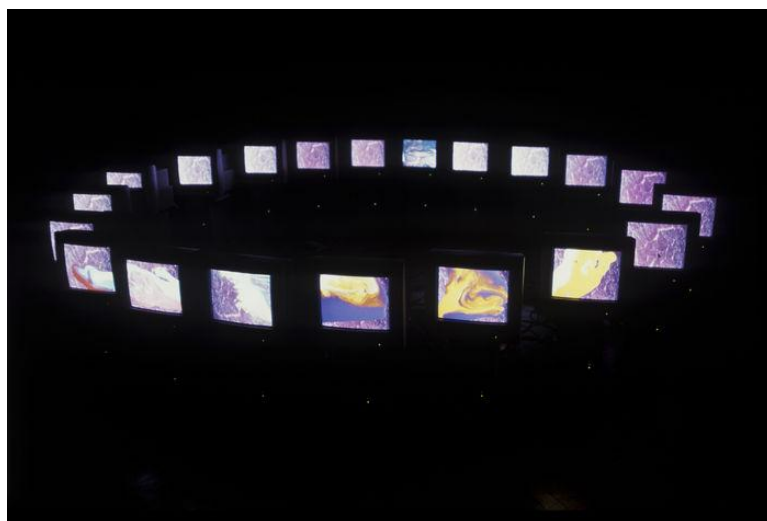


EESTI KUNSTIAKADEEMIA

Kunstikultuuri teaduskond

Muinsuskaitse ja restaureerimise osakond



Helen Volber

**Meediakunsti säilitamise probleematika. Raoul Kurvitz,
„Pentatonic Color System“ (1994/1999)**

BAKALAUREUSETÖÖ

Juhendajad: Hilikka Hiiop, PhD

Annika Räim, MA

Tallinn 2013

SISUKORD

Sissejuhatus	4
1. Videoinstallatsioonid ja meediakunst: sissejuhatavalt	6
1.1. Terminoloogias.....	7
1.2. Videokunsti arengud.....	8
1.2.1. Esimese generatsiooni videokunstnikud.....	8
1.2.2. Teise generatsiooni videokunstnikud.....	9
1.3. Eesti meediakunsti ajaloost.....	10
1.3.1. Arvutikunst Eestis.....	11
1.3.1.1. Retseptsioon.....	13
1.3.2. Videokunst Eestis.....	14
1.3.2.1. Pioneeridest professionaalideni.....	14
2. Meediakunsti säilitamise probleematika	17
2.1. Meediakunst muuseumis.....	17
2.1.1. Konservatorid ja uusi meediume kasutav kunst.....	18
2.2. Autentsus meediakunsti tingimustes.....	19
2.3. Võimalikest lahendustest.....	22
2.3.1. Rahvusvaheline erialaterminoloogia.....	23
2.3.2. Dokumenteerimine.....	24
2.3.2.1. Standardid ja senine tava.....	26
2.3.3. Intervjuu kunstnikuga.....	27
2.4. Konserveerimine.....	28
2.4.1. Erialavõrgustikud ja uurimisgrupid.....	29
2.4.2. Lähteküsimused meediakunsti konserveerimisel.....	30
2.5. Restaureerimine – emuleerimine.....	32
3. Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu	35
3.1. Kogu tekkelugu.....	35

3.2. Ostuprotsess ja nõuded formaatidele.....	36
3.3. Installeerimisjuhised ja autoridokumentatsioon.....	37
3.4. Tulevik ja soovitusel.....	38
4. Meediakunst EKM-is: juhtumianalüüs.....	39
4.1. Kunstnik Raoul Kurvitz.....	39
4.2. „Pentatonic Color System“, installatsioon 20 arvutile. 1994/1999. EKM FV 105.....	41
4.2.1. Näituste ajalugu.....	43
4.2.2. Teose ajalugu.....	46
4.2.3 Esimene versioon.....	47
4.2.4. Teine versioon.....	49
4.2.5. Kolmas versioon?.....	50
4.3. Installeerimispõhimõtted.....	51
4.3.1. Installeerimine mujal.....	52
4.4. Võimalikud probleemid lähitulevikus.....	52
4.4.1. Tarkvara.....	52
4.4.2. Riistvara – arvutid.....	53
4.4.3. Riistvara – monitorid.....	53
4.5. Emuleerimine.....	55
4.6. Konserveerimislahendused.....	55
Kokkuvõte.....	57
Summary.....	59
Illustratsioonide nimekiri.....	62
Kasutatud allikad.....	63
Lisa 1. Intervjuu Raoul Kurvitza ja Andres Lepaga 5. III 2012. Transkriptsioon.	
Lisa 2. Raoul Kurvitza ja Andres Lepa poolt Eesti Kunstimuuseumile üle antud juhendid.	

Sissejuhatus

Meediakunsti konserveerimise küsimus on muuseumides kasvava aktuaalsusega, sest selliste teoste hulk kasvab kogudes aasta-aastalt. Enamasti ei õnnestu teoseid pidevalt eksponeerida, need hoiustatakse fondides ning tuuakse näitustele välja ennustamatu intervalli järel. Et meediakunst hõlmab mitmeid elemente ning tema peamine väljund on eelkõige performatiivsus ning töökorras olek, on sellised teosed kogudes äärmiselt haavatavad, kuna aja jooksul muutub ennustamatuks ka see, kas teos „töötab“ oma täies kompleksuses ka järgmisel korral, kui teda soovitakse eksponeerida.

Mida mõista meediakunsti all? Nagu märgib Renate Buschmann, on see termin problemaatiline, kuna viitab esmalt kunsti defineerimisele läbi materjali, mitte läbi temaatilise orientatsiooni, mis on olemuselt vananenud lähenemine. Nii on proovitud terminist loobuda ja kasutusele võtta pigem terminid „kunst meediaga“ (*art with media*) või „kunst läbi meedia“ (*art through media*).¹ Raivo Kelomees on Eesti meediakunsti tüpoloogiana pakkunud välja selle jaotamise neljaks – video, *video-performance*, videoinstallatsioon (kus kasutatakse videot, arvutit või muid elektroonilisi vahendeid) ja CD-ROM'id ja netikunsti projektid.² Käesolev töö toetub sellele definitsioonile ja vaatleb videokunsti ja videoinstallatsioone meediakunsti osa ja allžanrina. Video all mõistetakse käesolevas töös nii analoog- kui digitaalkandjatel (VHS, Betacam lindid) kui kodeeritud versioonides (failid) esinevaid videotöid ning kasutatakse sama terminit mõlema kohta. Kunstnike CD-ROM-e ja netikunsti projekte käesoleva töö raames eraldi ei vaadelda.

Töö esimene osa vaatleb meediakunsti ajalugu. Eesti kunsti sisenes videokunst 1990-ndatel, ajal, mil mujal oldi küpsed juba tegema sellest kokkuvõtteid – video kui meedium oli juba minetanud oma uudsuse. Muutused ühiskonnas tingisid plahvatusliku laienemise kunstnike loomevahendites, kuna piiride avatuse ja ühiskondlike suhete ümbermängimise tõttu oli neile lõpuks vaba ligipääs. Eesti kunsti mõjutas tugevalt 1992. aastal loodud Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, mis toetas peamiselt uue meediaga seotud kunstiprojekte ja kunstnikke. Ettevalmistavaks peatükiks video kui uue meediumi juurde oli varane Eesti arvutikunst,

¹ R. Buschmann, On the Debate about Media Art and Its Conservation. An Introduction. – R. Buschmann, T. Caianiello, Media Art Installations. Preservation and Presentation. Materializing the Ephemeral. Bonn: VG Bild-Kunst, 2012, lk 199–206, lk 201.

² R. Kelomees, The state of Estonian Media Art ad 1998. – Estonian Art nr. 1, 1998, lk 24–27.

millest annab töö samuti lühikese ülevaate. Videokunst sai kiiresti Eesti kunstimaastiku orgaaniliseks osaks. Mitmed tollal esile kerkinud videokunstnikud on tegevad ka täna.

Töö teise osa eesmärk on uurida seniseid meediakunsti säilitamise ja konserveerimise põhimõtteid maailmas ja luua nendest konseptiivne taustsüsteem peamiste valupunktide väljatoomise teel. Meediakunsti säilitamisega on mujal tegeletud süvendatult viimastel aastakümnetel ning esile on kerkinud peamised probleemideringid – küsimused autentsusest ja konservaatori muutunud positsioonist. Peatükk annab ülevaate erialavõrgustikest ja uurimisgruppidest ning vaatab ka seniseid lahendusi meediakunsti konserveerimisel mujal maailmas.

Kohaliku näitena võetakse töös vaatluse alla Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu video- ja meediakunsti osa, kuhu kuulub hetkel 61 teost. Töös antakse kogust, tema tekkeloost ja senistest tegevuspõhimõtetest seoses säilitamisega lühike ülevaade ning arutletakse ka võimalike tulevaste sammude üle.

Töö neljas osa keskendub ühele EKM nüüdiskunsti kogusse kuuluvale kohaspetsiifilise videoinstallatsioonile. 2013. aasta kevadel toimus Kumu kunstimuuseumis kunstnik Raoul Kurvitza personaalnäitus, mis hõlmas suure osa tema loomingust. Eksponeerimisele tuli ka Raoul Kurvitza teos „Pentatonic Color System” (1994/1999), mis oli üks esimesi meediakunsti teoseid Eestis. Teos oli erandlik nii kunstniku enese loometeel, kuna hiljem ei ole Raoul Kurvitz sarnase väljundiga teoseid loonud, kui ka Eesti kunstimaastikul tervikuna – teose unikaalsust omas ajas kinnitavad ohtrad pressikajastused, mis valisid kaanepildiks just Kurvitza töö reprodutseerimise. Teos kuulub alates 1999. aastast EKM kogusse ning tema eksponeerimine nõuab märkimisväärset masinaparki (teos koosneb 21 arvutist ja kuvarist). Et teose vanus ulatub juba ligi 20 aastani ning tema igakordne eksponeerimine on tõstatanud mitmeid probleeme, oli näituse raames harukordne võimalus teose ajalugu ja tulevik koostöös kunstnik Raoul Kurvitza ning tehnik Andres Lepaga läbi arutada. Intervjuu käigus kogutud informatsiooni põhjal pakub käesolev töö teosele välja kaks säilitamisstrateegiat.

1. Videoinstallatsioonid ja meediakunst: sissejuhatavalt

„Terve modernismi perioodi tugevnes surve pildi servadele – kunst ei tahtnud enam üksnes pildi raamidesse ära mahtuda – kuni minimalism ja kontseptualism defineerisid kunsti kogemuse otsustavalt ümber teose vaataja ja ruumi kolmikuks. Mitte ühegi teise kunsti kogemine ei ole viimase sadakonna aasta jooksul muutunud niivõrd drastiliselt kui kunsti kogemine. Kui «pildinäituse» puhul oli vaataja harjunud oma vaatamise aega ise haldama, siis näiteks video teeb katse võtta vaataja aeg üle ja hakata seda ise juhtima. Olles installatsiooni sees, ei ole vaataja ja teose vahel ruumilist distantssi, ta on sinna täielikult sisse haaratud ja keeruline on rääkida siinkohal vaatamisest traditsioonilises mõttes.“³

Videoinstallatsioonid on ajalise kunsti näited, neid ei saa tajuda koheselt, vaid nad rulluvad meie ees lahti lineaarselt. Videokunst on vaatajale väljakutse. Kuna video jookseb galeriides ja näitustel reeglina näiliselt lõppematu ringina ning kuna ta on aeganõudev kunst – pikad videoklipid, mitmed projektsiooniseinad - tekitab see vaatajas ebakindluse.

Anders Härm toob välja, et videomeediumi ajalisus ongi tema silmapaistev erinevus võrreldes klassikaliste kunsti liikidega. Ta viitab, et kõikidel institutsionaalsetel ruumidel on oma „temporaalsed reeglid“ (nt pangad, kinod, kunstigaleriid jne). Kui me neisse sisenevad, võime eeldada, kui kaua sündmused neis aega võtavad ja kuidas kulgevad. Teadmine baseerub meie varasematele kogemustele analoogsetes ruumides ja me ei märkagi seda enne, kui seda korda rikutakse – kunstigaleriisse sisenevad vaataja eeldab, et ta saab kontrollida oma teose vaatamiseks kuluvat aega, mis aga pole sugugi nii.⁴ Videokunst kehtestab vaatajale oma reeglid, jättes ta ilma vabast tahtest, tekitab kohustuse. Kultuuri kiirtoiduna tarbides on raske videokunsti sügavamate kihtideni jõuda, kui teose tähenduse lahtirullumiseks tuleb pühendada talle oma aega pikemalt. Ka Indrek Grigor on ühes vestlusringis maininud: „[...]...kuidas videokunsti näidata, kui muuseumis ei jõua keegi videokunsti vaadata? Kunstnik teeb video, kuraator valib näitusele, kuraator kirjutab selgituse. Vaataja loeb kuraatori teksti ja uurib, kes on autor, aga video vaatamiseks pole tal aega. Videokunst on selles olukorras probleem.“⁵

³ A. Härm, Kaasaegse kunsti sasipundar ehk eelarvamused vaataja peas. – Postimees, 31. X 2012. <http://arvamus.postimees.ee/1024726/anders-harm-kaasaegse-kunsti-sasipundar-ehk-eelarvamused-vaataja-peas/> (vaadatud 4. V 2013).

⁴ A. Härm, Videokunst Eestis: teooria, kujunemine, tüpoloogია. Bakalaureusetöö. Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut. Tallinn, 2000, lk 20.

⁵ R. Kelomees, Videokunst pärast videokunsti. – Sirp 4. II 2010.

Videokunsti väli on muutunud nii laiaks, et on raske anda ülevaadet sellel toimuvast kaasajal. Kergem on tegeleda mineviku arheoloogiaga, kuna seal on kihid juba mõnevõrra settinud. Nagu kirjutas Raivo Kelomees juba 2006. aastal: „Videokunstist mõistliku kirjatüki väljapigistamiseks tuleb ennast tõsiselt kätte võtta. Esiteks põhjusel, et on palju kirjutatud, alates aegadest, kui tegu oli kõrvalise kunstialaga. [...] Teiseks seetõttu, et praeguses järelväskes kunstiolkorras on kõik veidi kulunud. Tehnilises ja uuenduslikkus mõttes on asjad valmis, huvi võib targata vaid sisu peale. Samas on videokunstist kirjutamise territoorium määratlemata mädasoo, igaüks võib midagi arvata ja vastuvaidlemiseks peab tõsine põhjus ja viitsimine olema.“⁶ Maali või graafikat on kergem kohaldada teistesse vahendajatesse (ajakirjandus), videokunstiteose edasiandmine jääb oma sõnadesse vangistatuse tõttu ehk lahjaks ning ajaloolisi videotöid näeme uuesti installeerituna harva, ka ei ole teave nende laenutatavusest kaugele levinud.⁷ Samas ei annaks video kui ühe videoinstallatsiooni osa laenamine vaatajale siiski sama elamust, mis täismahus eksponeeritud teose ruumiline kogemine. See kõik teeb videokunstist võrdlemisi kapriisse ja eritingimusi loova kunstiiliigi, mis esitab väljakutse igal on eksistentsi hetkel – loomisel, kogemisel, säilitamisel.

1.1. Terminoloogiast

Videokunst katusterminina on võrlemisi problemaatiline. Kunstiliigi seotus oma tegemise vahenditega, mitte konkreetsete mõttevoolude või kunstiparadigmadega muudab tema ajaloo raskesti jälgitavaks. Video oli 1970-ndatel vaba kunstiajaloolisest pagasist ning tema vahetut kontakti võimaldav olemus muutis ta kiiresti kunstnike jaoks atraktiivseks. Ometi saab videokunsti puhul rääkida vaid vahendist, mille kaudu sõnum vaatajani jõuab. Videokunst ei ole omaette esteetiline liikumine. Nagu mainib David A. Ross, on termin *videokunst* pigem mugav katustermin konservaatoritele, kel on vaja leida viisid ja standardid sellelaadse kunsti säilitamiseks – kuid isegi siin on sellest terminist vähe kasu. Videoinstallatsioonide puhul, mis enamasti sisaldavad videoprojektoreid, helisüsteemi, valgustusplaani ja muid sääraseid skulpturaalseid elemente, mis on osa töö olemusest, pakub ta välja kasutada hoopis terminit

⁶ R. Kelomees, Eesti videokunsti otsingutel. – Sirp 1. XII 2006.

⁷ Eesti kunstnike videokunsti teoseid saab näiteks laenutada ja vaadata Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses, kelle koduleheküljel on olemas ka teoste nimistu: <http://www.cca.ee/video-ja-portfoolio-arhiiv> (vaadatud 29. IV 2013).

„*mixed media sculptural installation*”.⁸ Käesolevas töös on sellistele töödele viidates kasutatud terminit videoinstallatsioon.

1.2. Videokunsti arengud⁹

Varane videokunst Euroopas ja Ameerikas oli enamasti poliitiline kommentaar, võõrandumist tekitava massimeedia kriitika. Juba 1929. aastal oli Bertold Brecht hoiatanud, et raadio kui „ühesuunaline” meedium on potentsiaalne võimalus autoritaarsele väärkasutusele ja soovitanud muuta see kahesuunaliseks, interaktiivse osalusvõimalusega meediumiks.¹⁰ Varased videokunstnikud nägid sama juhtumas televisiooniga, nt. tänaseks ikoonilise Nam June Paik'i esimesed tööd manipuleerisid vaatajaga, raputades paigast tema suhet televiisori kui esemega – Paik asetas televiisorid galerii põrandale ja erinevatesse asenditesse, et vaatajas tekitada ebakõla nn normaalse televiisori vaatamise viisiga.¹¹ Selle perioodi kunsti domineerisid minimalism ja kontseptualism, kujutavas kunstis kadus illusionistlik efekt ning selle asemel eelistati industriaalset, luudeni lihtsat muljet, kus kunsti ja igapäevaelu („kõrge” ja „madala” kunsti) piirid küsimuse alla seati. 1960-ndate keskel valitses massikultuuri meedia ja televisioon ning esimese generatsiooni videokunstnike osalemine nende kriitikas nõudis lähenemist sama vahendi kaudu, et oma publikuni jõuda.

Videokunst võib olla puhtalt dokumenteeriv – nt *performance*'i või tantsuetenduse ülesvõte, kuid võib olla ka keerulisem videosignaali moonutamisi sisaldav teos. Esimene videokunstnike generatsioon jaguneski nendeks, kes kasutasid videot ühiskonnakriitilise vahendina (dokumenteerivate videote kasutamine ja nn *guerilla*-televisioon) ning nendeks, kelle vahendiks said nn kunstilise kallakuga videod.

1.2.1. Esimese generatsiooni videokunstnikud

Meediumi nagu video puhul ei ole ilmselt mõtet tegeleda kunstiajaloolise arheoloogiaga, et tuvastada, kes oli kõige esimene. Ilmselt jagavad seda kohta Paik ja Andy Warhol, kuid

⁸ D. A. Ross, The history remains provisional. – Video art. The Castello di Rivoli Collection. Toim. Ida Gianelli, Marcella Beccaria. Skira, 2005, lk 1–19, lk 15.

⁹ Käesolev peatükk on refereeritud allikast: M. Rush, Video art. – M. Rush, New Media in Art. New edition. London: Thames & Hudson, 2005, lk 82–123.

¹⁰ D. A. Ross, The history remains provisional, lk. 7–9.

¹¹ M. Rush, Video art, lk 91.

vaieldakse, milliste töödega kumbki alustas. Paik ja Warhol kasutasid videot oma kunstipraktika pikendusena, selge kunstitaotlusena. Paik nägi videos tulevikku: „Nagu kollaaž asendas õlivärvi, asendavad elektronkiiretorud lõuendi.”¹² Oleme näinud, et päris nii see siiski ei läinud ning video tõusis pigem kasutusele võrdsena teiste kunstipraktikate seas. Varastele videokunstnikele oli video tõmme seotud selle suhtelise odavusega, kuid peamiselt siiski selle võimega tagada automaatne tagasimängimine. Filmi tajuti aeglasena, kuna seda tuli ilmutada ja töödelda, video aga võimaldas kohest uuestimängimist, tuues meediumi vaatajale lähemale.

Videomeediumi kasutamise oskused ja ulatus muutusid võrdlemisi kiirelt. Palju algsest videokunstist on *performance*'ite dokumentatsioon. Videote montaažitehnika sai laialt levinuks alles 1970-ndate keskel. 1970-ndate lõpul asuti rohkem manipuleerima ka tehnikaga ning ilmusid esimesed arvutitöötlused, mis olid visuaalidelt lähedal abstraktsele ekspressionismile – videokunsti ilmusid valguse ja värvi voolamine, arvutianimatsioonid, kujundite digitaaltöötlus.¹³

1.2.2. Teise generatsiooni videokunstnikud

Teise generatsiooni videokunstnikud tulid areenile 1980-ndate keskpaigas. Selleks ajaks oli video kui meedium laialt levinud ja tehnikaga oldi tuttav, olid juba ka värvikaamerad ja oskused montaažitehnikas. Kui varane videokunst ehk esimese generatsiooni videokunst pigem tõlkis levinud suundi (kontseptualism, kehakunst, protsessikunst) video keelde ja meediumisse ja oli televisiooni suhtes kriitilisel positsioonil, siis teise generatsiooni videokunst omandas uue identiteedi. Ilmusid kunstnikud, kes olidki videokunstnikud nagu teised olid skulptorid või fotograafid või maalijad. 1980-ndate ja 1990-ndate videokunstnikud pöörasid tähelepanu personaalsetele narratiividele ja identiteediotsingutele, sotsiaalse võrdsuse ja sooidentiteedi teemadele. Michael Rush toob välja, et osaliselt majanduslikel põhjustel, kuid peamiselt erinevuste tõttu kunstipraktikas ei hakatud endise Nõukogude Liidu maades videokunstiga tegelema enne 1990-ndaid aastaid ja oletab, et põhjus võis olla ka video kasutusel jälgmisvahendina, mis hoidis teda kunstipraktikast eemal.¹⁴

Oma teostuselt muutus videokunst 1980-ndate lõpul üha professionaalsemaks – video kui meedium võimaldab nii *high-end* kui *low-end* eelarvet. *Low-end* videod muutusid

¹² Samas, lk 87.

¹³ Samas, lk 94–102.

¹⁴ Samas, lk 112–113.

vähemlevinuks, kunstnikud soovisid videoid eelnevalt digitaalselt töödelda ja projitseerida televiisorite asemel suurtele, tervet seina täitvatele ekraanidele. 1980-ndate lõpul hakkasid videoinstallatsioonid seoses tehnoloogiliste uudendustega võtma väga suuri ja erikujulisi mõõtmeid.

1990-ndate keskel said levinuks digitaalsed kaamerad ja arenenumad montaažiprogrammid, mis tõid videokunsti lähemale filmikunstile. Teisalt pööras ka filmitööstus end video poole, hakates kasutama digitaalset videot (HD- ehk *high definition*-videot) – mis on filmilindile filmimisest odavam ja võimaldab kergemat järeltöötlust.

1.3. Eesti meediakunsti ajaloost

Meediakunstil, nagu toob välja Raivo Kelomees, on huvitav suhe materiaalsusesse. Kunst, mis iseenesest ei võta füüsilist ruumi, ei saa olla võimalik ilma esemelise dimensioonita – tema loomiseks ja dekodeerimiseks on ometi vaja füüsiliselt eksisteerivaid vahendeid ja masinaid.¹⁵

1990-ndatel alguse saanud muutused ühiskonnas, piiride avanemine ja üleüldine kultuuriline ja ühiskondlik suhete ümbermängimine kajastub ka tolleaegsetes kunstiloomes. „1990-ndate globaalset kunsti oluliselt mõjutavaks teguriks osutub digitaalne tehnoloogia. Muutuste kiirus on ainus konstant, mis iseloomustab selle pinnalt tekkivat meedia- ja küberkultuuri.”¹⁶ Piiride avatuse tingimustes osutusid uued vahendid kättesaadavaks ka siinsetele kunstnikele. Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse¹⁷ aastanäitused kujunesid tollal peamiseks meedia tähelepanu saanud kunstisündmuseks, kus tähelepanu oli üha enam kunsti tehnoloogilisel poolel. Aastanäitustest kasvas välja Interstanding-festival¹⁸. Lisaks Saaremaa biennaalidele, mida korraldasid Eve ja Peeter Linnap, tegeleti elektroonilise kunstiga ka Pärnus Academia

¹⁵ R. Kelomees, *Materiaalne ja tehnoloogiline 1990. aastate kunstis*. – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 131–149, lk 138.

¹⁶ Samas, lk 132.

¹⁷ Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus (SKKEK) loodi Avatud Eesti Fondi juures 1992. aastal tänu ungari-ameerika filantroobi George Sorosi poolt rahastatud Avatud Fondide süsteemile Ida-Euroopas ja endistes Nõukogude Liidu maades. SKKEK-i ülesandeks seati luua võimalused suhtluseks rahvusvahelise kunstieluga, aga ka toetada materiaalselt kunstnikke ja kunstiprojekte, mis olid seotud uue tehnoloogia ja selle kasutamiseega kunstis.

¹⁸ Interstanding oli elektroonilise kultuuri ja uue meedia kunsti festival, mis toimus esimest korda 1995. aastal. Festival jõudis toimuda neljal korral (1995, 1997, 1999, 2001). Festivali formaat oli konverents, mida saatis näitus. – Sirje Helme, *Interstanding. The history of the Interstanding festival of media art in Tallinn*. http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=872&lang=en (vaadatud 5. V 13).

Non Gratas, kes korraldas „Vilmi ja fideo festivali”.¹⁹ Ometi ei olnud selle kõige näol 1990-ndatel tegemist kõige esimeste meedia- või arvutikunsti ilmingutega. Arvutitega või nende abil loodi kunsti ka varem, kuid ilmselt oli arvutikunsti positsioon nõukogudeaegses kunstide hierarhias²⁰ nii madalal, et sellega tegelemine jäi kitsalt siseringi praktikaks ja teadmiseks. Ometi on varane arvutikunsti ajalugu 1990-ndaid ettevalmistav, mistõttu annab alljärgnev peatükk sellest lühikese ülevaate.

1.3.1. Arvutikunst Eestis²¹

Arvutikunsti lugu saab alustada 1960-ndatest, mil loodi Tartu Ülikooli arvutuskeskus, kuhu saabus esimene arvuti, URAL-1. Arvutuskeskuste perioodil levisid anonüümsed pildiprogrammid, mis trükkisid tähemärkidest pilte, näiteks trükkis üks levinud programmidest Miki-Hiire pilti. Algusaastatel kasutati arvuteid siiski enamasti spetsiifiliste funktsioonide täitmiseks ning tavainimesel puudus neile juurdepääs ning oskused masinaga ümber käia. Andmeid tollastest programmidest liigub peamiselt suuliste mälestuste kujul, võimaldades ehk põnevat uurimisvaldkonda folkloristlike välitööde näol. Siiski võib arvata, et esmased katsetused arvutite vallas pigem kompasid võimalikkuse piire kui omasid mingit kunstitaotlust, mis aga ei tähenda, et kunstnikud poleks olnud arvutitest kui võimalikest uutest kunstivahenditest teadlikud.

Peamiselt oli arvuti kasutusel kui töövahend, millega saavutati masinlike või anonüümseid mustreid või kordusi, ka kasutati arvuteid kujutiste väljatrukiks, nt valmisid 1980-ndate lõpus nii Mall Nukke graafilised lehed, kus ta korduvkujundeid iga kord veidi deformeeris ja peale

¹⁹ R. Kelomees, *Materiaalne ja tehnoloogiline 1990. aastate kunstis*, lk 141.

²⁰ „Põhimõtteliselt oli Nõukogude Liidus oli selline komme, et seal oli niiõelda kunstide hierarhia. Maal oli esimene, õieti monumentaalmaal oli esimene, aga see ei olnud väga levinud, sellepärast, et see maksab palju, eksle. Siis oli maal, siis oli skulptuur ja siis oli graafika. Ja seetõttu ka Kunstihoones alati pandi maalid suurde saali, teise saali pandi skulptuurid ja viimastesse saalidesse graafika.“ Ando Keskküla ETV saates „AKU: Kunst ja näitus.“ *Esmasteer* 18. XI 2005, <http://arhiiv.err.ee/vaata/aku-kunst-ja-naitus/latest> (vaadatud 29. IV 2013).

²¹ Peatükk on refereeritud allikast: T. Lepik, *Ülevaade Eesti varasest arvutikunstist*. – Avalööök: uus meedia ja kunst Eestis. Koostanud Katrin Kivimaa. E-meedia keskus, Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 42–66.

väljaprintimist värvipliiatsite ja rapidograafiga üle joonistas. Arvutikunstis tekkisid huvitavad kunstnike ja tehnikute kooslused, - võib arvata, et ühtedel oli ligipääs ning teistel ideed.²²

Lisaks arvutile kui lihttöövahendile kasutasid mitmed kunstnikud multimeediakeskkonda oma tööde lahutamatu osana, nt Rauno Remme „Multimeediakeskkond”(1993), mis koosnes arvutitest ja printeritest. Arvutid genereerisid üksteisest sõltumatult monitoridele graafikat ja hääli, lindilt tuli taustaks muusika ning printer trükkis pika lehena välja Remme enda programmeeritud olematus keeles teksti. Multimeediakeskkonnaga tegeles ka Ando Keskküla, kes otsis 1980-ndate lõpul uusi väljendusvahendeid ja õppis 1994.a. Hollandis interaktiivset multimeediat, kus tema lõputöö – CD-ROM-il portoolio „Unfinished” jäi mitmetele kodumaistele kunstnikele eeskujuks.²³

Aegamööda hakati katsetama videomontaažiga, nt Raivo Kelomehe ja Mare Tralla loomingus. Mare Tralla arvutilooming ulatub 1990-ndate aastate algusesse. 1995. aastal sai ta oma venna Are Tralla kaudu teha animatsioonikaadreid oma videole „Mänguasi”. „Mänguasi”²⁴, mis parodeeris striptiisi ja naiste objektistamist, oli eksponeeritud kahel vastastikusel televiisoriekraanil, kus ühel ekraanil jooksis video mehest, kes vahetab teleripuldiga kanaleid ja teisel vahetuvad (ja kohati mehe meelehärmiks ei vahetu) kaadrid „ilgetest naisolvustest”. Mare Tralla oli soovinud teose teostada selliselt, et vaataja oleks saanud ise naiskujutistega videos manipuleerida, kuid see ei realiseerunud tehniliste võimaluste tõttu. Samas on Ragne Nukk viidanud, et Eestis on tehtud üksjagu videotöid, mille puhul tehniline viimistletus on tagaplaanile jäetud: „[seda] kinnitas ka Mare Tralla, kelle sõnul võis esialgu ka noorte kunstnike seas näha teatavat vastumeelsust uute tehnoloogiatega

²² Näiteks kasutati arvutit Fin Plotteri nime all tegutsenud koosluses, kus biofüüsik Jüri Lilles, hüdrobioloog Jüri Tenson ja teatrikunstnik Vello Tamm kirjutasid arvuti abil programmi, mis andis käsklusi plotterile. Plotteris kasutati paremate tulemuste saavutamiseks sule asemel nt ka viltpliiatsit ja erilise faktuuriga paberit. Omamoodi meenutab see süsteem ehk Jean Tinguley “Metamaticu” seeria masinaid. Studios 22 - Tõnis Vindi ümber koondunud ja tema ja Mare Vindi Mustamäel asunud korteris koos käinud grupis kohtusid aga Rainer Kurm, Jaak Saks ja Martin Vällik, kelle installatsioonid “Ruummeri” (1994) ja “Varajane kevad” (1993) kompileerivad nii Tõnis Vindi juurest saadud ideelist tausta, programmeerimist, tekkinud piltide koloreerimist, videosse võtmist ja renderdamist ning ruumilisi-installatiivseid aspekte. Mõlema installatsiooni aluseks on isiklike oraaklite numbritabelid, millest matemaatilisi meetodeid kasutades tuletati erinevaid mustreid, kanti need programmeerimiskeelde, tekitati mustrite jada ja nendest omakorda video, mida projitseeriti installatsioonis. “Ruummeri” oli “Varajase kevade” edasiarendus, millele olid lisatud liikumisandurid. Vastavalt vaataja liikumisele muutusid ka mustrid erineva kiirusega. Liikumisandureid kasutas oma loomingus ka Ando Keskküla. Arvutit püüdsid oma välja kujunenud loomelaadis kasutada ka teised kunstnikud, nt Raul Meel, kelle konkreetse luule loomismeetod siirdus kirjutusmasina juurest Microsoft Word programmi. (allikas: T. Lepik, Ülevaade Eest varasest arvutikunstist).

²³ Ka Keskküla teostatud installatsioon “always”, mis infrapuna-andurite vahelise sideme katkestamise ajal pani arvutis käima programmi, mille tulemusena näituseruumi sattunud külaline sai oma liikumisega mõjutada kujutisi erkaanil, sai eeskujuks mitmetele järgnevatele. (allikas: T. Lepik, Ülevaade Eest varasest arvutikunstist).

²⁴ Kuulub Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogusse, EKM nr FV 6.

tegelemisel, sest need institutsionaliseeriti Eestis suhteliselt kiiresti, mis jättis vähe aega ja võimalusi sellistel tendentsidel nn rohujuure tasandilt üles kasvada. Selle asemel tehti, ja mitte ainult Eestis, teadlikult meediakunsti töid, kus nõ traagelniidid olid näha ja mis vastandusid seeläbi kommertsialiseerunud meediatehnoloogiate kasutamisele.^{25 26}

1.3.1.1. Retseptioon

Katrin Kivimaa on kirjutanud²⁷, et ehkki 1990-ndatel jõudsid fotograafia, video ja arvutipõhine meedia kiiresti „kõrgesse” kunsti ja pälvisid ametliku tunnustuse, 1994. aastal loodi Eesti Kunstiakadeemia juurde E-meedia keskus²⁸ ja 1995. aastal toimus esimene Interstanding-konverents, mille teise osa näitusepool oli juba puhtalt uue meedia projektide päralt, jäi selline kunst ikkagi mõnevõrra isolatsiooni. On raske öelda, miks oli arvutikunstil raske Eestis juurduda, kas oli oma osa selles mängida varasemas kunstipraktikal, publiku jaoks harjumatu traagelniitidel või lihtsalt asjaolus, et arvuti oli kättesaamatu ja sellega poldud tuttav. Varasele arvutikunstile polnud otsest ühiskondlikku tellimust. Näiteks Rauno Remme „Multimeediakeskkond” esitati Eesti Kontserdi fuajees peale seda, kui kunstigalerii galerist oli keeldunud seda eksponeerimast. Ka Fin Plotteri tööd lükati suurtelt näitustelt tagasi.

