

## Video ilma *videota*. Eesti situatsioon 1970. ja 1980. aastatel.

Anders Härm

Jeremy Welsh on eristanud *videot* kui tehnoloogiat ja videot kui kultuurivormi. *Video* puhul on tema arvates ükskõik, mille jaoks teda kasutatakse, kuna ta on ainult vahend informatsiooni töötlemiseks ning "seda saab seetõttu lõputult laiendada, anda talle uusi funktsioone. Pildid, mida läbi *video* töödeldakse on oma sisenemise juures "maatriksisse" kõik enam-vähem sama tähendusega; need ei kuulu konkreetset kellelegi ja moodustavad ilma struktuurita keele, mida annab vastavalt kasutaja vajadustele üllatavalt kergesti kohandada."<sup>1</sup> Welsh pidas silmas seda, et video sünnid eeldab *videopildi* kultuurilist kodeerimist, selle muutmist kas poliitsei tõestusmaterjaliks või nt videokunstiks, kuid võib ju olla, et kultuuriline kodeerimine toimub ka ilma *video* tehnoloogilise kättesaadavuseta. Eesti ja ilmselt veel mitmete teiste Ida-Euroopa riikide puhul me võime rääkida kultuurivormist veel enne kui me saame rääkida *videost* kui tehnoloogiast. *Video* jõudis Eestisse 1980. aastate keskel kui järjest suurem hulk inimesi tõi odava VHS käsikaamera mõnelt välisreisilt kaasa ning mustalt turult või valuutapoest võis hankida ka VHS-makke ning (piraatsalvestustega) videokassette. Eesti Televisiooni sai oma esimesed kaasaskantavad ning mobiilsed videokaamerad alles 1981. aastal.<sup>2</sup> Samas võib öelda, et paradoksaalselt video kultuurivormina – teatud kunstiliste ideede levimise ja praktikate mõttes – eelnes *video* (kui tehnoloogia) jõudmisele kohalikule kultuuriväljale. 1970. ja 1980. aastate kunstist võib leida mõningaid üksikuid fenomene, mis videokunstiga selle erinevates ilmnemismvormides kindlasti seonduvad.

Jüri Okase (s.1950) 1970. aastate looming seostub nii kontseptualismi, minimalismi, maakunsti kui ka videokunsti praktikatega.<sup>3</sup> Teda on õigustatult peetud nii Eesti kui ka terve Nõukogude Liidu mastaabis kümnendi üheks olulisemaks ja julgeimaks eksperimenteerijaks.<sup>4</sup> Aastatel 1970–1976, mil ta oli tollase Eesti Riikliku Kunstiinstituudi (ERKI) arhitektuurieriala üliõpilane, tegi ta ühtekokku umbes kümme 8 ja 16 mm lühifilmi. Tema filmiloomingu võib jagada suures plaanis kaheks: osa neist dokumenteerib mingit tegevust – aktsiooni, *happening*'i—, kus sekkutakse aktiivselt loodusesse, teine osa vaatleb mingit objekti ilma sellesse sekkumata. Kaamera oli neis kõigis toimuvate protsesside ainsaks tunnistajaks; filmid ise lihtsad ja brutaalsed, enamasti ilma igasuguse montaažita. 1971. aastal valminud *Water Digger* dokumenteerib Okase üht esimest aktsiooni Väana rannas, Tallinna lähedal, kus suurem osa tema filme valmis. Nagu mujalgi Nõukogude Liidus, oli maarajoonides võimude kontroll avaliku ruumi üle nõrgem ja nii lihtsam tegutseda.

---

<sup>1</sup> J. Welsh. Synthese und Konstruktion. Video und das "Sampled Image", Kunstforum International, Bd. 117, 1991, lk. 151

<sup>2</sup> H. Peep. Televisiooni lähiajaloo: video, värv, videofilm. *Teater.Muusika.Kino* nr. 12/ 1984, lk. 23-27

<sup>3</sup> Elisabeth Jappe käsitleb kontseptualismi, maakunsti ning aktsioonikunsti analoogsete nähtustena. Kõik nad kuuluvad: "välja galeriist, eemale materjali betoneeritud objekti juurest" ning mainib neid ühte liitva tehnoloogilise parameetrina videokaamera kasutamist. (E. Jappe. Performance', Ritual, Protzess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München: Prestel Verlag, 1993, lk. 27)

<sup>4</sup> A. Juske. Kurvitz ja *Zeitgeist*, Vikerkaar nr. 5, 1992, lk. 334; J. Sobolev. Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva, kogumikus „Tallinn-Moskva 1956-1985“ (toim. A. Liivak, L. Lapin), Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk.25

