

Double Exposure: Rusudan Khizanishvili

KORNFELD Galerie Berlin

Curated by Asja Wolf

Opening 3 July 2026

A face fills the canvas. Then a second. For a moment they seem merely to resemble one another, as though two portraits lay side by side. But gradually the contours begin to shift. Forehead, eyes, nose, mouth slide until the faces of Liv Ullmann and Bibi Andersson can no longer be clearly distinguished. In Ingmar Bergman's film *Persona*, two physiognomies merge into a single hybrid face – at once familiar and strange. The superimposition produces not harmony but disquiet: Where does one body end and the other begin? Is there a stable self, or is identity itself a projection, a fragile surface that can split, mirror, and reassemble? It is from these questions that the exhibition **Double Exposure** can be entered.

Rusudan Khizanishvili is a cineast. Her practice as a painter is preceded by a degree in film design and production, and her passion for the cinematic screen remains unbroken – cinema is nourishment, inspiration, and gateway to the world and what lies beyond it. The choice of pictorial framing alone betrays the cinematic gaze – through cropping, her painterly arrangements sometimes resemble storyboards. Planar compositions combine with scenic staging; spaces tilt forward, tables unfold into stage surfaces, perspective is organized not naturalistically but narratively. In Khizanishvili's painting, double exposure becomes part of the pictorial logic: as the simultaneity of object and memory, self-image and mask, myth and political present.

Stylistically, Khizanishvili's painting moves within a hybrid field. Symbolist and surrealist moments combine with the narrative density of allegorical pictorial traditions. At the same time, the deliberately anti-academic figurations and the emblematic presence of animals and objects recall elements of Georgian folk art and that dignity of the simple characteristic of the work of Niko Pirosmiani, the Georgian autodidact of early modernism. The palette is expressive, often luminous: red, magenta, dark blue, green, and pink stand alongside muted, earthy tones, creating an emotional atmosphere. The contour remains strong; the figures appear frontal, mask-like, sometimes doll-like or iconic. Color here is not coloring but organizes pictorial space. The ornamental force

and chromatic intensity of Georgian patterns are not decorative in any incidental sense: tablecloths, carpets, ceramics, and furniture form storage surfaces for visual traditions.

Khizanishvili uses mythology as a tool of cultural reclamation. In her mythic figurations, post-Soviet identity, transcultural transitions, and female counter-narratives condense. The figures of ritual gatherings appear as hybrid threshold beings without ethnological fixity: female bodies connected with animal, vegetal, and cosmic forms. At the same time, these female archetypes shift into the autofictional as self-portraits. Khizanishvili does not show a likeness of herself but a transformed self-figure. As in the double self-portrait *Nothing Left to Say*, the self becomes both subject and object of the action – wounded and guardian, pictorial figure and witness, body and sign.

Skeletons and skulls often function as companions in the self-portraits. Unlike the European vanitas still life, they are not external enemies but constant, almost familiar presences. As in the work of Frida Kahlo, the skull serves not only as memento mori but also as intimate self-description. It therefore often appears close to the face, in the hair, as ornament, or as doppelgänger figure, as in *El Amor*.

Another element is the particular treatment of hands and fingers: the Mannerist elegance of graceful extremities stands in contrast to bulbous, grotesque formations. They become psychic ciphers, showing how a figure relates to the world. In Khizanishvili's still lifes, hands sometimes protrude detached from the rest of the body, appearing as an intrusion into the quiet order of things. *Still Life with Antique Statue* is not a still life in the sense of *natura morta*, but an image of presence. The human is not visible, yet present in the objects.

The provenances of these objects that populate the living tableaux not infrequently lead to the flea market. For Khizanishvili, forays through the flea markets around Dry Bridge in the immediate vicinity of her studio in Tbilisi constitute an inexhaustible source for her pictorial reservoir. The Surrealists sought the *objet trouvé* at flea markets – the found object that becomes meaningful through chance, desire, or unconscious attraction. By transferring the finds into her studio and declaring them worthy of depiction, Khizanishvili liberates the presence of simple everyday objects and renders them pictorially autonomous.

The poetic and political charge of such object biographies is exemplified by the recurring motif of the deer, which Khizanishvili borrows from Soviet tapestries she finds at the flea

market. The Soviet tapestry is no innocent décor. As an image carrier, it could intertwine domestic ornament with Soviet narratives of progress, labor, and domination. The deer as hunting motif is graceful, vulnerable, and decorative; at the same time, it is contaminated by the material culture from which it originates. The flea market thus becomes a site of disempowered power images, where privacy, propaganda, nostalgia, and national ambivalence interlock.

Khizanishvili's biography, too, is marked by shifts in political connotation. Born in 1979 in Nalchik, in the then Soviet Union, into a Georgian émigré family, she describes the long-awaited move to Tbilisi on 2 October 1992 as her "second birth." Georgia represents for her the "country of my spirit." "I feel deeply fortunate to have found the place on this planet where I truly belong," says Khizanishvili. Yet this place of belonging was wounded from the outset: shaped by memories of Soviet rule, the violence of the early independence years, the experience of civil war, economic collapse, and by the hope for a free, democratic Georgia – a hope that today is once again under pressure.