Ragne Nukk on välja toonud, et meediakunsti osteti ka muuseumide kogusse harva, sellega tegelemine nõudis eriteadmisi ning teatav eelteave oli vajalik ilmselt ka publiku suhestumise puhul teosega, mistõttu meediakunst jäi kahetisse seisu – ühelt poolt toetas seda küll institutsioonina SKKEK, kuid teisalt oli selle publik ja praktiseerijate arv vähene²⁹ ning resümeerib, et Eesti meediakunsti ei tekkinud eraldiseisvat meediakunstnike põlvkonda,

²⁵ R. Nukk, Interstanding konverentsid kohalikus ja rahvusvahelises kontekstis. Magistritöö. Eesti Kunstiakadeemia, Kunstikultuuri teaduskond, Kunstiteaduse instituut. Tallinn, 2012, lk 15.

²⁶ Ka Raivo Kelomees on kirjutanud: „1990. aastate alguses oli kunstniku kätest puudutamata kunst tavatu, kui mitte mässukatse. Tehnoloogiat kasutasid justkui need, kes „kätega ei osanud“. 1993. aasta paiku videofestivale arvustades tuli videokunsti peaaegu õigustada, selgitada, et tegemist on samuti visuaalse loomevaldkonnaga. – R. Kelomees, Postmateriaalsus kunstis. Indeterministlik kunstipraktika ja mitemateriaalne kunst. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2009, lk 89.

²⁷ K. Kivimaa, Muutuv ruum: meediakunst eesti kultuuris. – Avalööök: uus meedia ja kunst Eestis. Koostanud Katrin Kivimaa. E-meedia keskus, Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 67–81.

²⁸ E-meedia keskus korraldas Eesti Kunstiakadeemias multimeedia-alast õpet, korraldas festivale Interstanding ja offline@online ning avaldas mitmeid publikatsioone.

²⁹ R. Nukk, Interstanding konverentsid kohalikus ja rahvusvahelises kontekstis, lk 17.

pigem saab kohalikku olukorda iseloomustada ühe kunstniku tegevuses erinevates meediates ning nende ühendamine oma loomingus.³⁰

1.3.2. Videokunst Eestis³¹

Eestisse jõudis videokunst 1980-ndate lõpul, ajal, mil mujal hakati nägema tema „viljastanud teoreetilise mõtte lõppu”³² – kuna ilmusid juba uued meediumid (arvutid ja küberruum), siis nähti mujal olevat küps aeg koostada ülevaateteoseid ja käsitlusi videokunsti ajaloost. „Videokunst jõudis Eestisse valmiskujul, koha kunsti- ja laiemalt AV-kultuuris välja võidelnuna.”³³ 1960-ndate ideoloogiline platvorm ehk vastasseis televisiooniga ei olnud Eesti videokunsti enam nii tuntav, kuna ka lääne videokunst oli läbinud seoses selle kunstnikukreedoga mitmeid muutusi. Video „sisenemist kunsti diskursusesse” ja muutumist laiatarbekaubaks saab otseselt seostada 1990-ndatel saanud iseseisvuse ning uute kontaktidega välismaailmaga.³⁴ Ometi oli olukord vahel sedapidine, et kajastati nähtusi, millega puudus reaalne kontakt – näiteks on Raivo Kelomees kirjeldanud, kuidas ta kirjutas ülevaate teksti „Videokunst” 1988. aastal, kuid realselt puutus sellega kokku alles samal aastal hiljem toimunud ülevaatenäitusel „Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis”, mis leidis aset Tallinna Laululava alustes ruumides.³⁵

1.3.2.1. Pioneeridest professionaalideni³⁶

Videokunsti daatumeid on raske ja võibolla ka mõtetu otsida, kuid esimeseks videokaamera kasutamise korraks kunsti kontekstis võib pidada 1986. aastat, mil Tartu Ülikooli Kunstikabineti tudengid salvestasid videohappeningi „Aida”. Nagu 1960-ndatel läänes, hakkas ka Eestisse videokunst imbuma läbi sõltumatute amatöörfilmide ja *performance*’ite

³⁰ Samas, lk 20.

³¹ Käesolev peatükk toetub Anders Härmi bakalaureusetööle: A. Härm, Videokunst Eestis: teooria, kujunemine, tüpologia.

³² Samas, lk 7.

³³ A. Härm, Meediapinna refleksioonid Eesti videokunsti. Tv-generation in action. – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunsti. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 160–174, lk 160.

³⁴ Samas, lk 160.

³⁵ R. Kelomees, Uljas uus vana maailm. – Avalööök: uus meedia ja kunst Eestis. Koostanud Katrin Kivimaa. E-meedia keskus, Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 13–20, lk 14.

³⁶ Refereeritud peatükist “Videokunsti kujunemine Eestis”. – A. Härm, Videokunst Eestis: teooria, kujunemine, tüpologia, lk 42–49.

dokumentatsioonide. Katsetati kunstide sünteesiga – avangardfilm, aktsioonikunst, elav muusika, assamblaažid ja maalikunst, eksperimendid filmilindiga, poliitilise alatooniga- ja seisundifilmid. Nii nagu 1960-ndatel läänes, hakati videot kasutama *performance*'ite dokumenteerimiseks. Vastav traditsioon oli Eesti kunstis selleks ajaks juba välja kujunenud – 1980-ndatel oli salvestatud pea kõik Siim-Tanel Annuse *performance*'id filmile³⁷ ja toimus vaid meediumivahetus video vastu. Esmased säilinud dokumentatsioonivideod on Rühm T tegevuskunstist. 1990-ndate alguses tellis Eesti Televisioon kunstnikelt *performance*'eid, mis salvestati videole – selliste hulka kuuluvad nt Jaan Toomiku „Tattoo” (1992) ja „AAAAA” (1993). Siin oli samas video roll puhtalt dokumenteeriv ning hoolimata teatava materiaalse baasi olemasolust ei tulnud plahvatuslikku videokunsti ekspansiooni. 1993. aastal Sorose keskusele hangitud videokaamera tegi siiski võimalikuks mitmete videote valmimise. Esimesed videod kasutasid lihtsamaid montaaživõtteid ja olid „lihtsakoelise esteetikaga videoetüüdid ja eskiisid, mis kujutasid endast pigem videomeediumi tehniliste võimaluste tundmaõppimise katset kui eriliselt säravat ideelist lahendust”.³⁸ Siit edasi saame rääkida juba Ando Keskküla videoinstallatsioonist „Opus Petra”³⁹, mitmetest Raoul Kurvitza ja Ene-Liis Semperi videotest, Jaan Toomikust (nt São Paulo biennaali videod). Paari aastaga sai väheste harrastajate ringist välja murdnud videost mitmete kunstnike lemmikvahend. Aastatel 1995-1996 toimus video kui kunstliigi kinnistumine eesti kultuuripildis. 1995-1996 olid aastad, mil astusid esile kunstnikud nagu Mare Tralla, Anu Juurak, Jasper Zoova, Kiwa, Kai Kaljo, ka Tiina Tammetalu.⁴⁰ Senised „pioneerid” nagu Raivo Kelomees, Tiia Johannson ja Ando Keskküla aga hakkasid huvi tundma järgmise, arvutit ja internetti kombineeriva kunsti vastu.

Erinevalt arvutikunstist sai 1990-ndatel videokunst kiiresti Eesti kunstimaastiku orgaaniliseks osaks. Härm näeb tollase videokunsti peamise temaatikana või domineeriva suunana eneseanalüütilist ja kunstniku egokeskset ekshibitsionistlikku videot, mis võib avalduda nii rollimängudes kui enesele suunatud vägivallas, mille taustaks omakorda on kapitalismi, pop- ja massikultuuri sissetungiga põhjustatud väärtuste ümberhindamine. Teise suunana võib nimetada ka kontemplatiivset ja looduspoetilist suunda (Anu Juurak, Jaan Toomik).⁴¹ Nõukogudeaegsest „parnassile tõstetud kangelasest”, kes iseend kunstiobjektina ei esitlenud,

³⁷ EKM nüüdiskunsti kogusse on need ülesvõtted jõudnud videona.

³⁸ A. Härm, Videokunst Eestis: teooria, kujunemine, tüpoloogia, lk 48.

³⁹ Teosest saab ülevaate nt saatest „Eesti nüüdiskunst: Ando Keskküla“, esmaeeter 1993.

<http://arhiiv.err.ee/vaata/eesti-nuudiskunst-ando-keskkula> (vaadatud 15.V 2013).

⁴⁰ Anders Härm on andnud mitmeid huvitavaid kirjeldusi neist tollal loodud teostest, mida siinkohal ära tuua oleks liiga mahukas ettevõtmine, küll aga soovitab autor selleks sirvida pikemalt Härmi bakalaureusetööd.

⁴¹ A. Härm, Videokunst Eestis: teooria, kujunemine, tüpoloogia, lk 86.

muutus kunstnikupositsioon äkki meediakangelase omaks ja esimeseks sellisteks kunstnikeks said Rühm T liikmed, kelle asutajaliikmete hulka kuulus ka Raoul Kurvitz.

2. Meediakunsti säilitamise problemaatika

Kuidas konserveerida meediakunsti teoseid? Küsimus on kasvava aktuaalsusega, sest selliste teoste hulk kasvab muuseumides aasta-aastalt ning enamasti ei õnnestu neid pidevalt eksponeerida, teoseid hoiustatakse fondides ning tuuakse näitustele välja ennustamatu intervalli järel. Pika eksponeerimisintervalli tõttu on ennustamatu ka, kas teosed töötavad oma endises kompleksuses ka järgmisel korral, kui seda peaks vaja minema. Ehkki selliste spetsialistide järele on vajadus, ei ole kõikidel muuseumidel reeglina konservaatoreid, kes tegeleks spetsiifiliselt meediakunsti teostega, vaid teoste installeerimine jääb enamasti tehnikute või näituse abistava personali hooleks, kuna klassikalise konserveerimisalase hariduse saanud konservاتور ei pruugi omada selleks vajalikke teadmisi. Ideaaljuhul tuleb teost installeerima kunstnik ise või tema abilised. Selle võimaluse puudumisel on abiks teose kohta käiv dokumentatsioon, kuid selle ulatus on erinevate teoste ja muuseumide kontekstis mõistagi erinev. Käesolev peatükk annab ülevaate peamistest meediakunsti säilitamist puudutavatest küsimustest, püüdes probleemile läheneda klassikalise konserveerimise tegevuskäigu alusel – vaatlus, probleemi(de) tuvastamine, olemasoleva olukorra fikseerimine, võimalikud autentse materjali parandused ehk *konserveerimine* ning viimases järjekorras – (teose idee) *restaureerimine*.

2.1. Meediakunst muuseumis

Meediakunst peaks olema tähtis ja kasvav osa muuseumide kogudes. Kunst on oma ajastu kriitika, kommentaar või parafras ning paratamatult on meie aeg äärmiselt tehnoloogiliselt rikas, rikutud ja sõltuv. Charlie Gere leiab, et tihti on uusi meediate kasutatav kunst muuseumide kogudes alarepresenteeritud, kuna muuseumid ei suuda nende teoste nõudmistele vastu tulla – kuid selle tulemusena jääb tulevikule lünklik pilt nende minevikust. Gere: „Teos, mis on interaktiivne ja protsessipõhine või mis hõlmab võrku, süsteeme või tagasisidet, kipub küsimuse alla seadma mõisted ajaloost, pärandist ja ajast, millele muuseumid ja galeriid põhinevad”.⁴² Muuseumide ülesanne on viia olevik ja minevik edasi tulevikku ja luua see, mida järgnevad põlvkonnad saavad pärandiks pidada, kuid jättes kogudest välja keeruliselt säilitatava meediakunsti, jääb pilt meie ajast lünklik. Me ei või täna hinnata

⁴² C. Gere, *New Media Art and the Gallery*. – *New Media in the White Cube and Beyond*. Curatorial Models for Digital Art. Toim. Christiane Paul. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008, lk 13–25, lk 23.

oma ajast säiliva olulisust, kuid muuseumi kollektsioon peaks püüdma kajastada ajastut mitmekülgset. Nii on meediakunst, mille esmane kriitikaobjekt oligi (massi)meedia ise, justkui jäänud oma vahendite lõksu.

2.1.1. Konservatorid ja uusi meediate kasutav kunst

Hilkka Hiiop on 2012. aastal läbi viinud intervjuu EKM-i kaasaegse kunsti kuraatori Eha Komissaroviga, kus ta küsitles EKM-i kogule suuresti aluse pannud Komissarovit säilitamist ja konserveerimist puudutavatel teemadel. Küsimusteringile, mille keskmeks oli säilitaja roll ja vastutus nüüdiskunsti teoste osas, vastas Eha Komissarov: „Ma arvan, et hoidja peab tulema kaasa kunsti valmistamise muutunud tingimustega ja restauraator samuti. Ja restauraator peab töötama välja omaenda distsipliini tarkusest ja filosoofiast lähtudes mingisuguse mõistliku suhte säilitamise ja kasutamise osas. Ma pean absoluutseks nullpunktiks seda, kui restauraator on keelav instants [...] see, et nüüdiskunsti asjadele hakatakse projitseerima igaviku mõõdet, ma ei oska seda hukka mõista, võibolla on see vajalik, aga kuraatori töö teeb see hästi keeruliseks. [...] Kunst vajab absoluutselt vaatajat, ta peab olema nähtaval, ta peab olema kättesaadav ja transportitav.”⁴³ Paraku on kunsti valmistamise muutunud tingimused, nagu Komissarov neid nimetas, teinud muuseumide töö väga keeruliseks. Kunstniku poolt valitud vahendid ja lõplik teostus ei pruugi toetada teose säilimist pikemaks ajaperioodiks. Võibolla peaksime rääkima kahte tüüpi teostest – ühtedest, mida me saame muuseumides säilitada ja teisest, spetsiifiliselt näituste jaoks loodud teostest, mis on sageli nii haprad, et neid ei ole võimalik pikemalt hoiustada. Aktualiseerib küsimus sellest, kas kunstnik peaks olema oma teose eest vastutav igaviku mõõtmes – meie suhe minevikuga on fetišistlik, muuseumiinstituutsioonid komplitseerub see veelgi. Eha Komissarov: „Mina ei ole sellise väga paanilise säilitamise poolt ja kogudel tuleb kohaneda vajadusega ja nende reeglitega, mis ühiskonnas kehtivad. Muuseumid, need on mausoleumid, on ju, ei muutu enam midagi. [...] Niikaua, kui meie kogud täienevad ja tulevad järjest küsitavamad kaasaegse kunsti protseduurid ja näitusepoliitika, tuleb restauraatoritel valmis olla, et neid asju tuleb hävitada, neid tuleb hästi palju näidata [...]”⁴⁴ Kui ka restauraator on „asjade hävitamiseks“ valmis, siis muuseumi seisukohalt, kes on teose võtnud säilitamiseks

⁴³ H. Hiiop, Nüüdiskunst muuseumis: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ning meetod. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia, Kunstikultuuri teaduskond, Muinsuskaitse ja restaureerimise osakond. Eesti Kunstimuuseum, 2012, lk 53.

⁴⁴ Samas, lk 53.

„igaveseks ajaks“ või vähemalt maksimaalselt pikaks perioodiks ja kelle tööd reguleerivad seadusandlikud aktid, millest lähtuvalt ei ole võimalik teoseid hävitada⁴⁵, ei ole selline lahend aktsepteeritav. Muuseumi positsioon on komplitseeritud – tema töövõtted pärinevad perioodist, mil tuli tegeleda vähese materiaalse varieeruvusega objektidega ning ta ei ole päriselt suutnud kaasa tulla uute kunstiloomise viisidega, millele need põhimõtted hästi ei rakendu.

Ilmne on ka, et selliste mõtete valguses muutub konservaatore positsioon – mitmekülgsete ja keeruliste tehnoloogilisi elemente sisaldavate teoste puhul on interdistsiplinaarne koostöö ja teatav väärtuste ümberkaalumine paratamatu suund. Konservator ei saa töötada hermeetiliselt omas maailmas, vaid peaks olema koostöös ja dialoogis kuraatorite ja muu muuseumipersonaliga, kelle töövaldkonda kuulub tegelemine kunstiteostega. Meediakunsti teosed on koha- või ajaspetsiifilised ning kuivõrd nad on otseselt oma tehnoloogiast sõltuvad, on nad äärmiselt haavatavad. Me ei saa adekvaatselt hinnata tehnoloogilise baasi säilivust mitmekümne aasta taha, mistõttu on konserveerimises hakatud vaatama traditsioonilistest lähenemistest kaugemale – objekti füüsilise autentsuse asemel on meediakunsti teoste puhul olulisemaks tõusnud nende interpreteerimine.

2.2. Autentsus meediakunsti tingimustes

20. sajandi kunst muutus üha vähem objektikeskseks, kui mõelda kasvõi kontseptualismile, kehakunstile, maakunstile jne ning ei tegelenud enam intensiivselt materiaalse autentsuse küsimusega. Videokunstnik Bill Viola on öelnud: „Aja instrumentidena näitlikustab video materjalina ja selle pikendusena liikuv pilt ise oma ajalise olemuse haprust. Kujutised sünnivad, need luuakse ja nad kaovad lüliti klõpsatusega. Pimedas muuseumi seintel on uneseisundis küll alles maalid, ent videoprojektsiooniruumis ei ole midagi.“⁴⁶ Ühel päeval kaovad vahendid, millega tänaseid meediakunsti töid esitada. Nagu traditsioonilises konserveerimises eemaldatakse vanadelt maalidelt tumenenud originaallakikiht, et kujutis selle alt oma endises kirkuses nähtavale tuleks, võib meediakunsti teoste puhul selles

⁴⁵ Täna sel päeval on kahjustunud museaalide muuseumikogudest väljaarvamiseks tarvilik kultuuriministri nõusolek (Muuseumiseadus, vastu võetud 13. XI 1996, <https://www.riigiteataja.ee/akt/742417>, vaadatud 18. V 2013). Käesoleval aastal on seadus ümbertöötamisel ning eraldi tähelepanu pälvib ka museaalide kogudest väljaarvamise protseduur, mis peaks uue seaduse jõustudes lihtsustuma.

⁴⁶ B. Viola, Putting the Whole Back Together. In Conversation with Otto Neumaier and Alexander Puhninge, 1992. – Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*. London: The MIT Press, 1995, lk 278. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/developing-strategies-conservation-installations-incorporating> (vaadatud 5. V 2013).

situatsioonis argumenteerida teatavate osade asendamist kaasaegsemate vahenditega. Samas – hoolimata kunstiobjekti dematerialiseerumisest 1960-ndatel käsitletakse kunstimaailmas neid täna siiski unikaalsete füüsiliste objektidena – saatusel, mida kunst püüdis vältida, tal pääseda ei õnnestunud. Peamine mure konserveerimises on hoolimata paradigmanihkest kunstis seni siiski keskendunud esemete füüsilistele omadustele ning nende säilitamisele. Autentsus on samastatud eseme originaalsete osadega ning suurema osa (kaasaegse) kunsti puhul hoitakse tema autentsust, säilitades originaalmaterjali, mille väljavahetamist või parandamist käsitletakse kaona. Olukord on aga komplitseeritum, kui originaalosa säilitamisega hakkavad kannatama teose teised kihistused. Peamine meediakunsti mõju (ja muuseumi sattumise põhjus) on tema toimivuses, *performance*'i elemendis, täisinstalleerituses ja tööolekus. Kui performatiivne element on kadunud, näeme me parimal juhul objekti skulptuurina, kuid tema algne mõte on moonutunud. Traditsiooniline konserveerimine püüaks selles kontekstis säilitada originaalosa, keskendudes nende parandamisele, kuid mis juhtub siis, kui see enam võimalik ei ole? Pip Laurenson on pakkunud ajapõhiste meediumidega⁴⁷ tegelevate konservatoritele muutunud töötingimustes alljärgnevad definitsioonid mõistele „konserveerimine“:

- konserveerimine on tööd defineerivate omaduste dokumenteerimine, mõistmine ja säilitamine
- konserveerimine püüdleb teose indenteedi säilitamisele
- konserveerimine püüab tagada teose näitamise võimaluse tulevikus
- konserveerimine võimaldab mitmeid erinevaid, ent autentseid installeerimisi tulevikus.⁴⁸

Küsimused autentsusest on kahtlemata olulised ning on üldine kokkulepe, et autentsust peaks säilitama võimalikult pikaks ajaperioodiks, kuid isegi teatavate mõõndustega, mille on toonud dematerialiseerunud kunstiobjektide konserveerimine ja selle käigus leitud kompromisslahendused, jäävad erialateoreetikud alati problematiseerima autentsuse küsimuse ümber. Ilmselt saame selles „süüdistada“ romantismi kontseptsioone kunstiteose olemusest, mis määrasid selle kui kunstniku kordumatu eneseväljenduse ja lõid aluse ka originaalsust (nii mõttes kui materias) väärtustavale muuseumisüsteemile. Ka viimastel aastakümnetel

⁴⁷ Ajapõhiste meediumitena käsitletakse teoseid, mille koosseisus on video, slaidid, film, audio või arvutipõhised elemendid.

⁴⁸ P. Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/authenticity-change-and-loss-conservation-time-based-media> (vaadatud 3. V 2013).

rakendatud uurimismeetodis, nn teaduslikus kunstiajaloo lähenetakse teostele teaduslikust aspektist, uskudes, et kirjeldades tema füüsilisi, mõõdetavaid omadusi, kirjeldatakse samas ka originaali või teost ennast – materiaalsete tõendite alusel (tööriistajäljed, puitalusel maalide dendrokronoloogilised uuringud, infrapuna-UV- uuringud, et tuvastada kunstnikukäekirja, lakikihte jne) püütakse tõestada teose originaalsust, kuulumist kunstiklassikasse inkorporeeritud kunstnikule. Sellist lähenemist on raske hüljata ja säärane mõtlemine raskendab olukorda 20. sajandi uute tehnoloogiate ja materjalide puhul, mille juures nende muutumine ja vananemine on alanud juba sünnimomendil (plastikud, tehnoloogia vananemine). Pip Laurenson on ühes oma kirjutises maininud, et traditsiooniline konserveerimine käsitleb materjali autentsust kunstiteose autentsusena ning konserveerimine keskendub materiaalsele aspektidele, vältides interpreteeringuid. Interpreteeringutega tegeleb restaureerimine, mis konservatori vaatevinklist on aga väheteaduslik ja ebaprofessionaalne lähenemine.⁴⁹ Selle väitega võib nõustuda või mitte, kuid ta tõstatab olulise küsimuse – kas muuseumikontekstis on mõeldav ka esemete füüsiliste omaduste muutmine, modifitseerimine, kaasajastamine, kui see aitab *restaureerida* kunstiteose kontseptsiooni? Senine lähenemine on siiski pigem *konserveeriv*, kus teose füüsilisi omadusi püütakse säilitada sellistena, nagu need olid objekti muuseumisse sattumise hetkel.

Kui Lucerne kunstimuuseumis eksponeeriti näitusel „Reconstructing Swiss video art of the 1970s and 1980s” peamiselt koopiaid, tehti seda, kasutades spetsiaalselt selle näituse tarbeks eBay-st ja kasutatud tehnika müüjatelt omandatud ajaloolist videotehnikat. Võib väita, et see andis töödele juurde „ajaloolist väärtust” Alois Riegl'i *Denkmalkultuse* skaalal. Riegl'i osundatud kahte gruppi jagatud⁵⁰ väärtused paratamatult võistleavad omavahel - „Lisaks mälestusväärtusele esindab enamik mälestisi väärtusi, mis on seotud meie tänapäevaga – eriti aga „kasutusväärtust””.⁵¹ Algkontekstis räägime küll hoonetest, kuid rakendades seda meediakunstile ning teda käivitavale aparaaturile, võib laiendada, et objektidele omistatavad väärtused on suhtelised – ühel juhul võib domineerida ajalooline, teisel kasutusväärtus ning meediakunsti objektiga tegelev konservator saab ajaloolist väärtust küll eelistada, kuid funktsionaalsusest tulenevalt ka kompromisse teha, et omistada objektile suuremat kasutusväärtust, mis antud kunstiliiki silmas pidades on teose olulisimaid komponente. Nii

⁴⁹ Samas.

⁵⁰ Riegl jagab väärtused kahte gruppi: mälestusväärtused e. vanusest tulenev väärtus, ajalooline väärtus ja kavatsuslik mälestusväärtus ning tänapäevased väärtused: kasutusväärtus, kunstiväärtus, uudsusväärtus ja suhteline kunstiväärtus (J. Jokilehto, Arhitektuuri konserveerimise ajalugu. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 277).

⁵¹ Samas, lk 277–278.

asendati ka Lucerne näituse pika eksponeerimisperioodi tõttu kõik videolindid DVD-de ja kõvaketastelt mängitavate failidega teostes, kus tehnikal polnud määravat rolli või kus see oli vaataja silma alt peidus.⁵²

Meediakunsti puhul võib seega kunstniku nõusolekul vahetada kontseptuaalselt mitteolulised teose osad vastupidavamate, kaasaegsemate vastu – see küll lõhub teose autentsuse traditsioonilise konservaatori maailmapildi mõttes, kuid aitab säilitada teose kontseptsiooni ja kestvuse ajas, mis sureva tehnoloogilise seadmepargi tingimustes võiks olla lühiajaline. Vabanedes mõtlemisest, et teose autentsuse määrab tema materiaalsus, saame vaadelda autentsuse, kadude ja muutuste küsimust uuest vaatepunktist.

2.3. Võimalikest lahendustest

Kui videolindile on sisuliselt leitud konserveerimisstrateegia neid ajakohastele formaatidele migreerides, siis meediakunsti terviku pikaajaliseks säilitamiseks ei ole selgeid juhiseid. Endiselt säilitatakse muuseumides siiski orginaalmaterjale – tehnikat ja nende varuosi, mõnel puhul ka katkist originaaltehnikat, mille on täitnud uus tehnoloogiline sisu. Sellised materjalikesksed lähenemised on turvalised, traditsioonilised, kuid samas ajutised lahendused – ka uuendatud tehnoloogia puhul seistakse millalgi silmitsi selle vananemisega, lisaks nõuavad sellised lahendused säilitavalt institutsioonilt suuri kulutusi (tehniline personal, laopinnad).

Meile pole täna selged muutused ja arengud, mis võivad tabada meie tehnoloogilist maailma lähima paarikümne aasta jooksul. Täna on valitud meediakunsti säilitamisel peamiselt tee säilitada originaali nii kaua, kui selleks on tehnoloogilised võimalused ja vahetada vajadusel selle osi, et säiliks funktsionaalne aspekt. Nii aga komplitseerub küsimus autentsusest. Mida ikkagi eksponeeritakse – kas originaal ei kao selle tegevuse käigus täiesti? Kas me mitte ei eksponeeri *rekonstruktsioone* (ja kas või miks on see halb?)? Kui viimane termin on lihtsamalt defineeritav klassikalises restaureerimis-konserveerimisparadigmas (seda

⁵² J. Phillips, The reconstruction of video art. A fine line between authorized re-performance and historically informed interpretation. – Reconstructing Swiss Video Art from the 1970s and 1980s. Toim. Irene Schubiger. AktiveArchive/ Museum of Art Lucerne/Swiss Federal Office of Culture. Zürich: JRP Ringier, 2009, lk 158–165, lk 162.

kahtlemata ka hinnangulises ja väärtusi omistavas mõttes), siis multimeedia- ja videoinstallatsioonide puhul on mõiste märksa keerulisema sisuga.⁵³

2.3.1. Rahvusvaheline erialaterminoloogia

Kuna meediakunst võtab vormi alles täies töövõimsuses, räägime tema esitamisel alati performatiivsest aspektist. Teoste uuesti esitamise kirjeldamiseks on võimalik kasutada mitmeid erinevaid termineid – Joanna Phillips on toonud välja Lucernes toimunud videokunsti näitusega seoses korraldatud sümposiumil erinevate esitajate poolt kasutatud terminid: „*Re-Inszenierung*”, „*historisch informierte Wiederaufführung*”, „*historisierende Aufführungspraxis*”, „*romatische Rekonstruktion*”, „*Re-Interpretation*”, „*Re-Installation*”, „*Re-Präsentation*” ja „*Wiederaufbau*”.⁵⁴ Nagu ilmneb, on terminite võrgustik kirju ka erialainimeste leksikas. Kuna „*Re-Inszenierung*” viitaks mingil viisil juba performatiivsusele ning oleks seotud uute interpretatsioonidega, ei saaks seda kasutada konserveerimispõhises lähenemises. Uued interpretatsioonid ei kuulu traditsioonilise konserveerimise juurde, kuid võivad olla seoses nt kuraatoripraktikatega. Termin „*historisierende Aufführungspraxis*” tahab teose taandada oma aega ning võib eos lammata võimalikud aktuaalsed seosed ja allusioonid, „*romatische Rekonstruktion*” ja „*Re-Interpretation*” ei sobi loomult erapoolikusse konserveerimissõnavarasse, „*Re-Präsentation*” toob jällegi sisse performatiivse aspekti, kus tõde, nagu konservator seda otsiks, jääb uue esitluse varju. Negatiivse konnotatsioonita ja neutraalsena kõlavad vaid terminid „*Re-Installation*” ja „*Wiederaufbau*”. Saksakeelses maailmas on terminite ühtlustamine niisiis alles ees, kuid inglise keele terminoloogias on püütud mõisteid juba kaardistada. Peamiselt kasutatakse termineid „*reconstruction*” ja „*re-performance*”. Rekonstrueerimise ja uuestiesitamise vahel on omajagu halli ala – uuestiesitamine viitab varasema esituse kordamisele, nagu näiteks tehakse varase muusika puhul, mida mängitakse tihti rekonstrueeritud või uuesti ehitatud instrumentidel.⁵⁵ Rekonstruktsioonide puhul hoitakse küll uued interpreteeringud tagasi, kuid on pea võimatu jätta ära seotud inimeste isikupäraseid „signatuure”. Kui aja jooksul on mingi

⁵³ F. Y. Tykver, What Do We Want to See? – Record Again! 40yearsvideoart.de Part 2. Toim. Christopher Blase, Peter Weibel. Hantje Cantz, 2010, lk 516–519, lk 517.

⁵⁴ J. Phillips, The reconstruction of video art. A fine line between authorized re-performance and historically informed interpretation, lk 159.

⁵⁵ Selles mõttes on huvitav lähenemine vanamuusikaansambli Hortus Musicus, kes annab oma kontserte tihti Tallinna vanalinnas asuvas Väravatornis (Lühike jalg 2). Nende esinemiskostüümid on ajaloolise viitega, mängitakse ajaloolistel pillidel, kuid noodilehed ja laulutekstid loetakse maha iPad'idelt. Nii tekkiv ebakõla autentsuse mõiste ümber minu subjektiivse arvamuse kohaselt hoopis rõhutab seda. iPad võtab kogu kriitika enda kanda ning muusikat saab kohelda juba autentsena, sissevaatena varasesse muusikasse.

osa installeerimist vajava teose dokumentatsioonist kadunud ning tekkinud tühikud tuleb täita kohapeal teost installeerides, siis on sellises olukorras tehtud otsused subjektiivsed ja mõjutavad teose autentsust.⁵⁶ Joanna Phillips toob välja ka huvitava mõtte – inimeste arusaam ajaloost ja autentsusest on paratamatult seotud ajaga, kus nad elavad. Eriti selgelt väljendub see, kui vaadata üle varasemate perioodide koopiaid ja reproduktioone – nende *Zeitgeist* on kergelt ära tuntav, kuna see, mida tajutakse autentse, olulise ja tõelisena, ei ole vaid seotud indiviidide oma arusaamadega, vaid kogu nende ajaloolise kontekstiga. Nii võivad rekonstruktsioonid ja koopiad vananeda originaalist kiiremini.⁵⁷

2.3.2. Dokumenteerimine

Kultuurimälestiste restaureerimist reguleerib rahvusvaheliselt Veneetsia harta, mille artikkel 16 määrab, et kõiki mälestisega tehtavaid töid peab saatma illustreeritud aruanne.⁵⁸ 20. sajandi kunstipiiride nihutumine ning uued (retrospektiivis efemeersed) materjalid on näidanud kunsti kaduvust ja siit lähtuvalt selle dokumenteerimise olulisust, mis varasema klassikalise õlimaali või skulptuuri ajastul polnud nii ilmne. Muuseumide jaoks on dokumenteerimine elementaarne tööalus, teosed numereeritakse, need asuvad hoidlates süstematiseeritult ja nad alluvad muuseumi kataloogimissüsteemile. Teatavatel juhtudel asendab dokumentatsioon kunstiteose – olid ju ka videokunsti esimesi ilminguid – *performance*'ite ülevõttedki omaette dokumenteeriv žanr. Muuseumikeskkonnas tuleb eristada sellist dokumentatsiooni, mille autoriks on konservator või koguhoidja ning sellist, mille on autoriseerinud teose looja.⁵⁹

Gunnar Heydenreich toob välja meediakunsti dokumenteerimise kolm põhilist teesi:

- dokumenteerimine on säilitamisstrateegiate baasiks, aitab planeerida teoste väljalaenamist ja esitlemist, tagada riskimanagerimise ning õiged keskkonnatingimused
- dokumenteerimine on peamine viis vahendada kaasaja kunsti teosed tulevikule – kuna installatsioonikunsti saab kogeda vaid ekspositsioonis ning väheseid on võimalik

⁵⁶ J. Phillips, The reconstruction of video art. A fineline between authorized re-performance and historically informed interpretation, lk 160.

⁵⁷ Samas, lk 160.

⁵⁸ International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (the Venice Charter 1964). http://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf (vaadatud 3. V 2013).

