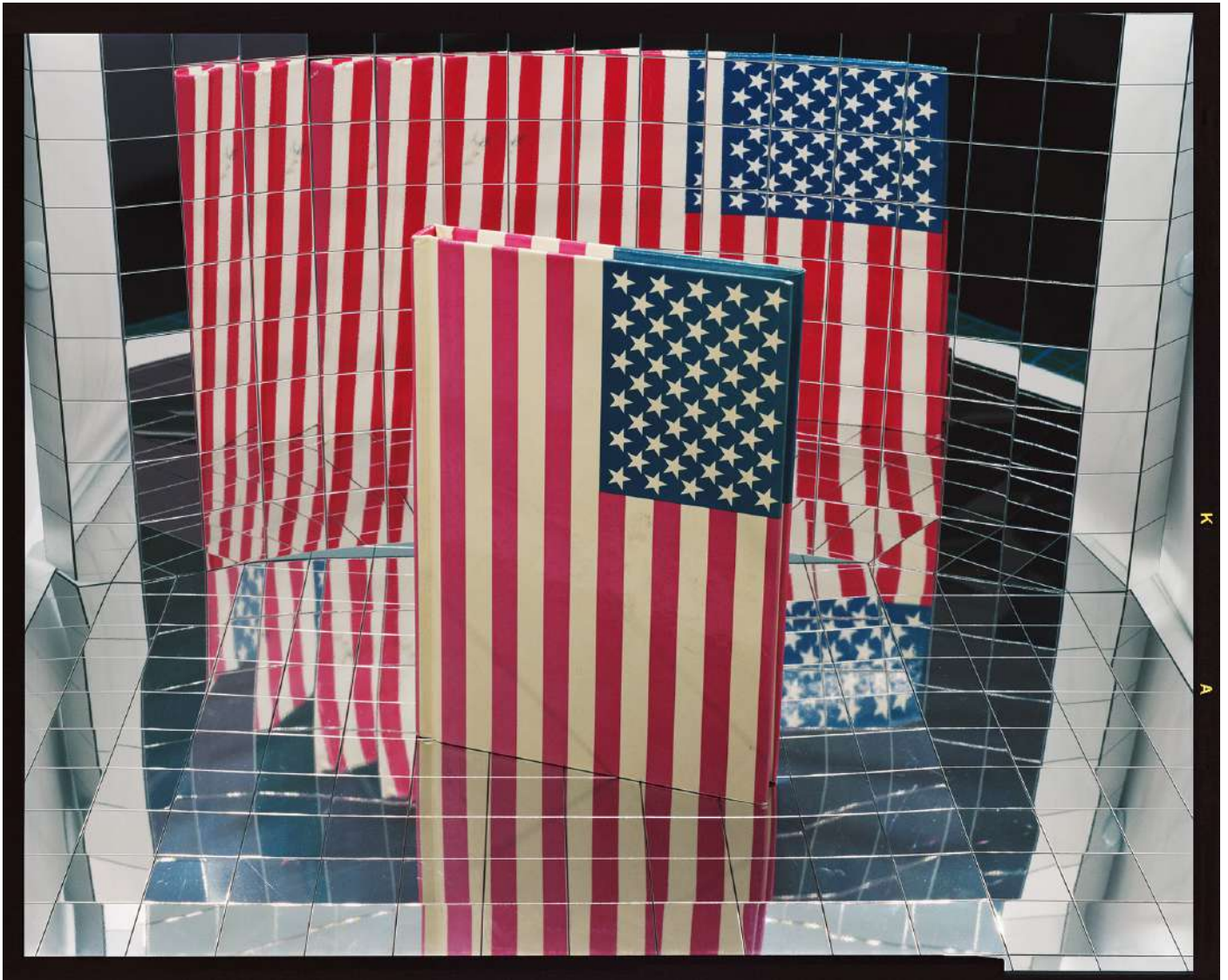
Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Boiled Language*, installation view, LC QUEISSER, Tbilisi, Georgia, 2020

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Dog Smile, 2020
Archival pigment print
135.4 x 108.26 cm
Edition 1/2 + II AP

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
I like America and America likes me, 2020
31.4 x 39.01 cm
Edition 1/2 + II AP



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Boiled Language*, installation view, LC QUEISSER, Tbilisi, Georgia, 2020

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Clown tears, 2020
Archival pigment print
29,7 x 21 cm (11 3/4 x 8 1/4 in.)
Edition 1 of 2 + 2 AP
(20202304)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Narcisse, 2020
Archival pigment print
29,7 x 21 cm (11 3/4 x 8 1/4 in.)
Edition 1 of 2 + 2 AP
(20202302)



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *mother ,feelings ,cognac*, installation view, galerie frank elbaz, Paris, France, 2019
Photo: Claire Dorn

