

## APGRĘŽTAS ERDVĖLAIKIS IR JO FUNKCIJOS ŠIUOLAIKINIAME MENE: RIMANTO PLUNGĖS KOLIAŽAI

**Reikšminiai žodžiai:** koliažas, nukrypimas (*dérive*), dehumanizavimas, išcentrinimas, žaismas, simbolis

Kontrideologiniai koliažai yra daugiaplaniai, daugiaprasmiai, išcentrinai ir skatina nukrypti nuo įprastinio žiūrėjimo į ikonas, nuo ideologinio figūrų suvokimo ir, veikiamiems ekspresyvos tapybos, patiems artikuliuoti meno kūrinio erdvėlaikį. Esminga yra gebėjimas ištrūkti iš reprodukuotų ikonų pasakojimų, iš jų švento, amžino ar ideologinio laiko ir erdvės potyrio. Ši ikonų išpūdzio silpninimo, jų pranešimo krypties apgrėžimo, transformavimo principą atrado ankstyvieji dadaizmo, kubizmo, siurrealizmo menininkai. Susilpnintas ar sugriautas didžiųjų paveikslų diktatas, sukasdieninta jų pranešimų erdvė ir laikas, buvęs dievo ar karo, herojiško darbo ar didingos kovos metas atveria galimybę parodyti kitą, neatrastą laiką, nepatirtą erdvę, kuri parodoma tapybos ar alternatyvių medijų priemonėmis, naujomis opozicijomis, konfliktais. Tai ir yra kontrideologinio, nonkonformistinio meno siekinys.

Mišri koliažo ir dinamiškos tapybos technika, abstrakcijos ir realių figūrų įklijų samplaika suartina Rimanto Plungės kūrinius su meninio sąjūdžio COBRA, tapytojo ir politinio kritiko Asgero Jorno tapyba, su kai kuriomis *punk* grafikos detalėmis, su išcentriniais, išbalansuotais JAV dailininko Richardo Diebenkorn'o tapybos kūriniais. Plungės kūryboje nuolatos siekiama alternatyvių tikslų: didieji simboliai susilpninami, jų prasmės transformuojamos ar apgrėžiamos. Tai padeda jam kurti opozicijas ar net karą tarp naujų medijų (fotografijos, videomeno ir kt.) ir tradicinės tapybos (ekspresyvos, intensyvių spalvų ir ryžtingų potėpių). Toks kūrimo būdas

dehumanizuoja naujas erdves ir laiką, formuoja kitą, daiktų savaimingumo, mitą.

Šiandieninis koliažas yra senosios tapybos ir naujų medijų junginys, realizuojamas įvairiomis jungtimis. Pavyzdžiui, tapyba jungiama su fotografijos technologijomis ir kūriniais, filmuota medžiaga, monitoriaus ekrano vaizdais, kurie sudaro kontrastą su realybės detalėmis, audinių ar kartono faktūromis. Senųjų ir naujų medijų sąveikos sukuria konkurencinį, daugiamatį kovos lauką, kuriame išsiskleidžia daugiaprasmės įtampos, vyksta erdvės, laiko ir interpretacijų transformacijos. Į begalybę nutįsios ekspresijos, mutavusių ikonų ir fragmentuotų medijų mūšis vyksta ne dvimatėje paveikslo erdvės plokštumoje ar linijiniame mūsų regėjimo lauke, o intertekstualumo, daugialiniškumo perspektyvoje, kuri dėl savo konfliktinio pobūdžio neįsitenka vidiniame mūsų egoistinio suvokimo laike ar erdvėje. Naujų medijų ir tradicinės tapybos mūšis griaua ikonų intertekstualumą, nusulina didžiųjų vaizdų reikšmę ir išaukština spalvos ar ekspresijos didybę, chaosą, kontrastą, harmoniją, nuotaiką. Norint suvokti modernių koliažų turinį, jų konfliktiškumą ir su tuo susijusį *daugiaerdvį ir daugialaikį* pobūdį, paaiškinti žvilgsnio trajektorijas, prasmių apgrėžimus ir naujus horizontus, galima aptarti menines erdvės ir laiko patyrimo bei simbolių interpretavimo tradicijas XX amžiaus mene.

Šiuolaikinė abstrakčioji tapyba, asambliažas, koliažas, pripildyti susilpnintų simbolių ir ikonų įtaigos, dažnai yra grindžiami nukrypimo (*dérive*),

apgręžimo (*détournement*) būdais. Taip išbalansuojamas įprastinis vaizdo patyrimas, atsisakoma nuoseklaus pasakojimo laiko. Simbolių, ikonų, idenksų, ekspresyvios tapybos konfliktai ir nevienareikšmiškumas atveria menininkui ir žiūrovui heterogeninio laiko ir erdvės galimybę, kai jis pats, žiūrovas ir menininkas, kaskart iš naujo brėžia ir artikuliuoja esamą situaciją, erdvėlaikį. Asambliazo ir koliažo technika, suderinta su naujosiomis medijomis, padeda menininkui kurti ne statiškus paveikslus, o situacijas. Nonkonformistinio meno atveju tai yra dehumanizacijos ir *visuomenės spektaklio* (G. Debordo prasme) patirtys. Pasaulis išsiskleidžia kaskart naujai dėl kitokio matomo skirtingų fotografijų, faktūrų, tapybos, kitų instaliacijų ar įklijų santykio.

#### SIMBOLINIAI KOLIAŽO NUKRYPTIMAI IR APGRĘŽIMAI

Meno deideologizavimas, dehumanizavimas, meno desubjekcija – tai reiškiniai, siekiantys išlaisvinti prasmines laiko, erdvės, simbolinių konstrukcijų patirtis. I. Kantas *Grynojoje proto kritikoje* apibūdinęs laiką kaip vidinę, *a priori*, stebėjimo formą<sup>1</sup>, kai mes įvykius dėstome nuosekliai vienas po kito, turėjo omenyje vaizduojamą tapybos darbuose audros didingumą, muzikinę harmoniją. Jis pastebėjo vidinio laiko ir erdvės santykį su didingumo ir harmonijos, grožio ir gėrio idėjų turėjimu. Laikas nėra tik kantiška, abstrakti stebėjimo forma: jis yra sakralinis ar profaninis. Lygiai taip pat erdvė: ji nėra stebėjimo vienas šalia kito forma, o kupina didžiųjų ar kasdienybės įvykių. Šios erdvėlaikio transformacijos vyksta priklausomai nuo mūsų asmeninės sprendimo galios ir priklauso nuo regimybės simbolinės organizacijos. Pagaliau sprendimo galia, pavyzdžiui, estetinė ar religinė vaizduotė, gali būti plėtojama ar keičiama remiantis menu. Tačiau šandien šie itin svarbūs fantazijos ir supratimo pagrindai nyksta dabarties vidinių stebėjimų kakofonijoje, šiuolaikinės gamybos ir masinių reprodukcijų cirkuliacijoje. Modernusis pasaulis, priešindamas masių kultūrai ir viešpatavimo trokštančiai politinei ideologijai, atranda atonalumą (A. Schönbergo muzika) vietoje nuoseklumo, žaidybines pasikartojimų sekas (H. Hesės *Stiklo karoliukų* žaidimo idealai) vietoje

kompozicijų „šventumo“, kūrybiškai deformatuotus cikliškumus vietoje tiesinės raidos, daugialaikškumą, vietoje jo vienovės. Kantiškasis vidinis stebėjimo principas išplėtojamas ir virsta meno patirčių daugiakryptiškumu, naujomis komunikacinėmis sąveikomis, trajektorijomis, nukrypimais (psichogeografinio *dérive*) ar egzistencialistiniais nuobloškiais. Besipriešinant kasdienybės, darbo, ideologijos ar net mokslo diktatui, kuriami alternatyvūs simboliniai erdvėlaikiai, nonkonformistinės patirties formos.

Kita vertus, simbolinio (urbanistinio, meninio, komunikacinio) erdvėlaikio konfliktai ir dialogai, hegemonija ar alternatyvos skatina vienmatės patirties ir organizacijų, kurios ją įtvirtina, kritiką. Didžiosios pasakojimų tradicijos, akademinės istorinės tvarkos ir jų institucijos – muziejai, universitetai, bibliotekos, susijusios politinės santvarkos determinuoja žvilgsnį ir intenciją, stebėjimą ir interpretaciją ir taip užtikrina klasikinio laiko ir erdvės, viešpatuojančio pasakojimo saugą ar reprodukciją. Ideologizuota ir disciplinuota vidinė stebėjimo forma pirmiausia įtvirtinama politinės ideologijos, mokslo, kanoninio meno ir galiausiai kasdienybės organizuojančios socialinės inžinerijos. Thomas W. Mitchellas, pateikęs ikonologinę ideologijos kritiką, parodo, kad erdvėlaikį organizuoja didieji simboliai, ikonos, vaizdai. Jie išskleidžia tautos kelią, vado žygį, mūsų didingumą, pagal kuriuos žmonės pamatuoja savo gyvenimo įvykius. Jis nurodo, kad erdvės ir laiko bei, atitinkamai, simbolinių organizacijų prievarta yra viena labiausiai pamatinių ir diskriminuoja asmenis jau pojūčio, t.y. matymo, girdėjimo, artikuliacijos pakopoje, iki reflektavimo<sup>2</sup>. Priešingai, naujosios gyvenimo praktikos, nepriklausomos atminties ir užmaršties artikuliacijos, ženklų reikšmių transformacijos, simbolių ir ikonų galios pokyčiai, nauji komunikaciniai tinklai padeda išskleisti kitokius patirties erdvėlaikius.

