



PINNA ALL
Daniel C. Blight

Lause saab olla tõene või väär ainult seeläbi, et ta on tõelisuse pilt.¹

Oleks kasulik meeles pidada, et representatsioon toimib kahel omavahel seotud, kuid eristataval viisil: tunnetusteoreetilise koodina, mis kaoses korda luues korrastab informatsiooni, ja poliitilise süsteemina, mis jagatud eetilist koodi kehtestades korraldab kogukondi.²

Pealispinna all, kuid mitte vähemtähtsana tuleb dokumentaalfotole traditsiooniliselt omistatava mõju ja sotsiaalse toime kõrval probleemseid ühiskondlikke ja poliitilisi lugusid esindavate inimeste, hoonete ja maastike kujutamisel ilmsiks ka teatav vaikus. See rahu tekib kahe lihtsa tõlgendamisvõimaluse tõttu, mida fotograafia esile kutsub – foto näitab kas tõe või väljamõeldist. Platonist Kanti ja Benjaminist Foucault'ni on kunsti ja keele uurimisel olnud kesksel kohal küsimus, mida pildid kujutavad – mida nad meile *tegelikult* näitavad ja kas me saame seda uskuda.

Tänu Wittgensteinile ja enne teda Aristotelesele teame, et üks viis tõe ja väära eristamiseks on lasta pildidel *kujutada* midagi meie jaoks tähenduslikku. Hiljem, 1960. aastatel pakkusid erinevad semiootikateooriad välja, et märgid näitavad meile seost kahe asja vahel. Piltlikult öeldes jõuame tähenduseni teeviitade abil. Need teoreetilised mõttekäigud on andnud panuse ennast nüüdseks kehtestanud ideestikule, mis käsitleb fotograafiliste kujutiste tõlgendamist ja fotograafia suhteid representatsiooniga.

Näib, et alates 1960. aastatest on osa fototeooria ajaloost seotud kirjeldava lähenemisega, mis võrdleb kujutisi kõneldud ja kirjutatud keele toimimisega ning käsitleb fotograafiat ennast keelena. Isegi tänasel päeval on peamine viis “mõtleva fotograafia” (Victor Burginit parafraseerides) ja “fotograafia keele” (akadeemilises maailmas laialtlevinud kirjeldust kasutades) õpetamiseks kasutada kujutise

UNDERNEATH
Daniel C Blight

Propositions can be true or false only by being pictures of reality.¹

It is, however, salutary to remember that representation operates in two distinct but interconnected ways: as a kind of epistemological code that organises information by creating order out of chaos, and as a political system that organises communities by instituting a shared ethical code.²

Underneath, but certainly not subordinate to, the usual power and social effect attributed to photographs in the documentary tradition, a certain quietude is also apparent in the photographic depiction of individuals, buildings or landscapes that represent problematic social and political histories. This stillness is the activation of two simple possibilities that photographs evoke: the showing of truth and the showing of fiction. From Plato to Kant, or Benjamin to Foucault, the question of what images represent – what they *really* show us and whether we can believe it – has been at the centre of the study of art and language.

Through Wittgenstein, and indeed Aristotle's *The Origins of Imitation* before him, we understand that one way to determine the difference between truth and falsehood is to allow pictures to *represent* something meaningful to us. In the 1960s, through various theories in semiotics, it was proposed that a series of signs shows us the connection between one thing and another: to put it crudely, we signpost our way to meaning. These theoretical propositions contribute to a now-established body of ideas concerned with the interpretation of photographic images and their attachment to representation.

It would seem that one part of the history of photography theory – from the 1960s onwards – is tied to this mode of description, one that

tähenduse lahkamisel semiootikat. Kuid fototeooria kaanonisse kaasatud suurte mõtlejate nagu Victor Burgin ja Roland Barthes mõnele konkreetsele mõttestruktuurile keskendumine võib nüüdseks olla juba ajast ja arust.

Nende teoreetikute ideede juurde tagasi tulemine, kuid võib-olla teistsuguste küsimuste esitamine toonitab, et nende tegevuses oli aspekte, mida ei ole piisavalt hinnatud ja millest võiks olla kasu kujutise tähenduse uurimiseks mittekujutamise ja võrgustunud kultuuri kontekstis. Üks näide võiks olla Roland Barthes'i "kolmanda tähenduse" teooria, samuti võiksime pöörduda Foucault' "topoloogilise ruumi" poole.