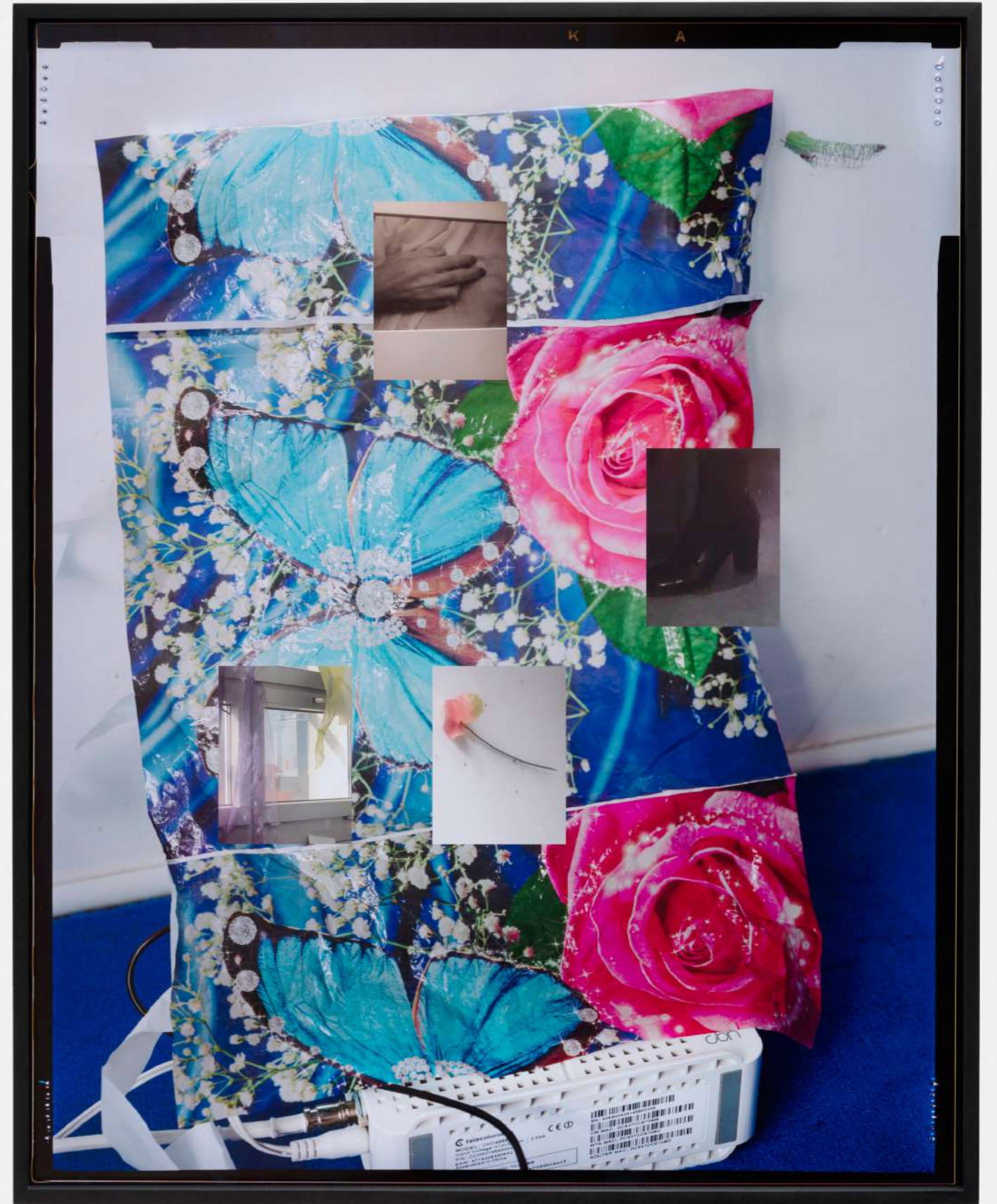


Ketuta Alexi-Meskhishvili, *mother ,feelings ,cognac*, installation view, galerie frank elbaz, Paris, France, 2019
Photo: Claire Dorn

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
how are you from I love you / softening, 2019
Print on organic cotton and wooden frames, archival pigment print
Paravent : 245 x 390 cm (96 1/2 x 153 1/2 in.)
Photograph: 100 x 80,26 cm (39 3/8 x 31 5/8 in.)
(20192157)





galerie frank elbaz.

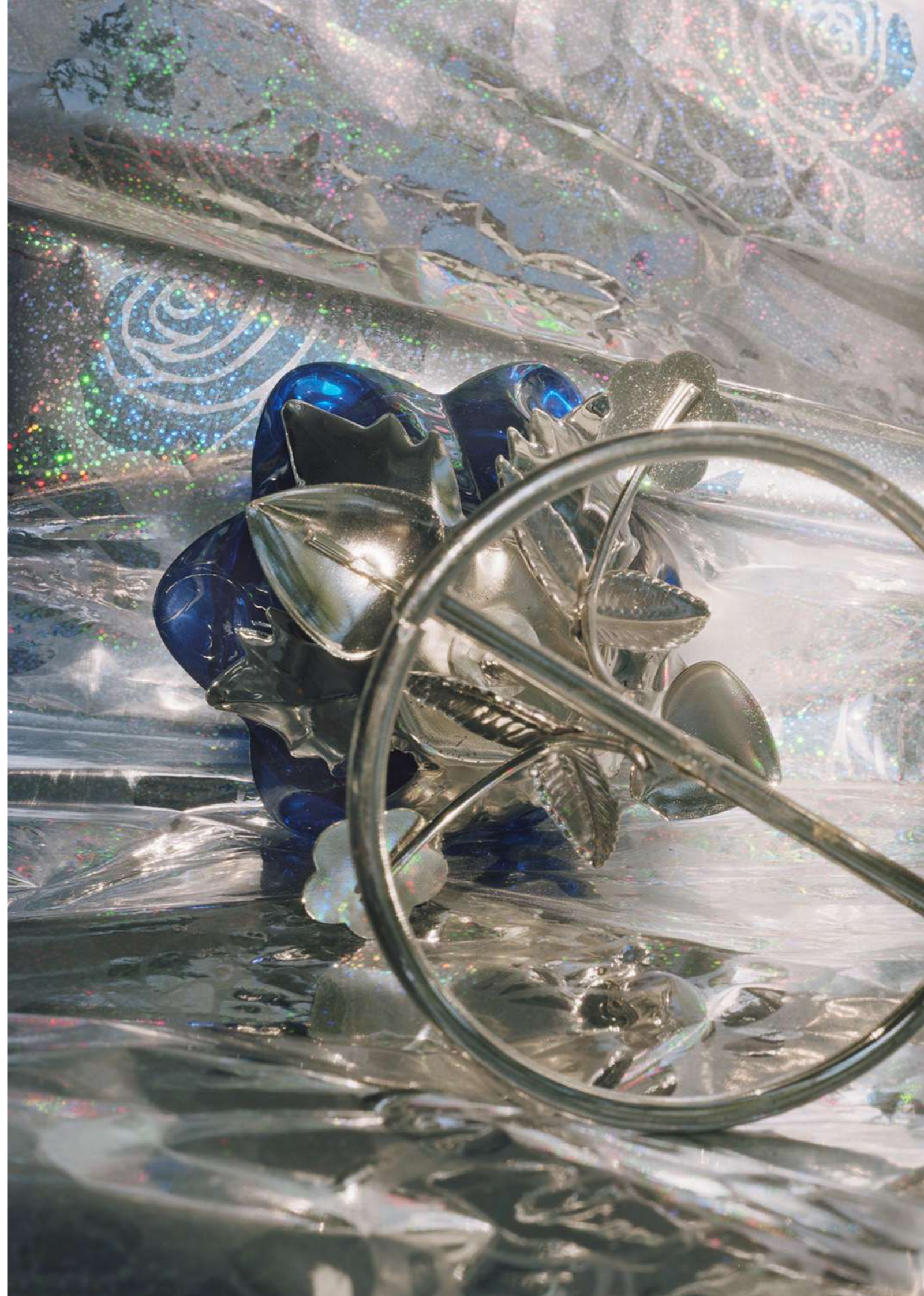


Ketuta Alexi-Meskhishvili
Heinrich-Heine Strasse (Aldi), 2019
Archival pigment print
Print: 62,5 x 50 cm (24 5/8 x 19 5/8 in.)
Framed: 69,6 x 56,8 cm (27 3/8 x 22 3/8 in.)
Edition of 2 + 2 AP
(20191803)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
below (diptych), 2019
Archival pigment print
Print: 70 x 55,73 cm (27 1/2 x 22 in.) each
Framed: 77,4 x 63,1 cm (30 1/2 x 24 7/8 in.) each
Edition of 2 + 2 AP
(20191735)



galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
patterns of an unstable frame, 2019
Archival pigment print
Print: 50 x 40 cm (19 5/8 x 15 3/4 in.)
Framed: 54,7 x 44,8 cm (21 1/2 x 17 5/8 in.)
Edition of 2 + 2 AP
(20191802)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Tbilisi still life, 2019
Archival pigment print
Print: 62,48 x 50 cm (24 5/8 x 19 5/8 in.)
Framed: 69,3 x 56,8 cm (27 1/4 x 22 3/8 in.)
Edition of 2 + 2 AP
(20191734)





Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Auguries Cast Aside*, installation view, Karma, New York, NY, USA, 2019



საქართველოს
სამხრეთ-აღმოსავლეთი რეგიონის
სამხრეთ-აღმოსავლეთი რეგიონის
სამხრეთ-აღმოსავლეთი რეგიონის
სამხრეთ-აღმოსავლეთი რეგიონის



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *A Birthday Present as a Watch*, installation view, galerie frank elbaz, Paris, France, 2017



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Don't be an actress (Julia), 2017
Print and bleach on organic cotton
370 x 270 cm (145 5/8 x 106 1/4 in.)
Unique
(20171021)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili

Sister Rose, 2016

Archival pigment print

Image: 38 x 30,5 cm (15 x 12 in.)

Framed: 43,1 x 35,5 x 3 cm (17 x 14 x 1 1/8 in.)

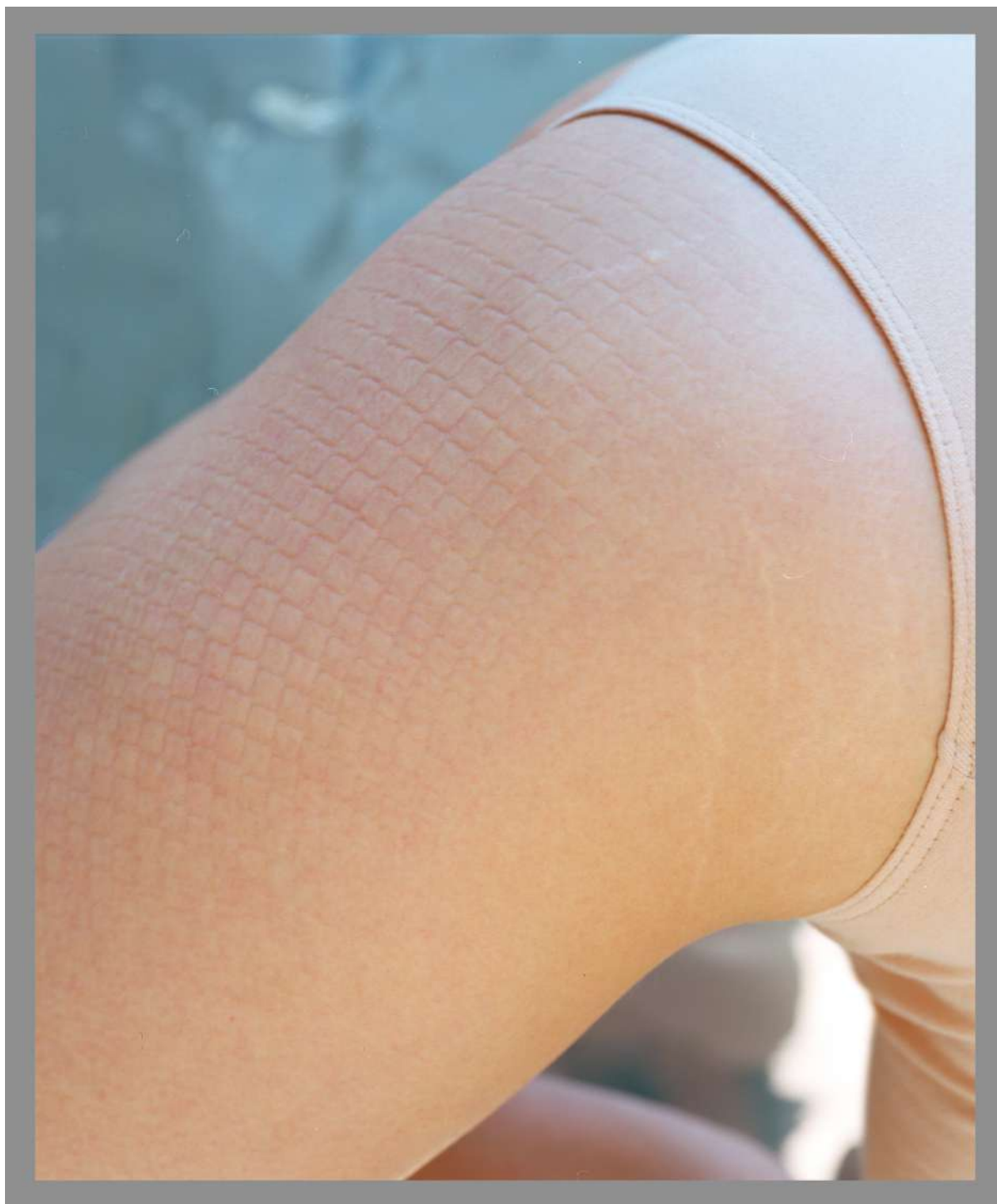


Ketuta Alexi-Meskhishvili, installation View, Statements, Art Basel, Basel, Switzerland, 2016



Ketuta Alexi-Meskhishvili, installation View, Statements, Art Basel, Basel, Switzerland, 2016

galerie frank elbaz.



