

ELOISAKSI TULEMINEN  
LYGIA CLARKIN PSYKOLOGINEN UTOPISMI

Oulun Yliopisto Historiatieteet  
Tieteiden ja aatteiden historian pro-gradu -tutkielma  
26.02.2024  
Eija Hirvonen

JOHDANTO .....	3
1 AISTISEN UTOPIA.....	11
1.1 Pakkopaidan keveys .....	11
1.2 Jos kädessäsi on kivi.....	14
1.3 Yhteisistä kehoista.....	20
2 MIELEN UTOPIA .....	27
2.1 Utopian nyt-hetki.....	27
2.2 Sairas lapsi vapautuu ahtaasta mielen maailmastaan .....	31
2.3 Relationaaliset esineet lisäävät <i>vivênciaa</i> .....	39
3 MENNEISYYS ELÄVIEN PUHEENA .....	48
3.1 Arkiston poeettinen perhe.....	48
3.2 Menneisyyden ja nykyisyyden suhteesta.....	53
LOPPULAUSE .....	59
LÄHDELUETTELO.....	63

“We and our actions are the beginning; the rest is the rest. Our most constant and powerful yearnings and interests have to do with ourselves and with our relation to one another.”

Roberto Mangabeira Unger

## JOHDANTO

Mitä tarkoittaa eloisaksi tuleminen?<sup>1</sup> Ajattelen, että eloisuus kuvaa sitä ihmisessä olevaa energiaa, jota ihminen tarvitsee ja tavoittelee kyetäkseen elämään toimivana, muuntuvana ja suhteisena ihmisenä. Tutkielmassani lähestyn eloisaksi tulemistä brasilialaisen taiteilijan Lygia Clarkin (1920–1988) taiteen pyrkimyksenä: hänelle taide oli mahdollisuus tuottaa eloisuutta. Clark oli aloittanut uransa 1940-luvulla taidemaalarina Rio de Janeirossa Brasiliassa. Taiteellisessa työskentelyssään hän alkoi kyseenalaistamaan taideteoksen mielekkyyttä katsottavana objektina. Ensin hänen teoksensa siirtyi seinältä kolmiulotteiseksi tilassa koettavaksi esineeksi. 1960-luvulta alkaen Clark käsitti taideteoksen syntyvän niissä psyykkisissä ja kehollisissa kokemuksissa, joita teoksessa käytettyjen materiaalien käsitteleminen erilaisissa vuorovaikutustilanteissa ihmisissä tuotti. Taiteesta tuli lahja, minkä kautta tarjoutui mahdollisuus uudenlaiseen tapaan elää luovasti ja vapaasti.<sup>2</sup> Englantilaisen taidekriitikon Guy Brettin mielestä Clarkille taide oli valmistautumista elämään: ”a preparation for life”.<sup>3</sup> Eloisa, eloisuus resonoi Brettin huomioon Clarkin mieltymyksestä käyttää portugalinkielistä sanaa *vivência*. Suomeksi käännettynä se tarkoittaa kokemusta. Brett kuvaa sanan sisältöä: ”life-experiences as a mind-body totality”.<sup>4</sup> Myös taiteilija ja kulttuuriantropologi Emma Sidgwick on pohtinut *vivênci* brasilialaisen kulttuurin kontekstissa. Hänen mielestään *vivência* on psyykkiskehollisen kokemuksen välittömyydessä ilmenevää ajattelemista, tietämistä ja luovaa potentiaalia.<sup>5</sup> Clarkin taiteellisessa ja eksistentiaalisessa etsinnässä ajatteleminen, mieli, kehollisuus ja aistimuksellisuus kuuluivat yhteen. Hänen teostensa ytimessä on vastavuoroisuus.

---

<sup>1</sup> Sana eloisaksi tuli vastaan lukiessani Sara Sintosen artikkelia ”Eloisa ja erityiseksi tekeminen antroposeenin ajan kasvatuksen haasteena” *Kasvatus & Aika* -lehdessä vol. 16 nro 3 /2022. Sintonen liittyy eloisuuden lapsen leikin aistimukselliseen ja jatkuvasti muotoutuvaan luonteeseen.

<sup>2</sup> Macel 2014, 253.

<sup>3</sup> Brett 2004, 30.

<sup>4</sup> Brett 2004, 46.

<sup>5</sup> Sidgwick 2010, 195.

Sidgwick hakee Clarkin taiteen ytimen kuvaukseen johtolankaa myös afrobrasilialaiseen kulttuuriin kuuluvasta sanasta *axé*. Se on uskonnollisesteettinen käsite, jonka alkuperä on länsiafrikkalaisessa jorubaheimon perinteessä ja joka transatlanttisen orjakaupan seurauksena kulkeutui Brasiliaan ja muotoutui osaksi maan monietnistä kulttuuria. *Axé* tarkoittaa energiaa, voimaa, joka voi yhteisessä rituaalissa vaikuttaa yksilöön niin, että hänelle syntyy uudistunut käsitys itsestään suhteessa yhteisöön.<sup>6</sup> *Axé* syntyy aina suhteessa ympärillä oleviin esineisiin tai ihmisiin. Se on myös dynaaminen prosessi: “*axé* as a conception reverberating with notions of a creative, transformative power, processual becoming (‘dynamic being’) and relationality”.<sup>7</sup>

Sidgwick liittää *axén* niihin käytänteisiin, joita Lygia Clark 1960-luvun alusta alkaen toteutti taiteessaan. Clark oli tuolloin luopumassa taiteessaan taiteilijakeskeisyydestä ja määrittä taideteoksensa ehdotukseksi (*proposição*) katsojalle. Teos syntyy katsojan osallisuudessa, tapahtumassa. Taiteilija tarjosi ajatuksella valitut, konseptin mukaiset materiaalit, joita teoksen katsoja/kokija käsitteli valitsemallaan tavalla. Tämä tekemisen akti oli taideteos. Emma Sidgwick tuo esiin, kuinka Clark ja muut 1960-luvun brasilialaisessa avantgarde-taiteen piirissä vaikuttaneet taiteilijat pyrkivät voimistamaan *vivênciää*, jotta sisäistetyt vallitsevan kulttuurin käytännöt olisi mahdollista muovata uudelleen taidepraktiikoiden kehollisten kokemusten myötä.<sup>8</sup> Taiteilijat uskoivat, että uudenlaiset esteettiset kokemukset ruokkivat ihmisen luovuutta ja rohkaisevat uudenlaisten elämisenmuotojen etsintään.

Etsin sanaa tai käsitettä, joka luonnehtisi sitä, millä keinoin ja mihin Clark taiteellaan pyrki: ajatus eloisasta välittää ymmärrystä sekä hänen taiteensa toteutumisen prosessista että sen päämäärästä. Osallisuus Clarkin taiteeseen tarkoitti suostumusta toimintaan, jolle oli ominaista vastavuoroisuus ja tapahtuman dynaaminen luonne. Mutta eloisa ei siis ole *axén* tai *vivêncian* suomenkielinen käännös. Eloisa tutkielmani yhteydessä kuvaa Clarkin käsitystä siitä, millainen ihminen voi syntyä ajattelun ja kehollisten kokemusten yhteensulautumisen tuloksena. *Vivêncian* voi käsittää ikään kuin menetelmänä eloisuuden kasvamiseen. Psykkiskehollinen kokeminen voimistaa ihmisen kykyä elää kaiken aikaa muuntuvassa maailmassa. *Axé* puolestaan alleviivaa Clarkin yhteydessä

---

<sup>6</sup> Sidgwick 2010, 196. *Axén* merkityksestä jorubakulttuurissa Abiodun Rowland 1994: “Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Ase” *African Arts*, Jul. 1994, Vol. 27, No. 3, Memorial to William Fagg (Jul. 1994). s. 68–78;102–103.

<sup>7</sup> Sidgwick 2010, 197.

<sup>8</sup> Sidgwick 2010, 205–206.

mielestäni sitä, kuinka vasta yhteys toiseen ihmiseen ja teoksessa käytettyihin objekteihin ja materiaaleihin luo *vivêncian*.

Vuonna 1964 Brasiliassa valtaan nousi sotilasdiktatuuri, ja poliittinen, sosiaalinen ja kulttuurinen liikkumavara kaventui. Maan epävakaa poliittinen kehitys vaikutti taiteilijoiden toimintaan. Taiteilijoiden, myös Lygia Clarkin, taiteellisia lähtökohtia on luettu tarpeena reagoida yleiseen epävarmuuteen. Clark tunnisti taiteensa poliittisen ja sosiaalisen luonteen. Tekstissään *To rediscover the meaning of our routine gestures* hän palasi 1960-luvulla avautuneisiin uusiin mahdollisuuksiin: "It was at that time the political and social nature of my work became evident to me: Since it was a liberation for man, the release of a repressed desire, since the participant rediscovered a sensory energy deliberately numbed by our social habits..."<sup>9</sup>. Juuri tähän haluun rikkoa sisäistettyjä vallitsevia kulttuurisia käytäntöjä Emma Sidgwick viittaa kuvatessaan 1960-luvun Brasilian avantgarde-taiteen luonnetta.

Lygia Clarkin taiteellisilla valinnoilla oli siis suhde poliittiseen ja sosiaaliseen todellisuuteen. Niiden pohjalla oli taiteen modernismiin sisältyvä ajatus siitä, että taide ja elämä eivät ole erillisiä. Clark ymmärsi taiteen keinona tutkia sellaisia inhimillisen elämän ulottuvuuksia, joilla olisi merkitystä elämässä yleensäkin. Hän kysyi: "So, is the life/art problem one and the same thing?"<sup>10</sup> Clarkin käsitykseen taiteesta ihmismielissä ja -yhteisössä vaikutti hänen kiinnostuksensa eurooppalaiseen abstraktin taiteen perinteeseen ja sen pyrkimykseen luoda taiteen universaali kieli. Mutta Clark muunsi tuota perinnettä omista lähtökohdistaan ja koki, että hänen teoksensa "...could only have been done by someone with the roots I have"<sup>11</sup>.

Clarkin taiteeseen liittämät mahdollisuudet tuottaa eloisuutta syntyivät erilaisten kulttuurillisten vaikutusten risteyksessä, ja nämä vaikutteet näkyivät hänen ajattelussaan ja taiteen käytännöissä. Clarkin eloisaksi tulemisen eetosta ruokkivat taiteen modernismin ihanteet ja sen Brasiliassa syntyneet versiot. Taiteilijan praktiikkaa virittivät henkilökohtaiset kokemukset psykoanalyysistä ja teoreettinen perehtyminen siihen. Tuon tutkielmassani esille, kuinka ne erilaiset kulttuurin muodot, joiden sisällä Clark eli, sisälsivät utooppista ajattelua ja tekoja. Clark ei ilmaissut mitään konkreettista visiota

---

<sup>9</sup> Clark 1997g, 188–189. Alkuperäinen teksti "L'art c'est le corps" *Preuves* (Paris) núm 13 (1973): 140-143.

<sup>10</sup> Clark 2014a, 58. Ilman otsikkoa oleva alkuperäinen teksti on vuodelta 1959.

<sup>11</sup> Brett 1994, 58. Brett viittaa Clarkin hänelle 11.1.1981 lähettämään kirjeeseen.

paremmasta paikasta, mutta uskoi, että taide voi antaa keinoja muuttaa yksilön sisäistä maailmaa, ja sitä kautta vaikuttaa yhteiskuntaan. Koska taiteilijan mielenkiinto kohdistui nimenomaan ihmisen sisäisen maailman muutokseen, tarkastelen hänen ajatteluaan psykologisen utopismin käsitteen avulla.

### **Tutkimustehtävä**

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni on: millaista Lygia Clarkin psykologinen utopismi on? Toinen tutkimuskysymykseni muotoutui tutkimusprosessin aikana. Tunsin Lygia Clarkin taidetta entuudestaan ja tunnistin, että niissä teoksissa, joita hän teki 1960-luvulta alkaen, voisi olla potentiaalia tutkia psykologisen utopismin näkökulmasta. Hain materiaalia selventämään käsitystäni, ja huomasin, että vuonna 2010 lontoolainen taidegalleria ja -yhteisö Raven Row oli koonnut näyttelyn *A History of Irritated Material*. Osana sitä esiteltiin brasilialaisen psykoanalyytikon ja kulttuurikriitikon Suely Rolnikin filmiarkisto “Lygia Clark, from object to event, activating the bodily memory of a work and its context” – living archive”. Rolnik oli haastatellut vuosien 2003–2010 välillä 65 ihmistä, jotka olivat olleet joko suoraan tai välillisesti tekemisissä Clarkin ja hänen taiteensa kanssa 1960–1980-luvuilla. Suurin osa haastatteluista on tehty portugaliksi ja ranskaksi, mutta galleria käänsi kymmenen haastattelua englanniksi. Kävin katsomassa ja kuuntelemassa ne talvella 2019, ja sain luvan käyttää materiaalia tähän tutkielmaan. Olen arvioinut noiden tallenteiden merkitystä tutkielmani lähdemateriaalina. Halusin myös löytää keinoja jäsentää haastattelujen sisältöä ja ymmärtää, minkälaisia asioita ja miten ne voivat minulle välittää. Toinen tutkimuskysymykseni onkin: minkälainen historian esitys Rolnikin arkisto on?

Tarkastelen Lygia Clarkia psykologisena utopistina, jonka mielestä taiteen avulla voi saavuttaa radikaalisti parempaa elämää. Tieteiden ja aatteiden historiantutkija Petteri Pietikäinen määrittelee kirjassaan *Alchemists of Human Nature*, kuinka psykologisessa utopismissa ihmisen persoonallisuutta pyritään muuttamaan ja tätä kautta saavuttamaan myös yhteiskunnallinen tai kulttuurinen muutos. Yksilön muutokselle ihanteellisen tietoisuuden tilan tavoittaminen edellyttää erityisten psykologisten oivallusten ja menetelmien käyttöä.<sup>12</sup> Clarkin oivallukset ja menetelmät ammensivat sekä taiteen että

---

<sup>12</sup> “...the concept refers to a form of social dreaming in which the attainment of an ideal state of consciousness requires the employment of psychological insights and methods that are effective in transforming the human personality and, thereby, the whole society or culture.” Pietikäinen 2007,16. Keskustelua siitä, edellyttääkö ihmisen sisäisen hyvinvoinnin tavoite aina tarpeen muuttua ulkoisia olosuhteita, käydään utopia/utopismi -tutkijoiden piirissä ks. esim. Pietikäinen 2007, 15-16, Levitas 1990, 191-192. Käsittelem psykologista utopismia tarkemmin luvussa 2.1.

psykoanalyysin käytänteistä. Clarkin taiteellisen työn luonteeseen vaikuttivat monet aikalaiskeskustelut, poliittiset ja kulttuuriset ilmiöt ja tapahtumat. Hän pohti koko taiteellisen uransa ajan taiteen sosiaalista merkitystä ja ilmaisi käsityksiään kirjoituksissaan, kirjeissään ja osallistumalla manifestien julkilausumiin. Ennen kaikkea, hän muutti taiteellisen tekemisensä luonnetta – usein henkilökohtaisten kriisien kautta – silloin kun koki, ettei jokin tapa toimi.

Vuonna 1966 Clark kysyi kirjoituksessaan *Me hylkäämme (Nós Recusamos)*: ”What is happening around me? A whole group of people clearly see that modern art doesn’t communicate, is increasingly becoming an elitist issue.”<sup>13</sup> Manifesti ilmaisi Clarkin tarpeen ajatella taiteilijan työtä yhteisölle merkityksellisenä tekona. Se sisälsi ehdotukset mihin suuntaan taiteen tekemisen tulisi mennä. Taideteoksesta objektina, katsojan passiivisen mietiskelyn kohteena tulisi luopua. Taiteilija luopuu tekijyydestään, ja teoksen merkitys syntyy katsojan osallisuudessa. Osallisuus auttaa ihmistä ymmärtämään kokemaansa vieraantuneisuuden tunnetta: ”In a world in which the subject has become a stranger to its labor, we use experience to incite awareness of the alienation in which one lives.”<sup>14</sup> Autenttisen itsen löytäminen mahdollistaa elämisen tavalla, joka vastaa sitä, mihin ihminen vilpittömästi uskoo. Näin ihmisen psykologinen hyvinvointi kasvaa, ja hänen sietokykynsä elämän hankaluuksille kasvaa: ”one can cope with the petty demands of everyday life without succumbing to mental strain or stress.”<sup>15</sup>

Tutkielmani ensimmäisessä luvussa pohdin Lygia Clarkin teosten luonnetta ja taiteen mahdollisuutta avata yksilön sisäistä potentiaalia niin, että uuden kuvittelemisen tulee mahdolliseksi. Tässä yhteydessä tuon esiin saksalaisamerikkalaisen filosofisosiologi Herbert Marcusen (1898–1979) ajattelua. Hänelle esteettisellä ulottuvuudella oli erityinen merkitys yksilön sisäisessä vapautumisessa ja sitä kautta myös yhteiskunnallisessa muutoksessa. Tuon esiin historiallista ja (geo)poliittista kontekstia näkyville, joita Lygia Clark hahmotti omalla taiteellaan olevan mahdollista saavuttaa. Toisessa luvussa tarkastelen utopia-ajattelua ja psykologista utopismia, erityisesti brasilialaisessa kontekstissa. Kerron niistä Clarkin taiteen käytännöistä, joita on mielestäni mielekästä tulkita psykologisen utopismin näkökulmasta. Kolmannessa

---

<sup>13</sup>Bois & Clark 1994, 105. Alkuperäinen teksti *Nós Recusamos* on vuodelta 1966. Teksti on käännetty portugalista englanniksi muun muassa näyttelyjulkaisussa *Lygia Clark* (1997) ja Yve-Alain Boisin & Lygia Clarkin ”Nostalgia of the Body” -artikkelissa *October*, Vol. 69 (Summer, 1994), s. 105–106. Käytän tutkielmassani viimeksi mainittua käännöstä.

<sup>14</sup> Bois & Clark 1994, 106. Alkuperäinen teksti *Nós Recusamos* 1966.

<sup>15</sup> Pietikäinen 2007, 18.

luvussa keskityn Suely Rolnikin haastatteluihin; kuinka Rolnik itse ja hänen haastattelemansa ihmiset ymmärtävät Lygia Clarkin elämäntyön. ”Elävän arkiston” luominen muokkaa käsitystä siitä.

## Tutkimustilanne

Lygia Clarkin taiteesta löytyy portugalin- ja englanninkielistä tutkimusta. Suomeksi hänestä ei tietääkseni ole kirjoitettu oikeastaan mitään. Häntä on tutkittu taiteen modernismin brasilialaisen suunnan kehittäjänä, joka painotti yksilöllistä ja kollektiivista kokemusta taideteoksen syntymisen lähtökohtana. Hän halusi avantgardetaiteen hengessä yhdistää elämän ja taiteen. Moni lähestymistapa, josta käsin Clarkia on tutkittu – taiteen modernismissa taiteen ja elämän sidos, psykoanalyysi, brasilialaisen taiteen historia – kiertyy utopia-ajatteluun, mutta psykologisen utopismin näkökulmasta häntä ei ole tarkasteltu.

Useat Clark-tutkijat pitävät vuonna 1963 syntynyttä *Caminhando* (Kävellen) -teosta radikaalina käänteenä taiteilijan tuotannossa.<sup>16</sup> *Caminhando* oli ehdotus, jonka mukaan katsoja/osallistuja tekee paperista Möbiuksen nauhan<sup>17</sup>, leikkaa sen, jatkaa leikkaamista siihen saakka, kunnes nauha on niin ohut, ettei sitä voi enää leikata. Tämä teko on teos. Mahdollisimman yksinkertaisen materiaalin ja idean kautta tavoitellaan äärimmäistä kokemusta läsnäolosta, päätöksenteosta, osallisuudesta.”...*Caminhando* is only a potentiality. You and it will form a unique, total, existential reality ...The different responses will appear from your choice.”<sup>18</sup> Vaikka keskityn tutkielmassani Clarkin taiteelliseen toimintaan 1960-luvun puolivälistä 1980-luvulle, huomioin *Caminhando*lle aiemmassa tutkimuksessa annetun merkityksen: taideteos katsottavana objektina kuolee, ja teos syntyy katsojan toiminnassa.

Useat Clarkin omat keskeiset tekstit on käännetty englanniksi hänen näyttelyjensä yhteydessä ilmestyneissä teoksissa. Tällaisia näyttelykirjoja ovat Barcelonan Fundació

---

<sup>16</sup> esim. Rolnik 1999, 11. elektr. dokumentti; Butler 2014, 14–15.

<sup>17</sup> Möbiuksen nauha on topologinen pinta, jonka keksivät vuonna 1858 saksalaiset matemaatikot August Ferdinand Möbius ja Johann Benedict Listing. Nauhassa on vain yksi puoli ja yksi reuna. Nauhan voi tehdä leikkaamalla paperista nauhan, jonka toinen pää kierretään 180 astetta ympäri, ja päät liimataan sitten yhteen. Brasilian taidehistoriaan Möbiuksen nauhan idea kulkeutui 1950-luvulla sveitsiläisen modernistikuvaanveistäjän Max Billin *Tripartite Unity* -teoksen myötä. Billin teos oli metallista tehty Möbius-nauhan jatkuvuutta kuvaava veistos. Clarkin paperista tehtyä taipuisaa ja katsojan osallisuutta korostavaa *Caminhando* -teosta on tulkittu reaktionä Billin teokseen. Siinä Clarkille olennainen käsitys ulko- ja sisäpuolen keskinäisestä vuorovaikutuksesta tulee esille. Ks. Proença Luiza <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3822/walking-on-a-mobius-strip>.

<sup>18</sup> Clark 1997a, 151. Alkuperäinen teksti *Caminhando* 1964.



Antoni Tàpies -museon julkaisu *Lygia Clark* vuodelta 1997 ja New Yorkin Modernin taiteen museon vuonna 2014 julkaisema kirja *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. Kulttuuri-instituutti, joka tuo esille Lygia Clarkin elämäntyötä, julkaisi vuonna 2021 laajan verkkoarkiston. Se sisältää kuvia Clarkin teoksista, hänen kirjoituksiaan ja kirjeenvaihtoaan. Se sisältää myös tekstejä, joita hänen taiteestaan on kirjoitettu ja tallennuksia tapahtumista, joissa Clarkin taidetta on uudelleen esitetty. Osa arkiston materiaalista on englanniksi käännettyä, suurin osa on vain portugalkiksi.<sup>19</sup> Tutkielmassani käytän olemassa olevia englanninkielisiä käännöksiä Clarkin teksteistä. Olen kääntänyt suomeksi niiden Clarkin taideteosten nimet, joista tutkielmassani puhun, koska mielestäni nimet usein kuvaavat taiteilijan käsitystä ihmisen suhteesta itsen ulkopuoliseen maailmaan.

Taidekriitikoista ja -vaikuttajista englantilainen Guy Brett, ranskalainen Yve-Alain Bois ja brasilialainen Suely Rolnik ovat seuranneet Lygia Clarkin uraa hänen aikalaisenaankin. He ovat kirjoittaneet Clarkin taiteesta useissa taidealan julkaisuissa: muun muassa Guy Brett "In Search of the Body" *Art in America* -lehdessä vuonna 1994; Yve-Alain Bois "Nostalgia of the Body" *October*-julkaisussa vuonna 1994. Suely Rolnik on käsitellyt Clarkin taiteen psykologisia ja poliittisia ulottuvuuksia useissa teksteissään, esimerkiksi "Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark" kirjassa *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (2008) ja "Moulding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark" teoksessa *The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Mathias Goeritz; Helio Oiticica and Mira Schendel* (1999). Australialainen taidehistorioitsija Susan Best on tutkinut Clarkin teoksien kehollisuutta, ja Emma Sigdwick on tarkastellut Clarkin taidetta nimenomaan Brasilian psyykkiskehollisesta kulttuuriperinnöstä käsin.

### **Lähteet ja menetelmät**

Tutkielmani lähteinä käytän Lygia Clarkin omia kirjoituksia ja kirjeenvaihtoa, joissa hän tuo esiin taiteeseen liittyvän ajattelunsa muutosta ja Suely Rolnikin "elävään arkistoonsa" tekemiä haastatteluja. Clarkin taideteoksista on kuvamateriaalia nähtävillä<sup>20</sup>, mutta keskityn pohtimaan taiteilijan teoksia hänen omien kirjoitustensa ja hänen teoksistaan tehtyjen tulkintojen kautta. Keskityn erityisesti taiteilijan 1960-luvun puolivälin

---

<sup>19</sup> <https://portal.lygiac Clark.org.br/en>

<sup>20</sup> Esim. edellä mainittu Clarkin elämäntyöhön keskittyvä internetarkisto.

jälkeiseen tuotantoon. Tuolloin syntyneet tekstit ja teokset näyttävät hänen tarpeensa löytää taiteen kautta keinoja ihmisen sisäisen maailman eloisuuden kasvamiseen – ja näin vaikuttaa siihen, miten ihminen yhteisössään elää. Omaan tulkintaani ja tutkielmani kannalta merkityksellisten yhteyksien löytämiseen tuo tukea mahdollisimman tarkka Rolnikin haastattelujen kuunteleminen ja tutkielmaan valittujen Clarkin omien tekstien lukeminen. Lähteiden ja tutkimuskirjallisuuden lähilukemisella pyrin löytämään niitä olennaisia konteksteja, joihin Clarkin ajattelua voi sijoittaa.<sup>21</sup>

Clarkin utopismi on siinä, mitä hän näki mahdolliseksi tavoittaa yksilöllisesti ja yhteisöllisesti nimenomaan taiteen kautta. Tätä hänen visiotaan tutkin suhteessa Herbert Marcusen ajatteluun. Kun utopiakirjallisuudessa pohditaan taiteen, utooppisen ja poliittisen suhdetta, Marcuse on filosofi, jonka ajattelu nousee esiin.<sup>22</sup> Tutkielmani ei keskity Marcusen yhteiskuntakriittiseen ajatteluun, mutta hänen taiteelle antama arvo yksilön ja yhteisön muutoksessa rohkaisee tulkitsemaan Lygia Clarkin teoksia myös yhteiskunnallisen korjaamisen näkökulmasta.

