

La Conchita Paradise

[Christina McPhee](#)

[La Conchita mon amour \(2005-2008\)](#) est une étude des lieux impactés par des débris mortels à la ville de La Conchita, 160 kilomètres au nord de Los Angeles en Californie. Le titre rend hommage à "Hiroshima mon amour" d'Alain Resnais et Marguerite Duras (1959). Selon la théorie courante, un éboulement de débris en 1995 ne s'est déversé que de dix pour cent de sa masse potentielle, ce qui mène à la possibilité que l'éboulement qui l'a suivi en 2005 existe comme remobilisation ou sequelae de celui de 1995. Les résidents de La Conchita habitent autour d'une masse énorme qui n'a pas encore été enlevée du centre de la ville. Au mépris des ordres du gouvernement local de ne pas y passer, ils ont converti l'éboulement de terrain en lieu de pèlerinage et l'ont bouché avec des jardins improvisés. Une fois par mois, au cours de l'année dernière, je prenais en photo digital et [[format moyen- medium format?]] les sanctuaires qui sont consacrés en style local aux morts du désastre, au site d'éboulement-- les clôtures métalliques, les décombres boueux, les charpentes de maisons détruites, les toits, les murs de soutènement, les cours pour jouer, cages à poules, les voitures défoncées. Pendant ces visites aux moments silencieux du jour, j'établissais un enregistrement en vidéo et en audio du pouvoir cyclique des marées, des sons du freeway, et des voix des résidents qui me conduiraient de temps en temps vers les endroits précaires de la ruine. Au graphite et à l'encre, je dessinais des études de mouvement prédictif des éboulements de débris.

La Conchita transforme sa propre identité de ville en monument moitié-privé, moitié-public, qui est continuellement rénové et remplacé; les sanctuaires, ces lieux de pèlerinage, en deviennent fragmentés, surécrits par d'autres. Dans ses sentiments mêlés à l'égard de la couverture médiatique, la ville témoigne de sa propre "vie dénudée [bare life]" et, en ce témoignage, rencontre dans le public une résistance contre son oubli et sa négation. Une de ces résistances devient "La Conchita mon amour." Je m'intéresse à une stratégie qui évite une simulation d'un visage, qui refuse une couverture ou un reportage [sur] le désastre et ses conséquences. Pour y arriver, ma résolution ne doit pas déclarer une distance critique au-delà des conditions du site; elle doit plutôt exister au sein de la catastrophe continue, même jusqu'à ce que je choisisse m'exposer et tente de neutraliser la différenciation de mon propre corps au milieu de l'espace du site. Courir le risque d'engager les restes du choc post-traumatique dans mon propre cerveau, même de les inviter. Filmer ces images, les dessiner, reprendre le logiciel, et la sortie agit comme un cycle récursif qui simule les marées, prédit l'éboulement, la sismicité, et le temps. Imiter les sanctuaires locaux, leur accumulation et leur destruction, en créant un palimpseste dynamique de données visuelles à travers l'accident et l'instinct, l'effacement et la réintégration. Pas pour l'effet mais parce-que c'est un moyen d'intégrer des mouvements aux limites ou des répercussions de visualisation post-traumatique.

Dans ses trios et quatuors, Shostakovich reformulait la terreur du KGB en motifs complexes qui font allusion aux actions du KGB en les mimant (le battement sur la porte, l'éclat de la porte). Shostakovich déplace ces motifs et les enfonce dans des structures fugeuses qui se reconstituent en réverbérations architectoniques à la fois prédictives et immortalisantes. Presque toxique, presque extatique, un mélange de l'anticipation, de l'euphorie et du désespoir en force une contemplation, aussi bien qu'une identification à la douleur inimaginable au coeur de la composition. La vie dénudée [bare life] existe toujours en dehors de l'art. L'art entre les frontières de la visualisation traumatique anticipe sur une différentielle de probabilités: la peur et/ou la reconnaissance qu'on pourrait tous perdre, y compris le moi comme sujet. [[Si on compose une fugue qui en développe des différentielles relatives, et là-dedans on laisse remixer des images, la récursion structurelle peut sembler jeter des restes de 'la vie dénudée' du site.]]

