



DIANA KNĚŽÍNKOVÁ

Where does memory end, identity begin? The theory of memory and identity in the context of the work of Eastern European millennial women 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 women 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 women artists.

Ieva Kraule-Kūna: pohled do výstavy Where My Cards Lay v Galerii Kim? v Rize, 2021. Kurátorky: Lina Birzaka-Priekule a Zane Onckule. Majetek autorky a privátní sbírky. Foto: Ansis Starks



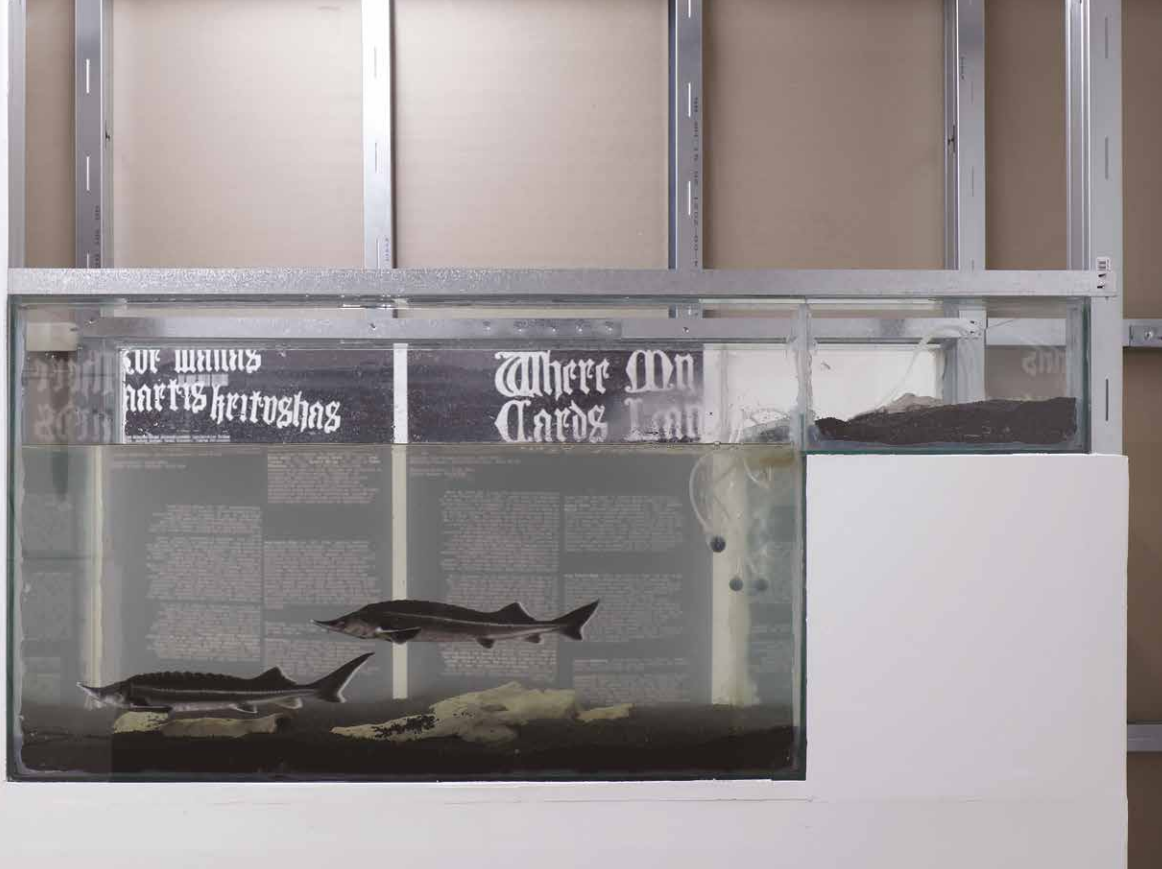
DIANA KNĚŽÍNKOVÁ

**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 a researcher specializing in the themes of memory and communication. She is pursuing her doctoral studies in Visual Communication at the Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University, where she also earned her master's degree in Curatorial Studies. Her dissertation project (ongoing since 2021) has the title *Collective Memory in the Work of Latvian Millennial Women Artists*. The *Collective memory is everything I don't remember* research project is part of her dissertation. Between 2019 and 2024, Diana was part of the creative platform *3Kurátorky*, which focused on creating dialogues between the new generations of artists and the wider public through exhibitions, public programs, or podcasting.
diana.knezinkova@gmail.com

Completion from the previous issue of Profil 4/2025



leva Kraule-Küna: pohled do výstavy Where My Cards Lay v Galerii Kim? v Rize, 2021. Kurátorky: Lina Birzaka-Priekule a Zane Onckule. Majetek autorky a privátní sbírky. Foto: Ansis Starks

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 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

Dokončenie z predchádzajúceho čísla časopisu Profil 4/2025

Pole, prostor a kontext

K dalšímu vymezení zkoumané oblasti paměti je nutno zakotvit termín *kulturní pole*, které Jan Slavík popisuje slovy: „Kulturní pole tvorby je dynamicky se rozvíjející soustava obsahových prvků – významů, pojmů či konceptů – a s nimi spjatých hodnot, motivací, způsobů činného jednání a komunikace, zakotvená v materiálních nosičích a utvářející se v sociálním prostředí kolem centrálních artefaktů. Kulturní pole tvorby vzniká a vyvíjí se v souběhu, krystalizace a rozbalování obsahu při spolupráci a komunikaci mezi lidmi.“¹ Jedná se o intersubjektivní proces přesunu informací a zkušeností, ať se již jedná o komunikaci jednotlivců či větších skupin. Pokud bychom si měli popsat *kulturní pole* v kontextu tvorby sledovaných autorek je vždy nutné se přenést do místního kontextu a realii. Jelikož jak Slavík dále dodává; „Jen v rámci kulturního pole tvorby se může setkávat autor s příjemcem prostřednictvím díla a může docházet ke konfrontacím mezi jejich interpretacemi obsahu.“² Pokud divák není seznámen s kontextem, který autor v díle prezentuje, není možné, aby dílo kvalitně interpretoval či ho vhodně komparoval s díly dalšími.

