



## Os Fashion Desperados e a geração Sensation: arte, moda e práticas DIY em Londres nos anos 1990

*Fashion Desperados and the Sensation generation:  
art, fashion and DIY practices in London at 90's*

Henrique Grimaldi Figueredo<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6324-4876>

**[resumo]** Tomando as comunidades artísticas em Londres no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 como foco, esse artigo pretende desnudar as condicionantes sociais, políticas e econômicas que permitiram a emergência das práticas *do-it-yourself* na arte e na moda. Identificando na remodelação curricular inglesa e no imaginário social do risco as conjunturas centrais dessas mudanças, demonstraremos como essa geração incorpora outra epistemologia da criação que irá reverberar em distintas ordens simbólicas e materiais, nomeadamente, (i) na reativação do East End; (ii) na criação de empreendedorismos criativos; e, (iii) no rejuvenescimento das energias capitalísticas da cultura, incorporando na primeira década do novo milênio uma conversão das práticas DIY em práticas *mainstream*. Metodologicamente, utilizaremos uma extensa revisão bibliográfica assim como a aplicação de uma etnografia visual, de modo a constituir os lastros materiais que nos permitem traçar tais concatenações.

**[palavras-chave]** Londres. East End. DIY. Anos 1990. Arte.

**[abstract]** Taking the artistic communities in London in the late 1980s and early 1990s as a focus, this article aims to expose the social, political and economic conditions that allow an emergence of do-it-yourself practices in art and fashion. Identifying the central conjunctures of these changes in the English curriculum remodeling and in the social imaginary of risk, we will demonstrate how this generation incorporates another epistemology of creation that will reverberate in different symbolic and material orders, namely (i) in the reactivation of the East End; (ii) in the creation of artistic entrepreneurship; and, (iii) the rejuvenation of the capitalistic energies of culture, incorporating in the first decade of the new millennium a conversion of DIY practices into mainstream practices. Methodologically, we will use an extensive literature review as well as the application of a visual ethnography in order to constitute the material foundations that allow us to trace such concatenations.

**[keywords]** London. East End. DIY. 90's. Art.

Recebido em: 15-09-2021

Aprovado em: 26-10-2021

---

<sup>1</sup> Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP), Brasil, e pesquisador visitante (2021-2022) na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), França. Email: [henriquegrimaldifigueredo@outlook.com](mailto:henriquegrimaldifigueredo@outlook.com) Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8304774973046394>.

*McQueen, who is 24 and from London's East End, has a view that speaks of battered women, of violent lives, of grinding daily existences offset by wild, drug-enhanced nocturnal dives into clubs where the dress code is semi-naked. As such, his clothes probably speak with more accuracy about real life than some swoosh of an evening gown by Valentino – Marion Hume, McQueen's Theatre of Cruelty (The Independent, 20/10/1993).*

## Introdução

Uma história social da arte e da moda produzidas pela juventude britânica no final do século XX em Londres é, em certa medida, indissociável das transformações técnicas, geopolíticas, econômicas e mesmo de um imaginário social de *fin-de-siècle*. Nas palavras da socióloga britânica, Caroline Evans (2012, p. 5), “poderia ser Viena ao final do século, ou Paris nos anos 1930, ou ainda Londres nos anos 1990: cada uma delas tem uma relação com a modernidade e as mudanças tecnológicas através de seus impactos nas sensibilidades”<sup>2</sup>. Desconhecer a filiação ou as tensões culturais manifestas nesse ponto de fratura, equivale ignorar a que tipo de problema nos dirigimos, obliterando uma cartografia objetiva de seus resíduos sociais e culturais. Tratava-se de uma transformação na cultura em geral – na música, nas artes, na moda, no teatro – que, ante as substanciais remodelações nos modos de organização, traduzem-se em uma tangente epistemológica, isto é, num modo outro de criação, que a um só tempo pendula entre a reverência e a ruptura, entre o respeito ontológico e o desacato pela prática, entre a reprodução de um tipo ideal e sua emulação crítica.

A ideia de trauma que abordaremos – discutida na obra de diversos historiadores e sociólogos, cujos epítomes talvez sejam os direcionamentos conceituais imaginados por Ulrich Beck em *Risk Society* (1992) e Anthony Giddens em *Modernity and Self-Identity* (1991) – não é resultado de aleatoriedades (indeterminado) ou de uma dimensão intrínseca (determinista e essencialista). Ao contrário, o componente traumático é fruto de contínuas transformações na vida social mobilizadas por viradas políticas e econômicas de grande envergadura, culminando em condicionantes societais de transformação da prática criativa, que assume nesse contexto um posicionamento responsivo, materializando-se em um conjunto bem delineado de agentes que retorquem, de modo mais ou menos homogêneo, “ao horror e a insanidade na cultura contemporânea” (HORYN, 2000, s/p).

Quando perscrutamos as alterações no espaço social que desembocam em uma postura notadamente inclinada às práticas DIY pela juventude criativa britânica nos anos 80 e

<sup>2</sup> Todas as citações em língua estrangeira aqui apresentadas em português são traduções livres do autor e podem ser encontradas nos textos originais referenciados ao final deste artigo, sendo aqui reproduzidos como traduzidos e revisados profissionalmente em Figueredo (2018).



90, é preciso salientar – entre tantas – duas medidas fundamentais. A primeira, de ordem pragmática, refere-se às reformulações que vinham sendo feitas na estrutura curricular inglesa desde a metade do século XX e que contribuíram com a autonomização da prática artística; a segunda, da ordem de um imaginário social notoriamente complexo, ancora-se no espaço simbólico daquilo que Giddens (1991) descreve como uma política do risco que incide (quando dos bombardeamentos do sujeito pelas instabilidades sociais) em um colapso do próprio *self* e na invenção de modos outros de criação e gerenciamento das ansiedades (FIGUEREDO, 2020; GUERRA & FIGUEREDO, 2020).

Metodologicamente trabalhando a partir de uma revisão de textos seminais e de uma etnografia visual, o objetivo desse artigo é identificar os lastros que permitiram a emergência das práticas DIY nos estratos mais inovadores da arte e da moda inglesa do final do século XX. Tomando como pressupostos a remodelação curricular inglesa e um imaginário do risco que altera os temas de interesse e uma epistemologia da criação, discutiremos a gênese de convenções *do-it-yourself* nas agendas criativas de atores específicos desse período. Focalizando como exemplos heurísticos a *The Shop*, de Tracey Emin e Sarah Lucas, e as produções iniciais do designer Alexander McQueen, intentaremos reproduzir uma paisagem simbólica que nos permita apreender as condições extrínsecas de reescrita da cultura como prática social.

### A remodelação curricular e a autonomização das disciplinas artísticas

A história da renovação estética e cultural na Inglaterra no final do século XX é também a história da consolidação dos centros universitários voltados à arte e à moda e de sua reestruturação curricular. Discuti-las como esferas independentes seria uma ingenuidade sociológica visto que o novo modelo de ensino vigente a partir dessas transformações representará um ponto de inflexão determinante para as carreiras criativas e os negócios culturais que se desenvolvem e consolidam-se em Londres nos anos 1980 e 1990.

Os debates sobre a reformulação curricular datam ainda do século XIX, remontando a emergência do movimento *Arts & Crafts* que teve em William Morris um de seus principais entusiastas. O historiador Stuart Macdonald (1970) pontua que a primeira grande transformação a nível estrutural na abordagem dos cursos acontece já no imaginário novecentista e assume corpo na Central School of Art a partir do surgimento de críticas ao modelo tradicional de ensino, cujo lastro profissional circunscrevia-se à Academia Real.