La Conchita souffre du désastre 'toujours-déjà.' En tant que micro-manifestation de beaucoup plus grands scénarios aux villes côtières comme New Orleans, La Conchita indique tout de même les risques associés à la construction sur la côte sud-californienne- les mêmes conditions qui existent aux plus riches lieux- Malibu, Palos Verdes, Laguna Beach. La différence reste que La Conchita, comme the Ninth Ward, est pour la plupart pauvre. Elle a à sa disposition très peu de ressources pour récupérer ses résidences, son environnement construit, sa dignité.

En cherchant une façon de rendre le gouvernement local responsable de tout ce qui s'est passé à La Conchita, les résidents me demandent si je ne pourrais pas faire un film, et les aider à désigner 'La Conchita' comme un symbole d'Americana. L'instinct leur dit que la narration est essentielle à ce qui concerne le pouvoir politique. Quand même si quelques-uns à La Conchita démentissent l'instabilité inhérente à l'éboulement ancien

sous les pieds, d'autres reconnaissent que les risques liées à un avenir qui compris toujours encore d'éboulements rendent la localité incommensurable avec la reconstruction. Quoi qu'il en soit, la seule réponse médiatique dont ils bénéficieraient sera un reportage du prochain éboulement. Next slide, please.

Pour l'artiste qui fait face aux questions éthiques de la production culturelle dans ces conditions de la vie dénudée [bare life], quelles sont les implications pour la pratique? Comment l'intervention de l'artiste ou du designer aux sites à la fois traumatisés et expressifs de la vie nue implique-t-elle un éthique d'exposition? Comment produire le récit d'un lieu de catastrophe continue où le spectacle se trouve occlu? Existe-t-il un moyen d'échapper à l'anesthésie des nouvelles du jour, et ses traces sur le réseau internet?

Qu'est-ce qui se passe quand un endroit perd sa capacité à construire sa propre identité, et quelle espérance y a-t-il pour la vie de cet endroit et de ce peuple, pour la récupération d'identité à l'intérieur d'une condition d'évacuation?

<1> Se révéler

Y a-t-il, comme le leitmotif de Documenta 12, "Bare Life," suggère, une équivalence "as in sexuality, [that] absolute exposure is intricately connected with infinite pleasure...a lyrical or even ecstatic dimension" et pour en passer au-delà, que l'art "dissolve[s] the radical separation between painful subjection and joyous liberation?" Michelle White demande "what it means when people decide or are forced to become visible in the world." (-empyre-, juillet 2006). Si on enregistre, observe et si on entre dans l'étude du site topographique, ce site d'un traumatisme continu, on choisit accéder à une condition de visibilité et de révélation qui approche à celle du sujet 'traumatisé.' [À dire vrai] le regard prétend son autonomie toujours en dehors du site. Afin qu'il ne faut pas être touché par le site. Pourtant on n'en peut pas rester en dehors. L'éboulement pompe l'énergie. Mais il y a la mort à son fond. Pour se conserver la vie il faut travailler au dehors la douleur des traces du traumatisme, et au même temps il faut éprouver le corps à proximité d'un espace de rupture.

