

IS Working Papers

3.ª Série, N.º 80

Por uma tese do real na moda inglesa dos anos 1990 ou Warhol como chave para se pensar McQueen

Henrique Grimaldi Figueredo

Porto, julho de 2019



Por uma tese do real na moda inglesa dos anos 1990 ou Warhol como chave para se pensar McQueen

Henrique Grimaldi Figueredo

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

E-mail: henriquegrimaldi@hotmail.com

Submetido para avaliação: junho 2019/Aprovado para publicação: julho de 2019

Resumo

Observando as concatenações simbólicas e as similaridades nos modos de representação do real existentes entre o artista pop Andy Warhol (1928-1987) e o estilista britânico Alexander McQueen (1969-2010), este artigo visa descrever como dois campos aparentemente tão diversos - temporalmente, espacialmente e conceitualmente - podem se intercruciar. Agenciando das teorias da arte uma chave de leitura psicanalítica, discorreremos sobre a ideia de um "traumático" na cultura que desemboca em dadas estéticas da violência na arte dos anos 1960 e na moda dos anos 1990. Será a partir do confronto de tais teorias com um ideário do risco - quanto categoria sociológica - que discutiremos como se deu a representação do traumático na moda contemporânea e as razões sociais de seu aparecimento tardio.

Palavras-chave: realismo traumático, sociologia do risco, Andy Warhol, Alexander McQueen.

Abstract

Looking at the symbolic concatenations and similarities between the pop artist Andy Warhol (1928-1987) and the British fashion designer Alexander McQueen (1969-2010), this paper aims to describe how two apparently diverse fields - temporarily, spatially and conceptually - can interbreed. Searching from the theories of art in its psychoanalytic reading, we will discuss the idea of a "traumatic" in the culture that leads to aesthetic views of violence in the art of the 1960s and in the fashion of the 1990s. It will be from the confrontation of such theories with a perception of risk - as a sociological category - that we will discuss how the traumatic representation in contemporary fashion occurred and the social reasons for its late appearance.

Keywords: traumatic realism, sociology of risk, Andy Warhol, Alexander McQueen.

1. Introdução: pensar a moda a partir de uma chave teórica das artes

Das perspectivas possíveis para se debater a moda concetual inglesa - particularmente aquela criada em Londres entre o início dos anos 90 e os anos 2000 - uma questão nos interessa: se considerada um objeto da cultura que encontra-se horizontalizada com outras práticas sociais, como e a partir de que chaves teóricas podemos pensar (nesse contexto) a moda experimental e seus produtos? Pertencentes a campos simbólicos distintos e hierarquicamente diferenciados, arte e moda subsistiram durante séculos em coordenadas díspares e aparentemente irreconciliáveis. A primeira, pertencente ao universo de uma produção estética desinteressada, possuía em seu favor uma denegação do econômico - que mesmo quando falaciosa - a protegia das tensões da vida ordinária, habitando um 'para além', isto é, o lugar do extraordinário. A segunda, por sua vez, residia nas coordenadas palpáveis de uma materialidade útil, onde o objeto tinha sua gênese irremediavelmente atrelada a uma função: o vestir.

Mesmo quando as problemáticas sobre a indumentária adentraram o campo dos debates acadêmicos e intelectualizados, essa ainda permanecia à distância, arrolada numa manifestação do social que é corpórea, mensurável e, portanto, localizada aquém das expressões sensíveis da arte. Dos escritos de Gabriel Tarde, Georg Simmel e Thorstein Veblen, criadores da "primeira chave para pensar a moda no mundo capitalista e industrializado, a teoria da distinção social" (Bueno, 2006: 10), a moda como objeto cultural da sociedade - objeto cultural esse que pode, ou não, originar-se em mudanças sociais semelhantes aquelas lidas e interpretadas pelas artes - manteve-se alheia, culturalmente contextualizada e historicamente datada: de fato, a moda recebeu pouca, se não nenhuma atenção por parte da estética (Guerra, 2019; Guerra & Figueredo, 2019).

A estética, formalizada na tradição ocidental a partir do trabalho do alemão Immanuel Kant, ratifica uma distância entre o universo espiritual da arte e o mundano, concebendo a disciplina como inerente "exclusivamente ao universo das artes, claramente distinto do mundo das artesanias" (Negrin, 2012: 43). A exclusão estética do vestir e de suas experimentações plásticas tem sido, todavia, desafiada por diversos teóricos que argumentam e defendem a incursão da moda sob uma lógica aproximativa permitindo, em contrapartida, a utilização de uma metodologia de análise própria à história social da arte e discussões comparativas no que concerne às suas causalidades e desdobramentos sociais. A historiadora Anne Hollander argumenta que,

Vestir-se é uma forma de arte visual, uma criação de imagens que tornam-se visíveis em si como meio. O aspecto mais importante do vestir-se é a forma como este manifesta-se em aparência; todas as outras considerações serão assim ocasionais e condicionais (Hollander, 1993: 311).

A este argumento, Karen Hanson (1993) adita que é a corporalidade que a roupa adquire - sendo fundamentalmente um objeto da cultura - uma das razões centrais que levam as teorias estéticas da arte a negligenciar a moda. Em sua visão, a inescapável conexão entre o vestir-se e o corpo representa a tensão direta às aspirações da estética em transcender os interesses e desejos objetivos do sujeito moderno.

A moda exige uma atenção às ilusões encarnadas no vestir-se. A última coisa que a alma esquece é sua conexão com este corpo, (...), portanto, a atenção à roupa é inseparável da atenção ao corpo - assim, quando os tecidos, metais e pedrarias são utilizadas no ato de vestir-se, suas características estéticas estão parcialmente relacionadas à este corpo - talvez advenha daí o incômodo dos filósofos em apreciar e aceitar este estado das coisas (Hanson, 1993: 234).

Ao negar à dimensão estética seu caráter puramente abstrato e transcendental, Hanson realinha suas qualidades plásticas à sua manifestação física, reagrupando conceitualmente suas medidas. Ao intrincar o campo estético com a inerência de uma dada materialidade - materialidade esta que está submetida a um sem fim de fatores sociais, políticos, econômicos, sensíveis - Hanson alinha seu argumento às metodologias de Hollander, ratificando a roupa e o vestir-se como ato estético-político, disparador de discursos e narrativas até então ignorados. Esta medida de reconciliação pode ser clarificada no argumento de Hollander, que aproxima a moda ao mundo intelectualizado da arte e de seus desdobramentos e debates estéticos,

A moda é então como a arte moderna, porque suas mudanças formais ilustram a ideia do processo em um remover conceitual, como a arte moderna também o fez; é sempre um modo de representação. A moda produz sua própria sequência imagética em seu próprio meio formal, portanto possui sua própria história; não criando apenas um espelho direto de fatos culturais (Hollander, 1994: 15).

