

Kõrgem Kunstikool Pallas
Fotograafia osakond

***Pittura metafisica* fotograafias**
Lõputöö

Enlil Sonn
Juhendajad: Kadri Asmer MA
Andrus Kannel MA

Tartu 2025

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	4
1. METAFÜÜSIKA ILMINGUD KUNSTIAJALOOS.....	6
1.1 <i>Pittura metafisica</i>	6
1.2 Teoreetilise materjali analüüs.....	9
2. METAFÜÜSILINE FOTO.....	11
2.1 Visuaalsed ja tehnilised tunnused.....	12
2.2 Fotoajaloolised näited.....	13
2.2.1 Arne Maasik.....	13
2.2.2 Gabriele Croppi.....	16
2.2.3 Väiksemad metafüüsika ilmingud.....	19
3. LOOMINGULINE PROTSESS JA ENESEANALÜÜS.....	23
3.1 Katsetused ja visuaalse keele otsing.....	23
3.2 Lõplik seeria. Esitus. Vormistus.....	27
3.3 Eneseanalüüs.....	28
KOKKUVÕTE.....	29
SUMMARY.....	31
KASUTATUD KIRJANDUS.....	33
LISAD.....	35
Lisa 1.....	35

Joonised

Joonis 1. Lk 7. Giorgio de Chirico „Rahutukstegevad muusad“, u 1916–1918 (Castellano jt, 2020)

Joonis 2. Lk 8. Giorgio de Chirico „Targa mäss“, 1916 (Estorick..., s.a)

Joonis 3. Lk 11. Paul Strand „Wall Street“, 1915 (Lynton, 2001)

Joonis 4. Lk 14. Arne Maasik, 2005 (Semm, 2011)

Joonis 5. Lk 15. Arne Maasik, 1999 (Semm, 2011)

Joonis 6. Lk 18. Gabriele Croppi töö seeriast „Rooma“ (Gabriele..., s.a)

Joonis 7. Lk 20. Holger Kilumetsa töö Tanel Veenre ehtedisaini 10. aastapäevaks loodud vaikelude seeriast (Holger Kilumets, 2020)

Joonis 8. Lk 21. Harry Callahan „Eleanor, Chicago“, ca 1952 (Huxley-Parlour Gallery, s.a)

Joonis 9. Lk 24. Enlil Sonn, 2024

Joonis 10. Lk 25. Enlil Sonn, 2024

Joonis 11. Lk 26. Enlil Sonn, 2024–2025

Joonis 12. Lk 27. Enlil Sonn, 2024

SISSEJUHATUS

Metafüüsiline kunst on otseselt ja seesuguselt nimetatuna eksisteerinud juba üle sajandi ning erinevad fotograafiatehnikad kauemgi veel. Hoolimata ilmselgetest võimalikest ühisosadest kunstižanri ja loomemeetodi vahel on nn metafüüsilist fotot erakordselt vähe praktiseeritud, samuti on see kunstiteooriates põhimõtteliselt käsitlemata.

Antud lõputöö eesmärk on uurida, kuidas avaldub metafüüsika fotograafias, täita visuaalset ja tekstilist uurimistühimikku, defineerida metafüüsilise foto võimalikke tunnuseid ning luua neid rakendav fotoseeria. Peamised uurimisküsimused on: (1) millised on metafüüsilise foto tunnused ja tehnilised omadused, (2) kuidas metafüüsilist fotograafiat kunstiteoorias kajastatud on, (3) millisel viisil on metafüüsilist fotot varem luua üritatud?

Töös rakendan esmajoones kvalitatiivset uurimismeetodit. Kuigi toetun paljuski kunstiteadlaste ja kunstnike teoreetilistele materjalidele, on keskse tähendusega ka visuaalsete materjalide kogumine, võrdlemine ja interpreteerimine. Teisisõnu, lõputöö eesmärgi saavutamiseks kaardistan metafüüsilise maali (*pittura metafisica*) põhilisi tunnuseid ning seejärel analüüsin nende avaldumisvõimalusi fotograafias. Uurimuse esimene osa on refereeriv, sealjuures on olulisteks allikateks metafüüsilist maali viljelenud kunstnike enda teoreetilised alustekstid. Teine osa põhineb suuresti pildianalüüsil, mida toetab sekundaarkirjandus. Viimase etapina esitan peegelduse ja eneseanalüüsi lõputöö raames valminud metafüüsilisest fotoseeriast ning selle loomisprotsessist.

Metafüüsilist maali on kunstiajaloolistes käsitlustes rikkalikult kajastatud, kuid peaaegu täielikult on puudu metafüüsilist fotot vaatlevad alusmaterjalid – sellest tulenevalt püüan antud lõputööga täita ka erialast uurimistühimikku. Uurimuse refereerivas ja kunstiajaloolises peatükis on olulisteks allikateks näiteks Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonnas 2007. aastal kaitsnud Heli Saare bakalaureusetöö metafüüsilisest maalist Itaalias (Saar, 2007), kunstiteadlase Ants Juske samateemaline käsitlus (Juske, 1994) ning arhitekt Vilen Künnapu artiklid ajakirjas Ehituskunst (Künnapu, 1983 ja 1984). Lisaks eelnevale on olen tugevalt toetunud metafüüsilise maali alusepanijate Giorgio de Chirico ja Carlo Carrà esseedele, mis on publitseeritud kunstivoolu kujunemise ajal ehk aastatel 1918 ja 1919. Oluline on märkida, et antud uurimistöös olen teadlikult jätnud kõrvale metafüüsika kui filosoofia haru käsitlused, sest need on kujunenud kunstiteoreetilistest vaadetest eraldiseisvalt.

Võttes arvesse, et fotograafia on laialdasemalt kasutusel juba 19. sajandi teisest poolest ning metafüüsiline maal kui kunstivool on end selgelt 20. sajandi kunstiajalukku kinnitanud, siis on üllatav, et need kaks on teineteisest nii sõltumatult eksisteerinud. Lisaks teoreetilisele uurimusele on lõputöö eesmärgiks olnud luua fotoseeria, milles väljenduksid n-ö klassikalise *pittura metafisica* tunnused. Püüan kanda metafüüsilist maalikunsti iseloomustavaid jooni ja parameetreid üle fotograafiasse, sealjuures arvestades fotograafia meediumist tulenevate erisustega.

1. METAFÜÜSIKA ILMINGUD KUNSTIAJALOOS

Käesolevas peatükis annan ülevaate metafüüsilise maali ajaloost ja kunstiteoreetilistest käsitlustest. Tuginedes esmajoones Giorgio de Chirico ja Carlo Carrà maaliloomingule ja nende tekstidele, toon välja peamised metafüüsilise maali vormilised, tehnilised ja sisulised omadused.

1.1 *Pittura metafisica*

Metafüüsiline maal (it *pittura metafisica*) sai alguse 1910. aastatel, põhiliseks kunstivoolu alusepanijaks peetakse maalikunstnik Giorgio de Chirico, kellega hiljem ühines oma stiilikatsetustes ka Carlo Carrà. Lisaks de Chirico ja Carràle harrastas seda algusaastail ka Giorgio Morandi.

Stiililiselt on metafüüsilisele maalile iseloomulik aja- ja ruumitaju kadumine, dimensioonimõõdikud näivad justkui ujuvat – žanrisse kuuluvaid teoseid võibki kirjeldada kui aja- ja ruumiüleseid. Tüüpiliselt kasutatud perspektiivikäsitlus ja mitteühtivad rakursid aitavad kaasa nihestatusetunde tekkimisele. Kunstiteadlane Ants Juske on kirjeldanud horisondi maali ülemisse tsooni tõstmist kui kunstniku vaatepunkti kujutatavast ruumist eraldamist; visualisatsiooni sellist perspektiivi kasutades tekkivale võõrandumisele, kummalise lõpmatusse kaduva maailmaga emotsionaalse sideme katkestamisele (1994). *Pittura metafisica* püüab lõuendile panna just seda võõrandumist, ebatavalisust tavalises keskkonnas. Lisaks tunneb vaataja metafüüsilise maali ära summutatud unenäolise koloriidi järgi ning peale vormi on tihti unenäoline või üleloomulik ka sisu.

