

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação.

Marlon Aparecido Mercaldi

Joia contemporânea: relações entre o adorno e o corpo.

Bauru
2016

Marlon Aparecido Mercaldi

Joia contemporânea: relações entre o adorno e o corpo.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, como requisito à obtenção do Título de Mestre em Design – Área de Concentração: Design do Produto.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Cristina Moura

Bauru

2016

Mercaldi, Marlon Aparecido.

Joia contemporânea: relações entre o adorno e o corpo/Marlon Aparecido Mercaldi, Bauru 2016.

Total de folhas 150 : il.

Orientador: Mônica Cristina Moura.

Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita". Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2016.

1. Design. 2. Joia contemporânea. 3. Adorno. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.



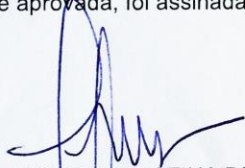
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE MARLON APARECIDO MERCALDI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO.

Aos 26 dias do mês de fevereiro do ano de 2016, às 14:30 horas, no(a) Auditório da Secretaria de Pós-Graduação/FAAC, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Profa. Dra. MONICA CRISTINA DE MOURA - Orientador(a) do(a) Departamento de Design / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Profa. Dra. MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES do(a) Departamento de Artes e Repr Gráfica / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Profª. Drª MIRIAM MIRNA KOROLKOVAS do(a) Departamento de Joalheria / Instituto Europeo Design - IED, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de MARLON APARECIDO MERCALDI, intitulada **JOIA CONTEMPORÂNEA: RELAÇÕES EXPRESSIVAS ENTRE O ADORNO E O CORPO**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO _____. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof. Dra. MONICA CRISTINA DE MOURA



Prof. Dra. MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES



Profª. Drª MIRIAM MIRNA KOROLKOVAS

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais por sempre estarem presentes na minha vida, aos meus alunos, pois sem a existência dos mesmos essa jornada não existiria, ao programa de pós-graduação em Design da FAAC - UNESP Bauru, a CAPES pelo incentivo a pesquisa e a minha orientadora Mônica Moura, por mostrar novos caminhos.

Resumo

A proposta desta pesquisa é o estudo da joia contemporânea a partir do recorte estabelecido entre a primeira exposição de joias contemporâneas, em 1961, em Londres, os fatos e eventos importantes até os anos de 2010 que constroem o conceito e a abrangência da joalheria contemporânea. Essa investigação foi constituída por meio de estudos que observaram a joalheria no âmbito internacional, principalmente por meio dos desdobramentos que tiveram curso na Europa e que influenciaram, de certa maneira, sua disseminação e estruturação como um campo consolidado, tanto de pesquisa como de práticas projetuais. Nesse sentido buscamos conceituar e definir a nomenclatura joia contemporânea, mesmo diante de contradições encontradas, porém vimos que ela se configura como uma prática abrangente e que estabelece diálogos e relações com campos como arte, artesanato, design e moda. A abrangência e a pluralidade no enfoque da joalheria contemporânea nos levaram à sua contextualização histórica e às questões do adorno e a relação destes com o corpo no contemporâneo. Por meio dessa delimitação, somada às funções do objeto a partir da teoria do design e da análise do objeto estudadas na cultura material, estabelecemos abordagens de análise de joias estrangeiras e nacionais, explicitando as inter-relações existentes entre elas, bem como os conceitos, critérios e características que apontam a joia contemporânea como elemento construtor de linguagem, passível de ser identificado e analisado.

Palavras-chave: *design; joia contemporânea; adorno.*

Abstract

The intention of this research is the study of contemporary jewelry from its first exhibition in 1961 in London, key facts and events to the years 2010 that contributed to build the concept and scope of contemporary jewelry. This research was stated by studies that observed the jewelry at an international level, mainly through the developments that took place in Europe and that influenced in some way, its dissemination and structuring as much as a consolidated research field as a projective practices. In this sense we seek to conceptualize and define the contemporary jewelry nomenclature, even having encountered contradictions, but we saw that it is configured as a comprehensive practice that establish dialogues and relations with fields such as art, craft, design and fashion. The scope and plurality in the contemporary jewelry approach led us to their historical context and the adornment issues and their relationship with the body in the contemporary time. Through this delimitation added to the object functions from the theory of design and object analysis studied in material culture, we established foreign and national jewelry analysis approaches, explaining the interrelationships between them, as well as the concepts, criteria and characteristics that point at contemporary jewelry as construct language element, which can be identified and analyzed.

Keywords: design; contemporary jewelery; adornment.

Lista de Ilustrações

FIGURA 01 – Arnaldo Pomodoro, Broche, 1958.	29
FIGURA 02 – David Watkins, colar Hinged Loop Necklace, 1974.	29
FIGURA 03 – Gijs Bakker, Bracelet (97), 1971.	32
FIGURA 04 – Robert Smit, broche Bello’s Sister, 1993.	36
FIGURA 05 – Gijs Bakker, colar Large Collar, 1967.	37
FIGURA 06 – Bernhard Schobinger, colar Bottle Necklace, 1980.	38
FIGURA 07 – Yutaka Minegishi, anel Ebony, 2010.	39
FIGURA 08 – Johanna Dahm, anel Ashanti, 1998-2003.	41
FIGURA 09 – Pierre Degen, Grande Hélice de 1982.	43
FIGURA 10 – Maisie Broadhead, Keep Them Sweet, e colar Sweet Necklace, 2010.	44
FIGURA 11 – Peter Tully, colar Love Me Tender, 1977.	45
FIGURA 12 – Caroline Broadhead, Wobbly Dress, 1997 e Issey Miyake, Staircase Dress, 1994.	46
FIGURA 13 – Limonite 250 mil anos a.C., Twin Rivers, Zâmbia.	52
FIGURA 14 – Conchas perfuradas, do sitio arqueológico de Blombos, 1991.	52
FIGURA 15 – Extração e crescimento de tecido ósseo para produção de uma aliança.	54
FIGURA 16 – Emmy van Leersum, bracelete em alumínio 1969.	58
FIGURA 17 – Emmy van Leersum, bracelete com fecho, 1968.	59
FIGURA 18 – Studio Tord Boontje, luminária Blossom Chandelier.	63
FIGURA 19 – Joris Laarman, aquecedor de parede Heatwave.	63
FIGURA 20 – Aud Charlotte Ho Sook Sinding, Animal Brooches, 2004.	64
FIGURA 21 – Gijs Bakker, gargantilha Pforzheim 1780, 1985.	65
FIGURA 22 – Gijs Bakker, broche, The Tongue, 1985.	66
FIGURA 23 – Gijs Bakker, broche, Bouquet Brooch, 1989.	66
FIGURA 24 – Emiko Oye, gargantilha Maharajah’s 6th, 2008.	68
FIGURA 25 – Uli Rapp, Maiden’s blush, 2004.	70
FIGURA 26 – Uli Rapp, colar Facetes and Stones, 2010.	70
FIGURA 27 – Ruudt Peters, broche Interno, 1991.	71
FIGURA 28 – Ruudt Peters, colar Passio Antinous, 1992.	72

FIGURA 29 – Otto Künzli, Schönheitsgalerie, fotografia em Cibachrome.	73
FIGURA 30 – Otto Künzli, broche Oh, Say!, 1991.	74
FIGURA 31 – Iris Nieuwenburg, broche Golden Couple, 2010.	75
FIGURA 32 – Chanel usando e misturando joias verdadeiras e bijuterias.	82
FIGURA 33 – Fotografado por Peggy (née Morrison), Ron Athey, 1982.	86
FIGURA 34 – Implantes subdêrmicos de spikes na cabeça.	87
FIGURA 35 – Elizabeth Callinico, broche Mirror Brooches, 2009.	89
FIGURA 36 – Melanie Bilenker, broche.	91
FIGURA 37 – Anel Fisherman por Stefan Heuser, ouro e leite materno.	91
FIGURA 38 – Christoph Zellweger, Keypiece, [s.d.]	96
FIGURA 39 – Christoph Zellweger, Hip Piece, 2002	96
FIGURA 40 – Iris Eichenberg, Blossom, 1998.	98
FIGURA 41 – Nanna Melland, Heart Charm, 2000.	98
FIGURA 42 – Nanna Melland, 687 years, 2006-08.	99
FIGURA 43 – Emmy Van Leersum e Gijs Bakker, Clothing Suggestions.	100
FIGURA 44 – Gijs Bakker, Organic Jewelry, 1973.	101
FIGURA 45 – Gerd Rothmann, Gold meinen unter Fingernägeln, 1983.	102
FIGURA 46 – Emmy van Leersum, bracelete, 1977.	103
FIGURA 47 – Gijs Bakker, brinco Oorschelp (57), 1967.	103
FIGURA 48 – Otto Künzli, Work for the Hand, 1979.	105
FIGURA 49 – Gerd Rothmann, Nostril, 1985.	106
FIGURA 50 – Gerd Rothmann, Collection: 107 Palms of Friends and Acquaintances.	106
FIGURA 51 – Pierre Degen, Square Frame, 1982.	108
FIGURA 52 – Marjorie Schick, A Plane of Sticks, escultura para o pescoço.	109
FIGURA 53 – Tiffany Parbs, Cosmetic, 2006.	111
FIGURA 54 – Lauren Kalman, Blooms, Efflorescence, and Other Dermatological Embellishments, 2019.	111
FIGURA 55 – Infográfico simples dos aspectos da joia contemporânea.	116
FIGURA 56 – Miriam Mirna Korolkovas, colar Bandoleira, 2008.	122
FIGURA 57 – Reny Golcman, pingente Mandíbula, 1966.	124
FIGURA 58 – Nazareth Pacheco, colar sem título, 1998.	127
FIGURA 59 – Mana Bernardes, colar Dança, 2008.	129
FIGURA 60 – David Poston, Diamonds, Gold and Slavery Are Forever.	131
FIGURA 61 – Naomi Filmer, colar Orchid, 2008.	134

Sumário

1 - Introdução	11
1.1 - Referenciais teóricos	15
1.2 - Problematização	15
1.3 - Objetivos.....	15
1.4 - Procedimentos de pesquisa	16
2 - Definições da joia contemporânea	17
2.1 - Termos e definições para a joia contemporânea.....	17
2.2 - O significado do contemporâneo na joalheria	19
2.3 - Crítica à preciosidade	22
3 - Contexto histórico da joalheria contemporânea	27
3.1 - Influências da arte e do design na joalheria contemporânea	27
3.2 - Difusão e consolidação do campo.....	32
3.3 - Os anos 1980 e a crítica à preciosidade	34
3.4 - A ruptura com o modernismo	37
3.5 - Joia, corpo e os wearables	41
3.6 - Joia e fotografia	43
3.7 - Identidade, cultura popular e hibridismo	44
4 - Joia como adorno	46
4.1 - O adorno como expressão e significação do ser humano	47
4.2 - Adorno e autoimagem.....	50
4.3 - Ornamento e a crítica Modernista	54
4.4 - A revalorização do ornamento na joalheria.....	59

5 - Joias contemporâneas e a construção do corpo no design e na moda	78
5.1 - O corpo revelado	79
5.2- O corpo como catalisador	82
5.3 - O corpo como um display vivo	87
5.4 - O corpo que revela o sujeito	90
5.5 - O corpo como conceito biológico	93
5.6 - Body Art, fotografia e o corpo.....	99
5.7 - Ampliando as dimensões com os <i>wearables</i>	106
5.8 - O corpo alterado	109
5.9 - Explorando e construindo o corpo: design, moda, joalheria	113
6 - Estudo de casos: seis análises de joalheria contemporânea	118
Considerações Finais	139
Referências	145

1 - Introdução

Ao abordar o objeto de pesquisa joia na contemporaneidade, nos deparamos com a pergunta: Qual a definição de joia? Em Silva (1789) e Freire (1954), a origem etimológica da palavra joia é apresentada como do baixo latim *jocalia*, que deriva de *iocus* (jogo). Em termos semânticos remete ao que é radiante, brilhante, ao significado que foi disseminado na sociedade ocidental e ficou mais conhecido a respeito da joia: objeto precioso, ricamente trabalhado com materiais preciosos. Mas, diante dessas acepções, o que pensar de uma joia produzida em polímero sintético?

A definição do objeto joia, até a segunda metade do século XIX, não era complexa, difícil e artilosa como nos dias de hoje, já que estava atrelada ao valor implícito relacionado ao material no qual era produzida. Nos estudos realizados verificamos que, geralmente, a joia é analisada atualmente diante da crítica da preciosidade desafiando a ideia de que o valor da joia está atrelado ao material no qual é produzida. Sendo assim, ao transformar a ideia convencional de valor, os joalheiros liberaram as joias para a experimentação, para a expressão artística e para as questões simbólicas, resultando, dessa maneira, em engajamento mais profundo com a sociedade, em uma nova consciência do usuário e das relações com o corpo.

Essa libertação da joia na direção de uma maior experimentação e expressividade formal tem raízes no movimento *Arts and Crafts* do final do século XIX. Os joalheiros desse movimento começaram a utilizar vários materiais não preciosos, tais como chifres, polímeros sintéticos, entre outros, na fabricação de joias. Esse fato abriu um precedente – o valor das joias passou a ser colocado com base em suas qualidades plásticas, formais e expressivas, pontuando a criação e identificando a autoria. A partir de então, com o fato da joia se libertar da associação ao material precioso e ao simbolismo do poder por meio destes (classe, riqueza, status), a joia passou a assumir outros

significados, abrangência e outros papéis na sociedade. Sendo assim, a joalheria vai além de ser um hábil ofício, mas é também uma forma de expressão artística e reflexiva. Durante a última década do século XX, se desenvolveu uma “linguagem de joalheria” que pode ser expressada em várias outras linguagens e mídias, tais como fotografia, vídeo, instalação, animações, livros e mídia digital. Tendo se tornado uma prática reflexiva, a joalheria contemporânea também coloca o corpo em pauta, questionando o papel do corpo como o local natural para joia e passa a encará-lo como um lugar problemático e móvel aberto a uma ampla gama de possibilidades e interferências. Não só os criadores de joias, mas também artistas plásticos e designers estão cientes das dimensões existenciais, estéticas e políticas do corpo como tema. Dada então sua importância como objeto que estabelece relações funcionais, estéticas e simbólicas para quem usa ou para quem cria ou observa a joia, analisar sua evolução na contemporaneidade se configura tanto um desafio quanto uma oportunidade e aponta a necessidade do desenvolvimento de estudos e pesquisas que atuem no sentido de aprofundar o pensamento e as análises no universo científico.

Assim, o termo joia contemporânea associa a definição do significado etimológico da palavra joia, que vimos acima, com o conceito e características do contemporâneo. Ao associar a definição da palavra joia com o conceito de contemporâneo, reconhecemos que a joia contemporânea compreende objetos que são trabalhados com arte, no sentido de explorar as potencialidades da criação e expressão. Desse modo, a joia contemporânea se torna uma prática autorreflexiva que tanto tangencia quanto mistura as fronteiras entre arte, artesanato, moda e design, refletindo sobre as condições nas quais ela ocorre. A joia contemporânea trabalha em uma relação crítica ou consciente com a história da própria prática e com o campo mais vasto da joia e do adorno. Sendo assim, no conjunto de ideias em torno do usuário, do uso e do corpo permanece

a maneira fundamental na qual os objetos e práticas da joalheria contemporânea estruturam-se. A joia é um símbolo cultural que conecta o corpo público e o privado, permitindo o engajamento dos joalheiros contemporâneos em sua atuação como um exercício crítico.

Sendo um artefato que acompanha a evolução humana há pelo menos 100 mil anos, a joia não pode ser desmerecida como foco de estudo. Juntamente com nossas roupas, acessórios e mais recentemente com as tecnologias vestíveis, a joia expressa onde e como nos situamos no mundo. Ela expressa intenção, adiciona detalhes aos nossos rituais diários, pode sinalizar uma vida interior, e também convida o espectador a ler nas entrelinhas o seu possível significado. A Joia se une ao seu portador, construindo tanto conexões discretas e íntimas como ousadas declarações públicas. Ela pode ser séria ou frívola, experimental ou cerimonial, discreta ou ousada, mas em todas as circunstâncias a joia vai falar sobre o seu portador.

Entendida então como um objeto que qualifica seu usuário, podemos estabelecer uma relação desta com o adorno visto como um objeto que não é arbitrário, que se ajusta a uma finalidade e que pode estar relacionado a inúmeras funções. Dessa maneira, a significação da joia se une ao entendimento do adorno na contemporaneidade, que, ao ligar o ornamento aos objetos, os transformam em veículos que nos auxiliam a compreender as diferentes culturas humanas. Visto sob esse ângulo, é possível entender o significado que a joia tem adquirido ao longo do tempo. Analisar a joia como adorno, passível de ser decifrada, permite estabelecer relações de leituras do objeto joia contemporânea com o entendimento da função do adorno hoje e sua relação com o corpo, que são os temas principais desta pesquisa. Sendo assim, esta pesquisa se propõe a analisar a joia vista como um objeto que se relaciona com o adorno e com o corpo, refletindo e questionando as expressões e os desdobramentos dessa relação na contemporaneidade.

Partindo do tema proposto nesta dissertação – Joia Contemporânea: relações entre o adorno e o corpo –, a pesquisa foi dividida em quatro grandes capítulos constituídos por subcapítulos que discutem a joia contemporânea, a partir do estudo e revisão de literatura dos autores que discorrem sobre a temática principal e as questões relacionadas a ela e das premissas que enfocam sua definição, história, adorno, corpo e suas relações na contemporaneidade.

Tendo em vista as questões acima abordadas, esta dissertação apresenta os capítulos da seguinte maneira:

Capítulo 1 – discorre sobre a introdução, referenciais teóricos, problematização, objetivos e procedimentos de pesquisa;

Capítulo 2 – apresenta os percursos da joia contemporânea apontando e discutindo as definições referentes a ela e seus significados;

Capítulo 3 – trata do contexto histórico da joalheria contemporânea;

Capítulo 4 – com base na investigação e nas proposições a respeito do adorno e de joia como adorno, atua na construção de significados simbólicos a partir do objeto joia e de suas relações na contemporaneidade.

O capítulo 5 – discute a questão do corpo e suas relações com a joalheria contemporânea apresentando exemplos de joias criadas e produzidas por diversos autores a partir de diferentes enfoques e temáticas na interseção entre arte, moda e design que sublimam a importância do corpo contemporâneo;

O capítulo 6 – explora a natureza dos aspectos e características intrínsecas ao universo da joalheria contemporânea levantados nesta pesquisa e atua com os estudos de caso estabelecendo análises pautadas pela teoria do design relacionada à função do objeto e à cultura material a partir da análise do objeto.

1.1 - Referenciais teóricos

Os autores estudados para o desenvolvimento desta pesquisa referem-se aos campos da arte, do design, do artesanato, da joalheria e da moda que abordam questões referentes à contemporaneidade, ao adorno e ornamento, ao corpo e sujeito, à história, a linguagens e processos criativos, produtivos e tecnológicos relacionados à joalheria contemporânea, conforme constam nas referências bibliográficas no final deste trabalho.

1.2 – Problematização

A joalheria contemporânea se constitui a partir de novas e diferenciadas abordagens em relação ao pensamento moderno e aponta novas características, propostas e materialidade, bem como adota diferentes sistemas criativos, produtivos, expressivos, conceituais e simbólicos.

1.3 – Objetivos

Objetivo geral

Estudar, verificar e analisar a joalheria contemporânea a partir do referencial teórico selecionado e do recorte estabelecido nesta pesquisa: de 1961 até os dias atuais.

Objetivos específicos

1.3.1 Estudar o conceito e as definições de joia, adorno, ornamento, corpo e as relações desses aspectos com a joalheria contemporânea;

1.3.2 Investigar a joalheria contemporânea a partir do recorte estabelecido pela primeira exposição de joias contemporâneas, realizada em Londres no ano de 1961, até a atualidade e inter-relacionando conexões históricas que fundamentam a abordagem da contemporaneidade na joalheria;

1.3.3 Observar, a partir da pesquisa, os aspectos, características, as expressões e a construção de significados e representações presentes na joalheria contemporânea;

1.3.4 Apontar e discorrer sobre exemplos fundamentais da joalheria contemporânea;

1.3.5 Estabelecer análises de estudos de caso inter-relacionando-os ao referencial teórico e ao pensamento crítico construído a partir dessa investigação;

1.3.6 Desenvolver as análises a partir da teoria do design e as questões da função do objeto de design e da cultura material a partir do procedimento de análise do objeto.

1.4 - Procedimentos de pesquisa

A abordagem metodológica adotada é qualitativa e desenvolvida a partir da revisão de literatura estudada e associada à pesquisa documental e estudos de caso.

Os estudos de caso foram desenvolvidos a partir da seleção de seis peças de joalheria, sendo duas internacionais e quatro nacionais. Esses seis estudos de caso foram selecionados porque apresentam aspectos e características que podem ser considerados como expoentes da criação e produção joalheira da atualidade, tanto pelos aspectos conceituais, estético-criativos e simbólicos quanto pelo partido projetual e formal, ambos calcados na irreverência e diferenciação. O foco das análises é o objeto e não o autor. A

metodologia adotada para as análises pauta-se na função do objeto de design proposta por Burdek e Löbach (2001) e a análise do objeto na cultura material proposta por Prown (1982). A partir desses autores construímos um sistema de análise que inclui dados informativos a respeito do autor e do objeto; descrição do objeto; apontamentos das questões simbólicas e culturais; indicação da construção imagética representacional do objeto analisado (fotografia utilizada para análise) e registro das observações com relação ao corpo do sujeito usuário e, por último, a análise especulativa que é constituída a partir das considerações e relações entre os tópicos anteriores e estabelece a análise crítica.

2- Definições da joia contemporânea

A terminologia joia contemporânea fica aberta a muitas críticas e fragilidades, uma vez que é confrontada com a definição clássica de joia e também presa muitas vezes ao histórico do adorno e da joalheria difundida até a modernidade.

Portanto, uma das questões de nossa pesquisa é a abordagem a respeito do que se trata a joalheria contemporânea e como ela pode ser definida. Abaixo apresentamos os tópicos relacionados à discussão da joia na contemporaneidade que se organizam em um conjunto de pressupostos e abordagens que nos ajudam a constituir um panorama a respeito da joia contemporânea.

2.1 – Termos e definições para a joia contemporânea

Assim sendo, Besten (2011) foca na descrição e limitação dos termos que foram criados a partir desse momento. Ela define seis categorias de produção de joias que são importantes nesse sentido: *joias contemporâneas*,

joias de estúdio, joias de arte, joias de pesquisa, joias de design e joias de autor. Esses termos, segundo a autora, são complicados na maneira como se relacionam entre si e com diferentes períodos históricos e regiões, já que alguns são cronológicos, outros são específicos a certos países, e outros se apropriam de termos utilizados nas artes ou em outras formas de cultura visual.

Mas, na sua definição, esses termos ao mesmo tempo que podem nos ajudar a dimensionar a abrangência da joalheria na atualidade também apresentam limitações e questionamentos, tais como: *contemporâneo* indica o presente e “do nosso tempo”, apesar de descrever uma prática que inclui 70 anos de objetos e algumas mudanças dramáticas de contexto. O termo *estúdio* coloca muita ênfase em “onde” e “como” e, portanto é muito limitado. *Arte* implica a aceitação da constituição de um objeto que propicie experiência e fruição estética sem a implicação de uso e isso na maioria das vezes não ocorre com as joias. *Pesquisa* indica algo interessante sobre o processo de criação e de experimentação, mas é um termo limitado a Itália, onde foi criado. *Design* é um termo que surgiu como parte de debates específicos na Holanda, sobre a distinção entre conceito e artesanaria que já foi derrubada teoricamente e que não parece um grande problema nos dias de hoje. E devemos lembrar que o termo e a concepção design abarca todas as questões elencadas por Besten. Design envolve pesquisa, criação, autoria, experimentação, contemporaneidade, linguagem. *Autor* evoca uma sensação de isolamento e orgulho e também se limita mais ao criador da peça do que propriamente ao objeto, exceção quando o objeto passa a ser assinado e, muitas vezes, tem mais valor o nome do autor do que a peça produzida. Esses termos usados para definir as práticas que se encontram sob a égide desses objetos também possuem uma dimensão que é temporal, ou seja:

Se a joalheria tradicional aspira à eternidade, passando por gerações, a joalheria contemporânea é obstinadamente ancorada no presente, como uma criação ligada ao

“aqui e agora” do seu criador. Podemos apontar essa dimensão temporal em diferentes nomes: joia *avant-garde*, que se posiciona como radicalmente à frente das ideias dominantes; joia modernista ou moderna, que aspira refletir o espírito do tempo em que é feita; joia de estúdio que enfatiza o estúdio do artista sobre a oficina de artesanato; nova joia, que assume uma postura irônica com o passado; e finalmente joia contemporânea, um termo que representa um balanço perfeito entre inovação, linguagem pessoal e o reconhecimento por estabelecidos circuitos de galerias, museus e colecionadores¹ (GASPAR, 2007, p. 12).

Termos e nomenclaturas refletem uma variedade de preocupações e ideias sobre o que esses objetos e práticas são e também incorporam e possuem histórias, por isso, usando um ou outro termo, certas características podem ser enfatizadas ou minimizadas. Skinner (2013), quando fala sobre o termo joia contemporânea, defende que este é geral e pode se referir a todas as qualidades enfatizadas pelos outros nomes e que também esse termo representa o desejo temporal dos joalheiros de “ser do seu tempo”. Por ter sido usado desde a década de 70, esse termo também confere certo peso histórico a essas práticas.

2.2 – O significado do contemporâneo na joalheria

É importante salientar que, quando a contemporaneidade fica atrelada apenas a marcação do tempo ou ao todo da atualidade, sua leitura fica superficial e enfraquecida. Conforme Moura (2014), ser do seu tempo é ser impelido na criação a traduzir o seu tempo. O contemporâneo não é apenas

¹ **Livre tradução de:** if traditional jewelry aspires to eternity and passing between generations, contemporary jewelry is obstinately anchored in the present, as a creation linked to the 'here and now' of its creator. And we can track the temporal dimension in the different names: *avant-garde* jewelry, which positions itself as radically ahead of mainstream ideas; modern or modernist jewelry, which claims to reflect the spirit of the times in which it is made; studio jewelry, which emphasizes the artistic studio over the craft workshop; new jewelry, which takes an ironic stance to the past; and finally contemporary jewelry, a term that represents a perfect balance between innovation, personal languages and recognition by established circuit galleries, museums and collector.

existir ao mesmo tempo e sim sustentar uma linhagem, elementos e atitudes que sejam a tradução desse tempo, afinal, conforme aponta, “O designer é tradutor do seu tempo” (MOURA, 2014).

Diante dessas discussões que esta pesquisa propicia, questionamos: o que é a joia contemporânea? Não pretendemos criar uma definição única e rígida a respeito da joia contemporânea, pois sabemos que, como várias outras expressões e linguagens da contemporaneidade, é uma prática muito abrangente e de intenso e profícuo diálogo entre o derrubar das tênues fronteiras da arte, artesanato, moda e do design. No entanto, podemos indicar direções e posturas que ajudam a delimitar melhor esse campo de atuação.

Cohn (2012) coloca que a joalheria contemporânea apresenta experimentações nos últimos setenta anos, mas indica que ainda há dúvidas a respeito do surgimento dessa vertente da joalheria. Ela se situa dentro de uma longa tradição na joalheria que ganhou força com a eclosão dos movimentos de ruptura da arte moderna desde o início dos anos de 1900.

Se nos remetermos à etimologia da palavra joia veremos que, segundo Gola (2008), está relacionada com a matriz latina *jocalia*, derivada de *iocus* – jogo, gracejo, brincadeira e com a aproximação semântica com a palavra latina *gánymai* – radiante, brilhante de alegria. Podemos verificar que as questões apontadas se relacionam com as atitudes e posturas tanto do criador quanto do receptor/usuário da joia contemporânea. Experimentação, exploração, jogo, brincadeira, alegria, estão imbuídos nesse processo.