⁵⁹ EKM kogus hoiustatav Veneetsia biennaalil Eestit esindanud teose “Gaasitoru” (autorid Neeme Külm, Maarja Kask, Ralf Lõoke, Ingrid Ruudi, EKM nr FV 268/1-4) dokumentatsioon näiteks ongi arvel autoriseeritud dokumentatsioonina – teost kui füüsilist objekti muuseum ei oma.

eksponeerida, on vajalik teoseid komuniqueerida läbi dokumentatsiooni, lisaks annab see võimaluse vahendada infot efemeerse kunsti kohta tulevastele põlvedele

- põhjalik dokumentatsioon võimaldab muuseumide ressursse paremini ära kasutada. Korrektnel ja asjakohane, relevantse infoga dokumentatsioon säästab aega ja füüsilisi ressursse tulevikus.⁶⁰

Meediakunsti objekt või installatsioon on enamal, kui tema komponentide summa, tegelikult ei eksisteeri selline kunstiteos enne hetke, mil ta on installeeritud. Sellise teose esitus on sõltuv tehnoloogiast ja tal on oma ajaline dimensioon – kestus, mille jooksul vaataja teost kogeb. Nii on sellise teose konserveerimine peamiselt mõistmine, millisena peavad installatsiooni kogema tuleviku külastajad ning valikute ning otsuste tegemine sellelt lähtepunktilt – milline peab olema akustika, valgus, kuidas külastajad ruumi sisenevad ja sealt väljuvad jne.^{61 62}

Meediakunsti installatsioonide puhul peame peamiselt küsima, kas teose tehnoloogilised komponendid kannavad mingit spetsiifilist tähendust. Lihtsalt funktsionaalseid elemente võib olla aktsepteeritav vahetada ka sama funktsiooniga uute tehnoloogiliste seadmete vastu, kuid spetsiifilist tähendust kandvaid (nt teost mingisse ajakonteksti raamistavad vms) tehnoloogilisi elemente vahetades riskitakse selgelt töö autentsuse ja kontseptsiooni kadumisega. Vahel on tehnika ise kontseptuaalselt teosega seoses ja mängib teose mõjus või tähenduses olulist rolli. Osa konservaatori vastutusest on seega sellise info säilitamine ja salvestamine olevikus, mis võib olla vajalik konkreetse töö kontseptsiooni mõistmiseks tulevikus. Installatsioonid rändavad – neid eksponeeritakse erinevates ruumides sõltuvalt kuraatori vajadustest. Konservaatori ülesanne on luua tööle metaandmestikuga raamistik või tugistruktuur, mille alusel saab teose igakordselt eksponeerida tema loomise vaimus ja meeleolus. See hõlmab video- ja meediakunsti puhul näiteks selgitamist, kas teose esitamiseks vajalik aparaatur mängib töös olulist rolli või kas seadmeid võib vajadusel asendada uuemate

⁶⁰ G. Heydenreich, *Documentation of Change – Change of Documentation. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, lk 155–171, lk 159.

⁶¹ P. Laurenson, *Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Based Media: Gary Hill's Between Cinema and a Hard Place*. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/developing-strategies-conservation-installations-incorporating> (vaadatud 3. V 2013).

⁶² Näitena, et ka muuseumid ei mõista tihti video olemust: Indrek Grigor: „Video arvestab keskkonda. Kui vaatan filmi, võtan selleks aega. Video puhul tuleks samuti arvestada ajalist ja ruumilist konteksti. Videot käsitletakse installatsioonist eraldi, kuigi see on esitatud installatsioonina. Muuseum ja video ostjad sellega ei arvesta. Liisi Eelmaa Savisaare-video oli esitatud retroinstallatsioonina. 1980. aastate keskkond oli installatsioonis oluline. Osteti ainult video. Videovaldkonnas on eksistentsiaalne kriis: video ei ole aktsepteeritud kujutava kunstina.“ – R. Kelomees, *Videokunst pärast videokunsti*. Sirp, 4. II 2010.

modelitega. Kuna meediakunsti puhul on tegu kaasaegse kunstipraktikaga, on võimalik sellist infot koguda kunstnikuintervjuude käigus. Kunstnik, kuni tal selleks võimalusi ja tahtmist on, võib jääda oma teosega seotuks ning aidata selle ülesseadmisel uutesse ruumidesse, kuid seda ei saa temalt nõuda.

2.3.2.1. Standardid ja senine tava

Kaasaegse kunsti dokumenteerimise jaoks ei eksisteeri kokkulepitud standardeid. Heydenreich toob välja, et kuna kaasaegse kunsti dokumentatsioon hõlmab mitmeid erinevaid tehnilisi ja kontseptuaalseid aspekte (valgus, heli, ruum, liikumine, video, suhtlus publikuga, oma osa võivad mängida ka kompimismeel ja haistmine), on raske määratleda üldsobivat ja -kehtivat dokumenteerimise määra vajalikkust. Selleks, et teose mõte jõuaks ka tuleviku vaatajani, tuleks dokumenteerides arvesse võtta ka faktorid nagu teose kontekst ning mõju vaatajale, nagu ka külastajate tüüpilised vaatamisharjumused.⁶³ Dokumentatsiooni puhul võib piisata vähesest, kuid võib vaja olla ka dokumentatsioone paberil, videos, 3D-mudeleid jne. Peamiselt on kokku lepitud, et dokumenteerimise määra määrab dokumenteeritav ise ning ülesandele lähenetakse juhtumipõhiselt. Heydenreichi kogemuse järgi on kõige kuluefektiivsem küsida dokumentatsioon otse autorilt teose omandamise protsessis, läbi viia kunstnikuintervjuu ning määratleda ostulepingus kõik hooldustöid ja autoriõigusi puudutavad küsimused.⁶⁴ Kogutud teave tuleb seejärel muuseumi andmebaasides süstematiseerida, eelistatult elektrooniliselt ning selliselt, et sellele säiliks ligipääs ning oleks olemas ka pikemaajaline strateegia tegelemaks muutuvate failiformaatide jms-ga. Seda lähenemist saab praktiseerida muidugi vaid uute, alles omandatavate teoste puhul. Varem omandatud teoste puhul tekivad spetsiifilised küsimused nende installeerimisest tihti alles installatsiooniprotsessi käigus, mil neile tuleb leida kiired lahendused.

Radikaalsem võtte on teoste säilitamine dokumenteerimise teel ilma füüsiliste artefaktideta, kuid seda lahendust saab kasutada mõõndustega. Fenna Yola Tykver on arutlenud, et meediakunsti iseloom ei kandu väga kergelt dokumentatsiooni üle – see, kuidas installatsioon ruumis ja ruumis olijaga suhestub, valgustus, värvigamma jne on äärmiselt subjektiivsed näitajad ning sellisel puhul ei saa ka dokumenteerimiseks kasutada vaid vahendeid nagu fotod ja kirjeldused, mis sõltuvad nende autorist ja sellest, mida autor peab vajalikuks rõhutada.

⁶³ G. Heydenreich, *Documentation of Change – Change of Documentation*, lk 158–159.

⁶⁴ Samas, lk 167.

Ühe võimalusena meediakunsti dokumentatsioonis saab välja tuua meediakunsti enda vahendite ehk videoülesvõtete kasutamise, mis (jättes kõrvale võimalikud tehnoloogias tingitud moonutused või manipulatsioonid) võimaldaksid üle astuda mälu ja taju subjektiivsusest, mis paratamatult kaasneks taoliste installatsioonide säilitamisel traditsioonilistel meetoditel.⁶⁵ Eeldamata, mis võiks olla meie ajast huvipakkuv või oluline tulevatele generatsioonidele, võimaldaks videoülesvõtte käesoleval hetkel võimalikult erapooletut dokumentatsiooni, kuid peaks kindlasti käima käsikäes teiste dokumenteerimisviisidega (fotod, kirjeldused, 3D-mudelid jms, mille konkreetse kasutamise ulatuse määrab kunstiteos ise).

2.3.3. Intervjuu kunstnikuga

See, kui palju kunstnik oma tööde edasise käekäiguga kursis on ja nende vastu peale muuseumikollektsiooni ostu huvi tunneb, on äärmiselt individuaalne. Mõned kunstnikud võivad jääda meeldeldi muuseumide informatoriteks pikkadeks aastateks, mõnede jaoks on tööprotsess lõppenud ning idee teostunud ning sellega eraldavad nad end ka teosest.⁶⁶ Kaasaegse kunsti konserveerimisel ja säilitamisstrateegiate väljatöötamisel on saanud laialdaselt aktsepteeritud võtteks kunstnikuintervjuu. Intervjuu käigus on võimalik selgitada teose kontseptuaalsed tagamaad, ajalugu ja saada infot teose füüsiliste parameetrite kohta. Intervjuu vajab intervjuerijalt põhjalikku eeltööd ning tutvumist kunstniku varasemate intervjuude, teiste tööde ja võimalusel ka nende konserveerimisdokumentatsiooniga (kui selline eksisteerib). Intervjuu käigus selgitatakse dialoogi vormis välja kunstniku arvamused võimalike konserveerimislahenduste kohta. Siiski tuleb rõhutada, et kunstnik ei saa määrata, millist lahendust muuseum kasutab. Muuseum kui riiklikult sanktsioneeritud institutsioon vastutab teose eest pikemaks ajaks (ideaaljuhul – igavikuks) ning otsused säilitamisstrateegiate ja -lahenduste osas võetakse vastu muuseumispetsialistide poolt.

Kunstnike koostöö muuseumiga võib olla seega lühiajaline – teose hankeprotsessiga piirduv, või pikemaajaline – näiteks teose installeerimise juures olemine, konserveerimislahenduste otsimine koos konservaatoritega jne. Mitmetel juhtudel saavutatakse parim lahendus

⁶⁵ F. Y. Tykver, *What Do We Want to See?*, lk 518.

⁶⁶ Nt Mart Viljus on öelnud oma tööprotsessi kohta: „Nad on minu jaoks kõik sellised ühekordsed projektid. Minu jaoks see lõbu lõpeb siis, kui ma olen selle asja välja mõelnud. Ja kui ta nüüd tuleb ära teha, siis ta on siukene vaev juba. Ja veel enam, kui ta tuleb kuskilt järgmisele näitusele üles otsida ja uuesti üles ehitada, siis on veel keerulisem.“ Intervjuu Mart Viljusega, 14. II 2007, EKM. Intervjuu viisid läbi Hilka Hiiop ja EKA Restaureerimiskooli III kursuse tudengid. Intervjuu transkriptsioon hoiustatud EKM nüüdiskunsti fondis.

dialogis. Kunstnike intervjuerimiseks on välja töötatud INCCA⁶⁷ intervjuerimisskeem⁶⁸, mille saab intervjuud ette valmistades aluseks võtta. Parimad tulemused saavutatakse reeglina õhkkonnas, kus intervjuerijast saab dialoogipartner ning intervjuu kasvab üle keskusteluks. Seega saavad oluliseks ka intervjuus osalejate isikuomadused, mida kaasaegse kunsti konservaatori ametijuhendis ei saa alatahtsustada.⁶⁹

2.4. Konserveerimine

Tehnoloogilisi osiseid sisaldavad teosed paratamatult kuluvad ja nende komponendid, enamuses tehasetoodang, lakkavad mingil perioodil töötamast. Me ei pruugi omistada nendele komponentidele erilist tähtsust, küll aga võib seda teha kunstnik. Teatavad teose osad on näiteks kunstniku poolt spetsiifiliselt modifitseeritud ja kannavad juba kunstniku „signatuuri“. Selliste teoste konserveerimisel tuleb alati esitada küsimus teose originaalosaade tähtsusest koguteose kontekstis.

Kuidas asendada või imiteerida tulevikus vanu kineskoopmonitore või nüüdseks Euroopa Liidu poolt keelatud hõõgpirn? Näiteks Christian Boltanski 1987. aasta teos „Das Lyceum Chases 1931“ kasutab installatsioonis hõõgpirne.



1. Christian Boltanski „Das Lyceum Chases 1931“. Näitus „Desire for Freedom“, Palazzo Reale, Milano, märts 2013. Autori foto.

⁶⁷ INCCA ehk International Network for the Conservation of Contemporary Art on ülemaailme võrgustik, mis koondab erinevaid erialaprofessionaale, kes tegelevad kaasaegse kunsti konserveerimise küsimustega.

⁶⁸ Vt http://www.incca.nl/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf (vaadatud 2. V 2013).

⁶⁹ Eesti kontekstis on kunstnikuintervjuude protsessi analüüsinud Hilikka Hiiop, vt H. Hiiop, Kommunikatsioon teose autoriga. – H. Hiiop, Nüüdiskunst muuseumis: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ning meetod, lk 220–232.

Muuseumi säilitamisstrateegia hõlmaks sellisel juhul piisava varu hankimist, kuna klaasitud fotodelt tagasi peegelduvad hõõgniidid on oluline osa teose olemusest. Võibolla oleks tulevikus (eeldusel, et Euroopa Liidu seadusandluses ei tule muudatusi) võimalus ka selliseid pirne väikestes kogustes toota, kuid sellisel puhul jääb küsimuseks selle tegevuse hind. Näiteks Jean Tinguley muuseum ostis oma teoste varuosadeks 2009. aastal 80 000 ühikulise varu hõõgpirne.⁷⁰ Võime ehk selle valguses olla tänulikud, et meediakunst jõudis Eestisse niivõrd hilja, et meil on veel võimalik leida nii tehnikat kui inimesi, kes oskavad selle tehnikaga midagi peale hakata.

2.4.1. Erialavõrgustikud ja uurimisgrupid

Varasem kogemus meediakunsti teoste konserveerimisel on võimaldanud mitmete küsimustike ja tuginimekirjade väljatöötamist, mis võivad sellistes olukordades kasulikuks osutada. Tööle on asunud mitmed uurimisgrupid, kes on välja töötanud spetsiifiliselt meedia- ja installatsioonikunsti dokumenteerimiseks ja säilitamiseks mõeldud mudeleid. Mitmetest teemaga tegelevatest töögruppidest võiks välja tuua Guggenheimi muuseumi videokogude säilitamiseks välja töötatud grupi Variable Media Network⁷¹, kelle kodulehel on leitav interaktiivne küsimustik-kataloogimissüsteem⁷², mille abil saab konkreetse töö kohta käiva informatsiooni koondada ühte kohta. Kahjuks ei ole süsteem kergelt ühilduv nt muuseumide endi infosüsteemidega ja jääb kasutatavaks vaid online-versioonis, mistõttu ei pruugi see olla muuseumide jaoks sobiv lahendus oma infot organiseerida.

Oluline uurimisgrupp on ka DOCAM (Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage)⁷³, kes on seadnud ülesandeks pakkuda meediakunstiga tegelevatele kunstnikele, kollektsinääridele ja ka muuseumiprofessionaalidele toimimismudelit kollektsioonide manageerimiseks. Kodulehel on võimalik saada infot meediakunsti kataloogimise, konserveerimise kui dokumenteerimise kohta, leitav on ka põhjalik sõnastik erialaterminoloogiaga.

⁷⁰R. Bek, *Between Ephemeral and Material – Documentation and Preservation of Technology-Based Works of Art. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, lk 205–215, lk 214.

⁷¹Vt <http://www.variablemedia.net/e/index.html>.

⁷²<http://variablemediaquestionnaire.net/>.

⁷³<http://www.docam.ca/>.

Projekt „Inside Installations“⁷⁴ annab oma kodulehel samuti mitmeid detailseid juhiseid installatsioonikunsti dokumenteerimiseks. Nende välja töötatud mudel 2IDM pakub viisi informatsioon struktureerida ka ilma konkreetse elektroonilise andmebaasita. Mudel läheneb teostele, jagades info eelnevalt nelja plokki – objekti kirjeldus; materjal ja tehnika; asukoht ja näituste ajalugu; seisukord ja konserveerimine. Projekti kodulehelt on alla laaditavad mitmed juhendid, ka on võimalik tutvuda põhjalikult seniste juhtumianalüüsidega. Neljanda tähtsa töögrupina saab välja tuua mitme muuseumi⁷⁵ koostööprojekti „Matters in Media Art“⁷⁶, kelle kodulehelt on samuti alla laaditavad mitmed protsessidiagrammid ja dokumendid meediakunsti teoste ostu-, laenu- ja säilitamisnimekirjadega.

2.4.2. Lähteküsimused meediakunsti konserveerimisel

Pip Laurenson on pakkunud konservaatorile, kes seisavad silmitsi küsimusega tehnoloogia osakaalust konkreetses installatsioonis, lähteküsimused⁷⁷:

- Kas tehnika on vaataja eest peidetud?
- Kas tehnika funktsioone on võimalik kaardistada selliselt, et vahetuse korral sarnase tehnikaga ei ole võimalik täheldada muutusi?

Kui vastus neile küsimustele on „jah“, on tegu tehnikaga, millel on funktsionaalne väärtus ning mille väljavahetamine võib olla aktsepteeritav. Kui vastus peaks olema „ei“, soovitab Laurenson tehnika tähenduse mõistmiseks läbi käia alljärgnevad punktid:

- Kunstniku osalemine – kas kunstnik osales aktiivselt teose tehnilise poole kirjeldamises ja spetsifitseerimises? Kas kunstnikul on spetsiaalsed nõudmised tehnikale?
- Nähtavus ja mõju – kas tehnika on nähtaval, kas seda on muudetud kunstniku poolt? Kas seadmed moodustavad teose osana esituses kõrgendatud tähtsuse?
- Kontekst ja ajalugu – kas seadmete välimus on eriline ning kas see asetab kunstiteose teatud ajalisse raamistusse või ajakonteksti, kus teos loodi? Kas seadmed on tähenduslikult seotud seadme kasutuskontekstiga konkreetses ajas (nt televiisori

⁷⁴ <http://www.inside-installations.org/>.

⁷⁵ Projektis osalesid nii New Art Trust, MoMa, SFMoMa kui Tate'i muuseum.

⁷⁶ <http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art>.

⁷⁷ P. Laurenson, The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7344> (vaadatud 2. V 2013).

domineeriv mõju koduses keskkonnas)? Kas seadmetel oli töö kontekstis roll tuttavlikkust või võõristust tekitava esemena?

- Kas seadmed on praegu saadaval või aktiivsest kasutusest eemaldumas?

Vastused nendele küsimustele saab koguda kunstnikuintervjuude käigus. Oluline on olla tehnoloogiast alati samm ees – et välja surev tehnika ei saaks probleemiks liiga hilja, kui olukorra parandamiseks ei ole enam võimalik midagi ette võtta. Laurenson soovitab seadmete musealiseerimise puhul alljärgnevat samme⁷⁸:

- iga seade tuleb nummerdada ja sisuda see andmebaasis tema mudeli- ja seerianumbriga
- määrata, kas seadmel on teose kontekstis unikaalne roll
- kontrollida seadmete garantiitingimusi ja olukorra vastavust nendele
- hinnata tagavaraosade kättesaadavust
- hinnata vastupidavust võrdleva analüüsi ja tootjate põhjal
- omandada vähemalt üks tagavaraseade

Lisaks tuleks dokumenteerida ja planeerida hooldused ja remondid, hoida alles seadmete manuaalid ja juhised, anda ülevaade tagavaraosade maksumusest, pidada logisid seadmete kasutamisest (kus, millal, kui kaua).

Konserveerimisstrateegiatena pakub Laurenson välja alljärgnevat⁷⁹:

- varuosade hankimine, et parandada originaalseadet või vahetada välja läbipõlenud seade samasuguse või sama mudeliga. Selle strateegia tugevuseks on teose terviklikkuse hoidmine, välja arvatud juhul, kui teose kontseptsioon oli ollagi efemeerne, häviv. Ka on see strateegia traditsioonilisele konserveermisele kõige lähemal seisev – ta tegeleb füüsiliste ja materiaalsete esemete säilitamisega, et säiliks teose tähendus. Strateegia töötab niikaua, kuni jätkub varuosi.
- Luua uusi komponente või modifitseerida teist seadet selliselt, et see vastaks sellele, mida peeti läbipõlenud seadme juures tähenduslikuks töö seisukohalt, nt asendades vana mehhanismi uuega. Selle strateegia puuduseks võib lugeda võimaliku teose kontseptsiooni kahjustamise, kui tehnoloogilise poole mõte oli jääda nn läbipaistvaks ja mittekunstlikuks.

⁷⁸ Samas.

⁷⁹ Samas.

- Taasluua teatud spetsiifilised omadused, kasutades selleks mittetäielikku asendust seadme abil, mis annab parima võimaliku tulemuse võrreldes originaaliga. Selle aluseks võib võtta nt konkreetselt mõõdetavad parameetrid (nt. resolutsioon, heledus jne monitoride ja ekraanide puhul).

Konkreetne konserveerimisstrateegia on alati teosespetsiifiline. Sellele saab läheneda puristlikult, tähtsustades originaalosi ning ka liberaalselt, kus tehnoloogia uuendamine tuleb kõne alla. Mõlemad strateegiad võivad teose elutsükliks mängida oma osa. Aja möödudes hakatakse üha enam hindama teose ajaloolist rolli, seotust konkreetse ajakontekstiga. Kaasaegse kunsti teos astub ühel hetkel samuti kunstiajalukku, et uuematele teed teha. Samas ei pruugi aja möödudes olla enam võimalik teose autentsust originaalosalade näol hoida.⁸⁰ Nii tekibki huvitav vastuolu – ajal, mil meid hakkab huvitama ajalooline autentsus, ei ole teos seda meile võimeline enam pakkuma.

2.5. Restaureerimine – emuleerimine

Traditsiooniline muuseumikeskkond ei oska alati kaasa rääkida tööde puhul, milles immateriaalne, kuluv, häviv või muutlikkus ongi võtmelemendid ja kunstniku poolt soovitud, mitte häirivad elemendid. Muuseum, kes peab oma kogusse kuuluvat säilitama ja eksponeerimiskõlblikkuse tagama ka mitme(kümne) aasta pärast, seisab tehnoloogilisi elemente sisaldavate teoste puhul tihti silmitsi küsimusega – kuidas seda teha? Kui küsimuseks on puhtmehhaaniliste osade funktsioneerimine, võib omandada sobiva koguse varuosi ja dokumenteerida nende vahetamise asjaolud, et ka tulevastel põlvedel oleks võimalik töid eksponeerida. Palju haavatavamad on muuseumid aga tööde puhul, mille komponentide hulka kuuluvad arvutiprogrammid ja muu digitaalne meedia, mille muutumisega on raske kaasas käia. Teoste juurde kuuluvad erilahendusi pakkuvad programmid võivad muutuda mõningate laiatarbemasinate peal kasutatavate tarkvarauuenduste käigus kasutamatuks, kui programmi neid muutusi ette nähes ei ole kirjutatud. Ja kahtlemata on võimatu ette näha muutusi, mis ootavad digitaalmaailma ees mitmekümne aasta pärast. Seega on muuseumidel vaja laiemaid strateegiaid, kuidas oma

⁸⁰ Huvitava lähenemise pakkus kunstiteose autentsuse küsimuses S. Eisensteini „Sõjalaev Potjomkin“ (1925). Nimelt oli režissööri soov, et propagandafilmina esitatud teosele kirjutataks iga paariküme aasta järel uus muusikaline taust, et säilitada teose mõjuvus ka tulevatele põlvedele. Nii saigi film juba oma 25. juubeliks uue heliriba. Kaasajastamine ning teose komponentide uuenemine vananedes ei ole seega sugugi 20. sajandi lõpu ja 21. sajandi alguse probleem, vaid on varemgi esile tõusnud. (allikas: http://en.wikipedia.org/wiki/Battleship_Potemkin, vaadatud 20. V 2013).

tööde eksponeerimiskõlblikkus tagada. Viimasel ajal ongi hakatud rääkima meediakunsti konserveerimise juures emuleerimisest (ingl. k. „*emulation*”). Emuleerimine tähendab DOCAM'i⁸¹ definitsiooni järgi leida viis imiteerimaks teose algset välimust/olemust („*look*“), kasutades selleks teisi vahendeid.⁸² Terminit on kasutatud igasuguse kunstiteose osade taastootmisele, kuid ka digitaalmeedias, kus emuleerimine võimaldab vananenud tarkvara jookсутada uutel platvormidel ja operatsioonisüsteemidel. Sellisena pakub emuleerimine võimaluse säilitamisstrateegiana.⁸³

Emuleerimise meetodil luuakse töö uuesti täiesti uute vahenditega, kuid säilitades vana teose olemust ja tunnetust osas, milles need mõjutavad teose kontseptsiooni. Gaby Wijers toob välja võimalikud tagasilöögid või puudused emuleerimisel – nendeks võivad olla kõrged teostuskulud või sobimatus kunstniku algse kontseptsiooniga, kui see nägi ette erikriteeriume autentsusele – kui asendada mittetöötavaid osi originaalkomplektist uute, sarnaste osadega, mõjutatakse seda paratamatult. Meediakunstis küll varieeruvad mõiste *originaal* ja *algne seisund* või siis muutub see igas eksponeerimisolukorras vastavalt võimalustele, kuid ikkagi tekib küsimus, millist autentsust eelistada – kas materiaalsust või funktsionaalset autentsust, mis annab edasi teose algse konteksti ja funktsiooni? Meediakunsti eksponeerimisel on siiski vaja täit funktsionaalsust, – lihtsalt eksponeerimine ilma funktsionaalsuseta jätkaks tühimiku tähenduseväljale.⁸⁴ Nii võib argumenteerida viimase, funktsionaalse autentsuse kasuks.

Ometi on ka emuleerimises omad ohud – uutele süsteemidele kantud vanad programmid võivad näiteks töötada liigagi hästi ning kaotada ära ühe osa vana tööst, kus süsteemi aeglusel on kanda oma roll.⁸⁵ Raskeks muutub emuleerimine ka juhul, kui originaalsel materjalil, mis tänaseks on kaotanud oma funktsionaalsuse, on tõesti mingi spetsiifiline roll ja tähendus teose

⁸¹ DOCAM (Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage) on meediakunsti pärandiga tegelev organisatsioon, vt <http://www.docam.ca/>. (vaadatud 4.V 2013).

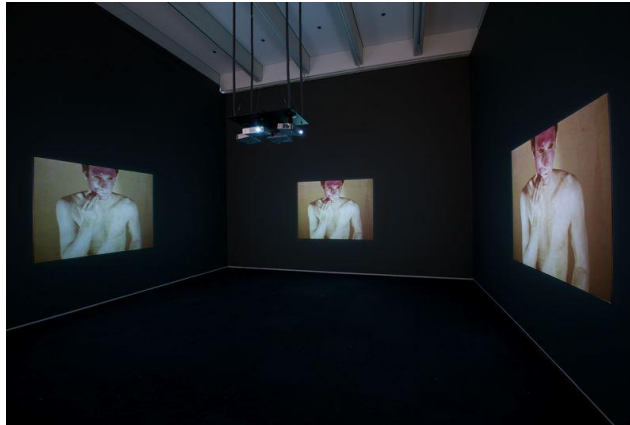
⁸² Vt <http://www.docam.ca/en/>, Glossaurus ->Emulation.

⁸³ C. Jones, C. Stringari, *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*. – *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art*. Toim. Christiane Paul. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008, lk 220–232, lk 221–222.

⁸⁴ G. Wijers, *To Emulate or Not*. – *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, lk 81–89, lk 82.

⁸⁵ Sellised on näiteks New Yorki Guggenheimi muuseumis näituse “*Seeing Double*” raames emuleeritud mitmed tööd, kus emuleerimisstrateegiad arutati läbi koos kunstnikega. Mitmel puhul tegid kunstnikud süsteemides ja programmides ise vajalikud muudatused, ehk pakkusid ise välja konserveerimisstrateegia. Näiteks võiks tuua Grahame Weinbreni ja Roberta Friedmani installatsioon “*Erl King*” (1982–85), kus vaatajad saavad puutekraanide kaudu mõjutada teose süžeed. Vanalt süsteemilt uude üle kandes muutus tänu uuele tehnoloogiale vaataja puudutusest süžee aga nii kiirelt, et kadus ära võimalus näha seost vaataja teo ja selle tagajärje vahel ning jäi mulje, nagu oleks see juba ette kirjutatud programm või süžeenihe. Programmi tuli juurde kirjutada lõik, mis arvestaks uuenenud tehnoloogia võimsusega ja aeglustaks selle tööd. (allikas: C. Jones, C. Stringari, *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*, lk 225).

kontekstis. Näiteks Bruce Naumani installatsioon „Art Make up” (1967/68) esitatakse täna näitustel digitaalsena, kuid varem omas see muidu ilma helita filmitud videoinstallatsioon olulise komponendina filmiprojektori töötamisel tekkivat heli. Heli on täna lisatud eraldi heliribana, mis on selle teose digitaalsele kujule viimise juures tekkinud kompromisslahendus.⁸⁶



2. Bruce Nauman, Art Make-up.

Emuleerimine on seega üks võimalus hapraid meediakunsti teoseid säilitada, ehkki seda ei kiputa naljalt konserveerivaks lähenemiseks pidama. Võibolla tuleb muuseumidel aga kasvavate meediakunsti kogude valguses üle vaadata sellele kunstiliigile sobiv konserveerimise definitsioon.

⁸⁶ C. Jones, C. Stringari, *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*, lk 221.

3. Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu

Muuseumide infosüsteemi www.muis.ee andmetel kuulub EKM nüüdiskunsti kogusse 460 erinevat tööd, nende hulgas 61 meediakunsti teost. Esindatud on ka foto (ka fotoinstallatsioonid), kollaaž, maal, skulptuurseid elemente sisaldavad installatsioonid. Kasutatavate tehnikate valik on lai, ulatudes klassikalistest fotodest digitaaltrükini PVC kangal ja alumiiniumplaatidel.

3.1. Kogu tekkelugu

EKM nüüdiskunsti kogu sai alguse 1996. aastal, mil foto-, video- ja elektrooniline kunst moodustasid maalifondi alamfondina nn foto-video kogu (muuseumitähistusega FV), mis alguses koondas foto- ja audiovisuaalse meediumi põhiseid kunsti.⁸⁷ Kunstimuuseumi klassikalise struktuuri järgi jagunesid nõukogude perioodi lõpuni teosed tehnikapõhiselt maali-, skulptuuri- ja graafikakogu vahel, kuid muudatus, mille töid kunstis 1990-ndad aastad, tingis vajaduse see süsteem ümber mõelda. Kogude täieneses tekkisid kaasaegse kunsti keerukate tehnoloogiate ja installatiivsete elementide jms tõttu küsimused sellisest rangest definitsioonist, kuna omandatud teosed ei mahtunud alati kehtestatud piiridesse. Meediumipõhise lähenemist püüti leevendada, nimetades foto-video kogu 2006. aastal ümber kaasaegse kunsti koguks, mis jäi endiselt maalifondi allüksuseks. Sestpeale on sinna koondunud teosed, mis ei mahu klassikalisse maal-skulptuur-graafika raamistusse. 2011. aastal nimetati kogu ümber nüüdiskunsti koguks, millega kogu ka iseseisvus maalifondi alt. Peamiselt täitis selline manööverdus eesmärgi kaardistada muuseumi kogudes olevate eksperimentaalsete ja ebatraditsiooniliste materjalikasutusega tööd ning võimalusel need nüüdiskunsti kogusse üle võtta, kuna nende säilitamiseks on vajalikud klassikalisest konserveerimisest erinevad printsiibid.

⁸⁷ Refereeritud Hilka Hiiopi doktoritöö peatükkidest “Kogude struktuur” ja “Kogumispoliitika”. – H. Hiiop. Nüüdiskunst muuseumis: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ning meetod, lk. 46– 50.

3.2. Ostuprotsess ja nõuded formaatidele⁸⁸

Ostuprotsessi käigus on FV koguhoidja ülesanne kunstnikuga läbi rääkida, millises formaadis ja millisel kandjal teos muuseumile üle antakse. EKM nüüdiskunsti kogus on videoteosed hoiustatud nii analoog- kui digitaalformaatides. Kõikide nende formaatide säilivus on erineva riskiga. Ühtset standardit EKM-is seni seatud ei ole, lähtutud on salvestus- ja töötlusformaadist, mida kunstnik teose loomisel kasutanud on. Digitaalsena sündinud audiovisuaalkunsti teoste puhul on muuseumi eesmärk saada kompresserimata fail. Enamasti on fail üle antud välisel kõvakettal või mälupulgal, mis on hiljem kopeeritud muuseumi piiratud juurdepääsuga serverisse, füüsilised kandjad säilitatakse muuseumi hoidlas. Seni ei ole ostuprotsessi juurde kuulunud teoste ülevaatamine koos autoriga muuseumitingimustes, et näiteks tuvastada monitoride õige kalibreering värvi- ja kontrastimoonutuste vältimiseks jms. Muuseumil ei ole olnud oma tehnikut, kes võinuks teose üle vaadata kvaliteedi osas, et leida võimalikke vigu või kulumise märke kassetil vms. Sellekohaste küsimuste korral on konsulteeritud Orbital Vox tehnikutega, kellega on EKM-il pikemaajaline koostöö.

EKM nüüdiskunsti kogus olevad videod ei ole migreeritud ega digiteeritud pikemaajaliseks säilitamiseks mõeldud formaati, kuna kõikidel senistel formaatidel on oma eluiga ning „igavest“ säilitamist võimaldavat formaati tänasel päeval veel ei ole. Videokogus olevad masterlindid⁸⁹ on hetkel digiteerimata. Igast tööst on valmistatud 2 näitusekoopiat DVD-l.

2012.a. on EKM-is esitatud projekt Beta- ja DV-lintide digiteerimise kohta, mille tulemusena saaksid masterlindid digiteeritud ja hoiustatud muuseumi serveris ja lisaks veel välistel kõvaketastel, mis asuksid erinevates asukohtades. Ideaalis tekiks muuseumi serveris videoteoste säilitusarhiiv, kus paikneksid kompresserimata failid (nii digiteeritud masterid kui digitaalsed masterfailid). Mõlematest oleks tehtud digitaalsed eksponeerimiskoopiad, et ka digitaalsetel masterfailidel oleks kasutamine viidud miinimumi lähedale.

⁸⁸ Annika Rääm, EKM nüüdiskunsti kogu hoidja e-kiri autorile, 4. V 2013.

⁸⁹ Masterlindi all mõistetakse teose esimest moneeritud ja autoriseeritud versiooni. See võib jääda nii kunstnikule, kes seda tiražeerib mingi teatud arvu koopiatena (nn *submaster*-lindid) või ongi teos, mille kunstnik muuseumile loovutab. Submaster-lint oleks selles kontekstis teise generatsiooni koopia, millest omakorda tehakse näituse- ehk eksponeerimiskoopiad. Videokunsti teoste säilitamise terminoloogiasse kuulub ka termin „arhiivikoopia“, mis markeerib parima võimaliku kvaliteediga koopiat teosest. (J. Gfeller, A. Jarczyk, J. Phillips. Glossary of Video Terminology. – Compendium of Image Errors in Analogue Video. Zürich: Scheidegger und Spiess AG, Verlag, 2013, lk 219–220.)

