

Estética da ansiedade: notas conceituais sobre a criação em uma sociedade do risco. Uma abordagem sociológica

Henrique Grimaldi Figueredo¹

Resumo:

Fenômenos culturais como a emergência de certas práticas artísticas assentam-se em questões complexas cuja força motriz está ancorada nas transformações socioeconômicas, políticas, etárias, laborais e mesmo subjetivas dos atores socialmente envolvidos. Neste artigo pretendemos delinear algumas notas conceituais – cujo lastro sociológico situa-se nos debates de fundo sobre uma cultura do risco – acerca do imaginário social britânico do final do século XX e do aparecimento daquilo que intitulamos estética da ansiedade, sobretudo na arte e na moda. Interpretando esse movimento geracional como um deslocamento epistemológico e resolutivo – de traumas sociais – em direção ao narcótico e ao necrotério, objetivamos introduzir um ordenamento simbólico nas práticas culturais – de um espaço socialmente situado e historicamente datado – que possa nos auxiliar na apreensão dos processos de reescrita da cultura como prática comunitária.

Palavras-chave: Estética da Ansiedade. Anos 1990. Londres. Moda. Arte.

AESTHETICS OF ANXIETY: CONCEPTUAL NOTES ON CREATION IN A RISK SOCIETY. A SOCIOLOGICAL APPROACH

Abstract:

Cultural phenomena such as the emergence of certain artistic practices are based on complex issues whose mobilization is manifested in a combination of socioeconomic, political, age, labor and even subjective circumstances. In this article, we intend to outline some conceptual notes - which sociological basis lies in the background debates on a culture of risk - about the British social imaginary of the end of the 20th century and the appearance of what we call aesthetics of anxiety, especially in art and fashion. Interpreting this generational movement as an epistemological and resolute displacement - of its traumas - towards the narcotic and the morgue, we aim to introduce a symbolic ordering in cultural practices - of a socially situated and historically dated space - that can assist us in apprehending the processes of rewriting of culture as a community practice.

Keywords: Aesthetics of Anxiety. 1990s. London. Fashion. Art.

¹ Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/ UNICAMP) e pesquisador visitante (2021-2022) na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), França. É editor executivo da Todas as Artes – Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, sediada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (UPorto), Portugal e membro associado ao GEBU (Grupo de Estudos em Pierre Bourdieu – CNPq). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) nº 2019/10315-5. ORCID: orcid.org/0000-0002-6324-4876. E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com.

*A morte é a libertação total:
a morte é quando a gente pode, afinal,
estar deitado de sapatos.*

Mário Quintana

1. Contextos e pretextos

Uma história social da cultura de vanguarda² dos anos 1990 é indissociável de um debate síncrono acerca das conjunturas econômicas, geopolíticas e de um dado imaginário social de fins do século XX. Não reconhecer a filiação ou as tensões culturais manifestas nesse ponto de fratura equivale a desconhecer a que tipo de problema nos dirigimos, obliterando uma cartografia objetiva desses resíduos culturais na atualidade. Trata-se de uma transformação na cultura total - na música, nas artes, na moda, no teatro, etc - que ante a substanciais remodelações nas práticas e nas sensibilidades de *fin-de-siècle* introduzem uma outra epistemologia, uma práxis centrada na simbolização geracional dos traumas e riscos.

Importa precisarmos de qual cultura tratamos. Não abordamos aqui uma definição alargada no sentido antropológico, tampouco a inscrevemos numa homogeneização das formas da cultura em quaisquer coordenadas globais, ao contrário, delineamos nosso objeto em uma realidade bastante específica - historicamente datada e socialmente situada - cuja legitimidade no debate sociológico confirmou-se através de desdobramentos estéticos, políticos e econômicos, grafando sua pertença como um objeto de grande envergadura. Analisando as cenas juvenis britânicas do início dos anos 1990 objetiva-se desbravar a emergência de um grupo particular de criadores - em sua maioria advindos da classe trabalhadora - responsáveis por encetar uma renovação estética nos campos da arte e da moda britânica. Fenômeno por vezes descrito como o último movimento artístico europeu do século XX (ROSENTHAL, 1997), retomamos o termo vanguarda - parcimoniosamente - no sentido de formalização de intercâmbios grupais, ora sensíveis ora práticos, de criação comunitária, isto é,

um conjunto bem delineado de agentes respondendo de modos mais ou menos homogêneos “ao horror e a insanidade na cultura contemporânea³” (HORYN, 2000: s/p). Centrando nossa análise em uma abordagem híbrida que converge revisão bibliográfica de textos basilares e uma etnografia visual (PINK, 2013) - na produção de certa equivalência entre testemunho (ótico) e relato antropológico - a intenção desse trabalho é delinear os pressupostos conceituais que convergiram àquilo que denominamos *estética da ansiedade*, correlacionando-a às condicionantes sociais, econômicas e sobretudo sensíveis desses agentes.

Focalizando dois grupos em especial, os artistas provenientes, em sua maioria, da Goldsmiths College e os estilistas oriundos da reformulada Central Saint Martins, ambas em Londres, inscrevemos nossa análise em um recorte diacrônico que cobre os anos 1990 e início dos anos 2000, mapeando nesse espaço social específico, os registros visuais, testemunhais e objetuais que apontam a um modo próprio de tratamento das inquietações geracionais. Tendo como perspectivas conceituais as ideias de risco (BECK, 1992; GIDDENS, 1991) e as condicionantes socioeconômicas e políticas (McROBBIE, 1989, 1998), instrumentalizaremos os debates acerca da estética da ansiedade no que indicamos serem seus cinco pontos constitutivos de maior regularidade: (i) *wasted look*; (ii) *mortality-fetishism*; (iii) *abjeto ou estética abjetual*; (iv) *memento-mori*; e, (v) *farmacofilia social*.

2. Estética da Ansiedade: uma necessidade empírica

A sociologia como parte constituinte das ciências humanas faz-se no texto. O pensamento e a imaginação sociológicas existem puramente na abstração de um outro mundo. Configuram a matéria amorfa que será encarnada e sistematizada na produção textual. Nesse sentido, o sociólogo interessado atua como um canal, pelo qual esse conjunto de hipóteses e universos imaginados deve necessariamente atravessar em seu processo geracional. É no texto sociológico onde o abstrato do pensamento social assume forma e é empiricamente testado. Os discurs-

² Utilizamos a terminologia vanguarda como categoria descritiva. Seu sentido é ligeiramente divergente daquele corrente entre os séculos XIX e metade do XX. Parte da ideia de Rosenthal (1997) e Shone (1997) que argumentam que mesmo diante de linguagens artísticas muito divergentes essa geração possui similaridades temáticas.

³ Toda a bibliografia em língua estrangeira utilizada é tradução livre do autor.

tos sobre determinadas práticas - e sua narrativa sociológica - apenas podem ser compreendidos, desse modo, enquanto relações simbólicas de poder cujo desbravamento é também um desvelo das fórmulas generativas de nomeação, a saber, a imposição de um nome como categoria. Conhecer as instâncias do poder significa mapear os sentidos do discurso, e mais, cartografar as fronteiras artificiais de um dado campo discursivo. Assim, a aplicação do conceito representa a incorporação de um dado objeto ou prática a um campo de conhecimento delineado por aqueles cuja tradição nesse espaço definiu, premente, suas possibilidades de existência. Se por um lado esse movimento trabalha para potencializar as explicações e as descobertas de pesquisa, por outro acaba por lapidar os objetos, apara suas arestas; arestas que pela possibilidade do corte tornam-se elementos disparadores do ganho teórico.