Petteri Pietikäisen *Alchemists of Human Nature* (2007) -teos avaa psykologiseen utopismiin käsitettä ja Patricia Vieiran *States of Grace: Utopia in Brazilian Culture* (2018) Brasilian utopiahistoriaa. Ymmärtääkseni utopia–utopismiajattelun moninaisuutta luen Ruth Levitasin *The Concept of Utopia* (1990) ja Frank ja Fritzie Manuelin *Utopian Thought in the Western World* (1979) ja *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (2010) -teoksia niiltä osin kuin se tutkielmani yhteydessä on mielekästä. Suely Rolnikin arkistoa pohdin historian esityksenä ja myös toisen tutkimuskysymykseni – millaista oli Lygia Clarkin psykologinen utopismi– lähteenä. Haastattelujen sarja, jonka katsoin Raven Row -galleriassa on nimetty “Lygia Clark, from object to event, activating the bodily memory of a work and its context” – living archive”. Nimi itsessään antaa työkaluja Rolnikin arkiston tutkimiseen: pohdi muistamista, arkistoa ja kysy nykyisyyden ja menneisyyden suhteesta. Tulkitseen Suely Rolnikin haastatteluja osana historiakulttuuria ja muistitiedon näkökulmasta.

---

<sup>21</sup>Lähiluennasta esim. Jyrki Pöysä, *Lähiluvun tieto. Näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen* (2015). Folkloristiikan tutkija Pöysä tuo teoksessaan esiin lähiluvun prosessinomaisuuden ja sen, kuinka lähiluenta on tulkintaa, joka kiinnittyy luettuun tekstiin ja näkökulmaan, josta tekstiä tarkastellaan s. 30–33. Hän toteaa myös, kuinka lähiluku ei niinkään ole metodi vaan tutkimuksen strategia, jossa keskittymällä rajattuun aineistoon pyritään tuottamaan uutta, kokeellista ja keskeneräistäkin tietoa s. 157.

<sup>22</sup> Esim. Manuel & Manuel 1979, 788-800; Pietikäinen 2007, 15–16; Vieira P. 2018, 144-149.

# 1 AISTISEN UTOPIA

## 1.1 Pakkopaidan keveys

Lygia Clarkin teoksista ei voi puhua ilman että painottaa aistien ja aistimusten merkitystä siinä, kuinka yksilö ja ympäröivä maailma kohtaavat. Tässä luvussa ajattelen aistisuutta yksilön tai yhteisön kehollisina kokemuksina, jotka voivat tuottaa uudenlaista yhteistä olemisen tapaa. Aistinen käsittää sekä kognitiivisia aistihavaintoja maailmasta että viittaa ruumiillisuuteen ja aistien tuottamaan mielihyvään.<sup>23</sup> Kehollinen vastavuoroisuus oli Clarkille keskeinen inhimillisen kommunikaation muoto; se oli *vivêncian* syntymisen paikka. Sekä Guy Brett että Emma Sidgwick korostavat, kuinka Lygia Clarkin *vivêncian* yhteydessä puhutaan aistimisesta sekä kehollisena kokemuksena että ajattelemisen ja tietämisen muotona.<sup>24</sup>

Taidekriitikko Guy Brett tulkitsee Lygia Clarkin teosta *Pakkopaita (Camisa de força)* vuodelta 1969: ”...Lygia Clark proposes the liberty and plenitude of the self by means of devices which bind and constrict the body...although, paradoxically again, this harness is no more than soft netting and rubber bands.”<sup>25</sup> Teoksen dokumentoinnissa näkyy nainen, joka pyrkii vapautumaan kaulansa ja päänsä ympärille kiedotusta verkosta. Verkko itsessään vaikuttaa kevyeltä, mutta kahdesta kohtaa verkkoon on solmittu kuminauhoilla pussit, jotka on täytetty pienillä kivillä. Brettin mielestä Clark puhuu vapaudesta esittäen teoksessaan sen vastakkaisia toimintoja: sitomista, estämistä, rajoittamista. Brett korostaa, että vapautumisen elementti oli lopulta Clarkille tärkeintä. Teokseen osallistuva katsoja (kokija) vapautuu ulkoisesta kuorestaan ja avautuu kuvitteluun ja mahdollisuuksien moninaisuuteen. Clarkin tarkoitus oli sovittaa yhteen kokemuksessa eletty ja mielen tuottama ajatus, todellinen ja kuviteltu.<sup>26</sup> Lopulta teoksen haarniskakin on vain ohut verkko. Huolimatta Clarkin taideteosten painavista aiheista, niissä on keveyttä, leikillisyyttä. Tätä korostaa teoksissa käytetyt arkiset materiaalit ja tilanteen osallistujalta vaatima halu kokeilla ja uskallus muokata niitä.

---

<sup>23</sup> Aistimellisuus/aistinen: Herbert Marcusen kirjan *Eros ja sivilisaatio* -teoksen suomentajat Mika Pekkola ja Sauli Havu valottavat aistisen, aistillisuuden ja aistimuksellisuuden ulottuvuuksia kirjoittaessaan teoksen suomentamiseen liittyvistä ratkaisuista. Heidän mukaansa aistisuudessa painotetaan nimenomaan käsitteen ruumiillisuuteen ja aistien tuottamaan mielihyvään viittaavaa luonnetta, 31.

<sup>24</sup> Brett 2004, 46; Sidgwick 2010, 195.

<sup>25</sup> Brett 2004, 19.

<sup>26</sup> Brett 2004, 37.

Clarkin utooppinen ajattelu sijoittuu taiteen alueelle, siihen, mitä ihmisen on mahdollista saavuttaa luovuuden ja esteettisen kokemuksen kautta. Psykologisen utopismin kirjallisuudessa viitataan filosofisosiologi Herbert Marcuseen, joka freudomarxilaisena teoreetikkona ajatteli, että yhteiskunnallinen muutos edellyttää yksilössä tapahtuvaa muutosta.<sup>27</sup> Tutkielmani kannalta on tärkeää huomioida, että Marcusen utopia-ajattelun keskiössä on esteettinen ulottuvuus. Marcuse nosti esiin aistisen ja esteettisen merkityksen yhteiskunnallisessa projektissaan. Marcuse käsitti taiteen muutosvoiman siinä, että se ei ole osa sitä samaa todellisuutta, jossa elämme. Se kuvittelee toisin.<sup>28</sup> Marcusen ajattelu kietoutuu myös muihin tutkielmassa esiin tuleviin näkökulmiin, kuten taiteen poliittisuuden määrittelyyn ja brasilialaisen utopia-ajattelun piirteisiin.

Freudomarxilaiset ajattelivat, että kun ihminen joutuu tukahduttamaan viettinsä kapitalistisessa yhteiskunnassa, hänen psyykinen energiansa tuhlautuu viettien torjuntaan ja vieraantuneen työn rutiineihin. He hyödynsivät Sigmund Freudin viettirakennekäsitystä yhteiskunnallisten valtasuhteiden tarkastelussa. Marcusen mukaan valtarakenteiden muuttuminen vaatii ihmisen subjektiivisuuden muutoksen. Ihmisen tarpeet ja halut, ajattelu, ihmissuhteet, kehollisuus, seksuaalisuus ja mielikuvitus toteutuvat niissä taloudellisissa ja kulttuurisissa rakenteissa, missä hän elää. Marcuse tavoitteli teoriassaan näkyä, jossa ihminen ja yhteiskunta voidaan ”uudelleen rakentaa” niin, että taloudellistekninen rationaalisuus vähenisi – ja ihmissuhteisiin ja yhteiskunnan rakenteisiin avautuisi enemmän tilaa erokselle; ilolle ja leikille.<sup>29</sup>

Marcuselle erokselle tilan antaminen ei tarkoittanut pelkästään seksuaalista vapautumista. Hän esimerkiksi kritisoi seksuaalisuuden ylikorostuksesta toista freudomarxilaista ajattelijaa Wilhelm Reichia. Marcuselle eros edustaa mielihyväperiaatteen toteutumista, inhimillisten tarpeiden tyydyttymistä. Se on jaettu nautintoa ja vapautumista raatamisesta. Keho on sosiaalisen mielihyvän ja ilon lähde eikä vain työn väline.<sup>30</sup> Kirjassaan *Eros and Civilization* (1955) Marcuse kuvaa esteettisen, mielikuvituksen ja kuvittelun suurta

---

<sup>27</sup> Mm. Frank E. ja Fritzie P. Manuel käsittelevät kirjassaan *Utopian Thought in the Western World* Herbert Marcusea freudomarxilaisen utopismin yhteydessä, s. 788–800. Petteri Pietikäisen *Alchemists of Human Nature* -teos valottaa freudomarxilaisina pidettyjen Erich Frommin ja ja Wilhelm Reichin psykologista utopismia.

<sup>28</sup> Lähde 2011a, 54; Lähde 2011b, 10–11, 16.

<sup>29</sup> Pekkola 2022, 27–28; Havu 2022, 343–344.

<sup>30</sup> Pekkola 2022, 19.

merkitystä ihmisen pyrkiessä vapautumaan mieltä uuvuttavasta todellisuudesta. Marcuse kirjoittaa, kuinka mielikuvituksen kriittinen tehtävä ilmenee siinä, että

Sen [mielikuvituksen] esiin kutsumat vapauden ja onnellisuuden muodot pyrkivät siis muuttumaan historialliseksi *todellisuudeksi*. Mielikuvitus ei hyväksy todellisuusperiaatteen vapaudelle ja onnellisuudelle asettamia esteitä lopullisiksi. Se ei unohda sitä, mikä *voisi olla* todellista.<sup>31</sup>

Marcuselle taiteen utopia oli sen mahdollisuudessa näyttää tuleva tai toisenlainen olemisen tapa. Siksi hän puolusti taiteen autonomiaa, sen mahdollisuutta olla olematta poliittista siinä mielessä, että taideteos suoraan kommentoisi tämänhetkistä yhteiskunnallista todellisuutta. Tähän Marcusen käsitykseen palaan myöhemmin pohtiessani, missä mielessä Lygia Clarkin taide oli poliittista ja tuo esiin utopia-ajatteluun sisältyvän muutoksen tarpeen ja mahdollisuuden.

Saksalaisen filosofin Friedrich Schillerin (1759–1805) ajattelu oli vaikuttanut Marcusen esteettisen ulottuvuuden korostukseen. Marcuse näki Schillerin ajattelussa kumouksellisuutta, jossa kulttuuri pelastuu vain, jos sivilisaation aistimellisuudelle asettamat alistavat rajoitukset poistetaan.<sup>32</sup> Vuonna 1795 ilmestyneessä teoksessaan *Kirjeitä ihmisen esteettisestä kasvatuksesta* Schiller uhmasi aikansa vallitsevaa rationaalisuuden ylivaltaa ja nosti järjen rinnalle aistimuksellisuuden merkityksen. Schillerin mukaan ihmisessä vaikuttaa kaksi viettiä: aistivietti ja muotovietti, joiden toiminta on sovittava toisiinsa. Aistivietti toimii vastaanottavana, aistimusten ja tuntemusten ja muutoksen alueella, ja muotovietti järjen, käsittämisen ja pysyvyyden alueella. Molempia viettejä kuitenkin tarvitaan, joten viettien vastakkainasettelun sovittelijaksi Schiller esitti leikkiviettä.<sup>33</sup>

Koska sivilisaatio on alistanut aistisuuden järjelle, leikkiviettä tarvitaan ihmisen vapautumiseen epäinhimillisistä eksistentiaalisista olosuhteista. Leikkivietti toimii vailla ulkopuolista pakkoa ja on näin väline ihmisen vapautteen ulkoisista ja sisäisistä, fyysisistä ja moraalisista rajoituksista.<sup>34</sup> Leikki sisältää sekä kaaosta että järjestystä, mutta se operoi vapauden maailmassa. Leikissä (ja esteettisessä ulottuvuudessa) voi siis kuvitella asioita, joita ei vielä ole. Siksi yksilön on uskallettava leikkiä vapaasti. Lygia Clarkille

---

<sup>31</sup> Marcuse (2022), 186. Marcusen *Eros and Civilization* on käännetty vuonna 2022 suomeksi *Eros ja sivilisaatio* (suomentajat Mika Pekkola & Sauli Havu). Käytän tutkielmassani tätä käännöstä.

<sup>32</sup> Marcuse 2022, 223.

<sup>33</sup> Marcuse 2022, 220.

<sup>34</sup> Marcuse 2022, 220–221.

pakkopaidasta vapautuminen edellytti uskallusta osallistua rituaaliin, jossa yksilön ”uudelleen muotoutuminen” tapahtui suhteessa taiteilijan aistimuksia tuottaviin materiaaleihin ja/tai teoksiin osallistuviin toisiin ihmisiin. Clark ei käsittäkseni kuvaillut taiteellista toimintaansa leikiksi, mutta se sisältää mielestäni ”schillermäisiä” leikkielementtejä: vapautta toimia järjestyksen ja kaaoksen jatkuvasti muuttuvassa prosessissa. Tätä kautta voi syntyä uudenlaista näkymää todellisuuteen.

## 1.2 Jos kädessäsi on kivi

Jokainen niistä Suely Rolnikin kymmenenestä haastattelusta, jotka katsoin Raven Row -gallerian takahuoneessa, alkaa brasilialaisen laulajan ja lauluntekijän Caetano Veloson laululla ”If you hold a stone”(1971). Veloso, joka on myös yksi haastatelluista, kertoo, että se on omistettu Lygia Clarkille.

If you hold a stone  
Hold it in your hand  
If you feel the weight  
You'll never be late  
To understand<sup>35</sup>

Laulun voi tulkita viittaavan Clarkin teokseen vuodelta 1966: *Kivi ja ilma (Pedra e ar)*. New Yorkin modernin taiteen museon (MoMA ) johtaja Glenn Lowryn mukaan *Kivi ja ilma* oli Clarkin ensimmäinen teos, joka sisälsi aistimuksellisen esineen (sensorial object) koettavaksi.<sup>36</sup> Veloso esittää laulussa toiminnon – kiven piteleminen kädessä ja sen painon tunteminen, ja mahdollisuus ymmärtää – ja kuvaa näin tekemisen prosessin merkitystä. Ymmärtämisen tapahtuma rinnastuu Emma Sidgwickin esille tuoman *axé* -rituaalin kokonaisvaltaisuuteen. Guy Brett kuvaa *Kivi ja ilma* -kokemusta:

The weight of the pebble interacts with the weightlessness of air, by this incongruous means producing the tremulous feeling of a body. The associations are multiple: breathing, birth, tenderness, sexuality. At the

---

<sup>35</sup> Caetano Veloso: *If You Hold A Stone*. <https://www.youtube.com/watch?v=R8Y8ETVIYDc> (katsottu 24.1.2024).

<sup>36</sup> Teoksen syntyhistoriasta kerrotaan, että muovipussi, jota teoksessa alun perin käytettiin, oli suojannut Clarkin omaa murtunutta rannetta. Kun sitä ei siihen enää tarvittu, Clark täytti muovipussin ilmalla, sulki sen ja asetti pussin päälle kiven. Täytettyä muovipussia liikutetaan hellävaraisesti niin, että kivi vuoron perään sulkeutuu pussin sisään ja tulee taas esille. Taiteilija kuvaa tätä kokemusta syntymiseksi. elektr. dokumentti <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2411> (luettu 24.1.2024).

same time the work presents a simple sculptural dialectic between empty and full, inside and outside, solid and immaterial.<sup>37</sup>

Taideteos ei ollut enää jotakin mikä nähdään, vaan jotakin mitä koetaan. Taideteos käsitti ne aistimukset, joita teoksen kokija tunsi käsitellessään ilmalla täytettyä muovipussia, jonka sisälle oli suljettu kivi.

1960-luvun puolivälin jälkeen Clark kutsui taideteoksiaan ehdotuksiksi (*proposiçãõ*).<sup>38</sup> Hän mielsi taiteilijan tehtäväksi antaa teoksen kokijalle välineet tuottaa teos itse niin, että taiteilijan ja kokijan roolit hämärtyvät. Teokset tuolta ajalta, esimerkiksi tämän luvun alussa kuvailtu *Pakkopaita (Camisa de força)* vuodelta 1969, *Kivi ja ilma*, *Ping-pong ja Hengitä kanssani (Respire comigo)*, kaikki vuodelta 1966, vahvistivat Clarkin tölle ominaista laatua. Niiden materiaalit olivat halpoja ja arkipäiväisiä: kivi, muovipussi, ping-pong-palloja, teollisuuskumesta tehty putki, kuminauha, juutti. Näistä aineksista tehdyt ehdotukset toteuttivat Clarkin vuonna 1968 kirjoittamaa manifestia:

We are proposers: we are the mill. It's up to you to blow into it the meaning of our existence. We are proposers: our proposal is that of dialogue. Alone, we don't exist, we are at your mercy. We are proposers: we have buried the "work of art" as such and we call out to you so that thought will live by means of your action. We are proposers: we are proposing neither the past nor the future to you, but the "now".<sup>39</sup>

Manifesti liittyy 1960-luvulla taiteessa syntyneeseen ajatukseen ”tekijän kuolemasta”. Niin kuvataiteessa kuin kirjallisuudessa painotettiin taideteoksen tekijyyden sijaan sen vastaanottamisen kokemusta. Vastaanottaja luo teokselle merkitykset. Clark tulkitsi, että hän oli luopunut tekijyydestään jo *Kävellen (Caminhando)* -teoksessaan. Nyt taiteilija tarjosi ajatuksella valitut materiaalit, joita taiteen kokija käsitteli valitsemallaan tavalla: tässä toiminnassa syntyi teos. Hiukan myöhemmin Clark lisäsi tämän tyyppisten teosten rinnalle ehdotukset, joiden toteuttaminen vaati kahden tai useamman ihmisen välisen vuorovaikutuksen. Tällaisia teoksia ovat esimerkiksi *Minä ja sinä (O eu e o tu)* vuodelta 1967; *Dialogi.Tuijottaa (Diálogo.Óculos)* vuodelta 1968; *Kannibalistinen kuola (Baba antropofágica)* ja *Kannibalismi (Canibalismo)* vuodelta 1973; *Yhteinen pää (Cabeca*

---

<sup>37</sup> Brett, 1994, 61.

<sup>38</sup> Käytän tästä eteenpäin suomenkielistä käännöstä ’ehdotus’ kirjoittaessani niistä taidetoksista, jotka Clark itse nimeää ehdotukseksi.

<sup>39</sup> Bois & Clark 1994 (1968), 106.

*coletiva*) vuodelta 1974. Vuoden 1976 jälkeen Clark nimitti terapia-asiakkaidensa kanssa tehtyä kommunikaatiota nimellä *Itsen jäsentäminen (Estruturação do self)*.

Ehdotukseensa *Minä ja sinä* Clark oli valmistanut hupulliset löysät haalarit, joihin kaksi osallistujaa – mies ja nainen – pukeutuvat. Osallistujat eivät näe toisiaan, vaan kommunikaatio tapahtuu käsin koskemalla. He ovat kiinnitettynä toisiinsa muovisella taipuisalla putkella. Haalarit ovat kirkkaan sinisiä ja tehty pehmeästä muovista, joka koskettaessa tuntuu viileältä. Puvuissa on aukkoja, joiden kautta osallistuja pääsee tutustumaan omaan feminiiniseen tai maskuliiniseen puoleensa. Tämä tapahtuu koskettamalla aukkojen kautta miehiseksi (karhea) tai naisellisiksi (pehmeä) luonnehdittuja materiaaleja. Maskuliinisiksi oletetut materiaalit löytyvät naisen asusteen sisältä ja feminiinisiksi miehen asun sisältä. Näin osallistuja pääsee tutustumaan itseensä toisessa. Koska molemmat osallistujat ovat koteloituja pukuihinsa, materiaaleja ei nähdä. Ne vain tuntuvat karheilta, silkkisiltä, kostealta tai pehmeiltä.<sup>40</sup> Guy Brett tulkitsee teosta mahdollisuutena tutkia identiteettimme moninaisuutta. Hänen mielestään tämän kaltaiset teokset sallivat ihmisen kokea piileviä tunteitaan. Hänen mielestään ei ole vain kyse feminiinisten ja maskuliinisten puolien tunnistamisesta jokaisessa, vaan siitä, uskaltaako ihminen vastavuoroisessa kommunikaatiossa avautua suhteessa toiseen vai lukittuuko itseensä.<sup>41</sup> Suely Rolnikin haastattelussa Brett lainaa brasilialaisen taiteilijan Ricardo Basmaumin kuvausta Clarkin ehdotuksista: ”Youwillbecomeme” (alkuperäinen kirjoitusasu).<sup>42</sup>

*Dialogi.Tuijottaa* -teoksessa kaksi ihmistä tuijottaa toisiaan läpi teollisuuskumesta, metallista ja lasista tehtyjen painavien silmälasien, joissa linssi oli käännettävä ja peilautuva. Clarkin halua muistuttaa teoksen kokijaa siitä, ettei ole vain yhtä näkymää.<sup>43</sup> Näkymiä on aina monta. Ihmisten väliseen vuorovaikutukseen liittyvät elementit korostuivat yhä enemmän Clarkin taiteessa, mutta hän ei koskaan hylännyt taiteen materiaalisuutta. Erilaisilla materiaaleilla ja niistä tehdyillä esineillä säilyi tärkeä rooli ruumiillisten aistimusten tuottamisessa. Clarkille fyysinen kokemus oli olennainen osa taideteosta. Myöhemminkin, kun hänen taiteensa keskiössä oli jo terapeutisuus,

---

<sup>40</sup> Best 2013, 297.

<sup>41</sup> Brett 1994, 62.

<sup>42</sup> Guy Brettin haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

<sup>43</sup> <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2414>. (Luettu 28.1.2024).



materiaaleilla säilyi tärkeä funktio. Potentiaalinen, ihmisen toimintakyvyn palautuminen ja mielen integroituminen tapahtuivat aktiivoimalla tuntoaistia esineiden välityksellä.

Suely Rolnikin haastatteluissa Guy Brett mainitsee Brasilian taiteen ominaisuudeksi aistillisuuden. Hän korostaa kansakunnan monietnisyyden merkitystä siinä, kuinka avoin voi olla vieraille, ja kuinka erilaiset kulttuurimuodot voivat elää yhdessä.<sup>44</sup> Lygia Clarkin taiteelle monietnisyys on varmasti ollutkin voimavara, mutta Brasiliassa on ollut ja on edelleen paljon historiallista rakenteellista epätasa-arvoa ja rasismia. Suely Rolnikin haastatteluista välittyy ristiriitainen viesti siitä, kenelle Clark työnsä tarkoitti ja keiden kanssa hän työskenteli. Caetano Veloso käsitti kokemuksensa Clarkin terapiasta enemmän esteettisenä kuin terapeuttisena, eikä ajatellut, että Clarkin toiminta olisi luonteeltaan yhteiskunnallisesti suuntautunutta. “Lygia was a petty bourgeoisie, she was a total bourgeoisie, she has no wish to be touch in with the criminals from the favela... She wanted to create forms on the essential of forms, she did not spent time thinking the distribution of power and wealth in contemporary society.”<sup>45</sup> Tämä huomio vaikuttaa kapealta näkemykseltä taiteen poliittisesta muutosvoimasta, ainakin, jos ajattelee taidetta Herbert Marcusen hengessä. Marcusen mielestä taide on poliittista nimenomaan silloin, kun se ei ole suoraan kantaan ottavaa, vaan toimii aistimuksellisella tasolla.

Clarkin epäpoliittisuus tuli esiin myös taiteilija David Medellan haastattelussa. Medella kuului Clarkin tuttavapiiriin vuosina 1965–1976. Medellasta Clarkin teokset kertovat Brasilian tukahduttavasta poliittisesta ilmapiiristä, mutta toteaa Clarkin vastustaneen poliittisia teorioita. Clark sanoi hänelle: “This is not important, David.” Medellan mielestä Clark näki vallan korruptoivan ihmisen, eikä ollut siinä mielessä kiinnostunut poliittisesta yhteisten asioiden hoidosta. Medella tähdentää, että hänestä Clark oli kyllä hyvin kiinnostunut ympärillään olevasta maailmasta, mutta häntä kiinnosti yhteisen osallisuuden tuottama muutos. ”For her it was the idea of a big body. She always spoke about the body.” Samassa haastattelussa Rolnik pohtii Clarkin tapaa vaikuttaa myös yhteiskunnallisesti. Hänestä Clark oli hyvin herkkä aistimaan sitä, mitä kollektiivisella luovuudella voi saada aikaan.<sup>46</sup> Rolnik tuntuu ehdottavan, että Clarkin taiteellinen työskentely ei ollut suoraan poliittista, mutta ruokkimalla ihmisen luovuuden ja osallisuuden kokemuksia, sillä voi olla merkitystä poliittisestikin. Tai, kuten Herbert

---

<sup>44</sup> Guy Brettin haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

<sup>45</sup> Caetano Veloson haastattelu. Rio de Janeiro huhtikuu 2005.

