



Edward Kienholz, *The Portable War Memorial*, 1968. Museum Ludwig, Colônia, Alemanha [em baixo, pormenor].



Edward Kienholz nasceu em 1927 na pequena cidade rural de Fairfield (estado de Washington), no seio de uma família de ascendência suíça. Frequentou o Eastern Washington College of Education e o Whitworth College antes de exercer várias profissões como *manager* de uma banda, vendedor de carros, ou assistente num hospital psiquiátrico. No início da década de 50 muda-se para Los Angeles onde se torna, primeiro, galerista, e, depois, escultor. No final dos anos 50 começa a fazer esculturas segundo o método de *assemblage* e a partir da década seguinte produz os seus famosos *ambientes*. Em 1972 casa com Nancy Reddin com quem passa a trabalhar em parceria. Em 1981 declara que todo o trabalho realizado desde essa altura deve trazer também a assinatura desta, fazendo assim jus à participação que a sua mulher vinha tendo na sua criação artística. Morreu em 1994, vítima de um ataque cardíaco, tendo transformado o seu funeral num verdadeiro *happening*. Foi enterrado dentro de um automóvel no topo de uma montanha em Hope, Idaho, com um dólar no bolso, um baralho de cartas e uma garrafa de Chianti de 1931.

O MUNDO PORTÁTIL DE EDWARD KIENHOLZ

Celso Martins

Em 1968, o ano em que Edward Kienholz (1927-1994) realizou *The Portable War Memorial*, a América vivia um dos sobressaltos mais intensos da sua história. Aquilo que no início dos anos 60 se apresentava como uma intervenção necessária no Sudeste Asiático em nome da democracia e do mundo livre tinha-se transformado numa angústia colectiva capaz de dividir gerações e abalar um optimismo que, apenas alguns anos antes, parecia indestrutível.

A confiança que a guerra no Vietname vinha abalar assentava em condições muito concretas. Os EUA haviam saído da II Guerra Mundial confirmados como uma das duas potências política e economicamente mais poderosas do mundo. O progresso que se seguiu ao pós-guerra havia criado uma sociedade de enorme bem-estar e prosperidade económica e tecnológica. A guerra e, sobretudo, a percepção que a partir de certo momento se apoderou da nação de que não haveria para ela uma saída fácil, exerceu um impacto intenso (e ainda não revogado) na consciência americana. Para toda uma geração que então iniciava a sua politização nas universidades, a guerra era o pano de fundo de um enfrentamento da própria mitologia americana.

Em Abril de 1968, cerca de 200 mil estudantes recusam-se a assistir a aulas como forma de protesto contra a guerra. A 28 de Agosto, durante uma convenção nacional do Partido Democrata, em Chicago, 10 mil contestatários são confrontados com cerca de 26 mil polícias, num choque filmado em directo pelas televisões que dá origem a centenas de prisões. Ao longo do ano ocorrem cerca de 221 protestos contra a guerra em 101 universidades. A contestação que ameaçava generalizar-se arrastava consigo algo de aparentemente mais avassalador, um cisma moral que tanto incidia nos valores políticos dominantes (na questão racial, por exemplo), como nos costumes; que tanto questionava a sociedade de consumo como a moral sexual.

É, portanto, neste contexto turbulento que Edward Kienholz cria *The Portable War Memorial*. O que é particularmente interessante na peça é a forma como ela sintetiza todas estas tensões sem nunca fazer uma referência específica à Guerra do Vietname. E, no entanto, olhando para ela, a associação é imediata.

É, antes, por inerência histórica que *The Portable War Memorial* se vem colar imediatamente ao momento fracturante que então atravessava a sociedade americana, ainda que em nenhum momento ela refira iconologicamente o conflito. O que Kienholz consegue é estabelecer uma relação ao mesmo tempo evidente (pelas referências que convoca) e subliminar (pela forma como as relaciona), entre a inquietação do momento perante a guerra e a dimensão universal e continuamente repetida de todas as guerras. O que nos mostra então o *The Portable War Memorial* de Edward Kienholz? Como um enorme painel tridimensional, esta escultura-ambiente funciona como um encadeamento de cenas simultaneamente autónomas e relacionáveis. No canto esquerdo vemos a cantora patriótica Kate Smith transformada num caixote do lixo que emite o som do hino não-oficial dos EUA, «God Bless America», composto por Irving Berlin. Ali ao lado, um grupo de soldados sem rosto espeta uma bandeira americana em cima de uma esplanada numa revisitação anedótica do monumento que Félix de Weldon criou para celebrar a vitória contra o Japão na II Guerra Mundial, enquanto atrás do grupo um Tio Sam ameaçador espeta o dedo convocando todos com um hipnótico «I Want You». Quase no centro da peça, Kienholz criou uma espécie de mural-memorial onde estão inscritos nomes de países que deixaram de existir por causa de guerras. À direita desta cena, e certamente alheado dela, um casal come cachorros-quentes num balcão, numa imagem que recorda imediatamente as pinturas melancólicas de Edward Hopper dos anos 30.