Para explicar as complexas componentes estéticas em Londres nos anos 1990, introduzimos o conceito de estética da ansiedade não como um esforço de superação das teorias estabelecidas, ao contrário, abraçando dialogicamente as explicações prévias e alinhando-as sob um denominador comum, pensamos ser possível refinar o debate e promover um desvelo de suas formas, intenções e fins. Analisando as expressões estéticas da geração *Sensation*⁴ - abrigando sob essa terminologia os artistas e estilistas oriundos da remodelação curricular inglesa - apresentamos, portanto, a Estética da Ansiedade em duas instâncias: primeiro, como princípio resolutivo das divergências entre as linguagem da arte e da moda, compreendendo de modo expandido suas justaposições e tangenciamentos temáticos, discursivos e estéticos; e segundo, a partir da empiria do campo que nos permitiu identificar o caráter relacional das abordagens desenvolvidas por essa geração no tratamento de inquietações compartilhadas: expressões artísticas que poderiam aparentar certo dissenso, estariam em alternativa, conectando-se e retroalimentando-se.

Focalizando, portanto, os jovens artistas (em especial os pertencentes à geração YBA's⁵) e estilistas (sobretudo os chamados estilistas-artistas, estilistas conceituais, ou estilistas teóricos⁶) de início dos anos 1990, o que denominamos estética da ansiedade pode ser compreendido como uma inclinação plástica, uma disposição sensível na apropriação e tratamento de certos temas. Debatendo a morte, a doença, os excessos, as violências (materiais e simbólicas), o sexo, o corpo e o medo do desaparecimento, a estética da ansiedade materializa os modos de produção e consumo culturais, nomeadamente o artístico, coordenados por uma inquietação agonística ante ao risco; é aditivamente uma postura desencantada diante da vida operando não uma fuga ao idílio - onde o real poderia ser negado - mas um embate deliberativo com o mesmo⁷. A estética da ansiedade trabalha pela desconstrução de todo anteparo do olhar, um desmonte fundamental das barreiras da experiência, instrumentalizando o sentir como um sentir em demasia. Ao ser excessivo é também um espaço do risco, do confronto e da fatalidade: um movimento inaudito e autoinfligido em direção ao narcótico e ao necrotério encetado pela sensibilidade de *fin-de-siècle* e pela inquietação ante à velocidade e ubiquidade das mudanças.

A estética da ansiedade manifesta uma resposta à modernidade tardia. A partir de um olhar de descrença, constitui uma desarticulação da beleza que incorpora o trauma, a ansiedade societal e as inquietações geracionais como elementos motrizes de intercâmbio criativo, instaurando uma epistemologia da perda e do risco que permite a essa geração sua autoanálise.

Cunhado pelo autor⁸ como conceito pragmático e integralista de diversas tendências - Wallestein (1998), Kristeva (1982), Townsend (2015), Tseïlon (1995) - a estética da ansiedade compreende que há uma sobredeterminação não teleológica entre distintas abordagens plásticas, ou seja, diferentemente

4 Terminologia geralmente associada ao grupo dos Young British Artists, foi o título da exposição que os apresentou internacionalmente em 1997. Utilizamos o termo de forma generalista para nos referirmos a essa geração de artistas e estilistas.

5 A terminologia Young British Artists foi cunhada pelo crítico e historiador norte-americano Michael Corris em artigo de 1992 para a revista Artforum. O acrônimo YBA's é mais tardio e data de 1994 em um artigo para a revista londrina Art Monthly (FIGUEREDO, 2018).

6 (CRANE, 2006; DUGGAN, 2002).

7 Veremos mais adiante as oposições entre o embate e a fuga do real (ZIZEK, 1991; FOSTER, 2013).

8 Ver FIGUEREDO (2018). Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação da Prof. Dra. Maria Lucia Bueno e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

de entender, por exemplo, que determinado artista ou estilista utiliza-se do conceito de *memento-mori*, e outros do conceito de abjeto, identifica que essas tendências muitas vezes sobrepõem-se num movimento de teia (e não subsequentes) para exprimir em conjunto suas ansiedades geracionais. Muitas são as tendências dos anos 1990 que poderiam ser aqui elencadas como constitutivas da estética da ansiedade, contudo estabeleceremos - sem fechar o conceito - cinco, que por sua regularidade, mostraram-se mais expressivas: *wasted look*; *mortality-fetishism*; *estética abjetual*; *memento-mori* e *farmacofilia social*.

Importa salientar que o conceito de estética da ansiedade não é intrínseco. Como constructo teórico, emerge de uma observação sistemática da juventude criativa britânica nos anos 1990 em diversos aspectos - as escolas de arte, as condições socioeconômicas, os objetos culturais (obras e desfiles) - numa abordagem híbrida que perpassa a bibliografia e encontra no campo de pesquisa questões passíveis de serem assim reflexionadas. Surge também como um método de leitura dessa realidade social que nos permite agrupar criadores, objetos e práticas, auxiliando a desvelar o modo de funcionamento dessa cultura. Para avançarmos com os debates sobre a estética da ansiedade - sua gênese e consequências - propomos uma análise em duas vias: (1) as condicionantes políticas, econômicas e sociais que permitem uma liberação momentânea da cultura de massa e do mercado; e (2) os aspectos inerentes ao imaginário social da época, atravessado e minado continuamente por uma noção de risco.

3. Londres circa 1990: aspectos socioeconômicos

A cultura britânica desenvolveu, desde os anos 1970, uma relação profícua com os movimentos juvenis e a cultura urbana. Consequência do impacto do movimento punk, que instaurou uma constante redefinição no imaginário da juventude e em seus padrões de sociabilização e culturalização. Questões como a roupa, os consumos culturais e artísticos, saídas noturnas e a festivais, acabam por correlacionarem-se não só na construção subcultural, mas também a nível identitário (GUERRA & BENNETT,

2015). Algumas grandes pesquisas sociológicas focalizando as cenas culturais britânicas dessa década trouxeram contributos consideráveis para a apreensão dos modos de organização grupais da juventude.

O trabalho de Angela McRobbie (1989, 1998), estabelece que uma compreensão das formas culturais da juventude britânica dos anos 80 e 90 deve passar pela desmitificação de duas tendências de pesquisa, e incorporar, em última instância, uma abordagem que identifique as reverberações desses cenários em suas subjetividades. Para McRobbie, a primeira tendência focaliza a juventude inglesa como “as crianças de Thatcher, exemplos primorosos de um empreendimento cultural que se encaixam perfeitamente nos sonhos [...] de se reconstruir a sociedade britânica a partir de princípios altamente individualistas” (McROBBIE, 1998: 1); jovens que adotariam espontaneamente as virtudes *do-it-yourself*, auto deslocando-se da querela governamental. Em segunda instância, tende-se também a descrevê-los como uma geração de jovens “oriundos das classes trabalhadoras e médias que conformam um grupo de trabalhadores flexíveis descritos por Anna Pollert como sendo encorajados repetidamente durante este período a viver a insegurança e aprender a amá-la” (McROBBIE, 1998: 2), nessa linha, o apoio estatal de £160/mensais da EAS⁹ não apenas aliviaria a responsabilidade do Estado, mas também promoveria um mito empreendedor relegando aos jovens sua própria redenção social. A terceira abordagem proposta pela socióloga, que nos fornece pistas importantes para a tese proposta, compunha-se de uma interpretação mista. Sem desconsiderar as estruturas socioeconômicas, busca computar as consequências desses fatores na percepção subjetiva dos sujeitos com desdobramentos detectáveis em como esses expressavam-se culturalmente. Baseando-se nesse método de aproximação do problema, McRobbie traça um retrato empírico desse grupo etário. São jovens que em sua maioria,

[...] advém de desvantajosas realidades sociais, alguns são gays e lésbicas. Percebe-se também um fluxo crescente de pessoas provenientes de diferentes origens étnicas que vão para o ensino superior, particularmente para as novas universidades e para os recém formados colégios artísticos. Todas estas experiências nós agora associamos com o desloca-

⁹ *Enterprise Allowance Scheme* ou EAS como ficou popularmente conhecido, foi um programa instaurado pelo governo neoliberal de Margareth Thatcher (1979-1990) em 1982 e que concedia uma ajuda de custo de £40 semanais aos interessados em criarem suas próprias empresas (FIGUEREDO, 2018).

mento social britânico de fins dos anos 1970 e 1980 que exerceram um perceptível impacto nesta juventude. Eles cresceram em diferentes organizações familiares, [...], muitos são filhos de pais desempregados, [...], outros estão lutando com as dificuldades em assumirem-se homossexuais. Em retrospectiva, as antigas estruturas que suportaram no passado muitos dos padrões de organização dos modos de vida desta sociedade demonstraram sua falência e inoperância, a autoconfiança desta nova geração se tornou mais uma estratégia de sobrevivência do que uma declaração política (McROBBIE, 1998: 2-3).

