

Tekstid / Texts:  
Chris Sharp, Jaak Tomberg

Esikaanel / On the front cover:  
Exposure (2016)

Tõlkijad / Translators:  
Martin Rünk, Jaak Tomberg

Tagakaanel / On the back cover:  
Grid Study (2016)

Keeletoimetaja / Language editor:  
Dan O'Connell

Kirjatüüp / Typeface:  
Jubilee (Fabian Harb)

Graafiline disain / Graphic design:  
Indrek Sirkel

Trükikoda / Printed by:  
Tallinna Raamatutrükkikoda  
Tallinn Book Printers

Fotod / Photos:  
Paul Kuimet

Toetajad / Supported by:  
Eesti Kultuurkapital

Väljaandjad / Published by:  
EKKM & Lugemik

Täname / Thank you:  
Maria Arusoo, Anu Vahtra

ISBN 978-9949-9781-9-9

www.paulkuimet.ee  
www.ekkm.ee  
www.lugemik.ee



Perspective Study [i], 2016

## PAUL KUIMET'S CREPUSCULAR INTENTIONS

Chris Sharp

One of the immediate challenges of writing on the work of Paul Kuimet is to find appropriate language. Indeed, how is it best not to feel clumsy and ham-fisted when faced with it as a writer? What with its preternatural precision, crystalline clarity and uncanny elegance, it wants an entirely new language – one of light and shadow, of cinema, of atmosphere. The flat, unwieldy stuff of mere language does not suffice. But then again, such is the shared trajectory of virtually all interesting art: its initial hostility to words. This is not to say that this work is from outer space and without precedent, but that it certainly raises the stakes of seeing, and describing what is seen, in its own special way.

### PAUL KUIMETI HÄMARDUVAD KAVATSUSED

Chris Sharp

Paul Kuimet töödest kirjutades on esimene ülesanne leida selleks sobiv keel. Kuidas kirjutajana mitte tunda ennast kohmaka ja puisena selle ülesandega silmitsi seistes? Nende erakordne täpsus, kristalne selgus ja käsitamatu elegantsus vajab täiesti uut keelt, mis väljendaks valgust ja varju, kino ja öhustikku. Tavakeele lame ja raskepärane aines ei ole piisav. Kuid sama teed – algset allumatus tõnadele – jagab sisuliselt igasugune huvitav kunst. Ma ei taha sellega öelda, et Kuimet looming oleks kuidagi maaväline ja enneolematu, kuid omal erilisel moel paneb see kindlasti pingutama, et paremini vaadata ja nähtut kirjeldada.

Paul Kuimet teeb filme ja foto-installatsioone. Teostes kujutatu on väga tavalline ja samas üllatavalts võõras, ulatudes maaestikest (tihti arhitektuuriliste detailidega) arhitektuuri ja kunstiteosteni. Tekkiv võõristus põhineb sellel, kuidas neid on esitatud,

Trükis ilmus esmakordselt koos Paul Kuimet nätusega PERPENDIKULAARNE Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM), 12.II.–II.12.2016.

First published to accompany Paul Kuimet's exhibition PERPENDICULAR at the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM), 12.II.–II.12.2016.

Teine trükk, november 2017.  
Second edition, November 2017.



Perspective Study [2], 2016

work describes, there is nevertheless a sense of time being arrested. Or if not of time being arrested, then somehow bracketed, removed from the usual, often break-neck flow, and made to linger upon. Indeed, his is an art of almost otherworldly loitering.

This alleged otherworldliness could have something to do with the quality of light depicted in his installations and films, in so far as his light tends to be crepuscular, of the order of the threshold, and therefore liminal. I am thinking not only of the atmosphere in the lightbox installation *Figure-Ground Study*, in which the light and reflection of another building thrown on to the glass facade of an adjacent building blazes with the onset of gloaming, but also of *Perspective Study*, in which the wintry tenor of late afternoon is contained in the shifting refractions of the mirrored surface of a building. Indeed, it is perhaps no coincidence that this liminal or threshold-like quality is doubled by the fact that a number of the pieces depict the translucent surface of buildings, thereby emphasising the division between interior and exterior, which is at once visually porous and

ehk nende vormilistel atribuutidel. Eksitavalts lihtsad pealkirjad nagu *Figure-Ground Study* (2016) või *Perspective Study* (2016) viitavad mõne kunstilise korra (näiteks renessansi) etüüdidele ja uuringutele, kuid oma petlikule nimele vaatamata on tööd ise palju enam kui köigest katsetused. Peensusteni läbi kaalutud ja täpselt paika sätitud installatsioonid on viimistletud urimused ühest viivust päevas ja iga minutiga kaasnevatest muutustest perspektiivilis, valguses ja varjus, millest see koosneb. Ometi on töödes kirjeldatud muutusele

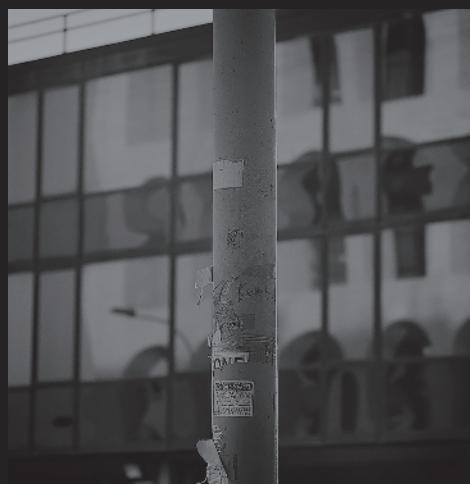


Figure-Ground Study, 2016



ja teisenemisele vaatamata tunne, nagu oleks aeg seisma jäänud. Või kui mitte seisma jäänud, siis on aeg vähemalt sulgudesse pandud, eemaldatud oma tavapärasest, tihti kaelamurdvast kulgemisest ning selle üle on mõtisklema jäädud. Tõepoolest, Kuimet kunst on peaaegu ebamaine aeglemine.

