



DIANA KNĚŽÍNKOVÁ

Where does memory end, identity begin? The theory of memory and identity in the context of the work of Eastern European Millennial female artists

Annotation

The theory of memory and identity encompasses themes, motifs, and concepts that theorists and artists have explored for centuries, and the mapping of which encourages further research. From the multitude of references and theoretical foundations, the paper selects and presents at least the key theoretical frameworks and concepts drawn primarily from sociological theories. The author builds mainly on the concepts of Maurice Halbwachs, Peter Burke, and Aleida and Jan Assmann, which form the basic framework for the interpretation and theoretical anchoring of the work in the context of social space. The paper examines, through specific theoretical approaches, how the themes of memory and identity appear in the work of Eastern European female artists of the Millennial generation (born between 1986 and 1995). Thus, the author directly applies the theory and presents it through selected works of Latvian, Polish, Slovak and Ukrainian female artists.

DIANA KNĚŽÍNKOVÁ

Kde končí paměť, začíná identita? Teorie paměti a identity v kontextu tvorby východoevropských autorek generace mileniálů

Keywords: personal memory – collective memory – personal identity – role identity – ego identity – cultural field – Eastern Europe – millennial generation

MgA. Diana Kněžínková is a curator and researcher, specializing in the themes of memory and communication. She is currently completing her PhD studies in Visual Communication at the Faculty of Art and Design of Jan Evangelista Purkyně University, where she also obtained her master's degree in Curatorial Studies. Her dissertation project, which has been running since 2021, is called *Collective Memory in the Work of Latvian Female Artists of the Millennial Generation*.

Diana Lelonek, pohled do výstavy A New Archaeology for Liban and Płaszów v Re Gallery v Museum of Contemporary Art in Krakow během Krakow Photomonth (2017). Kurátor Gordon MacDonald. Foto: Diana Lelonek



Vika Eksta: Dievs Daba Darbs, 2018, fotografie. Majetek Latvian National Museum of Art. Foto: Vika Eksta

Part of her dissertation is the research project *Collective Memory Is Everything I Don't Remember*. From 2019 to 2024, she was part of the creative platform *3FemaleCurators*, which focused on creating a dialogue between new generations of artists and the general public through exhibitions, public programs, or a podcast.

diana.knezinkova@gmail.com

Anotace:

Teorie paměti a identity v sobě spojují témata, motivy a pojmy, kterými se teoretici i umělci zabývají již celá staletí a jejich zmapování jen vybízí k dalšímu bádání. Z rozsáhlého množství referencí a teoretických zakotvení text vybírá a představuje alespoň klíčové teoretické rámce a pojmy čerpající převážně ze sociologických teorií. Opírá se zejména o koncepce od Maurice Halbwachse, Petera Burkeho nebo manželů Assmannových, které tvoří základní rámec pro interpretaci



Vika Eksta: Dievs Daba Darbs, 2018, fotografie. Majetek Latvian National Museum of Art. Foto: Vika Eksta

a teoretické ukotvení tvorby v kontextu sociálního prostoru. Prostřednictvím konkrétních teoretických přístupů text zkoumá, jak se témata paměti a identity promítají do tvorby ženských autorek generace mileniálů (narozených mezi lety 1986 a 1995) ve východoevropském prostoru. Teorie jsou tudíž přímo aplikovány a prezentovány na vybraných dílech umělkyní z Lotyšska, Polska, Slovenska a Ukrajiny.

Klíčová slova: osobní paměť – kolektivní paměť – osobní identita – identita rolí – identita ega – kulturní pole – východní Evropa – generace mileniálů