In a situation where independent culture is being systematically dismantled through legislation, repression, and economic strangulation, artistic practice becomes an act of self-assertion. Against the backdrop of the current political crisis in Georgia, the slogan coined in 1969 by the American activist Carol Hanisch – "The personal is political" – takes on particular sharpness. The conclusion of Khizanishvili's pictorial world does not lie in diagnosing the threat; rather, from the vulnerability of the personal emerges a space of possibility – a painting that opposes political constriction with color, transformation, and futurity.

In film, an alternative ending is always conceivable. Khizanishvili's images do not release the viewer from history, but they remind us that as directors of our own life films, we possess utopian potential. The idea of "Double Exposure" extends far beyond pictorial space.

Asja Wolf, Berlin, 1 June 2026

Double Exposure: Rusudan Khizanishvili
KORNFELD Galerie Berlin,

Ausstellungseröffnung 3. Juli 2026

Kuration und Text von Asja Wolf

Ein Gesicht füllt die Leinwand. Dann ein zweites. Für einen Moment scheinen sie einander nur zu ähneln, als lägen zwei Porträts dicht nebeneinander. Doch allmählich geraten die Konturen in Bewegung. Stirn, Augen, Nase, Mund verschieben sich, bis die Gesichter von Liv Ullmann und Bibi Andersson nicht mehr klar voneinander zu trennen sind. Aus zwei Physiognomien entsteht in Ingmar Bergmans Film *Persona* ein einziges Hybridgesicht - vertraut und fremd zugleich. Die Überlagerung erzeugt keine Harmonie, sondern eine Irritation: Wo endet der eine Körper, wo beginnt der andere? Gibt es ein stabiles Selbst, oder ist Identität selbst eine Projektion, eine fragile Oberfläche, die sich spalten, spiegeln und neu zusammensetzen lässt?

Von diesen Fragen aus lässt sich die Ausstellung **Double Exposure** betreten. Rusudan Khizanishvili ist eine Cineastin. Ihrer Profession als Malerin geht ein Abschluss in Filmdesign und -produktion voraus und ihre Leidenschaft gilt ungebrochen auch der filmischen Leinwand - das Kino ist ihr Nahrung und Inspiration und Tor zur Welt und dem, was dahinter liegt. Schon die Wahl des Bildausschnitts verrät den cineastischen Blick - durch den Anschnitt wirken ihre malerischen Arrangements mitunter wie Storyboards. Flächige Kompositionen verbinden sich mit szenischer Inszenierung, Räume kippen nach vorne, Tische werden zu Bühnenflächen aufgeklappt, Perspektive ist nicht naturalistisch, sondern erzählerisch organisiert. In Khizanishvilis Malerei wird die Doppelbelichtung Teil der Bildlogik: als Gleichzeitigkeit von Ding und Erinnerung, Selbstbild und Maske, Mythos und politische Gegenwart. Stilistisch bewegt sich Khizanishvilis Malerei in einem hybriden Feld. Symbolistische und surrealistische Momente verbinden sich mit der erzählerischen Dichte allegorischer Bildtraditionen. Zugleich erinnern die bewusst anti-akademisch angelegten Figurationen und die zeichenhafte Präsenz von Tieren und Dingen an Elemente georgischer Volkskunst und an jene Würde des Einfachen, wie sie für das Werk von Niko Pirosmani, dem georgischen Autodidakten der frühen Moderne, kennzeichnend ist. Die Palette ist expressiv, oft leuchtend: Rot, Magenta, dunkles Blau, Grün und Rosa stehen neben gebrochenen, erdigen Tönen und erzeugen eine emotionale Atmosphäre. Die Kontur bleibt stark, die Figuren wirken frontal, maskenhaft, manchmal puppenartig oder ikonisch. Farbe ist dabei nicht kolorierend, sondern organisiert den Bildraum. Die ornamentale Kraft und Farbintensität georgischer Muster ist nicht dekorativ im nebensächlichen Sinn: Tischdecken, Teppiche, Keramik und Mobiliar bilden Speicherflächen visueller Traditionen.