Reminiscentes de mais de uma década do governo neoliberal e monetarista de Margaret Thatcher (1979-1990), a juventude, sobretudo aquela proveniente da classe trabalhadora, encontrava-se no contexto de uma intensa crise laboral, vivia também o empobrecimento de determinados enclaves urbanos - nomeadamente os bairros do *East End* - e a retração das políticas assistencialistas (encaradas por Thatcher como paternalismo estatal). Nessa conjuntura adubava-se a sensação de insegurança, rompendo em consequência os roteiros de vida que anteriormente balizavam a sociedade (FIGUEREDO, 2019a). Se por um lado o cenário mostrava-se desesperançoso, por outro, há um esforço governamental em remodelar os currículos do ensino superior, modernizando tanto a oferta formativa quanto a rede de centros de estudo. Data desse período o fim da separação do ensino compartimentado das mídias artísticas na Goldsmiths College com Michael Craig-Martin (ROSENTHAL, 1997) ou ainda a criação da Central Saint Martins, em 1989, a partir da fusão da Saint Martins School of Arts e da Central School of Arts, inaugurando um novo ensino expandido de moda através do programa *MA Fashion Design* (EVANS, 2012; McROBBIE, 1998).

Desprovidos de grandes perspectivas laborais e ainda vivenciando uma ruptura com os roteiros traçados a nível parental (o estilista Alexander McQueen, por exemplo, era filho de um taxista e de uma professora primária), esses jovens oriundos das classes trabalhadoras direcionam-se às carreiras criativas, particularmente para as artes e a moda. Para Caroline Evans, não podemos, contudo, desenvolver uma história da arte e da moda britânicas dos anos

1990 explicando-a unicamente pela formação escolar e herança cultural de alguns criadores “divorciados dos protocolos da indústria; mas deve-se também explorar relações mais amplas sobre a remodelação dos mercados e mudanças na cultura de consumo” (EVANS, 2012: 27). Deste modo, diversos fatores contribuíram para criar na Inglaterra uma situação em que jovens criadores tinham como afinidade a cultura antagonista: a atmosfera das escolas de arte e design, mas também “a riqueza das culturas urbanas de rua, a ideologia da vestimenta como afirmação pessoal de subversão em oposição à conformidade, bem como a escassez de oportunidades na indústria britânica” (CRANE, 2006: 323).

Graduados em universidades de regiões mais centrais de Londres, Goldsmiths College e Central Saint Martins, estes jovens criadores voltam-se ao *East End* onde era possível encontrar grandes armazéns abandonados e amplos espaços de trabalho a preços irrisórios¹⁰ (FIGUEREDO, 2019b; GUERRA, FIGUEREDO, 2020). Será precisamente nesse enclave empobrecido da cidade que no início dos anos 1990 os primeiros negócios criativos gerenciados por essa geração começam a eclodir: a loja *The Shop* das artistas Tracey Emin e Sarah Lucas; as galerias *Factual Nonsense* de Joshua Compston e a *White Cube*, de Jay Jopling, todos em 1993. Nas redondezas encontram-se também os clubes noturnos - *Kinky Gerlinky*, *Taboo*, *Man Stink* - frequentados por essa juventude e os ateliers de artistas como Jake e Dinos Chapman e os estilistas Alexander McQueen e Andrew Groves. Para o historiador de arte Richard Shone, qualquer olhar mais atento sobre esta história revelaria diferenças e contrastes extremos na constituição de um campo artístico comum. Seria difícil de encontrar, por exemplo, duas pintoras tão opostas em métodos e formas do que Fiona Rae e Jenny Saville; objetos tão contrastantes como aqueles criados por Rachel Whiteread e Jake e Dinos Chapman; ou sensibilidades tão divergentes quanto as de Marc Quinn e Sarah Lucas, “tais diferenças, contudo, refletem os arranjos ilimitados de opções artísticas no fim do século. Serão estas variações na abordagem, intenção e realização que, paradoxalmente, convergem estes artistas” (SHONE, 1997: 12).

Assim, desprovidos de subsídio laborais e

10 Sobre a importância do *East End* e sua relação com a geração de jovens artistas e estilistas dos anos 1990, ver FIGUEREDO (2019b).

financeiros, essa geração encontrava-se liberta das questões imediatamente inerentes ao mercado de massas e da rentabilidade. Frente às incertezas estruturais que os atravessavam, a reposta liberada desses constrangimentos sociais era: “dane-se, vamos fazer um espetáculo” (CALLAHAN, 2015: 67), e assim foi. A renovação estética nas artes e na moda britânica dos anos 1990 representou um ponto de inflexão, uma fratura com os moldes estabelecidos, gradualmente pulverizando na cultura legítima inauditas possibilidades. Para Zoey Whitley, historiadora da arte e curadora da Tate, “o leste londrino de repente tornava-se o lugar para se estar” (WHITLEY, 2015: 171). O movimento que havia começado como antagonico, logo se tornaria a força motriz da cultura britânica do final do século XX, grafando ainda Londres como um celeiro criativo a ser observado (CALLAHAN, 2015).

4. O imaginário social e o risco: aspectos geracionais

Ao contexto social britânico dos anos 1990 - de crise socioeconômica, altas taxas de desemprego, baixas perspectivas laborais para os filhos da classe trabalhadora - podemos acrescentar os debates sobre a crescente velocidade das mudanças e à ubiquidade dos riscos, globais ou individuais. A União Soviética havia se dissolvido em 1991 e em oposição a um período de paz, ocorre o crescimento de relações globalizadas, fruto do desenvolvimento de tecnologias de informação, como a Internet. Há também a polarização cada vez mais evidente entre o ocidente cristão e o oriente muçulmano, expressa no livro *Os Versículos Satânicos*, de Salman Rushdie. Em uma década em que os regimes visuais da contemporaneidade são transmutados (de uma juventude contemporânea ao surgimento da MTV, da circulação audiovisual em formato de clipes e VHS, da novas tecnologias médicas e de clonagem, da cultura das celebridades), e da recuperação de uma consciência da morte (devido à crise avassaladora da infecção por HIV, ou ainda das tragédias televisionadas do genocídio em Ruanda e da ‘limpeza étnica’ na Bósnia); a moda e a arte responderão as mudanças nas sensibilidades.

Trata-se aqui de um novo sentimento de *fin-de-siècle*, ciclicamente repetido: “Viena e Paris no opúsculo do século XIX ou Londres nos anos 1990.

Uma coisa surge em comum: a relação entre modernidade, tecnologia e os seus impactos na vida e expectativas/sensibilidades das pessoas” (EVANS, 2012: 5). Na década de 1990 serão os traumas sociais a atualizarem um sentido de cultura, tensionando-a e cambiando o confortável em dissidência (MAFFESOLI, 2003). A transformação da catástrofe em matéria visual pela cultura manifesta uma solução epistemológica de tratamento do trauma, onde o desassossego que atravessa a sociedade “na tradição da ‘*Atrocity Exhibition*’ (1970) de Ballard ou ainda de ‘*Death in America*’ de Warhol, são experienciadas como visões apocalípticas” (EVANS, 2012: 198), são simbolizadas. Ante ao medo do desaparecimento iminente, da condenação do desejo (o sexo estaria igualando-se à morte) e de uma exiguidade das subjetividades lúdicas, uma história social da arte e da moda britânicas dos anos 1990 torna-se, em certa medida, indissociável de uma noção sociológica do risco (EVANS, 2012).