Argumentando que o bom design e a primazia técnica não só melhoravam a qualidade do viver trazendo beleza aos objetos ordinários do cotidiano, os *Art-Socialists* – como os chama Macdonald – defendiam a expansão dessa abordagem ao campo das artes plásticas. Aplicada de forma inaudita na Central School of Arts entre 1880 e 1890 e, posteriormente, na Glasgow School of Art, esta tendência foi responsável por borrar as fronteiras antes muito nítidas entre artesanato e arte, entre o objeto utilitário e a obra destinada à contemplação, estetizando e transformando os modos de vida da burguesia industrial (FIGUEREDO, 2018; FORTY, 2007). No período entre guerras houve, contudo, um esmorecimento dos princípios

do movimento *Arts & Crafts* em detrimento de uma percepção mais urgente das necessidades do homem moderno: a importância dada aos bens únicos decai enquanto a sua aplicabilidade em escala industrial ganha ênfase. Para a socióloga britânica Angela McRobbie será essa curvatura das disposições a responsável por “suplantar a manufatura nas escolas de arte e pavimentar o caminho para o ensino artístico no pós-guerra, encorajando especializações em design de produto, design gráfico e arte comercial” (McROBBIE, 1998, p. 21). A moda, compreendida como um campo de conhecimento, encontrava-se ainda fragmentada em pequenos ateliers, não apresentava vínculos fortes com o meio acadêmico e era vilipendiada por um recorte de gênero que insistia em postulá-la a partir de uma dupla instância de inferiorização: uma disciplina inerentemente “feminina” e “artesanal” que escapava à rede de empreendedores preocupados com a modernização da indústria.

Este exílio infligido, sedimentando numa percepção sexista e masculinista, partia de uma visão compartilhada entre professores, discentes e direção que definiam as “mulheres como mais propícias à moda do que às artes plásticas, de forma que estas eram continuamente desencorajadas a seguirem nas artes” (McROBBIE, 1998, p. 35). A cisão generificada entre as áreas era tamanha que Charles Madge e Barbara Weinberger (1975) ao analisarem os boletins formativos das escolas de arte, detectaram uma diferença nada sutil inscrita na adjetivação das obras avaliadas: “belo”, “vanguarda” e “futurístico” para descrever trabalhos de alunos homens, e “neurótico”, “diabólico” ou “mediocre” para se referir à obras de mesmo teor, mas apresentadas por mulheres.

A inserção, ao menos curricular, da moda nas escolas de arte não acontece até os anos 1960 quando da publicação da primeira edição do *Coldstream Report*<sup>3</sup> recomendando a alteração do antigo *National Diploma* (válido desde o início do século XX) para um diploma em *Art and Design*. O relatório apontava a necessidade de substituição do antigo modelo formativo homogeneizado por uma abordagem mais direcionada e liberal, especificando quatro áreas englobadas pelas Belas Artes (Artes com ênfase em desenho/escultura ou desenho/pintura; Design Gráfico; Design Tridimensional; Moda e Têxteis). Embora formalmente constituído na década de 1960, o desmonte pragmático entre as fronteiras – muito bem definidas e generificadas dos respectivos campos criativos –, consolida-se a partir dos anos 1980 no governo da primeira-ministra Margaret Thatcher. Visando diversificar as carreiras formativas, o novo ensino universitário, agora acessado pelos filhos da classe trabalhadora – em oposição aos *Yuppies*<sup>4</sup> – equiparava, mesmo que momentaneamente, as oportunidades e auxiliava na correção das curvas de desemprego, atrasando – pela incorporação da categoria “universitário” ou “em formação”, e posteriormente “empreendedor” – a entrada da juventude menos favorecida no mundo do trabalho.

<sup>3</sup> Relatório educacional britânico que começa a circular a partir dos anos 1960. O *Coldstream Report* é firmado por um grupo de especialistas que estudam e propõem questões a serem adotadas a nível governamental visando maximizar o aproveitamento universitário britânico (McROBBIE, 1998).

<sup>4</sup> Jovens universitários provenientes de classes mais abastadas e que geralmente dedicavam-se às carreiras mais estabelecidas (McROBBIE, 1998).

De outra angulação, o seccionamento entre as áreas formativas da cultura é também desmantelado por uma emergência “na metade dos anos 1980, da reputação do designer de moda como um artista ou celebridade, reafirmando a ênfase educacional na criatividade e imaginação”<sup>5</sup> (McROBBIE, 1998, p. 39). Arte e moda passavam, embora tardiamente, a compartilharem certa similitude em seus espaços conceituais e formativos. Em 1989 ocorre a fusão entre a Central School of Arts e a academia Saint Martin’s School of Art, conformando a Central Saint Martins. Com um currículo completamente renovado e bebendo da tradição artística<sup>6</sup> que a havia consagrado, a Central Saint Martins será pioneira na criação de um mestrado em moda (responsável pela formação de John Galliano, Alexander McQueen e Andrew Groves, por exemplo). De modo análogo, a Goldsmiths, fundada em 1891, reestruturou-se no início dos anos 1980 a partir da atuação de Michael Craig-Martin, professor responsável por suspender os eixos didáticos – escultura, pintura, fotografia, têxteis, etc – e propor um currículo base e intercambiado (FIGUEREDO, 2018). Esses dois centros educacionais, responsáveis respectivamente pela formação da nova geração de designers de moda e de artistas de ‘vanguarda’, irão representar nos anos 1980 e 1990, os pilares discursivos de novas práticas criativas em Londres. Geram também – em consequência de um cenário econômico aterrador – um tipo de capitalismo cultural no qual os criadores passam a expressar pouco, e até mesmo nenhum interesse em fazer de sua criação um negócio estruturado e saudável, trabalhando de acordo com um distinto “conjunto de princípios que versam sobre integridade artística, sucesso criativo, reconhecimento, aprovação pelo establishment da arte e, por fim, uma pequena preocupação com vendas e mercado” (McROBBIE, 1998, p. 177).

Assim, se por um lado as transformações curriculares possibilitam um despreendimento da técnica e o flerte entre distintas instâncias de criação, multiplicando as possibilidades de experiências estéticas, por outro, a baixa absorção no mundo do trabalho e um imaginário social atravessado pelo risco computarão a esses grupos certa urgência que se manifesta nas práticas orientadas ao *do-it-yourself* entre os anos 80 e 90.

### **O imaginário social do risco e o imediatismo da criação: o renascimento do *East End***

Reminiscentes da Era Thatcher<sup>7</sup>, os estilistas e artistas de final dos anos 1980 e início de 1990, encontravam-se em um contexto conturbado: contemporâneos à consolidação massiva da TV e da emergência da internet, vivenciaram a expansão dos regimes visuais de

<sup>5</sup> Para Angela McRobbie (1998, p. 39), “a rígida hierarquia de habilidades na educação de moda significam agora que o designer não precisa saber nada mais sobre a produção além do fato de que, se um problema surge ele deve ser solucionado rapidamente, mesmo que seja através da contratação de uma equipe mais qualificada para realizar todo trabalho”.

<sup>6</sup> Para Norman Rosenthal (1997, p. 9), “a Goldsmiths em New Cross, South East London foi para esta geração o que o Royal College representou para o Pop e a St. Martin’s School of Art foi para a nova escultura dos anos 1960 e a arte conceitual dos anos 1970”.

