

PORTFOLIO

G R G - *Garage de Recherches Graphiques*

Anaïs Vranesic [VRA]

Martin Deknudt [DEK]

g_r_g@tutanota.com

@g_r_garage

https://gitlab.com/g_r_g

+33(0)646612637

+33(0)640262160

Re- Launch

2019

*École d'Art du Calaisis - Le Concept
Calais*

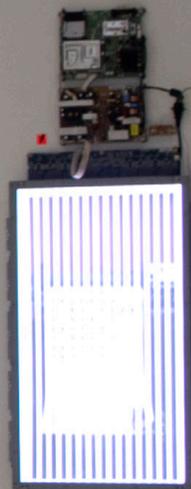
Re Launch est la première pièce d'une collection d'objets graphiques et d'outils, créés à partir de la collecte de matières, matériaux et d'outils voués à alimenter les décharges mondiales. C'est une pièce qui se compose en deux temps et trois mouvements. Le premier temps, sur le recto de la cimaise, est la réunion des trois mouvements : récupération, réparation et valorisation. Il s'agit d'une affiche rétroéclairée par une série de néons mettant en lumière la photographie d'un traceur imprimant la carte d'identité du Garage de Recherches Graphiques. Le deuxième temps, sur le verso de la cimaise, est la décomposition de ces trois mouvements : recherches, processus créatif et expérimentations.

Exposition
22 novembre 2019 → 31 janvier 2020



RE

RE



Cycle(s)

Par Jean Baptiste Carobolante

L'exposition Re-, qui se tient au Concept, École d'Art du Calais du 22 novembre 2019 au 31 janvier 2020, présente des jeunes artistes tout juste diplômés-ée d'écoles d'art et résidant dans les Hauts-de-France : le duo de graphistes G R G (pour « Garage de Recherches Graphiques »), composé d'Anaïs Vranesic (dit « VRA ») et Martin Deknudt (dit « DEK »), est diplômé de l'École Supérieure d'Art de Cambrai depuis juin 2019 ; le sculpteur Théo Romain est, lui, sorti de l'École Supérieure d'Art du Nord-Pas-de-Calais (site Tourcoing) en 2018 ; lorsque Tanguy Marzin a terminé son cursus à l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (site Brest) également en 2018. Ces quatre artistes ont été sélectionnés-ée par l'association Fructôse de Dunkerque qui a voulu mettre en lien trois approches différentes et complémentaires de l'art. Cette rencontre a permis de faire émerger un aspect parfois tacite de ces pratiques : celui de l'importance des cycles.

« Re- », titre choisi par les artistes eux-mêmes, renvoie à cette idée déterminante. Le préfixe, dans le contexte de l'exposition, dit autant l'acte de refaire, que celui de reproduire, de rechercher, de répéter, de recycler, voire de repenser. Il s'agit d'envisager la production artistique comme une projection ne pouvant se faire sans un effort de gestion de ce qui est déjà là : les objets qui jonchent le réel, les problèmes sociaux, nos imaginaires denses d'images, leurs propres œuvres déjà réalisées. Selon ces pratiques, être artiste, en 2020, c'est être conscient-e que le monde risque la saturation. Alors que cette problématique n'est pas nouvelle au sein de l'histoire de l'art (nous pensons bien sûr aux

conceptuels des années 60 préférant l'immatérialité, ou à un Rauschenberg effaçant l'œuvre de son aîné pour pouvoir créer), le contexte, lui, diffère. Comment créer alors que le futur se fissure et que l'actualité s'enflamme ? Comment créer, surtout, alors que le passé se fait de plus en plus présent, autoritaire, déposant ses objets et événements devant notre porte par vagues successives. Autant de problématiques auxquelles les artistes exposés-ée au Concept de Calais tentent de répondre.

Le duo G R G ancre ses réflexions au cœur de questionnements liés au graphisme. Nous le savons, l'identité visuelle a pour fonction de servir de vecteur au message qu'elle doit communiquer. Le graphisme a ainsi pour mission d'être une technique de l'ombre qui doit atteindre la perfection dans la soumission au message qui, lui, brille au grand jour. Or, VRA et DEK revendiquent une posture antagoniste. Pour lui-elle, faire du graphisme est avant tout un geste politique que nous pourrions résumer en une phrase : l'image a toujours une provenance mécanique que l'on se doit de révéler. Si nous osons pousser cette idée à des horizons politiques, nous pouvons envisager que le duo tente, à partir des problématiques actuelles propres au monde de la communication, de revenir sur un fait ancré dans la société capitaliste depuis le milieu du XIXe siècle : celui consistant à dissimuler l'effort de fabrication au profit d'un désir de l'objet. Dans cette logique, l'objet est un résidu magique dont l'économie de production nous est en permanence dissimulée. L'apogée de ce processus étant certainement nos objets connectés, vendus sans notices, parlant avec des voix cinématographiques et considérés, à leur naissance comme divins (le premier iPhone, en 2007, fut surnommé par la presse américaine « the Jesus phone »). G R G,

au contraire, se donne pour contrainte de toujours révéler le hardware ayant conduit à l'image. Leur œuvre Re-Lauch en est un parfait exemple : au centre d'une cimaise, un écran de télévision trouvé et démonté, révélant ses circuits imprimés comme une chair, présente une impression réalisée par une traceuse. Cette dernière, documentée sur l'envers de la cimaise, est aussi le résultat d'une récupération, d'une réparation, et d'une métamorphose. Tout, dans l'installation, provient de ce que nous pouvons nommer un upcycling, c'est-à-dire un acte de chiner des outils cassés afin de leur donner une seconde vie. Sauf que, à l'instar du docteur Frankenstein, le duo d'artistes aime laisser visible la réparation qui s'affiche comme un statement. Et le résultat graphique, lui, commun, lambda (affiches commandées, cartes de visite, etc.) se présente toujours sur des supports également recyclés (qu'ils soient simple papier ou matières plastiques). De plus, Re-Lauch propose aussi une machine multi-fonction construite à partir d'une mallette trouvée. L'outil de production se fait ici d'autant plus œuvre et se rapproche d'une réflexion de sculpteur·trice : comment faire image à partir d'un outils issu d'une métamorphose ? En dehors de cette œuvre manifeste, relevons que le duo envisage également la posture artistique comme une posture sociale : en plus de produire de l'image-mécanique, ils créent des « récupérathèques » et forment au recyclage en définissant ces actes comme de potentielles œuvres d'art. La pratique artistique relève d'une « gestion », c'est-à-dire que la création ne se fait qu'au regard de ce qui est déjà là.