Šiuolaikinis menas išlaisvina kūrybinę vaizduotę iš įvairiausių diskursyvinių ir institucinių prieraišumų, t.y. primestinės subjekcijos, suteikia patyrimui, matymui galimybę nukrypti – *dérive* ir improvizuoti laiką. Pokolonializmo, feminizmo, antimilitarizmo ir antipropagandos sąjūdžiai siekia, kad alternatyvios patirties formos tiesiogiai nepriklausytų nuo

politinės, religinės ar vartotojiškos hegemonijos, nuo paklausos ir pasiūlos mechanizmų. Tuo tikslu siekiama susilpninti, transformuoti įprastinius simbolius, jų įtaigumą, jų išskleidžiamus mitinių ar ideologinių herojų laikus ir erdves. Vietoje viešpatuojančių idėjinių perspektyvų siūlomi nihilizmo, dehumanizacijos, abstrakcijos, žaidimo, įvairovės gausinimo veiksmai.

Laisvi žvilgsnio dreifai (*dérive*), spontaniškos trajektorijos, neturinčios nei aiškių krypčių, nei riboženklų, trikdo masių vartotoją, linkusį gėrėtis įprastumu: išmokta horizonto didybe, įsisavinta perspektyvos tvarka, prievartine darna ar harmonija. Tvarkos ir aiškios krypties asmenis neramina decentruotos, centro ir periferijos santykį pažeidžiančios abstrakčios figūros ar ekspresijos, su mesianizmo pasakojimais nesusijusių linijų žaismas, nereguluojamos distancijos ir artumos. Jos neauklėja nei Vakarų civilizacijos gerbėjo, nei tautinio patrioto, nei savo klasės didvyrio, neugdo realistinio požiūrio. Vis dėlto ir šis abstraktusis asambliažų ir koliažų menas, jo mišrios technikos ir spalvinis žaismas, dehumanizuotos ekspresijos ir impresijos randa vis daugiau pasekėjų ir žiūrovų. Laisvas nuo pirmestinių krypčių žvilgsnio artikuliuojamas suteikia galimybę atskleisti naujas meninio matymo sferas. Peteris Sloterdijkas savo monumentalios filosofinės trilogijos *Sferos* trečiajame tome *Putas. Pliuralistinė sferologija* nagrinėja šiuolaikinio meno išsilaisvinimą nuo monocentrizmo, šiuolaikiško decentralizuoto, multifokalinio, poliarchinio pasaulio patyrimo. Jis aiškina laisvo, save artikuliuojančio suvokimo genezę ir reikšmę<sup>3</sup>. Regėjimų ir diskursyvusis pliuralizmas, apibūdintas „putos“ metafora, oponuoja *šaknyno* (rizomos) terminologijai, susietai su Gilles'o Deleuze'o ir Jacques'o Guattari filosofija.

*Šaknynas* dar garbina intertekstualumą, atminties įvairovę, o ne tik dabarties pynes. Rizoma apibūdina daugialinišią istoriją, daugelio krypčių atmintį, pamatinių pasakojimų suveltą pynes, bet vis dėlto yra priklausoma nuo istorijos perspektyvos. O šandieniniai alternatyvių patirčių susidūrimai, medijų konfliktai, ženklų karai ne tik atstovauja simbolišioms organizacijoms, sferoms, bet ir muša bangas, putas, skatina patirties dreifus, laikinas erdves konfigūracijas ir trajektorijas, kurios ne tik neturi

vieno centro ar vienos perspektyvos, bet ir yra praradusios ikoniskumo galią, simboliškumo patrauklumą, vaizdo fantazminę stiprybę. Jie nebenurodo jokio laukiamo sakralinio laiko ir erdvės ir vietoje jų siūlo ekspresyvią abstrakciją, atonalią išraišką, defragmentuotą vaizdų ciklą. Tokiomis aplinkybėmis tenka oponuoti kasdienybės triukšmui ryškiais asmeniniais pasirinkimais ir artikuliacijomis.

Erdvėje išsiskleidę ir nepriklausomo žvilgsnio artikuliuojami intertekstualumai, prasminės ikonos ir vaizdavimo sekos kuria nestabilius, trumpalaikius įspūdžius, komunikacinius erdvėlaikius. Laisva patirties aritmija pažeidžia viešpatuojančių įpročių pulsą, padeda sukurti ne tik tonalines, bet ir atonalias intertekstualumų gamas, vadinasi, ir nesibaigiančias alternatyvias interpretacijas, taip pažeisdama autoritetingo pasakojimo kanoną. Tapyba tai realizuoja atskleisdama naujas regėjimo kryptis ir skatindama nepagrįstus nukrypimus. Iš jų surenkama prasminga erdvė, kitokios (a)ritmikos. Šiuolaikinio Vakarų pasaulio meno puoselėjama laisvų patirčių praktika, naujumas ir (ne)tvarumas yra išskleidžiami nihilistinės meno prigimties ir realizuojami susijusių meninių-politinių sąjūdžių.

Religinė, kilmės, tautinė, klasinė asmens, jo žvilgsnio, pasaulejautos priklausomybė didinama, kai individas paklūsta tam tikrai pasakojimo tvarkai, kai ją pradeda laikyti natūralia, civilizaciškai ir kultūriškai reikšminga. Didžiosios meno mokyklos: Bizantijos ikoninio, Italijos renesanso ir manierizmo stilių, apšvietos tapybos mokyklos išrado ir plėtojo aiškias antropomorfizuotas, antropocentrines, religines, hierarchines ar ideologizuotas patirtis: matymo, piešimo, interpretavimo. Įvairios determinuotos tam tikrai suvokimo tvarkai perspektyvos turėjo suvaldyti chaotišką žmogaus žvilgsnį ir erdvę, dovanoti tariamą transcendentiją, didingumą, harmoniją, patriotiškumą, pasididžiavimą savo tauta, klase. Tai galima apibūdinti pagal analogiją su Jacques'o Derrida *Gramatologijos* teiginiu: disciplinuotas raštas pratęsia atmintį ir ją atima, pakeisdamas užrašu; dovanuoja tikslumą ir pažaboja vaizduotę bei kismą; įkvepia išsilavinimui ir paverčia teksto sargu ir subjektu<sup>4</sup>. Remiantis šia atveriančio įkalinimo dialektika galima teigti, kad klasikinis menas atvėrė viešumai kelią į dangų ir

bažnyčią, parodė pasaulį ir žmogaus likimo takus<sup>5</sup>, bet atėmė galimybę lygiagrečiai nubrėžti kitą kelią ir kitą centrą, kitokį dangų ir priešingą perspektyvą. Neatsitiktinai Martinus Heideggeris, išaukštindamas klasikinio ir neoklasikinio meno turinį ir prasmę, prasilenkė su savo meto dadaizmu ir siurrealizmu, kubizmu ir avangardizmu, su visais tais, kurie griovė jo interpretacines perspektyvas, jo dangaus ir žemės, dievų ir mirtingųjų sankirtas, jo išaukštintus Georgo Traklio poetinių namų slenksčius ir varpo gaudesio tolumus. Įkalinantis didingas horizontas yra tai, ką pabrėžia totalitarinis nacistinis ar sovietinis menas.

Meninio žvilgsnio ir vaizduotės laisvę suvaldė, pažabojo ir tikslingai nukreipė teomorfizmas, antropomorfizmas, konceptualizacija bei ideologizacija. Priešingai, alternatyvas galios simbolių ir ikonų pasauliui bandė kurti formalistinis sąjūdis, abstrakcionizmas, kubizmas ir jų įkvėpti naujieji meniniai sąjūdžiai. Formalizmas didžiausią dėmesį skyrė figūrų kompozicijai (pvz., Piet'as Mondrianas), kuri galėjo apsieiti be antropomorfinės gamtos, miesto vaizdų, be natiurmortų ar žmogaus paveikslų. Tačiau formalizmo kuriami objektai buvo išplėsti iš konkretaus sociokultūrinio dialogo, hermetiški, metakultūriniai, pabrėžiantys visuotinumą. Radikaliau sužmogintų idėjų ir vaizdų šalinimą vykdė abstrakcionizmas, kurio dehumanizuojamasis veiksmas buvo ir išskirtinis savo kraštutinumumu, ir tylus savo politiniu ar socialiniu apsisprendimu. O šiuolaikinis menas kartais pabrėžia unikalumą vietoje visuotinumą, subkultūriškumą vietoje metakultūriškumo, komunikaciją vietoje hermetinio simbolizmo, socialinę-politinę kritiką vietoje mesianizmo, simbolių galios sušvelninimą vietoje jų atmetimo.