<sup>7</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.

sua época, de informações que podiam, agora, cruzar o mundo. Atravessados também por uma nova consciência da morte (materializada na pandemia mundial de HIV; e na midiatisação dos genocídios em Ruanda e na Bósnia) e de um medo estrutural do desaparecimento (os avanços tecnológicos; a iminência de uma guerra nuclear; o colapso do mercado mundial; a clonagem); esses criadores moldaram-se através de uma ansiedade social que será mobilizada plasticamente em suas produções. Podemos acrescentar a este imaginário a velocidade das mudanças e a ubiquidade dos riscos globais ou individuais. A União Soviética dissolveu-se em 1991, e, frustrando as expectativas de um período de paz; vive-se o crescimento de relações globalizadas, fruto do desenvolvimento de tecnologias de informação; há aditivamente uma polarização cada vez mais evidente entre o ocidente cristão e o oriente muçulmano, acertadamente descrita no livro *Os Versos Satânicos*, de Salman Rushdie (FIGUEREDO, 2020; GUERRA & FIGUEREDO, 2020; FIGUEREDO, 2019a). Será nesse momento que as culturas de moda e artística tornam-se palco central na construção de imagens e significados, assim como na articulação de ideologias e ansiedades (FIGUEREDO, 2021).

Sobre o imaginário do risco, autores como Giddens e Beck, consternados pelas transformações do espaço social, irão postular asserções cruciais nesta época. O primeiro, cunha o conceito de modernidade tardia ao refletir sobre os sistemas de representação do *self* na contemporaneidade. Para Giddens (1991) na modernidade, um conjunto de alterações afetaram todo o globo e o mais íntimo dos indivíduos; o mundo aparentemente encolhe e acontecimentos distantes afetam, agora, diretamente a vida das pessoas. O conceito de maior domínio nesse tipo de modernidade é, decerto, o risco, que se dirige especificamente ao futuro. De modo análogo, Ulrich Beck (1992) fala-nos de uma sociedade do risco, e é crucial lembrarmos que seu texto homônimo foi editado inicialmente em 1986, no seguimento ao desastre de Chernobyl. O desenvolvimento científico e industrial originou, em sua perspectiva, um verdadeiro ‘vulcão da civilização’, isto é, os riscos deixam de ser contidos no tempo e no espaço e passam a atuar de forma objetiva sobre as relações e as sensibilidades societais. Além dos riscos reais, uma série de riscos presumidos (imaginados) afetam as disposições sociais sendo, em determinados momentos, incisivamente piores. Serão os riscos imaginados por essa juventude criativa – e direcionados compulsivamente sobre sua subsistência, seu desejo, seu lugar e permanência no mundo – que resultarão em um duplo afrontamento: primeiro na ordem simbólica, e posteriormente na esfera prática.

Na ordem simbólica, os riscos desaguam na reestruturação dos temas plásticos de pesquisa, compartilhados tanto pela arte como pela moda, nos tratamentos de seus traumas geracionais. Será sensível, por exemplo, certo fascínio pelas poéticas do desperdício e do exagero (das drogas, do sexo sem proteção etc) presentes naquilo que Wallestein (1998) e Arnold (1999) defendem como um avanço da estética *heroin-chic*, o *wasted look*. O abjeto e a exploração visual do corpo putrefato (KRISTEVA, 1982) e de um fetichismo por aquilo que joga tensão na mortalidade (TSEËLON, 1995) também emergem como signos resolutivos dos cerceamentos das possibilidades e dos roteiros do viver; além disso, o culto à morte e ao desaparecimento encarna-se na exploração de um *memento-mori* contemporâneo (TOWNSEND, 2015). Em uma argumentação conceitual, esse conjunto de práticas simbólicas estaria horizontalizando essa geração

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. Nascia no pranto escabroso de Kurt Cobain, na malemolência sedutora de Twin Peaks, de David Lynch, e de O Silêncio dos Inocentes, de Jonathan Demme, na contenção das larvas se baqueteando com uma carcaça de vaca na obra *A Thousand Years*, de Damien Hirst. Assim como o movimento Romântico do fim do século XVIII foi, de muitas formas, uma reação à revolução industrial, essa nova desarticulação da beleza de *fin de siècle*, o movimento coletivo em direção ao narcótico e ao necrotério, era uma expressão de raiva e pavor milenar; o medo de que o sexo pudesse se igualar à morte e que a tecnologia pudesse, em breve, engolir a humanidade (CALLAHAN, 2015, p. 70).

Na ordem prática, o imaginário do risco manifesto nos temas macabros perfila uma tendência à urgência e ao imediatismo. A vida que deve ser vivida no presente, sem grandes expectativas em relação a um futuro incerto, se traduzirá em modos alternativos da cultura DIY, tanto do ponto de vista material (da criação híbrida dos negócios criativos, dos desfiles em garagens) quanto da perspectiva teórica (possibilitando uma retroalimentação entre os diferentes atores dessas cenas culturais). O designer ítalo-suíço, Fabio Piras, que trabalhou ao lado de nomes como Alexander McQueen e Andrew Groves, criadores de moda dessa geração, lembra que “não existia nenhum dinheiro, e nessa ausência pareceu surgir certa sinergia” (EVANS, 2012, p. 70). Os *fashion desperados*, como eram chamados, ao encararem a realidade estratificada da indústria britânica, muito aquém de suas necessidades experimentais e estéticas, tornar-se-iam os pioneiros deste movimento e deparando-se com o caos que os circundavam, proferem “Foda-se! Nós vamos fazer um desfile” (EVANS, 2012, p. 70). Atravessados por escassas saídas laborais será o *Enterprise Allowance Scheme*<sup>8</sup> (o custeio de £40 libras semanais) que providenciará “uma pequena ajuda aos artistas praticantes durante os anos Thatcher exercendo efeitos notáveis, em particular na revitalização do East End de Londres onde a maioria destes artistas se assentaram a partir da década de 1980” (McROBBIE, 199, p. 84).

Historicamente associado à classe trabalhadora, o East End – região no extremo leste de Londres – passa, nos anos 1970 e 1980, por um intenso processo de empobrecimento devido à crise econômica (MARRIOT, 2012). A partir dos anos 1980 é reestruturado em consequência das remodelações curriculares geradoras de um movimento pendular: a juventude criativa proveniente da classe trabalhadora dirige-se às regiões mais centralizadas<sup>9</sup> em busca de formação acadêmica; uma vez completado o ciclo de estudos vê-se impelida

<sup>8</sup> O *Enterprise Allowance Scheme* consistia em uma ajuda de custo de £40 libras semanais aos designers e artistas que quisessem criar seus próprios negócios. Essa medida incentivava um mito empreendedor completamente alinhado à lógica neoliberal do governo de então. Importa salientarmos que mais de 80% dos empreendimentos criados a partir dessa iniciativa faliam no primeiro ano, e a correção estatística de ‘desempregados’ não se mantinha. Essa crise econômica leva à renúncia de Thatcher em 1990 e à ascensão do candidato de esquerda Tony Blair (FIGUEREDO, 2018).

<sup>9</sup> Nomeadamente as regiões de New Cross, Kensigton e King’s Cross, onde estavam instaladas a Goldsmith’s College; Royal College of Arts e Central Saint Matins, respectivamente.



a retornar aos bairros do leste londrino devido às suas limitações financeiras coligadas à imprescindibilidade por amplos espaços de trabalho. Constitui-se assim um fluxo e, outros jovens com mais dinheiro realizam voluntariamente o mesmo movimento visando uma proximidade física como o novo enclave criativo da cidade. Para a historiadora Zoe Whitley,

Irreconhecível como o atualmente enclave da moda, o East End encontrava-se em completo estado de abandono: 193 Grove Road era uma das últimas casas de terraço da vizinhança antes de ter sido demolida pela especulação imobiliária. Naquele mesmo ano, as artistas Tracey Emin e Sarah Lucas inauguraram na Benthall Green Road a The Shop, vendendo obras tanto colaborativas quanto individuais, [...], The Shop foi parte da revolução de Shoreditch (WHITLEY, 2015, p. 171).