Théo Romain, lui, propose d'interroger une posture artistique plus traditionnelle : celle du sculpteur. Ses réflexions principales tournent autour d'une confrontation des symboliques que nous attachons aux matériaux et aux formes. L'œuvre est ici envisagée comme

un assemblage physique de divers imaginaires, toujours liés au contexte d'exposition. Les piédestaux de Calais, qui présente trois socles réalisés à partir de matériaux de construction, relève de cette logique : la forme, celle du socle, ou plutôt du piédestal, renvoie à l'emblématique sculpture Les Bourgeois de Calais réalisée par Rodin en 1895 et placée sur la place de l'Hôtel de Ville ; les matériaux (bois de construction et bâche noire) rappellent, eux, les constructions de fortune réalisées par les exilés tentant de survivre dans la « Jungle de Calais ». Deux imaginaires que Théo Romain met en dialogue à partir, nous le répétons, d'un jeu purement sculptural. L'œuvre se fait alors dispositif symbolique : la sculpture, celle de la pure tradition héroïque d'un Rodin, est réduite à son simple socle, objet uniquement potentiel, comme si elle attendait de célébrer les sacrifiés d'aujourd'hui. Il s'agit donc également d'un recyclage : Eustache de Saint-Pierre, martyr d'hier, célébré comme un héros municipal, pourrait être remplacé par la figure fantomatique de ceux-celles qui meurent véritablement aujourd'hui dans l'ombre de Calais. Les Bourgeois de Calais est symptomatique de la pratique du jeune artiste car ses œuvres sont toujours en tension avec leur contexte d'apparition. Il lui est inenvisageable d'exposer à Calais sans mettre en tension l'identité de la ville (ce qu'elle pense être) avec son actualité (ce qui la meut réellement). Il nous semble alors que le cœur de cette pratique est finalement lié à un terme encore peu pensé : celui de dignité. La dignitas latine indiquait autant ce que le mot désigne toujours aujourd'hui (le mérite, la considération) que, par résonance, ce que dit sa racine dek* et que nous entendons par décors (ce qui sied, ce qui élève, ce qui contextualise). Chez Théo Romain, la sculpture redevient un marqueur temporel, un objet de célébration. Elle redevient donc, également, un objet devant contextualiser, relever, considérer, ce qui

n'est pas à sa place. Cela nous semble littéral dans *Les Bourgeois de Calais* : notre imaginaire doit être repensé.

Enfin, Tanguy Marzin, quatrième artiste de cette exposition, affronte cette problématique imaginaire en s'abstenant, subtilement, de toute approche frontale. La question du cycle est ici, avant tout, une histoire de circulation. Le jeune artiste aime à s'insérer dans un imaginaire afin d'y prendre des formes qu'il pourra ensuite diriger vers d'autres territoires. Nous le disions en introduction, le monde est déjà là, il ne s'agit pas d'en créer un nouveau, mais de faire place dans celui-ci. Or, le monde, c'est avant tout une question de représentations et de repères que l'on se fixe, repères qui constituent nos réalités respectives. Ce qui intéresse Tanguy Marzin, c'est justement de mettre en mouvement ces fantasmagories afin d'interroger leurs fondements. Nous l'avons vu, ailleurs, jouer avec les codes des fétichistes de chaussures sur internet, singeant de devenir l'un·e d'entre eux·elles afin, simplement, de faire exister des formes. Le flipper, présent dans l'exposition, exemplifie cette idée, car il est le reste d'une longue narration. L'histoire commence avec un flipper «Playboy» avec lequel l'artiste jouait dans un bar près de son lycée mais qui, un jour, fut enlevé. Le simple objet passa alors du statut d'accessoire de jeu à celui de fantasme. Ce même flipper, à la suite d'une longue recherche, fut retrouvé, des années après, dans une autre ville et un autre contexte. Que faire une fois que le fantôme est attrapé ? Il faut en jouer, pour que le désir perdure. Le flipper devient alors personnage annexe de divers films que l'artiste réalise avant de s'incarner, au sein de *Re-*, dans un nouveau fantôme. Seul un «tilt» clignotant témoigne d'un semblant de vie. Le tilt du pouls cardiaque peut-être, certainement celui du désir. Le «tilt», surtout, celui de la disjonction du son et de l'image.

La circulation des formes imaginaires de Tanguy Marzin nous semble, finalement, relever d'une pensée cinématographique : de quoi sont constituées les idées cinématographiques si ce n'est d'un rapport de force entre le son et l'image ? Entre ce que l'on voit et ce qui est dit, entre ce que l'on entend et ce que l'on nous montre. Or, dans la pratique du jeune artiste, il s'agit toujours, pour lui, de jouer avec ce qu'il nous montre et ce que l'on est censé comprendre. Nous nous rapprochons du flipper et constatons que ce n'est qu'une forme creuse. Une coquille vide au sein de laquelle, à l'instar d'un bernard-l'hermite, nous sommes convié·es à nous lover afin, une nouvelle fois, de nous conter des histoires.

Canon imagePrograf IPF700 : L'écran LCD affiche « En ligne ». Le voyant vert sur le panneau de contrôle du tracour est allumé. IPF700, vous êtes plutôt Canon.

C: Les moteurs tournent. La mécanique Claque. Le voyant d'encre clignote rapidement.

« Remplissez les réservoirs d'encre ».

G: Une cartouche d'encre colle trop cher, on va remplir les réservoirs avec une seringue et de l'encre en bouteille. Puis désactiver la détection du niveau d'encre.

C: L'encre ruisselle dans les tuyaux.

« Changez le rouleau pour imprimer ».

G: On va voir si une feuille cartonnée de 600 g/m² ça passe.

C: La mécanique s'enclenche. La tête d'impression sonde le papier.

« Impression en cours ».

G: La première impression est excellente pour une imprimante « obsolète ».



Rodelle: Allumage système. L'énergie coule dans mes fils. Prête à collaborer.

Gorge de Recherches Graphique: Bonjour Rodelle, nous sommes les créateurs, grâce au partage des connaissances et des savoirs faire issus de mouvements d'émancipation, de Poda aux Mohers en passant par le Bauhaus.

R: Quelle est mon histoire ?

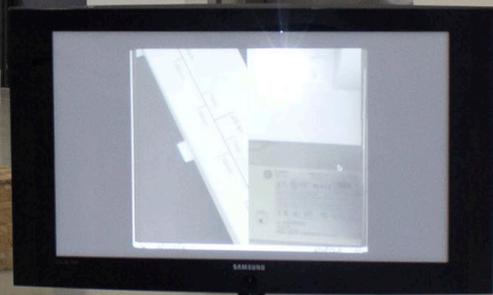
G: La plupart de tes composants électroniques et mécaniques proviennent de machines « obsolètes ». La machine, elle, appartenait à un chef de chantier. Elle a transporté il y a plus de 30 ans, les plans de sondes à béton utilisés pour le chantier du Tunnel sous la Manche, ici à Calais.

R: Et aujourd'hui, je suis un outil à en- qui dessine, en réinterprétant des extraits de manifestes de mouvements qui ont permis ma création.



Carte de visite du Garage de Recherches Graphique, réalisée dans le cadre de son lancement. Le matériau utilisé est un tapis de scène « Harlequin Duo », jaune et vert, de 1.25 millimètres d'épaisseur, provenant du rebut des créations artistiques au sein de Fructose.

L'impression a été réalisée en collaboration avec l'impression à jet d'encre par une imprimante Laser.



Re- Launch

→ Fiches Techniques

2019

*École d'Art du Calaisis - Le Concept
Calais*

Ces fiches techniques étaient en libre service au sein de l'installation. Présentant notre démarche et notre processus créatif, cela permettait aux visiteurs d'avoir des informations sur notre production artistique. Pour cela, nous avons mis un protocole pour la réalisation de ces fiches : Utilisation de papiers recyclés, rebus de Fructose, pour tester les grammages, les textures en imprimant avec notre traceur récupéré en amont qui était destiné à être jeté.