Paměť je jako nekonečný archiv, který v průběhu života sestavujeme. Častokrát nastane moment nadšení z informace nebo zážitku, který jsme našli, avšak v průběhu let může být tato informace zcela zapomenuta, postupně přestane ztrácet na relevanci, případně je upravena nebo nahrazena situací či zážitkem novým, který přebije starý zápis v naší mysli. „Aniž by si to zvlášť uvědomoval, každý člověk shromažďuje v průběhu svého života svou vlastní ‘zásobu vědění’, ve které jsou sedimentovány jeho zkušenosti a jsou zobecněny do podoby jeho osobních typifikací¹. Právě z jejich zorného úhlu pak interpretuje každou novou zkušenost, třídí ji do přihrádek vzniklých z jeho minulých zážitků.“² Paměť si tudíž lze představit jako místo s mnoha šuplíky a krabicemi, kam třídíme nasáté informace a prožité momenty. Stejně jako fyzické archivy paměť uchovává údaje, které nejsou přímo naše, ale jsou převzaté a mnohdy reinterpretované, dle toho jak, od koho či v jakém stavu se k nám dostaly. Zásadním prvkem našeho vzpomínkového archivu jsou tudíž zmíněné, již vytvořené přihrádky a sekce, které paměť připravila v návaznosti na naše zkušenosti a již nabitě informace z minulosti.

Přestože sociolog Maurice Halbwachs ve svých textech odděluje individuální paměť od té kolektivní a ohledává je samostatně, je pro něj podstatné individuální paměť zakotvit v paměti kolektivní, která ji tvoří určitý obal a jednotlivé vzpomínky chrání či časem přizívají³. „Naše vzpomínky zůstávají za každých okolností kolektivní a jsou nám připomínány ostatními, i když se týkají událostí, na nichž jsme se podíleli sami, nebo věcí, které jsme viděli pouze my.“⁴ Jan Assmann⁵ v návaznosti na Halbwachse upozorňuje na fakt, že individuální paměť není fakticky předmětem studia historických a kulturních věd, ale jedná se vždy o studium kolektivní paměti⁶, která se uchovala.⁷ Lze samozřejmě spekulovat o tom, jak moc dochovaná kolektivní paměť odráží reálnou individuální paměť tehdejších jedinců, to však nyní není předmětem tohoto textu.

Oblasti paměti

K účelu rozklíčování fenoménu kolektivní paměti je nutné ji zasadit do společenských a kulturních rámců. V případě tohoto textu se soustředíme na východoevropskou lokalitu⁸, konkrétně přímo na umělkyně z Lotyšska⁹, Polska, Slovenska a Ukrajiny. Pojednáváme o ženských autorkách generace mileniálů, narozených mezi lety 1984 a 1995. Na příkladu tvorby zvolených autorek budou nyní představeny čtyři oblasti paměti, které Assmann rozlišuje.

1 „Recepty pro výklad a jednání v běžných situacích (typifications) tvoří obsah předávané kultury, z velké části jsou zabudované přímo v jazyku, který si člověk osvojuje.“ Keller využívá termín typifikace k označení „typického“ jednání, které se opakuje při opakujících se každodenních situacích. KELLER, Jan. Úvod do sociologie. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, s. 140.

2 Tamtéž.

3 Halbwachs na individuální paměť nahlíží v kontextu paměti kolektivní následovně; „Bez problémů můžeme připustit, že každá individuální paměť představuje způsob vidění kolektivní paměti a že tento způsob se mění v závislosti na místě, které zaujímáme, a zároveň že toto místo se mění podle vztahů, které udržují s ostatními prostředím.“ HALBWACHS, Maurice. Kolektivní paměť. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009, s. 91.

4 Tamtéž, s. 50. Halbwachs chápe vzpomínky jako sdílenou formu, která je vždy navázána na konkrétní osobu/y ať již s námi byla/y u dané situace či jsme si ji/je připomenuli právě v návaznosti na aktuální moment. Zároveň deklaruje, že skrze vzpomínání zaujímáme úhel pohledu této osoby či přímo pomyslně vstupujeme do její sociální skupiny.

5 Jan Assmann společně se svou ženou Aleidou Assmann vystavili teorie kulturní paměti, které se dále staly základem pro další výzkumy i teorie v oblasti zkoumající kolektivní paměť. Z tohoto důvodu jsou čtyři oblasti paměti, které Assmann dále rozlišuje, níže v textu, představeny jako klíčové pojmy a rámce, které jsou dále prezentovány přímo na příkladech konkrétních děl vybraných autorek. Blíže ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť – Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001.

6 Assmann staví své chápání kolektivní paměti na teoriích Maurice Halbwachse, který principiálně vychází z díla Émile Durkheima.

7 ŠUBRT, Jiří. Paměť jako sociologický problém. In AUC PHILOSOPHICA ET HISTORICA, 1994, č. 2, s. 57 – 70.

