

Seção Temática

---

PSICANÁLISE E ESTÉTICA

---

**Estéticas da Ansiedade: um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990**

*Aesthetics of Anxiety: a brief essay on anguish. Art, fashion and culture in London in the 1990s*

*Estética de la ansiedad: un breve ensayo sobre la angustia. Arte, moda y cultura en Londres en la década de 1990*

*Esthétique de l'anxiété: un bref essai sur l'angoisse. Art, mode et culture à Londres dans les années 1990*

HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO

Neste ensaio procurei qualificar brevemente aquilo que intitulo de “estéticas da ansiedade”. Tomando a noção de “risco” enquanto categoria sociológica reflito sobre as complexas condicionantes e transformações econômicas, sociais, tecnológicas e políticas que caracterizaram as duas últimas décadas do século XX. Tendo como amostragem a juventude criativa britânica, sobretudo aquela atuando nas artes e na moda nesse período, procurei identificar algumas das recorrências e/ou singularidades temáticas, estéticas e discursivas em suas produções, compreendendo-as, em última instância, como um tipo de reação ou postura desencantada diante das angústias ou ansiedades geracionais.

*Palavras-chave:* Sociedade de risco. Estéticas da ansiedade, Arte contemporânea. Moda experimental.

*I don't want to do a cocktail party.  
I'd rather people left my shows and vomited.*

Alexander McQueen, designer de moda

*You write about this shit, and you're suddenly the  
spokesman for a fuckin' generation... any  
generation that would pick Kurt (Cobain) or me  
as its spokesman – that must be a pretty fucked up  
generation, don't you think? I mean, that  
generation must be really fucked up.*

Eddie Vedder, musicista

### **Notas de abertura: vide bula [ou] modos de usar esse texto**

Nomear as coisas é exercitar uma forma de poder. Não à toa, na hermenêutica judaico-cristã, o ritual do exorcismo consiste em uma batalha pelo nome do demônio que ao entregar a contragosto o seu título, aceita assim sua rendição. Nomear as coisas, no entanto, não significa necessariamente defini-las. Operações (apenas) aparentemente condicionadas, elas comportam (curiosamente) alguma quebra: sustentam entre si uma instigante descontinuidade.

Aquele que nomeia nem sempre está interessado em explicar, sendo este segundo ato uma forma de apaziguar a consciência diante da violência da nomeação. Independentemente da forma como a “coisa” (o amorfo, o *inominattus*) será tratada, entendo que ambos os processos, a designação e a descrição, não podem jamais ser apreendidos enquanto definitivos — a categorização que não comporta a diferença torna-se reducionista, assim como a explicação que não aceita o seu fracasso. Nomear algo e em seguida fornecer alguns de seus contornos – isto é, palmilhar as fronteiras e desvelar algumas das formas históricas que assume – está, portanto, longe de ser uma tarefa simplória. Exigindo inventividade analítica na seleção e tratamento do objeto, assim como uma desconfiança epistemológica no que diz respeito ao seu resultado, “o primeiro passo para ver é considerar que há coisas que não se vê<sup>1</sup>”.

No processo de definição e explicação de um fenômeno devem sobejar as zonas turvas nas quais torna-se desafiadora qualquer qualificação mais categórica. Aí reside a verdadeira delícia das explicações: é justamente na sua impossibilidade axiomática que

---

<sup>1</sup> A sentença é de autoria da videoartista e escritora nigeriana, Akwaeke Emezi.

pulsa a multiplicidade de manifestações e experiências de uma forma cultural – sensível e sensual – que nunca se fecha. Ao incorporar a falha como elemento estrutural dessa operação, se destrava algumas concepções, que sempre provisórias, tornam-se profundamente excitantes. A noção de Estética da Ansiedade como a concebo, trata-se justamente disso, tocar a fumaça em pleno ar, capturar – ainda que por um ínfimo instante – algumas das curvas voluptuosas desta efêmera sensação.

Falar de uma sensibilidade ou uma inclinação estética consiste num trabalho temerário, mesmo quando comportada essa dimensão de provisoriedade, visto que suas provas encontram-se na arqueologia interessada de um grupo de resquícios culturais, não necessariamente responsivos ou conectados entre si, e cujo sentido reside primeiramente no olhar depositado daquele que os batiza. Assim, embora seja preciso um tanto de coragem ensaística para dar corpo a certos fenômenos, acredito também que seja unicamente através dessas microinterpretações que o fazer científico se realiza.

Pois bem, longe de qualquer abordagem positivista, o conceito de Estética da Ansiedade se pretende não-paradigmático, ou seja, ele se constrói apenas como um recurso analítico que permite observar de forma concomitante uma série de práticas, discursos e processos desenvolvidos e/ou implementados entre o final do século XX e início do XXI. Em outras palavras, esta ideia oferece um modo alternativo de interpretação acerca de certos bens e dispositivos culturais surgidos no contexto de uma “sociedade de risco”<sup>2</sup>.

Utilizado inicialmente para nomear certas manifestações estéticas radicalmente disruptivas na arte e na moda produzidas em Londres no final dos anos 1980 e nos anos 1990<sup>3</sup>, a Estética da Ansiedade foi introduzida como um conceito resolutivo que congrega, sob a chave interpretativa do “risco”, um conjunto de manifestações que passam então a ser vislumbradas como “típicas”. Resultado de uma inquietação agonística ante ao “risco” (aqui instrumentalizado enquanto categoria sociológica); a Estética da Ansiedade consiste, portanto, numa postura desencantada diante da vida, um modo de desarticulação da beleza que responde, ainda que inconscientemente, a um conjunto de traumas e inquietações que poderiam ser qualificadas enquanto geracionais.

---

<sup>2</sup> A ideia de sociedade de risco segundo a sociologia de Anthony Giddens (1990, 1991), Ulrich Beck (1992), e Ulrich Beck, Anthony Giddens e Scott Lash (1995).

<sup>3</sup> Essa ideia é desenvolvida de forma muito passageira na dissertação de mestrado do autor defendida em 2018 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL/UFJF).

Estéticas da Ansiedade:  
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990

Tributário de variados escritos sobre arte, moda e cultura – particularmente da obra de Caroline Evans (2012), “*Fashion At The Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*”, na qual a autora, de maneira preciosa, fornece alguns dos contornos conceituais para refletir acerca das criações de vanguarda no entre séculos – o conceito de Estética da Ansiedade entende os riscos (ecológicos, financeiros, militares, terroristas, bioquímicos, informacionais, etc.) como uma presença esmagadora no imaginário social da juventude de então, algo que passa a ser vivido como uma condição onipresente e que, dentro de algumas situações, transborda em manifestações culturais as mais variadas.

O sociólogo Ulrich Beck ao tomar os riscos – tanto os reais quanto os presumidos – como uma dimensão fundamental da modernidade tardia, argumenta que diante desse cenário são três as reações mais corriqueiras: a negação, a apatia ou a transformação. Para Beck, seria entre o delírio (a negação) e a armadilha niilista (apatia), que os desastres (os riscos), quando continuamente antecipados, teriam o poder de infiltrar o imaginário social e gerar um terceiro movimento — uma pressão para agir, uma transformação, que é justamente onde as mais radicais experimentações culturais dos anos 1980 e 1990 parecem se situar. Da *grotesquerie* dos desfiles de Alexander McQueen e Andrew Groves as obras de arte feitas com sangue, urina, fezes e carne apodrecida, as Estéticas da Ansiedade parecem ser muitas e encontram-se espalhadas nas mais distintas esferas da criação, feitas assim esferas de insurreição.

Antes uma provocação do que um diagnóstico, antes um convite a se perder do que uma cartografia precisa de um fenômeno social, este ensaio fornece um (possível) nome e uma (possível) descrição a um conjunto de práticas socioculturais e subjetivas que marcaram parte de nossa história “recente” e cuja análise ancora-se na consciência absoluta de sua relatividade como a única forma de se domar (ainda que por um momento) essa aflição. Articulando objetos ao mesmo tempo discursivos, imagéticos e sonoros<sup>4</sup>, tratar cientificamente as Estéticas da Ansiedade como ‘sintoma’ geracional nos permite, em última instância, apreender a reescrita da cultura noventista como prática juvenil coletiva.

### **Um conceito situado: Londres circa 1990**

---

<sup>4</sup> Nos termos de uma etnografia visual/sensorial proposta por Pink (2001, 2009).

O conceito de Estética da Ansiedade não é intrínseco. Como constructo teórico ele emerge de uma observação sistemática da juventude criativa britânica – sobretudo aquela atuante nos mundos da arte e da cultura entre o final dos anos 1980 e a década seguinte. Para a socióloga Angela McRobbie, havia uma tendência em descrever a juventude inglesa dessa época como “as crianças de Thatcher”, exemplos primorosos de um empreendimento cultural que se “encaixavam perfeitamente nos sonhos (...) de se reconstruir a sociedade britânica a partir de princípios altamente individualistas” (McROBBIE, 1998, p. 1, tradução minha).

Advindos de desvantajosas realidades sociais, alguns identificavam-se enquanto sujeitos queer e lutavam para assumirem-se. Percebia-se também um fluxo crescente de pessoas provenientes de diferentes origens étnicas que naquele momento acessaram o ensino superior, particularmente os recém formulados colégios artísticos (Central Saint Martins, Goldsmiths College etc.). Todas estas experiências, associadas com o deslocamento social britânico de fins dos anos 1970 e 1980, exerceram um perceptível impacto cultural nestes grupos. “Em retrospectiva, as antigas estruturas que suportaram muitos dos padrões de organização dos modos de vida desta sociedade mostravam-se obsoletos, a autoconfiança desta nova geração se tornou mais uma estratégia de sobrevivência do que uma declaração política” (McROBBIE, 1998, p. 2-3, tradução minha).