Narativní výstavní projekt lotyšské autorky levy Kraule-Küny *Where My Cards Lay* (2021)³, který prezentoval dopady rozpadu Sovětského svazu v nově se rozvíjející pobaltské společnosti 90. let 20. století, musel nutně nastínit kontext tehdejší doby příjemci, který nebyl známý daných faktů, zatímco pro diváka obeznámeného s danou érou a jejími specifiky, byl projekt představující svědectví doby čitelný. Vhodným příkladem komplikované aktualizace *kulturního pole*, který je velmi aktuální v tvorbě současných pobaltských autorů⁴, je další dílo Kraule-Küny z roku 2020 *Happy 8th March!*⁵, které pracuje s tematikou sovětské nostalgie, potažmo ostalgie⁶, skrze tehdejší estetiku, kterou, sarkastickým způsobem, adoruje⁷. Po začátku války na Ukrajině v roce 2022 se místní narativ, a až přílišná inklinace k estetice sovětské éry, zcela obrátil a stal se „nevhodným“. Otázkou však v tomto případě zůstává, jakým způsobem prezentovat či jestli vůbec dále prezentovat díla týkající se těchto ošemetných motivů. Současně vyvstává debata o tom, jak taková díla přijímat zpětně, jelikož právě začátek tohoto konfliktu způsobil celospolečenské povědomí o tématice sovětské (postsovětské) (n)ostalgie čímž bylo *kulturní pole* rozšířeno více než kdy předtím.

1 SLAVÍK, Jan – CHRZ, Vladimír – ŠTECH, Stanislav a kol. *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 2013. s. 68.

2 Tamtéž. s. 77.

3 V rámci výstavy autorka představila svědectví, které bylo navázáno na její vzpomínky, zkušenosti a emoce i obecně přijímané narativy spojené s transformačním obdobím 90. let 20. století. Komplexní instalace čítající objekty, kresby, readymady i díla autorů tvořících v 90. letech, poukazovala na fenomén střetu individuální a kolektivní paměti, která zahluje toto období do až mýtického hávu, plného podivných artefaktů a příběhů opředěných paradoxy. Výstava *Where My Cards Lay* proběhla v galerii Kim? (4. 10. – 19. 12. 2021).

4 Pobaltská scéna čítá autory z Estonska, Litvy a Lotyšska. Přestože je často označována tímto celistvým pojmem „pobaltská“ nelze autory z těchto zcela rozdílných zemí, které však sdílí společnou minulost (nejen) druhé poloviny 20. století, brát jako jeden celek. V tomto případě je však tento pojem použitý ke shrnutí geografické lokality, která po vypuknutí války na Ukrajině zaujala jednotný postoj odporu vůči skutečnostem páchaných ruskou mocností.

5 Dílo vzniklo v spolupráci s floristkou, pracující v typickém květinářství v řízkém panelákovém sousedství. Každoročním kasovním trhákem se nejen v tomto květinářství stává Mezinárodní den žen, který připadá na 8. březen a stále nese post-sovětskou pachut, kdy se rudé kafařátky a levné šampaňské stávalo vrcholem oslavy žen. Dílo se sestává z „líbivé“ instalace z květin, šampaňského a prvků inspirovaných sovětskou interiérovou estetikou.

6 Ostalgie označuje specifickou formu nostalgie spojenou s životem v zemích bývalého východního bloku. Tento fenomén vyjadřuje idealizovanou vzpomínku na sociální, kulturní a materiální aspekty tehdejší každodennosti, včetně charakteristické estetiky, spotřebních produktů či společenských praktik, které utvářely tehdejší život. Blíže GERŽOVÁ, Jana – HRUBANIČOVÁ, Ingrid. Klíčové termíny: ostalgie. In Profil, 2013, č. 4, s. 128 – 136.

7 Problematikou prezentace a možné reinterpretace děl a zároveň tématy spojenými se změnou přístupu ve výtvarném umění po začátku války na Ukrajině se zabýval text KNĚŽINKOVÁ, Diana, *O válce, nostalgii, vzpomínkách a všudypřítomných monumentech*, 2023., vycházející z rozhovorů s autorkami působícími na lotyšské scéně. Text je k dispozici na vyžádání.