O risco plasmado nas dores físicas, psíquicas e cognitivas dos sujeitos catalisa um regime imagético, afastando-se de um imaginário utópico (da revolução sexual, das lutas estudantis de 1968, da beleza saudável dos anos 1980). Na modernidade, um conjunto de alterações estariam afetando todo o globo e o mais íntimo dos indivíduos. O mundo tornara-se menor e acontecimentos distantes afetavam, agora, diretamente a vida das pessoas e de suas comunidades. Além de globais, estas transformações ocorrem também a um ritmo até então nunca visto. Nesse contexto, o conceito que predomina na modernidade tardia é o risco. Não despropositadamente Ulrich Beck (1992) e Anthony Giddens (1991) postulam suas asserções sobre a sociedade do risco e o colapso das subjetividades justamente nesse momento; a obra de Beck, acusando o desenvolvimento industrial de provocar um verdadeiro ‘vulcão da civilização’, foi editada pela primeira vez em 1986, em seguimento ao desastre nuclear em Chernobyl.

Ao refletir sobre os sistemas de representação do *self* no contexto de uma modernidade tardia, Giddens (1991) irá direcionar sua atenção à apreender algumas formas das ansiedade geracionais que lhe são particulares. Para ele os sujeitos perdem parte de seus roteiros e de suas coordenadas identitárias ao serem levados a vivenciar situações extremas cujo impacto social é suficientemente grande para deslocar uma

compreensão de si no mundo. Importa lembrar que para além da ocorrência real da catástrofe, a iminência do ato ratifica o mesmo tipo de efeito, sendo em determinados momentos incisivamente pior. Assim, a expectativa ante ao desastre é causadora de um colapso do *self* e da gênese de uma ansiedade que será manifestada em suas produções culturais. Este risco, denominado “fabricado” manifesta-se, por vezes, em uma reposta que por ser imaginada é, portanto, enfatizada e exagerada (GIDDENS, 1991).

Conclusivamente, se na esfera social mais ampla, os riscos – reais e presumidos – emergem continuamente na profusão de informações entrecortadas e especulações ideológicas televisivas, na esfera individual cristaliza-se na domesticação da vida numa lógica neoliberal. Sedimentando-se na vida pública britânica desde o final dos anos 1970, a política monetarista e liberal de Margareth Thatcher (1979-1990) – da abstenção assistencialista do Estado, da livre concorrência, das privatizações, da criação das mitologias modernas do empreendedorismo vide o *EAS* (FIGUEREDO, 2018) – culmina não somente em um redesenho das práticas sociais comunitárias como também impõe um novo paradigma nos estilos de vida. Nessa lógica, esgarçam-se as percepções coletivas, substituindo-as pela experiência individualizada; a individuação do *self*, nos termos de Giddens (1991). Esse estratagema opera concomitantemente a sublimação do potencial político – coletivo – dos sujeitos e a transferência das responsabilidades ao próprio indivíduo, abstendo a máquina governamental de qualquer paternalismo. Nesse contexto, a insuficiência laboral do sujeito traduz-se em culpa auto imposta, o que equivale dizer que a lógica neoliberal constrói novas formas de sofrimento que representam papel fundamental nos modos como essa geração irá experimentar e simbolizar seus traumas e suas ansiedades. Ora se o risco é um conceito moderno e individual é porque ele é assim germinado e partejado pelo projeto neoliberal.

Partindo da argumentação mobilizada pelo sociólogo francês Frédéric Monneyron (2011), a moda e a arte - numa perspectiva de intercruzamento entre as sociologias culturais e do imaginário - possuem uma dupla funcionalidade. Ao passo que atuam como espelho ou retrato de um instante social, a cultura e suas manifestações não são estanques. Em alternativa pode mobilizar um sentido premonitório

e transformador, indicando novos modos de ser. Sob essa perspectiva, as criações culturais não apenas capturam uma imagem de seu tempo como também fissuram o tecido social em prol de outras ontologias. Se mobilizarmos o imaginário do risco sob essa chave conceitual, podemos indicar duas possibilidades resolutivas. Primeiro, o que Zizek (1991: 59) coloca como “ambiguidade fundamental da imagem no pós-modernismo, um tipo de barreira que permite ao sujeito manter distância do real, protegendo-o contra sua irrupção conquanto seu hiper-realismo excessivamente intrusivo evoque a náusea do real”, e segundo, o que Foster (2013: 145) estabelece como um desvio no foco do anteparo-imagem para o olhar-objeto, uma tentativa de excomungar de vez “o ilusionismo, aliás qualquer sublimação do olhar-objeto, numa tentativa de evocar o real em si mesmo”. Assim, uma vez confrontados com os limiares do risco - e suas desastrosas consequências imaginadas - duas vias apresentam-se, uma que desloca o real para um ponto idílico, negando-o, e outro que o confronta, incorporando de maneira extremada o próprio imaginário do risco (MAFFESOLI, 2003). Será justamente sobre a segunda tendência que nos debruçaremos com o objetivo de desvelar as epistemologias do trauma na cultura britânica de vanguarda dos anos 1990.

Diferentemente de um espaço utópico imaginado como lugar de fuga e refúgio, essa geração abraça aquilo que a fratura. Na vanguarda da cultura do ferimento, da exploração do trauma físico e psicológico que dominaria parte da moda, do cinema, da arte, da fotografia e da música dos anos 1990, a arte e a moda britânica configuram-se como manifestações práticas de um desalento geracional. Uma cultura que nascia das letras de Kurt Cobain no Nirvana, na sedutora imagem enevoada de *Twin Peaks*, de David Lynch, e do fascínio pelo canibalismo em *O Silêncio dos Inocentes*, de Jonathan Demme, nas larvas que se baqueteavam em uma carcaça de vaca na obra *A Thousand Years*, de Damien Hirst e das esculturas de sangue humano coagulado de Marc Quinn. De modo semelhante ao movimento Romântico do fim do século XVIII, que representou de muitas formas, uma reação à revolução industrial, para a historiadora Maureen Callahan (2015: 70), “essa nova desarticulação da beleza de *fin de siècle*, o movimento coletivo em direção ao narcótico e ao necrotério, era uma expressão de raiva e pavor milenar, o medo de que

o sexo pudesse se igualar à morte e que a tecnologia pudesse, em breve, engolir a humanidade”.

Ademais, uma das particularidades dos conceitos sociológicos do risco é que foram incorporados, em pouco tempo, nos discursos mediáticos e cotidianos. Atravessados continuamente por esse escopo imagético das guerras, dos doentes terminais, dos acidentes, das tensões religiosas, do terrorismo, essa geração encontra nas temáticas do trauma uma válvula de escape. A relação risco material (socioeconômico) e simbólico (imaginário social) encontram-se nesse ponto tangente, condicionando-se e produzindo as condições conceituais para a materialização de uma estética da ansiedade (FIGUEREDO, 2020).

5. A estética da ansiedade materializada nas obras

Recuperados os cenários socioeconômicos, políticos e agora culturais desses indivíduos, podemos agrupar suas práticas sob determinadas condições e formatos. Para Shone (1997: 16), “esta paisagem forneceu o imaginário visual e a inspiração para muitos artistas”, este grupo de jovens “absolutamente típicos do período - pobres, entusiasmados e trabalhadores” (SHONE, 1997: 19), embora criando através de linguagens divergentes, compartilhavam a mesma exasperação, a mesma ansiedade, e os mesmos temas, respondendo de forma mais ou menos homogênea às “grandes questões de nosso tempo: amor e sexo, a moda e os hábitos alimentares, desperdício e plenitude, tédio e excitação, abuso infantil e violência, [...], medicina e morte, abrigo e exposição, ciência e metamorfose, simplicidade e complexidade” (ROSENTHAL, 1997: 11).

