



"O VESTIDO DE CLAIRE": ARTE, GÊNERO E CORPO EM GRAYSON PERRY

Cláudia de Oliveira

Resumo: Este artigo parte das disputas entre diferentes expressões artísticas no campo da arte britânica contemporânea, para entender a relação entre o artista inglês Grayson Perry e seu alterego *Claire*, posicionando-os no campo das criações artísticas que tomam os temas do corpo e do gênero como significantes de uma prática política. *Happenings*, ações, performances, experiências sensoriais são criações que apontam para transformações importantes sobre a percepção que os artistas têm tido de seu corpo e seu eu, o que nos leva a entender a arte contemporânea não como um movimento artístico, mas como um novo paradigma na história da arte.

Palavras-chave: Arte; gênero; corpo.

Abstract: This article presents a reflection on the relationship between the English artist Grayson Perry and his alterego Claire, positioning them in the field of artistic creations that understand the themes of the body and the genre as expressions of a political practice. Happenings, actions, performances, sensory experiences are creations that point to important transformations about the artists' perception of their body and their selves, which leads us to the comprehension of contemporary art not as an artistic movement but as a new paradigm in the history of art.

Keywords: Art; gender; body.

Apresentamos, neste artigo, uma pequena reflexão acerca da relação entre o artista inglês Grayson Perry (**figura 1**) e seu alterego *Claire* (**figura 2**), posicionando-os no campo das criações artísticas que tomam os temas do corpo e do gênero, como expressão e prática política.



Figura 1: Grayson Perry, 2014



Figura 2: Claire, 2014

Desde a segunda metade do século XX, a arte tem revelado uma transformação importante na percepção que o artista tem tido de si, seu corpo e seu "eu". *Happenings*, ações, performances, experiências sensoriais são criações artísticas que apontam para transformações importantes no campo da arte. A partir destas novas percepções e procedimentos, dois movimentos podem ser sentidos no campo artístico contemporâneo. Primeiramente, a singularidade do corpo na arte; e, em segundo lugar, o modo pelo qual os artistas têm tomado o corpo como uma das principais arenas para debates em torno das políticas de identidade de gênero e de pertencimento, transformando-o em lugar, onde os fenômenos políticos, culturais e filosóficos se unem em diferentes contextos.

Partindo das discussões atuais nos estudos de gênero, entendemos que o corpo e o gênero são categorias sociais construídas (Butler, 2015, p. 25; Bourcier, 2001, p. 14; De Lauretis, 1987, p. 24). Segundo Anne McClintock (1995, p. 35), o corpo é lugar onde a identidade é definida por questões de gênero, raça e sexualidade, e também onde essas questões se situam, se interpretam e se desafiam. Os artistas, por seu lado, vêm cada vez mais utilizando-se de inscrições ou de linguagens corporais de identificação para projetar

estereótipos de gênero. Uma destas inscrições mais potentes é o vestuário, acompanhado de artifícios de embelezamento, como a maquiagem e os adereços corporais, os quais, juntos, tornam-se suportes que sustentam as percepções do "eu" e da identidade de gênero, revelando o modo como os artistas criam uma versão identitária que aponta para a ambiguidade dos papéis sexuais tradicionais, e, por extensão, do binarismo de gênero: sistema de percepção dos sexos que encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele refletido.

Tomando esses pressupostos, entendemos que a ideia do "eu" físico e mental como uma forma estável e finita correu-se no transcorrer do século XX e na contemporaneidade, registrando, desde então, novos avanços nos campos da psicanálise, da filosofia, da antropologia, da medicina e das ciências: campos de estudo que buscam compreender essas novas configurações identitárias. Paralelamente, os artistas vêm investigando a temporalidade, a eventualidade e a instabilidade do corpo e do gênero e explorando a ideia de que a identidade é performática, indicando não parecer possível a existência de uma única identidade, de ordem metafísica, mas identidades pensadas no plural e não no singular (Bourcier, 2001, p. 18).

O artista britânico Grayson Perry e seu alterego, *Claire*, representam uma dessas novas configurações artísticas na arte contemporânea. Grayson Perry tem sido visto pela crítica de arte britânica como um dos mais provocativos artistas que emergiram no cenário artístico internacional desde a década de 1990, fazendo sucesso como ceramista, tapeceiro e também escultor e desenhista. Perry é ainda escritor e, sobretudo, um ícone alternativo da moda. Perry é, no momento, um dos maiores artistas britânicos, desde Lucian Freud, David Hockney e Damien Hirst, segundo o crítico de arte britânico Jack Klein (2013, p. 15), posição que o levou a fazer parte da Royal Academy of Arts, em 2002, quando recebeu o maior prêmio de arte inglês: o *Turner* (Klein, 2013, p. 15). Contudo, Perry tem dividido o *establishment* de curadores, artistas e críticos de arte britânicos, despertando dúvidas, em certos seguimentos da arte contemporânea, em relação à sua obra e, também, em relação à pessoa do artista.