3.3. Installeerimisjuhised ja autoridokumentatsioon

Juhendid, mis teoseid saadavad, on koostatud väga erineva põhjalikkusega. FV kogu teoste kohta käiva metaandmestiku iseloomustustena saab välja tuua juba varem nenditu, et teos ise dikteerib oma dokumenteerimise määra, kuid selle piisavus saab selgeks teose uuesti installeerimise käigus. Keerulisemate installatsioonide puhul on muuseum nõudnud autoripoolset dokumentatsiooni, kuid seni ei ole meediakunsti puhul kunstnikega läbi viidud intervjuusid ostuprotsessi juures. Viimastel aastatel on küll muuseumi ostukomisjoni kuulunud ka konserveerimisosakonna juhataja, kellega võimalike problemaatiliste teoste osas konsulteeritakse. Kogu inventuurinimekirjade andmetel (saadaval sisekasutajatele muuseumide infosüsteemi keskkonnas www.muis.ee) on seal ka töid, mida ei ole alates nende ostust muuseumi kogusse kordagi uuesti eksponeeritud. Selliseid töid saab pidada säilitamise seisukohast kõige haavatavamateks, kuna kuraatori soovil mõnda neist näitusel eksponeerida ja installeerida tuleb koguhoidjal tuvastada selleks vajalikud sammud võimalikult kiiresti ja lahendada võimalikud tekkivad probleemid.

FV kogu tugimaterjalina saab käsitleda intervjuusid, mille on EKM nüüdiskunsti kogusse kuuluvate tööde autoritega läbi viinud Hilka Hiiop. Intervjuudes kaardistatakse kunstniku tööd EKM fondis ja arutatakse läbi võimalikud küsimused seoses nende säilitamisega tulevikus. Intervjuud on transkribeeritud ja arhiveeritud EKM sisekasutajale ligipääsetavasse digikogusse, samuti DVD-le. See on võimaldanud kogu kunstniku tööde kohta käiva informatsiooni koondamist ühte kohta. Intervjuud on olnud filmitud Mini DV kassetidele, mis samuti säilitatakse. Käesolevast aastast soovib EKM üle minna digitaalsele salvestamismeetodile, millega seoses tuleks mõelda ka failide digitaalsele arhiveerimisele, kuna praegusel hetkel ei võimalda IT-tehnilised piirangud digikokku üles laadida suuremahulisi faile, mida videod intervjuudega kahtlemata on.

3.4. Tulevik ja soovitused

Kuna EKM-i FV-kogu video- ja audiovisuaalkunsti osa on võrdlemisi noor, on tema pikemaajalise säilitamisstrateegiaga alustatud parajal ajal. Kogusse kuuluvate teoste autoritega on võimalik veel nõu pidada ning välja töötamisel on füüsiliste kandjate säilitamise ja digiteerimise projektid.

Konserveerimise seisukohast võib soovitada kogu raames ka teoste järk-järgulist inventeerimist seoses näitustega. Kui mõnda kogusse kuuluvatest teostest kavatsetakse eksponeerida, saab selle raames kaardistada teose kohta käiva metaandmestiku ja selle piisavuse ning hakata looma ka visuaalset conserveerimise arhiivi näituste vaadete näol. Reeglina ei keskendu muuseumipoolne näituste ülespildistamise tava ühele teosele, vaid püüab anda saaliplaanid ja teoste paiknemise. Konservaatoripoolne lähenemine aitaks kaasa teose elukaare jälgimisele rohkem detailide tasandil. Kahtlemata hakkavad eksponeerimiskeskonnad tulevikus tugevalt varieeruma ning teoste installeerimise juures olnud konservaatorid saavad erinevusi keskkondades kirjelduste ja visuaalse dokumentatsiooni abil salvestada. Muuseumi personal vahetub ja vaid mälule lootma jääda ei saa.⁹⁰ Ajalooliste teose versioonide kogumine muutub tulevikus aina tähtsamaks, kuna meediakunsti paratamatu kaasnähe on tema masinapargi (osade) vahetumine, mis mõne aja möödudes võib tõsta huviorbiiti küsimuse teose autentsusest. Teoste radikaalsemate muudatuste puhul on võimalik läbi viia ka konsultatsioone teoste autoritega. Kui teose installeerimise juurde kutsutud kunstnik keskendub koostöös näitusetehnikutega reeglina selle töökorda seadmisele, võib konservaator protsessi käigus koguda olulist informatsiooni kunstniku mõtete osas teose osade vahetamise ja selle mõju üle koguteosele, mis võib olla asendamatu info tulevikus. Minimaalprogrammina võiks keerulisemate installatsioonide puhul käsitleda nende pildistamist ja visuaalset dokumentatsiooni, vajadusel ja võimalusel aga võib probleemjuhtudel läbi viia põhjalikemaid teose ajalugu ja tähendust kaardistavaid uurimusi. Igal juhul vajavad aga keerulised ja mastaapsed teosed lähemat jälgimist ja põhjalikumat inventuuri. Olukorda komplitseerib kahtlemata osapoolte erinev kompetents – konservaatori ei pruugi omada teavet ja oskusi läbi käimaks keerulise aparatuuriga, tehnikud aga ei pruugi olla teadlikud mõjust või muutusest teose kontseptsioonis, mida võib põhjustada läbimõtlematu komponentide vahetamine või asendamine. Ideaalis oleks iga sellise teose „remont“ konservaatori, kunstniku ja tehniku koostöö.

⁹⁰ Huvitav juhtum leidis aset Düsseldorfis muuseumis Stiftung museum kunst palast, kus taastati 1995. aastal koostöös kunstnikuga põlengus hävinud Nam June Paik'i videoinstallatsioon "Fish flies on sky". Kunstnik lõi selleks puhuks täiesti uue video, kuid ei informeerinud sellest teisi isikuid. Avastus tehti alles 2007. aastal, mil võrreldi varasemaid dokumentatsioone nüüdse videokulptuuriga. Näib, et inimmälu võime talletada liikuvaid pilte on piiratum kui fotode või maalide puhul (allikas: G. Heydenreich, Documentation of Change – Change of Documentation, lk 161).

4. Meediakunst EKM-is: juhtumianalüüs

Käesoleval kevadel toimus Kumu kunstmuuseumis kunstnik Raoul Kurvitza personaalnäitus, mille raames avanes võimalus vaadelda lähemalt ühte kunstniku EKM nüüdiskunsti kogusse kuuluvat meediakunsti teost. Teos „Pentatonic Color System“ on üks esimesi Eesti meediakunsti näiteid, mille esimene versioon on dateeritav aastasse 1994. Viimase 20 aasta jooksul alates teose sünnist on see läbinud mitmeid uuenduskuure ning tema installeerimise ümber on muuseumis ringelnud omajagu pärimust selle keerulisuse osas. Tänapäevani on teost aidanud näitustele üles panna Andres Lepp, kes lõi teose tehnilise lahenduse ning on olnud ka teose teise versiooni sünni juures. Kuna „Pentatonic Color System“ installeeriti ka Kurvitza ülevaatenäitusele, osutus võimalikuks 1999. aastal EKM kogusse ostetud teose põhjalik inventeerimine koos kunstniku ja Andres Lepaga. Kuigi tänapäevani on kunstnik ja Andres Lepp töö installeerimise juures meeleldi kaasa aidanud, ei saa muuseum jääda lootma mõlema pidevale koostööle ning ühel päeval ei ole kummagi kaasamine enam ka võimalik. Nii nähti võimalust kaardistada teose kohta käiv info käesoleva näituse raames, et luua selle baasilt teosele tulevikkuvaatav konserveerimisstrateegia.

4.1. Kunstnik Raoul Kurvitz

„Eks ma algusest peale olen püüdnud publikule rohkem või vähem jõuliselt mõista anda, et kõik see kokku on ilu. See ongi see, kuidas mina ilu tajun. Publik võib-olla ütleb, et need maalid on ilusad, aga etendused koledad. See ongi see, mida ma kogu aeg olen tahtnud teatada, et vaadake, see kõik ongi ilu. Ja Einstürzende Neubauten, kelle muusikat ma palju kasutasin, on välja andnud raamatu pealkirjaga „No Beauty Without Danger“. [...] See on võti – no beauty without danger. Ei ole ilu ilma valuta, ei ole ilu ilma ohu ja õuduseta. Ilu on õudne!”⁹¹

Saanud hariduse arhitektina, astus Raoul Kurvitz Eesti kunsti 1980-ndate neoekspressionismi laines kunstirühmituse Rühm T liikmena, kus ta oli koos Peeter Pere ja Urmas Muruga üks rühmituse ideoloogidest. Ingrid Ruudi sõnul on „1980. aastate Eesti kunstilukku ... Rühm T kirjutatud suurte heroiliste tähtedega. Isegi liiga heroiliste – kunstiloos käibib siiani nende autorimüüt, protagonistid on kõnelenud kõvasti ja veenvalt ning kriitiliselt positsioonilt pole

⁹¹ H. H Luik, K. Karro, Kurvitz: “Ei ole ilu ilma valuta, ei ole ilu ilma ohu ja õuduseta”. Eesti Ekspress, 18. I 2013. <http://www.ekspress.ee/news/areen/uudised/kurvitz-ei-ole-ilu-ilma-valuta-ei-ole-ilu-ilma-ohu-ja-ouduseta.d?id=65538696> (vaadatud 20. V 2013).

õieti sõandatudki kirjutada.”⁹² Kurvitza ja Muru jaoks oli Rühm T koondnimetus erinevate projektide jaoks, rühmituse idoloogiks võib pidada luuletaja Hasso Krulli, kes vahendas eesti kultuuriruumi prantsuse poststrukturealistlikku filosoofiat.⁹³ Krull on oma kirjutises „Raoul Kurvitzaga vihtlemas” küsinud: „Kas Rühm T kunstnikud olid tollal filosoofid? Ei, sest filosoof peaks olema keegi, kes tegeleb mõtlemisega mõtlemise enese pärast, kelle jaoks filosoofia on eesmärk iseeneses, tema isikliku eksistentsi alfa ja oomega. Selles mõttes ei olnud Rühm T-s kunagi ainsat filosoofi, filosoofiat kasutati pigem sõidukina, omamoodi transpordivahendina, nii nagu šamaan kasutan trummi, et teistes ilma ära käia.”⁹⁴ Peamiselt räägitakse Rühm T-st seoses nende *performance*'itega, vähem on puudutatud maali.

1990-ndate keskel nihkusid Kurvitza huvid „somasohhistlikelt ja morbiidsetelt rituaalidelt“, nagu Anders Härm neid nimetab, suureformaadiliste installatsioonide juurde ja tema hiliseid maale võib maaliks nimetada vaid üsna tinglikult, pigem võiks olla tegu „maalilaadsete objektidega“.⁹⁵ Kurvitza hilisem looming on installatsioonide ja *performance*'ite keskne ja on välja tõrjunud 1980-ndate neoekspressionistliku maali. „Kurvitza *performance*'i strateegia (tegelikult võib seda laiendada muidugi kogu Rühm T-le) põhijooneks on olnud glamuurse üleoleva ekshibitsionismi ja (enese)hävitusliku somasohhistliku tegevuse sidumine erinevatest mütoloogiatest pärit märkide ja ohvirituaali pateetikaga alates kristlusest ja lõpetades Pärsia usunditega. Rituaal ei ole suunatud kommunikatsioonile mitte välismaailmaga, vaid osalejate enestega. See on nende egogenees ja taastootmine.”⁹⁶ 1990-ndate kunstis oli Kurvitz õigustatud superstaar, ta osales 1997. aastal Eesti esindajana Veneetsia biennaalil, 2000-ndatel viibis ta peamiselt USA-s New Yorkis, kuid naases Eestisse peale terrorirünnakut. Kurvitza loomingu „ülevaatenäitus” oli viimati 1999. aastal (Tallinna Kunstihoone „Sümfoonia si-bemoll minoor (Postapokalüptika)”). Kui 2006. aastal avati Kumu kunstimuseum, oli silmatorkav Kurvitza suuruse staari puudumine püsiekspositsioonist. Kurvitz oma sõnadega: „Tegelikult oli see päris õudne ja ootamatu tunne, et kui oled juba päris küpses eas, 45-aastane, ja siis äkki avastad, et enda meelest oled üht-teist teinud, aga see ei loe. Kurat, see oli karm.”⁹⁷ Või nagu kirjutab Margus Tamm:

⁹² I. Ruudi, Anarhiline ruum maskide langemise ajastul. Rühm T arhitektuur ja performance. – Kurvitz. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2013, lk 21–31, lk 21.

⁹³ Rühmituses olid erineval perioodil tegevad veel Lilian Mosolainen, Urmas Mikk, Anu Kalm, Peeter Pere, Valev Sein, Tiina Tammetalu, Andres Allan, Ariel Lagle, Margo Kõlar, Maria Avdjuško, jt. (K. Ilves, Raoul Kurvitza kunstnikupositsioonist. – Kurvitz, lk 10–15).

⁹⁴ H. Krull, Raoul Kurvitzaga vihtlemas. – Kurvitz, lk 40–46, lk 45.

⁹⁵ A. Härm, Raoul Kurvitz – Artist as a poet of spaces. Raoul Kurvitz. Tallinn: Trükikoda Pakett, 2002, lk 4.

⁹⁶ A. Härm, Raoul Kurvitzi kurja lilled. – A. Härm. Semionaudi päevaraamat. Tekste aastatest 1999-2008. Tallinn: A. Härm, 2009, lk. 44–48, lk 44–45.

⁹⁷ H. H Luik, K. Karro, Kurvitz: “Ei ole ilu ilma valuta, ei ole ilu ilma ohu ja õuduseta”.

„Millalgi aastatuhandevahetuse paiku muutus angloameerika kirjanduses ja peagi ka filmikunstis populaarseks veidi tragikoomiline tegelane, keda võiks kokkuvõtvalt nimetada endiseks staariks. Ka Kurvitz tegi selle transformatsiooni kaasa. New York jäi (vähemalt väliselt) Kurvitzal vallutamata, peagi pärast WTC terrorirünnakuid naasis ta kodumaale, olles Paabelis läbi löönud suurema osa oma majanduslikku ja kultuurilist kapitali. Järgnesid aastad obskuurseid otsinguid ja sisepagulust.“⁹⁸ Kuid nagu Margus Tamm samas, paljutsiteeritud artiklis mainib, käib staaridiskursuse juurde käib nii *rise*, *fall* kui *comeback*. 2013. aastal Kumus aset leidnud mastaapne Kurvitz ülevaatenäitus võibki seda olla – ning ka omamoodi leppimine.

Kurvitz loomingu märksõnaks on lisaks mastaapsusele ja spetsiifilisele materjalikasutusele (nn madala päritoluga odav toormaterjal – klaas, roostetav raud, erinevad taimed, irdesemed) ka protsess. Kurvitz töö on pidevas muutumises ja arengus, kunstnik ei välista nende muutmist ka tulevikus.⁹⁹ Samas on tema loomingule omane „õhulisus, kergejalgsus ja sülfidus“, nagu Hasso Krull seda tabavalt resümeerib - „...isegi rasked installatsioonid võivad jätta mulje, nagu tõuseksid nad kohe lendu...“¹⁰⁰ Kurvitz loomingu taga on filosoofiline idee annab teostele isevärki kerguse, kuid selle idee tagamaid pole alati kerge avastada.

4.2. „Pentatonic Color System“, installatsioon 20 arvutile. 1994/1999. EKM FV 105

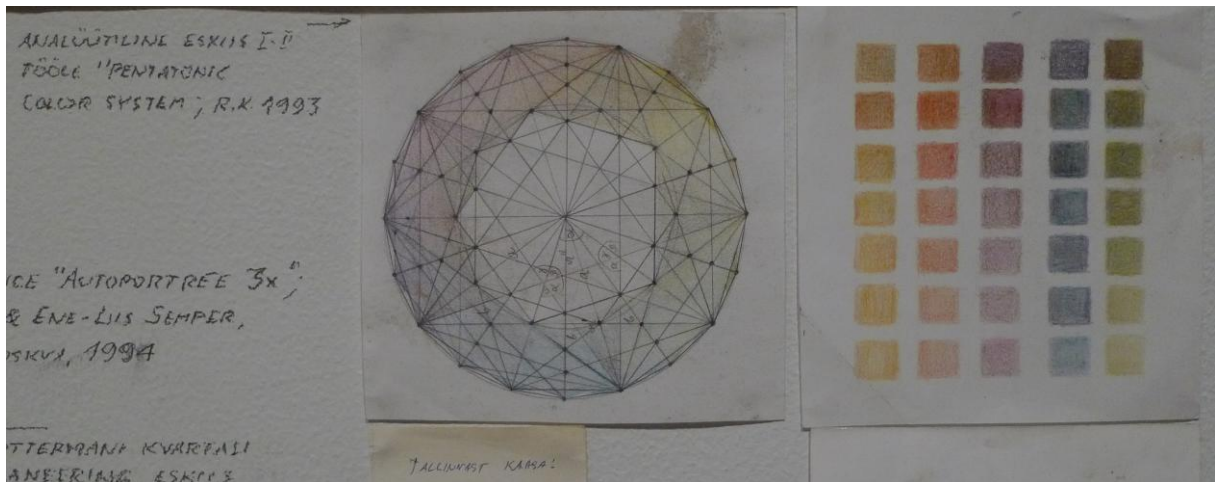
Kurvitz on ise oma teost „Pentatonic Color System“ kommenteerinud järgmiselt: „1990-ndatel töötasin ma lisaks valgusele paralleelselt ka värvi kui ühe valguse karakteristikuga. Ühel hetkel avastasin ma, et mu lemmikvärvid (peaaegu täisoranž, türkiis, kollakasroheline, lillakassinisele lähenev ultramariin ja lillakaspunasele lähenev lilla) moodustavad matemaatiliselt täiusliku pentatoonilise süsteemi, kus need toonid kokku moodustavad valge ning kus kollakasroheline on värvide võtmeks. Kollakasroheline esineb kui nähtav asendus

⁹⁸ M. Tamm, Raoul Kurvitz. Suuremad löögid. <http://www.epl.ee/news/kultuur/raoul-kurvitz-suuremad-loogid.d?id=65629118> (vaadatud 20. V 2013).

⁹⁹ See ilmneb hästi ka teose „Pentatonic Color System“ puhul, millest teame täna juba uut versiooni. Varasem, hävinud programm on säilinud dokumentatsioonina ja käibis 2013. aastal töö kõrval näidatavana telepildina. Mõnes mõttes asetas kunstnik varasema dokumentatsioonivideo tänase videoinstallatsiooniga kui näod vastamisi, minevik vaatab olevikku. Ja nagu selgus kunstnikuga tehtud intervjuust, ei välista ta ka programmi muutmist tulevikus, kui seda käivitav arvutipark peaks välja surema.

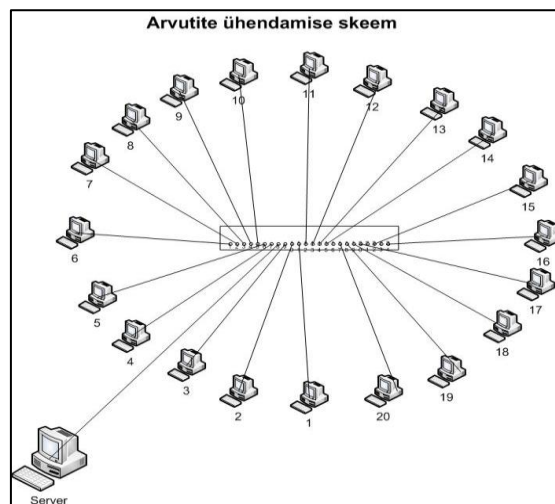
¹⁰⁰ H. Krull, Raoul Kurvitzaga vihtlemas. – Kurvitz, lk 45–46.

nähtamatule, „hüpoteetilisele“ värvitoonile punase ja sinise vahel (ultravioleti ja infrapuna tsoonis) – mis on nähtav ekvivalent naturaalse, elava liha värvile.“¹⁰¹



3. Analüütiline eskiis tööle „Pentatonic Color System“, eksponeeritud Raoul Kurvitz näitusel Kumus 2013.a. Autori foto.

„Pentatonic“ koosneb 20 arvutist, 20 kuvarist, kuvariga serverist ja switchist, mis arvuteid ühendab. Igas arvutis on Andres Lepa poolt kirjutatud programm, mis käivitab kaks videot, lisaks on helitaustaks Ariel Lagle muusika.



4. Arvutite ühendamise skeem. Skeemi autor Andres Lepp.

Teosega kaasneb Andres Lepa poolt koostatud installeerimisjuhend (vt Lisa), mis määrab ära arvutite parameetrid ja kirjeldab sammhaaval arvutite ettevalmistuse protsessi. Lisaks on

¹⁰¹ R. Kurvitz, Artist's Comments. – Raoul Kurvitz, lk 41.

arhiveeritud Raoul Kurvitza loodud juhend teose installeerimiseks vähendatud mahus kolme, kuue ja nelja arvutiga (vt Lisa), samuti CD vajaminevate programmidega.

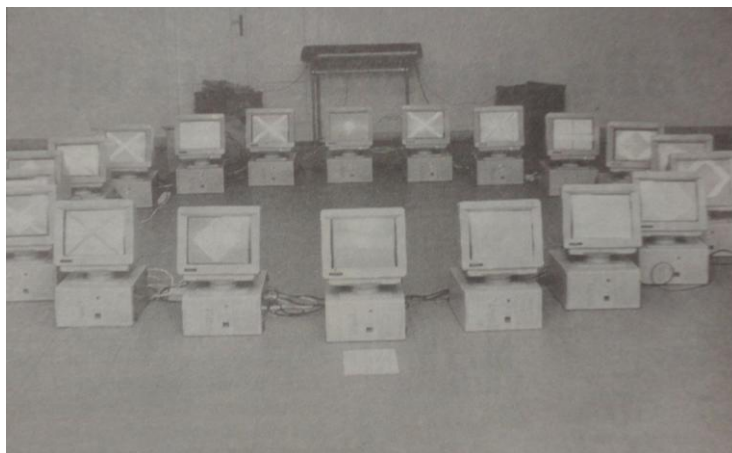
4.2.1. Näituste ajalugu

Teost on alates tema loomisest eksponeeritud neljal korral. Esimene eksponeerimine leidis aset Ajaloo Instituudis SKKEK 2. aastanäitusel „Olematu kunst” aastal 1994.

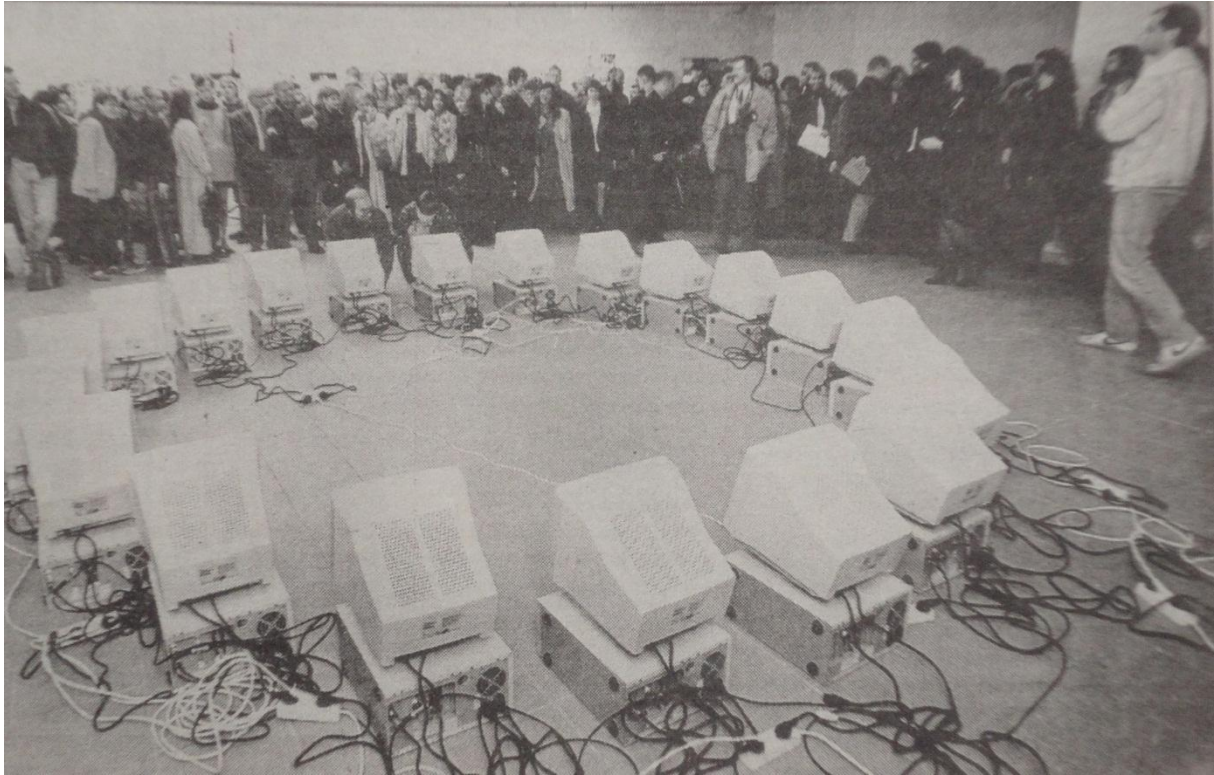


5. „Pentatonic“ Sorose 2. aastanäitusel „Olematu kunst“.

Teos oli omas ajas niivõrd uudne, et mitmed pressikajastused kasutasid „Pentatonicut” artiklit illustreeriva objektina.



6. „Pentatonic“ Sorose 2. aastanäitusel „Olematu kunst“.

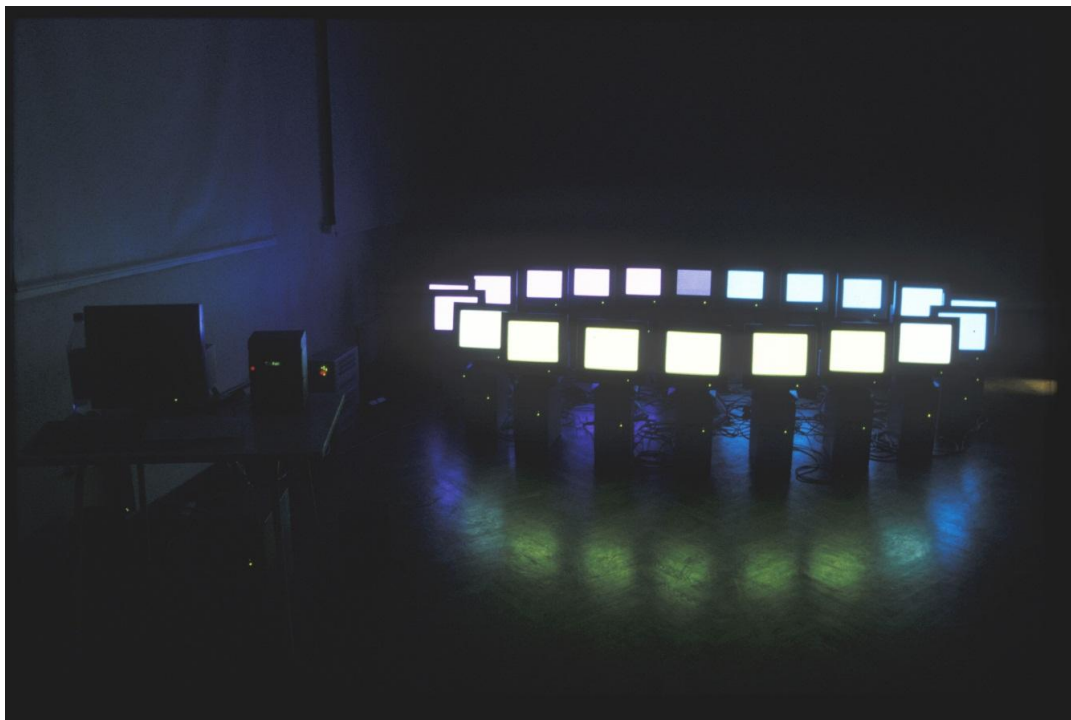


7. „Pentatonic“ Sorose 2. aastanäitusel „Olematu kunst“.



8. „Pentatonic“ Sorose 2. aastanäitusel „Olematu kunst“.

Teisel korral oli „Pentatonic“ näitusel 1999. aastal Raoul Kurvitza personaalnäitusel „Si-bemoll ehk Postapokalüptika”.



9. „Si-bemoll ehk Postapokalüptika”, 1999.

Kolmas eksponeerimine leidis aset 2008. aastal Kumus näitusel „Koht, mis paneb liikuma”.



10. „Koht, mis paneb liikuma”.

Neljas töö eksponeerimine oli käesoleval aastal, taas Kumus, Raoul Kurvitza personaalnäituse raames.



11. „Pentatonic“ Kumus aastal 2013. Autori foto.

Teose ülesehitus – arvutitest ja kuvaritest koosnev ring – on jäänud kõikidel eksponeerimistel sarnaseks, kuid ligi 20 aasta jooksul on muutunud masinapark, millel teos on jooksnud. Ka näib fotodelt, et teose füüsilises ülesehituses on arvutid kord asetatud kuvarite alla, kord kõrvale, fotodelt jäävad ebaselgeks ka kuvarite mõõtmed.

Et saada selgust teose eksponeerimisprintsipi osas ning arutleda ka tulevikuvaatavalt teose olemuse üle, viisid 5. märtsil 2013 autor ja Hilikka Hiiop läbi intervjuu Raoul Kurvitza ja Andres Lepaga. Intervjuu toimus Kumus V korrusel installeeritud teose kõrval, intervjuu filmiti ning transkribeeriti. Intervjuu täismahus transkriptsioon on leitav käesoleva töö lisana.

4.2.2. Teose ajalugu

1990-ndatel oli arvuti uus meedium, millega katsetasid mitmed kunstnikud. Raoul Kurvitza ja Andres Lepa kohtumine leidis aset 1994. aastal, mil Kurvitz soovis samuti arvutimeediumi laiendada: „... See töö on kogu mu muu loominguga suhteliselt erandlik, kuna ma ei ole rohkem arvutiteoseid teinud ja ma ei plaani neid rohkem teha, aga see oli aasta 1994, kogu see arvutiasia oli siuke väga uus ja värske teema, noorem põlvkond identifitseeris kogu oma maailmapilti just selle arvutivärgiga ja ma selles mõttes ei tahtnud sugugi rajalt maha sattuda, vaid otsustasin vähemalt ühe asja ära teha. [...] Nüüd edasi küsimused, et aga kuidas ma seda

teen, ma lihtsalt arvitit üleüldse tooaeg ei tundnud ja kindlasti oleks siis vaja pidanud minema kedagi väga oskuslikku spetsialisti. Nii läksin ma esimese hooga Microlinki ja küsisin sealt, et äkki oskate mulle anda mingi konsultandi ja nemad kohe esimese hooga ütlesid, et aa, me teame küll, kes sulle selle töö peale suurepäraselt sobib, tema nimi on Lõvi ehk siis Andres Lepp ja niimoodi me kokku saimegi.”¹⁰²

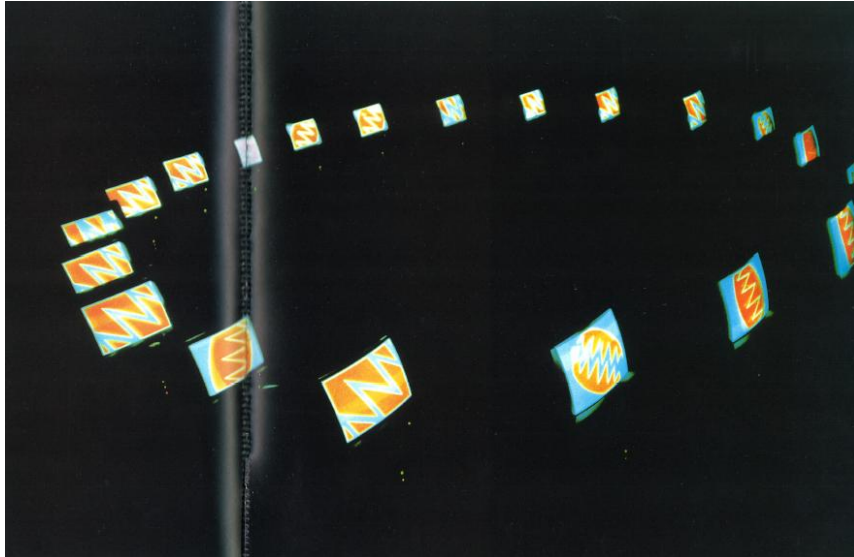
Kui vaataja asub ruumi, kus on end laiali laotanud installatsioon „Pentatonic Color System”, näeb ta järgmist. Kahekümmel ringikujuliselt asetatud arvutil jookseb 2 ja poole minuti pikkune programm, mida näidatakse arvutite külge ühendatud monitoridelt. Programm koosneb kahest videost. Esimene video on erinevate ülaltoodud värviteooria põhiste värvide vilkumine, liikumine või omamoodi „tants”. Seejärel jäävad ekraanid hetkeks tummaks. Pimedusest ilmuvad nüüd visuaalid lihast, mis näivad ühe organismina, mida näidatakse meile seestpoolt – kõik 20 monitori on ühendatud ühe keskse switchi külge, switchist lähtuvad juhtmepusad rõhutavad selle olendi või organismi kehatut kohalolu. Kõige alumisel ekraanil on kujutis pulseerivast südamest, millest pumbatakse läbi viie kunstliku „arteri“ viit erinevat värvi vedelikku, mis on kooskõlas Kurvitza pentatoonilise värvisüsteemiga. Kõige ülemisel ekraanil on kujutis suust. Vastavalt saatemuusika rütmile hakkab süda vedelikke pumpama ülespoole, erinevat värvi vedelikud voolavad üle tuksleva liha. Kui värvid jõuavad suuni, hakkavad need sealt välja voolama, olles aga muutunud segunemise tulemusena valgeks. Valge värv voolab omakorda allapoole ning programm lõppeb, kui kõik on muutunud valgeks. „See efekt oli väga traagiline, inimesed nutsid nagu Hollywoodi filme vaadates, mis on lõpuni jõudmas – ilma isegi süžeed teadmata, vaid lihtsalt tunnetades abstraktset kurbust. Jah, inimesed nutsid päriselt ja mina olin selle üle väga õnnelik.”¹⁰³

4.2.3 Esimene versioon

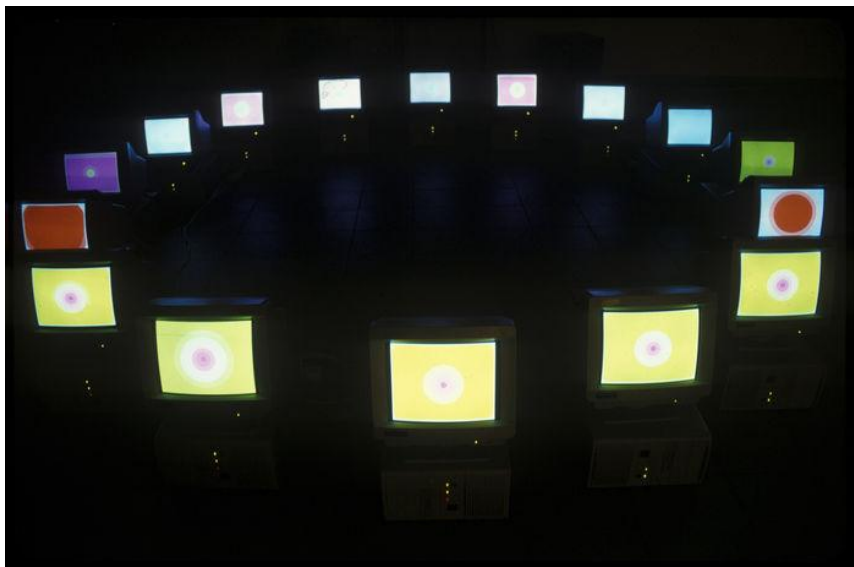
Programm, mida näeme täna, on tegelikult „Pentatonicu” teine versioon. Esmakordselt esitleti teost näitusel 1994. aastal ning tollal oli ülesehitus hoopis teine. Värvide liikumisega „klipp” ning video värvi ja lihaga olid olemas juba tollal, kuid lisaks oli veel kolmas programm, mis platseerus järjekorras nende vahele. Selles programmis vaheldusid staatilised ja liikuvad kujundid, mis olid joonistatud programmiga Corel Draw.