Ao compreendermos a moda e a arte - seus agentes, seus objetos e suas manifestações - como unidades semelhantemente integrantes do campo sociocultural, não apenas respondendo visualmente a este, mas sendo também produtoras de sua realidade,

podemos propor um alinhamento - salvaguardadas suas inerentes especificidades - entre os mundos da moda e seus análogos mundos da arte (Becker, 1982).

Portanto, nesse quadro que horizontaliza práticas culturais, percebendo-as como plasmáticas e prismáticas de um senso e uma realidade comumente compartilhada, é que ativamos a arte como chave relacional para se pensar práticas outras, em nosso caso, a moda inglesa dos anos 1990 e suas poéticas do trauma e do real. Partindo das considerações traçadas pelo teórico norte-americano Hal Foster sobre tais questões, identificamos um aceno possível entre os tratamentos plásticos do artista pop Andy Warhol (1928-1987) e o estilista-artista britânico Alexander McQueen (1969-2010). Cabe-nos aqui pontuar que, independente da lacuna temporal marcadamente existente entre suas produções, e da divergência entre seus campos de atuação (arte e moda respectivamente), podemos aproximá-los através de seus modos de operação. Levando-se em consideração uma dada concatenação simbólica entre suas produções, isto é, a razão gestacional de seus símbolos e a epistemologia de sua externalização; propomos uma discussão aproximativa entre suas obras, pontuando as possíveis razões (sociológicas) dessa leitura tardia pela moda (quase três décadas depois) e suas consequências para o campo cultural. Agenciando, para além de Foster, as teorias que tratam de uma sociologia do risco e as causalidades que permitem, entre outros fenômenos, a produção de um corpo abjetual na moda dos anos 1990 e um *flirt* direto com as temáticas da morte, esse artigo pretende ser disparador de uma reflexão que reaproxima - em certa medida - arte e moda como práticas sociais.

2. Andy Warhol e a estética do trauma

Personagem mitológico da cena artística nova-iorquina dos anos 1960, Andy Warhol (1928-1987) construiu-se e também foi erigido - pela crítica, pelas instituições, pelos discursos - como um elemento totêmico, um ponto de inflexão nos caminhos teleológicos de uma modernidade tardia. Não é de forma frívola que muitos teóricos do campo artístico apontam-lhe como um dos agentes participantes de um esgotamento das narrativas endêmicas da história da arte: Arthur Danto (2006) fixa na *pop* norte-americana, e particularmente em Warhol, suas teses de fim da história da arte; Hans Belting (2006) ao revisar seu texto seminal de 1983 << O fim da história da arte? >> situa tal virada na *pop* e no conceitualismo dos anos 1960, e igualmente propõe o fim das narrativas; Michael Archer (2012) data na experiência warholiana o momento de anunciação de morte do moderno e nascimento do contemporâneo.

De fato, a produção de Warhol assimilou e potencializou as teses da espetacularização da vida social, estipulando um tensionamento a tudo aquilo que jazia consolidado: criador da *The Factory* - combinação entre ateliê, escritório, lugar da moda e cena noturna - foi amigo de celebridades da indústria fílmica; apadrinhou Jean-Michel

Basquiat; habitué do Studio 54 (talvez uma das expressões mais indicativas de uma nova era nova-iorquina na moda, no cinema, na cultura dos *club kids*); sofreu uma tentativa de assassinato por Valerie Solanas. A existência de Warhol foi antes de tudo e particularmente midiática: para nos apropriarmos da terminologia sociológica interacionista, uma teatralização do social. Evidentemente persona-Warhol e obra-Warhol possuem pontos e zonas de confluência. Todavia, não nos dedicaremos aqui a traçar esses ecos somáticos entre experiência pessoal e tradução plástica. Antes, focalizaremos algumas leituras relacionadas à sua obra e aos desdobramentos teóricos nela que nos permitam pensar *a posteriori* a tradução de uma estética do trauma em uma estética da ansiedade na moda britânica dos anos 1990.

Pois bem, Hal Foster ao revisar criticamente a arte do pós-guerra, nos instrumentaliza a refletir sobre uma dada dialética - em suas palavras, reducionista - entre a imagem enquanto referente e a imagem enquanto simulacro. Nesse dualismo formalizado não surpreende que a leitura da pop warholiana como simulacro seja instituída por críticos associados ao pós-estruturalismo, “para os quais Warhol é pop e, mais importante, para os quais a noção do simulacro, crucial para a crítica pós-estruturalista da representação, às vezes parece contar com o exemplo de Warhol como pop” (Foster, 2014: 124). Essa leitura do simulacro em Warhol pode ser encontrada ocasionalmente em Gilles Deleuze, Michel Foucault e Jean Baudrillard, para os quais a obra deixa seu significado simbólico e seu poder subversivo, integrando-se de forma mais ou menos bem-sucedida (para Baudrillard, por exemplo, a integração é absoluta), à uma economia do signo quanto mercadoria, uma *economie des images* (Baudrillard, 1988).

A perda do sentido de si - de seu papel simbólico - em prol de uma política visual do superficial (nessa leitura da pop enquanto simulacro) fica bastante visível nos comentários de Barthes em *That Old Thing, Art* (1989) cujo debate é também recuperado por Hal Foster: “O que a arte pop quer, (...), é dessimbolizar o objeto. O artista pop não fica por trás de seu trabalho, (...), ele mesmo não tem profundidade: é simplesmente a superfície de seus quadros, sem nenhum significado, nenhuma intenção, em nenhum lugar” (Foster, 2014: 124). Em oposição a leitura pós-estruturalista da pop warholiana, há também aqueles cuja abordagem pelo referencial na obra a vinculam a distintos temas de um imaginário social da época: os mundos da moda, a cultura gay, a vida noturna, a emergência e popularização da televisão.