8 V rámci textu nahlédneme na prostor východní Evropy v kontextu zemí, které byli součástí Sovětského svazu (Lotyšsko, Ukrajina) a současně také zemí, které byli pod sférou vlivu Sovětského svazu (Slovensko, Polsko). Historické realie a zkušenosti, tudíž v rámci textu utváří koherentnost pojmu východní Evropa, v tomto kontextu především v rámci kolektivních zkušeností osob žijících na tomto území.

9 Autorka textu se dlouhodobě věnuje zkoumání lotyšského uměleckého prostředí. Aktuálně v rámci disertačního projektu *Kolektivní paměť je všechno, co si nepamatují – Kolektivní paměť v tvorbě lotyšských autorek generace mileniálů*. Zkoumanými autorkami jsou Ieva Balode, Vika Eksta, Ieva Kraule-Kūna, Liene Pavlovskā, Diana Tamane, Krista Vindberga (Dzudzilo) a Elina Vitola.



Vika Eksta, Anna Griķe: Alotment Garden No. 849, 2022, objektová instalace, detail. Foto z výstavy Decolonial Ecologies: Understanding Postcolonial after Socialism v Riga Art space (2022/2023). Majetek autorek. Foto: Madara Kuplā

První z nich je *mimetická paměť*, která se vztahuje k okruhu sociálního jednání jedince a principů napodobování. V tvorbě autorek lze práci s tímto typem paměti nalézt například v díle lotyšské umělkyně Viky Eksty, která ve fotografické sérii *Dievs Daba Darbs* (2018) pracuje s běžnými každodenními úkony člověka žijícího na venkově, pečujícího o dům a hospodářství. Jednotlivé úkony a jejich průběh se po celá staletí či desetiletí přirozeně předávají¹⁰ z generace na generaci, často bez bližšího vysvětlení či aktualizace. Součástí série jsou zároveň momenty spojené s rodinnou tradicí a jejich zvyky, které jsou principiálně zaobaleny a účastníkovi nedávají možnost pochybení o tom, jak určitou situaci či tradici uchopit, natož aby mu nabídly variantu jejího zpochybnění.

Druhou formou paměti, kterou Assmann rozlišuje je *paměť věcí* čili paměť pomyslných archivů, které kolem sebe společně s našimi blízkými shromažďujeme. Tyto předměty nadále tvoří vrstvy naší paměti, která je spjata s konkrétními osobami či zážitky a je často mnohdy náročnější se podobného předmětu vzdát nežli ve své mysli zapomenout na daný kontext. S *pamětovými artefakty*¹¹, jejich odkazy, a především jejich budoucností pracovala Vika Eksta společně

10 Konkrétně se jedná o předávaný typ chování tzv. modelů či vzorů.

11 „Pamětový artefakt je charakterizován jako záměrně vyrobený objekt či stavba, která je zapojena do pamětových praktik a pomáhá svému uživateli zapamatovat si zážitek, událost, skutečnost nebo jinou jednotku informace.“ HEERSMINK, Richard. History of memory artifacts. In BIETTI, Lucas – POGACAR, Martin. *The Palgrave Encyclopedia of Memory Studies*. Palgrave



Kvet Nguyen: Land records, 2025, procesuální instalace, sádrové odlitky, pero (100 ks), z výstavy Kým voda nezmyje břeh, Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác (2025). Kurátorka Zuzana Flašková. Majetek autorky. Foto: Leontína Berková

