

NU TRĂIEȘTI DECÂT DE DOUĂ ORI: NEOBIȘNUTA VIAȚĂ DE APOI A SCULPTURII REALIST-SOCIALISTE

YOU ONLY LIVE TWICE: THE STRANGE AFTERLIFE OF SOCIALIST REALIST SCULPTURE

CONTRAMIȘCAREA REALIST- SOCIALISTĂ: O ESTETICĂ IMPOSIBILĂ?

Monumentele realist-socialiste au avut două existențe distincte, mai întâi ca monumente dedicate utopiei socialiste în era stalinistă, când s-au bucurat de o poziție dominantă unică, iar apoi, în contextul ideologic schimbat al destalinizării și mai târziu în epoca postcomunistă fiind contramonumente *de facto*. Într-un volum clasic din ultimii ani ai Războiului Rece intitulat *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Régine Robin afirmă că realismul socialist „nu mai există”, deoarece el aparținea în mod fundamental unei anumite perioade istorice care avea „în centrul său o estetică a transparenței și clarității, un vis monologic ▶

THE SOCIALIST-REALIST COUNTER-MONUMENT: AN IMPOSSIBLE AESTHETIC?

Socialist Realist monuments have had two very different existences, firstly as monuments to the socialist utopia of the Stalinist era, in which they enjoyed a uniquely prominent position, and secondly as *de facto* counter-monuments within the changed ideological context of de-Stalinisation and into the post-communist era. In her late Cold War classic, *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*, Régine Robin states that socialist realism “no longer exists,” since it fundamentally belonged to a particular historical period with “at its heart an aesthetic of transparency and clarity, a monologic dream of cultural and ideological homogeneity, and a very specific figuration, the positive ▶

► al omogenității culturale și ideologice și o reprezentare foarte specifică, eroul pozitiv”.¹ Într-adevăr, odată cu încheierea scurtului dar intensului episod stalinist în Europa de Est, condițiile favorabile producției și funcționării monumentelor realist-socialiste au dispărut, iar realismul socialist a devenit în mod efectiv „o estetică imposibilă,” iar ceea ce servise, pentru o scurtă perioadă, drept model universal în sculptura monumentală a fost abandonat. În acest moment începe cea de-a doua istorie a monumentelor realist-socialiste, care oferă o poziție paradoxală în ceea ce privește critica regimurilor sociale și politice ulterioare și a sistemelor artistice dominante ale acestora, de la poststalinism la postcomunism.

O serie de caracteristici ale contramonumentului contemporan, așa cum au fost identificate de James Young într-un eseu despre memorialele germane dedicate Holocaustului, sunt relevante și în cazul celei de-a doua vieți a monumentelor realist-socialiste. Forța simbolică a monumentelor care dispar, modul în care o națiune „își amintește propria barbarie,” fenomenul „spațiilor memoriale dureroase, conștiente de sine” care „contestă chiar premisele existenței lor” și care, în loc de a încerca să „păstreze amintirea evenimentelor,” se concentrează în schimb pe relația noastră cu acestea peste „prăpastia timpului,” sunt toate acestea teme care rezonază cu existența marginală a fostelor monumente ale epocii socialiste.² Pe lângă evidențierea creativității artiștilor în găsirea unor alternative critice la tradiția monumentală asociată cu regimurile totalitare, o abordare complementară accentuează modalitățile prin care, chiar și fără intervenția artiștilor, mediul fizic și ideologic schimbat poate transforma un monument totalitar „clasic” în ceea ce, în practică, poate fi considerat un contramonument.

Capacitatea statuiilor de a se transforma în simboluri ale opoziției politice a fost întotdeauna un motiv convingător pentru noile regimuri de a-și îndrepta atenția către monumentele vechiului regim; având în vedere că, odată distrusă ►

► hero.”³ Indeed, with the ending of the short but intense Stalinist interlude in Eastern Europe, the conditions for the production and functioning of socialist realist monuments no longer pertained, and socialist realism became, in effect, an “impossible aesthetic,” and what had briefly been a universal model in monumental sculpture was abandoned. It was at this point that the secondary history of socialist realist monuments begins, offering a paradoxical position from which to direct criticism towards subsequent social and political regimes and their dominant artistic systems, from post-Stalinism to post-Communism.

A number of characteristics of the contemporary counter-monument, as identified by James Young in a celebrated essay on German Holocaust memorials, are also relevant to the second life of socialist realist monuments. The symbolic power of vanishing monuments, the question of how a nation “remembers its own barbarity,” the phenomenon of “painful, self-conscious memorial spaces” that “challenge the very premises of their being” and rather than trying to “capture the memory of events” focus instead on our relationship to them across “the gulf of time,” are all issues that resonate with the marginal existence of former monuments of the socialist era.⁴ In addition to stressing the inventiveness of artists in finding critical alternatives to the monumental tradition associated with authoritarian regimes, a complementary approach involves emphasising the ways in which even without the intervention of artists, a changed physical and ideological environment has the potential to transform a “classical” totalitarian monument into what might in practice be regarded as a counter-monument.

The potential of statues to transform into symbols of political opposition has always presented itself as a convincing reason for new regimes to target the monuments of the old order, in that with the breaking of their reciprocal relationship with the political system, monuments take on a potentially critical position with regard to the present. The ►

¹ Régine Robin, *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic* [ediția franceză, 1987] (Stanford, Stanford University Press, 1992), 299.

² James E. Young, “The German Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today,” in *Art and the Public Sphere*, ed. W.J.T. Mitchell (Chicago, University of Chicago Press, 1992), 49-78.

³ Régine Robin, *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic* [French edition, 1987] (Stanford, Stanford University Press, 1992), 299.

⁴ James E. Young, “The German Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today,” in *Art and the Public Sphere*, ed. W.J.T. Mitchell (Chicago, University of Chicago Press, 1992), 49-78.

► relația lor reciprocă cu sistemul politic, monumentele pot adopta o poziție critică față de prezent. Noile autorități venite la putere în urma eliberării sovietice și cuceririi Europei de Est au luat imediat măsuri împotriva monumentelor care promovau o agendă politică divergentă. În Ungaria, de exemplu, cea mai mare prioritate a fost aceea de a distruge, înlătura sau transforma numeroasele memoriale dedicate „teritoriilor pierdute,” care erau în puternic dezacord cu mesajul internaționalismului socialist; unul dintre aceste monumente este *Drapelul sacru*, demolat la ordin sovietic pentru a face loc primului monument sovietic de război dezvelit pe 1 Mai 1945.³ A venit apoi rândul simbolurilor sistemului social conservator, în special statui ale unor politicieni burghezi sau aristocrați, a căror distrugere era deseori orchestrată pentru a părea un act spontan de răzbunare a clasei muncitoare, amenințarea politică în acest caz constând în capacitatea acestor monumente de a menține vie amintirea unui sistem politic pluralist.

Acest iconoclastism a caracterizat și situația de după 1989, deși, la acea vreme, unii politicieni cu gândire liberală au subliniat caracterul rezonabil al abordării lor, care a constatat în aceea că o comisie parlamentară a decis soarta fiecărui monument în parte, cea mai bună soluție găsită fiind aceea de a construi un parc al statuilor la marginea orașelor.⁴ Rezultatul a fost însă același ca în cazul oricărei alte schimbări de regim din istorie, monumentele ideologice ale epocii socialiste nebucurându-se de prea multă compasiune peste tot în Europa de Est. Primele care au fost înlăturate au fost monumentele închinare liderilor sovietici, în special lui Lenin, urmate de statuile unor personalități istorice socialiste locale și, într-o mai mică măsură, de statuile realist-socialiste ale noii utopii. Memorialele sovietice de război au fost o excepție deoarece conservarea lor este garantată de acorduri internaționale, dar s-au luat măsuri pentru a atenua sau neutraliza prezența lor în spațiul ►

► new authorities that came to power in the wake of the Soviet liberation and conquest of Eastern Europe took immediate steps against those monuments that promoted an opposing political agenda. In Hungary for example, the priority was to destroy, remove or modify the numerous memorials to the “lost territories” that starkly contradicted the message of socialist internationalism, such as the *Sacred Flagstaff*, which was destroyed on Soviet orders to make way for the first Soviet war memorial, inaugurated on May Day 1945.³ Next in line were the symbols of a conservative social order, typically statues of aristocratic or bourgeois politicians, the destruction of which was often orchestrated as acts of spontaneous working class revenge, with the political threat residing in their ability to keep alive the memory of a plural political system.