Inimesi leiab metafüüsilistelt maalidelt harva, küll esineb töödel humanoidse vormiga figuure ja objekte – piltidel kujutatakse (tihti valesti kokkuühendatult) mannekeene ning anatoomia lihtsamaks mõistmiseks käibe võetud puidust liigendnukke. Liigendnukud on üleelusuuruses ning, nagu mannekeenidki, võivad olla kombineeritud arhitektuurielementidega. Selle hea näide on de Chirico maal „Rahutukstegevad muusad“ (*Le Muse inquietanti*, u 1916–1918, vt joonis 1), kus mannekeen on kokkusulatatud dooria stiilis sambaga. Selliste elementide kasutamine toetab metafüüsikute eesmärki – näota nukud rõhutavad, et tegu ei ole kindlate inimeste portreedega (Juske, 1994) ja seetõttu ei saa stseeni paigutada kindlasse ajalis-ruumilisse konteksti, muuhulgas kinnistub ajaülesus ja konkreetsuse puudumine. Üksikutelt töödelt õnnestub leida ka inimesi, kuid sellisel juhul on

enamasti tegemist väikeste figuuridega taamal. Kaugel asuvate inimeste ja ruumis asetsevate objektide erakordselt pikad varjud koos maalide koloriidiga jätavad mulje justkui oleks pildile püütud sooja sügisõhtu olemus: kuldne valgus, aja seiskumine, päikese loojumiseni on jäänud ilmselt umbes kakskümmend minutit.



Joonis 1. Giorgio de Chirico „Rahutukstegevad muusad“, u 1916–1918 (Castellano jt, 2020)

Lisaks erinevatele nukkudele leiab metafüüsilistelt maalidelt argiobjekte, mis kodukeskkonnast välja tõstetud ja „valesse“ konteksti asetatud. Esemete liigutamine kontekstide vahel aitab kaasa taotletud nihestatusele, selle tõttu näivad kooslused natüürmortidel olevat justkui paralleelmaailmast (või miks mitte ka teiselt planeedilt).

Keeruline on pidada küpsist toidulaual koos kellaviitega eksistentsialistlikuks, kuid konstruktivistlik-metafüüsilisel natüürmordil kummaliste kujundite keskel esinevana võib tegemist olla äärmiselt eksistentsialistliku kompositsiooniga – näiteks de Chirico maal „Targa mäss“ (*La rivolta del saggio*, 1916, vt joonis 2). Saksa kunstiajaloolane Werner Haftmann tõdeb, et kuna me ei ole neid esemeid seesuguses ümbruses ja kontekstis kunagi näinud, siis ei ole me neid tegelikult kunagi päriselt ja sügavuti näinud ja seetõttu võib kõige tavalisem objekt olla kõige eksistentsialistlikum (1968). *Pittura metafisica* võtab tavalisele omase, dekonstrueerib selle ning kombineerib taas, ebatavalisel moel, pannes vaataja uskuma, et igapäevases ja igavaski võib peituda midagi palju sügavamat.



Joonis 2. Giorgio de Chirico „Targa mäss“, 1916 (Estorick..., s.a)

Metafüüsilise maalikunsti kodulinn on Põhja-Itaalias asuv Ferrara, mida on ka de Chirico ja Carrà maalidel korduvalt kujutatud. De Chirico on kirjeldanud Ferrarat kui tugevalt metafüüsilist linna (2019) ning paik on metafüüsikute kohtumispaijana otseselt žanri kujunemist mõjutanud. Samas on enamikku de Chirico linnavaateid raske seostada konkreetse aja ja kohaga – pigem on see ajatu arhitektuur, ajatu linn, nagu on analüüsinud kunstniku töid Ants Juske (1994). Juske kirjutab ka de Chirico valikust kujutada Itaalia antiikaja ja renessansi arhitektuuri ja tõdeb, et kuna antiikklassika on inimteadvuses ajatu ja tardunud, siis on seda kerge konkreetsest ajast ja ruumist eraldada ning abstraktsena käsitleda (1994), mis aitab kaasa metafüüsilisele ajaülesusele. Eelnevad väited lubavad järeldada, et kuigi *pittura metafisica* võib olla konkreetsete objektide põhine (arhitektuur ise peab toetama metafüüsilist tõlgendust), siis ei ole metafüüsiline kunst fikseerunud Ferrarasse (ega ka mujale Põhja-Itaaliasse).

1.2 Teoreetilise materjali analüüs

Pittura metafisica nn manifesti selle klassikalisel kujul ei eksisteeri, küll on kunstivoolu esiisad Giorgio de Chirico ja Carlo Carrà analüüsinud enda loomepõhimõtteid ja nende päritolu erinevates arutlevates esseedes.

Giorgio de Chirico nendib oma essees „Return to Craft“, mis ilmus esmakordselt 1919. aastal ajakirjas *Valori Plastici* pealkirjaga „Il ritorno al mestiere“, et kõik kaasaegsed kunstnikud peaksid õppima tundma klassikalisi kunst-käsitöölisi meetodeid. Joonistamisoskus on vältimatu alus maalikunstiga tegelemiseks, „hästi joonistatud maal on alati hästi maalitud“ ning ka kaasaegse kunsti alus on klassika tundmine (ja kopeerimine). Enda ja oma loomingu kohta märkis ta: „Pictor classicus sum“ („olen klassikaline maalikunstnik“). Huvitav on ka märkida, kui teravalt de Chirico vastandus futurismile, mis eelnes vahetult metafüüsilise maali väljakujunemisele. Tema sõnul oli futurism täielik ja lõplik hoop itaalia maalikunstile. Samas Carrà oli enne *pittura metafisica* põhimõtete omaks võtmist olnud just futurismi praktiseeriv kunstnik. (2002) Kui futurism keskendus liikumisele, linnastumisele, tehnoloogiale jms, siis metafüüsiline maal taotles kõike vastupidist ehk vaikust, ajatut ruumi, filosoofilist sügavust.

Esmakordselt 1918. aastal ajakirjas *Valori Plastici* ilmunud essees „Our Antiquity“ („Il nostro antico“) toob Carlo Carrà välja kunsti liigse moderniseerumise vead ja rõhutab mineviku tundmise ning hindamise olulisust. Ta nendib, et progressiivses kunstiski võiks säilida akadeemia, samas ei peaks vorm olema kõigest ümbritseva reaalsuse toores väline

väljendus. Tema sõnul on metafüüsiline maal vaid eelnenu intuiitiivne edasiarendus, mis ihkab minna sensorsetest ja materiaalistest vormidest kaugemale. *Pittura metafisica* ei rõhu originaalsusele, pigemini algete avastamisele, mis omakorda viib range ja muutumatu vormi saavutamiseni. Carrà rõhutab, et on oluline tunda oma juuri, sest sellest tuleneb täius. Võrdluseks kirjeldab kunstnik olukorda, kus püüaks keegi saada suureks luuletajaks omamata mingisugust austust keele vastu. (2002)

Nii de Chirico kui ka Carrà eelkäsitletud esseedest võib järeldada, et *pittura metafisica* loomise aluseks on tehnilised oskused, kunstiajalooline teadlikkus, aga samas ka oskus leida reaalsuses sürreaalsust/irreaalsust. Oluline on tunda klassikat, aga ka osata seda nihestada. Metafüüsikaga tegelev kunstnik on suuresti klassikaline kunstnik, kes suudab tähelepanu pöörata detailidele ja end oskuslikult lõuendil väljendada – samas teab ta, kuidas leida argisest vormist midagi tähenduslikku ja kummastavat.

