

*Steven Spielberg*





*Spielberg's List*, 2003, installation vidéo, 65 min. Photo prise par les figurants pendant le tournage du film *Schindler's List* de Spielberg en 1993.

Page suivante : *Spielberg's List*, 2003, photo de l'installation vidéo à la Frankfurter Kunstverein en 2004.

Avec l'aimable permission de la gb agency, Paris et Postmasters, New York.



Omer Fast est né en 1972 à Jérusalem. À l'adolescence, il quitte Israël avec sa famille et part vivre à New York. Ce déplacement géographique et culturel apporte des indications fortes pour la compréhension de son travail et révèle des éléments récurrents : l'appréhension que suscite l'immersion dans une société étrangère et l'importance d'apprendre sa langue. Dans ses œuvres, le récit personnel est souvent juxtaposé ou intégré à une narration impliquant une collectivité. Il étudie aux États-Unis en arts et obtient un baccalauréat en 1995 de la Tufts University/School of the Museum of Fine Arts de Boston ainsi qu'une maîtrise en 2000 du Hunter College à New York. Il vit et travaille à Berlin.

Omer Fast construit ses «histoires» à l'aide de supports existants (le film, la télévision) dont il analyse et donne à voir les structures complexes ou les codes. Chaque référence culturelle, populaire ou savante, est prétexte à une nouvelle possibilité de lecture composée de strates superposées. Omer Fast examine les relations entre les modes d'expression de masse et l'art. Il explore les différentes potentialités du cinéma et la variété des émotions qu'il peut provoquer. Il se concentre sur le rapport qui existe entre l'image et le son. Leur lien ne serait plus qu'une manipulation allant jusqu'à l'absurde. Mais au-delà de ces analyses et de leur traitement, il s'intéresse à la place complexe et paradoxale de l'individu dans son environnement quotidien et à sa définition existentielle.

Il réalise plusieurs expositions individuelles dans lesquelles il présente les œuvres suivantes : *Glendive Foley* (2000), *Berlin-Hura* (2002), *CNN Concatenated* (2002), *A Tank Translated* (2002), *Spielberg's List* (2003) et plus récemment *Godville* (2004). Omer Fast a également participé à de nombreuses expositions collectives tant en Europe qu'en Amérique du Nord : *Affinités narratives*, gb agency, Paris (2001), *Contemporary/Recent Acquisitions*, Jewish Museum, New York (2003), Biennale de Prague (2005), *Why Pictures Now : New Media Acquisitions*, Museum of Modern Art, Salzburg (2006).

Omer Fast was born in Jerusalem in 1972. He left Israel as a teenager with his family to move to New York. This geographical and cultural change helps to better understand his work and some of the recurring elements in his artistic practice: the comprehension of a foreign society and the importance of assimilating its language. He received his BA from Tufts University/School of the Museum of Fine Arts in Boston (1995) and his MFA from Hunter College in New York (2000). He currently lives and works in Berlin.

Omer Fast builds his "stories" from existing ones (film, television) that he analyzes and deconstructs in order to expose the complex structures or codes that form them. Every cultural reference, pop or elitist, serves as a pretext to create new stories with multiple readings. In Fast's work, personal stories are often mixed with, or integrated into, public narration. He examines the relationship between modes of mass expression and art. He explores the medium of film and the variety of emotions that can be produced by combining its elements. He plays with images and sound to create new meanings, manipulating them to the point of the absurd. But beyond the analyses and the manipulation, there is a will to restore the complex and paradoxical place of individuals in their environment as they attempt to define their existence.

He has had many solo exhibitions in which the following works were presented: *Glendive Foley* (2000); *Berlin-Hura* (2002); *CNN Concatenated* (2002); *A Tank Translated* (2002); *Spielberg's List* (2003); and more recently *Godville* (2004). He has also participated in many collective exhibitions in Europe and North America: *Affinités Narratives*, gb agency, Paris (2001); *Contemporary Art/Recent Acquisitions*, Jewish Museum, New York (2003); Prague Biennale 'A Second Sight' (2005); *Why Pictures Now: New Media Acquisitions*, Museum of Modern Art, Salzburg (2006).







Godville, 2004-2005, installation vidéo, 50 min. Photo prise lors du tournage. Avec l'aimable permission de la gb agency, Paris et Postmasters, New York.

## Omer Fast

by Mark Godfrey

In 2003, Omer Fast travelled to Krakow to research the aftermath of Steven Spielberg's *Schindler's List*, ten years after the film was released. He found a burgeoning tourist industry devoted to the film. Tour guides were driving mainly American tourists to the still intact film sets of the concentration camp, as well as taking them to visit Auschwitz. Fast recorded some of these tours and conducted interviews with Poles who, ten years earlier, had been extras in the film. Some described the ways in which potential 'Jewish' and 'Polish' characters were divided during the auditions. Older extras mingled their memories of the 1940s with their recollections of the early 1990s. All of them, however, recalled the events of 1993, describing their motivations and experiences of acting out scenes in reconstructed camps and gas chambers.

