

DI
VA
MUSEUM

3 artistes
3 perspectives
1 exposition

MAGIC
MIRROB

on the art no

WALL

1 exposition
3 perspectives
3 artistes

27.2 > 19.4

LE MUSÉE
QUI BRILLE

Vlaanderen
verbeelding werkt

ERKEND
MUSEUM

AWDC





Moniek Schrijer, pendentif, *Gutter*, 2025

MAGIC MIRROR ON THE WALL

Trois artistes, trois perspectives, une exposition

Avec *Magic Mirror on the Wall*, le musée DIVA propose une exposition où le bijou contemporain prend vie à travers les miroirs que nous tendent trois artistes. Ce titre est emprunté à l'histoire de *Blanche-Neige*. C'est en effet la phrase que l'on retrouve dans la version d'origine des frères Grimm, même si elle est aujourd'hui plus connue sous la forme « Miroir, mon beau miroir » (*Mirror, mirror...*), popularisée par les traductions et par Disney. Toutefois, ce n'est pas le conte de fées qui réside au centre de l'exposition, mais l'une de ses figures clés : le miroir magique. Alors que Blanche-Neige demeure un personnage curieusement passif, le miroir, lui, agit réellement. Il dit la vérité, sans tenir compte du pouvoir, des désirs et des attentes. En cette période dominée par les fake news, les images médiatisées et les chambres d'écho, il s'agit là d'une image résolument radicale et d'une étonnante actualité.

Le bijou, tel un miroir, se situe à la croisée du corps et de l'image, de l'intimité et de la représentation publique. Il est regardé et renvoie le

regard. Il reflète la personnalité de la personne qui le porte, mais aussi des valeurs, des systèmes et des désirs qui lui sont attribués. Dans le cadre de cette exposition, le bijou est envisagé comme un espace de réflexion où la signification n'est pas une donnée fixe, mais fluctue.

Les trois artistes de *Magic Mirror on the Wall* considèrent le bijou non pas comme un objet final décoratif, mais comme un médium actif qui réagit, reflète et questionne. **Moniek Schrijer** dépouille le diamant de sa prestigieuse aura et interroge la valeur qui lui est attribuée. **Julia Boix-Vives** dirige le miroir vers le corps et ses rituels, mettant en évidence la façon dont l'identité et le genre se créent. **Lars Joosten** retourne le miroir et expose les mécanismes qui structurent les liens et les comportements.

Ensemble, ces trois artistes façonnent un espace où le bijou ne séduit pas, mais invite à observer. Tel le miroir magique, il ne se contente pas de renvoyer une illusion confortable, mais il révèle avec netteté ce que les artistes espèrent et pensent voir.

MONIEK SCHRIJER

Sky Keyper

Depuis quelques années, le monde de la joaillerie contemporaine compte une voix originale. Une voix à la fois fantaisiste et investigatrice qui considère les bijoux comme des modèles de pensée et non comme des objets esthétiques. Cette voix est celle de Moniek Schrijer (°1983, Nouvelle-Zélande), formée à la prestigieuse Whitireia and Weltec, où elle a obtenu un bachelier en joaillerie en parallèle à ses études de graphisme. Depuis quelques années, Schrijer s'est imposée comme une artiste mêlant des thématiques telles que l'identité, la matérialité et la perception à des éléments narratifs. Ses œuvres, à cheval entre différentes disciplines, varient en taille : deux ou trois dimensions, pièces portables, objets sculpturaux ou installations murales. Elle aime faire dialoguer les matériaux avec le contexte culturel et historique du lieu dans lequel elle travaille.

L'une de ses séries de bijoux et d'objets, tout à fait identifiable et presque iconique, rassemble des pièces peintes à la main serties de pierres précieuses colorées. On y retrouve les pendentifs *Surface XI* et

VII (2019) ; *Alpenglow* (2020) ou les objets muraux *Ground Floor* (2021) et *Electrum* (2021), tous réalisés sur une plaque de cuivre ou d'argent recouverte de patines liquides. La formation de la patine sur les alliages de cuivre est le résultat d'un processus chimique. Une fois exposées à l'oxygène, les diverses patines se parent naturellement de couleurs variées allant du rose saumon au brun foncé en passant par différentes nuances de vert. Schrijer accélère et manipule ce processus d'oxydation naturelle en utilisant des patines liquides aux compositions variées qui ont toutes une couleur et des réactions propres. Ce processus, qui ne dure pas plus de quelques secondes, peut s'obtenir en plongeant le métal dans les produits ou en apposant les patines liquides à l'aide d'un pinceau, d'une éponge ou d'un chiffon.

Cette méthode de travail fait penser à la peinture expressionniste de Willem de Kooning où les pigments ne colorent pas une forme, mais deviennent la forme même. Chez Schrijer aussi, la forme naît du processus. En posant des couches de patine liquide qui s'oxydent au contact du métal et se colorent, Schrijer parvient à conférer au métal une expression

physique et émotionnelle. Le métal n'est pas traité, mais utilisé pour ses propriétés : il réagit, se colore et archive le traitement.

La surface patinée de *Ground Floor*, *Electrum*, *Surface XI, VII* et *Alpenglow* fait penser à des éléments naturels et des paysages, que ce soit plantes, feuilles, littoral sinueux jalonné de rochers, arcs-en-ciel, orages ou inondations. Les pierres précieuses serties sont autant de points lumineux, à l'instar de balises scintillantes ou de phares servant de repères dans un univers (matériel) incertain et changeant. Elles délimitent des lieux de concentration, de calme ou de sens dans un univers ouvert et imprévisible.

Visuellement, ces œuvres peintes à la main, souvent ornées d'une

profusion de pierres, rappellent les bijoux baroques, mais même lorsqu'elle sert de balise, la pierre précieuse invite également à engager un dialogue riche de sens avec la tradition baroque. Car au XVIIe siècle, le bijou n'était pas qu'un simple ornement, c'était aussi un signe de pouvoir, d'affection et de prestige. Le corps s'apparentait à une scène sur laquelle on affichait ses richesses, ses croyances et sa foi. Et pour faire passer ce message, il n'y avait rien de tel que les bijoux. Ne connaissant ni la mesure ni l'harmonie, le baroque privilégiait résolument l'excès et l'intensité. Éléments pendants, contours ondulés et matériaux contrastés créaient un jeu d'éclats qui devait attirer et retenir le regard de l'observateur.

Même si le travail de Schrijer se situe indéniablement dans un contexte contemporain, cette logique baroque y résonne à un niveau structurel. Ses pierres précieuses ne sont pas des symboles de prestige, mais ils participent activement à un jeu visuel de reflets, de brillance et de mouvement. Et comme pour le bijou baroque, la dimension symbolique n'est pas absente du travail de Schrijer. La pierre précieuse sert à la fois d'ornement, de point de mire et de support d'un potentiel narratif. Là où le bijou baroque était porteur d'une symbolique religieuse et de pouvoir politique incarnés dans le métal et la pierre précieuse, Schrijer ancre le souvenir, l'émotion et l'affection dans ses matériaux.