¹⁰² Intervjuu Raoul Kurvitza ja Andres Lepaga, 5. III 2013. Intervjuu transkriptsioon hoiustatud EKM nüüdiskunsti fondis.

¹⁰³ R. Kurvitz, Artist's Comments. – Raoul Kurvitz, lk 42.



12. „Pentatonic Color System" Sorose keskuse II aastanäitusel „Olematu kunst", hävinenud programm.



13. „Pentatonic Color System" Sorose keskuse II aastanäitusel „Olematu kunst", hävinenud programm.

Iga „vilksatus" oli omaette fail keerulise nimega, milles sisaldus talle omane ajakood – selliseid faile oli intervjueritavate sõnul tuhandeid ja nendes orienteerumine ka nende jaoks äärmiselt keeruline. Corel Draw's joonistas kujundid valmis Kurvitz Andres Lepa juhendamisel, kes samal ajal kirjutas „põhiprogrammi", mis kõik kolm osa kokku paneks. Teose käivitas tegelikult süntesaator – nimelt kasutas teos midi-liidesega süntesaatorit, mis andis arvutitele muusika mängima hakates algimpulsi käivitumiseks. Süntesaator kuulus

helilooja Ariel Laglele, kes oli ka muusikalise tausta autor.¹⁰⁴ Vastavalt arvuti jõudlusele püsis siis (või ei püsinud) sellel jooksev programm sünkroonis teiste arvutitega.

See programm on aga kahjuks hävinenud ning intervjuu käigus selgus, et isegi, kui leitaks need algfailid, millest vastav programm koosnes, oleks küsitav nende mängitavus, kuivõrd intervjuueeritavate sõnul hoiustati neid *floppy*-diskidel – mis aga ei pruugi enam (eeldusel, et leiduks veel töökorras *floppy*-diske lugev arvuti) avaneda.

Esimese video, kus erinevad värvid voolavad südamest välja, sünnilugu kirjeldas Kurvitz intervjuus ka täpsemalt. Nimelt oli kunstnik turult ostnud seasüdame, millesse „installeeriti” viis erinevat kunstnikku arterit, mis siis hakkasid viite värvisüsteemikohast värvi välja pumpama. „... esimesel ekraanil on süda, kust need voolikud välja tulevad, see on ehtne seasüda, turult ostsin, see on installeeritud, seda keerutati ringi, viite assistenti oli vaja, kes siis igaüks klistiiripumpadega pumpas niimoodi.”¹⁰⁵ Igale järgnevale ekraanile jõudis värv väikese hilinemisega, takti loeti kunstniku sõnul Blixa Bargeldi loo „In the Garden” alusel. Need videod võeti üles väikese käsikaameraga ning viidi montaaži, kus lõigati kokku kujutised lihast ning sellele pumbatavast värvist. Videod anti kunstnikule üle MPEG-failidena CD-l, kokku 20 faili.

4.2.4. Teine versioon

1999. aastal toimus Raoul Kurvitza personaalnäitus Kunstihoones, kus oli üleval ka „Pentatonic”, mis selleks ajaks läbis täieliku uuenduskuuri. Vanadest programmidest tehti nüüd videod programmiga Adobe Premiere. Premiere võimaldas arvutisse „söötä sisse” partituuri ja täpsed parameetrid, mida ja kui kaua näidata tahetakse. Esimesest versioonist olid autoritel alles värvitahvlid, mille alusel loodi video värvidega. Teine video kujutistega lihast, südamest ja voolavast värvist jäi alles. Kahjuks oli selleks hetkeks hävinenud programmi teine osa ning esitamisele läksid vaid kaks osa, nüüd juba mõlemad videod. Sellise versiooni teosest ostis EKM.

Kurvitz andis muuseumile üle CD programmide ja videotega ning lisaks juhendid teose eksponeerimiseks vähendatud mahus. Kurvitz: „No sellega on niimoodi, et et jälle sellel 99-ndal aastal oli veel arvuti kui niisugune oli veel niisugune kallis ja kättesaamatu asi ikkagi

¹⁰⁴ Täna sel päeval on muusika helifailina, ka ei ole enam reeglina täna sel arvutitel midi-sisendeid.

¹⁰⁵ Intervjuu Raoul Kurvitza ja Andres Lepaga 5. III 2013.

küllaltki veel ja siis muuseum muretses, et kas üldse on võimalik niipalju arvuteid kokku saada, mis see kõik maksab ja siis kuraator Eha Komissarovi palve oli mulle, et et ma teeksin sellised minimaliseeritud variandid ka, et nii väheste arvutitega kui võimalik.”¹⁰⁶ Kurvitza juhendid annavad võimaluse teost installeerida 3, 4 ja 6 arvutiga, kuid tegelikkuses pole seda kunagi tehtud, teost on eksponeeritud alati täismahus ning Kurvitza sõnul peaks see nii ka jätkuma. Arutluses Andres Lepaga leidsid mõlemad, et teoreetiliselt on vähendatud mahus eksponeerimine võimalik (seda saaks proovida juba kasvõi käesolevas installatsioonis valikuliselt monitore välja lülitades), kuid nõnda kannataks tõsiselt teose kunstiline kontseptsioon.

Juhul, kui teise, tänaseks hävinenud osa failid oleksid *floppy*-delt kättesaadavad, oleks Andres Lepa sõnul aga võimalik ka nendest luua eraldi video. Kahjuks ei oleks see aga installatsiooni mõttes otstarbekas, kuivõrd a) see pole see, mille EKM omal ajal ostis (muuseum ostis juba programmi kahe videoga) b) Andres Lepa poolt kirjutatud programm, mis tänasel päeval kahte videot mängib, suudabki mängida *vaid* kahte videot, – mängimaks kolmandat, tuleks programm ümber teha, kuid sellel sammul on jälle omad küsitavused – Andres Lepa sõnul ei pruugi vanad, programmis Visual Basic tehtud algfailid olla töödeldavad uues Visual Basicu programmis, kuid paraku ei ole ka vana programmi enam eriti kuskilt saada – „Meil on siin natuke niiõelda keeruline juhtum,” nagu resümeerib Lepp ise.

4.2.5. Kolmas versioon?

Kurvitz rääkis intervjuu kestel ka, kuidas tal oli 2013. aastal olnud soov lisada programmi veel üks video, kuid ülaltoodud piirangu tõttu ta seda ei teinud. Samas tõstatab see, Kurvitzale nii omane teoste arenemine ja ümbertöötlemine palju huvitavaid probleeme – kas EKM peaks lubama oma installatsioonile, kus on *vaid* kaks videot, lisaks ka uue video? Kui Kurvitz lisab teosesse veel ühe detaili, kas on enam tegu sama teosega? Kunstniku jaoks oleks tegu ilmselt teose kolmanda versiooniga, kuid mis oleks see muuseumi jaoks? Kunstniku seisukohalt igati mõistetav soov kujundit ja mõtteid edasi arendada põrkub siin muuseumi kui säilitaja

¹⁰⁶ Näib, et selline palve on jõudnud ka suulisesse pärimusse, kuna sama on kommenteerinud ka Andri Ksenofontov: “Kumu V korruse naelaks oli Raoul Kurvitza arvutiinstallatsioon „Pentatonic Color System II (viietooniline värvisüsteem II)” 20 monitorile, helilooja Ariel Lagle. Aastatel 1994–1999. kokku seatud programm oli oma ala pioneer. Autorit paluti isegi tema töö lihtsustatud varianti, mis piirduks 3-4 monitoriga, sest tehnilised võimalused olid siis napimad.” (A. Ksenofontov, Me aiaäärne tsivilisatsioon. Sirp 22. VIII 2008. http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=914:me-aia-rne-tsilisatsioon&catid=6:kunst&Itemid=10&issue=3216) (vaadatud 20. V 2013).

seisukohale staatikast ja „algseisundi” säilitajast kui „originaalist”. Teise, tänaseks hävinenud video taastamine oleks huvipakkuv teose arheoloogia seisukohalt, kuid tegu oleks juba uue kunstiteosega. Teisalt võiks küsida, mis on teose „originaal” vaataja jaoks. Inimene, kes teost nägi 1994. aastal, küsib kindlasti, miks pole puuduv video eksponeeritud tänases installatsioonis. Alates 1999. aastast on teosest olnud käibel teine versioon. Kumba käsitleda originaalina? Muuseumi jaoks on originaal kahtlemata 1999. aasta variant ning selle valguses ei ole täiendused ei varasema, 1994. aasta video ega 2013. aasta oletusliku video näol soovitatavad. Tahetud? Põrkume siin üsna fundamentaalsele vastuolule, mis puudutab protsessi konserveerimist, juba need sõnadki on vastandlikud.¹⁰⁷

4.3. Installeerimispehimoõtted

Intervjuus keskenduti ka teose installeerimist puudutavatele küsimustele. Täna seks on teos olnud eksponeeritud neljal korral, neist kahel Kumu ruumides. Esimene näitus, SKKEK-i „Olematu kunst” leidis aset Ajaloo Instituudi ruumides Rütli tänaval. Kurvitza sõnul oli tollal teose eksponeerimine äärmiselt ebasobiv, kuna näituse kuraator Urmas Muru oli soovinud samas ruumis näidata ka tööd, mis vajas valgust, see aga ei olnud Kurvitza töö parimates huvides, kuna 1994. aastal oli ilmselt ekraanide kvaliteet kehvem ning ka monitoride diameeter väiksem – Andres Lepp oletas, et see võis olla 13 tolli. Kunstihoones 1999. aastal toimunud näitusel oli „Pentatonic” omaette ruumis. Kumu mõlemal näitusel on teos olnud samuti ruumiliselt teistest teostest eraldatud. Intervjuu käigus selgusid üldised pehimoõtted teose installeerimiseks –

- pigem pime või hämar eksponeerimisruum
- seinte värv tume
- monitorid ja arvutid asetada ringi- või ovaalikujuuliselt, switchi juurest hargnev juhtmepusa on teose oluline osa ning seda peitma ei pea ega tohi
- võimalusel eksponeerida mitteläbikäidavas ruumis, põrandal, kuvarid tõstetud arvutikastide peale

¹⁰⁷ Ometi on küsimus siiski täiesti olemas, kui mõelda kasvõi Erki Kasemetsa loomingule. 2013. aasta talvel oli Kunstihoones tema mastaapne isikunäitus, kus olid ilmselt esimest korda täismahus eksponeeritud tema (kuri-)kuulsad maalitud piimapakid, mille kollektsioon täienes ka näituse lahtioleku ajal ning kahtlemata täieneb veelgi. Nagu Kurvitz, nii kasutab Kasemetski oma loomingu pehimoõttelina nn sekundaarseid materjale, kuid ilma Kurvitza industriaalesteetikata. Kui Kurvitz loob “ürg- või algelementidest” – klaas, metall, puit jne, siis Kasemetsa peamine materjal on see, mis on sekundaarseks tunnustatud ühiskonnas – pakendid, CD-d (failide ajastul) jms. Kui muuseumil, kelle ülesannete hulka peaks kuuluma oma ajastu kunsti mitmekülgne vahendamine tulevikule, peaks tekkima soov osta Kasemetsa üha täienevat teost, siis kuidas sellele läheneda?

- ümbritseva ruumi dimensioonid piisavalt väikesed, et installatsioon ruumi „ära haldaks”
- teosel ei ole määratud helitugevust, kuid lähtuda tuleks põhimõttest, et heli oleks kuuldav ega poleks summutatud kõrvalhelidest.

4.3.1. Installeerimine mujal

„Pentatonicu” raudvara on 20 arvutit, millele on installeeritud Lepa poolt Visual Basic'us kirjutatud programm, mis mängib maksimaalselt kahte videot. Kui installeerida teos mujal ja mitte transportida sinna kõiki EKM-i arvuteid, oleks kohapeal vaja ette valmistada 20 arvutit, omaette tingimuseks on ka operatsioonisüsteem Windows XP, mida Lepp hindab ainuvõimalikuks, kuna uuematel ei pruugi programm enam käivituda. Paraku on Windows XP aga juba üks vanadest, käibelt kaduvatest operatsioonisüsteemidest ning selle on asendanud Windows 7 ja Windows 8. EKM hoiab täna alles installatsioonis käibivaid arvuteid, mida alates käesolevast aastast hoiustatakse varukogus. Arvutitesse installeeritud failid on olemas muuseumile ostuprotsessis üle antud CD-l. Teoreetiliselt seega on võimalik installatsiooni näidata ka muudel arvutitel, eeldusel, et luuakse 20 arvutit (mis opereerivad Windows XP-l) vastavate programmidega vahetult enne installatsiooni. Intervjuu käigus selgus, et ei Kurvitz ega Lepp ei eelda, et nemad peaksid installatsiooniga kaasas rändama. Lepp leidis, et ideaalis võiks tema poolt kirjutatud instruktsioonist teose installeerimiseks piisata. Kuna juhend on koostatud eesti keeles, tuleks see muuseumil enne teose välismaal installeerimist (lasta) tõlkida.

4.4. Võimalikud probleemid lähitulevikus

4.4.1. Tarkvara

Mis saab peale XP-d ja masinapargi väljasuremist? On paratamatu, et ühel päeval on muuseum silmitsi probleemiga, et ei leidu enam sobivaid Windows XP operatsioonisüsteemi kasutavad arvuteid. Lepp näeb selles olukorras võimalust kujutada programmi mingis teises keskkonnas – selleks oleks vaja algfaile (ehk antud juhul videoid) ja kirjutada uues keskkonnas sobiv programm, mis need käivitab. Videofailide formaat on .avi ning Lepa sõnul on see nende säilivuse tagamiseks sobiv. Kopeerida Lepa poolt Visual Basic'us kirjutatud programmi algkoodi ei ole ilmselt võimalik, kuna kood ei ole mitte tekstipõhine, vaid koosneb

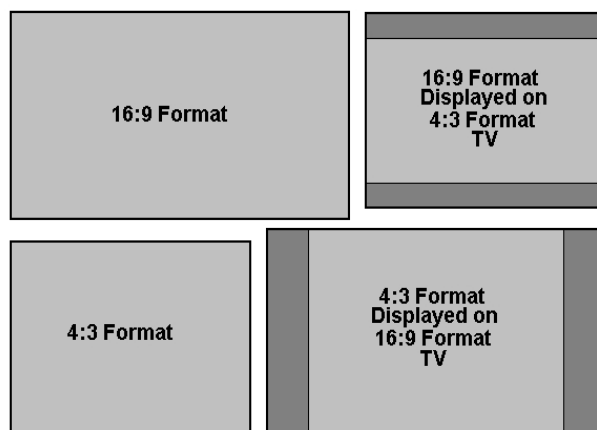
Visual Basic'u programmisest ehitusplokkidest ja on väga oma loomise keskkonnaga seotud – mistõttu ei pruugi uuemas operatsioonisüsteemis töötada. Nii jõuamegi küsimuseni teose *emuleerimisest*, teise formaati üleviimisest. Nagu intervjuus selgus, on kunstniku jaoks oluline piiratud määral, *kuidas* näidata, kuid peamiselt siiski, *mida* näidata. Seega on emuleerimine tulevikus selle teose kontekstis aktsepteeritav lähenemine. Selle eelduseks on olemasolevad videod ja arusaam programmide järgnevusest.

4.4.2 Riistvara – arvutid

Teine akuutne probleem on masinapargi väljasuremine. Uuematele arvutitele ei sobi hästi enam Windows XP, mis on antud installatsiooni käesoleva tarkvaralise lahenduse A ja O. Niikaua, kui kasutatakse Lepa poolt kirjutatud programmi ja videosid, tuleb arvestada XP-ga ja seega ka vanade arvutitega, millel kahjuks nende tootmisajast lähtuvalt on ühtne oodatav eluiga – ja see pole pikk. Läbi põlevad nii kondensaatorid kui toiteplokid, isegi 2013.a. Kumas toimunud näituse ajal tuli ära vahetada kolm arvutit. Seni on need tulnud Andres Lepa kaudu. Lepp soovitabki esialgu selliseid arvuteid „prügikastidest kokku korjata” – esimese sellise allikana jääbki ilmselt käibima Andres Lepp ja tema varud TTÜ-s. Arvutitega kaasnev tähtis aspekt on nende vanaaegne väljanägemine, mis annab neile omamoodi ajaloolise väärtuse, ka seda ning üldist visuaalset ühtlust peaks arvuteid vahetades silmas pidama.

4.4.3. Riistvara – monitorid

Küsimus on ka monitorides. Teost on seni esitatud vanadelt suurtelt monitoridelt, st mitte nn *flat screen*'idelt. Teosele määratud kaadri suurus on aga 4:3, mis on paraku vananenud formaat, kuna tänapäeval kasutatakse enamasti formaati 16:9.



14. Näiteid kaadri suurustest erinevatel monitoridel.

Ülaltoodud joonisel on näha probleem, mis ilmneks väiksemale monitorile mõeldud kaadri esitamisel suuremaformaadilisel monitorilt – kaadri külgedele jäävad mustad ribad, mis (mitte väga pika) aja jooksul monitori hävitavad. Lisaks tekib probleem ka monitoride kättesaadavuses, kuna 4:3 resolutsiooniga monitore enam ei toodeta. Kurvitz avaldas intervjuus põhimõttelist nõusolekut kaadri venitamiseks üle suurema ekraani, kuid võimalusel peaks seda siiski vältima, kuna see pole teose algne kontseptsioon, ka ei pruugi venitatud kaadrid südame ja suu kujutistega olla kuigi sobivad, kui need ka värvide videos või voolavate värvide amorfses plaanis ei tunduks nii häirivad. Lisaks juba ülaltoodud küsimus ajaloolisest väärtusest. Vanema väljanägemisega monitor paigutab teose just sinna aega, kust ta meieni on tulnud – aastasse 1994, mil selline teos oli kahtlemata üsna rabav. Ehkki kunstniku jaoks on olulisem teose kontseptsioon, ei maksa siiski tema ajaloolist aspekti alahinnata. Selle eemaldamisel võime kaotada päris suure tüki teose spetsiifilisest aurast. Kui mõelda publiku retseptsioonile, siis on vähemalt neljal korral viimase 20 aasta jooksul olnud võimalik teost näha sisuliselt samal kujul. Kui nüüd muuta midagi radikaalselt teose väljanägemises, kuidas reageeriks publik? Kas moodne monitor annaks teosele midagi juurde või hoopis võtaks mingi tasandi ära? Kurvitz annab monitoride osas muuseumile vabad käed. Tema jaoks on oluline, et need moodustaksid ringi ja oleksid pigem vahendiks teose idee edastamisel, mitte vajadus muuta konkreetseid monitore teose lahutamatuks osaks. Käesoleva töö raames on oluline säilitada vanu monitore võimalikult pikaks ajaperioodiks ning võimalusel korjata neist väike varu. Siiski peab muuseum olema valmis hüppeks järgmisele platvormile millalgi tulevikus, kui muutuvad ületamatuks probleemiks nii arvutite käivitamine ja käigushoidmine kui monitoride kättesaadavus.

4.5. Emuleerimine

Ühe säilitamisstrateegiana võiks tulevikus kaalumisele tulla virtualiseerimine. Sellisel puhul kasutab installatsioon vaid ühte avutit – mõne uuema operatsioonisüsteemiga serverit –, milles on virtualiseeritud keskkonnas olemas Windows XP ning sellele 20 litsentsi. Ülejäänud arvutid võivad sellisel puhul olla installatsioonis vaid „dekoratsiooniks”, installatsiooni käivitab vaid üks arvuti.

4.6. Konserveerimislahendused

Seega on Pentatonicu säilitamiseks käesoleval programmi kujul alljärgnevad strateegiad:

- Säilitada kõik arvutid ja kuvarid (varu)fondis, eksponeerides olla valmis ka varumasinade leidmiseks VÕI omada juba teatavat varu (mis on aga ennustamatu suurus), kuna tänased arvutid ei ole kuigi vastupidavad
- Säilitada ainult programmid, vajadusel näituse jaoks installeerides 21 arvutit ja otsides selleks puhuks piisav kogus vajalikku tehnikat (võib osutada probleemiks leida sellisel määral vananenud ja samal ajal töökorras tehnikat)
- Virtualiseerida – ei kaoks ära masinapargi probleem, kuid masinad ei peaks enam olema töökorras (v.a. kuvarid, mille vahetamine on samas ka aktsepteeritav). Miinus – vajab tehnikut, kes sellega tegeleks.

Lisaks arvutitele tuleb tagada ka switchi ja juhtmete olemasolu igaks näituseks. Tänapäev on need vahendid olnud kas Andres Lepa poolsed (switch) või EKM-i poolt tagatud (juhtmepark).

Kui programm ümber kirjutada, teos emuleerida, kaoks ära vajadus säilitada teosega kaasnevaid vanu arvuteid. Ümberkirjutatud programmi võiks jooksutada ajakohases operatsioonisüsteemis ning leida eksponeerimise ajaks sobivad arvutid (mille lisakriteerium võib ilmselt olla siiski veidi arhailisem väljanägemine) ja kuvarid (mille resolutsiooniprobleem laheneb samuti koos programmi ümber kirjutamisega). Programmi ümber kirjutamisega võib samuti kaaluda virtualiseerimist või kogu programmi jooksutamist ühes arvutis, mille tulemusena oleks muuseumil vaja eksponeerimiseks ainult ühte, kaasaegset arvutit, ülejäänud 20 arvutit ei peaks olema isegi töökorras ning nende ainus kriteerium oleks ühtne väljanägemine. Sellisel puhul võib muuseum ehk sellised arvutid ja kuvarid laenata

näituse perioodiks kasutatud tehnikaga tegelevate firmade käest.¹⁰⁸ Selle mudeli miinuseks on kahtlemata ebakindlus, kuivõrd – kes peaks näituse ajaks arvutid kokku koguma, kas selleks on koguhoidja või kuraator? Kas see on ikkagi tehtav ka 15 aasta pärast? Kas muuseum oma konservatiivsuses on selliseks ebakindlust sisaldavaks strateegiaks valmis? Lisaks veel algpunkt – kui palju nõuaks lisakulutusi programmi ümber kirjutamine?

Hoolimata tekkivast küsimusteringist on käesoleval hetkel talletatud töö kohta piisav informatsioon, et võimaldada sellele säilitamisstrateegia tulevikuks. Kõiki tulevikus tekkivaid küsimusi on täna raske ette näha, kuna it-tehnoloogilised muudatused võivad paarikümne aasta pärast olla ettearvamatud. Intervjuu käigus Raoul Kurvitza ja Andres Lepaga kaardistati teose sünnilugu ja genees viimase kahekümne aasta jooksul. Lisaks kunstnikult ja Andres Lepalt saadud infole koguti kokku info varasemate teose eksponeerimiste kohta ning talletati see EKM sisekasutajale ligipääsetavasse digikogusse, kuhu koondati ka käesoleva intervjuu käigus kogutud info. Fotod teosest ja senistest eksponeerimiskeskondadest võivad osutada tulevikus väga vajalikeks dokumentideks, kui on vaja tuvastada töö kohta käivaid parameetreid. Kunstnikult saadud info põhjal on täpsustatud ka teose nn ideaalsed eksponeerimispehõhimõtteid, mida tuleviku installeerimistel peab jälgima. Intervjuu tulemusena saadud info analüüs võimaldas tuvastada teose kontseptuaalse tagamaa ja tähtsad komponendid, mille alusel oli võimalik välja pakkuda kaks konserveerimisstrateegiat, üks tänasele lahendusele, kus „Pentatonic“, mis on programmeeritud operatsioonisüsteemile Windows XP, säilib oma tänasel kujul ning teine, kus programm kirjutatakse ümber. Kumma strateegia muuseum tulevikus valib, oleneb kahtlemata tuleviku võimalusest – teose senise eksponeerimisintervalli jätkumisel võime arvestada selle küsimuse esilekerkimist ilmselt lähima viie aasta jooksul.

¹⁰⁸ EKM on varasemalt arvutite laenutamisel teinud koostööd liisinguteenuste vahendusfirmaga 3 Step IT, kelle ärimudel näeb ette tagastatavate liisinguvarade edasimüüki. Sama mudelit kasutab ka Green IT.

Kokkuvõte

Muutunud maailmas peab muutuma peab ka meie suhtumine kunsti säilitamisse. Kunstiobjekt ei ole enam lihtsalt määratletav, küsimused autentsusest on problematiseeritud ning 20. sajandil levinud uued kunstiloomete materjalid ja –viisid teevad muuseumide ülesanded kunsti säilitamisel äärmiselt keeruliseks. Muuseumi ülesanne on vahendada eilset ja tänast homsesse, kuid efemeersed materjalid ja muuseumidesse oma mastaabilt või olemuselt varem mitte kuulunud kunst problematiseerivad seni staatilise töökorraldusega institutsiooni ülesanded. Kunsti piirid on tohutult laienenud ning selle vastu ei aita mitte nende koomale tõmbamine, vaid muuta tuleb raamistikku, milles säilitaja mõtleb. Meediakunsti ja videoinstallatsioonide kontekstis tuleb säilitajal uuesti mõtestada terminid nagu originaal, autentsus ja algne seisund.

Käesolev töö andis lühikese ülevaate meediakunsti ajaloost ja selle konserveerimise problemaatikast. Meediakunsti konserveerimisega on mujal tegeletud juba paar viimast aastakümnet. Varasemale kogemusele tuginedes oli võimalik formuleerida meediakunsti konserveerimisel tekkivad peamised küsimused ning lahendused. Meediakunsti säilitamine, ehkki esmapilgul keeruline, allub siiski vähemalt ühes aspektis klassikalise konserveerimise põhiprintsiibile – olla teost arvestav ning teosespetsiifiline. Konservaatoreid abistavad nende tegevuses seejuures rahvusvaheliste meediakunsti konserveerimisele spetsialiseerunud uurimisgruppide koostatud abimaterjalid, millest töö andis põgusa ülevaate.

Töös vaadeldi eraldi peatükina EKM nüüdiskunsti kogu, selle tekkelugu ja senist meediakunsti teoste säilitamispoliitikat. Kitsamalt käsitles töö EKM nüüdiskunsti kogusse kuuluvat Raoul Kurvitza teost „Pentatonic Color System“ (1994/1999), mille juhtumianalüüsi näol kaardistati teose elukaar ja pakuti välja konserverimisstrateegiad. Intervjuu käigus Raoul Kurvitza ja Andres Lepaga kaardistati teose sünnilugu ja genees viimase kahekümne aasta jooksul. Lisaks kunstnikult ja Andres Lepalt saadud infole koguti kokku info varasemate teose eksponeerimiste kohta ning talletati see EKM sisekasutajale ligipääsetavasse digikogusse. Kogutud info analüüs võimaldas tuvastada teose kontseptuaalse tagamaa ja tähtsad komponendid, mille alusel oli võimalik välja pakkuda kaks konserveerimisstrateegiat.

Kõike ei saa omada ning kõike ei saa säilitada. Meie minevikku ja objekti fetišeeriv kultuur seisab millalgi ikkagi lõpliku küsimuse ees – millal tunnistada teos hävinuks? Nii on väikese hiline misega kunsti „vabastamine“ kunstiturust ometi täide läinud – teosed on viimaks tõesti immateriaalsed, mõnest jääb alles vaid mälestus ja sellisena peabki seda aktsepteerima. Säilitaja ei saa dikteerida kunstnikule loomemeetodit, – kunst valib oma meetodid igal ajastul

ise ning on muuseumi ja tema personali katsumus olla oma ülesannete kõrgusel ja sellele väljakutsele vastu astuda. See, et meie ajastu on selle osas niivõrd komplitseeritud, on infotehnoloogia arengu tingimustes paratamatu. Konservatorite ülesanne on muutuva tehnoloogiaga sammu pidada, kuid paratamatult on nende töö lähedalt seotud lähiminekü arheoloogiaga ja klaaskuuli abil ennustamisega, mis saab tulevikus. Ka see on paratamatu – ja põnev.

Summary

Matters in Media Art Conservation. Raoul Kurvitz, „Pentatonic Color System“ (1994/1999)

The aim of the present BA thesis is to investigate the problems in the conservation of media art.

What is media art? As Renate Buschmann states, the term itself is problematic, as it refers to defining art through the usage of a characteristic material and not by its thematic orientation. As this approach is outdated, there have been attempts to abandon the term in favour „art with media“ or „art through media“¹⁰⁹. Present BA thesis takes after Raivo Kelomees¹¹⁰ and regards media art as a composite of video art, video-performance, video installations (that may incorporate the usage of video, computers and other electronic media) and net-art projects. Present BA thesis will limit itself to the problems of conservation of media art installations that incorporate video. Net-art projects will not be discussed.

The first part of the thesis looks at the development of video art in the West and locally in Estonia. The roots of video art can be traced to the end of 1950's, but art historical archaeology has attributed the first video art work to either Nam June Paik or Andy Warhol, who both started to experiment with video around 1960's. 1960's were a revolutionary time in Western history and a time where culture was governed by mass media. Video art pioneers found video to be a suitable means for political commentary, as it allowed instant playback and made it a more up-close-and-personal way to contact the viewer. Much of the early video art is documentation of performances. These tapes are largely uncut and unmanipulated - first manipulations in video signal took place in the end of 1970's. Second generation of video artists had already come accustomed to video and became video artists as other became painters or sculptors. Video art became more professional in the 1980's-1990's and continues to do so, even film industry is using (digital) video as it allows easier post production editing. Video art in Estonia begun with the restoration of independence. Before that the means to make video art with had not yet reached wider audiences in Estonia. Art scene in Estonia was largely influenced by Georg Soros, a Hungarian philanthropist, who founded the Soros Center for Contemporary Art, that in turn provided for art and artist that were using new media for

¹⁰⁹ R. Buschmann, On the Debate about Media Art and Its Conservation. An Introduction. – R. Buschmann, T. Caianiello, Media Art Installations. Preservation and Presentation. Materializing the Ephemeral. Bonn: VG Bild-Kunst, 2012, p 199–206, p 201.

¹¹⁰ R. Kelomees, The state of Estonian Media Art ad 1998. – Estonian Art nr. 1, 1998, p 24–27.

their art works. The independence and the freedom of thought and movement that came with it created an explosion of cultural influences. Video art quickly became a natural part of the art scene. Many Estonian artists who started to experiment with video in the 1990's are still active video artists today.

Second part of present thesis looks more closely into the problems of conserving media art. Media art should be a natural and growing part of museum collections, but is sometimes overlooked and disregarded, because of its supposedly difficult conservation circumstances that museums are not prepared for. Museums as institutions should be responsible for what the future will hold as a legacy, but media art questions traditional means of conservation and thus the museums find it easier to avoid dealing with these situations. However, a museum's collection should be an accurate representation of its age. The chapter looks more closely into the problems that media art proposes for the conservators that have to redefine traditional, almost sacred terms of „authenticity“ and „(minimal) intervention“. The chapter also discusses possible solutions: interdisciplinary co-operation between conservators and technicians, different means and extent of documentation of media art, artist interviews as a means of attaining valuable information on authenticity, and the problems of conservation and restoration, where emulation as a possible solution is discussed. The chapter also proposes preliminary questions for a conservator dealing with media art conservation.

The third chapter of present BA thesis looks at the collection of contemporary art in Art Museum of Estonia. The collection that holds in itself many different kinds of contemporary art (photos, photo installations, media art installations, collages etc.), was started in 1996 on the principle that contemporary art usually needs special attention in regard (preventive) conservation actions. The chapter looks at the genesis of the collection and the current principles of management and discusses possible future actions.

