



Vues et données

Federica Martini, Aurélie Pétre

► To cite this version:

Federica Martini, Aurélie Pétre. Vues et données : Une conversation entre Aurélie Pétre et Federica Martini. Searccch, 2024. halshs-04488073

HAL Id: halshs-04488073

<https://shs.hal.science/halshs-04488073>

Submitted on 4 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

socialccc

A visual and textual public record of reflections, concerns, and practices
currently traversing the Master ccc – Critical Curatorial Cybermedia and its community.

search

Une conversation entre Aurélie Pétré et Federica Martini

Aux premiers jours des *Critical Data Studies*, Geoffrey Bowker a noté que «les données brutes sont un oxymore», faisant référence à la nature construite et à l'impossible neutralité des données.¹ Depuis lors, la «dataification» progressive dans la société contemporaine a continué à créer des «géographies dynamiques de l'information», entraînant des ouvertures et des réductions dans les visualisations possibles du présent et du futur.² Par ailleurs, le postulat de la non-neutralité des données s'applique également aux visualisations qui s'y rapportent. La validation de ces prédictions visuelles s'accompagne notamment des notions d'incertitude, d'obscurcissement, de savoir caché et de contingence. Ainsi, les «data exhaust» la subjectivité potentielle du «hashtag archiving» préfigurent de nouvelles formes d'opacité qui testent les limites de l'information et les manières de produire les images.³ Corollaire de cette indétermination, un potentiel spéculatif des limites pratiques de la connaissance «data-driven», tel que l'espace de stockage limité, l'immensité des données, la spécificité des formats et des encodages, etc. Quelles imaginaires entourent les données en tant qu'artefacts, et quelles ouvertures et réductions provoquent-elles dans d'éventuelles visualisations anticipées ? Comment sont-elles liées à la dynamique de l'enregistrement numérique et de l'oubli ? Et comment cela affecte-t-il les nouveaux régimes visuels et les modes de production d'images ? Ces éléments sont au centre du projet de recherche-crédation *Vues et données* de l'artiste Aurélie Pétré, qui engage les enjeux du «passage de la donnée brute, sans signification, au matériau artistique 'non brut' et ayant un sens plastique».⁴

- 1 Geoffrey C. Bowker, Susan Leigh Star, *Sorting Things out : Classification and Its Consequences*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008 ; Lisa Gitelman, «Raw Data» Is an Oxymoron, Cambridge, Mass. & London : The MIT Press, 2013.
- 2 Daniela Agostinho et al (éd.), (W)ARCHIVES: Archival Imaginaries, War, and Contemporary Art, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2021.
- 3 Sun-ha Hong, *Technologies of Speculation the Limits of Knowledge in a Data-Driven Society*, New York : New York University Press, 2020.
- 4 *Vues et données* est un projet de recherche dirigé par Aurélie Pétré, dans le cadre de l'IRAD - Institut de recherche en art et design de la HEAD - Genève. L'équipe de projet est composée de: Yvan Alvarez, Garance Chabert, Aurélie Pétré, Fabien Vallos, Laurent Schmid-Abt, Paolo Thorsen-Nagel, Manuel Sigrist. Partenaires de projet : ENSP Arles, PhotoElysée, Lausanne. Financement : HES-SO.

FEDERICA MARTINI : Dans quel contexte les interrogations adressées par la recherche *Vues et données* ont émergé pour toi ?

AURÉLIE PÉTRÉL : Ma direction était nébuleuse au départ et j'avais l'impression d'avancer sans horizon de recherche. En tant que personne active sur les scènes photographiques contemporaines, un « je ne sais quoi » semblait rendre vain toute création de prises de vue ; c'est cela que je voulais ouvrir, déposer, déplier, pour mieux comprendre les mécanismes qui rentraient en jeux.

Par le passé, je me suis régulièrement située dans la méta-photographie. Ces micro-scènes sont une manière de m'émanciper en tant qu'opératrice et en tant qu'artiste. Ce projet m'a donné un cadre de recherche méta-photographique me laissant poursuivre d'autres terrains artistiques en parallèle. La multitude des points de vue et des terrains étant une autre forme d'émancipation que j'ai souhaité très tôt, dès mes études. J'ai une formation pratique via un diplôme supérieur de photographie puis j'ai poursuivi mes études à l'École des Beaux-Arts de Lyon. Cette première formation m'orientait vers les métiers de l'image. J'ai voulu sortir de certains déterminismes sociaux et de genre et m'éloigner du cadre vers lequel on me conduisait, et ce, de manière assez forte. Je me suis beaucoup effacée pour laisser de la place aux travaux. Je me rendais souvent invisible pour pouvoir les faire exister de la manière la moins biaisée possible dans leurs réceptions.