Iconoclasm was also a feature of the situation after 1989, although at the time liberally-minded politicians pointed out the reasonableness of their approach, in which parliamentary committees decided the fate of individual monuments, with the most rational solution found in the building of statue parks on the outskirts of cities.⁴ The effect however was more or less the same as following any other regime change in history, as throughout Eastern Europe relatively little mercy was spared for the ideological monuments of the socialist era. First to go were monuments to Soviet leaders, primarily Lenin, followed by local socialist historical figures, and to a lesser extent, socialist realist statues of the new utopia. Soviet war memorials proved to be an exception, as their preservation was guaranteed by international agreements, although measures were taken to soften or neutralise their presence in public space, from intrusive modifications such as the removal of red stars, offensive inscriptions and even statues of Soviet soldiers from monuments, to rituals of purification and rebranding.⁵

This essay aims to locate socialist realist public ►

³ Așa cum observă Dario Gamboni, construirea de monumente pe locul altora mai vechi este „o practică veche asociată cu reciclarea, neutralizarea și delapidarea resurselor simbolice”. Vezi Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londra, Reaktion Books, 1997), 61.

⁴ Pentru abordarea „intelectualizantă” a Parcului de Statui din Budapesta vezi Hedvig Turai, „Past Unmastered: Hot and Cold Memory in Hungary”, *Third Text*, număr special despre socialismul în Europa de Est, nr. 96 (ianuarie 2009).

⁵ As Dario Gamboni observes, the practice of erecting monuments on the sites occupied by their predecessors is “a very old practice that has to do with the recycling, neutralisation and embezzlement of symbolic resources”. See, Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (London, Reaktion Books, 1997), 61.

⁶ On the “intellectualising” approach of the Budapest Statue Park see Hedvig Turai, “Past Unmastered: Hot and Cold Memory in Hungary”, *Third Text*, special issue on Socialist Eastern Europe, no. 96 (January 2009).

► public, începând cu modificări intruzive, ca înlăturarea stelelor roșii, a inscripțiilor considerate ofensatoare și chiar a statuilor soldaților sovietici de pe monumente, și terminând cu ritualuri de purificare și *rebranding*.⁵

Această lucrare își propune să așeze sculptura publică realist-socialistă în contextul ideologic și material al Europei de Est staliniste și să analizeze modul în care aceste monumente au funcționat la timpul respectiv, importanța lor în cadrul sistemului ideologic al utopismului socialist și radicalismul specific al acestui experiment artistic globalizator, fără frontiere, care coexistă, chiar dacă incomod, cu aparentul său conservatorism estetic. Această sarcină este complicată de stratul de dezaprobare moralistă față de sculptura realist-socialistă, de tendința de a amesteca și confunda realismul socialist, ca gen distinct, cu versiunile diluate ideologic și cu hibrizii stilistici ai artei oficiale care i s-au succedat, dar și de lipsa de informații de încredere legate de monumentele acelei epoci, care erau deseori mutate, modificate sau, altfel spus, marginalizate în cursul procesului de destalinizare. Un alt accent cade pe existența monumentelor realist-socialiste după năruirea programului politic stalinist care a urmat morții lui Stalin în 1953 și pe relaxarea ulterioară a controlului artistic și social necesar supraviețuirii realismului socialist ca model atotcuprinzător de producție culturală. Există în fundal și o preocupare de a înțelege de ce artiștii contemporani s-au simțit atrași în ultimii ani de monumentele realist-socialiste și de a afla în ce măsură acești dinozauri sculpturali mai pot conține încă potențialități critice latente.

EPOCA DE AUR A SCULPTURII REALIST-SOCIALISTE

In anii lor de glorie de la începutul anilor cincizeci, monumentele realist-socialiste reprezentau cel mai prestigios domeniu al activității artistice în țările Europei de Est și aveau un rol bine definit în spațiul ►

► sculpture within the ideological and material framework of Stalinist Eastern Europe and examine how these monuments functioned at the time, their importance to the ideological system of socialist utopianism, and the peculiar radicalism of this totalizing artistic experiment without borders, which coexists uneasily with its ostensible aesthetic conservatism. The task is complicated by the overlay of moralistic disapproval towards socialist realist sculpture, a tendency to merge and confuse the distinct genre of socialist realism with the ideologically watered-down and stylistically hybrid versions of official art that followed in its wake, and a lack of reliable information about the monuments of the era, which were often moved, modified or otherwise marginalised during the course of de-Stalinisation. Another focus is on the life of socialist realist monuments after the collapse of the Stalinist political programme that followed the death of Stalin in 1953, and the subsequent relaxation of the artistic and social controls necessary for the survival of socialist realism as an all encompassing model for cultural production. In the background lies a concern to discover why it is that contemporary artists have been drawn to socialist realist monuments in recent years and to investigate the sense in which these sculptural dinosaurs may still carry within long-dormant critical potentialities.

THE GOLDEN AGE OF SOCIALIST REALIST SCULPTURE

In their heyday in the early 1950s, socialist realist public monuments were the most prestigious branch of artistic activity in the countries of Eastern Europe, and had a clearly conceived role in public space as symbols of Soviet domination, advertisements for the coming socialist utopia, and as prime examples of the new forms of socialist artistic production. During the short period from the liberation in 1944/5 to the official turn away from Stalinist excesses in 1956, the public squares of East European capitals were rapidly popu- ►

⁵ Transformarea Monumentului Eliberării din Budapesta în Statuia Libertății este un exemplu deosebit de dramatic. Vezi Géza Boros, "The Metamorphosis of Liberty: the Monument

to Hungarian Liberation", in *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968* (London, Ashgate, 2004).

⁶ The transformation of Budapest's Liberation Statue into a Statue of Liberty is a particularly dramatic example. See, Géza Boros, "The Metamorphosis of Liberty: the Monument to Hungar-

ian Liberation", in *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968* (London, Ashgate, 2004).

► public ca simboluri ale dominației sovietice, reclame pentru utopia socialistă ce avea să vină și exemple strălucite ale noilor forme de producție artistică socialistă. În scurtă perioadă de la eliberarea din 1944/45 până la disocierea oficială de excesele staliniste din 1956, piețele publice ale capitalelor est-europene au fost populate rapid de monumente dedicate eliberatorilor sovietici, sculpturi reprezentând *Omul Nou* și *Femeia Nouă* și statui gigantice întruchipându-l pe Stalin. Procesul de destalinizare, care a continuat în ritm diferit în țările blocului estic, a dus la eliminarea sau reducerea dimensiunilor unor grandioase proiecte urbane staliniste, ca și la abandonarea doctrinei artistice a realismului socialist.⁶

De la bun început, regimurile comuniste care au venit la putere în Europa de Est după război au alocat resurse considerabile proiectului de propagandă monumentală, a cărui primă sarcină a fost aceea de a construi simboluri ale dominației sovietice în teritoriile eliberate.⁷ Memorialele sovietice de război ridicate în orașele „ostile” Berlin, Viena și Kaliningrad aveau un accentuat caracter triumfalist și utilizau simboluri și reliefuri sculptate pentru a imortaliza versiunea despre război, plină de curaj și suferință, a învingătorilor. Un exemplu care s-a păstrat este *Monumentul Războinic-Eliberator*^{fig 01} al lui Evgheni Vuchetich, din 1948, care domină de pe un tumul memorialul de război din Parcul Treptow din Berlin, ținând un paloș medieval într-o mână ►