See väidetav ebamaisus võib olla seotud installatsioonides ja filmides kujutatud valguse omadustega, kuivõrd Kuimet valgus on enamasti (peatselt) hämarduv, kuuludes künnise valda ja olles seega olemuselt liminaalne. Ma ei pea silmas ainult valguskasti-installatsioonis *Figure-Ground Study* kujutatud õhustikku, kus valgus ja klaasfassaad, mis peegeldab vastasmaja, kannab saabuva hämariku kuma, vaid ka teost *Perspective Study*, kus hoone peegelfassaadi muutuvates kildudes peitub hilise pärastlõuna jäine kulg. Tõesti, võib-olla pole see juhus, et see liminaalne või künniselaadne omadus kordub asjaolus, et mitmed teosed kujutavad hoone klaasfassaadi,

opaque. Additionally, it could just be me, but it seems that the 16 mm film *Still Life* (2016) is also seen through a window (or maybe I am just seeing this work in relation to the others, and projecting my own window on it). A stark and moving meditation on a kind of artificial crepuscularity, this 16 mm film portrays an orchid in an office setting, the whole of which seems as if it were reflected on a window to the right rear of the orchid, but is actually another orchid altogether. This pictorially spare and sumptuous film, which has been culled from ten photographs, and which have been digitally sutured together and animated through a series of darkening dissolves, is a 21st century still life. The anonymous office-like environment in which it has been filmed could literally be anywhere, and while this would seem to speak to the homogeneity that underlies the 21st century globalism, the manufactured moment portrayed in the film nevertheless possesses an uncanny character, as if

röhutades seeläbi sise- ja välisruumi vahelist eristust, mis on korraga silmale ületatav ja samas läbitungimatu. Lisaks tundub, vähemalt mulle, et 16 mm film *Still Life* (2016) vaatab samuti läbi akna (kuid võib-olla näen ma seda teiste tööde raamistuses ja projitseerin sinna ise oma akna). See 16 mm film, range ja liigutav mõtisklus kunstliku hämaruse üle, kujutab orhidee kontoriruumis, mis paistab tervikuna peegelduvat orhidee taga oleval aknal, kuigi seal on tegelikult hoopis üks teine orhidee. See külluslik ja visuaalselt range film – 21. sajandi vaikelu – on kokku pandud kümnest fotost, mis on digitaalselt kokku sulatatud ja animeeritud üha tumeneva ülesulamise seeriana. Filmimisel kasutatud kontorit meenutav anonüümne keskkond võiks paikneda ükskõik kus ja kuigi see näib viitavat 21. sajandi globalismi palistavale homogeensusele, on filmi jaoks loodud olukorral oma käsitatatu iseloom, justkui oleks see kuidagi

it were somehow utterly unique, strange, and of a rare, unspeakable beauty. The fact that it is projected from a 16 mm projector, which could be interpreted as anachronistic, addresses one of the artist's primary interests, which is if not the materiality of an image, then its density. For despite the crystalline, and therefore almost ethereal quality of his images, they wield a certain density, a kind of weightless solidity, which issues not from the subject matter, but from how considered they are and how much they themselves consider. The flickering quality of light, matched by the sound of the projector, also serves to underline the materiality of what is projected on the screen – a materiality which is at once challenged and reaffirmed by the flicker itself, in so far as it both betokens the emergence and withdrawal of the image on the screen, like twilight, and the cycles of lightness and darkness

ainulaadne, veider ja haruldaselts, väljendamatult ilus. Asjaolu, et filmi kuvatakse 16 mm projektorist, võib pidada anakronistlikuks, kuid see väljendab kunstniku peamist huvi, milleks on, kui mitte kujutise materiaalsus, siis selle tihedus. Hoolimata kujutiste kristallselgest ja seega peaegu eeterlikust omadusest on neil teatav tihedus, teatud kaaluta ainelisus, mis ei pärine mitte kujutatud teemast, vaid sellest, kui kaalutletud nad on ja kui palju nad ise kaalutlevad. Virvendav valgus ja sellega sobituv projektori hääl röhutab ekraanile kuvatu ainelisust, mida virvendus proovile paneb ja samas kinnitab, kuivõrd mölemad tähistavad kujutise tekkimist ja kadumist ekraanil nagu videvik ning selles sisalduv valguse ja pimeduse ringkäik. Seega puudutab *Still Life* mitmeid Kuimet jaoks olulisi teemasid, alates akendest kui künnistest kuni kuma liminaalsuse ja teose üheaegse eeterlikkuse ja tiheduseni.

it contains. Thus, *Still Life* is quite literally marked by many of the themes that preoccupy Kuimet, from the threshold of windows to the liminality of gloaming to the simultaneous ethereality and density of the work.