Khizanishvili nutzt Mythologie als Werkzeug kultureller Rückaneignung. In ihren mythischen Figurationen verdichten sich post-sowjetische Identität, transkulturelle Übergänge und weibliche Gegen-Narrative. Die Figuren der rituellen Zusammenkünfte erscheinen als hybride Schwellenwesen ohne ethnologische Festlegung: weibliche Körper, verbunden mit tierischen, vegetabilen und kosmischen Formen. Zugleich verschieben sich diese weiblichen Archetypen als Selbstporträts ins Autofiktionale. Khizanishvili zeigt kein Abbild von sich, sondern eine verwandelte Selbstfigur. Wie im Doppelselbstporträt *Nothing left to say* wird das eigene Ich zugleich Subjekt und Objekt der Handlung - Verletzte und Wächterin, Bildfigur und Zeugin, Körper und Zeichen. Skelette und Totenköpfe fungieren in den Selbstporträts oft als Begleiter. Im Unterschied zum europäischen Vanitas-Stilleben sind sie keine äußeren Feinde, sondern ständige, fast schon vertraute Gefährten. Wie im Werk von Frida Kahlo dient der Schädel nicht nur als Mahnung, sondern auch als intime Selbstbeschreibung. Er erscheint deshalb oft nah am Gesicht, im Haar, als Schmuck oder als Doppelgängerfigur, wie in *El Amor*. Ein weiteres Element ist die besondere Behandlung der Hände und Finger: Die manieristische Eleganz graziler Extremitäten steht dabei wulstig grotesken Ausformungen gegenüber. Sie werden zu psychischen Chiffren und zeigen, wie eine Figur zur Welt in Beziehung tritt.

In Khizanishvilis Stilleben ragen Hände mitunter losgelöst vom restlichen Körper hinein und erscheinen als Einbruch in die stille Ordnung der Dinge. *Still Life with Antique Statue* ist kein Stilleben im Sinne „toter Natur“, sondern ein Bild der Anwesenheit. Der Mensch ist nicht sichtbar, aber in den Dingen gegenwärtig. Die Provenienzen dieser Dinge, die die lebendigen Tableaus besiedeln, führen nicht selten auf den Flohmarkt. Für Khizanishvili stellen die Streifzüge über die Flohmärkte rund um die Drybridge in der unmittelbaren Nähe ihres Studios in Tiflis eine unerschöpfliche Quelle für ihren Bildspeicher dar. Die Surrealisten suchten auf Flohmärkten nach dem objet trouvé, also dem gefundenen Gegenstand, der durch Zufall, Begierde oder unbewusste Anziehung bedeutungsvoll wird. Indem Khizanishvili die Fundstücke in ihr Studio überführt und für bildwürdig erklärt, befreit sie die Dingpräsenz einfacher Alltagsgegenstände und macht sie malerisch autonom. Die poetische und politische Aufladung solcher Objektbiografien zeigt sich beispielhaft am wiederkehrenden Motiv des Hirsches, das Khizanishvili sowjetischen Wandteppichen entlehnt, die sie auf dem Flohmarkt findet. Der sowjetische Wandteppich ist dabei kein unschuldiges Dekor. Als Bildträger konnte er häusliche Ornamentik mit sowjetischen Fortschritts-, Arbeits- und Herrschaftsnarrativen verschränken. Der Hirsch als Jagdmotiv ist anmutig, verletzlich und dekorativ; zugleich ist er kontaminiert durch die materielle Kultur, aus der er stammt. Der Flohmarkt wird so zum Ort entmachteter Machtbilder, an dem Privatheit, Propaganda, Nostalgie und nationale Ambivalenz ineinandergreifen. Von Verschiebungen politischer Konnotationen ist auch Khizanishvilis Biografie durchzogen. 1979 in Nalchik, in der damaligen Sowjetunion, in eine georgische Emigrantenfamilie geboren, beschreibt sie die lang ersehnte Übersiedlung nach Tiflis am 2. Oktober 1992 als ihre „zweite Geburt“. Georgien stellt für sie das „country of my

spirit“ dar. „I feel deeply fortunate to have found the place on this planet where I truly belong.“, so Khizanishvili. Doch dieser Ort der Zugehörigkeit war von Beginn an ein verletzter: geprägt von Erinnerungen an die sowjetische Herrschaft, die Gewalt der frühen Unabhängigkeitsjahre, die Bürgerkriegserfahrung, den ökonomischen Kollaps und von der Hoffnung auf ein freies, demokratisches Georgien, die heute erneut unter Druck steht. In einer Situation, in der unabhängige Kultur durch Gesetzgebung, Repression und ökonomische Austrocknung schrittweise demontiert wird, wird künstlerische Praxis zu einem Akt der Selbstbehauptung. Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen politischen Krise in Georgien erhält die 1969 von der US-amerikanischen Aktivistin Carol Hanisch formulierte Parole „Das Persönliche ist politisch“ besondere Schärfe. Der Schluss von Khizanishvilis Bildwelt liegt nicht in der Diagnose der Bedrohung, vielmehr entsteht aus der Verletzlichkeit des Persönlichen ein Möglichkeitsraum - eine Malerei, die der politischen Verengung Farbe, Verwandlung und Zukunft entgegensetzt. Im Film ist immer auch ein alternatives Ende denkbar. Khizanishvilis Bilder entlassen den Betrachter nicht aus der Geschichte, aber sie erinnern daran, dass wir als RegisseurInnen unserer eigenen Lebensfilme utopisches Potenzial besitzen. Die Idee der „Double Exposure“ geht weit über den Bildraum hinaus.

Asja Wolf, Berlin 1. Juni 2026