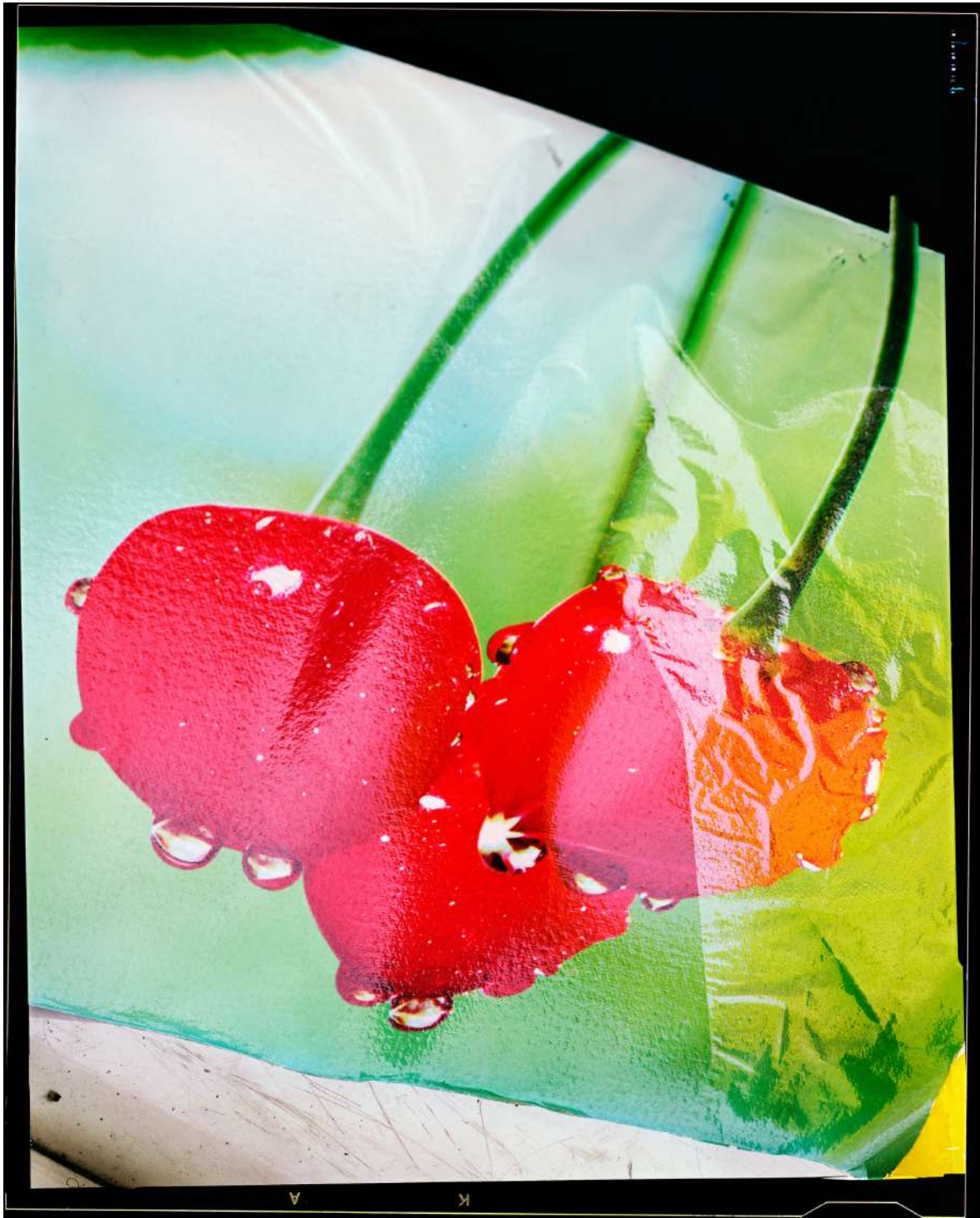
Ketuta Alexi-Meskhishvili
Lesley (after Woodmann), 2015
Archival pigment print
Image: 34 x 29 cm (13 3/8 x 11 3/8 in.)
Framed: 34,7 x 29,4 x 3 cm (13 5/8 x 11 5/8 x 1 1/8 in.)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Rose GL, 2015
Archival pigment print
Image: 39,3 x 31,7 cm (15 1/2 x 12 1/2 in.)

galerie frank elbaz.



Ketuta Alexi-Meskhishvili
Cherry, 2015
Archival pigment print
Image: 104 x 88 cm (41 x 34 5/8 in.)





Ketuta Alexi-Meskhishvili, *I Move Forward, I Protozoan, Pure Protein*, installation view, Micky Schubert, Berlin, Germany, 2016



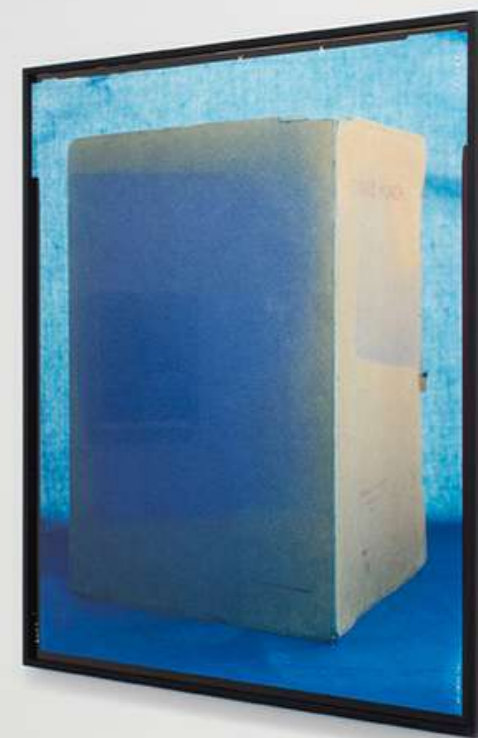
Ketuta Alexi-Meskhishvili, *I Move Forward, I Protozoan, Pure Protein*, installation view, Micky Schubert, Berlin, Germany, 2016



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *I Move Forward, I Protozoan, Pure Protein*, installation view, Micky Schubert, Berlin, Germany, 2016



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Hollow Body*, installation view, Andrea Rosen Gallery, New York, NY, USA, 2016



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Hollow Body*, installation view, Andrea Rosen Gallery, New York, NY, USA, 2016



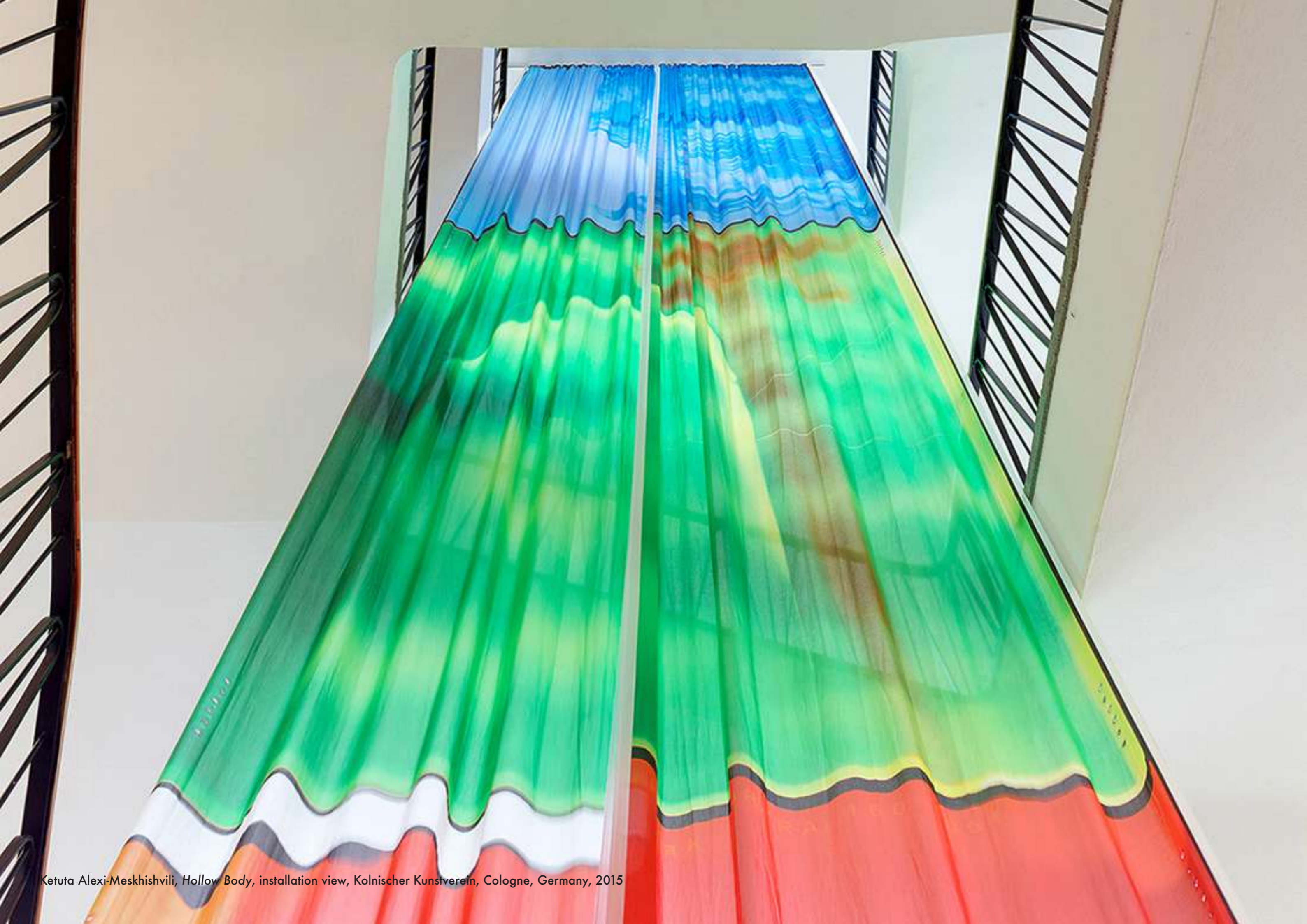
Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Mental Diary*, installation view, Kunstverein Hannover, Hannover, Germany, 2015