Kuimet's new film *Exposure* (2016), which is being shown here for the first time, plays on and adds to a number of the above-mentioned themes. The film depicts a reconstruction of the Ringenberg Sundial, a 17th century sundial created especially for Ringenberg, Germany, which shows the exact local time. This curious and singular object, in which every viewable surface can "tell time", is a cuboctahedron. Thirteen of its surfaces are outfitted with dials and shadow objects, which are a series of triangles and rectangles of varying sizes. In order to make his film, Kuimet had a replica of the sundial produced. He then had the object placed on a plinth in



Still Life, 2016. Instalatsioonivaade / Installation view

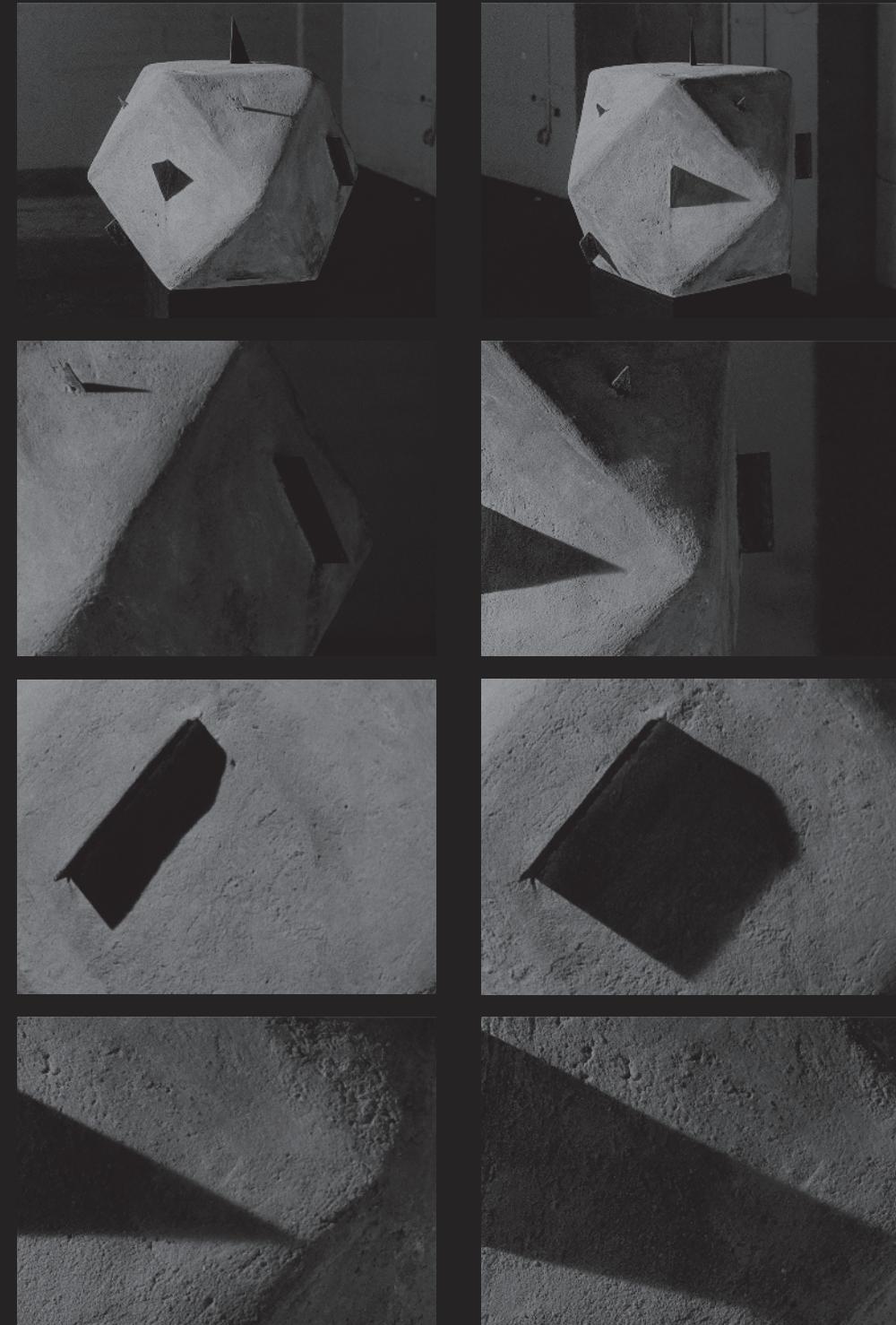


Still Life, 2016. Instalatsioonivaade / Installation view

Kuimet uus film Exposure (2016), mida sel näitusel näidatakse esimest korda, mängib mitmete eelmainitud teemadega ja täiendab neid. Filmil on kujutatud rekonstruktsioon Ringenbergi päikesekellast, 17. sajandil spetsiaalselt Saksa-maal asuva Ringenbergi lossi jacks loodud päikesekellast, mis näitab täpset kohalikku aega. See huvitav ja ainulaadne ese, mille kõik nähtavad pinnad näitavad aega, on oktakuubikujuiline. Kolmteist tahku on varustatud erinevates suurustes kolmnurkadest ja ristkülikutest varjuheitjatega. Filmi tegemiseks lasi Kuimet päikesekellast koopia valmistada. Seejärel paigutas ta postamendil kella ebamäärasesse tööstushoonesse ja võttis selle üles must-valgele filmile. Terava valgusega film, kus kella tahud ilmuvald tervikuna välja ja kaovad siis pimedusse kuulaadse teatraalsusega, teeb ühtlase tiiru ümber päikesekella selle pindadele aeglased lähemale ja lähemale liikudes. Filmi mõned kõige dramaatilisemad hetked on seotud osutite heitetud varju aeglase ja lummava piknenemisega. Need on peaaegu unenäolised, kuid ei meenuta mitte unenägu, vaid unenägudes kujutatud esemeid nagu prantsuse surrealisti Yves Tanguy maalid. Kui sa ei tea, millega tegu, siis väldib see võõras, määratlematu ja täielikult salapärane ese igasugust liigitust peale skulptuuri. Esmakordsel kohtumisel pole sul aimugi, mida sa vaatad, sest kunstniku soov oli "kujutada midagi, mille kasutusotstarvet, ajastut ja vanust on raske määratleda". Tegu on sisult hämara eesmärgiga. Mida ma silmas pean? Kas seda, et kunstniku eesmärk on ebamääranne ja tahtlikult salapärane, et selle puudumist varjata? Ei, pigem pean ma silmas selle käsitamatust. Hämarus on tihedalt seotud käsitamatusega, kuivõrd see tähistab liminaalset, künnsise valda kuuluvat ala või ruumi, kus isegi kõige tuttavlikumad esemed võivad