s antropoložkou Annou Griķe v rámci projektu *Alotment Garden No. 849* (2022). Ten se zaměřil konkrétně na Griķe prarodiče, kteří za svůj život nashromáždili nejen množství předmětů, ale i vlastních poznámek o každodenním životě. Po nedávné smrti Griķe babičky a skrze souznění s nastalou situací, se autorky rozhodly ohledat a reflektovat, „jak lze tyto ‘stopy’ vnímat v širším společenském kontextu“¹² a současně co o člověku vypovídá jeho vztah k objektům a jejich rozložení potažmo třídění v prostoru domova. V rámci projektu autorky především hledaly cestu, jak se vypořádat s tímto dědictvím, které v sobě nese „paměť věcí“, ale principiálně již nikomu a ničemu neslouží, jelikož dané předměty měly hodnotu *paměťového artefaktu* právě pro zemřelé prarodiče, kteří si v nich uchovávali pomyslnou paměť rodu. Po jejich skonu však již nikdo z rodiny neměl zájem o všechny tyto *paměťové artefakty*, které pro další generace postrádaly podstatný kontext. Ten buď nebyl předán nebo již v průběhu let ztratil svoji relevanci. Skrze tento projekt autorky, prostřednictvím nově vzniklých objektů vytvořených ze zděděných předmětů, prezentovaly životní příběh osob, které byly svědky dynamického 20. a počátku 21. století, jež s sebou přinesla mnoho zásadních politických a ekonomických změn dále se podepisujících na jejich životech. Výsledné objekty se tudíž staly pomyslnou evidencí jedné éry, v tomto kontextu dvou lidských životů.

Macmillan, 2023, s. 1 – 12.

12 GRIĶE, Anna. Life stories written with things. In ASTAHOVSKA, leva. *Decolonial Ecologies*. Riga: Latvian Center for Contemporary Art, 2024, s. 97 – 111. Text byl z angličtiny přeložen do češtiny autorkou tohoto textu.



Kvet Nguyen: Asymetria radosti, 2025, prostorová instalace, sken pozitivu, digitální tisk na dibond a vinylovou samolepku, textil, nábytek. Pohled do výstavy Kým voda nezmyje břeh, Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác (2025). Kurátorka Zuzana Flašková. Majetek autorky, fotografie ze soukromých archivů. Foto: Leontína Berková

S konceptem *paměťových artefaktů* taktéž pracuje polská autorka Diana Lelonek, která na své výstavě *A New Archaeology for Liban and Płaszów*¹³ ohledává paměť a relevanci předmětů objevených v lomu Liban a v prostoru koncentračního tábora Płaszów. Na místech našla artefakty z dob pravěkých, pozůstatky z druhé světové války, předměty, které zde zůstaly po natáčení filmu *Schindlerův seznam* (1993) a současně i běžné objekty, které v průběhu let vytratil návštěvníci těchto lokací¹⁴. Autorka tudíž vystavila předměty nesoucí v sobě různorodou historii, na které lze nahlížet, jak v kontextu času, tak především v závislosti na jejich funkci. Předměty každodenní potřeby se zde setkávají s objekty měnící historií, stejně jako s přírodními artefakty vypovídající o minulosti naší planety prozatím bez přítomnosti lidstva. Možností výkladů je tudíž nekonečno a záleží pouze na interpretaci, kterou v kontextu *paměťových artefaktů* zvolíme a jak k jejich nahlížení přistoupíme.

Třetí paměť dle Assmanna je *komunikativní paměť*, která je předávána prostřednictvím řeči v mezilidské komunikaci. V návaznosti na tvorbu sledovaných autorek lze jako příklad uvést dílo lotyšské umělkyně Diāny Tamane, která dlouhodobě pracuje s příběhy své babičky. Konkrétně

13 Výstava *A New Archaeology for Liban and Płaszów* v Re Gallery v Museum of Contemporary Art in Krakow během Krakow Photomonth (28. 4. – 18. 6. 2017). Kurátorem byl Gordon MacDonald.

14 Blíže MACDONALD, Gordon. *A New Archaeology for Liban and Płaszów* In MOCÁK [online], 2017 [cit. 3.8.2025]. Dostupné na <https://en.mocak.pl/a-new-archaeology-for-liban-and-plaszow>.



Luíze Rukšane: Clock, Clock on the wall, tell me, what hour is suited for nothing?, 2022/2024, grafit, papír, rám, sklo, překližka, 245 x 85 x 35 cm, detail. Dílo bylo vytvořeno pro festival Survival Kit 15 za finanční podpory Latvian Centre for Contemporary Art a Latvian State Culture Capital Foundation. Foto: Kristine Madjare. Celok a detail

můžeme zmínit dílo *I'll tell you everything I remember* (2019 – 2021) v něm autorčina babička vzpomíná na své dětství a dětskou optikou popisuje komplikované politické a ekonomické transformace probíhající po druhé světové válce. Tamane v tomto případě využívá v tvorbě přímo historiky a momenty popsané její babičkou a dále z těchto příběhů tvoří určitý paměťový narativ – to co po nás zůstane – v tomto případě myšleno – to co zůstane po babičce.