Exposition
22 novembre 2019 → 31 janvier 2020



Carte de visite du *Garage de Recherches Graphique*, réalisée dans le cadre de son lancement. Le matériau utilisé est un tapis de scène « *Harlequin Duo* », jaune et vert, de 1.25 millimètres d'épaisseur, provenant du rebut des créations artistiques au sein de *Fructôse*. L'impression a été réalisée en collaboration avec la *SparkLab* de Dunkerque, sur une découpeuse laser. La typographie utilisée est la *Fira sans*, dessinée en 2013 par Carrois Apostrophe (DE), disponible sous lisense libre *Open Font License*. Servez-vous et appelez-nous!

CARTE DE VISITE

Matériau:	Tapis de scène (PVC)
Dimensions:	75 x 55 millimètres
Outils:	Découpeuse laser
NB:	Résistante aux intempéries et au feu

© Garage de Recherches Graphique



Re-Launch est la réactivation d'une télévision en support d'informations et de promotion du *Garage de Recherches Graphique* G R G. Le matériel utilisé est une télévision *Samsung* sortie en mai 2007 ayant une diagonale de 81 centimètres, une résolution de 1366 x 768, un poids de 12.50 kilogrammes et une consommation d'environ 150 watts. L'impression a été réalisée avec le traceur *Canon IPF 700*, en couleur, sur papier bristol cartonné de 600 g/m², provenant du rebut des créations artistiques au sein de *Fructôse*. La typographie utilisée est la *Fira sans*, dessinée en 2013 par Carrois Apostrophe (DE), disponible sous license libre *Open Font License*.

RE-LAUNCH

Matériel:	TV Samsung LE32S86BD (2007)
Dimensions:	32 pouces
Outils:	Traceur Canon IPF 700
NB:	La TV se met aléatoirement en veille

© Garage de Recherches Graphique

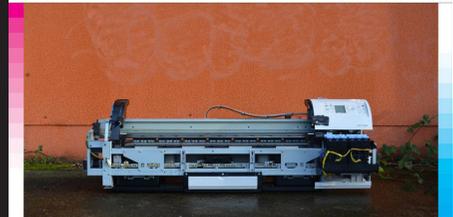


La Rodelle est un ordinateur, une table lumineuse, un traceur à deux axes et bientôt un scanner. Dans un seul outil, transportable, modulable, augmentable, réparable et rechargeable. Ses composants électroniques et mécaniques proviennent d'imprimantes, de scanners, d'ordinateurs et de télévisions jetés pour obsolescence. Ce projet expérimental a pour but de démystifier l'hardware, le matériel, nos outils. Rodelle évoque la réappropriation collective par le Faire, le Partage et la Diffusion des savoirs techniques, qui a lieu aujourd'hui dans de nombreux domaines de la création et du savoir.

RODELLE

Création d'outils	
Dimensions:	430 x 310 millimètres
Outils:	Traceur, Table lumineuse, Ordinateur
Lien:	https://makedifferent-motherhip.fr

© Garage de Recherches Graphique



L'imprimante *Canon imagePrograf IPF700* est un outil d'impression à jet d'encre, de 91.44 cm de largeur, possédant 5 réservoirs d'encres et d'une résolution maximale de 2400 x 1200 DPI. Récupérée alors qu'elle allait être jetée, elle a été testée, réparée, et rempli d'encre. Mise à nu, démontée, elle montre sa nature intérieure, fragile, faite de moteurs, câbles subtils et parties mécaniques. Tous les supports de la présente exposition ont été imprimés avec cette imprimante, constituant l'une de nos principales contraintes de création. Ce projet questionne notre rapport aux outils, standardisés par nos moyens de production.

CANON IPF 700

Réparation d'outils	
Dimensions:	1720 x 722 millimètres
Outils:	Traceur à jet d'encre
NB:	Outil en cours de transformation