► lated with monuments to Soviet liberators, sculptures of the *New Man and Woman*, and enormous statues of Stalin. The process of de-Stalinisation, which proceeded according to different tempos across the various countries of the Eastern Bloc, led to the cancellation or scaling down of grandiose Stalinist urban projects, as well as the abandonment of the artistic doctrine of socialist realism.⁶

From the very beginning, the post-war communist regimes of Eastern Europe devoted significant resources to the project of monumental propaganda, the first task of which was to erect markers of Soviet domination on the liberated territories.⁷ The Soviet war memorials erected in

the “hostile” cities of Berlin, Vienna and Kaliningrad were of a distinctly triumphal character and used symbols and carved reliefs to set in stone the victor’s wartime narrative of bravery and suffering. An enduring example is Jevgenji Vuchetich’s *Warrior-Liberator*^{fig 01} from 1948, who glares commandingly from a burial mound over Berlin’s Treptow War Memorial, carrying a medieval broadsword in one hand and a powerless child representing the defeated nation in the other, while casually crushing a swastika underfoot. Soviet war memorials in “friendly” nations, such as Bulgaria, portrayed the liberator as friend or older brother and highlighted camaraderie with the partisans and the boundless joy of the liberated on first meeting a Soviet soldier. The Soviet War Memorial in Sofia^{fig 02} is a dramatic case ►

Evgheni Vuchetich,
Războinic-Eliberator
Treptow Park, Berlin, 1948.
Jevgenji Vuchetich,
Warrior-Liberator
Treptow Park, Berlin, 1948.

⁶ Referitor la diferențierea artistică tot mai mare din țările Europei de Est vezi Piotr Piotrowski, „Mapping the Legacy of the Political Changes of 1956 in East European Art”, *Third Text*, număr special despre moștenirea anilor cincizeci în Europa, nr. 79 (martie 2006), 211-221.

⁷ Vezi Reuben Fowkes, „Soviet War Memorials in Eastern Europe, 1945-74”, în *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968* (Londra, Ashgate, 2004).

⁸ For the growing artistic differentiation in East European countries see, Piotr Piotrowski, „Mapping the Legacy of the Political Changes of 1956 in East European Art”, *Third Text* special issue on Europe the Fifties Legacy, no. 79 (March 2006), 211-221.

⁹ See, Reuben Fowkes, „Soviet War Memorials in Eastern Europe, 1945-74”, în *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968* (Londra, Ashgate, 2004).



Ivan Funev,
*Memorialul sovietic de
război (figura centrală)*
Sofia, 1953

Ivan Funev,
*Soviet War Memorial
(central group)*,
Sofia, 1953.

► înfățișând scene intense și emoționante de fraternizare între soldații sovietici și populația bulgară în momentul eliberării. Aceste scene extraordinare evocă alteritatea lumii închise de la începutul anilor cincizeci și contrastează atât de puternic cu valorile contemporane încât, în ciuda realismului său, monumentul trimite spre supra-realism. În această lume ideologică fantastică a realismului socialist sovietic, un ofițer rus din bronz, în mărime naturală, primește un buchet de flori de la un muncitor care ține în mână un steag; cei doi se privesc intens în ochi, pregătindu-se să se îmbrățișeze. În același timp, un rus stă pe o motocicletă în timp ce o femeie ajută un copil mic să urce pe umerii lui; rusul se uită și el la rândul lui în ochii unui țăran cu mustață, în timp ce o altă țărană îi oferă niște fructe. Lângă ei, o fetiță drăgălașă se joacă cu un nasture de la mantaua unui soldat rus uriaș care o privește cu afecțiune. Sculptorul Ivan Funev a reușit să insuflă acestor statui un grad de optimism și entuziasm care ar putea părea deconcertant astăzi, dar care răspundea perfect cerințelor stringente ale realismului socialist.

Construcția de monumente socialiste în Europa de Est a fost un proces complex care a afectat atât funcționarea lumii artistice, cât și politica spațiului public.⁸ Așa cum am menționat, prima etapă a constat din îndepărtarea monumentelor care intrau în conflict cu sistemul socialist din punct de vedere ideologic, ca cele dedicate unor eroi naționali de dreapta sau unor scopuri politice naționaliste. Alternativele la înlăturarea unui monument considerat ofensator au fost modificarea acestuia pentru a i se neutraliza mesajul sau comandarea unei versiuni noi care prezenta evenimentele și figurile istorice în concordanță cu discursul istoric marxist al luptei de clasă. Budapesta s-a trezit astfel cu un nou *Monument Kossuth*, ridicat în 1952 pe locul altuia mai vechi, ce fusese considerat prea negativ pentru o țară socialistă. Pe când politicienii burghezi care apăreau în varianta demolată din 1927 priveau ►

► torbike as a woman helps a small child climb onto his shoulder, he's also staring into the eyes of a moustached peasant, while another peasant woman is offering him some fruit. Next to them, another pretty girl plays with a button on a huge Russian soldier's great coat as he looks on affectionately. The sculptor Ivan Funev succeeded in filling the statues with a degree of optimism and pathos that may be discomforting to observe today, but perfectly met the stringent requirements of socialist realism.

The erection of socialist monuments in Eastern Europe involved a complex process with implications both for the functioning of the art world and for the politics of public space.⁸ The first stage, as has been mentioned, was the removal of existing monuments that clashed ideologically with the socialist system, such as those devoted to rightwing national heroes or to nationalist political goals. Alternatives to removing the offending monuments included modifying them to neutralise their message and commissioning new versions of the monument that depicted historical figures and events in line with the Marxist historical narrative of class struggle. Budapest in this way found itself with a brand new *Kossuth Monument* in 1952, erected on the site of the old one that was deemed too negative for a socialist country. While the bourgeois politicians on the demolished 1927 version stared down miserably, expressing the ultimate failure of the rebellion, the peasants and workers that figure on the new monument are armed and ready for decisive action, while Kossuth himself points forward into the middle distance, anticipating the gestural language of Lenin. Although this archetypal socialist realist monument is in a central location by the Hungarian Parliament, it has been sidelined by a new eternal flame memorial to 1956, is partly shrouded by trees and bushes, and does not feature in the modern ritual calendar. Monuments were an essential and well-thought out element in the Stalinist transformation of ►

⁸ Vezi Reuben Fowkes, „The Role of Monumental Sculpture in the Construction of Socialist Space in Stalinist Hungary,” în *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, editat de David Crowley și Susan Reid (Oxford, Berg, 2002).

⁹ See Reuben Fowkes, „The Role of Monumental Sculpture in the Construction of Socialist Space in Stalinist Hungary,” în *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, edited David Crowley and Susan Reid (Oxford, Berg, 2002).

► în jos abătuți, într-o scenă care evoca eșecul definitiv al rebeliunii, țărani și muncitori care figurează în noul monument sunt înarmați și gata de acțiune hotărâtă, în timp ce Kossuth însuși arată cu degetul spre un punct care se află la depărtare medie, anticipând limbajul gestual al lui Lenin. Deși acest monument realist-socialist arhetipic este amplasat într-o zonă centrală din apropierea Parlamentului Ungar, el a fost eclipsat de o nouă flacără eternă dedicată anului 1956 și se află acum ascuns de copaci și arbuști, nefăcând parte din calendarul modern de ritualuri.