Tartu Ülikoolis 2007. aastal kaitsnud bakalaureusetöös „Itaalia nn metafüüsilise koolkonna kunstiteoreetilised vaated“ (juhendaja Jaak Kangilaski) on autor Heli Saar viidanud, et nii de Chirico kui Carrà kirjutistest nähtub nende ebaühtlane toetumine filosoofiateooriatele, millest tulenevalt on ka *pittura metafisica*’l väga vähe seoseid metafüüsikaga filosoofias. (Saar, 2007) Mingisugused alged on aga siiski olemas, näiteks Giorgio de Chirico isiklikult inspireerus Friedrich Nietzsche kirjutistest, kuid samas ei ole põhimõtete mõistmine ega rakendamine liialt järjepidev. Ühe olulise mõjutajana võib nimetada ka prantsuse luuletajat Guillaume Apollinaire’i, kes ka ise kõrgelt metafüüsilist maalikunsti hindas. (Saar, 2007: 4)

2. METAFÜÜSILINE FOTO

Olenemata fotograafia olemuslikust metafüüsilisusest (on ju foto aegruumi üleselt igavikku jäädvustatud kestev hetk) on kunstiteooriates metafüüsilist fotot vähe puudutatud. Kunstiteadlane Norbert Lynton on *pittura metafisica*'t fotograafias lühidalt käsitledes kirjeldanud, et metafüüsilise kunsti sisu ei ole objektid, vaid hoopis näiteks nende omavahelised suhted, asukoht-tasakaal lõuendil, värv ja toon. Lyntoni sõnul eelistasid ka de Chirico ja Carrà „objekte, mis olid juba oma olemuslikult ebaharilikud ning seadsid neid pildil mõistatuslikesse vahekordadesse“ (2001) – samalaadset mõtteviisi võib näha ka näiteks Lyntoni arutlust illustreerival Paul Strandi 1915. aasta fotol „Wall Street“ (joonis 3), kus tekivad metafüüsilisele maalile omased pikad varjud ning konflikt inimese ja tehiskult loodud ruumi vahel. (Lynton, 2001)



Joonis 3. Paul Strand „Wall Street“, 1915 (Lynton, 2001)

2.1 Visuaalsed ja tehnilised tunnused

Kuidas defineerida metafüüsilist fotot? Kõikide eelduste kohaselt on suur osa elemente ülekantavad metafüüsilisest maalist. Sellele toetudes võib tõdeda, et seesuguses fotograafias mängib olulist rolli range ruumikäsitus, väga kontrastne valgus ning selle tulemusena tekkivad teravad varjud; tumedasse ümbrusesse asetatud objekt on aga ise heledalt valgustatud.

Kas metafüüsilise foto puhul on koloriit samavõrd oluline kui maalis või saab metafüüsilisust saavutada ka mustvalgelt pildistades? Pidades silmas, et värvid on *pittura metafisica* oluline tunnus, oleks igati loogiline taotleda koloriidilist kattuvust ka meediumit vahetades. Samas on oluline täheldada ka maali ja foto olemuslikke erinevusi, mis osaliselt praktiseerija loovusele piirid seavad ja meetodeid dikteerivad: fotograafias de Chiricole omast tumerohelist taevast saavutada on produktsioonijärgse manipulatsioonita üsnagi keeruline. Kuid erksate, elavate värvidega fotot metafüüsiliseks lugeda on jällegi loomuvastane. Mustvalge fotograafia, teisest küljest, võib metafüüsilisi motiive tugevalt toetada – värvide puudumisel on fookuses (ideelises keskmes) valguskontrast, mis aitab saavutada metafüüsikale omaseid väljavalgustatud fassaade varjujäävate akendega. On ju metafüüsilises maaliski leida omajagu monokroomseid vaateid, näiteks on Giorgio Morandi natüürmordid suures enamuses monokroomsed (küll mitte mustvalged, vaid soojas seepiakoloriidis). Kuid sellise arutluse järgselt tekib omakorda küsimus: kas oleks kerge kollakas-punase tonaalsusega mustvalge foto metafüüsilisem puhtast mustvalgest? Leian, et kuna teose metafüüsilisuse üle ei otsusta vaid koloriit, siis võib (tonaalsusega) mustvalge foto mõjuda täpselt sama metafüüsiliselt kui de Chiricole omases koloriidis töö (seda käsitlen pikemalt alapeatükis 2.2). Kuigi kindel värvipalett võib toetada foto sarnanemist algse *pittura metafisica* ga, siis toetab monokroomsus tugevalt ajaülese tunde teket – mustvalge töö võib fotoajaloo teljel paigutada ükskõik millisesse hetke. See omakorda aitab kaasa metafüüsika ideele, täpselt sama põhimõtte järgi nagu aitab sellele kaasa antiikarhitektuur.

Metafüüsilise foto taotleja peaks mõtlema sellele, kas tegemist on asukohapõhise nähtusega. Kas soosib töö õnnestumist Itaalia väikelinna olemuslikult metafüüsiline linnaruum rohkem kui näiteks Tartu? Tuginedes eelnevalt tehtud järeldustele metafüüsilise maalikunsti kohta, saab väita, et asukoht määrav ei ole, küll aga on määrav pildistatava objekti olemus. „Igasugune arhitektuurielement ei võimalda vaatlusel metafüüsilist abstraktsiooni,“ kirjutab arhitekt Vilen Künnapu (1983: 25). Teisisõnu, objekti sobivus on alus metafüüsilise kunsti loomiseks. *Pittura metafisica*’t fotograafiasse üle kandes tasub silmas

pidada fotograafia kui meediumi uuenduslikkust (võrreldes maalikunstiga) ja tõdeda, et kuigi antiikobjektid fotol aitavad selle metafüüsilisusele kaasa, siis ei tasu maha kanda ka modernset arhitektuuri, mis võib mõjuda samavõrd ajaüleselt kui ajaloolis-klassikalised hooned. Künnapu kirjeldab metafüüsilisuseks vajalikku mõistatuslikkuse elementi kui midagi, mille tagant võib aimata teist maailma ning väidab, et mõistatuslik võib olla ka näiteks „tühine aknaauk seinas, vare, ekraan vanalinnas,“ või „täislaotud tühi aknavõlv, mõttetuna tunduv trepp, koridor, tuba“ (1983: 25). Sellele toetudes võib järeldada, et mõistatuslikkuse aspekt on üks metafüüsilise kunsti alustest ja seega teisendub faktor ka seesuguse foto aluseks.

2.2 Fotoajaloolised näited

Pidades silmas metafüüsilise maali kunstiajaloolist olulisust on üllatav, et fotograafiasse metafüüsika nii edukalt integreerunud ei ole. Leidub küll fotograafe, kelle töodes on viiteid metafüüsilisele kunstile või kelle üksikuid teoseid võib pidada tugevalt metafüüsiliseks, kuid süvitsi (kasvõi periooditi või seeriati) žanrisse sukeldunuid on vähe. Järgnevalt analüüsin mõningate fotograafide loomingut, kes on metafüüsilist ruumikäsitlust enda töösse integreerinud.

2.2.1 Arne Maasik

Eesti fotoajalugu ja kaasaegset fotomaastikku analüüsidest leiab vaid ühe fotograafi, keda korduvalt metafüüsikuks nimetatud. Arne Maasiku arhitektuurifoto on tugevalt metafüüsiliste sugemetega ning kunstnik on ka ise korduvalt tunnistanud žanri viljelemist. Samas tekib Maasiku töid vaadates tunne, et tegemist on pigem seesuguse maailmakäsitlusega üldisemalt kui klassikalise *pittura metafisica*’ga otseselt. Milles seisneb Maasiku fotode metafüüsilisus ja millised tunnused tema tööde metafüüsilisust oluliselt vähendavad?