„Vesikaevuris“ näeme merekaldalt merre kraavi kaevavat meest. Mehe tegevust, mis muutub seda hüsteerilisemaks, mida lootusetumaks tegevus muutub, võiks tõlgendada teatud absurdse sisufilosoofiliku aktina. Aktsiooni kulminatsioonis lükati mees kaldaliiva kaevatud auku. Teatud mõttes on siin tegemist videoperformance'i analoogiga – nagu mujal video, nii pidi siin film kui „reprodutseeriv meedium, toimima idee näitlikustamise vahendina.“<sup>5</sup> Maakunsti ja tegevuskunsti aktsioone dokumenteerivates filmides rikub Okas sageli „looduse omaette olemist, kiiludes maastikesse kandilisi, tehnilikke, kunstilisi jt. tsiviliseeritud väljamõeldisi“<sup>6</sup> Tema teist tüüpi filmid vaatlevad aga mingit objekti ilma sellesse sekkumata (näiteks „Plastikaat“ (1972), kus kaamera lihtsalt jälgib kilekotti tantsu tuule käes rannamaastikul kuni see lõpuks merre upub.) „Plastikaadis“ avaldub ehk kõige selgemini see, mida Peeter Linnap nimetas Okase loominguga filosoofilise pingevälja poolusteks – vastuolu entroopia ja tsivilisatsiooni vahel, „mäng looduse ja kultuuri piiril, nende omavaheliste seostega“.<sup>7</sup> Olulise lisamõõtme andis filmidele nende eksponeerimise viis ja kontekst, milleks olid toonased ERKI peod, kus Okas projitseeris filmid seinale manipuleerides samal ajal muusika rütmis pilti filmiprojektori nuppe keerates. Niisiis võib ehk öelda, et Okas oli ka eesti esimene VJ. Näiteks filmi „Weekend in Vääna“ (1972), mis kujutas Okase suvilasse kokku tulnud noorte kunstnike mängu täispuhutud kileobjektidega Vääna jõe kaldal, olla esitatud Frank Zappa plaadi „We're only in it for the money“ saatel.<sup>8</sup>

1963. aasta märtsis Wuppertalis toimunud üritusel *Fluxus-Music-TV-Action: Exposition of Music-Electronic Television*, olevat Nam June Paik eksperimenteerimise eufoorias pannud muusikariistade kõrvale kolmteist katkist televiisorit ja hüüatanud siksakitavate piltide ees: "Ma leiutasin abstraktse televisiooni!". Mingis mõttes võiks sama öelda ka Kaarel Kurismaa (s. 1939) (video?)skulptuuri „Televiisor „Avangard Nr. 855“ (1980) kohta, kuigi formaalselt on teos ehk sarnasem hoopis Paiki installatsiooniga „Candle TV“ (1975)<sup>9</sup>. Kurismaa on televiisorikasti puhastanud nii ekraanist kui ka kineskoobist, ning alles jätnud ainult selle tühja korpuse, mille sisse on paigutatud kineetiline ja abstraktne, kuid popilikes toonides skulpturaalne kompositsioon, mis hakkab alusel pöörlema kui telekanuppu vajutada. Kunstnik apelleerib lihtsale sõnamängule – ideoloogilisele paradoksile nõukogude televiisori margi "Avangard" ning kunstilise avangardi staatuse ja saatuse vahel toonases ühiskondlikus režiimis.

Leonhard Lapini (1947-2022) lavastus „Multiplitseerit inimene“ 1980. aastal Eesti Noorsooteatris Tallinnas oli samuti oluline teetähis kohaliku video – ja mediakunsti kontekstis laiemalt. 1920. aastate radikaalse ja vastuolulise avangardistliku poeedi Johannes Vares Barbaruse futuristlikul luulel põhinev etendus kuulus Moskva olümpiamängude kultuuriprogrammi<sup>10</sup> ning väljendas autori sõnul "luulevormis elu ja inimese tekkimist kosmose tühjusest, algse olendi – geomeetrilise inimese – modifitseerumist ühiskondlike protsesside mõjul sotsiaalseks inimeseks".<sup>11</sup> *Performance* ühendas konstruktivistliku esteetika ja kaasaegse tehnoloogia, olümpiamängud ning

<sup>5</sup> H. Friedel. Film und Video. Verändern die technischen Medien die künstlerische Aussage? , Kunstwerk I, 1980, lk. 45

<sup>6</sup> P. Linnap. Entroopia, Ruum, Pilt, *Kunst* nr 2, 1994, lk. 29

<sup>7</sup> Ibid, lk. 25

<sup>8</sup> S. Helme, Jüri Okas. Näituse kataloog, Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstimuseum, 1987, lk. 3

<sup>9</sup> Teos kuulub tema 1974. aastal alustatud TV-Buddhade sarja, kus Buddha kuju on asetatud vastakuti vanamoodsa ja tühja televiisorikastiga

<sup>10</sup> Moskva olümpiamängude raames toimus Tallinnas purjeregatt.