Je réfléchis à la série des images "Silueta" d'Ana Mendieta. Elle découvre un geste relationnel dans la performance de son corps boueux qui se fond avec la pente d'un escarpement ou d'une fosse dans la terre. Le geste relationnel passe outre à l'horreur de la perte d'identité. L'image n'est pas possible comme phénomène singulier dans le contexte du traumatisme car si elle en serait, il y aurait l'assertion d'un regard direct- ce regard n'est pas possible sans anéantissement; cela comprendrait une plaisir-douleur infinie: en termes mythiques: la Méduse. On se change en pierre à la vue de la Méduse, ou autrement dit, avec son regard. On ne peut la voir qu'indirectement, par miroir. Une correspondance liminale ou bordée, un site qui reflète (dans le digital) au site originel. Pourtant il se passe quelque chose en plus: la réintégration digitale des images du traumatisme crée une boucle différentielle, qui n'articule pas seulement le miroir maintenant, mais une destruction et une renaissance de chaque image comme nouvelle singularité, anomalie étrangère. L'extase mais légèrement éloignée: le déplacement.

<2> La diagramme et la voile

Dernièrement je réfléchis aux diagrammes. La façon dont la photographie et son remix digital effectue une disparition des faits d'un lieu et leur subsumation sous le code. Les ambiguïtés visuelles, auxquelles l'oeil humain attribue une signification, se réduisent au cliché. Le désastre devient pornographique: aller le regarder, le prendre en photo, le retaper en Photoshop, distribuer ses images. La banalité du logiciel garantit son atténuation. C'est trop prévisible. Si on éclate [ouvre] les mille feuilles de l'image documentaire, une bizarrerie se manifeste. Le phénomène étrange de la naissance d'une zone visuelle se déroule, une anomalie, pendant que j'explore les traces architecturales de mes films scannés et de mes fichiers digitaux. Je fais mention de la diagramme. J'y pense dans le sens qu'introduisait Deleuze à l'égard des peintures de Francis Bacon, dans son livre "Logique de la Sensation." On commence avec toute la

potentialité; du point zéro, on commence à graver, à faire des lignes, à déchirer, à couper, et de ces actions procède quelque chose qui se refuse à partir. Deleuze l'appelle la diagramme. Laisée à soi-même elle devient le monstre dans le jardin, elle gaspille le quadrillage de la toile. D'un point de vue psychologique, la diagramme peut effrayer, peut paralyser; avec sa malléabilité elle est une projection aussi, comme un test de Rorschach; un mécanisme inconvertible qui retourne aux yeux et aux mains de l'artiste d'une manière presque extraterrestre.

Les images du désastre deviennent pornographiques presque par défaut, en tout cas on ne s'approche jamais du lieu traumatisé sans être en quelque façon impliqué. Cette impression d'être impliqué dans le désastre est dans ses répercussions à à voir avec l'apparition de la diagramme. Quelque chose se passe alors qui n'en était pas prévisible. Curieusement la diagramme se manifeste-t-elle à un lieu où on ne l'avait pas attendue, l'espace familier du logiciel graphique. À l'intérieur d'une connaissance qui assimule et consomme tous déjà en forme d'apparition ou d'effet fantôme, la catastrophe pictorielle-sensationnelle est surécrit par quelque chose d'autre, quelque chose qui en est moins.

La diagramme apparaît comme offense à l'image. Elle rejette La Conchita, elle me rejette. Elle ne permet ni à la pornographie ni à l'articulation en général.

Pourtant il n'existe aucun passage à travers la diagramme sans la chirurgie. On commence à couper dès qu'on arrive à un niveau d'ennui et de frustration insupportable, un niveau qui s'équivaut à la force repoussante de la diagramme. Chose curieuse, la diagramme s'est révélée dans une expérience électronique pendant que je travaillais les vidéos de La Conchita mon amour avec un système de montage analogue (destructeur), le séquenceur Jones, au Experimental Television Center à Owego, New York, en novembre 2005. Au début, pendant dix heures, il n'y avait que de chaos au hasard, mais le séquenceur m'a surpris lorsqu'il avançait un rythme récuratif (développé des quatres flux vidéo que j'y avais introduits); un rythme à une telle conduite visuelle qu'il donnait l'impression de s'exploser psychotiquement. Le genre d'espace qu'il produisait en était un où le spectateur ne pouvait guère se manoeuvrer, ni poser des questions, ni rester en rêverie. Impossible de le regarder. Il m'a sauté aux yeux. Plus tard j'ai recoupé cette séquence en utilisant un logiciel de montage non linéaire. Les images [the frames] commençaient à faire place, à respirer.

