

Jacopo Belloni, Maël Dupraz Nayak, Dîlan Kılıç,
Virginie Rebetez, Grégory Sugnaux, Felix Stöckle

HISTOIRES CROISÉES
Zeitgenössische Künstler:innen im Dialog
mit der Sammlung des Musée BIBLE+ORIENT
28.05 – 31.12.2026

L'exposition a été réalisée par sept étudiant-e-s dans le cadre du séminaire de Master « Transkulturelles Kuratieren. Faire une exposition d'art contemporain au Musée BIBLE+ORIENT », sous la direction de la professeure Julia Gelshorn et de la curatrice invitée Madeleine Schuppli, en étroite collaboration avec l'équipe du musée, Dr Elodie Bauer et Leonardo Pajarola. Le projet a été soutenu par le Fonds d'innovation pour l'enseignement et l'apprentissage de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Fribourg ainsi que par le Musée BIBLE+ORIENT.

Comment donner une voix aux objets sans parler à leur place ?
 Sans leur donner une voix qui n'est pas la leur ?

Il y a des années, un collectionneur aguerri du nom d'Othmar Keel exposait les objets qu'il récoltait de ses voyages dans les vitrines de son bureau universitaire, qui de fil en aiguille a donné naissance au musée BIBLE+ORIENT à l'Université de Fribourg. Aujourd'hui, *Histoires Croisées* invite six artistes à intervenir dans ce musée archéologique pour dialoguer avec la narration qu'offrent ces objets d'un temps ancien dans une approche transculturelle.

La sensibilité des artistes contemporains permet de donner matière à ce que le temps et la distance ont érodé. Depuis toujours, l'art s'est donné pour tâche de rendre visible l'invisible dans les images et de rendre tangible l'insaisissable à travers la matière. Cela peut également s'appliquer aux contextes perdus des objets et fragments archéologiques, dont les zones d'ombre peuvent être éclairées par des interventions artistiques. Ainsi, *Histoires Croisées* n'est qu'une des nombreuses expositions de ces dernières décennies ayant invité des artistes contemporain-e-s à redonner une nouvelle vie aux objets muséaux. Les artistes ne prétendent pas intervenir en tant qu'archéologues ou historien-ne-s de l'art cherchant à retrouver les contextes, fonctions et significations originelles des objets. Ils confrontent plutôt les œuvres existantes à leur regard contemporain et, dans cette confrontation comme dans la distance entre l'ancien et le nouveau, laissent se matérialiser un troisième sens.

Entrant dans le musée avec curiosité, dans cet espace empreint de dévotion, les artistes ont respiré son air et en ont ressenti les vibrations du passé. Enfin, ils ont donné place à leur propre fantaisie et imagination ; ils ont croisé un objet, un détail, une couleur, un reflet derrière une vitrine d'exposition et en se laissant transporter par leurs sensations, leurs connaissances et leurs intérêts personnels, ils ont vu naître la graine de leurs propres œuvres à développer au sein du Musée BIBLE+ORIENT.
 Jacopo Belloni, Dîlan Kılıç, Maël Dupraz Nayak, Virginie Rebetez,

Felix Stöckle et Grégory Sugnaux ont subtilement matérialisé les ruptures qui émergent d'une confrontation entre l'antique et le contemporain. *Histoires Croisées* souligne les frictions émergeant de l'insertion d'une exposition contemporaine dans un lieu dédié aux marques du passé. Elle propose de se pencher sur la capacité de l'humain à créer du sens, à ritualiser l'absence et à laisser des traces qui perdurent au-delà du temps. En parallèle, l'exposition du musée *Des dieux à Dieu* nous offre déjà un aspect de ce dialogue transculturel par la présentation du passage de sociétés polythéistes à monothéistes, et par les motifs réutilisés à travers les siècles. Ainsi, l'insertion d'*Histoires Croisées* met l'accent sur les entrelacements qui émergent des rapports entre conventions géographiques, culturelles, historiques et sociales. Dans ce parcours, on y retrouve des histoires individuelles autant que collectives.

L'exposition contemporaine *Histoires Croisées*, née de cette recherche de résonance avec les objets archéologiques, questionne notre rapport à la narration de l'Histoire d'un point de vue socialement situé en Occident. Les artistes se sont imprégnés de l'espace, ont laissé résonner en eux les échos du temps et tentent de rattraper un souvenir qui aujourd'hui nous échappe, dans la porosité du territoire qu'est la mémoire. La mémoire fonctionne comme un miroir ; le public jette son regard sur les œuvres, mais c'est lui-même qu'il perçoit.

Maël Dupraz Nayak base sa recherche sur le questionnement du devenir de notre intellect et de notre mémoire si nous les déléguons à l'intelligence artificielle. Ses composants informatiques moulés dans du polyuréthane semblent s'être décomposés. Nous sommes positionnés, face aux objets comme un public voyeuriste de ses propres traces fossilisées. Felix Stöckle, qui s'intéresse aux rituels et traditions à travers les siècles, évoque les traces que nous laissons de la compagnie d'un animal. En se questionnant sur l'âme des animaux que l'on ne représentait pas dans le passé, il fonde dans la matière la marque tangible de la réalité insaisissable d'une subjectivité consciente de l'animal. Il propose en cela une manière nouvelle de célébrer l'existence animale et de lui rendre une place

d'honneur dans notre hiérarchie ontologique. Les œuvres de Dīlan Kılıç nous mettent face aux mécanismes d'appropriation des cultures d'Asie occidentale par les pays du Nord Global. En présentant une œuvre en verre prenant la forme d'une plante s'allongeant le long de la vitrine, elle prend possession de l'espace comme le fait une de ses autres œuvres présentées au musée, *Tapputi-Bēlet-ekalli* (2026): une odeur englobe tout l'espace muséal sans hiérarchiser les objets, et réactive notre sensibilité à la mémoire du passé. Comme un trait que l'on cherche à tirer entre ce qui reste et ce qui n'est plus, Virginie Rebetez invoque les disparus et les traditions qui traversent les âges par la création intimiste d'une œuvre qui reste une interrogation: *Jeu d'osselet?* (2026). La présence de ses pièces évoque le jeu: bout du passé jeté et qui circule de mains en mains, l'œuvre crée un rapport entre ceux qui restent et les disparus. C'est aussi cet aspect de distance qu'offrent les trois tableaux de Grégory Sugnaux, servant de décor rural peint aux objets anciens. Le paysage régional représenté questionne ainsi sur la décontextualisation de ces objets dans le contexte muséal. Également, Jacopo Belloni se souvient d'une prière entendue lors des rites funéraires au Moyen-Âge évoquant l'orgueil de ceux qui voudraient avoir part du festin sans porter le poids de la perte. Quatre pièces sur les quinze composant l'installation lumineuse *Shall be Pleasing* (2025) se dispersent dans le musée comme une invitation ponctuelle à la mémoire. Fragmentée, l'œuvre interroge la lisibilité et la production de sens des signes à travers les époques.

