

A REVALORIZAÇÃO DO ORNAMENTO NA JOALHERIA

The ornament revaluation in jewelry

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

Resumo: Principalmente a partir do século XIX, em decorrência da industrialização e da decoração possibilitada pelas máquinas em produtos industrializados, o ornamento sofreu uma crítica acirrada. Esse artigo discute como o ornamento ou adorno está sendo revalorizado novamente, não apenas nas questões teórico-analíticas que reconhecem sua importância, mas aponta como o design de joias contemporâneas tem trabalhado com esse tema.

Palavras chave: ornamento; joia contemporânea; revalorização.

Abstract: Mainly from the nineteenth century, due to the industrialization and the decoration made possible by the machines in industrialized products, the ornament suffered a fierce criticism. This article discusses how the ornamentation or adornment is being revalued again, not only in theoretical-analytical issues that recognize its importance, but points out how the design of contemporary jewelry has worked with this theme..

Keywords: adornment; contemporary jewelry; revaluation.

Introdução

Na esfera da História da Arte o ornamento é, frequentemente, compreendido sob uma perspectiva estilística, na busca de datações e procedências. As teorias do ornamento mais tradicionais, influenciaram e

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-Doutoramento 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.

influenciam até hoje a produção acadêmica e mesmo o senso comum. Os limites e restrições modernistas impostos ao ornamento foram muitas vezes lidos e analisados fora de seus contextos originais. Vistos como verdadeiras fórmulas antiornamentais conferiram ao ornamento um caráter complementar, como se em sua retirada, seu suporte não viesse a sofrer nenhum tipo de prejuízo senão estético e formal. Dessa maneira o ornamento não apenas foi reduzido ao aspecto decorativo, mas os próprios debates do período, que envolviam além de historiadores, artesãos, críticos, teóricos, designers e arquitetos, sofreram restrições a sua riqueza teórica. Reduzido a famosas fórmulas antiornamentais, como “o ornamento é crime”, de Adolf Loos, “é preciso parar de ornamentar” de Louis Sullivan, “o menos é mais” de Mies van der Rohe, tais afirmativas esvaziaram-se de seus contextos de origem e sintetizaram toda a produção teórica daquele momento a uma negação ao uso do mesmo. Nesse contexto, o modo artesanal de conceber e realizar, simultaneamente, uma obra utilitária é substituído pela metodologia projetual, visando à produção em série industrial e à standardização, pela incorporação da máquina e da tecnologia, através da rejeição ao ornamento.

Porém, entre as décadas de 1960 a 1980, com o iminente desgaste e esgotamento das experimentações modernistas, em um cumprimento ao movimento pendular das estéticas ao longo de toda história da arte, começa a observar-se uma retomada dos valores precedentes ao modernismo. Estabelecendo novas conexões simbólicas, a citação dos estilos históricos, a redescoberta da ornamentação, a profusão das cores e das formas e novas conjunções de materiais, são marcos de um novo pensamento híbrido, contrário e ao mesmo tempo complementar ao modernismo.

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 significantemente 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.

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). 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.

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”. Essa repulsa ao uso do ornamento adquire grande

força no Modernismo, culminando em uma visão depreciativa do adorno e consequentemente 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 consequências 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.

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. 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.)

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).

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. Ele explora estímulos da natureza, ricas colorações e camadas visuais para criar uma coleção de objetos líricos, altamente detalhados que unem projeto e emoção.

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. 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.

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* – produzida por meio de impressão de foto colorida de uma gargantilha de ouro, diamantes e pérolas sobre PVC – e *The Tongue*, 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, declaram seu novo ponto de vista com relação às joias e ao ornamento.

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*, 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”.

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. A camiseta ornamentada com suas decorações de rendas e joias é uma variação contemporânea e democratizada da aparência real do período da Renascença.

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, que representam domos arquitetônicos 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.

Seu interesse histórico, espiritual e religioso o levou ao estudo de símbolos e suas aplicações.

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. 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.

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. 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.

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.

Considerações Finais

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.

Referências

- ADAMSON, G. **Gijs Bakker, Real?** Amsterdam: Ra books, 2008.
- ALBERTI, L. B. **On the Art of Building in Ten Books**. Tradução Joseph Rykwert; Neil Leach; Robert Tavernor. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- 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.
- BESTEN, L. DEN. **On Jewellery: A Compendium of International Contemporary Art Jewellery**. Stuttgart; Woodbridge: Arnoldsche Verlagsanstalt, 2011.
- 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.
- 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.

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

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

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