In spring 2013 a large exhibition of artist Raoul Kurvitz was held in KUMU art museum. One of the artworks from the collection of contemporary art in Art Museum of Estonia was also exhibited in that exhibition. „Pentatonic Color System“ (1994/1999) was the first media art work in Estonian art scene, so innovative in its age that many newspapers covering the story of the opening of the exhibition used a photo of it on their cover. The installation today composes of 21 computers and monitors, that play back two videos, however the artwork has also had previous versions and has been completely remade in 1999. Because of its age many components of the installation have changed during the course of time, as computers from

1999 cannot be expected to last until eternity and everything from the first installation from 1994 has already been replaced. To understand and pin down the essential elements of the artwork for future installations, an artist interview was conducted with the artist Raoul Kurvitz and the technician Andres Lepp, who was responsible for the IT-technical part of the artwork in 1994 and 1999 and has participated in the installation of the piece, four times in total to this day. However neither the artist or Lepp cannot be expected to do so in the future, so during the course of the interview the genesis of the work, its essential elements and conceptual background were discussed and on the basis of that two conservation proposals were drawn, one on the basis of current technology and other taking into account emulation – rewriting the program for contemporary technology. All data regarding the artwork – historical photographs, transcript of the interview, installation instructions and conservation proposals – were collected and uploaded to the internal server in Art Museum of Estonia for future references.

Everything cannot be owned, nor can it be preserved for eternity. We must accept this, even if our professional credo defies this. Museums cannot dictate creative methods to the artists of its age – art picks its means carefully and deliberately. Our age of technology is at times complicated, but also for that same reason – captivating. Who knows, where we might end up next? As conservators, we must keep up with the progress, but be reminded that no-one really knows, what will happen in the future. There is a great amount of uncertainty in the air, but we'll get through it – one *bit* at a time.

ILLUSTRATSIOONIDE NIMEKIRI

1. Christian Boltanski „Das Lyceum Chases 1931“. Näitus „Desire for Freedom“, Palazzo Reale, Milano, märts 2013. Autori foto.
2. Bruce Nauman, Art Make-up. Foto allikas:
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/47147> (vaadatud 20. V 2013).
3. Analüütiline eskiis tööle „Pentatonic Color System“, eksponeeritud Raoul Kurvitza näitusel Kumus 2013.a. Autori foto.
4. Arvutite ühendamise skeem. Skeemi autor Andres Lepp. Allikas: EKM nüüdiskunsti fond.
5. „Pentatonic Color System“ Sorose 2. aastanäitusel „Olematu kunst“. Foto allikas: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse arhiiv.
6. „Pentatonic Color System“ Sorose 2. aastanäitusel „Olematu kunst“. Foto allikas: Hommikuleht, 28. X 1994.
7. „Pentatonic Color System“ Sorose 2. aastanäitusel „Olematu kunst“. Foto allikas: Õhtuleht, 19. X 1994.
8. „Pentatonic Color System“ Sorose 2. aastanäitusel „Olematu kunst“. Foto allikas: Kultuurileht, 21. X 1994.
9. „Si-bemoll ehk Postapokalüptika“, 1999. Foto allikas: Kunstihoone fond.
10. „Koht, mis paneb liikuma“. Foto allikas: EKM Digikogu.
http://digikogu.ekm.ee/filiaalid/kumu/naituste_vaated/koht_mis_paneb_liikuma?pic_id=10980&offset=6 (vaadatud 4. V 2013).
11. „Pentatonic Color System“ Kumus aastal 2013. Autori foto.
12. "Pentatonic Color System" Sorose keskuse II aastanäitusel "Olematu kunst", hävinenud programm. Foto näituse kataloogist: Olematu kunst: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 2. aastanäitus. Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1994, lk 23.
13. "Pentatonic Color System" Sorose keskuse II aastanäitusel "Olematu kunst", hävinenud programm. Foto allikas: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse arhiiv.
14. Näiteid kaadri suurustest erinevatel monitoridel.
<http://www.bigbrownboxblog.com.au/wp-content/uploads/2012/08/aspect-ratio.jpg> (vaadatud 4. V 2013).

Kasutatud allikad

KIRJANDUS

- Bek, Reinhard. *Between Ephemeral and Material – Documentation and Preservation of Technology-Based Works of Art. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks.* Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, lk 205–215.
- Buschmann, Renate. *On the Debate about Media Art and Its Conservation. An Introduction. – Buschmann, Renate, Caianiello, Tiziana. Media Art Installations. Preservation and Presentation. Materializing the Ephemeral.* Bonn: VG Bild-Kunst, 2012, lk 199–206.
- Gere, Charlie. *New Media Art and the Gallery. – New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art.* Toim. Christiane Paul. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008, lk 13–25.
- Gfeller, Johannes, Jarczyk, Agathe, Phillips, Joanna. *Glossary of Video Terminology. – Compendium of Image Errors in Analogue Video.* Zürich: Scheidegger und Spiess AG, Verlag, 2013, lk 219–220.
- Heydenreich, Gunnar. *Documentation of Change – Change of Documentation. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks.* Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, lk 155–171.
- Hiiop, Hilka. *Nüüdiskunst muuseumis: kuidas säilitada mittesäilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ning meetod.* Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia, Kunstikultuuri teaduskond, Muinsuskaitse ja restaureerimise osakond. Eesti Kunstimuuseum, 2012.
- Härm, Anders. *Meediapinna reflektioonid Eesti videokunsti. Tv-generation in action. – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunsti.* Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 160–174.
- Härm, Anders. *Raoul Kurvitz – Artist as a poet of spaces. – Raoul Kurvitz.* Tallinn: Trükikoda Pakett, 2002, lk 3–5.
- Härm, Anders. *Raoul Kurvitz kurja lilled. – Härm, Anders. Semionaudi päevaraamat. Tekste aastatest 1999-2008.* Tallinn: A. Härm, 2009, lk. 44–48.
- Ilves, Kati. *Raoul Kurvitsa kunstnikupositsioonist. – Kurvitz.* Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013, lk 10–15.
- Jokilehto, Jukka. *Arhitektuuri konserveerimise ajalugu.* Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010.
- Jones, Caitlin, Stringari, Carol. *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice. – New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art.* Toim. Christiane Paul. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008, lk 220–232.
- Kelomees, Raivo. *Videokunst pärast videokunsti.* Sirp, 4. II 2010.
- Kelomees, Raivo. *Uljas uus vana maailm. – Avalööök: uus meedia ja kunst Eestis. Koostanud Katrin Kivimaa. E-meedia keskus, Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 13–20.*
- Kelomees, Raivo. *Postmateriaalsus kunsti. Indeterministlik kunstipraktika ja mittemateriaalne kunst. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2009.*
- Kelomees, Raivo. *The state of Estonian Media Art ad 1998. – Estonian Art nr. 1, 1998, lk 24–27.*
- Kelomees, Raivo. *Videokunst pärast videokunsti.* Sirp 4. II 2010.
- Kelomees, Raivo. *Eesti videokunsti otsingutel.* Sirp 1. XII 2006.
- Kelomees, Raivo. *Materiaalne ja tehnoloogiline 1990.aastate kunsti. – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunsti.*

- Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 131–149.
- Kivimaa, Katrin. Muutuv ruum: meediakunst eesti kultuuris. – Avalöök: uus meedia ja kunst Eestis. Koostanud Katrin Kivimaa. E-meedia keskus, Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 67–81.
- Krull, Hasso. Raoul Kurvitzaga vihtlemas. – Kurvitz. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013, lk 40–46.
- Kurvitz, Raoul. Artist's Comments. – Raoul Kurvitz, Raoul Kurvitz. Tallinn: Trükikoda Pakett, 2002, lk 41–44.
- Lepik, Tuuli. Ülevaade Eesti varasest arvutikunstist. – Avalöök: uus meedia ja kunst Eestis. Koostanud Katrin Kivimaa. E-meedia keskus, Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 42–66.
- Phillips, Joanna. The reconstruction of video art. A fine line between authorized re-performance and historically informed interpretation. – Reconstructing Swiss Video Art from the 1970s and 1980s. Toim. Irene Schubiger. AktiveArchive/ Museum of Art Lucerne/Swiss Federal Office of Culture. Zürich: JRP Ringier, 2009, lk 158–165.
- Ross, David A. The history remains provisional. – Video art. The Castello di Rivoli Collection. Toim. Ida Gianelli, Marcella Beccaria. Skira, 2005, lk 1–19.
- Rush, Michael. Video art. – Rush, Michael. New Media in Art. New edition. London: Thames & Hudson, 2005, lk 82–123.
- Ruudi, Ingrid. Anarhiline ruum maskide langemise ajastul. Rühm T arhitektuur ja performance. – Kurvitz. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013, lk 21–31.
- Tykver, Fenna Yola. What Do We Want to See? – Record Again! 40yearsvideoart.de Part 2. Toim. Christopher Blase, Peter Weibel. Hantje Cantz, 2010, lk 516–519.
- Wijers, Gaby. To Emulate or Not. – Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Toim. Tatja Scholte, Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, lk 81–89.

INTERNETIALLIKAD

- Battleship Potemkin. http://en.wikipedia.org/wiki/Battleship_Potemkin (vaadatud 20. V 2013).
- DOCAM - Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage. <http://www.docam.ca/> (vaadatud 3. V 2013).
- INNCA Guide to Good Practice: Artists' Interviews. http://www.incca.nl/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf (vaadatud 2. V 2013).
- Inside Installations. <http://www.inside-installations.org/> (vaadatud 3. V 2013).
- Matters in Media Art. <http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art> (vaadatud 3. V 2013).
- International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (the Venice Charter 1964). http://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf (vaadatud 3. V 2013).
- Helme, Sirje. Interstanding. The history of the Interstanding festival of media art in Tallinn. http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=872&lang=en (vaadatud 5. V 13).
- Härm, Anders. Kaasaegse kunsti sasipundar ehk eelarvamused vaataja peas. – Postimees, 31. X 2012. <http://arvamus.postimees.ee/1024726/anders-harm-kaasaegse-kunsti-sasipundar-ehk-eelarvamused-vaataja-peas/> (vaadatud 4. V 2013).
- Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse videoarhiiv. <http://www.cca.ee/video-ja-portfoolio-arhiiv> (vaadatud 29. IV 2013).
- Ksenofontov, Andri. Me aiaäärne tsivilisatsioon. Sirp 22. VIII 2008.

- http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=914:me-aia-rne-tsvivilisatsioon&catid=6:kunst&Itemid=10&issue=3216 (vaadatud 20. V 2013).
- Laurenson, Pip. Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/authenticity-change-and-loss-conservation-time-based-media> (vaadatud 3. V 2013).
- Laurenson, Pip. Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Based Media: Gary Hill's Between Cinema and a Hard Place. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/developing-strategies-conservation-installations-incorporating> (vaadatud 3. V 2013).
- Laurenson, Pip. The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7344> (vaadatud 2. V 2013).
- Luik, Hans H., Karro, Kadri. Kurvitz: "Ei ole ilu ilma valuta, ei ole ilu ilma ohu ja õuduseta". Eesti Ekspress, 18. I 2013. <http://www.ekspress.ee/news/areen/uudised/kurvitz-ei-ole-ilu-ilma-valuta-ei-ole-ilu-ilma-ohu-ja-ouduseta.d?id=65538696> (vaadatud 20. V 2013).
- Tamm, Margus. Raoul Kurvitz. Suuremad löögid. <http://www.epl.ee/news/kultuur/raoul-kurvitz-suuremad-loogid.d?id=65629118> (vaadatud 20. V 2013).
- Viola, Bill. Putting the Whole Back Together. In Conversation with Otto Neumaier and Alexander Puhninge, 1992. – Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994. London: The MIT Press, 1995. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/developing-strategies-conservation-installations-incorporating> (vaadatud 5. V 2013).
- Muuseumiseadus, vastu võetud 13. XI 1996, <https://www.riigiteataja.ee/akt/742417> (vaadatud 18. V 2013).
- Variable Media Network. <http://www.variablemedia.net/e/index.html> (vaadatud 3. V 2013).
- Variable Media Questionnaire. <http://variablemediaquestionnaire.net/> (vaadatud 3. V 2013).

KÄSIKIRJALISED MATERJALID

- Härm, Anders. Videokunst Eestis: teooria, kujunemine, tüpoloogia. Bakalaureusetöö. Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut. Tallinn, 2000, lk 20.
- Nukk, Ragne. Interstanding konverentsid kohalikus ja rahvusvahelises kontekstis. Magistratöö. Eesti Kunstiakadeemia, Kunstikultuuri teaduskond, Kunstiteaduse instituut. Tallinn, 2012.
- Annika Räm, EKM nüüdiskunsti kogu hoidja e-kiri autorile , 4. V 2013.

INTERVJUUD

- Intervjuu Mart Viljusega, 14. II 2007, EKM. Intervjuu viisid läbi Hilikka Hiiop ja EKA Restaureerimiskooli III kursuse tudengid. Intervjuu transkriptsioon hoiustatud EKM nüüdiskunsti fondis.
- Intervjuu Raoul Kurvitz ja Andres Lepaga, 5. III 2013, EKM. Intervjuu viisid läbi Hilikka Hiiop ja Helen Volber. Intervjuu transkriptsioon hoiustatud EKM nüüdiskunsti fondis.

TELESAATED

- „AKU: Kunst ja näitus.“ Esmaeeter 18. XI 2005, <http://arhiiv.err.ee/vaata/aku-kunst-ja-naitus/latest> (vaadatud 29. IV 2013).
- „Eesti nüüdiskunst: Ando Keskküla“, esmaeeter 1993. <http://arhiiv.err.ee/vaata/eesti->

nuudiskunst-ando-keskkula (vaadatud 15.V 2013).

LISAD

Lisa 1. Intervjuu Raoul Kurvitza ja Andres Lepaga 5. III 2012. Transkriptsioon.

Lisa 2. Raoul Kurvitza ja Andres Lepa poolt Eesti Kunstimuuseumile üle antud juhendid.

Lisa 1.

INTERVJUU TRANSKRIPTSIOON Raoul Kurvitz, "Pentatonic Color system"

Osalevad:

Kunstnik Raoul Kurvitz (K)

Andres Lepp (L), Tallinna Tehnikaülikooli andmesidevõrgu administraator, teose tehnilise lahenduse autor

Konservaatorid Hilka Hiiop (H) ja Helen Volber (HV)

Kumu V korrus, 5. märts 2013, 17:00-18:30.

Kevadel 2013 leidis Kumu kaasaegse kunsti galeriis Kumu V korrusel aset Raoul Kurvitza loominguga ülevaatenäitus. Osalejad seisavad Kurvitza teose "Pentatonic Color system" ees.

(intervjuu alguses püüavad osalejad vaiksemaks keerata installatsiooni heli. Kuna teosel on sisemine programmiviga, mille tõttu üks monitoridest näitab vahel teistest erinevat pilti, diskuteeritakse intervjuu algul ka selle üle. See osa on jäetud transkriptsiooni sisse, kuna tulevikus võib see olla vajalik informatsioon tehnikutele).

H: Kõva selge häälega rääkima, sest et vaata ega me ei saa ju tervet näitust sellepärast...

L: Aga selle saab vaiksemaks keerata.

H: Ahah, okei, no see oleks priima jah.

K: Et sealtpoolt...

H: Et kui te keerate nagu ise, ma ei tea nagu...

(raskesti arusaadav kõne distantisilt)

K: Väike järelemõtlemise režiim.

H: Vaata midagi tuli nüüd ette, ta võttis nüüd taha, aga ta...

L: Aa, see läks nüüd väikseks.

K: Tal on mingi järelemõtlemise režiim.

L: Ei, ta vist järgmine kord on lootust, äkki läheb suureks.

H: Okei, mhm.

L: Põhimõtteliselt ta peab suureks minema, aga noh ütleme, kui ta muidu suureks ei läheks, siis peaks hiirega peale klikkima, siis ta läheb ikka suureks, seal on see suurekstegemise... A minumeest ta läks poolautomaatselt ikka lõpus.

H: Aga et ta nagu niimoodi kui ta ühe ringi ära teeb, eksju et siis ta nagu võtab järele selle...

L: See jäi meil üldse selgusetuks, millal ta niimoodi nagu väikseks läheb, tegelikult...

H: Okei, aga praegu ta lihtsalt nagu ise otsustab...

L: Nojah, tal on see, et ta oli vahepeal sassis.

K: Kas ta põhimõtteliselt teeb programmile restardi igakord või?

L: Põhimõtteliselt küll jah. Vaata ta on praegu selle väikse akna sees on ka veel kuidagi imelik.

K: Jah, ta on...

L: Muidugi oleks praegu ideaalne, kui mingi hiir külge panna, siis saab..

H: Oota, aga ma mõtlen, et kas selles mõttes, et tasuks seda..äkki ma toon enda mingi hiire, või ma siit kuskilt leian mingi hiire, et selles mõttes, et vaata selle ekraaniga tegelikult kui ma viimati käisin, muide see oligi see asi, et sa ei ole märganud, et mingi jama on sellega, mina olen kaks korda käinud ja kaks korda on see olnud nagu. Kas ta jääb seisma mingi ühe koha peale või siis et noh...

L: Pigem ma arvan, et see on selle konkreetse arvuti probleem siis, mitte monitori.

H: A tasub praegu see hiir otsida, kindlasti osakonnast leiab?

L: Tegelikult seal serveri küljes on hiir.

H: Aa okei, et siis, aga siis võtame, kui tuleks valgus, kui valgus tuleb, et siis ... aga ma ei tea, mina äkki filmin, et võta sa see rääkimine. (*Tuleb turvamees*) Ahah jaa.

HV: Viies korrus, Kumu, "Pentatonic Color System", Helen Volber, Andres Lepp, Raoul Kurvitz, kaamera taga on Hilikka Hiiop. Et ... kui tekib võimalus inventeerida nüüdiskogu kunsti fondi, siis me alati kasutame seda, eriti kui meil on sellised väga suuremastaabilised ja palju tehnikat nõudvad tööd, siis on põnev need käia diskussiooniga üle, et siis saaks sellise pikemaajalise strateegia koostada, et me saaksime seda tööd ka aastakümnete pärast näidata. Võibolla alguses räägite sellest, et kuidas te üldse.. kuidas see teos valmis, et kuidas tuli sul see idee ja kuidas te omavahel kokku saite ja kuidas see sinu idee jõudis sellisele kujule nagu ta praegu on, tegelikult on see mitmes versioon.

K: Ma siis algul räägin ise omalt poolt ja nagu edasi siis ...Andres nagu räägib seda juttu siis, kuidas see töö algas. Kaamera käib sul?

HV: Kaamera käib.

K: ... See töö on kogu mu muu loominguga suhteliselt erandlik, kuna ma ei ole rohkem arvutiteoseid teinud ja ma ei plaani neid rohkem teha, aga see oli aasta 1994, kogu see arvutiasi oli siuke väga uus ja värske teema, noorem põlvkond identifitseeris kogu oma maailmapilti just selle arvutivärgiga ja ma selles mõttes ei tahtnud sugugi rajalt maha sattuda, vaid otsustasin vähemalt ühe asja ära teha. Paralleelselt huvitas mind tooaeg hoopiski värvi ja valguse küsimus ja selle töö puhul oli minu ülesandeks tegelikult lahendada enda jaoks läbi viievärvilise või viiest värvusest koosnev värvisüsteem, mis noh analoogiks võtta, tavaliselt on meil kolmevärvilised süsteemid, mis ta on RGB või mis iganes, aga siin on mul siis nagu viis värvi kasutusel, mis kokku moodustuvad samamoodi summa summarum null, mis on siis valge. Nüüd edasi küsimused, et aga kuidas ma seda teen, ma lihtsalt arvutit üleüldse tooaeg ei tundnud ja kindlasti oleks siis vaja pidanud minema kedagi väga oskuslikku spetsialisti. Nii läksin ma esimese hooga Microlinki ja küsisin sealt, et äkki oskate mulle anda mingi konsultandi ja nemad kohe esimese hooga ütlesid, et aa, me teame küll, kes sulle selle töö peale suurepäraselt sobib, tema nimi on Lõvi ehk siis Andres Lepp ja niimoodi me kokku saimegi. Nüüd selle töö tegelik teostamine oli päris pikaajaline protsess, ma mäletan mingi pool aastat ma elasin sul seal vist selles TIP-i konkus jah, mis oli väga meeleolukas konku, tooaeg võis ju suitsetada igal pool, siis maast laeni suitsu täis, seal laud oli niukene äge, seal oli kõike noh mis iganes, lihtsalt mingid mikroskeemid, mingid asjad, aga mida ma seal nagu ei näinud, oli see asi, mida nagu mina oleksin identifitseerinud nagu arvuti pähe. Ma küsisin et et Lõvi käest, et aga kus sul see arvuti on siis, Lõvi ütleb, et "See siin!" (*naer*) – näitab mulle noh mingit siukest pilti, mis näeb välja umbes nagu see seal (*osundab arvutiringi keskel olevale juhtmepuntrale*), aga no meeletult palju ekssole tiheneb, ma ütlesin, et aa, vot nii.

HV: See oli siis ise ehitatud või?

L: Need oli omal ajal lahti, mingeid tükke keegi kuskil vahetas seal ja nagu ikka, siis ei olnud niuke väga kaubanduslik väljanägemine nendel arvutitel.

K: Ja siis ma hakkasin aru saama, et mis see arvutimaailm siis nagu tegelt siis on, et nii ei ole, et on see kuvar ja klaviatuur (*naer*), ma niisama küsin ka, et "Otot, mis see on", näitas ka siukste asjade peale (*näitab käega põrandale monitoride poole*), ütleb, et see pole ju arvuti, see on monitor (*naer*), "Aa, selge." Ja siis jah mingi pool aastat ma seal sisuliselt elasin, Lõvi tegi seda programmeerimise osa, millest ma ei tea siiani mitte midagi, mis on, lõpuks ma sain aru, et vist umbes veerand lehekülge mingit teksti (*naer*).

L: Ma ei mäleta ka, mis see esimene versioon oli, see oli mingi...

K: Ma mäletan, et lõpptulemus oli mingi mis sa näitasid, et mingi minumeelest mul on jäänud meelde, et see oli veerand lehekülge teksti.

L: Jah, need olid vist mingid lihtsad need konkreetsed mingid värvitahvlid, mida teatud ajahetkedel näidati ekssole, see on nagu see algoritm sai nii mitmele arvutile kokku pandud.

H: Oota, aga kuidas sa üldse, kuidas seda tüüpi ideed nagu üks vahendab teisele, et kunstnik vahendab siis sellele noh teostajale, mismoodi, et sul oli ikkagi juba nagu nägemus, et sul on teatud arv arvutiekraane, kus jookseb teatud pilt või sa nagu rääkisid siuksest abstraktsesest mõttest ja siis nagu selle ...noh et kuidas nagu see kuju või see visuaal eksju ja see nagu jõuab kokku, et see mis on kunstniku peas ja kuidas see tehniliselt pärast välja kukub.

K: No mul ei olnud Lõviga selles osas mitte vähimatki probleemi, me saime üksteisest seal suurepäraselt hästi aru et et noh ju siis ma kirjeldasin seda asja, asja käigus siis mul tekkisid partituurid, et ma üks hetk oli mul vaja..kui tegelikult sealt vaadata eksle seda esimest versiooni (osutab telerile), siin on tegelikult programm number 2, mis ongi nüüd hävinud, no sain ma aru, et mul on vaja partituuri kirjutada ja siis ma tegin ja paljundasime niukse paki noodipaberit, mis iga peal oli täpselt see arvutiring oli kujutatud. Ja siis *time*..ajaskaalas, mis siis nagu juhtuma hakkab. No siis olid veel järgmised asjad, üks omapärasemaid probleeme, et igale failile tuli anda oma nimi, tähendab, siis meil moodustusid sellised meeletud tabelid, et me ise orienteeruks, mis on mis. Sest noh iga vilksatus, mis seal toimub, see on eraldi fail ja tal oli siis nagu nimi.

L: Siis tuli mingi kood sinna nime sisse, et tekiks mingisugune arusaam sellest, mis toimub, see oli mingi ajakood, või midagi oli, midagi panime sinna sellesse nime..nimi sai olla 8 sümbolit pikk, see nagu MS-DOS-il.

K: Väga omapärane probleem jah.

L: Jah, et selletõttu ta oli ..ja nimi ta ei tohtinud vist hakata numbriga ka, nii et tal oli alati mingi üks täht ja siis oli taga mingi numbriline kood, mis näitas siis ma eitea...

H: A palju neid faile siis lõppeks kokku oli?

K: Oi, neid oli ikka..

H: Tuhandeid, kümneid tuhandeid?

K: Neid oli ikka tuhandeid.

H: Tuhandeid jah, okei...

K: Ja põhiline, me ise pidime nagu aru saama, mis see kood, need tähed, mingi M-K-12-6-blue, B oli siis ilmselt blue...

HV: Aga see oligi siis niimoodi, et sina kirjeldasid ja sina panid selle keelde...

L: Ma ei tea...

HV: Või sa tegid jooniseid või..jutustasid?

L: Tegelikult põhiline osa oli siukene tuim tegevus, lihtsalt teed mingisuguse kujundi valmis ja salvestad ta failiks ära, mingi vist oli.

K: Jajaah.

L: Ja siis oli vist mingi programm, mis võttis nagu animeerida teda, et ütleme sa andsid algkujundi ja andsid lõppkujundi ja ta arvutas kõik need vahepealsed välja.

K: Nojah, näiteks seal (*osutab telerile*) mõned on näiteks staatilised, nendega on lihtne, aga kui näiteks seal mingi asi käib korra ringiratast, eks, siis see tähendas tegelikult seda, et minu meelest Corel Draw's tegin, iga asi on käsitsi tegelikult tehtud, siis valmis ja annad talle värvi ja siis sa annad talle mingi liikumise, eksle et et näiteks mis ta on, kolme sekundi jooksul tehku üks ring peale, näiteks. Siis on sul siuke asi valmis, noh, siis talle antakse nimi ja pannakse niiöelda, ladustatakse. Ja et et noh eks seda ka Lõvi juhendas mind käigupealt, et kuidas seda teha, ega ma ise ei osanud toaeg korralikult mingit graafilist programmi kasutada, noh Corel Draw, et et selles mõttes olin ikka Lõvi juhendamise all. Noh üks hetk oli siis nii, et mina olin see, kes nokitses päevad läbi nende kujundite eksle kallal seal ja Lõvi siis omakorda oma selle programmi kallal, mis on siis noh see käskluste ja ..käskluste ja algoritmide kombinatsioon.

H: Oota, alguses oli nagu seda kolm seda ringi jooksis või see või kuidas see selles mõttes, et mis see alguses, mis see nagu lisa, mida praegu ei ole või kuidas...

L: Vaata, see esimene osa on siin näha, see on see värviline (telerile).

H: See on see sama, eks jah.

L: Aga peale seda tuleb nüüd teine osa, mida nüüd meil ei ole siin. See on seesama nagu vana, puhtad värvid, vaid on kujundid, need kujundid teevad seda.

K: Et kaks ringi ringiratast.

H: Ja siis et kolmas on ikka see, mis siin on?

K: No kolmas on video. No siin on see teine, siin on nii et ta on fragment sellest niiöelda.

L: Numbrid, noh mingid kujundid ekssole.

H: A mis sellega juhtus või miks ta ...nagu et see oli mingi teise programmi teises võtmes, miks see erineb nagu – miks seda ei ole ja teised kaks on?

L: Sellel oli üks pisike probleem. Selle tehniliselt oli niimoodi, et seda noh põhimõtteliselt, selleks et seda asja käima panna, selleks oli vaja mingit alg.. nagu pulssi. Selleks oli süntesaator, millel oli midi-interface, mis siis nagu andis nagu mingit ma ei mäleta, vist ühele konkreetsele arvutile või kõikidele neile, ma ei mäleta, kuidas see kokku oli pandud, aga ühesõnaga see süntesaator oli see põhielement, tema tegi muusikat ise ja siis kui see muusika pihta hakkas, siis ta andis nendele tegelastele sinna nagu alg nigu stardi ja siis nad käisid. No iseenesest nad ei käinud väga täpselt. Niimoodi kord mõni alustas, mõni natukene mõtles pikemalt, see mida me siin näeme, on üks päris hea hetk, ekssole, siin nad käivad päris hästi.

HV: Aga see muusika oli...?

K: Aa, see oli jah, ma isegi olen ära unustanud vahepeal, aga tõesti me tegime niimoodi, et muusika tegi Ariel Lagle, nagu paljudelegi mu asjadele aga muusika ei olnudki arvutifailina, ..

L: Ei olnud, ta oli midis.

K: Ta tõi juurde oma süntesaatori ja Ariel

L: Arieli enda süntekas oligi, ta tõi selle kohale, see musa oli seal sees ja sünteka seest ta pani selle mängima.

H: A see kuidagi siis andis impulsi või kuidas need arvutid kokku..

L: Jah, muusikariistad ise tegelikult kasutavad seda midi-interface'i, et nagu omavahel muusikainstrumendid ise, mängivad mitu midi, või mitu seda süntesaatorit võivad omavahel sünkroniseerida. No seal muusikamaailmas on täiesti see midi-interface on täiesti siukene pikka aega eksisteerinud siukene noh nagu app ..muusikariistade omavahelise suhtlemise vahend. Aga vana aja..no praegustel arvutitel enam midi-interface'i ei ole või noh neid ühendusi, sisendeidki ei ole, aga tolle vana aja nendel arvutitel olid enamjaolt kõikidel olemas need midi-sisendid. Sinnakaudu pandi tegelikult külge neid igasuguseid mängukontrollereid et tegelikult kasutati teda mängimise jaoks, aga noh muusikainimesed said seda kasutada niimoodi et nad panid nagu arvuti ja sünteka kokku noh ja ma kasutasin lihtsalt seda võimalust ära, selleks, et nüüd vastupidi, et süntekas süütas nagu arvuti.

H: Aga see puudutas nüüd eksju ainult seda teist ringi eksju see, mida meil täna ei ole

L: No seda (*osutab telerile*).

H: Jah, aga selles mõttes, et just me need et kuna need teised, need kaks tükki, mis praegu on, et need ei olnud siis nagu sõltuvuses sellest nagu sellest muusikast või ..noh, et miks see nii läks, et üks nagu ei mängi enam.

L: Noo see oli nagu see värk, et ütleme, et siis minu meelest isegi niimoodi, et tehti mingi.. no kõikidel nendel arvutitel oli mingisugune skript sees ja see, mida sai nagu käivitada ja mille peale nad kõik käima läksid, oli ainult see skript ootas selle midi-seadme käest nüüd esimest nooti, kui ta seda esimest nooti nägi, siis selle peale läksid kõik mängima. Ja nad mängisid selles tempos nagu mingi arvuti parasjagu noh jaksas, selle tõttu tekkisid nagu ...ütleme, see kestab mingi minuti, selle aja jooksul nii mõnigi arvuti kas mõni jäi magama kuskil või noh toimetab aeglasemalt, mitte mingit võimalust seda edaspidi sünkroniseerida ei olnud. Kui me vaatame seda lahendust *siin (osutab praegusele arvutiringile)*, siis siin on tegelikult nii, et iga selle vaheosa juures toimub..noh niiöelda käivituspulss lastakse kõikidele arvutitele, et noh see hoiab nagu paremini sünkroonis.

H: Aga seda teist osa siis ei saanud, vaata enne näitust me rääkisime, et selle sul vist oli sul see plaan see teine osa ka nagu käima saada, oli?

K: Ei no vahepeal oli selgunud, et seda ikka ei saa, aga kas ta füüsilised failid on kuskil olemas või mis sellega..

L: Ei oska öelda, nad ju tol aja olid mingid floppy'd ilmselt, need, mille peale midagi kirjutati.

H: On veel kuskil arvuti, kuhu saab floppy üldse sisse panna?

HV: Minul on üks (*naer*).

H: A sinul on üks!

K: Lõppkokkuvõttes...

L: Rohkem on küsimus selles, et kas see floppy loeb.

H: Jah.

L: Kas sealt midagi kätte saaks.

HV: Jah, mhm.

K: Aga läks veel isegi hästi, et see esimene osa siiski õnnestus käima saada.

L: Aga ma mäletan seda esimese osaga me tegime ka niiviisi, et ega me ei teind, see ei olnud nagu... see oli nagu taastegemine. Vaata, me võtsime need samad tabelid ja tegime selle...

K: Nii oli jah.

H: Oota millal millal see veel oli?

K: Noh see oli niimoodi, et aasta oli siis juba 99 eksole. Ma plaanisin teha nüüd nagu järgmise versiooni sellest, mida me siin näeme eksole, tehnika oli kõvasti edasi arenenud, aga esiteks (*rasketimõistetav kõne*) ja siis ma kuulen Lõvi käest, et nendega on nüüd halvasti, et neid ei saagi ja minu mäletamist mööda oli vist jah tõesti niimoodi, et kuivõrd see esimene osa on nagu suhteliselt lihtne, tähendab, et siin on nagu värvid ja niimoodi, siis oligi nii, et me tegime selle täiesti uuesti, täiesti uuesti.

L: Me tegime seda mäletad minu juures kodus passisime, tegime mingi nädal aega.

K: Oli-oli. Nädal aega siis tegime ja puhtalt paberi peal olevate skeemide alusel.

L: Jah ja seda me tegime selle misasi see video kokku panime? oli...Premiere'iga, mis vaata sa ütlesid juba eelmine niieõelda esimesel korral olid nagu mõelnud, et kas on olemas sellist programmi, millega sa saad nagu selle partituuri sisuliselt arvutisse viia, et tõepoolest nagu ajaliselt mingil ajahetkel mingisugune mingi pilt täpselt sel kellaajal tuleb eksole. Ja see Premiere on tegelikult videotöötlusprogramm ja seal sa määrad kõik konkreetselt ära. Sul on näiteks sekundis on 25 kaadrit, milline see kaader täpselt on, sa võid näidata eksole igal sellele arvutile, noh, sisuliselt me tegime kõikidele neile lihtsalt videod. Need ei ole enam eraldi failid, vaid on juba videojupid, eks.

K: Ka need värvid.

L: Ka need värvid, eksole. Aga need videod on kokku keevitatud noh sellest, et me siis nagu noh meil olid juba need värvitahvlid muidugi olemas, need on nagu värvifailidena ja siis need algmaterjalist tegime nagu, selles Premiere'is saab teha, siukse ajarea, paned-ütled, et vat sel hetkel näitad seda pilti, sel hetkel näitad seda pilti ja nii edasi eksole. Selletõttu on see hästi siukene konkreetne ja selletõttu ... ja ka selletõttu hoiab see asi ennast paremini sünkroonis, eksole. Ja noh meie eeldus on olnud see, et arvuti mängib seda videot maha õige tempoga, eks, et ma olen teinud video, et siis arvuti mängib, noh samamoodi sa võid selle video panna kuskile DVD-pleierisse või kuhu iganes eksole ja seda sama .avi mängiks.

H: Oota aga sisuliselt igal arvutil on oma video?

L: Jah, need ongi videoklipid.