Cependant, il est difficile de ne pas se faire identifier même en multipliant les identités. Dès 2002, j'utilisais plusieurs noms. En 2012, avec un metteur en scène de théâtre, j'ai créé l'entité artistique Roumagnac/Pétrérel. Après vingt ans de pratique, Pétrérel est devenue l'unique identité et désormais mon nom d'artiste, d'enseignante et de naissance.

Je travaille en collaboration avec plusieurs personnes pour que le travail soit vu à plusieurs endroits. Je n'ai donc pas d'avatars mais des points d'attaches (des milieux, des géographique).

Depuis ces positions, dans les années 2010, j'ai commencé à observer des expositions qui se concentraient sur la masse de photographies

et la surcharge visuelle – sur le flux, le flot d'images : *New Photography : Ocean of Images* (curateur·ices : Q. Bajac, J. & A. Ehrenkrantz, L. Gallun, R. Marcoci, MOMA, 2015) ou *Snap + Share : Transmitting Photography from Mail Art to Social Networks* (curateur : C. Chéroux, SFMOMA, 2019). Roxana Marcoci a énoncé en quoi l'omniprésence de l'image photographique en fait une entité, presque un être avec qui il faut penser le monde. En effet, son ubiquité contribue à former des attitudes, des gestes, ou des comportements. C'est aussi l'émergence d'Instagram avec sa propre réalité. Dans ce contexte, j'ai eu envie de quasiment suspendre toutes prises de vue, le temps de faire un état de l'art, un état des lieux, me permettant de repositionner une pratique photographique qui fasse à nouveau sens.

FM : Qu'est-ce que la notion de données fait au régime de l'image contemporaine ?

AP : Quand je suis allée au CERN dans le cadre d'un workshop mené par la HEAD – Genève, *Infiniment infini* en 2018,¹ des scientifiques, avec qui nous échangeons, ont comparé le fonctionnement de l'accélérateur de particules à un appareil photo. C'est ici que le déclic c'est concrétisé. Il me fallait en observer l'écart entre prise de vue et prise de données. En d'autres termes, il s'agissait de sortir de l'espace optique et d'aller dans l'espace computationnel pour changer d'angle de vue et regarder autrement la photographie. Il me semble erroné d'assimiler l'accélérateur de particules à un appareil photographique. À partir du moment où l'on quitte l'espace optique, comme c'est le cas de l'accélérateur, l'échelle est bien en-dessous des électrons. Cette comparaison impossible m'a intéressé. Pour des scientifiques, cette comparaison peut fonctionner tandis que dans mon système de références, cette analogie sous-entend que lire une partition de musique est identique à écouter son interprétation. Cet écart est l'un des champs d'action de notre recherche.

FM : Quelle typologie de visualité découle de la complémentarité entre prises de vue et prises de données ?

AP : J'entends une prise de vue et une prise de données comme le recto/verso d'une même proposition avec des zones de porosité (zones opaques et zones transparentes). C'est ce qui a rendu possible de travailler avec les données depuis les arts visuels, sans que cela ne se réduise à des représentations.

La notion de données demande de repenser la totalité des régimes de l'image. La place de l'opérateur humain ne représente plus qu'une infime partie de la production des images, ce qui embarque aussi la question de l'adresse, du stockage des données et de l'intelligence artificielle. Il y a plusieurs types de visualités, une d'entre-elles est opaque, malgré un semblant de transparence et d'accessibilité des données. C'est ce qui conduit à une non-visualité acosmique. Une autre est l'idée d'une plasticité, au sens de plasma.²

FM : *Vues et données* se présente comme un projet de recherche-création. Comment est-ce que tu entends cette notion en rapport avec ta pratique ?

AP : Dans ma démarche, je pars du plastique pour arriver au concept, cela se fait par phases. C'est ce déploiement dans la durée qui m'intéresse. Pour Fabien Vallos, philosophe et historien de l'art avec qui je collabore, la démarche est inverse et nous avons besoin de ce croisement.