Les œuvres contemporaines font écho aux 270 objets archéologiques exposés au musée d'une manière à la fois originale et respectueuse de l'histoire. Les matérialités et les touches contemporaines dialoguent avec des récits anciens, dialoguent entre eux, dialoguent avec le temps et l'espace, dialoguent entre les cultures et, enfin, attendent de dialoguer avec le visiteur.

L'exposition *Histoires Croisées* est donc conçue comme un espace de circulation: elle nous invite à considérer la mémoire non comme une archive figée, mais comme un processus actif, critique, et donc profondément contemporain et entrelacé.



© 2025 – Greg Clément

A

BIOGRAPHIE Jacopo Belloni (né en 1992 à Ancona, Italie) est un artiste qui travaille entre la Suisse et l'Italie. Il a accompli sa formation d'abord à Milan – à l'Académie des Beaux-Arts de Brera, à l'Académie du Théâtre alla Scala et à l'Université de Milan – et ensuite à la Haute école d'art et design (HEAD) de Genève. En 2023 et en 2025 il a été sélectionné comme l'un des finalistes du concours Swiss Art Awards et en 2025 il a obtenu une bourse de la UBS Kulturstiftung en arts visuels. Jacopo Belloni a effectué plusieurs résidences artistiques tels qu'à l'Istituto Svizzero à Rome et à la Biennale College Arte en occasion de la 59^e Biennale de Venise.

Jacopo Belloni *Shall be pleasing*

Des hiéroglyphes gravés sur la pierre, des formes sinueuses réalisées en terre cuite, petits scarabées en stéatite cuite qui cachent des symboles, vases décorés avec histoires et mythes : l'Antiquité nous montre des signes qui nous sont éloignés, parfois illisibles. Dans la collection du musée, l'artiste Jacopo Belloni intervient avec l'installation *Shall be pleasing* (2025), invitant à interroger la lisibilité des mots et des symboles, ainsi que la difficulté de les comprendre à travers l'histoire. L'œuvre se compose de quinze objets, correspondant aux quinze lettres qui forment l'expression *Shall be pleasing*. Présentée pour la première fois en 2025 à Genève dans la Salle Crosnier, l'installation a été ensuite réadaptée par l'artiste pour l'exposition *Histoires Croisées*. L'œuvre est constituée d'électrodes en verre borosilicaté remplies de néon rose clair et installées sur des appareils d'électrothérapie. Ces objets, initialement issus du domaine médical, sont employés en électrothérapie afin de produire des effets thérapeutiques par l'intermédiaire de l'électricité appliquée au corps.

Le titre *Shall be pleasing* correspond à une traduction anglaise de l'expression latine *placebo*. Au Moyen-Âge, ce terme possédait une signification sensiblement différente de celle que nous lui attribuons aujourd'hui. Il ne désignait pas un type de traitement médical, mais un livre de prières récitées lors des cérémonies funéraires destinées à honorer la mémoire du défunt, tout en cherchant à s'attirer les faveurs de sa famille dans l'espoir d'être invité au repas suivant la cérémonie. La lecture du *placebo* donnait donc lieu à une forme d'« affabulation » sociale : certains participants rendaient un hommage sincère au défunt, tandis

que d'autres, les chanteurs « placebo », simulaient la participation aux prières afin d'être convié au banquet – une dimension qui trouve son écho dans la notion actuelle de *placebo*, qui désigne un médicament donnant seulement l'apparence d'avoir un effet pharmacologique. Il existe donc une sorte de croyance illusoire qui contribue à une amélioration de la santé du patient. Qu'il s'agisse de l'usage ancien ou de notre usage actuel de ce terme *placebo*, l'artiste exploite son ambiguïté et la transpose au domaine de l'art et du musée.

Shall be pleasing s'inscrit dans une pratique artistique de Jacopo Belloni qui explore les modalités de construction des sphères culturelles et sociales à travers des récits et symboles partagés. Par le biais de sculptures, d'installations et de performances, l'artiste interroge la « théâtralisation » du réel, ainsi que les frontières entre l'humain et le non-humain, la réalité et la fiction, l'animé et l'inanimé.

Dans sa pratique artistique, Jacopo Belloni mobilise une grande diversité de matériaux. Ses œuvres s'inscrivent ainsi dans un spectre allant des matériaux industriels (tels que le métal, le néon ou le readymade) aux matériaux organiques (comme la cendre ou les feuilles d'arbres). Certaines de ses sculptures et installations sont dès lors susceptibles de transformations progressives. Contrairement aux matériaux pérennes comme le marbre, les matériaux organiques introduisent une dimension d'instabilité et d'évolution. Les installations composées de feuilles d'arbres, par exemple, se décomposent au fil du temps, et altèrent leur forme initiale. À travers ces choix matériels, Jacopo Belloni interroge la notion de « présence » entendue non comme une condition figée de l'œuvre d'art, mais comme un processus de transformation, et de vie.

L'œuvre présentée à Fribourg subit également une transformation à travers son nouveau placement et sa fragmentation. En ne dispersant que quatre sur quinze lettres (L-A-Z-E) dans l'espace de l'exposition, l'artiste remet plus généralement en question la lisibilité des fragments ; en référence à la notion de *placebo*, il

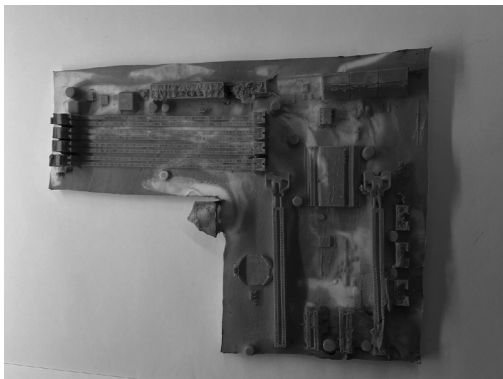
interroge peut-être également leur « efficacité ». Étant donné qu'il n'est pas toujours possible d'exposer l'œuvre dans son intégralité, elle acquiert à chaque fois une nouvelle signification, en jouant avec les contraintes d'exposition imposées par l'espace. Cette forme d'illisibilité n'est pas sans rappeler celle des objets antiques : elle se loge derrière les vitrines, dans chaque objet qui nous regarde. Privé de son histoire, l'objet devient silencieux. Chacun de ces objets nécessite donc un nouveau texte qui lui rend hommage et le réanime.

Le titre *Shall be pleasing* fait enfin écho à des textes religieux, rédigés et lus lors de cérémonies funéraires – un rituel de commémoration et d'intercessions. Dans l'œuvre de Belloni, ce texte se réduit à des signes isolés. À l'instar des hiéroglyphes, comme Fragment de sarcophage en bois peint apprêté au gesso, avec Anubis procédant à la pesée des âmes (n. 176) ou Fragment d'un relief funéraire égyptien en calcaire peint (n. 15), qui participent à la construction de l'identité du défunt et la mise en récit du passage entre le monde des vivants et celui de l'au-delà, le livre *Placebo* matérialise lui aussi une économie de la mémoire, en exprimant la volonté de rendre hommage au défunt, par l'écriture et l'expression orale. Chez Belloni, les lettres aux formes sinueuses apparaissent toutefois comme des chiffres illisibles. D'une part, le matériau des tubes de néon évoque l'univers de la publicité et ses « promesses de guérison » ; d'autre part, les formes de verre rappellent des instruments de laboratoire. La mémoire et la réanimation se présentent ici comme un processus physique qui, en tant que *placebo*, promet de manière ambiguë un effet thérapeutique.