Como bem diagnosticou Sarah Thornton, “pessoas jovens, independentemente de suas classes, geralmente rejeitam as responsabilidades e identidades do mundo do trabalho, escolhendo investir sua atenção, tempo e dinheiro em lazer, (...), eles focam menos nas recompensas do trabalho e direcionam sua autoestima ao prazer – uma esfera associada às fantasias de uma *classness* (...) Ao investir em lazer, a juventude rejeita sua fixidez social. Eles podem procrastinar o que Bourdieu chama de “envelhecimento social”, (...), que faz com que as pessoas ajustem suas aspirações à objetividade de suas chances, defendendo sua condição, tornam-se o que são e contentam-se com o que tem” (THORNTON, 1995, p. 206, tradução minha). Em outras palavras, na ausência de saídas laborais apropriadas, a juventude criativa adequa-se às condicionantes limitantes de sua realidade e como que de maneira inesperada acabam produzindo um “movimento”.

No que tange aquilo que chamo de Estética da Ansiedade e sua relação com as manifestações culturais dessa “cena”<sup>5</sup>, ela pode ser apreendida a partir de ao menos (mas não só) dois grupos sociais: os artistas de vanguarda e os estilistas de moda, comunidades criativas que surgidas em simultaneidade ao *boom* da cultura musical britânica – de bandas como Oasis, Blur e Bush – ajudaram a definir o tom da *Cool Britannia*. O primeiro desses grupos, os artistas visuais que viriam posteriormente a ser conhecidos como Young British Artists<sup>6</sup>, têm seu *start* geracional na exposição Freeze, de 1988, curada pelo também artista Damien Hirst.

Ocorrida em julho de 1988 num edifício desativado da London Port Authority na zona de Docklands, a mostra 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<sup>7</sup>.

Com muitas similaridades entre suas trajetórias pessoais e profissionais, esse grupo de jovens artistas “absolutamente típicos do período – pobres, entusiasmados e trabalhadores (embora a mesa do bar, em determinados momentos, fosse mais atrativa do que seus estúdios)” (SHONE, 1997, p. 19, tradução minha), compartilhavam, como outrora descreveu Norman Rosenthal, uma “inaudita e radical atitude para o realismo, ou melhor para a realidade e a vida cotidiana em si”. Corporificando a típica ansiedade dos jovens, o medo ante ao desaparecimento, a morte e a doença, sua produção tornou-se “um espelhamento dos problemas contemporâneos e obsessões desta juventude”, vindo a

---

<sup>5</sup> Segundo Will Straw (1991), as cenas podem ser entendidas como espaços em que uma série de práticas culturais coexistem, interagindo umas com as outras, dentro de múltiplos processos de diferenciação. No entanto, as cenas transcendem também o espaço e remetem para estados de relações entre indivíduos que partilham afinidades musicais, visuais, estéticas (KAHN-HARRIS, 2004). Paula Guerra (2013) menciona que a cena é um conceito operativo contemporâneo que agrega estrategicamente conceitos anteriores: o de tribo ou o de neo-tribo de Michel Maffesoli nos anos 1980 e de Andy Bennett nos anos 2000, que contribuíram para considerar os grupos juvenis como comunidades emocionais e que resultam de um desejo de pertença; o conceito de *art world* recuperado por Howard Becker nos anos 1980 e por Diana Crane nos anos 1990, que se foca na compreensão dos processos de criação artística dependentes da existência de processos de cooperação; e por fim, o conceito de campo, proposto por Pierre Bourdieu, que elabora e concede o espaço social como um campo de lutas simbólicas onde (co)existem diversas estruturas que ajudam a moldar o *habitus* e os capitais sociais, culturais, políticos, etc. No caso da realidade britânica da arte e da moda dos anos 1980/90, o conceito de cena assoma como resolutivo: trata-se de arranjos materiais e simbólicos que possibilitam a realização das ações e práticas sociais que um determinado grupo (os Sensation) desejava desempenhar.

<sup>6</sup> A alcunha Young British Artists foi criada 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.

<sup>7</sup> Dominic Denis estava listado no catálogo, mas não exibiu nenhum trabalho.

responder as “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, p. 10, tradução minha).

Em algum momento deslocando-se para o leste de Londres, onde os grandes galpões (*warehouses*) ocupados ilegalmente ou negociados a preços módicos forneciam os amplos espaços de trabalho necessários à sua formação, essa geração foi responsável pelos eventos mais importantes para a arte contemporânea do período, incluindo as mostras pioneiras ‘*Freeze*’ e ‘*Modern Medicine*’, ‘*Market*’ de Landy, ‘*Ghost*’ e ‘*House*’ de Whitehead, além “das instalações de Gallacio, e exposições na Matt’s Gallery, Chisenhale Gallery, Interim Art, Showroom, e a loja The Shop de Tracey Emin e Sarah Lucas em Bethnal Green Road” (ROSENTHAL, 1997, p. 11, tradução minha).

Embora qualquer olhar mais atento sobre esta história revela diferenças e contrastes mais extremos do que qualquer outro na constituição de um campo artístico comum – seria difícil de encontrar duas pintoras tão opostas em “métodos e formas do que Fiona Rae e Jenny Saville; objetos tão contrastantes como aqueles criados por Rachel Whitehead e Jake e Dinos Chapman; ou sensibilidades tão divergentes quanto as de Marc Quinn e Sarah Lucas”(ROSENTHAL, 1997, p. 12, tradução minha) – tais diferenças são o que refletem os arranjos ilimitados de opções artísticas no fim do século. “Serão estas variações na abordagem, intenção e realização que, paradoxalmente, convergem estes artistas” (ROSENTHAL, 1997, p. 12, tradução minha).

Já em relação ao segundo grupo de criadores, o designer Fabio Piras, que trabalhou ao lado de nomes da moda como Alexander McQueen e Andrew Groves, afirmou que “não existia nenhum dinheiro, e nessa ausência pareceu surgir certa sinergia” (EVANS, 2012, p. 70, tradução minha). Os Fashion Desperados como viriam a ser conhecidos – e para Piras, Alexander McQueen foi o primeiro deles – ao depararem-se com a crise britânica de fins do século (altas taxas de desemprego, falta de apoio governamental etc.) seriam aqueles a não se acovardarem: “Foda-se! Nós vamos fazer um desfile” (EVANS, 2012, p. 70, tradução minha).

Contra todas as expectativas, eles iniciaram um movimento responsável pela posterior consolidação de Londres como um celeiro criativo a nível mundial, disputando relevância simbólica (sobretudo em termos formativos) com outras ‘capitais da moda’. Para McRobbie “a dimensão artística de suas criações qualificada através do mercado e

da publicidade” redefiniu o campo da criação no final do século XX, tornando-se uma marca de distinção, uma “característica de identidade dos designers oriundos do Reino Unido” (McROBBIE, 1998, p. 110, tradução minha).

Corroborando com este argumento, Claire Wilcox afirmou que o início dos anos 1990 foi de fato um momento crucial para a moda britânica. John Galliano havia definido o terreno para McQueen e seus colegas do mestrado em Moda da Central Saint Martins, enquanto revistas como a *Visionaire* (fundada em 1991) e a *Dazed & Confused* (fundada em 1992) refletiam uma nova eflorescência cultural (WILCOX, 2015, p. 25). Embora produzindo sob registros distintos (arte e moda) e voltados para públicos à primeira vista também diferenciados, a sua proximidade territorial (o East End), catapultou uma série de processos partilhados de maneira que “os desfiles criados por Lee McQueen e John Galliano concorriam com os trabalhos dos artistas Damien Hirst e Tracey Emin: era impossível dizer qual era mais provocativo e vulgar” (CALLAHAN, 2015, p. 91).

Respondendo de maneira mais ou menos homogênea as questões de seu tempo, artistas e estilistas londrinos, filhos bastardos (e deserdados) das últimas décadas do século XX, expressavam-se através de um *ethos* singular, uma forma de retorquir plasticamente “ao horror e a insanidade na cultura contemporânea” (HORYN, 2000, s/p, tradução minha). Por exemplo, é impossível não notar uma raiz comum entre *Tragic Anatomies* (1996), dos Irmãos Chapman, uma instalação exibindo diversos manequins infantis desfigurados e locados em um jardim endêmico; o desfile *Bellmer La Poupée* (1997) de Alexander McQueen, referenciado nas perturbadoras bonecas pré-guerra do escultor alemão Hans Bellmer; e os membros esguios e elegantes das figuras de meias tricotadas, criadas por Sarah Lucas no mesmo ano (WHITLEY, 2015, p. 171).

Como sintetizou com propriedade Maureen Callahan, “na vanguarda da cultura do ferimento, na exploração do trauma físico e psicológico que ia dominar grande parte da moda, dos filmes, da arte, da fotografia e da música dos anos 1990”, esse *ethos* funcionava como uma predisposição, um “movimento coletivo em direção ao narcótico e ao necrotério” (CALLAHAN, 2015, p. 70) que nascia a partir do confronto com o real em crise — mas que crise?

### **Viver em uma sociedade de risco**

Diversos são os fatores que contribuíram para criar na Inglaterra uma situação em que jovens criadores tinham como afinidade a cultura antagônica: não somente a excitante

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990  
atmosfera das escolas de arte e design, mas também, como escreveu Diana Crane, “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, p. 323).

Herdeiros da Era Thatcher<sup>8</sup>, o cenário vivenciado por essa nova geração de criadores foi certamente desafiador: uma profunda instabilidade socioeconômica, altas taxas de desemprego, baixas perspectivas laborais. A este contexto social dos anos 1980/90, é possível ainda se acrescentar os debates sobre a crescente velocidade das mudanças e a ubiquidade dos riscos, globais ou individuais.