Devemos lembrar que o contemporâneo é:

Constituído de multiplicidades que implicam diretamente nas manifestações de sentidos, na criação, na concepção de projetos, na produção dos objetos e nas interpretações influenciadas e geradas pela diluição e rompimento de fronteiras entre áreas distintas. (MOURA, 2010, p. 2)

Ao associarmos o significado de contemporâneo na joalheria, podemos verificar que a joia contemporânea deve trazer relações e significados relacionados a esse tempo e suas características. Dessa forma,

Os objetos de joia contemporânea possibilitam estabelecer um retrato de nosso tempo, implicam em várias relações e significados, associam e valorizam o artesanal em diálogo com o tecnológico, são repletos de simbolismos e expressões semânticas e expõe aspectos e atitudes da vida no tempo atual. Além de expressar, comunicam, pois constituem signos da relação do homem com a vida e com os objetos (...). A joia contemporânea pode constituir-se como um objeto no sentido da coisa material, artificial (aquilo que não existe na natureza ou que não é oferecido pela natureza), que é concebida, criada, projetada, construída, materializada, que ao ganhar forma constrói um corpo. (...) O objeto é aquilo que existe fora de nós e constrói o ambiente carregando valores, pois são portadores de signos. Objetos despertam pensamentos, desejos, ações e também são reveladores do nosso modo de viver, dos nossos hábitos e de nossas atitudes. Objetos fazem a mediação entre pessoas, atos e situações. Entre o homem e a sociedade. O objeto joia destaca a atitude, a identidade e a personalidade, tanto do criador quanto da pessoa que a assume, constituindo um corpo. (...) O objeto resultante da joia contemporânea é um corpo material que atua na relação e fusão, interferindo e constituindo a imagem do outro corpo que é físico, do ser que “veste” a joia. (MOURA, 2011, p. 2-4)

Dessa maneira, ao associar a definição da palavra joia com o conceito de contemporâneo, reconhecemos que a joalheria contemporânea compreende objetos que são desenvolvidos e exploram a criação e seus elementos, tal como nas obras de arte e no sentido de explorar as potencialidades da criação e expressão, o que envolve o processo de criação, a escolha dos processos e materiais empregados, as temáticas abordadas pelo criador e a atitude do usuário/sujeito que opta em portar esse adorno e possuir a peça de joia. Além disso, a joia contemporânea tangencia as fronteiras entre arte, artesanato, moda e design e reflete as condições da atualidade nas quais ela ocorre.

2.3 - Crítica à preciosidade

Acreditamos que a definição de joia até a segunda metade do século XIX não era difícil e artilosa como nos dias de hoje, já que estava atrelada ao valor implícito relacionado ao material no qual era produzida, ou seja, ao valor econômico que muitas vezes sobressaía com relação aos valores simbólicos, emocionais e estéticos. Skinner (2013) coloca que, quando a história da joia é analisada hoje, ela geralmente ocorre por meio de uma crítica a preciosidade, que desafia a ideia de que o valor da joia está atrelado ao material de que é feita. Sendo assim, ao transformar a ideia convencional de valor financeiro, econômico, os joalheiros liberaram as joias para a experimentação e a expressão artística, para um engajamento mais profundo com a sociedade e para uma nova consciência do corpo e do usuário.

As práticas joalheiras que tiveram início nos anos 1960 e que se desenvolvem até hoje têm muito em comum com os movimentos que precederam o desenvolvimento das joias modernistas em meados do século XX e das joias contemporâneas do início do século XXI. Tanto a produção de determinados grupos sociais em diferentes localidades do mundo quanto o movimento *Arts and Crafts*,² utilizaram diferentes materiais não preciosos.

No *Arts and Crafts* eram utilizados determinados materiais, tais como chifres de animais, polímeros sintéticos (ebonite), entre outros, na criação e na fabricação de joias. Esse fato abre um precedente para que o valor das joias fosse colocado além da preciosidade dos materiais empregados e assim ampliasse a valorização das questões de criação, técnicas, plásticas/estéticas/formais/expressivas, simbólicas/emocionais, experimentais, tanto por parte do criador quanto do sujeito, receptor, usuário. Ou seja:

² O movimento *Arts and Crafts* floresceu na Inglaterra entre 1860 e 1920 e foi uma reação contra a produção em massa e de baixa qualidade tanto das joias como de outros bens de consumo.

em sua grande maioria, os joalheiros do movimento *Arts and Crafts*, intencionalmente escolhiam materiais de pouco valor intrínseco como uma declaração sobre o propósito da sua joia. O trabalho era concebido para deliciar os olhos com cor e textura em vez de ser avaliado pelo valor de seus componentes. Também era concebido para ser acessível a qualquer pessoa que desejasse³. (SKINNER, 2013, p. 89)

Ainda com relação ao valor intrínseco dos materiais, com os quais as joias eram fabricadas até então, podemos verificar que:

na virada do século XIX, as ideias convencionais sobre valores nas joias - e o valor das joias - foram viradas de cabeça para baixo para o benefício da criatividade artística. Os novos pensamentos e as produções artísticas deste período foram o motor para os movimentos posteriores na joalheria do século XX. (BESTEN, 2011, p. 99)

Sendo assim, esses movimentos predecessores, dentro da joalheria – joias de arte do movimento *Arts and Crafts* e as joias modernistas – liberaram as joias através de um movimento contínuo que focava a expressão artística e a experimentação, um envolvimento mais profundo com a sociedade e uma nova consciência do corpo e do usuário. Dormer e Turner em 1985 cunharam o termo *new jewellery* (nova joia) e descreveram as características desse movimento como:

um desejo de evitar clichês no design; um desejo de produzir excitantes, robustos e, sempre que possível, ornamentos baratos; um desejo de produzir adorno que possa ser usado por ambos os sexos; uma expressão distante da joia que é vulgar e apenas a procura de status; e sempre um interesse em assegurar que o ornamento funcione com e complemente o corpo do usuário⁴. (DORMER; TURNER, 1985, p. 67)

³ **Livre tradução de:** for the most part, Arts and Crafts jewelers intentionally chose materials of little intrinsic value as a statement about the purpose of their jewelry. The work was meant to delight the eye with color and texture rather than be assessed by the worth of its components. It was also meant to be affordable to anyone who desired it.

⁴ **Livre tradução de:** a desire to avoid cliches in design; a desire to make exciting, robust and, where possible, cheap ornaments; a desire to make adornment that can be worn by either sex; a frequently

Podemos dizer que por causa das explorações de alguns dos movimentos artísticos e os da área de joalheria se amplia e se modifica o conceito e a definição de joia que passa a ficar mais complexa. Também surgem outros termos para designar a produção que começava a se fortalecer e ampliar. Essas mudanças começam a colocar em cheque a definição do que é a joia. Em virtude da complexidade e da multiplicidade encontradas hoje no campo da joalheria contemporânea, sabemos que o conceito e a definição de joia na contemporaneidade não podem ser simplesmente atrelados aos materiais que lhe dão forma. Apesar de que a exploração de novos materiais desempenha um importante papel no seu desenvolvimento na contemporaneidade. Dessa maneira, não sendo um conceito de fácil compreensão, foram criados ao longo do tempo, diferentes nomes para definir os objetos e as práticas que foram desenvolvidas. Conceitos e definições são importantes porque abrangem, caracterizam, identificam e colocam em evidência algo existente.

2.4 – Joia contemporânea como prática autorreflexiva orientada ao corpo

Também podemos encontrar como característica da joia contemporânea a prática autorreflexiva em que se estabelece uma relação crítica ou consciente com a história da própria prática e para com o campo mais vasto da joia e do adorno. Skinner (2013) define a joia contemporânea como uma prática de ateliê autorreflexiva orientada para o corpo e argumenta que joia contemporânea é um termo abrangente, como sugerimos acima, que pode englobar as joias modernistas e, em menor medida, as joias de arte do final do século XIX e início do século XX. Ambas começaram o trabalho de libertar a joia

expressed distance for jewelry which is vulgar and merely status-seeking; and always an interest in ensuring that the ornament works with and complements the wearer's body.

da ideia restritiva de que seu valor estava vinculado ao material precioso a partir do qual era feita, o que por sua vez permitiu que a joia se tornasse uma forma de expressão artística. No entanto, o status de *avant-garde* das joias modernistas tende a vir de sua adoção de estilos modernistas da arte, enquanto o status *avant-garde* da joalheria contemporânea tende a estar relacionada à sua investigação das tradições e funções da própria joia e ao desejo dos joalheiros em assumir uma postura crítica em relação à história em que estão inseridos. A joia modernista, como um movimento, não levou em consideração sua própria natureza e história, enquanto a joia contemporânea, como um movimento, o fez.

Voltada para o corpo porque, como coloca Moura (2011), o objeto joia destaca a atitude, a identidade e a personalidade tanto do criador quanto da pessoa que a assume, constituindo um corpo. A joia contemporânea atua na mudança da relação do corpo com os adornos e o ornamento. O objeto resultante da joia contemporânea é um corpo material que atua na relação e fusão, interferindo e constituindo a imagem do outro corpo que é físico, do ser que “veste” a joia. O corpo humano é o suporte da joia. A joia ao ser colocada no corpo se presentifica, toma outra existência, ganha valor, pois sua existência é relacionada ao corpo. Só existe e se manifesta na plenitude ao ser colocada, vestida, incorporada ao corpo. Desse modo, o conjunto de ideias em torno do usuário, do uso e do corpo permanecem como a maneira fundamental na qual os objetos e práticas da joalheria contemporânea distinguem-se dos outros tipos de práticas de artesanaria e arte.

A joia é um símbolo cultural que conecta o corpo público e o privado, permitindo o engajamento dos joalheiros contemporâneos, “com definições e críticas ao corpo, que revigoram a possibilidade das artes aplicadas como um

exercício crítico, e não meramente complementar e decorativo”.⁵ (SANDINO, 2002, p. 107).

Dessa maneira, o termo joia contemporânea equilibra uma série de abordagens: por exemplo, práticas que enfatizam o agenciamento artístico do criador e colocam todo o foco sobre o objeto produzido como uma obra autônoma de arte; e práticas que tratam a joia contemporânea como uma oportunidade para criar interações entre as pessoas, ou intervir na vida contemporânea, como poderíamos assim dizer, do ponto de vista da joia. Como um termo, a joia contemporânea permite que todas essas abordagens pertençam ao campo do design que está sendo discutido aqui, mesmo que se contradigam em alguns momentos. Ou em outras palavras:

Vários conceitos fortes, mas antagônicos estão em operação simultânea, não só no campo das joias, mas nas artes criativas em geral. Cada um desses conceitos tem adeptos, [...] É um tributo a joia que tal diversidade de expressão possa ser englobada nestes objetos relativamente pequenos. Dada essa diversidade, e permissividade da sociedade ocidental hoje, seria irrealista esperar que qualquer conceito pudesse trazer a unidade para mais de um grupo limitado. Portanto, ao invés de qualquer tentativa por parte dos joalheiros para modificar ideias rumo à criação de uma síntese de estilo por uma questão de coerência [...], todos os conceitos existem simultaneamente e tudo deve ser tolerado. Cabe a cada joalheiro individualmente selecionar e seguir uma direção que seja satisfatória pessoal e temperamentalmente - incluindo o desenvolvimento de novos estilos. (UNTRACHT, 1982, p. XX-XXI)

Dessa maneira podemos concluir que, como prática projetual, a joalheria contemporânea teve seu desenvolvimento histórico vinculado ao que se chamou de crítica a preciosidade, o que propiciou sua liberdade formal, conceitual e sua abrangência como campo de pesquisa que se relaciona a outras

⁵ Livre tradução de: with definitions and critiques of the body which reinvigorates the possibility of applied arts as a critical practice, rather than merely a supplementary, decorative one.

áreas do conhecimento. Apesar de se configurar como um domínio vasto de atividades e exploração, a joia contemporânea apresenta características identificáveis. Entre elas, a de ser uma prática autorreflexiva orientada para o corpo. No próximo capítulo, sublinharemos, através de fatos e eventos históricos importantes, a sua evolução e consolidação como um campo reconhecido internacionalmente, o que irá facilitar ainda mais o seu entendimento.

3 - Contexto histórico da joalheria contemporânea

Pode parecer e soar estranho indicar e buscar a contextualização histórica de um objeto – a joia – e de uma área – a joalheria – se ambos são contemporâneos. Porém devemos lembrar que os objetos, produtos, estilos e hábitos presentes na contemporaneidade tiveram base, origem ou referência em seus antecessores. Agamben (2009) diz que para compreender o presente devemos olhar a história, o passado. Ainda esse autor indica:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.
(AGAMBEN, 2009, p. 58 e 59)

Dessa forma, nesta pesquisa, fomos buscar o histórico que contribui para a construção do objeto joia e da joalheria contemporânea.

3.1- Influências da arte e do design na joalheria contemporânea

A história da cultura tem nos apontado que os campos da arte, design, moda são inter-relacionados e estabelecem constantes diálogos produtivos. Fato semelhante ocorre com a área da joalheria e uma das comprovações que

ocorrem nesse aspecto é o diálogo e as influências geradas pelas vanguardas artísticas e pelo design modernista no campo da joia contemporânea, questões que serão tratadas nos próximos itens deste capítulo.

Segundo Cohn (2012), desde o final da década de 70 o intercâmbio entre a arte contemporânea e a joia já era claramente perceptível. Fato que ocorria desde as experimentações da Bauhaus e por meio das atividades de alguns artistas renomados, entre eles Picasso, Dali e os irmãos Pomodoro, na Europa, e Calder, na América.

Por exemplo, o broche de Arnaldo Pomodoro demonstra que as experimentações que estavam em andamento na arte também eram aplicadas nas joias (Figura 1). Alguns joalheiros progressistas, apesar de menos festejados e visíveis que os nomes citados acima, também começavam a experimentar e a expressar de forma mais livre e independente dos padrões vigentes, inclusive chegando a propostas radicais na joalheria, tais como Margaret De Patta, Art Smith entre outros.

Figura 1: Arnaldo Pomodoro, broche, 1958.



Fonte: Acervo de joalheria, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, 2015.

Dormer (1995, p. 24) escreve que a joia contemporânea se desenvolveu “em diálogo com o modernismo”, como podemos perceber pela observação do colar de David Watkins, com suas formas retas e o uso de materiais industriais (Figura 2).

Figura 2: David Watkins, colar *Hinged Loop Necklace*, 1974.



Fonte: Acervo, CRAFTS COUNCIL, 2012.

Historicamente, o movimento da joalheria contemporânea foi instigado em um período no qual os principais movimentos de arte, entre eles Pop art, Op art e Construtivismo ajudavam a estabelecer uma ampla mudança cultural, inclusive colocando em questionamento alguns preceitos do modernismo. O forte impulso dos movimentos e das escolas de arte, nesse período, era na direção de desafiar as tradições dominantes tanto na criação quanto na produção do objeto de arte. Dessa maneira, uma intensa experimentação foi conduzida por meio de considerações estéticas e de preocupações ideológicas. Isso mudou em 1970, segundo Besten (2011), quando os criadores de joias

tornaram-se influenciados pelos debates e movimentos através da arte, do artesanato e do design e foram impactados pelo aumento de novos consumidores e da disseminação cultural provenientes das mídias. Juntos, eles procuraram transformar a joia em um objeto democrático e renovar sua conexão com o corpo, questionando o papel da joia e experimentando com novos materiais. Essas preocupações forneceram os eixos intelectuais ao longo do qual os novos joalheiros começaram a se conectar, alinhar e discursar com voz coerente. O resultado foi uma maior consolidação do campo para a joia contemporânea.

Enquanto na modernidade as rupturas se estabeleciam como a principal ação e característica desse tempo, a pós-modernidade vai trazer a miscigenação e a diluição de fronteiras entre áreas estabelecendo novos campos de criação, de produção e de conhecimento permeados pelas políticas socioeconômicas e os ditames do mercado consumidor.

Devemos lembrar que a influência da pós-modernidade vai abranger todas as áreas culturais, de produção e de criação de objetos em virtude da associação entre a cultura e os meios de comunicação de massa que, somados à sociedade de consumo, levam à valorização da estética no cotidiano, conforme aponta Featherstone (1995). Segundo esse autor, há três sentidos-chave para falar da estetização da vida cotidiana:

1. a miscigenação das fronteiras entre a vida e a arte – a arte pode ser qualquer coisa e estar em qualquer lugar;
2. associação das relações pessoais e do gozo estético (a constituição da vida está associada ao prazer estético, ao consumo de massa e à cultura do consumo) – o corpo, os sentimentos, as paixões, o comportamento e a própria existência são obras de arte e geram o estilo de vida a partir dos adornos, vestuário, mobiliário, conduta e hábitos pessoais;

3. estetização da vida por meio do “fluxo veloz de signos e imagens que saturam a vida cotidiana da sociedade contemporânea” (SIMMEL; FRISBY; FEATHERSTONE, 1997, p. 100) – exploração comercial das imagens e objetos por meio da publicidade e marketing, presença intensa e marcante da mídia em geral, exposições, performances e espetáculos (construção, reativação, intensificação de desejos gerando materialismo e integração entre cultura e consumo).

Segundo Besten (2011), durante os anos 1970 a joalheria contemporânea atuava perante o ideário funcionalista e por uma abordagem pautada pela “solução de problemas” advinda dos princípios modernistas presentes em alguns movimentos da arte do design.

Mas, desde o início dos anos 1960, os joalheiros responderam a concepção estética do modernismo, ou seja, o uso de materiais industriais, linhas simples e limpas, uma ausência de ornamentos com exceção de elementos como rebites ou parafusos. Essa abordagem de “solução de problemas”, segundo Cohn (2012), pode ser atribuída à influência do movimento holandês *De Stijl*. Gijs Bakker e Emmy van Leersum, por exemplo, desenvolveram uma estratégia para enfatizar ideias com relação às joias através do design, explorando materiais industriais (têxteis, borracha, alumínio) e de uma artesanaria superior com um mínimo de manualidade. O bracelete (97) demonstra esse princípio por meio do uso de um tubo de alumínio industrializado que sofreu o mínimo de intervenção manual através de um corte (Figura 3).

Figura 3: Gijs Bakker, Bracelet (97), 1971.



Fonte: GIJS BAKKER DESIGN, 1971.

Os joalheiros holandeses utilizavam materiais não preciosos e princípios de design para incentivar o público, bem como outros joalheiros a se envolverem com ideias e conteúdo, em vez de outros atrativos considerados supérfluos pelo ideário modernista.

3.2 – Difusão e consolidação do campo

A difusão da joalheria contemporânea, segundo Neuman (2002), se fez por meio de uma troca de ideias, pensamentos, atitudes e técnicas que se beneficiou de uma rede proativa em uma escala cada vez mais internacional. Por meio de conferências, concursos, publicações e um extenso programa de eventos públicos internacionais, líderes no campo começaram a distinguir-se. Hermann Jünger, por exemplo, um artista criativo e um professor influente, consolidou um curso de fabricação de joias como uma disciplina criativa autônoma na Academie der Bildenden Künste em Munique. Jünger (1928) exerceu uma forte influência sobre o desenvolvimento da joalheria contemporânea tanto como artista como mentor. Como um dos principais

ourives da Alemanha, suas joias inovadoras e seu ensino inspirador tiveram uma influência profunda não só em seu país natal, mas em toda a Europa e nos Estados Unidos. Essas mudanças radicais só se tornaram evidentes no decorrer da década de 60 e começo da década de 70, por causa de uma combinação de fatores, ou seja:

A prosperidade crescente de países europeus resultou em um aumento do número de escolas de joalheria e alunos. Algumas exposições itinerantes importantes propiciaram uma troca de ideias. E, finalmente, uma crescente consciência da individualidade criativa nas artes foi sublinhada pela ideologia do *avant-garde*⁶. (BESTEN, 2011, p. 99)

Joalheiros alemães, holandeses, americanos e britânicos já possuíam uma tradição estabelecida no artesanato de joias, no estilo, na narrativa e na experimentação artística com a qual podiam delinear o desenvolvimento de suas próprias vozes nacionais distintas. Segundo Cohn (2012), esses países tornaram-se centros de um movimento internacional graças aos seguintes motivos:

1. a constituição de uma política governamental que criou organizações estruturadas para ações de apoio, incentivo, divulgação e valorização dos setores criativos, tais como o *Crafts Council* da Grã-Bretanha, a *Society of North American Goldsmiths* e o *Crafts Council* da Austrália;

2. as principais galerias de arte e museus públicos promoveram esforços para o desenvolvimento de coleções de joias destinadas a eventos culturais e exposições especiais, a partir da ação de curadores especializados no tema, como as que foram realizadas pelo Stedelijk Museum de Amsterdam, o

⁶ **Livre tradução de:** The growing prosperity of European countries resulted in an increased number of jewelry schools and students. Some important traveling exhibitions provided for an exchange of ideas. And finally, a growing awareness of the creative individuality in the arts was underscored by the ideology of the *avant-garde*.

Museum of Modern Art em Nova York e o National Gallery of Victoria em Melbourne.

Portanto, pudemos comprovar neste subcapítulo que uma área profissional e criativa, tal como a joalheria contemporânea, não se constrói unicamente pela ação e talentos dos criadores, designers e artistas, mas sim pela soma do trabalho criativo e diferenciado desses profissionais que são apoiados, disseminados e valorizados a partir da ação política e cultural das escolas, galerias, museus, programas governamentais, associações, sindicatos, conselhos da área.

3.3 - Os anos 1980 e a crítica à preciosidade

Os anos 1980 podem ser considerados, segundo Turner (2006), os “anos dourados” do movimento de Joalheria Contemporânea. Isso porque os debates públicos e privados ganharam força e amplitude e foram fundamentais para o movimento em sintonia e com ações e respostas a, considerada, nova era pós-moderna.

A pós-modernidade contou com a aceleração dos processos de globalização que foram sublinhados por mudanças nas condições econômicas e o rápido desenvolvimento das novas tecnologias, produtos, comunicação e estilos de vida. Por exemplo, o Walkman, lançado em 1979, tornou-se símbolo de uma era obcecada com as aparências e a personalização, bem como os prazeres privados e as exposições públicas que acentuam papéis e atitudes de poder. Na rua exposições de “subculturas”⁷, assim como nas telas de televisão

⁷ A genealogia das subculturas encontra abrigo na pesquisa científica como disciplina voltada à interpretação das atuações dos sujeitos que se distinguem mas se relacionam com a cultura dominante (BLACKMAN, 2005). Tem início na Escola de Chicago, que lançou as bases da etnografia urbana norte-americana, na primeira metade do século 20, impulsionada pelas pesquisas sociológicas em torno da delinquência juvenil, usando o conceito de subcultura para trabalhar com grupos juvenis conformados na exclusão social, com sistema próprio de valores e códigos de conduta (PARSONS e MERTON, 1950) –

em salas privadas, ampliaram o novo significado de estilo. Objetos foram produzidos, adaptados, comprados, possuídos e usados para codificar novas formas de gosto, identidade e pertencimento ao grupo.

Nesse espírito de agitação, os debates sobre as direções futuras para a prática da joalheria começaram a polarizar o campo. Os joalheiros discutiam questões de como o movimento deveria liberar valores intrínsecos da joalheria enquanto, também, empurrava os limites para a sua invenção e execução. O debate mais controverso e, raiz de todos os outros, foi a adequada funcionalidade da joia. Mas, nesse aspecto, pontos de vista divergiram a respeito do emprego de materiais (preciosos ou não preciosos), usabilidade ou conceituação (joia ou escultura) e valor (democrático ou elite). Os joalheiros procuraram diferenciar-se explorando uma série de motivos, como, por exemplo, o foco artístico (biográfico ou político), o posicionamento (arte ou artesanato) e o público-alvo (galeria ou loja).

Além desses aspectos, outra questão que ganhou corpo e amplitude foi o da crítica à preciosidade. Segundo Besten (2011), a crítica à preciosidade, tão importante dentro do movimento, voltou à tona ganhando ímpeto, especialmente a partir da metade dos anos 1980. O resultado foi que alguns reagiram contra o uso de materiais baratos, afirmando que isso levou a resultados superficiais. Por outro lado, alguns argumentavam que a demasiada ênfase em materiais levou muitos joalheiros a esquecer de suas habilidades, sacrificando ideias e demolindo a aura natural da joia. Esse debate ganhou força em toda a sua extensão, na Holanda, onde as trocas públicas entre Gijs Bakker e Robert Smit deram voz a uma exaltada articulação a posições opostas e contribuíram para a cristalização do campo. O ponto máximo dessa rivalidade, na visão de Besten (2011), foi a exposição intitulada *Ornamentum Humanum* na

já então, o termo é usado para descrever formas de solidariedades que contrastam com as normas e valores da sociedade hegemônica.

galeria *Ra* em Amsterdam, onde Smit deliberadamente provocou a atmosfera domesticada, calma e neutra da joalheria holandesa. O uso da palavra ornamento, o uso do ouro tratado de uma maneira pictórica e espontânea e a falta de um direcionamento pautado nas soluções modernistas, presentes em seu broche *Bello's Sister* (Figura 4), foi uma afronta total.

Figura 4: Robert Smit, broche *Bello's Sister*, 1993.



Fonte: ART JEWELRY FORUM, 2012.

Essa exposição não foi apreciada por colegas e instituições de arte holandesas que tiveram o cuidado de divulgar uma série de exposições de joias contemporâneas no país e no exterior. Sua obra poética e tátil não se encaixava na escola holandesa de joias que era influenciada pela arte construtiva formal e geométrica, e que havia assumido o trabalho em série, de preferência em aço e alumínio, como método e que pode ser visualizado no colar de Gijs Bakker (Figura 5), construído com o recorte de um grande tubo de alumínio polido e produzido industrialmente.

Figura 5: Gijs Bakker, colar *Large Collar*, 1967.



Fonte: SANG BLEU, 2014.

3.4 – A ruptura com o modernismo

A ruptura com o modernismo tornou-se uma discussão constante entre Bakker e Smit que contribuiu para colocar o problema de forma mais ampla. Na visão de Besten (2011), a influência do modernismo enfrentada pelos joalheiros contemporâneos serviu para romper a conexão entre a arte e a beleza, mas os joalheiros buscaram inspiração na dinâmica entre beleza, preciosidade e acabamento. Enquanto o design podia funcionar, e mesmo florescer, em um período de desconstrução estética, os joalheiros contemporâneos procuraram conscientemente estratégias para repensar a beleza por meio do fazer. Então, "no decorrer da década, a ideia de encontrar qualidade estética, beleza, na imperfeição e não na perfeição, gradualmente substituiu a estética do modernismo" ⁸ (BESTEN, 2012, p. 229).

Nesse sentido, o efeito agressivo e até antiestético do colar produzido por Bernhard Schobinger, que combina a aleatoriedade da forma dos gargalos de garrafas quebradas que constituem um objeto, um colar de joalheria é uma

⁸ Livre tradução de: in the course of the decade, the idea of finding aesthetic quality, beauty, in imperfection rather than perfection, gradually replaced the aesthetic of modernism.

das criações que rompe com a estética limpa e organizada dos preceitos modernistas (Figura 6).

Figura 6: Bernhard Schobinger, colar *Bottle Necklace*, 1980.



Fonte: PINTEREST, 2015.

Bakker acabaria voltando a utilizar materiais preciosos, colocando suas atitudes passadas dentro de um contexto histórico, ou em suas palavras: “A mensagem que demos com nossas formas radicais e novos materiais foram feitas com convicção quase trinta anos atrás: ela teve seu impacto naquele momento, e então seguimos em frente com a sociedade”⁹ (DORMER; TURNER, 1994, p. 182).

Percebemos então que a década de 60 foi a celebração da juventude do movimento; na década de 70 surge o culto ao corpo; e na década de 80 a cultura do “corpo perfeito”, segundo Turner (1992), se encontrava em pleno andamento.

⁹ Livre tradução de: The message we gave out with our radical forms and new materials was done with conviction almost thirty years ago: it made its impact then and so we moved on with society.