<sup>11</sup> Multiplitseerit inimene, saatetekst, NU Performance festivali ajaleht, Tallinn: Kanuti Gildi SAAL, 2007

kosmilise muusika “multiplitseeritud vaatamänguks”.<sup>12</sup> Etenduses kasutati lasereid, muusika lõi sellele eesti elektroonilise muusika pioneer Sven Grünberg (s. 1956) ning erinevatest telemonitoridest transleeriti etenduste ajal olümpiamängude telepilti näitlikustamiseks moodsa inimese olukorda tehnoloogiliselt komplekses ühiskonnas. Mõlema teose puhul ei saa mööda vaadata ka huumori või tõsimeelsuse taha peidetud meediakriitikast toonase totalitaarse ühiskonna kontekstis.

Üks olulisemaid daatumeid Eesti videokunsti ajaloos on aasta 1986. Just sellest aastast on teada esimene videokaamera kasutamise juhtum kunstikontekstis – Tartu Ülikooli Kunstikabineti tudengid salvestasid nõukogude päritolu lagunemisohus tehnikaga *videohappeningi* „Aida“ ning samal aastal valmis ka esimene televisioonist sõltumatu amatöörvideofilm. Ehk siis sellest hetkest alates saab rääkida *videol* põhinevast videost eesti kunstis ja kultuuris. 1987. ja 1988. aastal võtsid mitmed *performance’i* kunstnikud, eelkõige Rühm T liikmed, Siim-Tanel Annus (s. 1960) ja Jaan Toomik (s. 1961) video kasutusele oma aktsioonide dokumenteerimiseks. (Annuse 1980. aastate alguse aktsioonid salvestas filmiamatöör Tõnu Aru samuti 16 mm filmile.) 1990. aastatel transformeeruvad mitmed neist – „Aida“ *happeningis* osalenud Raivo Kelomees (s. 1960), Jaan Toomik ning Rühm T liige Raoul Kurvitz (s. 1961) videokunstnikeks, integreerides meediumi nii palju jõulisemalt oma loomingusse, hakates tegelema nii *videoperformance’i* kui ka -installatsiooniga. 1989. aastal ilmus Raivo Kelomehelt ka esimene ülevaatlik artikkel videokunstist eesti keeles<sup>13</sup> kuigi enda sõnul ei olnud ta ise tolleks hetkeks veel ühtegi neist teostest realselt näinud. Praegu on ilmselt keeruline ette kujutada, milline mõjuvõim võib olla ühel pisikesel tehnoloogilisel vidinal – need on kõigil ja kõikjal kättesaadavad. 1992. aastal asutatud Sorose Kaasaegse Kunsti Keskusel Eestis (SKKE) oli aga väike HI-8 kaamera, mida kunstnikud said toona tasuta laenata ja mis tegelikult, ilma oluliselt liialdamata, panigi aluse videokunstile Eestis. Videotehnoloogia, mis tolleks hetkeks juba iseseisvunud Eestis oli vabalt kättesaadav, oli postsotsialistlike riikide kunstnike jaoks lihtsalt liiga kallis, mistõttu selle ühe ja ainsa kaameraga tegid oma esimesed videod Mare Tralla (s. 1967), Ene-Liis Semper (s. 1969) jpt teised rahvusvaheliselt võibolla vähem tuntumad eesti kunstnikud, kes toona esile kerkisid. Tol varases faasis tehti koostööd ka televisiooniga ja nii salvestas ETV näiteks ka mitmeid Jaan Toomiku aktsioone, sest Beta-kaamera oli üksnes neil ning kommertsiaalsetel teleproduktioonifirmadel ja selle rentimine käis kunstnikele üle võimete. Tehnoloogiline kunst tervikuna, aga eelkõige videokunst tekkis (ja seda teket mõjutasid oluliselt ka toonased kultuuripoliitised ja ühiskondlikud protsessid, millest siin ei saa pikemalt rääkida), kodunes, arenes, rahvusvahelisustus ning etableerus siinsel kultuurväljal umbes viie aasta jooksul, 1992-1997, mis aga jääb paraku käesoleva kogumiku huvispektrist väljapoole.<sup>14</sup>

Niisiis, Eesti on rahvusvahelisele meediakunstiväljale väga hiline tulija kui me räägime *videost* kui tehnoloogiast. Kui me aga mõtleme videokunstist kui teatud kunstilise mõtlemise

---

<sup>12</sup> Ibid

<sup>13</sup> R. Kelomees. Videokunst, almahh „Kunst“ nr. 7.31, 1989, lk. 30-35

<sup>14</sup> 1993. aastal asutati Eesti Kunstiakadeemia juurde E-meedia keskus, kus lisaks videole ja videomontaažile hakati õpetama ka uue meedia ja interaktiivse kunsti aluseid, samal aastal hakkas toimuma Prantsuse Balti videokunstofestival ning 1995. aastal pandi alus uut meediat käsitlevale Interstandingu konverentsile, mille kõrvale 1997. aastal tekkis ka rahvusvaheline uue meedia näitus.

viisist, võiks paigutada nii Jüri Okase, aga miks mitte ka Kurismaa ja Lapini neis praktikates, ajalooliselt senisest hoopis olulisemale positsioonile.