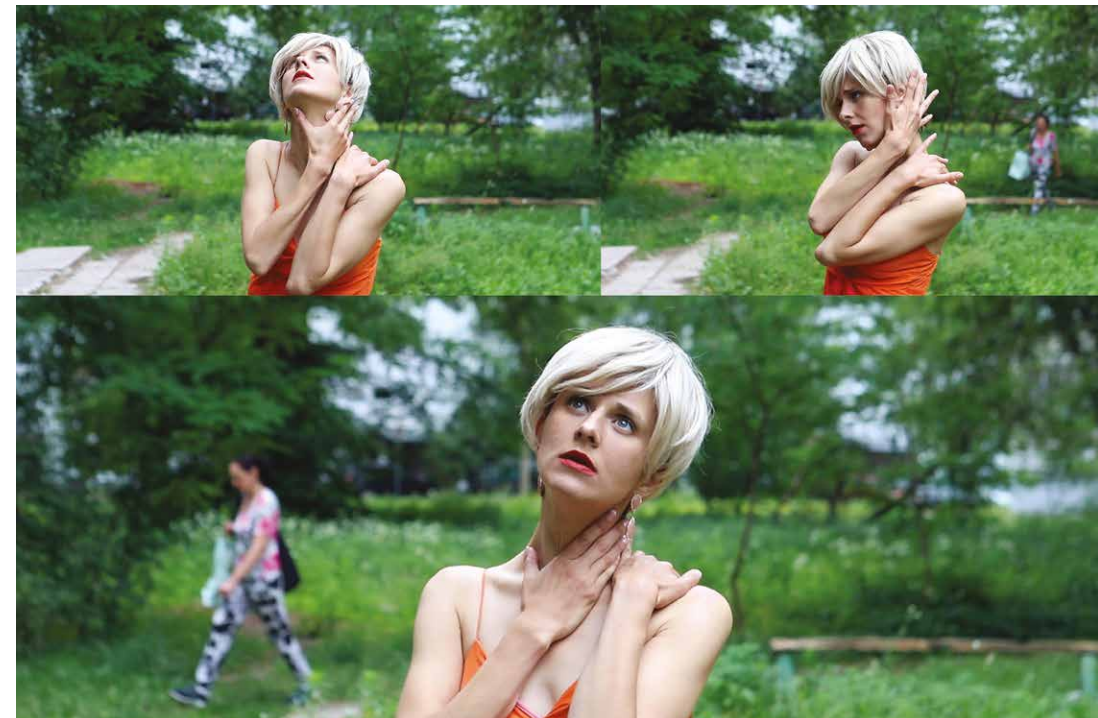
leva Kraule-Kūna: Happy 8th March!, 2020. Majetek autorky a privátní sbírky. Foto: Līga Spunde

Principy inklinace k (n)ostalgii se dlouhodobě zabývá Magdalena Reksć⁸, která se nad tímto fenoménem zamýšlí přímo v kontextu východní Evropy: “Někteří vědci poukazují na další faktory nostalgie, jako jsou: rozpad rodinných vazeb, vyblednutí tradic, společenská transformace, kolaps moci koloniálních impérií nebo masová migrace (která je důvodem touhy po starém prostředí), ale také rozmach konzumerismu, který odvádí lidi od tradičních ideologií.”⁹ Principiálně vysvětluje touhu k tíhnutí po minulosti ať již navázanou na individuální či kolektivní paměť, která jednoduše může tlačit jednotlivce i kolektivy zpět do oblastí a paradigmat, které znají nebo alespoň mají pocit, že je znají, což v konečném důsledku podmiňuje pocit jistoty. V návaznosti na termín *kulturní pole* je nutné současně zmínit i termín *konceptuální prostory*¹⁰, který využívá Margaret Boden. Jedná se o strukturované styly myšlení, které čítají povědomí konkrétních *sociálních*

8 Reksć nad inklinací k nostalgii uvažuje ve svém textu REKŚĆ, Magdalena. Nostalgia for Communism in the Collective Imaginations. In *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. 2015, č. 183, s. 105 – 114., kde zmiňuje, že principy nostalgie mohou být určitými vedlejšími účinky pokroku.

9 Tamtéž, s. 106. Citaci z anglického originálu přeložila autorka tohoto textu.

10 Boden chápe konceptuální prostory jako strukturované styly myšlení. „Konceptuální prostory jsou strukturované způsoby myšlení. Obvykle jsou převzaty z vlastní kultury nebo sociální skupiny, ale občas si je lidé vypůjčují z jiných kultur. V každém případě již existují: nejsou vytvořeny jedním jednotlivcem. Zahrnují způsoby psaní prózy nebo poezie; styly sochařství, malby nebo hudby; teorie v chemii či biologii; módní trendy v odívání nebo choreografii, nouvelle cuisine i starý dobrý způsob podávání masa s přílohou – zkrátka jakýkoliv disciplinovaný způsob myšlení, který je známý (a ceněný) určitou sociální skupinou.“ BODEN, Margaret A. *The creative mind: Myths and mechanisms*. Londýn: Routledge, 2004, s. 4. Citaci z anglického originálu přeložila autorka tohoto textu.



Vika Eksta: Tuci kak ludi, 2019, video. Foto z výstavy Don't cry! Feminist perspectives in Latvian Art: 1965 – 2023 v Latvian National Museum of Art, 2023. Kurátorka: Elita Ansonē. Majetek VV Foundation. Foto: Vika Eksta

*skupin*¹¹ a představují tak určité mantinely a škatulky, ve kterých se pohybují činnosti, vědění a etika dané skupiny. V návaznosti na fatální obrat vůči „inklinaci“ k sovětské nostalgii po začátku války na Ukrajině, lze přístup ke *konceptuálnímu prostoru* prezentovat právě na příkladu díla *Happy 8th March!*. To se v návaznosti na strukturu, v tomto případě nově vytvořenou strukturu přístupu společnosti k sovětské (n)ostalgii (i kdyby jen její estetice), propadlo v interpretačním rámci do zcela jiné škatulky, a tak již ve svém původním *konceptuálním prostoru* nefunguje či musí být blíže představeno jeho kontextuální zakotvení¹².