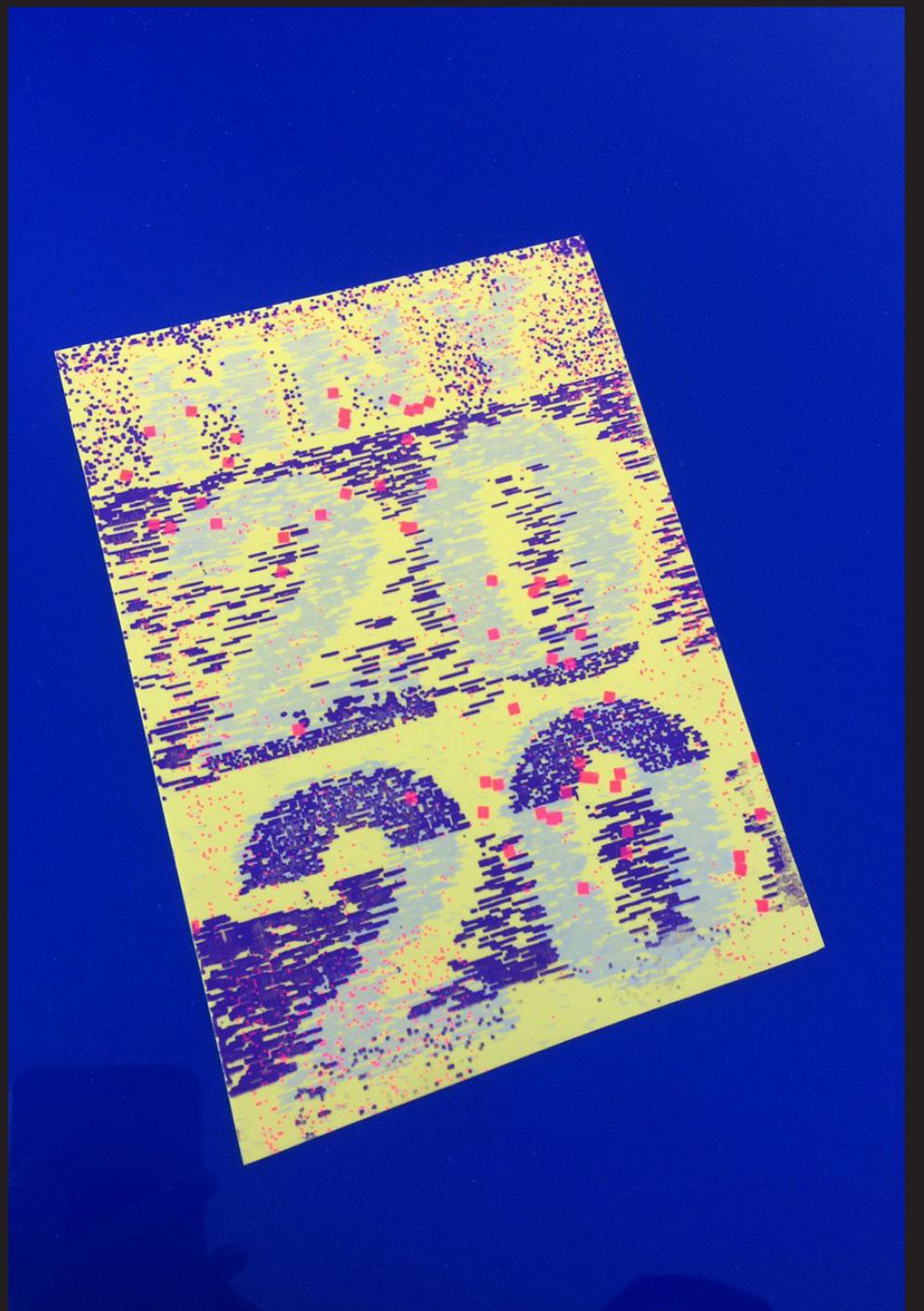
© Garage de Recherches Graphique

HYN 2020

2020

Conception d'une carte de voeux et de son animation pour vous souhaiter pleins de Bonheurs et d'Amour pour cette nouvelle année. Pour l'occasion, nous avons utilisé un outil que le studio Bruxellois 'Luuse' à conçu. *MichaelJson*, en le détournant pour l'adapter à notre projet. C'est un outil conçu avec du javascript, du HTML/CSS et un peu de Python, partagé et ouvert. Sérigraphie sur diverses matières et divers papiers en 3/4 couleurs.





BUSINESS CARD

2019

Qui dit activité professionnelle dit carte de visite. Nous nous sommes penchés sur les questions soulevées par ce support. Cette première version a été conçue avec des chutes de tapis de danse, destinés à la poubelle. Conçues avec l'aide du *Fablab* de Dunkerque, elles sont indestructibles, résistantes à l'eau et aux intempéries liés à la météo dunkerquoise.

G R G
OUVERT 6/7j
g_r_g@tutanota.com
+(33)646612637
+(33)640212650
<https://g-r-g.fr>
@g_r_garage



NORMO GRAPHE

2019

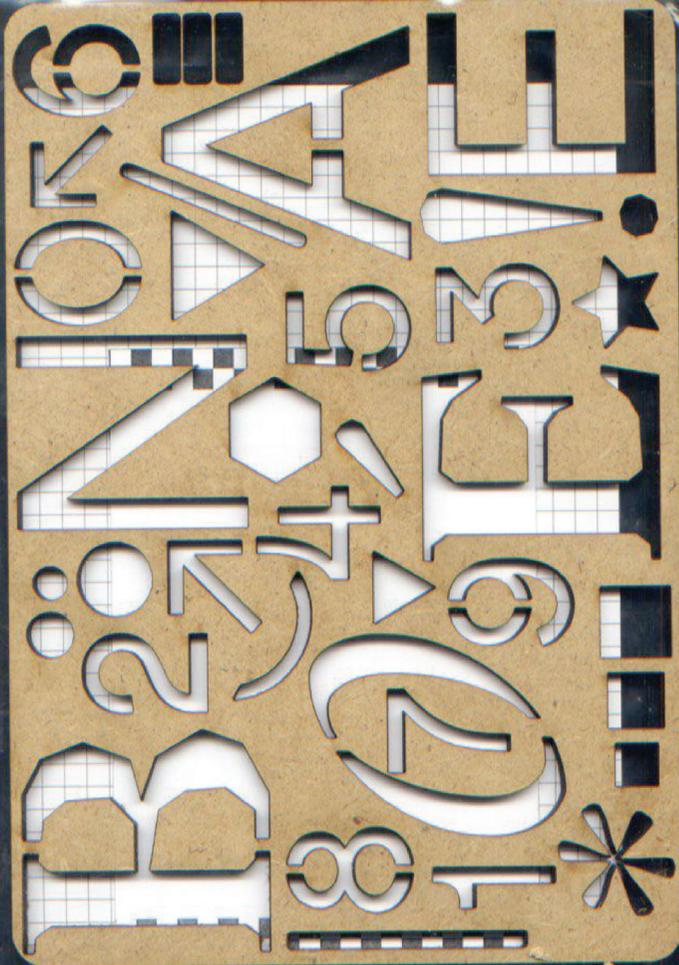
Conception d'un normographe à l'occasion du Mini-Mammoth de l'art organisé par Fructose sur le bateau la Duchesse Anne. Il a été réalisé au Fablab de Dunkerque à l'aide d'une découpe laser. Ce kit comporte un normographe en bois et deux cartes postales prêtent à être envoyées pour souhaiter une belle et douce année 2020. Il est réutilisable chaque année.

GRG

OFFRE EXCLUSIVE

NORMOGRAFIE DE L'AN NOUVEAU!

Créez de splendides cartes de vœux cette année, grâce à ce kit comprenant un normographe en bois et des cartes prêtes à être envoyées aux êtres chers.



utilitaires
GRG
c'est sans danger

Laissez-vous guider par ce bit de la nouvelle année!
Nouvelles formes graphiques, nouveaux médiums, nouveaux outils. Avec ce bit plus besoin de vous creuser la tête pour souhaiter une joyeuse fête!

Envoyez-nous vos plus belles réalisations en nous taggant sur Instagram: @g_r_garage.

PLUS ECONOMIQUE PLUS CREATIF PLUS AMUSANT PLUS ECOLOGIQUE OFFRE SPECIALE OFFRE EXCLUSIVE



© Garage de Recherches Graphiques

LA LANGUE DU FLAMANT ROSE

2019

*WELCHROME
TEAM BUILDING #4*

Collaboration avec Welchrome pour la création d'une identité graphique à l'occasion de la résidence collaborative : La langue du Flamant rose, du 02 au 30 septembre 2019. L'identité évoque l'imprégnation par capillarité des couleurs rose et vert sur fond noir, en relation avec le mobilier créé pour l'occasion. Le flamant rose né gris, c'est par son alimentation qu'il accumule dans ses plumes des pigments rose qui lui donne sa couleur. Déclinaison sur supports numériques (site web, instagram, facebook); carton de l'évènement.

welchrome.com

LA LANGUE DU FLAMMANT ROSE

Anastasia BAY
Sarah FEULLAS
Michel JOCAILLE
Julien SAUDUBRAY

Résidence
Collaborative
du 02/09 au 30/09 2019



#4

TEAM BUILDING

LA LANGUE DU FLAMMANT ROSE

RÉSIDENCE COLLABORATIVE DU 2 AU 30 SEPTEMBRE

PORTES OUVERTES DES ATELIERS D'ARTISTES
4, 5 et 6 octobre 2019
Vendredi: 14h00-20h00
Samedi/Dimanche: 14h00-18h00

VERNISSAGE
4 octobre 2019 à 18h00

EXPOSITION
du 4 au 18 octobre 2019
sur rendez-vous

WELCHROME
contact@welchrome.com
+33 609 912 950
11 bis impasse Quéhen
Boulogne-sur-Mer

#languedufiamantrose

TEAM BUILDING #4

LA LANGUE DU FLAMMANT ROSE

G/A - REVUE ANNUELLE 2018

De l'activisme au *mainstream*, le graphisme pour la lutte contre le sida en France (1984-2018).

Comment le graphisme se manifeste au travers de la lutte contre le Sida ?