Abstrakcionistai ir suprematistai Kazimieras Malevičius, Vasilijus Kandinskis, kai kurie kubizmo, dadaizmo meno atstovai išaukštino spalvos, medžiagos, faktūros, daikto, gaminio ir formos sąveikų svarbą ir naudojosi asambliažo bei koliažo technologijomis, stengdamiesi apeiti primetamų prasmų turinius, vaizdavimo ir patirties sekas. Veikiamas abstrakcionizmo, dadaizmo idėjų, karnavalo ir fantazijos kultūros, Pablo Picasso atranda, kad išaukštinti ideologiniai subjektai ne tik gali būti pašalinti karnavalinio ar abstrakčių formų žaismo (ankstyvasis jo kūrybos laikotarpis), bet ir jų galia gali būti sumenkinta ar

pašalinta pažeidžiant, išardant figūras tapybos, meno, koliažo priemonėmis. Jo paveiksluose aižėja įprastinis laikas ir erdvė, nusistovėjęs pasaulio jūtimas. Ankstyvuojų kūrybos laikotarpiu jis kurį laiką stebėjo Afrikos genčių ritualus, traso šokius, ekstazės patirtis, toteminius ir kaukių žaidimus. Picasso Afrikos laikotarpiu nutapyto paveikslo *Les Femmes d'Alger (O. J. K.)* (1907) dešinėje vaizduojamos dvi moterys su kaukėmis ritualo metu. Siekdamas perteikti kitokį, traso laiką ir erdvę, Picasso žmones vaizduoja nauja, kubizmo maniera. Tai turėtų atverti kitą jausmą, įspūdį, gyvenimą, naujus asmenybės raidos horizontus. Šie paveikslai tapo naujos meno srovės – kubizmo – pradžia (apie 1907 metus). Minėto paveikslo įklijų rasime Rimanto Plungės paveiksle *Srovės*, kuriame būtent kubizmo maniera integruojama laužomų spalvų ir kaukių figūromis. Po dvidešimties metų (1937 m.) Picasso sukuria freską *Guernica*, kurioje kubistine maniera parodo asmens kančią ir išsilaisvinimą iš Ispanijos pilietinio karo siaubo, iš fašizmo ideologijos poveikio. *Guernica* freskoje atspindėtas vokiečių subombarduoto miestelio Guernica epizodas, kai prievarta sudaužo įprastinio gyvenimo kultūrinį turinį. Paveikslo meditacija skatina apsisvalymą (katarsį) nuo ideologinio prierašumo, fašistinio propagandinio aklumo Ispanijoje, kviečia įveikti diktatūros formuojamas erdves, laiką, prasminius horizontus. Tais pačiais metais *Guernica* turinį jis perteikė koliažo būdu. Pasak Rosalindos E. Krauss, Picasso savo koliažais įteisino menines „impersonalias manipuliacijas kalba“<sup>6</sup>, o tai ir yra koliažo esmė: laužyti diskursų prievartą. Apskritai Pirmasis ir Antrasis pasauliniai karai tapo laiku, sukėlusiu gilių abejonių didžiaisiais religiniais, nacionalistiniais, socialistiniais pasakojimais, politiniais mitais, sekimu visuotinėmis mokslinėmis tiesomis. Pasipriešinimas totalitarizmui, beribei socialinei inžinerijai, propagandai, „smegenų plovimui“, žmogiškosios dramos ir tragedijos supratimas pakeitė meno veidą iš esmės. Minėtų visuotinių mitų ir didžiųjų pasakojimų griūtis pamokų rasime ir Plungės koliažuose, kurie nesuteikia jokios galimybės išsiskleisti nė vienam hegemoniniam naratyvui ir, priešingai, sukuria erdvę nepriklausomiems, individualiems apmąstymams.

Sigfriedas Giedionas<sup>7</sup>, nagrinėdamas naujus erdvinis sprendimus šiuolaikinėje tapyboje ir architektūroje, pastebi, kad kubizmas įveikia renesansinę perspektyvą, horizontą, sugriauna erdvines kompozicijos taisykles, parodo, kad meno erdvė ir turinys yra konvencinės mistikos, sutarti vaizdavimais, populiarūs fantazmai. Ryškias erdvines alternatyvas didiesiems pasakojimams pateikė kubizmas, o ideologinių simbolinių figūrų hegemoniją, istorinius švyturius pažeidė dadaistinis grįžimas prie daiktų, ironija. Pagaliau siurrealizmas apskritai atitolino meną ne tik nuo valstybės, bet ir nuo bendruomenės ir išsismelkė į pasąmonės veikiamas patyrimo transformacijas. Šių meno krypčių sukurtos erdvės ir laiko transformacijos paveikė vėlesnio meno (neokonceptualizmo, neoekspresionizmo, neoformalizmo) ir urbanistikos, architektūros raidą. Pavyzdžiui, naujosios meninės bangos sutapo ir su tarptautinio situacionizmo (*L'Internationale situationniste*) atstovų bandymu laužyti nusistovėjusias ideologines ikonas. Jie išrado psichogeografijos teoriją ir praktiką, kurios turėjo padėti kurti unikalias situacijas, keisti hegemoninį urbanistinį landsaftą. Jie susiejo savo vaikštinėjimo, stebėjimo, interpretavimo nukrypimo techniką su tradicine *flâneur* idėja: vaikštinėti, dykinėti, bastytis. Tuo pat metu kitas meninis judėjimas – *fluxus* – ir vėliau Andy Warholo *popartas* (*pop art*) kalbėjo apie tai, kad rimtas politines kovas galima pakeisti žaidimais, pavyzdžiui, kartoninėmis dėžutėmis ar miesto autobusų bilietais, popkultūriniu tikrovės dauginimu, atsisakyti noro kalbėti didžiaisiais simboliais ar ikonomis. Ilgainiui šie meniniai sąjūdžiai pažadino postmodernizmą, kuris žaidimu ir ironišku dauginimu sulygino istorines vertybes, didžiąsias ikonas su popkultūriniais personažais. Naujos postmoderniosios meno bangos įkvėpėju laikomas semiotikas ir rašytojas Umberto Eco. Jo romanas *Rožės vardas* ir romano postmoderną aiškinantys priedai tapo istorinių figūrų citavimo, įklijų, perkėlimų pavyzdžiu<sup>8</sup>.

Koliažai iš kasdienybės įklijų (laikraščių, kartono, audinių gabaliukų, kaukių ar kitų daiktų detalių) pasirodė puikus būdas pažeisti stiprius antropomorfinius vaizdus, ideologinius ir religinius simbolius, manipuluoti pasakojimų tvarkomis ir fetišais. Žinoma, koliažas kaip aplikacija (*appliqué*), gali

padėti kurti ir išaukštintą ideologinį subjektą (sovietinės propagandinės aplikacijos ir koliažo užuomazgos), būti naudojamas edukacinėms ideologinėms reikmėms. Tačiau dėl savo demokratiškumo jis tapo lengvai pasiekiamas, populiarus ideologijos šalinimo būdas. Sukarpyti ideologiniai laikraščiai, uždažyti herbai ir medaliai, sumenkinti didžiųjų pasaulio veikėjų paveikslai, diktatorių ir marionėčių, reklamos ir religinio kulto figūrų sugretinimas atlieka menkinamąją, transformuojamąją funkciją. Koliažo demokratiškumas suartina jį su šiuolaikiniu karnavalu, gatvės menu, žaidimais, o ne su kanonizuota tapyba ar grafika<sup>9</sup>. Michailas Bachtinas yra pastebėjęs, kad karnavalinės eisenos, aukštojo ir žemojo vaizdo sukeitimas, kanonų artikuliacijų laužymas ir išjuokimas Viduramžių pabaigoje Europoje sukurdavo ypatingą šventinį erdvėlaikį, kuris nesutapo nei su kasdienybe, nei su sakralinio ar dvaro laiku ir erdve<sup>10</sup>. Priešingai, šiuolaikinis gatvės menas – grafičiai, piešiniai ir užrašai ant sienų, lipdiniai ir brėžiniai, išardymai ir daužymai – dažniausiai neturi šventiškumo ar šventumo, o tik siekia griauti hegemoninę erdvę ir laiką, viešpataujančius ideologinius pasakojimus ir įsitikinimus. Visi šie grafičiai, piešiniai ant gatvės sienų, braižymai ir kiti ženklai yra pakartotinė simbolizacija, kai pirminį architektūrinį sprendimą keičia prievartinės, svetimos simbolinės intervencijos<sup>11</sup>. Pakartotinė simbolizacija siekia įtvirtinti alternatyvias, subkultūrinės ar tiesiog grupines simbolines erdves, leisti kitokias įvykių sekas ir išpūdžius. Vis dėlto, pastebėsiu, rezistencija ir alternatyvių sferų kūrimas nėra tas pats veiksmas. Ilgą laiką *stiliaus* rezistencijai<sup>12</sup> buvo skiriamas didesnis dėmesys nei naujų simbolių pasaulių kūrimui<sup>13</sup> ar alternatyvių sferų sklaidai.

Abstrakcionizmas įveikė ir pašalino stebėjimo kryptis, suteikdamas žvilgsniui kontrastų, formų, spalvų žaismės potyrį, meno dehumanizavimo<sup>14</sup> džiaugsmą. Nužmogintas menas susiliejo su gamtos formų žaismingais atspindžiais, išsivadavusiais iš savo fizinės priklausomybės, su spalvų energija, netekusi savo evoliucinės ar ideologinės krypties ir reikšmės, su faktūrų dovanojamu turiniu, išlaisvintu nuo sąvokos ar prasmės hegemonijos, su šešėlių ir įspaudų sąveikomis, išvaduotomis nuo būtinybės nurodyti savo šeiminką. Dehumanizacijos patosas

išvadavo žmogaus jausmus nuo meilės ir didybės, tėvynės ir klasės, nuo viso antropomorfizmo pertekliaus ir iš jo kylančios tradicijos, priklausomybės, kolonializmo. Tačiau abstrakcionizmo atverta laisvė buvo veikiau transgresyvi (paribio), besiribojanti su medžiaga arba daiktu savaime. Todėl ne mažiau svarbus ir įdomus buvo įprastinių vaizdų ideologinis nukenksminimas ir regėjimo krypčių pašalinimas kubizme, kur buvo išsaugomi civilizaciniai vaizdai, parodomos alternatyvos.