Foi dessa forma que o Soho, bairro localizado no distrito administrativo de Westminster e estrategicamente situado na transição com o leste da cidade, tornou-se ponto de encontro, convergindo para suas ruas e clubes noturnos grande parte desta geração de criativos. Nas palavras de Sarah Lucas, artista representante da geração dos *Young British Artists*, “o leste londrino de repente tornava-se o lugar para se estar” (LUCAS apud. WHITLEY, 2015, p. 171). É interessante pontuarmos também que ao passo que se desenvolvia através de suas atividades diurnas, o Soho e o East End tornavam-se também sítios privilegiados das cenas musicais *underground* – clubes noturnos como Kinky Gerlinky, Taboo, Legends e Man Stink cambiavam-se em espaços de intercâmbio criativo (FIGUEREDO, 2019b) – multiplicando as frentes de encontro e ebulição da prática DIY londrina: ali, artistas, designers de moda, drag queens, modelos e editores de revista encontravam-se, relacionavam-se e trocavam capitais específicos (THORNTON, 1995).

Fazendo eco à historiadora da arte, Rose Lee Goldberg, 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 modos de trabalhar que assentavam, pelo menos inicialmente, mais na barganha que na concorrência. A concentração desses criadores no mesmo espaço – os artistas Jake e Dinos Chapman ocupavam, por exemplo, um galpão em Hoxton Square bem próximo aos estilistas Alexander McQueen e Andrew Groves – catapultava uma partilha entre processos de pesquisa.

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

O historiador e curador britânico Norman Rosenthal também confere ao East End esse caráter de agremiação entre aspectos estéticos e laborais. Logo, “numerosas galerias e dúzias de artistas, essencialmente espaços não comerciais de uma rápida rotatividade, assim como a subcultura dos clubes noturnos; espalhavam-se por todos os lugares do East End” (ROSENTHAL, 1997, p. 9), auxiliando não apenas na requalificação urbana desse enclave mas conferindo as ferramentas materiais e simbólicas para a defesa, nas trincheiras teóricas, da geração dos *Sensation*; que nos termos certamente provocativos de Rosenthal, corresponderam a última experiência de vanguarda do século XX.

Compartilhando uma “inaudita e radical atitude para o realismo, ou melhor para a realidade e a vida cotidiana em si” (ROSENTHAL, 1997, p. 10), esta geração vem responder esteticamente aos problemas sociais vigentes em Londres na virada do século. A típica ansiedade dos jovens, o medo ante ao desaparecimento, a morte e a doença tornavam-se “um espelhamento dos problemas contemporâneos e obsessões desta juventude, [...] (trabalhando 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, pp.10-11); os *Sensation*, como grupo geracional, não apenas questionavam as tradições da arte e do mundo do trabalho, mas também experimentavam, sem grandes roteiros, o seu próprio fazer, incorporando o DIY como prática de guerrilha em uma celebração da tentativa, do gesto, da ação que promove uma ruptura<sup>10</sup>.

### **A arte contemporânea transformava-se em um clube: práticas DIY<sup>11</sup> na geração dos *Young British Artists*<sup>12</sup>**

É sempre arriscado precisarmos em um único instante a eclosão de experiências e fenômenos sociais. Aventuramo-nos, assim, a reduzir a um ponto de viragem as condicionantes sociais complexas que constituem e desembocam nas manifestações culturais disruptivas. Contudo, como ferramenta de estabilização teleológica, as datas podem apresentar mecanismos muito úteis. Nesse sentido, poderíamos inscrever o surgimento da

<sup>10</sup> A cultura britânica desenvolveu, desde os anos 1970, uma relação profícua com os movimentos juvenis e a cultura urbana. Consequência do impacto do movimento punk, questões como a roupa, os consumos culturais e artísticos, saídas noturnas e a festivais, acabam por correlacionarem-se não só na construção subcultural, mas também a nível identitário (GUERRA & BENNETT, 2015).

<sup>11</sup> O conceito de DIY assume na contemporaneidade uma multiplicidade prismática de formas e aplicações. Neste texto, fazemos uso de uma ideia de DIY apresentada por Guerra & Figueredo (2019), que leva em consideração tanto seu passado histórico quanto às novas modalidades do empreendedorismo criativo que criam-se no cerne das transições entre o Estado paternalista britânico e as modalidades neoliberais de gestão governamental dos anos 1980, sobretudo na Era Thatcher.

<sup>12</sup> O movimento dos Young British Artists, os YBAs, teve como ignição a exposição Freeze organizada em 1988 por Damien Hirst. Ela reuniu, além de colegas da Goldsmiths, outros artistas que tornar-se-iam figuras centrais do grupo como Sarah Lucas, Angus Fairhurst e Michael Landy. Porém o nome YBA só foi associado a este jovem grupo de artistas em 1992, em um artigo de Michael Corris para a ArtForum. A nomenclatura Young British Artists (o acrônimo YBAs veio mais tarde, em 1996, em artigo da revista Art Monthly) transformou-se numa prodigiosa ferramenta de marketing lapidando uma reputação de vanguarda radical (FIGUEREDO, 2018).

geração dos *Young British Artists* 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, contou com a participação de Steven Adamson, Angela Bulloch, Mat Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Sarah Lucas, Lala Meredith-Vula, Richard Patterson, Simon Patterson, Stephen Park e Fiona Rae. Dominic Denis estava listado no catálogo, mas não exibiu nenhum trabalho (ROSENTHAL, 1997).

Ocupando áreas empobrecidas de baixa densidade populacional, essa comunidade de artistas iniciou diversas experiências que, paulatinamente, irão alterar a paisagem cultural da cidade. Em sua grande maioria trabalhando de forma autônoma e contando com os incentivos parcos da *EAS* – exceção de Damien Hirst, seguido posteriormente por outros colegas, que articularão o apoio do colecionador e publicitário do regime Thatcher, Charles Saatchi – a raiz do movimento dos *YBAs* assenta-se numa disposição *do-it-yourself*<sup>13</sup>. Alheios à estrutura institucional, essa geração irá desenvolver – e emular – suas ferramentas de circulação e mediação, tensionando o campo da arte legitimada. Nesse contexto, a ideia de uma economia antieconômica surge como aspecto resolutivo que os libera das consternações específicas do mundo do trabalho. A socióloga Sarah Thornton, ao refletir sobre as práticas comerciais desses subgrupos, argumenta haver nisso um traço constitutivo.

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 *classlessness* (inexistência de classes) [...] 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).