Ses bijoux et ses objets sont à la



Moniek Schrijer, pendentif, *Alpenglow*, 2020

fois personnels et publics, tactiles et spectaculaires. Comme le bijou baroque croyait au pouvoir du visible pour légitimer l'invisible, Schrijer s'appuie sur le potentiel expressif de la matière pour faire émerger les expériences et les émotions. En ce sens, Schrijer réactualise non pas tant un style historique qu'une attitude : une croyance dans la force de persuasion de la matière, dans la rhétorique de la brillance et dans la capacité de l'objet à être plus que lui-même. Elle inscrit donc volontairement son travail dans une longue tradition de bijoux porteurs de sens, tout en transcendant l'histoire et en la réinterprétant avec une sensibilité toute contemporaine pour le processus, la matière, l'environnement, l'émotion et la narration.

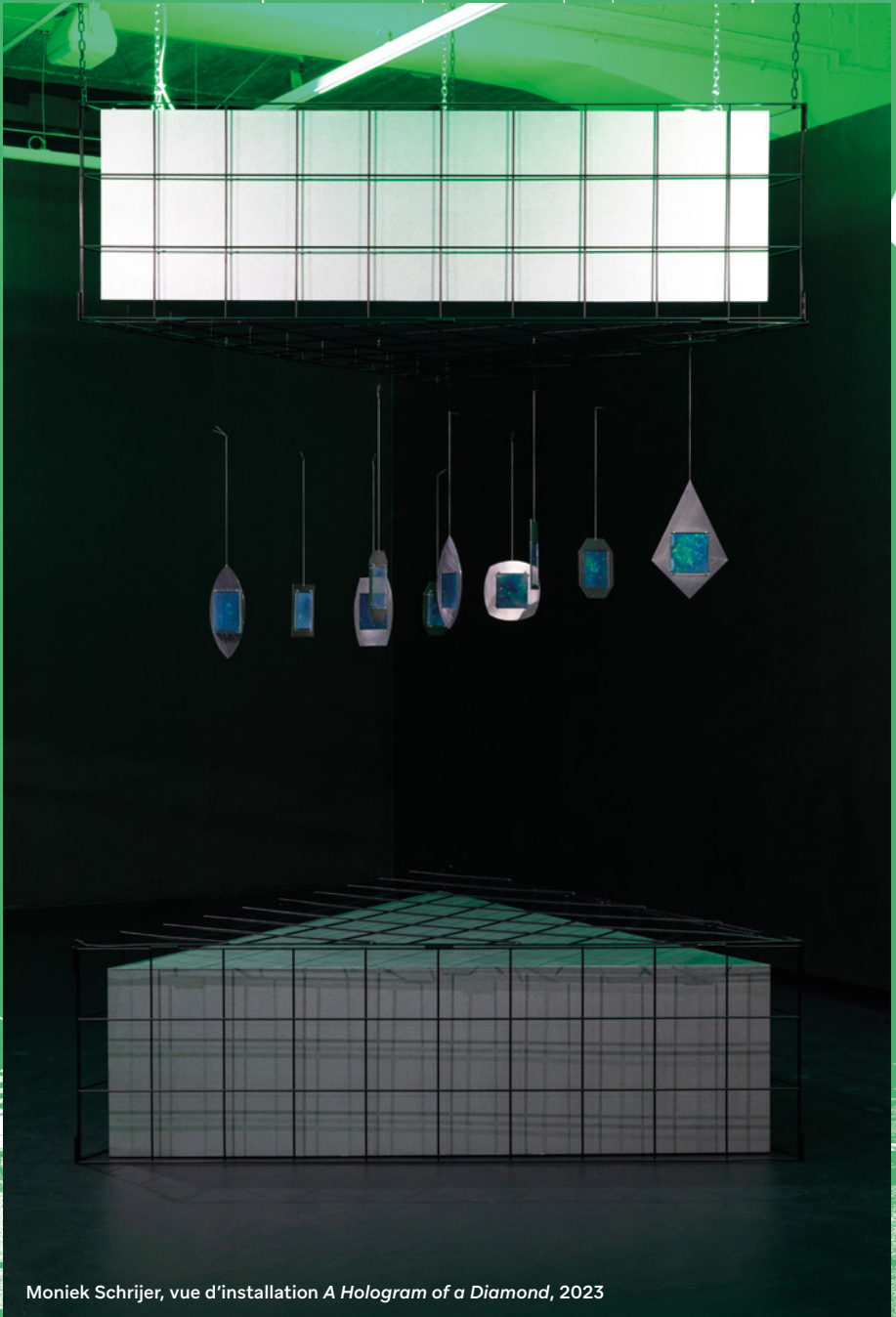
Avec son installation *A Hologram of a Diamond* (2023), Schrijer confère à son travail une nouvelle dimension conceptuelle. Cette installation a été présentée pour la première fois à la City Gallery Wellington, en Nouvelle-Zélande, avant d'être reprise en 2025 sous une forme adaptée au Musée Reich der Kristalle, Mineralogische Staatssammlung, à Munich, en Allemagne.

Pénétrer dans l'installation *A Hologram of a Diamond* de Schrijer, c'est entrer dans une scénographie élaborée avec soin. Dans un espace assombri, des bijoux et des objets sculpturaux pendent et se balancent au milieu de rais de lumière d'un vert lugubre. L'installation se compose de deux groupes d'œuvres qui entretiennent des liens étroits. Le

premier groupe se compose de dix plaques métalliques suspendues de taille variable (entre 30 à 50 cm). Ces plaques sont découpées selon les contours d'un diamant facetté classique et intègrent des hologrammes, c'est-à-dire des plaques de verre reflétant des images de diamants en trois dimensions. Ces hologrammes ne sont visibles que lorsque la lumière et l'angle de vue concordent parfaitement. Ce ne sont pas des images fixes, mais des éléments qui évoluent à mesure que le spectateur se déplace dans la pièce. Les diamants que l'on aperçoit sont insaisissables et semblent à la fois émerger de la surface.

De l'autre côté de la salle, l'installation présente quinze colliers et pendentifs surmontés de grosses répliques de diamants historiques. Ces bijoux sont eux aussi composés d'une fine plaque traitée à l'aide de patines et sertie des répliques. Les couleurs et les formes sont plus exubérantes et plus irrégulières que sur les œuvres précédentes. Il ne s'agit plus de plaques carrées, mais de formes organiques qui font penser à des motifs de fleurs, d'étoiles et de soleils. On retrouve ici la notion de grandeur baroque.

Les colliers et pendentifs comportent au total 42 répliques des diamants les plus célèbres au monde, dont le diamant appelé *The Great Table*, le *Taylor-Burton* ou le *Golden Jubilee*. Ils ne sont pas sertis avec discrétion, mais trônent de manière évidente et presque grotesque sur le bijou. Pour ces œuvres, Schrijer



Moniek Schrijer, vue d'installation *A Hologram of a Diamond*, 2023

utilise une technique de sertissage qui lui est propre et qui ne nécessite aucun ajout ni soudage de métal. Elle évide la forme de la pierre précieuse dans la plaque métallique à la scie à main, puis découpe des crochets qui tiendront les pierres sans ajouter de matériau soudé. Ce sertissage en forme de griffes, visible et fonctionnel, s'oppose à l'illusion de perfection souvent recherchée avec les bijoux classiques.