Ohledávání identity

Sdílené *kulturní pole* ovlivňuje naši identitu, a to jak identitu osobní, tak i v kontextu *sociální struktury*¹³, která nás obklopuje. Paměť pak pro identitu slouží jako tmel či již zmíněný archiv, do kterého lze vždy sáhnout. *Sociální struktury* tvoří *sociální skupiny*, jejichž vlivem na naši paměť se zabývá Peter Burke: „Ani paměť, ani historie se už nezdají objektivní. V obou případech se historici učí brát v úvahu vědomý a nevědomý výběr, interpretaci a zkreslení. V obou případech

11 „Pro sociální povahu člověka má zásadní význam to, v jakých skupinách žije. ... Existující skupiny jsou nekonečně různorodé, sahají od rodiny přes zločinecký gang až po národ. Ve všech případech je však termínu *skupina* užíváno tam, kde má být zdůrazněno, že určitý člověk má něco společného s řadou druhých lidí, že tato skutečnost ovlivňuje jeho jednání vůči nim a odlišuje ho spolu s nimi od všech lidí ostatních.“ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, s. 188.

12 Myšleno, v jaké době, situaci a prostoru vzniklo.

13 Sociální struktura zařazuje každého jedince ve společnosti na určité místo, potažmo do určité škatulky. Tématem sociálních struktur se ve svém díle podrobně zabývá Émile Durkheim.

začínají vidět proces výběru, interpretace a zkreslení jako podmíněný, či přinejmenším ovlivněný *sociálními skupinami*. Není to činnost jen samotných jednotlivců.¹⁴ Burke v této teorii navazuje na Halbwachse, který vycházel z principů, kdy vzpomínky jsou konstruovány právě *sociálními skupinami* což následně vymezuje pro člena určité skupiny pocit sounáležitosti¹⁵ a může tímto vést k pocitu nalezené identity.

Kateřina Holubová popisuje pojetí sociální identity dle Josefa Bernarda¹⁶ jako dílčí složku identity osobní, kterou ovlivňuje, ale není na ni absolutně omezení. ¹⁷ Příklad lze opět představit na základě sledovaných autorek, které, přestože ve své tvorbě často využívají témata úzce spojená s jejich *sociálními skupinami*, nemohou svou celkovou osobní identitu zakládat pouze na principech těchto skupin. Přestože škatulkování jejich tvorby v rámci širší scény k této zjednodušené identifikaci identity přirozeně vede. Otázkou je, jestli je fakticky nutné rozpoznat osobní identitu autora k účelu interpretace díla, případně jak toto zjištění může změnit danou interpretaci.

V návaznosti na Goffmanovo¹⁸ pojetí identity, který ji dělí na *osobní*, *sociální* a *identitu „ega“*, lze principy identity *ega* vyzdvihnout v kontextu daných autorek jako velmi zásadní. *Identita ega* je Goffmanem interpretována jako „pociťovaná“ identita¹⁹ tedy identita, kterou každý osobně vnímá a vnitřně se s ní ztotožňuje, přestože na povrch může pro ostatní vystupovat spíše jeho *osobní identita*, která však již prošla prvky určité cenzury *ega*. Vhodným příkladem práce s tématem identity v díle, ale taktéž práce s vlastní identitou, je performativní alter ego *Natasha*²⁰ Viky Eksty. *Natasha* představuje popovou celebritu „divu“, skrze níž Vika pracuje se všemi třemi principy identity. Na povrchu nalézáme možnost vztažení se k *sociální identitě Natashy* – ženy co je součástí vyšší vrstvy, jejíž symbolem je úspěch a věhlas. *Osobní identita* je dále prezentována skrze vizuální prvky a přístup – oděv, styl mluvy, pohybů apod., přičemž *identita ega* je zcela pro příjemce skryta, přesto ji lze rozeznat díky sarkastickému přístupu k osobnosti *Natashy*, kterou sama autorka Eksta nastavuje.

Na téma identity v rozšířeném kontextu národní identity nahlíží již zmíněná Kvet Nguyen, která ve svém díle přímo ohledává tento kontext, jak v prostředí slovenském, tak zároveň i ve vietnamském. Současně zkoumá otázky identity imigrantské, jejich variant a osudů osob a jejich rodin, jejichž osobní identita a národní identita prochází v průběhu odchodu, začleňování i během běžného života mnoha zkouškami. Aktuálně se tímto tématem zabývá ve zmíněné výstavě *Kým voda nezmyje breh*. „Pre bielych som bola cudzinkou – Vietnankou, ale aby to bylo ešte zložitejšie, ako cudzinka som sa cítila aj medzi Vietnamskymi. Keď sme navštívili dedinu vo Vietname, odkiaľ pochádza moja rodina, cítila som sa tam nepatrične. Pre miestnych som bola príliš biela, výstredne som sa obliekala a správala sa inak než oni.“²¹

Jan Stets a Peter Burke kromě *osobní identity* a *sociální identity* na rozdíl od Goffmana nerozlišují *identitu ega*, ale identitu vycházející z rolí, které hrajeme v sociální struktuře.²² „Mít určitou sociální identitu znamená být zajedno se sociální skupinou, být jako ostatní ve skupině

14 BURKE, Peter. *Variety kulturních dějin*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006, s. 50.

15 HALBWACHS, ref. 3.

16 BERNARD, Josef. Osobní identita v diskurzu společnosti pozdní moderny. In: ŠUBRT, Jiří a kol. *Soudobá sociologie II. Teorie sociálního jednání a sociální struktury*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 2014.