Sua obra concentra uma mescla de tradições artesanais, incluindo a cerâmica, a tapeçaria e a arte popular, em uma colagem visual de ícones para criticar as hipocrisias da sociedade, por intermédio de uma grande variedade de temas históricos e contemporâneos (Thornton, 2014, p. 328). Por essa razão, seus trabalhos têm sido considerados por uma parcela dos críticos de arte britânicos como extremamente acessível (Klein, 2013, p. 35), e a acessibilidade é muitas vezes vista por esse universo como banal, sendo, em contrapartida, a impenetrabilidade intelectual e a abstração extremamente valorizadas. Verificamos, de partida, uma divisão política no campo da arte contemporânea inglesa, no qual um conjunto de práticas e instituições cria um contexto conflituoso e hierárquico. Movimento considerado pela socióloga da arte Nathalie Heinich (2008, p. 22) como prática intrínseca à arte contemporânea.

Confirmando a posição descrita acima, a artista Tracey Emin – a *enfant terrible* do grupo conhecido como YBA (Young British Artists) –, que desponta nos anos 1990, e também ganhadora do prêmio *Turner* com a instalação (**figura 3**) *My Bed*, em 1999 afirmou, com um sorriso irônico, em entrevista à rede BBC, logo após a premiação de Perry, que: "Grayson Perry é bastante popular com as massas" [1]. Tracey Emin, que vendeu sua obra *My Bed*, ano passado, por 10 milhões de dólares, segundo o jornal inglês *The Guardian*, é uma das artistas contemporâneas inglesas que compõem o renomado grupo de artistas britânicos que se formaram no Goldsmith College of Arts, nos anos 1990, do qual também fazem parte, dentre vários outros, a artista feminista Sarah Lucas, que discute os mecanismos de representação visual sobre gênero. Em uma de suas obras mais representativas, Sarah Lucas cria o corpo de uma mulher, representado por um sofá, com duas abóboras que simbolizam um par de seios, expostos no encosto, e uma vulva, de carne crua, no centro do assento, e convida o espectador a sentir o corpo feminino, nominando a obra: *Try it, You'll Like it* (**figura 4**).



Figura 3: Tracey Emin, *My Bed*, 1999



Figura 4: Sarah Lucas, *Try it, You'll Like it*, 2002

Já Damien Hirst, o mais afamado artista contemporâneo britânico atual e também ex-participante do grupo YBA, criou, em 1991, a obra *Natural History: the Physical Impossibility of the Death in the Mind of Someone Living* (**figura 5**). A obra revela sua pesquisa estética: a morte. No detalhe, vemos uma vaca morta dependurada por um gancho, espetada por várias flechas, parte de criação maior composta por vários animais mortos cortados e mantidos em formol. Para Damien Hirst, a obra, sendo uma representação da morte, procura falar de alguma coisa que não estava lá, mas, de fato, estava. O jornal *Sunday Times*, em setembro de 2005, calculou a fortuna de Hirst em 370 milhões de dólares. Verificamos, por meio dos exemplos acima, que os artistas provenientes do Goldsmith College parecem conformar o grupo hegemônico do campo artístico inglês.