a nondescript industrial interior and filmed it in black and white. Starkly lit, such that whole sides emerge from and disappear into the darkness with lunar theatricality, the film slowly circumambulates the object on a track, slowly moving in closer and closer upon its surfaces. Some of the more dramatic moments of the film consist of the slow and mesmerising elongation of shadows thrown by the dials themselves. They wield an almost oneiric quality, reminiscent not so much of a dream, but depictions of objects in dreams, like in a painting by the French surrealist, Yves Tanguy. Strange, unplaceable and perfectly mystifying, this object, unless you know what it is, evades virtually any categorisation, except for that of sculpture. Upon initially encountering it, you will likely have no idea what you're looking at, which was part of the artist's hope, as he was, "interested in depicting something which is hard to place in terms of use, era and age." This is essentially a crepuscular intention. What do I mean by that? Do I mean that the artist's intention is obscure, deliberately mystifying in the sense of concealing a lack of intention? No, rather, I mean it in the sense of the uncanny. For the crepuscular is closely linked to the uncanny, in so far as it demarcates a zone, or a space which is liminal, of the order of the threshold, in which even the most familiar objects are liable to become strange to themselves, i.e., uncanny. Neither nor, it is the in-between, subtly rejecting traditional perceptions of identification, and as such, questioning the very act of seeing.

That said, to state that this piece in particular and that work in general is about seeing sells it a bit short. Granted, it is indeed *about* that, but it is also so much more. Romantic with a touch of the gothic, this work covers a lot



muutuda iseendale võõraks ehk käsitamatuks. See on vahepealsus, ei see ega teine, mis lükkab sujuvalt kõrvale tavapärase arusaama samasusest ja seab sellega küsimuse alla nägemise kui sellise.

Pärast neid sõnu oleks lihtsustav väita, et see teos üksikuna ja Kuimet looming tervikuna räägib nägemisest. Loomulikult, see räägib sellest, kuid ka palju rohkemast. Need õrna gooti tunnetusega romantilised teosed hõlmavad endas paljut – alates valgusest, arhitektuurist ja skulptuurist kuni iseenda nägemiseni. Visuaalselt sama külluslikud kui tagasihoidlik ja range on nende kontseptsioon – nende rikkust on raske tabada, jäadeski lõpuks väljapoole selle teksti piire.

Chris Sharp (s. 1974) on Mexico City's resideeruv kunstikriitik ja kuraator, projektiruumi Lulu üks asutajatest.

of ground – from light, architecture and sculpture to seeing itself. As visually sumptuous as it is conceptually understated and spare, its richness is hard to account for, and easily transcends the limits of this text.

Chris Sharp (b. 1974) is a writer and curator based in Mexico City. He is the co-founder of Lulu, an independent project space.

## PRODUKTIIVSE FRUSTRATSIOONI AISTINGULINE MÕJU

Jaak Tomberg

Tuntud prantsuse filosoofi Jacques Rancière'i kunstifilosofia lähtub teesist, et kunst teisendab ja viib sisse muutusi tajutava jaotuskorras<sup>1</sup>. See ei tähenda esmajoones seda, et kunst mõtleb, ütleb, väljendab või teeb midagi (ehkki seda ka). Pigem tähendab see, et kunst teisendab, muundab ja uuendab neid (olemasolevaid) viise, kuidas on üldse võimalik tajuda, mõelda, öelda, väljendada või teha. Ning selle käigus teisendab kunst ühtlasi subjektiivsust – see loob uusi subjektiivsusit.

Kõike seda saadab oma spetsiifilisel viisil korda ka Paul Kuimet viimaste aastate looming, mida on võrdlemisi lihtne kirjeldada, aga mille mõju on väga raske mõtestada. (Sellest kirjutamise raskusi võiks üldistavalalt ja etteruttavalalt iseloomustada küsimusega: kuidas päädeda analüütiselt ligi millelegi, mille mõju on tähenduse-eelne, samas kui ligipääsuva hend, keel ise, on pelgalt tähendusloomeaparaat?)

Kuimet viimaste aastate teostes teinenevad ja võimenduvad mõned üsna selgepiirilised suundumused. Alates 2013. aasta teosest *Horizon* on täheldatav kitsas ja konkreetne väljendusvahendite amplua: peamine kunstiline väljendusvorm on ruumiinstallatsioon, mille kesksed komponendid on kas 1) pimedasse ruumi üles seatud kaks valguskasti, kus kujutatud objekti on vaadeldud kahest erinevast vaatenurgast, mille vaheline kontrast tekitab meeletele (ent ma sihilikult ei taha öelda "tähendusliku") perspektiivinihke (ruumimanipulatsioonid); või 2) näitusesaalis filmiprojektorilt



## THE AFFECTIVE IMPACT OF PRODUCTIVE FRUSTRATION

Jaak Tomberg

The central thesis of Jacques Rancière's philosophy of art is that art introduces changes in the partition of the sensible.<sup>1</sup> This doesn't mean that art's primary function is to think, say, express or do something (although it does that too). Rather, it means that art transforms and renews the (existing) ways it is possible to perceive, think, say, express or do something in the first place. And while doing this, art also transforms subjectivity – it creates new subjectivities.

