

REVOLIUCINĖ VAIZDUOTĖ

2017 m. lapkričio 30 d.–gruodžio 1 d. Nacionalinėje dailės galerijoje (NDG), Vilniuje, vyko tarptautinė konferencija „Revoliucinė vaizduotė: vizualioji kultūra politinių audrų amžiuje“. Ją organizavo Europos humanitarinis universitetas ir Vilniaus universiteto Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutas, bendradarbiaudami su Europos vizualiosios kultūros tinklu, NDG ir Goethe’s institutu Lietuvoje. Vieta pasirinkta ne atsitiktinai – 1980-aisiais baigtas vėlyvojo modernizmo pastatas iki Lietuvos nepriklausomybės funkcionavo kaip Revoliucijos muziejus, o 1993 m., išvalius senąjį turinį, tapo Lietuvos dailės muziejaus padaliniu NDG. Tarp miestiečių vis dar sklendo versija, jog į tris dalis išskaidyti pagrindinio pastato tūriai turėję didingai priminti plevėsuojančią tarybinę vėliavą, tačiau retas žino ar prisimena, jog tokia simbolika tuometinei valdžiai buvo pasiūlyta siekiant pagrįsti modernistinę architektūrinę raišką.

Prieš imantis konferencijos turinio, paranku iš kiek toliau įvertinti vaizduotės probleminimo prieigas. Vaizduotės fenomenas gali būti siejamas su žmonių gebėjimu savo smegenyse atkurti materialiąją tikrovę. Vis dėlto į vaizduotės veikimo lauką patenka ir tai, kas yra už materialiojo pasaulio ribų: tai, kas niekada neegzistavo, kieno egzistavimo įrodymų mokslas nėra pajėgus pateikti arba kas patiriama empiriškai, bet neapčiuopiama fiziškai. Taigi vaizduotę galima sieiti su abstrahavimu ir konceptualizavimu, tačiau ypatingas dėmesys tenka patyrimui. Skirtingo pobūdžio ir intensyvumo patirtys gali būti kombinuojamos ir taip kuriami nauji dariniai – pradžioje mentaliai, o vėliau galbūt ir fiziškai. Kitaip tariant, vaizduotė neatsiejama nuo kūrybinio potencialo ir praktinio jo įgyvendinimo.

Pavadinimas „Revoliucinė vaizduotė“ neturėtų būti savaime suprantamas. Viena vertus, istorijoje būta atvejų, kai meniniai judėjimai (užgimę ir veikę tam tikrame kontekste – tai jau savaime suprantama) siūlė staigų kokybinį visuomenės ir valstybės pokytį. Vienas garsiausių – Filippo Tommaso Marinetti 1909 m. futurizmo manifestas, skelbęs: „Mes norime naikinti muziejus, bibliotekas, visokio plauko akademijas, kovoti prieš moralizmą, feminizmą, prieš menkiausią oportunistinę ar utilitarinę niekšybę.“¹ F. T. Marinetti nevengė kultūros institucijas metaforiškai prilyginti istoriniam kapinynui ar griuvėsiams. Arba: „Kadangi bet kokia tvarka jau fatališkai yra atsargaus ir budraus proto produktas, reikia orkestruoti vaizdus disponuojant kuo didesne netvarka.“² Meno istorijoje revoliucine gaida pasižymėdavo būtent avangardiniai, o ne konvencionalūs judėjimai, postulavę išties revoliucinį pokytį, retrospektyviai neretai laikytini utopiniais. Ar ne dėl to istorija juos – tiek idėjas, tiek jų autorius – redukavo iki „meninių“ judėjimų, taip eliminuodama iš realia galia disponuojančio politinio lauko?

Kita vertus, šiandien pastebimas kiek kitoks „kūrybiškumo“ ir vaizduotės renesansas – dabar kiekvienas asmuo gali ir net privalo integruoti kūrybišką mąstymą ir veikimą į savo kasdienes profesines ir buitines praktikas. Tokiu būdu revoliucinė vaizduotė (ir vizualioji kultūra politinių audrų amžiuje) įgyja visai kitokią reikšmę: ne pakeičia ar pertraukia neoliberalią logiką, o veikia pagal jos principus ir, tikėdama kūrybiškumo galia, skatina akumuliuoti perteklinį kapitalą. Revoliucinės praktikos, kad ir vizualinės, noriai ar prieš savo valią institucionalizuojamos. Angliškas konferencijos pavadinimas „Revolutionary Imaginary“ stoja į specifiškesnę teorinį lauką (įsivaizduojamybės diskursą³) ir įgalina kalbėti apie radikalius vaizduotės produktus konkrečių XX a. revoliucijų kontekste.

