

CONTEXTO HISTÓRICO DA JOALHERIA CONTEMPORÂNEA

Historical context of contemporary jewelry

Mercaldi, Marlon Aparecido; Mestre; marlonmercaldi@gmail.com¹
Mônica Moura; Pós-Doutorado; Universidade Estadual Paulista – UNESP;
monicamoura.design@gmail.com²

Resumo: 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. Dessa maneira, esse artigo busca construir e evidenciar as características históricas que contribuíram para o seu desenvolvimento.

Palavras-chave: joalheria; joia; contemporâneo; definições.

Abstract: Contemporary jewelry is constituted from new and different approaches to modern thinking and points out new features, proposals and materiality, and adopts different creative, productive, expressive, conceptual and symbolic systems. Thus, this article seeks to build and highlight the historical features that have contributed to its development.

Keywords: jewelry; jewel; contemporary; definitions.

Introdução

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

¹ Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1993). Especialista em Design de Produto pela Universidade de Franca (2011). Mestre pela Universidade Estadual Paulista (UNESP - Bauru), em Design de Produto 2016, tema - Joia Contemporânea: relações entre o adorno e o corpo.

² Pós Doutorado pela PUC/Rio (2012), Doutora (2003) e Mestre (1994) pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Bacharel em Artes Visuais e Licenciada em Educação Artística/ Arte Educação (1983) pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo.

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.

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, neste artigo, fomos buscar o histórico que contribui para a construção do objeto joia e da joalheria contemporânea.

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

1- Influência da arte e do design na joalheria contemporânea

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.

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.

Dormer (1995, p. 24) escreve que a joia contemporânea se desenvolveu “em diálogo com o modernismo”. 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 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, 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.

1.1 – 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*³. (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:

³ **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*.

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

1.2 - 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”⁴, assim como nas telas de televisão em salas privadas, ampliaram o novo significado de estilo. Objetos foram

⁴ 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) – já então, o termo é usado para descrever formas de solidariedades que contrastam com as normas e valores da sociedade hegemônica.

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 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, 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.

1.3 – 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"⁵ (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

⁵ 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.

de garrafas quebradas que constituem o objeto, é um dos exemplos que rompe com a estética limpa e organizada dos preceitos modernistas.

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”⁶ (DORMER; TURNER, 1994, p. 182).

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 intitulado *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, 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

⁶ 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.

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, 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.

1.4 – 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?”⁷ (PIGNOTTI, 2014, p. 1).

Figura 9: Pierre Degen, *Grande Hélice*, de 1982, SENZACORNICE, 2014.

⁷ **Livre tradução de:** We are used to seeing people wearing jewelry, why not jewelry wearing People?



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.

1.5 - 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, STANLEY PICKER GALLERY, 2013.



1.6 – 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.

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.

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 artesanaria 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)

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.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó/SC: Argos Editora, 2009. 92 p. .85-7897-005-5.

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.

DERREZ, Paul. **Radiant: 30 years Ra.** Amsterdam: Galerie Ra, 2006. 239 p. Disponível em: <<http://trove.nla.gov.au/work/34614495?q&versionId=42860738>>. .90-70283-03-4.

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.

DORMER, Peter; TURNER, Ralph. **The New Jewelry: Trends & Traditions.** New York: Thames & Hudson, 1994. 216 p. .978-0-500-27774-4.

ENGLISH, Helen Drutt; DORMER, Peter. **Jewelry of Our Time: Art, Ornament and Obsession.** New York: Rizzoli, 1995. 352 p. .978-0-8478-1914-0.

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.

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.

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

PIGNOTTI, Chiara. Senzacornice, rivista online di arte contemporanea e critica. **Il Corpo come Spazio. Un nuovo concetto di gioiello** v. 11 , 2014. Disponível em: <<http://www.senzacornice.org/rivista/articolo.php?id=72>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

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

WALTER, Benjamin. **A Obra de arte na Epoca da sua Reprodutibilidade Técnica**. Tradução Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012. 128 p.