Il se peut que la diagramme soit une apparition qui émane de ma douleur inconsciente. Il se peut qu'elle arrive en manière d'une membrane semi-perméable entre les sensations d'une présence traumatisée- la douleur au fond d'un paysage de violence -et l'oubli de ces mêmes sensations. Je me demande si la diagramme ne soit le scalpel autant qu'elle fasse partie de la membrane de l'oubli car elle s'impose si dérangeamment (ainsi à la conchita right to pass). Les conditions de la prédiction relative remplacent les sentiments, découpés. Je sens que ma connaissance perd la vision (non pas l'ouïe) à l'intérieur de la diagramme. Du montage linéaire-analogue au montage non linéaire-digital, le sens de lieu dans l'image digitale de La Conchita agit comme un labyrinthe qui me bloque complètement la vision, où une suite de passages aveugles sortent par le toucher, par la caresse du clavier, comme une voile lancée par-dessus la sortie.

<divulgation et résistance>

La Conchita enregistre des paysages d'information au-delà de ce que divulgent les indices visibles et évidents. Le site est marqué par les mathématiques invisibles de dérèglements de terrain à grande échelle, résultant d'événements sismiques (une faille qu'on appelle Red Mountain Fault s'étend à travers la falaise où La Conchita est situé), aussi bien que d'événements du marée modifié à présent par la montée des températures marines depuis les années soixante-dix; et puis il y a le paysage de data politiques: les résidents sont abandonnés à leurs propres ressources et cherchent une récompense en montant des procès contre le gouvernement local; quelques-uns croient que les avocateraias au sommet du [rincon] ont précipité une érosion, suivée par les éboulements; d'autres parient leurs propriétés au marché immobilier à l'exemple de la mémoire courte et luxe de la côte californienne qui lui donne sa notoriété. Le gouvernement peut apparemment très peu faire; l'atmosphère légale est controversée à cause du fait que le manque d'une éthique commune permet à la dissolution des environs construits en conflit factieux, voisin contre voisin, rue contre rue. Le long de plusieurs allées, ombreuses du bougainvillier étendu contre le soleil intense, l'épave de bois récupéré, les cuiviers, les planches de surf et le grillage en plastique improvisent des extensions aux abris minimaux et aux cottages en appentis.

Autant que possible, les gens vivent de leurs propres ressources [I don't know how to translate off-grid exactly- do you mean sans électricité. Original sentence: People live off grid here as much as they can]; en effet ils me racontent souvent qu'ils choisissent y habiter même avec la certitude du retour des orages en hiver qui pourraient provoquer

un autre éboulement de débris. Ils refusent d'être interviewés par la presse et la télévision grand public. Leur image du paradis est [off grid]. Entre eux, quelques-uns croient que les renseignements géologiques sont en fait des fabrications, sponsorisés par le promoteurs qui y construirait un grand hôtel après que leurs propriétés ne soient condamnées. Quelque chose a changé ici. Parieant contre les probabilités, les habitants font face au désastre en le décorant. La Conchita semble dire: nous sommes ici, nous sommes forts, nous avons une communauté, nous habitons à la lumière; et nous vivons sans un demain. La communauté ressemble parfois à la même coquille dure et fermée d'où elle dérive son nom. Nous nous rencontrons dans nos essais à créer un sens au sein d'une condition marginale qu'on chérit autant qu'on la fuie. Beaucoup disent qu'ils y mourraient avant qu'ils ne partent. Peut-être qu'ils s'imaginent la mort au prochain éboulement. L'éboulement garantit un sentiment d'être hors de systèmes.