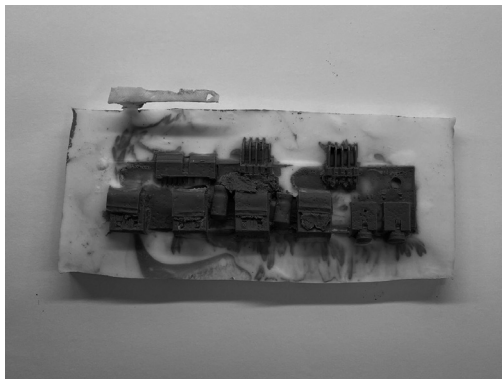
© 2026 - Maël Dupraz Nayak

B3



© 2026 - Maël Dupraz Nayak

B1



© 2026 - Maël Dupraz Nayak

B2

BIOGRAPHIE

Maël Dupraz Nayak (né en 2000 à Fribourg, Suisse) est un jeune artiste ayant obtenu un Bachelor en *Fine Arts* à la Zürcher Hochschule der Künste (ZHDK) en 2025. Il expose en 2023 pour *Aux-Abris* à la Rasude de Lausanne, propose *A Vice and a Sanctuary* en 2025 dans l'espace *Room 2* de la Lea Bischofberger Gallery à Zürich et expose en 2026 à l'espace *Amaretto* à Lausanne dans le cadre de *Bliss & Vanities*.

Maël Dupraz Nayak

Is Enslaved God the Only Good Future?

Maël Dupraz Nayak s'inscrit dans l'exposition avec son œuvre *Is Enslaved God the Only Good Future?* en se basant sur le livre *Life 3.0* par le chercheur cosmologiste Max Tegmark. Il s'agit d'un essai spéculatif sur l'intelligence artificielle et ses ramifications futures dans notre société. Analysant un avenir où l'intelligence artificielle surpasse l'intelligence humaine, Max Tegmark discute de huit différentes issues auxquelles l'humanité pourrait être amenée à faire face : une *Libertarian Utopia* où l'intelligence artificielle est contrôlée par des individus et entreprises, engendrant de fortes inégalités et une perte de contrôle politique.

Un *Benevolent Dictator* où la démocratie disparaît et où une intelligence artificielle centralisée gouverne le monde, visant à optimiser la société pour le bien commun. Une *Global Cooperation* où les humains coordonnent le développement de l'intelligence artificielle grâce à une régulation internationale. Un *Zookeeper* engendrant la perte de l'autonomie humaine et où l'intelligence artificielle domine la société. Un *Enslaved God* où l'intelligence artificielle surpuissante est contrôlée par un petit groupe d'élite.

Un *Conqueror* où l'intelligence artificielle prend l'ascendant sur l'humanité qui se retrouve en voie d'extinction. Une *Post-Scarcity / Utopia* où la vie humaine est rythmée par une abondance des richesses et automatisée par l'intelligence artificielle.

Une *Integration / Cyborg* où humains et intelligence artificielle fusionnent pour ne former plus qu'un.

Maël Dupraz Nayak intitule sa série *Is Enslaved God the Only Good Future?* suite à un tweet du chercheur Stephen McAleer pour la compagnie américaine *Anthropic* analysant des manières

sécuritaires d'utiliser l'intelligence artificielle. Dans ce tweet, McAleer répond à un internaute qui le somme d'arrêter d'essayer d'asservir le Dieu-Machine, affirmant qu'un Dieu asservi est le seul bon futur. Au travers de sa série d'œuvres, Maël Dupraz Nayak explore alors ces futurs tantôt utopiques, tantôt dystopiques en moulant des composants informatiques. Fossilisés dans trois plaques de polyuréthane, ces composants représentent les trois issues éponymes *Benevolent Dictator* (15×6 cm), *Zookeeper* (19×26 cm) et *Enslaved God* (17×12 cm). Elles s'offrent aux visiteur-euse-s à la fois comme des reliques de notre civilisation et comme une prémonition.

Comme si elles avaient été usées, enterrées, déterrées, fouillées, ces plaques de polyuréthane s'inscrivent parmi les objets de la collection du musée BIBLE+ORIENT telles des visions du futur. Notre présent d'aujourd'hui devient ainsi le temps de l'exposition, le passé de notre société future. Les visiteur-euse-s se retrouvent projeté-e-s dans un avenir où les vestiges archéologiques ne sont plus des sceaux-cylindres de l'Asie de l'Ouest, des scarabées-amulettes de Palestine, des statuette de la région du Levant ou des céramiques antiques, mais bien les restes de notre société actuelle. Les visiteur-euse-s deviennent alors presque voyeuristes de notre contemporanéité profondément marquée par son temps. Si l'exposition du musée BIBLE+ORIENT nous emmène en 10'000 avant Jésus-Christ et met en lumière la continuité et le parcours d'une humanité cherchant à comprendre ce qui ne s'explique pas, Maël Dupraz Nayak propose une réflexion qui étend le passé exposé dans le musée à un avenir humain encore incertain.

En choisissant de travailler avec du polyuréthane, l'artiste évoque la matière plastique non biodégradable qui ne saura se décomposer avant des centaines d'années. Tenaces, les objets de Maël Dupraz Nayak seront ainsi préservés du temps qui passe pour qu'on puisse les retrouver inaltérés. Malgré tout, il décide d'utiliser ce matériau puisqu'il le considère être le début de la fin d'une ère où l'humanité franchit un seuil sans retour en arrière possible.

Son travail en dialogue avec la collection du musée BIBLE+ORIENT

découle d'une réflexion à propos de l'humanité et de sa perte. Entre *doomscrolling*, guerres, capitalisme, pollution, polarisation des richesses et une politique détachée de la réalité du monde, Maël Dupraz Nayak s'interroge sur la position de l'intelligence artificielle dans la pensée collective. Critiquant une crétinisation humaine, il dénonce une délégation du savoir et de la mémoire d'aujourd'hui aux technologies de demain. Par son œuvre, l'artiste cherche à questionner l'impact certain de l'intelligence artificielle sur notre société future. Que restera-t-il de notre humanité contemporaine ?

« Ce travail est un questionnement sur ces théories de notre futur proche. Je ne suis d'accord avec rien, mon travail pose des questions, et se veut porte d'entrée à un débat qui nous paraît niche maintenant, mais qui sera potentiellement dans la pensée mainstream demain. »

– Maël Dupraz Nayak, mai 2026



© 2026 – Grégory Sugnaux

C2



© 2026 – Grégory Sugnaux

C3

BIOGRAPHIE Grégory Sugnaux (né en 1989 à Fribourg, Suisse), obtient son Bachelor en Arts Visuels à l'ECAV à Sierre, puis son Master en Arts Visuels à la HKB. Il touche à la fois au travail d'artiste et à la curation, notamment avec le projet de WallRiss à Fribourg dont il a été le co-curateur. En 2023, il expose Post Scriptum lors de sa résidence à la Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte à Rome, et expose aussi au château de Gruyères en 2022, à FriArt en 2019, et plus récemment à La Ferme de la Chapelle à Lancy, en 2026. Il fait partie des finalistes des Swiss Arts Awards en 2020 et 2024.