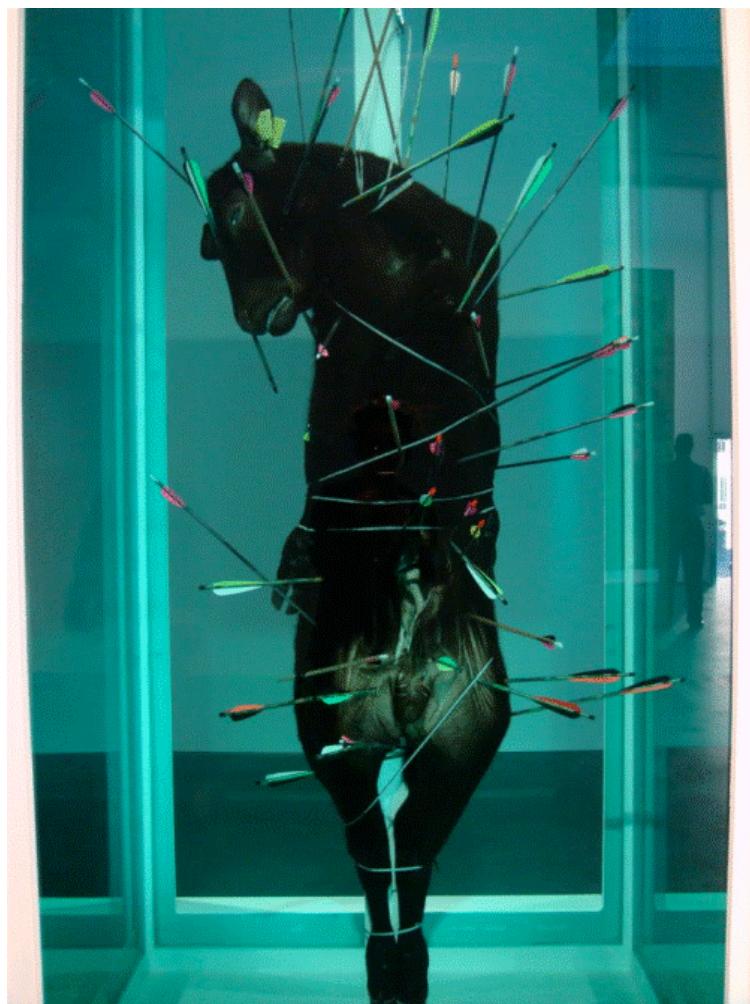


Figura 5: Damien Hirst, *Natural History – the Physical Impossibility of the Death in the Mind of Someone Living*, (detalhe), 1999

Retomando a observação da artista Tracey Emin sobre a premiação de Grayson Perry, a pergunta que se coloca é: por que e como Grayson Perry é popular com as massas e impopular entre certos segmentos do campo artístico inglês?

Antes de entrarmos em uma digressão sobre o artista e sua obra é importante salientar que a inserção de Grayson Perry no campo da arte, em muito se difere daquela dos artistas que constituíram a geração YBA. Grayson Perry nasceu em 1960, em Essex, e é proveniente

de uma família da classe operária inglesa. O artista não cursou escolas de Belas Artes, como a Royal School of Arts ou o Goldsmith College of Arts, mas estudou em uma politécnica – Portsmouth – nos anos 1980, sob a orientação de um grupo de escultores britânicos, o que possibilitou que o artista compartilhasse das vivências e práticas artísticas desse grupo, do qual veio a fazer parte.

A partir de 1983, o artista muda-se para Londres e lá passa a frequentar outros círculos sociais – incluindo cineastas, poetas e coletivos de arte. Na Londres da década de 1980, Perry diz que sua vida estava focada em torno de seu pequeno apartamento, no bairro de Camdem Town. Sua vida era de grande sociabilidade, mas também de grande pobreza. Grayson qualifica esse período de “dickseniano”, já que vivia de trabalhos mal pagos, que garantiam apenas a sua sobrevivência. Assim, para a elaboração de sua cerâmica, o artista utilizava a sala de seu apartamento como ateliê. Apartamento dividido com o poeta Augst Cook e os atuais diretores de cinema Cerith Evans, Sophie Muller e Derek Jarman. É nesse momento que Perry entra em contato com a contracultura neonaturista *Punk* (**figura 6**). Este coletivo boêmio proto-feminista fazia performances nudistas em boates, como a famosa *Fridge*, na Londres, da década de 1980. Perry regularmente tomava parte nessas performances neonaturistas, o que ele via como provocação, advinda da exposição corporal, como a prática do nudismo.