O muro de Berlim caiu em 1989 e a União Soviética se dissolveu em 1991, em oposição a um aguardado período de paz, ocorre justamente o contrário: 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. Após os comunistas, o inimigo público agora era outro, o terrorismo.

Experienciando também uma nova consciência da morte (materializada através da pandemia mundial de HIV/AIDS e na midiaticização dos genocídios em Ruanda e na Bósnia); um medo do desaparecimento (nascido diante dos avanços tecnológicos; da clonagem e da angústia ainda recente de um inverno nuclear) e a impotência frente às catástrofes de cunho ecológico (o desastre químico em Seveso, na Itália, em 1982, a calamidade que se seguiu à ocorrência em Chernobyl, em 1986, o caso do navio Exxon Valdez, em 1989), esta geração foi atravessada por fatores profundamente associados ao despertar de um novo pensamento histórico.

Tratou-se, como bem pontuou Caroline Evans, de um novo sentimento de *fin-de-siècle*, “poderia ser 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, p. 5, tradução minha). Na “tradição da ‘*Atrocity Exhibition*’ (1970) de Ballard ou ainda de ‘*Death in America*’ de Warhol, sentidas como visões apocalípticas” (EVANS, 2012, p. 198, tradução minha), a transformação da catástrofe em matéria visual pela cultura parece, neste momento,

---

<sup>8</sup> Margaret Thatcher, a Dama de Ferro, foi primeira-ministra britânica entre 1979 e 1990. O contexto social da moda e da arte de vanguarda inglesa dos anos 1990 têm sua gênese na crise econômica e laboral dos jovens criativos oriundos da classe trabalhadora, resquícios de sua política monetarista e neoliberal.

Estéticas da Ansiedade:  
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990  
manifestar uma solução epistemológica ao tratamento/escape de um conjunto de traumas  
geracionais.

Nessa modernidade, um conjunto de transformações estariam afetando todo o globo e o mais íntimo dos indivíduos. O mundo tornou-se menor e acontecimentos distantes passaram a afetar diretamente a vida das pessoas e de suas comunidades (BECK, GIDDENS & LASH, 1995). Além de globais, estas transformações ocorreram também a um ritmo até então nunca visto. Nesse contexto, o conceito que predomina é o de risco. Ulrich Beck (1992) e Anthony Giddens (1990, 1991) postulam suas asserções sobre a sociedade de 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; e a de Giddens, pouco tempo depois da “tragédia fabricada” de Exxon Valdez.

Em uma década em que os regimes visuais são radicalmente transmutados – de uma juventude que além de vivenciar a morte e a guerra televisionadas, é também contemporânea ao surgimento da MTV, da circulação audiovisual em formato de clipes e VHS e da consolidação de uma cultura das celebridades – o campo imagético como território de uma economia da visualidade, uma *économie des images* como a intitulou Jean Baudrillard (1981), se alterou.

Culminando muitas vezes numa reação visceral e exagerada, serão os traumas sociais a atualizarem um sentido de cultura, tensionando-a e mudando o confortável em dissidência. Dito de outra maneira, as Estéticas da Ansiedade podem ser descritas como um tipo de reação plástico-sensível que se nota em certas realidades continuamente atravessadas pela noção de risco — e parte da Geração X, com sua atitude apática, melancólica e queixosa, desenvolveu através delas uma linguagem própria.

### **Epistemologias radicais: as estéticas da ansiedade e o DIY**

Historicamente as práticas do-it-yourself sempre estiveram associadas a visões alternativas acerca da sociedade, dos consumos, das estéticas, dos modos de ser e de estar no mundo. Uma estratégia tanto de ruptura como de contestação das normas sociais vigentes, as práticas DIY manifestam uma contra-epistemologia, um *ethos* do fazer e do criar que continuamente se ajusta às especificidades dos grupos culturais (não hegemônicos) que as empregam (GUERRA & FIGUEREDO, 2020, 2023).

No contexto da cultura britânica dos anos 1980/90, o DIY se traduz de duas formas: numa postura de desencantamento pelo futuro que culmina numa urgência de ação (diante do desaparecimento e da morte em potencial, é preciso imediatamente fazer algo); e numa estética da precariedade, que revela a deficiência e a debilidade da qual padecia o seu campo criativo. Questionando as tradições da arte e do trabalho, a geração *Sensation* (entenda-se assim o agrupamento que proponho entre os *Fashion Desperados* e os *Young British Artists*) adotou o DIY como uma prática de ‘guerrilha’, um modo de experimentar sem muitos roteiros.

Fazendo eco à historiadora da arte, RoseLee Goldberg (2001), de que o ambiente dinâmico da cena artística de Nova York nos anos 1960 e início dos anos 70 foi fomentado pelo então baixo custo de vida; a ascensão cultural de Londres na área de design e das artes visuais, encontrou inúmeros artistas – vocacionados anteriormente à indústria – aproveitando-se de estúdios acessíveis e criando inauditos modos de trabalhar (WHITLEY, 2015, p. 171). Foi assim que em algum momento do início dos anos 1990, “numerosas galerias e dúzias de artistas, essencialmente espaços não comerciais de uma rápida rotatividade, assim como a subcultura dos clubes noturnos; espalharam-se por todos os lugares do East End” (ROSENTHAL, 1997, p. 9, tradução minha).

“Uma vez estabelecida, esta nova subcultura tornou-se tão substancial que seria impossível não noticiá-la” (ROSENTHAL, 1997, p. 9, tradução minha). Locados majoritariamente no entrave leste da cidade e negociando capitais específicos (subculturais como os intitula Thornton), a arte contemporânea tornou-se um clube. Datam deste período a galeria *Factual Nonsense*, fundada por Joshua Compston em outubro de 1992 entre os armazéns abandonados de *Shoreditch*, e a agora gigante *White Cube*, criada em maio de 1993 por Jay Jopling, em um pequeno espaço da *Duke Street*. Naquele mesmo ano, em 2 de janeiro, as artistas Tracey Emin e Sarah Lucas inauguraram na *Bethnal Green Road* a *The Shop*, vendendo obras tanto colaborativas quanto individuais<sup>9</sup>. Nas palavras da historiadora e curadora Zoe Whitley, a “*The Shop* foi parte da revolução de *Shoreditch*” — “o leste londrino de repente tornava-se o lugar para se estar” (LUCAS apud. WHITLEY, 2015, p. 171, tradução minha).

Retomando aqui o cenário dos riscos (tanto reais como os presumidos), num mundo aparentemente fadado ao desaparecimento, o DIY apresenta-se como uma

---

<sup>9</sup> Para um estudo mais aprofundado acerca da ‘*The Shop*’ e de seu papel nessa cena, veja Figueredo (2022).

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990 resposta cultural, um jeito de fazer as coisas enquanto ainda há tempo. Uma espécie de *ethos* alternativo ao capitalismo (GUERRA, 2013; BENNETT & GUERRA, 2018), o do-it-yourself configurou-se como prática de resistência também na moda desse período. Vejamos rapidamente o caso de Lee McQueen.

Muitos foram os biógrafos de Lee Alexander McQueen (1969-2010) que se preocuparam em retratar as dificuldades envolvidas nos primeiros anos de sua trajetória profissional<sup>10</sup>. Fleet Bigwood, um ex-professor do estilista na Saint Martins, e a quem ele recorria para obter ajuda com seus tecidos, ressalta: “ele estava motivado a mandar todo mundo à merda, o setor, os jornalistas e os compradores. Ele se sentia frustrado, achava que ninguém lhe dava reconhecimento ou entendia o que ele tinha a oferecer” (WILSON, 2015, p. 100, tradução minha).

Já Dana Thomas, nota que *Banshee* (1994), a coleção que traz como título o nome do espírito gaélico responsável por anunciar uma morte iminente – e que serviu para “definir o tom para as coleções que se seguiram nos próximos anos, (...)”, “[onde ele] desenvolveu sua estética da crueldade” – foi toda paga “com cheques pré-datados, todos sem fundo, do próprio McQueen, e quantias em dinheiro provenientes de Detmar Blow” (THOMAS, 2015, p. 116, tradução minha), à época marido de Isabella Blow, sua principal mecenas<sup>11</sup>.

Janet Fischgrund, que atuou nestes anos como relações-públicas da marca McQueen, esclarece um pouco como eram formalizados os arranjos profissionais e contratuais neste cenário, ela era paga em roupas: todos eram, na verdade. “Ele havia me dado um vestido verde plastificado porque eu o havia ajudado” (FISCHGRUND apud. FRANKEL, 2015, p. 74, tradução minha). Trino Verkade, assistente de Lee nestas primeiras coleções, lembra também que apesar da grande atenção midiática que McQueen estava recebendo, “nenhum de nós estava fazendo dinheiro, e houve tempos que eu mesma tive de pagar pelas roupas” (VERKADE apud. FRANKEL, 2015, p. 74, tradução minha).

Sarah Burton, assistente do designer e que seria nomeada diretora criativa da grife após sua morte, recorda que, “não havia dinheiro, mas tudo era possível. Simplesmente não lhe dê um não como resposta, era como a coisa funcionava” (BURTON apud. FURY,

---

<sup>10</sup> Veja Watt (2012), Thomas (2015), Wilson (2015) e Wilcox (2015). Especificamente sobre a relação de McQueen com o DIY nos primeiros anos de sua carreira, veja Figueredo (2024).

<sup>11</sup> Sobre a relação de McQueen com Isabella Blow, veja Figueredo (2018b).