<sup>46</sup> David Medellan haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

Marcuse ilmaisee: ”Taide ei voi muuttaa maailmaa, mutta se voi auttaa muuttamaan niiden miesten ja naisten tietoisuutta ja vaistoja, jotka vielä muuttavat maailmaa.”<sup>47</sup>

Clark ei itse tuo esiin sitä, että Herbert Marcusen tekstit olisivat suoraan vaikuttaneet hänen työskentelynsä. Tieto Marcusen ajattelusta kulkeutui Clarkille taiteilijaystävä Hélio Oiticican kautta. Clark oli säännöllisessä kirjeenvaihdossa Oiticican kanssa 1960- ja 1970 -luvulla. Oiticica viittaa Marcuseen kirjeessään Clarkille: “I discovered in Marcuse's most recent book a chapter in which he proposes a 'biological society' that would be unrepressed and based-upon a direct chain of communication, the same things had thought about when writing about your issues...”<sup>48</sup> Jo 1900-luvun alussa niin Euroopan kuin Latinalaisessa Amerikan avantgarde-taiteilijat aprikoivat, millä tavalla taide voi olla vaikuttavaa yhteiskunnassa. Tästä samasta kysymyksen asetelusta nousee keskustelu taiteen utopioista: voiko taiteen kautta muuttaa yhteiskuntaa? Herbert Marcuselle olennainen kysymys oli juuri taiteen poliittinen ulottuvuus yhteiskunnassa. Hän pohti erityisesti sitä, säilyttääkö taide vallitsevaa järjestystä, vai onko siinä kriittistä potentiaalia? Marcuselle oli tärkeää tutkia taiteen määrittelyä historiallisesti; muistaa se, että taiteen tehtävä määrittyy kulloisessa hetkessä. Aina täytyy muistaa kysyä, mikä on taiteen tehtävä nyt? Myös Lygia Clarkille tämä oli keskeistä. Siksi hän kysyi, puhutteleeko taide ihmisiä – ja oli valmis etsimään suuntaa ja muuttamaan työskentelytapojaan.

Kiinnostava yhteys Lygia Clarkin ja Herbert Marcusen ajattelun välille löytyy myös pohdinnassa siitä, voiko taiteella olla päämäärää? Marcuselle poliittisten projektien ongelmana on oletus siitä, että tiedetään valmiiksi, mihin ollaan menossa. Jos taide on osa tätä tehtävää, se menettää pysyvän reagoinnin ja uudelleen ajattelun mahdollisuuden.<sup>49</sup> Marcuselle taide oli ikuista siinä mielessä, että sitä tarvitaan kulloisenkin ajan vaateisiin nimenomaan omassa roolissaan: kriittiseksi toisin näkijäksi ja kokijaksi. Lygia Clark ei ilmaise mitään selkeää yhteiskunnallista päämäärää, mihin hän taiteen kokeilullaan tähtäsi – päinvastoin hän korosti asiantilojen väliaikaisuutta ja sattumanvaraisuutta – mutta hän ei halunnut vahvistaa vallitsevan yhteiskunnan todellisuutta. Hänelle ihminen sisäisesti kokemallaan avaruudellaan voi vastustaa

---

<sup>47</sup> Marcuse 2011, 53.

<sup>48</sup> Hélio Oiticican kirje Lygia Clarkille 27.6.1969. Bishop Claire (toim.), *Participation* 2006. “Letters between Lygia Clark and Helio Oiticica”, 115–116. Ilmeisesti Oiticica viittaa Marcusen vuonna 1969 julkaistuun teokseen *An Essay on Liberation*.

<sup>49</sup> Lähde 2011a, 53.

ulkoisen todellisuuden asettamia rajoitteita ja pyrkiä muutokseen. Clarkille sisäinen avaruus syntyy taiteen kokemuksissa, ihmisen sisäisessä elämysmaailmassa. Lygia Clarkille aistisen mahdollisuus oli hyvin konkreettista. Hän tarjosi materiaaleillaan väylän kokeilla ja kokea asioita.

Tässä ja nyt tapahtuva itsen, toisen ja materiaalin kietoutumisen prosessin lopputulos on epävarmaa: sitä ei voi määritellä etukäteen. Tässä mielessä Clarkin taiteen voi ajatella olevan ”marcuselaista”: ”se esittää esteettisen muunnoksen voimin vallitsevan vapaudettomuuden...Näin se [taideteos] murtautuu mystifioidun (ja esineistyneen) yhteiskunnallisen todellisuuden läpi ja avaa muutoksen (vapautumisen) horisontin.”<sup>50</sup> Brasilialainen näyttelijä Suzana de Moraes koki Lygia Clarkin olevan poliittinen, koska hänen taiteensa ja tarjoama terapia mahdollistivat sellaisen kokemusmaailman tuhoamisen, jolla ei enää ole yksilön tai yhteisön kannalta merkitystä.<sup>51</sup> Tässä uudenlaisen kokemisen tavan etsinnässä on Clarkin taiteen poliittisuus ja utopioihin sisältyvä kritiikki vallitsevia olosuhteita kohtaan.

Kun taideteoksen kokija osallistuu Clarkin ehdotuksen toteuttamiseen, ehdotuksen on oltava mahdollisimman avoin. Se on rituaali ilman myyttiä. ”It’s the proposition for man to try to rewrite his own mythology without a myth external to him and acknowledge it as integral part of himself.”<sup>52</sup> Ihminen hylkää ”lainomaisen, kivettyneen todellisuuden”, pakkopaitansa. Ihmisen eloisuus vahvistuu taideteoksessa, jonka aistimuksellisuus herättää hänen vaimennetun psykologisen potentiaalinsa ja sisäisen mielensä moninaisuuden. Clarkin taiteellinen työskentely pohjasi näkemykseen, jossa ihminen on ennen kaikkea ruumiillinen olento. Ihmisen iho toimi rajapintana ulkoisen ja sisäisen maailman välillä. Siksi koskettamisella oli niin iso merkitys Clarkin teoksissa. Koskettaminen, rajalla oleminen, tähtäsi ihmisen uudenlaiseen hyvään terveyteen, jossa hän pystyy hylkäämään yhteiskunnan normatiiviset vaateet.<sup>53</sup> Clarkille aistisen utopia tarkoitti nimenomaan kehollisuutta, ja kehollisten kokemusten myötä toteutuvaa psykologista avautumista.

---

<sup>50</sup> Marcuse 2011, 28.

<sup>51</sup> Suzana de Moraesin haastattelu. Rio de Janeiro huhtikuu 2005.

<sup>52</sup> Lygia Clarkin kirje Mário Pedrosalle 2.6.1972. Clark 2014c, 237.

<sup>53</sup> Macel 2014, 260.

### 1.3 Yhteisistä kehoista

Lygia Clark oli 1950- ja 1960-luvuilla merkittävä henkilö brasilialaisen taiteen modernismin kehittämisessä ja uudistumisessa.<sup>54</sup> Clarkille, kuten monelle muulle 1900-luvun alkupuolella työskentelynsä aloittaneelle brasilialaiselle taiteilijalle, taiteen modernismi ja avantgarde olivat tulleet tutuiksi opinto- tai näyttelymatkoilla Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Modernismi ei ole yksi taiteen tyyli, vaan pitää sisällään monenlaisia eri taiteen alojen suuntauksia, joiden pyrkimyksenä oli uudistaa taiteen ilmaisumuotoja. Modernismissa uudet ilmiöt syntyivät avantgarde-liikkeissä, joissa ”taiteen etujoukot” kirjasiivat manifesteissaan vastalauseita menneisyyden kulttuurille ja taiteen traditioille: muutos oli toimintojen keskeinen arvo. Taiteen tekemisen tapoja haluttiin muuttaa ja tutkia suhteessa elämisen käytäntöihin yleensä. Taiteilijoiden manifesteissa julistettiin taiteen ja taiteilijoiden merkitystä yhteiskunnallisessa ja sosiaalisessa muutoksessa. 1900-luvun alun modernismi ja sen avantgardetaide sisältävät useita keskenään ristiriitaisia piirteitä, joiden kautta on kiinnostavaa tarkastella myös Lygia Clarkin taiteilijauran kehittymistä. Tarkastelen Brasilian taiteen poliittisuutta ja Clarkin taidetta myös maan modernismin piirteisiin vaikuttaneen *Ihmissyöjien manifestin (Manifesto Antropófago)* kautta.

Clark tutustui eurooppalaisen avantgardetaiteeseen 1950-luvun alussa Pariisissa ollessaan ranskalaisen taidemaalarin Fernard Légerin (1881–1955) opissa. Hollantilaiseen taidemaalariin Piet Mondrianiin (1872–1944) tiivistyi Clarkille modernismin ja abstraktin taiteen utopistinen henki. Mondrian oli jo vuonna 1914 julistanut: "Art is higher than reality and has no direct relation to reality. ... To approach the spiritual in art, one will make as little use as possible of reality, because reality is opposed to the spiritual..."<sup>55</sup> Clark kirjoitti: "Mondrian, you believed in man. You did more: in a stupendous utopian dream you thought about times to come in which a "constructed" life would be a practical reality..."<sup>56</sup> Mondrianin modernismissa taide oli autonominen alue, jossa on mahdollisuus saavuttaa uusi ihmisyyden. Mondrianin modernismi oli myös universaalista, ikuista pätevyyttä tavoittelevaa taidetta. Clark oli kiinnittynyt Mondrianin päämääriin, mutta etsi keinoja toteuttaa niitä arkisessa ja yhteisöllisessä yhteydessä.

---

<sup>54</sup> Ajatusta olemuksellisesti brasilialaisesta taiteesta ja kulttuurista kritisoidaan laajasti, ja lähtökohtani on, että vaikka taiteilija on aina tietoinen kontekstistaan, hän on vuorovaikutuksessa monenlaisten vaikutteiden kanssa.

<sup>55</sup> Kramer 2006, 22.

<sup>56</sup> Clark 2014b, 59. Alkuperäinen teksti vuodelta 1959.

Kuvaannollisesti eron voi ilmaista: Kun Mondrian tunnetusti käytti maalauksissaan vain päävärejä punainen, keltainen ja sininen, Clarkin värit olivat sekoitusvärit vihreä, oranssi, violetti ja ruskea. Mondrian pyrki henkiseen puhtauteen, ja Clark sekoitusten vuorovaikutukseen.

Clarkin taiteen kehittymisen voi tulkita ilmentävän juuri avantgardeen sisältyvää muutoshalukkuutta ja halua rikkoa taiteen traditiota.<sup>57</sup> Vuonna 1960 hän julisti: ”To demolish the picture plane as a medium of expression is to become aware of unity as a living whole... We plunge into the totality of the cosmos; we are a part of this cosmos, vulnerable on all sides...”<sup>58</sup> Hän suuntautui yhä enemmän kohti ideaa siitä, kuinka taideteos ja sen ympärillä olevan tilan tulisi liudentua yhteen. 1950-luvulla hän liittyi kahteen Rio de Janeirossa toimivaan ryhmään: Grupo Frente (1954) ja neokonkretistit (1959). Molemmat ryhmät suhtautuvat kriittisesti Brasiliassa tuolloin vallitsevaan niin sanottuun konkreettisen taiteen tekemisen tapaan, jota he pitivät liian jäykkänä ja epäluovana. Lygia Clark oli yksi neokonkretistien manifestin allekirjoittajista vuonna 1959.

Runoilija ja taideteoreetikko Ferreira Gullarin laatimassa manifestissa *Manifesto Neoconcreto* sen allekirjoittaneet halusivat hylätä liian rationaaliseksi katsomansa konkreettisen taiteen. Brasilian konkreettisesti taiteessa näkyivät eurooppalaiset modernin taiteen vaikutteet. Sen periaatteena oli ajatus universaalista taiteesta. Maalaus muodostuu pinnoista ja väreistä eikä viittaa muuhun kuin itseensä. Teos ei sisällä luonnon muotoja eikä korosta aistillista ulottuvuuttaan. Neokonkretistit sen sijaan suuntasivat huomionsa taidekokemuksen tilalliseen ja ruumiillisen luonteeseen. Heidän manifestinsa kritisoi: “...concrete work offers itself to the eye in the form of an instrument and *not as a human way grasping the world and of giving oneself to it*. It addresses itself to the eye-machine and not the eye-body.”<sup>59</sup> Ryhmän teoreettiseen lähtökohtaan vaikutti vahvasti ranskalaisen Maurice Merleau-Pontyn fenomenologinen ajattelu. Merleau-Ponty näki

---

<sup>57</sup> Modernismiin ja avantgardetaiteeseen sisältyvästä jännitteisistä taiteen muodoista kirjoittaa mm. Irmeli Hautamäki kirjassaan *Avantgarden alkuperä* (2003), s. 165–170. Kirjassa esitellään myös kolme erilaista teoreettista lähestymistapaa avantgardetaiteen lähtökohtiin. Avantgardetaiteen kytkeytymisestä utopia-ajatteluun ks. David Ayers ja Benedikt Hjartarson ”New People of a New Life. Modernism, the Avant-Garde and the Aesthetics of Utopia” kirjassa David Ayers, Tomi Huttunen, Harri Veivo, *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life* (2015).

<sup>58</sup> Bois & Clark 1994 (1960), 96.

<sup>59</sup> Amilcar de Castro & al. 1994: *Neo-Concretist Manifesto*, 95. Englanninkielinen käännös *October* 69 (Summer 1994), 91–95. Alkuperäinen manifesti *Manifesto Neoconcreto* on julkaistu Rio de Janeirossa maaliskuussa 1959.

fenomenologian mahdollisuutena tutkia elettyä ruumiillista kokemusta. Ihminen synnyttää merkityksiä maailmassa, ei maailmasta erillään. 1960-luvulta alkaen myös Lygia Clarkin taide korosti taiteen kokemuksellisuutta ja kehollisuutta.

Vuonna 1968 Lygia Clark oli monien muiden taiteilijoiden tavoin lähtenyt Brasiliasta Eurooppaan. Brasiliassa sotilasdiktatuuri oli noussut valtaan 1964, ja se hallitsi maassa vuoteen 1985 saakka. Sotilashallinto rajoitti kansalaisten poliittisia oikeuksia, ja ihmisoikeusrikkomukset ja kulttuuri-ilmapiirin kiristyminen johtivat siihen, että Brasilian keskeisiä kulttuurivaikuttajia lähti maanpakoon muualle taidemaailman keskuksiin, kuten Lontooseen, Pariisiin ja New Yorkiin. Lygia Clark muutti Rio de Janeirosta Pariisiin syyskuussa 1968 ja jäi sinne vuoteen 1976 saakka.

Vuonna 1974 Clark työskenteli Pariisissa Sorbonnen yliopiston Saint Charles -keskuksessa taideopiskelijoiden kanssa. Yhdessä nuorten kanssa syntyi muun muassa teos *Kannibalistinen kuola*. Ehdotuksen aluksi yksi henkilö makasi lattialla silmät sidottuna. Hänen ympärillään toiset ihmiset laittoivat suuhunsa värillisiä lankarullia. He alkoivat vetää suustaan lankaa, joka oli nyt peittynyt sylkyyn, vetivät lankaa lattialla makaavan ihmisen ylle, kunnes tämä ihminen oli peittynyt kuolaisiin värillisiin lankoihin. Sen jälkeen ihmiset alkoivat rikkoa syljellä jähmettynyttä lankakasaa lattialla makaavan ihmisen päältä. Yhteisen kokemuksen jälkeen ryhmä keskusteli tuntemuksistaan tapahtuneesta: ”The final move is sharing vivências (lived experiences), a dialogical exchange of the participants’ multiple perceptions and perspectives.”<sup>60</sup>

Clarkia kiinnosti, mitä ihmiset kokivat kiskovansa sisältään, silloin kun he vetivät syljen kostuttamaa lankaa suustaan. ”It is the phantasmatic of the body, as a matter of fact, that interests me, and not the body itself.”<sup>61</sup> Tällä Clark viittasi ihmisen puolustusmekanismeihin, jotka estävät muistojen ja aiempien kokemusten tunnistamisen, ja jotka ilmenevät ihmisen kehollisissa tuntemuksissa.<sup>62</sup> Jaetussa kehollisuudessa Clark halusi vahvistaa yksilön omaa ja ryhmän kokemusta itsestään ja toisistaan ruumiillisilla toiminnoilla: syömällä lankaa, erittämällä sylkeä ja kostuttamalla toisen ja oma iho syljellä määrällä langalla. Brasilialainen performanssitaiteilija ja alan tutkija Eleanora Fabião osallistui *Kannibalistinen kuola* -teokseen ja analysoi kokemustaan erilaisten

---

<sup>60</sup> Fabião 2014, 296.

<sup>61</sup> Lygia Clarkin kirje Hélio Oiticicalle 6.7.1974. Clark 1997n, 288.

<sup>62</sup> Fabião 2014, 296.

vastakkaisten voimien tuntemuksina; tahmaiset nyörit purkavat, korjaavat ja uudelleen järjestävät kehoissa eläviä kokemuksia.

*Baba Antropofágica* is a process of disfiguration to reconfigure capacities and modes of perception and relation. A practice that turns a body into an assemblage of bodies – personal, collective, human, nonhuman, virtual, actual, transtemporal, ground, cotton, saliva, flesh, meat, memory, imagination, thinking, skin, concept, hands, lips, tendons, blue, squatting, spool, green, dream, drops, noises, nightmare, insects, cave, air.<sup>63</sup>

Fabiãoon kuvauksessa eloisaksi tuleminen on vaivalloista, koska ensin pitää purkaa jähmeä panssari. Eloisuuden kokeminen voi sisältää myös vastenmielisiä ja hankalia tuntemuksia. Clarkille purkamisen edellytti suostumista vuorovaikutukseen: erillisyyden ja jaetun tuntemuksiin. Se edellytti yhteistä kehollisuutta. Myös utopiakirjallisuudessa nousee esiin ajatus toisesta, itselle vieraasta. Kasvava tietoisuus jostakin uudesta on utopian hahmottamisen edellytys. Utopiassa on pystyttävä kuvittelemaan jotakin muuta kuin olemassa olevaa todellisuutta.<sup>64</sup>

Clark työsti Sorbonnen opiskelijoiden kanssa myös teoksia, jotka nimesi *Yhteinen pää* (*Cabeca coletiva*) ja *Kannibalismi* (*Cannibalismo*). Clarkin teosten nimet ja hänen viehtymyksensä sulautumisen ja eriytymisen tapahtumiin voi yhdistää brasilialaisen avantgarderunoilija Oswald de Andraden vuonna 1928 julkaisemaan tekstiin, jolle hän antoi nimen *Manifesto Antropófago (Ihmissyöjien manifesti)*. Manifestissaan de Andrade halusi väkeväittää brasilialaista modernismia ja erottaa sen eurooppalaisesta taiteen modernismista. Hän aloittaa manifestinsa: ”Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”<sup>65</sup> Runoilija ironisoi tekstissään eurooppalaisten käsitystä Brasiliasta villien barbaarien maana, jossa alkuperäisheimot olivat syöneet maahan 1600-luvulla saapuneet ensimmäiset portugalilaiset tutkimusmatkailijat.

Metafora kannibaalista esittää brasilialaisen modernismin synnyn samankaltaisena tekona, missä toinen ihminen, myös vihollinen, syödään siinä toivossa, että näin saataisiin tuon toisen halutuimmat ominaisuudet sisäistettyä omaan itseen. Brasilian moderni ahmaisi eurooppalaisen modernismin kiinnostavimmat piirteet ja sulatteli ne osaksi omaa

---

<sup>63</sup> Fabião 2014, 296.

<sup>64</sup> Vieira F. 2010, 4.

<sup>65</sup> ”Vain antropofagia yhdistää meidät. Yhteiskunnallisesti. Taloudellisesti. Filosofisesti.” Manifestin on kokonaisuudessaan suomentanut vuonna 2019 Eetu Viren nimellä *Ihmissyöjien manifesti* <http://kumu.info/ihmissyöjien-manifesti/> Tutkielmassa käytän Virenin suomennotta. Alunperin de Andraden manifesti julkaistiin ensimmäisessä *Revista de Antropofagia* -lehdessä toukokuussa 1928.

kansallista kulttuuria.<sup>66</sup> Kulttuurinen kannibalismi oli aktiivista toimintaa: ei olla vain passiivisesti vastaanottamassa vaikutteita, vaan muokataan niitä tavalla, jossa se, mikä on omaa, sekoittuu vieraaseen. *Ihmissyöjien manifesti* kertoo 1920-luvun brasilialaisen avantgardetaiteen (modernismin) esteettisestä liikehdinnästä, mutta sen perintö siirtyi uudempiin kulttuurin ilmiöihin, esimerkiksi Tropicália -kulttuuriliike 1960-luvulla – ja sitä on luettu myös poliittisena ideana.<sup>67</sup>

Tropicália-liike toteutti omaa kannibalistista agendaansa populaarikulttuurissa. Vaikka Tropicália piti sisällään myös elokuvan, visuaalisen taiteen ja teatterin muotoja, musiikki oli sen ytimessä. Liike eli 1960-luvulla Brasilian poliittisessa turbulenssissa. Vuonna 1964 Brasiliassa valtaan tullut oikeistolainen sotilasdiktatuuri synnytti monenlaisia protesteja niin työläisten, taiteilijoiden kuin opiskelijoiden keskuudessa. Sotilashallinto tukahdutti protesteja ja poliittisen opposition toimintaa, ja vuoden 1968 asetus Ato Institucional Número Cinco – AI-5 (Institutional Act Number Five) kiristi sensuurin lehdistössä ja kulttuuritoiminnassa niin, että myös monet monet Tropicália -liikkeessä toimineet taiteilijat pakenivat maasta. Nimeään myöten tropikalistit vetosivat stereotyyppisiin käsityksiin Brasiliasta trooppisena paratiisina, mutta kumosivat mielikuvan viittaamalla lauluissaan poliittiseen väkivaltaan ja sosiaaliseen kurjuuteen. Oswald de Andraden kannibalistinen manifesti viehätti liikkeen taiteilijoita, jotka pitivät sen henkeä sattuvana myös omille lähtökohdilleen. Tutkija Christopher Dunn lainaa muusikko Caetano Veloson huomiota yhtäläisyyksistä: ”the idea of cultural cannibalism fit us, the tropicalists, like a glove. We were ‘eating’ the Beatles and Jimi Hendrix.”<sup>68</sup>

1960-luvun alussa etenkin Brasilian vasemmistolaisissa kulttuuripiireissä oli uskottu, että taide voisi toimia yhteiskunnan muutosvoimana. Ajateltiin, että länsimainen, erityisesti yhdysvaltalainen kulttuuri, vieraannuttaa ihmiset poliittisesta ajattelusta. Yksi ajan vaikutusvaltaisimmista kulttuuriorganisaatioista oli Centro Popular de Cultura (CPC, People’s Center for Culture). Se näki populaarikulttuurin kautta olevan mahdollista nostaa kansan yhteiskunnallista tietoisuutta. Avantgarde-taiteilijoiden oli ajateltu johtavan yhteiskunnallista muutosta. Nyt kokeellisen avantgarden nähtiin etäännyttävän

---

<sup>66</sup> Minkkinen 2021, 6.

<sup>67</sup> Ks. esim. Marques Pedro Neves, ”Introduction to The Forest & the School / Where to Sit at the Dinner Table?” Marques Pedro Neves (toim.) 2015: *The Forest & the School / Where to Sit at the Dinner Table?*

<sup>68</sup> Dunn 2001, 74. Alkuperäinen teksti Caetano Veloso, *Verdade tropical*. 1997, 247.



kansan muutosagendasta ja etsittiin kansan taidetta, joka kommunikoisi myös muiden kuin keskiluokkaiseen suurkaupunkien taide-eliittiin kuuluvien kanssa.<sup>69</sup>

Tropicália-liikkeen taiteilijat suhtautuivat ironisemmin ja epäluuloisemmin ajatukseen taiteilijoista herättämässä ja johtamassa sosiaalista vallankumousta. Tropicalistit kritisoivat kansallista kulttuurinationalismia, mutta liike ei myöskään ollut irrallaan Brazilian kulttuurista. Caetano Veloso on sanonut: “Tropicália promoted “aggressive nationalism” as opposed to the “defensive nationalism of the anti-imperialist Left” – ja Christopher Dunnin mukaan Oswald de Andraden kannibalistisen manifesti kuului tropikalistien korvissa.<sup>70</sup> Sekä CPC että tropikalistit halusivat vaikuttaa Brazilian yhteiskunnalliseen ilmapiiriin ja kansalaisten mieliin, mutta tapa ja taide, jolla siihen pyrittiin, poikkesivat toisistaan.

Lygia Clarkin taiteen poliittisuus ei ilmennyt taiteilijan kuulumisena Tropicália-liikkeeseen, mutta liikkeessä vaikuttivat hänen lähipiiristään muun muassa Hélio Oiticica ja Caetano Veloso. Clark piti liikettä liian sitoutuneena populaarikulttuuriin. Veloso oli tavannut Clarkin maanpakonsa aikana Pariisissa ja kuvaa kohtaamista Suely Rolnikin haastattelussa. Tapaamisen alussa Clark oli laittanut muovisen ruusun tyhjään coca-cola-pulloon, asettanut sen keskelle pöytää ja pyytänyt Velosoa asettumaan päivällispöytään. Clarkista ruusu on kunnianosoitus Velosolle, joka on romantikko, ”kuten tropikalistit ovat”. Clark erotti itsensä noista romantikoista, joiden taide on sidoksissa siihen aikaan ja paikkaan, missä taiteilija työskentelee. ”My idea is to act directly on essential forms in atemporal way.”<sup>71</sup> Clarkin ajattelussa tulee näin esille se, miten psykologinen utopisti hahmottaa suhdettaan historialliseen todellisuuteen. Psykoutopistille ihmisen olemus on universaali ja muuttumaton, joten todellisuuden piirtämät reunat eivät kahlitse hänen haluaan ihmismielen esteettiseen, henkiseen ja psyykkiseen muokkaamiseen.<sup>72</sup>

Velosolle esitetyn eleen kautta Clark kuitenkin onnistuu sijoittamaan itsensä sellaiselle ohuelle langalle, jossa modernismin abstrakti universalismi ilmenee läsnä olevassa inhimillisessä kohtaamisessa. Taiteen modernismia voi tarkastella siitä näkökulmasta, jossa sen utooppinen impulssi ilmenee kaipuuna universaaliin ilmaisuun, jossa taide ja

---

<sup>69</sup> Dunn 2001, 39–43.

<sup>70</sup> Dunn 2001, 73–74.

<sup>71</sup> Caetano Veloson haastattelu. Rio de Janeiro huhtikuu 2005.