Belieka išsiaiškinti, apie kokį revoliucingą įsivaizdavimą ar vaizduotės revoliucionavimą buvo svarstoma konferencijoje. Kodėl aps-

¹ Marinetti F. T., *Futurizmo manifestas*, <<http://www.tekstai.lt/buvo/versti/marinetti/manifest.htm>>, 2018-03-17.

² *Futuristų literatūros techninis manifestas*, ten pat.

³ Lietuvių kalba koncentruotai su daugiasluoksniu tarpmedijiniu įsivaizduojamybės ir vaizduotės santykiu galima susipažinti Kristupo Saboliaus knygoje „Įsivaizduojamybė“ (Vilnius: VU leidykla, 2013).

kritai apie revoliucinę vaizduotę kalbėti reikia dabar? Mąstymų šia linkme būta jau prieš kelis dešimtmečius, visgi, įtariu, nebuvo numatytas toks radikalus (at)vaizdų vartojimo (kūrimo, reprodukavimo) visuotinumas. Poreikis vizualiai fiksuoti ir įsimbolinti reikšmingus politinius įvykius niekur neišnyko, tačiau pakito jo tempas, mastas ir mobilizuojantys padariniai, o ten, kur mechanškai ar skaitmeniškai apdirbtas vaizdas, ten ir subjektyvumas bei kodavimas. „Revoliucinės vaizduotės“ organizatoriai pagrindinius keliamus klausimus įvardijo taip: kaip vizualūs vaizdiniai revoliucinėse praktikose keičia įvairias socialinės vaizduotės sąlygas? Kaip abstrakčios revoliucijos, pasipriešinimo ir sukilimo idėjos tapo matomos ir suprantamos per skirtingas vizualiosios kultūros formas?

Konferencijos pavadinimas, kaip tam tikra teminė gairė, vieniems pranešimams atliko ribojančio rėmo funkciją, kitiems veikė it aukštyn trūktelėjantis papildomas kontekstas. Konferencijos idėją ir pavadinimą drįsčiau redukuoti į „politiškumas ir vizualumas“. Per dvi dienas vyko 8 sesijos (eilės tvarka): „Vaizdų sandūros“, „Ginčytinos erdvės, konfliktiški atsiminimai ir postsocialistinė būklė“, „Protesto kultūros ir revoliucijos šmėkla“, „Vizualinė politinio pasipriešinimo produkcija“, „Afektas ir politika“, „Ispaudžiant utopiją: revoliucija ir jos forma(os)“, „Daugybės įvaizdžiai“ ir „Skaitmeninis posūkis: nematoma revoliucija?“; sesijas vainikavo tyrėjo ir kino kūrėjo Alexanderio Kluge's pranešimas bei jo filmo *Naujienos iš ideologinės senovės: Marxas / Eizenšteinas / Kapitalas* (2008) peržiūra⁴. Ar tikrai tiek reikėjo? Daugiau negu dvi dešimtis pranešimų apibrėžė XIX a.–skaitmeninės eros ribos, tačiau jų gausa išsklaidė konceptualią konferencijos ašį. Pamėginsiu išskirti keturis labiau apibendrintus mąstymo laukus, kurie, tarsi visatos „paklodžių“ teorijoje, „plevena“ greta, tačiau visada turi potencialo susidurti tam tikruose taškuose⁵. Be abejo, mano

⁴ Visą programą galima rasti artnews.lt puslapyje <<http://artnews.lt/tarptautine-konferencija-revoliucine-vaizduote-vizualioji-kultura-politiniu-audru-amziuje-ndg-45043>>, žr. 2018-03-17.