Pildistades mahajäetud tehasehooneid, millest on säilinud vaid karkass (joonis 4), tekitab fotograaf ajaülese tunde, mis on vägagi omane metafüüsilisele kunstile. Fotod on kontrastsed, hoone fassaad on välja valgustatud, jättes samas täielikult varju ukse- ja aknaavad – nendest on detail kadunud, tegemist on n-ö mustade aukudega. Selline valgustatusega nihestamine on miski, mida saab vaatajale vahendada vaid lisalülga (olgu selleks siis foto või maal), palja silmaga vaadates seesugust kontrasti ei teki; inimene näeb oluliselt suurema dünaamilise ulatusega, kui tavaline kaamera. Just sürreaalse (ebareealse),

unenäolise maastiku teke on see, mis teeb pildi metafüüsiliseks.



Joonis 4. Arne Maasik, 2005 (Semm, 2011)



Joonis 5. Arne Maasik, 1999 (Semm, 2011)

Samas väidan, et klassikalise metafüüsilise kunsti žanrisse kategoriseerumiseks (ja sellest tulenevalt ka siinses lõputões metafüüsilise fotona kategoriseerumiseks) kipuvad Maasiku tööd olema liiga detailirohked (nt joonis 5). Kontseptsioonile annab detail (näiteks auto rehvi jäljed esiplaanil) juurde, detail aitab vaatajal tõdeda, et siin on olnud inimene ja kuigi praeguseks lahkunud, on tema tegevuse jäljed endiselt olemas ja isiku enda ajutisest kohalolust püsivamad. Ideeliselt kattub see metafüüsilise maailmatõlgendusega, kuid *pittura metafisica* vaatepunktist teeb reaalse maailma päriselulik detailirohkus pildi liiga argiseks ja dissonantselt just eemaldab nihestava teguri. Motiiv oleks oluliselt metafüüsilisem, kui kõrvaldada argine risu esiplaanilt. Isegi kui autoril on õnnestunud fotograafiaaastikul väga

erilised ja väga metafüüsilised vaated talletada, siis umbrohi seda ei toeta. Küll toetab see Kadri Semmi kirjeldatud atmosfäärilisust ja linnamiljöõ edukat edastamist (2011), mille tõttu võib tööd siiski erakordselt hästi õnnestunuks lugeda. Esiplaanil olev risu kombineerituna metafüüsikale iseloomulike mustade aknavormidega võib hästi läbi mõeldud pildi korral tekitada huvitava nähtuse, mis ei lükka teost kreeni, vaid hoopis viib selle tasakaalu.

Koostöös graafik Mare Vindiga loodud näitusel „Geomeetria ja metafüüsika“ võib näha Maasiku ülespildistatud makette, vaadet tema enda ehitatud metafüüsilisesse maailma. Antud juhul ei ole kunstnik metafüüsilisi motiive otsinud, vaid on need ise loonud ja üles pildistanud. Näitusekataloogile eessõna kirjutanud kunstiteadlane Elnara Taidre on kõrvutanud Maasiku fotosid de Chiricoga (2019). Kuigi tugevate metafüüsikale omaste ilmingutega kunstnik, siis (klassikalise) de Chirico *pittura metafisica*’ga minu hinnangul Maasiku töödel palju ühist ei ole – algne metafüüsiline maal on tunnetusele rõhuv ja osaliselt eba- või üleloomulikku käsitlev. Olles arhitektiharidusega ja selles vallas pikalt ka töötanud, teeb Maasik küll metafüüsilist arhitektuurifotot, kuid tegemist on eelkõige majakajastusega, objektipõhise pildistamisega. Eero Epner on kunstniku metafüüsilisust analüüsinud: „Maasik ei kaldu metafüüsika romantilisemasse poolde, mis flirdib salapärase „teiste maailmade“ võimalusega, teda ei peibuta agulite tagahoovid, vaid nende passipildilikud frontaalvaated. Tema „metafüüsika“ suhe „füüsikasse“ on mitte esoteerilis-tundlev, vaid tihendatult konkreetne, igasugusest sentimentaalsest müra-st puhastatud – see suhe on umbes nii, nagu oleks filmis mõni armustseen korraga ilma muusikata. Mitte valikuvõimaluste avarus, vaid nende viimine miinimumini ehk teisisõnu: Maasik teravdab keskkonnad oma fotodel absoluudini. Ja see, ma usun, on tõeliselt metafüüsiline.“ (2007: 7). Maasiku fotod on maised, küll nihestatud ja metafüüsilised, kuid mitte de Chirico *pittura metafisica* stiilis, mitte de Chirico *pittura metafisica* tasandil.

Tegemist on igatahes tähelepanuväärsete fotodega, kuid täielikult *pittura metafisica* alla liigitumiseks oleks autor pidanud tegema nende valimisel mõned teised valikud. Siiski – olen küllaltki kindel, et tehtud valikud olid teadlikud ja Maasik ei taotlenudki täielikult metafüüsilist tulemit.

2.2.2 Gabriele Croppi

Ainus väga otseselt ja tiptasemel algset *pittura metafisica*’t harrastanud fotograaf, kelle tööd üldsusele kättesaadavad, näib olevat kaasajal tegutsev itaalia kunstnik Gabriele Croppi. Kõik Croppi tööd on mustvalged, ülikontrastsed ja vägagi metafüüsilised. Kunstnik leiab motiive

linnakeskkondadest, keskendudes põhiliselt maailmas tuntud oluliste objektide metafüüsilisele kajastusele.

Gabriele Croppi (2012) on tunnistanud inspireeritust Giorgio de Chiricost ja ka kunstnik Mario Sironist, kes samuti praktiseeris metafüüsilist maali. Lisaks on Croppi toonud välja püüet peegeldada fotograafilise meediumi kaudu nende mõtteid ja tegevusi metafüüsilise maalikunsti koolkonnas. Ta on rõhutanud ka pildi tõlgendamise individuaalsust ja seotust igapäevaste sisemiste tundmustega ning kirjeldanud selle kaudu intentsionaalsele representatsioonile lisaks tekkivat kihti, mis tema sõnul annab igale tööle mitu võimalikku tähendust.

Kunstniku analüüsimiseks võtaksin Croppi mudeltöö (nt joonis 6) lahti kolmeks tasandiks (kihiks), kus esimesel ehk alumisel tasandil (esiplaanil) on üks eredalt välja valgustatud objekt (see võib olla nii ese kui ka inimene), mis oleks justkui teiselt pildilt välja lõigatud ja muidu varjulisesse keskkonda asetatud. Teisel ehk keskmisel kihil olev jääb täielikult varju, sellest moodustuvad sügavmustad geomeetrilised vormid, vaataja võib vaid aimata, mis varjulisel alal tegelikult on. Selles kihis fotol detaili ei ole, mis ei mõju seejuures ebaprofessionaalsena, vaid väga põhjendatud ja teadliku erialase otsusena. Kolmas ehk ülemine tasand on Croppi töödel enamasti hästi välja valgustatud (kuid kunagi mitte ülepealenud, detail on taevas olemas). Pildi ülemises osas võivad kõrguda nii klassikalist kui ka modernset arhitektuuri esindavad ehitised, mis enamasti valitud metafüüsilisi väärtusi ja ideid silmas pidades.



Joonis 6. Gabriele Croppi töö seeriast „Rooma“ (Gabriele..., s.a)

Valgusega kihtide loomine ja selle kaudu nihestatuse tekitamine võimaldab pildile püüda fotograafias muidu saavutamatu ebareaalse, üleloomuliku perspektiivi ning valgustusest tulenevad pikad ja ülikontrastsed varjud on võrdsed 1910ndate *pittura metafisica*'le tüüpilise valgusskeemiga.

Croppi töedelt leitavad inimesed, üllataval kombel, ei tee pilte vähem metafüüsiliseks, pigem isegi vastupidi. Tema kajastatuna on nad kuidagi staatilised ning seetõttu aitavad kontseptsioonile kaasa. Inimesi vaadates tundub justkui oleksid nad kogu aeg olnud selles ühes ja samas kohas, viibinud selles samas positsioonis – ja kavatsevad ka tulevikus sinna jääda. Ebakõlaliselt meediumiga on isegi kunstniku videokaadrid tunnetuselt staatilised ja New Yorgi sagiv elanikkond metafüüsiline.