Por volta da metade dos anos 1980, surge outra geração de joalheiros, treinados por meio de cursos universitários na tradição da fabricação manual, que tendiam a situar as suas práticas na produção de estúdio. English e Dormer (1995) observam que a precisão de execução simples, uma assinatura da maioria das produções de estúdio, deve muito à estética das joias alemãs e a uma abordagem do fazer por meio do design. O anel de *Ebony*, 1990, com sua superfície rigorosamente esculpida e polida e executado com uma requintada precisão manual, demonstra essas características (Figura 7).

Figura 7: Yutaka Minegishi, anel *Ebony*, 2010.



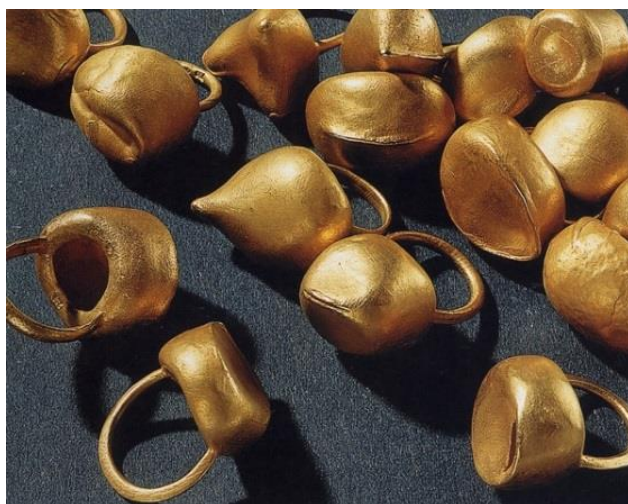
Fonte: DESIGNER MELBORNE, 2013.

Mas uma série de fatores trouxe esse estilo a uma projeção internacional. Ou seja, os joalheiros enfrentaram as pressões econômicas e começaram a trabalhar para si próprios, abraçando a simplicidade em sua prática, além do que, muitos joalheiros rejeitaram a visão da produção em massa dirigida pela máquina e idealizada na arte e no design modernista. Eles se associaram com o movimento das práticas de ofício na valorização da mão de obra e das tradições do fazer. A experiência emocional e intelectual do fazer foi

vista, dessa maneira, como se residisse na exploração da estética formal, através de processos de ferramentas manuais.

No entanto, novas tecnologias e novos materiais permitiram diferentes formas de trabalhar, e muitos joalheiros desenvolveram um interesse no trabalho produzido manualmente com intervenções industriais, brincando com a ideia ou conceito como motivação e os materiais como os meios. Alguns estenderam a abordagem modernista dentro do terreno pós-moderno, explorando as tensões entre o único e o múltiplo através tanto de exposições como na produção de seus trabalhos. Ou seja, ao jogar com os processos de fabricação, os joalheiros criam objetos únicos que, no entanto, podem ser feitos em múltiplos. A repetição fornece um ponto de partida para a experimentação, com pequenas variações em um único tema criando diferenças. A coleção *Ashanti*, por exemplo, de Johanna Dahm, produzida entre os anos de 1998 e 2003, usa o mais tradicional método de cera perdida, no entanto, o molde pode ser usado somente uma vez, e cada anel é ligeiramente diferente, porque o processo de moldagem não pode ser precisamente controlado (Figura 8).

Figura 8: Johanna Dahm, anel *Ashanti*, 1998-2003.



Fonte: JCVA, 2005.

Em meados da década de 80 os joalheiros estavam produzindo um estilo internacional de ideias e temas com relação às joias. Dormer e Turner (1994) sugerem que eles estavam livremente organizados em três subcategorias, cada uma acomodando uma variedade de expressões. Dessa maneira era possível identificar joalheiros trabalhando na direção de um estilo abstrato, focado principalmente em materiais e design. Joalheiros trabalhando em um estilo figurativo explorando imagens e narrativa. E joalheiros radicais tentando ampliar os limites de joalheria em esculturas e performances. A consolidação de estilos habilitaram os joalheiros a formar suas próprias identidades artísticas, algumas vezes em resistência às tendências dentro do próprio campo.

3.5 – Joia, corpo e os wearables

Enquanto a diversidade expressiva reinava nas joias, a experimentação em adornar o corpo tomava novos rumos. A pesquisa sobre a relação entre o corpo e a joia criou no início dos anos 1980 uma onda de propostas extremas realizadas por jovens ourives que viviam em Londres, incluindo Pierre Degen e Caroline Broadhead. Práticas construtivas foram inauguradas em espaços artísticos inovadores, reivindicadas como esculturas, instaladas em galerias e apresentadas como performances, estimulando, assim, novos diálogos. Pierre Degen, por volta de 1982, de acordo com Dormer e Turner (1994, p. 164-166), aplicou um processo de arte interpretativa para desconstruir os limites da joia e sua relação com o corpo, criando estruturas visualmente impressionantes para serem usadas ou transportadas, utilizando objetos do cotidiano, como escadas, ao lado de objetos que inventava. Seu trabalho, intitulado Grande Hélice, de 1982, é um mecanismo simples que permite a criação de uma faixa elíptica como uma fronteira externa do corpo e que define o espaço circundante,

redefinindo a escala da joia (Figura 9). Ou nas palavras do próprio joalheiro, “Estamos acostumados a ver pessoas usando joias, porque não as joias usarem as Pessoas?”¹⁰ (PIGNOTTI, 2014, p. 1).

Figura 9: Pierre Degen, *Grande Hélice*, de 1982.



Fonte: SENZACORNICE, 2014.

A joia de arte não só estendeu as fronteiras da joalheria, como também incentivou artistas e colecionadores a se envolverem com o campo. Isso abriu a joalheria contemporânea para a crítica de que, através dessas práticas, os joalheiros estavam revertendo a joalheria a um novo tipo de elitismo.

¹⁰ **Livre tradução de:** We are used to seeing people wearing jewelry, why not jewelry wearing People?

3.6 - Joia e fotografia

Para os joalheiros que passaram a trabalhar em uma era obcecada com imagens, a fotografia contribuiu para ilustrar pessoas reais vestindo joias reais, mas também se tornou um dispositivo-chave para os criadores projetarem suas próprias vozes e ideias como autores. O trabalho de Maisie Broadhead, por exemplo, explora, através da fotografia, o lugar das joias na prática artística. Ela produziu uma série de imagens focadas em obras históricas de arte em que a joia forma uma parte essencial da pintura. Broadhead faz uma versão da joia, e em seguida a fotografa em uma recriação da pintura original. *Allegory of Wealth* (2010), por Simon Vouet, um pioneiro do barroco francês, data de 1640. Na versão criada, o colar segurado por um querubim é produzido com uma sequência de doces. Nascida na África do Sul, ela tem uma visão política do ouro dada a sua influência na história colonial do país. Ela questiona a natureza do seu valor, utilizando objetos simples que encontra com o material (Figura 10).

Figura 10: Maisie Broadhead, *Keep Them Sweet*, e colar *Sweet Necklace*, 2010.



Fonte: STANLEY PICKER GALLERY, 2013.

3.7 – Identidade, cultura popular e hibridismo

Na análise de Kohn (2012), ao longo da década de 80, houve uma orientação geral no sentido de uma assinatura. Questões relacionadas com a autoria e autenticidade foram trazidas à tona. Isso refletiu o impacto crescente do pensamento pós-moderno sobre criadores, críticos e o público de arte em geral. Esse fenômeno foi estudado por Benjamim (1995), ou seja, o valor e a influência da arte na era da sua reprodutibilidade técnica alargada dentro da lógica cultural do pós-modernismo. Dentro dos círculos da joalheria contemporânea, a nova joia tinha de fato sido traduzida para uma forma de capital subcultural, com os joalheiros tirando amplo proveito da cultura popular, moda e aparência das ruas. Ao utilizar o plástico, um material comum nos anos 1980 na criação de acessórios de moda, associado à cruz, um símbolo popular, incorporado pelas subculturas punk e gótica, o colar *Love Me Tender*, 1977, enfatiza o caráter pop da figura de Elvis Presley, capturando com precisão a cultura e a linguagem da rua (Figura 11).

Figura 11: Peter Tully, colar *Love Me Tender*, 1977.



Fonte: NGV, 2010.

O canal de envolvimento não foi unidirecional, as obras de Caroline Broadhead, uma joalheira, e Issey Miyake, um designer de moda, ilustram a alimentação mútua de ideias que ocorreram (Figura 12).

Figura 12: Caroline Broadhead, à esquerda, *Wobbly Dress*, 1997, e Issey Miyake, *Staircase Dress*, 1994, à direita.



Fonte: THE RED LIST, 2010.

Embora esse cruzamento sugira que a joalheria contemporânea se envolveu além de seus próprios limites, é igualmente provável que esses recortes praticados foram um caso de "encenação" do campo, usando as palavras de Dormer (1994). Ou seja, os joalheiros estavam criando uma espécie de moeda cultural que iria informar internamente ao campo, exposições direcionadas de pertencimento autêntico (COHN, 2012).

Como discutimos acima, os anos 1980 foi um período de invenção radical, performances e debates na joalheria contemporânea. Joalheiros experimentaram com os usuários e os corpos, ao testarem os limites da joia como um objeto e como uma prática. Por volta dos anos 1990, a assinatura foi

inventada e a repetição instaurada. Cohn (2012) sugere que, para alguns, o movimento da joalheria contemporânea tinha não somente atingido o seu apogeu, mas chegado a um final decisivo, ainda que continuasse como uma prática inventiva inabalável. Para os joalheiros e igualmente para o público, ao avaliar essas criações, uma ênfase crescente foi colocada em histórias autênticas, na arte e no status de fama do criador, sobre a renovação do questionamento a respeito dos valores da joia. Ou seja:

Potencialmente, isso é o resultado de um vai e vem inerente entre arte e design, que os novos joalheiros - mais do que nunca - devem negociar de forma deliberada se desejam que o seu trabalho permaneça relevante em períodos de profundas transições globais. (COHN, 2012, p. 231)

4 - Joia como adorno

Neste capítulo iremos entender que a joia, objeto que tem como suporte o corpo humano, vem acompanhando a humanidade através da sua trajetória, adequando-se as suas diferentes necessidades e aos seus valores em contextos históricos, econômicos, sociais e culturais distintos. Pode configurar-se como representação do cotidiano já que seus vários significados, sejam eles subjetivos ou objetivos, são idealizados e materializados pelo homem em vários materiais diferentes. Por meio da joia como adorno, laços de afinidade ou afeto podem ser reforçados, alianças podem ser firmadas, o belo pode ser cultivado, a sexualidade pode ser enaltecida ou condenada e a fé pode ser exaltada.

Dessa maneira, o adorno como joia surge e perpetua-se como veículo de comunicação e expressão da cultura. Assim, podemos percebê-lo como componente que identifica tanto o indivíduo como o grupo ou a sociedade, e que é resultado de uma intenção perceptiva com relação a si mesmo e com o outro. Funciona como um mecanismo de distinção, que qualifica o usuário e seu

corpo por meio de relações de contrastes e diferenças, ou seja, um agente social que pode diferenciar/igualar ou incluir/segregar.

4.1 – O adorno como expressão e significação do ser humano

O ser humano se comunica por sinais, símbolos, gestos e objetos, produzindo portanto diversas formas de expressão, gerando, assim, objetos simbólicos e culturais que poderão vir a constituir um patrimônio cultural. Cultura, segundo Tylor (1958), é um complexo de manifestações “que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. Ou ainda, o patrimônio cultural expressa valores, desejos, crenças, tradições e identifica o homem como indivíduo em um grupo e este grupo em uma sociedade (LARAIA, 1986).

Faz parte desse patrimônio cultural da humanidade, o adorno, que é uma das inúmeras possibilidades de expressão e comunicação humana, podendo se manifestar por meio das roupas, tatuagens, pinturas corporais, interferências e alterações do corpo, como as escarificações¹¹. Segundo Santos (2003), o adorno pode se configurar como símbolo de individualidade e coletividade, de valores que vão dos morais aos estéticos, da alma humana, de suas tradições, heranças e antepassados, rituais, crenças, prosperidade, compromisso, comportamento, desenvolvimento tecnológico, além de ser um objeto de adoração, contemplação e desejo. A joia se relaciona ao adorno, já que o adorno é:

[...] uma das primeiras características da joia, ao servir-se de materiais preciosos, metais e pedrarias (ou ao tentar imitá-los). E essa característica faz com que a joia possa ser um artefato portador de significativo valor

¹¹ Escarificação. [Do lat. scarificatione] S.f. 1. Ato ou efeito de escarificar. 2. Med. Produção de pequenas incisões simultâneas e superficiais na pele. (Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2ª edição, 1986, p. 685)

estético, ou seja, de valores embelezadores na época em que foi realizada.
(GOLA, 2008, p. 18)

Mas qual a definição de adorno? Segundo Houaiss (2001), adorno deriva do latim *ADORNARE*, “equipar, embelezar, prover de”, de *AD*, “a, para”, mais *ORNARE*, “preparar, enfeitar, adequar”, derivado de *ORDO*, “ordem”. Dessa maneira, se analisarmos a palavra ornamento que, assim como adorno, deriva do verbo latino *ornare*, que significa, na acepção latina original, “equipar” (como, por exemplo, equipar um navio), verificamos que “ornar” não se resume ao ato de adicionar coisas desnecessárias, mas exprime, assim, um acréscimo de qualidade, uma melhoria.

Outra relação importante é que etimologicamente a palavra grega *kosmos* e a palavra latina *ornamentum* são equivalentes: *kosmos* significa ordem assim como ornamento no sentido de equipamento e embelezamento, como vimos acima. Essa equivalência proporciona uma interessante relação para o entendimento do conceito de ornamento, ou seja, a existência de uma conexão entre o todo e a parte, e isso se relaciona com um senso de ordem universal. Pensado dessa forma, o adorno não é um objeto arbitrário, ele sempre se ajusta a uma finalidade que pode estar relacionada a inúmeras funções, adequando, assim:

a matéria ao objeto que se pretende equipar, ou seja, adornar. A ideia de ornamento, portanto, está vinculada à interpretação dos diferentes povos, civilizações e épocas, que, ao ligar o ornamento aos objetos, transformam esses mesmos objetos em veículos que nos auxiliam a compreender, hoje, em sua permanência, as culturas humanas. (GOLA, 2008 p.18)

Ou seja, durante a história da humanidade, o homem tem produzido objetos com funções variadas, independentemente de diferenças geográficas, étnicas ou qualquer outra. Ou nas palavras de Flusser (2007), um homem rodeado de objetos, isto é, de machados, pontas de flechas, agulhas, facas,

joias, resumindo, de cultura, “já não se encontra no mundo como em sua própria casa, como ocorria, por exemplo, com o homem pré-histórico que utilizava as mãos. Ele está alienado do mundo, protegido e aprisionado pela cultura” (FLUSSER, 2007, p.34). O homem, então, é um ser passível de ser entendido e analisado através desses objetos geradores de cultura. Fazem parte desse universo semântico as joias, que, como adornos, estabelecem um vínculo infundável com os desejos do homem e com sua capacidade, ou mesmo intenção de construir novas linguagens e novos significados na elaboração de sua identidade.

Nesse sentido de construção de linguagens, significados e cultura através dos objetos, Flusser (2007) indica um caminho de leitura interessante. Segundo esse autor, a designação da zootaxonomia para identificar nossa espécie – *Homo sapiens sapiens* – que expressa a opinião de que nos diferenciamos dos homínídeos que nos precederam por uma dupla sabedoria é, no mínimo, questionável, se considerarmos o que fizemos até aqui. O autor propõe então a designação de *Homo faber*, por esta estar menos investida ideologicamente e apresentar um caráter mais antropológico do que zoológico. Essa é uma classificação funcional, uma vez que possibilita a seguinte análise:

se encontrarmos resquícios de homínídeos em qualquer lugar, desde que nas proximidades de algum local de produção de artefatos (fábrica), e se acaso não houver dúvidas de que a atividade nessa fábrica era exercida por esse homínídeo, então pode-se designá-lo como *Homo faber*, ou mais propriamente como homem. (FLUSSER, 2007, p.34)

E continua seu pensamento, indicando que a fábrica é uma criação comum e característica da espécie humana e que se podem reconhecer os homens por suas fábricas e os objetos produzidos nelas. Aconselha que os historiadores deveriam, assim como os especialistas em pré-história, pesquisar essas fábricas para identificar esse homem. Ou seja, para entender como

pensava, atuava, sentia o homem neolítico, seria adequado estudar a produção de cerâmicas desses homens, a qual o autor denomina fábricas. Ou, para se ter um entendimento mais profundo das raízes do Humanismo, da Reforma e da Renascença, seria importante uma análise detalhada de uma oficina de sapateiro do século XIV no norte da Itália. E conclui seu pensamento:

aquele que indaga sobre o nosso passado deveria concentrar-se na escavação de ruínas das fábricas. E quem se interessa por nosso tempo deveria em primeiro lugar analisar criticamente as fábricas atuais. Aquele que dirige sua pergunta para os dias futuros estará com certeza perguntando pela fábrica do futuro. (FLUSSER, 2007, p.35)

4.2 – Adorno e autoimagem

Adornar ou ornamentar o corpo é uma característica fortemente humana. Alguns dos primeiros sinais que podem discernir a presença humana são os adornos corporais. Se alguém tem dúvida da importância do adorno para o Homem, essa dúvida rapidamente é desfeita se olharmos para o passado. Há cerca de trezentos mil anos, com ocre e manganês, os nossos antepassados já marcavam objetos e sua própria pele. Há registro de que o homem já se adornava na forma de pinturas corporais, como pode ser verificado com o achado de pedras (hematita ou limonite), achatadas em uma de suas extremidades (Figura 13):

Áreas achatadas sobre esses pedaços [...] de pigmento são sinais de moagem ou atrito, nos dizendo que foram mantidos e utilizados mais ou menos como robustos pastéis. As cores eram símbolos pelos quais eles se identificavam individualmente e em grupo¹² (SMITHSONIAN, 1996, p. 10).

¹² Livre tradução de: The flattened areas on these [...] pieces of pigment are signs of grinding or rubbing, telling us that they were held and used like chunky crayons. With pigments, our ancestors marked objects and possibly their own skin. Colors were symbols by which they identified themselves and their group.

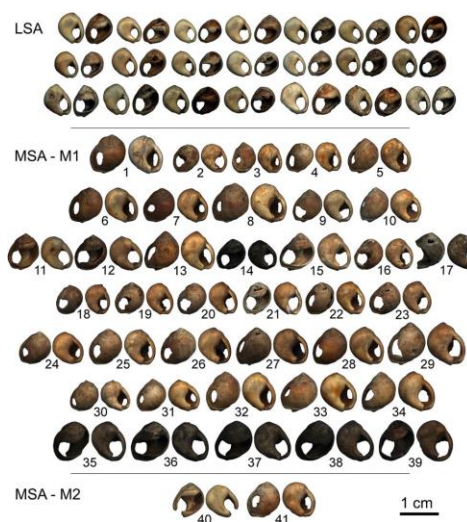
Figura 13: Limonite (250 mil anos a.C.), encontrada no sítio arqueológico de Twin Rivers, Zâmbia.



Fonte: SMITHSONIAN, 2005.

O registro do adorno na forma de joias, segundo D'errico et.al. (2005), é posterior e data de cem mil anos, como pode ser comprovado pelo achado de conchas, *Nassarius kraussianus*, que por causa de sua perfuração passam a ser utilizadas como contas, na caverna de Blombos, África do Sul, em 1991 (Figura 14).

Figura 14: Conchas perfuradas, do sítio arqueológico de Blombos, 1991.



Fonte: D'ERRICO et al., 2005.

Essas conchas perfuradas e o pigmento derivado da raspagem das pedras encontradas na mesma caverna são exemplos indicativos da habilidade do homem em pensar simbolicamente, uma habilidade que separa o *Homo sapiens*, ou *Homo faber* como sugere Fusser (2007), do resto dos animais.

Uma característica fundamental de todos os símbolos é que o seu significado é atribuído por convenções arbitrárias, socialmente construídas (CHASE; DIBBLE, 1987). Talvez o maior benefício do comportamento simbólico mediado é que ele permite o armazenamento e exibição de informações externas ao cérebro humano (DONALD, 1993; WADLEY, 2003; HENSHILWOOD, MAREAN, 2003; HOVERS et al., 2003). É notável que em todos os modelos citados acima – joias (conchas) e pintura corporal (pedras achatadas) – ornamentos pessoais são expressões de simbolismo que condizem com o comportamento humano moderno. Nesse sentido, nossos ancestrais usaram joias e outros adornos pessoais para refletir sua identidade. Esses adornos podem ter representado a adesão a um determinado grupo, ou ainda, idade, sexo e condição social. Símbolos que são usados, até hoje, para dar sentido ao que somos. Esses símbolos pressupõem uma consciência de si mesmo, ou colocado de outra maneira, de uma autoimagem, por meio do uso dos adornos, estudados aqui através das joias. Ou seja:

a autoimagem é moldada, entre outras coisas, por uma combinação de gênero, identidade cultural, condição social e experiência. Estes são aspectos da personalidade que são mais claramente refletidos pelas coisas que usamos, bem como por nossas posses e, por falta de uma palavra melhor, pela forma como nós escolhemos para nos adornar com eles. (SUDJIC, 2012, p. 12)

A autoimagem, nesse sentido, é uma reflexão tanto do que como de quem somos e também uma escolha consciente que fazemos e assim em alguns sentidos é uma qualidade que é fabricada, ou concebida. A imagem também

pode ser entendida como uma forma criativa de autoexpressão através dos objetos. Os objetos são formas de expressão que antecedem as linguagens escritas formais. É um tipo de comunicação que, apesar de ter sido expressa de diferentes maneiras ao longo do tempo, permanece essencialmente a mesma em suas intenções. Alguns sinais serão reconhecidos somente por iniciados, outros são mais óbvios, ou pelo menos mais universalmente entendidos. É o caso, por exemplo, dos aros em ouro conhecidos como alianças de casamento, facilmente identificáveis em quase todas as partes do mundo como uma promessa de união entre as pessoas.

Mas qual deveria ser a leitura das alianças produzidas por uma equipe de designers do Royal College of Art e cientistas pesquisadores do Kings College de Londres, que trabalharam juntos na criação de alianças para vários casais e cujos materiais eram provenientes de lascas de osso dos casais doadas por eles e com as quais foi constituído um tecido ósseo que foi cultivado em um laboratório no Guy's Hospital. Esse tecido foi então combinado com metais preciosos para criar as alianças. O resultado: cada pessoa usa parte do corpo e de certa forma o próprio "corpo" de seu companheiro em sua mão (Figura 15). A leitura dessas alianças possui um simbolismo de outra natureza, mais sutil, sobreposto ao simbolismo das alianças tradicionais. A categoria paradoxal nesse exemplo é aquela da descrição. Esta deve ser entendida como uma contenção educada do seu significado, ou seria um tipo de linguagem privada?

Figura 15: Extração e crescimento de tecido ósseo para produção de uma aliança.



Fonte: INHABIT, 2010.

4.3 - Ornamento e a crítica Modernista

Segundo Criticos (2004), na sua tradicional aceitação, o ornamento foi teorizado primeiro nas artes da linguagem (retórica, poética) e, em seguida, na arquitetura, para tornar-se um pomo de discórdia que marcou a separação moderna entre razão e sensibilidade, o útil e o belo, estrutura e revestimento. Encontrar maneiras de explorar e entender os vários significados dos objetos formou uma significativa vertente crítica do design, desde pelo menos Claude Perraut (1683), Thorstein Veblen (1899), Adolf Loos (1908) e Reyner Banham (1936).

Retomemos, por exemplo, a discussão do ornamento como ordem universal colocada por Criticos (2004), que confere uma aura sagrada ao ornamento corroída aos poucos pela ascensão do racionalismo, como veremos mais adiante. A palavra *kosmos*, que significa "ordem" e também "ornamento" (como equipamento ou embelezamento), estabelece os aspectos relevantes para caracterizar a compressão do conceito de ornamento nesse sentido, ou seja, a conexão entre a unidade estruturada do todo e o poder de estruturação do detalhe, de um lado, e a verdade inteligível do universo e sua manifestação nos fenômenos perceptíveis, do outro. Esse status de conceito universal do

ornamento é preservado por Vitruvius (século I a.C.) em seu tratado intitulado *De Architectura*, e que inspirou os arquitetos da Renascença.

Assim, inspirados pelo *De Architectura*, arquitetos da Renascença descreveram cinco ordens diferentes de colunas, suas partes, proporções e ornamentos e expressaram a classificação de um edifício de acordo com um esquema hierárquico. As colunas Dóricas, sendo as mais simples e reservadas aos edifícios militares, a ordem Jônica e Toscana para edifícios profanos, e a mais elevada de todas a ordem Coríntia e Composta, sendo as mais elaboradas e designadas para edifícios sagrados. Percebemos assim a importância do adorno como signo que qualifica a própria obra arquitetônica.

Outro arquiteto que escreveu elaboradamente sobre ornamento foi Alberti (1404-1472) em seu livro *De Re Aedificatoria* (1452). Alberti deixa muito claro o fato de que o ornamento e a beleza estão conectados, ou seja, “que qualquer deficiência que um objeto possa ter em seus ornamentos diminuirá igualmente sua elegância e dignidade” (ALBERTI, 1991, p. 155).

A definição de Alberti (1991) do ornamento como “uma forma de luz auxiliar e complementar para a beleza [inata]” pode ecoar, de acordo com Joseph Rykwert (1979), “a marca escolástica sobre a própria beleza como a luz da verdade”. Mas a beleza é intelectual, enquanto o ornamento é “corpóreo” e sua missão é a de conectar o modelo abstrato (intelectual) à realidade concreta (corpórea) da obra. Para Alberti (1991), o ornamento aparece como a ligação necessária entre ideia e fenômeno, entre a perfeição da beleza e as imperfeições da matéria bruta (CRITICOS, 2004, p. 190).

Esse conceito universal e idílico relacionado ao ornamento foi duramente questionado a partir do século XIX, em consequência da industrialização e da decoração propiciada pelas máquinas em produtos industrializados. John Ruskin (1851) se revela um defensor do ornamento “desde que a noção de uso não seja perdida” (CLARK, 1982, p. 257).

Um bom ornamento, segundo Ruskin (1851), é aquele que é produzido com prazer. O seu ponto de vista moral sobre o trabalho e a artesanaria parece um prenúncio a condenação do ornamento por Adolf Loos (1908), por exemplo, quando este escreve sobre a produção de contas de vidro para fabricação de joias em Veneza. Ele descreve esse tipo de trabalho como a falta do uso da capacidade humana, ou seja, uma tarefa repetitiva de cortar bastões de vidro e arredondá-los nos fornos, e termina: “E qualquer jovem dama que comprar essas contas de vidro está envolvida em um tráfico de escravos, e de uma forma muito mais cruel do que a que temos por tanto tempo nos esforçado a terminar” (CLARK, 1982, p.235). A primeira crítica severa ao ornamento foi formulada dentro do parâmetro da arquitetura, artesanato, indústria e sociedade pelo arquiteto vienense Adolf Loos (1870-1933), no começo do século XX. A palestra de Loos, *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e crime, Viena, 1908), contribuiu muito para a interpretação errada da função do ornamento e abriu caminho para a máxima modernista “menos é mais”. A condenação do ornamento por Loos (1908), como uma necessidade humana primitiva de decorar tudo desde a sua face até seus pertences, deve ser analisada dentro do contexto da descoberta de novos povos em outros continentes que eram descritos como primitivos, selvagens e exóticos, naquela época. Essa repulsa ao uso do ornamento adquire grande força no Modernismo, culminando em uma visão depreciativa do adorno e conseqüentemente da joia, ou seja:

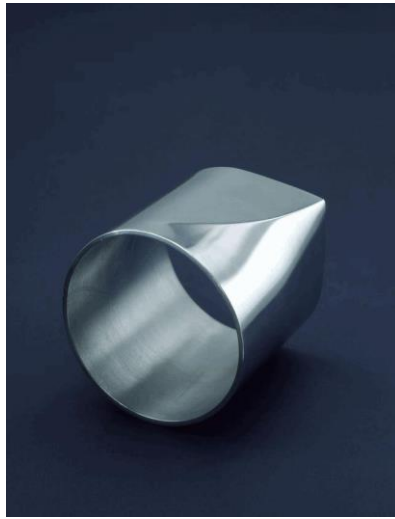
O Modernismo do século XX fez o ornamento suspeito, e ainda hoje há pessoas que detêm um severo estilo, Minimalista, sem decoração como um sinal de bom gosto. O ornamento veio a ser observado como algo adicional, como uma frivolidade, sem qualquer motivo, função ou outro significado, e como puramente decorativo. E pior ainda, o ornamento também veio a ser observado como um ato enganoso de vestir-se, de ilusionismo e como um transformador de forma, objeto ou produto em algo diferente do que era. Este ponto de vista geral moralista sobre o ornamento teve algumas tantas conseqüências no que diz respeito a joia: a joia, com o seu carácter

suplementar inerente, passou a ser vista como uma "mera decoração", como algo redundante e marginal. (BESTEN, 2011, p.141)

Nesse sentido, a história da joalheria de arte no século XX, segundo Skinner (2013), está mergulhada na necessidade de revelar o propósito da joia, "sua razão de ser", juntamente com uma forte inclinação para a arte e uma atenção especial para suas qualidades plásticas e formais, priorizando o pensamento inovador e a expressão criativa. Dessa maneira, ao longo do século XX, começando com o período Art Nouveau, aproximadamente entre 1890 e 1910, o uso de ornamentos considerados clássicos na joalheria, como arcos, flores, folhas, estrelas, foram gradativamente sendo evitados em favor de ornamentos considerados mais atuais e em concordância com as artes visuais e o design vigente.