In a specific way, this is also the effect exerted by Paul Kuimet's recent oeuvre – an oeuvre that is quite easy to describe but quite difficult to address meaningfully. (This difficulty can initially be characterised through the following question: how to meaningfully address something whose impact wholly precedes meaning?)

In Kuimet's recent works, one can detect a few clear-cut formal and thematic tendencies. Starting with the 2013 *Horizon*, his main form of artistic expression has been spatial installation the central components



ekraanile projitseeritud 16 mm film, millel kujutatakse leidlike tehniliste lahenduste abil "elama pandud" staatilisi objekte (ajamanipulatsioonid). Võrdlemisi kitsas ja tuvastatav on ka kujutatavate objektide amplua: skulptuurid või skulptuursed objektid, hooned või arhitektuursed objektid.

Kui tahta Kuimet töödest leida mingit (ühiskonna)kriitilist sisendit, siis tuleks ilmselt uurida just seda temaatiliste motiivide valikut ning kultuurilis-ajaloolisi kaastähendusi, mida sisendavad ühelt poolt valguskastidel näidatud tuntud hooned – 1958. aasta maailmanäituseks ehitatud Brüsseli Atomium (*Perspective Study*, 2016), fasistliku arhitektuuri musternäide Palazzo della Civiltà Italiana (*Figure-Ground Study*, 2016) või neoliberaalset majanduspoliitikat konnoteeriv lammatusjärgus Rahandusministeeriumi hoone Tallinnas (*Grid Study*, 2016) – ning teiselt poolt filmide keskmesse valitud skulptuurid – modernistliku tehnoloogilise progressi utoopilist potentsiaali sisendav Möbiuse lehe sarnane Edgar Viiese skulptuur (*2060*, 2014) ja leitud päikesekellal pöhinev meremiini või mõnd tehislikku päritulo olu kosmilist taevakeha meenutav konstrueeritud objekt (*Exposure*, 2016).

Ent sõltumata oma selgepiirilisest ampluaast ning varjatud koond-

of which are either (1) a darkened room with two lightboxes that photographically depict an object from two points of view, thereby creating a shift in sensory (but not so much in "meaningful") perception (spatial manipulations); or (2) a 16 mm film projection that utilises inventive techniques to "animate" otherwise static objects (temporal manipulations). The range of depicted objects is likewise quite narrow and clear-cut: sculptures or sculptural objects, buildings or architectural objects.

If one is to look for injections of (social) criticism in Kuimet's works, it is probably best to study precisely the choice of these thematic motifs: on the one hand, the cultural and historical connotations of the buildings depicted in the lightboxes – the Atomium, built for the 1958 Brussels World's Fair (*Perspective Study*, 2016); the Palazzo della Civiltà Italiana, a prime example of Fascist architecture (*Figure-Ground Study*, 2016); and the currently torn-down building of the Estonian Ministry of Finance that connotes neoliberal market policies (*Grid Study*, 2016) – and on the other hand, the sculptural objects that the films focus on – Edgar



narratiivist, mille neist võib moodustada, on need võimalikud "sisule" või ühiskondlikule tähendusele osutavad temaatilised motiivid Kuimet loomingus läbinisti teisejärgulised – nii või teisisi on neid väga keeruline tähenduslikuna ära tunda, sest hooned fotodel on fragmenteeritud ning skulptuurid on peaaegu mittefiguratiivsed ja äärmuseni tummad. Palju olulisem on viis, kuidas neid objekte teoste üldises ruumilises kokkuseades esitatakse, ning veel olulisem on see täienisti kehaline ja meeeline mõju, mida need installatsioonid tervikuna vaatajale avaldavad. Võib suure kindlustundega väita, et Kuimet installatsioonid teostavad *puhast vormitööd*: need teisendavad spetsiifilise impulsi ajel harjumuspäraseid viise, kuidas taju seisab silmitsi ümbritseva materiaalse tegelikkusega. Kui seda spetsiifilist impulssi tuleks kuidagi nimetada ja täpsustada, siis ma kutsuksin seda foto traditsioonilise (ja sestap otsekui paratamatu) kahemõõtmelisuse, staatilisuse ja vaatepunktiaainulisse põhjustatud teatud laadi *produktiivseks frustratsiooniks*.

Neid "paratamatusi" puütakse ületada mitmel viisil, mis kõik esitavad välja-



Viies' Möbius strip-like sculpture that suggests the utopian potential of the modernist technological progress (*2060*, 2014), and the constructed object, based on an encountered sundial, that resembles some alien cosmic orb of artificial origin (*Exposure*, 2016).

But I will argue here that despite the rather distinct choice of these objects, and the possible joint critical narrative they might make up, these thematic motifs, along with whatever "content" or social meaning they might connote, are altogether secondary in Kuimet's recent oeuvre – in any case, it is very difficult to recognise them as something "meaningful", since the buildings in the photographs are fragmented and the sculptures are almost non-figurative and extremely mute. Of much greater significance are the ways in which these objects are presented in the overall construction of space, and the purely perceptual impact they exert on the viewer. We can be quite sure that Kuimet's installations realise the work of pure form: responding to a specific impulse, they transform the familiar ways in which bodily perception is used to confront the surrounding material reality. If I had to name and specify that impulse, I would call it a certain kind of *productive frustration* with photography's traditional (and therefore seemingly inevitable) features: with its two-dimensional and static nature, and with its predominantly singular perspective.