⁵ Plačiau apie šią 2001 m. paskelbtą fizikų Paulo Steinhardto ir Neilo Turoko ekpirotinės visatos teoriją žr. „The Ekpyrotic Universe: Colliding Branes and the Origin of the Hot Big Bang“ (<<https://arxiv.org/pdf/hep-th/0103239.pdf>>) arba knygoje „Endless Universe. Beyond the Big Bang“ (Penguin Random House, 2007).

pjūviai yra sąlyginiai ir nevienodo svorio. Beveik visi konferencijos pranešimai buvo daugialypiai, tad pakitus kontekstui būtų galima braižyti visai kitokį idėjų žemėlapi. Teksto apimtis ir mano nedalyvavimo skaitant kai kuriuos pranešimus aplinkybė lemia, jog dalis pranešimų liks už šios recenzijos ribų.

1. Viešąją erdvę suvokiant standartine urbanistinio erdvių padalijimo prasme, vizualiniai ideologijos ženklai joje *audrina vaizduotę*, konsoliduoja ar skatina viešus, neretai aršius, debatus. Tai galioja ir monumentaliesiems objektams, tačiau pastatai gali išsivalyti senąjį turinį, jį pakeisti nauju ir save pateisinti utilitaria funkcija. Problemų kyla atsigręžus į memorialinius, dekoracinius ar deklaratyvius viešosios erdvės elementus. Nors vaizduotė remiasi ankstesnėmis (tačiau skirtingo senumo) patirtimis ir būtent iš jų konstruoja naujus prasminius darinius, ironiška, jog įtvirtinus tam tikrą politinį ir vizualinį režimą, vaizduotės produktai mėginami įtvirtinti kaip neginčijami, stengiamasi užkirsti kelią jiems interpretuoti, steigti kitokias prasmes (net jei remiamasi panašiomis patirtimis). Galbūt dėl šios priežasties ir laisvos vaizduotės stygiaus fiziniai objektai tampa atpirkimo ožiu. Revoliucinės vizualinės retorikos viešojoje erdvėje problematiką analizavo konferenciją atidaręs Łukaszas Zaremba pranešime „Revoliuciniai ikonoklazmai. Amerikos pamokos Rytų Europai?“ Jis išskyrė kelias dorojimosi su ideologiškai svetimais monumentais strategijas: pasyvumą (nieko nedaroma), perteklinį priešinimąsi (objektai naikinami su kone paranojiniu užsidegimu⁶) ir „tylųjį ikonoklazmą“. Pastarasis įdomus tuo, jog grėsmingais laikomi objektai nėra griaujami, tačiau juos mėginama diskretiškai paslėpti, pvz., apsodinant medžiais su vešia laja. Zarembos teigimu, ikonoklazmas tėra spektaklis, kuris, naikindamas vienus vizualinius objektus, kuria naujus atvaizdus, o šie technologijomis gali būti reprodukuojami dar platesniu mastu. Tyrėjas siūlo progresyvaus, kritinio ikonoklazmo versiją, savotišką kontrikonoklazmą, kuriame atsiranda vietos ne tik

⁶ Toks užsidegimas griauti kartais pasiekia absurdo lygį. Varšuvoje niekada nebuvo Stalinui skirto paminklo, kurį būtų galima ceremonialiai nuversti, tad Lenkijoje pasigirdo siūlymų pasistatyti jį, kad būtų ką nuversti.

fiziniam griovimo aktui, o įsitikinimų sistemų reartikuliacijai ir meninėms intervencijoms.

Magda Szcześniak skaitė pranešimą „Protestuojantys vaizdai: solidarumo judėjimo kontravizualumas“, mėgindama parodyti, koks stiprus ir gal net už protestuojančius balsus stipresnis buvo šio judėjimo vizualinis dėmuo, plitęs viešojoje erdvėje. 1980 m. sukurtas (nutapytas) „Solidarność“ logotipas beveik užgožė kitus judėjimo komponentus – žmonės neprivalėjo įvaldyti specifinę, profesinę kalbą ir, siekdami išreikšti savo pritarimą, galėjo laisvai dalytis visuotinai atpažįstamu atvaizdu. Szcześniak nuomone, vėlyvojoje „Solidarumo“ stadijoje atvaizdai „suėdė“ patį judėjimą. Dėl vizualinių kodų ambivalentiškumo ir kitų kontradikcijų judėjimas buvo siejamas su komunistine linija (gandų pavidalu sklido informacija, jog kai kurie „Solidarność“ veikėjai yra komunistai, judėjimo plakatų spalviniai ir kompoziciniai vizualinės komunikacijos sprendimai rezonavo su sovietine simbolika), o masinių medijų specifika ir psichologinis poreikis tapatintis sukūrė tarpę įsteigti judėjimo „veidą“ – šią poziciją užėmė Lechas Wałęsa. Pradžioje „Solidarumas“ turėjo lyderių grupę, tačiau, kolektyvine judėjimo sekėjų ir žiniasklaidos kanalų iniciatyva Wałęsai tapus vienvalde politinio lyderio ikona, solidarizuojantis revoliucinės vizualinės retorikos pagrindas ėmė klibėti.