Monumentele aveau un rol esențial și bine definit în cadrul transformării staliniste a spațiului public, iar prezența lor ieșea în evidență în orașele est-europene care fuseseră despuiate de distracțiile vizuale oferite de vitrinele magazinelor capitaliste și de afișele publicitare și unde expresiile unor mesaje ideologice alternative în interiorul culturilor naționale fuseseră neutralizate. Monumentele erau concepute atât în scop educativ, în sensul transmiterii informației despre o viziune marxistă alternativă a istoriei, care diferea radical de discursurile naționaliste convenționale, cât și ca puncte focale ale unui comportament ritualic menit să consolideze contractul social stalinist, începând cu fotografiile de nuntă făcute în fața memorialelor sovietice, până la paradele de masă cu ocazia unor aniversări importante ca Ziua Muncii, sau ziua de naștere a lui Stalin. Rolul monumentelor de fetișuri politice publice s-a manifestat în ambele sensuri, astfel că statuia lui Stalin din Budapesta a devenit prima țintă a rebelilor anticomuniști, fiind răsturnată de mulțimea revoluționară în seara zilei de 23 octombrie 1956.⁹

Realismul socialist, deși bazat în teorie pe un model ușor de reprodus, era în realitate extrem de greu de atins. Sarcina pe care artiștii o aveau în față, chiar și cei care erau gata să răspundă cerințelor politice ale genului, era aceea de a combina ingredientele de bază ale realismului academic, transparența mesajului și optimismul politic, și a evita capcanele gemene ale „formalismului” și „naturalismului” – categorii care erau suficiente de flexibile pentru a cuprinde o mulțime de ►

► public space and were a striking presence in East European cities that had simultaneously been denuded of the visual distractions provided by capitalist shop fronts and advertising placards, and in which expressions of alternative ideological messages within national cultures had been neutralised. They were conceived to be both educational, in the sense of conveying information about an alternative Marxist view of history that differed radically from conventional nationalist accounts, and as focuses for ritual behaviour that cemented the Stalinist social contract, from the taking of wedding photos in front of Soviet memorials, to the mass parades on significant anniversaries from May Day to Stalin's birthday. Their role as public political fetishes could play both ways, with Budapest's Stalin Statue famously becoming the first target for anti-communist rebels, when it was toppled by the revolutionary crowd on the evening of 23 October 1956.⁹

Socialist Realism, although in theory based on an easily replicable model, was in actual fact extremely hard to achieve. The task facing artists, even those who were willing to follow the political dictates of the genre, was to combine the basic ingredients of academic realism, transparency of meaning and political optimism, while avoiding the twin snares of “formalism” and “naturalism” – categories that were elastic enough to cover a multitude of aesthetic sins. The transition to Stalinism in Eastern Europe involved the abolition of the many non state-controlled organisations of civil society that had traditionally structured and aided the functioning of the art world, such as private galleries, independent associations of artists and a critical art press and their replacement with institutional structures previously developed in the Soviet Union, including an elitist artist's union, a politically-supervised art journal, aggressively “curated” annual exhibitions, and high-level political interference in public commissions for monuments.

It took an enormous coordinated effort to achieve and maintain socialist realism in sculpture and as soon as one or more of the conditions was ►

⁹ Vezi Reuben Fowkes, „Public Sculpture and Hungarian Revolution of 1956”, *Inferno* vol. 7 (primăvara 2003).

⁹ See Reuben Fowkes, „Public Sculpture and Hungarian Revolution of 1956”, *Inferno* vol.7 (Spring 2003).

► păcate estetice. În Europa de Est, trecerea la stalinism a implicat abolirea multor organizații ale societății civile necontrolate de stat, implicate în mod tradițional în organizarea și funcționarea lumii artistice – galerii particulare, asociații independente ale artiștilor și presa de critică de artă – și înlocuirea lor cu structuri instituționale dezvoltate deja în Uniunea Sovietică, inclusiv o uniune a artiștilor elitistă, o publicație de artă supravegheată politic, expoziții anuale „curatoriate” agresiv și intervenția politică la nivel înalt în atribuirea comenzilor publice pentru construcția de monumente.

A fost nevoie de eforturi coordonate enorme pentru a atinge și a menține cerințele realismului socialist în sculptură, dar imediat ce una sau mai multe condiții au fost eliminate, frontul estetic comun s-a prăbușit, anunțând întoarcerea rapidă a tradițiilor sculpturale naționale, renașterea experimentului formal de inspirație modernistă și abandonarea conținutului utopic obtuz al realismului socialist în favoarea unui val nou de monumente oficiale mai ambigue, mai metaforice și mai abstracte în modul în care tratau temele socialiste. Realismul socialist a funcționat deplin numai pentru o perioadă scurtă: în Germania de Est, de exemplu, în ciuda eforturilor partidului, o singură expoziție națională, cea din martie 1953, a reușit să prezinte o imagine realist-socialistă unitară, pe când în Bulgaria, în ciuda unor condiții în general mai favorabile adoptării realismului socialist, singura expoziție națională cu care criticii sovietici au fost perfect mulțumiți a fost Expoziția Generală din 1952. Deși a avut o viață scurtă, experimentul stalinist a transformat în totalitate scena sculpturii publice în Europa de Est, dând naștere unor monumente care, prin intențiile lor, erau mai „monumentale” ca niciodată, ceea ce a creat o notă discordantă în perioada posttotalitară.

DE LA DESTALINIZARE LA POSTCOMUNISM



În cadrul procesului de destalinizare au fost înlăturate sau distruse cele mai importante statui dedicate lui Stalin din Europa de Est: statuia din Budapesta a fost înlăturată în 1956, cea din ►

► removed, then the united aesthetic front broke down, signalling the rapid return of national sculptural traditions, a revival of modernist-inspired formal experimentation, and an abandonment of the single-minded, utopian content of socialist realism for a new wave of official monuments that were more ambiguous, metaphorical and abstract in their handling of socialist themes. Socialist Realism was only completely imposed for a short period: in East Germany for example, despite the party's best efforts, only one national exhibition held in March 1953 succeeded in presenting a unified socialist-realist face, while in Bulgaria, despite the better overall conditions for the adoption of socialist realism, the only national exhibition with which Stalinist art critics were completely satisfied was the General Exhibition of 1952. Although it was short lived, the Stalinist experiment did completely transform the arena of public sculpture in Eastern Europe, creating monuments that were more “monumental” in their intentions than ever before, which struck a discordant note in the post-totalitarian era.

FROM DE-STALINISATION TO POST-COMMUNISM

De-Stalinisation saw the removal or destruction of Eastern Europe's most prominent statues of Stalin, with the Budapest Stalin statue toppled in 1956, the Bucharest Stalin removed at the end of the 1950s, the Berlin Stalin removed by the authorities in 1961, while the mighty Czech Stalin Monument was destroyed by explosives in 1962. The wave of removals left a number of empty plinths and symbolic voids in public space and gave rise to resistant urban myths, such as that in Bucharest the authorities merely swapped Stalin's head for Lenin's on the statue, although in actual fact only the red granite plinth was reused for a Lenin statue erected in 1961, or that in Varna the Stalin statue was pushed into the sea. There were also a number of less prominent removals of monuments that were too direct in their socialist realist symbolism for the tastes of the post-Stalinist communist leadership. In Budapest for example, the Zero Kilometre

statue, which marks the point from which ►

► București la sfârșitul anilor cincizeci, iar cea din Berlin în 1961, în timp ce grandiosul monument ceh dedicat lui Stalin a fost distrus cu explozibil în 1962. Valul de distrugeri a lăsat în urmă multe socluri goale și un vid simbolic în spațiul public, dând naștere unor legende urbane trainice, ca cea din București, conform căreia autoritățile au înlocuit capul lui Stalin cu cel al lui Lenin, când în realitate doar soclul de granit roșu a fost refolosit pentru statuia lui Lenin din 1961, sau ca aceea conform căreia, în Varna, statuia lui Stalin a fost aruncată în mare. Au fost de asemenea înlăturate



și alte monumente mai puțin proeminente, cu o simbolică realist-socialistă mult prea directă pentru gustul conducerii comuniste post-staliniste. În Budapesta, de exemplu, statuia de la Kilometrul Zero ^{fig 04}, care marchează punctul de la care este măsurată distanța până în capitală de oriunde în țară, a fost mutată discret într-o mică piață de la marginea orașului. Muncitorul realist-socialist ce pare să măsoare mai degrabă distanța temporală până la împlinirea socialismului decât o distanță geografică a fost înlocuit cu o sculptură fără încărcătură ideologică, reprezentând cifra zero. ^{fig 05} ►

► distances to the capital from around the country are measured, was quietly relocated to a minor square on the outskirts of the city. A socialist realist worker, who appears to be measuring the temporal distance to the achievement of socialism as much as representing a geographical marker, was replaced with an ideologically-flat sculpture of a Zero. ^{fig 05}

Despite some superficial similarities, the statues of Lenin erected in Eastern Europe belong to a different era to those of the Stalin cult, such as



Kilometrul Zero
Budapesta, 1953.
Kilometrul Zero,
Budapesta, 1953.