Para o historiador da arte, Norman Rosenthal, esse grupo de criadores compartilhavam ainda uma “inaudita e radical atitude para o realismo, ou melhor para a realidade e a vida cotidiana em si” (ROSENTHAL, 1997: 10); suas ansiedades, inquietações e medos “espelhando os problemas contempo-

râneos e obsessões desta juventude” (ROSENTHAL, 1997: 10). Rosenthal - responsável pelo catálogo da mostra *Sensation*, que apresentou pela primeira vez ao grande público os novos artistas britânicos na Royal Academy em Londres (1997) e posteriormente em Berlim (1997) e Nova York (1999) - ao traçar uma genealogia dessa geração reflete sobre a importância do *East End*, da proximidade entre esses diferentes criadores, da vontade envolvida na mobilização de grandes feitos culturais - as exposições, as galerias experimentais, as lojas conceituais, os desfiles - e conclui que formava-se ali “um grande clube” (ROSENTHAL, 1997).

Nesses termos, a estética da ansiedade têm sua gênese em algumas experiências esporádicas a partir do final dos anos 1980 (consolidando-se nos anos 1990) e associa-se mormente a dois grupos: (a) os artistas que ficariam internacionalmente conhecidos como *Young British Artists* (YBA's) dos quais muitos formaram-se na Goldsmiths College¹¹. O movimento dos YBA's cuja ignição foi marcada pela exposição FREEZE¹², curada pelo também artista Damien Hirst, reuniu não apenas colegas formando da Goldsmiths, mas outros artistas que tornar-se-iam fundamentais para o grupo como Sarah Lucas, Angus Fairhurst e Michael Landy; e (b) os denominados (ou autodenominados) estilistas-artistas e estilistas conceituais (CRANE, 2006; DUGGAN, 2002), majoritariamente oriundos da Central Saint Martins nos anos 1990¹³. Compartilhando não só as mesmas ansiedades mas por vezes as mesmas espacialidades na cidade, esses criadores desenvolveram uma disposição específica para tratar temas contemporâneas respondendo de forma relativamente homóloga - resguardadas suas especificidades - os traumas e horrores da contemporaneidade.

Refletindo a estética da ansiedade a partir de cinco tendências, exemplificaremos esses esforços a partir de uma abordagem híbrida, composta por uma dupla verificação: retomando questões de cunho con-

11 A Goldsmiths College teve um papel preponderante na formação de uma nova estética da arte britânica abolindo de seu currículo acadêmico a separação tradicional entre as mídias artísticas. Michael Craig-Martin foi um dos professores mais influentes e um dos personagens centrais na reformatação do modelo de ensino artístico (FIGUEREDO, 2018).

12 Ocorrida em julho de 1988 num edifício desativado da London Port Authority na zona de Docklands, foi curada por Damien Hirst (talvez o mais notório dos YBA's) e contou com a participação de Steven Adamson, Angela Bulloch, Mat Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Sarah Lucas, Lala Meredith-Vula, Richard Patterson, Simon Patterson, Stephen Park e Fiona Rae; Dominic Denis estava listado no catálogo mas não exibiu nenhum trabalho (ROSENTHAL, 1997).

13 John Galliano forma-se em 1984 na Saint Martins School of Arts, e Simon Costin, um grande colaborador do movimento, também na década de 1980 pela Wimbledon School of Art.

ceitual e mobilizando as obras em si, verdadeiros testemunhos visuais, não apenas residuais dessa cultura do risco e do trauma, mas pontos factuais e comprovatórios dessa inclinação estética.

5.1. WASTED LOOK

“Sexo, morte e ambiguidade são os temas principais de nosso tempo” (ARNOLD, 1999: 285). Rebecca Arnold ao refletir sobre a estética *Heroin Chic* define nesses termos as engrenagens da cultura dos anos 1990. O corpo saudável dos anos 1980 cede espaço gradualmente a uma outra experiência, “a criação do corpo perfeito é refutada em detrimento de um corpo outro, brutalizado, destruído” (ARNOLD, 1999: 295). Essa desarticulação do corpo como unidade primal - e para Lagman (2008) o corpo é espaço de lutas por excelência - expressa justamente a nova composição psíquica do sujeito do trauma: um espírito inquieto e continuamente abalado só se permite viver em um corpo igualmente fatigado.

Ao reinaugurar o corpo (a relação do sujeito com o corpo) e seu lugar no mundo (a relação do sujeito corporificada na sociedade do risco), acaba-se promovendo um movimento paradoxal: ao passo que representa um flerte com a morte, também “cristaliza as noções contemporâneas do excesso como a experiência mais real, a sensação mais imediata” (ARNOLD, 1999: 290). Katherine Wallestein ao traçar as coordenadas do *wasted look*, argumenta:

Aquela aparência faminta, de vazio dolorido, de insônia, de uma fadiga febril, que flerta com o perigo, com a morte, uma aparência associada às drogas, com jejum, com o sexo, com experiências emocionais de grande intensidade, e com a perigosa excitação pela noite, fala na verdade da mais alta experiência de viver (WALLESTEIN, 1998: 140).

A polarização entre morte e vida é ativada nessa economia imagética do excesso. A transgressão do moralismo social a partir das experiências extremas colocam vis-à-vis temáticas dissimuladas da sociedade (sexo, consumo de drogas, etc), e encarnam o sujeito distópico ou marginal como sujeito situado. O culto ao excesso cambiava-se na norma juvenil, um modo de recuperar as rédeas da existência. Ao tornar visível aquilo que é oculto, a moda conceitual e a arte deste período tensionam os liames do social, lançan-

do luz às suas camadas mais intrincadas: o desejo e o poder individual dos sujeitos em coordenar a própria vida, sobretudo quando esta encontra-se sob algum risco (WALLESTEIN, 1998).

Na moda, o *wasted look* começa no início dos anos 1990 com as imagens de Wolfgang Tillmans para a revista I-D e com as fotografias de Corinne Day para a revista The Face. Dificilmente compreendidas como imagens de moda em si, as fotografias de Day trazia suas amigas, ora muito magras ora manifestando certa exasperação, no interior de apartamentos decadentes nas regiões londrinas de Brixton, Notting Hill ou Soho. Vestindo apenas roupas íntimas ou ainda regatas apertadas e jeans, ‘Georgina’, ‘Rose’, ‘Tania’ e ‘Jesse’ são mostradas sobre sofás puídos ou encostadas contra paredes descascadas. Em ambientes cercados por latas de cerveja e cinzeiros abarrotados, elas encaram apaticamente o espaço. Para Evans (2012), é possível encontrar sugestões sobre diferentes tipos de abuso nas fotografias de Day, não apenas o abuso de drogas. Quando ela fotografou a modelo “Kate Moss no interior de seu apartamento para a Vogue, Hilton Als escreveu para o New York Times que ‘as fotografias tornaram-se o primeiro testemunho de que a indústria da moda agora flerta diretamente com a morte’ (EVANS, 2012: 202).

Poderíamos ainda citar o trabalho do fotógrafo Rankin, em 1996, intitulado ‘*Surveillance*’, para a revista inglesa *Dazed & Confused*, ou o icônico editorial - ‘*Cottage in the City*’ - de Henrik Halvarsson, para a mesma revista, no qual fotografa as modelos em um banheiro público de Londres, com as roupas desarrumadas em referência ao envolvimento destas em encontros sexuais consecutivos. Tanto na poética dos crimes juvenis (no editorial de Rankin) quanto na retomada de uma sexualidade sombria, a discussão em jogo supera o que é imediatamente visível; ao realizar atos proibidos “o sujeito na compulsão de seu trauma tenta retomar para si o poder de decisão e teatralizar sua existência no meio social, mesmo que isto implique em reviver o trauma” (FIGUEREDO, 2018: 58).