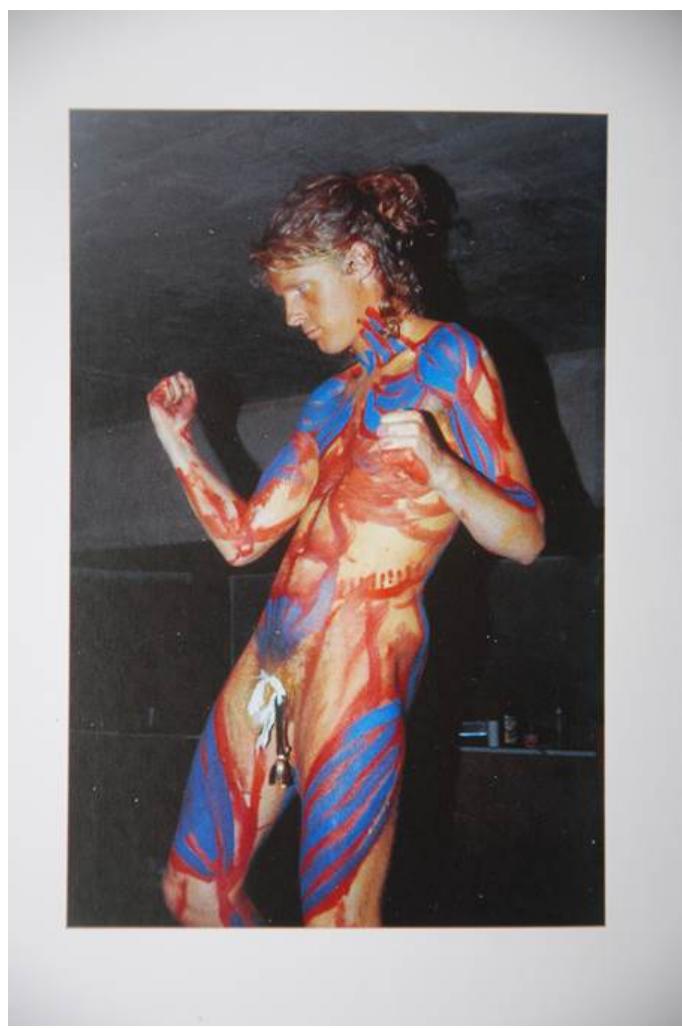


Figura 6: Grayson Perry em performance Neonaturista, década de 1980, Londres

É importante sublinhar na trajetória de Perry, que, mesmo sendo proveniente das classes operárias, o investimento no capital cultural (Bourdieu, 2009, p. 202) a partir de seus estudos em arte na Politécnica de Portsmouth e o investimento no capital social (Bourdieu, 2009, p. 202), por meio de seu pertencimento a círculos sociais e culturais distintos, propiciou ao artista definir sua significação social e cultural, através da identificação de valores compartilhados, afeição pessoal e prazer estético (Williams, 1999, p. 24), os quais possibilitaram a Perry criar um estilo único e pessoal, que o fez ocupar uma posição de destaque na geração atual de artistas ingleses. Contudo, Perry tem dividido o *establishment* de curadores e críticos de arte britânicos, despertando dúvidas, em certos segmentos da arte contemporânea, em relação ao seu trabalho, e também em relação a sua pessoa. Ambos são vistos pelo mundo da arte como “coisas” estranhas. Quais seriam os fatores dessas visões divergentes, quais seriam os desconfortos e estranhamentos em relação à pessoa do artista e sua arte?

Dois fatores são bastante significativos nesta divisão de opiniões: (**figura 7**) Perry, além de ser um ceramista, é também um *cross-dresser* – um travesti. A cerâmica representa uma afronta ao mundo da grande arte, já que é vista como artesanato: uma arte menor. Perry, para muitos críticos, é um artista que se situa entre o *punk* e o artesão. Além disso, os trabalhos do artista são vistos como excessivamente decorados (**figura 8**), lembrando certa domesticidade, instigando o mundo da arte a perguntar-se sobre o que é e o que não é arte contemporânea. Por outro lado, podemos entender a cerâmica de Perry se a relacionarmos com as práticas burlescas que consistem em elevar ao cume o que é rebaixado, em virar do avesso, em inverter. Ou ainda, uma vontade de deixar-se livrar pela valorização da “alta”

cultura contra a “baixa” cultura. Sua cerâmica parece ser a expressão de uma cultura artística que não quer fazer parte da arte com A maiúsculo, que segundo ele, finge o esteticismo.