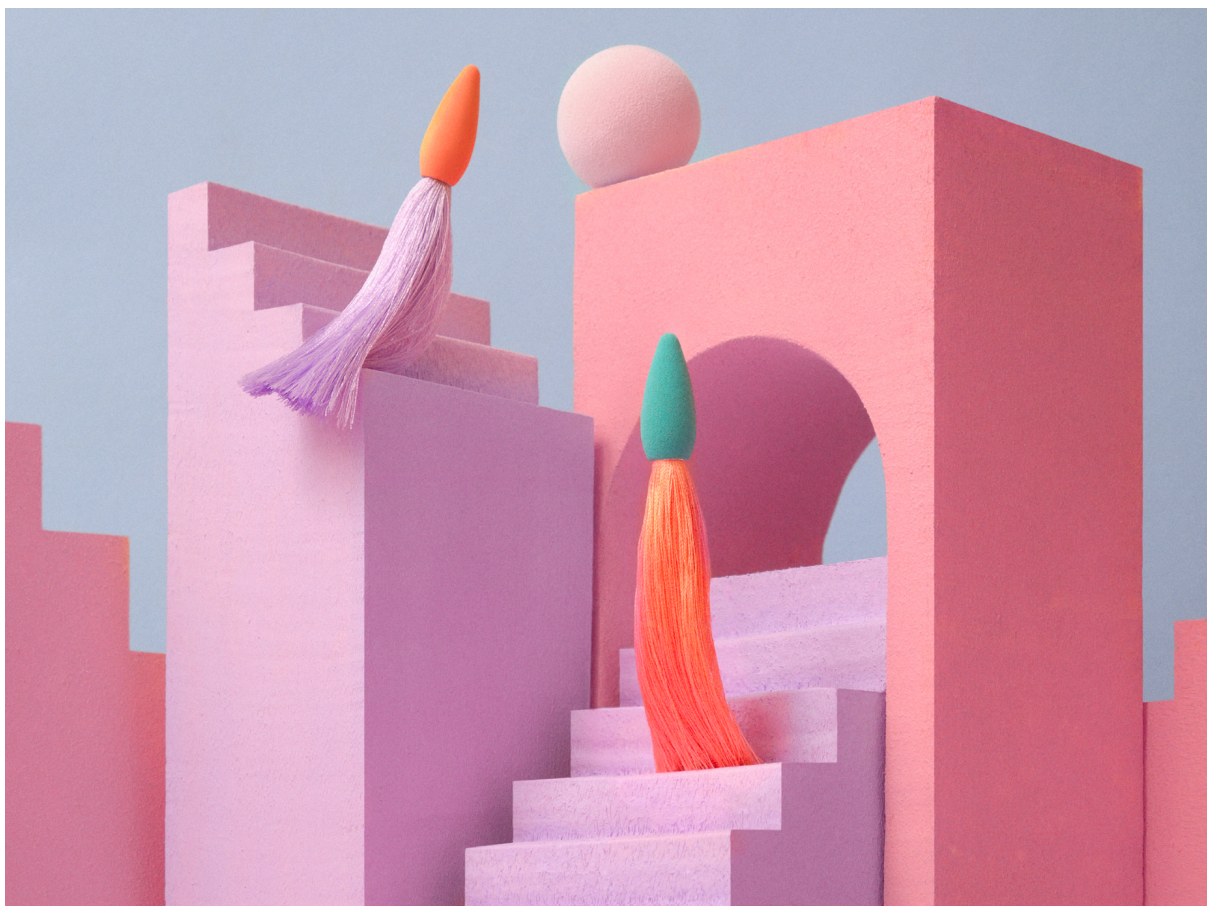
Samas on oluline välja tuua, et Gabriele Croppi tööd on üsnagi ühetaolised, ühe ja sama (eelkirjeldatud) mudeli järgi loodud. Kunstnik on leidnud endale hästi sobiva väljundi, sobivad meetodid, sobiva skeemi, millele toetudes pilt üles ehitada. Muidugi on fotograafil üksjagu töid, millelt näiteks inimesi ei leia või mis on kolmekihilisuse asemel kahe- või

neljakihilised, kuid üldine visuaal jääb selgelt samaks. Ühetaolisusele aitab kaasa tõdemus, et suuremal osal töödest ilutsevad ühiskonnas tuntud ja kõrgelt hinnatud objektid, mis on visuaali analüüsides küll metafüüsilised, samas kaugeneb selliste ehitiste pildistamine metafüüsika ideelisest poolest. Kahjuks kaasneb seesuguse visuaalse kindlusega mingitlaadi stagnatsioon, kus mudelist välja murda võib olla keeruline. Küll tuleb siinkohal arvesse võtta võimalust, et fotograaf ei soovigi tuttavast mallist eemalduda ning ka ühetaolisus on taotluslik, paremaks seeriana esitamiseks.

2.2.3 Väiksemad metafüüsika ilmingud

Lisaks eelmainitule, keda on otseselt ja korduvalt metafüüsikuteks kvalifitseeritud, esineb žanri ilminguid ka teiste kunstnike loomingus ning ka fotograafia harudes, mille puhul räägitakse kunstilistest taotlustest vähesemal määral.

Metafüüsikat leiab reklaam- ja tootefotodes, kus toodete eksponeerimiseks ehitatud natüürmordid sarnanevad kaudselt metafüüsilisele maalile omaste vaikeludega. Eesti kunstnikest on selles valdkonnas hiilanud Holger Kilumets (joonis 7), kelle rekvisiidikasutus mortidel viitab otseselt *pittura metafisica*'le – fotograaf ehitab geomeetristest objektidest metafüüsilisi motiive ja tema ühelt töölt leiab isegi korintose samba. Tema natüürmordid sarnanevad koloriidilt ja objektikasutuselt Alberto Savinio maalidega, kes oli Giorgio de Chirico vend ning samuti üks metafüüsilise maali koolkonna alusepanijatest. Maalikunstnikuna liikus ta pidevalt eelmainitu ja sürrealismi vahel. Samas tuleb silmas pidada, et tootefoto žanr kaldub juba oma olemuselt – milleks on millegi reklaamimine, turundamine ja müük – kõrvale metafüüsika põhimõtetest ning seetõttu ei saa seda käsitleda antud kunstivoolu analüüsi raames. Kuid värviline metafüüsiline foto piirdubki suures osas reklaamitööga või sellest inspireerituga – sellise vormiga nn galeriikunsti minule teadaolevalt loodud ei ole.



Joonis 7. Holger Kilumetsa töö Tanel Veenre ehtedisaini 10. aastapäevaks loodud vaikelude seeriast (Holger Kilumets, 2020)

Lisaks reklaamivaldkonnale on üksikud fotokunstnikud kergelt puudutanud metafüüsilist fotot, liialt süvitsi minemata. Näiteks leiab päris mitu grammi metafüüsikat Harry Callahani topeltsäritatud arhitektuurifotodelt (joonis 8), mida nimetan selliseks puhtalt selle põhjal, et pildistatud on hooneid – erinevalt Arne Maasikust ei taotle Callahan nende piltidega üldse majakajastust. Kuid Callahani topeltsärid on suuresti pildistatud hetkedel, kui (eeldatavasti) aastaaja tõttu õues piisavalt valgust ei ole ning sombuse ilmaga ei saa tekkida *pittura metafisica*'le omast valgusega nihestatust. Fotod jäävad metafüüsiliseks vaid motiivilt, mitte olemuselt. Fotograafi ühekordselt säritatud piltidel on olemas küll valgus, kuid need on jällegi liialt *up, close and personal* majaportreed.

ruumi aspekt arhitektuuris võrreldes teiste kunstidega kõige reaalsem, sel lihtsal põhjusel, et arhitektuur on ise ruum“ (Künnapu, 1984: 57) ja fotograafia osaliselt kõigest oskuslik ruumikajastus – kunst leida õige ruum. Sellest tulenevalt peaks olema vägagi võimalik metafüüsilist fotot luua.