Les bijoux de cette salle ne sont pas présentés en vitrines, ce sont au contraire des entités autonomes. Les supports spécialement conçus pour l'exposition renvoient aux installations muséales et renforcent cet effet. La scénographie, quant à elle, rappelle une chambre forte hautement sécurisée donnant l'impression que chaque contact avec la lumière verte risque de déclencher une alarme. Le lieu devient ainsi un espace hybride : à mi-chemin entre le coffre-fort, la pièce de théâtre et le laboratoire.

Les bijoux que Schrijer expose dans cette salle semblent déconnectés du corps, mais la présentation leur permet de conserver un rapport naturel avec l'humain. Les colliers, pendentifs et objets se trouvent à hauteur de poitrine et d'yeux ou juste en dessous, comme si le corps avait disparu l'espace d'un instant.

Lorsque l'on reste un peu plus longtemps dans l'espace, on voit, lentement, une thématique commencer à se dessiner. Le diamant, symbole ultime de luxe, de rareté, de durée et de valeur, est ici systématiquement



dépouillé de ces qualités qui peuvent sembler évidentes. Au lieu d'être un objet naturel et unique, le diamant apparaît comme une image, une réplique, une projection. Les hologrammes suggèrent une présence sans matière et les répliques représentent la matière sans l'authenticité. Ensemble, ils forment un système de signes sémiotiques au sein duquel le diamant n'a plus d'origine, mais ne se décline plus que sous différentes variantes. Dans cette installation, le signe d'origine, à savoir le diamant, sert à signifier autre chose. *A Holo-*

gram of a Diamond confère ainsi un tout nouveau sens au diamant.

Schrijers touche ici à une notion centrale chère à Jean Baudrillard (1929-2007). Selon le sociologue et philosophe français, notre culture contemporaine est dominée par le *simulacre*, l'illusion ou la simulation. Le diamant est communément représenté comme l'objet le plus stable que l'on puisse imaginer. Un produit naturel qui a mis des millions d'années à se former et que le temps ne peut ni détruire ni altérer. Cette dureté physique incarne d'une façon apparemment naturelle des valeurs émotionnelles, comme l'amour éternel, la fidélité, l'attachement. Or, c'est précisément cette évidence qui mérite d'être remise en question. Et si le diamant n'était pas un objet, mais un signe qui aurait créé sa propre réalité ?

Au XXe siècle, le diamant a été systématiquement associé à cette symbolique. Des campagnes de marketing, illustrées entre autres par la formule aujourd'hui légendaire « Diamonds are forever », ont ancré le diamant dans un imaginaire romantique, suggérant non seulement que l'amour est symbolisé par cette petite pierre, mais plus encore, que quand on aime, on doit le prouver et rien ne le prouvera mieux qu'un diamant. Le diamant devient alors la garantie d'un sentiment par définition insaisissable. Or, une matière comme le carbone ne rend pas l'amour éternel, mais c'est ce que le diamant nous fait croire.

Selon Baudrillard, c'est à ce moment que le signe acquiert une

nouvelle fonction : il ne dissimule plus le réel, mais montre au contraire son absence. La valeur monétaire du diamant semble aller de soi, alors qu'elle est en réalité artificiellement maintenue par la rareté, le contrôle et les discours. Le fait que les diamants existent en abondance et soient volontairement retirés de la circulation n'entache en rien leur aura. Au contraire, le mythe fonctionne d'autant mieux que la base matérielle reste invisible.

À ce stade du simulacre, comme dans *A Hologram of a Diamond*, le diamant ne doit même plus être présent pour que le principe fonctionne. Les diamants de laboratoire, les imitations et même les diamants NFT reproduisent la même valeur symbolique sans qu'il n'y ait plus aucun lien avec la pierre d'origine. Ce qui circule, c'est l'idée du diamant, un signe parfaitement établi promettant prestige, succès et légitimité romantique.

Le diamant incarne dès lors non pas l'immutabilité de la nature, mais la facilité avec laquelle le sens se détache de la matière. Pour reprendre les termes de Baudrillard, le diamant est un *simulacre* devenu tellement convaincant qu'il a rendu superflue la réalité même qu'il devait représenter. Il ne reste plus qu'un objet paradoxal : une pierre qui tire sa valeur d'un fragile réseau de conventions, de désirs et d'histoires. Le diamant brille non pas parce qu'il est rare, mais parce qu'il n'a cessé d'être représenté comme un signe de rareté. Et c'est précisément en cela qu'il montre sa

vraie nature : un simulacre taillé à la perfection.

Dans l'installation de Schrijer, l'idée du diamant est utilisée pour mener une réflexion sur les attentes collectives, devenant dès lors une invitation à porter un regard critique. Il est important de noter que Schrijer n'aborde pas cette thématique en adoptant une perspective théorique distante, mais qu'elle la matérialise littéralement dans le domaine de la joaillerie. En ce sens, *A Hologram of a Diamond* n'est pas une accusation, mais plutôt une observation pertinente sur la manière dont la valeur circule aujourd'hui : par le truchement de la lumière, de l'image, de l'attente. La valeur ne découle pas forcément de la rareté matérielle, mais elle est le fruit d'un consensus collectif. Le diamant est précieux parce qu'il est collectivement reconnu comme tel.

L'installation de Schrijer donne corps à cette logique sans la réduire à une illustration. Ses œuvres restent séduisantes, brillantes et raffinées sur le plan technique. Elles se refusent à tout commentaire et se situent dans une zone ambiguë où force d'attraction et critique se superposent. *A Hologram of a Diamond* devient un espace où le regard même est remis en question : que voyons-nous exactement et pourquoi accordons-nous de l'importance aux apparences ?

Au cours de sa résidence au musée DIVA, Schrijer a travaillé sur une nouvelle série qui change résolument de ton. Alors que ses séries antérieures se caractérisaient par des patines

vives, des superpositions de couleurs et un foisonnement baroque, ses œuvres récentes sont plus discrètes et sereines. Elles semblent moins vouloir convaincre par leurs excès visuels. Ce glissement est moins une rupture stylistique qu'une réorientation où le bijou est envisagé comme un objet culturel qui évolue à travers le temps et l'espace.

Pendant sa résidence au musée DIVA, Schrijer s'est penchée sur les bijoux régionaux d'Europe, et notamment des Pays-Bas, pays dont son père est originaire. Son attention s'est portée sur les costumes et bijoux régionaux néerlandais, et plus précisément sur les *fers temporaux*. Ces recherches ont donné lieu à une nouvelle série qui met en confrontation des ornements typiquement néerlandais et des motifs et formes associés à Aotearoa, autre nom de la Nouvelle-Zélande, pays natal de Schrijer.

Dans cette nouvelle série, on peut notamment admirer le collier *Kōwhai Antenna* (2025) et le pendentif *Leaf Gate* (2025). Les deux œuvres contiennent des éléments qui font directement référence au Kōwhai, l'emblématique arbre indigène néo-zélandais, caractérisé par des fleurs jaune d'or uniques et un feuillage ornemental. D'autres bijoux de la série, comme les pendentifs *Koala Star Cluster* (2025) et *Gutter* (2025), arborent des coquillages et des matériaux organiques qui font référence au paysage et au littoral d'Aotearoa.

Ce mélange d'ornements euro-



Moniek Schrijer, pendentif, *Leaf grate*, 2025

péens, de matériaux naturels et de références culturelles montre clairement que Schrijer travaille avec des formes migrantes. Le bijou perd son statut de signe local pour devenir vecteur de sens multiples, faisant ainsi dialoguer la diaspora et le patrimoine.