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Mental Diary*, installation view, Kunstverein Hannover, Hannover, Germany, 2015



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Mental Diary*, installation view, Kunstverein Hannover, Hannover, Germany, 2015



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *Hollow Body*, installation view, Kolnischer Kunstverein, Cologne, Germany, 2015



Ketuta Alexi-Meskishvili, *Hollow Body*, installation view, Kolnischer Kunstverein, Cologne, Germany, 2015





Ketuta Alexi-Meskhishvili, *German Flowers*, installation view, Micky Schubert, Berlin, Germany, 2014

galerie frank elbaz.

Press

galerie frank elbaz.

ARTFORUM

CRITICS' PICKS



View of "Flush", 2022. Photo: Stefan Korte.

BERLIN

Ketuta Alexi-Meskhishvili

GALERIE MOLITOR

Kurfürstenstrasse 143

September 23–November 26, 2022

For Galerie Molitor's inaugural exhibition, Ketuta Alexi-Meskhishvili expands on her photographic practice to meld image and architecture. *Dusty Days*, 2022, an enormous ink-jet print on three strips of cotton fabric, occupies the entire front window. The deep-blue motif of a small pile of swept-up hair cuttings takes on an edge of abstraction by virtue of its size, an effect heightened when read with the reflection of the buildings across the street. Seen from inside, the work has a quiet presence, infused with an air of intangibility. It bathes the room in a soft ultramarine glow. For contrast, the artist has installed *Fabric*—another translucent large-format work, this one in shades of orange—by the rear window.

Amid this setting, Alexi-Meskhishvili projects her first film, *Flush*, 2022, which combines scanned 16-mm film and iPhone footage. Visibility—and the lack thereof—is the subject of a loosely organized concatenation of pictures from the James Webb Space Telescope, alongside close-up shots of pregnant bellies, hands kneading plaster, nocturnal street

galerie frank elbaz.

scenes, and gyrating foam on coffee (an homage to Godard). Ironically, she chose to reproduce the high-end material transmitted by the telescope, which reaches back billions of years into the past, by pointing an analog 16-mm Bolex at a screen. A pregnant belly, meanwhile, is "the ultimate veil," as the artist argues, both displaying and concealing the unborn life.

Many of the new photographs on view grapple with physicality—often in eerie ways. Alexi-Meskhishvili scoured online listings for silicone and latex replicas of body parts and fake wounds, which she used to create the photographic textures of *Scar* and *The Body Keeps the Score*, both 2022. For *Hand on Hand*, 2020, she pressed a silicone hand directly onto film emulsion. The resulting print uncannily reveals residual fingerprints: anonymous identity, made visible through photography.

Translated from German by Gerrit Jackson.

— Jens Asthoff

All rights reserved. artforum.com is a registered trademark of Artforum International Magazine, New York, NY.

“Ketuta Alexi-Meskhishvili”, Lillian Davies, *Artforum*, Summer Edition 2019

ARTFORUM



Ketuta Alexi-Meskhishvili, *how are you from I love you*, 2019, print on organic cotton and wooden frames, 8' 1/2" × 12' 9" × 4' 4".

Ketuta Alexi-Meskhishvili

GALERIE FRANK ELBAZ | PARIS

Ketuta Alexi-Meskhishvili is after “the sensation of losing boundaries.” This feeling emerges, she explains, in the experience of being a new mother: “when you have a newborn and are breastfeeding and your outlines become unstable and it is hard to say where you end and where the world begins.” This state also informs Alexi-Meskhishvili’s relationship to photography. She has, for instance, devised a process in which the limits between photographic media fade: She begins with 4 x 5" negatives and ends with sharp, color-rich, digitally manipulated archival prints. Likewise, her work dissolves distinctions among her own production, studio, and exhibition spaces: She engages photography and sculptural elements to stage a complete environment; her all-encompassing compositions, bathed in light, often incorporate views of the walls, floors, and flotsam of her studio. For example, two pieces here, *How are you from* and *how are you from I love you* (all works 2019), were photographic diptychs transformed into delicate curtains. She had printed her photographs on large swaths of organic cotton and hung this fabric from a pair of wooden frames painted black like the edges of her prints. These screens delineated the space and created dramatic views of the surrounding two-dimensional works. Meanwhile, light filled the delicate, transparent fabric, causing the prints’ jewel tones to glow.

Light, essential to photography, is a key subject for Alexi-Meskhishvili. *K.C.*, made by the artist in collaboration with Christine Roland, featured a lightbulb nested in green ceramic

attached to the ceiling of the gallery. A sheet of organic cotton, printed with a moss-green-saturated photograph, wrapped around the fixture and extended down toward the floor. The resulting form was evocative of a beam of stage light. In the photograph that lent the exhibition as a whole its oddly punctuated title, *mother ,feelings ,cognac, Alexi—Meskhishvili* captures six long-stemmed flowers—five blue roses and a pale-pink calla lily—propped up against her studio wall next to a white-plastic stackable chair. The silhouette of a raised hand reveals itself in the rectangle of sunlight that falls through a window over the scene.