<sup>72</sup> Pietikäinen 2007, 20; 216.

elämä yhdistyvät (todellisuutta ei tarvitse esittää maalauksessa; todellisuus on maalauksessa) tai avantgarde-taiteilijoiden konkreettisina kokeellisina esteettisinä tekoina ja käytänteinä, aikaan ja paikkaan sidottuina. Lygia Clarkin taiteen lähtökohdissa on nähtävissä molemmat impulssit. Nämä oli sovitettava yhteen. Suely Rolnikin mielestä Clark oli jo *Caminhando*-teoksesta alkaen esittänyt kysymykset:

To what avail is it to bring to presence in the work the “vision” of the invisible effervescence of life that stirs within and transforms all things, if the spectator lacks the key to this vision? To what avail is it to contaminate with art the life of the common citizen if his or her soul lacks the possibility of affirming in his or her own existence the creative power of life?<sup>73</sup>

Jos yksilössä ei sisäisesti tapahdu muutoksia, modernismin strategia elämän ja taiteen yhdistämisestä ei vaikuta merkityksellisesti kulttuuriin. Clark lähti etsimään vastausta siihen, millä keinoilla ihminen voitaisiin varustaa ottamaan vastaan ”elämän luova voima”. Taiteilijan teoksilleen antamat kannibalismiin viittaavat nimet muistuttavat taiteilijan brasilialaisesta taustasta. Ne myös esittävät taiteilijan näkemyksen ihmisten välisen vuorovaikutuksen välttämättömyydestä psyykkisessä muutoksessa, joka taas on edellytys yhteisölliselle uudistumiselle. 1970-luvulta alkaen taiteilija työsti teoksissaan voimakkaammin ihmisen hoitamisen ideaa ja etsi tukea taiteellisen työskentelynsä suunnan muutokselle psykoanalyttisesta ajattelusta.

---

<sup>73</sup> Rolnik, 1999,11. elektr. dokumentti

## 2 MIELEN UTOPIA

### 2.1 Utopian nyt-hetki

Englantilainen valtiomies ja kirjailija Thomas More esitteli vuonna 1516 kirjassaan *Utopia* kuvitteellisen saarivaltion, joka sijaitsee kaukana tunnetun maailman reunalla. Hän antoi valtiolle nimen Utopia ja sisällytti nimeen kaksi utopiakäsitteen perusulottuvuutta: utopia on ei-paikka (u-topos) ja hyvä paikka (eu-topos). Moren kuvaus paremmasta paikasta ilmaisi kritiikin hänen aikansa englantilaisen yhteiskunnan epäkohtia kohtaan, mutta jätti avoimeksi sen, voisiko paratiisimainen Utopia tulla todelliseksi. Moren jäljiltä syntyi kaunokirjallinen traditio: utopiakirjallisuus. Vaikka utopia-ajattelun historia on Moren jälkeen moninainen, keskeisenä on säilynyt utopia visiona jostakin sellaisesta, mitä ei (vielä) ole.<sup>74</sup>

Utopia-ajattelussa kysytään myös, käsittääkö utopia aina sosiaalisen ja poliittisen ulottuvuuden? Englantilaisen utopiatutkijan Krishan Kumarin mielestä utopia on aina nimenomaan sosiaalisen ajattelun muoto, jossa suhtaudutaan kriittisesti olemassa olevaan yhteiskuntaan ja hahmotetaan parempaa tulevaa. Toisaalta englantilainen sosiologi Ruth Levitas korostaa, kuinka utopia ilmaisee jotakin mitä halutaan (desire). Tahdotaan parempaa tapaa elää, ja tämä voi toteutua ihmisen henkisissä ja psykologisissa pyrkimyksissä ilman että ulkoisia olosuhteita muutetaan.<sup>75</sup> Tutkielmani kannalta on tärkeää pohtia yksilön sisäisen muuttumisen merkitystä utopian – olemassa olevaa paremman yhteiskunnan – saavuttamisessa. Utopian toteutumisen ajallinen aspekti tulee puolestaan pohdittavaksi Lygia Clarkin tähdentämän nyt-hetken myötä. Hänen taiteensa tarkastelu utopismikontekstissa saa pohtimaan, onko utopia päämäärä vai prosessi?

Portugalilaisen kulttuuritutkijan Patricia Vieiran mielestä utopia-ajattelu on olennainen osa brasilialaista yhteiskuntaa. 1900-luvun eurooppalaisissa utopioissa ja utopiakirjallisuudessa Brasilia nähtiin tulevaisuuden maana, joka lupaa taloudellista vaurautta ja eri rotujen ja uskontojen rauhanomaista rinnakkaiseloä. Esimerkiksi itävaltalainen kirjailija Stefan Zweig julkaisi vuonna 1941 kirjan *Brasilien: Ein Land der*

---

<sup>74</sup> Utopia-ajattelun historiasta ks. esimerkiksi Kumar Krishan 1991 *Utopianism*; Manuel & Manuel *Utopian Thought in the Western World* 1979; Vieira Fátima "The Concept of Utopia" teoksessa Claeys Gregory (toim.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature* 2010, s. 3–27. Fátima Vieira viittaa filosofi Ernst Blochin (1885–1977) luomaan käsitteeseen 'ei-vielä', joka ilmaisee utopia-ajatteluun sisältyvän toivon ja mahdollisuuden aspektin jatkuvasti muutoksessa olevassa maailmassa, s. 23.

<sup>75</sup> Kumar 1991, 40-41; Levitas 1990, 191-192, Pietikäinen 2007, 15–16.

*Zukunft*, jossa Brasilia näyttäytyy – vastakohtana sodan keskellä kärsivälle Euroopalle – esikuvana, kuinka erilaiset etniset ryhmät voivat elää rauhanomaisesti yhdessä. Vieira esittää, että tänäkin päivänä Brasiliassa arvioidaan, onko maa kyennyt toteuttamaan lupaustaan tulevaisuuden maana.<sup>76</sup>

Pohdin Patricia Vieiran käsityksiä brasilialaisesta utopia-ajattelusta suhteessa Lygia Clarkin taiteeseen. Lähtökohtanani on se, että Vieiran esille nostamat brasilialaiseen utopia-ajatteluun sisältyvät käsitykset inhimillisestä epävarmuudesta ja tässä ja nyt -elämisen merkityksellisyydestä löytyvät myös Lygia Clarkin ajattelussa ja taiteessa. Julistihan Clark manifestissaan *Me hylkäämme (Nós Recusamos)*: “We propose the precariousness as a new idea of existence against all the static crystallization within duration.”<sup>77</sup> Clarkille osallisuus hänen ehdotukseensa oli tärkein periaate matkalla muutokseen. Clarkin utopismi sijoittuu osallisuudessa tapahtuvaan mielen avautumiseen. ”Only the instant of the act is alive. In it the future being is inscribed...The present and the future are implied in the now-present of the act.”<sup>78</sup> Osallistumisen luonnetta tai lopputulosta ei voi ennalta tietää tai sopia. Clarkin utopia ei ole klassinen, staattinen utopia, vaan moderni itsetoteutuksen, passioiden, tarpeiden ja halujen utopia. Nykyhetki näyttäytyy vielä toteutumattomien hyvien mahdollisuuksien lähteenä.

Patricia Vieiran mielestä utopia-ajatteluun sisältyvä tavoittamattoman ajatus on todellisuutta, koska olemassaolomme on mahdollisen ja sen konkretisoitumisen liikettä. Tutkija painottaa, että vaikka Brasilian utopia-ajattelussa on vahva messiaanisen odotuksen perinne – täydellinen aika on tulossa – ihmisen osuus maailman muuttamisessa ei jää jumalallisen sfäärin varjoon. Vieira näkee, että utopiasen kaipauksen täyttymys riippuu täysin ihmisen kekseliäisyydestä. Hän korostaa, kuinka utopian toteutuminen riippuu ihmisen toiminnasta, ja on siis epävarmaa. Vieirasta tämä kyseenlaistaminen on utopia-ajattelun voima: omien dogmien käyttökelpoisuus on pystyttävä jatkuvasti arvioimaan.<sup>79</sup> Tällainen utopia näyttäytyykin jatkuvasti muotoutumassa olevalta muutoksen strategialta. Se ei suinkaan ole selkeä kaavio, jota toteuttaa kohti täydellistä yhteiskuntaa. Vieiran mielestä Brasiliassa tarjoutuu utopioille otollinen maaperä. Tälle

---

<sup>76</sup> P. Vieira 2018, Introduction xii. Jos on seurannut Brasilian viime vuosien poliittisia ja yhteiskunnallisia käännteitä, esimerkiksi taloudellisen epätasa-arvon ja Amazonin alueen ympäristöpolitiikan kannalta, voisi johtopäätös olla, että lupausta ei ole lunastettu.

<sup>77</sup> Bois & Clark 1994, 106. (1966).

<sup>78</sup> Clark 1997c, 155. Alkuperäinen teksti *A Propósito del instante*. Livro-obra. Rio de Janeiro 1983.

<sup>79</sup> Vieira P. 2018, Introduction xiv–xvi.

näkemykselle Vieira etsii tukea maan historian uskonnollisista, ekologisista ja sosio-politiittisista käytännöistä. Tutkielmani kannalta mielenkiintoisin on Vieiran esittämä ajatus yhteiskunnasta, jossa työn ja vapaa-ajan välinen raja hälvenee, ja taiteesta tulee yhteiskunnassa merkittävä aktiviteetti. Tämän näkemyksen kättilönä Vieiralle toimii Herbert Marcuse.

Vieiraa kiinnostaa stereotyyppinen mielikuva karnevalistisesta Brasiliasta kontrastina työkeskeiseen teollistuneeseen länsimaiseen yhteiskuntaan. Vieira tuo esiin, kuinka maassa on pitkä perinne erilaisille sosiaalisille kokeiluille ja historiallista maaperää rakentaa hyvinvointi muunkin kuin ahkeran työnteon eetoksen ympärille. Lisääntynyt vapaa-aika ja joutilaisuus ovatkin positiivisia attribuutteja.<sup>80</sup> Työn ja vapaa-ajan ero ohenee ja työtä määritteli ”leikin tuntu”. Vieira viittaa Marcusen ajatukseen työstä, jossa ei ole tuottavuuden tai suorittamisen vaadetta. Työn alistavat ja riistävät piirteet kumoutuvat, kun ihminen voi käyttää kykyjään: “when there is a “convergence of technology and art and the convergence of work and play.” Leikkiä määrittelee sen tuottamattomuus ja hyödyttömyys: se ”vain leikkii” todellisuuden kanssa. Leikin ominaisuudet Vieira yhdistää Marcusen utopia-ajatteluun, jossa ihmisen keho lakkaisi olemasta vain työn instrumentti. Kehosta voi tulla nautinnon väline.<sup>81</sup>

Kirjeessään Lygia Clarkille Hélio Oiticica viittaa Marcusen ideaan. Oiticicasta Clarkin ehdotusten vastavuoroinen luonne vapauttaa Eroksen: vastakkaisten voimien tukahduttamisen sijaan kehojen rentoutuminen vapauttaa erilaisia ja monenlaisia odottamattomia voimia.<sup>82</sup> Erilaisten ja ristiriitaisten olosuhteiden ja tuntemusten tuottaminen olikin Clarkin taiteelle ominaista. Tämä on ilmeistä esimerkiksi ehdotuksissa *Minä ja sinä* ja *Kannibalistinen kuola*. Mutta vaikka Marcuselle taide näyttäytyikin mahdollisuutena vapauttaa erilaisia muutoksen voimia, hänen ajattelussaan Clarkin ja Oiticican ylistämä anti-taide (elämän ja taiteen yhdistäminen, taideteos taideinstituutioiden ulkopuolella) ei ollut sinänsä yhteiskuntaa muuttava. Sitä se olisi vain osana sosiaalista vallankumousta.<sup>83</sup> Marcusen taiteeseen liittämä kumouksellisuus

---

<sup>80</sup> Patricia Vieira omistaa kirjastaan yhden luvun ”Idling in the Tropics, Utopia of Leisure” työn ja vapaa-ajan suhteen käsittelylle, erityisesti sen brasilialaisessa kontekstissa. s. 109–152.

<sup>81</sup> Vieira P. 2018, 146–149. Patricia Vieira viittaa Marcusen *Five Lectures* -teoksen s. 68 ja *Eros and civilization* –kirjaan s. 195. Suomenkielisessä käännöksessä *Eros & Sivilisaatio* s. 227–228.

<sup>82</sup> Hélio Oiticican kirje Lygia Clarkille 8.11.1968. Englanninkielinen käännös teoksessa Claire Bishop (toim.), *Participation* 2006, 112–113.

<sup>83</sup> Skrebowski 2012, 70–71.

yhdistää hänet Lygia Clarkiin. On kuitenkin hyvä muistaa, etteivät heidän käsityksensä siitä, minkälainen taide muuttaa maailmaa, ollut välttämättä yhteneväinen. Marcusen on käsitetty puolustavan nimenomaan niin sanottua korkeakulttuuria.<sup>84</sup> Clark taas uransa aikana kyseenalaisti sitä.

Brasilian kulttuurin viritys marcuselaiseen utopia-ajatteluun näkyy Patricia Vieiran mielestä maan karnevaaliperinteessä. Hän tulkitsee, että seksuaalisten viettien vapautuminen ilmenee yhtä lailla karnevaaliasujen eroottisuudessa, laulamisessa ja tanssimisessa kuin taiteellisessa luomisessa. Vieira viittaa Oswald de Andraden, Brasilian varhaisen avantgardetaiteilijan, käsityksiin ”leikkivästä maailmasta”. Leikkivaisto ottaa vallan yhteiskunnassa siinä vaiheessa, kun työ sulautuu nautintoa tuottaviin taiteellisiin aktiviteetteihin ja ihmiset suuntautuvat ikävistä arjen toiminnoista merkityksellisiin taiteellisiin pyrkimyksiin. ”Aesthetics, not the ethics of work, is human beings’ true calling”.<sup>85</sup>

Vieira ei nimeä ketään erityistä taiteilijaa tai mitään taidesuuntausta kirjoittaessaan taiteen ja elämän yhdistymisestä. Mutta hänen esiin nostamia näkökulmia on kiinnostavaa rinnastaa Lygia Clarkin tavoitteisiin ja tekemisen tapoihin. Clarkin ehdotukset voi nähdä karnevalistisesta näkökulmasta. Kaikki ne erilaiset naamiot ja asut, joita hän valmisti ehdotuksiaan varten; kaikki erilaiset aisteja stimuloivat toiminnot ja riitin kaltaiset kollektiivisesti kokemukset yhdistävät modernistin kulttuuriinsa. Vieira väittää, että Brasilian intellektuelleille leikillisuus voi toimia myönteisenä merkinä kansakunnan erityisyydestä: “A Brazilianization of the West, then, would entail not only a more informal approach to work and idleness but, most of all, placing the arts center stage, following the Brazilian lead into a utopian, leisurely world to come.”<sup>86</sup> Taiteen asettaminen keskiöön on olennainen piirre myös Lygia Clarkin psykologisessa utopismissa. Mutta sen ilmentymä on yhtä lailla matka ihmisen tiedostamattomaan. Tuottaako matka sinne eloisuutta, jotta ihminen pystyy elämään toimivana, muuntuvana ja suhteisena yksilönä, riippumattomana ulkoisista paineista ja normeista?

---

<sup>84</sup> Lähde 2011b, 11.

<sup>85</sup> Vieira P. 2018, 149–151.

<sup>86</sup> Vieira P. 2018, 152.

## 2.2 Sairas lapsi vapautuu ahtaasta mielen maailmastaan

Lygia Clark kirjoitti vuonna 1975 tekstissään *On the supression of the object*, kuinka kaikenlaiset ajattelutavat oli nyt haastettu: on anti-objekti, on anti-psykiatria ja on anti-Oedipus. Taiteilija pohti, kuinka vaikeaa on vetää rajaa normaaliuden ja sairauden välille, ja puuskahti: ”But behaviours remain, although the titles fall, and this deserves attention.”<sup>87</sup> Hän oli suhteessa omaan tuotantonsa yrittänyt vetää tätä rajaa jo vuonna 1971. Hän totesi tuolloin, että hänen sisällään asuu sairias lapsi, mutta haluaisi jättää pohdinnat epänormaalista jollekin siitä kiinnostuneelle ja keskittyä tekemään taiteellista työtään niin kutsuttujen normaaliien ihmisten kanssa, ”or those conditioned by the society in which we live.”<sup>88</sup> Käsitän tämän niin, että Clark ajatteli yhteiskunnan määrittelevän normaaliuden, ja yksilön persoonallisuuden rakenteen ja yhteiskunnan rakenteen välillä on yhteys. Ajatusrakennelma on ymmärrettävä myös Brasilian sotilasdiktatuurin rajoittamassa poliittisessa ja kulttuurisessa ilmapiirissä.

Edellä mainitussa kirjoituksessaan Clark aprikoi myös, minkälaisella taiteella on sosiaalista merkitystä tilanteessa, jossa perinteiselle taideobjektille ei ollut enää sijaa. Mikä nyt toimii kommunikaation välineenä? Hänen johtopäätöksensä oli, että ihmisestä itsestään on tullut taiteen sisältö, mutta enää itseä ei ilmaista jonkin esineen tai symbolin kautta. Kun ihminen osallistuu Clarkin ehdotukseen, hän kääntyy sisäänpäin: ”to receive perceptions raw, to live them out, to elaborate oneself by means of the process, regressing and growing outwards, to the world.”<sup>89</sup> Ihminen elää kokemuksessaan sisäistä maailmaansa, tutkii itsensä eri puolia – ja tämä tapahtuma on taideteos. Mutta ihminen kääntyy sisäänpäin palatakseen suhteeseen ympäröivän maailman kanssa. Tämä sisältä ulospäin kulkeva liike muistuttaa psykologisen utopismin luonteesta. Sen mukaan yhteiskunnallisen muutoksen lähtökohtana on yksilön sisäinen vapautuminen.

Toisin kuin perinteisessä utopia-ajattelussa, jossa yhteiskunnan instituutiot muovaavat ihmisen mieltä, psykologinen utopisti löytää yksilöstä itsestään moraalisen koodin, jonka mukaan elää. Sisäisellä matkallaan yksilö jäljittää autenttisen itsensä ja alkaa elää ja

---

<sup>87</sup> Clark 1997f, 264. *On the suppression of the object (Notes)*. Alkuperäinen teksti *Da supressão do objeto (Anotações)* julkaisussa *Navilouca*. Rio de Janeiro 1975. Christine Macel kertoo Clarkin lukeneen esimerkiksi skotlantilaisen psykiatrin R.D. Laingin kriitisestä asenteesta vallitsevaan psykiatriseen hoitokulttuuriin. Clark tunsu Suely Rolnikin kautta myös ranskalaisen psykoanalyttikko Felix Guattarin ja filosofi Gilles Deleuzen *Anti-Oedipus* -teokseen (1972).

<sup>88</sup> Clark 1997l, 282. Lygia Clarkin oma teksti ilman otsikkoa. Alkuperäinen teksti päivätty 22.8.1971.

<sup>89</sup> Clark 1997f, 264.

toimia sen mukaisesti, riippumatta ulkoisesta todellisuudesta. Tämä yksilön sisäinen löytö mahdollistaa ulkoisen, häiriintyneen yhteiskunnan, korjaamisen. Teoksessaan psykologisesta utopismista Petteri Pietikäinen korostaa, kuinka tiedostamattoman käsite on välttämätön psykoutopistin ajattelussa. Psykologinen utopisti uskoo, että syvällä alitajunnassaan ihminen kasvattaa hyvän utopian siemeniä.<sup>90</sup> Hän uskoo, että ihminen pyrkii luonnostaan hyvään, henkisesti ja seksuaalisesti vapaaseen elämiseen, viisaaseen, spontaaniin ja tasavertaiseen yhdessä olemisen tapaan. Hän olettaa, että koska nämä ominaisuudet ovat luontaisia ihmisessä, kaikkien ihmisten hyvän elämän edellytys on (uudelleen) pääsy tuohon autenttisen ihmisen tilaan. Siinä psykoutopisti haluaa auttaa. Mutta kuten Pietikäinen tuo esiin, psykoutopisti unohtaa, ettei ihminen universaalisti välttämättä keskity ratkaisemaan vieraantuneen ihmisen ongelmaa, vaan häntä huolettavat köyhyys ja epätasa-arvo.<sup>91</sup> Suely Rolnikin haastatteluissa sekä muusikko Caetano Veloso että taiteilija David Medella toivat esiin, ettei Lygia Clark ollut kiinnostunut konkreettisista yhteiskunnallisista epäkohdista. Taiteilija itse kuitenkin väitti, että voisi olla vaikka sosialisti, koska hyvät olosuhteet ovat kaikille välttämättömät, mutta se ei lieventäisi ihmisen luontaisia tuhoavia tarpeita. Vain taiteessa ihminen voi ylittää ne olosuhteet, missä hän elää.<sup>92</sup> Clark kirjoittaa tuhoavista tarpeista, joten hän ei ehkä nähnyt ihmistä luonnostaan hyvään pyrkivänä, mutta hän ajatteli, että kaikenlaisten viettien kohtaaminen tekee ihmisestä enemmän ihmisen.

Teoksessaan *Alchemists of Human Nature* Pietikäinen tarkastelee psykologista utopismia, nimenomaan psykodynaamista utopismia, neljän psykoanalyttisen opin kehittäjän ja toisinajattelijan kautta: he ovat Otto Gross (1877–1920), Carl C. Jung (1875–1961), Wilhelm Reich (1897–1957) ja Erich Fromm (1900–1980). Kaikilla neljällä oli suhde klassiseen freudilaiseen analyysiin, mutta he irrottautuivat siitä joko vapaaehtoisesti (Jung) tai heidät pakotettiin psykoanalyysipiirien ulkokehälle (Gross, Reich ja Fromm).<sup>93</sup> Vaikka Lygia Clark tulikin eri kulttuuripiiristä kuin edellä mainitut miehet, hänen

---

<sup>90</sup> Pietikäinen 2007, 17–19.

<sup>91</sup> Pietikäinen 2007, 25–30. Autenttisuudesta psykologiassa ja filosofiassa myös esim. Katrina P. Jongman-Sereno ja Mark R. Leary “The Enigma of Being Yourself: A Critical Examination of the Concept of Authenticity”. *Review of General Psychology* 2019, Vol. 23(1). s. 133–142.

<sup>92</sup> Clark 1997b, 144. *Considerations for someone*. Alkuperäinen teksti *Concideraciones hechas a alguien* 17.9.1960.

<sup>93</sup> Pietikäinen 2007, 1.



ammattillinen ja inhimillinen kohtalonsa oli yhteneväinen: erityisesti hänen myöhempi taiteellinen toimintansa herätti hämmennystä niin taiteen kuin psykoanalyysin piirissä.

Freudilaisessa psykodynaamisessa ajattelussa ihminen on vääjäämättä konfliktissa yhteiskunnan kanssa, koska yhteiskunnan kannalta olisi tuhoisaa, jos yksilö toimisi halujensa ja viettiensä mukaisesti.<sup>94</sup> Psykoanalyysissä ihminen tutustuu tiedostamattomaansa, jotta pystyisi hallitsemaan viettejään. Sigmund Freud tyytyi analysoimaan modernin neuroottista ihmistä psykoanalyytikon sohvalla, eikä häntä voi pitää psykologisena utopistina, mutta hänen aikalaiskollegansa Otto Gross, Carl Jung ja William Reich halusivat laajentaa psykoanalyysin merkitystä sosiaalisesti ja kulttuurisesti. Myöhemmin myös Erich Fromm ja Herbert Marcuse käyttivät psykoanalyysia yhteiskunnallisissa analyyseissään. Heille viettien torjunnan tuloksena kasvava psyykkinen ahdistus oli hinta, joka maksettiin yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta kehityksestä. Mutta psykologisina utopisteina Gross, Reich, Jung, Fromm ja Marcuse uskoivat, että yksilön sisäisten konfliktien tunnistaminen ja todellisen itsen löytäminen, johtaisi vapautuneempaan mieleen ja sen myötä terveempään yhteiskuntaan. Pietikäisen mukaan psykoutopistin ei tarvitse olla psykologi, mutta hän käyttää ajattelussaan olemassa olevia teoreettisia ajattelutapoja ihmismielen toiminnasta.<sup>95</sup> Lygia Clarkille psykoanalyysi oli se teoreettinen psykologinen kehikko, jonka sisälle hän rakensi näkemystään taiteen mahdollisuudesta vaikuttaa ihmismieleen.

Lygia Clarkille autenttisen itsen etsintä tapahtui myös psykoanalyysin ”kokemusasiatuntijana”. Hän kävi psykoanalyysissa useaan otteeseen elämänsä aikana. Hän oli kiinnostunut oman terapiansa teoreettisista ulottuvuuksista ja hyödynsi lukemaansa taidepraktiikkansa uusintamisessa. Taiteilijaystävä Oiticicalle hän kirjoitti palaavansa pian takaisin Rio de Janeirosta Pariisiin: ”...because of my psychoanalysis, which has been the most creative and mythological things I have ever experienced.”<sup>96</sup> Lygia Clark vietti elämässään pitkän ajan Pariisissa ja tutustui 1960- ja 1970-luvun ranskalaiseen psykoanalyyttiseen ajatteluun. Suely Rolnik pitää luontevana, että Clark pyrki sijoittamaan taidepraktiikkansa psykoanalyysin alueelle omakohtaisten kokemustensa takia, mutta myös siksi, että 1970-luvun Ranskassa psykoanalyysi oli

---

<sup>94</sup> Pietikäinen 2007, 12.

<sup>95</sup> Pietikäinen 2007, 16–17. Psykoanalyysin utooppisesta impulssista ks. Pietikäinen 2007, 12–14 ja Erich Frommin ja Herbert Marcusen freudomarxilaisesta ajattelusta Pekkola 2022, 13–17.