Čtvrtým a poslední Assmannovým typem paměti je *kulturní paměť*. „Souvisí s tím, že komunikační systém si vytváří vnější oblasti (jakési externí zásobníky), v nichž jsou uloženy informace a sdělení v zakódované podobě. Existence kulturní paměti je podmíněna existencí určitých institucionálních rámců a vyžaduje specialisty, kteří provádějí záznamy v přijatém kódu. Kulturní paměť představuje oblast, do níž předchozí tři typy paměti pronikají a přecházejí.“¹⁵ Na příkladu tvorby lotyšské umělkyně Liene Pavlovské lze ukázat principy práce právě s touto pamětí. Dílo *Cut-outs* (2023) pojednává o příběhu jejího tchána Jānise Pavlovskise, který v průběhu 80. let 20. století tvořil dřevěné inkrustace. Konkrétně se jednalo o inkrustace ztvárňující Lenina, jenž se staly vývozním zbožím, zároveň využívaným i jako dary pro významné návštěvy. Zatímco Pavlovskis během dne ztvárňoval podobizny Lenina, v klidu doma tvořil potají náboženské inkrustace (portréty Panny Marie apod.). V symbolech Lenina a Panny Marie zde můžeme spatřit již univerzální kódy, které v sobě nesou konkrétní formu kolektivní paměti, která přestože je již zcela okleštěna v sobě uchovává jasnou symboliku. „Vše, co vstupuje do paměti, každá osobnost, historický fakt atd. získává při tomto vstupu formu elementu (pojmu, symbolu, učení) systému idejí příslušné společnosti. Halbwachs v této souvislosti hovoří o obrazech vzpomínek. Obrazy vzpomínek souvisejí s určitým konkrétním časem a prostorem. Jsou tedy časové a prostorové

15 ŠUBRT, ref. 7. s 64.

konkrétní, i když mnohdy ne v přísně historickém a geografickém smyslu.“¹⁶ V návaznosti na Halbwachsovův pojem *obraz vzpomínek* připomíná Šubrt také Assmannův pojem *figury vzpomínek*, který je dle Assmanna vhodnější, jelikož je možné ho využít jak pro útvary obrazové, tak i narativní.¹⁷ V tomto případě se *figurami vzpomínek* stávají, v kontextu sovětského Lotyšska 80. let 20. století, dva zcela protichůdné symboly Lenina a Panny Marie.

Všechny výše představené typy paměti je možné nalézt na výstavě slovensko-vietnamská autorky Kvet Nguyen *Kým voda nezmyje breh*¹⁸, která je koncipována jako vizuální čtení kapitol příběhu vietnamské diaspory na území bývalého Československa.¹⁹ Celková koncepce výstavy, tudíž od základu vychází ze zmíněných principů komplexní *kulturní paměti*, kterou dále (kriticky) ohledává. Koncept *mimetické paměti* autorka v rámci výstavy nastiňuje na příkladu děl²⁰ pojednávajících o každodenním životě nejen vietnamských dělníků, kteří svůj den trávili v továrnách, kde každý den vypadal stejně, jelikož se většinou jednalo o práce čítající neustálé opakování naučených pohybů a zajetých rytmy. Zároveň však i po ukončení pracovní doby byli nuceni se chovat dle určitých vzorců a nevykročit, tak mimo systém, do kterého je uvrhly dohody o československo-vietnamské spolupráci. *Paměť věcí* je na výstavě představena v díle *Asymetrie radosti* (2025), které je tvořeno prostorovou instalací čítající nábytek, záclony, rádio a dobové fotografie, kterými nás autorka přenáší do (čas)prostoru 80. let 20. století. Konkrétně můžeme vyzdvihnout část, ve které je na sloupu mezi dvojicí závěsů umístěna fotografie, na níž je zachycen právě tento identický závěs. I takto v podstatě drobný detail, tak divák dostává zcela do zmíněného (čas)prostoru a současně utvrzuje osobní důležitost *paměťových artefaktů* a jejich symboliky. Nguyen dlouhodobě také ohledává principy *komunikativní paměti*, kdy pracuje s rodinnou historií, často se zaměřením na příběhy jejího otce, který je sdílnější nežli její matka, jak sama autorka deklaruje.²¹ Na základech příběhů otce, jenž může být považován za příklad vietnamského imigranta do Československa v průběhu 80. let 20. století, autorka přibližuje komplexní téma migrace a s ním spojené každodenní výzvy. Nguyen příběhy nejen svého otce, ale i své širší rodiny, a především své vlastní, často velmi osobní až intimní, shrnuje v knize *Všetko, čo nás spája: Príbeh slovenskej Vietnamky* (2024)²².