Alexi-Meskhishvili also draws on the symbols of her native Georgia, a country that “often speaks” in the color blue, according to the writer Elene Abashidze, a colleague of the artists. Abashidze has traced the hue through Georgian history, from the blue canvases that covered the buildings of Abashidze’s childhood in Tbilisi—most of them destroyed in the civil war of 1991 or abandoned after the conflict of 1992—back through the Symbolist literature of the Georgian avant-garde of the 1910s to the lapis lazuli of thirteenth-century Georgian Orthodox icons. Likewise, the roses that Alexi-Meskhishvili pictures in several works here echo the blossoms held aloft by thousands of peaceful protesters during Georgia’s Rose Revolution.

Hung at the heart of the exhibition, *Ani (M.N.)* is a striking portrait of a woman with blue eyes and a reddish bob. She wears hot-pink lipstick and holds down her ear as she pulls back the hair from her face. A golden light glows behind her; and in her navy-blue hoodie, she is like a modern Madonna, or the thirteenth-century Angel of Kintsvisi mentioned in Abashidze’s blue history of Georgia. As is her habit, Alexi-Meskhishvili has darkened all of the branded lettering on the border of this Kodak archive print except her initials, K.A. More than a signature, this gesture shows that the artist is no longer distinct from the photograph but has merged with its very surface.

— Lillian Davies

The New York Times

What to See in New York Art Galleries This Week

Art in review, from Times critics.
JUNE 9, 2016



Ketuta Alexi-Meskhishvili's "who lived well (flames)," at Andrea Rosen Gallery 2.
Credit Ketuta Alexi-Meskhishvili, Andrea Rosen Gallery, New York and Galerie Micky Schubert, Berlin

Ketuta Alexi-Meskhishvili, 'Hollow Body'

By ROBERTA SMITH

"Hollow Body" is the New York gallery debut of Ketuta Alexi-Meskhishvili, who was born in Tbilisi, Georgia, has a bachelor of fine arts in photography from Bard College in Annandale-on-Hudson, N.Y., and is now based in Berlin. It is a small, concise and lovely show of work that takes an almost multimedia approach to photography, evoking aspects of performance, painting and installation art. This diversification of photography is also a trend, of which this show is a symptom, albeit an impressive one.

The works, at Andrea Rosen Gallery 2, refer often to the photographic process and vary greatly in size, starting big at the gallery's entrance. There, gauzy curtains are printed with an abstract photograph in shades of yellow, pink, blue and lavender, recurring colors throughout the show. In many cases — including "Osile (magenta)," a large image whose soft pinks and white suggest a photogram — the workaday black edges of a print negative are visible.

Three smaller images pay homage to the photographers Lee Friedlander, Francesca Woodman and Robert Mapplethorpe; they also interrelate and use the same model, a woman identified as the artist's physical trainer. The Friedlander tribute is best: a witty image of the woman wearing only a nearly invisible fishnet body stocking while reclining somewhat gingerly in a studio signaled by a thick blue electrical cord bisecting the view diagonally.

Also notable are a large photograph of a faded blue book about the artist Edvard Munch shot against a blue background, and "who lived well (flames)," a close-up of a charming orange-on-red street-art painting of flames disfigured with delicate scratches. Amid the seductive softness of this show, its intensity stands out.

[Andrea Rosen Gallery 2](#)

544 West 24th Street

Chelsea

Through June 18

"Ketuta Alexi-Meskishvili", Jens Asthoff, *Camera Austria*, 2016

Ketuta Alexi-Meskishvili

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 grüngerauen 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 klafft 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-Meskishvilis »Negative« (2013) alles andere als ungenügend, 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-Meskishvili, 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 ungenügend konstruktive. Alexi-Meskishvili, die analoge fotografische Verfahren mit digitalen kombiniert und Zwischenräume experimentell erforscht, macht Bedingungen fotografischer Repräsentation so auch ästhetisch produktiv, dekuvriert 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-Meskishvili. »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 »hmmmm« (2013) zeigt die Künstlerin (in einem von Lucy McKenzie entworfenen Arbeitskleid) nach-

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-Meskishvili'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 intervolve 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-Meskishvili'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-Meskishvili, 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-Meskishvili. "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." The situation described here reappears in a small self-portrait: the photo "hmmmm" (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

24

camera lucida: both are repeatedly restaged by Alexi-Meskishvili 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-Meskishvili 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 4×5 45CF Field Camera and, especially for her blog,² a Ricoh Vintage 35mm. Both technically and aesthetically-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-Meskishvili 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-Meskishvili 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-Meskishvili 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-Meskishvili 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

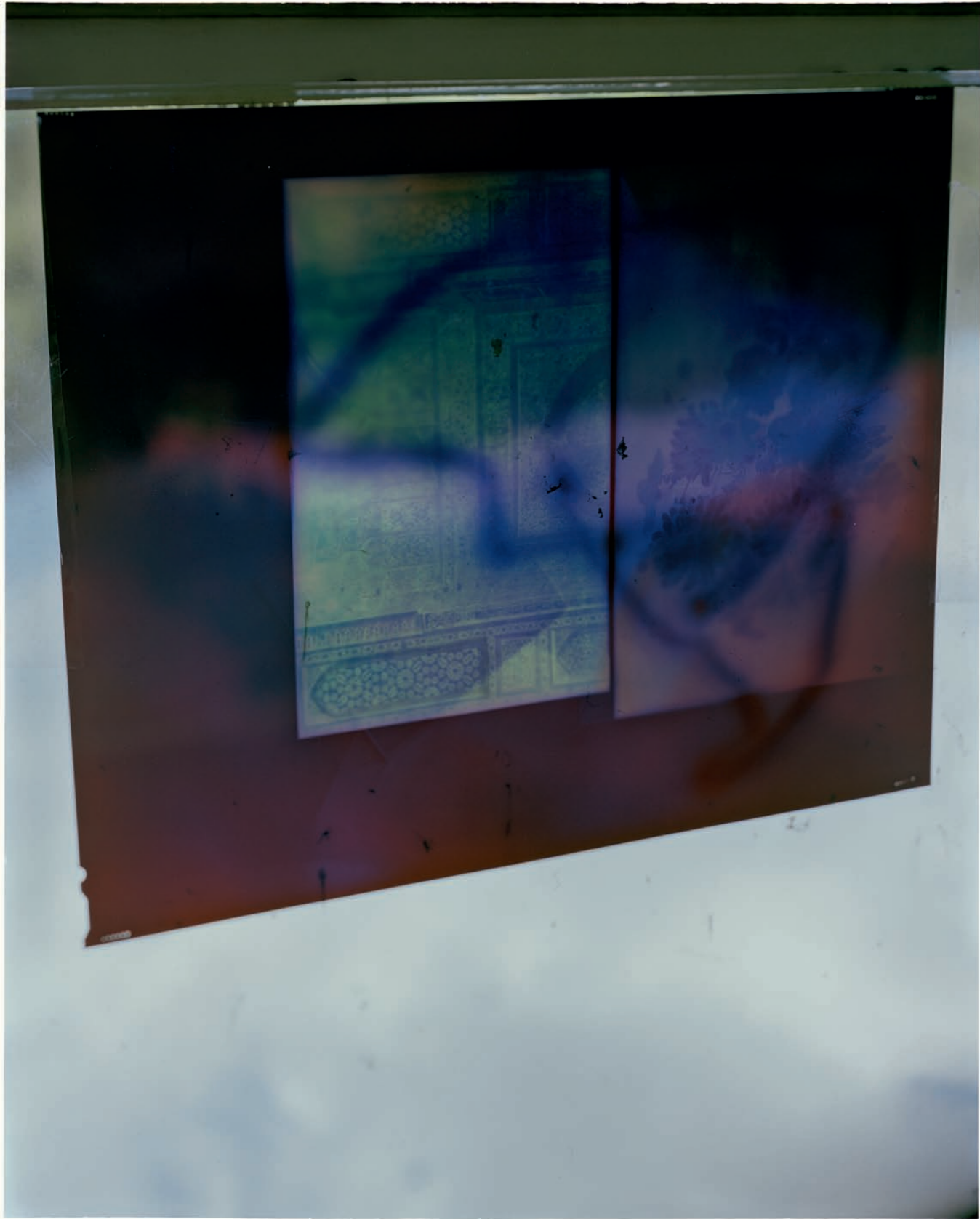
denklich vor dem taghellen Atelierfenster auf dem Arbeitstisch sitzend. Am Fensterbrett sind ein paar Negative aufgereiht, das aus »Negative« hängt, halb von ihr verdeckt, an der Scheibe. Licht als fotografischer Botenstoff und das Atelier als helle Kammer: Beides wird von Alexi-Meskishvili auf komplexe 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-Meskishvili 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 Analogetechniken, der Arbeit mit Großbildkameras sowie der Praxis des Schwarzweiß- und Farbabzugs. Bis heute arbeitet sie primär analog, verwendet eine Toyo-View 4×5 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-Meskishvili 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-Meskishvili 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-Meskishvili 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 Gelbtönen erzeugen. Alexi-Meskishvili 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