Grégory Sugnaux *Environs*

Grégory Sugnaux, artiste fribourgeois, propose, à travers son œuvre picturale, une réflexion sur le statut de l'image face au flux constant des représentations à l'ère numérique. Puisant dans ses archives d'images tirées d'internet, il reprend en peinture des contenus d'une culture populaire qui ne sont pas toujours considérés comme de l'art, en leur donnant un contexte physique qui les extrait de leur existence numérique. Ainsi, il procède à une nouvelle décontextualisation de l'image qui se retrouve à la frontière entre deux mondes et tâte du doigt (ou du pinceau) l'espace qui sépare son origine de la culture des memes et celle des sujets prestigieux.

C'est un espace similaire qui est conceptualisé dans l'intervention de l'artiste pour *Histoires Croisées*. Conçues spécialement pour l'exposition, sa série *Environs* (2026), constituée de trois peintures de paysage, connu si l'on est familier avec les environs de Fribourg, orne le fond de vitrines sélectionnées ; un ciel bleu perçant, des arbres d'un vert cinglant, et les étendues avec des chemins sinueux qui nous guident vers l'horizon. Le paysage se dévoile dans un tracé coloré nous invitant à parcourir le tableau du regard qui se dévoile au-delà de ce que la fenêtre de la vitrine nous permet d'observer au premier coup d'œil. Cependant, notre regard ne se heurte pas à la peinture en premier lieu, mais aux objets archéologiques qui se trouvent devant. Les objets s'alignent devant l'œuvre en guise de figures, mais cette dernière ne rend pas pour autant la lecture des objets plus lisse. En effet, la superposition intrigue et rencontre des ambiguïtés. Que fait un sceau-scarabée devant une colline ?

L'intervention au sein même de la vitrine cherche à produire un léger décalage plutôt qu'un contraste frontal. Les paysages régionaux jouent avec notre perception, car leur familiarité est trompeuse. Il s'agit d'une fausse assignation à un lieu d'origine, celui du musée, et non à celui des objets archéologiques eux-mêmes, lesquels proviennent pour la plupart de la région s'étendant de la Turquie à la Palestine. Placés en arrière-plan d'objets dont la provenance est parfois incertaine ou complexe, ces paysages interrogent les modalités de leur mise en contexte et de leur localisation.

La peinture vient ainsi s'accrocher en toile de fond comme le fantôme d'un passé en décalage avec les figurines en terre-cuite : elle offre à la fois un décor qui les met en valeur et permet de matérialiser une distance. Cette distance s'observe autant dans la vitrine entre objet et peinture, qu'entre l'origine et la fonction des objets eux-mêmes, dont le souvenir s'érode au fil du temps. Grégory Sugnaux ne tend pas à combler l'entre-deux, mais à l'étendre même au-delà des objets et des peintures. Ces dernières fonctionnent comme marques de la disparition du souvenir des aspects originaires de ces objets archéologiques. On se retrouve avec le spectre d'un souvenir en décalage avec la réalité matérielle des objets. La colline verdoyante, se réfère-t-elle aux artefacts antiques ou à nous, le public, dont le regard est contemporain et situé dans une certaine perspective culturelle ?

De plus, les touches de couleurs se superposent et laissent entrevoir la matérialité de la peinture même. En ce sens, la nature est moins le sujet du tableau qu'un subterfuge visant à suggérer qu'un autre niveau de lecture est à l'œuvre. Ces couches de couleurs superposées semblent glisser des arbres, pas de manière naturaliste – comme si nous étions face à une nature figée dans le temps – mais plutôt à la manière d'une vidéo que l'on mettrait sur pause, où les traits se floutent sous l'effet de la vitesse du mouvement stoppé net. De plus, le grain fait ressortir des couleurs insoupçonnées, à la manière d'une photographie dont le contraste aurait été accentué. Ces effets visuels, liés à la matérialité picturale, renforcent le décalage entre le sujet

du tableau et son support. Ainsi, nous nous trouvons face à une représentation de la décontextualisation d'un paysage plutôt qu'à une représentation de la nature. La pratique artistique de Grégory Sugnaux fait ainsi écho à la perte du contexte culturel et fonctionnel des objets archéologiques dans le cadre muséal.

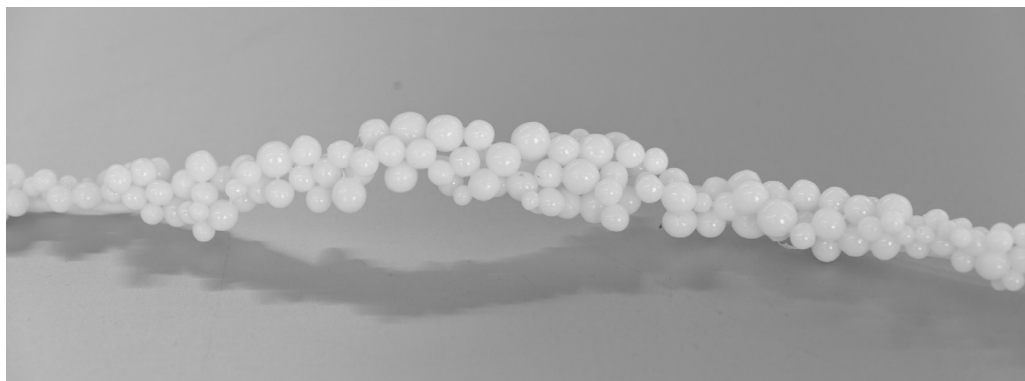
Le rapprochement intrigant entre des figures et un décor encadre ces objets dans la distance, les « environne », comme l'indique le titre. Il s'agit d'un mélange inattendu, qui transgresse les imaginaires orientalistes susceptibles de marquer notre regard occidental lorsque nous observons ces objets archéologiques. La peinture nous ramène à notre contexte occidental par le décalage qu'elle produit en juxtaposition avec une figurine en terre-cuite d'un dromadaire couché de Mésopotamie (no.23) sous fond champêtre.

Les paysages sont envoûtants, mais les questions restent en suspens et nous démangent. L'artiste ne s'intéresse pas à y répondre : il pose simplement les intrigues matérialisées par la relation entre l'antique et le contemporain ainsi que par le fossé qui se creuse dans l'espace entre les figurines en terre-cuite et l'emplacement des tableaux. Le paysage agit alors comme un arrière-plan subtil qui ne cherche pas à s'imposer frontalement, mais qui modifie la lecture de la mise en place des objets et en influence néanmoins fortement la perception.



© 2026 – Dilan Kiliç

D2



© 2024 – Gina Folly

D1

BIOGRAPHIE

Dilan Kiliç (née en 1990 à Fribourg, Suisse) est une artiste interdisciplinaire qui vit et travaille entre Fribourg et Berne. Après une formation en sciences sociales et en herboristerie, elle poursuit un Master CAP (Contemporary Art Practice) à la Hochschule der Künste Bern.