2015, p. 223, tradução minha). Neste cenário de cooperação, McQueen havia “juntado um grupo de colaboradores únicos para lhe ajudar a alcançar os efeitos espetaculares e não convencionais que desejava” (FURY, 2015, p. 223, tradução minha): o amigo Simon Ungless desenvolvia as estampas das coleções e Katy England – da recém-inaugurada revista *Dazed & Confused* – passou assinar como stylist de sua marca.

England, em especial, uma exímia conhecedora da subcultura londrina, “das raves e dos shoegazers, dos espaços abandonados e das festas nos lofts” (CALLAHAN, 2015, p. 119), recorda que naquela época, o show era o que importava. “No início, ele fazia um desfile e ponto final. Não havia nenhuma coleção para vender. Não se tratava de uma operação comercial. A coleção era simplesmente desperdiçada e passávamos para a próxima. As roupas de McQueen se tornaram sua moeda, uma forma de pagar os modelos, bem como sua equipe” (ENGLAND apud. BLANCHARD, 2015, s/p, tradução minha).

Conhecido por buscar saídas criativas para conseguir executar suas fantasias, McQueen navegou de maneira exemplar o campo das precariedades. Quando era estudante havia escrito uma carta para o conhecido cenógrafo Simon Costin falando sobre a admiração que alimentava por seu trabalho. Se inteirando posteriormente do trabalho do estilista, “Costin perguntaria se McQueen o deixaria construir o cenário para sua próxima coleção. McQueen não tinha orçamento e Costin estava feliz em trabalhar de graça, e foi o que aconteceu” (CALLAHAN, 2015, p. 119). “Para *The Birds* nós tínhamos apenas quatro mil libras”, relembra Kim Blake que cuidava de seus negócios em Londres, mas mesmo assim a coleção nasceu (BLAKE apud. THOMAS, 2015, p. 160, tradução minha). “Fleet Bigwood, Simon Ungless e Andrew [Groves] ajudaram com os tecidos; Simon Costin foi trazido para projetar o cenário e fornecer algumas das “jóias”; Val Garland ficou encarregada da maquiagem; Alistair Mackie, recém-formado pela Saint Martins, ajudou Katy England com o styling, e Sam Gainsbury atuando como freelancer fez o casting” (WILSON, 2015, p. 119, tradução minha). Trino Verkade relembra ainda que o designer decidiu no último instante pintar as modelos com marcas de pneus, “nós literalmente tiramos um pneu do meu carro e rolamos na graxa que estava no chão e então passamos no corpo delas; (...), foi muito cru. Algo que se faz quando se é jovem e aberto” (VERKADE apud. CALLAHAN, 2015, p. 119).

Nesses primeiros anos, McQueen (que de acordo com England ‘literalmente não tinha nenhum dinheiro’), comprava tecidos no mercado da Berwick Street e os aprimorava com tinta spray, látex e tudo o mais que encontrava. O orçamento apertado

não cobria os sapatos para os desfiles, então era preciso improvisar: “Fui à Oxfam e comprei sapatos velhos com salto alto”, lembra England, “basicamente cortei a parte de cima para ficar só com a sola e coloquei-os nos pés das meninas<sup>12</sup>”. “Naquela época, as coisas não eram tão polidas como agora – quando o zíper da parte de trás da roupa de uma modelo se rompeu momentos antes de um desfile, Lee simplesmente enrolou fita adesiva para manter o vestido no lugar, e lá se foi ela” (ENGLAND apud. ALLWOOD, 2015, s/p, tradução minha).

Felizmente encontrando outros agentes talentosos que povoavam esta cena, McQueen foi bem-sucedido em expressar suas ideias e sua visão mesmo quando sua empresa não possuía nenhuma liquidez ou uma estrutura capaz de atender a pedidos em potencial. “Eu nunca conversei com Lee sobre dinheiro porque eu sabia que ele não tinha nenhum”, confidenciou Sebastian Pons, amigo e colaborador em *The Hunger* (1995)<sup>13</sup> em entrevista a Dana Thomas, “não era fácil, mas eu sabia que eu estava fazendo parte de algo que seria grande – e isto serviria de recompensa a longo prazo” (PONS apud. THOMAS, 2015, p. 153-154, tradução minha). “A necessidade”, conclui a stylist da revista *The Face*, Seta Niland que colaborou com McQueen em *Nihilism* (1994), “gerou gênio e criatividade<sup>14</sup>” (NILAND apud WILSON, 2015, p. 103, tradução minha).

Além das dinâmicas colaborativas e da informalidade alimentada pela lógica DIY, a concentração desses criadores em espaços adjacentes – os artistas Jake e Dinos Chapman ocupavam um galpão em Hoxton Square bem próximo aos estilistas Alexander McQueen e Andrew Groves – catapultou uma partilha e uma retroalimentação entre processos de pesquisa.

“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 [McQueen] era um pouco mais organizado”

<sup>12</sup> England recorda que no início, todas as peças que ele fazia iam para a passarela - “ele não estava produzindo muito, então tínhamos que usar tudo”. “Em alguns casos, não tínhamos roupas suficientes!” Para o polêmico desfile *Highland Rape* (1995), England fez uma viagem à loja de excedentes do exército para complementar a coleção. “Pegamos calças emprestadas para usar com algumas das jaquetas porque não tínhamos roupas suficientes. Acho que ninguém notou!” (ENGLAND apud. ALLWOOD, 2015, s/p, tradução minha).

<sup>13</sup> Embora Lee tenha dito mais tarde que *The Hunger* marcou “o fim do velho McQueen imprudente”, isso estava longe de ser verdade. Nesta coleção, Lee pediu a Simon Ungless que o ajudasse com as impressões e lhe disse que poderia pagar apenas 500 libras. Depois do desfile, ele teve de admitir que não tinha o dinheiro (WILSON, 2015, p. 137, tradução minha).

<sup>14</sup> Sobre o cenário de precariedade, Niland recorda que faltava dinheiro para comprar roupas íntimas para as modelos, o que ela contornava enrolando as garotas com pedaços de filme plástico.

(CHAPMAN apud. WHITLEY, 2015, p. 171, tradução minha). Essa atmosfera facilitou oportunidades únicas de trocas e colaborações artísticas. “Nós lhe dávamos desenhos, (...), 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 para casa” (CHAPMAN apud. WHITLEY, 2015, p. 171, tradução minha). Notoriamente, a cena dos clubes noturnos, que trabalhei em outras oportunidades (FIGUEREDO, 2019; GUERRA & FIGUEREDO, 2020) também favoreceu essa circularidade: estilistas e artistas embalados pela acid house e depois pela cultura rave, se inspiraram nesses territórios e a eles devolveram novas invenções num esquema de retroalimentação simbólica que só pode ser descrito como *club to catwalk to club [again]*<sup>15</sup>.

### **Mas afinal, o que são estéticas da ansiedade?**

Para responder a esta questão é preciso retomar aqui a ideia de risco. Segundo Beck, Giddens e Lash (1995, p. 5), se “as instituições da sociedade industrial tornam-se produtoras e legitimadoras de ameaças que não podem controlar”, os sujeitos que a experienciam estariam continuamente acometidos por um sofrimento de ordem psíquica, responsável, em última instância, por uma espécie de “colapso do self” (GIDDENS, 1991). Logo, de acordo com esse princípio, os riscos, quando continuamente antecipados (isto é, ansiados), polinizam o imaginário social, acenando (no caso de algumas práticas culturais) a imperativa necessidade de (re)ação. Duas são as possibilidades mais corriqueiras nessa situação: a fuga e o enfrentamento.

Na ordem da fuga diante do real, a criação tende a ocorrer a partir daquilo que o filósofo marxista Slavoj Žižek estabelece 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” (ŽIZEK, 1991, p. 59, tradução minha). Dito de outro modo, se o real é excessivamente traumático, há sempre a possibilidade de se extraviar para um território onírico onde ele não exista ou onde seja radicalmente diferente. Manifestando-se como uma carnavalização, nos termos propostos por Mikhail Bakhtin (1968), essa

---

<sup>15</sup> É preciso recordar que a cultura clubber esteve na origem da emergência e dinamização do chamado setor cultural e criativo independente britânico (LEADBEATER & OAKLEY, 1999). Em especial, acerca da cena clubber londrina, das drag queens – como Leigh Bowery – e do modo como artistas e estilistas circulavam por estes espaços, veja Figueredo (2019) e Guerra & Figueredo (2020).

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990  
tendência realiza-se como uma tecnologia de proteção, um dispositivo sensível de fuga  
que se estrutura enquanto uma poética do escapismo.

Já na ordem do enfrentamento, manifesta-se através do que Hal Foster 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” (FOSTER, 2013, p. 145). Drasticamente distinta da fuga, essa tendência é o contrário da negação na medida em que promove o embate deliberado com o real traumático, um real que será tratado através de operações estéticas que exercitam e ressignificam – ainda que inconscientemente – a raiz da angústia.

Com efeitos distintos quando de seu alinhamento a uma ou outra abordagem – alinhamento menos intencional do que parece – ela pode significar a busca por um território lúdico de fantasias extravagantes ou a materialização de um espaço do confronto, do sujo e da fatalidade. Para clarificar a diferença que se estrutura entre ambas as abordagens, basta pensar nos distintos resultados plásticos entregues pela moda dos britânicos John Galiano e Alexander McQueen. Se o primeiro ensaia um mundo mágico, exagerado e surreal (o mesmo ocorre com a obra de Hussein Chalayan), o segundo é autor de um universo visceral, perverso e antagônico. Advindos de realidades sociais muito parecidas e com trajetórias educacionais semelhantes, a distância estética entre a sua produção parece advir da maneira com que enxergam e lidam, ao nível subjetivo, com questões geracionais; uma mudança de perspectiva que tem como resultado a promoção de respostas culturais também distintas.