<sup>96</sup> Lygia Clarkin kirje Hélio Oiticicalle 6.7.1974. Lygia Clark 1997n, 287.

voimakas kulttuurinen tekijä.<sup>97</sup> Vuonna 1968 touko–kesäkuun Ranskassa opiskelijoiden protesteihin olivat liittyneet muut kansalaistahot. Työntekijät tehtaissa, yliopistoissa, sairaaloissa ja kulttuurialan laitoksissa lakkoilivat ja vaativat vapautta ilmaista itseään. Mielenosoitukset ja poliittinen vastarinta eivät lopulta tuoneet muutosta ranskalaisen yhteiskunnan vallanjakoon, mutta ne vahvistivat jo aiemmin alkanutta sosiaalisen muutoksen prosessia. Autenttisuuden ja vieraantuneisuuden kysymykset olivat nousseet vuoden 1968 tapahtumissa pintaan. Tapahtumat saivat ihmiset ajattelemaan halun (desire), seksuaalisuuden ja itseilmaisun osuutta yhteiskunnallisessa muutoksessa. Psykoanalyysistä tuli Ranskassa teoria, joka yhdisti henkilökohtaisen ja poliittisen. Siitä tuli sosiaalinen ilmiö, joka vaikutti kriittiseen yhteiskunnalliseen keskusteluun ja siihen, kuinka ihmiset puhuivat politiikasta, kävivät keskusteluja kulttuurista tai kasvattivat lapsiaan.<sup>98</sup>

Rolnik kertoo, että puhuessaan työskentelystään Clark käytti psykoanalyttisiä käsitteitä. Rolnikista osittain tämä johti siihen, että Clarkin viimeiset teokset aiheuttivat hämmennystä. Kaikki eivät enää sijoittaneet niitä enää taiteen maailmaan, mutta toisaalta hän ei löytänyt suurta tukea psykoanalyttikkojenkaan piiristä.<sup>99</sup> Rolnik paikantaa Clarkin työskentelyn taiteen ja psykoanalyysin välimaastoon. Lygia Clark itse sanoi, ettei hän halua olla psykoanalyttikko, vaan halusi kehittää keinoja, joita voisi käyttää ihmisen mielen korjaamisessa.<sup>100</sup> Palattuaan takaisin Rio de Janeiroon vuonna 1976, hän opetti menetelmiään ainakin taiteilija Lula Wanderlaylle ja sosiaalipsykologi Gina Ferreiralle, jotka ovat käyttäneet niitä psykiatrisessa hoitotyössä.<sup>101</sup>

*Kehon nostalgia (Nostalgia do Corpo)* vuodelta 1966 on sarja Clarkin teoksia, joissa painopiste oli yhä selvemmin kehollisuudessa, ja nimenomaan jaetussa kehollisuudessa: teos *Minä ja sinä* on yksi sarjaan kuuluvista ehdotuksista. Clarkin fantasiassa itsen ja toisen kehon raja hämärtyy. Taiteilija oli kiinnostunut 1960-luvun uusista psykoanalyysin suuntauksista, joissa kehollisuudelle annettiin tilaa, toisin kuin perinteisessä freudilaisessa analyysissä. Pariisin vuosinaan Clark tutustui omaan sisimpäänsä

---

<sup>97</sup> Rolnik 1999, 21. elektr. dokumentti.

<sup>98</sup> Turkle 1978, 6–11; 64; 230.

<sup>99</sup> Rolnik 1999, 21. elektr. dokumentti. Vuonna 2000 taiteen ja terapian suhdetta pohtineessa seminaarissa Iso-Britanniassa Guy Brett näytti videon Clarkin terapiatyöskentelystä. Se kirvoitti yleisöstä kommentteja, joissa korostettiin, kuinka vaarallista on työskennellä ilman terapiakoulutusta mieleltään vaikeasti sairaiden ihmisten kanssa.

<sup>100</sup> Clark 1997m, 279. Lygia Clarkin oma teksti ilman otsikkoa 10.8.1971.

<sup>101</sup> Butler 2014, 26.

psykoanalyttikkojen Daniel Lagachen ja Pierre Fédidan hoivassa. Erityisen läheiseksi Clarkin mielenmaisemassa asettuivat ranskalaisen psykoanalyttikko Didier Anzieun ja englantilaisen psykoanalyttikko D. W. Winnicottin näkemykset ihmisen mielen ja kehon toiminnoista. Clarkin myöhempään taiteelliseen työskentelyyn voi yhdistää Winnicottin luoman käsitteen *transitionaalinen objekti* ja Didier Anzieun vuonna 1974 ranskalaisessa *Nouvelle Revue de Psychanalyse* -lehdessä esittelemän käsitteen *Le Moi-Peau (The skin ego)*.<sup>102</sup>

Kirjoittaessaan Lygia Clarkin taiteen psykologisista piirteistä taidehistorioitsija Christine Macel nostaa esiin nimenomaan Anzieun *Le Moi-Peau*, vaikka toteaa ettei ole tietoa, tunsiko Clark Anzieun tekstejä aloittaessaan terapialuonteisen työskentelynsä. *Le Moi-Peau* siivilöi ruumiillisia kokemuksia – lämpöä, pehmeyttä, kylmyyttä, karheutta, myös kuulon ja hajun aistimuksia – joita ihminen tarvitsee eheän sisäisen maailman kasvuun. Anzieu ei mennyt niin pitkälle, että hänen analyysinsä olisi sallinut fyysisen koskettamisen (klassisessa psykoanalyysissä koskettaminen on tabu), mutta hän korosti koskettamisen tärkeyttä lapsen kehityksessä.<sup>103</sup> Koskettamiselle annettu mieli yhdistää Lygia Clarkin Anzieun ajatteluun, mutta Clarkille terapiatilanteessa tapahtuva reaalin fyysinen koskettaminen oli elintärkeä. Hänen käsityksensä ihmisestä ruumiillisena olentona määritteli hänen lähestymistapaansa psykoanalyttisessäkin kontekstissa. Clarkin oman analyttikon Pierre Fedidan mielestä Clark halusi terapiatyöskentelyssään työstää kehollisesti parantumiseen tarvittavaa verbaalia ilmaisua: “At the end of the day the work was to construct with the body and space for words. But psychoanalysis does the opposite: it constructs with words a space for the body. Constructing with the body a space for words is also very political.”<sup>104</sup>

Clarkin taiteen yhteydessä Suely Rolnik puhuu resonoivasta kehosta. Hänestä Clarkin teokset eivät olleet laajasti 1960- ja 1970-luvuilla taiteessa yleistyneitä subjektiivisia ’aistillisia kokemuksia’ ja ’kehollista ilmaisuja’, vaan niillä oli syvempiä merkityksiä. Rolnik viittaa taideteoksiin, jossa taiteilija käyttää omaa kehoaan ilmaisuvälineenä.

---

<sup>102</sup> Macel 2014, 256–257. Winnicottin ajattelusta Clarkin taiteessa ks. Eleanor Harper, *Restoring Subjectivity and Brazilian Identity: Lygia Clark’s Therapeutic Practice* (2010) ja Didier Anzieun käsitysten suhteesta taiteeseen ks. Maria Walsh, *Art and Psychoanalysis* (2013). s.124–125.

<sup>103</sup> Macel 2014, 258–259. Didier Anzieun *Skin Ego* ja *Tactile Envelope* -käsitteistä ks. Didier Anzieu & Gilbert Tarrab, *A Skin for Thought : Interviews with Gilbert Tarrab on Psychology and Psychoanalysis* (1990). s.61–79.

<sup>104</sup> Davila Thierryn haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

Clarkille keskeistä oli nimenomaan ehdotukseen osallistujien kehojen reagointi ja vuorovaikutus. Rolnik korostaa, että resonoiva keho kommunikoi ympäröivän maailman impulssien kanssa kaikilla aisteillaan. Kun ihminen joutuu kohtaamaan itselleen vieraan (itsen ulkopuolelta tulevan), joutuu hän käyttämään uutta luovaa kapasiteettiaan. Tämä ponnistus on väline sisäisen ja ulkoisen maailman muutokselle.<sup>105</sup> Clarkille osallistuminen ehdotukseen oli mahdollisuus, jossa yksilö voi löytää itsensä kaikessa moninaisuudessaan.

Moninaisuuden kokemusta Clark vahvisti erilaisilla aisteja muokkaavilla toiminnoilla. Ehdotukseensa *Aistinaamiot (Máscaras Sensoriais)* vuodelta 1967 Clark oli tehnyt kankaisia maskeja, joita teokseen osallistujat pukevat ylleen. Päähän vedettävät huput saavat ihmisen muistuttamaan hirviöitä, elefanteja tai jättiläisnokkaisia lintuja. Vihreän, pinkin, kirsikan, violetin, sinisen, valkoisen ja mustan värisiin huppuihin on kätkeyty erilaisia tuoksujia, kamomillaa, laventelia, neilikkaa ja rosmariinia. Silmäaukkoihin on ommeltu näkemistä häiritseviä ulokkeita, kuten peilejä, ja kuuloaistia herkistetään erilaisilla äänillä, kuten simpukankuoren huminalla tai helistimen kolinalla. Clark halusi stimuloida vahvan sisäisen kokemuksen. Kokemus ulkomaailmasta hajoaa, ja tämä voi olla uudenlaisen kypsymisen edellytys. Kun ehdotukseen osallistuvat sulkeutuvat sisäiseen maailmaansa, he pääsevät syvemmälle itseensä: ”He, man, is now a ”beast” and the dialogue is now with himself to the end of the organicity and also the magic that he is able to borrow from within himself.”<sup>106</sup>

Kirjeessään Hélio Oiticicalle Clark korosti, kuinka taideteoksen kokijalle annetun ehdotuksen on oltava mahdollisimman avoin. Näin syntyy mahdollisimman monenlaisia kokemuksia, ja ihminen kokee itsensä kaikessa moninaisuudessaan. ”Through it man is transformed and deepened, even if he doesn’t want to, or doesn’t know it.”<sup>107</sup> Clarkin tavoitteena oli ihminen, joka pystyisi tuntemaan hankaliakin tunteita. Myös psykologisen utopistin maailmassa ihminen suree ja tuntee itsensä yksinäiseksi; elämän traagista ulottuvuutta ei voi unohtaa.<sup>108</sup> Clarkista osallisuus taideteokseen antaa ihmiselle mahdollisuuden päästä eroon rationalismista, johon hän on sitonut ajattelunsa. Ihmisen

---

<sup>105</sup> Larsen 2007, 29; 32.

<sup>106</sup> Lygia Clarkin kirje Hélio Oiticicalle 14.11.1968. Claire Bishop (toim.) *Participation*, 114–115. Ks. myös Best 2011, 61.

<sup>107</sup> Clark 1997d, 154. *On the magic of the object*. Alkuperäinen teksti *Da posito de la magia del objeto. Livro-obra*. Rio de Janeiro 1983.

<sup>108</sup> Pietikäinen 2007, 211–212.

aiempi maailmankuva jumaliseen ja myytteineen täytyy nyt hylätä. Ratkaisua moderniin ihmisyyteen etsitään ihmisestä itsestään, koska nyt ihminen ei voi enää projisoida itseään mihinkään ulkopuoliseen. ”Man has never come closer to his peak; there are no longer any metaphysical excuses.”<sup>109</sup> Psykoutopistille ihmisen sisäinen muutos ei ollut uskonnollinen kääntyminen, vaan muutoksen tarkoitus oli sellaisen psykologisen oivalluksen syntyminen, joka mahdollistaa elämisen sisäisen vakaumuksen mukaisesti.<sup>110</sup> Elää autenttisenä itsenä. Mutta Clarkin ehdotukset herättivät myös ristiriitaisia tunteuksia.

Vuonna 1974 Pariisissa Clarkille oli tarjoutunut ensimmäistä kertaa mahdollisuus kokeilla aisteja stimuloivia ehdotuksiaan säännöllisesti kokoontuvalle isommalle ryhmälle. Ryhmässä kävi Sorbonnen yliopiston Saint Charles -keskuksen taideopiskelijoita. Ranskalaiset kuvataiteilijat Gaëlle Bosser ja Claude Lothier kuvasivat kokemuksiaan ryhmässä yhteisessä Suely Rolnikille annetussa haastattelussa:

“We spread out over the surface of this paper and fused into each other.”

“There was a discovery of the other as much a self-discovery.”

“It was of filling, of inflating the proposal from inside.”

“To accept emptying out one's own substance, of what one was, and everything that concerned the good and proper, society.”<sup>111</sup>

He kertoivat vaikutelmistaan Clarkin ryhmässä sellaisina kokonaisvaltaisina tapahtumina, joihin Clark vaikuttaa pyrkineen. Uudenlaisen itsen ja toisen löytäminen, itsensä puhdistaminen menneestä olemassaolon tavasta. Ihmisen sisältä päin tulevien tunteusten tunnistaminen. Claude Lothierista se mitä ryhmässä tapahtui, oli rituaalin kaltainen: “it was a little like a ceremony, a ritual”. Gaëlle Bosser painotti, kuinka tärkeää olivat erilaiset aistimukselliset kokemukset:

sometimes she [Lygia Clark] brought plants, so she rubbed the flowers and they exlude all these odours. Flowers, herbs, she'd ask us to bring vegetables. She covered us with the plants, then the officiants crushed the flowers and made us to smell them.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Clark 1997e, 155. *A modern myth: The instant as nostalgia of the cosmos*. Alkuperäinen teksti *Un mito moderno: A colocação em evidencia como nostalgia do cosmos* FUNARTE 1980. Rio de Janeiro.

<sup>110</sup> Pietikäinen 2007, 18.

<sup>111</sup> Gaëlle Bosserin ja Claude Lothierin haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

<sup>112</sup> Gaëlle Bosserin ja Claude Lothierin haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

Bosser luonnehti Clarkin istuntoja tilanteiksi, joissa oli ”slow attentive care, a feeling of tear, rupture.” Mutta taiteilijan ehdotus saattoi tuntua myös häiritsevältä: “Desire was very present in all her proposals. Not only sexual.” Bosserin mielestä yhteinen tekeminen pyrki kehollisten tuntemusten aikaansaamiseen: ”One's head over one's belly: 20 m long spine. We produce sound: start chanting, producing vibrations and you feel all those vibrations in your belly.” Yhteisen tekemisen jälkeen kehossa ja mielessä aktivoituneet tuntemukset ja ajatukset jaettiin myös verbaalisesti. Bosser totesi haastattelussa, että jos hyväksyit Clarkin ehdotuksen, oli oltava valmis tyhjentämään itsensä, olemuksensa ja mielikuvan itsestäsi. Toisinaan hän koki Lygia Clarkin toiminnan myös manipulatiiviseksi: “There was a possessive side, like a form of manipulation.”<sup>113</sup>

Bosser ja Lothier kertoivat haastattelussa Rolnikille, että Sorbonnen tapahtumista ei ole olemassa tallenteita, joten ulkopuolisen on vaikea tietää, mitä tilanteissa tapahtui. Ilmeisesti yhteistyö opiskelijoiden kanssa ei aina ollut niin helppoa, koska myös ranskalainen taidekriitikko ja -historioitsija Yve-Alain Bois muisteli Suely Rolnikille, että asiat Sorbonnessa eivät aina sujuneet sellaisella tavalla kuin taiteilija olisi halunnut. Bois itse kieltäytyi osallistumasta istuntoihin, koska piti niiden ilmapiiriä väkinäisenä.<sup>114</sup> Rolnik tuo esiin, että hänen haastattelemistaan opiskelijoista suurin osa kyllä arvosti kokemustaan, mutta taiteilijan toiminta herätti myös raivoa. Osa koki jääneensä vaille tarvittavaa tukea joutuessaan käsittelemään tapahtumissa heränneitä tunteita ja muistoja.<sup>115</sup> Petteri Pietikäinen pohtii, kuinka psykologiset utopistit halussaan tavoittaa jotakin todellisuuden tuonpuoleista, saattoivat sortua kuvitelmiinsa ihmismielestä ja arjen realiteeteista – eivätkä välttämättä osanneet mennä itseensä tarkastellessaan epäonnistumisiaan.<sup>116</sup> Onkin mahdollista, että Clark joutui kohtaamaan todellisuuden, jossa hänen käsityksensä ihmisen sisäisen matkan luonteesta ei kohdannut Sorbonnen opiskelijaryhmän tarpeita.

Päiväkirjamerkinnässä vuodelta 1971 Clark puolusti taiteensa muuttunutta suuntaa. Häntä oli kritisoitu siitä, että hänen ehdotuksensa eivät ole riittävän voimakkaita luomaan uutta ihmisen mytologiaa. Clark kirjoitti, ettei hän ajatellutkaan yhden ihmisen tekevän kulttuurista vallankumousta, mutta hänen tekonsa on pieni osa kokonaisvaltaista

---

<sup>113</sup> Gaëlle Bosserin ja Claude Lothierin haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

<sup>114</sup> Yves-Alain Bois'n haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

<sup>115</sup> Rolnik 2011, 77.

<sup>116</sup> Pietikäinen 2007, 164; 212–213.

muutosta.<sup>117</sup> Mutta muutos ei tapahdu taiteenkaan avulla, jos katsoja ei kykene vastaanottamaan sen kautta tarjoutuvia sielua avaavia mahdollisuuksia. Hänen eloisuutensa kasvulle on annettava välineitä. Aistiva keho on mielen muutoksen avain.<sup>118</sup> Vuonna 1977 Lygia Clark aloittaa viimeisen teoksensa *Itsen jäsentäminen* kehittämisen. Hän suuntautuu entistä vahvemmin käyttämään metodologiaan yksilöterapien muotona. *Itsen jäsentämisen* työkaluina toimivat taiteilijan aiemmissa ehdotuksissaan käyttämät esineet ja materiaalit, joita hän kutsui *Objetos relacionais (Relationaaliset esineet)*.

### 2.3 Relationaaliset esineet lisäävät *vivênciaa*

Kuten olen aiemmin tuonut esiin, Suely Rolnikin mielestä Clark oli jo vuonna 1963 *Kävellen* -teosta ideoidessaan tehnyt ensiarvoisen tärkeän huomion: Mitä taiteilijan hyödyttää esittää elämän eloisuus, jos katsojan sielu ei kykene eloisuutta vastaanottamaan?

To what avail is it to bring to presence in the work the 'vision' of the invisible effervescence of life that stirs within and transforms all things, if the spectator lacks the key to this vision? To what avail is it to contaminate with art the life of the common citizen if his or her soul lacks the possibility of affirming in his or her own existence the creative power of life?<sup>119</sup>

Tarvitaan *vivênciaa*! Tarvitaan niitä yhteisiä kokemuksia, joista Emma Sidgwick muistuttaa kirjoittaessaan *axé*-energiasta: elämänvoima syntyy yhteisessä kokemuksessa, jossa ihmisen luova potentiaali aktivoituu. Sidgwick määritteli, että *vivência* on psyykkiskehollisen kokemuksen välittömyydessä ilmenevää ajattelemista, tietämistä ja luovaa potentiaalia. Suely Rolnik puhuu resonoivasta tai värähtelevästä kehosta, joka kommunikoi ympäröivän maailman impulssien kanssa kaikilla aisteillaan. Niitä esineitä, jotka mahdollistavat vahvan kehollisen kokemuksen, ja sen myötä sisäisen ristiaallokon, Lygia Clark nimitti relationaalisiksi esineiksi.

Vuonna 1978 Clark kirjoitti, kuinka on kahden vuoden ajan käyttänyt relationaalisia esineitä työskentelyssään: "I have been carrying out experiences in the use of 'relational

---

<sup>117</sup> Clark 1997, 281. Clarkin päiväkirjamerkintä päivätty 22.8.1971.

<sup>118</sup> Ruumiillisuuden tai aistimuksellisuuden korostaminen ei ole brasilialaisen psykoutopistin yksinoikeus. Petteri Pietikäisen *Alchemists of Human Nature* -teoksen psykoutopistit Otto Gross, Wilhelm Reich, Carl Jung ja Erich Fromm tulivat eurooppalaisesta kulttuuripiiristä, mutta esimerkiksi Wilhelm Reichin luonnepanssari-käsitteessä kehon ja mielen vuorovaikutuksellinen suhde oli olennainen.

<sup>119</sup> Rolnik 1999, 11. elektr. dokumentti.

objects' for therapeutic ends."<sup>120</sup> Uudessa työskentelytavassaan Clark käytti elementtejä, esineitä, joiden olemus toteutuu vasta kontaktissa taideteoksen kokijan kanssa; niissä tuntemuksissa ja muistoissa, mitä se onnistuu taideteokseen osallistuvan mielen maailmassa herättämään:

Since the R.O [Relational Objects], as its name indicates, has no specificity in itself, it is in the relationship established with the phantasy of the one who lives it that the R.O is defined. It loses its identity as a simple object; impregnated, it will be lived as part of the subject.<sup>121</sup>

Esine ei ole objekti itsen ulkopuolella, vaan siitä tulee osa subjektia (osallistujaa, terapia-asiakasta) täyttämään tämän tyydyttymättömiä tarpeita. Keskeistä on esineiden laadulliset ominaisuudet, ei niiden ulkonäkö tai muoto. Ne ovat lämpimiä tai kylmiä, isoja tai pieniä, painavia tai kevyitä, kosteita tai kuivia, sileitä tai karheita; niissä on kiven kylmyys tai ilmalla täytetyn muovipussin keveys. Taideteoksen kokija joko itse käyttää objekteja, tai kosketus tapahtuu taiteilijan välityksellä. Taiteilijan rooli korostui siinä vaiheessa, kun Clark alkoi työstämään *Itsen jäsentäminen* -teoskokonaisuutta, joka muotoutui terapeuttiseksi prosessiksi taiteilijan ja asiakkaan säännöllisissä kohtaamisissa. Jatkossa kuvaan *Itsen jäsentäminen* -teoksen tapahtumia terapiana.

Luettelo relationaalisista esineistä:

1. puuvillainen kevyt tyyny 30 x 30 cm, täytetty polystyreenipalloilla.
2. puuvillainen kevyt/raskas tyyny 30 x 30 cm, keskellä sauma, joka jakaa tyynyn kevyeen (täytetty polystyreenipalloilla) ja painavaan (täytetty rantahiekalla) puoleen.
3. raskas puuvillainen tyyny 30 x 30 cm, täytetty rantahiekalla.
4. iso patja; patjan muotoinen esine, tehty muovista ja täytetty polystyreenipalloilla.
5. huovat; kolme huovan muotoista esinettä; yksi on tehty harsokankaasta ja täytetty polystyreenipalloilla, toinen villasta, kolmas harsokankaasta.
6. sukkahousuista tehtyt esineet; täytetty tennispalloilla, pöytätennispalloilla, kivillä, rikkoutuneilla ohuilla simpukankuorilla.
7. ”siemenesineet”; muovipussit 30 x 30 cm, täytetty siemenillä.

---

<sup>120</sup> Clark 1997h, 320. Alkuperäinen teksti portugalkiksi vuonna 1978 *Objeto relacional en contexto terapêutico*. <https://portal.lygiaclark.org.br/en/archive/6290/objeto-relacional-062131-texto>

<sup>121</sup> Clark 1978, *The relational object*. <https://portal.lygiaclark.org.br/en/archive/4800/the-relational-object-014181-texto>



8. pieni kivi; pieni pyöreä kivi kiedottuna verkkoon.

9. putki; pahviputki, noin 5 cm halkaisijaltaan.<sup>122</sup>

Nämä esimerkit antavat kuvan siitä, minkälaisia Clarkin työskentelyssään käyttämät esineet olivat. Olemukseltaan ne muistuttavat monia nykypäivän kuntoutuksessa käytettäviä terapia-, harjoitus- ja hoitovälineitä ja materiaaleja. Clark vain teki itse hoitovälineensä, yleensä halvoista, arkipäiväisistä materiaaleista.

Esineitä käytettiin tilannekohtaisesti terapiatilanteessa. Muusikko Caetano Veloso analysoi kokemustaan Rio de Janeirossa vuosina 1976/1977, jolloin hän osallistui Lygia Clarkin terapiaistuntoon:

[*Structuring the Self* was] sensorial experience that produced some very surprising and interesting stimuli...feeling I was transformed...a vertigo...made me feel let loose in the space of the world. The stones in rubber bands, things to put on your eye, to close your eye...It was very different because an artist was present, suggesting attitudes, even indications in regard one was supposed to do...Treatment sessions were very still, almost silent and very beautiful. During the therapeutic sessions I had more aesthetic sensation. I found it beautiful. It was very elegant, very beautiful and mysterious the way she carried the session out. She made us lie down and told us close our eyes, you'd be there only in your shorts, and not even ...totally naked. You lie down and she put some weights with different textures on different parts of the body. She left them for a bit. You did not know if there were bags with sand or aqua, the gravel, little massage but mostly just leave them there on you. She took a very thin tube and breathed into it, from distance. But I did not feel there was a narrative to it, nor progress, or anything.<sup>123</sup>

Velosolle kokemus oli ilmeisesti ristiriitainen. Se oli esteettisesti miellyttävä, mutta viimeisen lauseen voi tulkita, ettei hän kokenut tapahtunutta psyykkisesti merkittävänä.

Toisaalta muusikko Jards Macale koki saavansa apua Clarkilta. Rolnikin haastattelussa hän muisteli:

I had a psychic episode during crazy dictatorship, under personal, political, aesthetic, ethical, all sort of strains, I had a breakdown. They took me to Lygia's house. She said: It is alright, you can leave him with me...My favourite part was that divine breath. It was air, air. It was delicious. The treatment was poetry. It was therapy because her intention was to heal. After this experience with Lygia I was different. She told me once: "when you

---

<sup>122</sup> Clark 1997j, 332–333.