Role času

„Paměť je předpokladem vědomí, trvání a času.“²³ Dle toho, jak skládáme náš čas, tak odvozujeme jeho samotné plynutí a následný rytmus naší *sociální skupiny* či společnosti. Čas v kontextu paměti lze však uchopit několika způsoby. Henri Bergson například nad pamětí smýšlí jako nad prostupující melodií; „Plynutí času pak spočívá právě v tomto plynulém přístupu k stále novým, vzájemně se prolínajícím prvkům paměti, které umožňují přirovnat vědomí k neustále pokračující melodii.“²⁴ Bergson k času přistupuje jako k trvání, pro něj využívá termín *temps-durée* neboli čas-trvání. Podstatným se pro něj stává trvání samotné, které prezentuje na příkladu našeho vnímání melodie, která na sebe vrství stále nové a nové momenty a poznatky, které náš zážitek obohacují, čímž dokládá, že naše „duševní dění není sledem ohraničených stavů, nýbrž vzájemně se prostupujících kvalit.“²⁵

16 Tamtéž, s. 62.

17 Tamtéž.

18 Výstava, *Kým voda nezmyje breh* v Galéria mesta Bratislavy v Mirbachově paláci (18. 6. – 23. 11. 2025). Kurátorkou je Zuzana Flašková.

19 FLAŠKOVÁ, Zuzana. *Kým voda nezmyje breh*. Galéria mesta Bratislavy. 2025. Texty v rámci výstavy *Kým voda nezmyje breh*.

20 V rámci výstavy jsou například prezentovány fotografie z archivu Tlačové agentury Slovenskej republiky, na nichž jsou zachyceni vietnamští pracovníci ve formě učedníků spolu se svými mistry, což vedlo k utváření celospolečenského narativu určité etnické nadřazenosti potažmo tedy k problematizování rasové rovnosti. Tamtéž.

21 NGUYEN, Kvet. *Všetko, čo nás spája: príbeh slovenskej Vietnamky*. Bratislava: N Press, 2024.

22 Tamtéž.

23 ŠUBRT, ref. 7. s 59.

24 Tamtéž.

25 Tamtéž.

Durkheim k pojmu *durré* nepřístupuje jako k vnitřnímu časovému prožitku, ale jako k trvání sociálně náboženského času. Dle jeho výkladu není čas libovolně dělitelný, ale obsahuje důležitá data v průběhu roku, která jsou zvýrazněna doplňujícími rituály, jako jsou například Velikonoce či Vánoce v křesťanské společnosti. „Dělení času na dny, týdny, měsíce atd. odpovídá rytmům kolektivního života a periodicitě rituálů, slavností a veřejných ceremonií. Sociální povahu času nemůže zpochybnit ani to, že kritická data jsou obvykle totožná s nějakým přírodním jevem (např. pohybem hvězd), protože tato skutečnost slouží pouze k jeho objektivnímu značení v rámci sociální organizace.“²⁶

Nad konceptem času, jeho opakováním a naším vnímáním se zamýšlí i lotyšská umělkyně Luīze Rukšāne, která ve svém díle *Clock, Clock on the wall, tell me, what hour is suited for nothing?* (2022) uvažuje nad fyzickým opakováním času. V díle srovnává hodinový strojek, pro který je identické bez-emoční opakování s principy opakování času v běžném lidském životě. Zdůrazňuje, že princip pravidelného opakování nelze na lidský život aplikovat, neboť i přes zdánlivou stereotypnost se každý náš den v něčem liší a nikdy se přesně neopakuje. Rukšāne dává tento princip do kontextu začátku války na Ukrajině, která v plném rozsahu začala v 5 hodin ráno 24. února 2022. Autorka tak diváka přímo vyzývá k uvědomění si daného momentu – každý den v 5 hodin ráno. Na příkladu tohoto díla lze představit další z pojmů, kterým je *stabilizátor paměti*, jež využívá Aleida Assmannová. Jako nejsilnější *stabilizátory paměti* vnímá Assmannová *afekt* a *trauma*²⁷, které paměť stabilizují skrze emoci, jenž je do dané vzpomínky vtisknuta. Uchovávají a udržují ji bdělou po mnohem delší čas nežli vzpomínku, která by neměla tak silný emoční základ.