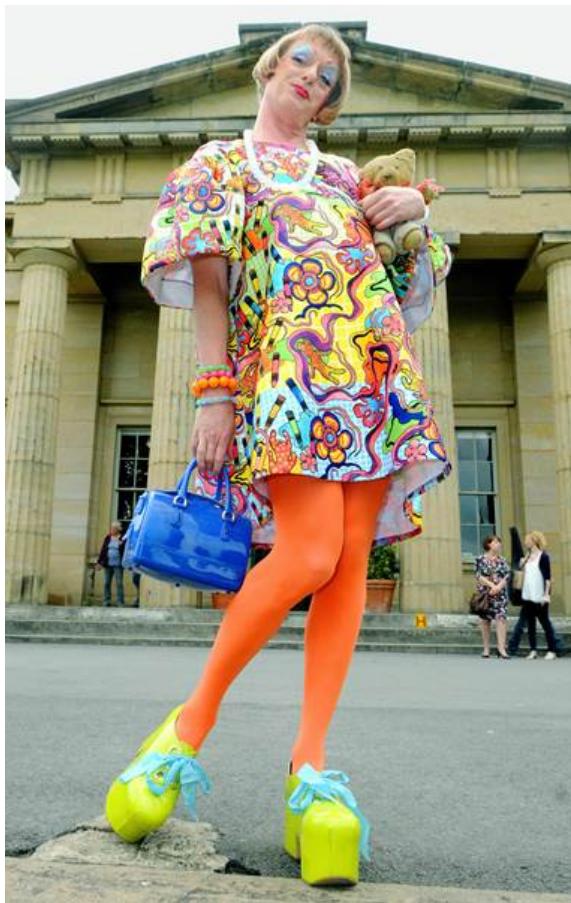


Figura 7: Claire em frente ao British Museum, Londres, 2015



Figura 8: Grayson Perry, Barbaric, 2012

A imaginária decorativa dos objetos de Perry aborda uma crítica severa à cultura consumista, à cultura de massa, e uma exploração do sexo bizarro (**figura 9**). Seus objetos são repletos de cenas sadomasoquistas, apresentando imagens de indivíduos desérticos em

paisagens insólitas e pornográficas, centrando-se na representação da imaginária sobre a felação e a masturbação, mostrando essas práticas性uais como usuais, encontrando-se muito além do domínio da cultura polida e cortês da sociedade.

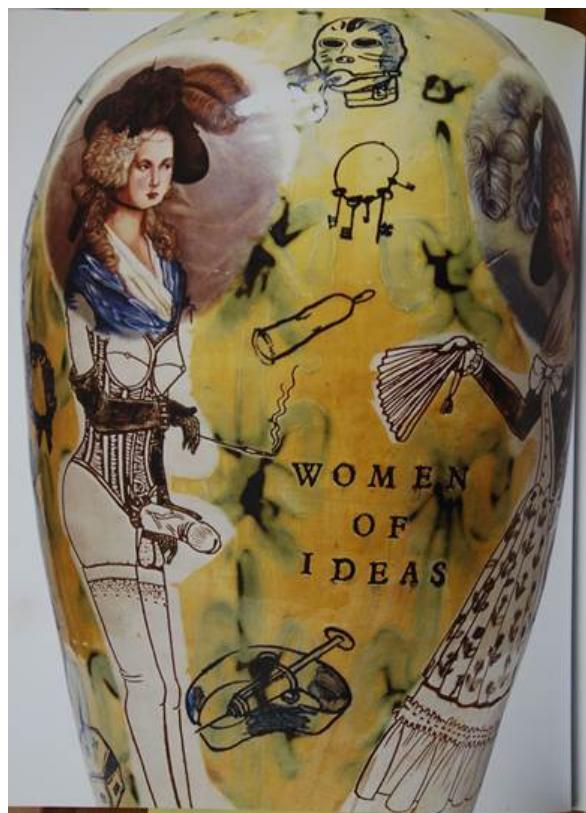


Figura 9: Grayson Perry, Women of Ideas, 1990

Ao tentarmos posicioná-lo em uma genealogia da história da arte, vemos que Grayson não descende da linhagem de antepassados da arte contemporânea, que remonta a Marcel Duchamp, Joseph Beuys e Andy Warhol, mas de uma linhagem diferente: a dos grandes artistas satíricos britânicos, como os artistas caricaturistas do século XVIII, William Hogarth e George Cruisbank, e a arte dos caricaturistas do início do século XX, como Aubrey Beardsley (**figura 10**). A narrativa de suas peças, ao remeterem-se aos comentários sociais, eróticos e grotescos, dialoga também com as obras dos artistas alemães, Otto Dix e George Gross, e, por fim, com a estética Expressionista alemã da Berlim dos anos de 1920. Por fim, é claro, cada um dos elementos utilizados em seu trabalho pode ser visto como parte de sua biografia em representações que remetem às fantasias sexuais relacionadas à sua infância. Perry fala de si em seu trabalho. Podemos dizer que seus vasos são autorretratos.



Figura 10: Grayson Perry, *Twenty Years Old Boy*, (detalhe), 2006

O segundo aspecto, relaciona-se ao *cross-dressing* de Perry: *Claire* – seu modo de vestir extravagante sugere uma perigosa mistura de limites entre masculino e feminino, intelectual e sensual, sério e cômico. De modo que a sua condição sexual, junto ao seu trabalho, são elementos que têm deixado os críticos de arte curiosos, apresentando, sobretudo, a condição sexual do artista como uma diversão engraçada, no melhor e no pior sentido, ou, ainda, uma estratégia de publicidade.