É interessante observar que a negação do ornamento pelo Modernismo funcionalista fez com que na joalheria, em alguns casos extremos, formas abstratas fossem observadas como funcionais, como dependentes ou determinadas pela forma do corpo ou como resultado dos materiais ou suas propriedades técnicas. Essa relação ficou presente até a contemporaneidade. Por exemplo, Leersum (1930-1984), um importante nome da joalheria contemporânea, lutou com a ideia de que as joias fossem observadas como meras decorações ou objetos de status, liberando-se, assim, de ideias tradicionais sobre o fazer, a habilidade artesanal e o valor dos materiais (CROMMELIN; VAN LEERSUM, 1979). Se analisarmos os braceletes criados por ela, por exemplo, perceberemos que tinham como ideia intervenções racionais em tubos de alumínio, fazendo com que a forma cilíndrica do tubo fosse um encaixe apropriado para o formato cônico do braço (Figura 16).

Figura 16: Emmy van Leersum, bracelete de alumínio, 1969.



Fonte: VERENIGING REMBRAND, 2014.

Apesar de podermos observar as dobras e incisões nesses braceletes como ornamentais, elas eram vistas como o “detalhe significativo” da peça e dessa maneira adquiriam uma função simbólica ao lado da sua função intencional (BESTEN, 2011). O bracelete produzido em ouro, em 1968, com o fecho apresentando três variações, da mesma joalheira, segue esse raciocínio. O bracelete é produzido com uma chapa de ouro, com as duas extremidades cortadas diagonalmente, de maneira que podem ser dobradas para dar forma ao fecho do bracelete. O fecho direciona toda a atenção e torna-se um ornamento em si (Figura 17). Esse aspecto ornamental foi completamente rejeitado no momento em que a peça foi produzida, como podemos perceber quando Leersum (1930-1984) descreve sua prática em termos de um processo que envolve decisões racionais:

As características particulares do ouro, como a sua dureza e, especialmente, a sua resiliência, são exclusivas deste material. Então aqui é óbvio que o ouro é usado para o bem de suas peculiaridades materiais e não por uma questão de "glamour". (CROMMELIN; VAN LEERSUM, 1979, n.p.)

Figura 17: Emmy van Leersum, bracelete com fecho, 1968.



Fonte: BESTEN, 2011, p. 179.

Parece claro, segundo o autor Besten (2011), que a razão óbvia de a joalheira Leersum (1930-1984) e seus colegas não falarem sobre ornamento era a saturação do movimento “forma segue função” tanto no design como na arquitetura. Sob tal circunstância o ornamento foi associado a algo redundante. Os efeitos estéticos das intervenções sobre os materiais escolhidos por Leersum são inegáveis e possuem um caráter embelezador das peças. Ou nas palavras de James Trilling (2002, p.15), escrevendo sobre os pioneiros do movimento moderno: “[Eles] criaram um novo estilo ornamental ao qual fingiam ser uma rejeição do ornamento”.

Assim, podemos observar nos anos 1970 e 80, uma negligência com relação às joias que possuíam uma expressão e aparência outra que aquela tida como racional e abstrata. O ornamento era algo complicado na joalheria, sofrendo um preconceito geral, assim como o uso do ouro e das pedras preciosas (SUDJIC, 2012).

4.4 – A revalorização do ornamento na joalheria

Mas num sentido oposto a esse processo contínuo de redução do ornamento para o status de um acessório dispensável, começando com Claude Perrault (1613-1688) e culminando em sua condenação por Adolf Loos (1870-1933), uma contratendência paralela, menos concentrada e coerente, toma corpo, renovando o reconhecimento do ornamento como um conceito universal. Por exemplo, John Ruskin (1819-1900), na manutenção a causa gótica, retorna ao sentido divino do ornamento como a expressão de alegria do homem na obra de Deus. A criação de Deus aparece como o modelo de todos os ornamentos, cuja função é agradar o homem (CRITICOS, 2004).

No contexto cultural do pós-modernismo, a preocupação com a questão do ornamento está marcada pelo esforço de se reconsiderar os valores tradicionais rejeitados pela modernidade, resultando em um *corpus* de questões teóricas heterogêneas que, como uma tendência geral, converge ao reconhecimento da universalidade do conceito. Dessa maneira:

estudos sociológicos identificam comportamentos, moda e linguagem como sistemas ornamentais na vida social, ou mesmo descrevem um "pacto ornamental" (em oposição ao contrato social), funcionando como um aglutinador geral de uma comunidade e integrando cada pessoa, gesto ou coisa em uma convenção que representa a própria sociedade. (CRITICOS, 2004, p. 191)

Assim, um complexo estudo interdisciplinar, *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*, dirigido por Michel Collomb e Gérard Raulet, em 1992, preocupado principalmente com a passagem da modernidade para a pós-modernidade e que propõe o ornamento como um critério fundamental para a análise do fenômeno artístico, arquitetônico e literário, oferece eloquentes exemplos dessa nova compreensão da dimensão geral do ornamento (COLLOMB; KLINCKSIECK, 1992).

Nesse sentido, um grito que significou uma forte quebra com o modernismo, com relação às joias, veio da Holanda, quando em 1985 Robert Smit exibiu suas peças em ouro sob o título de *Ornamentum Humanum*, na Galeria Ra em Amsterdam. O nome da exposição já se configurou como uma provocação. Ou seja:

tudo de atroz estava lá: a palavra “ornamento” para a joia, o ouro, o tratamento pictórico espontâneo do ouro e a ausência de conceito. Essa exposição conduziu a uma discussão em uma revista holandesa de arte entre dois protagonistas com atitudes opostas, Robert Smit e Gijs Bakker, na qual o último acusou Smit de restaurar a velha ideia antiquada da joalheria. (BESTEN, 2011, p. 144)

O ponto crucial dessa discussão era a incompatibilidade de dois pontos de vista diferentes sobre o que era a “boa joalheria”, considerada aquela em que o conceito vinha em primeiro lugar seguido pelo material, e a “joalheria ruim”, que era, segundo Gijs Bakker (1942), sentimental, expressiva, artística, individual, sem significado (conceito) e elegante simplesmente pelo uso do ouro. Dessa maneira, Bakker expressou seu medo de que as joias se tornassem meramente decorativas. Assim como Bakker, outros joalheiros, principalmente na Europa, direcionaram seus desejos para que seus trabalhos tivessem a mesma intenção e efeito das artes plásticas. Apesar de serem usadas junto ao corpo, aos seus olhos elas eram entidades autorreferenciais, não uma decoração, ou seja, era um dilema relacionado ao caráter supostamente subordinado das joias.

Assim, o adorno ou ornamento entra em foco novamente não apenas nas questões teórico-analíticas que reconhecem sua importância e universalidade. O ornamento hoje está de volta no design, na arquitetura, na arte, nas joias e até nos corpos das pessoas em forma de tatuagens que podem ser observadas nas ruas de qualquer cidade.

Chandelier Light e Blossom Chandelier produzidos pela Swarovski e projetados por Tord Boontje, em 2002, podem ser considerados um marco no design pós-moderno, abrindo caminho para outras manifestações num sentido de um design mais ornamentado (Figura 18). Ele explora estímulos da natureza, ricas colorações e camadas visuais para criar uma coleção de objetos líricos, altamente detalhados que unem projeto e emoção. Um exemplo de um designer que trilhou por esse caminho foi Joris Laarman (1979), com design do HeatWave, um radiador de concreto altamente decorativo, que teve como base para sua criação um padrão floral barroco exuberante, convertendo dessa maneira um não objeto, um aquecedor habitacional, em um objeto de desejo (Figura 19).

Figura 18: Studio Tord Boontje, luminária *Blossom Chandelier*.



Fonte: BOONTJE, 2002.

Figura 19 : Joris Laarman, aquecedor de parede Heatwave.



Fonte: STYLEPARK, 2008.

Mas como esse processo de revalorização do adorno tem acontecido com relação às joias? Vimos que podemos observar a joia como um ornamento, mas ao mesmo tempo esse ornamento é caracterizado através de uma ornamentação própria, pelo uso de motivos e padrões, com a ajuda de filigranas, pedras e assim por diante, quase como um metaornamento. “Essa dupla predestinação de uma peça de joia como ornamento faz com que ela seja um complicado fenômeno em um senso cultural e estético” (BESTEN, 2011, p. 118).

Nesse sentido, Aud Charlotte Ho Sook Sinding (1972-2009), uma joalheira coreana naturalizada na Suíça, confere às joias de sua criação um caráter ornamental. *Animal Brooches* (2004) é uma série de broches, que reproduzem cabeças de diversos animais (Figura 20). As cabeças são produzidas em silicone e acopladas a uma base de linóleo na qual há uma corrente pendurada produzida em latão banhado a ouro conferindo um toque

ornamental final a peça. Esses broches são de um tamanho desproporcional, e quando usados sobre o peito se transformam em um poderoso objeto, que brinca com a ideia de um novo tipo de ornamento, não só pelo tamanho da peça (20x20x8 cm), mas pelo uso da base em linóleo com recorte barroco. Sem essa base, ou camada barroca, a cabeça teria um significado diferente. Com o uso dessa base, o significado da peça é enfatizado, o ornamento em linóleo funciona como uma moldura embelezadora que enfatiza o valor da cabeça e a sinaliza como algo especial.

Figura 20: Aud Charlotte Ho Sook Sinding, *Animal Brooches*, 2004.



Fonte: DIAMONDS & DEAD THINGS, 2010.

Assim, até Gijs Bakker (1942), um dos pioneiros da joalheria modernista na Europa, se rende ao uso do ornamento, mesmo que de uma maneira indireta. Ou em suas palavras:

Para mim o meio joia é um veículo para expressar minhas ideias sobre as pessoas, sobre mim e outros [...] mas o aspecto decorativo de uma peça de joia não me interessa de maneira nenhuma. Em minhas palestras eu sempre digo que eu gosto da minha profissão porque a joia é o produto mais insignificante. Uma peça de joalheria é tão vazia. (BAKKER, 1984)

Nesse sentido, a gargantilha intitulada *Pforzheim 1780* (Figura 21) – produzida por meio de impressão de foto colorida de uma gargantilha de ouro, diamantes e pérolas sobre PVC – e *The Tongue* (Figura 22), um broche em foto impressa sobre PVC, com diamante real, ambas produzidas em 1985, cada uma em seu sentido, zomba da atração da joia pela ornamentação com diamante. Mas, a partir de 1985, o ouro, as pérolas e as pedras preciosas tornaram-se centrais em seu trabalho. A série *Bouquet Brooches*, de 1989, é um exemplo nesse sentido. Esses broches confeccionados a partir do uso de um objeto banal, uma foto de um grupo de flores coloridas em estilo kitsch recortada de um cartão-postal com adição de gemas preciosas (safira, diamantes e turmalinas) instaladas em uma armação de ouro (Figura 23), declaram seu novo ponto de vista com relação às joias e ao ornamento.

Figura 21: Gijs Bakker, gargantilha *Pforzheim 1780*, 1985.



Fonte: BAKKER, 1985.

Figura 22: Gijs Bakker, broche *The Tongue*, 1985.



Fonte: BAKKER, 1985.

Figura 23: Gijs Bakker, broche *Bouquet Brooch*, 1989.



Fonte: BAKKER, 1989.

Besten (2011) aponta para o fato de que discussões levantadas com relação a essa série intitulada *Bouquet Brooches*, no momento em que foram produzidas, diz respeito à ironia em se combinar um objeto banal (papel, imagem impressa e cartão-postal) com ouro e gemas preciosas. Nenhuma

atenção foi dada ao fato de que esses broches eram completamente ornamentais. Ou como indica Adamson (2008), essas joias são de fato um brilhante exercício relacionado ao complementar, e não é o complementar exatamente o que verdadeiramente é o ornamento? É essa mudança de ênfase em observar a joia como algo supérfluo para algo complementar que é essencial na percepção das joias nos dias de hoje. Assim, esses broches podem ser descritos como complementos para a própria ornamentação. Como demonstramos acima, o ornamento não é somente uma decoração, ele também pode ser uma declaração; uma declaração tanto do artista quanto do usuário que se identifica com a ideia do criador. Seja reconhecida como uma peça de joia conceitual, pelo usuário, seja identificada como um complemento com brilho, pelo observador desavisado, essa série de broches são ornamentos com um caráter altamente simbólico e de qualificação. Ou seja, os usuários se qualificam explicitamente como diferentes de todas as outras pessoas que utilizam outros tipos de joias preciosas.

A designer americana Emiko Oye, em 2008, assume um sentido mais aberto e direto com relação ao caráter ornamental das joias do que aquele assumido por Gijs Bakker. Como uma artista que trabalha com materiais recicláveis, ela se esforça em transformar o significado de objetos de uso cotidiano como sucata industrial e brinquedos descartados. Nesse sentido, seu trabalho intitulado *My First Royal Jewels Jewellery Collection* (Figura 24), criado com peças de LEGO, reproduz peças de joias finas, da primeira metade do século XX, criadas por famosas casas de joalheria, como, por exemplo, Cartier, Lalique & Boucheron. Essa coleção foi exposta em 2008 e 2009 no Museum of Craft and Design, em San Francisco, juntamente com as imagens e informações das peças originais que pertenceram à elite americana. As pessoas eram convidadas a experimentar e tirar fotografias digitais com as peças. O uso obrigatório de luvas brancas para manusear as peças, apesar de serem

reproduzidas em materiais baratos, reforçava a ideia de que eram obras de arte, preciosas e que deveriam ser preservadas no contexto museológico. Ou nas palavras de Besten (2011, p. 149): “Recapturando as joias finas desta forma e fazendo as histórias por trás das mesmas explícitas, Oye criou uma plataforma para a reflexão e discussão sobre a joia como valor e como ornamento”.

Figura 24: Emiko Oye, gargantilha *Maharajah's 6th* da *My First Royal Jewels Jewelry Collection*, 2008.

Imagem de inspiração: Colar *Boucheron*, esmeralda, diamante e platina, 1928.



Fonte: ADHESIVE&CO, 2015.

Percebemos que, no final do século XX e começo do século XXI, as pedras preciosas, as joias de luxo e, com elas, os ornamentos históricos, oferecem uma rica fonte de inspiração para reflexão e reinterpretações contemporâneas. As gerações de joalheiros de 1960 até 1980, e que estavam em concordância com as questões gerais em voga, manifestavam um desejo profundo de resistência contra tudo que era de luxo, caro, elitista e com inspiração histórica (SUDJIC, 2012).

Atualmente, os joalheiros do século XXI se sentem livres para mergulhar na história da joalheria, considerando-a uma rica fonte de informação sobre como as pessoas se comportavam, vestiam, pensavam e se conectavam entre

elas e também como os joalheiros trabalhavam e eram apreciados. Há uma pesquisa de fenômenos relacionados à beleza, ao luxo e à preciosidade voltada a uma reinterpretação do ornamento histórico com técnicas e materiais contemporâneos.

Uli Rapp, por exemplo, em 1974, pesquisa as joias, os enfeites e as frivolidades da rainha Elizabeth I da Inglaterra, no século XVI, que era retratada em muitas pinturas adornada de joias da cabeça aos pés. Seus ornamentos contemporâneos refletem a grandiosidade desse estilo Renascentista cortês, de uma maneira mais conveniente e casual. Seu interesse pessoal sobre a rainha Elisabeth é o uso que ela fazia das roupas e joias como meio de comunicação. Um fato famoso sobre essa rainha é que ela ordenou a fabricação, na Itália, de uma rede para cabelo rendada (*reticella*) para compor com seus vestidos ricamente elaborados e então introduziu leis que determinavam quem podia usar a renda a fim de proteger sua exclusividade. Esses temas de identidade e exclusividade inspiraram Rapp a focar sua criação em uma camiseta (T-Shirt), um produto de massa democratizado, com a ideia de convertê-la em algo exclusivo e único para ser usada como um meio contemporâneo de expressar esses valores. A coleção de camisetas intitulada *Maiden's Blush* (2002-2004) apresenta imagens de ornamentos impressos nessas peças de vestuário (Figura 25). A camiseta ornamentada com suas decorações de rendas e joias é uma variação contemporânea e democratizada da aparência real do período da Renascença. Outro exemplo da mesma joalheira é a coleção *Facettes and Stones* (2010) que reproduz as luxuriantes pedras facetadas utilizadas nos séculos XVIII e XIX pela realeza Inglesa. Esses colares são produzidos com duas camadas de tecido impressas em serigrafia e preenchidas com uma camada de borracha e então os padrões são cortados manualmente (Figura 26). Essas atrativas representações de gemas preciosas e outras joias de luxo em materiais opostos e baratos possuem um apelo à outra audiência e a outro público que não aquele

das galerias de joias. Ou nas palavras de Besten (2011, p. 150): “a função desses atraentes ornamentos para o usuário não é somente decorativa e agradável; como ornamento eles também são ‘o detalhe significativo’ que distingue o usuário”.

Figura 25: Uli Rapp, *Maiden's Blush*, 2004.



Fonte: TALLINN APPLIED ART TRIENNIAL, 2006.

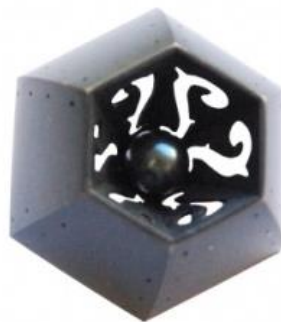
Figura 26: Uli Rapp, colar *Facetes and Stones*, 2010.



Fonte: PINTEREST, 2013.

O ornamento também pode ser utilizado como símbolo e significante como é possível perceber no trabalho de Ruudt Peters. Para ele, o ornamento clássico e o uso de símbolos se torna um catalisador para encontrar maneiras de produzir suas joias. Esses símbolos aparecem de uma maneira mais sutil na série de broches *Interno*, de 1991 (Figura 27), que representam domos arquitetônicas de igrejas existentes. Padrões ornamentais e signos foram secretamente escondidos dentro dos broches, como se Peters (1950) estivesse hesitante sobre o seu uso. Os broches de prata são inspirados basicamente nos edifícios neoclássicos, como o de Bramante Tempietto, a Catedral de St. Paul e a cúpula do mosteiro austríaco de Melk. Os broches são construções clássicas simétricas ao redor de uma abertura. Esse lugar aberto no centro atrai o olhar para espaços decorados, às vezes com o uso de cor, pedras preciosas ou relevos.

Figura 27: Ruudt Peters, broche *Interno*, 1991.



Fonte: ORNAMENTUM, 1991.

Seu interesse histórico, espiritual e religioso o levou ao estudo de símbolos e suas aplicações. Em sua coleção intitulada *Passio* (1992), constituída

exclusivamente por pingentes, o uso desses símbolos se tornou crucial e mais evidenciado (Figura 28). Algumas peças, como *Machiavelli*, *Isis* e *Alexis* são completamente cobertas e sobrecarregadas com símbolos de todos os tipos e origens. O significado dos símbolos nessas peças é obscuro, mas o efeito do seu uso é muito forte, tendo em vista os significados ocultos que se presume estarem ali contidos. Os títulos referem-se a figuras históricas e bíblicas. Juntamente com as formas dos pingentes, que de alguma maneira lembram os recipientes para incenso utilizados em cerimônias católicas, essas joias possuem um caráter fortemente ritual e religioso. Esse caráter cerimonial foi intensificado pela instalação em que foram exibidas na galeria. Cada peça ficou escondida em uma espécie de manto azul-violeta de gaze que pendia do teto ao chão. Só podemos imaginar o espanto e hesitação do público em 1992, confrontado com essa apresentação pouco convencional de joias. Ninguém tinha visto nada assim antes, e todos precisaram ter um pouco de coragem para abrir os véus e olhar para dentro, de frente diretamente para a joia.

Figura 28: Ruudt Peters , colar *Passio Bassianus*, 1992.



Fonte: ORNAMENTUM, 1993.

Outro joalheiro que também investiga os aspectos ornamentais e simbólicos das joias é Otto Künzli (1948). Em sua série de fotos em Cibachrome, intitulada *Schönheitsgalerie (Beauty Gallery)*, de 1984, molduras de retrato foram penduradas ao redor do pescoço de modelos (Figura 29). Ele usou as molduras, um ornamento com a função de proteger e ampliar a importância e beleza do que está sendo moldurado, para falar do papel do ornamento na joia. Retratando, dessa maneira, que a principal função da joia para o homem é aquela relacionada ao ornamento.

Figura 29: Otto Künzli, *Schönheitsgalerie*, fotografia em Cibachrome, 1984.



Fonte: MUDAC DESIGN MUSEUM, PINTEREST, 2014.

Influenciado por sua primeira exposição nos Estados Unidos em 1992, com o título de *Oh, Say!*, as palavras que abrem o hino nacional americano, Otto Künzli demonstra um grande interesse por essa cultura por meio do estudo dos seus símbolos e emblemas. Para essa exposição foi criada uma

impressionante peça de tecido, fundindo símbolos populares americanos – uma cruz cristã, um coração, as orelhas do Mickey Mouse e o gorro da Ku Klux Klan. Um broche de ouro na forma desse novo símbolo criado foi a peça título dessa exposição (Figura 30).

Figura 30: Otto Künzli, broche *Oh, Say!*, 1991.



Fonte: ARTNEWS.ORG, 2013.

Podemos perceber que o uso do ornamento e do símbolo na joia revela-se bastante funcional, na medida em que ajuda a significar, embelezar e reforçar a estrutura básica do corpo. Ou como comenta Besten (2011, p. 153), esses trabalhos “demonstram como o signo, símbolo e ornamento estão relacionados e como eles ganham ainda mais poder quando aplicados por intermédio da joia”.

É nítido que enquanto alguns joalheiros possuem uma relação que vai da repulsa à atração, outros sentem satisfação com o uso do ornamento. Podemos afirmar que é inegável a força que o ornamento adquiriu no século XXI. Iris Nieuwenburg é uma das joalheiras que celebram o ornamento sem

nenhuma restrição. Inspirada pela opulência e excessos dos interiores franceses do século XVIII, no auge do período Rococó, ela cria representações tridimensionais de fragmentos desses interiores e outras cenas que são a base de seus broches. Esses interiores românticos, bem como buquês coloridos ou lustres rococós, são capturados em pequenas superfícies recordando atmosferas perdidas no tempo e momentos atemporais emoldurados. Apresentam múltiplas camadas e sobreposição de minúcias, como a inclusão de refinados detalhes miniaturizados de lustres com velas, porcelanas, etc. (Figura 31). Cada broche é uma fotografia suntuosa de um desses ambientes, repletos de ornamentos e excessos, a maioria retirada de livros dos interiores franceses do século XVIII e de ilustrações do período Vitoriano. Para proteger e preservar esse material frágil, a fotografia é adesivada sobre fórmica e então tratada com uma grossa camada de resina translúcida brilhante desenvolvida por ela mesma. É interessante observar sobre esses broches que, em alguns casos, pedaços deles podem ser retirados e usados separadamente da estrutura principal. Como resultado, esses objetos glorificam o ornamento de maneiras diferentes; como um complemento ao corpo ou como uma adição decorativa ao interior das casas, homenageando esse período da história da arquitetura e do design.

Figura 31: Iris Nieuwenburg, broche *Golden Couple*, série: *Gilded Frames from Paris*, 2010.



Fonte: CBKR - ROTTERDAMSE KUNSTENAARS, 2010.

Percebemos então que longe de ser esquecido e repudiado como queriam os modernistas, o ornamento de fato se torna um tema, não é simplesmente uma questão de decoração de superfície, ele se tornou um objeto de pesquisa e um meio de expressão artística. O ornamento é visto hoje como uma afirmação pessoal de quem o produz, ou nas palavras de Trilling (2002, p. 46), “como uma arte de intensa elaboração de emoções veladas...”.

O ornamento adiciona valor estético ao objeto e é produzido com a intenção de embelezar e atribuir novos significados a ele. Dessa maneira, o ornamento possui a função de sinalizar, direcionando o olhar e dando pistas do que estamos olhando, ao mesmo tempo que assegura uma mensagem simbólica, como vimos nos exemplos acima. O ornamento foi condenado, durante quase todo o século XX, ao insignificante status de adição e mera decoração, para somente a partir do seu final, como resultado das constantes mudanças na arte, arquitetura e sociedade, ser descoberto novamente como um fenômeno que nunca foi totalmente perdido. O ornamento foi liberado da sua função subordinada e hoje a maioria concorda que a decoração pode produzir significado e não ser somente um atrativo ao olhar.

Desde os anos 1980, o ornamento tem se tornado parte de uma postura quase política para alguns e terreno fértil para pesquisas artísticas e estéticas para outros. Dessa forma, o ornamento na joalheria tem sido explorado de diferentes maneiras. Segundo Besten (2011), essas maneiras ou atitudes podem ser categorizadas, mas sempre se tendo em mente que não há categorias sem exceção e que categorias também não existem em estado puro. A autora define quatro categorias relacionadas às possíveis posturas e atitudes que o ornamento pode assumir com relação às joias. São elas:

- 1- **Ornamento como comentário** – joias que cercam o ornamento como uma forma de comentário ou pastiche em convenções, tradições e história, às vezes oferecendo uma crítica sutil, mas também alternativas contemporâneas às joias históricas. Essas características são encontradas nas joias de Gijs Bakker e Emiko Oye, por exemplo;
- 2- **Ornamento como reinterpretação** – joias inspiradas em exemplos históricos e clássicos retrabalhadas em materiais, processos e técnicas contemporâneas, tais como as joias de Ulli Rapp;
- 3- **Ornamento como símbolo** – joias envolvendo símbolos e signos que comunicam, geralmente, ideias identificáveis sobre a sociedade, religião e as relações humanas, questões encontradas nos trabalhos de joalheria de Ruudt Peters e Otto Künzli;
- 4- **Ornamento como brincadeira** – joias que são produzidas para embelezar o usuário e que são caracterizadas pelo prazer da elaboração através de materiais e formas, tais como encontrados nas joias de Iris Nieuwenburg.

Pudemos perceber neste capítulo que a joia qualifica seu usuário, visto que se relaciona com o adorno como um objeto que não é fortuito, que se ajusta a uma intenção, a subjetividade e ao emocional e que pode estar relacionado a inúmeras funções. Percebida assim, é possível entender o seu significado ao longo do tempo. Analisar a joia como adorno, suscetível de ser decifrada, permite estabelecer relações de leituras do objeto joia contemporânea com o entendimento da função do adorno na contemporaneidade e seu desdobramento como pesquisa projetual relacionada com o corpo.