Quel est son rôle face à la médiatisation de masse ?

Comment est-il perçu de nos jours ?

G/A est une revue annuelle réalisée par Anaïs Vranesic traitant du graphisme et de l'activisme. Elle a pour but de diffuser des informations en faisant part à des analyses détaillées des luttes menées.

«L'art a le pouvoir de sauver des vies, et c'est précisément ce pouvoir qui doit être reconnu, nourri et soutenu par tous les moyens. Nous n'avons nul besoin de renaissance culturelle; nous avons besoin de pratiques culturelles prenant activement part à la lutte contre le Sida. Nous n'avons nul besoin de transcender l'épidémie; nous avons besoin d'y mettre un terme.^[1]»

Le syndrome d'immunodéficience acquise (Sida) est un ensemble de symptômes consécutifs à la destruction de cellules du système immunitaire par le virus de l'immunodéficience humaine (VIH) touchant plusieurs milliers de personnes dans le monde. Au début des années 1980, désemparée, une majorité de la population se sent menacée par la maladie, elle montre du doigt les personnes atteintes du virus, et n'hésite pas à désigner le Sida comme le «cancer du siècle». Les homosexuels, les travailleurs du sexe, les drogués, les migrants, sont plus durement touchés et stigmatisés.

Au moment où le virus se diffuse dans toutes les franges de la société, un amalgame se crée pourtant entre minorités et diffusion de la maladie, ce qui ne manque pas de souligner le milieu artistique. Plusieurs artistes et collectifs du monde entier s'unissent en signe de contestation, d'hommage et d'interrogation face au syndrome. Ils soutiennent la lutte, et tentent de dénoncer les préjugés, les violences et les mensonges qui entourent la propagation de cette maladie. L'art devient une arme de destruction massive qui se déploie dans la rue, quittant l'espace du *white cube* pour aller à la rencontre de la popula-

tion, s'attaquant tour à tour à la presse et aux politiques. Les affiches, tracts, spots publicitaires se multiplient, la création artistique devient le moyen de militer à plusieurs. L'urgence de la lutte (années 1980-1990) marque un temps fort dans la conception graphique: des éléments visuels qui l'accompagnent. En effet, les associations et militants doivent produire des images pour faire parler d'eux et de la cause qu'ils défendent. Le graphisme devient, de ce fait, un élément central de la lutte, puisqu'il y participe pleinement. Pourtant, peu d'analyses ont été réalisées du point de vue de ce champ, et encore moins concernant son évolution au fur et à mesure des décennies. Comment le graphisme se manifeste-t-il à travers de la lutte contre le Sida? Quel est son rôle face à la médiatisation de masse? Comment est-il perçu de nos jours? sont autant de questions à l'origine de cette recherche. L'effervescence de la création d'associations dans les années 1980-1990

marque un moment charnière pour la création graphique. Analyser les différentes démarches, positions et actions de ces associations est essentiel pour comprendre la place des images dans l'urgence de la lutte. Comment les associations commentent-elles et rendent visibles leur(s) combat(s)? Examines les modes de diffusion dans les années 1990-2000, et analyse les différentes formes graphiques produites, ou les commandes réalisées par plusieurs graphistes, permettront de cerner comment le Sida est devenu, petit à petit, une «marque» et pour quelle(s) raison(s), l'intégration des codes

[1] Douglas Crisp, *Aids demo graphics*, Seattle: Bay Press, 1990, p. 7. Cité dans Christophe Broqua, «Sida

et stratégies de représentation: dialogues entre l'art et l'activisme aux États-Unis», dans Justine Balaszinski, Lillian Mathieu (dir.), *Art et contestation*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, p. 175.

publicitaires semble être perçue par les associations comme garantes

d'une meilleure visibilité au sein de la population.

ÉMERGENCE D'UNE PRATIQUE GRAPHIQUE AU SEIN DES ASSOCIATIONS DE LUTTE CONTRE LE SIDA

CRÉATION D'ASSOCIATIONS (1984-1994)

«Avant de connaître Harvey Milk, je creusais Gran Fury. Avant de connaître Harry Hay, j'étais Sarah Schulman. En venant dans ce monde, le Sida a été la façon dont j'ai pu exploiter mon héritage queer, comment j'ai commencé à apprendre mon histoire gay. Et pourtant, grâce à l'activisme contre le Sida, je me retrouve, je suis moi-même.^[2]»

Dans les années 1980, le Sida effraie la société, le Sida est tabou. Les malades montrant une certaine faiblesse physique sont pointés du doigt. Corps abîmés, joues creusées, plaques sur le corps, le virus les attaque, les ronge au même titre que la politique et la société qui les stigmatisent. Chaque personne contaminée se sent isolée, inquiète, seule face à la maladie. Les politiques ne veulent pas admettre l'état d'urgence, tout comme une grande partie de l'industrie pharmaceutique qui refuse de rendre publics ses résultats sur cette épidémie. Les malades ont besoin d'aide, de réconfort, de médicaments. Dans les dernières décennies du XX^e siècle, plusieurs mouvements et associations se créent pour défendre les droits de ces malades, pour récolter de l'argent, pour manifester contre l'industrie pharmaceutique et les politiques, pour aider les familles en deuil.

[2] Ted Keer, "There is so much I want to say.", *Visual Aids* (en ligne), 7 décembre 2012, dans Justine

Entre associations militantes, associations collectant des fonds destinés à la recherche publique contre le VIH, associations spécialisées dans les conseils téléphoniques, ces groupes se caractérisent tous par l'action d'individus malades sur des dispositifs sociaux, institutionnels, politiques et matériels de santé publique expérimentés sous diverses formes. L'action de ces groupes permet d'accentuer certains rapports entre savoir et pouvoir qui peuvent s'instaurer dans un domaine où la vie et la mort, la santé et la souffrance, la liberté et la dépendance sont continuellement en jeu. Les préoccupations centrales de ces organismes tournent autour de la défense des Droits de l'Homme ou l'industrie pharmaceutique et l'état sont pointés du doigt. Pour autant, les mouvements de malades ne se revendiquent pas systématiquement d'un bord politique. Ils peuvent apparaître comme des réponses pragmatiques à des situations de crise, de mépris social et d'injustice, et mobiliser une éthique de la sollicitude, comme ce fut le cas dans les années 1990, années les plus meurtrières de l'épidémie du Sida.

Sarah Schulman. Co ming up in the world, AIDS was how I found myself. I am myself."



«La honte de rater une mort est peut-être encore plus douloureuse que la fin inéluctable annoncée. C'est un défi qui nous est lancé à la face et rares sont ceux qui savent trouver les mots et les gestes qui prouvent qu'ils sont vraiment humains.^[3]»

Les associations de lutte contre le Sida ont ainsi combattu pour l'abandon, dans les discours et la pratique épistémologiques du risque sanitaire, de la notion de «population à risque», et pour l'usage de celles de «pratiques» ou de «situations à risque». Chaque association contribue de façon spécifique dans la lutte, mais tous les militants possèdent le même désir: faire évoluer la science pour en finir avec cette épidémie et cette souffrance. Ils hésitent alors à intervenir dans les médias, par exemple en acceptant de parler d'eux auprès des médias, notamment à grande échelle. Et pourtant, grâce à l'activisme contre le Sida, je me retrouve, je suis moi-même.^[4]

AIDES, «UN LIEU DE RÉFLEXION, DE SOLIDARITÉ ET DE TRANSFORMATION»^[5]

Daniel Defert, sociologue et agrégé de philosophie, est le président fondateur (1984-1991) de la première association française de lutte contre le Sida: Aides. Après la mort

[3] Didier Lestrade, *Act Up une histoire*, Paris: Babel, 2006, p. 317.