À cet instant, je suis dans une phase où nous clôturons l'ensemble. Par conséquent, je replonge simultanément dans les aspects théoriques et artistiques tout en étant à distance. Le tout se sédimente et c'est pourquoi l'exposition qui va prochainement avoir lieu à Plateforme 10 à Lausanne dans le programme LabElysée du Photo Elysée, est une belle transition. Son ouverture achève le projet de recherche-création et l'emmène ailleurs.

1 Le workshop *Infiniment infini* était mené avec les étudiant·es Bachelor d'Arts visuels, de communication visuelle et de Master Espace & Communication dans le cadre d'une semaine dite de « Tous les possibles » de la HEAD – Genève.

2 Catherine Malabou, « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, 2005, vol. 2, n. 20, p. 31-39.

FM: D'ailleurs, est-ce que ça fait encore sens pour toi de séparer les étapes de théorisation et celles de création à l'issue de ce projet ?

AP: Oui, dans la mesure où je ne peux pas faire autrement. Et pour refaire un parallèle avec ma collaboration avec Fabien, c'est un véritable chiasme et c'est ce qui a été aussi joyeux. Lui depuis sa pratique de la philosophie et moi, depuis la mienne. Le croisement maintient l'idée que la fondation de notre travail est la *theoria* dont l'étymologie signifie vision. La *theoria* est un mode de vision, tout comme la photographie en est un. La notion de vision est le dénominateur commun.

J'ai besoin de me distancier de la théorie pour pouvoir de nouveau être en création chargée de ce que j'ai pu lire, écrire, échanger sans pour autant m'y enfermer. Il y a des porosités entre ces étapes. C'est pour cela que depuis 2010, le concept de prises de vue latente a émergé dans ma pratique.

FM: Est-ce que tu peux définir ce que tu entends par la notion de latence ?

AP: Nous avons publié un essai avec Fabien, *L'image latente* – PVL aux éditions Mix.³ Il est sorti la semaine dernière. Nathalie Delbard a également écrit un texte à ce sujet dans la revue universitaire *Focale*.⁴ Je veux préciser quelques points depuis ma pratique du concept de Prise de vue latente. Une photographie n'a pas besoin d'être vue pour exister, elle co-existe en une multitude de points de vue, elle peut s'activer. Je questionne comment donner à voir et, en parallèle, comment la perception n'est plus l'unique paradigme.

Je pose la question de la mutation-mutabilité d'une image, son potentiel de fractalisation, non seulement en soi mais aussi dans ce qu'elle peut provoquer comme trouble en son expérience de pluri-perception. Une prise de vue génère une multitude de prises de point de vue. Les temps et

les espaces ne cessent de se superposer, tout en ne cessant pas de se disjoindre. L'image, vecteur mouvant de cette élasticité spatio-temporelle, se redistribue et dans ses métamorphoses consécutives vient ainsi déjouer son absorption consensuelle, sa perception une et définitive, son moment et sa position, décisifs. Le projet m'a permis de repenser la latence de l'image par sa traduction en données ou paradoxalement par sa quasi disparition à force de « process » (*Altérations-Réactivations*), de transports, de redistribution (*Axiométrie 2 inactinique*, Fiac-projets, Paris 2018).

FM: L'approche transdisciplinaire de ton projet semble prendre en compte le potentiel « visuel » de la théorie. Comment s'articulent les collaborations que tu as imaginé pour la recherche ?

AP: La transdisciplinarité est intrinsèque à mon approche. Au départ de ce projet, Fabien Vallos et moi avons aussi collaboré avec le commissaire Emmanuel Sigrist de Photo Elysée à Lausanne et l'historienne de l'art Garance Chabert, directrice de la Villa du Parc, centre d'art d'intérêt nationale à Annemasse (France). Cette dernière a auparavant travaillé à la Société française de photographie à Paris. Tous deux sont au contact des scènes photographiques depuis longtemps, et ce, à partir de deux prismes différents.

Dans ma pratique, la relation à l'autre est fondamentale. Pour commencer à penser, je crée les conditions nécessaires afin que les individus en coprésence puissent se comprendre. J'enseigne depuis 2006-7, et cela nourrit une pratique dialogique.

Pour mes collaborations, je réunis souvent des personnes de domaines d'expertise différents et dont le rapport au monde est varié. Trouver un dénominateur commun est alors est fondamental. Puis, par le croisement des sujets de recherche, les questions émergent.