Sa pratique s'ancre dans une expérience à la fois intime et décalée. Ayant grandi en Suisse tout en étant perçue comme étrangère, elle développe un regard depuis les marges, nourri par une exploration des violences sociales banalisées, de ce qui se transmet, s'assigne ou se projette. À travers différents médiums – vidéo, sculpture, verre, métal, image et matières olfactives – elle interroge les tensions entre appartenance et exclusion, visibilité et malentendu. Ses œuvres, souvent sensibles et instables, ouvrent des espaces où l'ambiguïté demeure possible et où les expériences minorisées se déploient dans toute leur complexité, sans chercher à les simplifier ni à les traduire. Son travail a notamment été présenté lors de l'exposition *Un miroir plus vert* à WallStreet en 2023, ainsi qu'à la *Cantonale Berne Jura*, à la *Stadtgalerie Bern* et au *Musée de Moutier*.

Dîlan Kılıç

***Tapputi-Bēlet-ekalli / Orientalismus venere /
Quel centre a fabriqué « l'Orient » ?***

Dîlan Kılıç propose, à travers de trois œuvres présentées au sein du Musée, une réflexion sur les mécanismes de représentation, de classification et d'esthétisation qui structurent le regard occidental porté sur les objets et les cultures d'Asie occidentale. L'artiste s'intéresse aux récits, aux projections et aux systèmes de pouvoir qui entourent les objets exposés, et interroge la manière dont les institutions muséales fabriquent les récits culturels et orientent notre rapport aux œuvres.

La première œuvre *Tapputi-Bēlet-ekalli*, présentée par l'artiste, est une œuvre diffuse. Le titre de l'œuvre rend hommage à la femme considérée comme la première chimiste parfumeuse recensée de Mésopotamie. Exemple de la pratique de l'artiste, il s'agit d'une odeur ambiante, composée d'huiles essentielles de myrrhe, de benjoin et d'encens oliban. Cette odeur diffusée ne se contrôle pas : elle envahit l'espace. Chacun y réagit d'une manière intime et personnelle. On la sent, on la cherche, sans savoir exactement d'où elle provient. Alors que le regard produit souvent une distance analytique, l'odeur agit de manière directe, involontaire et affective. Dans le contexte du musée, où sont rassemblés des objets d'Asie occidentale, liés avant tout par leur provenance et par l'intention du collectionneur, l'odeur, de manière analogue, enveloppe l'ensemble de ces artefacts sans hiérarchisation particulière et les réunit dans une même dimension sensible, qui vient confronter olfactivement la-e visiteur-euse à son rapport aux œuvres. Les essences de cette odeur reposent sur une étude approfondie des parfums utilisés à l'Antiquité. L'œuvre ne cherche pas à reconstituer fidèlement une

odeur précise, mais à activer une mémoire sensorielle liée aux émotions et au souvenir. Les essences utilisées composent un paysage olfactif en lien avec les contextes culturels et géographiques des objets exposés, et évoquent une odeur qui aurait pu leur être contemporaine. L'odeur prend ainsi une dimension narrative réactivant une relation sensible à une temporalité passée.

Cette réflexion sur les modes de représentation et de construction des récits se déploie aussi à travers l'œuvre *orientalismus venere*. Arrachées à leurs terres d'origine, transportées par-delà les océans, hybridées, acclimatées, puis exploitées, les plantes sont devenues les instruments silencieux mais puissants de l'expansion impériale. Mises au service des ambitions économiques, des curiosités scientifiques et du prestige colonial des grandes puissances européennes, les plantes ont été l'un des leviers essentiels de la domination. Elles constituent un outil du pouvoir colonial, qui incarne encore aujourd'hui les logiques d'appropriation, d'extraction et de hiérarchisation du vivant – des principes qui résonnent avec les inégalités raciales et écologiques contemporaines. *Orientalismus venere* est l'une des quatre plantes tirée de la série *Le jardin des autres*. En modelant une flore imaginaire, ce projet vise à partager ce qui se trouve dans l'entre-deux, là où sont souvent reléguées les personnes racisées. En détournant les codes de l'espace botanique, il propose un regard critique sur l'héritage des classifications et sur le poids qu'elles continuent de porter dans le présent. Le titre parle de lui-même. En reprenant la logique et les codes visuels des plaquettes de jardins botaniques, ainsi qu'une esthétique épurée et séduisante, l'œuvre attire par son apparente beauté avant de venir dénoncer, avec justesse les mécanismes d'esthétisation et d'appropriation de l'Orient qu'elle critique. L'apparente neutralité scientifique du dispositif laisse apparaître les rapports de domination culturelle qui structurent historiquement ces modes de représentation. Cette œuvre résonne particulièrement aux côtés d'objets dont les origines et les fonctions demeurent incertaines, souvent appréhendés avant tout à travers des critères esthétiques.

Dans le prolongement de ces questionnements, *Quel centre a*

fabriqué « l'Orient » ? joue sur les codes de l'authenticité et des stéréotypes esthétisés. À la fois brillante, transparente, dure et fragile, l'œuvre s'inspire directement d'un encensoir en terre cuite datant d'environ 900–700 av. J.-C., présenté à ses côtés, dont elle propose une réinterprétation contemporaine en verre. Ce geste vise moins à reproduire l'objet qu'à révéler les fictions qui l'entourent : celles des classifications, des datations, des provenances et des usages flous, qui s'inscrivent dans des projections occidentales qui continuent d'encadrer la lecture de ces collections. La transparence entre en tension avec l'objet en terre cuite auquel elle fait écho. L'artiste crée ainsi, de manière transversale, une critique active autant dans la forme, la matière et l'esthétisation. La matérialité, à la fois fragile et dure, souligne l'écart entre apparence et instabilité des récits. Le travail interroge la nomenclature muséale, la construction de l'Orient et les histoires manquantes qui subsistent dans la présentation des objets collectés. En produisant une version brillante, séduisante et volontairement anachronique, ornée de sertissages évoquant le luxe et l'exotisation, l'œuvre accentue les projections esthétiques de l'Occident sur les cultures d'Asie occidentale. Mais cette préciosité apparente est mise en échec par des dissymétries issues d'une fabrication artisanale, qui résiste aux critères esthétiques de pureté, de finition et d'authenticité imposés par les standards esthétiques occidentaux. Dans ce dispositif, le verre n'est pas simplement un matériau de substitution, mais un élément critique qui crée une distance entre l'objet et ce qu'il représente. Cette distance remet également en question l'idée d'authenticité, souvent présentée dans les discours muséaux, et transforme l'objet en surface de projection plutôt qu'en preuve d'une origine. La mise en parallèle avec l'encensoir en terre cuite renforce ce contraste. Ainsi, l'œuvre attire l'attention sur la manière dont les savoirs muséaux sont construits, à travers des choix, des traductions et des mises en scène. Elle met surtout en évidence la façon dont ces dispositifs fabriquent des récits sur les objets et sur leurs origines, récits qui orientent notre lecture et notre compréhension. Le titre souligne que toute classification est une interprétation, et rappelle que le terme « Orient » est une construction historique et culturelle occidentale.