Jak silný emocionální význam pro nás může mít zcela obyčejná věc v návaznosti na trauma v díle *rememberMINT* (2016–2023)²⁸ prezentuje ukrajinská umělkyně Olia Mykhailiuk. K dílu sama autorka píše: „V létě 2014 jsem se dostala do okupace, když jsem pobývala se svým přítelem v Alčevsku v Luhanské oblasti. Přítel je zahradní architekt, takže na dvoře bylo mnoho květín a bylinek. Rostla tam zejména máta. V ukrajinštině je název této rostliny kořenem jiného slova. Máta je М'ЯТА (MYA-TA), zapamatovat si je наМ'ЯТАти (paMYATAty). Na tom dvoře jsem se dozvěděla o svém prvním známém, který se stal obětí války. Tato rostlina se tak stala tou, která mě nenechá zapomenout. Zároveň mě uklidňuje a učí mě žít dál.“²⁹

S tématem času a jeho vymezením v návaznosti na určitý rituál a silnou emoci pracuje i Diāna Tamane, která dlouhodobě žije mimo Lotyšsko, a tak pokaždé, když přijede, a setká se se svou rodinou, dokumentuje tuto situaci. Od roku 2013 se Tamane vždy usadí na pohovku společně se svou matkou a babičkou, do roku 2016 byla součástí taktéž její prababička, a několik minut strnule sedí a hledí do kamery. Zdánlivě jednoduchý akt v rámci času a prostoru propojuje několik generací, které fyzicky utváří společnou vzpomínku a zároveň ji prostřednictvím téměř až banálního zpracování předávají dále. Fyzicky i metaforicky ji stabilizují. Projekt *family portrait* tudíž postupem času přirozeně nabývá významů a vzpomínek, které se při každém setkání vtisknou do pár minutového záběru. Samotné trvání projektu se tak zároveň stává nejpodstatnějším prvkem jeho konceptu.

Dokončení v budúcom čísle.

26 Tamtéž. s. 61.

27 MASŁOWSKI, Nicolas – ŠUBRT, Jiří a kol. *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 2014, s. 166.

28 Blíže MYKHAILIUK, Olia. *rememberMINT*. In ArtPole [online], 2012 [cit. 29.10.2025]. Dostupné na <https://artpole.org/en/activity/remembermint/>

29 MYKHAILIUK, Olia. „*rememberMINT*“ and live on. In ASTAHOVSKA ref. 12. s. 133 – 153. Text byl z angličtiny přeložen do češtiny autorkou tohoto textu.



Olia Mykhailiuk: *rememberMINT*, 2016 – 2023, kombinovaná technika. Kramatorsk (2017). Majetek autorky. Foto: Oleksii Karpovych 8 Diāna Tamane: *family portrait*, 2013 – současnost. Video. Majetek autorky. Foto: Diāna Tamane

MgA. Diana Kněžínková je kurátorka a výzkumnice specializující se na témata paměti a komunikace. Studuje doktorské studium Vizuální komunikace na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, kde také získala magisterský titul v oboru Kurátorská studia. Její disertační projekt, který probíhá od roku 2021, nese název *Kolektivní paměť v díle lotyšských umělkyní generace mileniálů*. Součástí její disertační práce je výzkumný projekt *Kolektivní paměť je všechno, co si nepamatují*. V letech 2019 až 2024 byla součástí kreativní platformy *3Kurátorky*, která se zaměřovala na vytváření dialogů mezi novými generacemi umělců a širokou veřejností prostřednictvím výstav, veřejných programů nebo podcastu. diana.knezinkova@gmail.com