Sobre seu alterego, o artista diz que é “um tipo de mulher que come refeições prontas e mal consegue costurar um botão” (Jones & Perry, 2007, p. 45). O artista diz gostar de se vestir como uma menina desde os sete anos (Jones & Perry, 2007, p. 46). (**Figura 11**) Perry é casado e tem uma filha de 23 anos. A questão a ser colocada, a nosso ver, é se a masculinidade e a feminilidade da pessoa Grayson Perry, evocadas por *Claire* e sua parafernália feminina (indumentária, cabelo, maquiagem etc.), são mecanismos que juntos atuam na construção de sua arte ou se *Claire* é simplesmente uma recriação, um fetiche desconectado do processo artístico de Perry? *Claire* parece ser mais que um alterego do artista, parece incorporar a expressão de seu mundo sensível, ou, ainda, ser o artista em confronto com suas fantasias eróticas, expressão de sua relação com o corpo e sua sexualidade?



Figura 11: Grayson Perry e sua esposa, Philippa Perry, 2014

Do ponto de vista dos estudos de gênero, *Claire* parece um dispositivo-criativo que subverte os marcadores de gênero, por intermédio da manipulação de alguns sinais diacríticos, como roupas, ornamentos, corpo, gestos e performance, os quais, juntos, compõem uma identidade híbrida, onde feminino e masculino estão justapostos. Nesse sentido, podemos afirmar que Perry tem utilizado seu corpo numa construção performática que desarma as convenções tradicionais, em diálogo com uma tradição de identidade de gênero feminina que estimula provocações em torno das construções de gênero e da expressão da sexualidade, entendendo que uma identidade implica o estabelecimento de uma diferença que se constrói com base numa hierarquia.

Perry diz que na vida como na arte o fetiche é experiência constitutiva da construção de seu “eu”, daí sentir-se intoxicado pelos aspectos mais desviantes do comportamento sexual: como o sexo pervertido e o sadomasoquismo. A roupa de *Claire*, seu modo de se comportar, seu penteado e maquiagem configuram uma construção performática que desarma o binarismo tradicional de gênero, através do abandono de significados socialmente aceitos, criando, a partir desta nova identidade, dispositivos que estimulam as provocações em torno do gênero e da sexualidade.

A contestação e a subversão evocadas por *Claire* parecem traduzir uma oposição não só aos códigos de gênero, mas também à normatividade, aproximando, assim, a arte da política. A persona *Claire* é em si um dispositivo político que, de um lado, aponta para uma reconfiguração de paradigmas que tocam o mundo da arte, e, de outro, chama a atenção para uma ruptura nos mecanismos de representação da figura na própria arte. O protesto contido em *Claire* – especialmente em seu corpo em performance – surge como forma de confronto aos preceitos artísticos e aproxima-se de movimentos políticos e sociais – nesse caso, os movimentos queer.

A construção de *Claire* foi se dando progressivamente e remonta à infância do artista, quando ele afirma em sua autobiografia ter usado todo tipo de espaço público, como parques, banheiros públicos e até mesmo alamedas de cemitérios, para vestir-se com as roupas de sua mãe e sua irmã (Jones & Perry, 2005, p. 50). Na década de 1980 – quando Grayson já está em Londres – *Claire* encarna uma crítica ao caráter conservador das donas de casa burguesas londrinhas. Em *Claire fotografada na estação de Saint Pancras* (figura 12), em Londres, vemos uma mulher vestida em indumentária dos anos 1960, com um *tailleur* preto, luvas, bolsa vintage e lenço na cabeça. Essa crítica ao conservadorismo da mulher burguesa passa a incidir-se posteriormente nas imagens públicas da então Primeira Ministra da Grã-Bretanha, nos anos 1980, Margaret Thatcher, e, também, sobre Camilla Parker-Bowles, duquesa da Cornualha e atual esposa do Príncipe de Gales (Jones & Perry, 2005, p. 62). *Claire* ridiculariza a estética feminina burguesa, fazendo uma crítica às personalidades, de Margaret

Thatcher e Camilla Parker, através da construção imagética de uma mulher com cabelo arrumado, como saído do cabeleireiro, vestindo um casaco ceremonioso, lenço no pescoço e brincos de pérolas (**figura 13**).