Socialinis ir politinis aktyvumas, kuris pabunda asambliažuose ir koliažuose, atsakomybė artikuliuojant naujas vaizdo erdves, sukuriant simbolinius laikus, kitas patirties formas neleidžia naujosioms technikoms ir jų sukurtam menui likti neutraliam idėjiniu, ideologiniu požiūriu. Kasdienybės lopiniai, išskleidžiantys paveikslą erdvę, skatina menininką ir žiūrovą atsiverti gyvenimo konfliktams ir procesams, bendravimui ir neigimui, ironijai ir žaismui. Štai kodėl koliažo meistrai nuo pat pradžių buvo įtraukti į rungtynes su ideologija, religija, propaganda, reklama, spektaklio visuomene, su jos fantazmais ir melagingais tabu. Ideologinio geluonies šalinimas ar nukenksminimas naudojant koliažo techniką, vyksta keliais būdais, pavyzdžiui:

- a) Griaunant matymo kryptis ir privalomus regėjimo ritmus, išbalansuojant pranešimo skaitymo (suvokimo) trajektorijas, centro ir periferijos santykius ir taip šalinant suišorintas naratyvines schemas. Derrida *Gramatologija* siūlo panašius dalykus, tačiau koliažas sukuria tokią situaciją, kai žiūrovas ir menininkas pats atranda skirtumus, atlieka unikalų skirsmą (sprendžia įterpdami savo „skirtuką“ – žodį), pasirenka alternatyvius nukrypimus (*dérive*), interpretacinį bastymąsi (*flâneur*).
- b) Kuriant naują, išcentriną tapybos aplinką, svaresnę nei simboliai ekspresijos ir spalvų horizontą ar keičiant vaizdavimo mastelius – sumenkinant didybę ir išaukštinant emociją ar kasdienybę. Šiuo požiūriu koliažas išsaugo visą tapybos galią, spalvų ir kontrastų, ekspresijos ir medžiagos daugiamatiškumą galią.
- c) Pažeidžiant „išaukštintą ideologijos subjektą“<sup>15</sup> tapybos priemonėmis, jį nukenksminant, pašalinant jo simbolinę energiją. Simboliškumą galią griauna ir

stiprina karnavalas, anekdotai, karikatūros, bet taip pat ir gatvės menas: elementarūs klajavimai, graficiai, laukiniai piešiniai ant sienų, brėžiai, daužymai ir pan.

d) Transformuojant išaukštintus simbolius priešingos prasmės intervencijomis, pavyzdžiui, taikant tarptautinių situacionistų *détournement* – susigrąžinimo – praktikas. Šios technikos atstovas yra *punk* grafikos meistras Jamie Reidas, kurio kūrinys papuošė *punk rock* grupės *Sex Pistols* garsųjį albumą *God save the Queen*. Panaši technika taikoma ir šiuolaikinėse *gobliniškose* intervencijose ir vertimuose. Daugelis panašių deideologizacijos praktikų taikoma šiuolaikiniuose koliažuose.

Įvairias minėtas išaukštinto ideologijos subjekto, garbinamų simbolių griovimo praktikas puoselėjo *Tarptautiniai situacionistai*, COBRA avangardinio meno organizacija<sup>16</sup>. Panašių tikslų siekė ir kiti sąjūdžiai: *Bauhaus*, plačiau – psichogeografija, post-situacionizmas, tarptautiniai hedonistai. COBRA menininkai (vienas iš organizatorių – dailininkas Christianas Dotremontas) kūrė pusiau abstrakčius kūrinius, kuriuose integravo gramatologinius lūžius (siurrealizmo technika, adresuota rašymo menui), ekspresionistinę tapybą su koliažo elementais, asambliažo technika, natūralių figūrų vaizdavimu, mitologija, vaikiška piešimo technika. Taip menininkai kūrė alternatyvias erdves, nesuderintas perspektyvas, intervencijas ir paralelinius simbolinius pasaulius. COBRA dailininkai vaizdais kritikavo dvimatį šaltojo karo pasaulį, perdėtą tikrovės ideologizavimą. Šios organizacijos aktyvus dalyvis ir vienas iš įkūrėjų buvo Jornas, kuris tapo ir vienu aktyviausių meninio-politinio sąjūdžio *tarptautinio situacionizmo* dalyvių, vėliau smarkiai paveikęs *punk* meno, *punk* grafikos ir koliažo technikų plėtotę. Simboliškai išskirtiniu laikomas Jorno kūrinys *Aplinkinis paveikslas (Detourned Painting, 1959)*. Jame į klasikinę, akademinę gamtos peizažą su namu įvykdoma ekspresionistinė intervencija – vaikišku stiliumi vaizduojama spalvota antis. Taip buvo įveikiamas ideologinis peizažo susvetimėjimas, jo priklausymas akademiniam pasauliui, jo erdvei ir laikui. Žodis *aplinkinis (Detourned)* nurodo į *Tarptautinių letristų*, vėliau *Tarptautinių situacionistų* puoselėtą imperializmo, spektaklio visuomenės (ir

kapitalistinės, ir socialistinės) kritikos techniką: *détournement* – „atsukti kapitalizmo sistemos išraiškas prieš ją pačią“. *Détournement* yra atimtų, nusaivintų vaizdų pažeidimas, apgrėžimas prieš viešpataujančią ideologiją<sup>17</sup>. Tai buvo asimetrinio aplinkkelio būdas, kai oponentas užpuolamas jo paties kūriniiais, iškraipytais įvairiomis intervencinėmis technikomis: ekspresyvos tapybos, koliažo, grafichio. Sujaukti ir meniškai transformuoti socializmo ar kapitalizmo plakatai, paveikslai, kino filmai, laikraščiai ir knygos tapdavo naujos revoliucinės, išlaisvinančios bangos priemonėmis.

Letristinė *détournement* technika buvo derinama su psichogeografijos išpuoselėta nukrypimo (*dérive*) idėja. Laisvas ir nepriklausomas nuo gatvių ar primetamų perspektyvų judėjimas, žvilgsnio bastymasis padeda sukurti ne tik kitą miesto erdvės pojūtį, bet ir apskritai kitą, alternatyvų, tačiau vieningą savo miestą (psichogeografinį *Unitary Urbanism*). Judėjimas kitomis gatvėmis, nei kviečia politinė valdžia ar prekybinės institucijos, yra išsivadavimo veiksmas pačiam miestui, kultūrinei erdvei, galerijai. Tokie nukrypimai, bastymaisi perkelia ir transformuoja verslumą, komunikaciją, architektūrą. Plungės paveikslų psichogeografiją galima apibūdinti kaip tinklinę, dinamišką ekosistemą. Jis pakankamai daug laiko skyrė simbolinių ekosistemų, kurios skatintų laisvo individo raidą, studijoms. Jo koliažuose nėra viena tinklo dalis nėra lygi kitai, ir judėjimas galimas tik žvilgsnio aplinkkeliais. Įtampos tarp fotografijų, tapybos, kasdienybės, kompozicijos sprendimų neapibrėžtumas ir spalvinės ritmikos skatina žiūrovą pasitelkti savo vidinę patirtį. Ar tas pasaulis, kuris yra patiriamas koliažo atvertose trajektorijose, yra analogiškas mus supančiam (analoginė medija), ar suskaidytas į fragmentuotus srautus (skaitmeninė medija), ar yra komunikacinis efektas (simbolinė medija), ar kolektyvinis vaizdinys (archetipinė medija)? Tapyba, kurios aplinkoje dažniausiai išskleidžiami koliažai, siekia begalybės, ekspresijos, gelmės, neturi laikinių ir erdvinų ribų. Priešingai, naujųjų medijų (dažniausiai fotografijų) pasaulis, suskaidytas į pikselius, remiasi automatizuotų vaizdų generavimu, dauginimu. Įvairių medijų ir komunikacijos aktų konfliktas skatina išorinę ir vidinę diskusiją, kritiką.

Kitoks judėjimas yra minėtasis aplinkkelis, apgrėžimas (*détournement*), kuris nukreipia miestą, paveikslą, koliažą prieš juo disponuojančią politinę ar ekonominę galią. Vis dėlto, kaip vėliau pripažino Guy Debordas, vienas iš aktyviausių psichogeografijos ir tarptautinių situacionistų dalyvių, tokia kovos strategija yra labai sudėtinga, turint omenyje, kad reikia įtikinti daugelį žmonių iš esmės keisti savo socialines ir politines trajektorijas. Kur kas sėkmingesnės buvo meninės erdvių decentravimo ir žvilgsnio nukrypimo praktikos. Jas pavyko realizuoti taikant mišrias COBRA technikas, integruojant simbolių apgrėžimą, tapybos ekspresionizmą ir abstrakciją.

### IŠCENTRINTAS DAUGIALAIKIS IR DAUGIAERDVIS PASAULIS

Plungės paveiksle *Meilė, kraujas ir mirtis* (1999) viešpatuoja raudonos ir mėlynos spalvų koloritu su nedidelėmis geltono, juodo ir purvino balto tonų intervencijomis. Šioje stichijoje pamatome daugelį Rubenso dukters Klaros portreto iškarpu. Nuostabaus, bet koliaže sumenkėjusio paveikslo įklijų gausa suaižo galimas *Meilės, kraujo ir mirties* kryptis, mėlyno ir raudono plotų kompozicijos ritmą. Klaros portretų kontrastas su Sofi Loren jaunystės fotografijos įklija panaikina ir Sofi Loren, kaip ir kitų simbolinių figūrų, erdvinį pranašumą. Net nacių diktatoriaus Hitlerio figūra nesuteikia žvilgsniui linijinės perspektyvos, o laikui – kareivių žygiavimo ritmo. Įvairių madonų užuominos, gundanti Venecijos karnavalo kaukė ir pasislėpusi apversta sovietinio *Izvestijų* laikraščio iškarpa mus panardina į šešėlių išblėsusių intrigu, parsekiojimų. Visų įklijuotų herojų laikais skleidėsi diktatoriškos ar totalitarinės mirties ir susižavėjimo aistros, meilės ir kraujo motyvai, kurie dabar atrodo nuvalkioti ir neberekšmingi. Savo blėstančia aura jie tik nužymi kitą, tapybinę ir rankos gesto, erdvę.