Kilometrul Zero
Budapesta, 1974.
Kilometrul Zero,
Budapesta, 1974.

the anti-heroic, ground-level Budapest Lenin that took up its position a discreet distance from the plinth of the downed Stalin statue in 1965, after a tortuous commissioning process that lasted more than a decade. There was a rash of Lenin's erected around the hundredth anniversary of his birth in 1970, including the famous 19m red granite version in Berlin by Russian sculptor Nikolai Tomski, which showed Lenin emerging from the pedestal, shrouded by a huge, fairly abstract flag. Sofia gained a huge Soviet-designed Lenin statue in 1971, while the most important Polish Lenin was erected in the industrial new town of Nowa Huta in 1973, another huge semi-abstract ►

► În ciuda unor asemănări superficiale, statuile lui Lenin din Europa de Est aparțin unei epoci diferite de cea a cultului lui Stalin, ca statuia antierotică a lui Lenin din Budapesta de la nivelul solului, aflată la o distanță discretă de soclul statuii lui Stalin înlăturate în 1965, fiind construită la capătul unui complicat proces de atribuire a comenzii care a durat peste zece ani. O epidemie de statui dedicate lui Lenin a apărut în jurul aniversării centenarului nașterii lui, în 1970, inclusiv faimoasa versiune de 19 metri din granit roșu realizată de sculptorul rus Nikolai Tomski la Berlin, care îl înfățișa pe Lenin ivindu-se din postament, învăluit într-un steag imens, relativ abstract. Sofia s-a ales cu o statuie a lui Lenin de concepție sovietică în 1971, pe când cel mai important Lenin polonez a fost ridicat în noul oraș industrial Nowa Huta în 1973, reprezentând tot o figură enormă semiabstractă din granit, în tradiția celor din Sofia și Berlin. În timp ce primele statui, din era Hrusciiov, veneau într-o oarecare măsură ca o reacție la destrămarea cultului lui Stalin și ca o compensație pentru aceasta, cele ridicate mai târziu în Europa de Est au făcut parte dintr-o încercare a gerontocrației din era Brejnev, sortită eșecului, de a reînvia ritualul public și a stimula sprijinul public pentru sistemul comunist, care intra într-o perioadă de declin definitiv.

După moartea lui Stalin, mai importantă însă decât înlăturarea unor statui realist-socialiste a fost bulversarea ideologică a spațiului public în contrast cu claritatea dogmatică a erei staliniste, cu formele sale arhitecturale omogene și cu programul său sculptural sistematic. Construirea unor monumente în cinstea unor eroi naționali în locul unora socialiști și înlocuirea promisiunilor directe ale utopiei staliniste cu noțiuni mai abstracte de eliberare și revoluție interioară răspundeau mai mult nevoilor elitei politice poststaliniste. Această situație reflecta politicile economice poststaliniste, care au pus un accent mai mare pe satisfacerea nevoilor materiale ale populației și pe realizarea unei forme de socialism în prezent, un concept cunoscut în anii șaptezeci ca „socialism real”, în loc de a promova amânarea și sacrificiul permanent necesar pentru a construi statul utopic al comunismului. Pe măsură ce realitatea concretă a socialismului est-european devenea mai tangibilă, idealul comunismului ►

► granite Lenin figure along the lines of those erected in Sofia and Berlin. While the earlier East European Lenin's of the Khrushchev era were to some degree a reaction to and compensation for the dismantling of the Stalin cult, the later East European Lenin statues belonged to the doomed attempt by the Brezhnev-era gerontocracy to revive public ritual and galvanise public support for the communist system as it entered its period of terminal decline.

Along with the removal of certain socialist realist statues in the wake of the death of Stalin, perhaps even more significant was the ideological blurring of public space that stood in contrast with the dogmatic clarity of the Stalinist era, with its homogenous architectural forms and systematic sculptural programme. It suited the political needs of the post-Stalinist political elite to build monuments to national rather than socialist heroes, and to replace the direct promises of the Stalinist utopia with more abstract notions of liberation and inner revolution. This reflected post-Stalinist economic policies that put more stress on satisfying the material needs of the population, of achieving a form of socialism in the present, which came in the 1970s to be known as “real existing socialism,” rather than advocating the deferral and constant sacrifice required to build the utopian state of communism. While the concrete reality of East European socialism became more tangible, the ideal of communism moved steadily beyond the imaginable horizon.

The monuments that were erected in the wake of de-Stalinisation in Eastern Europe reflected this new mood: out went the smiling peasants and workers, gleeful Soviet soldiers and welcoming parties, and in came glum and rebellious worker portraits and purely decorative public sculpture for new housing estates, with little or no political content. The literalistic utopia of the socialist realist imaginary, which offered a concrete promise of the socialist future through which the sacrifices and Stakhanovite efforts of the present were justified, was dropped from the repertoire of socialist monumental art by the late 1950s. Where figures of workers or peasants were commissioned they typically expressed the ‘inner conflict’ of the socialist hero of the Thaw era. The peasant theme ►

► se îndepărta constant dincolo de orizontul imaginabil.

Monumentele ridicate în Europa de Est după destalinizare reflectă această nouă stare: țărani și muncitorii zâmbitori, soldații sovietici voioși și comitetele de întâmpinare au fost înlocuite cu portretele de muncitori încruntați și rebeli și cu sculpturile publice pur decorative, cu un conținut politic slab sau inexistent, ridicate în noile cartiere de locuințe. Utopia literalistă a imaginarului realist-socialist, care oferea perspectiva concretă a viitorului socialist ce justifică sacrificiile și eforturile stahanoviste ale prezentului, a dispărut din repertoriul artei monumentale socialiste până la sfârșitul anilor cincizeci. Când se mai comandau lucrări cu muncitori și țărani, aceștia exprimau „conflictul interior” al eroului socialist din perioada Dezgheșului. Tema țăranului revenea frecvent la tipologia națională a anilor treizeci și era lipsită de atributele revoluționare curajoase ale imaginii realist-socialiste, în timp ce imaginea metalurgistului eroic a fost redusă până la mijlocul anilor șaizeci la o metaforă abstractă a progresului tehnologic și la ideea generală de revoluție.

În acest sens, politica utopică întruchipată de statuile muncitorului care citește, sau cea a sudoritei, statui construite în noile cartiere de locuințe pentru muncitori udarnici, intra în conflict cu scopurile limitate ale sistemului socialist post-stalinist criticat de ultrastângiști și neomarxiști în anii șaizeci ca fiind o formă reacționară a „capitalismului de stat” condus de o „burghezie roșie”. Din această perspectivă, utopiile de inspirație științifico-fantastică ale epocii consumerismului socialist au reprezentat un pas înapoi față de idealurile de transformare totală din epoca stalinistă și începutul sfârșitului în ceea ce privește experimentul socialist. În contextul spațiului public postcomunist, se poate spune că sculpturile realist-socialiste posedă și însușiri de contramonument, prin aceea că, de exemplu, promovează o perspectivă mai activistă asupra rolului maselor, sau prin opoziția față de revenirea la modelul conservator legată de rolurile sexelor și elogierea practicii rebeliunii armate împotriva dominației imperialiste, noțiuni care nu sunt binevenite în sfera publică atent controlată a sistemului capitalist neoliberal. ►

► frequently reverted to the national type of the 1930s, and lacked the bold revolutionary attributes of the socialist realist incarnation, while the heroic metal worker had by the mid-60s been boiled down by sculptors into an abstract metaphor for technological progress and a generic idea of revolution.