Figura 12: Claire na estação de Saint Pancras, Londres, 1985



Figura 13: Claire em Bournemouth, 1999

Mas uma grande mudança em seu visual ocorreu nos anos 2000 quando Perry criou um vestido ícone para *Claire* (**figura 14**) – reenfatizando a importância da indumentária na construção da identidade de seu alterego. Nesta época o artista diz ter vivido certa epifania, ao perceber que travestir-se não tinha necessariamente a ver com ser mulher. Vestir-se de mulher, para ele, vinculava-se ao fato de apenas vestir-se com roupas de mulher, mais que pretender ser uma mulher. Para o artista, o vestido de *Claire* tinha a ver com a sensação de ser querido, despertar calor humano e sentimentos que falassem de objetos ornamentados. Para Perry, um vestido clássico de menina é definitivamente a encarnação da feminilidade – a antítese absoluta do macho.



Figura 14: O vestido de Claire, seda, rayon e laço, 2000

Perry, em *O vestido de Claire*, borda o membro masculino como um símbolo simples, para ele, charmoso e decorativo, popular e inofensivo como uma flor. Para o artista, o membro masculino representado no vestido é um esforço de recuperação do símbolo da masculinidade, não no seu potencial agressivo, mas como um símbolo inocente (**figura 15**). Diz ele:



Figura 15: O vestido de Claire, (detalhe), 2000

(...) as imagens que o vestido contém são imagens da minha infância: meu urso de pelúcia, as borboletas estranhas, símbolos de um travesti nascendo do casulo da puberdade. A imagem do pênis pretende descriminalizar o pênis. Um pênis vermelho é visto como uma ameaça, então eu quis fazer uma imagem agradável, bonita, atraente, como um pássaro doce ou como um motivo que pode ser visto em um vestido de criança, como um par de cerejas. O vestido em si mesmo tem algo de muito bonito e encantador, as cores são doces criando uma mistura de estereótipos de gênero (Klein, 2009, p. 62).

O artista organizou uma cerimônia para o nascimento da nova *Claire* que aparecia sob um arco com balões coloridos em torno da porta da famosa Saatchi Gallery, em Londres. O nascimento da nova *Claire*, em sua nova indumentária, foi performance irônica, segundo o próprio artista. A partir de então, *Claire* passou a surgir como indumentária de uma menininha. Seus vestidos têm mangas bufantes, com colares Peter Pan, sapatos Mary Jane e faixa da personagem Alice – criação do artista que remete a personagens das histórias infantis da literatura inglesa. Para Perry, *Claire* é objeto de afeição pública. Podemos perceber, através da indumentária de *Claire*, que o artista

performatiza o gênero feminino, a partir de uma estrutura de repetição que contém nela mesma a possibilidade de subversão, pois “se alguém é uma mulher ou homem, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; os termos não logram ser exaustivos” (Butler, 2015, p. 42).

Para a construção da parafernália feminina de *Claire*, Perry fez uma pesquisa profunda sobre a história do travestismo na Londres vitoriana: tomou como elementos de pesquisa artística os famosos *cross-dressers* ingleses do século XIX, como Ernest Boulton (alcunhado “Stella”) e Frederick Park (alcunhado “Fanny”) (**figura 16**). Boulton e Parker foram representados em dois pratos comemorativos criados por Perry. Os travestis vitorianos londrinos eram conhecidos como *impersonators*: ou seja, uma classe de artistas de teatro relativamente grande na Inglaterra vitoriana, que viviam de papéis em que interpretavam o sexo oposto. Ernest Boulton e Frederick Park foram alvos de perseguições legais e sofreram punições. Acusados de homossexualidade (crime pela lei britânica até praticamente o final do século XX), foram conduzidos à prisão, mas absolvidos devido à fragilidade dos argumentos da Promotoria.



Ernest Boulton and Frederick Park, c. 1869

Figura 16: Ernest Boulton, à esquerda, e Frederick Park, à direita, c. 1869

Atualmente, *Claire* aparece com regularidade em trajes de *baby doll* e em conjuntos Bo Peep. Em *The Artful Dresser* (**figura 17**) – que significa aquele que usa a vestimenta artificiosamente –, *Claire* posa no pórtico do British Museum, após realizar a exposição *The tomb of Unknown Craftsman*, em fevereiro de 2011. A exposição é obra-memorial aos artesãos, na qual Grayson justapõe 30 objetos criados por ele a 170 peças das coleções históricas do British Museum. Em *The Artful Dresser* o artista relaciona a indumentária de *Claire* com uma criação que dialoga com a artesania. Os artesãos, para Perry, são artistas a serviço de sua religião, de seu mestre, de sua tribo e de sua tradição cultural.