[4] Daniel Defert, *Lettre manuscrite*, 25 septembre 2004.

[5] «Une manière de rester avec lui (Michel Foucault) était de refaire

du Sida et son compagnon, le philosophe Michel Foucault, il décide d'agir et de défendre cette cause et les malades^[6]. Le 25 septembre 1984, il envoie une lettre à quelques amis pour évoquer ce projet:

«Face à une urgence médicale certain et une crise morale qui est une crise d'identité, je propose un lieu de réflexion, de solidarité et de transformation, voulons-nous le créer?^[7]»

Dans cette lettre, Defert propose de créer un lieu de réflexion, de solidarité et de transformation^[8]. Aides naît de la pression sociale sur une épidémie mal perçue^[9]. Son nom est choisi en référence au verbe «aider», pluralisé pour identifier que plusieurs aides peuvent être apportées par l'association. Elle devient la plus importante association de lutte contre le Sida, mais elle est également à l'origine d'un changement majeur dans la politique de santé publique de ces cinquante dernières années: celui de l'émergence du malade comme réformateur social. C'est dorénavant le malade qui parle, qui sort du silence, qui transforme le regard de la société^[10]. Avec Aides, la lutte contre le Sida n'englobe pas seulement les homosexuels. L'humanisme de Defert n'est pas que théorique, il est avant tout pragmatique.

Il est à noter que la lutte contre le Sida, mais elle est également à l'origine d'un changement majeur dans la politique de santé publique de ces cinquante dernières années: celui de l'émergence du malade comme réformateur social. C'est dorénavant le malade qui parle, qui sort du silence, qui transforme le regard de la société^[10]. Avec Aides, la lutte contre le Sida n'englobe pas seulement les homosexuels. L'humanisme de Defert n'est pas que théorique, il est avant tout pragmatique.

[6] J'avais milité avec Foucault, donc Aides était comme un travail de deuil à travers un travail militant».

[7] Ibid.

[8] Eric Favreau dans l'émission de Philippe Gaultier.

[9] Ibid.



minorités ethniques, etc. Avec Aides, Defert ne s'oppose pas au pouvoir, il le contourne. «On ne voulait pas prendre en charge des services qui relèvent de l'État: on voulait les expérimentier avant que l'État ne les généralise.^[11]» En cela, lui qui dit n'avoir «jamais considéré que la sexualité relève de la vie privée^[12]» s'inscrit dans le sillage de Michel Foucault et de ses analyses sur la question du pouvoir^[13], il assume l'ambiguïté et la bataille permanente avec les institutions.

Aides mène également une politique de prévention. La réduction des risques est une démarche qui consiste à soutenir les personnes et trouver avec elles des solutions adaptées à leurs vies, dans le respect de celles-ci, pour réduire les risques de contaminations «tous de transmission du VIH et des hépatites. C'est à partir des années 2000 qu'Aides décide de s'engager dans la réduction des risques sexuels (RRS)^[14], politique très critiquée notamment par Act Up-Paris qui défend au contraire une politique du «tout capot» centrée sur le système de prévention qu'est

[10] Daniel Defert, *Une vie politique*, Paris: Le Seuil, Sciences Humaines (N.C.), 2014.

[11] Ibid.

[12] Marc Alpozzo, «Les stratégies de pouvoir selon Michel Foucault»

[13] Ibid.

[14] Ibid.

[15] Ibid.

[16] Ibid.

[17] Ibid.

[18] Ibid.

[19] Ibid.

le préservatif. Aujourd'hui l'association est présente dans près de 70 villes en France, et elle est constituée à la fois de militants volontaires (900 environ) et de salariés (450 environ).

ACT UP-PARIS, LE MODÈLE AMÉRICAIN D'UNE DÉSOBÉISSANCE CIVILE

Act Up-Paris est une association militante de lutte contre le Sida créée le 9 juin 1989 par Didier Lestrade^[15] et Pascal Loubet^[16]. Issue de la communauté homosexuelle, cette association s'appuie sur le modèle américain d'Act Up-New York^[17] créé deux ans plus tôt par Larry Kramer^[18]. Act Up-Paris est un groupe ayant une forte identité collective qui se manifeste notamment dans leurs *zaps*^[19], leurs manifestations, et leurs réunions. Pour Act Up-Paris, comme pour Aides, la lutte contre le Sida associe la résistance gay et la politique sexuelle à une

utilisé par l'association

Act Up. Dans le zap, ce ne sont pas des corps qui s'affrontent mais des tenues corporelles qui sont en compétition.

La réussite de l'action passe donc par l'adéquation des corps des militants à la tenue requise par le zap.

Or cette adéquation ne s'obtient ni par un dressage physique, ni par des droits homosexuels

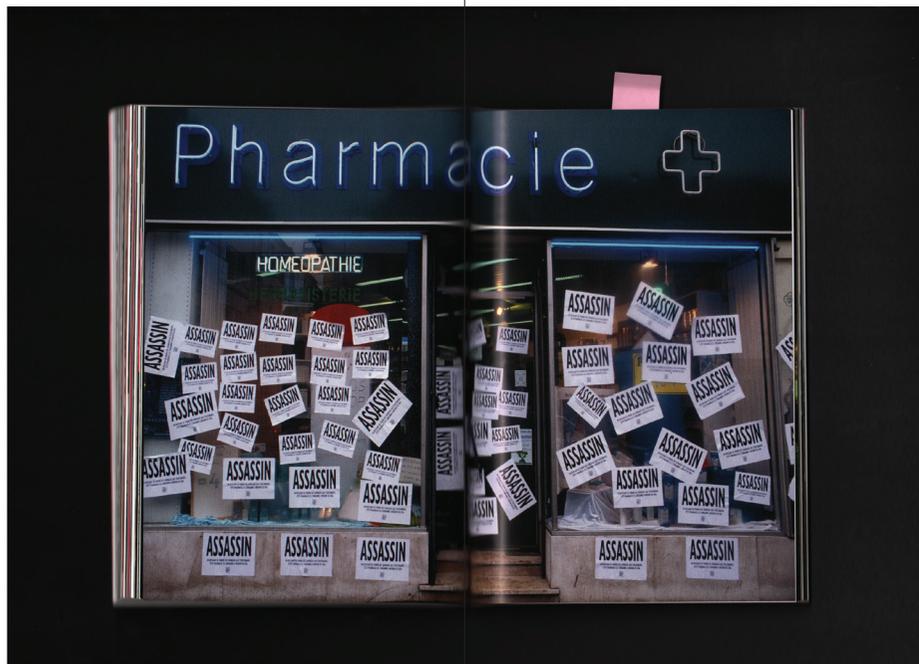
et contre le Sida. Il a fondé Gay Men's Health Crisis avant Act Up.