Thomas Crow contesta a categorização de Warhol enquanto simulacro para desvendar seus significados subterrâneos; e sob a camada externa dos fetiches, dos bens de consumo e da cultura das celebridades, Crow recupera a “realidade do sofrimento e da morte; as tragédias de Marilyn, Liz e Jackie em específico são consideradas expressões diretas do sentimento” (Foster, 2014: 125). Assim, a pop em seu aspecto

referencial ultrapassa a leitura que a postulava como a-simbólica para inserir-se num espaço outro, no qual, adiante da superficialidade dos sentimentos humanos, ela é ativada em seu aspecto político, refletindo e diagnosticando as feridas abertas da vida pública norte-americana. Percebe-se que a polarização do debate sobre a pop warholiana diferente de potencializar sua mensagem, a cristaliza sob determinada luz, estabelecendo seus limites de forma pré-analítica. Será portanto como escapatória a uma dada filiação teórica que Foster nos propõe uma terceira via de acesso, a qual adotaremos para traçar essas considerações.

Antes da arte, uma imagem. Se assim considerarmos Warhol, isto é, como um produtor de imagens contemporâneas ao seu tempo, verificamos em seu trabalho um teor documental que escapa às teorizações puras do objeto artístico. Sua criação é, senão outra coisa, um arquivo visual no sentido de uma diagnose sensível de seus dias. O sociólogo francês Frédéric Monneyron (2001) nos diz que a moda - e a arte - não é somente uma borra estética do social materializada em imagem; o é também. Mas é igualmente sintoma e causa, reflexo e ação, no momento em que testemunha o social, similarmente o produz. Sobre a obra de Monneyron, Maria Lucia Bueno argumenta: a moda - e a arte - “não é um movimento irracional e aleatório, ela se desenvolve em estreita sintonia com o universo imaginário corrente, constituindo-se em um objeto privilegiado para desvendarmos o imaginário contemporâneo e de outros períodos históricos” (Bueno, 2010: 16).

Se aderirmos a esta perspectiva e a colidirmos com a reflexão levantada por Foster, as imagens de Warhol nos fornecem pistas outras, noções de um social e narrativas aplicáveis e detectáveis em objetos estrangeiros - como a moda de McQueen, a qual ainda discutiremos. Na pop warholiana, a dissidência de Foster em relação aos seus predecessores caminha no sentido de sedimentar um novo terreno, no qual os desastres reproduzidos, anunciados e testemunhados por Warhol configuram traços que ora operam um realismo traumático, ora ancoram-se num ilusionismo traumático; ambos, contudo, traços premonitórios de um possível retorno do real nos esquemas de representação. Essa leitura da pop alinha-se, a partir deste momento, ao modelo teórico desenvolvido pelo psicanalista francês Jacques Lacan que, no início dos anos 1960, estava empenhado em definir o real como expressão do trauma. Esse seminário intitulado “O Inconsciente e a Repetição” - ocorrido em 1964 - é de alguma forma contemporâneo às imagens warholianas de *Death in America*; mas diferente das teorias dos pós-estruturalistas e de seus opositores referencialistas, a teoria do trauma em Lacan não é influenciada pela pop, está inserida num contexto diverso (numa leitura tardia do surrealismo), sendo a pop associada ao surrealismo como um realismo traumático - nas palavras de Foster, “minha leitura de Warhol é sem dúvidas surrealista” (Foster, 2014: 128).

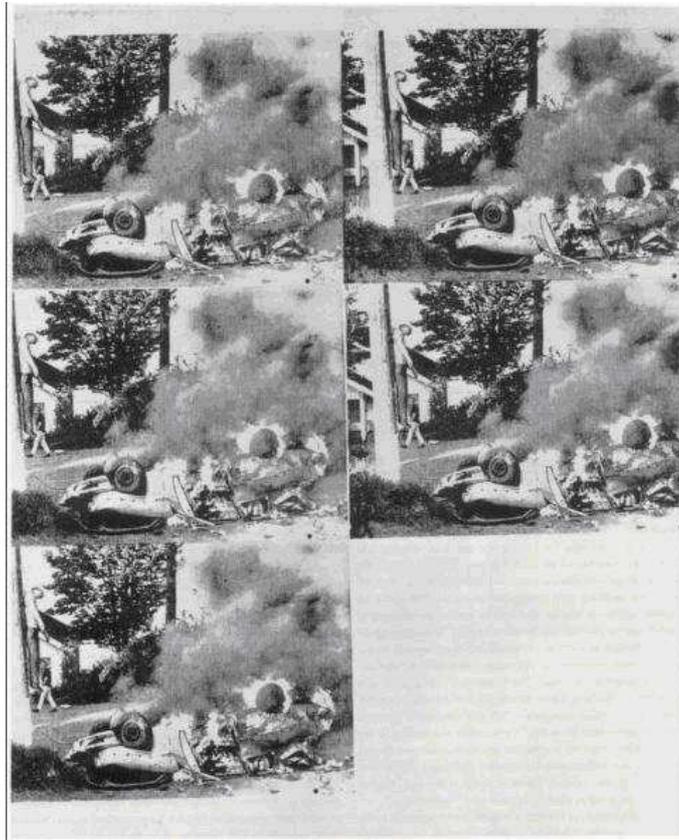
A apreciação da pop sob esse modelo é melhor clarificada abaixo:

Nesse seminário, Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido. Wiederholen, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, não é Reproduzieren; repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar como síntese de meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição antes serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também aponta para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição (Foster, 2014: 128).

É o que podemos mensurar em *White Burning Car III* (1963) (Figura 1). A repetição sistemática do carro em chamas oferta ao olho uma aparente banalização do traumático, que no ato de ver e rever é sublimada lentamente de seu aspecto central¹. A noção inicialmente posta (a normatização sensível da visão e do sujeito ao ser bombardeado pela recorrência do traumático), que é expressa na compulsão pela mesma imagem, cambia-se no momento em que percebemos as manifestações do processo da técnica serigráfica: o descoramento, o apagamento, as ranhuras na imagem. É um, mas também, cinco traumas. A repetição que serve para proteger do real é transmutada, aponta e reafirma incessantemente o mesmo real.

¹ “Quando você vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela acaba por não produzir nenhum efeito”. Swenson, Gene. ‘What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I’, *ARTnews*, vol. 62, no. 7, Nov. 1963.

FIGURA 1
White Burning Car III (1963), Andy Warhol



Fonte: liveauctioneers.com.