Plungės koliažai yra susiję su abstrakcionizmu, meno dehumanizavimu ir su popkultūros „desublimacinio efekto“ griovimu. Desublimacijos technika populiarioje kultūroje taikoma siekiant laipsniškai šalinti erotikos, geismo apribojimus, naujuosius troškimus, juos tikslingai siejant su populiariosios kultūros produkcija. Taip masės, minia yra valdomi blizgančių

žurnalų erotikos, kosmetikos magijos, paverčiant viršelių moteris ir vyrus, kino ekrano herojus ir gražuoles manipuliacijos ir prievartos priemonėmis. Nuo XX amžiaus pradžios Vakarų didžiosios korporacijos taiko desublimacijos technologijas valdyti masių poreikius, minios įnorių, vienmačio žmogaus<sup>18</sup> svajones ar net modernios šeimos pasirinkimus. Desublimacijos ir vartotojiškos kultūros simbiozė ne tik pavergia ir manipuliuoja minios žmogumi, bet ir atveria naujas modernizacijos perspektyvas, kurios gali būti sutaikomos su įvairovės, o ne su vienmatės standartizacijos principais. Tai, ką anksčiau valdė išaukštinti ideologijos subjektai ar galingi religiniai simboliai, šiandien panašų vaidmenį vykdo reklaminės vaizdų serijos, dalinai išlaisvinto seksualumo filmai. Plungės paveiksluose desublimacija apgręžiama prieš ją kuriančias mašinas: madų viršelių moterys susilieja su beveidžiais sovietinių laikraščių (pavyzdžiui, *Izvestijų*) ar naujosios geltonosios lietuviškos spaudos iškarpomis, transformuotais didžiaisiais meniniais simboliais, pigaus dažyto kartono įklijomis, beprasmiais telefonų numerių grafičiais, sunėšiotu kasdienybės horizontu. Desublimuoto subjekto patrauklumą užgožia ekspresyvi tapyba, ne tik naikinanti akademizmą, bet ir apgręžianti ideologijos geluonį prieš ją pačią.

Panašaus į COBRA ar *Tarptautinio situacionizmo* kūriniams būdingo ideologijos ir popkultūros, masių visuomenės subjekto griovimo esama ir Plungės koliažuose:

a) Simbolinės galios griovimas, menkinimas vyksta talpinant smarkiai sumažintus sakralius vaizdus blankios kasdienybės fone: šalia užrašant skaitmeninius kodus, įklijuojant senus autobusų bilietus, naudojant *fluxus* technikos elementus, imituojant gatvių sienas, netvarkingus viešus koridorius, statybų vietas ir pan. Šis kasdienybės pagrindas, pamatas, yra netvirtas, neįtikinamas, nesavaimingas. Ant jo negali būti pastatyti didieji architektūriniai paminklai, amžinosios meno skulptūros. Ir vis dėlto jie statomi: ant žemės dulkių pilkybės išauga vartotojiškas, egoistinis pasaulis, totalitarinė propaganda, amžinybės siekianti bažnyčia. Tačiau laiko esdinama kasdienybė, jos šiukšlynas primena didybės iliuziją, ideologijų ir laiko trapumą, kryptių nepastovumą.

b) Įtaigos pašalinimas, keičiant sakralinę tapybinę ar politinės ideologijos aplinką, suvokimo horizontą, kuriant dehumanizuotą tapybos aplinką. Pavyzdžiui, madonų tema, kuri dažnai kartojasi autoriaus kūryboje. Dažniausiai vaizduojami renesanso, baroko ar rokoko laikotarpio madonų paveikslai yra įtraukiami į abstrakčių formų, spalvų ir neutralių ar menkinančių kartoninių spalvų sąžaismę. Madonų, popiežių ar kitų paveikslų turinys pažeidžiamas arba įklijuojant laikraštines nespalvotas ikonas, kurios pralaimi, palyginti su ryškiomis kontrastuojančiomis paveikslo spalvomis (bažnyčioje, muziejuje vyksta priešingai: ikonos auksas nugali kasdienybę ir harmoningai dera su aplinka); arba spalvotos madonos įtaiga pašalinama išcentrinant paveikslą, o fotografijos galia pažeidžiama kontrastu (autobusų bilietai, kitos kasdienybės žymės, architektūros ir popkultūros įklijos).

c) Panašiai elgiamasi ir su kitomis kadaise buvusiomis stipriomis sakralinėmis, ideologinėmis, memorialinėmis simbolinėmis figūromis. Viename Plungės paveiksle lietuviškosios antikos dievaitė Barbora Radvilaitė pasirodo spalvoto tapybinio išcentrinto, netekusio kryptių koliažo aplinkoje šalia kitų vartotojiško pasaulio vaizdinių alternatyvų ir netenka savo hegemoninės galios. Istorinė suvokimo erdvėlaikiška didingumo schema, kas dieną konstruojanti lietuvišką tautinę tapatybę, pradeda aižėti, kai meniškai išviešinamas, demaskuojamas jos politinis mitiškumas, manipuliatyvumas, simuliakriškumas.

Ideologinė esmės išryškinimo funkcija, tiesos rodymo prievolė būdinga, pasak Heideggerio, meno prigimčiai. Tuo filosofas ir jo sekėjai pataikauja akademiniam stiliui ir totalitarizmo ideologijoms. Priešingai, abstrakcionizmas, dadaizmas, surrealizmas, COBRA, tarptautinis situacionizmas, *fluxus*, *popartas* ir kiti meniniai sąjūdžiai nuosekliai siekia pažeisti, iškreipti, demaskuoti tokį meno esmės apibūdinimą. Klasikinė meno ir žmogaus būties siejimo schema iš meno atima svarbiausia – interpretacinės laisvės, artikuliacijos neapibrėžtumą, galios struktūrų įveikimą. Priešingai, Plungės visuotinum demitologizacija ir asmeninė meninė (nauja) mistifikacija remiasi meno dehumanizavimu, abstrakčia ekspresyvia tapyba.



d) Akademinis (plačiaja prasme) menas nuolatos artikuliuoja savo vidinį simbolinį kanoną ir pasigėrėjimo dėl schemos išpildymo vertus paveikslus, kurie tapo laikui bėgant (dėl vartotojų nuomonių) ir snobiškai agresyvūs, ir pilni resentimento (F. Nietzschės prasme). Nukrypimas nuo kanono, meno taisyklių apgrėžimas prieš jį patį, istorinių meninių figūrų nuvainikavimas yra svarbus bet kurios gyvos kūrybos tikslas.

Pavyzdžiui, Plungės paveiksluose gana dažnai sutinkamos skirtingo dydžio, vaizdinio intensyvumo įklijos yra akropoliai, religinės ikonos, įvairių amžių madonos, kontrastuojančios su tuščiais langais-ratais į abstrakcijos anapusių. Kituose paveiksluose sutinkamos Egipto piramidės, kurios, kaip ir akropoliai, skęsta išbalansuotuose ekspresijos sprogimuose, daugiamatiškumo chaose. Piramidės ir ikonos netenka savo sakralinio turinio, transcendavimo galios, Logo paslapties, o nurodo absurdą, tuštumą arba pasąmonę, o ekspresyvumas kartu yra ir siurrealistinis nereflektyvių autorius siekių liudijimas. Demitologizavus sakralinį laiką ir erdvę, naujai mistifikavus įsivaizduojamus anapusių langus, keičiasi ir sakralinių simbolių funkcijos. Desakralizuoti madonų vaizdai, netekę auksinio rėmo ir altorių primenančios aplinkos, grafičių ir energingų brėžimų horizonte, nors ir papildo aklus ir tuščius kasdienybės simuliakrus ar abstrakcijas, tačiau primena mūsų pasąmonei apie sakralumo buvimą.

Plungės koliažuose gausu popkultūros nusavintų ir transformuotų istorinių, meninių simbolių. Ko gero, vienos dažniausiai sutinkamų menininko įklijų yra Mikelandželo Buanaroti Dovydo skulptūros ar kitų šio dailininko paveikslų atvaizdai, kurie puikiai dera su įvairiausių madonų su kūdikiais įklijomis, nuorodomis į Vatikaną, popiežių. Tačiau jų klasikinė prasmės aplinka čia pat nutyla dėl nacistinio ar sovietinio simbolinio kontrasto. Toks aukšto klasikinio ir sovietinio bei nacistinio stiliaus kontrastavimo principas buvo gana plačiai paplitęs Rusijos dailininkų koliažuose, vaizdo mene 1988–2000 metų laikotarpiu. Ir nacizmas, ir socializmas panašiai aukštino didįjį renesanso menininką, pavertę jį savo socialinės inžinerijos papuošalu, ar būdavo gretinamas su šiuolaikiniais

vartotojiškos kultūros ženklais, kurie Dovydą pavertė dar vienu vyriško seksualumo simboliu. Nors pats Mikelandželas savo kūryboje derino antikinio pasaulio, platonizmo žymes su bibile, krikščioniška tematika, tačiau Dovydo didingumas, pietizmas, panaudotas visiems ideologiniams režimams ir tapęs universalua vaizdine prievartos priemone, yra griauamas esmingai prieštaringos aplinkos – tuščių (apleistų, nustekentų?) langų ir išdžiūvusių absurdo ikonų bei ryškaus, nugalintio ar smerkiančio, tapybinės ekspresijos fono. Mikelandželo Dovydo įklijos, Dodydo, kurio penkiamestrinė statula pribloškia jėga ir grožiu, sovietiniu, nacistiniu ar vartotojišku pasigėrėjimu, sunyksta koliažuose. Jis sutapatinamas su savo postmoderniu pasauliu: popkultūros ženklais, reklamos merginomis, sovietmečio laikraščių iškarpomis, revoliucijos ar bausmės vietomis. Taip suardomas istorinis laiko ritmas, sukuriama nauja tapybos ir simbolių aritmija, kuri skatina laikinius stebėjimo nukrypimus ir atgrėžimo ironiją. Paveiksluose numanomi sakiniai netenka tvarkos, o chaotiškos laikinės *a priori* formos daugina beprasmius pasikartojimus ir tuščias sekas.