In this sense, the utopian politics embodied by putting up a statue of a reading worker or a female welder in a new housing estate for shock-workers clashed with the more limited goals of the post-Stalinist socialist system, which was condemned by ultra-leftists and neo-Marxists in the 1960s as a reactionary form of “state-capitalism” run by a “red bourgeoisie.” From this perspective, the science fiction-inspired utopias of the era of socialist consumerism represented a retreat from the ideals of total transformation of the Stalin era, and the beginning of the end for the socialist experiment. Socialist Realist sculptures might also be said to possess counter-monumental characteristics within the context of post-communist public space, such as in propagating a more activist view of the role of the masses, or for challenging the return of conservative gender roles and celebrating the practice of armed uprisings against imperialist domination, notions that are unwelcome within the carefully-managed public sphere of the neo-liberal capitalist order.

Characteristics of the counter-monument can also be found in the invisible power maintained by certain monuments even after their destruction, with echoes of their existence surviving in people’s minds and as traces in public space. The huge plinth of the Budapest Stalin Statue survived for nearly two decades after the monument itself was brought down. The intricate decorative frieze ^{fig 96} on three sides of the plinth showing typical scenes from the socialist realist narrative of liberation and the building of socialism were covered up to avoid embarrassment during May Day celebrations that were still held on the empty plinth during the 1960s. The layout of the monument was still visible as a faint imprint on the cobblestones until 2006, when the exact same site was chosen for the monument to the Hungarian Revolution of 1956. ►

Statuia lui Stalin,
detaliu basorelief,
Budapest, 1951.
Stalin Statue,
detail of bas-relief,
Budapest, 1951.



► Calitatea de contramonument constă și în forța invizibilă pe care au păstrat-o unele monumente chiar și după distrugere, ecourile lor supraviețuind încă în mințile oamenilor și în urmele pe care le-au lăsat în spațiul public. Soclul imens al statuii lui Stalin din Budapesta a supraviețuit aproape două decenii după ce monumentul în sine a fost dărâmat. Complicata friză decorativă care acoperă trei laturi ale soclului și care înfățișează scene tipice din narațiunea realist-socialistă a eliberării și a construcției socialismului a fost acoperită pentru a evita situații neplăcute în timpul festivităților de 1 Mai care încă se țineau pe lângă soclul gol în anii șaizeci. Conturul monumentului era încă vizibil sub forma unei amprente slabe pe piatra cubică până în 2006, când această locație a fost aleasă pentru a se construi acolo un monument în cinstea Revoluției Ungare din 1956.

Memorialul 1956, care amintește de simbolismul triumphiului roșu, este asemănător în ceea ce privește limbajul sculptural cu monumentele perioadei poststaliniste și manifestă tendința socialismului târziu de a combina forme abstracte cu metafore politice simpliste; în acest caz, o masă nediferențiată de rugină se unește pen-►

► The 1956 memorial, with its red-wedge symbolism, is close in sculptural language to the monuments of the post-Stalinist period and exhibits the late-socialist tendency to combine abstract forms with simplistic political metaphors, with in this case an undifferentiated rusty mass coming together to form a shiny aluminium blade. Unlike the crystal clear message conveyed by the sculptural carvings on the base of the original Stalin Monument, the goal towards which the metallic mass is moving is unclear, except for a vague reference to early-twentieth century futurist aesthetics of revolution. The ready-rusted 56 Memorial harmonises with the post-socialist transformation of "Marching Square," in which the former Trades Union Congress building, considered one of the most successful examples of socialist architecture when it was built in 1949, received a post-modern makeover that preserved the shell of the structure, but emptied it of meaning and turned into a bank. Dezso Bokros Birman's Iron Worker statue from 1948, which stood outside, was perhaps too direct a reminder of the building's socialist origins and has been removed to Budapest's Terror House museum, while an "industrial relief" from 1949 still graces the side of the disused Congress Hall at the rear, pointing up the irony of this ►

► tru a forma o lamă lucioasă de aluminiu. Spre deosebire de mesajul clar transmis de elementele sculptate de la baza monumentului original al lui Stalin ^{fig 06}, țelul spre care se îndreaptă masa metalică nu este foarte limpede, cu excepția unei aluzii vagi la estetica futuristă a revoluției de la începutul secolului douăzeci. Memorialul dedicat anului 1956 din material deja ruginit este în armonie cu transformarea postsocialistă a „Pieței Defilării” acolo unde fosta clădire a Congresului Sindicatelor, considerată una dintre cele mai reușite exemple de arhitectură socialistă în 1949 când a fost construită, a fost supusă unei renovări postmoderne care i-a păstrat carcasa, dar a golit-o de semnificație și a transformat-o într-o bancă. Statuia lui Dezso Bokros Birman *Fierar-betonistul*, din 1948, care se găsea în fața clădirii, era probabil o aluzie mult prea directă la originile socialiste ale clădirii, așa că a fost transferată la muzeul Casei Terorii din Budapesta, în timp ce un „relief industrial” din 1949 încă decorează latura din spate a Sălii Congresului ieșite din uz, subliniind ironia acestui act de privatizare.

RENAȘTEREA MONUMENTULUI

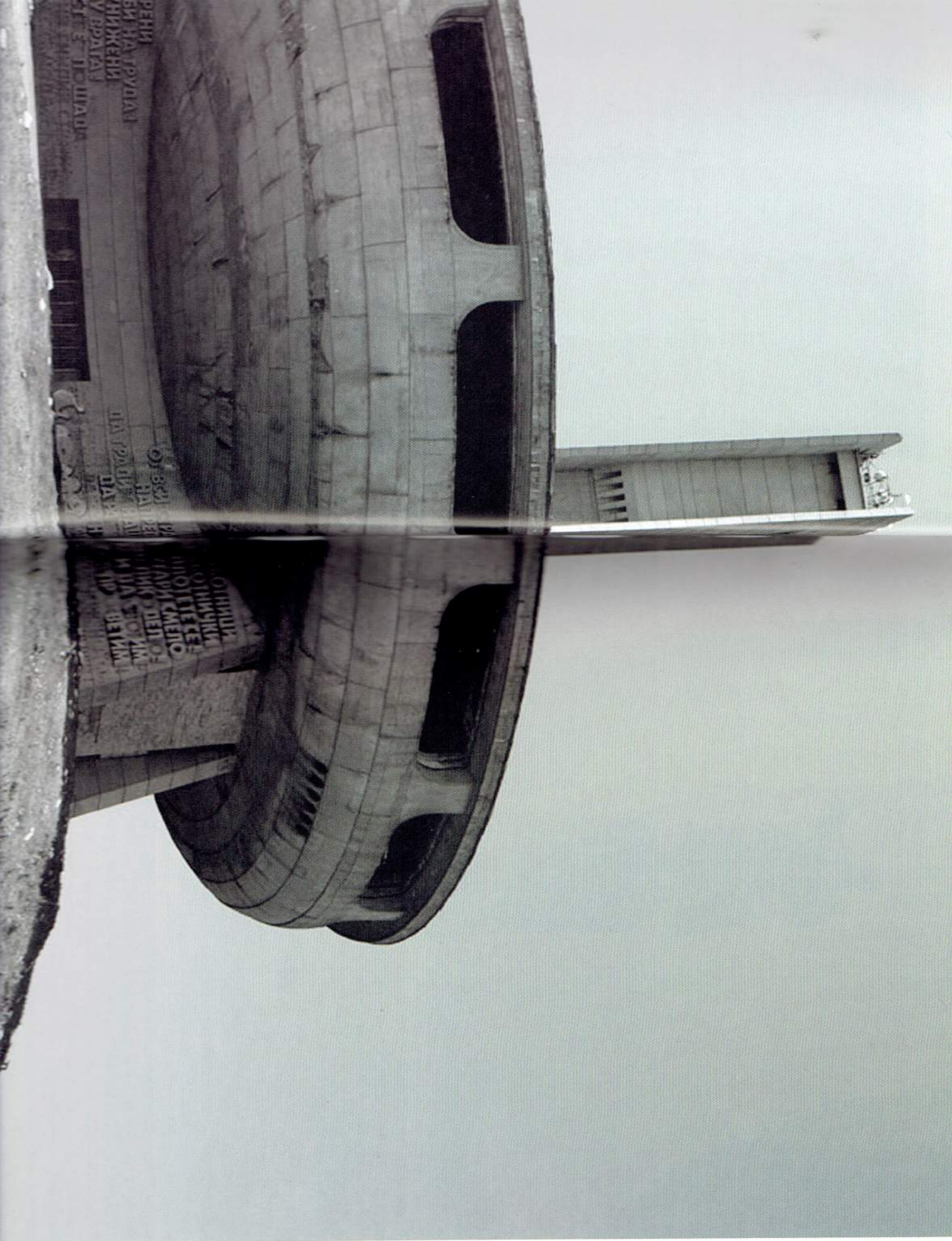
Sculpturile publice realist-socialiste din era stalinistă erau menite să funcționeze în cadrul unui context politic specific, fiind date la o parte în timpul destalinizării și marginalizate după căderea comunismului în 1989. Ulterior, în mod poate surprinzător având în vedere istoria acestora, au apărut semne ale revenirii lor la un rol mai activ în cadrul culturii monumentale contemporane. La fel ca multe monumente sovietice de război din Europa de Est, *Memorialul Treptow* din Berlin este protejat printr-un acord internațional și a devenit începând cu anii nouăzeci punctul focal al unor comemorări locale modeste ale socialismului est-german. Recent, autoritățile au pus punct deteriorării progresive a sitului și au decis ca Treptow să redevină un loc important de comemorare în cadrul festivităților de aniversare, în 2005, a 60 de ani de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial. Statuia centrală a monumentului *Războinic-Eliberator* a fost înlăturată în 2003 și dusă pe o insulă în nordul Germaniei ►