Foster utiliza o conceito barthesiano de *punctum* para discutir tais imagens, assim como a brincadeira léxica de Lacan de um “traumático”. Todavia, o que nos importa aqui é perceber que diferentes tipos de repetição surgem em Warhol: “repetições que se fixam no real traumático, que o encobrem, que o produzem” (Foster, 2014: 130). Será essa multiplicidade de tratamentos e fugas (do real) sem efeito propriamente satisfatório que contribuem para o paradoxo também de seus observadores, produzindo sujeitos que nem se integram (“o ideal da maioria das estéticas modernas: o sujeito tranquilo em contemplação”), nem se dissolvem (“o sujeito entregue às intensidades esquizofrênicas do signo-mercadoria”), mas um entremeios que orbita entre o ilusionismo e o realismo do trauma. Essa abordagem estará presente na moda britânica dos anos 1990, nomeadamente em designers como Alexander McQueen e Andrew Groves², que ao repetirem obsessivamente uma plástica do trauma (sangue,

² Andrew Groves é um estilista britânico que assim como McQueen trabalhou a estética do trauma em suas produções. Na sua coleção Status (1998), o trauma expresso como manifestação e pulsão e morte é representado na peça *Flies trapped into a jacket*, no qual uma modelo libera sobre os jornalistas de moda um enxame de cinco mil moscas aprisionadas sob seu casaco. A simbolização de um corpo morto, putrefato e abjetual, será recorrente nessa geração como mecanismo de um retorno do real traumático na moda (Figueredo, 2018).

larvas, hematomas, escoriações), ratificam efeito semelhante. As duas leituras do traumático em Warhol - a de um realismo - mas também a de um ilusionismo - que de tão excessivo na ânsia de superação de um real “traumático” apenas aponta novamente ao real - encontram-se relacionadas na teoria lacaniana na oposição entre *autômaton* e *tiquê*. O primeiro - a repetição do que está reprimido como significante ou sintoma - e o segundo - o retorno a um real que resiste no simbólico e que desse modo existe para além do *autômaton* dos sintomas, e para além do princípio do prazer - atuam, ora alternadamente, ora conjuntamente na dissimulação desse sujeito (artista) como indivíduo produtor e reproduzidor do trauma.

Assim, quando Warhol afirma “Quero ser uma máquina”³, isso diz mais sobre um sujeito em estado de choque, do que de uma vacuidade - de conteúdo - do artista e de sua obra. Nessa declaração (*statement*) é assumida a natureza “daquilo que o choca como defesa mimética contra esse choque: sou também uma máquina, faço (consumo) também imagens-produtos em série, o que dou é tão bom (ou ruim) quanto o que recebo” (Foster, 2014, p. 126). Podemos ler tal alegação - e outras⁴ - como uma espécie de adesão preventiva à compulsão de repetir o trauma⁵. Se recuperarmos a partir desta lógica outros trabalhos como *Ambulance Disaster* (1963) (Figura 2), *Silver Car Crash* (1963), ou ainda *Twelve Electric Chairs* (1964), podemos discutir a relação de Warhol com o trauma num momento em que a repetição surge tanto como esvaziamento de significado quanto como proteção contra a afetação pelo ato. Numa perspectiva freudiana, repetir um evento traumático pode atuar na reintegração desse a uma ordem simbólica, uma economia psíquica do sujeito. Entretanto, as repetições na pop warholiana não evidenciam propriamente esse efeito, nada tem a ver com o controle do trauma, ao contrário, “em vez de uma paciente libertação do objeto do luto, indicam uma fixação obsessiva no objeto da melancolia, (...), antes de mais nada, as repetições de Warhol não só reproduzem efeitos traumáticos; também os produzem” (Foster, 2014: 127).

³ Ver Swenson, G. (1963). ‘What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I’, *ARTnews*, vol. 62, no. 7.

⁴ “Alguém disse que minha vida me dominou. Gostei dessa ideia”. In Swenson, G. (1963).

⁵ “Obviamente, isso é uma encenação: há um sujeito por trás dessa figura de não subjetividade que a apresenta como uma figura; do contrário o sujeito do choque seria um oxímoro, pois não existe um sujeito autopresente no choque, muito menos no trauma. No entanto o que fascina em Warhol é que nunca se tem certeza desse sujeito por trás: tem alguém em casa, dentro do autômato?” (Foster, 2014: 126). O autômato aqui pode ser lido no sentido lacaniano de *autômaton*, onde o que está reprimido ressurgue como expressão ou sintoma do trauma.

FIGURA 2
Ambulance Disaster (1963), Andy Warhol



Fonte: liveauctioneers.com.

Será exatamente essa dimensão da repetição do trauma que orbita ora como realismo ora como ilusionismo (mas que apontam ambas a um retorno do real como categoria) que será recuperada tardiamente, nos anos 1990, por uma geração de jovens criadores britânicos, e dos quais Alexander McQueen (1969-2010)⁶ é um agente importante. Apesar do distanciamento histórico e contextual, Warhol e McQueen operaram saberes semelhantes e equações simbólicas parecidas na externalização de suas críticas e tratamentos aos temas sociais. Ao estabelecermos convergências e pontos de tangenciamento entre eles não só propomos uma análise comparativa entre obras possivelmente dialógicas, como podemos perceber uma certa recorrência da cultura visual como recurso terapêutico do social (em sua autoanálise).

Assim como Warhol, Alexander McQueen esteve menos atrelado a uma única prática (a moda) sendo, em retrospectiva, mais um produtor de imagens sobre seus dias. Nas palavras de Sam Gainsbury⁷ em entrevista à Andrew Bolton - curador do *Metropolitan Museum* de Nova York: “McQueen nunca poderia começar uma coleção até ter uma ideia ou conceito desenvolvido para o desfile, (...), para ele, o desfile não era apenas

⁶Filho de um taxista e de uma professora primária, Alexander McQueen fez parte da geração de jovens provenientes da classe trabalhadora que ascenderam ao ensino superior na área de artes após a reformulação curricular proposta na Era Thatcher (1979-1990). Começa sua marca em 1992, ano em que conclui o mestrado em moda na reestruturada Central Saint Martins, e fica à frente de seu negócio até 2010, ano de seu suicídio (Knox, 2010).