2. Kita minties linija yra susijusi su nevienareikšmiško revoliucinio palikimo įmuziejimu, kitaip – įtraukimu į kultūrinę atmintį. Victoria Musvik pranešime „Selektyvi amnezija ar revoliucinė energija? Trauminė tyla ir afektinis perestroikos bei 10 deš. pradžios laikų Rusijos atgimimas muziejų erdvėse“ analizavo, kokių kuratorių sprendimų buvo priimama rengiant Spalio revoliucijos 100-metį žyminčias parodas ir kuriant pirmąjį Rusijoje prezidento institucijai skirtą Boriso Jelcino centrą Jekaterinburge. Parodose atsikartoja tendencija reflektuoti „revoliucingą“ rusų vizualųjį meną, vengiama kontroversiškų temos aspektų, net architektūriškai (tuščios erdvės, tamsios pakampės) ekspozicijose juntama savotiška izoliacija; tarsi mėginama istoriškai reikšmingus įvykius nuistorinti, laikiškai atitverti nuo dabarties. Jelcino centre siekiama įtraukti žiūrovą fiziškai ir stimuliuoti jo prisimini-

mus – galbūt niekad neįgytus individualiai, o internalizuotus per tinkamai atmintį konstruojančių modelių išorinį kartojimą. Lankytojas savo kūnu gali įsitraukti į „autentiškas“ erdves, pvz., vėlyvojo sovietmečio kambarį, kuriame televizorius nuolat rodo „Gulbių ežerą“, o per radiją transliuojamos senos radijo „balsų“ laidos; taip jis tampa simuliakriško atminties žaidimo dalyviu. Reziumuodama Musvik atskleidė dvi revoliucinės vaizduotės įmuziejimo strategijas: solidarumas ir tyli kolektyvinė viltis vs abstrakti tamsa.

Pranešimo „Avangardo paveldo konstravimo būdai sovietinėje ir postsovietinėje Baltarusijoje“ autorė Alla Pigalskaya tiksliai to neįvardijo, tačiau darau prielaidą, jog Baltarusijoje revoliucinės vizualinės raiškos „vartojimas“ buvo ir vis dar yra problemiškas dviem lygiais: iš vienos pusės, sovietinis režimas reikalavo socialinio realizmo, o avangardinio revoliucinio stiliaus apraiškos gana greitai nunyko, iš kitos pusės, pats sovietinis menas posovietiniu laikotarpiu atsidūrė keblioje padėtyje. Sovietiniai menininkai futuristų raginimu orkestruoti vaizdus disponuojant kuo didesne netvarka nesivadavo, tačiau Pigalskaya pastebėjo, jog avangardo vizualinė kalba padarė tiesioginę įtaką sovietinio laikotarpio šriftams, tapybos, grafikos ir kt. darbų kompozicijoms. Dabar, kai sankcijos dėl nepaklusimo valdžios nurodymams nebegresia, galima atvirai kalbėti apie sovietiniu laikotarpiu menininkų pasitelktas manipuliacijas, įvairias kūrybiškas variacijas, integruojant avangardinę tradiciją, ir tam tikrą meninės šizofrenijos būvį, tačiau vis tiek lieka neaišku, ar toks menas turi pripažintą vietą baltarusiškame nacionalinės dailės naratyve.

3. Daugiausia dėmesio buvo skirta medijos specifiškumą inkorporuojančioms temoms. Nadežda Zinovyeva pranešime „Rusijos pilietinio karo (1917–1922) propagandinių plakatų poveikio principai“, įvertindama plakato žanro specifiką, nagrinėjo plakatų turinį ir išskyrė metodologiškai nenuoseklius tipus (kviečiantys pasirinkti pusę, imtis veiksmų, orientuoti į ateities pažadą, paremti dualizmu, ryškių spalvų ir pan.). Pranešime stigo kritinės distancijos ir originalių įžvalgų.