Taolise lähenemise puhul on fotograafiliste kujutiste lugemisel vaja abstraktsiooni või refleksiooni. Sartre'it tsiteerides: "tähelepanu on suunatud objektilt selle esitamise viisile".³ Tähelepanu on liikunud ära fotopinnalt ja selle antikvaarselt kinnisideelt ning vastukaaluks on fookusesse võetud kujutiste esitamise ja levitamise viisid. Nende kontekstide kaks kõige kohasemat ja samas vastandlikumat näidet on muuseum ja internet.

Paul Kuimeti Eesti monumentaalmaalidest tehtud fotode puhul on esmane representatsioonitasand lihtsalt fakt, et neid fotosid on võimalik vaadata hästikomponeeritud jäädvustustena, mis kujutavad seinamaale erinevatel hoonetel. Vaatame neid ajaloost ja nostalgiast läbiimbunud pilte, kuid vaatame seejuures mööda sellest, mis asub väljaspool meile harjumispärast kujutamiskeelt.

Ühelt poolt on fotodel esitatud seinamaale koos kaasneva ajalooga, kuid teisalt on need fotod iseenda kujutised. Fotode edukus peitub kunstniku oskuses keskenduda ruumilistele pisidetailidele, väikestele asjadele, mis viitavad fotode toimele selle peidetud tähenduse kandjana. Kuimeti seeria vahendab esteetilise ilu ja semiootilise sisu keerukaid suhteid: kujutised tõmbavad meid enda poole ja panevad lahti mõtestama keelt, mida nad räägivad. Siinkohal võiks fotograafi süüdistamata küsida, kas me ei peaks olema nõudlikumad fotode kui kujutiste tähenduse suhtes?

Kui meenutada kujutise ja representatsiooni teemal Sartre'i, satume ebamugavasse olukorda. Kuidas neid kujutisi meile esitatakse? Näiteks muuseumis või internetis. Need on kaks erinevat

compares images to the workings of spoken and written language: that photography itself is a language. Even today, the predominant way of teaching the idea of "thinking photography" (to paraphrase Victor Burgin) or the "language of photography" (to use the well-trodden description within academic circles) is to use semiotic theory to excise the meaning of an image. However, it may be that this focus on particular areas of the ideas of key thinkers adopted by the canon of photography theory, such as Roland Barthes or Victor Burgin as they are generally read, may now be outmoded.

Returning to the work of these theorists, but perhaps asking different questions, emphasises that there are elements of their practice that appear under-acknowledged, and could be useful in considering the meaning of images with regard to non-representation and networked culture. In Roland Barthes, we find his theory of the "third meaning" to be an example of this; we could also look to Foucault's notion of "topological space" as another example.

What this calls for is a consideration of abstraction or reflection in the reading of photographic images. To quote Sartre: "attention is turned away from the object and directed to the manner in which it is given."³ This diverts attention from the surface of the photograph – it's obsession with the antiquarian – and instead focuses on the manner in which images are presented and distributed. The two most relevant, although polar opposite, examples of these contexts are the museum and the Internet.

In Kuimeti's images of monumental paintings in Estonia, the primary act of representation is simply the fact that we can look at the pictures as well-composed documents that depict the various paintings on the walls of buildings. We can see them, imbued with history and nostalgia, but in doing so we choose not to see something else, perhaps because it sits outside of the language of representation with which we are familiar.

On the one hand, there are the murals that the pictures show and their accompanying history and, on the other hand, there are the photographs themselves: they are their own images. The success of the work is the artist's ability to focus on the minutiae of space: the small things that allude to the operation of the photographs as

ja vastuolulist kujutise esitamise ja levitamise moodust. See on oluline, kuigi mitte päris see, millest ma siin rääkida tahan. Nimelt: minnes kujutisele veidi lähemale ilmneb – isegi kujutistes endis – selge viide mittekujutamisele.

Mitmete kompositsioonilahenduste abil kaotab Kuimet erinevuse realismi ja geomeetrilise abstraksionismi vahel. See on selgesti märgatav, kuna fotod mõjuvad teataval määral abstraktselt, millele viitab piltide joonegeomeetria, perspektiivile ja ruumile keskenduv kompositsioon. Kuimet kasutab kompositsioonimeetodit, mis vähendab fotole jäädvustatud ruumi või hoone ruumilisi omadusi ja taandab need kõigest joonteks ja vormideks, et tuua esile pildistamise objekti ehk seinamaali. Foto sisu jookseb seega ühte piltide kompositsiooniga.

