

Почему соц-арт? Почему сейчас? Ангелина Меренкова выбирает язык эпохи, в которой почти не жила, и в этом не было бы ничего удивительного, если бы художница, по примеру некоторых сверстников, обратилась к “советскому проекту” с целью его частичной реабилитации и поиска социальности, альтернативной зашедшему в некоторый тупик капитализму. Но нет, Меренкова возвращается к приемам критической рефлексии в отношении визуальной культуры советского времени, известным нам по работам Комара и Меламида, Леонида Сокова, Эрика Булатова, Ростислава Лебедева и других художников. Эти приемы, частично позаимствованные у американского поп-арта, представляют собой использование техники коллажа в сатирическом ключе. Художники соц-арта высвечивают патерналистские структуры, лежащие в основе официальной визуальности. Они либо переводят их в модус анекдота, как Леонид Соков, либо обнаруживают саму анекдотичность претензий на исторический универсализм “сильной руки”, как Комар и Меламид. В основе соц-арта 1970-х - Эдипова драма подчинения Отцу (главный персонаж у соц-артистов - Сталин) и одновременного ухода из-под его власти через профанацию его образа.

Ангелина Меренкова интерпретирует конфликт ликующей идеологической поверхности и влечений иначе. Возможно, ее работы имеет смысл интерпретировать как вектор, недостающий исключительно мужскому по составу соц-арту, отдельную главу. Реконструкция авторитарной власти происходит в ее работах через насилие над женщиной, ввод инструментализирующего, потребительского мужского взгляда, характерного для порнографии. Ее вышивки могли бы стать идеальными иллюстрациями к роману Владимира Сорокина “Тридцатая любовь Марины”, в котором богемная девушка свободных нравов встречает настоящего советского человека, занимается с ним сексом, становится - через первый оргазм с мужчиной под звуки гимна - нормальным гражданином позднесоциалистического общества и утопает в густом вареве газетного языка эпохи. Эрос, при этом, из ее жизни исчезает, и она входит в состояние “оргастической импотенции” (термин Вильгельма Райха), характерное для людей, лояльных авторитарным режимам. В работах Меренковой процессы коммерческого экстаза и блокировки сексуальности милитаристскими образами одновременны. В результате остается только садизм, вырывающийся наружу через сочетание военной техники и тела.

С вышивками на выставке соседствуют скульптуры, основанные на дизайне ограждений, использующихся в ходе митингов и других ситуаций, требующих контроля над толпой. Эти ограждения, ставшие символом “несогласной”

Москвы, у Меренковой трансформируются под влиянием сексуальной энергии. Прорваться через заграждение теперь можно, пусть и в пространстве галереи, через щель, заново пережив травму рождения. Метаморфоза инструментов контроля напоминает трогательный микро-сюжет в “Пене дней” Бориса Виана: главный герой устраивается на фабрику по выращиванию ружей, но его жизненная энергия столь биологична, что орудия убийства расцветают как весенние кусты. Меренкова показывает от противного, что близость не устанавливается насилием, а сексуальность не ограничивается властью - и в физическом, и в психологическом смысле.

*Валентин Дьяконов*