Il a également écrit la pièce de théâtre *The Normal Heart*.

[16] «Le zap est un mode d'action

paradoxalement opposé

• 66



• 66 ACT UP-PARIS, Action = Vie, Paris; Édition Jean Di Sciallo, Democratic Book, 2009.

• 21



• 22



• 24



• 23



• 25



• 26



• 27

• 19 Militant
• 20 Carte Postale

• 21 Autocollant
• 22 Logo Act Up

• 23 CD
• 24 Affiche
Action-Vie

• 25 Tract
• 26 Pancarte
• 27 Tract



• 28



• 29



• 30



• 31

• 28 Tee Shirt

• 29 Carte Adhésive

• 30 Autocollant

• 31 Drapreau

REHAP

2018

<http://www.1234567890azertyuiopqsdfghjklmwxcvbn.fr> est le journal iconographique du mémoire de fin d'étude de Martin Deknudt, *Rehap*. Il traite de la réappropriation collective des moyens et des modes de créations dans le domaine du design graphique, par le Faire, le Partage et la Diffusion des savoirs techniques. En questionnant les rapports que l'on entretient à travers et avec nos objets techniques et nos outils. La mise en page du journal rejoue l'effet de scroll du contenu à l'écran, dans la page. Pour faire dialoguer deux mediums, le print et le web en les rendant interdépendant chacun complétant l'autre dans un jeu d'aller-retour entre le journal et le site. Le journal s'accompagne d'un site web qui héberge *Rehap*. La première page du site est une *black box*, dont le contenu se noircit et devient illisible au bout de quelques secondes, pour traduire le contexte actuel d'opacification des systèmes techniques.



→ Pour introduire.

→ 01 Remix.

→ 1.1 - Boîtes noires.

→ 1.1.1 - Capitalisme cognitif et monopole radical.

→ 1.1.2 - Déphasage entre technique et culture.

→ 1.2 - Démocratisation du savoir par le partage des connaissances.

→ 1.2.1 - L'informatique libre.

→ 1.2.2 - Les outils, les plateformes et les licences.

→ 1.3- Démocratisation des moyens de productions.

→ 1.3.1 - Émergence d'une culture héritée de l'Artisanat, mouvement Arts & Crafts, Bauhaus... La culture. *Maker*

→ 1.3.2 - La collaboration dans des lieux communs : fablabs, *Hackerspace*, *Makerspace*.

→ 1.3.3 - Des outils ouverts : Imprimante 3D, découpeuse laser, fraiseuse, etc.

→ 02 Qu'en est-il du Design graphique et de ses outils ?

→ 2.1 - Le design graphique.

→ 2.1.1 - Un design graphique libre.

→ 2.1.2 - Une pratique engagée.

elles. Les écouter quand elles tentent de nous parler. Nous devrions les regarder avec bienveillance pour les inviter dans notre monde. Comme le disait Rainer Maria Rilke, 18/90 dans *Lettres à un jeune poète*:

« Peut-être que tous les dragons dans nos vies sont des princesses qui attendent seulement de nous voir agir, juste une fois, avec beauté et courage. Peut-être que tout ce qui nous fait peur, dans sa plus profonde essence, est quelque chose de démuni qui veut notre amour. →⁰⁷ »

« S'il faut parler de réappropriation, c'est donc sur la base du constat de perte du contrôle direct de leurs ressources par les communautés, de la rupture avec la nature, avec des modes de vie autonomes ou tendant à le devenir, des pratiques simples de subsistance, des techniques à dimension humaine ainsi que de la transmission de savoirs non spécialisés. →⁰⁸ » Quand on parle de réappropriation, ici, on parle bien de libérer les savoirs et les savoir-faire dans le but de se les réapproprier collectivement, reprendre le contrôle

→ [07] Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, les cahiers rouges, Grasset, 1929.

→ [08] « Qu'avez-vous fait de nos vies ? » dans Bulletin d'information anti-industriel p. 103. [\(En ligne\)](#) (consulté en 2018)

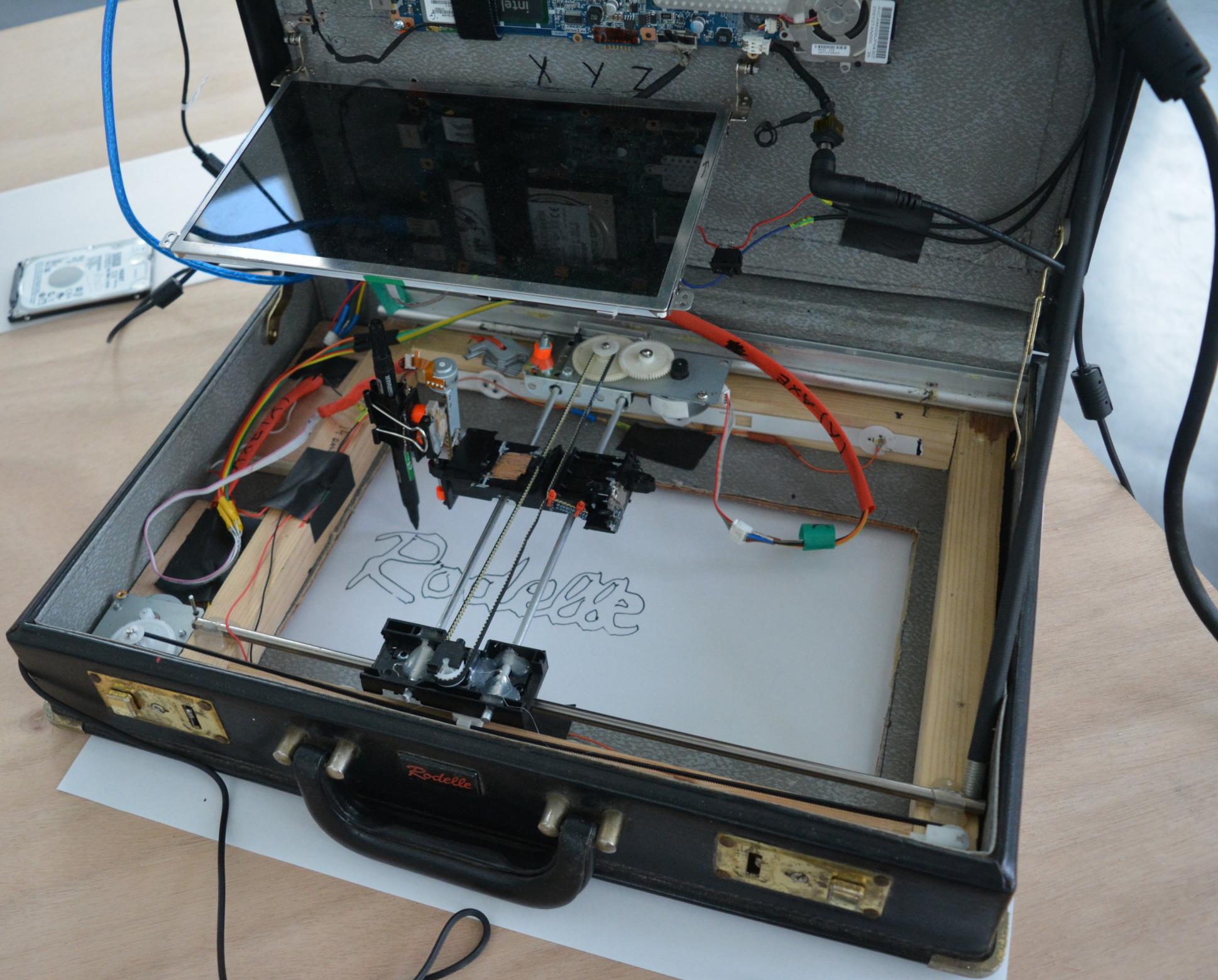
Index des images
Bibliographie
Code source
Imprimer
Colophon
Mercis