17 HOLUBOVÁ, Kateřina. Koncept identity na poli sociologické teorie. In AUC PHILOSOPHICA ET HISTORICA, 2016, č. 2, s. 36.

18 Erving Goffman byl americký sociolog, který představil teorii dramaturgické sociologie neboli sociologické perspektivy, která pracuje s metaforami sociální interakce a principy rolí.

19 Tamtéž, s. 39.

20 Ztvárněné v díle *Tuci kak ludi* (2019).

21 NGUYEN, ref. 20, s. 9.

22 VLACHOVÁ, Klára. *Národní identity a identifikace – Česká republika, Visegrádská čtyřka, Evropská unie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2015, s. 13.

leva Kraule-Kūna: A Snake Is A Way: Unraveled Eternity Is Still Forever, 2022, objektová instalace v rámci výstavy The Latvian Collection Latvian National Museum of Art v Rize, 2024 – 2025. Majetek Malmö Konstmuseum collection. Foto: Kristine Madjare





Diāna Tamane: Flower smuggler, 2016-2019, fotografická instalace, foto z výstavy Silver Girls. Retouched History of Baltic Photography v National Art gallery ve Vilniusu, 2025, kurátoři: Šelda Puķīte, Agnė Narušytė and Indrek Grigor. Majetek autorky. Foto: Gintarė Grigėnaitė Foto: Diāna Tamane

a vidět věci z perspektivy skupiny. Naproti tomu mít identitu role znamená jednat tak, aby byla naplněna očekávání dané role, koordinovat a interagovat s partnery role a manipulovat prostředím za účelem kontroly zdrojů, za které má role odpovědnost.²³ Identitu role si opět můžeme ukázat na příkladu jedné z autorek. Ieva Kraule-Kūna v díle *A Snake Is A Way: Unraveled Eternity Is Still Forever* (2022)²⁴ pracuje s principy sociálních rolí matky a dcery a jejich společné cesty vývoje, jak v rámci vztahu k sobě sama, tak v souvislosti vztahu matky k dceři a obráceně. I Stets a Burke ohledávají právě vztahy rolí navzájem, například rolí v rámci manželství – vztah role manželky vůči roli manžela. K celkovému pochopení naší identity je tedy nutné vzít v potaz propojení identity naší *sociální skupiny*, naší osobní identity a taktéž identity role či rolí, které v *sociálních skupinách*, ve kterých působíme, zastáváme.²⁵

Vrstevnatost identity, v níž se prolíná národní identita s otázkou identity rolí ve své tvorbě tematizuje aj slovenská umělkyně Katarína Magid Hládeková. Dlouhodobý zájem o osobu

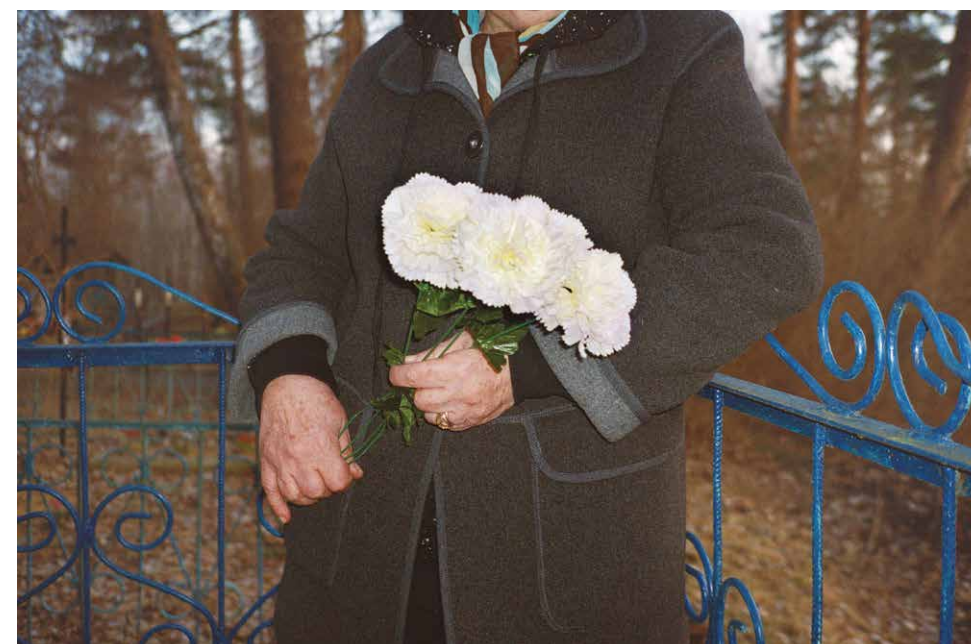
23 BURKE, Peter – STETS, Jan. Identity Theory and Social Identity Theory. In *Social Psychology Quarterly*, 2000, roč. 63, č. 3, s. 226. Citaci z anglického originálu přeložila autorka tohoto textu.

24 V díle *A Snake Is A Way: Unraveled Eternity Is Still Forever* autorka ohledává téma mateřství, kdy utváří určitou mýtickou situaci života matky s dítětem ve venkovském prostředí.

25 Tamtéž.



Diāna Tamane: Flower smuggler, 2016 – 2019, fotografie. Majetek autorky.