Fast's footage addressed the Hollywoodisation of the Holocaust, scrutinizing Spielberg's magnum opus by deploying tactics associated with Claude Lanzmann (Lanzmann had refused to use archival footage or to recreate scenes of the Holocaust when making *Shoah* (1985), determining instead to forge his encounter with history through interviews with Jewish survivors and Poles who had lived near the camps). The critical bent of Fast's project was in no way tempered by his acknowledgement that the extras' experience was real and deserving of serious attention; the artist allowed them to articulate the difficulties of reconstructing such a traumatic event in Polish history. Editing the footage for his two-screen installation *Spielberg's List* (2003), Fast made a crucial intervention. Working with a Polish translator, he was made aware of the contingencies of translation in the interviews he had conducted. Reflecting on this, he decided to play identical footage on each screen but to subtitle them with slightly different texts—one referring to the actual events of the 1940s and the other to the film. During some footage of the tour, for instance, one screen is subtitled with the words "And the building opposite—there was one of the gates" while on the other screen we read "And the building opposite—there was one of the takes." Fast even employed this device when speakers were English, but when they were Polish, sometimes it became impossible to tell which historical period was being addressed.

The subtitles further compounded the historical confusion and its representation, but it is interesting to note how the strategy operated for viewers in the screening environment. With two screens before them, and with complex material unfolding at a pace, it was initially impossible to understand what was going on. At first, all that could be sensed was a flickering difference on the peripheries of the two screens. The contrast between the subtitles registered more in terms of divergent *shapes* than alternative translations. Only later, with repetition, could the viewer guess the tactic at work. Fast's device emphasized our incapacity to fully apprehend a work in the first encounter, while encouraging us to pay attention to the fickleness of subtitles—an aspect of the video image we might usually take for granted—and to choose between the two meanings.

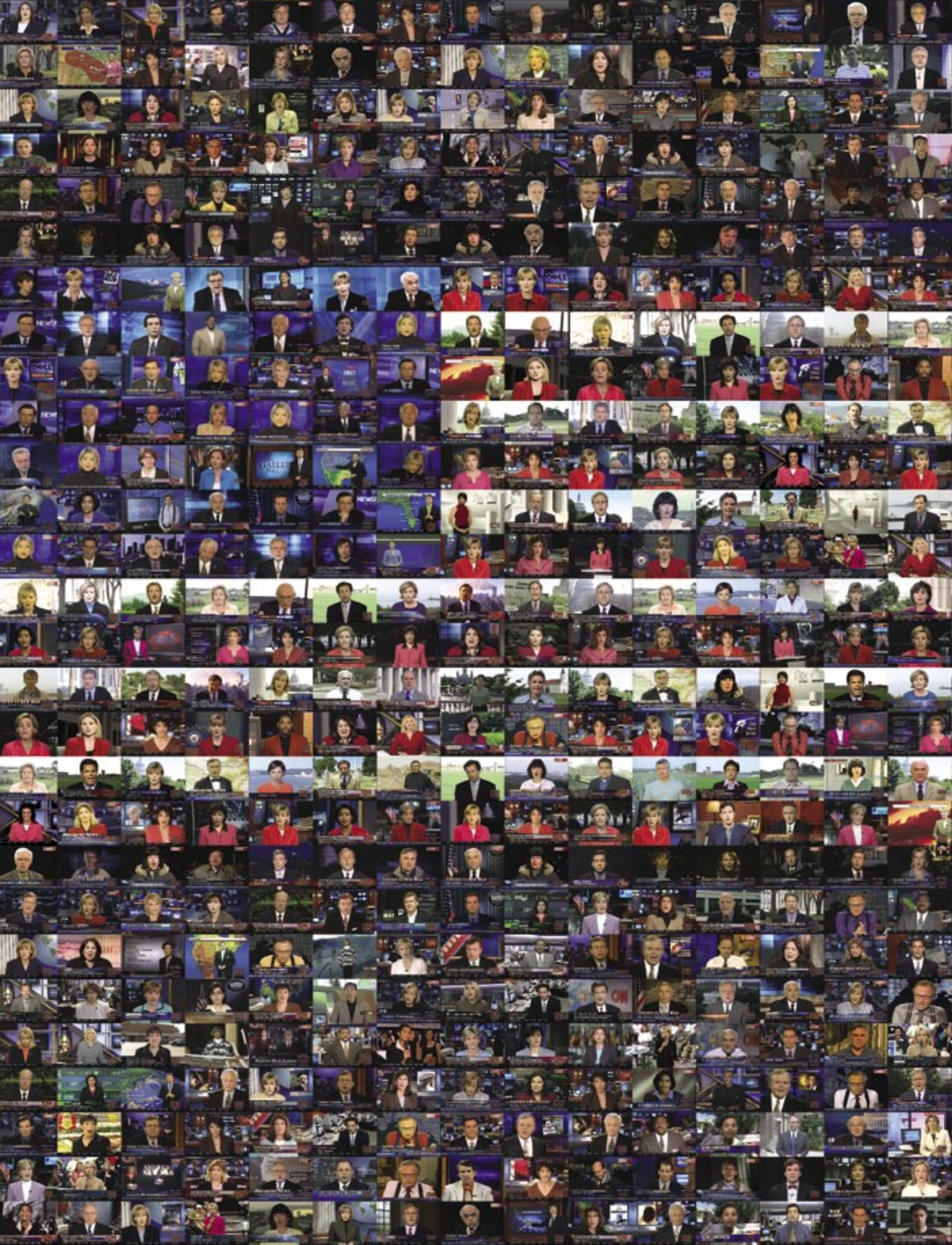
*Spielberg's List* exposes the complexity of Fast's project: it addresses the information presented through film and TV, and exposes the manner in which it is delivered. By attending to aspects of the image such as the subtitle and the soundtrack, Fast sheds light on the subtle ways in which meanings are disseminated. Sometimes he has used tactics of insertion as well as interruption. In 2001, he obtained copies of *The Terminator* (1984) from New York video outlets, and he overdubbed some of the most brutal and silent scenes in the film with sections of dialogue that he had taped in which adults recollected their violent childhood memories. The videos were returned to the rental shops to await the next, unsuspecting customers whose Schwarzeneggerian fantasies would be interrupted by a sour dose of the real. If his strategies here owed much to Cildo Meireles, elsewhere, in a mammoth act of manipulation, Fast updated Richard Serra's savage articulation of TV's commercialism, *Television Delivers People* (1973). Through 2001, Fast recorded hundreds of hours of CNN presenters speaking directly to camera. He fed the footage into a computer and cut it up into words and syllables. From this database, he constructed an 18-minute monologue, *CNN Concatenated*, which is delivered word by word in a fast, jolting fashion, by individual news presenters. Just as Serra's rolling titles spoke directly to their readers ("You are delivered to the advertiser who is the customer"), Fast's presenters address their viewer, "Look, I know that you're scared...", indirectly admitting the manner in which news programs both foster and feed off the neuroses of their audiences. As well as being incisive, the work is also very funny. The slick and slimy anchors are made to utter sentiments quite beyond their sensibilities, but appear absolutely unruffled, their manicures and fake tans always immaculate.