5 – Joias contemporâneas e a construção do corpo no design e na moda

Conforme vimos anteriormente, a joia é um objeto de grande importância na vida e no imaginário humano, visto que seu registro em achados arqueológicos data de aproximadamente 100 mil anos. As joias, diferentemente de outros objetos produzidos por nossos antepassados, são utilizadas em contato muito próximo ao corpo. Broadhead (2005) afirma que os objetos usados em estreita relação com o corpo podem indicar uma história pessoal, revelar uma relação com outros e levantar questões de identidade, status, tradição e memória. Nesse sentido, o que é usado sobre o corpo é uma fonte de fascínio e curiosidade constante, demonstrando o contínuo processo de três formas de expressão: uma através da pessoa que cria a joia, outra por meio da pessoa (sujeito/usuário) que utiliza a joia e ainda outra através da impressão que ela gera no(s) outro(s). Portanto a joia indica expressão, comunicação, interação, é plena de significados, simbolismos, impressões.

No sentido dos objetos que são utilizados próximos ao corpo, Fischer (2013) explora o significado da cena de um filme de 1961, intitulado *Breakfast at Tiffany's*, em que Holly Golightly apresenta para o seu vizinho, Paul Varjak, um escritor sem dinheiro, a loja da Tiffany. Paul procura um presente para Holly, e o vendedor sugere um discador de telefone em prata, relativamente barato. Fischer (2013) comenta que em 1961 era completamente plausível que a Tiffany vendesse não somente joias, mas também pequenos objetos intimamente relacionados ao uso e ao corpo humano. Porém, para chamar a atenção daqueles que já possuíam todas as joias de ponta e a condição financeira para comprá-las, o discador de telefone precisava ser dotado com preciosidade. Isso foi alcançado não porque o objeto foi produzido em prata, mas pela sua natureza, como algo absolutamente moderno e de última geração. O discador confere ao usuário o status de alguém que pode possuir o mais

recente e atual objeto. Dessa maneira o discador de telefone responde a todos os requerimentos de uma joia: é pequeno, precioso, um artigo de valor, um símbolo de status, um objeto usado pelas pessoas como um símbolo decorativo em adição a sua aparência externa. É um ornamento para a casa ou escritório, está em íntima proximidade com o corpo do usuário como as joias, pois amplia o dedo, replicando sua função. E termina perguntando se a similaridade entre o discador e a joia os colocam na mesma categoria. Será que um acessório produzido em prata se torna uma joia? Ou será que uma joia produzida em um material não precioso se torna um acessório?

Diferentemente dos acessórios, as joias não são consideradas completamente funcionais, com exceção de alguns alfinetes ou broches que eram, e ainda são, utilizados para fixar partes de vestimentas. Entretanto eles são similares de muitas maneiras: estão em contato direto e até íntimo com o corpo; ambos funcionam como um recurso primário para expressar de uma única vez identidades individuais e sociais; ambos se tornaram itens extremamente pessoais; hoje, ambos são considerados objetos de desejo; ambos se tornaram peças de diálogo contemporâneo. Joias e acessórios se desenvolveram, desse modo, em itens altamente funcionais em termos de sociedade e consumo, identidade e emoções. Essa semelhança se constituiu como um desenvolvimento do século XX na relação entre as joias e os acessórios para vestir e o corpo. Mas como essa relação de semelhança aconteceu ao longo do tempo?

5.1 – O corpo revelado

Cabe ressaltar que quase até a Primeira Guerra Mundial somente a face e as mãos eram visíveis na indumentária do Ocidente. O resto do corpo era completamente coberto pelas peças do vestuário, até a cabeça era enroupada

com chapéu e emoldurada por colares e véus, enquanto as mãos eram realçadas por punhos de renda ou revestidas de luvas. Nesse período, segundo Fischer (2013), com exceção dos anéis que eram utilizados nos dedos, as joias nunca estavam em contato direto com o corpo, eram usadas sobre a roupa. Nos vestidos da aristocracia, as joias eram geralmente costuradas sobre o material e integradas na ornamentação da roupa. As gemas e os materiais nobres eram reservados aos nobres, ricos e poderosos. Montados como joias, esses materiais transmitiam poder, linhagem, patrimônio e riqueza.

A partir do século XIX, os adornos dos novos empresários e industriais ricos cada vez mais se rivalizavam com as joias usadas e apreciadas pela aristocracia. Uma crescente classe média afluente aspirava por novas formas de expressão e conseqüentemente novas joias. Para atender a demanda, as joias começaram a ser produzidas industrialmente com materiais mais baratos. Dessa maneira, foram sucumbindo gradualmente às normas da moda e se tornaram menos vinculadas a ocasiões especiais e a seu uso formal obrigatório.

A agitação da Primeira Guerra Mundial inaugurou uma nova era com relação às vestimentas, mais notadamente as vestimentas femininas. Os vestidos encurtaram enquanto os trajes noturnos revelaram as costas e os braços. Uma nova relação com o corpo se estabelece; as joias não são mais utilizadas ou costuradas sobre o material das roupas, e as roupas se tornaram menos ornamentadas. Começa a se formar um vínculo de maior proximidade da joia com a pele e conseqüentemente com o corpo. A joia, assim, passa a adquirir certa independência com relação à roupa, ou como afirma Fischer (2013), a nova silhueta simplificada que começava a surgir mudou a relação entre as joias e a indumentária. A revista *Vogue* afirmou em 1921 que: “joias

reluzentes são indubitavelmente uma necessidade absoluta da moda moderna
13” .

Essa nova silhueta simplificada, segundo Miranda (2012), foi aprimorada em 1926 por Gabrielle Chanel, ou seja, “*la petite robe noir*” (o pequeno vestido preto), e que é considerado um dos pontos iniciais da moda moderna, reafirma ainda mais a independência que a joia passa a ter com relação à indumentária no sentido de expressar valores e identidades pessoais. Assim, esse vestido podia se adequar a qualquer ocasião simplesmente pelo uso ou não de joias. Chanel também criou bijuterias destinadas a harmonizar com as roupas, agora, cada vez mais sem adornos. É possível observar em várias fotos que ela mesma não hesitava em usar diversos colares diferentes, broches e braceletes (Figura 32). Como descreve Fischer (2013), ela audaciosamente misturou joias reais com bijuterias, direcionando dessa maneira o foco sobre a função estética como significadora de gosto em vez de indicadora de classe, riqueza ou status. Assim, o ornamento e a beleza deixaram de ser equiparados com a preciosidade, como era de costume. As joias, dessa forma, principalmente as bijuterias, entraram na categoria dos acessórios, que incluem sapatos, luvas, cintos, etc.

Chanel libertou as joias do seu vínculo centenário de dependência das mulheres com relação ao homem, seja como esposa legítima ou mulher sustentada. Ao combinar joias falsas e verdadeiras, ela conscientemente traçou o caminho para que as mulheres se apropriassem das joias como uma expressão pessoal e escolhida de gosto e de afirmação de identidade, assim como qualquer outro acessório¹⁴. (GIORCELLI; RABINOWITZ, 2011, p. 82-107)

¹³ Livre tradução de: Bijoux mousseux est sans aucun doute une nécessité absolue pour la mode moderne. (CASTARÈDE, 2007, p. 309)

¹⁴ **Livre tradução de:** Chanel freed jewelry from its centuries-old bond with women's dependence on man, as either legitimate spouse or kept woman. In combining fake and real jewels, she consciously charted the way for women to appropriate jewelry as a personal and chosen expression of taste and statement of identity, just like any other accessory.

Figura 32: Chanel usando joias verdadeiras misturadas a bijuterias.



Fonte: SHE Canada Magazine, 2004.

5.2– O corpo como catalisador

As joias, desde muito cedo, sempre expressaram as relações humanas e comunicaram posição social e de identidade. Elas permanecem preciosas, material e emocionalmente, em geral pequenas em tamanho e próximas ao corpo. Os acessórios, incluindo as joias do modo como evoluíram no século XX, assumiram a função que as joias costumavam ter. Estas ainda possuem o mesmo propósito, no entanto, tornaram-se também uma expressão pessoal de identidade, gosto e crenças. Portanto, a joia, hoje, está mais livre para explorar novas relações com o corpo, novos significados estéticos, simbólicos e funcionais do que a preciosidade e os ritos sociais. Usando o corpo como um catalisador em vez de simplesmente um local, ela questiona nossa relação com os materiais, os objetos e o próprio corpo.

Mas o corpo como instrumento catalisador e não somente como local para as joias só foi possível por meio do seu próprio processo de exteriorização. Revelado assim, gradativamente, a partir das primeiras décadas do século XX, ele se tornaria ainda mais visível com revolução *hippie* algumas décadas depois. A revolução *hippie* propiciou duas grandes mudanças na indumentária ocidental. O corpo foi revelado ainda mais, e os homens adotaram alguns traços femininos: roupas coloridas e estampadas, ornamentação têxtil (bordados, babados), cabelos longos e joias previamente destinadas às mulheres, tais como colares, braceletes e brincos.

Hoje, outras partes do corpo também se tornaram mais expostas: cintura, barriga, costas, pernas, mas não é somente uma questão de mais pele exposta. Tecidos sintéticos elásticos, finos e transparentes delineiam cada membro e músculo, especialmente porque as roupas raramente são forradas e as peças íntimas são mínimas. O corpo não é mais, dessa maneira, vestido em excesso, mas é mostrado sem pudor, e é adornado com acessórios para serem vistos. Esse corpo revelado deu início a novos tipos de ornamentos aplicados diretamente sobre a pele, como a tatuagem, o *piercing*, os alargadores, por exemplo. Apesar de existirem desde a Antiguidade, essas alterações e escarificações do corpo foram vistas por séculos como indícios discriminatórios para grupos específicos à margem da sociedade. Tornaram-se particularmente visíveis com o movimento *punk*, como sinais de rebeldia contra a ordem estabelecida, antes de serem incorporados pela corrente principal da maioria das pessoas. A indústria da moda se apropriou desse tipo de intervenção na pele e no corpo para criar movimentos cíclicos nas passarelas e nas propagandas. Com sua adoção como ornamento pelas gerações mais jovens, o *piercing* não mais possui uma conotação de rebeldia, ou como sugere Mackendrick (1998), ele hoje é utilizado para destacar partes específicas do corpo e adicionar-lhe uma dimensão cinética. Os pregos ou grampos (*spikes*) e

outros itens usados como intervenção no corpo se encaixam exatamente na definição do que é uma joia.

No sentido de transgressão por meio do corpo, Liotard (2013) descreve um show de *punk-rock* em uma das províncias mais conservadoras da Indonésia, onde policiais prenderam 65 participantes, forçando-os a tomar banho, raspando a cabeça deles e retirando seus *piercings*, coleiras e correntes porque eram percebidos como uma ameaça aos valores islâmicos. Esse fato demonstra que em alguns lugares do mundo, no século XXI, ainda não é permitido alterar seu corpo sem sofrer consequências. É interessante observar, nesse sentido, a violência das autoridades e da sociedade de forma geral contra as pessoas que possuem um visual considerado diferente. Essa violência pode ser entendida como uma resposta ao insultar, por meio do corpo, a ordem simbólica e, portanto, a política e os valores vigentes.

Quarenta anos atrás, na Inglaterra, os *punks* invadiram a vida reservada dos ingleses e puseram abaixo algumas convenções relacionadas à aparência, ou seja:

sua oposição à sociedade dominante era uma espécie de ética. E mesmo que a rebelião tenha começado com a música, a filosofia do *do-it-yourself* (DIY)¹⁵ dos punks envolveu o corpo desde muito cedo. O movimento punk de meados dos anos 70 criou uma nova forma de uso das joias e tatuagens e

¹⁵ “Abreviação para do-it-yourself, DIY é o acrônimo para um grupo de tomada de práticas que englobam tudo, desde agricultura, indústria de conservas e pirataria até o artesanato e a arte como prática social. O conceito é amplo e familiar. Suas intenções e seus resultados são distintamente expressos em cidades, garagens, academia e no campo. Os resultados não são tão divergentes na prática, mas DIY é um conceito problemático, que é mais evidente quando considerado em relação ao artesanato. Qualquer tentativa de definição do DIY é recebida com ambiguidade. A política contemporânea, a economia, a cultura pop e os edifícios comunitários compreendem um *ethos* do DIY que torna seus resultados quase invisíveis. DIY, como uma opção de vida, é uma maneira de se posicionar no mundo. Como tal, é melhor discutido não em termos dos seus objetos finais, mas como um movimento cultural que começou a prosperar quando o pós-modernismo terminou.” (SMITH, 2013, p. 246)

é o ponto de partida para muitas transformações na aparência contemporânea¹⁶ (LIOTARD, 2013, p. 209).

Esses ornamentos anunciaram a rejeição *punk* à ordem social e aos corpos normatizados. A cultura *punk* foi identificada em 1979 por Hebdige, um sociólogo estudioso das subculturas, e, segundo sua definição, esse novo estilo se tornou uma maneira de lutar contra o “mundo adulto” sem proferir uma única palavra. A força significativa da nova aparência *punk* derivava de um tipo de obscenidade que se manifestava no dia a dia. Seus adeptos foram capazes de sequestrar o uso ordinário das roupas e das joias, ou seja, correntes, alfinetes, coleiras se tornaram elementos da ornamentação *punk*, juntamente com meias arrastões, minissaias usadas com calçados Doc Martens e jaquetas com *spikes*. Homens e mulheres usavam os mesmos acessórios: orelhas ou bochechas perfuradas com alfinetes, maquiagens exageradas, anéis colocados no nariz e na boca unidos com corrente (Figura 33). Dessa maneira:

os punks produziram diferenças significativas em outros estilos juvenis, misturando as cores e alterando o significado da aparência. Eles abriram muitas possibilidades na construção contemporânea *underground* das aparências. Com seus corpos rebeldes alterados, eles rapidamente deram à luz uma autoimagem carregada¹⁷ (LIOTARD, 2013, p. 212).

¹⁶ **Livre tradução de:** their opposition to mainstream society was a kind of ethic. And even if the rebellion began with music, the do-it-yourself philosophy of the punks involved the body very early on. The punk movement of the mid-'70s created a new way of wearing jewelry and tattoos and is the starting point for many transformations in contemporary appearance.

¹⁷ **Livre tradução de:** punks produced significant differences from others youth styles, mixing colors and altering the meaning of looks. They opened many possibilities in the underground contemporary construction of appearances. With their altered rebel bodies, punks quickly gave birth to a charged self-image.

Figura 33: Fotografado por Peggy (née Morrison), Ron Athey, 1982.



Fonte: SKINNER, 2013.

Inicialmente práticas marginais decorrentes das subculturas e do universo *underground*, a tatuagem e o *piercing* se tornaram populares reunindo um grupo social mais amplo. Em menos de 20 anos, do começo dos anos 1980 até o final dos 1990, se tornaram adornos comuns envolvidos na construção de identidades e gêneros através de um movimento duplo de transgressão e normalização. Hoje, no entanto, algumas pessoas se envolvem em práticas experimentais e inovativas que continuam a borrar as aparências tidas como comuns e a perturbar os códigos das aparências. O estilo *Mad Max*¹⁸ cruzou as fronteiras da ficção e alcançou a vida real misturando carne e aço, *punks* pós-modernos utilizam moicanos metálicos em implantes subdérmicos (Figura 34).

¹⁸ Em referência ao filme australiano de ficção científica, contendo elementos de ação baseado num futuro distópico. É uma produção australiana de 1979 dirigido por George Miller com Mel Gibson no papel principal.

Figura 34: Implantes subdérmicos de *spikes* na cabeça.



Fonte: Ajorbahman's Collection, 2011.

Essas transformações da aparência, que começam com a simples revelação do corpo no começo do século XX e que libertaram as joias de sua função de meras coadjuvantes em relação à indumentária, constituem um amplo traço de possibilidades, espalhando-se das mais comuns tatuagens e *piercings* para as modificações corporais mais improváveis. No que diz respeito às joias, quase tudo pode ser usado em quase qualquer lugar, a partir da língua até o umbigo e do umbigo até os dedos dos pés. A multiplicidade de usos, a mistura de diferentes práticas (tatuagem, *piercing*, escarificação, implantes) expande, dia após dia, os limites da imaginação e das possibilidades para a joia.

5.3– O corpo como um display vivo

O corpo é um local desafiador para se apreciar qualquer objeto artístico, porque sendo um display vivo há pouca capacidade de controle das condições de apresentação e recepção desse objeto. O espaço do corpo dificulta a percepção, mas ativa os objetos de uma forma transformadora. Considerada do ponto de vista do corpo, as joias contemporâneas transformam-se em algo que

não é apenas uma imagem ou uma escultura tridimensional, mas uma espécie de “obra de arte conceitual dirigida” que pode se mover fluidamente entre os espaços carregando e criando sentido através desses percursos. Em outras palavras:

No modelo de comunicação padrão, podemos distinguir entre o *remetente*, a *mensagem* e o *destinatário*, ou como alguns teóricos colocam o *locutor*, a *mensagem* e o *ouvinte*. Na arte, este modelo pode ser em vez disso o *criador*, a *mensagem* e o *observador*. Se considerarmos a joalheria, existe um quarto elemento, que complica a relação entre o *remetente* e o *destinatário*, o *criador* e o *observador*; este elemento é o usuário, porque o observador e o usuário não são, necessariamente, uma e a mesma pessoa. No momento em que o usuário utiliza um ornamento, torna-se um intermediário entre o criador, a peça e o observador¹⁹. (BESTEN, 2011, p. 62, grifos nossos)

Essa observação nos leva ao cerne de outra discussão, que se torna focal, quando pensamos no usuário e no seu corpo: a joia é muito diferente da arte por ser móvel, vestível e, portanto, alterada semanticamente de acordo com o contexto e as condições na qual é vista. Considerando que uma pintura é dependente de como, em que contexto e onde é exposta, uma peça de joalheria tem de lidar com influências circunstanciais ainda maiores, não só com a vitrine, a justaposição, a luz, e o ambiente, mas também com o usuário, a personalidade do usuário, o vestuário e a situação em que o usuário se encontra, seja em movimento, seja sentado ou em pé. Sendo assim, o corpo do usuário é um tipo de display, um display em movimento, um display vivo, mas também um display

¹⁹ Livre tradução de: In standard communication model, we distinguish between the addresser, the message and the addressee, or as some theorists put it the speaker, the message and the hearer. In fine art, this model can instead be the maker, the message and the viewer. If we consider jewellery, there is a fourth element, which complicates the relationship between the addresser and the addressee, the maker and the viewer; this element is the wearer because the viewer and the wearer are not necessarily one and the same person. The moment the wearer wears an ornament, they became an intermediary between the maker, the piece and the viewer.

que é experimentado momentaneamente, porque o observador normalmente não se permite olhar fixamente para partes do corpo onde essas joias estão assentadas, na tentativa de discrição. Nesse sentido, a peça intitulada *Mirror Brooches*, de Elizabeth Callinico, produzida em 2009 (Figura 35), brinca com essa atração/repulsão por parte do observador, com relação à joia e ao corpo do usuário simultaneamente. Quem se atreve a olhar para um broche que reflete sua própria imagem? Dessa maneira, o processo de observar é muito curto, a narrativa muitas vezes está além do alcance. É o usuário – o proprietário – aquele que possui a vantagem de desfrutar da joia sob a mais perfeita circunstância, ou como coloca Besten (2011), essa relação de intimidade entre o objeto e o sujeito é única nas artes visuais. Percebemos então, que,

As questões do contemporâneo também envolvem uma nova postura relacionada ao usuário, o sujeito que passa a assumir seu papel de interator e, são exploradas e disseminadas características como a valorização do sentimento, da emoção, da memória, das histórias pessoais e no campo da criação em design passa a ter mais espaço a experimentação, a exploração da linguagem do design e dos elementos e características que o constituem, incluindo-se aí o explorar de materiais, processos construtivos, processos criativos, novas metodologias e abordagens, a incorporação do erro e do ruído, tirando partido do erro, bem como ocorre o predomínio do conceito do objeto e não apenas seu uso ou sua função. (MOURA, 2015, p. 172)

Figura 35: Elizabeth Callinico, broche *Mirror Brooches*, 2009.



Fonte: PINTEREST, 2014.

5.4 – O corpo que revela o sujeito

Assim, o corpo como local para a joia levanta várias questões, tais como: adequação – ou a relação com a tradição do adorno corporal, dependência – ou a possibilidade de uso e significado pessoal, e até incompatibilidade – a tensão entre um objeto autônomo ou aplicado. Por ser uma prática crítica interrogativa, a joalheria contemporânea coloca o corpo em questão, tanto como o local natural para joia como lugar problemático e móvel. O corpo é um lugar contestado, e muitas vezes indecifrável, no qual os indivíduos podem fazer declarações sobre a sua identidade. Não só os criadores de joias, mas também artistas plásticos e designers de moda estão cientes das dimensões existenciais, estéticas e políticas do corpo como tema. Pode-se perguntar qual o corpo é o tema das joias contemporâneas, bem como sugerir que o corpo é um espaço que continua a ser indispensável para o campo, precisamente porque representa a interseção do corpo físico e várias forças conceituais e sociais. Quando usada, a joia ornamenta e socializa o corpo, mediando o seu encontro com a sociedade. Perguntas que se relacionam ao corpo de quem, que corpo e a partir de onde o corpo provém, são espaços abertos para joalheria contemporânea explorar nas próximas décadas.

Segundo Gaspar (2013), criar e usar joias que lembram partes do corpo tem uma longa tradição histórica, e acredita-se que tais objetos possuam efeitos terapêuticos e protetivos. Da superstição ao prazer e expressão, o corpo como tema alcançou a joia contemporânea. São testemunhas desse fato os desenhos feitos com cabelo humano nas joias de Melanie Bilenker (2006) (Figura 36) ou as pérolas e anéis produzidos com leite materno, além de outras peças produzidas com gordura humana de Stefan Heuser (2010) (Figura 37).

Figura 36: Melanie Bilenker, broche - ouro, prata, buxo, resina epóxi, pigmento, cabelo.



Fonte: Melanie Bilenker Jewelry, 2006.

Figura 37: Anel *Fisherman* por Stefan Heuser, ouro e leite materno.



Fonte: Klimt02.net, 2010.

Afinal, o corpo não é somente um amontoado de células neutras, nem somente um material de revestimento ou uma tábula rasa sem significado inerente. O corpo está preenchido de significados. Besten (2013) lembra o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, quando este fala sobre o *corps vécu* – o corpo vivido – o corpo como experienciamos, o corpo que você não só possui, mas o corpo que você é. Merleau-Ponty não vê o corpo como objeto, mas como sujeito, ou seja, o corpo vivido, formado pelas experiências dos sentidos do corpo. Não vivemos somente em nosso corpo, nós somos nosso corpo.

O antropologista Ted Polhemus (2004) indica que tribos primitivas de diferentes partes do mundo aplicaram todos os métodos que desenvolveram para aprimorar-se visualmente, quase ao mesmo tempo, demonstrando assim que “a decoração corporal é essencial para nossa espécie”. Dessa maneira, o corpo adornado está no centro do universo simbólico do *Homo sapiens*, ou em outras palavras:

ao decorá-lo, o corpo encontra-se no universo simbólico. O corpo humano é por natureza especial; é o único objeto que não podemos prescindir, o único objeto que também é um sujeito. Por esta razão, está no centro deste universo simbólico. (POLHEMUS; PART B, 2004, p. 7-9)

Para ele, o corpo é uma tela vazia onde cada um é livre para experimentar com uma quantidade aparentemente infinita de técnicas decorativas possíveis. A pele não é apenas a delimitação entre o mundo exterior e o eu, um ecrã neutro, uma fronteira; é também uma superfície sobre a qual o interior pode se manifestar. A pele de cada pessoa é única; ela não só exhibe emoções singulares de reações internas ao exterior (rubor, arrepios, acne, marcas de nascença), mas também traz a história de vida (cicatrizes, rugas, manchas senis) e adquire novas marcas conforme o ritmo e estilo de vida da pessoa. *Piercing*, tatuagens e escarificações são métodos de fetiche, utilizados para a autoexpressão e apresentação. Considerando que esses métodos formam uma união permanente com o corpo, alterando-o, a joia é externa, não integrada ao corpo e é geralmente apenas uma adição temporária.

No sentido de alterar o corpo, o trabalho de Katinka Kaskeline (1996) pode ser visto como uma forma diferente de adornar a pele. Como parte da sua pesquisa por identidade, ela colocou uma sanguessuga em seu decote, que sugou seu sangue até não poder mais, deixando uma cicatriz em forma de estrela. A pequena cicatriz pode ser observada como uma peça única de joia,

assim como uma cicatriz que é a prova de uma identidade pessoal. Em suas palavras:

Tatuagens temporárias podem ser removidas a qualquer momento sem deixar cicatrizes. Podem simbolizar status ou remeter a um significado especial. Essas tatuagens temporárias evitam o desconforto de sempre ter que explicar o que significam²⁰. (KASKELINE, [s.d.])

A qualidade decorativa do método de adornar utilizada nesse trabalho reside no conceito e na execução da marca. Ou em outras palavras:

Seu trabalho é sobre comunicação, intimidade e contato. Sobre a tentativa tanto de assumir o controle quanto de direcionar a percepção dos outros de si mesmo e desnudar o "Self" e colocá-lo aberto. Trata-se de transcender a pele, experimentada como uma barreira que separa, superando a fronteira entre o "eu" e o mundo exterior²¹. (BESTEN apud MAAS, 2005, p. 35)

A joia contemporânea tem se apropriado do corpo humano como sujeito, desde o final dos anos 1960. Isso acontece, por exemplo, quando as peças de joalheria funcionam como uma interface entre o indivíduo e o mundo, no entanto, o corpo como sujeito da joia pode ser investigado, imaginado, observado, comentado e explorado, inclusive comercialmente.

5.5 – O corpo como conceito biológico

²⁰ Livre tradução de: temporäre tattoos - jederzeit rückstandslos entfernbar. narben, wunden oder o. ä. sind dauerhafte zeichen meist leidvoller schmerzhafter (lebens)erfahrungen. sie können statussymbol sein oder dem träger eine besondere bedeutung geben. mit diesen temporäre tattoos kann man seinen körper ohne jede unannehmlichkeit und dem jeweiligen anlass entsprechend mit solchen zeichen ausstatten

²¹ Livre tradução de: Her work is about communication, intimacy and contact. About the attempt to both take control and direct others perception of oneself, and to bare the "Self" and lay it open. It is about transcending the skin, experienced as a barrier that separates, overcoming the border between the "I" and the world outside.

Segundo Besten (2011), as joias criadas no final dos anos 1980 e em 1990 podiam ser usadas e vistas em público, uma característica que as difere dos *wearables* anteriores, e mesmo que, em 1990, tenham perdido terreno, elas ganharam em significado no corpo através de seu conteúdo enfático e sua narrativa. O corpo desempenha um novo papel nas joias agora. Os joalheiros começaram a pesquisar o corpo como um conceito. Qual o significado do corpo, como uma pessoa experimenta seu corpo, e como o corpo é experimentado em espaços públicos são questões que estão cada vez mais encontrando seu lugar na sociedade e nas artes. Nesta interpretação, a joia incorpora o caráter de um atributo ou de uma extensão do corpo. O corpo não é observado apenas como um sujeito privado, mas como um objeto e conceito biológico, médico e social.

Christoph Zellweger tem trabalhado com esse tema desde o começo de 1990. Seu interesse se concentra na transição suave entre o natural e o artificial, o falso e o verdadeiro, na qual o ser humano é a personificação, a epítome. O corpo humano, por séculos sujeito de investigação científica e de intervenção humana, no século XX tornou-se um verdadeiro objeto de manipulação. O “design” do corpo conduz a correções corporais, tratamentos antienvelhecimento, cirurgia plástica, lipoaspiração, transformação sexual, inseminação artificial e transplante de órgãos, entre outras coisas. Ou em suas próprias palavras:

Na busca de melhoria, funcionalidade final, beleza e perfeição, o corpo humano tornou-se um tema de design. Isso terá um impacto duradouro sobre a forma como nós nos definimos como indivíduos e sociedade²².
(BOTH, 2008, p. 1)

²² **Livre tradução de:** In the search for improvement, ultimate functionality, beauty and perfection, the human body has become a subject of design. This will have a lasting impact on the way we define ourselves as individuals and societies.