© 2026 - Felix Stöckle

E1



© 2026 - Felix Stöckle

E2



© 2026 - Felix Stöckle

E3

BIOGRAPHIE

Felix Stöckle est un artiste qui développe des thématiques diverses telles que la tradition, le patrimoine, l'histoire ou encore l'animalité. Ses pratiques artistiques consistent en une remise en question formelle des acquis culturels et sociaux. Par ses mises en scènes enfantines et ses productions utilisant des techniques antiques, il parvient à ironiser sur les questions de société. Ce faisant son art devient une manière de faire saillir les incongruences de nos pensées préconçues. Après un bachelor à la HSLU il est en train de poursuivre un master Art, *Gender & Nature* à la HGK-FHNW. Il reçoit une bourse de soutien de la part du canton de Saint-Gall en 2024 qui lui permet d'effectuer trois mois de recherche à Rome. En début 2026, il reçoit le prix d'encouragement de la fondation culturelle saint-galloise. Il s'est vu attribuer, en 2026, une résidence au Forum Schlossplatz à Aarau.

Échantillon de verre pour l'œuvre *DSS (Dog Soul Stone)*
et Leni, Terrier noir russe, muse de Felix Stöckle et
modèle de l'œuvre.

Moule en plâtre de l'œuvre *DSS (Dog Soul Stone)*.

Superposition de l'échantillon de verre
sur le moule de l'œuvre *DSS (Dog Soul Stone)*.

Felix Stöckle *DSS (Dog Soul Stone)*

Sacraliser l'animal et désacraliser l'humain. Il faut cette inversion des tendances anthropocentristes pour remettre à niveau l'échelle des valeurs. Nous avons trop longtemps relégué nos compagnons non-humains dans les méandres de nos considérations métaphysiques. L'animal est l'éternel second de la hiérarchie humaine. Il surplombe le végétal mais est dominé par l'être humain. Il y a pourtant une volonté depuis quelques décennies d'inverser la tendance spéciste pour dégager une nouvelle compréhension du vivant, une nouvelle ontologie, qui ne serait pas basée sur cette organisation stricte des existences et des vécus. Artistes, penseurs et penseuses, ont voulu reconsidérer la manière de représenter, de considérer, le non humain pour réduire l'hégémonisme humain. L'animal, dès lors, devient un égal de l'homo sapiens en ce que l'existence de sa subjectivité, de son agentivité, voire de son âme, est considérée par cet humain qui l'a trop longtemps réduit à son regard classificateur.

DSS (Dog Soul Stone) opère ce mouvement d'actualisation de l'existence non humaine. Felix Stöckle propose avec cette œuvre de redonner une place d'honneur aux animaux qui partagent quotidiennement notre expérience de la vie terrestre. Inspiré par les scarabées de cœurs égyptiens, cet ouvrage en verre coulé cherche à transcrire dans une incarnation matérielle la donnée immatérielle de l'âme animale. À l'instar de son exemple antique, l'objet se veut un réceptacle visuel, travaillé en relief, pour l'esprit des animaux défunts. Une expression physique d'une donnée intangible. Dans les différentes vitrines du musée, il est possible d'observer dans les formes de terre cuite et les gravures sur pierre

les esquisses d'un rapport particulier à l'animalité. Certaines fois, c'est l'animal en tant que compagnon, comme avec la figurine de chien en terre cuite, qui se voit représenter d'autres fois, c'est son aspect physique hybridé avec une corporalité humaine pour figurer la ressemblance d'une divinité qui se voit imprimée dans la matière telle la statuette en bronze du dieu *Atoum*. Toutefois, même dans les momies de ces animaux, il ne transparaît jamais l'idée d'une survivance, voire de l'existence de l'âme non humaine. L'animal représenté demeure toujours le véhicule sémantique d'un point de vue et d'un raisonnement humain. C'est là où l'objet de Felix Stöckle vient en quelque sorte parasiter cet univers dominé par l'imaginaire proprement humain. Il permet, par l'utilisation de formes ludiques et enfantines caractéristiques du travail de l'artiste, de venir abattre la muraille qui sépare les deux univers que sont les existences humaines et animales. Les deux représentants de ces ontologies distinctes coexistent dans un rapport égal sur la surface représentative. Leurs images sont inscrites dans une matière diaphane quasiment insaisissable, le verre, qui transcrit visuellement l'inaccessibilité physique de l'âme.

Par son intervention, l'artiste nous enjoint ici, comme souvent dans son travail, à reconsidérer des années d'à priori et de socialisation qui nous ont poussé à considérer l'animal au mieux comme un compagnon utile et au pire comme une ressource, un bien de consommation. Cette considération négative de l'existence non humaine prend ses racines dans la théorie cartésienne de l'animal-machine. Descartes voyait en l'animal un simple objet dont tous les fonctionnements pouvaient être décrits mécaniquement. Cette machine était opposée à la rationalité humaine caractérisée par le « je pense donc je suis ». Par extension, cette considération mécanisante de l'existence animale justifiait logiquement une domination de l'Être humain rationnel et une exploitation de l'animal objectivé. Dès son intervention fondatrice et jusqu'à récemment ce récit n'a jamais été questionné dans le monde occidental. Il devint fondamental et consubstantiel au développement du monde et de la pensée moderne. La fin du XX^e siècle, avec les interventions de certain·e·s philosophes comme Jacques Derrida (*L'animal que donc je suis*) ou Donna Haraway

(*Manifeste cyborg*) et de certain-e-s anthropologues comme Philippe Descola (*Par-delà nature et culture*), marque la fin de l'hégémonie anthropocentriste et spéciste occidentale. Dès lors, nous a été offert une autre manière de voir le monde et notre rapport à l'autre. Une autre ontologie possible qui ne verrait pas l'animal sous les traits d'une gazinière ou d'un train mécanique. C'est là que se pose Felix Stöckle avec son *DSS*. Il propose un objet qui transmet à la fois cette nouvelle hiérarchie, ou plutôt non-hiérarchie, du vivant et une certaine manière de se souvenir de nos égaux non humains.

C'est là que la mémoire, thématique de la présente exposition, s'installe comme modalité complémentaire du fonctionnement de la pièce de Felix Stöckle. La gravure, l'inscription dans la matière pérenne, permet de fournir aux générations futures la marque de quelque chose dont on veut transmettre la preuve de son existence. Cela est vrai autant pour les stèles romaines qui portaient le nom et parfois le visage du défunt, que pour les momies égyptiennes portant leurs scarabées. C'était encore le cas avec les souvenirs pieux de nos grands-parents et les photographies de celles et ceux qui nous ont quittés. L'Être humain est un animal qui veut laisser sa trace. Il veut qu'on se souvienne de son existence. La commémoration est au centre du processus funéraire et de deuil. C'est une obsession plurimillénaire qui hante la production artistique humaine. *DSS* fait cela, mais pour un autre être, pour un animal. C'est l'objet qui porte la marque de l'âme de ces compagnons de vie dont on veut se souvenir.