Surgido como um recurso teórico que assenta-se em um fazer etnográfico (se recorta determinado grupo e ali, a partir de um conjunto de disposições conceituais e empíricas, se coleta e observa tendências, processos e estratégias recorrentes e/ou desviantes), a noção de Estética da Ansiedade me permitiu paulatinamente entender uma série de disposições/inclinações temáticas como dimensões arroladas a um modo de fazer (ou melhor, de responder) da cultura juvenil no final do século XX (FIGUEREDO, 2021). Cito alguns desses casos.

“Sexo, morte e ambiguidade são os temas principais de nosso tempo”, escreveu Rebecca Arnold (1999, p. 285, tradução minha) ao refletir sobre a estética *Heroin Chic* que tanto marcou a cultura de moda e a publicidade dos anos 1990, um estilo caracterizado pelas olheiras profundas, traços emaciados, androginia e cabelos oleosos, propriedades associadas ao uso de heroína ou outras drogas. Da perspectiva postulada por

Arnold, o corpo saudável dos anos 1980 teria gradualmente cedido espaço a uma outra experiência, “a criação do corpo perfeito é refutada em detrimento de um corpo outro, brutalizado, destruído” (ARNOLD, 1999, p. 295, tradução minha). Essa transformação social do corpo – e para Langman o corpo é espaço de lutas por excelência (LANGMAN, 2005, 2008) – 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.

Reinaugurando a relação do sujeito com a beleza – e a beleza é, como escreve Preciado (2021), a guerra por outros meios<sup>16</sup> – este tipo de estética almeja também “cristalizar as noções contemporâneas do excesso como a experiência mais real, a sensação mais imediata” (ARNOLD, 1999, p. 290, tradução minha). A socióloga Katharine Wallerstein ao definir o que seria o *wasted-look*, argumenta que 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 realidade da mais alta experiência de viver (WALLERSTEIN, 1998, p. 140).

Colocando *vis-à-vis* temáticas dissimuladas pela sociedade (sexo, consumo de drogas etc.), a estética do excesso encarna o sujeito marginal como um sujeito situado: o culto ao exagero transformava-se na nova norma juvenil, um modo de recuperar as rédeas da existência mesmo que para isso fosse necessário levá-la até o limite. Na moda, o *wasted-look* começa no início dos anos 1990 com as imagens do artista Wolfgang Tillmans para a revista I-D e com as fotografias de Corinne Day para a revista The Face<sup>17</sup>.

Difícilmente compreendidas como imagens de moda em si, as fotografias de Day, em particular, traziam suas amigas, muito magras e extenuadas, 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’, ‘Kate’, ‘Tania’ e ‘Jesse’ são mostradas sobre sofás puídos ou inclinadas contra paredes descascadas. Em ambientes cercados por latas de cerveja vazias e cinzeiros abarrotados,

---

<sup>16</sup> Ao revisar a ideia de Belo nas sociedades contemporâneas, o filósofo Paul Preciado (2021, p. 108, tradução minha) escreve que nelas é possível se verificar uma incompatibilidade sistêmica onde “beleza e felicidade são, num momento de mutação do regime epistemológico, duas coisas não apenas diferentes, mas opostas”

<sup>17</sup> O impacto dessa estética sobre a Geração X foi tamanho que o presidente estadunidense da época, Bill Clinton, chegou a culpar publicamente a indústria de moda pela glamourização do look “drogado” e pelo aumento de consumo de heroína nos EUA.

elas encaram apaticamente o espaço. Para Caroline Evans, é possível encontrar sugestões sobre diferentes tipos de abuso nas fotografias de Day, não apenas o abuso de drogas: o sexo sem proteção, os remédios, tudo isso agora constituía uma plástica do exagero contemporâneo. A pesquisadora também recorda que quando Day 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 flertava diretamente com a morte” (EVANS, 2012, p. 202, tradução minha)

Surgindo também nos trabalhos de Rankin – em 1996 ele fotografou para a Dazed & Confused um editorial intitulado ‘*Surveillance*’ no qual retratava a juventude a partir de sua experimentação com a criminalidade, com aquilo que faz disparar os níveis inebriantes de adrenalina no sangue<sup>18</sup> – e de Henrik Halvarsson – o icônico editorial ‘*Cottage in the City*’, para a mesma revista, no qual fotografou as modelos em um banheiro público de Londres, com as roupas desarrumadas em referência ao seu envolvimento em encontros sexuais consecutivos – a discussão em jogo, com o *wasted-look*, é aquela que recoloca o sujeito na compulsão de seu trauma no centro do debate. Levado a níveis extremos de ansiedade, ele agora tenta retomar para si o poder de decisão ao teatralizar sua existência no meio social, mesmo que isto implique em reviver continuamente o seu trauma.

A estética do excesso também surge na arte ao reintroduzir o risco através de um resíduo da presença do artista e de suas vivências. 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 esse flerte com a sexualidade, com um corpo exaurido e atravessado pelo excesso.

Atualizando o lema punk dos anos 1970 ‘*live fast, die young*’, o *wasted-look* consiste, em suma, num tipo de resposta geracional — diante do desaparecimento iminente, se quer viver intensamente, mesmo que isso signifique alguns riscos. Um tipo de conexão quase fetichista com o extremo, a estética do excesso relaciona-se também a

---

<sup>18</sup> Este editorial assumia a estética das câmeras de vigilância urbana, algo um tanto voyeurista e que rompia com a linguagem glamourosa da moda dos anos 1980.

outras tendências comuns desse período como a relação temática com a morte e o corpo morto (estética abjetual), a medicamentação do social<sup>19</sup>, a tanatofilia<sup>20</sup> etc.

Segundo Caroline Evans, o fascínio pela temática do morto e o apreço por aquilo que Julia Kristeva (1982) chama de “abjeto”, aparece nessa geração na forma de um *memento-mori* contemporâneo “intrinsecamente conectado à sexualidade, ao prazer e morte” (EVANS, 2012, p. 236, tradução minha). Em *A Thousand Years* (1990), por exemplo, Damien Hirst trouxe a cabeça decapitada de uma vaca entregue à putrefação. Colocada no interior de uma grande caixa de vidro, seus fluidos ocupavam parte considerável do piso enquanto larvas de moscas se banquetavam sobre a carne mole e decadente. Os insetos vorazes se reproduziam, colocavam seus ovos sobre a carcaça e arriscavam o seu primeiro voo num suposto ambiente ideal. Afixado no alto deste sinistro aquário, uma tela eletrificada era responsável por dizimar quase imediatamente estes enxames, gerando uma massa amorfa de moscas mortas que misturavam-se ao líquido vertido pela cabeça, condição perfeita para o desenvolvimento de mais insetos. O corpo sacralizado das culturas cristãs – imediatamente enterrado, invisibilizado em seu decaimento – estava ali desocultado e em sua temporalização desvelava a podridão daquilo que efetivamente nos compõe.

Na moda do período surge ademais nos desfiles *Nihilism* (1994) e *The Hunger* (1995), do estilista Alexander McQueen. Para *Nihilism*, o estilista besuntou suas modelos “de sangue coagulado, (...), as embrulhou em plástico, ensopou as roupas até ficarem transparentes”, enviando-as para a passarela “com as partes de cima cortadas até a altura do quadril e as vulvas expostas” (CALLAHAN, 2015, p. 91). Uma procissão de corpos esquálidos e feridos, a coleção de McQueen buscava inspiração tanto no suplício de Santa Agatha (cujos seios foram amputados), como no Teatro da Crueldade de Artaud e no

---

<sup>19</sup> Neste período foi recorrente a referência ao uso de medicamentos e também a adoção dessa estética nas artes e na cultura. Estamos falando de um período que viu a emergência de uma revista de moda chamada *Pil* (espécie de contração da palavra *Pill*, pílula em inglês), de um restaurante chamado *Pharmacy*, criado e gerenciado pelo artista Damien Hirst, também autor de diversas obras (os gabinetes) com drágeas. Esta questão chamo de farmacofilia – uma mania pela estética laboratorial e pelos efeitos medicamentosos (FIGUEREDO, 2021).

<sup>20</sup> Chamo de tanatofilia uma espécie de fascínio ou pulsão que leva o sujeito mais próximo da morte. Nesse período aparece naquilo que Efrat Tsëlon (1995) intitula de “*mortality-fetishism*”, um conjunto de rituais que regulam o corpo através da cirurgia e da dieta, criando uma similaridade entre os rituais de beleza e a morte. Estabelecendo um conjunto de práticas de tensão que mesmo dialogando com a morte em potencial tornam-se socialmente perseguidas, esses ‘riscos fabricados’ corporificam uma mania por situações potencialmente fatais. Ao passo que surge como poética da regulação, a tanatofilia é também uma poética da liberação, permitindo com que os sujeitos assumam uma consciência sobre seus limites e finitudes.

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990 visual *new punk*. Já para *The Hunger*, ele prensou uma peça de perspex, um plástico duro e transparente, sobre o corpo de uma modelo, recheando-a de larvas vivas que mexiam-se na medida em que ela caminhava pela passarela.

Andrew Groves em sua coleção *Status* (1998) também trabalhou seu apreço pela ideia de abjeto, especificamente aquele aspecto dessa estética que expõe morbidamente a ruína do corpo para a 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” (EVANS, 2012, p. 220, tradução minha). Atualizando o axioma de T.S Eliot, ‘*the skull beneath the skin*’, a questão abjetual e essa estima pelo tema da mortalidade, transbordam na maneira muito própria com que essa geração passa a endereçar assuntos antes interditos nesses campos culturais mais ‘glamourosos’ como a moda e a arte.