Ne mažiau nei Dovydas, Plungės koliažuose yra paplitę renesanso tapytojo Leonardo da Vinci *Mona Liza* ir *Dama su šermuonėliu* atvaizdai. Šie paveikslai žymūs meistrišku, elegantišku šešėlių, skirtingų tonų žaismu, paslaptingu žvilgsniu ar šypsena, gundymu. Tačiau ilgainiui „mona lizų“ ir „damų su šermuonėliais“ vaizdai užpildė XX a. pabaigos ir XXI amžiaus pradžios vartotojišką pasaulį, tapo trivialumo ir nuvalkiotumo ženklais, konkuruojančiais nebent su kitais popkultūros simboliais: revoliucionieriumi Che Guevara ir kokakola. Pasikartojantys jų visų paveikslai sukuria apmušalų, menkavertėmis fotografijomis aplibdytos sienos įspūdį, kuris nebentenka akademinų perspektyvų ir istorinio laiko tariamos gelmės.

Tarp kitų Plungės koliažų įklijų pasikartoja Johaneso Vermejerio XVII amžiuje nutapytas portretas *Mergina su perlo auskaru*. Įkliją papildo „mona lizų“ galeriją, o savo paslaptingu ir gundymu suartėja su šiuolaikinėmis mados fotografijomis ant žurnalų viršelių. Taip pat dažnai sutinkamas XX a. pradžios dailininko austrų simbolisto Gustavo Klimto

(1862–1918) paveikslo *Judita* fragmentas. Klimtas buvo įvairaus tipo klasikinių emblemu, svarbių simbolių, alegorijų tapytojas ir kontroversiškas interpretatorius. Jis užpildė klasikines mitines ar biblines temas gana atvira erotika, aistra, intriga, paslaptimi. Ilgainiui jo paveikslai būtent savo polinkiu į desublimaciją, populiariu vaizdavimu Vakarų kultūroje tapo paklausūs.

Žiūrint ir nagrinėjant ne atskirus Plungės paveikslus, o jų serijas, susiduriama su chaotiško ekosistemos tinklo, specifiniu psichogeografinio *Unitarinio urbanizmo* atveju. Plungės ekosistemos tinklą supina tapyba, apglėbianti Botičelio *Venerą*, Jean-Auguste-Dominique Ingreso, prancūzų neoklasicisto, paveikslų fotografijų įklijas, Jasperso Johnso, JAV tapytojo, kūrinių iliustracijas, sovietinės ideologinės tapybos ar laikraščių elementus, Olandų XVI–XVII a. tapytojų darbų fragmentus, Jano van Eycko angelus, Lietuvos *spektaklio visuomenės* veikėjų – Algio Greitai, Algimanto Čekuolio – veidus, prancūzų aktorės Sofi Loren portretus, diktatoriaus Aleksandro Lukašenkos ir Britanijos geležinės ledi Margaret Thatcher vaizdus ... Visa ši aritmiška dėlionė gilios ekspresijos ir kritinio žvilgsnio fone man primena režisieriaus Quentino Tarantino filmą *Bulvarinis skaitalas* (*Pulp Fiction*, 1994), kuriame nuolatos keičiamos įvykio raidos laikinės linijos, o siužeto tarpai užpildomi gausa įvairiausių istorinių ir popkultūrinių intervencijų, arba režisieriaus Davido Lyncho *Vidinę imperiją* (*Inland Empire*, 2006), kuriame sumaišomas vidinis sapno, vizijos laikas, jo nevaldomi nukrypimai su tikrovės pasakojimu.

Plungės paveikslų spalvų intensyvumas, kartais labai ryškūs potėpiai, abstrakčios stačiakampės ar apvalios formos arba tuščios ikonos naikina madonų įkvepiantį žvilgsnį, suartina jas su užgesusiu žurnalo moters žvilgsniu, nutildo religinių paveikslų pažadus grafičių žymėmis, demaskuoja istorinių paminklų didybę tapybos spalvos begalybe. Tai primena Diebenkorn'o kūrybos stilistiką, kai spalva kaip okeanas pasiglemžia figūras ir įklijas.

e) Ižūlus ir energingas sienų braižymas, kasdienybės ir išaukštintų ideologijos bei popkultūros ikonų naikinimas yra alternatyvus karnavalui.

Bachtinas manė, kad šventumo nuvainikavimas vyksta karnavalo forma. Jis pastebėjo, kad karnavalas ne sunaikina kanoną, o, šventės metu jį profaniškai niekindamas, paskatina po šventės išaukštinančią, gyvąją tikėjimo galią. Karnavalas, kaip ir kiekvienas viešas miniai skirtas žaidimas ir spektaklis, stiprina ideologiją ir valdžią. Šventės inversijų, perversijų sukeltas džiaugsmas virsta padėka valdžiai ir pasitikėjimu ja pokarnavaliniu laikotarpiu. Todėl šventinis pažeminimas, „šventpaikšiai“ negali būti laikomi ideologijos ar religijos griovėjais. Priešingai, dehumanizavimo, abstrakcionizmo technikos, gatvės ženklų horizonte sukuria vartojimo stabams nepalankią aplinką. Kasdienės gatvės agresijos buvimas pasireiškia paveikslų braižymais, raizymais, beprasmių skaičių rašymais, kartono ar kitų „beveik šiukšlių“ lipdiniais ... Tradicinio karnavalo spalvos yra linksmos ir šviesios, o Plungės koliažų dažai yra veikiau geliantys, skaudūs. Jo tapyba tik iš toli gali priminti karnavališkumą ir tik dėl spalvų ir įklijų įvairovės. Tačiau tai klaidingas įspūdis. Iliuzinė Plungės paveikslų karnavalizacija yra ne šventė, o egzistencinės kritikos ir depresinės *spektaklio visuomenės* atspindys.

Jo koliažuose žvilgsnis skatinamas nukrypti, nekartoti savo paties judesių, artikuliuoti erdvę įvairiai. Jo paveikslai nenubrėžia dominuojančios interpretacijos, nesuteikia žvilgsniui įsakymo, nepriverčia jo paklusti, nusilenkti stabui, apsimesti regint prasmingą ikoną. Ne tik pasakojimo tvarka, bet ir ją įtvirtinantis mokslas – ikonologija – griūna, kai išnyksta regėjimo įsakymas ir paklusimas, kai subliūkšta didžiojo naratyvo galia. Ikonologiją, kaip hermeneutinę ikonų interpretaciją, išplėtojo Ervinas Panofsky<sup>19</sup>. Panašiai kaip ir Heideggeris, kuris pabrėžė hermeneutikos svarbą aiškinant istorinius simbolius, Panofsky nemato, koku būdu ikonologija pateisina monologinius, ideologinius vaizdavimus, kanonines meno erdves ir tiesinį laiką. Priešingai, ikonologijos, lygiai kaip ir hermeneutikos ir susijusių meno kūrinių, ideologinę kritiką (kritinę ikonologiją) pateikė T. Mitchellas<sup>20</sup>. Leonardo da Vinčio *Paskutinė Vakarienė* tapo Panofsky chrestomatiniu ikonologinio tyrimo ir interpretacijos pavyzdžiu. Da Vinčio originaliai perteiktas bibliinis siužetas buvo sutvirtintas Panofsky'o įžvalgų ir



1 pav. Rimantas Plungė. Nuosėdos. 1997 m. Drobė, koliažas. 100 x 160 cm

hermeneutinės ženklų prasmių interpretacijos. Taip ir menininko praktika įtvirtino didįjį pasakojimą, ir ją pažįstanti bei pripažįstanti ikonologija ir hermeneutika patvirtino monologinio, ideologinio kalbėjimo svarbą. Todėl daugiamačiškumo išskleidimas, ekspresyvumo, pažeidžiančio simbolių galias, įtvirtinimas, erdvių skaidymas ir išcentrinimas, koliažo techniniai sprendimai yra iššūkis hermeneutikai ir ikonologijai. Šį interpretacijų konfliktą galima sulyginti su Eco mestu postmodernistiniu iššūkiu istorinei analizei.

Plungės paveiksle *Drumzlės* (1998) viešpatauja pilkšvai balsvi atspalviai: kultūros ir istorijos, meno ir ideologijos dulkių gamos. Šis paveikslas iš dalies tęsia paveikslo *Nuosėdos* (1997) temą. *Nuosėdose* klasikinių skulptūrų, paveikslų fotografijas, kvietimą balsuoti rinkimuose į Seimą, politinių veikėjų fotografijas pasiglemžia hegemoninės rudos spalvos ir vertikali tapymo ekspresija.