Natália Šimonová: pohled do výstavy Metavrstvy, Považská galéria umenia v Žilíně, 2025.
Kurátor: Adrián Kobetič. Foto: Marek Jančúch

a osud Matreny Makovické, ruské emigrantky, která odešla na Slovensko za svým manželem spisovatelem, lékařem a slovenským vlastencem Dušanem Makovickým, shrnuje Hládeková v knize *Obětavá manželka obětavého muže: Projekty o Matreně Makovické*. Autorka zkoumá specifika slovenského vlastenectví, ztělesněného v osobnosti Makovického a současně se zaměřuje na motiv upozaděné „vedlejší postavy“ kulturní historie.²⁶ Tu zpodobňuje Matrena, žena, jež byla historickou perspektivou redukována na roli manželky svého muže, i přesto, že jejich svazek trval pouze krátce²⁷. Ve výstavě *Matrena Makovická*²⁸ Hládeková využívá úryvky z románu Petera Zvána věnovaného osobnosti Makovického²⁹, ze kterého vybrala výňatky týkající se jeho ženy. Ty dále zformovala do veršů a vytiskla je na závěs, který prezentovala společně s masérským lůžkem a sušákem na prádlo, čímž vytvořila prostor sestávající se z prvků domova a lékařské ordinace. Což odkazovalo k původní profesi ošetřovatelky, kterou Matrena vykonávala v Rusku v ordinaci svého budoucího manžela. „Hládeková takto nechala zasítovat osobnost Matreny Makovické do přediva textů, jež vytvářely příběh, který o ní byl vyprávěn. Použité verše zde fungovaly jako korektiv, opravný prostředek rozleptávající nános stereotypů až doposud reprodukováných beletrií, vědou i publicistikou.“³⁰

26 HLÁDEKOVÁ, Katarína – PTÁČEK, Jiří. *Obětavá manželka obětavého muže: projekty o Matreně Makovické*. Katarína Hládeková 2018-2022. Brno: Fakulta výtvarných umění VUT, 2022.

27 Šňatek uzavřeli na jaře roku 1920 a v březnu 1921 Dušan Makovický spáchal sebevraždu.

28 Výstava *Matrena Makovická* v HotDock project space (17. 7. – 7. 8. 2020). Kurátorkou byla Zuzana Janečková.

29 ZVÁN, Peter. *Ajhľa človek!*. Liptovský svätý Mikuláš: Tranoscius. 1941.

30 Tamtéž.

Vztah k místu

„Geografický prostor představuje jednu ze základních platform, na jejichž základě jsou konstruovány sociální identity.“³¹ Jak Nikischer představuje vztah člověka k prostoru, ve kterém žije, je jedním ze zcela zásadních principů tvořící identitu, kterou dále definuje jako *prostorovou identitu*³². Jako příčiny našeho vztahu k prostoru uvádí psychologické důvody a pragmatické argumenty, jejichž relevance se dle Nikischera mění v závislosti na geografickém měřítku a časoprostoru. V tomto případě však nemusí být geografický prostor přímo v daném momentu vymezen, tak jak nad ním konkrétní osoba smýšlí. Střed sociálních identit vztažených ke geografickému prostoru tudíž může způsobovat značné problematiky v kontextu regionu a jeho sociálního uspořádání.

Příkladem díla pracujícím s geografickou identitou a jejím dědictvím může být dílo *Flower smuggler* (2016-2019) od Diány Tamane, které pojednává o příběhu její babičky, jež se vypravila na hřbitov do města Abrene, které však bylo v roce 1945 anektováno Sovětským svazem a dnes tudíž leží v Rusku. K návštěvě hrobu svého dědečka tedy nyní potřebuje vízum a na lotyšsko-ruské hranici byla obviněna z pašování květináčů s květinami. Tamane v daném dílu představuje principy geografické problematiky tamního regionu, který v průběhu posledních sto padesáti let prošel mnoha transformacemi. Přestože se *sociální skupiny*, obývající toto území v průběhu času téměř nezměnily, byly jim v průběhu let přiřknuty rozličné státní příslušnosti. Což nás v rámci kontextualizace díla vede k nastínění problematiky principů identifikace konkrétních identit³³. I na základě těchto reálií můžeme spatřovat nutnost vztahování se ke kolektivní paměti potažmo k paměti kulturní více nežli jindy, jelikož právě kolektivní paměť dovoluje *sociálním skupinám* uchovat jejich jedinečnost. V tomto kontextu je důležité zmínit zájem sociologů o studium moderních národů a nacionalismu, kdy je možné na národ nahlížet dle Benedicta Andersona³⁴ jako na „pomyslné společenství“, ve kterém se jeho členové ve většině případů nikdy navzájem nepoznají, a přesto v jejich mysli žije reálná představa o existenci vzájemné sounáležitosti.“³⁵

Ve svém disertačním projektu³⁶ se slovenská autorka Natália Šimonová zabývá motivem veřejného prostoru jako dějištěm osobní a kolektivní paměti. Konkrétně se orientuje na fenomén bourání a zachraňování staveb i dalších prvků veřejného prostoru či městského mobiliáře. V rámci technického zpracování využívá i neklasické malířské materiály, konkrétně rez a korozi. Skrze tuto přímou vizualitu dále prezentuje zanedbání, destrukci a obecnou estetiku ohledávaných míst, čímž reaguje na proces změny prostřednictvím materiálové transformace³⁷. „Tieto zmeny sú však okrem prirodzených premien materiálu v čase aj náznakmi zmien ľudského času, teda premenami spoločenských nálad a režimov.“³⁸ Myšlenky ohledně propojení kolektivní paměti s veřejným prostorem, který jako společnost obýváme, rozvíjí v kapitole *Kolektivní paměť a prostor* právě i Maurice Halbwachs. „Kdyby spojení mezi domy a ulicemi a skupinami jejich obyvatel bylo jen čistě náhodné a krátkodobé, mohli by lidé jen tak zbourat své domy, čtvrti nebo celé město a postavit na tomtéž místě nové, podle jiného rozvrhu. Avšak stavební kameny se sice dají přenést, ale není už tak jednoduché hýbat s vazbami, které se vytvořily mezi kamenem a člověkem... Kámen

31 NIKISCHER, Richard. Teritoriální identita obyvatel střední Evropy: Komparativní analýza zemí Visegrádské čtyřky. In VLACHOVÁ, ref. 48, s. 52.