⁷ Produtora da maioria dos desfiles de McQueen desde *The Hunger* (Primavera/Verão 1996).

crítico em seu processo criativo, era o catalisador da criação” (Bolton, 2015: 18). A esta declaração aditam-se outras:

O tipo de desfile criado por McQueen insere-se numa modalidade de representação “não ortodoxa com propósitos específicos e que borravam continuamente a fronteira entre desfile de passarela e um novo tipo de instalação artística, (...), para McQueen, a moda não representava necessariamente um meio de auto expressão, mas uma força que possibilitaria exatamente o contrário, aproximando-se mais às regras da pintura e escultura do século XX, (...), ele era o que a indústria chama de enfant-terrible, um visionário que nunca perdeu seu senso de inovação e curiosidade, cujo apetite permaneceu intocado pelas ambições comerciais – um artista no sentido completo do termo” (Knox, 2010: 7).

McQueen é “um grande estilista que não está apenas fazendo roupas bonitas, mas também respondendo, como um artista, ao horror e a insanidade na cultura contemporânea” (Callahan, 2015: 227).

Essa premência do passarela sobre a medida comercial da moda - a indumentária - ratifica a existência do desfile como imagem cujo fim - pelo menos para este primeiro McQueen⁸ - não é vender roupas, mas estabelecer comentários sobre a realidade e a memória social que o englobam. Se o desfile é imagem - e imagem do trauma - cabe-nos aqui alguns questionamentos: é possível encontrarmos ecos e semelhanças entre as operações traumáticas da pop warholiana em McQueen? De que trauma trata-se? Quais os motivos para essa recorrência tardia? Que estética é formalizada na moda conceitual britânica dos anos 1990? Serão estes questionamentos que buscaremos responder em nosso próximo tópico.

3. Alexander McQueen e a estética da ansiedade

Quando nos propomos a analisar parte da produção cultural desenvolvida na Grã-Bretanha - nomeadamente em Londres - na década de 1990, devemos ter algo em mente. Tratava-se de um contexto bastante conturbado: intensa crise econômica; altas taxas de desemprego e escassas saídas laborais para a juventude criativa; medo de que o sexo pudesse se igualar a morte (o mundo vivenciava uma avassaladora crise de infecção por HIV); tecnologias que desafiavam as crenças tradicionais (data deste

⁸ Diz-se primeiro McQueen pois se trata do estilista em seus anos iniciais de trabalho, isto é, 1992-2002. Posteriormente sua obra torna-se menos artística e mais comercial quando sua marca é adquirida e incorporada pelo outrora Grupo Gucci (Figueredo, 2018).

período a clonagem da ovelha Dolly); o risco de uma guerra nuclear; as imagens proliferadas pela mídia sobre os genocídios em Ruanda e a limpeza étnica na Bósnia. Uma realidade na qual as ansiedades sociais eram, de fato, equalizadoras das relações interpessoais e dos constructos culturais.

Anthony Giddens, ao refletir sobre os sistemas de representação do *self* no contexto de uma modernidade tardia, irá direcionar parte de sua atenção à apreender algumas formas dessa ansiedade que lhe são particulares. Para ele, o homem perde parte de seus roteiros e de suas coordenadas identitárias ao ser levado a vivenciar situações extremas cujo impacto social é suficientemente grande para se deslocar uma compreensão de si no mundo. É importante salientar que para além da ocorrência real da catástrofe, a iminência do ato ratifica o mesmo tipo de efeito sob os sujeitos modernos, sendo em determinados momentos incisivamente pior. Assim, a expectativa ante ao desastre é causadora de um colapso do *self* e da gênese de uma melancolia que será manifestada em suas produções culturais (Giddens, 1991). A transformação da catástrofe em matéria de pesquisa visual pela cultura, cambia-se, segundo a socióloga britânica Caroline Evans, numa solução epistemológica de tratamento do trauma, onde o desassossego estrutural 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) de um futuro cataclísmico que parece à espreita.

Uma história social da moda britânica dos anos 1990 é, portanto, indissociável de uma dada noção sociológica do risco (Beck, 1992). Sobre essa percepção, Beck irá nos falar também da crescente precarização e individualização dos atores, o que os expõe ainda mais a diversas formas de risco que escapam ao seu controle. Uma das particularidades destes conceitos sociológicos é que eles foram incorporados, em pouco tempo, nos discursos midiáticos e mesmo no cotidiano. Daí não ser de estranhar que o risco (plasmado aqui, também, na questão da dor, seja ela física, sexual, emocional ou social) fosse uma das principais temáticas a ser explorada pelo mundo da moda. Veja-se: uma campanha da companhia italiana Benetton trazia um conjunto de imagens (desde cavalos copulando, pacientes morrendo em decorrência de complicações relacionadas ao HIV, corações humanos, e até padres em poses sexualizadas) como parte da sua estratégia de lançamento da linha *jeans* para adolescentes; a revista inglesa *The Face* publica em junho de 1994 um editorial no qual as modelos posam com armas e com sangue escorrendo de suas bocas; uma campanha da Dolce & Gabbana surge com modelos fotografadas em branco e preto, pálidas e em *rigor mortis*; vemos modelos ensanguentadas e embrulhadas em sacos plásticos com as suas vulvas semi-expostas na coleção *Highland Rape* (1995) de Alexander McQueen

(Evans, 2012). Numa sociedade baseada na dor e no risco, a moda e as corporalidades passam a ser pensadas de forma patológica.

É nesse sentido que podemos falar de uma recuperação da estética traumática de Warhol em McQueen. A pop warholiana produzia a imagem do trauma na repetição do ato traumático acontecido: dos carros incendiados, dos corpos atravessados nas ambulâncias, da cadeira elétrica que postava-se, passiva, ao nosso olhar. Evidentemente algo da repetição do traumático persiste em McQueen: a coleção *Highland Rape* (Figura 3) que nos fala da violação da Inglaterra à Escócia traz não uma, mas dezenas de modelos cobertas em sangue, repletas de hematomas e sinais claros que assinalam um assalto de ordem sexual. A repetição aqui surge de maneira literal. Para simbolizar a raiz do trauma, McQueen não estipula uma representação isolada mas a produz exaustivamente. Seu esforço é contrário àquele descrito por G. Swenson - da repetição como sublimadora do significado - mas caminha na sobreposição de significado. Significado e significante se justapõem. *Highland Rape* nos mostra “que a guerra travada entre os dois países foi basicamente genocídio” (Evans, 2012: 142), mas também acena às violações de um Estado pós-thatcherismo à juventude oriunda da classe trabalhadora.