La Conchita résiste à la déshumanisation même face à face avec la "révélation entière de l'être." Au spectacle du désastre continuellement subi, la ville résiste à l'accès aux mondes privés derrière la rue principale qui borde le long de la route, où le trafic entre en embouteillage tous les week-ends pendant que les touristes dévisagent la sortie solitaire.

Au sommet de l'éboulement, les enfants d'un homme qui est mort- un cascadeur retraité, je crois, de l'industrie du film -ont construit un squat illégal, avec une plate-forme, un tipi, des drapeaux à prières, et des plaques qui parlaient de l'endurance de musique et d'amour. L'un d'entre eux m'a dit qu'ils voulaient transformer l'endroit qui a enterré leur père en quelque chose de positif, quelque chose de bien.

Au fil des mois, les vignes couvrent l'éboulement à l'été, de géranium sauvage et des roses, et puis ils réculent à l'automne, pendant que les herbes fleurissent et sont coupées pour que le risque de feu soit gardé au minimum. Il faut franchir le grillage que le gouvernement local a élevé. À La Conchita, les réalités moroses et géologiques sous-tendent les gestes de prière et de souvenir en style local. Peut-être qu'il n'y ait aucunes conditions de rapprochement avec l'avenir précaire de La Conchita, mais les gens sont toujours à la réhabilitation de la ville, la rendre un lieu vivant, un lieu qui fait une différence. C'est ce que je veux, en suivant leurs chemins. Est-ce que l'art simule, également est-ce qu'il stimule, une zone de retour - qui franchit le grillage du site? Qui joue (et réalise) son propre devenir, et pendant qu'il en est éloigné ["and at a remove"]? Quand on prend l'évidence en photo, est-il pareil à la suspension d'une chose sur une autre chose, comme un drapeau à prières avec un coeur, sur un grillage à La Conchita?

N = La Conchita mon amour

Y a-t-il une voix de "La Conchita"? Y a-t-il un lieu (N) dans l'ouïe, non pas dans la vue? À La Conchita la photographie et le vidéo comprennent un grand risque. Il semble qu'on s'inquiète beaucoup plus de l'enregistrement de l'image que de l'enregistrement du son. Prudemment, parfois avec méfiance, les gens me demandent pourquoi je le fais. Je trébuche sur mes expressions d'un sentiment de respect à l'égard de leur courage, mes impressions de leur résistance si mystérieuse et si prévalente, face à face avec l'indifférence politique et environnementale. Je ne sais pas comment expliquer. Comment en parler. Le sens même du lieu me semble aphasique. La condition crée une opportunité. Il semble qu'il y ait une occasion pour l'entrée en murmures de la voix du lieu, en sons cycliques. L'environnement sonore à La Conchita reste remarquablement équilibré durant toutes les saisons: le même grondement de la route, les passages fréquents du train, les sons du ressac, et les vents marins se mélangent avec la résonance des rires des enfants et parfois d'une motocyclette. Remixer ces sons dans un paysage sonore en utilisant des extraits de son enregistrés à l'époque de l'éboulement, un pli dans l'ambiance comme un post-image ou une overdose; le choc des sons de l'éboulement commence à agir à intervalles, les sons couchés dans les ondulations placides et sinistres de la normalité. Ces sons comme un espace-N au fond de l'au-delà à La Conchita. Les voix de La Conchita éliminent les limites d'un lieu qui continue à glisser, peu importe le moyen dont on essaie de l'attraper, le garder, le protéger. N=mon amour.

En quel sens existe-t-il une spiritualité de La Conchita? Dans la ritualisation de l'éboulement, en quelque sorte comme une espérance, que "nous ne sommes pas seuls." Même quand le gouvernement néglige d'aider; même sous les ciels agnostiques et les orages féroces de l'hiver qui hâtent la dissolution des rincons.

Christina McPhee 2007

traduction [Molly McPhee](#) 2007