Figura 17: Claire, The Artfull Dresser, British Musuem, 2011

Percebemos que duas perspectivas se unem na construção de *Claire*. Tomando a imagem *Claire em Carnaby Street* (**figura 18**), em 2015, percebemos que ela se refere à construção de um alterego do artista, que, por meio de seu *dressing-up* parece zombar da fixidez da identidade de gênero, chamando atenção para a multiplicidade dos usos do corpo ao caminhar pelas ruas de Londres. Por isso, alguns críticos de arte britânicos têm visto *Claire* como uma obra de arte em si mesma.



Figura 18: Claire em Carnaby Street, Londres, 2015

Já na imagem de *Claire* no portão de entrada da Tate Gallery (**figura 19**), o artista ridiculariza o mundo da arte ao vestir-se como uma das sufragistas inglesas da década de 1910, levantando a bandeira: “*No More Art!*”. Nessa imagem, o artista ironiza a arte com A maiúsculo, parecendo querer expor ao ridículo a arte produzida pelos grupos hegemônicos da arte contemporânea inglesa. Em nossa compreensão, essas duas imagens posicionam *Claire* como expressão do político, ao criticar, simultaneamente, os cânones artísticos e os mecanismos sociais opressivos.



Figura 19: NO MORE ART!,
Tate Gallery, Londres

Acreditamos que essas duas perspectivas transformam-se em elementos que fazem de Grayson Perry um artista transgressor, polêmico, que desperta divergências e dissensões, em parcelas do mundo da arte que o acusam ainda de ser “um pseudo intelectual voltado para um mundo que está muito ocupado para olhar e muito distraído para sentir: um artista para pessoas que não podem ser incomodadas com a verdadeira arte”, como afirmou o crítico Jonathan Jones, no jornal inglês *The Guardian*, em 10 de outubro de 2016. A despeito das críticas, Grayson Perry e *Claire* são amados pelo público: Grayson é atualmente considerado um *national treasure*, o que significa consagração nacional, orgulho do povo britânico.

Conclusão

À guisa de conclusão, entendemos que as obras de Grayson Perry e seu alterego *Claire* são amados junto às massas – respondendo à ironia de Tracey Emin – porque são expressões artísticas que transgridem e denunciam as normas estabelecidas pelo mundo da arte e pelo universo social, apontando para novos paradigmas da arte, como chama atenção Nathalie Heinich, quando diz que:

(...) “pós-modernismo”, “pós-vanguarda”, “artes plásticas” no lugar de “belas artes”, “plasticiens” no lugar de “artistas” são novos nomes que emergem para designar não só novos estilos ou movimentos artísticos, mas um novo período de arte ou um novo modo de praticá-la. Indicam uma mudança paradigmática (Heinich, 2014).

Assim, as críticas e sorrisos irônicos lançados contra a arte e a pessoa de Grayson Perry, por certos críticos e artistas, parecem apontar para uma disputa de poder acirrada no campo da arte contemporânea inglesa. Finalmente, *Claire*, como obra e como expressão do alterego do artista, não é somente uma identidade híbrida, mas um objeto artístico gestual, que se desprendeu da moldura e se lançou nos contextos sociais, rompendo com categorias estáticas e sugerindo novas expressões artísticas.

* **Cláudia de Oliveira** é doutora em História Social (UFRJ) e professora do Departamento de História e Teoria da Arte e membro do PPGAV (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) da Escola de Belas Artes / UFRJ.

Referências

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo. Fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Paris: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BOURCIER, Marie-Hélène. *Queer Zones 1: politiques des identités sexuelles et des savoirs*. Paris: Balland, 2001. A versão eletrônica da terceira edição, publicada pela Editions Amsterdam, está disponível em: <http://univ-lille3.academia.edu/marieheleneBourcier>.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade do saber*. Tradução: Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: EDUSC, 2008.
- JONES, Amelia. *El cuerpo del artista*. London: Phaidon Press, 2006.

- JONES, Wendy & PERRY. *Grayson*. GRAYSON PERRY. *Portrait of the artist as a young girl*. London: Chatto. & Windus, 2006.
- KLEIN, Jacques. *Grayson Perry*. London: Thames and Hudson, 2009.
- MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. São Paulo: UNICAMP, 1995.
- PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, São Paulo, v.24, nº 1, p.77-98, 2005.
- SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analyses. In: *Gender and the politics of history*. New York: Columbia University Press, 1989.
- THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2015.
- WILLIAMS, Raymond. *A fração Bloomsbury*. Plural, Sociologia, USP, São Paulo, 6: 139-168, 1 sem. 1990.

Nota

[1] <https://www.theguardian.com/culture/2009/oct/06/grayson-perry-tracey-emin>