Pulsando no aspecto tumular de *House* (1993) de Rachel Whiteread, nas pilhas de sacos plásticos de Gavin Turk (aparentemente ocultando pedaços de corpos), nos dioramas de Jake e Dinos Chapman, apresentando cenas detalhadas de tortura, nas fotografias de ferimento de Mat Collishaw (*Bullet Hole*) e no tema escolhido por Marcus Harvey para sua pintura (*Myra* (1995), uma assassina em série que aterrorizou o Reino Unido), o tema do morto e da morte reaparece num momento singular da cultura britânica que Caroline Evans (2012) argumenta refletir o medo do desconhecido num período de profundas mudanças tecnológicas.

O artista Damien Hirst, exímio criador de peças que flertam com essa poética – dos animais seccionados e preservados em formol, da caveira humana incrustada de diamantes, dos gabinetes preenchidos compulsivamente por drágeas, das pinturas feitas com asas arrancadas de borboletas etc. – comenta, “você pode assustar as pessoas com uma concepção da morte ou lembrando-as de sua própria mortalidade, ou ainda pode dar-lhes vigor” (TOWNSEND, 2015, p. 161, tradução minha). A questão do vigor – uma pulsão de morte que apazigua a operação mental [?] – que é aparentemente oposta ao imaginário do morto parece assumir uma função curiosa para essa geração: seria

unicamente através das poéticas da finitude e do risco que se recupera as rédeas da existência, é através do teste de seus limites que possivelmente se (re)encontra o encantamento pela vida. Um exemplo desse jogo perigoso? A série *Self* de Marc Quinn, iniciada em 1991 e concluída em 2011.

Neste conjunto de trabalhos o artista, que sofre de alcoolismo, passa a esculpir o seu autorretrato 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 Quinn abre-se a duas dimensões: uma que reafirma o seu flerte com o álcool – um componente químico que regula seu ser no mundo, seu corpo, sua subjetividade, sua proximidade com a morte – e outra que institui uma espécie de exorcismo do seu mal. Há nessa lógica algo que associa-se ao fetichismo ou desejo pela morte (*deathwish*), uma vez que, a poética de Quinn perde-se se não há o salto no abismo; para dar significado ao sangue e ao tratamento plástico que lhe direciona, o artista precisa (mesmo no risco da fatalidade) reviver sisificamente o evento traumático.

### **As “outras” estéticas da ansiedade**

Ao leitor já deve ter ficado claro que aquilo que intitulo de Estéticas da Ansiedade trata-se de um conjunto de práticas e processos culturais associados historicamente à uma parcela da vanguarda britânica nas artes e na moda do final dos anos 1980 em diante. Uma lente alternativa que permite aproximar atitudes e modos de fazer, essa ideia, como todo constructo teórico, foi artificialmente elaborada através de recorrências e/ou singularidades observadas a partir de um ângulo específico: os temas das obras, os discursos dos criadores, a plástica que suas criações assumiram etc. Com isto quero dizer que as Estéticas da Ansiedade constituem um recurso discursivo, um dispositivo analítico cuja revisão e/ou contestação constituem dois movimentos igualmente legítimos.

Embora essa fragilidade seja traço inerente a qualquer conceito, no caso da geração britânica de então, acredito que não ser possível ignorar a repetição de alguns temas e a maneira como objetos e criações foram tratados plasticamente por estes agentes: lidando com questões semelhantes e circulando por territórios análogos na cidade, seria ingenuidade atribuir tais respostas puramente ao arbitrário — a forma como esta cena se constituiu e com que as temáticas ecoaram por diversos territórios sensíveis nos fornecem ‘resquícios arqueológicos’ para tal aferição.

Um princípio descrito a partir de condições históricas e sociais muito particulares, podemos nos perguntar, no entanto, se essa ideia resiste se articulada para pensar outras realidades no mesmo período ou aquelas que, em momentos distintos, foram atravessadas por questionamentos ou angústias semelhantes. Ora, acredito que como uma dimensão da experiência, a ansiedade escapa às inscrições geográficas e se manifesta em variados campos da criação e realidades sociais distintas. Certamente em cada situação histórica, condições singulares irão influir na forma assumida. Todavia, do cinema à música, das artes visuais à moda, acredito que a ansiedade possa ser operacionalizada enquanto uma lente ou um *ethos* que sustenta esferas contra-hegemônicas de produção cultural e artística.

Vejamos o caso do grunge. Surgido em Seattle, nos Estados Unidos, em meados dos anos 1980 e exportado para todo o mundo no início dos anos 1990, para a socióloga Catherine Strong (2011), em termos de letras, o grunge era muito diferente de seus progenitores, o punk e o metal. Não possuía uma mensagem política explícita – o caso do punk – ou partilhava de uma visão hedonista ou apocalíptica da vida – o metal. Quando o grunge tratava de “amor”, as músicas tendiam a ser sobre relacionamentos fracassados, chatos, condenados ou destrutivos (por exemplo, a música “*Black*” do Pearl Jam). Para a socióloga, “era mais provável que as músicas fossem sobre experiências ou sentimentos negativos generalizados, cantados em uma voz coletiva em vez de individual” (STRONG, 2011, p. 19, tradução minha).

Não é à toa que os dois álbuns mais bem-sucedidos do período, *Nevermind* (1991), dos Nirvana, e *Ten* (1991), dos Pearl Jam, contêm apenas três músicas sobre relacionamentos (e apenas uma delas, “*Oceans*”, é de alguma forma positiva). Outras músicas tratam de temas como falta de moradia (“*Something in the Way*” e “*Even Flow*”), suicídio juvenil (“*Jeremy*”), dependência de drogas (“*Deep*”), estupro (“*Polly*”) e os problemas de conformidade (“*In Bloom*”) (STRONG, 2011, p. 19).

Sobre os Nirvana, em especial, Gina Arnold considera que sua relevância funda-se nessa obsessão e determinação, alimentando-se de alguma forma do sentimento da não-pertença. Refletindo a verdadeira vontade do público e não apenas a da rádio e da indústria musical, “*Nevermind* apreendeu o momento atual. Aprisionou dez anos de zeitgeist num pedaço de vinil solitário; soltou-se do *age-old skin* e inventou algo completamente novo” (ARNOLD, 1993, p. 235, tradução minha). A sua essência recordava aos ouvintes que “a vida mesmo em *mini-malls* beges podia ser uma coisa

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990 perigosa e sugestiva, e que a apatia e o silêncio eram uma forma de rendição” (ARNOLD, 1993, p. 235, tradução minha).

Muitas vezes acusados de não possuírem um comprometimento político explícito – como foi o caso do punk – o grunge deve o seu êxito à linguagem empregue, ou seja, uma linguagem finalmente compreendida por milhões de pessoas, cujo epicentro se coloca no universo dos jovens, na sua imaginação, nas suas crises e nos seus sentimentos. Na destruição generalizada dos palcos por Kurt Cobain (Nirvana), nos *stage-divings* suicidas de Chris Cornell (Soundgarden) e Eddie Vedder (Pearl Jam), ou no timbre fantasmagórico de Layne Staley (Alice in Chains), o grunge certamente foi uma das mais eficientes estéticas da ansiedade dos anos 1990. Em suas composições assombradas e através de seus performers angustiados, frágeis criaturas atropeladas por este mundo, a ansiedade ganhou forma e voz.

Outro caso curioso foi a multiplicação do horror do tipo “*slasher*” no mesmo período, um gênero cuja raiz encontra-se em *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) de Tobe Hooper e *Halloween* (1978) de John Carpenter. Com um enredo relativamente simples (um *serial killer*, cujo rosto está muitas vezes encoberto por uma máscara ou desfigurado ao nível da desumanização, persegue suas vítimas – geralmente adolescentes em busca de sexo, drogas e diversão – motivado por algum tipo de vingança) o *slasher movie*, ao menos quando da sua gênese nos anos 1970, materializava um tipo de reação aos ‘anos loucos’. Eles estão como em oposição ao movimento hippie e sua mensagem de liberação sexual, de paz e amor. O aviso não podia ser mais claro: são punidos com a morte todos aqueles que fizerem sexo, que usarem drogas recreativas, que se opuserem ao mundo capitalista do trabalho. A função do assassino *slasher* é punir o prazer (DANTAS, PONTES & MAYER, 2023).

A fórmula dos *slasher movies* – herói *versus* vilão; o mal justificado por uma vingança ou punição; todos, com exceção da *final girl*<sup>21</sup>, podem morrer; o diverso, isto é, os corpos racializados, os corpos queer, geralmente são os primeiros a serem punidos etc. – apesar de simples carrega algumas singularidades. Diferentemente do que se espera, não é o herói que é continuado: o que singulariza esses filmes é o retorno do próprio mal. Existindo independentemente do personagem ‘bom’ (o arquétipo do paladino) esse vilão

---

<sup>21</sup> Em filmes do tipo *slasher*, é possível observar a recorrência de uma *final girl*, a última mulher viva a enfrentar o assassino. É ela que, depois da matança, sobra para contar a história ou (em algumas sagas específicas) retornar junto ao assassino no próximo filme.

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990 se torna a verdadeira constante, ele é, poderíamos provocar, o risco real e presumido – nos termos de Beck e Giddens – que orienta e sustenta a trama (DANTAS, PONTES & MAYER, 2023).

Sucesso de público, os filmes do tipo *slasher* parecem responder a certas inquietações infiltradas no imaginário social. Para Wee (2010), esse gênero cinematográfico, após ser consolidado nos anos 1980 na figura de assassinos como Leatherface, Jason Voorhees, Freddy Krueger e Michael Myers, passou por um processo de atualização nos anos 1990 que está intimamente ligado às transformações sociais, sendo sensíveis – numa outra ordem – as especificidades de seus contextos.