Kienholz utiliza todos os elementos da lógica comemorativa do monumento, historicamente associada à escultura, projectando nela uma ácida ironia. Propõe-nos uma espécie de fresco tridimensional que reúne quer a mitologia americana recente, quer a fundadora, polvilhando-a de vazios e alheamentos.

A densidade da obra surge, talvez, da capacidade de relacionar referentes culturais aparentemente dispersos e na forma como o conjunto funciona como comentário simultaneamente implícito e polifónico. Se no caso de Kienholz, e sobretudo de *The Portable War Memorial*, a abordagem a um momento político específico da história americana não se faz sem um evidente empenhamento ideológico, os resultados aqui não se restringem ao campo específico e artisticamente obtuso da propaganda. Não se trata, pois, de uma denúncia, no sentido mais restrito da palavra, mas do retrato contraditório e crítico de uma América onde patriotismo, consumo, indiferença, euforia e angústia se contaminam mutuamente. Daí que Kienholz as represente como uma cadeia de relações, representação de uma ansiedade colectiva que não pode ser redutível a uma única e totalitária interpretação.

Edward Kienholz tinha dezoito anos quando a II Guerra Mundial terminou e quarenta e um em 1968. Nascido na cidade rural de Fairfield, no estado de Washington, começa a trabalhar no final dos anos 40 exercendo uma série de profissões antes de se mudar, em 1952, para Los Angeles, onde se liga ao meio artístico, primeiro como galerista e depois como escultor. Foi empresário de um agrupamento musical, vendedor de carros usados,

tendo igualmente trabalho como assistente num hospital psiquiátrico – experiência que certamente afectou a sua obra.

Os primeiros trabalhos que realizou, em 1954 – pinturas sobre madeira com uma forte densidade matérica –, revelam já uma vontade de ultrapassar as condições quer da pintura quer da escultura numa síntese tridimensional. Mas é só no final da década que o seu trabalho ganha uma orientação determinante quando apresenta as primeiras *assemblages* ou combinações de objectos fortemente influenciadas pelas experiências dadaístas do início do século.

São estas obras que estão na origem dos chamados *environments* ou ambientes que o artista vai desenvolver ao longo dos anos 60, intensificando premissas simultaneamente mais teatrais e misturando elementos de absurdo em contextos realistas.

Trata-se de um programa estético que divergia claramente das duas tendências então dominantes na arte americana. Por um lado, o seu desejo de representação colidia em absoluto com as sensibilidades minimalistas que buscavam a literalidade do objecto, despojado de qualquer ideia de narrativa ou densidade psicológica. Por outro, ainda que – pela forma como lida com a banalidade e com um quotidiano pouco exaltante – Kienholz tenha sido por vezes agrupado ao espírito *Pop*, as suas obras não possuem, porém, o cinismo de Warhol, Wesselmann ou Rosenquist perante a sociedade de massas. Há nele um empenhamento nas realidades que aborda, um fundo de realismo social que se deixa contaminar pelas dinâmicas colectivas, pelos seus sobressaltos e silêncios.

Como defende o estudioso da obra de Kienholz, Robert L. Pincus, a «fúria» contracultural que as suas obras destilam encontra antes outro tipo de cumplicidades geracionais, não nas artes plásticas mas na literatura *beat* emergente no final dos anos 50. Os seus *environments* mais interessantes, como *The Beanery* (1965) e *The State Hospital* (1966), ressoam uma claustrofobia social associável à angústia que encontramos na poesia de Allen Ginsberg ou à violência da ficção de William S. Burroughs. No caso deste último, pode ainda fazer-se um paralelo entre a sua técnica de *cut up* ou colagem literária e o método de *assemblage* utilizado por Kienholz. Em *The Portable War Memorial*, estas possibilidades são utilizadas ao serviço de uma narrativa (Kienholz sugeria que lêssemos a obra da esquerda para a direita, como um livro) que subverte o sentido inicial dos elementos utilizados ao colocá-los em conjunto. O *kitsch* que sobrevoa todo o conjunto – dos símbolos patrióticos e militaristas ao sereno bem-estar do consumo – é traído à última hora pela ficção da sua própria coincidência num mesmo tempo e espaço histórico. Passadas quase quatro décadas sobre a sua realização é, porventura, essa sincronia histórica, ou a ironia sobre ela, que mantém a obra tão actuante. Rf