► particular act of privatisation.

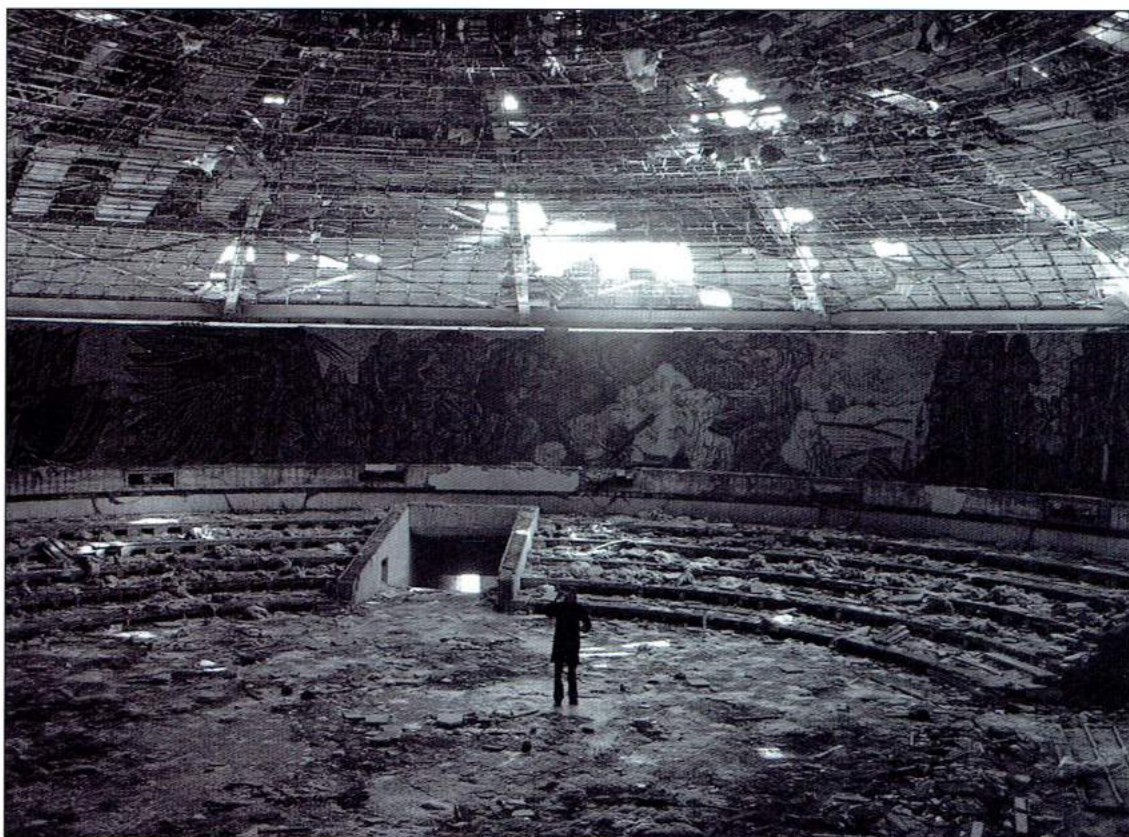
THE RETURN OF THE MONUMENT

The socialist realist public sculptures of the Stalinist era were designed to function within a very particular political context and were sidelined during de-Stalinisation and pushed to the margins with the fall of communism in 1989. Subsequently and perhaps surprisingly given their history, there have been signs of their return to a more active role within contemporary monumental culture. In common with many Soviet war memorials in Eastern Europe, *Treptow Memorial* in Berlin was protected by international agreement and emerged in the 1990s as a focus for low-key grassroots memorialisation of East German socialism. More recently, the authorities put a halt to the progressive deterioration of the site and opted to re-establish Treptow as an important memorial site during the commemoration of the 60th anniversary of the end of World War II in 2005. The central statue of the Warrior-Liberator was removed and taken to an island in the north of Germany in 2003 to be restored, returning after this process of symbolic purification to function again as a war memorial, with the ideological trappings of Stalinism and the original intentions and context of the monument either forgotten or ignored.

The forgotten monuments of the socialist era have the potential to become in retrospect memorials to that era, allowing access to its otherness, preserving a more complex memory of that past than is allowed for in contemporary social discourse about communism in Eastern Europe. It is conceivable for example, that a site such as the Buzludzha ^{fig 07} monument high in the mountains of Bulgaria, could be reactivated as a site of memory for socialism. This folly of late Socialist futuristic pathos was opened on the 90th anniversary of the creation of the Bulgarian socialist movement in 1981, took 7 years to build, was full of mosaics depicting significant moments in the history of the party and was crowned with two stars made of Russian rubies. In the years fol- ►



Monumentul Buzludzha
(interior, 1981)
Buzludzha Monument
(inside), 1981



► pentru a fi restaurată, întorcându-se după acest proces de purificare simbolică pentru a funcționa din nou ca memorial de război, în timp ce atributele ideologice ale stalinismului și intenția sau contextul inițial al monumentului au fost uitate și ignorate.

Monumentele uitate ale erei socialiste au potențialul de a deveni, în retrospectivă, memoriale ale acelei ere, lăsându-ne să pătrundem în alteritatea ei și păstrând o amintire mai complexă a acelui trecut decât o permite discursul social contemporan asupra comunismului în Europa de Est. Ne putem imagina, de exemplu, că un loc cum este monumentul Buzludzha,^{fig 07} aflat în munții Bulgariei, la înălțime, ar putea fi reactivat ca un loc de comemorare a socialismului. Acest produs al patosului futurist al socialismului târziu a fost dezvelit cu ocazia aniversării a 90 de ani de la crearea mișcării socialiste bulgare, în 1981, iar construcția lui a durat șapte ani. Monumentul a fost acoperit de mozaicuri înfățișând momente semnificative din istoria partidului și a fost ►

► lowing 1989 it has been neglected, looted and mostly forgotten, with the exception of digital photos posted on the web by astounded travelers.^{fig 08} A recent graffiti sprayed in red over the entrance reads “Forget Your Past”, indicating the latent potential of this remote “place of memory” as a site of remembrance and alternative to the strategic amnesia of the post-communist period.