FM: La conversation me semble jouer un rôle fondamental dans ton travail.

AP: La position de la conversation, le questionnement, le perceptuel et le fait d'être ensemble dans l'instant présent, le sont. C'est pourquoi je fonctionne en créant des collaborations. J'apporte des contenus et je cherche des disponibilités pour qu'il y ait un temps et une durée permettant la rencontre. Cette triangulation est l'assise de mon processus artistique. Je construis des espaces architecturés.

FM: Tu évoques dans avant-projet de *Vues et données* une prise de parole de Gilles Deleuze, où il dit que « l'œuvre d'art ne contient aucune information ». Tu tires cette phrase de la conférence « Qu'est-ce que l'acte de la création ? ».⁵ Elle était prononcée à une époque où tout semblait être information. C'est une affirmation de l'autonomie de l'œuvre.

AP: Cette phrase annonce un acte de résistance. Deleuze s'adresse à des étudiant·e·s de la Fémis. Dans un processus kantien cela pose le fait que l'information n'intéresse pas qui regarde, c'est l'intensité de l'œuvre qui fait que l'œuvre devient œuvre. Et c'est en ce sens-là qu'une œuvre ne contient pas d'information, elle n'est pas là pour informer mais faire ressentir. C'est un rapport d'intensité.

Il s'agit de permettre un temps d'arrêt pour se poser des questions. Une œuvre est une intensité, et par conséquent une forme d'autonomie se pose. Un des horizons que je perçois dans les possibles nouveaux régimes de l'image, est la sortie d'une photographie indexée à la notion d'empreinte. Je travaille actuellement avec des tirages blancs associés à des découpes réalisées depuis des formes vectorisées. Cela se situe dans les marges des définitions classiques d'une photographie. Tout une partie des artistes conceptuel·le·x·s a déjà exploré cet horizon par le geste « photographique » mais éloigné de toutes prises de vue. Il s'agirait donc de s'inscrire dans leurs sillages sans poursuivre pour autant leurs traces.

3 Fabien Vallos et Aurélie Pétrél, *Essai sur l'image latente* / PVL, Paris: Éditions Mix, 2021.

4 Nathalie Delbard, « Near Fiction – Le travail des images d'Aurélie Pétrél », *Focales* [En ligne], 6, 2022, juin 2022, www.journals.openedition.org/focales/1383.

5 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de la création ? », Mardis de la Fondation, Fémis, 17 mai 1987.

FM: Je reprends ton affirmation sur les marges de la photographie. Comment est-ce que ton travail habite les marges de la photographie ?

AP: Pour le milieu de la photographie, je suis dans les marges puisque assimilée à d'autres scènes comme celles de l'art contemporain et du théâtre. Les scènes photographiques évoluant, la délimitation des marges se modifie et il me semble ne plus être dans les marges depuis quelques années. Michel Poivert faisant exister le travail dans divers articles et ouvrages.⁶

Quoi qu'il en soit, mon travail photographique avait été écarté dès mes réflexions sur l'implication de soustraire le blanc d'un tirage pour amener la transparence, ou encore en créant des installations incorporant l'ensemble du corps comme une surface sensible, loin d'une convocation unique du regard.

FM: La question de l'abstraction émerge également en relation aux données. Leur extraction récolte, engendre ou empêche des visualisations. Il s'agit par ce biais de considérer les différences perceptibles et culturelles entre l'invisible et le non-vu, des « points aveugles » sensoriels et historiques.

AP: Depuis que la récolte de données prend le pas sur une majorité des échanges, le visuel peu devenir prétexte.

Un des axes du projet de *Vues et Données* était de mesurer en quoi et dans quelle proportion la question de la donnée peut annihiler l'acte photographique. Dans mon travail, le hors-champs et le concept de latence sont deux des modes qui me permettent de contourner cette possible vanité de l'acte photographique.

Récemment, un article de recherche médicale en épidémiologie a fait part de la question des données non collectées et de la sous-représentation de certaines populations étudiées. Créant en creux divers biais dans les grilles d'interprétation des

données collectées en fonction de ce qui est analysé. On y parle de l'impossibilité de retranscrire les expériences de certain-e-x-s patient-e-x-s, de l'oubli des corps et des dynamiques intersectionnelles dans la récolte des informations.⁷

FM: Dans ton projet, tu rappelles le lien historique entre photographie et métrique, en partant de la chronophotographie. Comment est-ce que cela se traduit dans la relation que tu établis entre prise de vue et prise de données ?