<sup>123</sup> Caetano Veloson haastattelu. Rio de Janeiro huhtikuu 2005.

feel empty, don't fight emptiness. Little by little, you'll be back up to normal. The human being desires the creative.”<sup>124</sup>

Macalen ”divine breath” viittaa ilmeisesti hoidossa käytettyyn putken läpi puhaltamiseen, iholla tuntuvaan ilmaan. Macale muistaa myös, kuinka terapiaistunnoissa käytettiin muovisia patjoja, joiden täytteenä oli styroksipalloja. Clark asetti kehon eri puolille muotoutuvia pieniä pusseja. Istunnon aikana Clark saattoi peittää potilaansa kevyellä huovalla, ja muusikko kutsuikin Clarkia esteettiseksi äidikseen.<sup>125</sup>

Mihin Clark sitten tähtäsi näillä toimillaan, joissa tavallisesta muovipussista, tyynystä, polystyreenipallosta, kivistä tai pahviputkesta tulee niin erityinen, että sen käyttäminen oikeissa olosuhteissa elvyttää ihmisen mielen? Jo vuonna 1968 hän oli selventänyt kirjeessään Hélio Oiticicalle: ”In all that I do, there really is the necessity of the human body, so that it expresses itself or is revealed as in the first [primary] experience.”<sup>126</sup> Australialainen taidehistorioitsija Susan Best toteaa, että osallistujan kehosta oli tullut Clarkin mielenkiinnon kohde. Taiteilijan ehdotukseen osallistuja ei vain kuvaile kehonsa kokemuksia, vaan *tuntee* ne eri aistihavaintojen kautta: koskettaminen, haistaminen, liike, näkeminen ja kuuleminen (kursivointi kirjoittajan). Best tunnistaa Clarkin ehdotusten lähestymistavoissa muun muassa psykoanalyytikkojen Donald Winnicottin ja Daniel Sternin ajattelua. Sekä Winnicott että Stern painottavat ihmisen kehityksessä kaikkein varhaisimpien kokemusten merkitystä. Best kuvaa, kuinka Clarkin teosten intiimiys tuo esiin osallistujan tuntemukset, joissa yhdistyvät sekä keholliset aistimukset että hänen tunnetilansa. Juuri näihin tuntemuksiin Winnicott viittaa Bestin mukaan puhuessaan elinvoimasta: ”the importance of vitality, a term he [Winnicott] uses to encompass feelings and sensations, and Daniel Stern, who developed the idea of vitality affects.”<sup>127</sup> Huomioidensa pohjalta Best toteaa, että yksi keskeisimmistä päämääristä Clarkin terapeutisessa työssä oli kukistaa moderni vierauden tunne elävöittämällä keho ja tunne.<sup>128</sup> Autenttisella itsellä – vastakohtana omista tarpeistaan vieraantuneelle ihmiselle – on yhteys omiin peruskokemuksiinsa.

---

<sup>124</sup> Jards Macalen haastattelu. Rio de Janeiro toukokuu 2005.

<sup>125</sup> Jards Macalen haastattelu. Rio de Janeiro toukokuu 2005.

<sup>126</sup> Lygia Clarkin kirje Hélio Oiticicalle 26.10.1968. Bishop Claire (toim.), *Participation*, 110.

<sup>127</sup> Best 2011, 48. Winnicottiin ja Sterniin käyttämä ’vitality’-sanan voi kääntää suomeksi elivoimaksi tai eloisuudeksi.

<sup>128</sup> Best 2011, 48 ”to combat modern alienation through the revitalization of the body and feeling.”

Suely Rolnik tuo esiin, kuinka erityisesti Lygia Clarkin kaksi viimeistä taiteellista prosessia *Itsen jäsentäminen* ja *Relationaaliset esineet* kertovat taiteilijan pyrkimyksestä ”luoda rituaali ilman myyttiä”. Näissä ehdotuksissa ei siis esitetä mitään illuusiota tai kuvaa todellisuudesta. Tärkeintä oli ehdotukseen osallistujan oma luovuuden kokemus. Rolnik käsittää Clarkin viimeisten teosten sisältävän ajatuksen siitä, että ihmisellä ei ole pysyvää identiteettiä, vaan itse (self) muotoutuu jatkuvasti, kun se on kosketuksessa itsen ulkopuoliseen maailmaan: ”a subjectivity composed of the processual dynamic of molding oneself.”<sup>129</sup> Näissä taideteoksissa, jotka ovat minuuden muovautumisen prosessia, oli Clarkin taiteen mahdollisuus ylittää elämän ja taiteen välinen kuilu; halu tavoitella modernin taiteen utopiaa. Enää ei ole erillistä taideobjektia, vaan ihmisen sisäistä maailmaa muovaama kokemus on taideteos.

Clarkin oma kuvaus *Itsen jäsentäminen* -terapiasta avaa sen kulkua. Henkilö makaa kevyesti puettuna suurella muovipatjalla, joka on täytetty polystyreenipalloilla. Henkilö on peitetty kevyellä lakanalla. Hänen painonsa muokkaa patjasta sellaisen, että siinä on mukava maata. Clark hieroo ja puristaa henkilön päätä käsillään. Taiteilija käy läpi koko vartalon: ”liimaa” ja ”juottaa” osia kiinni toisiinsa. Hän kertoo, että toisille ihmisille, koskettaminen tuntuu kuin ”sulkisi kehon aukkoja” tai muuttaisi niitä eri kohtiin. Clark hieroo kevyillä tyynyillä henkilön jalkapohjia ja kämmeniä. Clark painotti, kuinka noissa istunnoissa, joissa hän tapasi ihmisiä terapeutteisissa kontekstissa, oli tärkeää säilyttää kosketus todellisuuteen. Hän kirjoittaa, kuinka pienellä kivellä on tässä aivan erityinen rooli: se on yhteys todellisuuteen.<sup>130</sup> Siksi hän antoi kaikille käteen kiven, joka oli kiedottu arjesta tuttuun kääreeseen: vihannesten pakkauspussiin (ne ovat sellaisia erivärisiä narusta silmukoituja pusseja, joissa esimerkiksi sipuleita Suomessakin myydään). Rolnikin mielestä oli tärkeää, että ehdotukseen osallistuja ei kokenut tilannetta liian hajottavana, ja siksi pelottavana. Relationaaliset esineet ovat banaaleja, arkisia objekteja epätavallisessa yhteydessä. Rolnik korostaa, että näin osallistuja käsittää, että luovat prosessit ovat jokapäiväisiä tapahtumia.<sup>131</sup> Guy Brett vahvistaa, kuinka Clarkin materiaalit eivät olleet maailman representaatiota, vaan ne olivat soluja, tumakkeita ja energiakeskuksia, joilla oli sosiaalinen tehtävä.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Rolnik 1999, 19. elektr. dokumentti.

<sup>130</sup> Clark 1997i, 320-322.

<sup>131</sup> Rolnik 1999, 20. elektr. dokumentti.

<sup>132</sup> Brett 1987, 75.

Pitääkö eloisuutta siis lähteä jäljittämään varhaislapsuuden kokemuksista ja saada niihin kosketus terapiasuhteessa? Suely Rolnikin haastattelussa elokuvantekijä Suzana de Moraes kertoo kokeneensa välähdyksen varhaisesta lapsuudestaan käynnillään Clarkin terapiassa. Hän muistaa suhtautuneensa epäluuloisesti ja rationaalisesti käynteihinsä Clarkin luona, kunnes tuli kerta, jolloin jokin terapian kulussa aiheutti tuntemuksen: ”I had the sensation of the first aggression I ever suffered. In the cradle.”<sup>133</sup> Ihmisen varhaiset kokemukset tulevat esiin muissakin Rolnikin haastatteluissa. Vaikka Lygia Clarkia ei haastatteluissa valeta perinteiseen äitimuottiin, hänet kuitenkin koettiin myös hoivaavana ja roolimallina. Taidehistorioitsija Yve-Alain Bois tapasi Clarkin ensimmäistä kertaa Pariisissa vuonna 1967, oli lähes päivittäin tekemisissä taiteilijan kanssa ja koki Clarkin moraalisen roolimallina, jonkinlaisena kakkosäitinä.<sup>134</sup> Suely Rolnik sanoo: “she was not big Mummy”, ja määrittelee Clarkin vaikuttavuuden: “...maybe it is this freedom as a woman. A freedom that does not dare say its name, it is not a freedom that asserts itself as a freedom, its a lack of respect towards any code.”<sup>135</sup>

Clark koki *Itsen jäsentämisen* tarvitsevan valtavasti äitiyttä (massive maternalisation). Terapiassa muotoutuu hyvän äidin ja lapsen suhde. Terapeutin tulee ymmärtää potilaan perimmäiset tarpeet ja vastata niihin – mutta Clark korosti, että tarpeisiin vastataan kehokokemuksissa, toisin kuin klassisessa psykoanalyttisessä työskentelyssä. Itsen jäsentäminen tapahtuu esiverbaalisella tasolla.<sup>136</sup> Relationaaliset esineet auttavat kehon muistojen esiin tulemisessa. Niiden fyysiset ominaisuudet houkuttavat esiin kokemuksia, joita sanat eivät tavoita. Aikansa psykoanalyttisen käsityksen mukaisesti Clark tulkitsti antamansa terapeutin hoivan korjaavan vaille jäämisen kokemusta lapsuuden äitisuhteessa. Tämä näkemys asettuu mielenkiintoiseen ristiriitaan Rolnikin näkemyksen kanssa siitä, että Clarkilla ei ollut tarvetta moraalisesti oikeana pidettyihin elämisentapoihin. Ehkä äitisuhteen korostaminen kertoo Clarkin epävarmuudesta ja tarpeesta tukeutua aikansa psykoanalyttisen ajattelun peruspilareihin. Ensisijaiseksi jää kuitenkin ajatus siitä, että Lygia Clarkille terapiatilanteen tapahtumat, koskettaminen, relationaalisten esineiden käyttö, hiljaisuus ja jakaminen synnyttivät *vivências*.

Petteri Pietikäisen mielestä psykoanalyysiin liittyy utooppinen impulssi, vaikka psykoanalyysin ”isän” Sigmund Freudin oma ihmiskäsitys olikin antiutooppinen.

---

<sup>133</sup> Suzana de Moraesin haastattelu. Rio de Janeiro huhtikuu 2005.

<sup>134</sup> Yve-Alain Bois’in haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

<sup>135</sup> Suely Rolnikin haastattelu. Sao Paulo lokakuu 2006.

<sup>136</sup> Clark 1997i, 322.

Psykoanalyysi nimenomaan lupaa mahdollisuuden syvälliseen muutokseen. Jos ihminen on valmis tutustumaan pohjimmaisiiin toiveisiinsa, vietteihinsä ja vaikuttimiinsa, hän voi vähentää omia sisäisiä ristiriitojaan ja tulkita myös toisen ihmisen mieltä paremmin.<sup>137</sup> Clark hyödynsi psykoanalyysin käsitystä ihmisen psyykkisestä rakenteesta, mutta ristiriitaisesti julistautui irti freudilaisuudesta: "we reject the Freudian idea of man conditioned by his unconscious past and we stress the notion of freedom."<sup>138</sup> Nyt-hetki oli kaiken alku. Taiteilijan psykoanalyysitietämys ja -kokemus vaikutti monen hänen teoksensa taustalla, mutta olennaisena pysyi 1960-luvulla muotoutunut ajatus ehdotukseen osallistujan osuudesta teoksen syntymisessä. Osallistujalla oli vapaus ja mahdollisuus myötävaikuttaa tapahtumaan. Hänen ei tarvinnut vain upota alitajuntansa syvyyteen, vaan uudet kollektiiviset kokemukset näyttivät ihmismielen moninaisuuden. Hän löytää itsensä kaikessa täydellisyydessään, "in his full plenitude".

Vuonna 1965 Clark oli pukenut sanoiksi ajatteluaan kirjoituksessaan *Concerning the magic of the object*. Hän kyseenalaisti taiteilijan roolin teoksen luojana. Hän painotti, että taiteilijan tehtävä on antaa osallistujalle esine, jolla ei ole itsessään luonnetta. Esine tulee tärkeäksi vasta siinä, kun osallistuja käyttää sitä. Esineellä on munan luonne: sen olemus ilmenee vasta kun se aukaistaan. Clark korosti, kuinka tässä uudenlaisessa työskentelyssä nykyhetkestä tulee tärkeää. Hän lainaa ystävänsä brasilialaisen taidekriitikon Mário Pedrosan sanoja: "Art becomes the spiritual exercise of freedom. The advent of freedom is also what art accomplishes". Clark totesi, kuinka nyt ei enää tulkita olemassa olevaa maailmaa: "for the first time, instead of interpreting a fact which exists in the world, this same world is changed by a direct action."<sup>139</sup> Muutoksen mahdollisuus tarjoutui jo Clarkin 1960-luvun ajattelussa, jossa ehdotukseen osallistujan omat valinnat ja erilaisten esineiden ja materiaalien käyttö siivittivät ihmisen sisäistä muutosta.

Myöhemmässä vaiheessa Clark pyrki menemään vielä syvemmälle ihmisen psyyken rakenteeseen. Clark ajatteli inhimillisen hyvinvoinnin olevan riippuvainen siitä, kuinka lähelle ihminen pääsee autenttista itseään. *Itsen jäsentäminen* tapahtui monessa mielessä perinteisessä terapeuttisessa kontekstissa. Hän ajatteli, että relationaaliin esineisiin latautuu ihmisen aggressiot ja intohimot. Niiden kautta tuotetut aistimukset auttavat

---

<sup>137</sup> Pietikäinen 2007, 13–14.

<sup>138</sup> Clark 1994, 106. Alkuperäinen teksti *Nós Recusamos* 1966.

<sup>139</sup> Clark 1997d, 153. *On the magic of the object*. Alkuperäinen teksti *Da posito de la magia del objeto. Livro-obra*. Rio de Janeiro 1983.

ihmistä pääsemään käsiksi sisäisiin mielikuviinsa. Clark itse vastusti sitä, että niin usein hänen teoksiaan tulkittiin seksuaalisuuden näkökulmasta.

...the complex rapport between my work and sexuality...my work is not removed from sexual violence since it liberates repressed instincts, but it is not strictly linked with *jouissance*. All depends in fact the participants: the erotic could be downplayed in favour of the ludic, and vice versa.<sup>140</sup>

Clark halusi tuoda esiin myös leikkisyyden työskentelyssään. Hän muisteli Sorbonnen opiskelijoiden kanssa tehtyä teosta *Yhteinen pää*. Se oli opiskelijoiden kanssa yhdessä tehty puinen pää, joka täytettiin kaikella sillä materiaalilla, mitä arjen tapahtumista oli tullut vastaan. Clark itse kuvasi pään sisältöä: “my students visited me frequently always bringing things with them: love letters, written secrets, messages, fruits, shoes, biscuits, streamers, confetti etc. Here ‘all things of the world’ make up the collective mind.”<sup>141</sup> Clarkin leikin ja seksuaalisuuden ilmapiirin erontekoa voi tulkita eros-voiman näkökulmasta.

Psykologinen utopisti näkee ihmisen hyvinvoinnin perustekijänä vapautuneen seksuaalisuuden (“the free flow of Eros” ja ”Utopia of Eros”).<sup>142</sup> Lygia Clarkin ehdotukset osoittavat, kuinka Eroksen vapaa virtaaminen oli vaikeasti määriteltävää ja saattoi aiheuttaa hämmennystä. Käsitän kuitenkin niin, että koska Clark korosti teostensa leikkisääkin luonnetta ja vapauden kokemusta, hän asettuu Herbert Marcusen kannalle. Marcuselle eros tarkoittaa mielihyväperiaatetta eli jaettua nautintoa. Se on vapautumista raatamisesta, vieraantumisesta ja olemassaolon kamppailusta.<sup>143</sup> Clarkille eros toteutui ihmisten välisissä kohtaamisissa ja taiteen ihmisille suomissa mahdollisuuksissa leikkiä, kokeilla, muovautua yhä uudelleen.

Guy Brettin mielestä Clarkin tavoite oli lopulta varsin maanläheinen. Hän halusi: “[to] make people’s life bearable, to live life a living presence...to be able to become once more vulnerable to the world.”<sup>144</sup> Yhteyden kokeminen omaan haavoittuvaisuuteen ja toisten ihmisten erilaisuuteen avaa mahdollisuuden olla avoin muutokselle. Clarkille yhteys syntyi paitsi taiteen aistisuudessa myös ihmisten vastavuoroisissa kohtaamisissa.

---

<sup>140</sup> Brett 1987, 89. Brett lainaa Clarkin omaa tekstiä Lygia Clark, “L’art c’est le corps,” *Preuves*, no 13, Paris, 1973, 143-145.

<sup>141</sup> Brett 1987, 90.

<sup>142</sup> Pietikäinen 2007, 13.

<sup>143</sup> Pekkola 2022, 19.

<sup>144</sup> Guy Brettin haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

Aluksi kohtaaminen tapahtui hänen ehdotuksissaan. Myöhemmin taiteilija kehitti muutoksen metodikseen terapialuontoiset istunnot, jossa hän käytti hyväkseen kokemustaan ja tietämystään psykoanalyysin käytännöistä. Lähtökohtana oli edelleen: mitä on nyt, ei ole ikuista, vaan ihminen voi muovata omaa sisäistä tilaansa, ja sitä kautta myös luoda ei (vielä) olemassa olevaa parempaa yhteiskuntaa. Taiteilijan utopia ei ollut valmiiksi laadittu suunnitelma täydellisestä yhteiskunnasta, vaan jatkuvasti muotoutumassa oleva strategia kohti uudenlaista yhteistä elämää. Käsitän Clarkin psykologisen utopismin olevan sellaista, jossa ihmisen sisäisen eloisuuden kasvu on perusta ja voimavara jaksaa muuttaa sosiaalista todellisuutta.

### 3 MENNEISYYS ELÄVIEN PUHEENA

#### 3.1 Arkiston poeettinen perhe

Brasilialaisen psykoanalyytikon ja kulttuurikriitikon Suely Rolnikin filmiarkisto “Lygia Clark, from object to event, activating the bodily memory of a work and its context” – living archive” on ollut yksi lähteeni, kun olen pohtinut Lygia Clarkin psykologista utopismia. Arkisto käsittää 65 haastattelua, jotka Rolnik on tehnyt vuosien 2003–2010 välillä Pariisissa, Rio de Janeirossa ja Sao Paulossa. Haastatteluissa puhuvat ihmiset, jotka olivat olleet tekemisissä Clarkin ja hänen taiteensa kanssa 1960–1980-luvuilla. Minulla ei ole ollut mahdollisuutta katsoa kaikkia noita 65 haastattelua, mutta käytössäni on ollut kymmenen ranskasta tai portugalista englanniksi käännettyä keskustelua. Niissä Lygia Clarkin elämäntyöstä puhuvat ranskalainen taidehistorioitsija Yve-Alain Bois, ranskalaiset kuvataiteilijat Gaëlle Bosser ja Claude Lothier, englantilainen taidekriitikko Guy Brett, ranskalainen taidekriitikko Thierry Davila, brasilialaiset kuvanveistäjä Gershman Rubens ja muusikko Jards Macalé, filippiiniläinen kuvataiteilija ja poliittinen aktivisti David Medella, brasilialainen elokuvantekijä Suzana de Moraes, sekä brasilialaiset muusikko Caetano Veloso ja Suely Rolnik itse. Rolnikia haastatteli Yve-Alain Bois.

Kun aloin tekemään tutkielmaani, pidin itsestään selvänä, että Suely Rolnikin haastattelut ovat tärkein lähteeni. Niiden keskiössä ovat nimenomaan Clarkin katsojan osallisuutta painottavat teokset ja kokemukset niistä. Ajattelin, että niiden kautta ymmärtäisin paremmin, minkälaisia Lygia Clarkin keinot olivat ihmisen sisäisen maailman rikastuttamisessa, ja mikä merkitys niillä voisi olla yhteiskunnallisesti. Kävin katsomassa haastattelut Lontoossa Raven Row-galleriassa, ja ne innostivat minua. Gallerian takahuoneessa dvd-levy pyörähti käyntiin, ja Caetano Veloson ”If you hold a stone” saatteli minut kuuntelemaan intensiivistä keskustelua Lygia Clarkin taiteen henkisestä perinnöstä. Yhdellä dvd-levyllä on yhden ihmisen haastattelu (paitsi Gaëlle Bosser ja Claude Lothier ovat tilanteessa yhdessä), jossa Suely Rolnik johdattelee kunkin haastateltavan muistelemaan ja analysoimaan käsitystään Clarkin taiteesta.

Rolnik pyrki tallentamaan haastatteluihinsa 1960–1970-lukujen ilmapiiriä niin Brasiliassa kuin Pariisissa, jonne sekä Rolnik että Clark muuttivat vuonna 1968. Hän haastatteli myös ihmisiä, joilla ei ollut suoraan yhteyttä Clarkiin, mutta joiden muistojen



kautta saattoi ymmärtää, minkälainen yleinen yhteiskunnallinen mieliala mahdollisti Clarkin taiteen suunnanmuutoksen.<sup>145</sup> Rolnik koki tärkeäksi tuoda yhteen niitä ihmisiä, jotka olivat kokeneet 1960- ja 70-lukujen kulttuurista ja poliittista painostusta Brasiliassa, ja toisaalta ihmisiä, jotka olivat kokeneet tuon ajan uudenlaisen taiteen, kuten Lygia Clarkin teokset, mahdollisuudet. Hän halusi synnyttää poettisen perheen: ”Because I know to what extent the awareness of belonging to a vast poetic family can strengthen one’s courage to affirm the poetic in life.”<sup>146</sup> Haastattelut ovat tapa saada oikeutta diktatuuriajan kokemuksille. Ihmisistä ei tehdä sankareita, mutta heidän ei tarvitse pelätä eikä hävetä.<sup>147</sup> Rolnik halusi antaa ihmisille mahdollisuuden puhua menneisyyden kokemuksistaan ja sitä kautta vahvistaa kykyä elää luovasti. Niissä kymmenessä haastattelussa, jotka minulla on ollut mahdollisuus nähdä ja kuulla, osa haastateltavista koki henkilökohtaisesti 1970-luvulla Pariisissa Clarkin ryhmämuotoiset teokset. Osa heistä osallistui terapialuontoisiin istuntoihin Rio de Janeirossa 1970- ja 1980-luvuilla, ja osa analysoi Clarkin uraa taiteen ammattilaisena. Kaikilla mukana olevilla on sidos Brazilian tai eurooppalaiseen taidemaailmaan. Näiden haastattelujen pohjalta on vaikea tehdä päätelmiä, miten Clarkin menetelmät toimivat yleisesti psykiatrisessa hoidossa tai niiden ihmisten parissa, joilla ei ollut kosketusta Clarkiin taiteilijana.

Haastatteluissa tulee esille se, että Clarkin ehdotukset ja osallisuus *Itsen jäsentäminen* -teokseen herättivät ristiriitaisia tuntemuksia. Gaëlle Bosser, Clarkin Sorbonen ryhmän opiskelija, muistaa tilanteet myönteisinä kollektiivisina kokemuksina: ”It was creative, not morbid, body spokes, it was an opening, a total participation.” Toisaalta hän kritisoi Clarkin toimintaa: “Its a display of omnipotence...she had unlimited power”.<sup>148</sup> Myöhemmin 1970-luvulla Rio de Janeirossa Suzana de Moraes sanoo menneensä Lygia Clarkin luokse ennakkoluuloisena. Hän pelkäsi, että taiteilija halusi tehdä pieniä veistoksia sieluista. Hänestä Clarkin *Itsen jäsentäminen* oli potentiaalisesti myös vahingollinen, koska se saattoi koskettaa ihmisessä sellaista, mitä hän ei ollut valmis käsittelemään. Hän itse koki saaneensa apua. Relationaaliset esineet rentouttivat häntä, ja keholliset kokemukset auttoivat tunnistamaan ajatusmalleja, joita Brazilian diktatuuriin

---

<sup>145</sup> Larsen 2007, 28.

<sup>146</sup> Suely Rolnikin haastattelu. Sao Paulo lokakuu 2006.

<sup>147</sup> Suely Rolnikin haastattelu. Sao Paulo lokakuu 2006.

<sup>148</sup> Gaëlle Bosserin ja Claude Lothierin haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

tukahduttava toiminta oli ruokkinut. Clarkin käsittely auttoi häntä myös muistamaan häiritsevän varhaislapsuuden kokemuksen.<sup>149</sup>

Rolnikin arkisto herätti myös tutkielmani toisen kysymyksen: minkälainen historian esitys se on? Voiko haastateltavien paikoin ristiriitaisilta vaikuttavien käsitysten pohjalta tulkita jotakin Lygia Clarkin psykologisesta utopismista? Kukaan haastateltava ei tietenkään puhu kokemuksistaan tai ajatuksistaan psykologisen utopismin käsitteen kautta. Mutta he kertovat tunteistaan, aistimuksistaan ja ajattelustaan suhteessa niihin Clarkin taiteen käytäntöihin, joihin sisältyi halu ihmisen uudenlaiseen yksilölliseen ja yhteisölliseen olemisen- ja tuntemisentapaan. Siis johonkin sellaiseen sisäiseen muutokseen, jolla voisi potentiaalisesti olla merkitystä yhteiskunnallisestikin. Rolnikin arkisto koostuu kokemusten muistoista ja jälkikäteen muodostetuista käsityksistä siitä, mitä menneisyydessä tapahtui. Vuosikymmenien taakse etsiytyvä muistaminen sisältää paljon tiedollista epävarmuutta. Tästä huolimatta, itselleni haastattelujen katsomisessa ja kuuntelemisessa välittyi sellaista omakohtaisuutta, joka osaltaan kannattelee kirjoitusprosessiani. Tiedollisen epävarmuuden edessä olen etsinyt välineitä ymmärtää Rolnikin haastattelujen luonnetta ja merkitystä tutkielmani kontekstissa. Lähden liikkeelle haastatteluaineiston nimestä “Lygia Clark, from object to event, activating the bodily memory of a work and its context – living archive”. Rolnik nimittää haastattelukokoelmaansa arkistoksi, joten kysyn: mitä arkisto tarkoittaa? Kun arkiston nimi sisältää teonsanan ’activating the bodily memory’ ja kun sitä luonnehditaan eläväksi, tarjoutuu mahdollisuus tarkastella sitä muistamisen ja nykyisyyden yhteyden näkökulmasta.