3. LOOMINGULINE PROTSESS JA ENESEANALÜÜS

Olles defineerinud *pittura metafisica* fotograafias, saab kokkuvõtvalt eelneva arutluskäigu põhjal järeldada, et metafüüsilise fotograafia poole püüdleja jaoks algab kõik objektivalikust. Oletagem, et kunstnik soovib kajastada Tartut metafüüsiliselt. Sellisel juhul võiks mõelda potentsiaalsetele metafüüsilistele motiividele Tartus, milleks võib olla näiteks selgelt metafüüsiline Vilen Künnapu projekteeritud Tigutorn või miks mitte ka Leonhard Lapini Villa Kolk II Tervishoiu tänaval.

Kui objekti(d) on valitud, peab fotograaf leidma õige hetke pildistamiseks, õige valguse ja ruumi asustatusastme, sest sagivad inimesed enamasti metafüüsikale omase ajaülesuse saavutamisele kaasa ei aita. Argiste stseenidega ei teki aegruumist väljumist – pigem vastupidi, sellised jäädvustused kinnitavad vaataja konkreetseesse hetke ja panevad mõtlema enda üheksast viieni kestvale tööpäevale.

Metafüüsilistes interjöörides võib tihti näha pilti pildis, mis tekitab nihestatuse illusiooni – ühes ruumis on korraga mitu erinevat ruumi. Seda silmas pidades saab fotos mängida topeltsärituste ja peegeldustega, peegeldused tekitavad metafüüsikale omase nihestatuse. Sellisel viisil murrab fotograaf maailma – nii visuaalsel kui ka ideelisel tasandil – ja saavutab sellega mõistatuslikkuse. See kõik teeb foto väärtuslikuks, loob tähenduse, naelutab vaataja pilgu töösse. Teeb foto metafüüsiliseks.

Antud lõputöö praktiline osa seisneb püüdlustes rakendada teoreetilisi järeldusi pildiliselt. Muuhulgas seadsin endale piiranguks digitaalselt suuri muudatusi mitte teha, eesmärgiga säilitada metafüüsilisuse saavutamiseks oluline (kuid tundlik) nihe päriselulisuse ja ebareaalsuse vahel. Kõik topeltsäritused, mille antud seerias leiab, on tehtud kaamerasiseselt – järeltöötluses midagi liidetud ei ole, arvutitöötamise faasis tegelesin vaid värvide ja valguse-varju kurviga. Alustasin praktilise osa loomisega paralleelselt materjalide läbitöötamise ja uurimuse kirjutamisega. Selline lähenemine on minu jaoks oluline, sest ainult sel viisil kajastub õpitu ja uuritu ka visuaalselt ning praktika käib käsikäes teooriaga.

3.1 Katsetused ja visuaalse keele otsing

Esimesed pildid ja katsetused visuaalse keele leidmiseks tegin 2024. aasta jaanuaris, pidades silmas Giorgio de Chirico lähenemist. Püüdsin jäädvustada metafüüsilisele maalile omaseid vorme, värve ning motiive. Vilen Künnapu Tigutorn koos ümbritseva olmega (AHHAA

keskuse kuppel, kummalise fallilise vormiga rakett-objekt, parajalt abstraktne futuristlik-orgaaniline maja ise) moodustavad kahtlemata metafüüsilise maastiku (joonis 9). Õhtupäike kaotab varjualadelt detaili ja paneb väljavalgustatu infotühjalt helendama. Valgus ja vari on tundlikus tasakaalus, maastik ise parajalt nihkes – objektid tunduvad olevat eikusagil, Tartu linna kontekstist välja tõstetud ja metafüüsilise paralleelmaailma tühjusesse asetatud.



Joonis 9. Enlil Sonn, 2024

Klassikalisele lähenemisele järgnes katsetuslikult fotograafia kui meediumi põhine lähenemine *pittura metafisica*'le, kus püüdsin metafüüsika mõtetesse integreerida ka fotograafia olemust, sellest tulenevaid piiranguid ja võimaldavusi. Neid pilte tehes olin natukene avatuma mõtteviisiga, eelkõige üritades näha maailma metafüüsilise kunsti vaatepunkti ja teooriat silmas pidades, sealjuures püüdes mitte niivõrd klassikalise maali vormi kinni jääda. Siin etapis lasin lahti de chircolikest värvidest ja võtsin tõsisemalt ette mustvalge foto oma ajaülesuses. Samas otsustasin järeltöötluses mustvalget fotot ikkagi kergelt *pittura metafisica* koloriiti silmas pidades toonida (joonis 10). Metafüüsilise

arhitektuuri ja ajatute objektide otsing jätkub – rakendan põhimõtet, et arhitektuuri olemus toetab *pittura metafisica* teket.



Joonis 10. Enlil Sonn, 2024

2024. aasta mais jõudsin esimest korda stiilini, mida kohtab lõplikus seerias. Rohekas või seepiatonaalsusega mustvalge topeltsäritatud foto (joonised 11, 12). Mõtisklustega jõudsin (parasjagu lennukis Veneetsia kunstibiennaalilt tagasi sõites) järelduseni, et sürrealistliku ja metafüüsilise kunsti realiseerumis- ja toimumispaigaks on liminaalne ruum esimese ja teise atmosfäärikihi vahel, pilvepiiril. Teose alumine pool on hallikam, heledam, minnes sujuvalt üle valgeks maailmatasandeid hajusalt eraldavaks alaks, mis omakorda muutub selgeks,

puhtaks siniseks. Mööda sinist taevast lõuendi ülaserva purjetades läheb sinine aina sügavamaks, satureeritumaks, tumedamaks. Äkki on tegemist *luminance*'i slaideriga? Ideaalne *gradient* A-st B-sse. Kujutatule on ehitatud vari eikuhugi, ei saa ju ometigi sellises keskkonnas millelgi hõljuval varju olla. Või saab? Kui on valgus (ja valgus on), siis peaks olema ka vari!

Olles sellise vormilise aluse tuvastanud, sain luua fotod, kus arhitektuurielemendid on vastkirjeldatud pilvepiiriga (või mõne muu nihestava elemendiga) kohakuti asetatud – avastasin, millise visuaalse keelega on *pittura metafisica* fotograafias minu jaoks. Antud stiili juurde jäämine tundus minu jaoks loogiline, kindel ja selle diplomitöö raames lõplik.



Joonis 11. Enlil Sonn, 2024–2025



Joonis 12. Enlil Sonn, 2024

3.2 Lõplik seeria. Esitus. Vormistus

Jätkasin eelkirjeldatud visuaaliga töötamist terve 2024. aasta vältel, otsides metafüüsilisi motiive, objekte, valgust, temaatikat, nihet ja unenäolisust. Ühe valmis fotoni jõudmine võttis aega, nõudis süvenemist, eeldas teoreetilistesse materjalidesse süübimist.

Topeltsäritatud fotod tekitasid metafüüsilisuse saavutamiseks vajaliku nihke, sealjuures ületöödelduks minemata. Püüdes luua metafüüsilist fotot, peab püsima reaalsuse ja ebareaalsuse piiril – kaldudes liialt ühele või teisele poole, ei teki enam kõditavat segadust. Fotograafia on olemuslikult reaalsusele tuginev meedium – vaataja arvestab, et kujutis, mida näeme, on päriselt seal, päriselt olemas, sest oma silm on ju seda näinud. Tuleb jälgida, et metafüüsilisust otsides nn fotosus kaduma ei läheks: liigne kollaažilikkus või maalilikkus minetab eesmärgi, kaotab nihke võlu. Topeltsäritus võimaldab toota tõeliselt metafüüsilist fotot kasvõi ainult seetõttu, et antud meetodiga töötades võtab kunstnik maailma osadeks lahti ning ehitab uuesti üles, rekonstrueerib selle, lisades metafüüsikale omase mõistatuslikkuse aspekti – esimesel vaatlusel jääb segaseks, mis täpselt pildil toimub.