Another peculiar phenomenon is the return of socialist realism in unlikely contexts, such as the borrowing of socialist realist aesthetics for new national monuments, which has included monumental sculptors in the West taking inspiration from the newly available models of East European socialist era monuments. An illustrative case is that of the *Armed Forces Memorial* in the UK, which draws on the symbolic repertoire of Soviet war memorials, while introducing some distinctive new elements to the genre. The monument, which was completed in 2007, remembers British military personnel who have been killed in and out of conflict since the end of World ►

► decorat cu două stele din rubine rusești. În anii de după 1989, monumentul a început să fie ignorat, prădat și în general uitat, cu excepția unor fotografii digitale postate pe internet de vizitatori șocați.^{fig 08} Deasupra intrării se poate citi un grafiti recent scris în roșu, „Forget Your Past”, ceea ce indică potențialul latent al acestui îndepărtat „loc al memoriei” de a deveni un loc de aducere aminte și o alternativă la amnezia strategică a perioadei postcomuniste.

Un alt fenomen interesant este întoarcerea realismului socialist în contexte neașteptate, ca de exemplu adoptarea unei estetici realist-socialiste în cazul unor monumente naționale noi, prin aceea că sculptori de artă monumentală din Vest au găsit o sursă de inspirație în modelele devenite accesibile ale monumentelor socialiste est-europene. Un exemplu este *Memorialul Forțelor Armate* din Marea Britanie, care apelează la repertoriul simbolic al memorialelor sovietice de război, îmbogățind în același timp genul cu elemente distinctive noi. Monumentul, finalizat în 2007, comemorează militarii britanici uciși în timpul și în afara conflictelor începând cu sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial și este compus dintr-un element arhitectural și unul sculptural. Unul dintre cele două grupuri sculpturale înfățișează un soldat rănit dus pe o targă de camarazii săi sub privirile îndurerate ale soției și copilului său. Cel de-al doilea înfățișează trupul unui soldat căzut, luat în brațe de camarazii săi, în timp ce o altă figură arată spre o deschizătură în zid care simbolizează porțile paradisiului.^{fig 09}

Patosul, dispunerea dramatică și îmbrăcămintea protagoniștilor în stilul anilor cincizeci, sculptura realistă a echipamentului militar, ca de exemplu o cutie pentru muniție din bronz, includerea unei femei soldat într-unul dintre grupuri, ca și alegerea unei forme literale de alegorie, sunt toate elemente care amintesc de memorialele sovietice de război din Sofia, Berlin și Bratislava. În acest caz însă privirea caracteristică îndreptată spre un viitor socialist a fost înlocuită cu promisiunea unui paradis ceresc, în timp ce dictonul realist-socialist al înfățișării viitorului în prezent capătă un accent neliniștitor: deși la vremea inaugurării monumentului s-au sculptat în zid numele a 15.000 de soldați căzuți începând din 1945, s-a lăsat loc liber pen-

► War II, and consists of both an architectural and a sculptural element. One of the two sculptural groups depicts a wounded soldier carried on a stretcher by his comrades, watched by a grieving wife and child. The other shows the body of a fallen soldier taken into the arms of his comrades, while another figure points through a gap in the wall symbolising the gates of paradise.^{fig 09}

The pathos, dramatic arrangement and 1950s-style attire of the figures, the realistic sculpting of military equipment, such as a bronze ammunition box, the inclusion of a woman soldier in one of the groups, as well as the choice of a literalistic form of allegory, are all features that are reminiscent of the Soviet war memorials in Sofia, Berlin and Bratislava. In this case though the characteristic gaze into a socialist future has been replaced by the expectation of heavenly paradise, while the socialist realist dictum of showing the future in the present gets an unnerving twist: although at the time of inauguration 15,000 names of the fallen since 1945 had been carved into the wall, space has deliberately been left for the names of a further 15,000 soldiers that are expected to die in future as yet unknown conflicts. What is remarkable when comparing recent monuments that echo the aesthetics of socialist realism with the originals from the 1950s is the absence of the socialist utopian dimension, the stark otherness of which cannot be found in the formalism of nationalist monuments that refer to a vague spirituality or the worship of the nation, but not to the dream of social transformation.

Socialist Realist monuments went from being the most dominant feature of public space in Eastern Europe to first relative and then complete obscurity: increasingly irrelevant in the post-Stalinist era of red consumerism and socialist modernism, these white elephants of socialism were destined to be discarded, quarantined and forgotten in the rush of transition. Encountered today on the margins of the commercialised non-space of a globalised Eastern Europe, through the rediscoveries of contemporary artists seeking clues to the region's disputed past, or in the research of art historians who have shed the Cold War prejudice against socialist realism, these public sculptures, which are unique in their sameness, and intrinsically ►



Ian Rank-Broadley,
*Memorialul Forțelor
Armate (detail)*, 2007
credit foto artistului

Ian Rank-Broadley,
*Armed Forces Memorial
(detail)*, 2007.
photo courtesy of artist

► tru numele a încă 15.000 care se presupune că vor muri în conflicte viitoare încă necunoscute. Ceea ce este remarcabil atunci când comparăm monumente recente care amintesc de estetica realismului socialist cu originalele din anii cincizeci este absența dimensiunii utopice socialiste, a cărei alteritate nu se regăsește în formalismul monumentelor naționaliste care exprimă o spiritualitate vagă sau venerarea națiunii, și nu un vis de transformare socială.

După ce au reprezentat la un moment dat cea mai dominantă caracteristică a spațiului public în Europa de Est, monumentele realist-socialiste au ajuns acum în obscuritate, mai întâi parțială și apoi totală: din ce în ce mai nerelevanți în era poststalinistă a consumerismului roșu și a modernismului socialist, acești „elefanți albi” ai socialismului erau destinați a fi îndepărtați, băgați în carantină și uitați în goana tranziției. Aflați astăzi la periferia nonspațiului comercializat al unei Europe de Est globalizate, redescoperiți de artiști contemporani care caută indicii despre trecutul controversat al regiunii sau de istoricii de artă care au abandonat prejudecata Războiului Rece legată de realismul socialist, aceste sculpturi publice, unice în asemănarea lor și marcate intrinsec de alteritatea epocii totalitare în care au fost concepute, s-au bucurat recent de o renaștere discretă. Sculpturile publice realist-socialiste pot fi redescoperite nu numai de artiști, dar și de oricine le întâlnește întâmplător, cel mai adesea la periferia spațiului public sau cu un recent statut periferic în cadrul spațiului public. Aceste statui au fost fie dislocate spațial, fie înlăturate din sistemul de semnificații în care erau concepute să funcționeze, ca o artă simbolistă al cărei simbolism nu-l mai știe nimeni. Rămășițele culturii monumentale realist-socialiste nu mai reprezintă astăzi niciun pericol, dar poartă germenii unei alte viziuni asupra societății care oferă perspective critice asupra lumii postcomuniste a tranziției economice. ■

► marked by the alterity of the totalitarian era in which they were conceived, have recently enjoyed a quiet renaissance. Socialist Realist public sculptures may be rediscovered by artists, but also by anyone who happens upon them, most often on the margins of public space, or with a newly marginalised status within public space. These statues have either been spatially dislocated, or dislocated from the system of meanings in which they were designed to function, like symbolist art that no one knows the symbolism of any longer. The remnants of socialist realist monumental culture pose no present danger, but carry the seeds of another vision of society that opens up critical perspectives on the post-communist world of economic transition. ■