Santykio su auditorija požiūriu plakatui artima galima laikyti sienų tapybą. Isabela David pranešime „Socializmo link: vizualinės kul-

tūros vaidmuo post-revoliucinėje Portugalijoje“ sienų tapybą išskyrė kaip esminį būdą (kiti būdai – plakatai ir atvirutės) neraštingai visuomenės daliai komunikuoti socialistines idėjas. Principu tai nelabai skiriasi nuo gerokai ankstesnių praktikų be raidinio rašto papasakoti žmonėms vienokias ar kitokias istorijas (pradedant religine daile, baigiant internetiniais emotikonais).

Aiškią ikonografiją vaikų piešiniuose revoliuciniu laikotarpiu Rusijoje buvo įgijusi buržuazija – akivaizdu iš Olgos Boitsovos pranešimo „Buržujai ir bolševikai 1917–1918 m. karikatūrose ir vaikų piešiniuose“. Pranešėja vizualinių buržuazijos tipų susiformavimą kildina iš buitinio folkloro: suaugusiųjų juokelių tarpusavyje ar stereotipinių karikatūrų žurnaluose. Kitaip tariant, vaikai nebūtų buvę pajėgūs savarankiškai išplėtoti ikonografijos, jų piešiniai atspindi tuo metu visuomenėje sklandžiusius ir įsitvirtinusius klasinius bei politinius stereotipus.

Dar vienas šiam skyriui svarbus pranešimas – Øyvindo Vågneso „Viktorijos Lomasko ikonoklastiniai gestai: mąstymas apie kitas Rusijas“. Grafikos dizainerė ir aktyvistė Lomasko ėmėsi dokumentuoti kitokią – marginalią, protestuojančią, nenormatyvinę – Rusijos kasdienybę, pasitelkdama piešinį, o ne fundamentaliai skirtingą raiškos būdą – fotografiją. Ji it reporterė pagauna ir momentiška fiksuoja gyvas, energijos kupinas akimirkas, kuriomis žmonės įprastai vengtų fotoaparato objektyvo. Piešinys suteikia prieigos, išraiškos ir socialinės kritikos laisvę, nes savaime nėra laikomas tokiu objektyviu kaip nuotrauka.

4. Paskutinė dalis skirta politišku turiniu įkrautiems, tačiau su vizualumu mažiau bendra turėjusiems pranešimams, praplėtusiems konferencijos ribas.

Dario Martinelli pristatė savo tyrimą apie protesto dainas ir ieškojo būdų atskirti kairės ir dešinės specifiką pagal muzikinės kompozicijos konstravimą ir dainų žodžius („Protesto dainos ir politinė orientacija: „kairė“ ir „dešinė“ populiariojoje muzikoje“), iš to išplaukė ideologinės pozicijos ryškumo dainoje gradacija (paslėpta / atmeta, ambivalentiška / neutrali, aiški ir visiškai atvira) bei komentaras, jog 8 dešimtmetyje visi, kas netingėjo, rašė protesto dainas.

Būta pristatymų, analizuojančių nacionalistinių idėjų sklaidą socialiniuose tinkluose, tačiau nesu tikra, kokių rezultatų buvo tikimasi, kodinius žodžius ištraukus iš nacionalistinės retorikos ir vėliau ieškant jų tame pačiame kontekste, kuriam jie nuo pat pradžių buvo būdingi. Kiekybinė turinio analizė gali būti pirminis, bet nepakankamas metodas siekiant išsiaiškinti kraštutinių idėjų sklaidos prielaidas ir patrauklumą.

Peras Ståhlbergas pateikė dvinarę medijų revoliucijos sampratą, remdamasis Indijos ir Ukrainos pavyzdžiais („Medijų technologijos kaip revoliucijos tropai“). Indijoje ir kitose pereinamąjį etapą išgyvenančiose valstybėse medijų revoliucija labiau paremta visuotiniu technologizavimu, o mobilusis telefonas tapo radikalių pokyčių metonimija. Vis dėlto Ukrainoje tas pats žodžių junginys – „medijų revoliucija“ – pranešėjo nuomone žymi sociopolitinius procesus ir prisideda prie politinės dienotvarkės sklaidos. Ukrainos revoliucija buvo medijuota revoliucija, ir ji būtų klosčiusi visai kitaip, jei ne greita, gyva komunikacija su išoriniu pasauliu.