A reformulação das coordenadas sociais no mundo do trabalho permitem, nesse sentido, uma insistência na *illusio* – que não passa de uma *illusio* do próprio subgrupo – no qual o status é adaptado às suas realidades periféricas no campo social. Essa atitude desinteressada surge primeiro como negação da tradição, e enceta depois uma inventividade que depende inerentemente da subcultura em que se insere para sobreviver (THORNTON, 1995). A emulação ratifica esses significados, isto é., não há no comportamento desses grupos uma ruptura definitiva com os modos legitimados, mas a criação de zonas particulares de existência que reproduzem – e emulam – aspectos comerciais com nichos que também partilham dessa espécie de capital subcultural. Nesse sentido, a “vanguarda” apenas consegue se manter se bem criados e geridos os espaços sociais em que transita, os grupos que a

<sup>13</sup> É importante compreendermos que a predisposição ao DIY não se encerra em um retorno ontológico ao passado punk, mas é também resultado da gestão autônoma das carreiras artísticas ensinada na Goldsmith College como parte de seu currículo e que foram amplamente incentivadas durante o governo Thatcher (WU, 2006).

frequentam e os capitais que são ali negociados. Não é de se espantar, desse modo, que após a *Freeze*, iniciam-se inúmeras experiências, todas pautadas de modo mais ou menos homogêneo na produção e reprodução dos mesmos capitais “subculturais<sup>14</sup>” partilhados pelos criadores – em sua grande maioria advindos da Goldsmiths – e concentrados nas mesmas coordenadas urbanas – o East End. O historiador e curador Richard Shone argumenta que,

Esta paisagem forneceu o imaginário visual e a inspiração para muitos artistas - das referências ao comércio de rua em Michael Landy à pintura de crítica estatal de Keith Coventry, das matrizes descartáveis de Rachel Whitehead ao mobiliário de Gillian Wearing para *Dancing in Peckham*, O leste de Londres, vivenciou os eventos mais cruciais para a arte contemporânea, incluindo as mostras pioneiras ‘Freeze’ e ‘Modern Medicine’, ‘Market’ de Landy, ‘Ghost’ e ‘House’ de Whitehead, as 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 (SHONE, 1997, p. 6).

Assim, “uma vez estabelecida, esta nova subcultura tornou-se tão substancial que seria impossível não noticiá-la” (ROSENTHAL, 1997, p. 9). Qualquer olhar mais atento sobre esta história revelará diferenças e contrastes mais extremos do que qualquer outro na constituição de um campo artístico comum. Será difícil encontrar, por exemplo, duas pintoras tão opostas em métodos e formas como Fiona Rae e Jenny Saville; ou objetos tão contrastantes como aqueles criados por Rachel Whitehead e Jake e Dinos Chapman; e sensibilidades tão discordantes quanto às de Marc Quinn e Sarah Lucas. Tais diferenças, contudo, “refletem os arranjos ilimitados de opções artísticas no fim do século. Serão estas variações na abordagem, intenção e realização que, paradoxalmente, convergem estes artistas” (SHONE, 1997: 12). Locados majoritariamente no East End, e trabalhando e negociando os mesmos capitais, “a arte contemporânea tornava-se um clube” (ROSENTHAL, 1997, p. 11).

Aprendemos com Pierre Bourdieu que toda crença, para existir, precisa se manifestar materialmente. É nesse nascimento da estrutura simbólica no mundo físico – que trabalha pela confirmação da *illusio* – que será garantida a eficácia simbólica dos bens culturais (BOURDIEU, 2004). Na geração dos YBAs, a eficácia simbólica será articulada através de suas obras e, também, a partir da criação e gerenciamento de pequenos negócios criativos, desenhando os componentes materiais nos quais o capital – ainda subcultural – estava apto a ser negociado. Nesse ínterim, vários empreendimentos culturais são formalizados encetando paralelamente uma revolução estética e uma reativação das dinâmicas econômicas culturais juvenis: em outubro de 1992, Joshua Compston, funda entre os armazéns abandonados de Shoreditch sua galeria experimental, *Factual Nonsense*; em maio de 1993, em um pequeno espaço da Duke Street, o marchand Jay Jopling lança as bases daquela que viria a se tornar

<sup>14</sup> Utilizamos a ideia de subcultura aqui, em uma veiculação ao texto de Sarah Thornton (1995), sabemos entretanto que há possibilidades outras de nomenclatura que seriam mais convenientes e que inserem-se nos debates conceituais que trazem a noção de “cenas”. Atualizando o debate sobre as cenas culturais *underground*, ver Guerra & Figueredo (2020).



uma das grandes galerias de arte contemporânea do mundo, a *White Cube*, representando e comercializando esta nova geração de criadores; em 1998, o restaurante-instalação *Pharmacy* de Damien Hirst abre suas portas em Notting Hill.

Há também a *The Shop*, de Tracey Emin e Sarah Lucas, fundada em 2 janeiro de 1993, que se destaca nessa cena como marco nas práticas DIY londrinas. Sua importância não reside apenas no fato de ser um empreendimento cultural gerenciado por duas artistas mulheres, mas por comercializar toda a dimensão estética de sua produção: de obras de arte a camisetas estampadas artesanalmente, tudo era vendável, numa lógica próxima àquela empreendida na *SEX* de Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, durante os anos 1970. Tracey Emin, em entrevista à jornalista Kate Abbott do *The Guardian*, relembra que,

Naquela época, quase todas as lojas em Brick Lane estavam fechadas. Olhamos uma para a outra e dissemos: “Seria bom ter uma loja”. Não um estúdio, mas uma loja real. Uma vez que tivemos a ideia, levamos apenas dois dias para encontrar um espaço disponível. Há uma foto incrível de nós embaixo da Bethnal Green Road, bebendo algo, vinho do porto com limão, talvez, brindando à nossa loja (ABBOTT, 2013, s/p).

Opondo-se às estratégias dos espaços dedicados à arte contemporânea, *The Shop* nasce da antinomia e da provocação à tradição, buscando acionar através de uma jocosidade o caráter risível da liturgia artística. A noção DIY do empreendimento não se resumia ao gerenciamento sem qualquer formação especializada por suas proprietárias, mas na própria ativação e apropriação dos produtos a serem vendidos. Há, em certa instância, uma supressão dos roteiros esperados – seja no modo de administração do negócio ou na forma de criar que era esperada de duas artistas com formação acadêmica profissional,

Fomos radicais e pintamos o espaço em tom magnólia, porque naqueles dias tudo no mundo da arte era branco. Nós fizemos tudo o que podíamos nos três dias que antecederam a abertura da loja, qualquer coisa que nos viesse à cabeça, e em sua maioria customizando artigos do mercado de Brick Lane. Havia alguns pins com os dizeres “*Help-me*” e “*So boring*”, então se você estivesse em uma conversa chata era só piscar o pin para algum amigo a fim de obter ajuda, eles custavam apenas £ 0,50 *pence*. Em nossa inauguração apenas seis pessoas compareceram, mas ainda assim, conseguimos vender todas estas experimentações (ABBOTT, 2013, s/p).

Com o dinheiro escasso – a loja começou com um investimento de £ 3 mil libras, valor de um trabalho que Lucas havia vendido recentemente ao colecionador Charles Saatchi – o DIY tornava-se estratégia de sobrevivência. Os próximos produtos icônicos da loja seriam as camisetas brancas pintadas à mão, sem nenhum preciosismo para além da mensagem e numa alusão nada contida às camisetas customizadas durante o punk britânico. O slogan escolhido por Sarah Lucas para este primeiro lote de camisetas era “*I’m so fucky*”, e o de Tracey, “*Have you wanked over me yet?*”, além de “*She’s Kebab*” e “*Complete arsehole*”. As artistas rememoram que a decoração surgia de modo igualmente experimental pautado em

acontecimentos, às vezes deliberados e responsivos, às suas próprias vivências na cidade. É o caso de um retábulo construído com tela de galinheiro intitulado *Our David*. Para Tracey essa brincadeira guardava uma tensão entre respeito e chiste: “Eu havia estado na abertura de uma exposição de Gilbert & George e pedi um cigarro a um senhor, era [David] Hockney<sup>15</sup>, mas eu não o havia reconhecido. No outro dia, Sarah e eu fizemos desenhos dele fumando e criamos um altar com tela de galinheiro” (ABBOTT, 2013, s/p).