Embora mais palpável na cultura de moda do período, o *wasted look* compreendido como uma estética do excesso também surge na arte. Nesse campo, apesar de afastar-se de uma corporificação direta, reintroduz o risco através de um resíduo da presença do artista, um aceno à sua passagem. Obras como *Au*

Naturel (1994) de Sarah Lucas - um colchão sujo recostado em uma parede e no qual o encontro sexual é metaforizado pela transubstanciação do corpo em objetos cotidianos como um balde, dois limões, um pepino e duas laranjas - e *Everyone I Have Ever Slept With* 1963–1995 (1995) de Tracey Emin - uma tenda com centenas de nomes costurados registrando todas as pessoas com quem a artista dormiu, muitos dos quais seus parceiros sexuais - recuperam a poética do excesso, do flerte com a sexualidade, com o corpo exaurido, e com uma libertinagem transgressora. Perseguindo o extremo como método de recuperação dos roteiros do viver esbarra-se em uma tanatofilia¹⁴, fornecendo outra envergadura ao lema punk dos anos 1970 ‘*live fast, die young*’. Atormentados pela possibilidade da morte e do desaparecimento, a resposta geracional surge justamente da evocação dessas condições: prefere-se viver intensamente e esfacelar-se pelo caminho, do que desaparecer sem experimentar o amargor e a doçura do corpo.

5.2. MORTALITY-FETISHISM

A ideia de *mortality-fetishism* como trabalhada por Efrat Tseëlon alinha-se aos rituais que regulam o corpo através da cirurgia e da dieta, “criando uma similaridade entre os rituais de beleza e a morte” (TSEËLON, 1995: 108). Estabelecem um conjunto de práticas de tensão que mesmo dialogando com a morte em potencial tornam-se socialmente perseguidas pelos sujeitos. As cirurgias plásticas, o consumo de drogas para emagrecimento e hipertrofia muscular, e em outra dimensão mais alargada, o sexo sem proteção como veículo latente de contaminação.

Ao passo que manifesta-se como poética da regulação, é também uma poética da liberação, permitindo com que os sujeitos assumam uma consciência sobre seus limiares e finitudes. O risco regulado é um risco assumido que reintroduz a forma mais intensa do viver. Data deste período a série *Self* de Marc Quinn (iniciada em 1991 e concluída em 2011), no qual o artista que sofre de alcoolismo passa a esculpir a imagem de sua cabeça em blocos de sangue congelados. O sangue, retirado ao longo de várias semanas no auge de suas crises, é segundo ele uma expressão

da toxicidade, da doença que o assola. Ao esculpi-lo para dar forma aos seus autorretratos, Quinn abre-se a duas dimensões: uma reafirmação de seu flerte com o álcool que regula seu ser no mundo - seu corpo, sua subjetividade, sua proximidade com a morte - e, segundo, no exorcismo do seu mal. Há um condicionamento nessa lógica que atrela-se ao fetichismo pela morte, a poética de Quinn perde-se se não há o salto no abismo; assim para dar significado ao sangue e ao tratamento plástico que lhe direciona, o artista precisa - mesmo no risco da fatalidade - reviver seu trauma continuamente (ROSENTHAL, 1997).

A relação risco-controle que é identificada nessa tendência aparece também na temática do sexo. *Incubus Necklace*, criado por Simon Costin em 1987, é uma peça de joalheria com pérolas, prata, vidro e esperma humano, representando um flerte com as noções de sexo, morte e vida que visava desestabilizar os limites entre estas concepções (em uma década atravessada pelo desconhecimento sobre o HIV, carregar o sêmen tornava-se uma provocação simbólica, associado à vida, o sêmen tornava-se enfermigo e potencialmente mortal). Assim como Philippe Ariès e Norbert Elias haviam relatado uma iconografia da morte no século XIV a partir das *danses macabres* (FIGUEREDO, 2018) e Julia Kristeva (1982) argumentava existir um retorno à esta visualidade no final do século XX, a construção estética de trabalhos como os de Costin e Quinn recuperam uma política imagética que traduz esteticamente esse aceno aos limites do corpo, uma aproximação deliberada com a própria morte, que se acontecida não fecha-se em si, mas continua num dado apreço pelo abjeto.

5.3. ABJETO/ESTÉTICA ABJETUAL

A dimensão do abjeto trabalhada por Julia Kristeva relaciona-se ao sentimento de nojo desencadeado por aquilo que habita o limítrofe, de tudo o que está entre ou surge da ambiguidade. Visualmente será recuperada por esta geração mais vividamente no desperdício, nos fluidos corporais, nas comidas regurgitadas e principalmente no cadáver (KRISTEVA, 1982): o corpo que flerta com a morte no *wasted look* e no *mortality-fetishism*, jaz agora morto, resta-

14 Termo referente ao deus grego Thánatos, personificação da morte. Nos anos 1990 a tanatofilia pode ser caracterizada pelo desejo por corpos magros, pelo consumo de drogas e cigarros, e pela exaustão, temas que irão surgir na arte e na moda (ARNOLD, 1999)

-lhe apenas o apodrecimento. Essa tendência associa-se aquilo que Lacan denomina *les corps morcelé*, o corpo fragmentado, e mais, o fascínio pelo consumo imagético do corpo que se arrebenta (FIGUEREDO, 2018, 2019a).

Em *Nihilism* (1994), o estilista Alexander McQueen traz o caráter destrutivo que compôs sua estética no início dos anos 1990, besuntou suas modelos “de sangue coagulado, [...], as embrulhou em plástico, ensopou as roupas até ficarem transparentes e mandou as garotas para a passarela com as partes de cima cortadas até a altura do quadril e as vulvas expostas” (CALLAHAN, 2015: 91). Os corpos esquilados pareciam ter sido recém assassinados, embrulhados desajeitadamente nos sacos plásticos utilizados por legistas. Referenciando-se simultaneamente ao suplício de Santa Agatha (que teve os seios amputados), o Teatro da Crueldade de Artaud e ao visual new punk, o desfile fazia eclodir um grito de perda e entregava justamente o que o nome previa, um canto fúnebre, uma postura assumidamente desesperançosa (KNOX, 2010; THOMAS, 2015).

De modo semelhante, Andrew Groves em sua coleção Status (1998) trabalha a ideia da enfermidade, especificamente aquela que traz a ruína interna e abjetual da sociedade.

Como gesto final, uma modelo abre seu casaco para libertar uma nuvem de cinco mil moscas sobre os jornalistas de moda sentados na primeira fila, causando horror e revolta. A peça *‘Flies trapped inside a Jacket’* experimenta com a ideia perturbadora de que estas moscas estavam se alimentando do corpo da modelo. É de certo modo uma homenagem consciente à *A Thousand Years* (1990) de Damien Hirst, [...], a abjeção e as táticas de choque na passarela de Groves correspondem a um movimento contemporâneo de ruptura e exposição dos corpos clássicos que permeiam a moda e a arte. Hal Foster argumenta que para muitos criadores dos anos 1990 a verdade reside no traumático ou no sujeito abjetual, no corpo descarnado ou machucado (EVANS, 2012: 220).

A proximidade com a obra de Damien Hirst, *A Thousand Years* (1990), não é aleatória¹⁵. Uma das pedras angulares do abjeto nos anos 1990, a instalação trazia uma carcaça de vaca entregue à putrefação no

interior de uma caixa de vidro, seus fluidos ocupando parte considerável do piso enquanto larvas de moscas se banqueteiavam. Ao atingirem sua vida adulta, as moscas reproduzem-se, colocam mais ovos e voam, num suposto ambiente ideal. Afixado no alto da peça, uma tela eletrificada é responsável por dizimar estes enxames, criando em consequência uma massa de moscas mortas que misturam-se ao líquido vertido pela cabeça, condição básica para o desenvolvimento de mais insetos. Um comentário sagaz sobre a morte, a obra de Hirst pulveriza o debate sobre aquilo que encontra-se além do instante final, o corpo sacralizado das culturas cristãs - imediatamente enterrado - é aqui externalizado e temporalizado, desvelando-se a podridão daquilo que efetivamente nos compõe, metaforizando o axioma de T.S Eliot, *‘the skull beneath the skin’* (TOWNSEND, 2015: 159).