La migration néerlandaise à destination d'Aotearoa/Nouvelle-Zélande s'est essentiellement déroulée

après la Seconde Guerre mondiale. À partir des années 1950, des dizaines de milliers de Néerlandais ont choisi de partir s'installer dans ce pays aux antipodes, attirés par les programmes d'immigration active mis en place par les autorités néerlandaises. Au sein de cette diaspora s'est formée, en Nouvelle-Zélande, une communauté tiraillée entre assimilation et préservation de l'identité culturelle.

Les Néerlandais ont emporté avec eux leur langue, leurs traditions culinaires, leur religion et leur culture, dont leur artisanat, intégrant ces éléments dans un nouveau contexte géographique et culturel. En parallèle, cette diaspora a inévitablement été amenée à rencontrer la culture maorie, ce qui a engendré des identités hybrides et des formes réussies de liens culturels.

Schrijer est une descendante de cette diaspora et en ce sens, son identité culturelle n'est pas statique, mais s'envisage comme un échange continu entre un passé situé en Europe et un présent à Aotearoa. Et c'est à la croisée de ces chemins que se situent ses récents bijoux. En engageant des recherches sur les ornements régionaux européens et en les confrontant aux motifs néo-zélandais, elle réactive ces formes qui s'éloignent de leur contexte d'origine. Le bijou perd alors son statut de signe local, devenant un objet migrant chargé de différentes significations.

En revenant vers ses racines néerlandaises, Schrijer n'effectue pas un retour au pays sentimental, mais propose une lecture critique du patrimoine qui donne à voir le fonctionnement des objets au sein des réseaux plus vastes de diaspora et de transfert culturel. Schrijer montre comment les formes circulent, s'adaptent et font fluctuer leur sens lorsqu'elles changent de contexte. Ses bijoux n'ancrent pas l'identité, mais constituent des carrefours éphémères dans un paysage culturel en mouvement.

En ce sens, comme dans *A Hologram of a Diamond*, Schrijer continue de questionner la façon dont la valeur est définie et attribuée. Les objets ne sont pas des supports de sens statiques, ils endossent par leur déplacement même de nouvelles valeurs tant géographiques que sociales ou économiques. Son travail nous amène à comprendre que la valeur n'est pas une propriété intrinsèque d'un objet ou d'un bijou, mais un état provisoire existant dans un contexte spécifique à l'intersection du temps, de la géographie, de l'usage, de l'échange et de l'interprétation.

La nouvelle série développée par Schrijer au cours de sa résidence est présentée sous le titre *Sky Keyper*. Le mot *Keyper* n'existe pas officiellement, c'est un mot-valise empreint de poésie né de la fusion des termes *Keeper* et *Key*. Le titre renvoie à l'idée de préservation – *to keep* – ainsi qu'à la vision qu'a Schrijer de son processus créatif : une clé permettant de comprendre, d'ouvrir et de relier tout ce qui existe sous le ciel.

JULIA BOIX-VIVES

→ Powder Room

Julia Boix-Vives (°1970, France) a développé une pratique artistique qui échappe aux étiquettes. À la fois historique et actuelle, elle évolue de manière fluide entre sculpture, performance et bijou. Boix-Vives a suivi une formation en arts plastiques pendant laquelle la performance et la vidéo ont joué un rôle prédominant. Son arrivée, plus tard, dans l'univers du bijou n'est pas

le fruit d'un intérêt pour l'ornementation, mais découle d'une attention de plus en plus marquée pour le corps. Cette évolution de la sculpture et de la performance vers les bijoux n'est donc pas tant une rupture qu'un changement d'échelle. Contrairement à l'œuvre sculptée qui occupe une position autonome dans l'espace, le bijou évolue dans l'intimité du corps. Il s'agit d'un objet qui est non seulement vu, mais aussi porté, touché et activé. En ce sens, son travail s'inscrit dans un mouvement plus large qui réinterprète le bijou comme un support relationnel et performatif.

La série de bijoux présentée par Boix-Vives en 2024 sous le titre *The Woman in Front of Her Mirror: Stories and Gestures* comportait quelques pièces clés au sein de son œuvre. Cette série repose sur une image simple, mais profondément ancrée dans l'histoire culturelle occidentale : la femme devant son miroir. Depuis les représentations médiévales moralisantes jusqu'aux publicités modernes en passant par les tableaux de vanités baroques, cette image constitue un riche symbole mettant en lumière des thématiques comme la beauté, le reflet, la séduction, l'impermanence et la relation complexe

Portrait de Julia Boix-Vives
avec pendentif
Mont de Venus,
2024



qui unit l'intérieur et l'extérieur. Loin d'illustrer ce motif, Boix-Vives préfère le réinterpréter en un rituel ouvert où le geste occupe une place centrale. L'attention se déplace du miroir et du reflet vers les gestes accomplis devant le miroir. Poudriers, pinceaux de maquillage et flacons de parfum sont métamorphosés en bijoux dotés d'un caractère performatif.

Cette série comporte notamment trois broches composées de pinceaux montés côte à côte à différentes hauteurs, qui ne demandent qu'à être caressées. Dans son mémoire de master, Boix-Vives relie explicitement ces broches au tableau baroque du Caravage (1571-1610) intitulé *Narcisse* (1597-1599).¹ Les formes incurvées et arrondies des broches rappellent la posture du corps de Narcisse penché au-dessus de son reflet. Les couleurs sombres et terreuses font penser au clair-obscur et à l'ambiance sensuelle de la peinture du peintre italien. Dans l'une de ces trois broches, Boix-Vives intègre des minéraux comme du quartz et de la vanadinite, matériaux qui évoquent l'idée d'un moment figé dans le temps : Narcisse ne pouvant lâcher son reflet du regard.

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Narcisse est puni par Aphrodite pour son incapacité à reconnaître et aimer l'autre. Il est donc condamné à tomber amoureux de son propre reflet

dans l'eau. Cherchant à embrasser son image, Narcisse tend alors le bras pour la saisir, mais la fait disparaître dans l'eau. Dès que la surface redevient calme, le reflet réapparaît et attire à nouveau son attention. Répétant sans cesse ce même geste, Narcisse en arrive à pleurer et à troubler de ses larmes le reflet dans l'eau, se demandant à voix haute si l'apparition cessera de toujours le quitter. Tant et si bien qu'il finit par déperir. Ce qui attire Narcisse dans le reflet, ce n'est pas tant lui-même que l'image que lui renvoie son regard, mais qui reste inaccessible. Comme si le désir était prisonnier d'une boucle temporelle qui ne pouvait trouver d'issue.

Il est important de noter que Boix-Vives ne moralise pas l'attitude de Narcisse. Les broches ne sont pas une condamnation du narcissisme, mais questionnent plutôt le désir de validation, d'une image de soi cohérente, d'un corps qui corresponde à sa représentation. Lorsque ce mythe s'associe aux objets que l'on porte sur soi, le personnage de Narcisse quitte le narratif pour devenir une expérience physique. La personne qui les porte devient une partie du mythe. Les caresses prodiguées au bijou reproduisent le geste de Narcisse cherchant à embrasser son propre reflet.