A anedota velada surgia também em cinzeiros estampados com o rosto de Damien Hirst, colega artista e o primeiro da geração a adentrar os espaços da arte legitimada – “Eles [os cinzeiros] não eram desagradáveis: ele estava fazendo trabalhos sobre cigarros, então foi uma homenagem” (ABBOTT, 2013, s/p) – também assinavam maços vazios e os transformavam em coelhos e gatos, comercializando-os por £3,10, exatamente o valor de um novo pacote. As obras em maços de cigarro, assim como a inauguração de um “poço dos desejos” na loja, surgiam como mecanismos de minoração de uma fragilidade financeira. A fonte, com quatro peixes dourados, todos chamados Ken, servia para que as pessoas fizessem um desejo e jogassem moedas de um centavo, mesmo quando não adquiriam nada da loja: “quando Sarah e eu estávamos quebradas, atacávamos o poço dos desejos, depois escrevíamos uma nota promissória aos peixes” (ABBOTT, 2013, s/p).

*The Shop* estava aberta das 11h às 18h de terça a sexta-feira, e das 23h aos sábados até à tarde de domingo. Numa região decadente em que todos os bares fechavam em torno de 11h, o espaço de Emin e Lucas tornou-se uma experiência importante. Embora a rentabilidade dos objetos e produtos comercializados fosse bastante incerta, politicamente a experiência DIY da *The Shop* foi um reflexo dos tempos. “Todos se encontravam tão retraídos naquele cenário de crise, que Sarah e eu nos tornamos a antítese daquilo” (ABBOTT, 2013, s/p). Embora pragmaticamente as coisas fossem um pouco lentas – vendia-se alguma coisa, o colecionador Anthony D’Offay, por exemplo, comprava esporadicamente trabalhos de Lucas, gastando quantias que orbitavam em torno de £500 – a operação simbólica encetada pela loja definitivamente auxiliou na recuperação urbana do East End ativando um espaço aparentemente insalubre da cidade e estimulando a criação de outros empreendimentos que – igualmente nascidos de uma predisposição DIY – ocupariam a região durante os próximos anos.

Em 3 de julho de 1993, apenas seis meses após sua inauguração, *The Shop* encerraria suas atividades. Tracey Emin relata que “a melhor festa que fizemos foi na nossa última noite. Foi meu aniversário de 30 anos também. Nós queríamos sair como estrelas do rock, então deixamos a porta aberta a noite toda, a ideia era que tudo fosse destruído ou roubado” (ABBOTT, 2013, s/p). Joshua Compston – galerista da *Factual Nonsense* – havia conseguido para a festa de encerramento, intitulada *‘Fuckin’ Fantastic at 30 and Just About Old Enough to do Whatever She Wants’*, o patrocínio da cervejaria Zeiss.

<sup>15</sup> David Hockney (1937-) é um pintor, fotógrafo e teórico da arte britânico. É considerado um dos maiores pintores do século XX.

Então as garotas da Zeiss apareceram: loiras com maquiagem pesada e roupas de banho. Elas trabalharam atrás do balcão, servindo bebida e vendendo nossas coisas. Sarah e eu apenas festejamos. Pela manhã, a porta da loja estava aberta, havia 500 garrafas vazias de Zeiss do lado de fora, e muita coisa estava faltando - mas todo o dinheiro feito nessa noite estava seguro sob o balcão (ABBOTT, 2013, s/p).

Entendendo que *The Shop* nascia já fadada ao desaparecimento, Tracey Emin e Sarah Lucas souberam manejar o seu negócio, estetizando-o e midiaticando-o entre seus pares, constantemente. Para que *The Shop* pudesse ter uma vida simbólica superior à sua vida útil, era preciso trabalhar as condições materiais de sua eficácia. Nesse contexto surgem dois registros imprescindíveis: como marco do fim de suas atividades, as artistas criaram conjuntamente a obra *The Last Night of The Shop 3.7.93*, uma tapeçaria de veludo cotelê de algodão verde-acinzentado, onde foram presos mais de cem crachás de papel feitos à mão, do tipo que haviam criado e vendido na loja, fotos, recortes de jornal, cartoons. A obra que inicialmente fora adquirida por Joshua Compston, o gallerista vizinho, atualmente faz parte do acervo da Tate Modern. Por fim, após o real fechamento do espaço, todos os objetos remanescentes foram ritualmente cremados e colocados em uma caixa de nogueira para criar um último trabalho memorial intitulado *The Shop 14 January to 3 July 1993*.

Quiçá tenham sido tais cinzas a, metaforicamente, fertilizar a terra propiciando o surgimento de uma nova geração de artistas e expandindo dinâmicas da cena britânica dos anos seguintes. A experiência compartilhada por Emin e Lucas na *The Shop* firmou-se na história da arte recente como *agent provocateur*, premonitoriamente abraçando a estranheza e a patologia de uma década tão febril e atravessada por ansiedades estruturais. Através de uma disposição DIY, resultado de uma completa informalidade laboral e institucional, *The Shop* não apenas cartografa uma experiência estética inaudita na arte contemporânea, mas também a comercializa, lançando o terreno para as economias alternativas que se multiplicarão ao longo dessa década.

### Alexander McQueen, o primeiro dos *fashion desperados*

Refletir trajetórias e carreiras da angulação sociológica ou histórica não é uma tarefa simplista. Devemos estar atentos às nuances e evoluções que se fazem, por vezes, de forma muito abrupta. Para acessarmos os significados da criação é preciso especificar categorias que inscrevam uma diferença nos modos de tratamento e nas distâncias entre a complexidade de um objeto real e um objeto sociológico. Alexander McQueen, um dos designers mais representativos desse período, pode ser discutido ao menos em quatro fases distintas (FIGUEREDO, 2018). O que nos interessa aqui é justamente sua fase inicial, a mais propensa a uma inventividade DIY, tanto em níveis simbólicos quanto em nível de gerenciamento rudimentar de sua carreira, isto é.; uma fase que precede a sua entrada e confirmação nos espaços da moda legitimada.

Pois bem, vimos quando retomamos a fala de Fabio Piras, que McQueen não apenas encontrava-se no cerne das novas experimentações em Londres nos anos 1990, como representou o primeiro dos *fashions desperados*. Para Claire Wilcox, o designer encontrava-se no ponto nevrálgico de uma cultura de moda em espasmos.

O início dos anos 1990 foi um momento crucial para a moda britânica. John Galiano 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 na arte e na moda, a geração *Sensation* com a qual McQueen se identificava tão amplamente (WILCOX, 2015, p. 25).

O nível de informalização do sistema da moda britânica até aquele momento contribuíra, em alguma medida, às estratégias de choque e fantasia da geração 90: revistas experimentais surgiam (*Pil*, *i-D*); fotógrafos como Rankin e Nick Knight contestavam todas as tradições da disciplina e criavam editoriais ácidos, incorporando o sexo, as drogas e a revolta da juventude criativa; enquanto designers faziam desfiles em garagens abandonadas e nos clubes noturnos que frequentavam, a *London Fashion Week*, chamada por esses criadores de Triste Fim de Semana de Moda de Londres (CALLAHAN, 2015), reduzia-se a meia dúzia de marcas tradicionais. Com a criação do mestrado de moda na Central Saint Martins e a hibridação dos terrenos disciplinares (sobretudo arte e moda), o cenário começa a mudar. Em 16 de março de 1992, um grupo reunir-se-ia em *Duke of York's Headquarters*, um edifício do século XIX localizado entre as regiões de Kensignton e Chelsea. A ocasião: o desfile de formatura dos alunos do MA em Moda da Central Saint Martins. Neste dia, Alexander McQueen, o primeiro aluno a ser aceito no programa sem os créditos da formação educacional básica inglesa, lançava sua primeira coleção e, em conjunto, sua marca. *Jack The Ripper Stalks His Victims* (1992), nome que exemplificava o caráter ameaçador dessa primeira empreitada, era diferente de tudo que os outros alunos do curso haviam criado. Nas palavras de Isabella Blow, *Jack the Ripper* era “sobre sabotagem e tradição – tudo que, acho eu, os anos 1990 significaram” (CALLAHAN, 2015, p.49).