Zellweger (1999) não propõe nenhum juízo moral sobre esse fenômeno; ele o aceita como um dado e nos oferece a oportunidade de refletir sobre ele. Assim como projetamos nosso ambiente, nós nos transformamos com a ajuda da tecnologia. Através do seu trabalho, quer que experimentemos que a tecnologia pertence à humanidade e que ela satisfaz nossas necessidades humanas, que estão cada vez mais próximas da evolução da ciência.

Da mesma forma que um dia todo mundo queria uma pequena corrente de ouro ao redor do pescoço, agora é sobre o tamanho dos seios ou a retidão do nariz. Então, o que estou dizendo com o meu trabalho é que o próprio corpo é a nova joia, o que faz com que seja aberto a banalização, por um lado, mas também, por outro lado, de imbuir um novo significado – pode-se agora projetar o corpo de tal forma a colocar significado sobre ele²³.

(BOTHÁ, 2008, p. 1, grifos nossos)

Dessa maneira, ele vê a joia como uma prótese externa, que pertence ao reino da imaginação (Figura 38). As joias como um meio de comunicação dão sentido ao usuário, assim como telefones celulares, iPhones e até implantes também dão. Sua coleção *Body Pieces and Foreign Objects* (2002) encontra-se nessa linha de fronteira. Esses objetos são feitos de aço cirúrgico e se apresentam como extensões fictícias do corpo. Às vezes, são combinados com cintos de couro que acentuam suas qualidades duais como prótese. Essa coleção de corpos estranhos coloca paralelos inquietantes entre os órgãos do corpo e artigos de luxo (Figura 39).

²³ **Livre tradução de:** In the same way that everyone once wanted a little gold chain around their neck, now it's about the size of your breasts or the straightness of your nose. So, what I'm saying with my work is that the body itself is the new jewel, which makes it open to trivialisation, on the one hand, but also, on the other hand, of imbuing a new meaning - one can now design the body in such a way as to put meaning on to it

Figura 38: Christoph Zellweger, *Keypiece* [s.d.].



Fonte: PREZIOSA, 2006.

Figura39: Christoph Zellweger, *Hip Piece*, 2002



Fonte: PIN, 2005.

Na década de 90, Iris Eichenberg e Christoph Zellweger introduziram uma maneira de trabalhar as joias, que incidiu sobre o corpo de uma forma que não havia sido feita anteriormente. A perspectiva do corpo como uma tela

vazia, onde a joia pode ser exibida, ou a do corpo como armadura teatral contra o mundo exterior foi, assim, alargada com uma abordagem que usou o corpo humano como uma fonte, uma caixa de ferramentas com a qual se poderia criar. Seus trabalhos desenvolveram semelhanças com os avanços da ciência biomédica e cirurgia plástica estética, em que não apenas as possibilidades cresceram, mas a disponibilidade de um número crescente de pessoas também. Características dos seus trabalhos é o uso de uma linguagem orgânica e a evidência de uma “não estética”, às vezes repugnante, e uma posição narrativa. Devemos ressaltar que faz parte da estética e da experiência estética a repulsa, geralmente esse aspecto é mais encontrado em obras da arte contemporânea. Segundo Besten (2003), as joias antropomórficas são uma reflexão sobre o fenômeno social contemporâneo, como a manipulação genética, de gênero e cirurgia estética, sem tomar uma posição a favor ou contra. Ao mesmo tempo, partes internas do corpo são usadas como símbolos e metáforas para situações, comportamentos, vontades e desejos humanos.

A coleção de joias de Eichenberg, intitulada *Blossom* (1998), por exemplo, permite que formas orgânicas apareçam juntas com padrões naturais de crescimento (Figura 40). Nessa coleção, o corpo como um organismo e mecanismo desempenha um importante papel. O corpo é observado, desmontado, examinado e colocado de volta novamente como um kit de faça você mesmo. Combinado com formas em prata, novos órgãos manipulados são criados. Percebemos uma forte sugestão de máquinas trabalhando, como corações, mas que permanecem escondidas. Dessa forma, o funcionamento intrigante do corpo humano a cativa: como é que a mente e o corpo se relacionam por trás da pele membranosa? De uma maneira similar, Nanna Melland, no trabalho *Heart Charm* (2000), por falta de um coração humano usa um coração de porco real como um amuleto e um pingente, sua concepção é uma metáfora à vida e à morte (Figura 41). Ela elaborou sobre esse mesmo

tema colares que foram compostos de centenas de DIUs (dispositivos intrauterinos usados) (Figura 42).

Figura 40: Iris Eichenberg, *Blossom*, 1998.



Fonte: THE CARROTBOX, 2008.

Figura 41: Nanna Melland, *Heart Charm*, 2000.



Fonte: RICKSON ART, 2010.

Figura 42: Nanna Melland, *687 years*, 2006-08.



Fonte: MELLAND, 2008.

5.6 – Body Art, fotografia e o corpo

Devemos ter em mente que nas artes visuais o corpo tornou-se parte de *happenings* e *performances* que tinham, muitas vezes, caráter de um ritual fisicamente ameaçador. Segundo Archer (2002), a *Body Art* se transformou em um fenômeno mundial por volta de 1967. Sendo assim, o corpo como peça de arte foi objeto do movimento *Viennese Actionism* (1960-1970), cujas performances intensas de corpos nus manchados com sangue animal e órgãos internos, confrontaram e chocaram o público. Outros artistas e designers, tais como Vito Acconci, Gina Pane, Chris Burden, foram ainda mais longe em suas performances, que frequentemente eram como maratonas. Burden deu um tiro no próprio braço (1971), Gina Pane comeu carne podre (1971), regurgitou e comeu o vômito. *VALIE EXPORT, Tap and Touch Cinema* (1968-1971), em que a

artista caminhava na rua com uma caixa em frente aos seios e convidava homens a tocá-los através de uma cortina que vedava a caixa é, segundo Besten (2013), superficialmente comparável ao *Clothing Suggestions* (1970) dos joalheiros Van Leersum e Gijs Bakker (Figura 43). Com essas apresentações, tanto Export quanto Leersum e Bakker transformaram o corpo no sujeito de suas intervenções.

Figura 43: Emmy van Leersum e Gijs Bakker, *Clothing Suggestions*, 1970.



Fonte: PINTEREST, 2014.

Outros artistas dos anos 1970, como Orlan, Ana Mendieta e Valie Export, também desenvolveram práticas que usavam o corpo como tema e meio. Na joalheria, Gijs Bakker representou o corpo por meio de fotografias seladas em PVC laminado. Bruno Martinazzi foi inspirado por clássicas representações esculturais do corpo, enquanto Gerd Rothman desenvolveu

trabalhos que lembravam joias rituais e funerárias, usando moldes de partes do corpo ou impressões de pele que constituíam o próprio ornamento.

Ironicamente, segundo Besten (2013), não há muitos paralelos diretos entre a Body Art e a joalheria. Na joalheria, por exemplo, Gijs Bakker e Peter Skubic foram os principais protagonistas de um curto movimento antijoia, influenciado pela Arte Conceitual e a Body Art do movimento *Fluxus* (1961). O trabalho desses joalheiros tomou o corpo como sujeito e partida e resultou em um trabalho não material documentado em fotografia e vídeo. A peça intitulada *Organic Jewellery*, de 1973, de Gijs Bakker, mostrava como o corpo poderia ser mudado ou adornado temporariamente por meio de uma pequena intervenção, que consistia em um fio de ouro preso apertadamente ao redor do braço, perna ou cintura. Depois de removido, a impressão sob a pele foi documentada fotograficamente antes de desaparecer por completo ²⁴ (Figura 44).

Figura 44: Gijs Bakker, *Organic Jewellery*, 1973.



²⁴ "O trabalho foi exibido em um show em Groningen, em Maio / Junho de 1974 e referido como *organic jewellery*. De acordo com a documentação que o acompanha, fotografias e fio de ouro faziam parte da coleção de Benno Premesela. Mais tarde, e também na monografia de Gijs Bakker (Arnoldsche 2005, p 146-147) foi chamada de 'shadow jewellery'." (BESTEN, 2013, p. 139)

Fonte: Stedelijk Museum Amsterdam, 1973.

Peter Skubic foi ao extremo com o seu supracitado implante de prata em 1975 e sua remoção em 1982, intitulado *Jewellery under the Skin* (Joia sob a Pele), em que a ação de implantar foi registrada em fotografia e a sua remoção foi documentada em vídeo. Outros joalheiros continuaram investigando o corpo, suas possibilidades e limitações. Um trabalho que pode ser considerado como uma interpretação livre da Body Art em joalheria, embora os aspectos de automutilação sejam completamente ausentes, é o *Gold meinen unter Fingernägeln* (Ouro sob minhas unhas) de Gerd Rothmann, 1983, no qual as bordas das unhas sujas foram substituídas por outras em ouro (Figura 45).

Figura 45: Gerd Rothmann, *Gold meinen unter Fingernägeln* (ouro sob minhas unhas), 1983.



Fonte: BESTEN, 2013, On Jewellery.

Assim como a moda, a joalheria forma uma camada extra sobre o corpo, mas raramente fala sobre o próprio corpo. A nova fisicalidade das artes visuais, como vimos acima, contribuiu para que os joalheiros começassem a procurar uma relação mais direta com o corpo. São exemplos dessa relação direta com o corpo os braceletes de Emmy van Leersum (1969), feitos de cilindros como uma

forma que mais se aproxima do braço (Figura 46), as conchas para orelhas de Gijs Bakker (1967), que seguem a forma da orelha e deslizam sobre elas (Figura 47) ou o *Personal Ornaments*, de Hans Appenzeller (1969), que consiste de largas faixas de alumínio torcidas ao redor de toda a parte superior do corpo do usuário, a partir do meio, alcançando acima do pescoço.

Figura 46: Emmy van Leersum, bracelete, 1977.



Fonte: ARTNET, 2010.

Figura 47: Gijs Bakker, brinco Oorschelp (57), 1967.

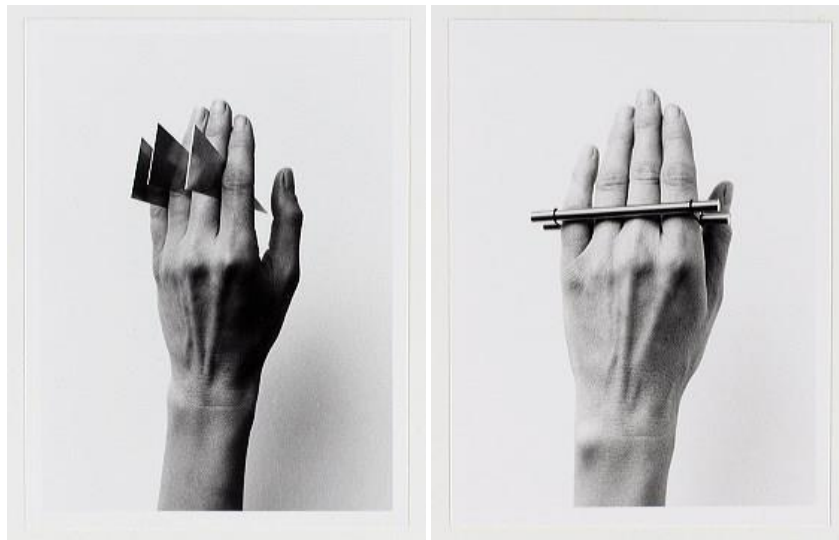


Fonte: GIJS BAKKER DESIGN, 1967.

Alguns anos mais tarde, o corpo também se tornou tema de um tipo diferente de investigação. Por volta de 1980, segundo Besten (2013), os joalheiros estavam olhando para a relação entre corpo, movimento, gestualidade e formas geométricas e também lidando com a beleza e as características individuais do corpo. Com essa investigação do corpo, eles descobriram novos lugares e novas maneiras em que as formas pudessem ser integradas, ainda que temporariamente, por meio do uso da fotografia. Dessa maneira, não só o corpo foi explorado, mas outras visões de ornamentação e das joias começaram a se desenvolver.

Nesse sentido, a exposição intitulada *Körperkultur* (1982), uma colaboração entre Otto Künzli e Gerd Rothmann, organizada pela Galerie am Graben, em Viena, foi um marco importante. Esses joalheiros ampliaram os lugares tradicionais utilizados pelas joias no corpo para outros lugares inesperados, permitindo que as pessoas pudessem ver como a palma da mão, o espaço entre os dedos, o espaço entre duas pessoas, as axilas ou o interior da orelha poderiam ser apropriados pelas joias. As joias de Künzli, por exemplo, foram concebidas como ferramentas ou instrumentos, pensados como formas planas, geométricas e soltas que poderiam ser fixadas entre partes do corpo (Figura 48). Esses instrumentos, feitos sob medida, estavam contidos dentro de caixas pretas simples que reforçavam a ideia de um arsenal. A coleção consistia em triângulos de metal, uma bala de ouro, barras de aço e elásticos, e essas ferramentas tinham que ser usadas e adaptadas ao corpo e se comportavam como invasoras estranhas.

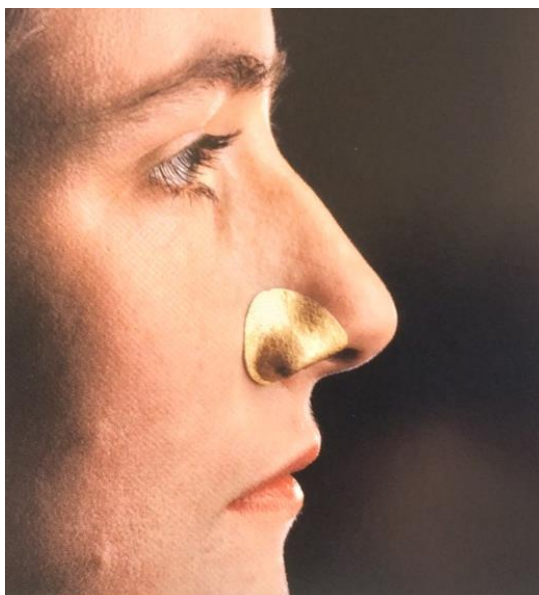
Figura 48: Otto Künzli, *Work for the Hand*, 1979.



Fonte: acervo, Stedelijk Museum Amsterdam, 1979.

A abordagem de Gerd Rothmann, para a mesma exposição, foi diferente; ele explorou o corpo de uma maneira tátil e erótica, enfatizando a sensualidade do toque e a individualidade de cada dedo, mão ou das marcas impressas pelo corpo. Isso foi conseguido através de uma série de moldes do corpo fundidos em prata, como o calcanhar, o cotovelo, o nariz, o queixo e o crânio (Figura 49). Essas peças podiam ser encaixadas em cada parte do corpo como escudos protetores brilhantes, lisos e polidos. Em sua exibição intitulada *Bodyprints* (1982), ele utilizou moldes de estanho de várias partes do corpo para revelar as suaves dobras e poros da pele. Seu trabalho intitulado *Collection: 107 Palms of Friends and Acquaintances* (1982) demonstra uma necessidade quase científica de coletar, classificar e organizar impressões de mãos. Essas impressões foram acondicionadas em embalagens plásticas, datadas, nomeadas e guardadas em caixas brancas especiais como uma coleção de minerais ou borboletas (Figura 50).

Figura 49: Gerd Rothmann, *Nostril*, 1985.



Fonte: COHN *Unexpected Pleasures*, 2012.

Figura 50: Gerd Rothmann, *Collection: 107 Palms of Friends and Acquaintances*, 1982.



Fonte: BESTEN, 2013, *On Jewellery*.

5.7– Ampliando as dimensões com os *wearables*

Os anos 1980 também foram os anos dos *wearables*, ou dos objetos para vestir, no qual o corpo recebeu uma ênfase maior e presença como uma superfície inteira para as joias. O termo *wearables* foi usado primeiramente por Susanna Heron e subsequentemente adotado por escritores e curadores. Em suas próprias palavras:

Eu criei o termo “*Wearables*” durante uma exposição individual no Van Reekummuseum , Holanda, com o tema “*The recurring Theme*”. A exposição era composta por um grupo de objetos sob a forma de espirais, discos e laços presos às paredes. Esses objetos foram destinados apenas a exibição e não para uso, vestir tornou-se o tema das obras não a função. Foi somente durante esta exposição como um resultado da intenção de que as obras não poderiam ser usadas que eu perversamente tive a ideia de reintroduzir a função de uso por realmente chamar alguns deles de “*Wearables*”. Eu estava tão animada com essa ideia que esperei até poder publicá-la ao lado de um vasto conjunto de obras. O termo “*Wearables*” foi publicado primeiramente no boletim de imprensa para minha exposição na oficina V&A Craft em 1982²⁵. (HERON, 2015, p. 3)

Durante esse período as joias tendiam a ser maiores, como os colares de Verena Sieber-Fuchs ou os *Wallpapers* broches de Otto Künzli. As esculturas vestíveis dos anos 1980 eram raramente utilizadas, somente em circunstâncias excepcionais e cenários especiais, elas dificilmente apareciam em público e encontraram sua reverberação principalmente em fotografias. Dentro dessa linha de pensamento, podemos citar o trabalho de Pierre Degen (1982), *Square Frame*. Esse trabalho especificamente foi concebido como uma joia que cria um

²⁵ **Livre tradução de:** I created the term Wearables during a solo exhibition at the Van Reekum Museum, Netherlands title 'The recurring Theme'. The exhibition comprised of a group of objects in the form of spirals, discs and ties attached to the walls. These objects were intended to be exhibited only and not to be worn, wearing had become the subject of the works not the function. It was only during this exhibition as a result of the intention that the works could not be worn that I perversely had the idea to reintroduce the wearable function by actually calling some of them Wearables. I was so excited by this idea that I waited until I could publish it alongside an extended set of works. The term Wearables was first published in the press release to my exhibition at the V&A Craft shop in 1982.

ambiente pessoal, uma construção que se entra antes que se possa usá-la como adorno. Dessa maneira, Degen, num sentido pictórico, posiciona o corpo entre um fundo e um primeiro plano, a joia. A joia pode ser entendida, então, como uma camada extra e temporária, atrás da qual se pode esconder, ou criar significações, conforme podemos ver na figura 51.

Figura 51: Pierre Degen, *Square Frame*, 1982.



Fonte: PINTEREST, 2014.

Ainda extrapolando os limites de escala associados às joias, os trabalhos de Marjorie Schick, expostos em 1982, no British Crafts Centre, em Londres, em uma exibição intitulada *Jewellery Redefined*²⁶, foram reconhecidos imediatamente por suas qualidades teatrais e físicas que contrastavam com as formas geométricas, reduzidas e extremamente controladas, dos experimentos formais relacionados ao corpo, populares na Europa. Nessas peças, o usuário estabelece um novo tipo de relacionamento íntimo com a forma; quando a peça

²⁶ *Jewellery Redefined: The 1st International Exhibition of Multi-Media, Non-Precious Jewellery*. London: British Crafts Centre, 1982.

é retirada, há a memória da escultura que afeta a forma como ela é vivenciada. O usuário não só se torna parte da escultura, mas também percebe o seu corpo esteticamente, como uma obra de arte. Schick mescla ornamento, escultura, arte performática em uma experiência multissensorial que reflete o hibridismo contemporâneo (Figura 52).

Figura 52: Marjorie Schick, *A Plane of Sticks*, escultura para o pescoço, 1986.



Fonte: BESTEN, 2013, On Jewellery.

5.8 - O corpo alterado

Além da abordagem antropomórfica, uma abordagem mais clínica tem sido perceptível na obra de Frédéric Braham, desde 2000. Seu foco é a indústria de cosméticos e como ideais sobre perfeição e manipulabilidade afetam as pessoas através de padrões de beleza impostos pela mídia. Ele faz uso dos próprios materiais e produtos da indústria de cosméticos, transformando caixas de luxo de marcas de cosméticos famosos que contenham sombra ou pó compacto em joias preciosas, ajustando e adicionando um alfinete. Em outro

trabalho de 2005, Braham adota uma abordagem mais filosófica e efêmera. As elegantes garrafas de vidro denominadas *Inner Beauty* (2005) estão cheias de soluções bebíveis de diferentes metais e minerais, como, por exemplo, ouro, prata, cobre e rubi. A joia, então, torna-se um ritual quando durante uma performance o artista oferece aos visitantes a bebida em uma colher cheia de “água preciosa”. Dessa forma, ironicamente, ele cria uma joia bebível que supostamente embeleza a parte interior do corpo. Ao fazer joias e objetos com um caráter altamente estético e refinado que fala a mesma língua da indústria cosmética e da moda, ele nos faz indagar sobre os nossos próprios objetivos e ideais com relação ao nosso corpo. Devemos lembrar que a indústria cosmética tem utilizado cremes e loções com pigmentos de ouro e até a gastronomia tem oferecido pratos com pó de ouro visando à manutenção da juventude e até da saúde, atendendo a valorização contemporânea do alongamento do tempo de vida e da juventude permanente.

Ainda com relação à indústria da beleza, Tiffany Parbs, em sua série *Cosmetic* (2006), mostra fotograficamente uma série de alfinetes de aço inox que marcam o contorno de uma boca fechada. Em outra foto, os alfinetes, aparentemente aleatórios, seguem um caminho amplo ao redor do olho, mas também o ameaçam pela proximidade (Figura 53). Na verdade, os alfinetes de aço perto da boca indicam os pontos de inserção para Botox, enquanto as marcas ao redor dos olhos são as diretrizes utilizadas para a cirurgia de aumento do olho. Através dessas obras, Parbs investiga o impacto psicológico da cirurgia estética a partir da perspectiva do observador.

A artista e joalheira americana Lauren Kalman utiliza muitos meios diferentes, tais como joias, fotografia, vídeo, escultura e performance em seu trabalho. Ela usa materiais preciosos para amplificar aspectos do corpo que a maioria das pessoas não quer falar sobre e literalmente tentam esconder. *Blooms, Efflorescence, and Other Dermatological Embellishments* (2009) é uma

série de fotografias de corpos humanos femininos mostrando doenças de pele imaginadas representadas por padrões de agulhas de acupuntura enfeitadas com pérolas, pedras preciosas e semipreciosas, ouro e prata (Figura 54). O trabalho de Kalman demonstra como o corpo, quando fundido com joias ou materiais relacionados a joias, pode se tornar um objeto desagradável e repulsivo. Dessa forma ela atrai a atenção para o discurso sobre o corpo e a estética corporal ideal.

Figura 53: Tiffany Parbs, *Cosmetic*, 2006.



Fonte: Craft ACT, 2009.

Figura 54: Lauren Kalman, *Blooms, Efflorescence, and Other Dermatological Embellishments*, 2009.



Fonte: SCIENCEBLOGS, 2010.

No advento da joia contemporânea, o corpo era algo para celebrar e proteger através do uso de grandes objetos vestíveis (*wearables*). Depois adveio um período no qual o interior do corpo foi trazido para fora e transformado em ornamentos vestíveis (*wearables*). No século XXI, na joalheria contemporânea, o próprio corpo tornou-se um material para se trabalhar com e sobre ele.

Os objetos vestíveis e os ornamentos vestíveis da década de 70 e 80 devem ser entendidos no contexto de seu tempo. Sua função era tanto celebrar como proteger o corpo. Foi um período de liberação sexual e de uma nova consciência do corpo, que começou com o movimento Hippie e culminou no movimento Punk, longe dos tabus puritanos. Esses objetos eram sobre liberação, sobre mostrar um compromisso com a nova joia e a nova consciência do corpo que surgia. Não eram sobre a intimidade, mas proclamavam que pertenciam a um grupo novo e controverso dentro do contexto das joias e da arte. Na realidade, esses objetos vestíveis foram mais como experimentos

mentais, mais sobre um pensamento de envolver o próprio corpo, e manifestaram-se principalmente em fotografia. Outras joias desse período comemoraram o corpo, retrataram o corpo através de impressões, moldes e esculturas. Essas joias foram feitas principalmente em prata ou ouro. Em contraste com os objetos vestíveis, essas joias se destinavam a ser usadas.

As joias antropomórficas da década de 90 tiveram um caráter introspectivo, independentemente de quão explícita sua forma e seu conteúdo eram. Essas joias foram a primeira reação à indústria de cosméticos, a investigação biomédica e da capacidade de adaptação do corpo humano. O corpo é agora objeto de negociação, aberto a quaisquer mudanças que o proprietário do corpo possa desejar. Como resultado dessas mudanças sociais, a joia do corpo do século XXI difere profundamente das de 1970 e 1980. Ou em outras palavras:

o corpo mais jovem da joalheria é mais radical nos métodos que utiliza e não necessariamente estético com relação à ornamentação e ao material. Ela realmente tenta estar "sob a pele", não só física, mas também mentalmente. A pele torna-se carne, a joia torna-se ferramenta; cicatriz, contusão ou mancha tornam-se ornamento; pessoal torna-se público; dor torna-se arte, enquanto o artesão está "criando" o seu próprio corpo e self. Parece que na joalheria, enfim, todas as vacas sagradas foram sacrificadas²⁷.
(BESTEN, 2011, p.139)

5.9 - Explorando e construindo o corpo: design, moda, joalheria

²⁷ **Livre tradução de:** The youngest body jewellery is more radical in the methods it uses and not necessarily aesthetical in the material and ornamental respect. It really tries to get 'under the skin', not only physically but also mentally. Skin becomes flesh, jewel becomes tools, scar, bruise or blemish becomes ornament, personal becomes public, pain becomes art, while the craftsperson is 'crafting' their own body and self. It seems that in jewellery, finally, all sacred cows have been sacrificed.

A investigação da relação do corpo com os materiais e objetos, como uma conversa entre a carne e a matéria, engloba sensações, definições estéticas, atitudes, posturas e pontos de comunicação, que estão na interseção entre arte, moda e design e sublimam a importância do corpo contemporâneo. Nesse sentido, sem o corpo, os adornos e os acessórios perdem o significado. Ou seja, quando utilizada, a joia adorna e socializa o corpo, mediando a sua relação com a sociedade.

Enquanto os objetos se configurarem como vetores significativos em nossas relações com os outros e com o meio ambiente, e os materiais se tornarem mais intrinsecamente incorporados ao corpo e a pessoa, o universo das joias terá um papel importante a desempenhar na sociedade e na vida dos indivíduos. Mas como a joia contemporânea tem se apropriado desse corpo revelado e alterado?

Como um espaço físico e ao mesmo tempo um ambiente para as joias, o corpo engloba tudo da cabeça aos dedos do pé. Dependendo de fatores culturais ou históricos, distintas localidades ou subespaços do corpo são destinados a diferentes formas de ornamentação, incluindo a joia contemporânea. Algumas formas de joias tradicionais são capazes de se fundir ao corpo do usuário, como os anéis de casamento, pequenos brincos, ou uma medalha religiosa usada em uma corrente fina. Esses objetos tendem a desaparecer e quase se tornam parte do corpo.

Partes específicas do corpo são trazidas em foco através de formas arquetípicas da joalheria comumente encontradas pelo mundo: orelhas, mandíbula e face por brincos; face e região da clavícula até a cintura por colares; mãos e dedos por anéis; cintura e regiões genitais por *chantelaine*²⁸ ou cintos; ombros e peito por broches. A aceitação de tradições anteriormente

²⁸ Corrente, ou conjunto de correntes usadas por senhoras, para prender chaves e outros pequenos objetos, no século XIX.

marginais ou ancestrais de adornar o corpo de uma forma mais invasiva, como o *piercing*, a tatuagem ou a escarificação, tem enfatizado locais obscuros anteriormente e menos óbvios para joias – nariz, topo da orelha, sobrancelhas, mamilos, língua, genitália e bochechas.