Por exemplo, ao analisar os três primeiros filmes da franquia *Scream* (*Pânico*, no Brasil), ela contesta a percepção de que a série é conservadora e reacionária em sua política. A seu ver, estes filmes refletem preocupações estadunidenses específicas dos anos 90 que podem ser compreendidas pelo tratamento diferenciado dado tanto ao vilão *slasher* como à sobrevivente final, numa postura muito mais progressista e revolucionária do se imaginaria (WEE, 2010).

Se, como aponta Wee (2010), os filmes do tipo *slasher* podem então ser mais profundos do que aparentam, respondendo a questões de realidades sociais específicas e funcionando como plataformas de debate acerca de temas de interesse público, é possível argumentar o seguinte: num momento histórico atravessado por profundas transformações tecnológicas, econômicas e comunicacionais, os filmes *slasher* atualizam-se em consonância com uma série de ansiedades geracionais, eles respondem, pelo menos em alguma medida, ao imaginário de uma sociedade (global) de risco. Desse modo se o *slasher movie* oitentista foi uma reação a alterações sociais radicais dos anos 1970 e 80, o *slasher movie* dos anos 1990/2000 é por si só um gênero ansioso – e o terror, sustento, é o gênero ansioso por excelência – na medida em que discute metaforicamente as inquietações de sua própria geração<sup>22</sup> (PONTE & ANDRADE, 2015).

---

<sup>22</sup> É por esta razão que, concomitantemente ao esforço em se continuar e atualizar os “clássicos” do gênero – entre 1990 e 2022 foram rodados oito filmes da franquia *Halloween*, oito filmes da franquia *Massacre da Serra Elétrica*, três filmes da franquia *A Hora do Pesadelo*, quatro filmes da franquia *Sexta-Feira 13* e um filme (*Freddy vs. Jason*, de 2003) colocando em diálogo estas duas últimas – os anos 1990/2000 também testemunharam o nascimento de novos assassinos um tanto mais adequados ao imaginário da geração millennial. Os destaques são para as franquias *Pânico*, *Lenda Urbana*, *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* e *Premonição*. Diferentemente dos assassinos do passado que justificavam os atos criminosos geralmente como vingança (Jason), perversão/vingança (Krueger) ou alguma doença mental (Leatherface e Myers), os assassinos *slasher* dos anos 1990 possuem histórias pessoais capengas e são recorrentemente despersonalizados: Ghostface, dos filmes *Pânico*, mostrou-se ser vários ao longo da franquia; e tanto o serial killer com roupa de pescador em *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*

Uma espécie de “horrorificação do imaginário”, acredito que a estética *slasher* – seu sucesso e seu mercado – traduz com alguma propriedade a maneira como a ansiedade geracional condicionou parte das sensibilidades e das subjetividades na virada do milênio, afinal, como estabelece Zizek (2012) a teoria ilustra o exemplo, a psicanálise ilustra o cinema, e não o contrário (CEBALLOS, 2011).

### Notas de saída: as estéticas da ansiedade hoje

Pontuada essa questão, podemos argumentar que as Estéticas da Ansiedade podem ser ocasionalmente identificadas em “outros” territórios e sujeitos que no mesmo período partilhavam de incômodos e angústias semelhantes.

Encontram-se nas campanhas publicitárias da companhia italiana Benetton dos anos 1990, idealizadas por Oliviero Toscani, e que trazem um conjunto de imagens pouco usuais para este formato: desde cavalos copulando, pacientes morrendo em decorrência de complicações relacionadas à AIDS, corações humanos, e até padres em poses sexualizadas. Aparecem também no jovem Justin Timberlake coberto por ferimentos, sangue e hematomas fotografado por Steven Klein para a *Arena Homme+* e no editorial de Norbert Schoerner para a edição de setembro de 2001 da *Dazed* na qual emula o indigesto filme de Pasolini, *Salò*. No cinema, as estéticas da ansiedade também surgem em “*Reservoir Dogs*” (1992) e “*Pulp Fiction*” (1994), do cineasta norte-americano Quentin Tarantino, e na forma como os anti-heróis Ewan McGregor em “*Trainspotting*” e Jake Gyllenhaal em “*Donnie Darko*” são construídos. Na publicidade, no editorial veiculado pela *The Face* em junho de 1994, e assinado por Jean-Baptiste Mondino, no qual as modelos posaram com armas e com sangue escorrendo de suas bocas e numa campanha da *Dolce & Gabbana*, apresentando as modelos pálidas e simulando uma espécie de ‘*rigor mortis*’. Na fotografia artística, com Cindy Sherman, Nan Goldin, Joel-Peter Witkin e Andres Serrano, tensionando uma noção de beleza e disputando os temas que podem ou não ser representados. Na TV, faz-se presente no fascínio de toda uma geração pelo assassinato de Laura Palmer em *Twin Peaks* (1990) de David Lynch. Na

---

como o psicopata em *Lenda Urbana*, com sua jaqueta puffer e seu inconfundível capuz, tiveram os seus rostos sublimados até o final da trama — suas identidades assassinas são transferidas tanto para suas indumentárias como para suas armas de escolha. Para Ponte e Andrade (2015) a epítome deste apagamento ocorre com a franquia *Final Destination* (*Premonição*): ali se verifica uma descorporalização quase que completa do assassino. No enredo do primeiro filme da série – e que seria replicado em todos os seus volumes, mudando apenas o ‘elenco heróico’ e o tipo de catástrofe – a própria Morte é transformada em antagonista da trama.

relação com o corpo, manifesta-se no *body horror* de David Cronenberg e no *Incubus Necklace* (1987), de Simon Costin, onde vidrinhos preenchidos por sêmen potencialmente fatal (vivia-se o período de desconhecimento acerca da AIDS) estariam pendurados orgulhosamente ao redor do pescoço. As Estéticas da Ansiedade são muitas e estão em todo lugar.

Se uma parte das estéticas da ansiedade se concretiza através de uma poética do escapismo (a carnavalização, o idílio, a fantasia), a outra – talvez a mais substancial e a porção que escolhemos tratar neste ensaio – se realiza numa poética da tradução. Nessa tradução (do trauma), o embate com o real exorciza tudo aquilo que escuda, que protege o sujeito do objeto de sua angústia. Ora, se para Hal Foster (2013) a diferença oriunda da teoria lacaniana entre repetir e reproduzir<sup>23</sup> está no cerne de como lidamos com o traumático, onde a repetição serve antes para proteger do real, na estética da ansiedade o que vemos é o ato oposto, é o que reproduz o objeto da agonia. Nesse sentido, a Estética da Ansiedade e o suplício de Sísifo se avizinham — o absurdismo de Camus (2018) não está na reencenação que teatraliza o trauma, mas na repetição do traumático em si e que faz do sujeito supliciado o seu próprio algoz.

Se em *White Burning Car III* (1963) de Andy Warhol a repetição sistemática do carro em chamas oferta ao olho uma aparente banalização do traumático, em obras como *Self* de Marc Quinn ou *Bed* de Tracey Emin, o real não precisa somente ser lembrado, mas em certos casos, revivido. Superando a equação warholiana que (des)sensibiliza o real, a estética da ansiedade parece caminhar em outra direção: seu intuito não é nem puramente estilístico (o choque que tais imagens evocam) nem puramente político (a conscientização acerca de uma determinada problemática social que é experienciada na carne), mas a combinação de ambos.

Ajustando a lente para tratar do contemporâneo, acredito também ser possível argumentar que as estéticas da ansiedade não se encerram neste momento histórico. Grosso modo, podemos dizer que mais uma vez se vive um momento de profundas rupturas. Do ponto de vista tecnológico, as redes sociais transformaram os regimes de sociabilidade e a forma como consumimos e produzimos as imagens. Com o aquecimento global, deu-se o *start* para o fim do mundo: a crise ambiental agora é incontornável e definitiva. Na esfera do trabalho, a precarização crescente e a ansiedade trazida pelo uso

---

<sup>23</sup> *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, não é *Reproduzieren*.

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990 das inteligências artificiais são duas máximas. Do ponto de vista sanitário, novas doenças e pandemias globais estão à espreita. Ora, se mais uma vez nos encontramos sob a égide de uma “sociedade de risco” (ainda mais globalizada e midiaticizada, o que a agrava), faz sentido o interesse renovado por certas manifestações culturais dos anos 1980/90 assim como um retorno de certas temáticas e predisposições estilísticas.

Carregando de uma linguagem que ajudou a simbolizar certos traumas geracionais, os filmes, a música, a moda e as artes daquelas décadas poderiam nos auxiliar novamente? Esse retorno ao conhecido – para uma parcela da Geração X, mas sobretudo para a Geração Millennial, que nasceu e cresceu sob essas condições – funciona, suponho, como uma forma de estabilização das sensibilidades para qual o ‘retorno do trágico na cultura’ (MAFFESOLI, 2003) poderia mais uma vez ser interpretada como a somatização de nossa inadequação a um mundo que em frangalhos, padece.

## Referências

- ABBOTT, Kate. (2013). Tracey Emin and Sarah Lucas: How We Made The Shop. **The Guardian**, 12 de agosto de 2013.
- ALLWOOD, Emma Hope. (2015). Memories of McQueen From His Right-hand Woman. **Dazed & Confused**, 2 de junho de 2015.
- ARNOLD, Gina. (1993). **On the Road to Nirvana**. Londres: Pan Books.
- ARNOLD, Rebecca. (1999). Heroin Chic. **Fashion Theory**, 3(3), p. 279-295.
- BAKHTIN, Mikhail. (1968). **Rabelais and His World**. Cambridge: MIT Press.
- BAUDRILLARD, Jean. (1981). **For a Critique of the Political Economy of the Sign**. Nova York: Telos Press.
- BECK, Ulrich. (1992). **Risk Society: Towards a New Modernity**. Londres: Sage.
- BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony & LASH, Scott. (1995). **Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order**. Londres: Polity Press.
- BENNETT, Andy & GUERRA, Paula (Eds.). (2018). **DIY Cultures and Underground Music Scenes**. Londres: Routledge.
- BLANCHARD, Tamsin. (2015). Cobbled Together With No Money: Katy England on the Early Years of Alexander McQueen. **The Telegraph**, 6 de março de 2015.