H: Okei, aga et et see esimene versioon oli, et iga see oli oma fail?

L: Jah.

H: Okei, et ma üritan oma blondi-loogikaga aru saada...kuidas need asjad. Aga nüüd selles mõttes, et see video, et kas ta on nagu üks video nii sellele värvile kui sellele tsüklile või ta on kaks videot?

L: Kaks.

H: Kaks tükki nagu?

L: Kaks.

H: Okei, okei.

L: Ja kui me tahaksime seda kolmandat, siis selleks ei olekski muud midagi vaja, kui võtame kõik need freimid, mida meil ei ole, niiöelda loome nad otsast peale ja pildid, paneksime Premiere'iga samamoodi need video .avi'd kokku eksole, jagaks need arvutite vahel laiali ja näitaks.

H: Siis oleks kolm videofaili, ma saan aru eksju.

L: Just. Siis oleks kolm. Aga kahjuks, noh ühesõnaga, meil oli, no sul oli vahepeal mõte, et korraks seda isegi teha, aga probleem on selles, et see, mis siin nüüd seda asja näitab, noh, neid kahte videot, see on siis minu poolt välja mõeldud väikene Visual Basic'u programm ja seal on väike piirang sees, et see näitab ainult kahte videot.

H: Aa, okei...

L: Et selleks, et kolme oleks hakata näitama, selleks ma oleks pidanud seda programmi muutma, aga programmi muutmine omakorda on selles mõttes keeruline, et ta nüüd on tehtud selle vana Visual Basicu programmiga ja noh seda pole kuskilt võtta. Ja need vanad algfailid, uus Visual Basic neid enam sisse ei lase. Meil on siin natuke niukene keeruline juutum.

H: Oota aga mis siis 99-ndast aastast sisuliselt on nagu kaks programmi, et siis oli see, et läks failide pealt videole, video peale.. oota aga mis näitus see või sündmus see näituste kirjeldus..

K: See oli see minu personaalnäitus...

HV: Postapokalüptika.

H: Aa, Postapokalüptika jajaa seal oli ta jah.

K: Ja siis peale seda oli kui muuseum selle ostis ja sellisel kujul nagu siis.

H: Aa sealt ta ostis jah, aa, et muuseum ostis juba kahe programmi ja videofailidega.

HV: Aga kõik need sinu ideed olid siis nagu teostatavad arvutis, et selles mõttes, et mingeid piiranguid tehnika ei seadnud või siis kas tehnika näiteks avardas sinu võimalusi?

K: No eks see on ju alati nii, et sa pead tehnoloogiaga kooskõlas tegema, sa ei saa tehnoloogilisi piire ületada mitte üheski meediumis ja siin oli ka, et noh ma tegin selgeks, millised võimalused on ja vastavalt sellele töötasin, et noh kokkuvõttes sain ma ikka kõik selle, mis ma tahtsin.

H: Vaata naljakas, ma lihtsalt seda, et võibolla täna me ei tea, kui sa praegu hakkaks tegema, kui te koos hakkaks tegema, et siis ilmselt valiks mingi teise tehnilise tee või noh, mis iganes, aga et et noh tegelt seda praegu vaadates tundub ju noh nagu supermoodne, et noh et, et see, et on aastal 94 tegelikult tehtud, on uskumatu.

K: Ma mõtlen niimoodi, et näiteks praegusel näitusel oli mul niukene mõtteidu oli teha veel siia nüüd järgmine programm juurde, tulemotiivi oleks võinud kasutada hoopis, aga siis tekkiski see küsimus, et siis tuli välja, et siis peaks ka nagu selle programmi ümber kirjutama, mis võibolla pole tulevikus võimatu, võibolla me otsustame, et teeme, noh, siis me teeme.

Ideaalne oleks, kui on selline programm, mis suudab näidata ükskõik mitut sellist etüüdi.

HV: Aga seda on näidatud ainult Eestis või on mujal ka olnud?

K: Ei see ei ole mujale kuhugi jõudnud jah, tore oleks, kui ikka jõuaks, iseenesest see ei tohiks olla ju keeruline, ega seda stuffi ennast ei pea ju kaasas tassima, et et...

L: No sa arvuteid ikka pead.

K: Arvutid ikka peavad?

L: No ses mõttes, et arvutite sees on programmid, loomulikult kui sa leiad kuskilt mujalt 20 arvutit, milles on Windows XP ja leidub mingi mees, kes viitsib sinna need programmid kõik ära installeerida, siis loomulikult on see mõeldav.

H: Aa nii et muuseum tegelikult nagu, noh muuseumi jaoks need failid ongi juba nendes arvutites eksju, et muuseumi jaoks et need et neid videojuppe niiöelda, et noh nagu eraldi neid

ei hoiusta, neist eraldi polekski nendega midagi teha, nad on ikka selle arvuti ja selle ..

L: Tegelikult need videojupid on selle CD peal, või on DVD.

H: Aa okei, siis on olemas, aga noh nendega muuseumil iseenesest ei ole ju midagi peale hakata, kui seda arvutit, kus on programm...

L: No seda küll jah, aga ütleme kui sa võtad seda kaks lehekülge juhendit, ..

H: Mhmh jaa.

L: Et selle põhjal ütleme spetsialist suudab selle niiöelda luua, kui tal on lihtsalt tühi kast.

H: Okei.

L: Ja ütleme algtingimus on ainult see, et tal peab see Windows XP olema või Windows ja siis tal on see DVD ja siis ta võtab selle juhendi ja selle juhendi alusel selle DVD peale või DVD abil ja juhendi abil on võimeline niiöelda looma neid arvuteid.

H: Okei, see oli ikka suht küsimus, et peamine on tegelikult noh, selles mõttes, et kui palju see konkreetne töö on nüüd seotud nagu...

HV: Masinapargiga...

H: Mitte isegi masinapargiga, vat see oli juba algusest peale see masinapark, aga just et nagu sinu persooniga, sest sinuga on ta ilmselt ainult niipalju seotud, et et kui sa uut tahad eksju, seda saab installeerida ju sisuliselt, ega sina ei pea kõrval olema ju, aga see sinust on selles mõttes sõltuv?

L: No ma lootsin et ma selle dokumendi tegin piisavalt arusaadavalt.

H: Et et erialainimene või arvutit tundev inimene on võimeline nende videofailidega selle asja kokku panema.

K: Sellepärast ma arvangi on et ei sina ega sina pea suutma niiväga sellest juhendist aru saada, aga kui te kutsute tõesti erialaspetsialisti ja tuleb tema, siis saabki ... Minu enda küsimus on nagu põhiliselt see või noh mure et nüüd tuleviku suhtes, et nagu ma aru saan jah see stuff siin on konkreetset sõltuv sellest Windows XP-st, aga mis siis juhtub, kui see lõplikult maha kantakse seda enam ei ole üldse olemaski, mis siis edasi saab?

L: Kusjuures seda ju sisuliselt ongi end of life, enam ju ..praegu on Windows 7 ja võibolla on Windows 8, et mõne aasta pärast, no iseenesest juba praegu on XP suhteliselt rariteet aga varsti siis teda ei ole.

HV: Aga siis sellisel juhul oleks võimalik näiteks programm uuesti kirjutada?

L: Jah

HV: Et et kas see siis, esiteks kas see oleks võimalik ja teiseks kas see on sinu jaoks sama teos siis, et kumb on olulisem?

K: Ei muidugi on muidugi on, tähendab oluline on see noh, mis vaataja näeb, mis on kuidas ta tehniliselt taga moodustub noh ta võibolla on noh nagu te kuulsite, me oleme juba kord selle ümber mänginud, täiesti põhimõtteliselt erinevast tehnoloogiast teise, aga vaataja jaoks ei muutu nagu sellest midagi. Et et lihtsalt on siis see, et ma nüüd siis loodan ekssole, et kui näiteks XP on maha kantud, Lõvit kätte ei saa ja vaja nüüd nagu see ümber konverteerida, et see spetsialist siis suudab selle juhendi järgi samamoodi asjad käivitada täiesti uue programmiga ...

H: A suudab?

L: No see on nüüd omaette teema, et.

HV: Kuidas seda programmi kirjutada, et kas selleks on mingi eraldi juhend näiteks sinul, kuidas see programm kirjutatakse?

L: Vot see on nüüd küsimus, ses mõttes, et programm..programmil on iseenesest algkood olemas, ekssole, et ta on ..ja nüüd kahjuks Visual Basicu korral see algkood ei ole nagu niuke tekstikood vaid ta on ütleme, sa võtad Visual Basicus selle tegemise environment'i, seal see tegelikult on Windowsi all ja sa programmeerid niiviisi, et sa võtad mingeid valmis plokk kuskilt, paned need ekraani peale ekssole ja siis kirjutad seal vahepeale natuke koodi ja see värk on nagu suhteliselt väga niukene temast sõltuv, sest samast environment'is, kui see

environment on nii vana, et see tõenäoliselt ka mingisuguses uues, mingis Windows 7-s näiteks ei tööta. Ehk siis see tähendab seda, et kogu selle programmi, niukene teda peaks kujutama siis mingisugusel teisel kujul, et no ütleme et keegi programmeerija suudaks selle uuesti programmeerida.

HV: Kas seda on võimalik näiteks teha niimoodi, et me teeme kogu selle installatsiooni käigust ja selle läbijooksust video ja siis näiteks see tulevane programmeerija mitmekümne aasta pärast vaatab seda videot ja suudab selle järgi ...

H: Programmeerija küll..

L: Siis on juba ütleme see on sellel tasemel et ütleme et see programmeerija näeb, kuidas see asi peab käima, sa võid seda tegelikult ka kirjeldada paberi peal, saab videona näidata, see on võibolla lihtsalt jah kaasajal, aga vanasti kirjeldati kõiki asju lihtsalt dokumentatsioonis eksle. Ja teine osa, mis siis nagu tarvilik on, on need algfailid.

K: Jajaah, need ei tohi jumala eest kaotsi minna.

L: Aga kui ma nüüd hakkak mõtlema, et äkki on, ma ei tea, kas ma selle kuskilt üles leian...võibolla oleks vaja arhiveerida hoopis ka need algsed slaidid, millest me need need Premiere'iga kokku lappisime?

H: Sest et ma saan aru, et ikkagi see instruktsioon on kirjutatud niimoodi, et XP peale?

L: See on ainult konkreetsete kastide ülespaneku jutt põhimõtteliselt.

H: Et et noh et selles mõttes, et see nagu programmeerijat ..siis kui noh XP läheb rivist välja, siis on nagu ikka uuesti programmeerimise küsimus eksju, et siis ei ole nagu seda, et võtan instruktsiooni, et siis ei ole nagu...

L: Just.

H: .. riistvara ja programmi vahetus vaid uus programmeerimine, see on vist see keerukas koht kui tõepoolest see XP läheb õhtale, et siis ei ole see üldse nii lihtne enam et võtame natuke asjatundja eks et..

HV: Kas see on, ses mõttes, et kas see XP väljasuremine on ainus probleem või võib enne seda ka veel midagi juhtuda?

L: Teine probleem on see, et tõenäoliselt ..kui füüsiliselt see kast võtab kätte ja siin on isegi paar tükki läinud eks siis mõne aasta pärast ei ole ilmselt võimalik leida teist sellist füüsilist kasti, noh milles see sama.. no tegelikult muidugi sinna taandub ikka sinna XP taha ära, ses mõttes, see XP ei taha installeeruda sinna uude riistvarasse ilma (*raskestimõistetav kõne*)..

K: Aga saan ma õieti aru, et väga laias laastus piisab ju ka lihtsalt sellest, kui on ikkagi back-up'idenä olemas need konkreetsed failid siin, et need kuhugi ei kaoks eksle ja lihtsalt selle asja üldine kirjeldus, et et kui on täiesti teistsugused kastid ja jumal teab millistel alustel tehtavad uued programmid, et et siis see tuleviku programmeerija saab lihtsalt selle kirjelduse järgi teha selle uue tehnoloogia alusel, aga eedus on lihtsalt et see materjal, mida ta seal näitab, need failid peavad...

H: A need on need videofailid, mitte programm?

L & K: Jah.

H: Et siis on uue programmi sisuliselt eksju...

K: Aga nendega ei tohiks üldse probleemi olla, videofail..

L: Tavaline video...

H: Aga videofailid on need, mis on eraldi DVD-l eksju, need on nagu tegelikult see, no see asi, mis peab absoluutselt säilima, programmeerimine, kuigi noh ma saan aru, tegelikult on see päris keerukas asi üks programm...aga et sisuliselt see on ikkagi uuendatav eksju, uuesti toodetav.

K: Aga need failid siis noh soovitatavalt on back-up'ida erineval moel eks, kui ta on CD-l, sellest ei piisa, sa pead nad noh igal võimalikul moel säilitada ja uuendada vastavalt sellele kuidas *upgrade*'e ja edasiarendusi...

H: Aga mhm, nagu muugi kunstiga, sama printsiibi alusel ikkagi.

HV: Aga ikkagi näiteks rääkides sellest masinapargist edasi, et siis kas need monitorid peavad olema just need, mida me praegu näeme?

K & L: Ei pea.

L: Õnnetus on vist see, et kuna see kaader on 3x4...

HV: Just, seda ma tahtsin...

L: Et siis kui sa paned ta suure monitori peale, siis tal jäävad mustad triibud.

HV: Aga kui nad oleks nüüd õhukesed monitorid, siis oleks...?

L: Ei ma mõtlen, et õhukesed küll, aga kui on 16:9.

HV: Aga neid ei tehtudki kunagi väiksemaid?

L: Tehti küll.

K: Kas ei olnudki nii, et eelmine kord, kui muuseumis see eksponeeriti siin, olid nende LCD ekraanidega?

L: Ei olnud, need olid samad.

K: Aga üldiselt jah selles mõttes, et ei ole vahet et kas on LC..või see et on nad suuremad on nad väiksemad ja aga formaat võiks nüüd küll olla see 3x4, et 9x6 iseenesest ei juhtu pildis midagi hullu...

H: Oota aga ruum on nii pime, kuna see on nagu must, lihtsalt võibolla visuaalis, sest et ega see on täpselt sama jama, et et ega neid varsti on kõik meil 16:9, seda asja ju ka ei ole meil kauaks enam, et et noh ma ei tea, see oli tõenäoliselt mingi periood, kus tehti neid, mis on kolm neljale, aga et et tänapäeval vist ei ole...

L: No praegu enam kolm-nelja pole kuskilt saada...

H: Mis tähendab see, et kui ükspäev see masinapark on vaja välja vahetada, siis meil ei ole alternatiivi, kui et lähebki laiaks, vaata see on visuaalis, kuna ruum on ju tegelikult pime ja kui on must, ega sa põhimõtteliselt näed ju ainult arvutiekraani, et siis ka kui need mustad servad tekivad...

L: Ei, see tehniliselt ei ole küsimus, musta serva sa ei näe, et ses mõttes sa näed 3x4 pilti küll, ainult et kui see on nüüd kui 16:9 peal pikalt 3x4-ja näitad, siis selle monitori võid pärast ära visata.

K: Jah, ta nagu niimoodi triigib sisse.

H: Jajaa okei...jajaa, vat see probleem, muidugi!

K: Aga muidugi on ka see variant, et kui nüüd see pilt võib põhimõtteliselt kannatada ka see kui ta venitada lihtsalt...

L: Võibolla...vat siin on küsimus, et kas teda saab venitada või ei saa, see võibolla mingi arvutikonf... praegu ma ei oska..

K: Ütle, kas siin on nagu suhteliselt abstraktne pilt, suu seal ja seal all..ega sellega midagi hullu ei juhtu, kui suu läheb nagu laiemaks, visuaalselt noh kannatab ära kui te teete selle

HV: Aga millest see ütleme kui nüüd osade kaupa võtta, et siin on 20 monitori, 20 arvutit, aga mis see seal keskel on?

L: See? Switch.

HV: Jah, switch.

L: See on puhtalt tehniline, vaata kui sa võtad selle manuaali, siin oli pilt, näe, hakkab tint otsa saama, et see on tegelikult et noh need arvutid on ju omavahel ju võrgus ja mille kaudu nad võrgus on, sellesama etherneti kaudu ongi, see ethernet kuulub nagu noh võrgutopoloogia osa on see switch tegelikult ei ole midagi muud.

HV: Ja siis lisaks on veel server.

L: Lisaks on siis jah, üks arvuti, mille mille eesmärk on nüüd seesama, mis vanasti oli sel midi-kastil, et mis mängib muusikat ja annab nagu selle algpulsu siis selle kõikidele arvutitele käimaminekuks.

HV: Mm a serveril on ka mingid omad nõudmised tarkvaralised või ta on samamoodi...

L: Ei, ta on, ta peab olema lihtsalt ka Windows XP, no seepärast tegelikult nojah kuna see

väike programm, mis teda seal stardib see on ka tegelikult selle sama Visual Basicule kirjutatud see

H: Aga ühesõnaga et praeguses seisus niikaua kui ikkagi XP ikkagi on, et praeguses seisus sisuliselt saab vabalt see muuseumis või kui ta ka ütleme nii läheb välismaale eksju, et konkreetse muuseumi tehnik nagu selle installeeritud eksju, et eeldus on lihtsalt XP. Aga kui XP-d enam ei ole, no siis on juba tõsisem küsimus, et kes see ümber programmeerib, nüüd lühidalt kokku võttes.

L: Jah, ütleme niiviisi, et ega ma ei ole kontrollinud, võibolla nad installeeruvad sinna Windows 7 peale, need samad programmid.

H: Aa, okei, mhm.

L: Aga garantiid ei ole ja kauaks seda 7-ki eksle.

H: Jah, täpselt.

L: Tõenäoliselt ta ikkagi tulevikus, ses suhtes, kunagi ta noh need uued arvutid enam ei võta neid programme vastu, see on nagu tõenäoline.

H: No siis...

L: Kui nüüd rääkida sellest esimesest ja teisest versioonist, siis üks asi, mis sealt oluline tehniline fakt on, on ju see, et nendel (osutab telerile) ei olnud Windowsit, see graafika, mis seal on tehtud, on ju tegelikult mingi pisike mingisugune programmikene, mis näitab pilti, tähendab oligi niimoodi, et see oli võimeline näitama kas staatilist pilti või siis mingit ka mingit videojuppi, noh mis nad seal kõik need liiguvad, videofailid, see oli nagu meil segu, osa oli staatilistest piltidest, osa olid videos. Et selles mõttes kuna nad arvutis on nagu mitu faili, siis nende startimine võtab erinevad ajad, selletõttu tekkisid seal jooksud sisse.

H: Aga vat see, eksju, see, et me eelmine kord ka hästi põgusalt kui me kohtusime, kui see installeerimine oli, ma küsisin, et kuskilt, ma ei tea kas see on kirjas kuskil või on müüt, et on see, et tegelikult väiksem ring on võimalik eksju.

K: Aa no sellega...

H: See on mingi asi, mida meie koguaeg siin muuseumis, kui mina tuln, siis mulle öeldi, et neid on võimalik panna väiksemas ringis ja ühesõnaga ja siis me hakkasime sellest, aga siis ühesõnaga siis me otsustasime, et räägime teinekord, et on see siis või mis see tähendab?

K: No sellega on niimoodi, et et jälle sellel 99-ndal aastal oli veel arvuti kui niisugune oli veel niisugune kallis ja kättesaamatu asi ikkagi küllaltki veel ja siis muuseum muretses, et kas üldse on võimalik niipalju arvuteid kokku saada, mis see kõik maksab ja siis kuraator Eha Komissarovi palve oli mulle, et et ma teeksin sellised minimaliseeritud variandid ka, et nii väheste arvutitega kui võimalik. No ma siis tegin mis ta oli ma ei tea kuuega oli, neljaga, kolmega vist oli vist siuke kõige minimaliseeritum.

H: Oota, aga mis kujul sa need talle tegid?

K: No samamoodi, et siin on nagu 20 arvutit ringis, eksle aga et nad oleks ringikujuliselt paigutatud, aga kuus tükki, üks-kaks, kolm-neli, viis-kuus, niuke...

H: A sa tegid nagu selles mõttes, et sa füüsiliselt installeerisid ka neid asju?

K: Ei ma ei ole kunagi seda, lihtsalt tegin kirjelduse.

H: Aa, kirjeldus, jajaa, just.

K: Siis juhtuks, et kõik nagu töötab samamoodi, aga käigus on siis sellest ringist esimene, neljas, üheksas, et juhtub see, et lihtsalt et vahepealset ei toimu, lüngad on nagu sees, siis ta muutub niukseks lünklikumaks, et kui on niisugune baasidee saab esitatud, aga et et ruumiline asi, aga ta on ikka palju lünklikum ja katkendlikum, et ma väga hea meelega ei teinud seda, see oli nagu igaks juhuks, see on igaks juhuks, et noh äkki peab kuskil mingit demoversiooni tegema, ütleme näiteks, et ei panegi seda asja üles nii suurelt, aga näiteks mingi kolme arvutiga teeb kuskil klassis või noh niisugune demoversiooni, et näidata, et kuidas see nagu põhimõtteliselt töötaks

H: Aga me ei jõudnud eelmine kord selle põgusa jutuajamisega, et üks nendest ei ole võimalik

näidata mingil üks-põhjusel.

L: Misasi üks?

H: No kumbki nendest ringidest, nagu ei ole mitte tehniliselt võimatu, tehniliselt jah et väikses ringis. Ma mäletan, et me midagi...

L: Vaata needsamad värvid, vat nendega on niimoodi, et kui sa siit jäta mingi portsu monitore vahelt ära, no lihtsalt selles mõttes, et tõesti sujuvus kannatab, aga kõik värvid on olemas. Vaata näiteks kui need hakkavad need üksikud värvid tulema, siis sobivate..teatud monitorid välja jäta, siis sellisel juhul isegi need üksikud täpid jäävad alles, et noh näiteks, et sa saad noh sa saad nagu kuidagiviisi siin kokku hoida, aga vaata see teine osa, seal teises osas on ju video ja asjad nagu voolavad, no kuidas sa jäta vahelt ära.

H: Et ikka see on eksju mitte tehnilises küsimuses, tehniliselt põhimõtteliselt saaks seda, aga kunstiliselt ta lihtsalt ikkagi ei ole eksju aktsepteeritud kui võimalik eks.

K: Noh ma ütlen, et ega tehniliselt ei olegi mingit probleemi, kasvõi siitsamast läbi, et lülitad prose välja ja nii ongi, saadki minimaliseeritud variandi, aga noh ta on niukene ..ta on alg...(raskestimõistetav tekst) mõeldud.

HV: Kõik korrad, kui ta on olnud eksponeeritud, siis ta on olnud täismahus, eksju?

K: Jajah, täismahus, see on 20 arvutit ja kui ta ühe siit ära, tekib auk sisse ...et noh selles mõttes on minu soovitus edaspidiseks ikkagi et noh okei, las see minimaliseeritud variandid, need võimalused on kuskil olemas demovariantidega, aga kui vähegi võimalik, noh siis ikkagi täismahus eksponeerida, see ei tohiks enam, noh need arvutid on olemas ja...

H: Jaa, ma arvan ka et noh tänapäeval et mis see arvuti ei tähenda enam midagi eksju.

K: Lihtsalt nad muutuvad jubedamaks.

H: Just, et siin ilmselt mõjutab natuke see, et nad peaksid olema ikkagi sarnased arvutid, et see, et paneb neli tükki vahele, eksju mingid, et see nagu ei kõlba, aga nagu see peamine asi on ikka, see hirmutav asi on just see, et kui see XP-st nagu ülemine mine järgmisesse süsteemi, et see on vist see kõige jubedam.

K: A mis sa Lõvi soovitad, et kui näiteks kasvõi okei, muuseum praegu säilitab neid niikaua, kui seda võimalik, aga kui siin juba noh näituse käigus vedasime, noh piisab ka mingi kolm arvutit ütleb ülesse onju, mis sa siis soovitad?

L: No näed, meil kolm tükki on juba üles öelnud.

K: Et kas siis muretseda uusi samasuguseid või mis siis tegelikult tegema peaks?

L: Jah ega siin muud varianti pole, praegu on veel tegelikult võimalik prügikastidest korjata kokku sarnaseid masinaid niiöelda varuks mingisuguse posu, noh needsamad kolm tükki on näiteks noh meie TIP-i prügikastist võetud ekssole ja ma neid tagasi ei taha, need jäävad siia.

H: Kui teil seal TIP-i prügikasti läheb neid, siis pane kõrvale (*naer*)...

L: Meil on, meil on terve toatäis neid tegelikult, et vahepeal nad noh vahetavad neid klasse välja ekssole ja siis kui need vanad arvutid, neid pole kuskile panna, siis panevad meile sinna virna, siis meie omad lammutavad nad tükki, võibolla mõnda saab kuskil parandamiseks kasutada, siis noh .. neid seal ikka vahest on, mõnikord.

H: Ei no tegelikult see on nagu just et see on nagu jällegi olemuslik küsimus, et et noh kui minna üle eksju nagu kaasaegsele ekraanile, siis peab täiega minema üle, aga et teise printsiibina just nimelt et võiks ju säilitada, sellel ju omaette hakkab ajalooline väärtus, sest et selgelt selle töö üks võlu hästi suur on see, et ta on aastal '94 tehtud, mis on ikka uskumatu eksju, et omamoodi see selline arvuti justkui viitab ka sellele, et tal on omakorda ajaline väärtus, et kui mõelda no 20 aastat edasi, noh et et lihtsalt et noh kui võtta see printsiibiks, et tõepoolest mitte minna ühe raksuga üle eks niikaua kui võimalik, et nendele flatscreenidele, et siis oleks just nimelt ju eeldus see, et me prügikastist korjame neid kokku niipalju kui...

L: Sellel on kahjuks üks ajaline piirang, sellepärast et neil arvutitel on need mingid kondensaatorid, mis ära kuivavad, toiteplokid lähevad lõpuks kõigil ilmselt läbi, et kuna nad on ajaliselt kõik toodetud samal ajal ega siis...

H: Aa okei, et see ikkagi ei saa olla printsiip..aga kuidas sellist ajaloo..on ju videokunsti, mis on väga selle aparatuuri-spetsiifiline, ma ei tea mingit..

HV: Nendega ongi probleem.

H: No nendega ongi probleem.

K: Ma olen näiteks mõelnud, et kuidas nüüd säilitatakse või hallatakse neid Nam June Paiki asju, need on ühed kuulsamad võibolla, nad on hiiglasuured tornid telekatest onju, mis on vanaaegsed, kõigil on niuksed ovaalsed et et noh üks hetk nad ju kõik ütlevad üles, ega see ei ole..mis siis edasi saab. Et tõenäoliselt samamoodi, et neid vahetatakse siis vaikselt välja, aga üldiselt üritatakse seda näiteks LCD ekraani sobitada...

H: Just mul järgmine mõte oligi, et...

K: ... sinna sellesse ovaalsesse auku.

H: Aga see vist antud töö puhul ei ole printsiip eksju, et noh, talle on just nagu see vorm nii oluline ja pluss veel see, et noh sellel on nüüd tõeliselt ajalooline väärtus, et kui me nüüd Kurvitzast ajaloolise väärtusega saame rääkida, kus tõesti peakski hakkama eks pistma seda uut ekraani selle asja sisse, et see ilmselt sünnib mingi 50 aasta pärast või ma ei tea mitme, aga...

K: Aga need probleemid on ju samad ja sarnased, et see tehnika ütleb noh nagu Nam June Paik'il, noh see ei ole igavesti kestev, varem või hiljem tuleb ta ümber mängida.

H: Mhmhh.

HV: Minu.. või noh niipalju kui ma suutsin leida et see teos on olnud kolm korda näitusel, et tean ma õigesti või on veel mõni kord olnud?

K: Nii on jah.

HV: Nii on jah? Kolm jah? Aga kuidas nende erinevad eksponeerimiskeskonnad on olnud?

K: Aa, vabandust, neli korda on olnud.

HV: Neli? Mis see neljas on?

K: Vahepeal oli kunstimuuseumis oli üks näitus see mis ta oli ...

HV: "Koht, mis paneb liikuma".

K: Täpselt, seal oli see ka eksponeeritud.

HV: Aga siis on...

H: Aga see sul ongi kirjas..

HV: See mul on, aga siis on mul midagi puudu, sest ma tean, et on olemas Sorose "Olematu kunst", siis oli "Postapokalüptika", aga üks siis...?

H: Aga siis ongi neljas see

H: Aa (*naer*), ma mõtlesin, et kolm varem, aa olgu jajaa.

K: A sa küsisid selle keskkonna..

HV: Jaa, et et kuidas need nagu varem on olnud et, et milline on neist näiteks ebasobiv või kas siin on hea ja...?

K: No tegelikult kõige esimene kord oli ääretult ebasobilik, nii et seal oli nii, et mu vana hea sõber Urmas Muru, kes kureeris seda näitust, me ei saanud mitte kuidagi kokkuleppele, mul on meeles millegipärast see kinnisidee, et ta tahtis samas ruumis näidata kellegi teise kunstniku mingit pilditeost, ma ei tea, mingid fotod vist olid, mis vajasisid valgust ekssole, mis tähendas seda, et koguaeg pidi olema valgus, aga aga praegu ma vaatan siin ruumis on ta valge, noh pole ka hullu, aga ma ei mäleta, kas tooaeg see pilt oli vist ikka niivõrd nadi või noh ta oli inetu, ta üldse ei sobinud valgesse ruumi, siis ma kirjutasin konkreetset veel selle töö esitustingimuseks ka, et see 20 arvutit pi-men-da-tud ruumis! Et see on teos...

L: Seal oli ilmselt see teema ka, et tol ajal olid monitorid diagonaalis väiksemad.

K: Jajaa, nad olid väiksed.

L: Kas 13-sed või midagi.

H: Aaa okei, see jajaaja.

K: Ja siis see pilt oli nagu panid tuled peale, see oli nii kole, see jäi, see ei funganud üldse,

üldse ma ei olnud sugugi rahul selle tingimustega tookord. Aga kui me tegime juba seal kunstihoones "Postapokalüptikas", siis ei olnud küsimus ruumi pimendamises, ruum oli ilus ja suur, asi töötas seal suurepäraselt. Siin on isegi niimoodi, et ka sellele mis ta oli.. "Ruum...mis paneb liikuma"...

HV: "Koht.."

K: Selle näitusel oli minumeelst ka nii, et valgus oli peal tal, et ta ei olnud pime, ikka poolhämär ja ta oli jumala ilus oli kõik.. lihtsalt see kvaliteet see ekraanide kvaliteet oli niipalju parem.

H: Aga muidu põhimõtteliselt sa ikkagi eelistad nagu pimedat ruumi, et nagu lihtsalt praegu vaadates nagu praegu eksju kuna see juhtmepeusa, mis on omaette ju võluv ekssole?

K: See kõik peab olema, eks (*naer*).

H: Aga sa seda ei kalkuleeri, et siin on täiesti suvaliselt pekstud ilmselt valgeid ja musti ja röpaseid ja puhtaid neid pikendusjuhtmeid ja et see ongi täiesti nagu...

K: See on kõik jumala okei, see mulle meeldib, lihtsalt see on niimoodi, et neid võib peita, ekssole, aga ausaltöeldes peitmata on see efektne.

H: Ei no vaata pimedus peidab ju mingil määral.

K: Jajaa.

H: Mulle lihtsalt tundus, et näituse installimise aegu, siis koguaeg nagu käisid, mõtsin, et huvitav, millal need nüüd ära peidetakse, aga kui see tuli nagu maas on, siis on noh see arvuti helendus nii dominantne, eksju, et see on absoluutselt kuidagi, et nad on aimatavad kuskil.

K: ... Jah, sa ei vaatagi seda. Ei no siin on isegi on see, et et ma ei mäleta, kas ma instruksioonis andsin ette, et kui suur see ring nagu täpselt peab olema, tegelikult kõik lihtsalt... sõltub kuidas ta ilus on ja isegi kui hakata nüüd vaatama seda, ta ei saagi olla puhas ring, seda tuleb panna niimoodi vaatad silma järgi ja siis niimoodi nõksutada ja

H: Oota aga mingi Kurvitza kirjutatud juhend on ka veel olemas või, sest mina olen ainult seda Lõvi juhendit...

HV: Ei..?

H: Mis juhendist sa räägid?

K: Ei, ma ikka vist olen alg..ma olen selle, muuseumile müüsin need kaks...

HV: Aa, need skeemid, kus olid need vähendatud mahus..

K: Mingid skeemid...

H: Aa okei.

HV: Siis need on, jajaa.

H: Aa seal on mingisugune väike nagu..

HV: Need on olemas jah.

H: Jajah.

K: Võibolla võib tekkida probleemid, et on ikkagi täpsustada vaja kirjeldust, no siis eks ma teen.

H: Aga ega seda, me tihtipeale et need kirjeldused, vaata see on täpselt, mis me toona rääkisime, et kui sa ütled kunstnikule, et pane kirja, eksju, ta paneb midagi kirja, aga tegelikult nagu see formaat nagu diskussioonis ja vestluses tuleb need asjad palju paremini välja, et siis me olemegi seda videointervjuusid et siis nagu need asjad, millele sa ei mõtle lihtsalt eksju kui sa üksi seal arvuti taga istud et noh ma arvan, et praegugi juba on märksa parem see instruksioon.

HV: Aga selle nagu ümbritseva ruumi dimensioonid on.. millised?

K: No see on niimoodi tunde järgi, ekssole et ta peab nagu selle ruumi ära haldama, seda ruumi, kui ta on juba liiga suur, siis see asi läheb tillukeseks, no see on nagu iga asjaga, et ei ole.. see ruum on väga optimaalne. Väga ilus ruum siin ja siit saab mööda käia. No antud juhul on see läbikäidav ruum, aga veel parem tõenäoliselt kui ei ole läbikäidav, no see võib olla nii ja naa, aga noh (*arusaamatu kõne*).

HV: Aga lae kõrgus või seinte värv, näiteks siuksed parameetrid?

K: Tume, pigem tume jah. Kunstihoones oli valge, noh polnud hullu, aga pigem, noh see on nagu ka videotöödega, kui seinad on mustad, siis pilt tuleb paremini esile.

HV: Sest praegu sa oled pannud inimesed ju tegelikult vastupidi voolama eks siin näitusel, et nad peavad tulema sealt sisse, kuigi nad instinktiivselt tahavad alati minna nagu teiselt poolt.