FIGURA 3
Modelo com a vulva exposta e hematomas no desfile *Highland Rape* (1995), de Alexander McQueen.



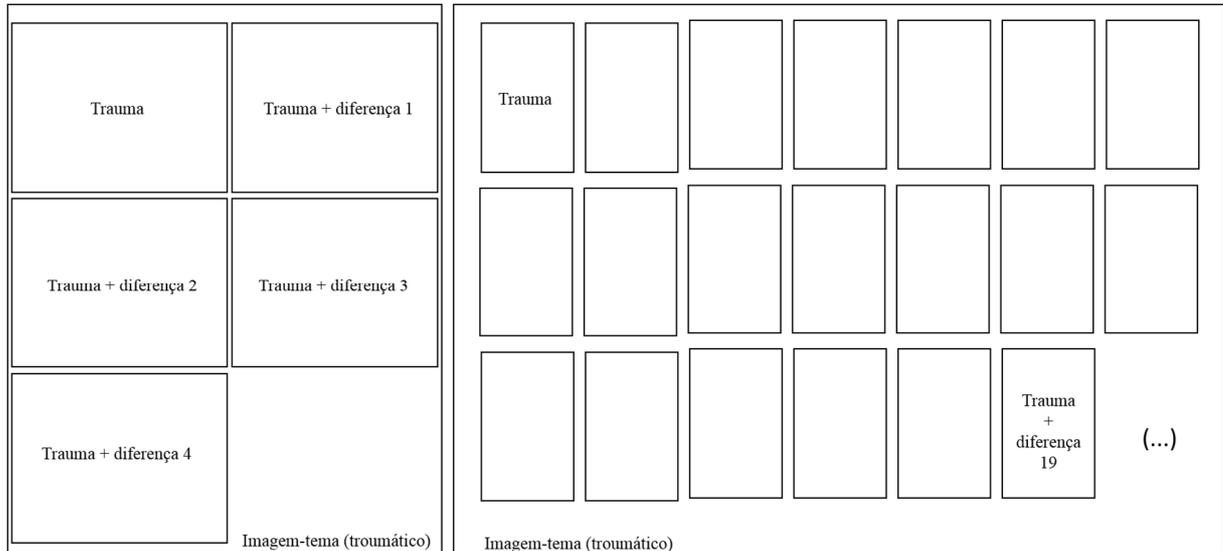
Fonte: vogue.co.uk.

A repetição como método de visualização do trauma acontecido surge também em outros momentos: *Jack the Ripper Stalks His Victims* (1992), *Joan* (1998), *Voss* (2001), *The Widows of Culloden* (2006), *In Memory of Elizabeth Howe, Salem 1692* (2007)⁹. Nessas performances-desfiles, a produção incessante de versões de um mesmo tema assemelham-se a operação warholiana: são equivalentes visuais do nosso encontro faltoso com o real. “O que se repete, escreve Lacan, é sempre algo que se produz como por acaso” (Foster, 2014: 129). Esses lampejos aparentemente acidentais são, em realidade, repetitivos, automáticos; e trabalham sobre nosso *inconsciente óptico*¹⁰ na elaboração do traumático. Como em *White Burning Car III* de Warhol, tudo parece o mesmo, mas em uma análise mais delicada as ranhuras e os desbotamentos da imagem (resquícios da técnica serigráfica), denotam suas pequenas mas existentes diferenças. Em McQueen, o diferencial da imagem do trauma surge na indumentária. O tema é o mesmo, é recorrente, explorado incansavelmente; o que altera-se é o registro do trauma em suas mudanças nuançadas, isto é, como o “traumático” se fragmenta em diferentes formas do vestir. Assim como na obra warholiana do carro incendiado - não é um trauma repetido cinco vezes, mas cinco traumas - em McQueen, uma vez que se multiplicam os modelos da coleção, multiplicam-se também os registros do trauma (Figura 4).

⁹ Em *Joan*, por exemplo, McQueen recupera a história de Joana d’Arc para discutir a demonização religiosa e a violência com a qual a Igreja operou ao longo dos séculos. Em *The Widows of Culloden*, discute a morte e a separação de família após o último Levante Jacobita escocês. Em *Voss* produz uma reflexão sobre os traumas psicológicos e a ideia de loucura. O desfile passa-se com modelos encenando numa caixa espelhada, sem conseguir ver a audiência, como pacientes em um manicômio (Knox, 2010).

¹⁰ Aqui no sentido benjaminiano que descreve os efeitos subliminares das tecnologias modernas da imagem (Foster, 2014).

FIGURA 4
Esquema de repetição em Warhol e McQueen, respectivamente



Fonte: Autoria própria.

Há portanto uma imagem-tema (trauma, ou para utilizar a terminologia lacaniana, a expressão do “traumático”) que é em si o acontecimento ou fato que é produzido como representação. Como mostramos, a repetição da imagem diferente de uma sublimação de seu efeito acarreta uma potencialização do mesmo, evocando o trauma e o real em si. Embora o que está recalcado no traumatizado aparente uma dada uniformidade, a cada repetição do trauma esse carrega uma diferença que não é cumulativa mas distintiva, externando o trauma nuançado, isto é, o trauma subjetivado no sujeito e subjetivado no espectador. A multiplicidade da representação em McQueen dá-se, assim, pela mídia elencada na representação - a moda geralmente trabalha um maior número de elementos - mas a operação é semelhante. Warhol poderia ter reproduzido a se, em *Twelve Electric Chair*, por exemplo, tivesse repetido o “traumático” em um número exponencialmente maior.

A passagem da estética do trauma para a estética da ansiedade em McQueen dá-se, contudo, num outro formato. Se consideramos aquilo que foi pontuado por Giddens (1991) que o efeito da catástrofe (real mas também aquela imaginada na ansiedade social) é eficaz na produção do trauma; em outros desfiles o criador não irá referir-se ao recalque de um trauma histórico, mas desenvolver plasticamente um trauma presumido pelas condições sociais que lhe cerca. Essa operação associa-se ademais a um aspecto premonitório da moda que é pontuada na sociologia do imaginário de Monneyron,

Para Monneyron, as roupas de moda antecipam um estado de coisas que está por vir, uma nova maneira de ser, que desponta para as

peessoas como uma realidade consolidada, que é testada, simultaneamente, nesse processo. A moda aparece como simulação de um arranjo social novo, que experimenta sua viabilidade por meio dela. Ajuda a trazer à tona uma nova mentalidade, a qual num curto espaço de tempo pode se transformar em norma, em modo de ser corrente. Se as roupas são uma forma de antecipação social, os estilistas são os visionários dos novos tempos (Bueno, 2010: 16).