AP: Nous fabriquons de la donnée en tant que chiffrage de ce qui a été pris (mesurer dans le monde), la donnée c'est du monde devenu chiffré.

Dans la tradition occidentale, les dispositifs de mesure sont métriques. L'appareil photographique est un outil de mesure au même titre que peut l'être un double-décimètre. C'est par l'usage des outils que nous sommes à même de déterminer ce que l'on souhaite mesurer.

Dans certains de ses essais, Friedrich Hölderlin met en exergue le paradoxe sur lequel se tient l'invention de la photographie puisque outil de mesure construit par certains et donc biaisé. Dans le même ordre d'idée, Vilém Flusser aborde dans *Pour une philosophie de la photographie* les limites préexistantes de l'appareil photographique en démontrant que toutes les futures prises de vues existent déjà puisque contenues, en qualifiant l'appareil photo de programme.⁸

Il apparaît donc nécessaire de repenser le tout dans une non fixité de la mesure et des systèmes puisqu'ils sont arbitraires par nature.

FM: Je reprends la question de la durée en lien avec les Big Data. Ces derniers convoquent un imaginaire d'accessibilité totale à l'information, ainsi que de simultanéité. Mais nous avons vu avec les leaks liées aux Panama Papers, par exemple,

qu'il fallait un consortium de médias et plusieurs personnes pour les extraire et les configurer en informations signifiantes. L'analyse prit plusieurs mois. Comment prendre en compte les lenteurs latentes engendrées par les données ?

AP: Nous revenons ici à la question où nous abordions l'opacité comme un des types de la visualité, car effectivement, même en donnant accès à un maximum de données, cela n'est aucunement suffisant. A minima, il faut augmenter le degré de conscience, l'accès et l'usage des outils pour comprendre et visibiliser les biais. Si Roxana Marcoci devait aujourd'hui mettre à jour son propos sur l'impact de la présence massive de l'image photographique sur l'humanité, qu'elle personnifie tel un troisième acteur, elle ajouterait certainement la question des données et la nébuleuse photographie computationnelle avec son pouvoir formattant. Pour ma part, je poursuis l'exploration de la latence, du hors-champ et autre agentivité de ce type.

J'ouvre aussi des pistes de recherche en interrogeant comment son et photographie se confrontent avec les enjeux de la captation pour pouvoir ramener, de manière visible, une partie de ce qui était mis de côté, non visible, voire invisibilisé.

6 Voir Michel Poivert : *La photographie contemporaine*, Paris : Flammarion, 2018 ; *50 ans de photographie française de 1970 à nos jours*, Paris : Éditions Textuel, 2019 ; *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Paris : Éditions Textuel, 2022.

7 Kathleen Bastian et al., « Gender bias in cardiovascular practice guidelines: the example of ischemic heart diseases », *European Journal of Public Health*, vol. 32, n. 3, octobre 2022, www.academic.oup.com.

8 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* [1983], Paris : Circé, 2004.

possible to create alternative ecosystems, between fiction and theoretical speculation, to combat the anxiety caused by geopolitical and environmental problems. He tries to take care of the bodies that surround him and that they invite into these places by telling their stories, which they then integrate into the real world. These games with materials, whether culinary, organic, or immaterial, make it possible to propose alternatives to the dominant narratives of the Western world.

Liryc Dela Cruz is an artist and filmmaker from Tupi, South Cotabato, in Mindanao, Philippines, based in Rome, Italy. His works have been performed and displayed internationally in film festivals and art institutions. Dela Cruz's work and research focus on care, indigenous and decolonial practices, post-colonial Philippines, the transpacific slave trade, and hospitality.

Brenda Dibrani is an artist and art researcher whose work is based on psychogenealogy, i.e. the intergenerational transmission of psycho-trauma linked to violence. She works with various mediums, including painting, photography, and installation. After a Bachelor's degree in visual art in Grenoble, she did an exchange semester at the Master CCC – Critical Curatorial Cybermedia at HEAD – Genève. Brenda is currently in her final year of a Master's degree in art and visual design, alongside her freelance career as an exhibition scenographer.

between Paris and Geneva. Born in 1975, is a multimedia artist and performer based in Geneva. In 2023, Gemma graduated from the Master CCC – Critical Curatorial Cybermedia at HEAD – Genève. Their research and practice revolve around the reappropriation of narrative through documentary and experimental film, writing and performance. More broadly, they address issues of surveillance, asking how to navigate spaces of control and place assignment. In their plays and films, the artist takes on a poetic and imaginative journey that blends the political and the intimate.