Lõpliku väljapaneku (7 fotot, vt lisa 1) printisin trükikojas KÜ Kujundus OÜ-s matile fotopaberile (60 × 90 cm) ja vormistasin need õhukese musta puitliistuga raamidesse. Minimalistlik vormistus aitab kaasa metafüüsilisele ideele – lihtne raam on ajatu ja sellest tulenevalt antud projektiks sobilik. Lõputööna eksponeeritavad fotod pärinevad vahemikust mai 2024 kuni mai 2025.

3.3 Eneseanalüüs

Antud lõputöö eesmärk oli uurida, kuidas avaldub metafüüsika fotograafias, täita visuaalset ja tekstilist uurimistühimikku, defineerida metafüüsilise foto võimalikke tunnuseid ning luua neid rakendav fotoseeria. Tuvastasin metafüüsilist maali analüüsides ja väheste olemasolevate metafüüsiliste fototöödega tutvudes metafüüsilise foto võimalikud tunnused ning lõin nende põhjal pildiseeria. Diplomitöö uurimuslik osa käsitleb varem peaaegu puutumata valdkonda ning on hea tekstiline materjal tulevikus fotograafiateooriatega tutvuvatele tudengitele.

Rakendasin antud lõputöö loomingulises osas Giorgio de Chirico ja Carlo Carrà esseedes kirjeldatud käsitöölisust – fotoajaloolist topeltsärituse meetodit ja fotograafiale olulist ja omast valgusekasutust –, sealjuures argisest vormist kaugemale vaadates ja toorest reaalsust nihestades. Töödest võib leida metafüüsikale omase valguskontrasti, koos sellest tulenevate teravate varjudega. Samuti väljendub seeria metafüüsilisus näiteks objektide valikus, ajatus (ajaloolises) toonitud mustvalges fotos ning traditsioonilises topeltsärituses.

Fotograafina olen astunud dialoogi arhitektuurilise vormiga, püüdnud mõista, kuidas ruum mõjutab tajusid ja reaalsuskogemust (ning nendele visuaali luues rõhuda), otsinud puhast struktuuri ja vormi ning rakendanud *pittura metafisica* põhimõtteid. Samas ei ole antud lõputöös väljapakutud metafüüsilise foto sisu ja vorm ainuvõimalikud ja lõplikud, *pittura metafisica*’t uurides jääb kunstistiili olemusele omaselt kõlama aja- ja ruumiülene kestev küsimus metafüüsilise kunsti täielikust essentsist.

Käesolev lõputöö on sellisel kujul küll lõplik ja täielik, samas on nii visuaalse kui ka tekstilise uurimuse osas võimalusi edasisteks tegevusteks ja arenguteks. Teoreetilises osas saaks tutvustada ja käsitleda laiemat hulka materjale, sh veelgi suuremal määral toetuda maalikunstnike enda tekstidele. Antud uurimistöö ettenähtud mahtu arvestades tuli teha kitsendusi, samuti on suur osa alustekstidest ilmunud itaalia keeles, millest tulenevalt ei kasutatud neid praeguses töös. Lisaks eelmainitule saaks pühenduda suuremal määral tajupsühholoogiasse või visuaalsemiootilisest vaatepunktist mõtestada teadlikumalt piltidel olevaid linnaruumisümboleid. Lõputöö praktilises osas olen otsustanud ühe võimaliku metafüüsilise fotograafia käsitlemise kasuks, kuid antud otsus ei piira teema võimaldavusi – sama teema raames on teisigi põhjendatud lähenemisi.

KOKKUVÕTE

Metafüüsilise kunsti tegija loob viisil, mis ideelisel tasandil dekonstrueerib maailma ja püüab sellega saavutada nihestatust – mistõttu ka keskkonnakäsitlus nõuab erilist tähelepanu, teadlikkust ja vastavaid valikuid vaatamaks pindmisest tasandist sügavamale. Ajaloo tundmine on oluline iga valdkonna praktiseerijale, just nii nagu kunstiajalugu kunstnikele. Eelnevat teadmata on lihtne korrata juba tehtud vigu, pidada klišeelist ideed ekslikult ainulaadseks ja uuenduslikuks või jätta viitamata alustekstile, mis on ajas toimunud arenguid oluliselt mõjutanud.

Uurimistöö esimeses peatükis on antud ülevaade metafüüsilise maali kui kunstivoolu olemusest ning stiililistest tunnustest, mille juures on lisaks kunstiteoreetilistele materjalidele olulisteks allikateks olnud kunstnike Giorgio de Chirico ja Carlo Carrà seisukohad. Viimaseid on nad väljendanud nii oma maaliloomingus kui ka kirjalikes allikates.

Teise peatüki eesmärk on olnud hinnata metafüüsilisele maalile omaste stiililiste tunnuste esinemist fotograafias. Täpsemalt öeldes on aluseks olnud järgmised lähtepunktid: millised on metafüüsilise foto tunnused ja kui palju on neil ühist metafüüsilise maaliga, kuidas esineb metafüüsiline foto kunstiteoreetilistes tekstides ning millistel viisidel on kõnealust stiili fotokunstis varem praktiseeritud. Analüüsi tulemusena saab järeldada, et metafüüsilise foto stiililised tunnused kattuvad suures osas metafüüsilise maaliga – pildil on kajastatud vastava olemusega arhitektuuriobjekti, foto tegemisel on kasutatud reaalsust nihestavat valgust (tugevad kontrastid ei ole inimsilmaga niivõrd nähtavad kui võrd kaameraga, see teeb järeltöötluseta fotostki millegi ebareaalse) ning miks mitte ka sürreaalsusele kaasa aitavaid fotograafiatehnikaid (topeltsäritus). Metafüüsilist fotot luues tasub ära kasutada seda, et fotograafiat peetakse vähimisi päriseluliseks, mistõttu õiges mahus kaameraga reaalsust nihestades saab tekkida *pittura metafisica*’ks tarvilik pinge. Varem on metafüüsilist fotot küll vähesel määral loodud, kuid see ei ole ilmtingimata olnud de chiricolik metafüüsika (Arne Maasiku puhul) või on jäänud üsnagi ühetaoliste käsitluste juurde (Gabriele Croppi puhul). Kunstiteooriates metafüüsilise foto käsitlused sisuliselt puuduvad – suutsin tuvastada ühe kogumiku, mille ühes peatükis mainiti sõnu „metafüüsika“ ja „fotograafia“ samas lauses.

Kolmandas peatükis lahkame enda loomingulist protsessi esimestest sammudest lõpliku seeria loomiseni. Kirjeldan ajajooneliselt, kuidas olen loonud kõigepealt traditsioonilist (de chiricolikku) metafüüsilist kunsti, sellele järgnevalt integreerinud metafüüsika põhimõtetele

ka fotograafilist käsitlust ja maailmavaadet ning viimaks jõudnud erinevaid lähenemisi kombineerides antud lõputöö raames lõpliku ja eksponeeritava metafüüsilise foto käsituseni. Sellise – nii tekstilise kui visuaalse – uurimistöö puhul on olnud oluline, et fotolooming kulgeks paralleelselt teoreetilise materjali läbitöötamise ja tekstiloomega.

Muu hulgas on tihti üks kunstnike eesmärkidest leida visuaalselt käsitlemata valdkondi ja miks mitte ka ühest meediumist teise üle kandmata stiile – täpselt nii, nagu teadlane püüab teha erialast läbimurret, keemik unistab uue elemendi avastamisest. *Pittura metafisica* ootab praktiseerijalt tähelepanelikku nägemist ja analüütilist mõtlemist, mis annavad fotograafi erialasele tegevusele lisaväärtust.