Nesse sentido, o abjeto emerge como tema recorrente e circula continuamente entre artistas e estilistas. Whitley (2015) recupera essas influências cruzadas ao argumentar quão crucial a proximidade entre esses agentes torna-se para essa retroalimentação.

O artista Jake Chapman recordou do espaço que ele e seu irmão Dinos compartilhavam: ‘O nosso era um armazém antigo na Old Kent Road. Havia lixo na porta de nosso estúdio, bem próximo ao McDonalds, era um plano contínuo de destroços escultóricos, bagunça e alguma arte. O estúdio de Lee [Alexander McQueen] era um pouco mais organizado’. Essa atmosfera facilitou oportunidades únicas de trocas e colaborações artísticas. ‘Nós lhe dávamos desenhos’, disse Chapman sobre McQueen, ‘Ele enviava roupas que fisicamente nenhum humano poderia usar. Uma vez Lee chegou ao nosso estúdio e viu que possuíamos algumas latas de narizes protéticos, remanescentes da Primeira Guerra Mundial, e claro, ele os levou pra casa’ (WHITLEY, 2015: 171).

Não é de se estranhar, portanto, que os temas e as interpretações se interpelassem. Em 1996, os irmãos Chapman criam sua instalação *Tragic Anatomies*, exibindo diversos manequins infantis desfigurados e locados em um jardim endêmico. A instalação é imediatamente seguida pelo desfile *Bellmer La Poupée* (1997) no qual Alexander McQueen

15 Em outro desfile de 1995, *The Hunger*, Alexander McQueen prensou uma peça de perspex sobre o corpo da modelo recheando-a de larvas vivas que mexiam-se na medida em que caminhava pela passarela (FIGUEREDO, 2018).

fomenta uma reflexão sobre a feminilidade abjetual, referência às perturbadoras bonecas pré-guerra da década de 1930 do escultor alemão Hans Bellmer (1902-1975), que, em um eco comum, acabam refletindo-se, no mesmo ano, “nos membros esguios e elegantes das figuras de meias tricotadas, criadas por Sarah Lucas” (WHITLEY, 2015: 171).

O abjeto como método de tratamento do real brutalizado associa-se - e por vezes justapõe-se - a outra tendência que inscrevemos como condizente com uma estética da ansiedade, o *memento-mori contemporâneo*, auxiliando a descrever um mundo cada vez mais “psicótico e disfuncional” (EVANS, 2002: 95), no qual as inquietações interiorizadas exteriorizam-se no fascínio daquilo que nos é inescapável: a morte e a podridão.

5.4. MEMENTO-MORI CONTEMPORÂNEO

Na cultura popular britânica novecentista muitas eram as estratégias de simbolização da morte. Na Era Vitoriana popularizaram-se práticas bastante particulares: o costume doméstico em se cobrir os espelhos, a confecção de pequenos objetos memoriais - medalhões e anéis - com o cabelo do morto e as fotografias posadas do *post-mortem* - dos defuntos sentados e em algumas ocasiões com pálpebras desenhadas sobre os olhos cerrados. A cultura da morte configura, desde o século XIX, um traço cultural significativo no Reino Unido (SCHMITT, 2010).

Nos anos 1990 a exploração do tema do morto e da morte retorna. Atravessados pela imaginário do risco, o *memento-mori* contemporâneo firma-se como uma tendência estética legítima no tratamento dos traumas e ansiedades geracionais. A temática sumular do *memento mori*, isto é, “imagens e motivos cujo objetivo são lembrar o espectador da morte” (TOWNSEND, 2015: 159) alinham-se a um

Momento particular na cultura britânica da década de 1990 que, Caroline Evans, argumenta refletir o medo do desconhecido num período de profundas mudanças tecnológicas. Damien Hirst, que trabalhou em circunstâncias similares comenta, “você pode assustar as pessoas com uma concepção da morte, ou lembrando-as de sua própria mortalidade, ou ainda pode dar-lhes vigor”. Seria Hirst a consolidar a ideia ao colocar uma caveira em um contexto glamoroso em ‘*For the Love of God*’ (2007), criando um crânio de platina cravejado de diamantes

e dentes humanos (TOWNSEND, 2015: 161).

Relembrar alguém de sua mortalidade possui, nesses termos, um duplo efeito: é um mecanismo de conscientização sensível da humanidade como algo passado, mas também um dispositivo de ativação da vida; um jogo constante entre pulsões, que se bem manejado reintroduz uma vitalidade, que será operada no excesso. Para Evans, a absorção dos medos que socialmente se alastram neste período fundamentam a circulação de “um *memento mori* contemporâneo que encontra-se intrinsecamente conectado à sexualidade, ao prazer e morte” (EVANS, 2012: 236), e se manifestará em diversas ocasiões: nos animais preservados em formol - uma paralisação da morte análoga as fotografias vitorianas - de Damien Hirst (*The impossibility of death in the mind of someone living*, de 1991); no aspecto tumular de *House* (1993) de Rachel Whiteread; nas pilhas de sacos plásticos aparentando esconderem pedaços de corpos de Gavin Turk; nas maquetes de cenas de execução de Jake e Dinos Chapman; nas naturezas mortas e cenas de martírio de Matt Collishaw.

Na moda, a coleção *Dante* (1996) de Alexander McQueen agenciava do poema A Divina Comédia (1472), de Dante Alighieri, a peregrinação dos mortos pelo inferno. Utilizando como estampas as fotografias da Guerra do Vietnã de Don McCullin, também cria máscaras que cobrem todo o rosto das modelos e trazem mãos esqueléticas tampando suas bocas, na primeira fila, um esqueleto sentado entre as editoras de moda. Em *Untitled* (1998), McQueen retoma o imaginário da morte e encomenda do joalheiro Shaun Leane corseletes, máscaras e braceletes, todos em platina e modelados a partir de ossaturas humanas reais: maxilares, costelas, caixas torácicas. Em *What-a-merry-go-round* (2001) esqueletos dourados em escala real surgiam abocanhando os calcanhares de suas modelos, e por vezes agarrados às suas pernas, obrigando-as a arrastarem-se pela passarela (FIGUEREDO, 2018; WILSON, 2015). Em *Sarabande* (2007) faz referência direta à prática comum na “joalheria dos séculos dezoito e dezenove de incorporar cabelo de algum ente querido já falecido nas joias, visando lembrar o usuário, simultaneamente, do parente desencarnado mas também de sua própria mortalidade” (TOWNSEND, 2015: 160).

Filiada às tendências anteriores, o *memento-*

-mori contemporâneo é a tradução agonística de um caminho que vinha sendo ensaiado: do flerte com o fatal do *wasted look* e do *mortality-fetishism*, ao fascínio pelas efusões corpóreas do abjeto, a poética da morte na cultura de arte e de moda em Londres concretiza a íntima relação entre “sabotagem e tradição – tudo que os anos 1990 significaram” (CALLAHAN, 2015: 49).