Stella Liantonio (Bari, 2000) is a visual artist and researcher currently based in Geneva. Their research tackles issues of embodied knowledge, representation, and reproduction of violence, and invisibilization, while their practice involves photography, writing and performance. They are currently part of the Lab for new imaginations, a project by the Museum of Contemporary Arts of Rome, and are involved in multiple artists' projects in Lausanne, Rome, Geneva. Stella holds a degree in Philosophy, Politics and Economics from the University of Venice, and completed an exchange program in Contemporary Philosophy at Paris 8 University. They will graduate from the Master CCC – Critical Curatorial Cybermedia at HEAD – Genève in 2024 [hopefully].

Federica Martini, PhD, is Associate Professor and head of the Master CCC – Critical Curatorial Cybermedia at HEAD – Genève, HES-so. Her research focuses on the history and geopolitics of exhibitions and (in)visibilities in contemporary art practices. She has worked at the Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea (Rivoli-Turin), the mcba (Lausanne), and the ednea (Sierre). Her publications include *Feminist Exposure: Pratiques féministes de l'exposition et de l'archive* (2023, with J. Taramarcas), the SARN Minutes series on art-based research (2015-17), *Pour Elle: Marguerite Burnat-Provins* (2018, with A. Jean-Richard), *Blackout Magazine* (2017-21, with C. Nüssli), *Pavilions: Art in Architecture* (2013, with R. Ireland), *Just Another Exhibition: Stories and Politics of Biennials* (2011, with V. Martini).

ability to disrupt multi-perception experiences. She believes that a single photograph can generate various perspectives. Time and space continuously intersect and diverge. Using artistic and research-driven tools, Pétrel combines a visual and conceptual approach in a series of programmatic scenarios, where each exhibition format and interpretative aspect evolves, much like latent images awaiting transformation. Her work is exhibited both in France and abroad. Solo projects are presented by Galerie Ceysson & Bénétière, and collaborative works (Pétrel I Roumagnac) are represented by Galerie Valérie Cétraro.

Gene Ray is Associate Professor in the Master CCC – Critical Curatorial Cybermedia at HEAD – Genève, where he has taught the Critical Studies seminar since 2008, and he currently facilitates the Pro PhD Forum. He writes about the aesthetics of the sublime and the politics of memory, at the intersections of art, critical theory and trauma studies. Ray is the author of *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory* and co-editor of *Reinventing Institutional Critique and Critique of Creativity*. His essays have appeared in journals including Third Text, South as a State of Mind, Yale Journal of Criticism, Nordic Journal of Aesthetics, Brumaria and Historical Materialism, and in books such as *Camera Atomica*, *The Sublime Now*, Rasheed Araeen, and Routledge *Handbook of Cultural Sociology*. He directed the HEAD-based online collective research project "The Anthropocene Atlas of Geneva".

Jonas Van (Ceará, BR, 1989) is a transnordestino artist and researcher based in Geneva. His practice is inscribed between transmutations, language, speculative fiction, and spirituality, using sound, video, and poetry. His work proposes intimate theoretical and fictional narratives and linguistic and temporal fractures from an anti-colonial perspective. He was in residence in Mexico, Bolivia, Portugal, Spain, Brazil and Switzerland. He was awarded in 2016 with the EDP Art Prize (BR) and in 2022 with the Helvetia Art Prize (CH). He holds a degree from the Master CCC – Critical Curatorial Cybermedia at HEAD – Genève.

Ruyun Xiao is an artist, writer, researcher, exhibition designer, and illustrator from China. She explores the concept of bodily knowledge through performative form. Her process embodies herself in memories, stories, and myths. She produces frameworks, and instruments to choreograph sensational experiences of the unknown. Using writing as the foundation, she engages with performance, design, publication, and sound. Xiao is currently based in London, UK. She recently graduated from the Critical Curatorial Cybermedia research master program at Haute école d'art et de design, Geneva, Switzerland. She works virtually as a 2D designer at Ralph Appelbaum Associates in New York, USA.