32 Nikischer současně uvádí pojem prostorové povědomí. Tamtéž.

33 V tomto případě hovoříme o „kolektivních identitách“, kterými mohou být „národní identity“, „náboženské identity“, „etnické identity“ či „politické identity“. MLYNÁŘ, Jakub. Vztah paměti a identity v soudobé sociologii. In MASŁOWSKI, ŠUBRT, ref. 27, s. 257–276.

34 Americký politolog a teoretik nacionalismu. Jeho předním dílem je ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londýn: Verso, 2006.

35 HOLUBOVÁ, ref. 44, s. 47.

36 ŠIMONOVÁ, Natália. *Výskum verejného priestoru s dôrazom na expandované pole umenia*. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici Fakulta výtvarných umení. 2025. Disertační práce.

37 KOBETIČ, Adrián. *Metavrstvy*, 2025. Kurátorský text v rámci výstavy METAVERSTVY V Považské galérii umenia v Žilíně.

38 Tamtéž.

a ostatní materiál vám nebude klást odpor. Budou jej klást skupiny lidí, a právě u nich narazíte na odpor ne-li samotných kamenů, pak přinejmenším jejich dávného uspořádání... Pravdou tedy je, že skupiny v sobě z velké části nesou právě aspekt nehybnosti neživé hmoty.³⁹

Otázky vztahu paměti a prostoru otevírá také tvorba polské umělkyně Magdaleny Kleszyńskiej. Na výstavě *Maps of Memories*⁴⁰, která byla vyústěním její rezidence v pražské Pragovce. Autorka se zabývala site-specific náměty propojující čas, vzpomínky a osudy. Tyto motivy dále rozvinula a přetvořila do nových děl, jež již navždy zůstanou neoddělitelně spjata s konkrétním prostorem. Během rezidence Kleszyńska vedla rozhovory s návštěvníky galerie, obyvateli Prahy 9 a současně také výtvarníky, kteří mají v prostoru Pragovky ateliéry. Klíčovým tématem rozhovorů byly významné osobní či rodinné předměty opředené vzpomínkami. Autorka tímto zkoumala vzpomínky respondentů a odhalovala nostalgické situace z jejich životů a fragmenty času. Takto získané objekty a fakta dále doplnila o informace o konkrétním místě, kde se Pragovka nachází i samotné historické fabrice, kterou prostor galerie původně byl. „Magdalena Kleszyńska odhaluje sbírku lidských příběhů prostřednictvím ‚objektů‘, které jsou vystaveny v syrové anonymitě bílých galerijních stěn. Vytržené z jejich přirozeného prostředí a umístěné do nového kontextu nadčasovosti galerie odrážejí vztahy, které vytváříme pomocí běžných předmětů s lidmi a minulostí.“⁴¹ Autorka, tudíž skrze jednotlivé objekty a střípky osobní paměti splétá odkaz místa, který dále utvrzuje narativ kolektivní paměti neodmyslitelně spjaté s danou lokalitou.

Závěr

Teorie paměti a identity v sobě spojují témata, motivy a pojmy, kterými se teoretici i umělci zabývají již celá století. Na příkladu děl východoevropských autorek generace mileniálů si tudíž text kladl za cíl alespoň základně představit podstatné pojmy a teoretická zakotvení, vycházející především ze sociologických teorií. Ty nám mohou napomoci lépe uchopit strategie jež autorky využívají, blíže rozklíčovat jejich inspirační zázemí a potažmo tak lépe interpretovat jejich tvorbu.

V závěru můžeme vyzdvihnout, že vztah paměti a identity se ukazuje jako zcela provázan. Jedno na sebe nabaluje to druhé, navzájem se postupně mísí a v průběhu času se mění či aktualizují, ať již v návaznosti na vnější nebo vnitřní jevy. Jedná se o spojené nádoby, které se navzájem doplňují a ovlivňují, čímž utváří zázemí pro nás jako osoby, ale i jako součásti našich *sociálních skupin* i celých společností. Paměť a identita nás v konečném důsledku zcela determinují.

Je třeba zdůraznit, že sociologické zázemí, z něhož tento text primárně vychází, bylo zvoleno s cílem komplexně zasadit tvorbu východoevropských ženských autorek generace mileniálů do osobní roviny, na jejímž základě tvoří. Jelikož generace těchto umělekyní je v návaznosti na lokalitu a dobu, ve které žijí a pracují, velmi specifická. Jedná se o umělkyně, které prožily v první třetině svého života, zcela determinující transformace, jako byl rozpad Sovětského svazu a s ním i Východního bloku, nastolení demokratických principů, přechod na tržní hospodářství včetně negativních dopadů ekonomické transformace, ale také první vlnu globalizace, a především také nástup digitalizace. Autorky zároveň tyto transformace nezažívaly pouze skrze celospolečenské změny, ale současně i skrze proměny ve vztazích jejich nejbližších přátel a rodiny. Jedná se o generaci, která má prostřednictvím svých rodinných příslušníků či blízkých osob a jejich osobní i kolektivní paměti, nejbliže k realitám 20. století, které je v kontextu východoevropského prostředí velmi komplikované – plné ideologií, pošramocených pamětí a zamotaných identit. V konečném