*Drumzlėse* žiūrėjimo kryptis ir centras yra neaiškūs. Paveikslo apačioje kasdienybės dulkės sumaišo Giotto di Bondone's freskos *Judo pabučiavimas*

motyvą su Vermejerio portreto *Mergina su perlo auskaru* fragmentu. Jie vienas kitą papildo semantiškai artimais išdavystės ir gundymo motyvais. Juos išryškina juoda aplinka, pilkybės drumzlių kvintesencija. Paveikslo dešiniajame viršutiniame kampe matome laikraštines Lukašenkos ir Thatcher fotografijų iškarpas, kurias sieja purvinas rausvas kičinis kvadratinis tonas, vienodai kritikuojančios pusiau geltoną lietuvišką spaudą ir gretinantis du skirtingus stiprios rankos įvaizdžio simbolius. Kiek žemiau matome Geronimo, vienos apačių genties vado, portretą, kuris, apibrėžtas gelsvu apskritimu, aiškiai kovoja prieš kvadratinius spaudos ir laikraščių herojus, nors nei dydžiu, nei spalva nėra susietas su *Judo pabučiavimu*. Paveiksle pasikartojantys kryžmiškai užbraukti drumzlinių spalvų apskritimai žymi ir pabaigą, ir pasirinkimą. Pabaiga, sunaikinta ikona, langas į anapusybę žaidžia klastingą žaidimą su populistiniais balsavimais dėl valdžios. Kitos religinės ir popkultūrinės, laikraštinės iškarpos tik įvairovės aidu atkartoja pagrindinį daugiaprasmį ir daugiamačių pagrindinių figūrų konfliktą ir papildo spalvines šių figūrų prasmių transformacijas.

Žiūrovo akis neturi aiškios krypties ir priversta susikurti pasakojimą ir trajektorijas pati. *Drumzlių* temą atkartoja 1999–2000 metų paveikslas *Sąmyšis*. Simboliniai erdvės dalyviai yra beveik tie patys. Skirtumas yra spalvinė ekspresija. *Sąmyšį* realizuoja mėlynos tapybos kalba, perrėžta geltonos trūkinėjančios linijos, vietomis primenančios popkultūrinį dekorą, kitur – pelno ir pajamų dinamikos linijos lūžius.

Paveiksle *Artikuliacija* (1998) kryptis ir linijškumas yra pašalinti konkurencijos tarp viršutinio akcentuoto kvadrato ir Vermejerio portreto *Mergina su perlo auskaru* fragmento. Kairėje pusėje Vanmejeriui oponuoja ar papildo J.-A.-D. Ingres paveikslo *Portrait de Madame Devauçay* įklija. Kai tik sugriauinama pagrindinė regėjimo perspektyva, žvilgsnis išsilaisvina ir pradeda laisvai migruoti koliažo paviršiumi. O *Atspindžiuose* (1999) turinti suvaldyti žvilgsnį ir dovanoti prasmę Šv. Mergelės su kūdikiu ikona atsiduria viršutiniame ryškia tamsia spalva akcentuotame kampe, visas kitas pozicijas užleisdama mažiau reikšmingoms detalėms, spalvoms ir dinamikai. Toks poslinkis smarkiai išcentrina

paveikslą, priverčia žvilgsnį grumtis su pasiūlyta regėjimo perspektyva, keisti svorio centrus, lenkyniauti su vaizdu.

Pastebėtina, kad koliažo įklijos – senų laikraščių ar žurnalų iškarpos, sumažintos ar padidintos reprodukcijos, fotografijos – nėra paveikslų kopijos, o yra ikonos Ch. Peirce'o semiotikos prasme. Tai yra forma ir pavidalu panašūs į originalą ženklai, tačiau dėl techninio dauginimo, keitimo šios ikonos yra pažeistos, pakeistos, transformuotos, įgavusios kitas didybės ar menkumo, šventiškumo ar kasdienybės, kanono ar karnavalo prasmes.

Plungės paveiksle *Apie Praeitį* (1999) matome keturių spalvų sankirtas, o dvi pagrindinės figūros (nacistas ir romantiškas aktas) sutelkia žvilgsnį į centrą. Kiti vaizdai – moteris ir sovietinis ordinas apačioje, popiežius ir Vatikano susirinkimas viršuje – nėra pakankama atsvara žvilgsnio centravimui dėl susikertančių 4 spalvinių motyvų. Nors turinys yra ne primetamas, o paliekamas laisvam žvilgsnio judesiui, aplinkos yra ironiškos, dekonstruojančios ar dehumanizuotos, persmelktos ir susietos su tapybos žaisme.



2 pav. Rimantas Plungė. Meilė, kraujas ir mirtis. 1999 m. Drobė, koliažas. 95 x 155 cm



3 pav. Rimantas Plungė. Apie praeitį. 1999–2000 m. Drobė, koliažas. 70 x 100 cm

### VIDEOKOLIAŽAI IR VIDEOINSTALIACIJOS: ATSIGRĘŽIMAS PRIEŠ LAIKĄ

Tradicinis koliažo paveikslas, nors ir integruotas kartu su fotografija, daugiau dėmesio skiria erdvės nei laiko architektikai ir dinamikai. Ir nors ikonų tyrinėtojai nurodo, kad vidinis suvokimo laikas būtinas intertekstualioms prasmėms, jų sutelkimui ar išbarstymui perprasti, kad reikalauja laikinio stebėjimo, vis dėlto tradicinis koliažas negali daug eksperimentuoti su laiku. Priešingai, įvairiausias videotechnikos yra susijusios ne tik su pasyviais intertekstualumais, bet ir su daug aktyvesne imersija: žiūrovo panardinimu į naują stebėjimo schemą ir įvykių aplinką. Dėl to vyksta daug intensyvesnės laiko mutacijos. Dar aktyvesnis situacijų kūrėjas yra videoinstaliacijos ir videokoliažas, reikalaujantys aktyvesnio žiūrovo dalyvavimo: ne tik brėžiant naujas trajektorijas ar ritmus, artikuluojant įvairias prasmes, bet ir kūrybingiau dalyvaujant stebėjimo procese.

Plungė savo kūryboje nuosekliai plėtoja minėtus

koliažų ir instaliacijų technikos žingsnius: tapybos ir fotografijos bei faktūrų įklijų, videomeno ir grafikos ar tapybos sąveikų, videoinstaliacijų ir pagaliau animacinių žaidimų, susijusių su instaliavimu ir koliažu. Ir nors kuriant naujus, eksperimentinius videofilmus ar videoinstaliacijas ir atsisakoma tradicinio paveikslo, koliažinis komponavimo principas išlieka ir naujausiuose videokūriniuose (pvz., *Porto 1,2*; 2011 m.). Videokūryboje iškarpos pakeičiamos filmuotomis žurnalų reprodukcijomis, televizijos ekrano vaizdais, kurie sudaro kontrastą su realybės detalėmis. Pavyzdžiui, jo videodarbų ciklas *Devyni eilėraščiai*<sup>21</sup>. Jame judanti kamera filmuoja poetines metaforas, kontrastus ir kuria mikroįvykius: šviesios užuolaidos ir tamsaus intymaus kambario kompozicijos, žvilgsnio slinkimo audiniu, žydinčios akacijos, pėdų svyravimo aikštėje, žvelgimo pro lekiančio traukinio langus, popkultūrinio televizijos įrašo. Autoriaus videoeilėraščio pasakojimas nesutampa su tradicinės poezijos erdve ir laiku ir numano kitus vaizduotės ir pajautos principus, kitą

ankštumo ir laisvės, greičio ir sustingimo techniką. Tai skatina žmogų eksperimentuoti su savo vidine laiko patirtimi.

#### PABAIGAI: APGRĘŽTAS SILPNŲJŲ IKONŲ LAIKAS

Apie stipriuosius simbolius, ikonas ir vaizdus rašė daugelis simbolinio mąstymo, ikonologijos ar propagandos tyrinėtojų<sup>22</sup>. Jų visų stiprumas yra matuojamas gebėjimu centruoti (simbolinė funkcija) ir išskleisti (parabolinė funkcija) erdvę, laiką, prasmę, įvykį. Tačiau stipraus simbolio<sup>23</sup>, ikonos ar tiesiog vaizdo suvokimas vyksta pirmiausia dėl jo paties, dėl jo sukuriama pažado. Pavyzdžiui, religinės ikonos tikinčiajam yra stiprūs vaizdai, ir jie yra suvokiami arba dėl savęs pačių (tikėjimas ikonų stebuklingumu), arba dėl jų pažado atverti transcendenciją (vaizdas kaip medija): būti Dievo malonės durimis ar Viešpaties žvilgsnio langu. Taip ikona atveria, medijuoja sakralinę erdvę, šventumo jauseną, transcendencijos įtampą ir šventą laiką. Panašiai ir su didžiaisiais ideologiniais ar propagandiniais simboliais. Paveikslai, vaizduojantys garbinamą šalies ar partijos vadą, siekia atskleisti su paveikslo turiniu tiesiogiai susijusias prasmes: vado didybę ar nuoširdumą, pasiaukojimą, ryžtą ar veržlumą. Šiuo požiūriu ikonos atlieka savo tiesioginę funkciją: panašiu būdu medijuoti didingą ideologijos objektą, jo tariamą emocinį patyrimą ir taip sutelkti dievišką, nacistinį, socialistinį, tautinį laiką (istoriją) ar erdvę (kovų ir pergalių vietas ir būsimų žygių kryptis).