La série *The Woman in Front of Her Mirror: Stories and Gestures* compte aussi un autre bijou intitulé *Powder Rings* (2024). Il s'agit de deux bagues formant un tout fonctionnel. La première bague comporte une coupelle

1 Julia Boix-Vives, mémoire de master *The Woman In Front of The Mirror, Stories And Gestures*, Master in Object & Jewellery, PXL-MAD, School of Arts, Hasselt, 2023-2024. Non publié. Copie consultable à la bibliothèque DIVA.



Julia Boix-Vives, anneaux, *Powder Rings*, 2024



ovale recouverte d'un fin motif de gaze métallique faisant penser à un poudrier. Sur sa face inférieure, la bague est dotée d'un petit miroir. La deuxième bague est portée à l'autre main. Là aussi, il s'agit d'une coupelle ovale, mais plus petite, renfermant un petit pinceau à maquillage. Ces deux bagues forment une paire. Le bijou enclenche un mouvement : prélever la poudre, faire un geste de la main, effleurer le visage, se regarder. Le corps devient conscient de lui-même dans la relation à l'objet. Les bagues sont performatives : ce sont des acteurs qui dirigent un rituel et demandent à être portés, tenus et déplacés. Le bijou fonctionne ici comme le scénario d'une chorégraphie.

Les gestes requis par ces *Powder Rings* ne sont pas neutres. Ils sont chargés culturellement et historiquement. Les rituels de beauté, comme le maquillage, sont des actes qui consolident les normes de genre, mais

qui peuvent aussi les faire évoluer. Selon la philosophe américaine Judith Butler (°1956), le genre n'est pas ce que l'on est, mais ce que l'on fait.² Selon Butler, le genre se construit par la répétition de certains comportements. Il s'exprime dans notre façon de nous habiller, de nous exprimer à travers le langage, les gestes, la posture du corps. Les *Powder Rings* de Boix-Vives ne montrent pas « la femme », mais « l'être-femme » se conformant à une série de gestes socioculturels appris et réitérés.

Dans des œuvres plus récentes comme *Boîte à rougir* (2024), *Grigri Amethyst* (2025) et *Hermaphrodite* (2025), Boix-Vives poursuit son exploration de la féminité. Divers éponges et pinceaux à maquillage, utilisés en association avec des métaux et des minéraux, forment des assemblages

2 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 2007



Julia Boix-Vives, pendentif, *Grigri Amethyst*,

sensuels qui font explicitement référence à l'anatomie féminine.

Le pendentif *Boîte à rougir* se compose d'un poudrier en argent ancien recouvert d'un couvercle rouge brillant. De ce poudrier sort une petite éponge à maquillage rose, repliée sur elle-même et posée de manière à suggérer une vulve féminine. Le scénario est simple : à chaque rencontre, la personne qui porte le bijou en sautoir invite à toucher et à ouvrir le bijou. Lorsque l'on ouvre doucement la boîte, une forme phallique dressée apparaît. Ce qui, à première vue, semblait extrêmement féminin bascule vers une image qui évoque le masculin. Cette

transformation subtile, mais évidente vient bousculer toute interprétation univoque du genre. Cette *Boîte à rougir* vient montrer que le genre n'est pas une donnée fixe, mais qu'il découle d'une tension entre ce qui est attendu et ce qui est montré.

Avec le pendentif *Grigri Amethyst*, Boix-Vives adopte une stratégie de dévoilement et de glissement comparable. Une améthyste, flanquée de deux éponges à maquillage dans des teintes violettes assorties, évoque de manière humoristique un sexe masculin transparent. Deux perles de couleur aubergine maintiennent les éponges fermement pressées l'une contre l'autre, tandis qu'une

troisième perle, collée entre les deux, vient renforcer la tension du corps assemblé.

Comme pour *Boîte à rougir*, l'œuvre ne se révèle pleinement qu'à travers le geste. C'est en portant le pendentif que le sexe masculin prend vie : l'améthyste rebondit contre les deux éponges et les perles en verre violettes se mettent à briller d'excitation. L'érotisme comme effet du mouvement et du toucher entre un corps et un objet.

Le pendentif *Hermaphrodite* va encore un peu plus loin. Ce bijou associe une face féminine et une face masculine, créant ainsi un corps double et ambigu qui remet en question la logique binaire du genre. Vu de côté, l'objet se transforme même en une forme animale hybride. Le bijou devient dès lors une reconfiguration temporaire du genre et de l'anatomie, où le sens fluctue selon la façon dont il est porté, tourné ou regardé.

Dans ces œuvres, Boix-Vives montre que le genre n'est pas une entité stable. Le bijou n'est pas simplement un ornement, c'est un petit espace où, par le toucher, les genres se réorganisent, se déplacent ou coïncident.

Au cours de sa résidence au musée DIVA, Boix-Vives a engagé un dialogue avec la collection, et notamment avec la châtelaine : cet accessoire fascinant, aujourd'hui disparu, était porté aussi bien par les hommes que par les femmes entre le XVIIIe et le XIXe siècle. À l'origine, la châtelaine servait à porter sur soi de

petits objets : clés, brosses, poudriers, montres, miroirs à main et autres instruments. Pour pratique qu'il soit, cet accessoire incarnait aussi un carcan profondément établi de rôles et d'attentes.

La châtelaine confirmait, pour les femmes, le rôle de ménagère et d'organisatrice de la vie familiale et du budget qui leur était attribué. Les crochets auxquels étaient suspendus clés, ciseaux et aiguilles symbolisaient la compétence, la responsabilité et le soin, autant de qualités culturellement assimilées au féminin. Cependant, la châtelaine était aussi décorative : car les femmes, en plus de leur rôle utile, devaient aussi prendre soin de leur apparence. Pour les hommes, la châtelaine était purement fonctionnelle : elle contenait montres, timbres-poste ou clés, instruments soulignant le contrôle, l'administration et le pouvoir. Un même objet acquérait donc plusieurs significations en fonction de la personne qui le portait. Le genre se manifeste ici comme une pratique sociale visible, confirmée par les accessoires que l'on portait.

C'est cet élément historique que Boix-Vives réinterprète en présentant ses châtelaines sur une crinoline. Cette structure est suspendue dans l'espace à hauteur du regard. Boix-Vives a réalisé trois châtelaines : *Châtelaine éventail*, *Châtelaine introspection* et *Châtelaine masculine*. Trois œuvres qui matérialisent les codes historiques du genre dans l'espace. Avec *Châtelaine éventail*, les objets nous ramènent au répertoire

classique de Boix-Vives : pinceaux à maquillage et flacons de parfum. Ici, l'accent est placé sur le rituel des soins esthétiques qui s'articule autour du reflet dans le miroir et du geste de se poudrer. Dans *Châtelaine introspection*, des miroirs à main sont recouverts de surfaces émaillées ressemblant à de la chair, sur lesquelles le reflet est déformé en une image grotesque. L'image reflétée n'est plus qu'une distorsion montrant que l'identité est une construction. Pour la troisième sculpture, *Châtelaine masculine*, les objets deviennent hybrides et s'apparentent à des animaux. Des figures de chauve-souris (ou de Batman le super-héros) surgissent du cuivre émaillé, assorties de cristaux et de pipettes vides. La logique historique de la châtelaine masculine est réinterprétée ici en un objet ambigu à la fois amusant et insaisissable.