Arkistossa säilytetään menneisyyteen liittyvää tietoa. Mutta sosiaaliset, poliittiset ja kulttuuriset intressit vaikuttavat siihen, kuinka arkistossa menneisyyttä rakennetaan ja tulkitaan. Myös tapa, jolla informaatio tallennetaan vaikuttaa siihen, kuinka menneisyyttä tuotetaan.<sup>150</sup> Väitän, että Suely Rolnikin arkiston sisällön syntymiselle on oleellista se, että keskustelut tapahtuivat epämuodollisen oloisesti, tuttavallisessa jakamisen ilmapiirissä. Tilanne salli puheen epämääräisyydet ja muistamisen haurauden. Haastatteluissa kameran huomio on haastateltavassa, lähikuvana. Häntä vastapäätä istuu Suely Rolnik, joka on kuvassa läsnä enimmäkseen äänenä (paitsi silloin kun Yve-Alain

---

<sup>149</sup> Suzana de Moraesin haastattelu. Rio de Janeiro huhtikuu 2005.

<sup>150</sup> Assmann 2011, 12–13.

Bois haastattelee häntä itseään). Filmillä näkyvät erilaiset tilat viittaavat siihen, että haastattelut on kuvattu haastateltavien kotona tai työhuoneissa, Pariisissa, Rio de Janeirossa tai Sao Paulossa. Kun tuskailen sitä, kuinka pitkälle meneviä johtopäätöksiä sanotusta voi vetää, lohduttaudun tutkimuksesta prosessina kirjoittaneen kulttuurihistorian tutkijan Marjo Kaartisen toteamuksesta: tuleville polville ei jätetä aukotonta ja täydellistä menneisyyden kuvaa, vaan se on valikoitu, jopa manipuloitu ja puolueellinen.<sup>151</sup> Suely Rolnik on monessa yhteydessä sanallistanut syitä sille, miksi halusi tehdä haastattelut, eli hän on ainakin pyrkinyt kertomaan toimintansa motiivia.

Rolnik liittää Clarkin taiteellisen työn 1900-luvun taiteen modernismin haluun tavoittaa elämän ja taiteen yhteys. Tämän saavuttamiseksi Clarkin strategiana oli luoda esineitä, jotka eivät olleet muotoonsa jähmettyneitä objekteja. Hänen taiteessaan perinteiset taiteen jalot materiaalit vaihtuivat arkisiin. Katsoja täytyi vapauttaa uneliaisuudesta tehostamalla hänen havainto- tai kognitiivisia kykyjään ja tarjoamalla mahdollisuuden osallistua teoksen toteutumiseen. Enää ei olisi olemassa muusta elämästä erillään olevaa esteettisen aluetta, vaan se olisi jokaisen olemassaolon ulottuvuus. Taiteen elitismi häviää, ja sen esittämiskäytännöt muuttuvat. Taidetta ei tuoteta markkinatalouden logiikalla, vaan taide siirtyy kaduille, tavallisen kansalaisen elämään. Rolnikin mielestä Clarkin käytänteissä toteutui modernin taiteen utopia: taide pirskahteli kaikkialle ja kaikkialta.<sup>152</sup> Tätä ei Rolnikin mielestä ollut onnistuttu välittämään. Rolnik oli pettynyt siihen, kuinka Clarkin teoksia oli esitetty taidemuseoissa. Jos Clarkin teoksia, erityisesti hänen 1960–1980-lukujen ehdotuksiaan on esillä pelkkinä niinä objekteina, jotka ovat osa ehdotusta – ilman yhteyttä ihmisten väliseen vuorovaikutukseen – teokset ovat pelkkiä tyhjiä kuoria. Lygia Clarkin taiteellisen ajattelun ydin oli yksilön luovan potentiaalin vapauttaminen, ja tämä piti tehdä näkyväksi ja se muistaa.<sup>153</sup>

Rolnik koki Lygia Clarkin taiteellisen tuotannon esteettisesti ja poliittisesti merkittävänä. Hänen mielestään Lygia Clarkin ehdotukset olivat osa 1960- ja 1970-luvun uudenlaisen subjektin etsintää ja aikakauden kriiseissä alkanutta rohkeaa eksistentiaalista kokeilua. Kollektiivisissa kokemuksissa haluttiin murtaa vanhaa elämäntapaa ja käsitystä subjektista. Rolnik ajattelee, että tuo uudenlainen subjekti oli vieraalle avoin, kykeni elämään jaetussa kokemuksellisuudessa ja rakentaa maailmaa tältä pohjalta. Tämä oli

---

<sup>151</sup> Kaartinen 2005, 181.

<sup>152</sup> Rolnik 1999, 1–2. elektr. dokumentti.

<sup>153</sup> Larsen 2007, 27.

välttämätöntä, jotta yksilön ihmisenä elämisen potentiaali toteutuisi myös paremmin yhteisöllisessä ja poliittisessa elämässä.<sup>154</sup> Jäykässä sosiaalisessa ja poliittisessa rakennelmassa rimpuilevalle yksilölle Clarkin ehdotukset tarjosivat mahdollisuuden päästä kosketukseen uudenlaisten tuntemusten kanssa. Tässä ihmisen sisäisen ja ulkoisen maailman kohtaamisessa ja sen vaikutuksissa on Clarkin taideteosten perimmäinen sisältö. Mutta näiden kokemusten ja niiden vaikutusten esille tuominen jälkikäteen sellaisella tavalla, jossa teosten ydin välittyisi, on hankalaa. Relationaalisten esineiden, kuten *Kivi ja ilma* -teoksen kiven ja ilmalla täytetyn muovipussin tai *Minä ja sinä*-teosten haalareiden esittäminen taidemuseossa ilman ihmisen osallisuutta, ei kerro mitään siitä, mitä osallistujien kehossa tai mielessä tapahtui. Rolnik joutui pohtimaan, kuinka kertoa ihmisen sisäisistä näkymättömistä prosesseista. Tästä tarpeesta syntyi haastattelujen arkisto.

Suely Rolnik asetti itselleen haasteen: “My goal was to bring to the surface the memory of the potencies mobilized by Lygia Clark’s propositions, making possible an immersion into the sensations that had been lived through those experiences.”<sup>155</sup> Mutta hän tuo myös esiin sen, että aiemmin koettua ei voi kokea uudelleen jälkikäteen.<sup>156</sup> Ne kokemukset, mistä ihmiset puhuvat Rolnikin haastatteluissa ovat jo siis toisia kokemuksia kuin alkuperäiset. Rolnik on sanonut: ”...I didn’t want to record and archive the past but rather intervene in the present.”<sup>157</sup> Hän alleviivaa tarvettaan lähestyä menneisyyttä nykyisyydestä käsin. Hänestä nykyisessä kulttuuri- ja taidemaailmassa on paljon samankaltaisia rakenteita, joiden horjuttamiseen Clark aikanaan löysi keinoja. Hän tunnistaa, etteivät keinot voi olla samoja, mutta jatkaa: “what remains very valid today is the question that the inheritance of their poetic power allows us to ask: how is the political power inherent in artistic action - its power to establish possibles - to be reactivated today?”<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> Rolnik 2008, 101–103. Subjektilla tarkoitetaan ajattelevaa, havaitsevaa ja toimivaa minää. 1960–1970-luvuilla alettiin kyseenalaistamaan perinteinen subjektikäsitys, näin myös Ranskassa, jossa sekä Suely Rolnik että Lygia Clark tuolloin asuivat. Siellä filosofi Michel Foucault (1926–1984) näki modernin subjektin olevan historiallisesti ja kulttuurisesti rakennettu. Filosofi Louis Althusserille (1918–1990) käsitys toimivasta subjektista muodostuu aina suhteessa tietyn poliittisen ja sosioekonomisen järjestyksen tarpeisiin. Filosofi Jacques Derrida (1930–2004) ja psykoanalyytikko Julia Kristeva (1941-) totesivat, että subjekti syntyy merkityksenantoprosessissa, joka taas on riippuvainen kielestä ja psykoanalyysin mukaisesta tiedostamattomasta. Psykoanalyytikko Jacques Lacanin (1901–1981) mielestä subjekti syntyy kielen sisällä (Tieteen termipankki).

<sup>155</sup> Rolnik 2012, 73.

<sup>156</sup> Rolnik 2012, 78.

<sup>157</sup> Larsen 2007, 28.

<sup>158</sup> Larsen 2007, 28.

Historian tutkiminen ei ole koskaan vain menneisyyden kirjaamista tai jonkun asian löytämistä suoraan menneisyydestä, vaan se sisältää aina valintaa, selittämistä ja arviointia – olipa tutkimusta tekemässä akateeminen tutkija, asiantuntija, poliittinen aktivisti, taiteilija tai yhteisö. Mutta akateemisen historian ulkopuolella tuotettu menneisyyspuhe voi vapaammin tavoitella mielestään yhteiskunnallisesti tärkeitä päämääriä.<sup>159</sup> Rolnikin toiminta täyttää käytännöllisen muistamisen tarpeita. Käytännöllinen muistaminen kohdistuu selventämään menneisyydestä rajattua aluetta, joka auttaisi tiettyä ryhmää muistelemisen kautta rakentamaan merkityksiä, identiteettiä, löytämään suuntaa elämälle tai motivoida toimintaa. Menneisyys kohdataan, jotta tulevaisuuden horisontti avautuisi.<sup>160</sup> Arkiston luomisella on Rolnikille henkilökohtainen merkitys, ja hänestä arkisto on myös kollektiivisesti hyödyllinen. Taiteen käsitteellä ja käytännöllä on historiansa, eikä Rolnik kehota kopioimaan Clarkin metodeja. Mutta hän haluaa lisätä ymmärrystä Clarkin taiteen radikaaliudesta aikansa taideympäristössä ja näin rohkaista nykytaiteilijoita ajattelemaan kriittisesti nykyhetkessä olemassa olevia ajattelutapoja ja taiteen käytäntöjä. Hän osoittaa viestinsä taidekentälle, mutta käsittää luovan ajattelun tarpeen koskettavan kaikkea inhimillistä elämää.

### 3.2 Menneisyyden ja nykyisyyden suhteesta

Rolnikin tarvetta dokumentoida aikalaisten kokemuksia Lygia Clarkin taiteesta voisi rajoittaa tarkastelemaan vain kapeasta kulmasta, jossa tärkeää on yksittäisen taiteilijan elämäntyön oikeudenmukainen analyysi. Mielestäni hänen haluaan voi pohtia myös laajemmin historian tutkimuksen ja -kirjoituksen positiosta käsin. Tarkastelen arkistoa osana historiakulttuuria, jonka sisällä menneisyyttä tutkivat muutkin kuin ammattihistorioitsijat.<sup>161</sup> Pohdin tutkielmani lopuksi Rolnikin arkiston luonnetta subjektiivisuuden, muistamisen ja unohtamisen ja historiallisen tiedon välitteisyyden näkökulmista. Ymmärtääkseni Rolnikin arkiston vahvuuksia ja heikkouksia

---

<sup>159</sup> Pihlainen 2021, 18–20.

<sup>160</sup> Assmann 2011, 396.

<sup>161</sup> Jouni-Matti Kuukkanen luonnehtii historiakulttuuria käsitteeksi, jonka määrittely kattaa monenlaiset menneisyyttä ymmärtämään pyrkivät lähestymistavat ja lukuisat erilaiset historian ilmaisumuodot. "...‘history culture’ covers all those ways in which images and understandings of the past, and history more generally, are generated and used. It covers a wide variety of approaches, means, meanings and events dealing with the past and history, which can take and have taken the most diverse manifestations." Kuukkanen 2021, 5–6.

historiantutkimuksen lähteenä, ajattelen Rolnikin haastatteluja muistelutilanteena, ja hyödynnän muistitiedon rakentumiseen liittyvää pohdintaa.<sup>162</sup>

Arkiston haastattelujen sisältö on menneisyydessä tapahtuneiden asioiden ja kokemusten muistamista ja muistelemissa. Koska Rolnik kuvaa arkistoaan eläväksi arkistoksi – sillä on aktiivinen ydin – muistamista voi ajatella jälleenrakentamisen prosessina. Se alkaa aina nykyisyydestä, ja siinä vaiheessa, kun muisto on paikallistettu, prosessissa on tapahtunut siirtymistä, vääristymistä, uudelleen arviointia ja uudelleen muokkaamista. ”In the period between present action and future recall, memory does not wait patiently in its safehouse; it has its own energy and is exposed to a process of transformation.”<sup>163</sup> Kun Suely Rolnikin haastateltavat istuvat toisiaan vastapäätä keskustelemassa Lygia Clarkista, tilanne näyttäytyy terapiaistunnon kaltaisena. Terapeutti Rolnik kuuntelee, välillä kysyy tai tarkentaa jotakin, ja haastateltava syventyy muistamisen ja unohtamisen prosessiinsa. Rolnik rohkaisee haastatteluasetelmallaan sitoutumaan muistamisen prosessiin sekä sanallisena että kehollisena kokemuksena: onhan arkiston nimessä määre ”activating the bodily memory of a work and its context”.

Muisteleminen on aktiivista muistojen prosessointia, jossa valikoidaan ja arvioidaan menneisyyden kokemuksia siinä vuorovaikutustilanteessa, jossa niistä keskustellaan. Suullisen muistitiedon tutkimukseen erikoistunut tutkija Taina Ukkonen korostaa, että muistelu on usein nimenomaan puhe- ja vuorovaikutustapahtuma, jossa yhdessä rekonstruoidaan ja tulkitaan menneisyyttä. Ukkonen pohtii haastattelijan roolia muistelutilanteessa. Tutkijan mielestä haastattelijalla täytyy olla tarkka ja herkkä korva, kyky improvisoida ja tarttua muistelijan vihjeisiin, kyky käyttää kysymyksiä vuorovaikutuksen aikaansaamiseen ja ylläpitämiseen sekä valmius kertoa itsestä ja jakaa kokemuksia.<sup>164</sup> En ole löytänyt tietoa, jossa Rolnik olisi määritellyt tarkat tutkimuskysymykset haastateltavilleen. Haastattelut tuntuvat etenevän luontevasti haastateltavan mielenmaailmasta käsin, mutta Rolnik on myös aktiivinen osapuoli

---

<sup>162</sup> Pohdin muistietoa lähinnä folkloristiikan tutkijan Taina Ukkosen *Menneisyyden tulkinta kertomalla* -teoksen pohjalta. Hän käsittelee kirjassaan muistietoa menneisyyden tulkintana ja tutkimuksen kohteena, mutta analysoi myös haastattelutilanteen merkitystä menneisyyden tapahtumien tulkintojen tuottamisessa. Viimeksi mainittu on mielestäni kiinnostava näkökulma suhteessa Rolnikin arkistoon. Ukkonen nimittää muistelupuheen ja muisteluprosessin tuloksena tuotettua materiaalia muisteluaineistoksi. Tutkielmassani puhun muistitiedosta. Muistitiedosta historiantutkimuksessa myös esim. Jorma Kalela, ”Muistitiedon näkökulma historiaan”, 67–92. Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo ja Ulla-Maija Peltonen (toim.) *Muistitietotutkimus. metodologisia kysymyksiä*. Hakapaino Oy.

<sup>163</sup> Assmann 2011, 19.

<sup>164</sup> Ukkonen 2000, 15; 80.

kysymyksillään ja kommenteillaan. Rolnik näyttäytyy aktiivisena osapuolena senkin takia, että hän ja haastateltavat jakavat samaa kokemusmaailmaa niin Lygia Clarkin kuin muisteltavana olevan aikakauden suhteen.

Muistelupuheessa menneen ajan ihmisiä, tapahtumia ja olosuhteita palautetaan mieleen, tulkitaan, jäsennetään, ja asioita yhdistellään ja arvioidaan kulloisenkin nykyhetken näkökulmasta. Omaa elämää tulkitaan ja suhteutetaan yhteiseen historiaan.<sup>165</sup> Mennyttä tarkastellaan nykyisen lähtökohdista, joten mennyt ei ole mennyt sinänsä, vaan ikään kuin menneisyyden ja nykyisyyden suhde.<sup>166</sup> Kulttuurisen tai kollektiivisen muistamisen liittyvät käytännöt ovat aina menneisyyden merkityksellistämistä jälkikäteen: “these are all instances of meaning production collectively and *retroactively* – inevitably in the cultural or collective present, after the fact – and that their existence depends on representation and discourse, not on reality or experience *per se*.”<sup>167</sup> Kuten olen aiemmin tässä kappaleessa tuonut esiin Rolnik oli tietoinen tästä hankaluudesta: ”it is impossible to reproduce experiences a posteriori.”<sup>168</sup> Hän korostaa, että jos haluaa jälkikäteen puhua sellaisista taiteen praktiikoista, joissa teos on riippuvainen katsojan kokemuksesta, tutkijan tehtävä on löytää keinot kertoa tuo kokemus: ”It means that, we researchers have the unavoidable task of finding ways of communicating them.”<sup>169</sup> Kokemus välitetään aina jollakin tavalla.

Ajatus menneen todellisuuden välittyneisyydestä on kiinnostava, myös tutkielmani kannalta. Historiantutkija Ilkka Lähteenmäki kirjoittaa siitä, kuinka eri medioilla (esittämisen välineet tai ilmaisumuodot) on oma vahvuutensa esittäessään (historiallisen) todellisuuden erilaisia aspekteja: elokuvat toimivat tunteiden esittämisessä, pelit luovat immersiiivisiä ympäristöjä, teksteistä voi etsiä tietoa, sosiaalinen media rohkaisee osallistumaan ja digitaaliset ensyklopediat kuten wikipedia linkittävät aiheita. ”Media (re)- presentations are seen as entry points to content rather than complete works.”<sup>170</sup> Tämän kaltainen lähestymistapa huojentaa mieltä käyttäessäni Suely Rolnikin arkistoa tutkielmani lähteenä. Ajatus tiedon ja kokemuksen välittyneisyydestä korostuu vielä senkin takia, että en ole itse ollut tekemässä haastatteluja, vaan ne ovat aineistoa, jota tulkitsen oman tutkimuskysymyksen kautta. Rolnikin haastattelujen mielekkyys lähteenä

---

<sup>165</sup> Ukkonen 2000, 40-41.

<sup>166</sup> Ukkonen 2000, 93-94.

<sup>167</sup> Pihlainen 2021, 33.

<sup>168</sup> Rolnik 2012, 78.

<sup>169</sup> Rolnik 2012, 78.

<sup>170</sup> Lähteenmäki 2021, 62.

kasvoi, kun aloin ajattelemaan, että ne eivät ainoa lähteeni. Ne tarjoavat yhdenlaisen pääsyn siihen tietoon, jota tutkielmassani etsin.

Tekemiensä muistitietohaastattelujen pohjalta Taina Ukkonen hämmästelee, kuinka monen eri tavoin ihmiset kertoivat menneestä; miten monenlaisia tulkintoja esitettiin samoista asioista, miten paljon epäselvyyksiä ja ristiriitaisuuksia niihin sisältyi.<sup>171</sup> Tämä ilmiö näyttäytyi myös Rolnikin haastatteluissa. Tutkimusprosessini aluksi minua häiritsi myös se, että haastateltavat tuntuivat tarinoivan Lygia Clarkista epärelevantteja anekdootteja. Esimerkiksi taiteilija David Medella kertoo, kuinka Lygia Clark katsoi paljon televisiota ja piti erityisesti rugbysta.<sup>172</sup> Hän ei liittänyt sitä mihinkään erityiseen asiaan: muisto vaikutti olevan vain yksittäinen välähdys menneisyydestä. Aloin kuitenkin miettimään, että Rolnikin orkesteroima haastatteluasetelma operoi tällaisella ajatuksen- ja puheenvirralla, ja kuulijan on sieltä poimittava itselle merkityksellinen. Rugbyn pelaamista koskeva muistokin alkoi näyttäytyä kiinnostavalta, kun myös Guy Brett omassa haastattelussaan palasi siihen. Brett yhdisti Clarkin rugbymieltymyksen taiteilijan vuosina 1968–1969 tehtyihin ehdotuksiin *Biologinen arkkitehtuuri I ja II (Arquitetura biológica)*.<sup>173</sup> Näiden teoksien ja rugbyn ilmeinen yhteneväisyys on ihmiskehojen kontakti.

Taina Ukkosen mielestä haastattelut eivät rekonstruoi menneisyyttä tai aikalaiskokemusta, koska ne eivät ole tietoa säilövä varasto tai arkisto.<sup>174</sup> Tämä näkemys saa minut kysymään, voiko Suely Rolnikin haastattelukokonaisuutta nimittää arkistoksi? Hän on itsekin pohtinut sitä, mihin sijoittaa kokonaisuus, joka on arkiston, tutkimuksen ja taideteoksen välimuoto?<sup>175</sup> Ainakin Rolnikin haastattelujen tarkastelua voi jatkaa Ukkosen toisen esille tuoman käsityksen kautta: muistelukerronta tuo esiin eletystä todellisuudesta subjektiivisia kokemuksia. Olennaista ei ole itse tapahtuma, vaan sen merkitys kertojalle.<sup>176</sup> Historiantutkimuksen kannalta olennainen kysymys on myös Ukkosen seuraava kysymys: Onko muistitieto luotettavaa? Ihmisen muisti on väistämättä rajallinen kapasiteetti, ja se on altis muutokselle ja vääristymille. Saadaanko muistitiedon avulla luotettavaa tietoa menneisyydestä, ja minkälaisista asioista muistitieto voi kertoa pätevästi? Ukkonen nostaa esiin muistitietoon liittyvässä lähdekriittisessä pohdinnassa

---

<sup>171</sup> Ukkonen 2000, 97.

<sup>172</sup> David Medellan haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

<sup>173</sup> Guy Brettin haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

<sup>174</sup> Ukkonen 2000, 97.

<sup>175</sup> Rolnik 2012, 78–79.

<sup>176</sup> Ukkonen 2000, 30.



oleelliseksi asiaksi muistelun ja menneen todellisuuden suhteen: miten ja mitä muistot voivat kertoa menneisyydestä?<sup>177</sup> Suely Rolnikille aikalaishaastattelut olivat keino saada sellaista informaatiota, jota pelkät taidemuseoissa esillä olevat Lygia Clarkin teokset eivät onnistu välittämään. Mutta kuten aiemmin olen kirjoittanut, hän oli tietoinen mahdollisuudesta palata menneisyyden kokemuksiin sellaisena kuin ne olivat. Myös ihmisten kuvauksiin kokemuksista Clarkin ehdotuksissa tai terapiassa sekoittuu elämänmittainen mahdollisuus täydentää niitä mielessä.

Taina Ukkonen pitää muistitietohistorian keskeisenä ansiona ihmisten omien kokemusten ja menneisyyden tulkintojen esiin saamista ja vakavasti ottamista. Hänestä muistelussa ei etsitä väärin muistettuja yksityiskohtia, salailua tai kaunisteluja. Lähtökohtana on muistelijan oikeus tulkintoihinsa.<sup>178</sup> Ajattelen, että Rolnikin haastattelut ovat toimineet tutkimuskysymykseni lähteenä, koska olen niiden rinnalla kuljettanut muitakin lähtökohtia. Haastattelujen merkitys on ollut siinä tiedossa, mitä ei muutoin ollut saatavissa: esimerkiksi minkälaisia tuntemuksia tai reaktioita Clarkin ehdotukset herättivät ihmisissä? Yhtä merkitykselliseksi Rolnikin arkiston sisällön pohdinnoissani kasvaa hänen halunsa synnyttää poeettinen perhe, nykyisyydessä. Haastatteluillaan hän halusi tehdä näkyväksi menneisyyden luovia tekoja ja uutta ajattelua, jotta se rohkaisisi niihin nykyisyyden haasteissa. Hän halusi myös korjata vinoumaa, minkä näki olevan Lygia Clarkin elämäntyön esittämisessä. Yksi muistitietohistorian tavoite voikin olla historiakuvan täydentäminen tai vinoumien oikaiseminen.<sup>179</sup>

Rolnikin haastatteluilla on ollut tutkielmani kannalta merkitystä myös eloisuus -aspektin huomioinnissa. Puhun tutkielmassani eloisuudesta sellaisena sisäisenä ominaisuutena, joka mahdollistaa ihmisen elämisen suhteessa toisiin, erilaisiin ihmisiin ja säilyttämään toimintakykynsä yhteisössä monenlaisissa olosuhteissa. Haastateltavien käsitykset ja kokemukset Lygia Clarkista ja hänen ehdotuksistaan olivat ristiriitaisia. Se mikä oli hyvää, oli myös raskasta; se mikä auttoi, saattoi olla myös tuhoisaa; se mikä oli leikkiä, oli myös totta. Eloisuus ei kasvanut *vivêncian* myötä vaivattomasti. Haastatteluissa Gaëlle Bosser ja Claude Lothier, Jards Macale, Suzana de Moraes ja Caetano Veloso, jotka olivat osallistuneet Lygia Clarkin ehdotuksiin tai *Itsen jäsentäminen* -teoksen terapiasessioihin, kertovat tapahtumissa käytetyistä materiaaleista ja tuntemuksista, joita

---

<sup>177</sup> Ukkonen 2000, 87–88; 92–93.

<sup>178</sup> Ukkonen 2000, 14.