A busca de originalidade é um foco importante da prática das joias contemporâneas e leva à exploração de novas partes do corpo que podem abrigar joias, como os dentes, por exemplo. Com relação a essas joias, o espaço do corpo não é somente um destino físico, mas um ponto de referência e um veículo. O corpo funciona, simultaneamente, como uma plataforma ou um lugar pronto para o adorno, um espaço e um ambiente onde a joia contemporânea deliberadamente não se mistura ao corpo do usuário, como as joias tradicionais. Sendo assim:

a história da joalheria contemporânea pode ser resumida como uma sequência de movimentos que oscilam, como pêndulo entre abraçar e rejeitar a possibilidade de usar o objeto joia, desafiando, assim, o entendimento coletivo de como essa joia se relaciona com o corpo²⁹.
(SKINNER, 2013, p.67)

Pudemos perceber ao pesquisar a joia contemporânea que algumas características vinculadas a sua prática como campo de pesquisa e desenvolvimento, são específicas e recorrentes. Essas características aparecem como pontos focais, não só nos principais autores abordados nesta pesquisa, mas também nos sites de galerias e museus que discutem a joalheria contemporânea como um campo importante vinculado a outras áreas de atuação como o design, a moda e a arte. Dessa maneira, pontuamos e

²⁹ Livre tradução de: the history of contemporary jewelry can be summarized as a sequence of movements that swing, pendulum like between embracing and rejecting the possibility of wearing the jewelry object, and thus challenging the collective understanding of how jewelry has related to the body.

organizamos via infográfico, as principais características, aspectos e contextos da joalheria contemporânea e as apresentamos a seguir através da figura 55.

Seja como um simples suporte para a joia ou como sujeito e ao mesmo tempo objeto de intervenções e pesquisa, o corpo sempre desempenhou um papel fundamental na joalheria contemporânea. Assim, pudemos perceber que algumas joias demonstram um grande conhecimento de artesanaria, algumas são conceitualmente inteligentes, algumas trabalham o artesanal e o conceito em conjunto, algumas exploram a ornamentação, algumas se apoderam do imaginário contemporâneo, enquanto outras são orientadas de uma maneira mais tradicional. Tudo o que sustenta esse “corpo de pesquisa” como vimos é o corpo, o sujeito. Alguém deve usar a joia, mas como a usabilidade não é estritamente um fim em si, o grau em que o próprio corpo pode ser reconhecido tanto como provedor de restrições ou como tema cabe à individualidade de cada joalheiro e, também, de certa forma, de cada sujeito usuário.

Figura 55: Infográfico dos aspectos da joia contemporânea.





Fonte: Criação Marlon Mercaldi e Mônica Moura

6 – Estudo de casos: seis análises de joalheria contemporânea

Para as análises decorrentes dos estudos de caso usaremos a nomenclatura objetos de joalheria em virtude de estudos provenientes da concepção abaixo:

Elegemos o objeto como uma forma de considerar as relações expandidas e as produções realizadas de forma mais ampla do que a significação trazida pelas nomenclaturas: produtos, peças ou obras. Afinal, produtos carregam o estigma de que são feitos apenas para vender; peças são parte de uma linha ou coleção, geralmente destinadas ao mercado de modo a atender as variações de gostos e opções do público-alvo e obras carregam em si o significado do intocável, aquilo que à primeira vista não pode ser questionado, pois foi nomeado no universo dos distintos e eleitos. Por sua vez, os objetos são aquém e vão além disso tudo. (MOURA, 2010, p.3)

Entendemos nesta pesquisa que denominar as peças de joalheria como objetos amplia a sua importância e relação com a teoria do design provenientes dos estudos e textos sobre as funções dos objetos propostas por Bürdek (2010) e Löbach (2001), bem como os processos de leitura e análise de objetos a partir da cultura material na proposição de análise do objeto por Prown (1982) que são aqui somados às questões investigadas e desenvolvidas nesta pesquisa.

Dessa forma, apresentamos a seguir as análises dos objetos de joalheria em seis estudos de caso de joias que pertencem ao grupo denominado de joalheria contemporânea. Esses seis estudos de caso foram selecionados porque apresentam aspectos e características que, a partir da existência destas, podem ser considerados como expoentes da criação e produção joalheira da atualidade, tanto pelos aspectos conceituais, estético-criativos e simbólicos quanto pelo partido projetual e formal, ambos calcados na irreverência e diferenciação. Ainda, devemos destacar que a seleção foi realizada a partir do objeto e não do autor, pois o foco de nossa pesquisa é o objeto. Evidentemente, acreditamos e reconhecemos o papel de importância do autor/criador atuante na joalheria contemporânea, mas buscamos liberdade e abertura para lidar e

selecionar a partir das características do objeto, pois sabemos que o objeto fala, comunica e expressa. Abraham Moles (1981) destaca que um objeto é aquilo existente fora de nós mesmos, tem caráter material ou imaterial, opõe o privado e o público, o artificial e o natural, sendo produzido pelo homem e atuando como mediador entre o ser humano e a sociedade, entre a função e o ato, estabelecendo a interface com o sujeito³⁰, construtor do ambiente cotidiano e do ambiente de comunicação, repleto de valores e signos que estabelecem relações culturais, simbólicas, sociais e de conhecimento.

Assim sendo, com base na natureza e nas questões do universo da joalheria contemporânea, levantadas nesta pesquisa, esses estudos de caso visam apontar a identificação dos aspectos, atributos ou características que qualificam as joias aqui analisadas e apontadas como joias contemporâneas.

Bürdek (2006) aponta as funções estética, indicativa e simbólica como funções do design e, portanto, do objeto de design. Levando-se em conta que a função estética diz respeito às questões formais e visuais do objeto, que a função indicativa considera as questões práticas e utilitárias e que a função simbólica compreende os significados culturais e subjetivos que um objeto traz à tona na sua relação com o sujeito/receptor/usuário.

Por sua vez, Löbach (2001) indica as funções prática, estética e simbólica do objeto de design, afirmando que “um objeto tem função simbólica quando a espiritualidade do homem é estimulada pela percepção deste objeto, ao estabelecer ligações com suas experiências e sensações anteriores” (LÖBACH, 2001, p. 64).

³⁰ Conforme apontou Gui Bonsiepe (1997, 2012) em seus textos relacionados À teoria do design.

Somamos a teoria do design e as funções dos objetos a alguns aspectos da cultura material visando à amplitude e à interdisciplinaridade da área de joalheria.

A cultura material é uma área de conhecimento que atua com o estudo e a pesquisa da produção material de uma sociedade num determinado tempo e, também, estuda a finalidade ou o(s) sentido(s) que os objetos têm para a sociedade ou grupos sociais numa certa cultura e suas relações na identidade cultural. Em outras palavras, refere-se ao conjunto material e às estruturas produzidas por uma determinada sociedade e também à noção de que os valores e as crenças dessa sociedade estão aí evidenciados. Podemos definir como *estudo* o processo de descoberta através desses objetos, dos valores e crenças de quem os produziu, possuiu ou os utilizou. (SCHIFFER, 1999).

No universo da cultura material, teve uma atuação determinante Jules David Prown que foi professor de História da Arte e curador de arte americana na Yale University e desenvolveu uma metodologia para análise de objetos “baseada na proposição que artefatos são dados primários para o estudo da cultura material e, portanto eles podem ser usados ativamente como evidência, ao invés de, passivamente como ilustrações” (PROWN, 1982, p. 2). Partindo dessa abordagem, Prown (1982) propõe a realização de análise de objetos com base na descrição, dedução e especulação:

a descrição vem de um primeiro olhar pelo objeto e é o passo em que o pesquisador irá analisá-lo pelo que ele se apresenta. Suas características físicas, suas medidas, suas cores, etc. a partir de um olhar que parte sempre de uma esfera geral para o específico, levando a um estudo substancial e formal. O segundo passo é a Dedução, que vai do objeto para sua relação com o pesquisador, sendo que nesse estágio o toque, se possível, deve ser feito e características como marcas de uso ou do tempo devem ser levadas em conta. Nesse momento a análise passa a ser mais sensorial, emotiva e intelectual.

Passando dessa fase, chega-se a especulação onde o pesquisador deixa o objeto para formar suas hipóteses, e formular a investigação de acordo com as questões materiais. (PROWN, 1982 e ANDRADE, 2008)

Derivado da cultura material, o método sugere uma forma particular de análise de qualquer objeto como evidência cultural.

Partindo das questões anteriormente apontadas da análise de objetos e associando a teoria do design e a cultura material, vamos analisar os seguintes aspectos:

- dados do autor (nome, ano e local de nascimento);
- dados do objeto (ano e local de criação/produção);
- descrição do objeto (indicação das questões formais, materiais, produtivas questões objetivas – e estéticas – cultural e subjetiva);
- simbólica (questões culturais, emocionais, subjetivas);
- imagem fotográfica (análise da produção e construção imagética da foto do objeto);
- relação com o corpo do sujeito usuário (como a joia pode ser utilizada, que partes do corpo são envolvidas);
- especulativa (considerações sobre a relação dos tópicos anteriores e análise final do ponto de vista do pesquisador – análise crítica).

Os objetos de joalheria selecionados para os estudos de caso constituem um grupo de seis objetos, sendo dois internacional e quatro de proveniência nacional.

Importante destacar que as análises são associadas ao fato de que a joia é vista como adorno, ou seja, como expressão de uma ideia que qualifica o seu usuário e desvenda as intenções do seu criador, propiciando uma estrutura analítica coerente com as joias produzidas na contemporaneidade.

Análise Objeto Joia 1

Figura 56: Miriam Mirna Korolkovas, colar Bandoleira, 2008.



Fonte: PIN, 2012.

Dados do Autor: Miriam Mirna Korolkovas, nascida em 1953, São Paulo/Brasil.

Dados do Objeto – Peça de título Bandoleira, executada no ano de 2008, em São Paulo/SP.

Descrição do Objeto – É composto de chapas circulares de diferentes e variáveis diâmetros e com tubos de diferentes comprimentos produzidos no material nióbio e titânio. A junção desses elementos foi feita através do uso de fios de prata 925 articulados. A ametista, o quartzo rosa e o cristal também estão presentes no objeto e foram lapidados no formato *cabochon* e cravados em três

firos de prata. Os tons da anodização variam do cinza ao lilás e incluem a presença do dourado. A estrutura do objeto é composta por um longo fio que sustenta os círculos, os tubos e três linhas paralelas entre si que são crescentes e de diferentes tamanhos e sustentam em suas pontas esferas em pedras semipreciosas. Os tubos e círculos encontram-se de forma solta e maleável no fio estrutural criando dinamismo e maleabilidade das peças que formam o conjunto todo do objeto.

Dados Simbólicos – A descrição de bandoleira é tanto uma correia de couro ou fazenda, utilizada em diagonal sobre o peito, que serve para prender uma arma, como também é sinônimo de meretriz, prostituta, mulher que atua com liberdade e irreverência diante dos padrões socioculturais. Essa nomenclatura também faz referência aos ornamentos indígenas brasileiros, já que algumas tribos, como os *Kayapó-Xikrin*, fazem uso desses cordéis de algodão, palha ou miçangas, usados diagonalmente ao longo do tronco. Também as cores eleitas para as pedras semipreciosas fazem referência às cores utilizadas pelos índios em elementos como penas e tinturas naturais de fios de algodão. Por sua vez, os tubos e os círculos também fazem referência à produção seriada, estabelecendo uma ponte poética entre aspectos artesanais presentes nas culturas indígenas brasileiras e os aspectos relacionados à produção industrial.

Imagem Fotográfica – Outro aspecto importante é o uso da fotografia como um dispositivo revelador da relação com um corpo nu apenas vestido com adornos, assim como os índios, referência nesse trabalho. A foto também revela que as pedras, geralmente utilizadas como foco significativo, não estão situadas na parte frontal do corpo como de costume, mas na parte posterior, revelando outra relação de uso, juntamente com a sua diagonalidade.

Relação com o Corpo – Através do nome da peça, a conexão com o corpo se faz evidente, ou seja, o uso em diagonal no tronco. Ainda que o uso seja sugerido,

outras formas mais tradicionais de apropriação como colar também são possíveis. A peça permite atitudes e posturas por parte do usuário por meio da exploração do seu uso, como é o caso das pedras que podem ser usadas na parte posterior ou frontal do corpo e permitem a ação do usuário perante o objeto.

Especulativa – Tendo sido inspirada em um exemplo clássico do adorno indígena e retrabalhada em materiais, modos e técnicas contemporâneas, a peça se configura como um ornamento reinterpretado, uma das possibilidades de apropriação que a joia contemporânea pode fazer do adorno, como aponta a pesquisa. Revalorizar assim o adorno oferece uma rica fonte de inspiração para reflexão, reinterpretação e crítica contemporânea à destruição da cultura indígena brasileira, explorada e desvalorizada desde a época da colonização do Brasil. Nesse sentido, o uso da fotografia como expressão de conteúdo, dos materiais ressignificados, da forma diferenciada de uso proposto e a referência ao adorno indígena brasileiro a qualificam como joia contemporânea vista como um exercício crítico que pode questionar, denunciar ou lançar novos olhares sobre uma determinada situação, no caso, os grupos e etnias indígenas do Brasil, ou ainda lança um olhar sobre as minorias, sua produção material e sua cultura.

Análise Objeto Joia 2

Figura 57: Reny Golcman, pingenteMandíbula,1966.



Fonte: PINTEREST, 2008.

Dados do Autor – Reny Golcman, nascida em [s.d] no Brasil.

Dados do Objeto – Peça de título Mandíbula, produzida em 1966, em São Paulo.

Descrição do Objeto – Composta de fios e chapa texturizada de prata 925 e de uma mandíbula do peixe barracuda. Através de recorte e dobra na chapa em forma de navete, foi conseguido o apoio para a ossada. Sua forma faz referência ao formato da vagina e a textura na chapa de prata alude a marcas de dentes ou mordidas da barracuda.

Dados Simbólicos – O objeto faz referência à sexualidade, por trazer à mente a figura da Vagina Dentada que é um poderoso símbolo de castidade, que acentua o mistério da sexualidade feminina especialmente a partir de sua anatomia e poder. Uma representação mais atual dessa imagem é a aranha viúva-negra, que permite o sexo para a reprodução e depois mata seu parceiro. Ou como coloca Ducat (2005), o mito expressa a ameaça que as relações sexuais com coito representam para os homens que, apesar de entrarem

triunfantemente, saem sempre diminuídos. Sugerindo assim o órgão genital feminino, a peça busca denunciar séculos de discriminação, repressão e abusos sexuais, propondo um comentário aberto sobre o assunto por meio do uso dessa peça extravagante.

Imagem Fotográfica – Nas duas fotos do objeto em análise, percebemos um fundo estruturado para a peça, ou seja, um fundo infinito, branco e preto. A peça foi fotografada de uma maneira abstrata e clean, sem nenhum ruído ou distrações, como efeitos de luz dramáticos e cenários. A joia parece estar flutuando em um espaço infinito sublinhando sua qualidade de objeto, ou colocado de outra maneira, a sua identidade como uma peça de arte. Não é possível perceber uma relação entre o objeto e o sujeito, ou entre a joia e o corpo.

Relação com o Corpo – Apesar da peça não propor uma nova relação com o corpo ou o uso, configurando-se apenas como uma camada extra sobre a pele, ou seja, um pingente, ela foca questões relativas à sexualidade. A relação com o usuário e seu corpo é feita dessa maneira, através de uma metáfora poderosa, revelando o poder que a joia pode adquirir de inverter a ideia de valor associado ao seu material, para o seu significado, seja ele social ou político. O corpo se transforma assim em um poderoso suporte móvel, que comunica ao observador os ideais de quem a utiliza ou de quem a porta como objeto e como símbolo.

Especulativa – A referência ao órgão sexual feminino de uma maneira tão agressiva se contrapõe à ideia de fragilidade e delicadeza, associadas geralmente ao sexo feminino. Por meio dessa antítese o objeto adquire força e incomoda pela sua visualidade não convencional. A força da joia reside na sua associação com elementos que eram tabus quando foi pensada e ainda são: sexualidade feminina, discriminação e abuso. Quando associada a um conceito,

como a Vagina Dentada, por exemplo, a joia viabiliza ideias, questionando seu papel na sociedade. Nesse sentido, o pingente Mandíbula se caracteriza como uma peça de joalheria contemporânea, menos pelo uso de materiais não preciosos e mais pelo significado que adquire ao ser utilizado, ou seja, a estruturação de conceitos e críticas, que acentuam a possibilidade da joia como um exercício analítico.

Análise Objeto **Joia 3**

Figura 58: Nazareth Pacheco, colar sem título, 1998.



Fonte: ESCRITÓRIO DE ARTE, 2015.

Dados do Autor: Nazareth Pacheco, nascida em 1961, em São Paulo/Brasil.

Dados do Objeto – Peça sem título, produzida em 1998, em São Paulo.

Descrição do Objeto – O colar é composto por contas de cristais em duas e diferentes medidas de diâmetro e lâminas de bisturi em aço. O objeto forma

uma peça que alude a um maxicolar ou a um peitoral e até a uma grande gola. Além disso, faz parte do conjunto desse objeto uma caixa retangular de acrílico transparente hermeticamente fechada. A transparência e a translucidez foram bastante exploradas nessa peça, através do uso dos cristais e também evidenciadas pelo uso da caixa de acrílico, causando uma impressão de aparente fragilidade, encanto, delicadeza e sedução. No entanto, ao nos aproximarmos da peça, percebemos que sua composição sobre o rendilhado formado por pequenos fios semicirculares com as contas de cristal envolve também elementos cortantes, gerando instantaneamente sensações de fobia e horror. Dessa maneira, a peça cria um universo de curiosidade e atração, que nos encanta e cativa, mas que posteriormente incomoda e repele, pela ideia da sensação dos cortes que o uso da peça poderia provocar.

Dados Simbólicos – A sensação de dor e sofrimento se universaliza, na medida em que a joia é usada como signo tradutor da imposição de padrões de beleza imposta a todas as mulheres ao longo do tempo em diferentes sociedades. Assim a joia denuncia as diversas exigências absurdas que a mulher sofre desde a infância e que frequentemente se relacionam com a aparência. É uma tradução pontual da superficialidade da beleza contraposta com as privações, dores e cortes necessários muitas vezes para alcançá-la. Por outro lado, a delicadeza e a feminilidade propostas pelas transparências e pelo rendilhado denunciam não só o papel da mulher ao ser colocada como um objeto de observação, como também a exigência da delicadeza e da beleza, mas que ao mesmo tempo contêm força e agressividade como instrumentos de luta contra poderes dominantes.

Imagem Fotográfica – A peça está isolada e removida do seu contexto de uso, tanto pela fotografia quanto pela caixa de acrílico na qual está inserida, enfatizando sua integridade artística. Se por um lado a falta do corpo humano torna incertas as medidas e conexões do que estamos olhando, por outro, nos

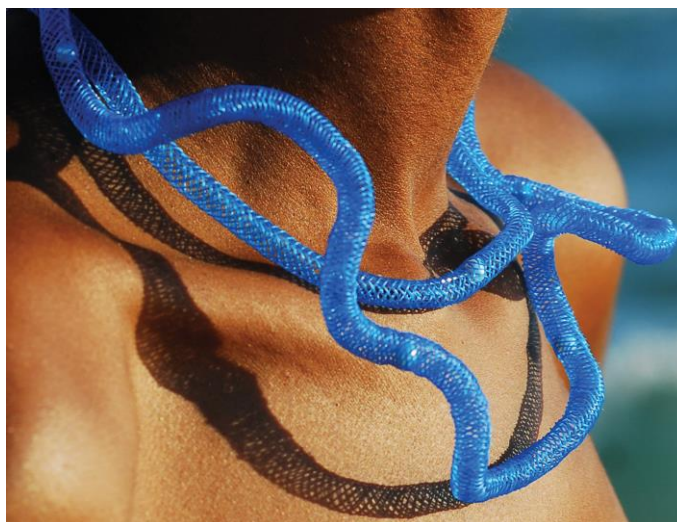
obriga a imaginarmos como seria usar uma peça composta por bisturis. A ausência do corpo destaca não somente a qualidade plástica do objeto, mas também a imagem do seu uso e potencializa os fatores simbólicos ao atrair e repudiar.

Relação com o Corpo – Um aspecto importante dessa joia é que ela não é, por motivos óbvios, utilizável. A peça se encontra dentro de uma caixa de acrílico transparente, juntamente com as outras joias da série *Objetos Cortantes* dessa autora, como instrumentos que foram coletados e organizados em uma coleção. Essa característica levanta questões sobre o pertencimento da peça ao reino da joalheria ou ao da obra de arte. A relação com o corpo se dá como proposta e de maneira imagética, induzindo o usuário a fantasiar sobre as consequências e implicações do seu uso.

Especulativa – O uso preciso dos materiais como signo do conceito da peça, sua relação com o campo mais amplo da arte como objeto de fruição estética e seu questionamento das implicações estéticas relativas às transformações do corpo no contemporâneo são características fundamentais que foram discutidas e levantadas no estudo demonstrando a relação importante que as joias contemporâneas estabelecem com o corpo. Entendido não como simples suporte para a joia, mas como um catalisador de conceitos e possibilidades expressivas, estéticas e políticas.

Análise Objeto Joia 4

Figura 59: Mana Bernardes, colar Dança, 2008.



Fonte: BERNARDES, 2008.

Dados do Autor - Mana Bernardes, nascida em 1981, no Rio de Janeiro, Brasil.

Dados do Objeto – Colar intitulado Dança, produzido em 2008, no Rio de Janeiro.

Descrição do Objeto – Colar feito de corda de polietileno oca, pérolas e fecho esférico grande de prata com ímã. A palavra Dança associada ao nome da peça retrata as várias possibilidades formais que o corpo em movimento desenvolve no espaço, assim como a forma da peça pode adquirir em função do desejo do usuário.

Dados Simbólicos – Ao utilizar materiais do cotidiano com outros mais comuns ao universo da joalheria, como pérola e prata, a peça brinca com a definição tradicional do significado de joia. Ou seja, o valor da peça se encontra em suas qualidades plásticas e expressivas e não no valor financeiro do material. Nesse

sentido, é interessante observar que a pérola só é visível em um segundo momento, estando o material mais barato em primeiro plano. Ao utilizar materiais descartados no cotidiano, uma forte relação se estabelece com a cultura popular nacional, ou seja, o famoso “jeitinho brasileiro”, visto não de uma maneira pejorativa, mas como uma capacidade criativa de ressemantizar e requalificar os objetos. Portanto é uma joia representativa tanto da brasilidade quanto das discussões sobre sustentabilidade.

Imagem Fotográfica – O foco de luz da fotografia, que cria uma sombra completamente definida, provém do sol. Dessa maneira, o sol, a pele, o azul do fundo e o azul da peça conseguem criar uma atmosfera tropical, fazendo alusão ao estado do Rio de Janeiro, cidade natal da joalheira, ou ao clima do Brasil e à cultura brasileira no uso conjunto de materiais comuns e materiais nobres. A foto descreve nitidamente os elementos que compõem o colar, como a textura da corda e da pérola, e também sugere a possibilidade que ele possui de transformação. Sendo assim, não é somente uma foto descritiva, já que cria uma atmosfera lúdica e brasileira para o objeto.

Relação com o Corpo – O colar joga também com as possibilidades formais, como uma “obra aberta”. Várias peças são possíveis dependendo do humor e da ação do usuário. Ela permite que diferentes pessoas, usando a joia, finalizem a obra. Cada usuário vai arrumá-la sobre o corpo de uma maneira diferente, expressando-se de modo próprio, individual, construindo identidade. A relação com o corpo se faz assim de uma maneira bem-humorada, quase como um objeto lúdico, um brinquedo articulado.

Especulativa – O uso de um material ordinário, que vem do cotidiano, é uma característica distintiva desse objeto, ao se buscar materiais que são dispensados, que são sobras de fábricas e muitas vezes tornam-se descarte e lixo se relacionando diretamente com o reaproveitamento e a sustentabilidade.

Poderíamos até estabelecer uma relação com os objetos produzidos pelos índios brasileiros no espírito da utilização de materiais que estão ao seu entorno, fibras, folhas, penas, etc. Apropriar-se dos materiais do entorno, nesse caso o entorno urbano e industrial, entendendo suas potencialidades é uma forma de criar relações com o meio em que estamos inseridos. Dessa maneira, pode-se configurar como uma crítica à sociedade completamente individualizada e solitária em que vivemos, em que as relações com o meio e com as potencialidades do entorno se fecham no indivíduo e no seu mundo interno.

Análise Objeto Joia 5

Figura 60: David Poston, bracelete Diamonds, Gold and Slavery Are Forever, 1975.



Fonte: PINTEREST, 2009.

Dados do Autor – David Poston, nascido em 1948, em Moscou.

Dados do Objeto – O nome desse bracelete é Diamonds, Gold and Slavery Are Forever, produzido em 1975, na Inglaterra.

Descrição do Objeto – Bracelete em forma de algema forjado em aço leve, com a frase: Diamonds, Gold and Slavery Are Forever (Diamantes, Ouro e Escravidão São para Sempre) incrustada em prata. A peça faz referência formal às algemas utilizadas pelos escravos e ao uso do seu material original, o aço.

Dados Simbólicos – A ideia do uso de um bracelete em forma de algema incomoda pelas implicações sociais, políticas e éticas geradas pela escravidão. Junto a isso, percebemos uma crítica evidente à preciosidade, ou seja, uma consciência de valores materiais e éticos que reforça uma posição política contra o uso do ouro e dos diamantes minados no regime do Apartheid, na África do Sul – a peça foi produzida em 1975. Diamantes, Ouro e Escravidão são para Sempre, demonstra que a joia pode ser mais do que mero ornamento: tem o potencial para transmitir mensagens fortes, críticas sociais e declarações políticas.

Imagem Fotográfica – O bracelete foi fotografado em um fundo infinito, que enfatiza as qualidades plásticas do objeto como uma obra de arte. Qualidades como a dimensão, por exemplo, não são sugeridas através do uso do corpo humano, induzimos sua dimensão por ser um bracelete. Representando o objeto de uma maneira direta, sem ruídos de luz, corpo humano ou cenário, as características físicas, como textura, cor, detalhes, são enfatizadas. Essas características físicas revelam a razão de ser da peça, ou seja, a referência às algemas da escravidão, não apenas aquelas usadas pelos escravos, mas também a escravidão construída no cotidiano e a que se relaciona com a escravidão dos valores dos materiais preciosos e do poder econômico e financeiro que muitas vezes são utilizados como elementos de distinção social das pessoas perante seu grupo e sua sociedade.

Relação com o Corpo – A peça não estabelece nenhuma maneira diferente de uso por parte do usuário. Ela sugere, na verdade, uma postura política, por parte de quem opta pelo seu uso. Para designers, como Poston, a joia hoje está menos preocupada com a atração visual do que com a experiência física, sensual e psicológica do uso e o toque torna-se primordial nesse sentido. Esse bracelete enfatiza o efeito tátil e psicológico da sua textura próxima à pele, ou nas palavras do autor: “não é o valor do material, mas a relação que estabelece com a pele do usuário e a estrutura óssea que adorna que me inspira”.

Especulativa – A crítica à preciosidade é, portanto, como vimos, um componente importante do desenvolvimento da joalheria contemporânea. Dessa maneira, a ideia desse bracelete configura-se como uma voz política ativa, parte natural de qualquer forma de expressão artística. Ao associar o valor do ouro e dos diamantes, representados tipograficamente em prata, ao sofrimento e injustiças sociais, fruto de vários tipos de escravidão, o joalheiro converte uma forma usual de joia, o bracelete, em um poderoso símbolo crítico a repressão instaurada pelo regime do Apartheid. O nome da peça também faz alusão à famosa frase “Diamantes São Eternos”, apreendendo a ideia de que toda mulher deveria possuir um diamante. Assim unidas, a crítica à preciosidade e a crítica social e política fazem dessa peça uma poderosa joia contemporânea.

Análise Objeto Joia 6

Figura 61: Naomi Filmer, colar Orchid, 2008.



Fonte: PINTEREST, 2010.

Dados do Autor – Peça de autoria de Naomi Filmer, nascida em 1969, em Londres.

Dados do Objeto –. O nome dessa peça é Orchid, produzida em 2008, para o desfile de Anne-Valerie Hash.