galerie frank elbaz.



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

galerie frank elbaz.



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



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

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

Negativ hat. Hier stanzt sie kreisrunde Löcher hinein und fügte einen kurvigen und darunter einen diagonal verlaufenden Schnitt hinzu. Das so abgedeckte Negativ setzte sie nacheinander rotem, 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 Pappereinband 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 ausgebleichten Stellen erinnerten mich an Pflanzen-Fotogramme 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 aneinandergesetzt 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 fungiert »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 photograms 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 Objektszenierungen experimentiert, womöglich überraschend 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 studierte. 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 Objektszenierung 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.

« Double Negative », Christy Lange, Frieze, March-April 2014

MEHRFACH VERBLICHEN

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 ausgeblühen 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 ausgeblühenen Stückes 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 verselbständigen 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 Taktilen 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

DOUBLE NEGATIVE

Christy Lange

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



1
Window, 2013
C-type print
46 x 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'.

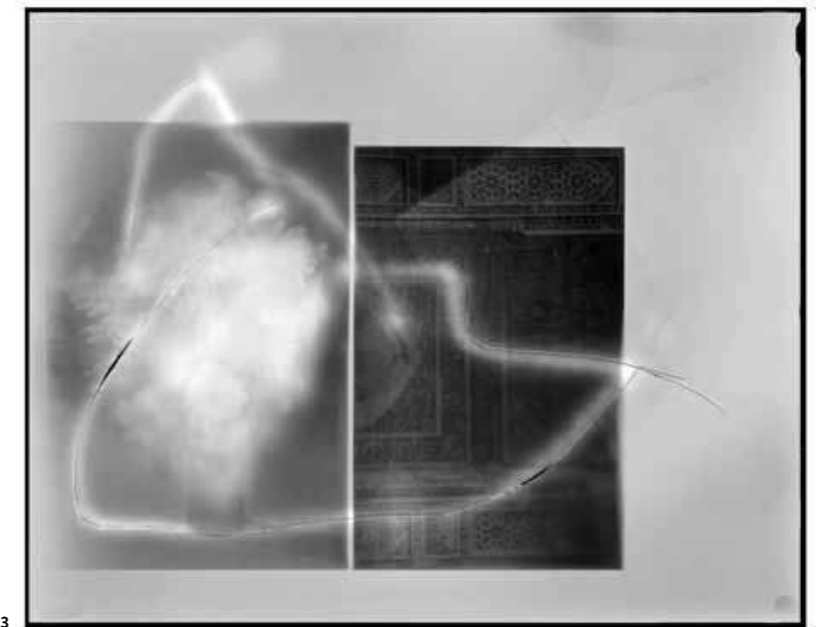
Alexi-Meskhishvili moved to Berlin in 2006, where she began developing her aesthetic of experimental combinations of digital and analogue techniques, revealed in her collaborative publication with Andro Wekua, *Anywhere Anyhow* (2009), and later in *Ere Is My Head*, the publication accompanying her solo 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 opferte die Originale. Auf *Ere Is My Head (sky)* (2001/08/09) klafft 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 x 1 m

3
Vase, 2013
Archival ink on paper
32 x 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 unruly 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



2

*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 umkrempelte. Brakhage kratzte seinen Namen und die Werktitel 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 ankratzte 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 Stilleben“ 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 *hmmmm* (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 Auftrags 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 *hmmmm* (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
Blumen, 2013
Archival ink on paper
39 × 31 cm

Ketuta Alexi-Meskhishvili

Born in 1979 in Tbilisi, Georgia
Lives and works in Berlin, Germany

Education

1998-2003 BFA in Photography from Bard College, Annandale, NY, USA

Solo Exhibitions

- 2025 *There, but not*, Kunstverein Braunschweig, Brunswick, Germany
- 2024 *making food out of sunlight*, Tbilisi, Georgia
jevouspropose#17 (with the film of Jonas Mekas), *jevouspropose*, Zurich, Switzerland
A Week of DEATHBED VISIONS, The Frame, New York, USA
- 2023 *Georgian Ornament*, 300 Aragveli Metro Station, Tbilisi, Georgia
Fugues, Helena Anrather, New York, USA
- 2022 *Verkleidung, Back wall project*, Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland
Confines, (with Jakub Czyszczco), June, Berlin, Germany
- 2021 *The Wet Material* with Rooms Studio, galerie frank elbaz, Paris, France
Flush, galerie Molitor, Berlin, Germany
Georgian Ornament, Les Rencontres de la Photographie, Eglise des Frères Prêcheurs, Arles, France
- 2020 *Dog Smile*, Siegfried Contemporary, Saanen, Switzerland
Boiled Language, LC QUEISSER, Tbilisi, Georgia
- 2019 *mother ,feelings ,cognac*, galerie frank elbaz, Paris, France
- 2016 *Hollow Body*, Andrea Rosen Gallery 2, New York, NY, USA
I Move Forward, I Protozoan, Pure Protein, Micky Schubert, Berlin, Germany
- 2015 *Hollow Body*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Germany
- 2013 *Things are going great in my absence*, Kaufmann Repetto project space, Milan, Italy
German Flowers, Micky Schubert, Berlin, Germany