Deste modo, a morte, a patologia e a perturbação que será trabalhada em outros momentos por McQueen retratam um traumático iminente e imaginado: a morte antes representada como acontecida é agora substanciada em morte pendente; o corpo fragmentado e arrebatado - antes recuperação do trauma histórico - é eclipsado por um corpo figurado. Assim, “se o real é reprimido no hiper-realismo, ele também retorna, e essa volta rompe a superfície hiper-realista dos signos. Entretanto, essa ruptura não é intencional” (Foster, 2014: 140). Este retorno do real do qual Foster nos fala é aquele percebido nas obras da artista norte-americana Cindy Sherman entre os anos 1987-1990.

Em suas séries fotográficas sobre a moda e a história da arte, Sherman parodia o design de vanguarda com a apresentação de suas *fashion victims* e ridiculariza a história da arte através de uma galeria sem fim de aristocratas apavorantes. Para Foster,

A brincadeira fica perversa quando, em algumas fotografias de moda, a lacuna entre as imagens do corpo imaginado e do corpo real torna-se psicótica, (...) e quando, em algumas fotografias da história da arte, a desidealização é levada ao ponto da dessublimação - com bolsas cheias de cicatrizes no lugar de peitos e furúnculos no lugar de narizes -, esses corpos põem abaixo as linhas verticais da própria representação e da própria condição de ser sujeito (Foster, 2014: 143).

Logo, a via de acesso do retorno do real - mesmo um real apenas elaborado no imaginário e na ansiedade social - dá-se pela estética abjetual. O abjeto, definido por Julia Kristeva como uma categoria do (não) ser, é a condição da definição de um pré ou de um pós, isto é, nem sujeito nem objeto, e sim antes de ser o primeiro (anteriormente a separação da mãe como referencial psicanalítico) ou depois de se tornar objeto (como um cadáver entregue ao estado objetual da putrefação) (Kristeva, 1982).

Essa dimensão do abjeto trabalhada por Kristeva relaciona-se ao sentimento de nojo desencadeado por aquilo que conceitualmente habita o limítrofe, de tudo o que está

alguém ou além. Visualmente será recuperada por esta geração sendo expressa mais vividamente no desperdício, nos fluidos corporais, nas comidas regurgitadas e principalmente no cadáver. Será o sangue coagulado nas roupas de Alexander McQueen, mas também a vaca em putrefação de Damien Hirst; a cama de Tracey Emin, desarrumada e com traços de sêmen; a escultura autorretrato de Marc Quinn feita a partir de seu sangue congelado, ou ainda o Cristo de cigarros de Sarah Lucas, metaforicamente crucificado sobre a bandeira inglesa¹¹, uma alusão nada sutil ao calvário sofrido por esta geração em busca de sua subsistência.

O trauma geracional - do sexo patológico e tóxico, do medo da morte, do sofrimento e do desemprego - encontra, portanto, o real na estética do abjeto. É o que Katherine Wallestein chamará de *Wasted Look*, corpos magros e pálidos em poses letárgicas que na verdade recuperam a exaustão, os momentos de baixa após experiências extremas, não apenas aquelas relacionadas com as drogas mas também no sentido emocional. São existências plenas que se entregam a estas experiências agressivas vivendo-as de maneira absoluta, o que é registrado é o pós-experiência, o abjeto, a sobra, o que resta como memória¹².

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).

Essa outra concepção do trauma em McQueen surge na apropriação do inferno descrito por Dante Alighieri em sua coleção *Dante* (1996), nos esqueletos que abocanhavam os calcanhares das modelos em *What-a-merry-go-round* (2001), nos broches confeccionados com cabelo humano e nos acessórios metálicos produzidos a partir de ossadas humanas reais, nas modelos atropeladas em *The Birds* (1995), ou ainda na água amarela que jorrava na passarela em *Untitled (Golden Shower)* (1996). Do

¹¹ Damien Hirts, Marc Quinn, Tracey Emin e Sarah Lucas são artistas ingleses contemporâneos à Alexander McQueen. Geração que ficou conhecida como Sensation, estes artistas foram responsáveis em parte por revitalizar a arte britânica a partir de fins dos anos 1980. A estética abjetual da qual falamos não será vista apenas na moda mas também será constantemente trabalhada na arte deste momento. Alguns autores explicam a retroalimentação entre arte e moda no período como consequência da proximidade ou compartilhamento de espaços de trabalho dessa geração no leste londrino. Alexander McQueen e os artistas Jake e Dinos Chapman, por exemplo, mantinham ateliês próximos e vez ou outra produziam em colaboração ou trocavam trabalhos (Figueredo, 2018).

¹² O *Wasted Look* de Wallestein provoca uma reflexão que atualiza a ideia da *heroin chic*. Este tipo de corpo exausto, sujo e decadente, abjetual em alguns momentos, pode ser vislumbrado em diversas produções de McQueen - em seu desfile *Untitled* (1998) que faz uma alusão à prática sexual do *Golden Shower* - ou nas fotografias de Corinne Day (Figueredo, 2018).

desastre acontecido ao desastre imaginado, a via de acesso volta-se para um real que retorna no desperdício, no escatológico, na aparição do que Lacan denomina *les corps morcelé*, imagens do corpo fragmentado, arrebatado. Em *The Hunger* (1995) (Figura 5), McQueen “estava obcecado com a morte - achava-a extremamente romântica - e falava sobre larvas e apodrecimento todo o tempo” (Thomas, 2015: 154). O real traumático (de um tempo que converge o acontecido e em adição o que virá acontecer - e só existe enquanto ânsia) é trabalhado através das estruturas em perspex - um plástico transparente e fino - sobre as quais o estilista besuntou sangue coagulado e larvas vivas (cultivadas numa carcaça de peixe) antes de prensá-las sobre o corpo das modelos.

FIGURA 5

A estrutura de perspex com sangue e larvas no corpo da modelo em *The Hunger*



Fonte: vogue.co.uk.