Tačiau šiuolaikinė masinė vaizdų, simbolių, paveikslų gamyba, dauginimas, formatavimas, akcentavimas, montažas smarkiai sumažina ikonų įtaigumą. Stabai nusilpsta ir neberodo ideologijos didybės, vartai į anapusybę nebeperkelia, ir sunyksta šventoji transcendencija. Masinė gamyba ir su ja susiję vaizdo pokyčiai veikia ir keičia paveikslo erdvės ir laiko refleksiją bei įvykio sampratą. Pirkimo ir kasdienio namų vartojimo santykis užgožia ir naikina sakralinio/ideologinio/didžiojo laiko ir erdvės esmę, paverčia juos kasdienybės implantais. Silpnieji vaizdai, būdingi postmoderno koliažams, ne išaukština, ne pabrėžia, o transformuoja ir nukreipia žvilgsnį į kitą. Jie mirga, yra pusiau permatomi, todėl žvilgsnis į juos neįsiskverbia. Silpnosios, transformuotos

įklijos atstumia gilesnę meditaciją, priverčia žvalgytis, nerimauti ir gelbėtis savo mistifikacijose. Tačiau populiariuose kūriniuose paplitę silpnieji vaizdai vis dėlto dar iliustruoja tekstą, istoriją. O kontraktūriniuose koliažuose silpnieji vaizdai praranda ir šią, iliustracijos, funkciją: nebėra nei konteksto, nei vardo, nei istorijos. Vos gyvi išlieka intertekstualūs ryšiai. Vienintelis kontrastas silpniems ir neilustratyviems vaizdams yra stipri tapybos ekspresija, mūšis su klasikinių medijų galia, kurį Plungės koliažuose silpnieji vaizdai nuolatos pralaimi. Simboliai, praradę signifikacijos funkciją, virsta kasdienybės pilkybe, sienos plokštuma, tikrovės mirgesiu, kurio erdvinį ir laikinį turinį formuoja tapybos kalba: spalvų ritmai, tepimo mastas ir ryžtas, spalvų sūkuriai ir formos.

Pašalinus transcendentinį ikonų ar ideologinį herojų laiką ir erdvę (šventąją įvykio vietą, sakralinį įvykio laiką), susilpninus simbolius iki kasdienybės gaudesio, šventumas, transcendencija anaip tol nėra visai pašalinami, o grąžinami tapybai, spalvai. Apgrėžimas, apie kurį kalbėjome rodydami, kaip koliažas gali griauti stipriuosius simbolius ir ikonas, grąžina galią tapybai. Dabarties skurdumas atveria ekspresijos amžinybę, šiandienos medijų fragmentacija atveria spalvos ir tepimo begalybę, tačiau dehumanizuotą. Negatyvi begalinė erdvė ir laikas iškyla kaip naujas deantropomorfinuotas mitas apie laimėjusį daiktą savaime ir jo polimorfinį laiką ir erdvę. Bet tai tik vienas rezultatas iš naujųjų ir tradicinių medijų mūšių. Kitų pabaiga yra kita.

#### Literatūra

- Boehm, G. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, 2007.
- Derrida, J. *Apie gramatologiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.
- Eco, U. *Postilė „Rožės vardui“*. In: Umberto Eco *Rožės vardas*, Vilnius: Alna, 1991.
- Flomenhaft, E. *The roots and development of Cobra art*. Fine Arts Museum of Long Island, 1985.

Giedion, S. *Space, time and architecture – The growth of a new tradition*, Harvard University Press, 1982.

Hall, S., Jefferson, T. / eds. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures*. In: *Post-War Britain*, London: Routledge, 1993.

Heidegger, M. *Meno kūrinio ištaka*, Vilnius: Aidai, 2003.

Hiebert, T. *Becoming Carnival: Performing a Postmodern Identity*. In: *Performance Research* 8 (3), Taylor & Francis Ltd, 2003, p. 113–125.

Kantas, I. *Grynojo proto kritika*, Vilnius: Mintis, 1996.

Krauss, R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, New York: MIT Press, 1986.

Marcuse, H. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston: Beacon, 1964.

Mažeikis, G. *Pakartotinis pradinis įsimoklinimas kaip socialinės tikrovės adaptacijos veiksmas*. In: *Miesto marginalijos*, Šiauliai: Šiaulių universitetas, 2000, p. 4–16.

Mažeikis, G. *Propaganda ir simbolinis mąstymas*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2010.

Mažeikis, G. *Po pono ir tarno: lyderystės ir meistrystės dialektika*, Kaunas: Kitos knygos, 2012.

McDonough, T. *The beautiful language of my mentury*, The MIT Press, 2007.

Mitchel, W. J. *Iconology: image, text, ideology*, University of Chicago Press, 1990.

Ortega y Gasset, J. *Meno dehumanizavimas*. In: *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 496–498.

Panofsky, E. *Prasmė vizualiniuose menuose*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.

Plungė R. *Devyni eilėraščiai* (2008). Prieiga per: <http://www.youtube.com/watch?v=IWleGWQRr94>

Sloterdijk, P. *Spheres trilogy*, vol. 1-3, Frankfurt: Suhrkamp, 2007.

Žizek, S. *The Sublime Object of Ideology*, London; New York: Verso, 1989.

Бахтин, М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 1990.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Kantas, Imanuelis. *Grynojo proto kritika*, Vilnius: Mintis, 1996.
- <sup>2</sup> Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- <sup>3</sup> Sloterdijk, Peter. *Spheres trilogy*, vol. 1–3, Frankfurt: Suhrkamp, 2007.
- <sup>4</sup> Derrida, Jacques. *Apie gramatologiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.
- <sup>5</sup> Heidegger, Martin. *Meno kūrinio ištaka*, Vilnius: Aidai, 2003.
- <sup>6</sup> Krauss, E. Rosalind *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, New York: MIT Press, 1986, p. 39.
- <sup>7</sup> Giedion, Sigfried. *Space, time and architecture – The growth of a new tradition*, London: Harvard University Press, 1984, p. 436.
- <sup>8</sup> Eco, Umberto. *Postilė „Rožės vardai“*. In: Eco, Umberto. *Rožės vardas*, Vilnius: Alna, 1991.
- <sup>9</sup> Hiebert, Ted. *Becoming Carnival: Performing a Postmodern Identity*. In: *Performance Research* 8 (3), London: Taylor & Francis Ltd, 2003, p. 113–125.
- <sup>10</sup> Бахтин, Михаил Михайлович. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 1990.
- <sup>11</sup> Mažeikis, Gintautas. *Pakartotinis pradinis įsimoklinimas kaip socialinės tikrovės adaptacijos veiksmas*. In: *Miesto marginalijos*, Šiauliai: Šiaulių universitetas, 2000, p. 4–16.
- <sup>12</sup> *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* / S. Hall, T. Jefferson eds., London: Routledge, 1993.
- <sup>13</sup> Mažeikis, Gintautas. *Po pono ir tarno: lyderystės ir meistrystės dialektika*, Kaunas: Kitos knygos, 2012.
- <sup>14</sup> Ortega y Gasset, José. *Meno dehumanizavimas*. In: *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 496–498.
- <sup>15</sup> Žizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*, London; New York: Verso, 1989.
- <sup>16</sup> Flomenhaft, Eleanor. *The roots and development of Cobra art*, Hempstead, New York: Fine Arts Museum of Long Island, 1985.
- <sup>17</sup> McDonough, Tom. *The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945–1968*, Cambridge and London: The MIT Press, 2007.
- <sup>18</sup> Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston: Beacon, 1964.
- <sup>19</sup> Panofsky, Erwin. *Prasmė vizualiniuose menuose*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
- <sup>20</sup> Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- <sup>21</sup> Plungė, Rimantas. *Devyni eilėraščiai* (2008): <http://www.youtube.com/watch?v=IWleGWQRr94>
- <sup>22</sup> Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press, 2007.
- <sup>23</sup> Mažeikis, Gintautas. *Propaganda ir simbolinis mąstymas*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2010.

**Gintautas MAŽEIKIS**  
*Vytautas Magnus University, Lithuania*

## **DÉTOURNED SPACE-TIME AND ITS FUNCTIONS IN CONTEMPORARY ART: COLLAGES OF RIMANTAS PLUNGE**

**Keywords:** collage, *dérive*, dehumanization, centrifugal, play, symbol

### **Summary**

Counter-ideological collages are manifold, poly-symbolical, eccentrics and induce turn away from traditional looking at icons, from ideological understanding of figures and stimulate articulation of space and time or production of art for themselves under experience of expressive painting. Essential is skills to escape from narratives of reproduced icons, from their saint, eternal or ideological space and time. The principle of weakening of icons, the *détournement* or transformation of their messages was found by early representatives of Dadaism, Cubism, Surrealism. Weakened or destroyed dictate of grand pictures, transformed into everyday life, into causality of space and time, into nonsense of former seasons of God or war, heroic work or grand fight, open possibility to show other, undiscovered space and unexperienced time whose is pictured through altered means of painting and media, through new oppositions and conflicts. It is reach of nonideological, non-conformity art.

Mixed technique of collage and painting, stirring abstractions and inserts of real pictures connect works of Rimantas Plunge with painting of art movement COBRA, painter and political critique Asger Jorn, with some details of Punk graphics, with decentred, disbalanced creations of US painter Richard Diebenkorn. Plunge continuously makes weakening of grand symbols, transforms and *détournement* of their senses and seeks alternative purposes. It helps him to create oppositions or even war between traditional painting (expressive, with intensive colours and paints) and new media (photography, video etc.). Such character of creation dehumanizes new spaces, forms others myths of things in itself.

*Gauta: 2012 06 16*

*Parengta spaudai: 2012 09 22*