MOTHERSHIP

2019

Dans le domaine du design graphique, les solutions libre, open-source de logiciels sont de plus en plus nombreuses, et répondent de plus en plus à des besoins. Mais qu'en est-il de notre matériel de graphiste ? Qu'en est-il de nos ordinateurs, de nos scanners, de nos imprimantes ou encore de nos tables lumineuses ?

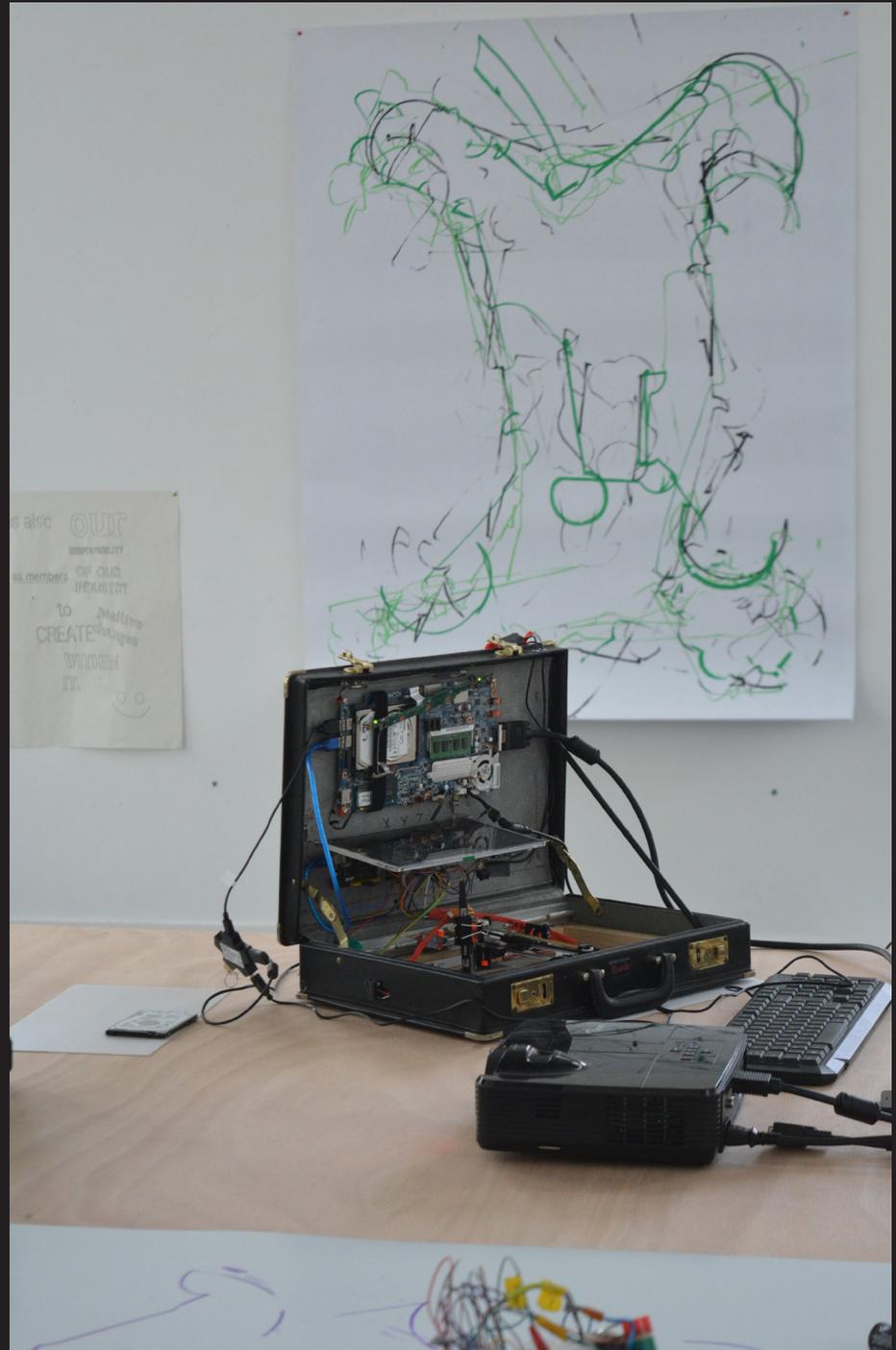
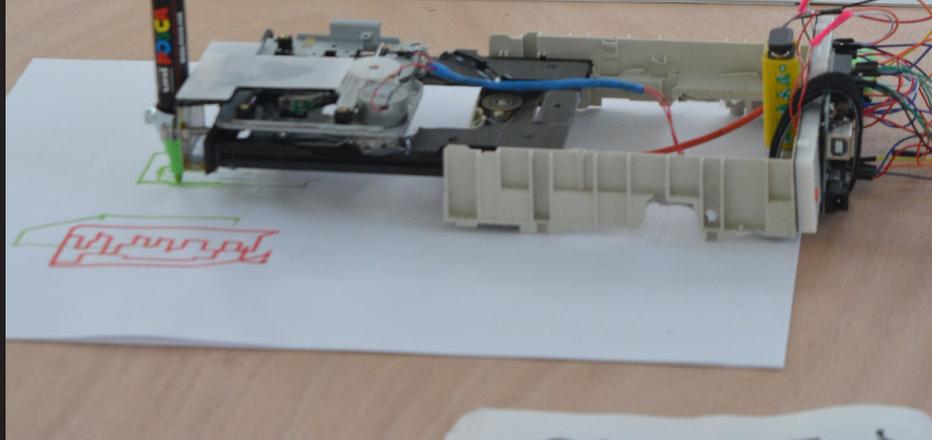
Le but de ce projet est de démystifier l'*Hardware*, le matériel, nos outils. C'est un domaine qui a toujours gardé cette aura mystique de quelque chose de complexe, d'inatteignable. Mothership a voulu vérifier, alors il a soulevé le (pas si lourd) capot des machines que l'on jette. Le but est de créer mes propres outils de design graphiques, à partir de matériels obsolètes, abandonnés, en puisant dans les 44 millions de déchets électroniques jetés chaque années.



X Y Z

Rodelle

Rodelle



also OUR
MEMBERSHIP
OF OUR
INDUSTRY
to
CREATE
WITHIN
IT.

MERCI | THANK'S | HVALA