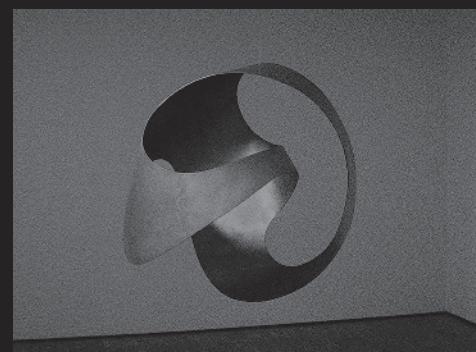
Kuimet's work tries to overcome these seemingly inevitable features in various ways that all challenge well-known oppositions related to the visual arts in general. The two photos in the lightboxes of *Le Lys* (2014) depict a sculpture that in the first photo is presented to the viewer sideways, thereby suggesting the possibility of



2060, 2014. Installatsioonivaade / Installation view

kutse visuaalkunsti harjumuspäristele opositsoonidele. Teose Le Lys (2014) kahte valguskasti asetatud fotodel on kujutatud skulptuur, mis esimeses seisab vaataja suhtes küljega ning teises, teisel pool vaheseina, seljaga – katkestades sel moel äkitselt vaataja iha seista skulptuuriga nii-öelda näost näkku. Vaataja liikumise ajal ühe valguskasti juurest teise juurde muutub foto kui niisugune peaaegu kolmemõõtmeliseks objektiks, teatud laadi kahest osast koosnevaks valgusskulptuuriks, mida

meeting it face-to-face in the second one; however, it disrupts this desire with the second photo where the sculpture has turned its back on the viewer. During the movement from one lightbox to the other, the photograph as such becomes an almost three-dimensional object, a kind of “light-sculpture in two parts” that is in turn thematically mirrored by the depicted sculpture itself. The two lightboxes in Late Afternoon (2016) create a kind of parallax between foreground and



2060, 2014. Kaader filmist / Film still

ühtlasi peegeldab vastu fotodel enestel kujutatud skulptuur. Installatsiooni Late Afternoon (2016) kaks valguskasti tekitavad parallaksi esiplaani ja tagaplaani, abstraktse ja figuratiivse vahel: see, mis esimesel fotol on värvide ja joonte hägune afaasia, osutub teisel fotol teravamas fookuses läbi akna pildistatud kontoriruumiks – ning jällegi on vaataja liikumine installatsiooniruumis see, mis meeleteise tajunihke tekib. Still Life (2016) paneb ülesulamisefekti (*cross dissolve*) abil tekitatud valgusmängu kaudu elama seeria pildistatud natüürmorte, lahustades foto staatilisuse sel moel filmilindi liikumisse. Perspective Study lõhub fotode keskmesse asetatud, hoone klaasfassaadilt peegelduvate paljude vaatenurkade kaudu lineaarperspektiivi jne. Grid Study esitab näituseruumi ehitatud musta ruudustikulise vaheseina, pilti geometriliselt liigendavate hooneesiste tellingute ning pildisisese kollaazi koostöimel väljakutse harjumuspärasele arusaamale kunstiteose raamist: jätkjärgulisel ruumilisel lähenemisel fotodel kujutatule saab selgeks, et raamist ei vabaneta ka pildisisesel tasandil. Viis, kuidas teostes 2060 ja Exposure objekte filmitud, jätab oma minimalistlikus puhasates, tonaalses monokroomisuses, (valguse) liikumise segamatus autonoomsuses ning teostuse väljamõõdetud tehnilisuses mulje nagu need objektid, ehkki selgesti tehislükud, eksisteeriksid kosmilisel või ulmelisel viisil ilma igasuguse inimkäe sekkumiseta. Need installatsioonid lahutavad ruumist igasuguse inimliku aspekti – ning ühes sellega aistingulisel tasandil mingis mõttes ka vaataja, kes nende objektide “isetoiimivuse” tunnistajaks on sattunud. Vaataja taju on imbunud kujutatu ja kujutamisviisi tekitatud “stseeni” ning siit ka nende teoste produktiivne tunnetuslik peapööritus: et ma seda vaatan, peaks võimatu olema, ent ometi



background, between the abstract and the figurative: that which presents itself as a hazy aphasia of colours and lines in the first photo turns out to be an office-space photographed through a window in the sharper focus of the second one. Once again, it is the movement of the viewer in the installation space that creates this perceptual parallax. Still Life (2016) uses cross dissolves to create a play of light that animates a series of photographed stills, thereby dissolving the static nature of photography into the movement of the film material itself. Perspective Study breaks up the linear perspective through several reflected compositions that are glimpses from different vantage points in the centre of the photographs, and so on. In Grid Study, the black grid in the installation space, the geometrical scaffolding in front of the depicted buildings on the photos and the collages in the centre of the photos together pose a challenge to the familiar notion of the frame of the work of art: as the viewer approaches the depicted buildings, it becomes clear that frames can also be found both inside and outside the work of art and not necessarily



Le Lys [2], 2014

ma tean, et ma vaatan seda. (Lisaks sellele tekibat 2060 tunnetusliku kontrasti veel esiplaanil asuva staatlise objekti ning tagaplaanil likuva ruumi vahel ning Exposure kontrasti üldplaani figuratiivsuse ja lähiplaanis avalduva materjali faktuuride abstraktsuse vahel.)