Na programação, McQueen descreve a coleção como “inspirada pelos transeuntes urbanos do século XIX” (THOMAS, 2015, p. 87) e faz um agradecimento especial aos seus “patrocinadores”: sua tia Renée Holland e sua mãe Joyce. Tendo como referência a história sanguinária de Jack, o Estripador; mítico *serial killer* responsável por matar e eviscerar seis prostitutas em 1888 no bairro de Whitechapel em Londres, *Jack The Ripper* tornava-se um comentário sórdido sobre a evisceração de tudo que pretendia-se sagrado: a moda era assaltada, cortada, interessava-se mais pelo que nela estava obtuso e escondido. Nas palavras da crítica de moda Amy Spindler, a coisa mais difícil sobre o ‘Sr. McQueen’, talvez seja sua “complicada visão nos cortes das jaquetas Eduardianas, [...], foi um desfile realmente complicado de se assistir, mas pelo menos nos foi oferecida uma solução para a crise de identidade da moda de Londres” (SPINDLER, 1993, s/p).

A informalidade da prática liberava os constrangimentos sociais frente às ritualizações e inacessibilidades desse campo. *Taxi Driver*, sua próxima coleção, inspirada no filme de Martin Scorsese – que é também uma reflexão intimista sobre sua própria trajetória já que McQueen era filho de um taxista – se perderia para sempre: após o desfile McQueen e seu colaborador Simon Ungless dirigiram-se ao clube gay Man Stink, porém, sem dinheiro para a chapalaria, “esconderam a coleção ensacada atrás de latões de lixo” (CALLAHAN, 2015, p. 68). Nada mais juvenil e DIY que dois designers deixando pela manhã um *club urderground*



após uma noite de música eletrônica e drogas, ainda completamente alcoolizados, como recorda Ungless, e perdendo todo trabalho de uma temporada<sup>16</sup>.

Em 1994, McQueen idealiza *Banshee*, uma referência ao espírito gaélico que anunciava uma morte por acontecer. Completamente sem dinheiro, “a coleção e o desfile foram pagos com cheques pré-datados, todos sem fundo, do próprio McQueen, e quantias em dinheiro provenientes de Detmar Blow” (THOMAS, 2015, p. 116), na época marido de Isabella Blow, sua principal entusiasta. Havia um cenário de intensa energia e ampla transgressão estética, contrabalanceada pela coloquialidade no contexto econômico. Janet Fischgrund, que atuou nestes primeiros anos como relações-públicas da marca, esclarece que até mesmo os arranjos profissionais passavam pela informalidade DIY: “ela era paga em roupas – todos eram, na verdade. Ele havia me dado um vestido verde plastificado porque eu o havia ajudado” (FRANKEL, 2015, p. 74). Trino Verkade, assistente de Lee, lembra que apesar da intensa circulação midiática de McQueen, “nenhum de nós estava fazendo dinheiro, e houve tempos que eu mesmo tive de pagar pelas [confecção das] roupas” (FRANKEL, 2015, p. 74). Mesmo diante das limitações econômicas, McQueen conseguiu reunir uma rede bastante relevante de colaboradores. Sarah Burton, atual diretora criativa da grife, recorda que, “não havia qualquer dinheiro, mas tudo era possível. Simplesmente não lhe dê um não como resposta, era como a coisa funcionava” (FURY, 2015, p. 223). Operacionalizando uma política *do-it-yourself* que passava irremediavelmente pela crença de seus ajudantes na validade de sua prática simbólica, McQueen coletou “um grupo de colaboradores únicos para lhe ajudar a alcançar os efeitos espetaculares e não convencionais que desejava” (FURY, 2015, p. 223). Com uma dinâmica própria, operando em pequena escala e de maneira mais artesanal, McQueen havia recrutado o amigo Simon Ungless para desenvolver as estamparias das próximas coleções e Katy England – da também recém-inaugurada revista *Dazed & Confused* – para assinar como stylist de sua marca. England que era uma exímia conhecedora da subcultura londrina, “das *raves* e dos *shoegazers*, dos espaços abandonados e das festas nos *lofts*” (CALLAHAN, 2015, p. 119), mostrou-se uma parceria crucial na tradução dessa estética experimental para um olhar editorial. Esse primeiro McQueen precisava fazer isso: chocar e criar um grupo fiel de colaboradores que partilhassem seus ideais e sua abordagem visual; era uma estratégia de sobrevivência mas também de acúmulo e transformação de capitais que lhe possibilitariam, posteriormente, adentrar espaços mais legitimados. “Ele sabia que se chamasse a atenção da imprensa, em algum momento conseguiria um mecenas; (...), era ignorado pela *Vogue* e pela *Women’s Wear Daily*, mas ainda assim vendeu 200 peças daquela coleção [*Banshee*] em poucos meses” (CALLAHAN, 2015, p. 92)

Na ausência de um agente de fomento, McQueen buscava saídas criativas e empíricas, tensionando profundamente o formato que o mercado regular de moda geralmente assumia. McQueen havia escrito uma carta para o cenógrafo Simon Costin falando sobre a admiração que alimentava por seu trabalho, em resposta “Costin perguntou 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). Em

<sup>16</sup> Toda a coleção foi levada pela coleta matutina do lixo. Alguns poucos registros fotográficos de *Taxi Driver* sobreviveram e podem ser consultados em Figueredo (2018).

setembro de 1994 McQueen lança sua quarta coleção, *The Birds*, com passarela produzida por Costin, estamparia criada por Ungless e modelada por personagens caricatos na subcultura londrina como Mr. Pearl – o famoso designer de corseletes. Todos trabalhando de forma colaborativa e gratuita. Trino Verkade relembra que McQueen 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” (CALLAHAN, 2015, p. 119).

### Conclusão: de cultura *underground* ao *mainstream*

McQueen foi repetidamente goticizado pela imprensa que buscou erigi-lo como uma figura dúbia, a representação perfeita d'O Médico e o Monstro. Esta imagem evidentemente “atingiu seu propósito, permitindo a ele cultivar uma marca particular, em que lhe era permitido alternar-se, ora como um *hooligan* do leste londrino, ora como um gênio artístico torturado” (SPOONER, 2015, p. 154). Suas próximas coleções beberam diretamente do aspecto liberado das condicionantes econômicas e de uma prática DIY que potencializaram sua imagem perante a mídia. Em *Highland Rape* erode o ideal da alfaiataria britânica e cria as *Bumster Pants*, reposicionando a cintura e deixando o cóccix à mostra. Em *The Hunger*, numa reflexão sobre a morte e as tribos urbanas, prensa um corselete de plástico recheado de larvas vivas sobre o corpo de uma modelo. Em *Dante*, de 1996, coloca um esqueleto na primeira fila e enquanto a imprensa especulava o que ele tentava dizer sobre a beleza, a superficialidade e o ponto existencial da própria moda, eles não percebiam o óbvio: Simon Costin, ao rememorar esse momento, diz que as palavras exatas de McQueen haviam sido “aquelas esqueléticas vacas *fashion* na primeira fila” (CALLAHAN, 2015, p. 145). Será também a prática de uma moda – e da informalidade dos negócios – DIY o que despertará o interesse do mercado por esse nicho da cultura *underground*. Nas palavras de Stéphane Wagner, do Institut Français de la Mode, se aceitarmos que muito da *haute couture* é sobre “angariar o máximo a cobertura da imprensa - para o bem e para o mal - quanto mais espetacular a coleção e o desfile melhor. Sob esta perspectiva, os designers britânicos [dessa década] são de longe os mais interessantes” (TODD, 1997, p. 42). Isso explicaria a posterior absorção desses criadores pelo *mainstream* da indústria do luxo: Galliano que havia passado pela Givenchy é substituído por McQueen e vai para a Dior, ambas marcas sob a égide do LVMH. Mais tarde, na virada do milênio, em uma jogada polêmica, McQueen vende sua marca ao grupo francês PPR (atual Kering), rival de seus empregadores na Givenchy.