K: Teiselt poolt, no ütleme see on nagu minu, mina tulen näitusele sisse ja hakkas kellaosuti ringis käima, et noh, ma ei tea, minu meelest on see nii loogiline.

HV: Aga selle töö kontekstis oleks siis oluline, et inimene läheneks mingit teatud nurgast sellele?

K: No põhiline on see, et see vaadeldav on ju ikkagi siit sektorist, et noh kas tõenäoliselt siit keskelt, aga siit sektorist. Sealt teiselt poolt sa näed nende monitoride tagumisi külgi.

H: Sa ikkagi, et sina ju eeldad, et inimene tuleb sealtpoolt, eks, pigem.

K: Jah, et siin on see tsoon, kus nüüd vaadatakse, seal on see tsoon nüüd juba, kust minnakse edasi järgmistesse ruumidesse ja ebasümmeetriliselt on ta just sellepärast et noh oleks võind ju ka teistpidi panna, aga noh...

L: Uks on seal!

K: Uks on seal! (*naer*)

HV: Aga need peavad olema siis kindlasti maas või näiteks mingis kontekstis nad võiksid olla ka kõrgenduse peal?

K: Siin oli tegelikult kui sinna nüüd vaadata seal kolm tükki on tõstetud sinna peale, ülejäänud on siin kõrval. Siin hakkas juhtuma see asi, alguses... ilusam on kahtlemata, kui nad on kõik on nende peal eksole, aga siin hakkas juhtuma selline kummaline asi, et et minumeleest ma nägin, et kui nad olid peal, siis pilt hakkas moonduma, mingi magnetinterferents...

L: Jajah.

K: ..hakkas tekkima, et pildi värvid muutusid ja ma ei tea, on see loogiline või mitte, aga kui ma tõstsin need kõrvale, siis no pilt rahunes maha.

HV: Aga need kolm on siis...

K: No need jäid nagu välja.

L: No tegelikult...

H: Need on need kolm uut.

K: Aa, need me tõstisime välja.

L: Nojah, selles mõttes, et...

HV: Et need on uuemad arvutid, et sellepärast need võivad olla?

L: No need alumised läksid katki. Tegelikult need alumised on puhtad laibad, lihtsalt sellepärast et need postamendid seal all oleks.

K: No ühesõnaga siin ma ei ole niiväga peenutsenud, et noh jah ühed on ühtemoodi, teised on teistmoodi, see on niuke sisetunde küsimus. Et võib minna täiesti perfektsionismi, võibolla perfektsionismiküsimus on nii, et vahetada nad kõik ühtemoodi, noh jah.

H: Aga lihtsalt see, et vaata kui sa niikaua kui sa ise viitsid seda installimas käia, no ma ei tea, kas sa eeldad, et no ütleme, et see läheb kuskile välismaale, siis kas sa eeldad, et sina ja Lõvi on sellega nagu kaasas käiv asi niikaua kui..

K: No ma eeldan, et ei pea olema. Ma arvan, et ikkagi ideaalne on nii, et kui ikkagi see juhend on piisav, arusaam on piisav, kuidas ...

H: Aga pigem niikaua, kui see on võimalik, sa tahaksid, et teie käite ise installeerimas või või on see ikka nagu ..

K: No kas sa Lõvi tahaks..

H: Räägi, tahad reisule või? (*naer*)

K: Sõltub!

L: Sõltub! (*naer*)

K: Kuidas aega on...

L: Aga iseenesest ma näen ka seda no ütleme kui nüüd kui ma olen paar korda seda üles pannud, et tüüpilised arvutid on ikkagi piisavalt kapriissed, et noh see, kes seda üles paneb, et see ta peab natuke teadma.

H: Noh et päris no me ilmselt meiesugused ei hakka nii või teisiti eksju aga noh enamasti ikka tehnilise taibuga inimene.

L: Nojah aga noh välismaale minnes, no ütleme kui sa siin ekssole kuskil Eestis keegi paneb üles, okei, helistab, pole hullu. A kuskil välismaal mingi kohalik it-mees, see tõenäoliselt on ikka vähe jännis, ses mõttes, et nagu ..kuigi see on põhimõtteliselt väga kergelt nagu kui nad töötavad, siis ei ole ju mitte midagi, ühendad otsad ära, nummerdad arvutid ära, ühendad kokku, käib.

(kasseti vahetus, intervjuu jätkub)

H: Et noh mis iganes, kasvõi see tuleviku programmeerija, eksju, et kui ta hakkab, et see on ikka alus, et ta visuaalis saaks aru, mis see lõpptulemus peab olema eksju.

L: Jajaa, no selle jaoks on puhas video, ekssole.

K: Jah, videodokumentatsioon sellest on ilmselt kõige parem kirjeldus.

H: Jah, just, sest see on nüüd eksju ajalooline, seda ei saa aluseks võtta, aluse on ikkagi see ju praegusel hetkel.

L: No see peabki olema aluseks.

H: Just-just, enne kui see maha nüüd läheb, ma küsin Matilt, et kas ta sinu filmi jaoks nüüd filmis nüüd ka niimoodi, et me saaksime ka dokumentatsioonina seda kasutada seda. Oota, tegite siin ka mingit asja selle filmi jaoks või?

K: Noh jah me tegime siin üksjagu, ma ei tea, kas Matil niisugune versioon on, aga peaks kindlasti olema üks, kus on staatilise kaameraga on võetud need mõlemad programmid läbi täispikkuses.

L: Sa võid seda kasvõi kohe teha, see on ainult kolm minutit või palju see on see pikkus.

K: Ma olen selle ära lahendanud...

H: Jajaa, lihtsalt see...

L: Kaamera siia ja passime kolm minutit, ongi kõik.

H: Aga lihtsalt, ei, siia peale teeme igal juhul ära, aga et noh, ka ju ajast ja arust kogu see asi, see kaamera... Aga ei, see igal juhul, ikka liikuv pilt on. Mhm.

HV: Aga see, et see ümbritsev heli, mis siin on, eksju, et et kui palju see häirib, et... see heliisolatsioon ütleme teistest töödest?

K: No see on ka see, et kui perfektsionistlik tahta olla, ekssole, muidugi ideaalne on see, et siin kuuleb nüüd ainult seda, aga niisuguse suure näituse puhul, kus on nii palju erinevaid helisid üksteise sisse, see on paratamatu, et nad hakkavad sõitma... vot see on see balansi küsimus, et liiga palju ei sõidaks kõik see asi. Kui seda jälle hirmus kõvaks keerata, siis hakkab see häirima teiste töid ja. Muidugi ideaalne on see isoleeritud ruumis...*(naer)*

HV: Ideaali me otsimegi ja siis me teeme selle..

K: A nii on selge, et see on see ideaal.

HV: Aga mingit määratud helitugevust ei ole näiteks sellele tööle?

K: No ta võiks olla..ikka rokkida *(naer)* kõvalt, no kui ikka tõmbab need..

H: No praegu sa eksju vastutad oma teiste tööde eest, aga kui on mingid teiste kunstnike tööd, siis loomulikult võiks kõige kõvemini..

K: See on nagu ikka alati, et mida kõvem, seda parem!

H: Jajah. Teeks nii, et võtame täna ka või sa võid ükskõik, mis teine päev tulla, teeme selle korra selle, no seda võiks ka muidugi pimedas teha, ei, las ta olla videodokumentatsioonina parem ikka see...

L: Dokumentatsiooni tegemiseks ei pea vist olema pime olema.

H: Jüst just, et tegelt....

L: ... siis näed seda pusa

H: Jajah.

L: .. see, kes kokku paneb, peab tehnilisi nüansse ka...

HV: Et siis kokkuvõtteks võiks öelda, et niikaua, kuni XP kestab, on põhimõtteliselt kõik hästi, arvuteid võib vahetada, eeldusel, et on olemas need algfailid, masinapark või noh, ülejäänud monitorid võivad vahetuda ja kui XP sureb, siis..me peame mõtlema välja, kuidas...

L: No ma ei oska nüüd öelda, seda oskad sina öelda (*Kurvitzaale*), kas niiöelda kontseptsiooni mõttes võiks need suured monitorid või CRT monitorid on midagi paremat kui nad oleksid ka 3x4 LCD-d, võtaksid vähem ruumi?

K: No see on selles mõttes ma jätan absoluutselt otsad lahti, et nad võivad olla suuremad, nad võivad väiksemad olla, aga nad peavad moodustama ringi, et kõik see asi käib ringi mööda.

H: Vaata see on hästi pragmaatiline asjade kaudu et isegi kui arvuti maksab..no mis ta maksab, ei maksa midagi, monitor eksju, aga kokkuvõttes ikkagi, et et ma arvan, et muuseum seda otsust, et ostame nüüd kõik eksju need õhukesed ekraanid, et ma arvan, et seda otsust lihtsalt niipea ei sünni. Siukest nagu sellele ei ole..

L: Selles mõttes, et ostame 20 õhukest ekraani ja paneme lattu...

H: Jah, et selles mõttes ma, et selles mõttes olles realist, eksju, et siis on pigem see, et kui teil tõepoolest TIP-is need prügikasti lähevad, eksju, et siuksed asjad, et siis tegelikult võiks need täiesti ilma lihtsalt jutujätakuks öeldes, vaid lihtsalt tegelt ka kokku kolida.

K: No see on samamoodi nagu nende nõgestega, et et peaks olema üks hunnik neid nõgeseid varuks kuskil...mõtekas on hoida mingi ports neid arvuteid varuks teil.

HV: Varsti on aeg ilmselt hakata varuma neid nõgeseid jälle. (*naer*)

H: No nõgeseid veel, no kus sa need üldse.. viid tagasi pööningule?

K: Mis mul muud üle jääb! (*naer*)

HV: Muuseum ostab ära need...

H: Ei, mul juba paluti uurida võimalusi putukatõrjeks, sest need, mis teie tuulutasite, need liblikad ja asjad, mis sa rääkisid, et ...(*naer*)

K: See oli päris jube, mingid liblikad hakkasid välja lendama seal! (*naer*)

H: Muidugi, kuskil fondis, kus kõrval on mingid Konrad Mäed ja (*naer*) siuke väike pahandus. Aga keegi väga kriitiliselt isegi ei julgenud, ma kartsin hullemat, aga väga isegi ei julgetud midagi öelda, kuna see oli juba siis hetk, kui see näitus oli avatud ja oli näha, et no mis siis teha, et muuseum on valesti planeeritud, et meil on nagu näituse ettevalmistusruum see sama, kus on fondid, eksole. Et mis see siis lahendus on et....

HV: Ma küsin veel tööpetsiifiliselt, et millist sellist ütleme lisamaterjali näiteks sul endal on, kas sul on olemas näiteks mingeid näituse vaateid või mingit taolist asja...

K: Selle kohta?

HV: Jah, selle töö kohta

K: Mul on täisdokumentatsioon selle ...Postapokalüptika..

H: A see on sul olemas, sealt ma kasutasin isegi materjale, et see on tohutu kihvt, aga kuna ma fookusseerisin.. ma isegi ei mäleta seda tööd.. et kas seal...

K: Seal on niimoodi, et siuke ma käin nagu videoringkäik läbi terve näituse ja selle puhul ma peatun täpselt nii pikalt, et terve programm saab olla läbi näidatud onju, need kaks ringi ja siis ma lähen järgmisse ruumi edasi. See on olemas video peal.

HV: Mingeid fotosid?

K: Siin see eksole, (*viitab teleris jooksvale videole*) ma olen üliõnnelik, et ma selle üles filmisin, sest siin veel näeb seda hävinenud teist programmi ka. Ja sealt on see eksole. Ja fotod on ka selle Postapokalüptika näituse.

H: Aga Kumus on näitus, siis peaks siin olema oma fotod ju.

K: Siin ma vaatan (*võtab maast paberilehe trükitud fotodega*)...

HV: Need meie enda.. jajaa, pluss siis nüüdsed.

K: Et see on hoopiski sellelt .."Ruum..."

HV: See ongi siit Kumust nüüd siis?

H: Jah, meie eelmiselt näituselt.

K: Kumu eelmiselt näituselt.

HV: Mhm, aga põhimõtteliselt siis meil on need materjal olemas eksju praegu.

H: Mhm, ma praegu hakkasin mõtlema, et see Postapokalüptika, et ma vaatan lihtsalt see, et oot sa andsid selle mulle VHS-ina onju.

K: Jah, ilmselt..

H: Jah ja Mati tõmbas, lasi ETV-s võtta selle ümber, et see peab ühesõnaga olema.

HV: Okei.

H: Et see oli jube aeg, et ma ei suuda, kus need kõik need videofailid, aga see Mati ETV-s tegi.

HV: Aga kas siis need back-up'id või mis te varem rääkisite siin need...?

K: Failide back-up'id

HV: Jah, kõik asjad, et kas need on teil...

K: No see on soovitatavalt selle muuseumil endal...

H: Selle peab muuseum tegema, nagu videokunstist, et meie back-up'ime neid.

K: Et tõenäoliselt teil on need juba ammu tehtud...

H: Jajaa, no see on Annika...ei ole tehtud?

HV: Ma ei mõtle mitte seda, vaid te rääkisite vahepeal siin, et te peaksite üle andma veel mingisuguseid asju.

H: Aa, need esimesed, vaata, sa mõtlesid, et selle esimese versiooni need failid, failisüsteemi...

L: Jah, jah, mitte ainult esimese versiooni, vaid võibolla oleks vajalik otsida üles need selle versiooni need algfreimid, millest me need videod kokku panime, aga ma kahtlustan, et see on vist raske.

H: Aga mis see oleks mis see laseks teha, see uus programmeerija võiks neid kasutada siis?

L: Jah, ütleme näiteks niiviisi, et noh, ütleme, see uus programmeerija ja talle millegipärast ei meeldiks need .avi-d, aga et ta oleks nagu võimeline, no ütleme, kui tal oleksid need Premiere'i algprogrammid ja see algne freimid, siis ta võiks enda soovi korral noh mingisuguse teise formaati selle kokku lasta või mida iganes. Ei tea, mis tulevikus üldse nagu on.

H: Aga see .avi on...

L: .avi on suhteliselt niisukene kindel variant, ega ta kuhugi ei kao, ses suhtes, et.. Noh, võibolla ei pea üle pingutama, sest..

H: Ei ole, ei ole, sest tulevastele põlvkondadele peab tööd jätma, mingi lihtne baas luua, no minu, ...las nuputavad! Minu meelest võiks olla lähtepunkt, millelt nuputada, vot see on kõige..no kui sul tõesti millestki ei ole lähtuda, aga edasi juba..

L: Ega vaata sa võid selle .avi võtta ka ju niimoodi mingi freimhaaval niimoodi seisma panna ja ekraani peal klikk-klikk-klikk...

H: Ja mis need tulevased programmeerijad oskavad teha, sellest me ju keegi ei tea midagi.

L: Aga need on puhtalt videod, siin ei ole mingitest freimidest juttugi.

HV: Kuidas te tegite need?

K: Aa see, see on omamoodi huumor ekssole, see on arvutitöö, high-tech ekssole, omal ajal. Samal ajal see filmitud on nii ... kui üldse annab, kui ma ei eksi, siis ka samuti VHS kaamera, ei tegelt oli ikka see Hi-kaamera, mis ta... Video-8 oli omal ajal, umbes samasugune (*osutab filmivale kaamerale*) masin oli kodus mul ja siis sai niimoodi, et konkreetselt klistiiripumpadega sai neid värve lägastati. (naer) Siin on nüüd nagu see asi, et need on kõik need viis värvi, konkreetselt värvisüsteem, need on päris värvid ekssole ja seda sai siis nagu tehtud niimoodi, et noh iga pilt, asi, mis te igalt ekraanilt näete, see on omaette video ja

siukene realiseerimine käis äärmiselt lihtsalt, et hakkas niimoodi järjest, et muusika oli ees, siukene lugu oli konkreetselt Blixa Bargeldil "In the Garden", siuke tõnn-tõnn-tõnn, niisuguses meetrumis käis ja siit kõik tuleb rütmi järgi niimoodi, et pump ma ei mäleta, kas mingi kaheksa lööki vist oli üks..nii, sellega siis nagu kõik. Nüüd järgmine etapp peale filme kõigepealt olid kaheksa takti tühjalt ja siis hakkad sealt laskma peale ja siis pannakse pluss 8 ja natuke kangutamist ja lõpuks jõuad sinna üles välja.

HV: Ja see käis siis TIP-is sinu (Lõvi) toas või?

K: Eiei.

H: Ei, sel ajal kui sa filmima hakkasid, te olite ju kuhugi jõudnud selle asjaga, et sa ei hakanud lihtsalt lambist filmima?

L: Ei, seda ta tegi kõik ise!

K: Eiei, seda ma tegin kõik ise.

H: Aga kas sel ajal sul oli juba ettekujutus olemas, mis tehnoloogiliselt sellega eksole, see oli ikka jah eksole.

K: Jajaa, tehnoloogiliselt oli selles mõttes juba väga lihtne, et Lõvil oli nagu see programm nagu olemas, ma teadsin, et see läheb käima, mul oli ainult vaja see üles filmida ja kõik need videod noh montaažiks ka lõigata lasta, et mis pikkus, ainuke põhitähtis asi on, et kõik hakkaks ühest noh see stardilööök, et videomonteerija teaks kuidas ta need konverteerib. Ja siis niimoodi oli, edasi andsin video montaažistuudiosse, ta tegi 20 videot, andis mulle ma ei mäleta, 20 kassetti..

L: Plaati, plaati.

K: CD-plaati.

L: Või neid ei olnud vist 20, neid oli mingi ..mõned .avi-d olid ikka ühe plaadi peal.

K: Aga nad olid ära jagatud, et monitor üks monitor kaks...

L: A, B, C oli.

H: Oota aga siis oli ikka CD peal..?

L: Jah, siis oli CD, DVD-d ei olnud.

HV: 99..

L: See oli '99.

H: Aa, okei, see oli '99, jajaa.

K: Ja siis nii olid need sinu käes, siis olid...

L: Need on siamaani minu käes (*naer*), ma alles nägin neid kuskil!

K: Aga need on siis konkreetselt videod, päris ikkagi kaameraga filmitud ja siis Lõvi konverteeris nad kuidagi arvutitesse või..

L: No need olid juba MPEG-is.

K: Aa.

L: Seal ei olnud isegi midagi konverteerida, seal oli ainult see, et hakka õigel ajal mängima.

HV: Aga siis alumine on siis nagu see pilt või noh video lihast, siis tulevad värvid või kuidas see...

K: Jah, aga see on natuke montaaži siin tehtud eksole, et et see on see lihtne videotrikk, et sa saad tausta ära lõigata ja asendada teise tausta, aga see liha on nagu eraldi filmitud ja värvid on eraldi filmitud ja need kaks.. taust on ära lõigatud (*naer, kattuvad kõned*) siin võibolla keerulisem.

HV: Mõtlesin, et mingi pleksiklaas vahel või midagi (*naer*).

K: Ei seal vist.. teinekord on niimoodi, et on noh blue- või green screeni kasutatatakse, et noh sinist või rohelist on kõige lihtsam välja lõigata, aga siin ma ei mäleta, et sellist probleemigi oleks olnud, monteeriija ütles, et mul ükskõik mis seal iganes, ma lõikan selle välja. Aga siis natuke keerulisemalt, esimesel ekraanil on süda, kust need voolikud välja tulevad, see on ehtne seasüda, turult ostsin, see on installeeritud, seda keerutati ringi, ma ei tea, viite assistenti oli vaja, kes siis igatüks klistiiripumpadega onju pumpas niimoodi (*naer*), see on nagu päris

trikikas asi, ja siis see seal üleval on minu enda suu, seal pidi piima ajama suust välja. Seal oli põhiline raskus seisnes selles, et piisavalt pikalt suud kinni hoida, enne kui noh tähendab jõuavad üldse sinna (*üles*), kõik see on reaalselt eksle, et ma pean hoidma lihtsalt suud kinni, et...

H: Head kopsud!

K: Sportlaste asi (*naer*) ja siis üks hetk

H: Suitsetajate asi!

K: Ja üks hetk hakkab siis ila suust välja ajama eksle. Ja see on noh see kontseptuaalne idee, et kõik need viis värvi segunevad nagu kokku seal valgeks, visuaalselt muidugi, mitte füüsiliselt, füüsiliselt on vastupidi, must, inetu pruun plöga või tumehall, aga siis see valge on katnud kõik.

HV: Aga kas sa jälgisid ka näiteks seda retseptiooni või et milline on olnud selline kõige huvitavam arvamus sellest või .. kriitika?

K: Vat nad enamasti on ühesugustele järeldustele jõudnud, mis on siin nii jõuliselt ette antud, et just see kehalisuse moment, et see on ka nii mul kodeeritud, et just inimesed nad tajusid seda, et mingi organism on ennast laotanud laiali oma sisemuse, see on see seesmine ilu, vaadake mu ilu (*naer*), selline ma olen. No kõik need juhtmed ja asjad.

H: Aga sul oli ka nagu, ma küsin lihtsalt, et inimene kes teab mõnda programmeerijat, kordagi nagu küsimust, et nagu sellise hullusega tegelen, et nagu või sa oled kogu aeg selles, ei ma kujutan ette, nagu seasüdant.. (*naer*) võib ju iseenesest tekkida küsimus, eks.

K: Lõvi on nii lahe tüüp, et et noh siis esimest korda nii teda mulle soovitati, et see on üks mees, kes jagab kunsti laksu ära, ja me oleme üksjagu koos töötanud.

H: Ei no lihtsalt muidu võib ju mõelda, et kui sa oled TIP-is lihtsalt programmeerimisosakonnast...

K: Ei noh programmeerijad on suhteliselt erinevad, et mõni on nagu väga-väga...pole nagu kuskil.

H: Jajah. (*naer*)

HV: Aga Andres, kas sa oled kellelegi teisele veel sellist..teenet teinud?

L: Ei ole üldiselt. (*naer*)

HV: Ainuke kunstnik, kellega sa oled koostööd teinud, on. (*naer*) Tore.

L: Elus on erinevaid nüansse ja ma arvan, see on konkreetne siuke sobiv. Siin on igasuguseid asju ära proovitud, võib ka siukest asja proovida.

H: Nojah, aga oleme vist saanud või mis sa...?

HV: Ma arvan ka.

H: Teeme..aga vaata ainuke tehniline probleem on, et see (*kaamera*) asi peab juhtmes olema, et ta ei mängi ilma, et ..aga seda me saame siin iga päev teha eksju, et me peame lihtsalt pikendusjuhtme võtma ülevalt tooma.

L: Aa see sul ei ole seal akut...

H: Meil ei ole ..jah, mitte miskit ei tööta, ma juba viiendat aastat, neljandat siiski, küsin muuseumilt, et muuseum hangiks nagu kaamera, kaasaegsema, et see on mul mingisugune ma ei tea kui palju aastaid tagasi, aga ei õnnestu siin majas. Et selles mõttes on üsna utoopiline, et me ostame nüüd kõik uued arvutid (*naer*), kui videokaamerat ei saa.

HV: No loodame, et me oleme siis tulevastele programmeerijatele kõik olulise info paika saanud.

H: Jah, aga samas, et neil oleks ikkagi natuke..jätuks seda oma väljakutseid ja oma avastamisrõõmu.

K: Lõpuks leiutagu ikka ise ka midagi.

HV: Nii, aga aitäh.

L: Tegelt kui sa videot vaatad, siis sa saad aru, mida sa pead tegema. Võimalused on täpselt sarnased. See (*telekale osundades*) on huvitavama lahendusega, kui ma nüüd tagantjärgi

hakkan mõtlema, see oli päris huvitav tegevus.

K: See oli päris pöörane tegevus, mul on kusjuures selle partituurid on mul alles, ma pean need...ma rääkisin, siuke pakk paberit, joonistatud freim freimi kaup üles eksole, et võibolla oleks tore annetada see.

H: Jajaa, ma just tahtsin öelda, kas kasvõi paljundada, et see on ju nagu just see mälestusväärtus või lisadokumentatsiooniväärtus.

K: Kui ma seda arhiivi (*teises saalis*) ladusin, siis ma kahetsen, et ma ei leidnud ja ma ei leidnud seda, vaatasin, et ongi kaduma läinud, aga nüüd näitus oli juba avatud, siis äkki ilmus veel üks mingi pakk kuskilt asju lagendale, see on olemas.

H: See on selle..?

K: Selle partituur jah (*osundab telekale*).

H: A kuule, see võiks ju olla täiesti nagu see, et kui sa ikkagi nagu bakatöös võtad selle üheks nagu siukseks näiteobjektiks, siis võta endale ülesandeks see paljundada tõesti ära, see on nagu põhimõtteliselt mustvalge?

K: Ma püüan meeles hoida ja toon selle paljundada, paljundad ära.

H: Et see võiks tõesti olla lisadokumentatsioonina selle asja juures, kus on selle asja roll ja tähendus eks, mhm.

HV: Väga hea.

K: Vot, mul tekkis hirmus suitsuisu.

HV: Ma tänan teid!

H: Mhmh! Võtame asjad kohe kaasa või sa...

Lisa 2.

Raoul Kurvitz. Pentatonic Color System. Installeerimise juhend

Üldist.

Raoul Kurvitz "Pentatonic Color System II" (1994-1999) kuulub eesti kunstiajaloo esimeste heli, valgust ja ühendava elektroonilise kunsti hulka, mida esmakordselt oli eksponeeritud Sorose keskuse aastanäitusel "Olematu kunst". Programm paneb luupima ringe, spiraale, ruute, tagurpidi pööratud viisnurka jms. kujundeid. Programm koosneb kaheosalisest värvuse ja kujundite tsüklist, mis on kokku kombineeritud 9 osalise muusikalise heliribaga, mille autoriks on Ariel Lagle.

Nõuded riistvarale.

Peavad eksisteerima järgmised komponendid:

21 arvutit (20 klienti, 1 server)

21 monitori (20 ühesugust, üks suvaline serveri jaoks)

vähemalt 24-pordine 100Mbit/s ethernet switch

21 ethernet kaablit (20 vähemalt 5m pikkust, 1 vähemalt 15m pikkune)

elektrivarustus kõigile komponentidele (ca 45 220V pesa)

Arvutitel peab olema vähemalt 512MB mälu, ethernet võrgukaart ning 10GB kõvaketast. Graafika peab võimaldama vähemalt 600x800 resolutsioon True Color (32-bit).

Nõuded tarkvarale

Kliendi arvutitele peab olema installeeritud Windows XP SP3 koos kõigi turvaparandustega. Ei soovita installeerida turvaparandustega kaasa tulevat uut Windows Media Player-it vaid jätta alles see, mis Windows XP installeerimise ketta peal kaasas on. Pärast Windows XP installi lõpuleviimist tuleb lisaks installeerida programm nimega UDPClient.

Serveri arvutile tuleb samuti installeerida Windows XP SP3 koos kõigi turvaparandustega. Pärast Windows XP installi lõpuleviimist tuleb lisaks installeerida programm nimega UDPServer.

Kõik arvutid tuleb varustada IP aadressidega, mis on kirjas UDPServer ja UDPClient programmide INI failides. Kaasas olevate Ini failide korral on IP aadressid järgmised:

Kõikide arvutite mask on 255.255.255.0, nimerveri ja default gw lahtrid jäävad tühjaks

Server – 192.168.20.254

Klient1 – 192.168.20.1

Klient2 – 192.168.20.2

Klient3 – 192.168.20.3

Klient4 – 192.168.20.4

Klient5 – 192.168.20.5

Klient6 – 192.168.20.6

Klient7 – 192.168.20.7

Klient8 – 192.168.20.8

Klient9 – 192.168.20.9

Klient10 – 192.168.20.10

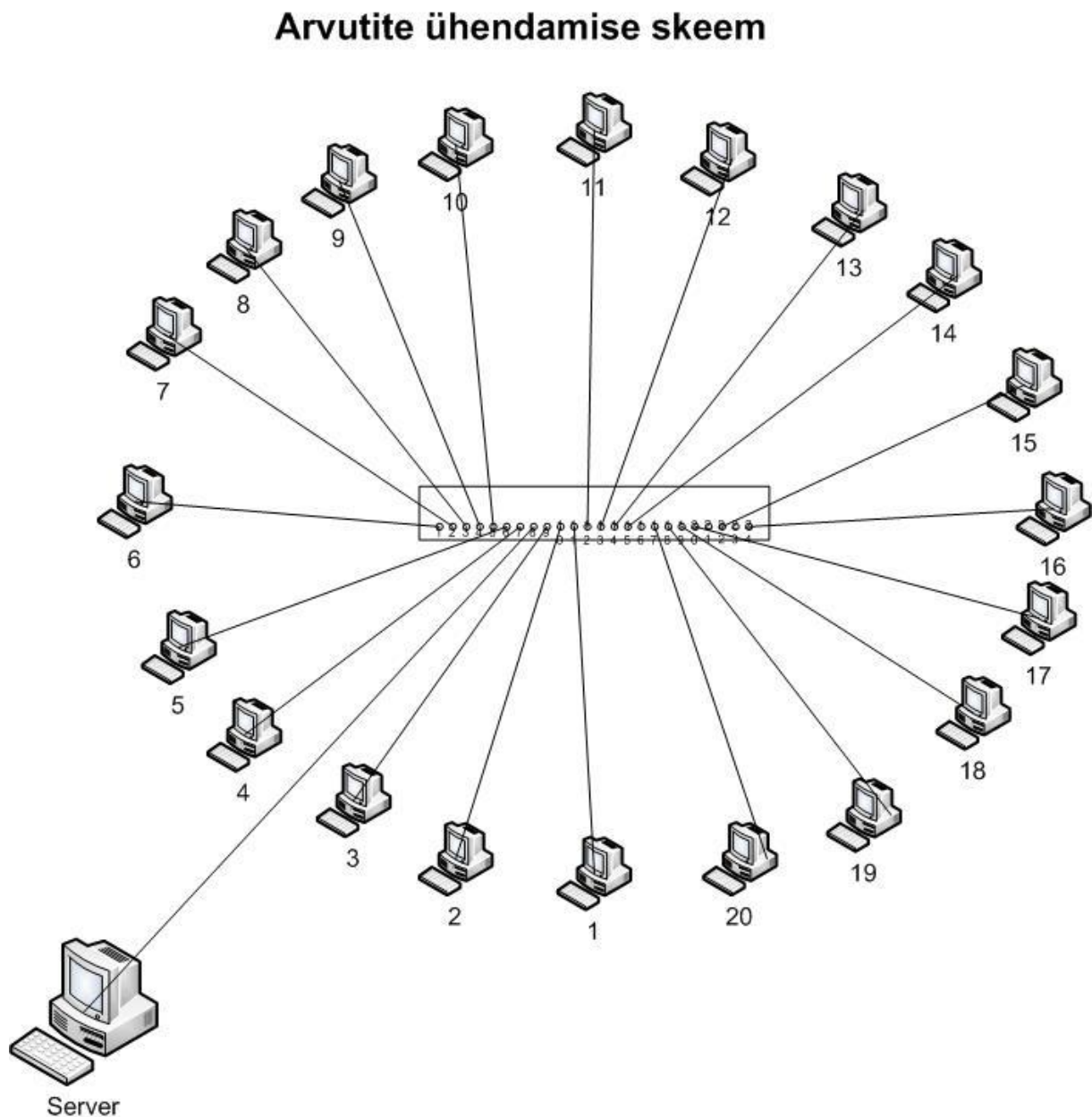
Klient11 – 192.168.20.11

Klient12 – 192.168.20.12

Klient13 – 192.168.20.13

Klient14 – 192.168.20.14
Klient15 – 192.168.20.15
Klient16 – 192.168.20.16
Klient17 – 192.168.20.17
Klient18 – 192.168.20.18
Klient19 – 192.168.20.19
Klient20 – 192.168.20.20

Ühenduse skeem



Serveri install

Kataloogis Vb\UDPServer käivita Setup. Järgi juhiseid.
Kataloogist "Vb\Ini Files" kopeeri fail udpServer.ini kataloogi "C:\Program Files\UDPServer"
Tekita kataloog C:\Kurwitz\Wav ja kopeeri sinna failid lugu01.wav ja lugu06.wav.

Kliendi install

Kataloogis Vb\UDPClient käivita Setup. Järgi juhiseid.

Kataloogist "Vb\Ini Files" kopeeri fail udpClient.ini kataloogi "C:\Program Files\UDPClient"
Moodusta muuvide kataloog (kaasasolevate Ini-failide korral C:\Kurwitz\Avi) ning kopeeri kataloog
Avi sisu sellesse kataloogi.

Kasutusjuhend

Käivita klientides UDPClient. Oota kuni kõikide klientide ekraanidel on media playeri ekraan.
Programm ootab nüüd käsklusi

Käivita serveris UDPServer. Ilmub kontrolleri ikoon kolme klahviga – **Start, Stop, Load**.

Kui kliendid on valmis, vajuta hirega nupule **Load**. Selle peale laetakse klientidele konfiguratsioonid
sisse

Kui kliendid on valmis, vajuta hiirega nupule **Start**. Ekspositsioon alustab tööd

Lõpetamiseks vajuta hiirega nupule **Stop**.

Kommentaariid

Arvutid asetatakse põrandale või kaldpinnale ringikujuliselt. Õige konfiguratsiooni korral peab
keskmise alumine monitor presentatsiooni teises osas näitama südant ning keskmine ülemine
monitor näitama suud ja keelt. Kaasasolev serveri ini fail peaks olema sobilik kui loendada arvuteid
kellaosuti suunas numbritega 0-st kuni 19-ni (keskmised arvutid seega 0 ja 10).

Probleemid:

Seda programmi on väga vähe katsetatud, seega võib ta sisaldada mitmesuguseid vigu.

Programm on kirjutatud Visual Basic 5.0-s ja lähtetekstid on lisatud.

Siiani olen avastanud vähemalt ühe Win98 arvuti, milles serveri programm lõpetab veaga.

Selgus, et kui asendasin Server.Ini failis esimese monitori IP aadressi sõnaga,
siis töötas. See aga eeldab ilmselt hosts-faili kasutuselevõttu, kuhu arvutite
nimesid registreerida.

Ei viitsinud lähemalt uurida, miks ta nii käitus. Teises arvutis ta nagu töötas.

Erinevuseks oli aga see, et teises arvutis (selles, milles töötas) oli
Visual Basic installeeritud.

Dokumendi kirjutas Andres Lepp (lovi@cc.ttu.ee), tel. 6203455, TTÜ IT osakond.