Muitos outros exemplos poderiam ser ativados para a ilustração de nossa hipótese, entretanto não nos excederemos quanto a outros objetos que corroboram a mesma percepção. O que devemos reter, todavia, é que a estética do abjeto¹³ como lugar de simbolização do trauma trabalha rechaçando “o ilusionismo, aliás qualquer sublimação do olhar-objeto, numa tentativa de evocar o real em si mesmo” (Foster, 2014: 145). Outras noções do traumático podem ser agenciadas a partir daqui: o obsceno, o pornográfico, o objeto do desejo (mortal) que descansa no voyeurismo do sujeito. Assim, mesmo através das três décadas que os separam, McQueen e Warhol possuem modos de tratamento e de produção de um real traumático que se

¹³ Esse é o âmbito primordial da arte abjeta, que é atraída para as fronteiras do corpo violado (Foster, 2014).

assemelham em suas epistemologias. Talvez consequência de uma virada pós-moderna nas artes a partir dos anos 1960, o que constatamos é que, elaborada sob outra forma de se pensar o mundo em sua práxis, a arte pode nos fornecer pistas conceituais para compreendermos manifestações culturais outras, e que aparentemente lhe são estrangeiras. A temática do trauma foi a elencada para este estudo, mas muitas outras poderiam ter sido igualmente agenciadas em sua confluência.

Assim, da repetição como modo de evocar um realismo (e um ilusionismo) traumático à exploração de uma mortalidade fetichista, o que buscamos demonstrar aqui é que, independentemente de suas origens e campos de afiliação, a cultura - como prática social - pode ser discutida a partir de chaves teóricas comparadas. Os aparatos de concatenação simbólica e a semelhança entre métodos de operação entre objetos aparentemente irreconciliáveis podem ser ativados como uma forma inaudita de conhecimento, nos permitindo olhar para práticas já conhecidas sob outra roupagem. Não mais discutir arte sob uma única narrativa da história da arte, nem moda exclusivamente sob um viés social, mas provocar as tão desejadas semelhanças informes bataillianas, isto é, “a possibilidade de unir num ponto preciso duas espécies de conhecimento até aqui estranhas uma à outra dando a essa ontologia sua consistência inesperada: o movimento do pensamento se perdia por inteiro, mas por inteiro se reencontrava” (Bataille, 1943: 11).

4. Um breve remate

A tensão entre um hiper-realismo na cultura e o risco (plasmado na obsessão com o trauma) é o que caracteriza a geração da moda britânica da década de 1990. Foi a forma que McQueen - mas também muitos outros criadores como Shaun Lane, Andrew Groves e Simon Costin - encontrou para lidar com um sentimento *fin-de-siècle*, desta vez agravado pela velocidade com que os riscos se sobrepunham uns aos outros. Esta é uma das explicações para o surgimento de um diálogo com a temática da morte assim como a pop warholiana dos anos 1960. De tanto celebrada, a morte e o trauma tornam-se estruturantes nesse contexto social. São, em muitos casos, antecipados ora pelos excessos aos quais o corpo é submetido, ora por desejo próprio. Como já verificamos em outro lugar, o trauma, antes trabalhado como elemento plástico e de afirmação nas roupas, torna-se um mecanismo eficiente de construção de mitologias contemporâneas (Guerra & Figueredo, 2019).

Referências Bibliográficas

- Archer, M. (2013). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bataille, G. (1943). *La expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, J. (1988). *Selected writing*. Cambridge: Polity Press.
- Beck, U. (1992). *Risk society: Towards a new modernity*. Londres: Sage.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Belting, H. (2006). *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bolton, A. (2011). *Alexander McQueen: Savage beauty*. Nova York: Met Publications.
- Bueno, M. L. (2010). Por que ler...Frédéric Monneyron? *Revista D'Obras*, São Paulo, v.4, n. 10.
- Callahan, M. (2015). *Champagne supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda*. Rio de Janeiro: Fábrica 231.
- Danto, A. (2006). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp.
- Evans, C. (2012). *Fashion at the edge: spectacle, modernity and deathliness*. New Haven: Yale University Press.
- Figueredo, H. G. (2018). *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. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Foster, H. (2013). *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press.
- Guerra, P. (2019). Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dObras*. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem). v. 12, n. 26, p. 124-149.
- Guerra, P.; Figueredo, H. G. (2019). Today Your Style, Tomorrow The World: punk, fashion and visual imaginary. *ModaPalavra, Florianópolis. Dossiê Moda, Arte e Design*. V. 12, N. 23, p. 112-147.

Hanson, K. (1993). Dressign down, dressign up: The philosophical fear of fashion. In Hein, H. & Korsmeyer, C. (Org.). *Aesthetics in feminist perspective* (p. 107 – 121). Indianapolis: Indiana University Press.

Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes*. Berkeley: University of California Press.

Hollander, A. (1994). *Sex and suits: The evolution of modern dress*. Nova York: Alfred & Knopf.

Knox, K. (2010). *Alexander McQueen: Genius of a generation*. Londres: A&C Black.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Monneyron, F. (2001). *La frivolité essentielle*. Paris: Presses Universitaires de France.

Negrin, L. (2012). Aesthetics: Fashion and Aesthetics, a Fraught Relationship. In Geczy, A. & Karaminas, V. (Org.). *Fashion and art* (p. 43-54). Londres: Berg.

Swenson, G. (1963). 'What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I', *ARTnews*, vol. 62, no. 7, Nov. 1963.

Thomas, D. (2015). *Gods and kings: The Rise and fall of Alexander McQueen and John Galliano*. Nova York: Penguin Books.

Wallestein, K. (1998). Thinness and other refusals in contemporary fashion advertisements. *Fashion Theory*, vol. 2, issue 2, p. 129-150.

IS Working Papers

3.^a Série/3rd Series

Editora/Editor: Paula Guerra

Comissão Científica/ Scientific Committee: João Queirós, Maria Manuela Mendes, Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do
Instituto de Sociologia da Universidade do Porto
Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the
Institute of Sociology of the University of Porto
R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: <http://isociologia.up.pt/pt-pt/pagina/working-papers>
ISSN: 1647-9424

IS Working Paper N.º 80

Título/Title

“Por uma tese do real na moda inglesa dos anos 1990 ou Warhol como chave para se pensar McQueen”

Autor/Author

Henrique Grimaldi Figueredo

O autor, titular dos direitos desta obra, publica-a nos termos da licença Creative Commons “Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal (cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).