- Estéticas da Ansiedade:  
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
- CALLAHAN, Maureen. (2015). **Champagne Supernovas**: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda. Rio de Janeiro: Fábrica 231.
- CAMUS, Albert. (2018). **O mito de Sísifo**. São Paulo: Record.
- CEBALLOS, Siméa Paula de Carvalho. (2011). Mal-estar, violência e cinema: um olhar psicanalítico. **Revista Memento**, 2(1), p. 1-13.
- CRANE, Diana. (2006). **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac.
- DANTAS, Ana Thereza Torres de Melo; PONTES, Samuel Marinho Rodrigues de & MAYER, Flávia Affonso. (2023). A caracterização do vilão na construção do medo em filmes de terror do subgênero slasher. **Anais do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, p. 1-15.
- EVANS, Caroline. (2012). **Fashion At The Edge**: Spectacle, Modernity and Deathliness. New Haven: Yale University Press.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2018a). **Entre padrões de estetização e tipologias econômicas**: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010). Dissertação. (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) UFJF.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2018b). Eu uso chapéu para afastar as pessoas: Isabella Blow e a estética da estranheza. Moda e vanguarda em Londres nos anos 1990. **IS Working Papers**, nº 66, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, p. 1-20.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2019). The Soho Scene and the Aesthetic Transformations in British Fashion in the Early 90s. In: GUERRA, Paula & ALBERTO, Thiago Pereira. **Keep It Simple, Make It Fast! An Approach to Underground Music Scenes**. Porto: Universidade do Porto, p. 435-448.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2021). Estética da Ansiedade: notas conceituais sobre a criação em uma sociedade do risco. **Revista Teoria e Cultura**, 16(2), p. 132-146.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2022). Os Fashion Desperados e a geração Sensation: arte, moda e práticas DIY em Londres nos anos 1990. **d'Obras - Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda**, 34(1), p. 64-85.

- Estéticas da Ansiedade:  
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2024). DIY Practices in 1990s Fashion: Notes From Alexander McQueen Early Years (1992-1996). **DIY, Alternative Cultures & Society (Sage Publications)**, 2(1), p. 60-74.
- FOSTER, Hal. (2013). **O retorno do real**. São Paulo: Cosac & Naify.
- FRANKEL, Susannah. (2015). “The Early Years”. In: WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- FURY, Alexander. (2015). “Show and Tell”. In: WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- GIDDENS, Anthony. (1990). **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da UNESP.
- GIDDENS, Anthony. (1991). **Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age**. Cambridge: Polity Press.
- GOLDBERG, RoseLee. (2001). **Performance Art: From Futurism to the Present**. Nova York: Thames & Hudson.
- GUERRA, Paula & FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2020). Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. **Revista Tomo**, 37(1), p. 215-252.
- GUERRA, Paula & FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2023). Civilizational Dissent in the Late 1990’s: Body, Fashion and Club Cultures in Contemporary Society. **IASPM Journal**, 12(1), p. 126-148.
- GUERRA, Paula. (2013). **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal**. Porto: Edições Afrontamento.
- HORYN, Cathy. (2000). In London, HO-HUM Ends in Smash Finale. **The New York Times**, 01 de outubro de 2000.
- KAHN-HARRIS, Keith. (2004). “Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene”. In: BENNETT, Andy & KAHN-HARRIS, Keith (Eds.). **After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture**. Basingstoke: Palgrave.
- KRISTEVA, Julia. (1982). **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova York: Columbia University Press.
- LANGMAN, Lauren. (2005). “Globalization and the Grotesque”. In: ROBINSON, William & APPLEBAUM, Richard (Eds.). **Critical Globalization Studies**. Londres: Routledge.

- Estéticas da Ansiedade:  
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
- LANGMAN, Lauren. (2008). Punk, Porn and Resistance: Carnivalization and the Body in Popular Culture. **Current Sociology**, 56(4), p. 657–677.
- LEADBEATER, Charles & OAKLEY, Kate. (1999). **The Independents**. Londres: Demos.
- MAFFESOLI, Michel. (2003). **O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Zouk: Porto Alegre.
- McROBBIE, Angela. (1998). **British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?** Londres: Routledge.
- PINK, Sarah. (2001). **Doing Visual Ethnography**. Londres: Sage.
- PINK, Sarah. (2009). **Doing Sensory Ethnography**. Londres: Sage.
- PONTE, Charles Albuquerque; ANDRADE, Maria Bevenuta Sales de. (2015). A morte chega para todos: recrudescimento do capitalismo no final do século XX. **Revista Crítica Cultura**, 10(1), p. 119-131.
- PRECIADO, Paul B. (2021). Après la beauté. **Magazine du Palais de Tokyo**, 31(1), p. 100-117.
- ROSENTHAL, Norman. (1997). “The Blood Must Continue to Flow”. In: ROSENTHAL, Norman & SAATCHI, Charles. (Orgs.). **Sensation - Young British Artists From Saatchi Collection**. Londres: Thames & Hudson.
- SHONE, Richard. (1997). “From Freeze to House: 1988- 94”. In: ROSENTHAL, Norman & SAATCHI, Charles. (Orgs.). **Sensation - Young British Artists From Saatchi Collection**. Londres: Thames & Hudson.
- STRAW, Will. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. **Cultural Studies**, 5(3), p. 368-388.
- STRONG, Catherine. (2011). **Grunge: Music and Memory**. Surrey: Ashgate.
- THOMAS, Dana. (2015). **Gods and Kings: The Rise and Fall of Alexander McQueen and John Galliano**. Nova York: Penguin Books.
- THORNTON, Sarah. (1995). “The Social Logic of Subcultural Capital”. In: GELDER, Ken & THORNTON, Sarah. **The Subculture Reader**. Londres: Routledge, 1995.
- TOWNSEND, Eleanor. (2015). “Memento Mori”. In: WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- TSÉELON, Efrat. (1995). **The Masque of Femininity: The Presentation of Women in Every-Day Life**. Londres: Sage.

- Estéticas da Ansiedade:  
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
- WALLERSTEIN, Katherine. (1998). Thinness and Other Refusals in Contemporary Fashion Advertisements. **Fashion Theory**, 2(2), p. 129-150.
- WATT, Judith. (2012) **Alexander McQueen: the Life and the Legacy**. NovaYork: Harper Design.
- WEE, Valerie. (2010). Resurrecting and Updating the Teen Slasher: The Case of *Scream*. **Journal of Popular Film and Television**, 34(2), p. 50-61.
- WHITLEY, Zoe. (2015). “Wasteland/Wonderland”. In: WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- WILCOX, Claire. (2015). “Edward Scissorhands”. WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- WILSON, Andrew. (2015). **Alexander McQueen: Blood Beneath the Skin**. Londres: Simon & Schuster.
- ZIZEK, Slavoj. (1991). Grimaces of the Real. **October**, 58(1), p. 44-68.
- ZIZEK, Slavoj. (2012). **Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

---

## ABSTRACT

In this essay I have tried to briefly describe what I call the “aesthetics of anxiety”. Taking the notion of “risk” as a sociological category, I reflect on the complex economic, social, technological and political conditions and transformations that characterized the last two decades of the 20th century. Taking British creative youth as a sample, especially those working in the arts and fashion during this period, I sought to identify some of the recurrences and/or thematic, aesthetic and discursive singularities in their productions, ultimately understanding them as a type of reaction or disenchanted attitude towards generational anxieties.

*Keywords:* Risk society. Aesthetics of anxiety. Contemporary art. Experimental fashion.

## RESUMEN

En este ensayo he intentado matizar brevemente lo que denomino la «estética de la ansiedad». Tomando la noción de “riesgo” como categoría sociológica, reflexiono sobre

las complejas condiciones y transformaciones económicas, sociales, tecnológicas y políticas que caracterizaron las dos últimas décadas del siglo XX. Tomando como muestra la juventud creativa británica, especialmente la que trabaja en las artes y la moda durante este periodo, intento identificar algunas de las recurrencias y/o singularidades temáticas, estéticas y discursivas de sus producciones, entendiéndolas, en última instancia, como un tipo de reacción o postura desencantada ante las ansiedades o angustias generacionales.

*Palabras clave:* Sociedad del riesgo. Estética de la ansiedad. Arte contemporáneo. Moda experimental.

## RÉSUMÉ

Dans cet essai, j'ai cherché à qualifier brièvement ce que j'appelle « l'esthétique de l'anxiété ». En prenant la notion de « risque » comme catégorie sociologique, je réfléchis aux conditions et transformations économiques, sociales, technologiques et politiques complexes qui ont caractérisé les deux dernières décennies du XXe siècle. En prenant comme exemple la jeunesse créative britannique, en particulier celle qui travaille dans les arts et la mode pendant cette période, j'ai essayé d'identifier certaines récurrences et/ou singularités thématiques, esthétiques et discursives dans leurs productions, en les comprenant, en fin de compte, comme un type de réaction ou de position désenchantée face aux anxiétés ou aux angoisses générationnelles.

*Mots clés:* Société du risque. Esthétique de l'anxiété. Art contemporain. Mode expérimentale.

---

## HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com estágio doutoral pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e do curso de Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Editor executivo da *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, sediada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (UPTO).

Membro profissional do International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles (COSTUME).

henriquegrimaldiguereado@outlook.com

Orcid: 0000-0002-6324-4876

Citação:

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Estéticas da Ansiedade: um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