Ces trois châtelaines de Boix-Vives ne sont pas une reconstitution de l'accessoire historique, mais une réappréciation critique. Alors qu'à l'origine, la châtelaine divisait clairement le monde avec, d'un côté, les femmes comme responsables des soins, de la beauté et des tâches ménagères et, de l'autre, l'homme en porteur d'instruments fonctionnels, Boix-Vives scinde ce patrimoine en trois sculptures distinctes, mais étroitement liées. Chacune d'elles incarnant une autre modalité du genre.

Au lieu de présenter une châtelaine contemporaine de genre neutre, Boix-Vives montre que le genre est une construction historique. La

crinoline sur laquelle les objets sont exposés leur conserve leur potentiel performatif : les objets restent identifiables comme vecteurs d'actes, de rituels et de gestes, mais sans être clairement attribués à un corps ou à un rôle. Fonctionnent comme des échos historiques, les châtelaines de Boix-Vives sont autant de réflexions sur le genre, le pouvoir et le soin et illustrent la façon dont la culture matérielle perpétue les rôles sociaux.

Sur ces châtelaines, nous voyons l'émail apparaître pour la première fois dans l'œuvre de Boix-Vives. L'émaillage du métal s'est glissé dans son travail au cours de la résidence, non pas tant comme une technique purement décorative que comme une peau qui enveloppe le bijou.

Boix-Vives avait déjà utilisé l'émail pour une autre série d'œuvres intitulée *Mesdames méditent* (2025). Sur le plan thématique et conceptuel, ces œuvres s'inscrivent dans la lignée du travail antérieur de Boix-Vives, en ceci qu'elles mettent l'accent sur le corps. Mais alors qu'avec les œuvres que nous avons évoquées plus haut, c'est le geste physique qui réside au cœur même du concept (le toucher, le geste de se poudrer, le reflet dans le miroir), le regard se déplace ici sur le visage en tant que siège de l'expression et de l'introspection. Ces pendentifs se composent de formes ovales faisant penser à des médaillons un peu plus gros que d'ordinaire. Ils sont recouverts de poudres émaillées qui rappellent la couleur de la chair, dans des tons de rose, rouge, jaune, brun et blanc. Des visages simplifiés



Julia Boix-Vives, une partie de *Chatelaine éventail*, 2025

sont dessinés à la peinture-émail, ce qui confère aux œuvres un aspect instantané et personnel. Ce sont peut-être des autoportraits, mais on peut aussi y voir des masques.

Si on envisage cette série par rapport à ses œuvres antérieures, on peut y voir une extension des recherches de Boix-Vives sur la confluence entre intimité, reflet et rituels. Alors que ses bijoux antérieurs activaient immédiatement le corps, l'accent est mis, dans *Mesdames méditent*, sur le contemplatif et Boix-Vives insiste sur une expérience intime plus introspective. Cette œuvre peut aussi être envisagée comme une réinterprétation moderne des masques et portraits liés au genre et à l'identité. À l'instar des masques

protecteurs dans les cultures traditionnelles, ces pendentifs mettent en lumière l'antagonisme entre les identités visibles et cachées.

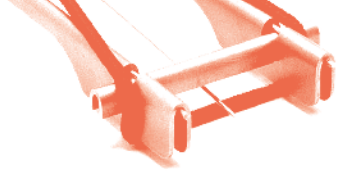
On peut voir le travail de Boix-Vives comme la construction d'un boudoir contemporain (*Powder Room*) : un espace hybride entre intimité et représentation, entre soin et performativité. Historiquement, le boudoir était un lieu fermé où le corps était préparé avant d'être montré, où le genre était répété, corrigé, exercé. Chez Boix-Vives, ce lieu glisse vers le bijou même. Ses bijoux sont des pièces portatives où convergent mythologie, théorie féministe, phénoménologie et expérience tactile. Ils ne donnent pas d'explications, mais caressent doucement la peau.



Julia Boix-Vives, une partie de *Chatelaine masculine*, 2025

LARS JOOSTEN

Latent Motion



Lars Joosten (°1998) est un créateur de bijoux néerlandais qui explore la manière dont la forme, la mécanique et la matière se défient et se renforcent. Il puise son inspiration dans le désir de comprendre les systèmes, de les réinventer et parfois de les désorganiser. Pour Joosten, les bijoux sont plus que des objets portatifs. Ce sont des vecteurs de tension entre fonction et signification, entre tradition et innovation, entre mécanismes visibles et cachés qui maintiennent la cohésion du tout. Son travail se caractérise par une attention particulière portée aux éléments mécaniques comme les charnières et les fermetures. À ses yeux, ces aspects techniques ne sont pas seulement des solutions pratiques, ce sont aussi des éléments esthétiques et porteurs de sens. La manière dont un objet se ferme, bouge, est maintenu en place renferme, selon Joosten, un lien, une valeur et une relation.

Dans l'histoire du bijou, la face avant arbore traditionnellement les éléments décoratifs, esthétiques, symboliques et brillants, tandis que l'arrière, qui abrite le mécanisme, reste généralement caché. Celui-ci

est considéré comme un élément fonctionnel indispensable qu'il est préférable de dissimuler. La publication *Behind The Brooch: A Closer Look at Backs, Catches, and Pin Stems* (2014) de Lorena Angulo jette un autre jour sur ce thème. Documentant les mécanismes de 128 broches, l'ouvrage ouvre également le débat sur la visibilité des techniques et des mécanismes dans la joaillerie. Dans la publication *To the Point: Pin Mechanisms and Brooch Back Design* (2017) de Daniela Malev, nous retrouvons également un discours similaire. Malev va techniquement un peu plus loin que *Behind The Brooch*, puisqu'elle préconise de ne pas laisser le mécanisme d'un bijou dans l'ombre en lui accordant un rôle secondaire, mais d'en faire plutôt un élément à part entière de la création. Une telle