Bene paskutinis konferencijos pranešėjas Dzmitrijus Boichanka („Dirbtinio intelekto posūkis: algoritminė reginio ateitis“), įvertinęs kalbinio modernizmo metamorfozę į vizualinį postmodernizmą ir šiek tiek sekdamas makluaniška tradicija, pasiūlė mūsų gyvenamąjį laiką pavadinti „informacionalizmu“ ir žvelgti į jį per algoritmus, kurie ne tik padeda kontroliuoti, o ir patys generuoja turinį. Apie tai, kaip algoritmai formuoja, filtruoja gaunamą informaciją ir prisideda prie socialinių burbulų ir aido kambarių steigimo, kalbama vis dažniau, tačiau Boichanka žengia dar toliau – jo nuomone, vaizdinis atkūrimas ir žmonių interakcijos su pasauliu prigimtis turėtų būti svarstoma programinės įrangos ir informacijos srautų, kaip tam tikro žmogaus tęsinio, paradigmoje. Kitaip tariant, žmogus ir visa jį supanti aplinka, išsiaiškinus pasikartojimus ir natūralų programavimąsi, kūno ir proto automatizmą, gali būti „suvedama“ į matematinį kodą. Būtent vaizduotės potencialas leidžia apeiti ar pertraukti visaapimančią algoritminį mašinų ir visuomenės buvimą⁷.

⁷ Susipažinti su tema gali būti naudingas Kevino Slavino pranešimas „How Algorithms Shape Our World“, <https://www.ted.com/talks/kevin_slavin_how_algorithms_shape_our_world>.

Konferenciją baigė pagrindinis pranešėjas, Adorno premijos laureatas Alexanderis Kluge. Pranešimas įstrigo dėl specifinio ir plataus požiūrio į montažą, artimo poststruktūralistams. Netgi kasdienė mūsų vartojama kalba, o ypač dialektai, yra montažas – žodžių, pauzių tarp jų, išdėstomų tam tikra reikšminga tvarka, ir potekstės. Kine tyrinėtojas ir režisierius išskyrė linijinį ir žiedinį montažo tipus, tačiau, jo nuomone, ateitis – intermediali prieiga, jungianti skirtingų komunikacijos būdų (rašytinės, sakininės, vaizdinės ir kt.) elementus. Svarstymu apie žmonių lūkesčius kine ir kasdienybėje Kluge išties vainikavo „Revoliucinės vaizduotės“ konferenciją: žmonės negali apsieiti be vaizduotės ir svajonių, jiems ne taip rūpi materialioji tikrovė, kiek autentiška, o ne adaptuota komunikacija ir patirtys.

Konferencijoje daugiausia tyrinėtos skirtingos su trauminėmis patirtimis ar kolektyvine sąmone, atmintimi susijusios ir kūrybinę prieigą inkorporuojančios temos. Vaizduotės, o ypač revoliucinės, samprata taikyta, jei galiu taip pasakyti, retroaktyviai. Nė vienas pranešėjas nepasėkė avangardiniu provaizdžiu radikaliai pakreipti visuomenės ar valstybės raidą kita linkme ir spekuliuoti ateitimi. Naujus kritinius teorinės prieigos ir net tam tikra prasme praktinės navigacijos šiandienybėje būdus pasiūlė konferenciją atidaręs Zaremba ir paskutinę sesiją uždaręs Boichanka, tačiau šie būdai taikytini tik derinant su daugeliu kitų jau egzistuojančių mąstymo ir veikimo būdų. „Revoliucinė vaizduotė: vizualioji kultūra politinių audrų amžiuje“ parodė ir įrodė, jog atvaizdai dažnai nėra *tiesiog* atvaizdai – jie įkūnija visuomenės ar jos grupių nuotaikas, padeda plisti lengviau (už rašytinę) vartojamai ir apdorojamai informacijai, gali naudotis tylos, pertekliškumo (ir daug atspalvių per vidurį) strategijomis, maskuodami ar išryškindami aktualias problemas, o kartais turi itin realią įtaką politinių procesų eigai ir rezultatui.

GODA AKSAMITAUSKAITĖ

Kultūros žurnalo „Literatūra ir menas“ dailės skyriaus redaktorė,
Nacionalinės dailės galerijos Edukacijos centro kuratorė