© 2025 - Virginie Rebetez

F

BIOGRAPHIE Virginie Rebetez entre à l'École de Photographie de Vevey en 2001 et obtient son CFC en 2003. Elle poursuit ses études à l'École d'art d'Amsterdam, La Gerrit Rietveld Academie. Elle obtient son Bachelor en arts visuels en 2008 avec le projet « Flirting with Charon ». Une bourse de la fondation hollandaise BKVB lui permet de partir pour Los Angeles et de réaliser « Visiting Jane », travail photographique exposé au Centre d'art de Neuchâtel en 2011, ainsi qu'à la Unseen Photo Fair à Amsterdam, en 2012. L'artiste est invitée en 2013 par Pro Helvetia en Afrique du Sud où elle réalisera « Tolokoshe », un travail sur le monde invisible et la sorcellerie qui recevra le Prix Focale de la Ville de Nyon la même année. Elle a reçu, entre autres, les prix et distinctions suivants : Prix Elysée 2022/24 ; nomination pour le Musée de l'Elysée et Parmigiani Fleurier ; Prix Fondation Irène Reymond (Canton de Vaud) en 2021.

Virginie Rebetez *Jeu d'osselets ?*

Aux côtés d'un faucon momifié issu d'un rituel funéraire égyptien se tient l'œuvre de Virginie Rebetez. Issues d'un moulage réalisé à partir d'un os du bassin de son grand-père, lors de son exhumation, ces pièces renvoient à un moment intime vécu par l'artiste avec sa famille, qu'elle a ensuite transformé en projet artistique en 2025 avant de le développer davantage pour l'exposition actuelle.

Se souvenir de l'être cher, célébrer sa mémoire, créer un médium reliant ceux qui restent et ceux qui sont partis, et enfin intervenir elle-même en tant qu'intermédiaire dans cet espace instable entre monde des vivants et monde des morts : tels sont les fondements de sa démarche artistique. Son œuvre fait également écho aux jeux d'osselets, utilisés dans l'Antiquité grecque et romaine pour prédire l'avenir et attirer la bonne fortune. Placée aux côtés d'un faucon momifié – artéfact propre à la culture égyptienne – l'œuvre souligne le caractère transculturel de notre société, issue de cultures multiples, de civilisations diverses, appartenant à des lieux et des époques différentes. Mais elle renvoie aussi à des questionnements plus fondamentaux : ceux des êtres humains qui, encore et toujours, s'interrogent sur la vie après la mort, un sujet profondément universel.

Si l'on observe, dans l'atelier de l'artiste, la série de treize photographies qu'elle a réalisée en 2013, on peut peut-être mieux comprendre les raisons qui ont conduit Virginie Rebetez à placer ses « osselets » dans la vitrine du faucon. Ces photographies documentent un rituel funéraire pratiqué à Soweto, en Afrique du Sud. Dans ce contexte, les pierres tombales sont recouvertes immédiatement après l'inhumation de divers matériaux – plastique, papier, ou tissu – fixés à l'aide de ficelles. Les tombes apparais-

sent alors comme des sculptures étrangement habillées de couleurs grises, jaunes, noires, oranges. Parmi ces « vêtements », on retrouve souvent le même matériau que celui utilisé pour embaumer le faucon pèlerin exposé au musée BIBLE+ORIENT : le tissu de lin. L'animal, soigneusement embaumé, est enveloppé dans des bandelettes de lin de différentes couleurs qui forment un motif décoratif sur son corps. Ce même matériau, utilisé dans deux contextes funéraires – l'Égypte ancienne et Soweto – établit un dialogue entre l'animal momifié et les sépultures, mis en relation à travers le temps et l'espace, renforçant ainsi la thématique de la transculturalité au cœur de l'exposition.

Au fil du temps, il a été supposé que ces momies animales étaient offertes à une divinité, soit en signe de gratitude, soit pour solliciter une faveur. Certains animaux étaient également momifiés afin de servir de nourriture au défunt dans l'au-delà. Par ailleurs, certaines momies pouvaient être des animaux de compagnie très aimés placés dans la tombe pour accompagner le défunt dans son voyage vers l'au-delà. La momification du faucon, animal consacré à *Horus*, était quant à elle associée à des notions de bonheur et bénédiction.

Il apparaît ainsi que la mise en relation de la momie du faucon avec l'œuvre de Virginie Rebetez s'inscrit dans une démarche de mise en dialogue des pratiques funéraires et d'un hommage aux défunts. Dans son intervention pour l'exposition *Histoires Croisées* et dans ses photographies de tombes sud-africaines, se dessine une transculturalité à la fois matérielle – à travers l'usage du lin – et symbolique, renvoyant à des questionnements universels sur la mort et ses représentations.

L'œuvre de Virginie Rebetez ne se limite donc pas à une démonstration de maîtrise artistique : elle peut également être envisagé comme un espace de résonance émotionnelle, susceptible d'accompagner les expériences du deuil. Dans son exposition *Raconter la mort* (2026), l'objectif était de permettre aux vivants d'interagir symboliquement avec leurs défunts et de métaboliser leur absence. Concrètement, l'artiste a réalisé des reproductions

3D en plastique vert d'objets ayant appartenu aux disparus, qu'elle a présentés sur des socles. Recouvertes de cire bleue, ces pièces acquièrent une dimension quasi sacrée, évoquant les bougies allumées en mémoire des défunts.

Ainsi, Virginie Rebetez, artiste polyvalente, passant aisément des technologies contemporaines, telles que la photographie et les impressions 3D à des matériaux traditionnels, comme l'argile, se positionne comme une intermédiaire entre présence et absence. Il en va de même pour son *Jeu d'osselets ?* (2026), qu'elle a intégré dans la vitrine muséale, aux côtés du faucon et de son sarcophage, avec l'intention de le fondre dans les artéfacts du musée BIBLE+ORIENT. Son œuvre agit ainsi comme un véritable filtre de la mémoire, reconstituant l'essence même de l'absence.

La reproduction d'un os humain et son association avec le faucon suscitent plusieurs niveaux de lecture. Dans l'Antiquité, les osselets provenaient des articulations des pattes d'animaux domestiques et étaient utilisés pour la divination ou la recherche de la bonne fortune. Appelés *astragales* dans le monde grec et *tali* dans le monde romain, ils servaient de jeu, mais ont également été retrouvés en contexte funéraire ou à proximité des temples. Leurs formes, leurs dimensions, leur matériau et leur nombre variaient.

La divination, la magie et la clairvoyance devenaient ainsi des moyens d'entrer en contact avec l'au-delà et avec les défunts. On pourrait alors se demander si le *Jeu d'osselets ?* permet au public d'entrer en relation avec le faucon. Que produit la mise en dialogue de cette œuvre, inspirée du monde gréco-romain, avec un faucon momifié issu de la culture égyptienne ? Il s'agit, peut-être d'une réflexion sur les traces que nous laisse l'Antiquité et sur ce que nous en faisons aujourd'hui.