Lars Joosten,
broche,
Tension In Between,
2024

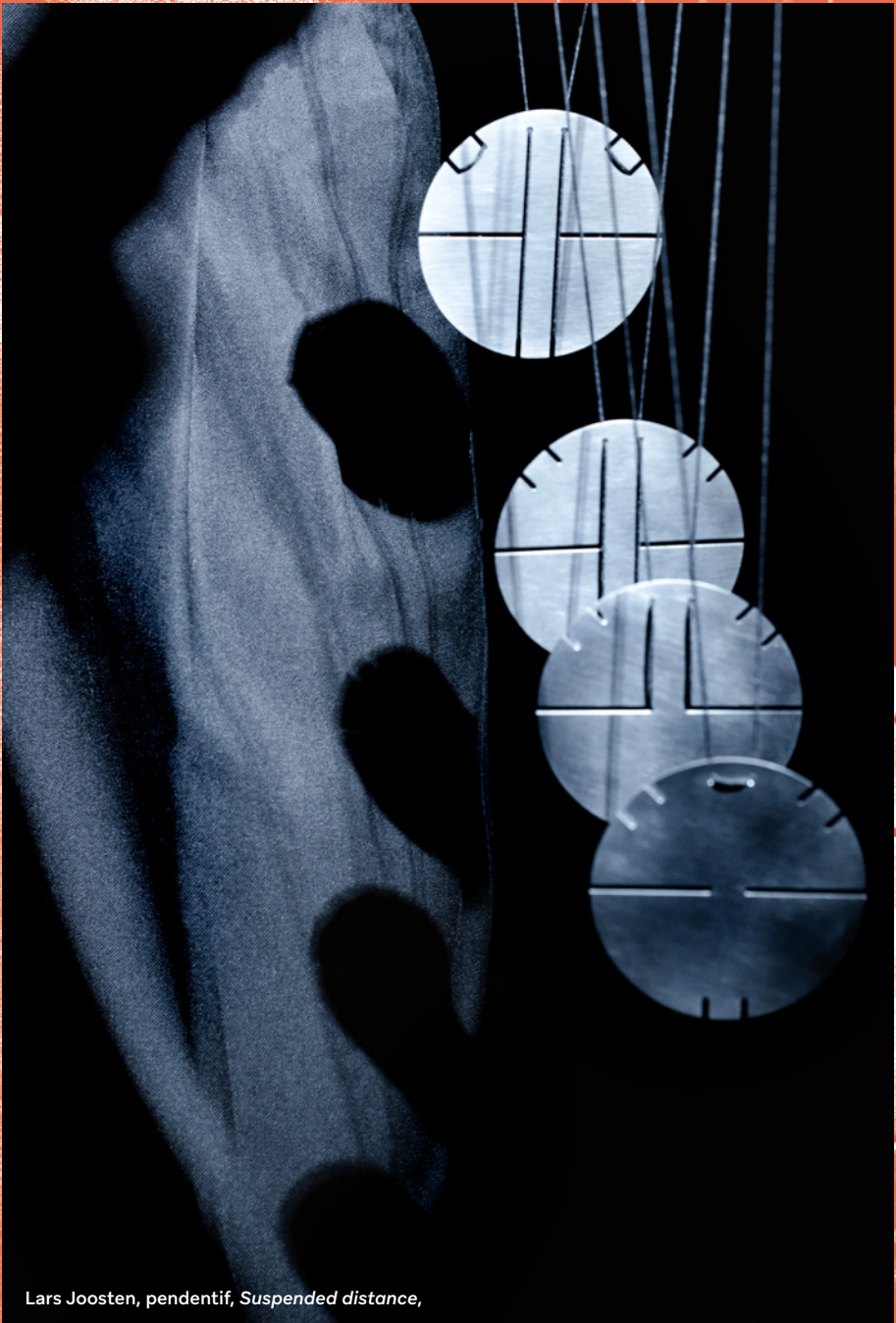
approche va enclencher un glissement au sein du bijou contemporain. Au-delà de la documentation, des publications comme *Behind the Brooch* et *To the Point* servent aussi de manifestes pour une pratique qui ne sépare plus esthétique et technique. Elles contribuent à légitimer l'intérêt pour les pièces techniques et leur potentiel esthétique et conceptuel. Ce que des créateurs comme Joosten révèlent de manière explicite.

C'est cette logique que nous voyons à l'œuvre sur la broche *Tension In Between* (2023) de Joosten. Au lieu de la fermeture dissimulée que l'on trouve généralement sur les broches, l'artiste montre un mécanisme composé d'un cadre ouvert, d'un élastique et d'une épingle. Tous ces éléments fonctionnent conjointement : l'épingle est libérée lorsqu'on la tire vers l'arrière, avant d'être ramenée à sa place par l'élastique. Dès lors que la décision de ne pas masquer l'aspect technique rend le fonctionnement du bijou visible, la structure du bijou devient partie intégrante de l'esthétique. Le mécanisme n'est plus un outil, mais un médium, comme la peinture à l'huile du peintre. Le mécanisme façonne le bijou, le fait fonctionner, le raconte et le transforme en un *engineered artifact*, une réflexion sur les systèmes et les relations.

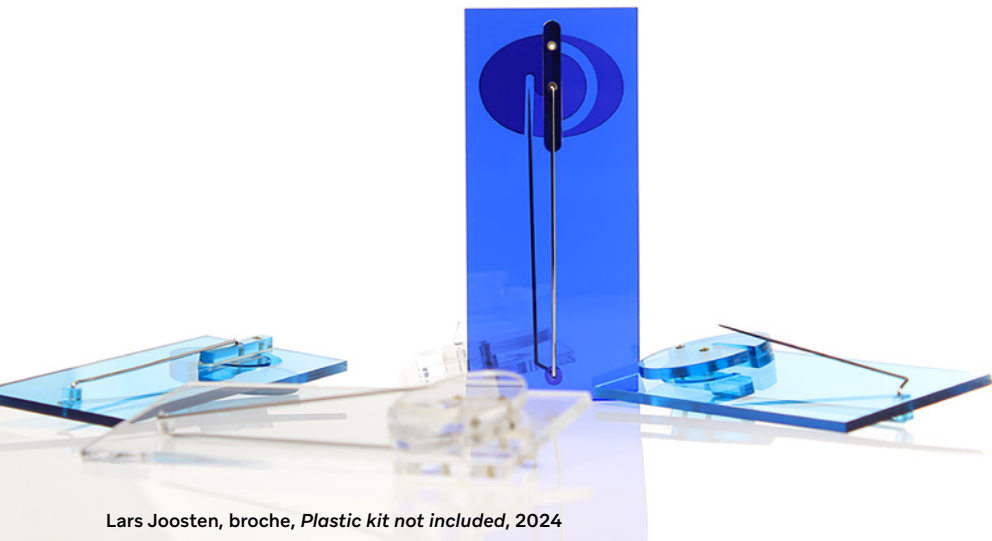
Le concept d'*engineered artifact* (objet technique) a été décrit pour la première fois par le scientifique et prix Nobel américain Herbert A. Simon (1916-2001). Dans son ouvrage *The Sciences of the Artificial* (1969), il

décrit les créations (design) comme une activité humaine poursuivant un objectif et découlant de l'intervention volontaire d'une personne en vue de transformer une situation existante en une situation souhaitée. Selon cette approche, les artefacts ne sont pas des objets nés par hasard, mais le résultat de choix conscients, de considérations et d'interventions. Il pose ainsi les bases de l'idée selon laquelle les artefacts techniques sont le résultat d'un processus de conception systématique. Le sociologue et philosophe français Bruno Latour (1947-2022), qui s'est essentiellement intéressé à la sociologie des sciences et de la technique, prolonge la réflexion en introduisant l'idée de l'artefact technique comme objet créé non seulement pour fonctionner, mais aussi pour organiser les comportements et structurer les relations. Dans la pensée de Latour, les objets sont de véritables acteurs (actants) qui agissent, dirigent, ralentissent, forcent, invitent, etc. Une porte qui se referme automatiquement organise le comportement social tout aussi efficacement qu'un panneau d'interdiction. Ce que Latour entend démontrer avec cet exemple, c'est que la conception présente toujours une dimension éthique et politique. Concevoir, c'est aussi modeler des comportements.