Kuimet produktiivne frustratsioon fotomeediumi traditsiooniliste antuste suhtes päädib ühelt poolt fotode ruumilise skulptuuristamisega (valguskastid) ja teiselt poolt skulptuuride virtualiseerimisega (ekraanid); ühelt poolt vaataja lahustamisega stseeni (filmid) ja teiselt poolt tema pihus-tamisega pimedusse (valguskastid).

Kõik need vaatlused on täienisti aistingutlike muljete ebapiisavad kirjeldused. Kuimet loomingut on keeruline sõnadega käsitleda ühel konkreetsel põhjusel: nimelt seepärast, et sõna, tähendus ning viimasel piirjoonel ka keel kui niisugune on sedasorti kunsti mõjujõu suhtes läbinisti teisejärgulised ja *otstarbetuseni hiljaks* jäänud. Nende teoste muundav mõju teostub esmajoones afektiivsel tasandil, vastuvõtja puhtmeelises ja puhtkehalises

around the work of art. Objects in 2060 and Exposure are filmed in minimalist, hygienic monochrome. The seemingly autonomous movement of light in these works together with their measured technical realisation leave the impression that these objects, although evidently artificial, have a cosmic or science fictional quality, and have sprung into existence without the interruption of a human hand. These installations manage to subtract all human qualities from the exhibition space, as well as, in a sense, the (human) viewer itself who happens to witness the artificial immanence of these objects. The viewer's perception merges with the "scene" created by the depicted objects and their way of depiction, and hence the productive cognitive dissonance these works generate: it is as if witnessing these objects is at the same time impossible and real. (In addition, 2060 creates a cognitive contrast between the static object in the foreground and the moving space in the background; and Exposure creates a contrast between the figurative quality of the object in the establishing shot and the abstract quality of the material's texture in close-up.)

Kuimet's productive frustration with photography's traditional absolutes results, on the one hand, in the spatial sculpturalisation of the photographs (the lightboxes) and, on the other hand, in the virtualisation of the sculptures (the screens) – in the dissolution of the viewer into the scene (the films) or in the dispersion of the viewer into the darkness (the lightboxes).

All of these observations are, in essence, *insufficient descriptions of completely perceptual affects*. Words fundamentally fail to meaningfully address Kuimet's works for one very specific reason: namely because words,



Late Afternoon [1], 2016

tajukogemuses. See on kogemus, mis jõub täielikult aset leida "ammu" enne kreele mõtestavat sekkumist – kogemus, mis on tähenduse-eelne ning sestap teatud nurga alt ka eel-subjektiivne. Fredric Jamesoni eeskujul<sup>2</sup> võiksime seda nimetada ka kogemuseks, mis leiab aset ning evib transformeerivat ja rikastavat potentsiaali eelkõige "teadvuse afektiivsel tasandil". Jameson eristab sellist "pelka teadvust" subjektiivsusest, mis on täielikult keeeline ja tähenduslik fenomen ning



meaning and ultimately "language" itself are completely secondary and *utterly late* with regard to such kind of art. The transformative impact of these works primarily exerts itself on the level of affect – in the purely bodily and perceptual experience of the recipient. This kind of experience fully takes place long before the "meaningful" intervention of any kind of language – it is first and foremost an experience that precedes all meaning and therefore, in a sense, all subjectivity. Following Fredric Jameson<sup>2</sup>, we may also say that these works primarily realise their transformative and enriching potential on the affective level of bodily consciousness. Jameson differentiates such kind of mere bodily consciousness from subjectivity that is, for him, a purely lingual and meaningful phenomenon and, as such, only an object for this consciousness. Following this division, Jameson also rephrases the notion of "emotion": he re-names conventional emotion that belongs to the sphere of subjectivity as "named

sellisena üksnes tolle teadvuse objekt. Sellest jaotusest lähtuvalt sõnastab Jameson ümber ka emotsiooni mõiste: ta kutsub emotsiooni subjektiivsuse sfääri kuuluvaks "sõnastatud emot-siooniks" (rõõm, kurbus jne), mis eristub afektist kui eel-subjektiivsest, puhtkehalisest, teadvuslikust tajufenomenist, millele keel nii lihtsalt ligi ei pääse. Väidan rancière'likus võtmes, et Kuimet kunst sekkub tajutava jaotuskorda esmajoones just sel pelga teadvuse afektiivsel tasandil: see ei edasta meile mingit kindlapiirilist (kultuurilist, kriitilist või mistahes) sõnumit ega seondu mitte niivõrd mingite selgepiiriliste "tähenduslike" emotsionidega (ehkki ta teeb seda ka), vaid teisendab meie meelesi ja kehalisi tajuviise märksa esmasemal ja vahetumal väljal – kutsgem seda Jamesoni eeskujul keha impersonaalse oleviku väljaks, mille suhtes subjektiivne "tähenduslikkus" on teise-järguline. Ning sestap riskin väitega, et nende teoste mõju ei tulene mitte niivõrd nende mistahes tähendusest, vaid esmajoones nende lihtsast ruumilis-materiaalsest kohalolust.

<sup>1</sup> J. Rancière, *The Distribution of the Sensible: Politics and Aesthetics*. – J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*. Tlk G. Rockhill. London & New York: Continuum, 2004, lk 12–19.

<sup>2</sup> F. Jameson, *The Antinomies of Realism*. London–New York: Verso, 2013, lk 2–38.