Descrição do Objeto – Executada em chapa de prata com eletrodeposição de cobre sobre polímero, com fixação em elástico sintético. Essa peça se caracteriza por sua forma escultural que foca o queixo, o pescoço e o peito, descrevendo a associação entre um volume espacial e o corpo, ou seja, busca trabalhar com um lugar vazio, ou como a joalheira descreve, “um espaço negativo”.

Dados Simbólicos – Essa peça chama a atenção para o rosto da modelo. Os materiais empregados, além da reflexão de luzes e cores, brincam com as texturas diferenciadas, criando uma espécie de anexo ósseo *high-tech*. No passado, a joia como adorno corporal dava sentido, função, razão e identidade. No entanto, com a aproximação do futuro, a tecnologia está cada vez mais redirecionando a ideia dos objetos e remodelando o corpo. Na busca coletiva de melhoria, funcionalidade final, beleza e perfeição, o corpo foi mercantilizado, tornando-se um objeto de design, um item de luxo. Dessa maneira, a joia questiona o impacto que essas transformações promovem sobre a forma como nós nos definimos como indivíduo e sociedade.

Imagem Fotográfica – O uso da fotografia enfatiza a relação da peça com o corpo. Desprovida do corpo a peça perde seu sentido, uma vez que tanto a escala da peça como o preenchimento do espaço vazio entre o queixo e o peito não seriam passíveis de leitura. A textura altamente reflexiva da joia não foi minimizada, criando um contraste entre a pele e o metal, ou em outras palavras, entre o natural e o artificial. Nesse sentido, o uso do corpo não foi meramente complementar à estética da peça, mas suplementar ao seu significado.

Relação com o Corpo – Esta pode ser descrita em termos sensoriais, ou de como o usuário se sente ao usar a joia. Explora, assim, a relação com o material e a forma, como uma conversa entre a carne, o corpo e o objeto, que abarca sensações, definições estéticas, atitudes, posturas e pontos de comunicação.

Especulativa – Cabe ressaltar que a peça foi pensada para ser exibida em uma passarela, permitindo a aproximação da joia de um ponto de vista conceitual, em vez de embelezador, utilizando as possibilidades que uma passarela oferece como palco teatral e performático para ideias novas e incomuns. Estando dessa maneira, na interseção entre arte, moda e design, a peça destaca a preciosidade

intrínseca do corpo contemporâneo e suas redefinições. O projeto explora as ambiguidades entre natural/artificial, original/falso, construído/cultivado, através de intensa pesquisa material e conceitual, com o objetivo de estender a definição de adorno corporal. O resultado pode assumir a forma de joias, instalações, intervenções em espaços, produtos, ou simplesmente objetos / artefatos.

Considerações Finais

Esta pesquisa apontou que a crítica à preciosidade desafiou a noção de que o valor da joia estava atrelado ao material que a constituía, fato que transformou a ideia convencional de valor financeiro e econômico, libertando a joia e o joalheiro para uma maior experimentação e expressão criativa e artística, propiciando, assim, um engajamento mais profundo com a sociedade e com uma nova consciência do corpo e do usuário. Gradativamente, vai se consolidando a construção de um campo de atuação e manifestação da joia, vista não somente como objeto, mas como atitude, como expressão e como identidade: a joia contemporânea. Assim, esse termo consegue equilibrar uma série de abordagens: por exemplo, práticas que focam a pesquisa e o uso de novos materiais; que enfatizam o agenciamento artístico do criador e colocam todo o foco sobre o objeto produzido como uma obra autônoma de arte; práticas que tratam a joia contemporânea como uma oportunidade para criar interações entre as pessoas, ou de intervir na vida contemporânea, o que poderíamos chamar de um ponto de vista da joia; práticas que questionam o lugar da joia no corpo e a própria definição de corpo, de maneira a colocar novos significados sobre ele, e práticas que transformam a ideia de adorno em um instrumento de pesquisa e desenvolvimento destas.

Assim, ao contrário de indicar a joia contemporânea como um conjunto fixo de coisas – pulseiras, colares, brincos, etc. – analisa-a como um método, uma atitude, ou uma prática de ação. A joalheria contemporânea só existe em movimento. É uma maneira de pensar as coisas, não uma simples classificação de objetos, ou seja, deve ser entendida como uma categoria inconstante, alterando-se constantemente ao encontrar outros campos, como a arte, o artesanato, o design ou a moda, não contendo assim algum tipo de significado fixo em si. Entendida assim, a questão da sua definição não deve fixar sua

natureza, ou identificar uma espécie de identidade essencial que irá incluir ou excluir determinados objetos, mas, sobretudo, determinar uma série de condições que tornaram as joias contemporâneas possíveis e significativas como um meio de expressão.

Como um termo, a joia contemporânea permite que todas essas abordagens pertençam ao campo do design que foi investigado e discutido neste trabalho, incluindo até mesmo as contradições e conflitos no confronto entre as áreas de conhecimento. A joalheria contemporânea passa a ser entendida então não apenas como um objeto passível de ser definido facilmente. A joia contemporânea se qualifica mais como uma prática abrangente que engloba outros campos, como o artesanato, a arte, o design e a moda, ou de uma maneira resumida, como uma prática de estúdio autorreflexiva, orientada para o corpo.

Uma prática de estúdio que incorpora procedimentos artesanais e manufaturados, pois, como aponta a pesquisa, na maioria das vezes, as joias contemporâneas se configuram como um objeto substancialmente feito à mão e que também tendem a ser – embora nem sempre – feitos de materiais tradicionais do ofício, com técnicas tradicionais de artesanato. Embora vários tipos diferentes de objetos e práticas pertençam ao termo – joalheria contemporânea –, o campo foi profundamente moldado pelos valores e história do movimento do estúdio de criação e produção. Dessa maneira, muitas joias contemporâneas compartilham fortemente os valores das joias de estúdio, que tiveram sua raiz histórica no século XIX e nos procedimentos pelos quais o movimento *Arts and Crafts* promoveu um ideal de artesanaria, incluindo as joias de arte, como um antídoto para os malefícios da Revolução Industrial. E isso é importante, uma vez que as práticas artesanais de estúdio representam uma série de valores e relações históricas que joalheria contemporânea precisa lidar

a fim de abraçar o seu potencial no presente. A joalheria contemporânea vista como uma espécie de prática de “arte visual” continua quebrando os seus próprios limites, por isso, as joias de estúdio não descrevem tudo o que é importante sobre os objetos e práticas referenciados como joias contemporâneas.

A prática autorreflexiva é apontada porque a joalheria contemporânea está preocupada com a reflexão sobre si mesma e sobre as condições nas quais ocorre. Assim, ela é moldada por uma consciência nítida das situações em que existe, ou seja, o significado do fato de que os joalheiros se envolvem diretamente com os espaços nos quais seus trabalhos circulam – a galeria, o museu, as políticas governamentais, o corpo, as pesquisas, os livros e catálogos. Dessa maneira, o trabalho de alguns joalheiros contemporâneos é precisamente sobre o que significa para a joia existir em tais locais, e em que medida a consciência da relação entre objeto e sua localização é efetivamente seu tema. Mas nem todas as joias contemporâneas são igualmente autorreflexivas, mas como um campo, esta é uma de suas características notáveis. Em geral, os joalheiros contemporâneos trabalham em uma relação crítica ou consciente a respeito da história da prática e para o campo mais amplo das joias e dos adornos.

Orientada para o corpo, a maioria das joias contemporâneas é projetada para o uso ou pode ser utilizada. Quando a joia não pode ser colocada, ou a usabilidade é suspensa, o corpo ainda é evocado como um tema importante ou limite. Mas no conjunto de ideias em torno do usuário, do uso e do corpo permanece a maneira fundamental em que os objetos e práticas da joalheria contemporânea se distinguem dos outros tipos de práticas artesanais e da arte. E a joia é um símbolo cultural que une o corpo privado e público, permitindo aos joalheiros contemporâneos se engajarem, com definições e

críticas ao corpo como uma prática explorada, em vez de meramente complementar e decorativa.

Vinculando as práticas da joalheria contemporânea à leitura e à significação de adorno – contida em sua raiz etimológica – tanto como equipamento quanto como ordem (Kosmos), verificamos que a joia contemporânea entendida como adorno qualifica o ser humano através do uso do corpo como um catalisador em vez de simplesmente um local, questionando nossa relação com os materiais, os objetos e com o próprio corpo. Ou seja, apropriando-se do corpo como sujeito/objeto, a joia lhe confere características simbólicas, estéticas e até práticas que vão muito além da mera funcionalidade, decoração vazia e, muitas vezes, superficial, como postulava o Modernismo. Percebemos então que o ornamento de fato se torna um tema, e não simplesmente uma questão de decoração da superfície, ele se torna um objeto de pesquisa e um meio de expressão artística, fornecendo a possibilidade de leitura das práticas da joalheria contemporânea e da sua relação com o corpo.

Nesse sentido, sem o corpo, os adornos e os acessórios perdem o significado. Ou seja, quando utilizada, a joia adorna e socializa o corpo, mediando a sua relação com o outro e com a sociedade. No advento da joia contemporânea, o corpo foi algo para proclamar e proteger, através do uso de grandes objetos vestíveis (*wearables*). Depois adveio um período no qual o interior do corpo foi trazido para fora e transformado em ornamentos vestíveis (*wearables*). No século XXI, na joalheria contemporânea o próprio corpo tornou-se um material para se trabalhar com e sobre ele, assim, o próprio corpo é a nova joia. Pode-se agora projetar o corpo de tal forma a colocar significado sobre ele. Visto como equipamento desse corpo, a joia contemporânea como adorno é passível de leitura e entendimento, ajudando-nos a desvendar as suas significações como adorno e a do seu suporte, o corpo contemporâneo.

Por meio deste estudo também foi possível elencar algumas características principais e recorrentes nos objetos analisados, que permitiram a criação de um infográfico. Esse infográfico tem como objetivo a síntese do que foi pesquisado sobre a joia contemporânea e não a fixação de sua natureza, que permitiria incluir ou excluir peças através de sua análise. Como sugerimos, a joalheria contemporânea é uma postura abrangente e seu significado está precisamente na fluidez de conceitos derivados da sua relação com outras áreas do conhecimento, que também não são fixas.

Esta pesquisa aponta ainda para novas investigações, entre elas um estudo da joia brasileira contemporânea. A partir revisão da literatura, foi possível constatar a quase inexistência de artigos que foquem exclusivamente as particularidades da joia contemporânea brasileira, tanto do ponto de vista histórico como simbólico e seus desdobramentos no século XXI. Com relação aos livros, somente um tem como temática a joia contemporânea brasileira especificamente, mas foi editado em 1980, encontra-se esgotado e muitas mudanças aconteceram nesse período. Outros livros, ou tem como tema a obra de um único joalheiro, ou delimitam a história da joalheria no Brasil, a partir do descobrimento até o século XX.

Por meio de pesquisa pelos meios eletrônicos, pudemos perceber a existência de um número representativo de joalheiros contemporâneos nacionais, com uma obra rica e exuberante, que necessita ser analisada de um ponto de vista mais acadêmico e científico. Assim, o estudo da joia contemporânea brasileira se apresenta tanto como um desafio como uma oportunidade fascinante de pesquisa e entendimento.

Esperamos que esta pesquisa contribua de forma efetiva para a sociedade auxiliando na constituição de cursos para a formação de novos criadores de joias, sejam eles advindos das áreas de artes, design, moda,

arquitetura e outras correlatas, bem como na divulgação e disseminação da importância e das características, aspectos e contextos da joalheria contemporânea. Também esperamos que novas pesquisas venham a se desenvolver a partir dessa investigação e que o circuito cultural, os registros de produções nacionais e seus criadores sejam desenvolvidos e tenham uma ampla repercussão, afinal, a joalheria contemporânea por meio de seus criadores é uma área de importante expressão no cenário cultural da atualidade.

Referências

ADAMSON, G. **Gijs Bakker, Real?** Amsterdam: Ra books, 2008.

ADHESIVE&CO. **FEATURING: Emiko Oye**. Disponível em:
<<http://www.helloadhesive.com/blog/2015/7/17/featuring-emiko-oye>>. Acesso em: 26 out. 2015.

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó/SC: Argos Editora, 2009.

ALBERTI, L. B. **On the Art of Building in Ten Books**. Tradução Joseph Rykwert; Neil Leach; Robert Tavernor. Cambridge: The MIT Press, 1991.

ANDRADE, R. M. DE. **Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido**. Doutorado em História—São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

ARCHER, M. **Art Since 1960**. New York: Thames & Hudson, 2002.

ART JEWELRY FORUM. **Galerie Louise Smit: 1986-2012 | Art Jewelry Forum**. Disponível em:
<<https://www.artjewelryforum.org/articles/galerie-louise-smit-1986-2012>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

ARTNET. **Emmy van Leersum on artnet**. Disponível em:
<<http://www.artnet.com/artists/emmy-van-leersum/past-auction-results>>. Acesso em: 1 dez. 2015.

ARTNEWS.ORG. **Otto Künzli. The Exhibition**. Disponível em:
<http://www.artnews.org/pinakotheke/?exi=37898&Pinakotheke_der_Moderne&Otto_K_nzli_The_Exhibition>. Acesso em: 28 out. 2015.

ASTFALCK, J.; DERREZ, P. **New Directions in Jewellery**. London: Black Dog Publishing Ltd, 2005.

BAKKER, G. **Gijs Bakker, Pforzheim 1780**. Disponível em:
<http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewelry/conceptual_jewelry,_1973-1985/241>. Acesso em: 26 out. 2015.

BAKKER, G. **Gijs Bakker Design. Bouquet Brooch**. Disponível em:
<http://gijsbakker.com/gbd_studio/jewelry/bouquet_brooches,_1988-1990/199>. Acesso em: 24 out. 2015.

BAKKER, G. **Gijs Bakker Design. The Tongue**. Disponível em:
<http://gijsbakker.com/gbd_studio/jewelry/sportsfigures,_1985-1991/218>. Acesso em: 26 out. 2015.

BESTEN, L. DEN. **On Jewellery: A Compendium of International Contemporary Art Jewellery**. Stuttgart; Woodbridge: Arnoldsche Verlagsanstalt, 2011.

BOONTJE, T. **Lighting: Blossom / Studio Tord Boontje**. Disponível em:
<<http://tordboontje.com/projects/lights/blossom/>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

BOTHA, N. **Design Indaba, Phantom limbs, interview with Christoph Zellweger**. Disponível em: <<http://www.designindaba.com/articles/point-view/phantom-limbs>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

BURDEK, B. E. **Design. História, Teoria e Prática do Design de Produtos**. São Paulo: Edgard Blucher, 2010.

CASTARÈDE, J. **Histoire du luxe en France: Des origines à nos jours**. França: Eyrolles, 2007.

CBKR - ROTTERDAMSE KUNSTENAARS. **Kunstenaars informatie over: Iris I. Nieuwenburg**. Disponível em: <http://www.rotterdamsekunstenaars.nl/en/database/details/q/kunstenaar_id/451523/resultpage/-1/narrowlevel/0/iskunstenaar/1/ismvormgever/0/zoekkv/1>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CHASE, P. G.; DIBBLE, H. L. Middle paleolithic symbolism: A review of current evidence and interpretations. **Journal of Anthropological Archaeology**, v. 6, n. 3, p. 263–296, 1 set. 1987.

CLARK, S. K. **Ruskin Today: A Selection**. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1982.

COLLOMB, M.; KLINCKSIECK, G. R. **Critique de l'ornement de Vienne à la postmoder... - Groupe de recherche sur la culture de Weimar, C... - KLINCKSIECK**. Paris: Klincksieck, 1992.

COSTA, C. Z. et al. **Design Brasileiro Contemporâneo: Reflexões**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

CRAFT ACT. **Tiffany Parbs, Cosmetic**. Text. Disponível em: <<https://www.craftact.org.au/exhibitions/2009EX2G1>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CRAFTS COUNCIL. **David Watkins. Hinged Loop Necklace ,Striking Gold**. Disponível em: <<http://onviewonline.craftscouncil.org.uk/striking-gold/david-watkins/hinged-loop-necklace/>>. Acesso em: 24 nov. 2015.

CRITICOS, M. **The Ornamental Dimension: Contributions To A Theory Of Ornament**. In: New Europe College Yearbook, special edition, 2004.

CROMMELIN, L.; VAN LEERSUM, E. **Emmy Van Leersum: [tentoonstelling], Stedelijk museum, Amsterdam, 23.11. 1979-6.1. 1980, Galerie Albertstrasse, Graz, 7.2. 1980-23.3. 1980, Galerie Nouvelles images, Den Haag, 13.4. 1980-7.5. 1980**. [Amsterdam]: [Stedelijk museum], 1979.

DERREZ, P. **Radiant: 30 years Ra**. Amsterdam: Galerie Ra, 2006.

D'ERRICO, F. et al. Nassarius kraussianus shell beads from Blombos Cave: evidence for symbolic behaviour in the Middle Stone Age. **Journal of Human Evolution**, v. 48, n. 1, p. 3–24, jan. 2005.

DESIGNER MELBORNE. **Yutaka Minegishi - Melbourne's Gallery Funaki**. Disponível em: <<http://www.designermelbourne.com.au/post/61369648153/art-gallery-melbourne-fanaki>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

DIAMONDS & DEAD THINGS. **Aud Charlotte Ho Sook SindingDiamonds & Dead Things**, 2010. Disponível em: <<https://diamondsanddeadthings.wordpress.com/2010/11/09/aud-charlotte-ho-sook-sinding/>>. Acesso em: 23 nov. 2015

DONALD, M. **Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

DORMER, P.; TURNER, R. **The New Jewelry: Trends & Traditions**. New York: Thames & Hudson, 1994.

DUCAT, S. **The Wimp Factor: Gender Gaps, Holy Wars, and the Politics of Anxious Masculinity**. Boston: Beacon Press, 2005.

ENGLISH, H. D.; DORMER, P. **Jewelry of Our Time: Art, Ornament and Obsession**. New York: Rizzoli, 1995.

FLUSSER, V. **O Mundo Codificado**. Edição: 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FREIRE, L. **Grande E Novíssimo Dicionário Da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

GASPAR, M. **Contemporary Jewellery in Post-Historical Times**. In **Time Tales**, by BERSEGIO, M. C. Barcelona: Grupo Duplex, 2007.

GIJS BAKKER DESIGN. **Oorschelp (57) earrings**. Disponível em: <http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewelry/early_works,_1962-1967/282>. Acesso em: 1 dez. 2015.

GIJS BAKKER DESIGN. **Bracelet (97), Gijs Bakker**. Disponível em: <http://gijsbakker.com/gbd_studio/jewelry/aluminium_bracelets,_1967-1972/260>. Acesso em: 24 nov. 2015.

GIORCELLI, C.; RABINOWITZ, P. **Accessorizing the Body: Habits of Being I**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

GOLA, E. **A Joia. Historia E Design**. São Paulo, SP: Senac, 2008.

HEBDIGE, D. **Subculture: The Meaning of Style**. New Ed edition ed. London: Routledge, 1979.

HENSHILWOOD, C. S.; MAREAN, C. W. The Origin of Modern Human Behavior: Critique of the Models and Their Test Implications. **Current Anthropology**, v. 44, n. 627-651, 2003.

HERON, S. **Susanna Heron Jewellery 1970 - 1982**. Disponível em: <<https://docs.google.com/gview?url=http://susannaheron.com/wp-content/uploads/2012/07/20151027-Jewellery-History-1971-821.pdf&embedded=true>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

HOUAISS, A. **Dicionario Houaiss da lingua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOVERS, E. et al. An early case of color symbolism. **Current Anthropology**, v. 44, p. 491–522, 2003.

INHABIT. **Scientists Grow Human Bones from Liposuctioned Fat, Inhabitat**. Disponível em: <<http://inhabitat.com/scientists-grow-human-bones-from-liposuctioned-fat/>>. Acesso em: 20 out. 2015.

JCVA. **Johanna Dahm Biography, The Jerusalem Centre for the Visual Arts**. Disponível em: <<http://www.jcva.org/artist.asp?artistid=50&catid=1>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

KASKELINE, KATINKA. **Katinka Kaskeline**. Disponível em: <<http://www.kaskeline.de/>>. Acesso em: 1 dez. 2015.

Klimt02.net. Disponível em: <<http://klimt02.net/>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

LARAIA, R. DE B. **Cultura: Um Conceito Antropológico**. 1 edition ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LÖBACH, B. **Design Industrial**. São Paulo: Edgard Blucher, 2001. v. 1

MACKENDRICK, K. Technoflesh, or “Didn’t That Hurt?” **Fashion Theory**, v. 2, n. 1, p. 3–24, 1 fev. 1998.

MELLAND. **687 Years and Ave Maria**. Disponível em: <<http://www.nannamelland.com/site/project.php?id=4>>. Acesso em: 1 dez. 2015.

MIRANDA, E. **From the Archives: Ten Vogue “Firsts”**. Disponível em: <<http://www.vogue.com/868646/from-the-archives-ten-vogue-firsts/>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

MOLES, A. A. **Teoria dos Objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MOURA, M. Poéticas do Design Contemporâneo: A Reinvenção do Objeto. **III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2010, Goiânia. Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual**, Goiânia: Editora da UFG 2010.

MOURA, M. **Design e arte no contemporâneo: sentidos, estética e poéticas**. São Paulo: Paco Editorial, 2015.

MUDAC DESIGN MUSEUM, PINTEREST. **OttSchönheitsgalerie (Beauty Gallery)**. Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/468655904947184837/>>. Acesso em: 28 out. 2015.

NEUMAN, U. N. **Metalsmith Magazine. Hermann Junger - The Jeweled Meadow**. Eugene: SNAG, 2002.

NGV. **Love me tender, necklace, Peter Tully, National Gallery of Victoria**. Disponível em: <<http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/15749/>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

ORNAMENTUM. **Ornamentum Gallery. Ruudt Peters. Interno**. Disponível em: <<http://www.ornamentumgallery.com/artists/ruudt-peters/series/interno-1990#8>>. Acesso em: 27 out. 2015.

ORNAMENTUM. **Ornamentum Gallery. Ruudt Peters. Passio**. Disponível em: <<http://www.ornamentumgallery.com/artists/ruudt-peters/series/passio-1993#2>>. Acesso em: 27 out. 2015.

PIGNOTTI, C. Senzacornice, rivista online di arte contemporanea e critica. **Il Corpo come Spazio. Un nuovo concetto di gioiello**, v. 11, 2014.

PIN. **Exposição Habitação Nómada - Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea.** Disponível em: <<http://pin.pt/index.php/pt/projectos-desenvolvidos-membrosmenu-155/simpso-ars-ornata-europeana-membrosmenu-240/292-exposio-habitao-nmada>>. Acesso em: 1 dez. 2015.

PINTEREST. **Jewellery: Textile & Other. Uli Rapp.** Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/57772807693359421/>>. Acesso em: 27 out. 2015.

PINTEREST. **Jewellery-Narrative, Elizabeth Callinico.** Disponível em: <<https://www.pinterest.com/alicebowenchang/jewellery-narrative/>>. Acesso em: 1 dez. 2015a.

PINTEREST. **Emmy Van Leersum, Gijs Bakker, Clothing Suggestions, 1970.** Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/246994360789038129/>>. Acesso em: 20 nov. 2015b.

PINTEREST. **Bernhard Schobinger, Bottle Necklace.** Disponível em: <<https://www.pinterest.com/sejinjeong7/bernhard-schobinger/>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

POLHEMUS, T.; PART B, U. **Hot Bodies, Cool Styles: New Techniques in Self-Adornment.** London: Thames & Hudson, 2004.

PREZIOSA. **Christoph Zellweger | Preziosa Contemporary jewellery.** Disponível em: <<http://www.preziosa.org/en/2006/artists/christoph-zellweger.html>>. Acesso em: 1 dez. 2015.

RICKSON ART. **Nanna Melland, Heart Charm, 2000. AJORBAHMAN'S COLLECTION, 2010.** Disponível em: <<http://ajorbahman.blogspot.com.br/2011/11/stiletto-implant-surgery-could-it.html>>. Acesso em: 18 nov. 2015

RYKWERT, J. Inheritance or Tradition? **Architectural Design**, v. 49, n. 5-6, 1979.

SANDINO, L. Studio Jewellery: Mapping the Absent Body. In: PAUL, G. (Ed.). **The Persistence of Craft: the Applied Arts Today.** London: A & C Black/Rutgers University Press, 2002. p. 10.

SANG BLEU. **The Gijs+Emmy Spectacle, Fashion and Jewellery Design.**, 2014. Disponível em: <<http://sangbleu.com/2014/04/18/the-gijsemmy-spectacle-fashion-and-jewelry-design-by-gijs-bakker-and-emmy-van-leersum/>>. Acesso em: 25 nov. 2015

SANTOS, I. A. DOS S. **Adornos pessoais: uma reflexão sobre as relações sociais, processo de design, produção e formação acadêmica.** Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

SCIENCEBLOGS. **Jeweled blisters, gold needles: jewelry as disease. Lauren Kalman.** Disponível em: <<http://scienceblogs.com/bioephemera/2010/03/22/jeweled-blisters-gold-needles/>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

SENZACORNICE. **Senzacornice : rivista online di arte contemporanea e critica.** Disponível em: <<http://www.senzacornice.org/rivista/articolo.php?id=72>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

SILVA, A. DE M.; BLUTEAU, R. **Diccionario da lingua portugueza.** Lisboa: Officina de S. T. Ferreira, 1789.

SIMMEL, G.; FRISBY, D.; FEATHERSTONE, M. **Simmel on Culture: Selected Writings**. [s.l.] SAGE, 1997.

SKINNER, D. **Contemporary Jewelry in Perspective**. Asheville: Lark Crafts, 2013.

SMITHSONIAN. **Ancient Pigments. Smithsonian National Museum of Natural History**. Disponível em: <<http://humanorigins.si.edu/evidence/behavior/art-music/rock-art/ancient-pigments>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

STANLEY PICKER GALLERY. **Launch of Jerwood Makers Open 2013**, 2013. Disponível em: <<http://www.stanleypickergallery.org/news/19161/>>. Acesso em: 26 nov. 2015

STYLEPARK. **Heatwave by Joris Laarman**. Disponível em: <<http://www.stylepark.com/en/jaga/heatwave-large>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

SUDJIC, D. **Unexpected Pleasures: The Art and Design of Contemporary Jewelry**. New York; Enfield: Skira Rizzoli, 2012.

TALLINN APPLIED ART TRIENNIAL. **Two Close Ones. Maiden's Blush, Uli Rapp**. Disponível em: <<http://www.trtr.ee/en/2006eng/theme06>>. Acesso em: 27 out. 2015.

THE CARROTBOX. **Iris Eichenberg, Blossom collection.**, 2008. Disponível em: <<http://glassfiction.blogspot.com.br/2008/06/iris-eichenberg-catherine-pritchard.html>>. Acesso em: 23 nov. 2015

THE RED LIST. **Issey Miyake : Fashion, Topics**. Disponível em: <<http://theredlist.com/wiki-2-23-1185-1188-view-epure-profile-issey-miyake.html>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

TRILLING, J. **Ornament: A Modern Perspective**. First Edition edition ed. Seattle: University of Washington Press, 2002.

TURNER, B. **Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology**. London: Routledge, 1992.

TYLOR, E. **Primitive Culture**. Nova York: Harper Torchbooks, 1958.

UNTRACHT, O. **Jewelry: Concepts And Technology**. Garden City, N.Y: Doubleday, 1982.

VERENIGING REMBRAND. **Sieraden van Emmy van Leersum in het Stedelijk**. Text.Homepage. Disponível em: <<http://www.verenigingrembrandt.nl/278/actueel/tentoonstellingen/sieraden-van-emmy-van-leersum-in-het-stedelijk/?id=183>>. Acesso em: 21 out. 2015.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Brooch, Pomodoro, Arnaldo, V&A Search the Collections**. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O97228/brooch-pomodoro-arnaldo/>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

WADLEY, L. How some archaeologist recognize culturally modern behaviour. **South African Journal of Science**, p. 247–250, 2003.

WALTER, B. **A Obra de arte na Epoca da sua Reprodutibilidade Técnica**. Tradução Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