- 2012 *Tunnel*, with Benedicte Gyldenstjerne Sehested, Ancient & Modern, London, United Kingdom
- 2011 *One Hand Clapping*, Spazio Morris, Milan, Italy
- 2010 *Here is my head*, Eighth Veil, Los Angeles, CA, USA

Group Exhibitions

- 2025 *Interfluvia*, galerie frank elbaz, Paris, France
- 2024 *Host*, galerie frank elbaz, Paris, France
- 2023 *New visions*, Henie Onstad, Oslo, Sweden
Tolia Astakhishvili: The First Finger, Bonner Kunstverein, Bonn, Germany
- 2022 *EMOP*, European Month of Photography, Berlin, Germany
New Memories, ECHO, Cologne, Germany
Confines, Ketuta Alexi-Meskhishvili & Jakub Czyszczonek, June, Berlin, Germany
- 2021 *Chewing Fat*, Kristina Kite gallery, Los Angeles, USA
True Pictures?, Museum für Photographie Braunschweig, Braunschweig, Germany
Palai, Palazzo Tamborino Cezzi, Lecce, Italia
The Displacement Effect, Capitain Petzel, Berlin, Germany
Ketuta Alexi-Meskhishvili, K.R.M. Mooney, Kate Spencer Stewart, *Soft As Velvet Eyes Can See*, Bureau, New York, NY, USA
- 2020 *Albrecht Fuchs: Album. Portraits 1989-2020*, Museum für Photographie Braunschweig, Braunschweig, Germany
Studio Berlin, presented by the Boros Foundation, Berghain, Berlin, Germany
Rigor & Relevancy, Angela Mewes, Berlin, Germany
Local Talent, Sprüth Magers, Berlin, Germany
Reverie, Efremidis Gallery, Berlin, Germany
- 2019 *You*, Œuvres de la collection Lafayette Anticipations, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France
Ketuta Alexi-Meskhishvili, CAConrad, Jason Dodge, Tony Just:

- Auguries Cast Aside*, KARMA, New York, NY, USA
- 2018 *I Do Speak Landscape*, curated by Lisa Offermann, Braunsfelder Family Collection, Cologne, Germany
Still Life. Obstnacy of Things, Kunst Haus, Vienna, Austria
Twelve Women Gone Missing, curated by Elene Abashidze, The Writer's House Museum, Tbilisi, Georgia
Untitled group show, LC Queisser, Tbilisi, Georgia
I dreamed I was leaving on a trip but I forgot my money" with works from the private collection of Kasper König, Galerie Thomas Fischer, Berlin, Germany
The Hired Grievors curated by Jason Dodge, Galeria Madragoa, Lisbon, Portugal
- 2017 *Made in Germany III*, Sprengel Museum Hannover, Hannover, Germany
Seven Sisters, curated by Martha Kirszenbaum, Kasia Michalski Gallery, Warsaw, Poland
A Birthday Present as a Watch, curated by Julia Trotta, galerie frank elbaz, Paris, France
Group Exhibition 2017, James Fuentes Gallery, New York, NY, USA
Laurel, private apartment, curated by Laurence Dujardyn, Tatiana Kronenberg and Rosie Motley, New York, NY, USA
Made in Germany, Sprengel Museum, Hannover, Germany
- 2016 *Breather*, Laura Bartlett Gallery, London, United Kingdom
The Pleasure of Love, October Salon, Belgrade, Serbia
On Empathy, curated by Miciah Hussey, Bridget Donahue, NY, USA
The Portrait of the Artist as Alter, FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen, France
- 2015 *Picture the Cricket's Legs Apart*, curated by James Krone, Kavi Gupta, Chicago, IL, USA
The Lazy Sunbathers, Sies+Höke, Düsseldorf, Germany
Mental Diary, Kunstverein Hannover, Hannover *I am attracted none the less, their variousness, their ingenuity, their élan vital, and that something, essence quiddity, I cannot penetrate or name*, Casey Kaplan, NY, USA
Eat abstractedly, Mary Mary, Glasgow, Scotland
Group show, Micky Schubert, Berlin, Germany
Surround Audience: 2015 Triennial, New Museum, NY, USA
Künstler als Auftraggeber von zeitgenössischer Architektur, Kunstverein Bielefeld, Germany
- 2014 *Collecting mode*, Neumeister Bar-Am, Berlin *I bought a hyacinth flower with lots of leaves, just to make me feel like spring*, Karma

- International, Zurich
Scratch It, Stitch It, Cut It, Keep It, Fotogalleriet, Oslo, Norway
A Boat, Its Wake, A Dive and The Bends, group show curated by Jason Dodge, Elisa Platteau, Brussels, Belgium
- 2013 *Revolution from within*, Kaufmann Repetto, Milan, Italy
Diamonds, Diamonds, Gallery Diet, Miami, FL, USA
- 2011 *That is the Dawn*, Galerie Gregor Steiger, Zurich, Switzerland
The Last Song, with Victor Delestre, Nino Sekhniashvili, Micky Schubert, Berlin, Germany
Productive Steps, Mount Tremper Arts, New York, NY, USA
Evening's Tears, Morning's Dew, Ancient & Modern, London, United Kingdom
Alias, Photomonth in Krakow 2011, Krakow, Poland
Boundary Issues, Horton Gallery, Berlin, Germany
Destructionconstruction, Tape Modern, Berlin, Germany
Just Photography, Ancient & Modern at Martos Gallery, New York, NY, USA
The Collector's Guide to New Art Photography Vol. 2, Chelsea Art Museum, New York NY, USA
- 2010 *Patching*, Thomas Brambilla Contemporary Art, Bergamo, Italy
Get Behind Me Satan and Push, Peres Projects, Berlin, Germany
Anonymous Materials, Binz 39, Zurich, Switzerland
- 2009 *Time-Life Part 1*, Taxter & Spengemann, New York, NY, USA
Utopics, 11th Swiss Sculpture Exhibition, Bienne, Switzerland
- 2008 *I Love the Horizon*, MAGASIN-Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Grenoble, France
8 1/2 x 11 / A4, James Fuentes Gallery, New York, NY, USA

Public Collections

- | | |
|-------------|--|
| Germany | DZ BANK Kunstsammlung |
| Switzerland | Ringier Collection
Zürich Versicherungsgesellschaft |
| USA | Schwartz Art Collection, Harvard Business School |