No campo da arte, as práticas DIY também serviram como chave de entrada ao universo da cultura legitimada. As experiências transgressoras de Emin, Lucas, Hirst e de muitos outros artistas foram, como a moda conceitual do período, amplamente discutidas e divulgadas pela imprensa. Se no início dos anos 90 ocupavam as fronteiras desse espaço social, rapidamente passam às suas zonas centrais. Atualmente dispendo de reconhecimento intelectual e de mercados bastante consistentes, grande parte dos YBAs firmaram-se nos espaços da cultura legitimada da arte contemporânea; uma viagem, diga-se, somente possível pelo ticket da transgressão que fora muito bem pago em seus anos inaugurais.

Mesmo panoramicamente, o que buscamos demonstrar aqui, apoiados na cartografia dessas experiências, foi como as práticas DIY ancoraram-se nos processos de autonomização disciplinar e de um imaginário do risco, que não apenas constituíram os temas de interesse – e o choque por eles causados na imprensa – como acenaram à necessidade de criação de negócios direcionados aos seus públicos (sub)culturais. Esse caldeirão borbulhante de novidades fornecerá, em seguida, as condições ideais para a atualização da cultura *mainstream*, cambiando o disruptivo em uma nova norma a ser celebrada e capitalizada. Nesse sentido, a história social da criação das práticas DIY na arte e na moda de Londres nos anos 1980/90, é também uma história social de atualização da própria economia capitalista globalizada que encontra e remodela pontos de interesse subservientes ao seu fim último: a criação de novas demandas e o cultivo de novos públicos endinheirados ávidos por produtos artísticos completamente inauditos e cujo flerte com o perigo e o *undergournd*, diferentemente de desvalorizá-los, catapultam sua relevância cultural e seu preço.

## Referências

ABBOTT, Kate. “Tracey Emin and Sarah Lucas: How we made The Shop”. **The Guardian**, 12 de agosto de 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/12/tracey-emin-sarah-lucas-shop> (Acesso em 26/03/2021).

ARNOLD, Rebecca. “Heroin Chic”. In: **Fashion Theory**, 3(3), 279-295, 1999. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/136270499779151405> (Acesso em 28/10/2021).

BECK, Ulrich. **Risk Society: Towards a New Modernity**. Londres: Sage, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição a uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2004.

CALLAHAN, Maureen. **Champagne Supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda**. Rio de Janeiro: Fábrica 231, 2015.

EVANS, Caroline. **Fashion At The Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness**. New Haven: Yale University Press, 2012.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. **Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/ppgacl/wp-content/uploads/sites/139/2018/04/Disserta%C3%A7%C3%A3o-henrique.pdf> (Acesso em 28/10/2021).

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. “Por umasociologiadoexcesso: amodainglesaentreonarcóticoe onecrotério”. In: **Anaisdo15ºColóquiodeModadaABEPEM**, s/p, 2019a. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/14f7UuYlRa7wf0tziu4Q7fVM23vHmtUp?usp=sharing> (Acesso em 22/02/2021).

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. “The Soho scene and the aesthetic transformation in British fashion in early 90s”. In: GUERRA, Paula; ALBERTO, Thiago (eds). **Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes vol. 4**. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2019b. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17713.pdf> (Acesso em 28/10/2021).

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. “Performar o risco: quatro necrológicos contemporâneos em Alexander McQueen” [Performing the risk: four contemporary obituaries in Alexander McQueen, english version]. **CONCEIÇÃO/CONCEPTION Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp**, 9(1), 1-18, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8659720> (Acesso em 28/10/2021).

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. “Estética da ansiedade: notas conceituais sobre a cultura do risco, uma abordagem sociológica”. In: **Teoria e Cultura**, 16(2), 132-146, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/33385> (Acesso em 28/10/2021).

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FRANKEL, Susannah. “The Early Years”. In: WILCOX, Claire (org). **Alexander McQueen**. Nova Iorque: Abrams, 2015.

FURY, Alexander. “Show, and tell”. In: WILCOX, Claire (Org.). **Alexander McQueen**. Nova Iorque: Abrams, 2015.

GIDDENS, Anthony. **Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age**. Cambridge: Polity Press, 1991.

GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. “Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal”. In: **Popular Music and Society**, 38(4), 500-521, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2015.1041748> (Acesso em 28/10/2021).

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. “Today your style, tomorrow the world: punk, moda e imaginário visual”. **Moda Palavra**, 12(23), 73-111, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/13065/9327> (Acesso em 28/10/2021).



GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. “Prosopografias em São Paulo e Londres: moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas”. In: **Revista Tomo**, 37(1), 215-252, 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/13382> (Acesso em 28/10/2021).

HORYN, Cathy. “In London, HO-HUM Ends in Smash Finale”. In: **The New York Times**, 01 de Outubro de 2000. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2000/10/01/style/fashion-review-in-london-ho-hum-ends-in-smash-finale.html> (Acesso em 28/10/2021).

MACDONALD, Stuart. **The History and Philosophy of Art Education**. Londres: University of London Press, 1970.

MADGE, Charles; WEINBERGER, Barbara. **Art Students Observed**. Cambridge: MIT Press, 1975.

MARRIOTT, John. **Beyond the Tower: a history of East London**. New Heaven: Yale University Press, 2012.

McROBBIE, Angela. **British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?** Londres: Routledge, 1998.

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

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

SPINDLER, Amy. “A Mostly Minimal Look in London”. **The New York Times**, 20 de Outubro de 1993. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1993/10/20/news/review-fashion-a-mostly-minimal-look-in-london.html> (Acesso em 28/10/2021).

SPOONER, Catherine. “A Gothic mind”. In: WILCOX, Claire (Org.). **Alexander McQueen**. Nova Iorque: Abrams, 2015.

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

THORNTON, Sarah. "The Social Logic of Subcultural Capital, 1995". In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah. **The Subculture Reader**. Londres: Routledge, 1997.

TODD, Stephen. **The Importance of Being English**. Londres: Blueprint, 1997.

TOWNSEND, Eleanor. "Memento Mori". In: WILCOX, Claire (Org.). **Alexander McQueen**. Nova Iorque: Abrams, 2015.

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

WALLESTEIN, Katharine. "Thinness and Other Refusals in Contemporary Fashion Advertisements". In: **Fashion Theory**, 2(2), 1998. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/136270498779571149> (Acesso em 28/10/2021).

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

WILCOX, Claire. "Edward Scissorhands". In: WILCOX, Claire. **Alexander McQueen**. Nova Iorque: Abrams, 2015.

WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980**. São Paulo: Boitempo, 2006.

### Agradecimentos

Revisora do texto: Juliana Closel Miraldi, Doutora em Sociologia pela UNICAMP. E-mail: [julianamiraldi@gmail.com](mailto:julianamiraldi@gmail.com)