Taolise kompositsioonilise abstraksiooni tulemusena ilmneb fotodel teine, täiendav tähendus. Kuimeti fotod näitavad selle vastuolu kaudu fotograafia vältimatut suutmatust kujutada – praegusel juhul sovetiaegseid seinamaale. Võime keskenduda fotodel kujutatud objektidele, kuid see ei anna edasi töö tähendust – see oleks proov kaoses korda luua. Lihtsalt öeldes teevad need fotod korraga kahte asja: näitavad meile seinamaale ja puudujääke, mis tekivad, kui on vaja midagi üles pildistada.

- 1 L. Wittgenstein, *Loogilis-filosoofiline traktaat*. Tartu: Ilmamaa, 1996, lk 63.
- 2 D. Rubinstein, *Photography between difference and representation, or the grin of Schrödinger's cat*. 2012.
- 3 J. P. Sartre, *The Psychology of the Imagination*. 1948.

Inglise keelest tõlkinud Martin Rünk

carriers of this hidden meaning. The work achieves a complicated mediation between aesthetic beauty and semiotic intelligence: we are attracted to the images and we are able to translate the language in which they speak. Attributing no fault to the photographer, should we not be asking for more from the meaning of photographs, as images?

If we recall Sartre on the subject of image and representation, we are left with a predicament. How are these images given to us? The answer might be: in a museum or on the Internet. This presents two different and contradictory manners of presentation and distribution. This is important but not precisely what I want to consider here: a little closer to the images – even within the images themselves – is a clear reference to non-representation.

Through a series of compositional configurations, the line between realism and geometric abstraction disappears. Firstly, this is apparent because the images contain a certain abstraction that is alluded to by their compositions, which focus on the geometry of lines, perspective and space. Kuimet utilises a compositional method that pairs down the spatial characteristics of what is being photographed (rooms or buildings) into mere lines and forms that foreground the subject of the photographs (the murals). The contents of the photographs, therefore, butt up against the compositional manner in which the images are made.

As a result, following this compositional abstraction, a second, ancillary meaning of the photographs appears. Through this contradiction, Kuimet's images are an example of photography's concomitant failure to represent, in this case, the grand murals of the Soviet state. We can concentrate on the subjects of the photographs, but that is missing the point – that would be attempting to make order out of chaos. Simply speaking, the photographs are doing two things simultaneously: showing us the murals and showing us the inadequacies in photographing anything literally.

- 1 Wittgenstein, L., *Picture Theory of Language*, from *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922
- 2 Rubinstein, D., *Photography between difference and representation, or the grin of Schrödinger's cat*, 2012
- 3 Sartre, J.P., *The Psychology of the Imagination*, 1948

Käesolev tekst on välja antud koos näitusega “Konspekteeritud ruum. Paul Kuimeti fotod” Kumu Kunstimuuseumis, 10.10.2013–05.01.2014.

Näitusel on väljas valik fotodest, mis esmakordselt ilmusid raamatus “Konspekteeritud ruum. Tõnis Saadoja laemaal Teater NO99s. Eesti monumentaalmaal 1879–2012”. Kirjastus Lugemik & Teater NO99, 2012.

Kaanefoto: Kavandi autor Urmas Mikk. Supergraañika. 1990. Seinamaal äri- ja eluhoonel. Tallinn, Tatari 4. Raamitud hõbeželatiinfo alumiiniumkomposiidil, 39 × 39 cm, 2012.

This text is published on the occasion of the exhibition “Notes on Space. Photos by Paul Kuimet” at Kumu Art Museum (Tallinn, Estonia), 10.10.2013–05.01.2014.

The selection of photographs presented in this exhibition were first published in the book “Notes on Space. Tõnis Saadoja’s Ceiling Painting in Theatre NO99. Estonian Monumental Painting 1879–2012”. Published by LUGEMIK & Theatre NO99, 2012.

On the cover: Author of the design: Urmas Mikk. Super graphic. 1990. Mural on a commercial and residential building. Tallinn, Tatari 4. Framed silver gelatin print on aluminum composite, 39 × 39 cm, 2012.

Väljaandja / Published by
Lugemik (Tallinn, Estonia)

www.paulkuimet.ee
www.lugemik.ee

ISBN 0-000-0000-0-00