SUMMARY

Pittura metafisica in Photography

A metaphysical artist creates in a way which deconstructs the world and tries to achieve a certain level of shift in reality. That is the exact reason why this approach needs a more specific way of attentiveness (and also conscious decisions to see deeper of the very surface level). It is important for an artist to know the history of the field they're working in – without that it is easy to repeat someone else's mistakes or leave an fundamental text uncited. Metaphysical painting has been extensively covered in art historical discourse, but there is an almost complete lack of foundational material addressing metaphysical photography – therefore, with this thesis, I aimed to fill a gap in the field's research.

In the first chapter of this thesis I have presented an overview of metaphysical painting (*pittura metafisica*), as well as its essence and characteristics. It is important to note that this chapter is based on the works (both written and visual) of Giorgio de Chirico and Carlo Carrà – two artists who are considered to be the founders of *pittura metafisica*. In addition to the founders' works I have researched the discourse of metaphysical painting in art history and art theory base texts.

The purpose of the second chapter is to evaluate the existence of aforementioned essence and characteristics in photography. To be more specific, I have considered the following questions: (1) what are the characteristics of metaphysical photography (and how much do they have in common with the original *pittura metafisica*), (2) how has metaphysical photography been mentioned in art theory, and (3) in which photographers' creation can signs of metaphysical art be found. As the result of the analysis it can be stated that the characteristics of metaphysical photography are in many ways compliant with those of metaphysical painting – e.g. in the picture there is a building with metaphysical qualities, a certain light scheme is used to create a shift in reality (heavy contrasts are not easy to be seen with the plain human eye – but can somewhat easily be caught on camera –, and that can make even an unedited photo drift away from known reality), and in addition photography techniques such as double exposure which help to create a surreal setting. While attempting to create a metaphysical photograph it is important to keep in mind that a photograph is something inherently accordant to real-life, and for that exact reason can happen the tension that is necessary for *pittura metafisica*. In the past, some metaphysical photographs have been made, but it has not necessarily been in accordance with de Chirico's metaphysics (e.g. Arne

Maasik), or in other cases the practising photographers have decided to stay with quite equable approaches (e.g. Gabriele Croppi). In art theory, metaphysical photography is rarely mentioned – I myself was able to identify only one source which writes about ‘metaphysics’ and ‘photography’ in the same sentence.

In the third chapter of this thesis I have gone through my own creative process of creating the series ‘*Pittura metafisica* in Photography’. I have analysed the steps I had made to get to the very final series of my thesis’ practical side, describing how I had created my first works in the traditional approach (which, in this context, shall be called ‘the de Chirico way’), then moved on to integrate the qualities and methods of photography to said approach, and in the end combined the different approaches to create the final and presentable (my own disquisition of metaphysical photography) photo series. In this (written as well as visual) research it has been important to work with the theoretical side simultaneously to the art creation.

Among other things it is often the purpose of an artist to find uncovered areas and niches – and why not art genres that have not yet been transferred from one discipline to another. *Pittura metafisica* requires for the practising artist to use analytical thinking as well as attentive looking, and these qualities offer additional value to every photographer’s professional work.

This thesis, in its current form is final, however, there remains scope for further development in both the visual and written aspects of the research. The theoretical section could be expanded to include a broader range of materials, including a greater emphasis on texts written by artists themselves. In addition to the points mentioned above, further exploration could focus on the psychology of perception, or a more intentional interpretation of the urban space symbols depicted in the images. In the practical part of the thesis, I have chosen to pursue one possible interpretation of metaphysical photography. However, this choice does not limit the potential of the subject – within the same thematic framework, other well-founded approaches are equally valid and remain to be explored.

KASUTATUD KIRJANDUS

Càrra, C. (2002) Our Antiquity. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. by C. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell, 232–236.

Castellano, G., Lella, E. ja Vessio, G. (2020). *Visual link retrieval and knowledge discovery in painting datasets*. [WWW]. Kasutatud 03.01.2024,
https://www.researchgate.net/publication/340049662_Visual_link_retrieval_and_knowledge_discovery_in_painting_datasets

Croppi, G. (2012). *Metafisica del Paesaggio Urbano*, ed. by M. P. Bernardoni ja P. Marchetti. [Video].

De Chirico, G. (2002). Return to Craft. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. by C. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell, 236–239.

De Chirico, G. (2019). Gaetano Previati. *Metaphysical Art, 17/18*, 213–216. Kasutatud 30.12.2023,
<https://fondazionede chirico.org/wp-content/uploads/2019/07/17.-METAPHYSICAL-ART-17-18-G.deChirico-Previati-pp.-213-216-2019..pdf>

Epner, E. (2007). Mõnda Arne Maasiku töödest ja mõnda mitte. *Fotod 1994–2007*, toim. E. Epner. Tallinn: Arne Maasik, 5–8.

Estorick Collection of Modern Italian Art. (s. a). [WWW]. Kasutatud 04.01.2024,
<https://www.estorickcollection.com/the-collection/the-revolt-of-the-sage-1916>

Gabriele Croppi Limited Edition Prints. (s.a). [WWW]. Kasutatud 04.01.2024,
<https://www.croppishop.com/>

Haftmann, W. (1968). *Painting in the Twentieth Century*. New York: Praeger.

Holger Kilumets. (2020). [WWW]. Kasutatud 04.01.2024,
<https://www.behance.net/holgerkilumets>

Huxley-Parlour Gallery. (s.a). [WWW]. Kasutatud 04.01.2024,
<https://huxleyparlour.com/artists/harry-callahan/>

Juske, A. (1994). Metafüüsiline maal. *20. sajandi kunst*. Tallinn: Kunst, 65–68.

Künnapu, V. (1983). Mõistatuslikkuse aspekt traditsioonilises arhitektuuris. *Ehituskunst*, 2/3, 24–26.

Künnapu, V. (1984). Poeetilise ruumi mõistus. *Ehituskunst*, 4, 52–57.

Lynton, N. (2001). *Moodsa kunsti lugu*. Tallinn: Avita.

Saar, H. (2007). *Itaalia nn. metafüüsilise koolkonna kunstiteoreetilised vaated*. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool.

Semm, K. (2011). Atmosfäärilisus Arne Maasiku linnafoodel. Linnamiljöõ subjektiivne käsitus. *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 20/1-2, 98–113.

Taidre, E. (2019). Ristuvad omaruumid. Mare Vindi graafika ja Arne Maasiku foto. *Geomeetria ja metafüüsika. Mare Vint ja Arne Maasik: näitus Eesti Arhitektuurimuuseumis*, toim. T. Ojari. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 15–21.

LISAD

Lisa 1



Esimene foto seerias. Enlil Sonn, 2024



Teine foto seerias. Enlil Sonn, 2024



Kolmas foto seerias. Enlil Sonn, 2024



Neljas foto seerias. Enlil Sonn, 2025



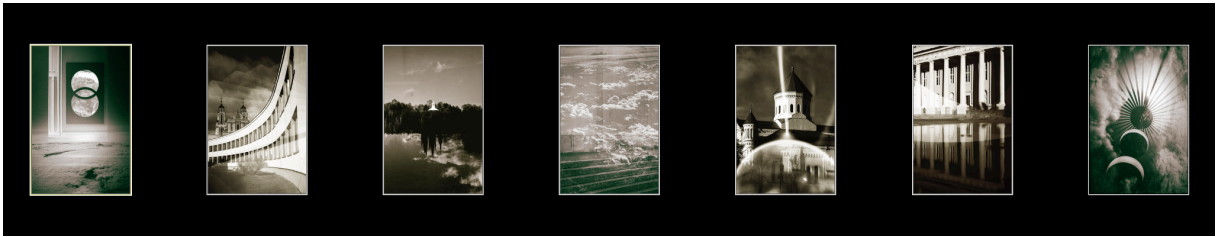
Viies foto seerias. Enlil Sonn, 2024



Kuues foto seerias. Enlil Sonn, 2024



Seitsmes foto seerias. Enlil Sonn, 2024



Lõplik fotoseeria. Enlil Sonn, 2024-2025