39 Tamtéž, s. 192.

40 Výstava *Maps of Memories* v galerii Pragovka (3. 3. – 30. 3. 2023). Kurátorka Daniela Šiandorová.

41 ŠIANDOROVÁ, Daniela. Magdalena Kleszyńska *Maps of Memories*. In KUBAPARIS [online], 2023 [cit. 8.2.2025]. Dostupné na <https://kubaparis.com/submission/299546>. Text byl z angličtiny přeložen do češtiny autorkou tohoto textu.



důsledku se tak jedná o generaci autorek, která je plná referencí a inspirace týkající se motivů paměti – kolektivní i osobní, identity či času a jeho relevance.

První verze textu zaměřená na tvorbu lotyšských autorek byla realizována v rámci doktorského studia Vizuální komunikace na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Konkrétně v rámci projektu *Kolektivní paměť je všechno, co si nepamatuji* (collectivememoryis.com), který je podpořen Studentskou grantovou soutěží FUD UJEP. Verze napsaná pro časopis Profil byla rozšířena o tvorbu autorek z dalších východoevropských zemí – Slovenska, Ukrajiny a Polska. Text byl konzultován se školitelkou doc. Mgr. Annou Varteckou, Ph.D.

Zdroje

ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť – Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. ISBN: 80-7260-051-6.

ASTAHOVSKA, Ieva. *Decolonial Ecologies*. Riga: Latvian Center for Contemporary Art, 2024. ISBN 978-9934-9228-0-0.

BODEN, Margaret A. *The creative mind: Myths and mechanisms*. Londýn: Routledge, 2004. ISBN 0-203-50852-1.

BURKE, Peter. *Variety kulturních dějin*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006. Klasikové společenských věd. ISBN 80-7325-081-0.

FLANDERKA, Jan. *Paměť jako kulturní fenomén v pojetí Aleidy Assmannové*. Česká Literatura, 61(1), 51–55. 2013. <http://www.jstor.org/stable/42688190>

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

GIESEN, Bernhard. V různém čase, v různém rytmu a s rozdílnou pamětí. In: Sociální Studia 4(1-2):67. Fakulta sociálních studií MU, Brno. 2007

HALBWACHS, Maurice. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009. ISBN 978-80-7419-016-2.

HEERSMINK, Richard. *History of memory artifacts*. In: Lucas Bietti & Pogacar Martin (eds.), *The Palgrave Encyclopedia of Memory Studies*. Palgrave Macmillan. s. 1-12. 2023

HLÁDEKOVÁ, Katarína a PTÁČEK, Jiří. Obětavá manželka obětavého muže: projekty o Matreně Makovické: Katarína Hládeková 2018-2022. Brno: Fakulta výtvarných umění VUT, 2022. ISBN 978-80-214-6116-1

HOLUBOVÁ, Kateřina. *Koncept identity na poli sociologické teorie*. In: AUC PHILOSOPHICA ET HISTORICA, Vol 2016 No 2. Praha: Univerzita Karlova, 2016. ISSN: 0567-8293.

KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002. ISBN 80-85850-25-7.

MACDONALD, Gordon. *A New Archaeology*. Online. Diana Lelonek. 2017. Dostupné z: <http://dianalelonek.com/portfolio/a-new-archaeology/>. [cit. 2025-08-10].

MASLOWSKI, Nicolas, ŠUBRT, Jiří a kol. *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2689-5-1.

Natália Šimonová. Online. 2019. Dostupné z: <https://www.works.io/natalia-simonova>. [cit. 2025-08-08].

NGUYEN, Kvet. *Všetko, čo nás spája: príbeh slovenskej Vietnamky*. Vydanie prvé. Bratislava: N Press, 2024. ISBN 978-80-8230-243-4.

REKŠĆ, Magdalena. *Nostalgia for Communism in the Collective Imaginations*. International Workshop on Ideologies, Values and Political Behaviors in Central and Eastern Europe, 2015

SLAVÍK Jan; CHRZ Vladimír; ŠTECH, Stanislav a kol. *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2335-1

STETS, J. E., BURKE, P. J. *Identity Theory and Social Identity Theory*. *Social Psychology Quarterly*, 63(3), 2000. 224–237. <https://doi.org/10.2307/2695870>

ŠIANDOROVÁ, Daniela. Magdalena Kleszyńska Maps of Memories. Online. KUBAPARIS. 2023. Dostupné z: <https://kubaparis.com/submission/299546>. [cit. 2025-08-02].

ŠUBRT, Jiří a Štěpánka PFEIFEROVÁ. *Kolektivní paměť jako předmět historicko- sociologického bádání*. HISTORICKÁ SOCIOLOGIE. 2017, 2010(1), 9-29. ISSN 2336-3525. Dostupné z: doi:10.14712/23363525.2017.62

ŠUBRT, Jiří. *Paměť jako sociologický problém*. AUC PHILOSOPHICA ET HISTORICA. 1994. 57-70. 10.14712/24647055.2018.75.

ŠUBRT, Jiří a kol. *Soudobá sociologie II. Teorie sociálního jednání a sociální struktury*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-1413-7.

VLACHOVÁ, Klára. *Národní identity a identifikace – Česká republika, Visegrádská čtyřka, Evropská unie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2015. ISBN 978-80-7419-188-6.

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 nepamatuji*. 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