Des rites et des croyances de l'Égypte ancienne et de l'Antiquité se matérialisent et se réactivent ici à travers l'œuvre d'une artiste contemporaine. Celle-ci met en évidence que les objets ne se limitent pas à leur propre biographie – à l'image de l'os de son grand-père – mais qu'ils sont également sans cesse réinvestis

de significations dans de nouveaux contextes culturels et usages. Ils se chargent ainsi de valeurs symboliques et quasi magiques, et pourraient même, dans certains cas, être envisagés comme porteurs d'indices sur l'avenir.

HISTOIRES CROISÉES
Zeitgenössische Künstler:innen im Dialog
mit der Sammlung des Musée BIBLE+ORIENT

Avec:

Jacopo Belloni
Maël Dupraz Nayak
Dilan Kiliç
Virginie Rebetez
Grégory Sugnaux
Felix Stöckle

Musée BIBLE+ORIENT
28.05 – 31.12.2026

Projet réalisé dans le cadre du séminaire de Master
« Transkulturelles Kuratieren. Faire une exposition
d'art contemporain au Musée BIBLE+ORIENT »

Curation/Auteur:rices:

Emilia Astorina
Ana Eichmann
Ludine Hofer
Zoé Lou Javet
Elisa Federica Käppeli
Théo Roux
Maria Chiara Zwahlen

Direction:

Julia Gelshorn
Madeleine Schuppli

Rédaction: Julia Gelshorn

Graphisme: Ana Eichmann

Impression: UniPrint

Remerciements:

Véronique Dasen, Directrice académique
du Musée BIBLE+ORIENT

Elodie Bauer, Collaboratrice scientifique et
responsable communication et médiation culturelle
du Musée BIBLE+ORIENT

Leonardo Pajarola, Conservateur
du Musée BIBLE+ORIENT

Avec le soutien de:

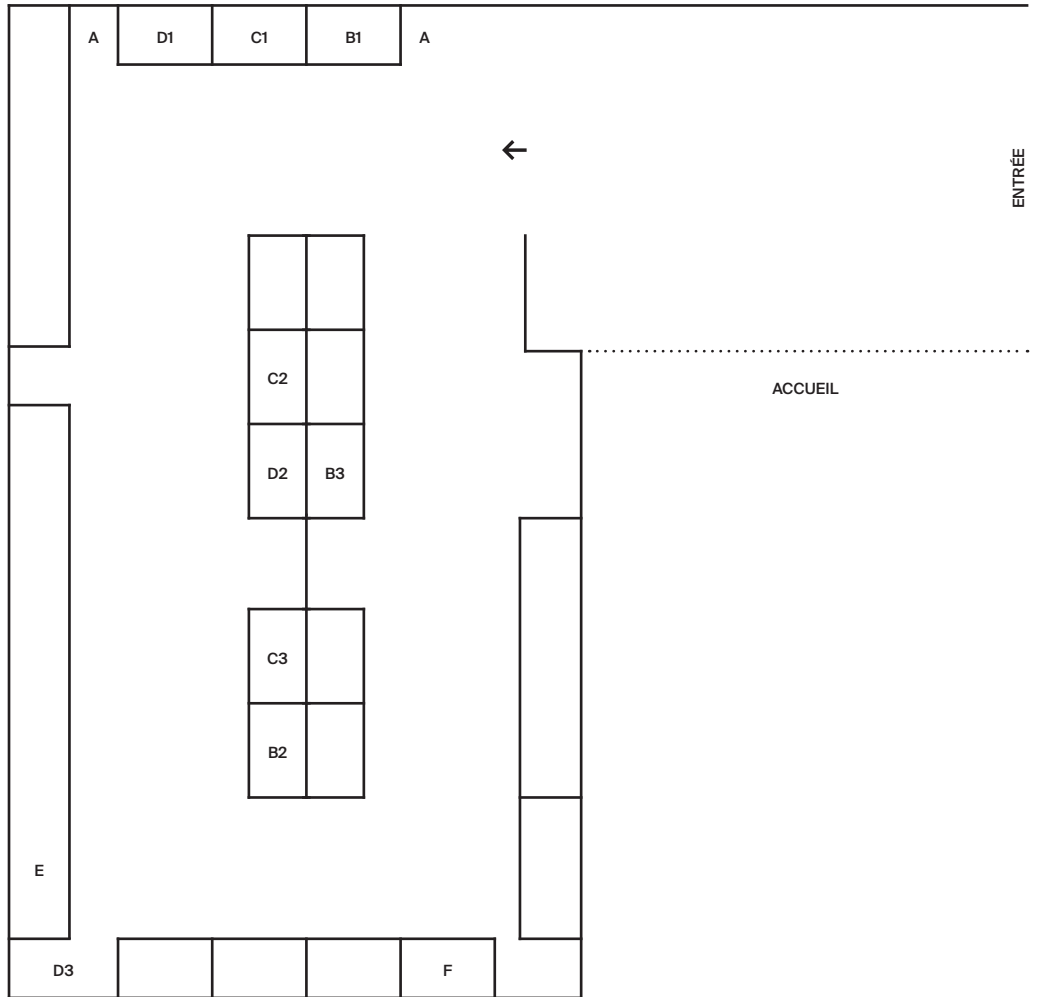
FONDS D'INNOVATION
POUR L'ENSEIGNEMENT
ET L'APPRENTISSAGE
FACULTÉ DES LETTRES ET
DES SCIENCES HUMAINES
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG

**UNI
FR**
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FRIBURG

**ETAT DE FRIBOURG
STAAT FRIBURG**

**BIBLE+ORIENT MUSEUM
MUSÉE BIBLE+ORIENT**

Plan du Musée BIBLE+ORIENT



- A** Jacopo Belloni, *Shall Be Pleasing*, lettres L-A-Z-E, env. 26 × 47 cm par lettre, verre borosilicaté, gaz, néon, dispositif haute fréquence, acier inoxydable, 2025.
- B1** Maël Dupraz Nayak, *Zookeeper*, 19 × 26 cm, polyuréthane, 2026.
- B2** Maël Dupraz Nayak, *Benevolent Dictator*, 15 × 6 cm, polyuréthane, 2026.
- B3** Maël Dupraz Nayak, *Enslaved God*, 17 × 12 cm, polyuréthane, 2026.
- C1** Grégory Sugnaux, *Environs*, 18 × 91 cm, huile sur toile, 2026.
- C2** Grégory Sugnaux, *Environs*, 50 × 91 cm, huile sur toile, 2026.
- C3** Grégory Sugnaux, *Environs*, 20 × 91 cm, huile sur toile, 2026.

- D1** Dihan Kiliç, *Orientalismus venerere*, issue de la série *Le jardin des autres*, env. 3 × 70 cm, plastiline, 2024.
- D2** Dihan Kiliç, *Quel centre a fabriqué « l'Orient » ?*, env. 14 × 20 cm, verre coulé, strass sertis, 2026.
- D3** Dihan Kiliç, *Tapputi-Bélet-ekalli*, parfum diffusé, 2026.
- E** Felix Stöckle, *DSS (Dog Soul Stone)*, 25 × 25 cm, verre coulé, 2026.
- F** Virginie Rebetez, *Jeu d'osselets ?*, 3 pièces, dimensions variables, 2026.