<sup>179</sup> Ukkonen 2000, 102.

kokivat tilanteissa ja sen jälkeen. Yve-Alain Bois, Guy Brett, Thierry Davila, Rubens Gershman, David Medella ja Suely Rolnik asettavat haastatteluissaan Clarkin ajattelua ja työskentelyä aikansa taiteelliseen ja yhteiskunnalliseen viitekehykseen. Käsitän niin, että Suely Rolnik yrittää paikantaa eloisaksi tulemista Clarkin teoksissa kasvavaan sisäiseen kykyyn selviytyä ihmisen elämään kuuluvista kriiseistä. Rolnik sanoo, että elämän julmuus ja kauneus on siinä, että elävänä olentona eläminen sisältää aina kriisejä, joiden myötä luodaan uutta. Hän kavahtaa yhteiskuntaa, jossa kriisit tulkitaan psykopatologiana, sairautena tai hulluutena. Rolnik korostaa: *“Itsen jäsentämisen* idea ei ollut siinä, että ihmiset tulevat onnellisiksi kuin lehmät vihreällä laitumella.” Hänen mielestään Clark halusi auttaa ihmistä kestämaan elämän hankaluuksia, elämään ne ja ymmärtämään, että elämä on prosessi, joka pakottaa meidät jatkuvasti arvioimaan todellisuuden mielekkyyttä, ja sen myötä myös muuttamaan sitä.<sup>180</sup>

Voin tietenkin harmitella sitä, että minulla ei ollut mahdollisuutta nähdä ja kuulla enemmän haastatteluja, koska se olisi varmasti monipuolistanut arkiston antamaa kuvaa Clarkin toiminnasta.<sup>181</sup> Näkemäni haastattelut vahvistivat käsitystäni siitä, että Clarkilla oli vahva visio siitä, että taiteen keinoilla oli mahdollista vaikuttaa yksilön ja yhteisön muutoksen. Taiteen keinojen lisäksi tarvittiin ymmärrystä ihmisen sisäisen maailman rakentumisesta. Konkreettisesti haastattelujen puhe tuki ratkaisuani jakaa Clarkin psykologisen utopismin tarkastelu aistisen ja mielen utopia -lukuihin.

---

<sup>180</sup> Suely Rolnikin haastattelu. Pariisi heinäkuu 2004.

<sup>181</sup> Cinemateca Brasileira – instituutin sivuilta löytyy Suely Rolnikin haastatteluista osittain eri otos kuin minä olen Raven Row -gallerissa nähnyt. Samoja ovat Yve-Alain Boisin, Gaëlle Bosserin ja Claude Lothierin, Guy Brettin, Jards Macalén, David Medellan ja Suely Rolnikin itsensä haastattelut. Keskustelut käydään ranskan tai portugalilaisella kielellä, paitsi Guy Brettin englanniksi, eikä niitä ole käännetty. Videoiden julkaisualusta Vimeossa on lyhyt otanta juuri niistä kymmenestä haastattelusta, jotka itse katsoin ja kuuntelin Raven Row -galleriassa.

## LOPPULAUSE

Brasiliaalainen kuvataiteilija Lygia Clark pohti koko taiteellisen uransa, mikä merkitys taiteella voi olla yksilölle ja yhteisölle. Hänen taiteellisen ajattelunsa juuret olivat taiteen modernismiin liittyvässä halussa yhdistää elämä ja taide. Se on taiteen modernismin utopia. Clark oli tullut siihen tulokseen, että todellista kulttuurista tai yhteiskunnallista muutosta ei tapahdu ennen kuin yksilössä tapahtuu sisäisesti muutoksia. Olen tarkastellut Clarkin ajattelua ja taiteellista työskentelyä, erityisesti hänen 1960–1980-luvuilla tehtyjä teoksia, psykologisen utopismin käsitteen avulla. Siinä halu inhimillisesti parempaan elämään edellyttää ihmisen sisäisen rakenteen radikaalia muuttumista. Psykologinen utopisti haluaa, että rakentamalla itseään uudelleen ihminen kykenee arvojensa mukaiseen elämään ja aidompiin jakamiseen perustuviin vuorovaikutussuhteisiin toisten ihmisten kanssa. Clark halusi tuottaa kokemuksia – *vivênciaa* – joissa autenttisen itsen tunne kasvaisi ja löytyisi keinoja vähentää modernin ihmisen vieraantuneisuuden tunnetta. Yksilö voi käsittää elämässä piilevät luovuuden, muutoksen, voimat vasta kun hänessä itsessään on syntynyt psyykinen tila uuden mahdollisuudelle. Mielestäni Clark rakensi tätä tilaa taiteen keinoin ja käyttämällä psykoanalyttisen ajattelun tuntemustaan taiteellisen työskentelynsä uudistamiseen.

Taiteen modernismin utopiassa taidetta ei enää haluttu nähdä muusta todellisuudesta irrallisena saarekkeena, vaan taiteessa ratkottiin samoja inhimilliseen elämiseen liittyviä kysymyksiä kuin muilla elämän alueilla. Niinpä taiteella saattoi olla myös poliittinen tehtävä, jossa ihmisten yhteistä elämäntapaa ja yhteiskuntaa pyrittiin muuttamaan. Tutkielmassani olen pohtinut taiteen poliittisuutta filosofisosiologi Herbert Marcusen ajattelun kautta. Marcuse nosti esiin aistisen ja esteettisen merkityksen yhteiskunnallisessa projektissaan. Taiteessa on mahdollista näyttää tuleva tai toisenlainen olemisen tapa. Hänestä taiteen utooppinen impulssi vaikuttaa nimenomaan silloin, kun se ei suoraan kommentoi tämänhetkistä yhteiskunnallista todellisuutta. Taiteen muutosvoima on siinä, että se ei ole osa sitä samaa todellisuutta, jossa elämme. Käsitän, että samoin kuin Marcuselle, myös Lygia Clarkille taiteen tehtävä oli näin pitää ikkunaa avoinna muutoksen horisontille.

Lygia Clarkin ajattelussa muutoksen mahdollisuus piili taiteen tekemisen prosessissa: ”an act engenders poetry.” 1960-luvun puolivälistä alkaen taiteilija nimitti taideteoksiaan ehdotuksiksi. Taiteen katsojasta tuli taideteoksen kokija, ja teos toteutui vasta katsojan osallisuudessa ja hänen tavoissaan käyttää materiaaleja tai annettuja esineitä. Osa

ehdotuksista tehtiin toisen ihmisen kanssa tai ryhmässä, jolloin myös ihmisten välinen vuorovaikutus oli merkityksellistä teoksen toteutumisessa. Uransa viimeiseksi jääneen taideteoksen konseptin Clark nimesi: *Itsen jäsentäminen*. Siinä taiteilija tapasi ihmisen terapiatilanteen kaltaisessa istunnossa. Clark hoivasi ihmisiä esineillä, joita hän nimitti relationaalisiksi esineiksi. Ne olivat esineitä tai materiaaleja, joiden olemus ilmeni vasta suhteessa siihen, mihin ja miten niitä käytettiin. Niin ehdotuksissa kuin *Itsen jäsentämisessä* ja relationaalisten esineiden käytössä tulee esiin Clarkille tärkeä kehollisuus ja keholla aistiminen. Tämä on oleellinen osa tekemisen prosessia ja rakentaa tilaa ihmisen sisäiselle avautumiselle. Koska teoksissa kehollisuus on niin keskeinen elementti, seksuaalisuus on nostettu niiden tulkinnoissa esiin. Clark itse vastusti tätä tulkintaa ja halusi painottaa myös leikillisyyden aspektia teoksissaan. Tuonkin tutkielmassani esiin, kuinka Clarkin taidetta voi tulkita Herbert Marcusen eros- ajattelun näkökulmasta. Marcuselle eros tarkoitti mielihyväteriaatetta eli jaettavaa nautintoa. Siinä ihminen vapautuu raatamisesta, vieraantumista ja olemassaolon kamppailusta. Clarkille eros toteutui ihmisten välisissä kohtaamisissa ja taiteen ihmisille suomissa mahdollisuuksissa leikkiä, kokeilla, muovautua aina uudelleen. Näin myös ihmissuhteisiin ja yhteiskunnan rakenteisiin voi avautua enemmän tilaa kaikenlaisille kokemisentavoille.

Mielestäni Clarkin taiteen utooppisen impulssin voi liittää myös brasilialaiseen utopia-ajatteluun ja kulttuuriperintöön. Clark korosti ehdotuksissaan ihmisen omaa osallisuutta ja tekemisen prosessinomaisuutta. Brasilialaista utopia-ajattelua tutkineen Patricia Vieiran mielestä viime kädessä utopiat toteutuvat tai ovat toteutumatta ihmisten toimesta. Utopiat eivät ole saavuttamattomia ideaaleja. Niitä kohti on pyrittävä jatkuvasti, vaikka saavuttaminen on epävarmaa. Nykyhetki on vielä tulevien hyvien mahdollisuuksien lähde. Modernissa utopiassa itsensä toteuttaminen, intohimot, tarpeet ja halut etsivät toteutumistaan. Brasilialaisessa utopia-ajattelussa tosin palataan myös menneisyyteen. Vuonna 1928 brasilialainen avantgarderunoilija Oswald de Andraden julkaisi tekstin, jolle hän antoi nimen *Manifesto Antropófago (Ihmissyöjien manifesti)*. Manifestissaan de Andrade halusi väkevöittää brasilialaista modernismia ja erottaa sen eurooppalaisesta taiteen modernismista. Runoilija ironisoi tekstissään eurooppalaisten käsitystä Brasiliasta villien barbaarien maana, jossa alkuperäisheimot olivat syöneet maahan 1600-luvulla saapuneet ensimmäiset portugalilaiset tutkimusmatkailijat. Tästä ironisesta ja poliittisesta ilmaisusta ammensi myös Lygia Clark nimeämällä töitään *Kannibalismi (Cannibalismo)*

ja *Kannibalistinen kuola (Baba Antropofágica)* ja nostamalla teostensa sisällöksi sulautumisen ja eriytymisen teemat.

Clarkin psykologisessa utopismissa ihmisen uusi mieli rakentui myös siinä, kuinka hän sai kosketuksen oman itsensä eri puoliin. Taiteilijan ehdotuksissa ihminen eli kokemuksessaan sisäistä maailmaansa ja tutki itsensä eri puolia. Autenttisen itsen etsinnässä Clarkia auttoi oma kokemus psykoanalyttisesta työskentelystä. Häntä kiinnosti oman terapiansa teoreettinen tausta, ja hän hyödynsi lukemaansa taidepraktiikkansa uusintamisessa. 1970-luvulla, aikana, jolloin Clark eli Ranskassa, psykoanalyysi oli myös maassa voimakas kulttuurinen tekijä. Clark arvosti omaa psykoanalyysiaan, mutta toisin kuin perinteisessä psykoanalyysissä – jossa ruumiillisuus ja koskettaminen olivat tabuja – Clarkille niin ehdotuksissa kuin *Itsen jäsentäminen* -teoksessa tapahtuva reaalin fyysinen koskettaminen oli elintärkeää.

Toisessa tutkimustehtävässäni olen pohtinut brasilialaisen kulttuurikriitikon ja psykoanalyytikon Suely Rolnikin tekemiä haastatteluja tutkielmani lähteenä ja historian esityksenä. Haastatteluissa palataan kokemuksiin ja käsityksiin Lygia Clarkin taiteesta 1960 – ja 1970-luvuilla. Olen tarkastellut haastatteluja osana historiakulttuuria, jonka sisällä menneisyyttä tutkivat muutkin kuin ammattihistorioitsijat. Olen käsitellyt haastattelua muistelutilanteena, jossa muistamista voi ajatella jälleenrakentamisen prosessina. Se alkaa aina nykyisyydestä, ja siinä vaiheessa, kun muisto on paikallistettu, prosessissa on tapahtunut siirtymistä, vääristymistä, uudelleen arviointia ja uudelleen muokkaamista. Myös Rolnikin haastatteluissa ihmiset kertoivat menneestä monen eri tavoin; puheeseen jäi epäselvyyksiä ja ristiriitaisuutta.

Olen tuonut esiin, kuinka muistamiseen liittyy tiedollista epävarmuutta. Muistaminen on aina menneisyyden merkityksellistämistä jälkikäteen. Mutta tästä huolimatta, haastattelut ovat olleet itselleni kirjoitusprosessiani kannatteleva osio, koska niissä välittyy sellaista omakohtaisuutta, mitä muulla tavoin ei ollut mahdollista saada. Tuon myös esiin, kuinka akateemisen historian ulkopuolella tuotettu menneisyyspuhe voi vapaammin tavoitella mielestään yhteiskunnallisesti tärkeitä päämääriä. Suely Rolnik ilmaisee tällaisen tavoitteen. Hän halusi tuoda esiin Lygia Clarkin taiteeseen sisältyvän radikaaliuden, jotta voisi näin vaikuttaa nykyisyydessä tapahtuvaan kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen ajatteluun ja käytäntöihin.

Tutkielmassani Lygia Clarkin taiteen psykologisen utopismin luonne on näyttäytynyt monenlaisen ajattelun risteyskohtana: siispä jatkotutkimuksessa voisi edetä useaan eri suuntaan. Ymmärrystä brasilialaisen 1960- ja 1970-luvun taiteilijoiden (esimerkiksi Lygia Clarkin ja Hélio Oiticican) yhteiskunnallisesta merkityksestä lisäksi laajempi perehtyminen Herbert Marcusen yhteiskunnalliseen ajatteluun ja hänen esteettiseen teoriaansa. Myös Suely Rolnikin haastattelujen tarkastelua historiakulttuurin kontekstissa olisi varmasti mielekästä ja mielenkiintoista jatkaa.

## LÄHDELUETTELO

### Lähteet

**Suely Rolnikin haastattelut.** Raven Row Art Exhibition Centre. Lontoo.

Bois Yve-Alain, Pariisi, heinäkuu 2004 ja New York, kesäkuu 2006, haastattelija Suely Rolnik.

Bosser Gaëlle ja Lothier Claude, Pariisi heinäkuu 2004, haastattelija Suely Rolnik.

Brett Guy, Pariisi, heinäkuu 2004, haastattelija Suely Rolnik.

Davila Thierry, Pariisi heinäkuu 2004, haastattelija Suely Rolnik.

Gershman Rubens, Sao Paulo, huhtikuu 2005, haastattelija Suely Rolnik.

Macale Jards, Rio de Janeiro, toukokuu 2005, haastattelija Suely Rolnik.

Medella David, Pariisi, heinäkuu 2004, haastattelija Suely Rolnik.

de Moraes Suzana, Rio de Janeiro, huhtikuu 2005, haastattelija Suely Rolnik.

Rolnik Suely, Pariisi heinäkuu 2004 ja Sao Paulo, lokakuu 2006, haastattelija Guy Brett (Pariisi) ja Yve-Alain Bois (Sao Paulo).

Veloso Caetano, Rio de Janeiro, huhtikuu 2005, haastattelija Suely Rolnik.

### Lähdekirjallisuus

de Castro, Amilcar & al. 1959: *Neo-Concretist Manifesto*. Englanninkielinen käännös *October*, Vol. 69 (Summer, 1994). s.91–95. <https://www.jstor.org/stable/778990> (luettu 25.1.2024).

Bishop, Claire (toim.) 2006: “Letters between Lygia Clark and Helio Oiticica” *Participation*. s.110–116. Portugalista englanniksi kääntänyt Michael Asbury. Alkuperäisten kirjeiden uudelleen painaminen Figueiredo Luciano (toim.) 1996: *Lygia Clark -Helio Oiticica: Cartas (1964-74)* Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Clark, Lygia 1994 (1960): *The Death of the Plane (A Morte de Plano)*. Englanninkielinen käännös *October*, Vol. 69 (Summer, 1994). s.96–97. <https://www.jstor.org/stable/778990> (luettu 25.1.2024).

Clark, Lygia 1994 (1966): *We Refuse (Nós Recusamos)*. Englanninkielinen käännös *October*, Vol. 69 (Summer, 1994). s.105-106. <https://www.jstor.org/stable/778990> (luettu 25.1.2024).

**Lygia Clarkin tekstien englanninkieliset käännökset teoksessa *Lygia Clark 1997*.  
Fundació Antoni Tàpies. Barcelona:**

Clark, Lygia 1997a (1964): *Caminhando*. s.151. Alkuperäinen teksti vuodelta 1964.

Clark, Lygia 1997b (1960): *Considerations for someone*. s. 144. Alkuperäinen teksti *Concideraciones hechas a alguien* 17.9.1960.

Clark, Lygia 1997c (1983): *On the instant*. s.155. Alkuperäinen teksti *A Propósito del instante Livro-obra*. Rio de Janeiro 1983.

Clark, Lygia 1997d (1983): *On the magic of the object*. s.152–154.

Clark, Lygia 1997e (1980): *A modern myth: The instant as nostalgia of the cosmos*. s.154–155. Alkuperäinen teksti *Un mito moderno: A colocação em evidencia como nostalgia do cosmos*. FUNARTE 1980. Rio de Janeiro.

Clark, Lygia 1997f (1975): *On the suppression of the object (Notes)*. s.264–269. Alkuperäinen teksti *Da supressão do objeto (Anotações)*. Navilouca. Rio de Janeiro 1975.

Clark, Lygia 1997g (1973): *The rediscover the meaning of our routine gestures*. s.188-189. Alkuperäinen teksti *L'art c'est le corps"Preuves* (Paris) núm 13 (1973): 140-143.

Clark, Lygia 1997h (1978): *Relational object in a therapeutic context*. s.320. Alkuperäinen teksti *Objeto relacional en contexto terapéutico*. 1978.

Clark, Lygia 1997i: *The Structuring of the self*. s. 320-322. Alkuperäinen teksti *Estruturação do self*

Clark, Lygia 1997j: *Relational objects*. s. 332–333.



Clark, Lygia 1997l: Lygia Clarkin oma teksti ilman otsikkoa. s.282. Alkuperäinen teksti päivätty 22.8.1971.

Clark, Lygia 1997m: Lygia Clarkin oma teksti ilman otsikkoa. s.279. Alkuperäinen teksti päivätty 10.8.1971.

Clark 1997n: Lygia Clarkin kirje Hélio Oiticicalle 6.7.1974. s. 288.

Lygia Clarkin tekstien englanninkieliset käännökset teoksessa *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988. The Museum of Modern Art. New York.* Portugalista englanniksi kääntänyt Cliff Landers:

Clark, Lygia 2014a (1959): Clarkin kirjoitus ilman otsikko. s. 58.

Clark, Lygia 2014b (1959): *Letter to Piet Mondrian.* s. 59

Clark, Lygia 2014c (1972): kirje Mário Pedrosalle 2.6.1972. s. 236–237.

### **Tutkimuskirjallisuus**

Assman, Aleida 2011: *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives.* Cambridge University Press.

Best, Susan 2011: *Visualizing feeling: Affect and the Feminine Avant-Garde.* London : I.B. Tauris.

Best, Susan 2013: "Lygia Clark, the Paris Years. Body as Medium and Material". Sarah Posman , Anne Reverseau , David Ayers , Sascha Bru and Benedikt Hjartarson (toim.) *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange.* s.292–301. De Gruyter.

Brett, Guy 2004: "Lygia Clark: Six Cells". Brett Guy, *Carnival of Perception. Selected Writings on Art.* s. 27–49. Institute of International Visual Arts.

Brett, Guy 1994: Lygia Clark: "In Search of the Body". *Art in America* July 1994. s. 57–63;108. <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art111/readings/insearchofthebody.pdf> (luettu 25.1.2024)

Brett, Guy 1987: "Lygia Clark: The borderline between art and life". *Third Text*. Vol. 1(1). 1987. s. 65–94.

Bois, Yve-Alain & Clark, Lygia 1994: "Nostalgia of the Body" *October*, Vol 69 (Summer 1994). s. 85–109. <https://www.jstor.org/stable/778990> (luettu 25.1.2024).

Butler, Cornelia H. 2014: "Lygia Clark: a space open to time". Butler H. Cornelia & Péres-Oramas Luis (toim. *Lygia Clark The Abandonment of Art, 1948–1988*. s.13–29. The Museum of Modern Art.

Dunn, Christopher 2001: *Brutality Garden : Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. The University of North Carolina Press.

Fabião, Eleanora 2014: "The Making of a Body: Lygia Clark's Antropophagic Slobber" *Lygia Clark The Abandonment of Art, 1948–1988*. s. 294–299. The Museum of Modern Art.

Havu, Sauli 2022: Jälkisanat Marcuse Herbert, *Eros & Sivilisaatio*. s. 299-344. Vastapaino.

Kaartinen, Marjo ja Korhonen, Anu 2005: *Historian kirjoittamisesta*. Kirja-Aurora.

Kramer, Hilton 2006: *The Triumph of Modernism. The Art World 1985-2005*. Rowman & Littlefield Publishers.

Kuukkanen, Jouni-Matti 2021: "History Culture as a Marker of Past-discourse", *Faravid. Historian ja arkeologian tutkimuksen aikakauskirja*. Nro 52 (2021): History Culture (Special Issue). s. 5-13. <https://faravid.journal.fi/article/view/112681>(luettu 9.2.2024).

Larsen, Lars Bang 2007: "Suely Rolnik on Lygia Clark". *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*. Issue 15 (Spring/Summer 2007). s. 24-34. The University of Chicago Press.

Levitas, Ruth 1990: *The Concept of Utopia*. Philip Allan.

Lähde, Ville 2011: "Mikä on vikana politisoidussa taiteessa". *niin&näin* 1/2011. s. 51–56. <https://netn.fi/fi/artikkeli/mika-on-vikana-politisoidussa-taiteessa> (luettu 25.1.2024)

Lähde, Ville 2011b: Suomentajan esipuhe teoksessa Herbert Marcuse: *Taiteen ikuisuus. niin & näin.*

Macel, Christine 2014: “Lygia Clark: at the border of art”. Butler H. Cornelia & Péres-Oramas Luis, *Lygia Clark The Abandonment of Art, 1948–1988.* s. 252–261. The Museum of Modern Art.

Lähteenmäki, Ilkka 2021: “Media Conscious Understanding of Historical Popular Culture”. *Faravid. Historian ja arkeologian tutkimuksen aikakauskirja.* Numero 52/2021: History Culture (Special Issue). s.51–68. <https://faravid.journal.fi/article/view/112684> (luettu 25.1.2024).

Manuel, Frank E. & Manuel, Fritzie P. 1979: *Utopian Thought in the Western World.* Basil Blackwell.

Marcuse, Herbert 2011: *Taiteen ikuisuus. niin & näin.* Alkuperäinen teos *Permanenz der Kunst* (1978). Suomennos Ville Lähde.

Marcuse, Herbert 2022: *Eros & Sivilisaatio.* Suomentajat Mika Pekkola & Sauli Havu. Vastapaino. Tampere. Alkuperäinen teos Marcuse Herbert, *Eros and Civilization* 1955, 1966. The Beacon Press.

Minkkinen, Panu 2021: “The Nude Man s City : Flávio de Carvalho’s Anthropophagic Architecture as Cultural Criticism” *Pólemos* , vol. 15 , no.1. s. 91-119.

Pekkola, Mika 2022: Esipuhe teoksessa Marcuse Herbert, *Eros & Sivilisaatio.* s. 11-28. Vastapaino.

Pietikäinen, Petteri 2007: *Alchemists of human nature: psychological utopianism in Gross, Jung, Reich and Fromm.* Pickering & Chatto (Publishers) Ltd.

Pihlainen, Kalle 2021: “History Culture” and the Continuing Crisis of History”. *Faravid. Historian ja arkeologian tutkimuksen aikakauskirja.* Numero 52/2021: History Culture (Special Issue). s.17–35. <https://faravid.journal.fi/article/view/112682> (luettu 25.1.2024).

Pöysä, Jyrki 2015: *Lähiluvun tieto. Näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen.* Suomen kansantietouden tutkijain seura.

Rolnik, Suely 1999: "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark". elektr. dokumentti. [http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molding\\_john\\_nadine.pdf](http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molding_john_nadine.pdf) Alkuperäinen teksti: Rina Carvajal & Alma Ruiz (toim.) 1999: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. s. 55-108. The Museum of Contemporary Art.

Rolnik, Suely 2008: "Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark". Terry Smith, Okwui Enzowor, Nancy Condee (toim.), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity. Contemporaneity*. s. 97–112. Duke University Press.

Rolnik, Suely 2011: "Archive for a Work-event: Activating the body's memory of Lygia Clark's poetics and its context/Part 1". *Manifesta Journal* #13. s. 72–80. elektr. dokumentti.

Rolnik, Suely 2012: "Archive for a Work-Event, Activating the Body's Memory of Lygia Clark's Poetics and its Context, Part II" *Manifesta Journal* # 14. s. 75–82. Portugalista englanniksi Filipa Ramos. elektr.dokumentti. <https://manifesta.org/publications/manifesta-journal-14-souvenirs-contemporary>

Sidgwick, Emma 2010: "*Vivência*: From disciplined to remade lived experience in the Brazilian avant-garde of the 1960s". *Subjectivity* (2010) Vol. 3. s.193–208. <https://link.springer.com/article/10.1057/sub.2010.7> (luettu 25.1.2023).

Skrebowski, Luke 2012: "Revolution in the Aesthetic Revolution Hélio Oiticica and the Concept of Creleisure". *Third Text*, Vol. 26, Issue 1, January 2012. s. 65–78.

Turkle, Sherry 1978: *Psychoanalytic Politics. Freud's French Revolution*. Basic Books, Inc., Publishers.

Ukkonen, Taina 2000: *Menneisyden tulkinta kertomalla. Muistelupuhe oman historian ja kokemuskertomusten tuottamisprosessina*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Vieira, Fatima 2010: "The Concept of Utopia". Gregory Claeys (toim.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. s. 3–27. Cambridge University Press.

Vieira, Patricia 2018: *States of Grace: Utopia in Brazilian Culture*. Albany, NY : SUNY Press.

## **verkkosivut**

Lygia Clark portal: <https://portal.lygiaclark.org.br/en> (katsottu 25.1.2024)

Suely Rolnikin haastattelut 1: Suely Rolnik, Arquivo para una obra-acontecimento

<https://vimeo.com/33205671> (katsottu 25.1.2024)

Suely Rolnikin haastattelut 2 <http://www.bcc.org.br/search/node/lygia%20clark> (katsottu 25.1.2024)