Jaak Tomberg (s. 1980) on Tartus resideeruv kirjandus-teadlane ja kriitik, kelle peamised uurimisvaldkonnad on kirjandusteooria ja ulmekirjandus.



Late Afternoon [2], 2016

"emotion" (delight, sadness, etc.), and differentiates it from affect, which is a purely pre-subjective and bodily phenomenon that is felt on the level of "mere" consciousness and cannot be accessed through language. In Rancière's terms, it is safe to say that Kuimet's work precisely redistributes the sensible on this affective level of pure consciousness. It does not convey some clear-cut (cultural, critical or whatever) meaning to us and does not associate with any clear cut "meaningful" emotions; instead, it transforms our bodily potential for perception on a much more immediate and primary level – that of the impersonal present of the body, in regards to which subjective "meaning" is completely secondary. Therefore, I'll venture by claiming that the impact of these works in not based on whatever "meaning" they might convey, but on their simple spatial and material presence.

<sup>1</sup> J. Rancière, *The Distribution of the Sensible: Politics and Aesthetics*. In: J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*. Trans. G. Rockhill. London & New York: Continuum, 2004, pp 12–19.  
<sup>2</sup> F. Jameson, *The Antinomies of Realism*. London–New York: Verso, 2013, pp 2–38.

Jaak Tomberg (b. 1980) is a literary scholar and critic based in Tartu, Estonia. His main fields of research are literary theory and science fiction literature.

Paul Kuimet (s. 1984) on kunstnik, kelle looming toetub filmi- ja fotomeediumiga kaasnevale spetsiifilise vaataja suhtele nii tasapinnaliselt kujutatu kui selle paiknevusega ruumis.

Teoste nimikiri:

#### EXPOSURE

16 mm filmiprojektsioon, mustvalge,  
7'56" loop  
Operaator: Alvar Kõue  
Relsid: Maksim Podolski  
Valgusmeister: Volmer Kliimand  
Ehitusmeister: Meinar Mäesalu  
Kaamera & optika: P. Mutases Elokuvakonepaja, Helsinki  
Filmilabor: DeJonghe Film Postproduction, Kortrijk  
2016

#### GRID STUDY

fotoinstallatsioon, teljestik-vahesein,  
neli mustvalget transparenti valguskastides,  
à 113 × 113 cm  
2016

#### FIGURE-GROUND STUDY

fotoinstallatsioon, kaarekujuliste avaustega vahesein,  
kaks transparenti valguskastides,  
à 113 × 113 cm  
2016

#### PERSPECTIVE STUDY

fotoinstallatsioon, nurgaga sein, kaks transparenti  
nurga alla kohandatud valguskastides, à 118 × 113 cm  
2016

#### LATE AFTERNOON

fotoinstallatsioon, vaheseinaga jagatud ruum,  
kaks transparenti valguskastides, à 113 × 131 cm  
2016

#### STILL LIFE

16 mm film, tagantprojektsioon, katkematu loop  
Filmilabor: DeJonghe Film Postproduction, Kortrijk  
2016

#### 2060

16 mm filmiprojektsioon kahepoolsel ekraanil,  
mustvalge, katkematu loop  
Operaator: Erik Pöllumaa  
Relsid: Maksim Podolski  
Valgusmeister: Janis Kokk  
Filmilabor: DeJonghe Film Postproduction, Kortrijk  
2014

#### LE LYS

fotoinstallatsioon, vaheseinaga jagatud ruum,  
kalde all olev põrand, kaks transparenti valguskastides,  
à 173 × 148 cm  
2014

#### HORIZON

fotoinstallatsioon, vaheseinaga jagatud ruum,  
kaks mustvalget transparenti valguskastides,  
à 150 × 202 cm  
2013

Paul Kuimet (b. 1984) is an artist whose practice derives from the specifics of the film and photographic medium as well as the viewer's relation to a two-dimensional image and its spatial positioning.

List of works:

#### EXPOSURE

16 mm film projection, black and white,  
7'56" loop  
Cinematographer: Alvar Kõue  
Dolly Grip: Maksim Podolski  
Gaffer: Volmer Kliimand  
Props: Meinar Mäesalu  
Camera & lenses: P. Mutases Elokuvakonepaja, Helsinki  
Film lab: DeJonghe Film Postproduction, Kortrijk  
2016

#### GRID STUDY

photographic installation, gridded partition wall,  
four black and white transparencies in lightboxes,  
each 113 × 113 cm  
2016

#### FIGURE-GROUND STUDY

photographic installation, partition wall with  
arc-shaped openings, two transparencies in lightboxes,  
both 113 × 113 cm  
2016

#### PERSPECTIVE STUDY

photographic installation, angled wall, two transparencies  
in custom-angled lightboxes, both 118 × 113 cm  
2016

#### LATE AFTERNOON

photographic installation, space divided by a partition  
wall, two transparencies in lightboxes, both 113 × 131 cm  
2016

#### STILL LIFE

16 mm film, rear projection, continuous loop  
Film lab: DeJonghe Film Postproduction, Kortrijk  
2016

#### 2060

16 mm film projection on dual-sided screen,  
black and white, continuous loop  
Cinematographer: Erik Pöllumaa  
Dolly Grip: Maksim Podolski  
Gaffer: Janis Kokk  
Film lab: DeJonghe Film Postproduction, Kortrijk  
2014

#### LE LYS

photographic installation, space divided by  
a partition wall, sloped floor, two transparencies in  
lightboxes, both 173 × 148 cm  
2014

#### HORIZON

photographic installation, space divided by a partition  
wall, two black and white transparencies in lightboxes,  
both 150 × 202 cm  
2013