5.5. FARMACOFILIA SOCIAL

Em uma década que produziu uma revista de moda chamada *Pil* (pílula em inglês) e um restaurante-instalação, criado e gerenciado pelo artista Damien Hirst, chamado *Pharmacy*¹⁶, a estética *cool* das drogas não confina-se mais meramente à visibilidade da *heroin chic*. Embalados por entorpecentes, particularmente o ecstasy e ocasionalmente a heroína a juventude britânica circulava em ambientes - sobretudo o Soho e os bairros do leste londrino - que desafiavam convenções sexuais, espaços celebrados por abraçarem o polisssexualismo, pelo ambiente selvagem e uma cultura de clubes noturnos. Para além de uma cartografia de seus usos, o consumo e apreço por determinadas drogas - particularmente aquelas alucinógenas - associam-se na angulação psicanalítica a um escape momentâneo do real, a produção de um estado de passagem que mesmo transitório, auxiliaria na liberação das angústias sociais (BIRMAN, 2016). Os psicoativos atuam na esfera subjetiva emancipando os corpos e as subjetividades, suspendendo temporariamente suas instâncias de regulação. Inseridos na cultura do risco, é natural que houvesse certo fascínio pelo universo das drogas e por uma medicalização da vida social (EVANS, 2012).

Ultrapassando as esferas pessoais, a farmacofilia - a mania ou obsessão - pelo consumo de remédios e substâncias laboratorialmente produzidas, eclode também na pesquisa plástica dessa geração. Damien Hirst antes mesmo da inauguração de *Pharmacy*, já havia iniciado sua série *Medicine Cabinets*: em 1988 apresenta *Sinner* um gabinete apresentando medicamentos de sua avó, entre 1996-1997 cria *Sex Pistols Cabinets*, grandes armários compulsivamente organizados com pílulas e drágeas, cada um referindo-se a uma canção do álbum de 1977, *‘Never Mind*

the Bollocks, Here’s the Sex Pistols’. Mas a farmacofilia transcende sua conexão mais direta com os remédios.

Significa, em alternativa, a existência de um fenômeno material artificialmente manipulado, é aquilo que permite ascender ao idílio transitório mas também o que deixa seu registro fisiológico no sujeito, a constatação do uso presente no sangue. Na moda surge nas referências diretas a cena clube (movimento *club to catwalk e club couture*¹⁷), mas não só (FIGUEREDO, 2019b; GUERRA, FIGUEREDO, 2020). Em 1998, Andrew Groves desfila sua coleção *Cocaine Nights*, fazendo as modelos - com visuais propositalmente alterados - caminharem sobre uma passarela pulverizada em açúcar, e, em 2001, McQueen avança com a estética laboratorial ao criar um vestido para a sua coleção *Voss* com o torso coberto por lâminas de coleta de sangue, devidamente coloridas com a substância através da técnica de esfregaço, performado por profissionais de análises clínicas.

6. Pistas conclusivas: um conceito em aberto

A estética da ansiedade dos YBA’s e da moda conceitual britânica dos anos 1990 não reduz-se a um fenômeno estanque. Nascida como de vanguarda ou de uma cultura *underground*, os criadores que trabalhavam sob esses princípios foram gradualmente absorvidos pela indústria criativa, exercendo forte influência sobre um sem fim de outras experiências. Estilistas como McQueen e John Galliano assumem, nos anos 1990/2000, a direção criativa de *maisons* como Givenchy e Dior. Artistas como Emin, Hirst, Offili, Whiteread, alcançaram grande sucesso e circulam internacionalmente por museus, bienais e feiras de arte. A influência desses criadores na contemporaneidade é tamanha que seria preciso um esforço colossal para mapear seus ecos estéticos.

Como conceito, a estética da ansiedade não pretende-se axiomática. Ao contrário, ela estabelece um protocolo de pesquisa que permite agrupar e refletir por uma angulação comum uma série de fenômenos aparentemente divergentes. De igual modo, não reduz-se às cinco tendências aqui estabelecidas; a descoberta de novos objetos, novos dados históricos e etnográficos, auxiliariam a deflagrar questões que a alimentariam. Nesse sentido, a estética da an-

16 Posteriormente transformado em instalação homônima (em 1992) e adquirida pela Tate, em Londres (FIGUEREDO, 2018).

17 Em um jogo léxico com as palavras *Couture*, do francês, e *Culture*, do inglês.

siedade apresentam-se como um modo - dos muitos possíveis - de ataque ao problema da juventude criativa britânica do fim do século XX, encontrando nas adversidades aquilo que reverbera sensivelmente na sociedade. Resultado de transformações materiais e simbólicas complexas - a esterilidade econômica, a miséria social, a baixa absorção laboral, e também o imaginário coletivo - a tentativa de conceituação dessas práticas representa, em conclusão, um tratado sobre os processos de reescrita da cultura como prática social.

Referências bibliográficas

- ARNOLD, Rebecca. "Heroin Chic". In: *Fashion Theory*, v.3, n.3, 1999.
- BECK, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Londres: Sage, 1992.
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2016.
- CALLAHAN, Muareen. *Champagne Supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda*. Rio de Janeiro: Fábrica 231, 2015.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: Classe, Gênero e Identidade das Roupas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- DUGGAN, Ginger Gregg. "O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática". In: *Fashion Theory*, v. 1, n. 2, 2002.
- EVANS, Caroline. *Fashion At The Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. "Performar o risco: quatro necrológicos contemporâneos em Alexander McQueen". *Conceição | Conception*, v. 9, n.1, pp. 1-18, 2020.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. "Por uma sociologia do excesso: a moda inglesa entre o narcótico e o necrotério". *Anais do 15º Colóquio de Moda da ABEPEM*, pp. 1-17, 2019a.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. "The Soho scene and the aesthetic transformations in British fashion in early 90s". In: GUERRA, Paula; ALBERTO, Thiago Pereira. *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes* (Vol. 4). Porto: Universidade do Porto Press, pp. 435-447, 2019b.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. *Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. "Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal". In: *Popular Music and Society*, 38(4), 500-521, 2015.
- GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. "Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas". *Revista Tomo*, n. 37, v. 1, pp.215-252, 2020.
- HORYN, Cathy. "In London, HO-HUM Ends in Smash Finale". In: *The New York Times*, 01 de Outubro de 2000.
- KNOX, Kristin. *Alexander McQueen: Genius of a Generation*. Londres: A&C Black, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Porto Alegre: Zouk, 2003.
- McROBBIE, Angela. *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* Londres: Routledge, 1998.
- McROBBIE, Angela. *Zoot Suits and Second Hand Dresses*. Basingstoke: McMillan, 1989.
- MONNEYRON, Frédéric. *La Frivolité Essentielle*. Pa-

ris: Presses Universitaires de France, 2011.

PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2013.

ROSENTHAL, Norman. “The Blood Must Continue to Flow”. In: ROSENTHAL, Norman; SAATCHI, Charles (org.). *Sensation - Young British Artists from Saatchi Collection*. Londres: Thames & Hudson, 1997.

SCHMITT, Juliana. *Mortes Vitorianas: Corpus, Luto e Vestuário*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

SHONE, Richard. “From Freeze to House: 1988-94”. In: ROSENTHAL, Norman; SAATCHI, Charles (org.). *Sensation - Young British Artists From Saatchi Collection*. Londres: Thames & Hudson, 1997.

THOMAS, Dana. *Gods and Kings: The Rise and Fall of Alexander McQueen and John Galliano*. Nova York: Penguin Books, 2015.

TOWNSEND, Eleanor. “Memento Mori”. In: WILCOX, Claire (Org.). *Alexander McQueen*. Nova York: Abrams, 2015.

TSEËLON, Efrat. *The Masque of Femininity: The Presentation of Woman in Every-Day Life*. Londres: Sage, 1995.

WALLESTEIN, Katharine. “Thinness and Other Refusals in Contemporary Fashion Advertisements”. In: *Fashion Theory*, vol. 2, n. 2, 1998.

WHITLEY, Zoe. “Wasteland/Wonderland”. In: WILCOX, Claire (org.). *Alexander McQueen*. Nova York: Abrams, 2015.

WILSON, Andrew. *Alexander McQueen: Blood beneath the Skin*. Londres: Simon & Schuster, 2015.

ZIZEK, Slavoj. “Grimaces of the Real”. In: *October*, nº 58, Cambridge, 1991.