Ce glissement est tout à fait clair dans le travail de Lars Joosten. Les fermetures et les charnières déterminent comment l'objet est porté, mais aussi comment le corps se comporte à son égard. Le



Lars Joosten, pendentif, *Suspended distance*,



Lars Joosten, broche, *Plastic kit not included*, 2024

mécanisme utilisé dans la broche *Tension In Between* prescrit un certain comportement. Le bijou ne s'ouvre pas facilement : il demande de l'attention, une interaction et la compréhension du mécanisme. Mais, chose importante dans le travail de Joostens, le mécanisme reste lisible et n'est pas enfermé ou dissimulé. Ce mécanisme visible démystifie l'objet et peut être interprété comme un plaidoyer pour plus de transparence dans les systèmes techniques.

Cette transparence prévaut aussi dans la broche *Plastic polish kit not included* (2021). Le mécanisme qui l'ouvre et la referme entre en contact avec l'acrylique, créant ainsi des éraflures. Dans le titre, Joosten signale avec humour que le kit de vernis n'est pas fourni. L'usure n'est donc pas une conséquence collatérale, mais fait partie intégrante du bijou. Le mécanisme détermine l'avenir de

l'objet, revendiquant les traces qu'il laisse. Le bijou évolue avec l'usage et ce changement est prévu dès la conception. L'objet porte sur lui son histoire, non comme un narratif, mais comme une conséquence matérielle.

À la lumière de la pensée de Bruno Latour, on peut considérer que le travail de Lars Joosten est une exploration du bijou comme artefact technique. Ses objets agissent, dirigent, réagissent et transforment. Ils démontrent que loin d'être neutre, la technique est en réalité toujours relationnelle et porteuse de sens.³

³ Bruno Latour, *Aramis, or the Love of Technology*, Harvard University Press, 1996. Dans cet ouvrage, Latour explore la dynamique sociale d'une innovation technologique qui n'a jamais abouti. Il s'y concentre sur la façon dont les systèmes techniques fonctionnent comme des réseaux qui agissent, ralentissent, invitent et forment des relations.

La résidence au musée DIVA marque une nouvelle étape dans la pratique de Joosten. Il associe le patrimoine historique à ses recherches et se concentre sur l'utilisation et l'application des matériaux. Il a notamment découvert au DIVA une série de matériaux, comme la noix de coco, qui étaient autrefois considérés comme précieux et dont la signification est aujourd'hui en grande partie figée. Son choix s'est donc porté sur la nacre qu'il a décidé de questionner dans le contexte contemporain. Historiquement associée au luxe et au prestige, mais aussi au commerce mondial, la nacre symbolise la pureté et la transcendance.

Le résultat des recherches de Joosten sur ce matériau est visible sur la broche *The Silent Act*. L'œuvre se compose d'une simple plaque carrée sur laquelle est monté un mécanisme ingénieux visible sur la face avant et qui se poursuit de manière presque évidente sur la face arrière. La surface de la broche, en titane, est recouverte de vernis de manière à donner l'illusion visuelle de la nacre. En choisissant de ne pas utiliser le matériau, mais au contraire de le simuler, Joosten suscite immédiatement des attentes de préciosité. L'objet s'inscrit dans une mémoire visuelle et matérielle partagée qui détermine l'interprétation qui sera faite du bijou avant même qu'il soit touché ou porté. En simulant l'effet de la nacre au lieu de l'utiliser réellement, Joosten pénètre dans le domaine du simulacre déjà décrit plus haut dans le travail de Moniek Schrijer. Ici aussi,

le bijou renvoie à une vérité matérielle originelle, mais fonctionne au niveau de la reconnaissance et de l'attente.

Ce procédé est une constante dans l'œuvre de Joosten. L'objet semble, à première vue, statique et familier, mais ce n'est qu'au moment de l'utilisation que se révèle un mouvement ou un glissement inattendu dans le matériau. Les mécanismes généralement invisibilisés sur les bijoux sont, chez Joosten, rendus explicites. Quant aux matériaux habituellement utilisés pour montrer et se montrer, ils servent ici à tromper et déjouer les attentes. En ce sens, l'utilisation de la « nacre » dans *The Silent Act* fonctionne d'une manière comparable à l'approche adoptée par Joosten avec la mécanique : l'un comme l'autre structurent l'interprétation et l'usage qui seront faits de l'objet, l'un comme l'autre introduisent une friction entre ce qui est visible et ce qui fonctionne réellement.

Dans les broches *A Condition of Two (1) & (2)*, Joosten poursuit sa recherche sur les systèmes visibles et le fonctionnement relationnel. Il s'agit de deux broches presque identiques. Chacune se compose de deux pièces distinctes : le « corps » de la broche et une épingle séparée. L'ensemble ne devient fonctionnel que lorsque les deux pièces entrent en contact. Alors que l'on pourrait s'attendre à ce que l'épingle soit subordonnée au « corps » de la broche, ce sont en réalité les deux parties qui se rapprochent l'une de l'autre lors de l'épinglage. Le mécanisme n'impose aucune hiérarchie, mais crée un système d'interdépendance où aucune

des deux pièces ne peut fonctionner de manière autonome.

Cette ambiguïté invite à faire preuve d'attention et à ralentir. Le moment crucial naît lorsque la personne qui porte le bijou ou celle qui le regarde remarque que le bijou se comporte différemment de ce à quoi on pourrait s'attendre. C'est dès lors dans ce court moment de surprise que le bijou passe du statut d'image statique à celui de système dynamique. Sa signification ne réside pas dans la forme ou la matière, mais naît de l'usage, comme un processus relationnel, un *engineered artifact* où objet, corps et action s'interinfluencent et s'activent de manière magique.

Pour *Magic Mirror on the Wall*, Joosten a réalisé une vidéo montrant le fonctionnement interne et la structure du bijou. Dans la culture de la conception et de l'image dans laquelle nous vivons, qui mise souvent sur la mystification en dissimulant le fonctionnement des objets, Joosten choisit d'ouvrir le capot du moteur. La vidéo montre que le fonctionnement des bijoux participe pleinement à leur sens.

Contrairement aux bijoux cinétiques, où le mouvement est souvent explicite et autonome, le mouvement n'est pas enfermé chez Joosten. Il est intégré dans les charnières, les ressorts, les systèmes de friction et les tensions qui ne révèlent leur fonctionnement qu'au moment de l'action. Son installation *Latent Motion* au musée DIVA décrit précisément cet état où la technique ne bouge pas, mais est susceptible de bouger.

COLOPHON

Cette brochure accompagne l'exposition

MIROIR MAGIQUE SUR LE MUR

Trois artistes, trois histoires, une exposition

27 février > 19 avril 2026
au Musée DIVA Anvers

Auteur et conservateur :
Tom Iriks

Avec nos remerciements à :
Julia Boix-Vives
Kathleen Frisson
Siska Genbrugge
Max Giélis
Lars Joosten
Catherine Régout
Moniek Schrijer
et toute l'équipe DIVA

Editeurs :
Siska Genbrugge
Léonie Maerevoet

Conception graphique:
Rob Marcelis

Photographie:
Julia Boix-Vives
Cheska Brun
Tom Iriks
Lars Joosten
Saverio Sammartino
Ted Whitaker

www.divaantwerp.be

© DIVA, 2026
D/2026/0306/30
V.U. : Siska Genbrugge,
Grand-Place 1, 2000 Anvers



Lars Joosten, broche, *Tension In Between*, 2024



Julia Boix-Vives, une partie de *Chatelaine introspection*, 2025