Fast's most recent project is *Godville* (2005). He made the work at Colonial Williamsburg in Virginia, the living-history museum where visitors can talk to various staff members who are dressed as 18th century characters and who represent different facets of colonial American life. Fast interviewed and filmed the costumed staff when they were in character, but also out of character, as they spoke about their motivations for working and living at the museum. If such places can sometimes encourage what Fast called a "pornography of the past," he disrupted the illusion by confronting the characters as 21st century individuals. As might be expected, various other forms of disruption take place in the work. Fast chopped up the interviews and re-assembled words—if the viewer is initially unsure whether the speaker is talking in or out of character, after a while it is impossible to gauge whether the monologues correspond at all to the actual recorded interviews. Although such confusion is in some ways appropriate to the temporal confusion of the interviewees and museum visitors, what is exemplary about Fast's approach is that the final product does not gel into some spectacular reconfigured whole (think of Candice Breitz's recent use of splicing). His Brechtian interruptions genuinely interfere with the coherence of the subject matter, providing space for critical thought.

The installation requirements of *Godville* enact another cut: the work comprises two films projected onto a single floating screen, in the manner of Michael Snow's *Two Sides to Every Story* (1974). On one side of the screen, we watch the chopped up interviews; on the other, Fast plays footage of the museum and of its actor-employees' houses. At times it is hard to distinguish the genuine colonial buildings from the 21st century dwellings—such are the actors' tastes for period kitsch. The footage segues into shots of recent constructions of faux 18th century houses, a passage that recalls a kind of updated *Homes for America* in which Dan Graham's 1960s minimalist forms make way for 21st-century traditionalism. While economically representing the human and architectural aspects of Colonial Williamsburg, the two films equally complement and interrupt one another. Watching either side of the screen, viewers can feel distracted, realizing they are missing the footage playing on the reverse.

*Godville* ends on one side of the screen with a medley of images of Southern churches while on the other, Fast's edit is of an African American actor who intones countless sayings about what God means to him. Fast seems to view the increasing religiosity of the South as an end result of the nostalgia often perpetuated by institutions like Colonial Williamsburg, even though his research indicated that Colonial Williamsburg was not monolithic. Indeed, he discovered that there have been times when the museum has put history to work in an almost Benjaminian manner, as, for instance, when one day an estate auction was re-enacted and visitors to the tourist attraction encountered the sale of families of slaves. When he conducted his interviews, Fast also discovered that some of the actors were inflecting their performances to reflect their criticism of the current American administration. Playing colonial British subjects questioning their allegiance to the crown, they hoped that inquisitive viewers might draw parallels to the present situation of American subjects. Knowing that the actor-employees had diverse political affiliations that weren't circumscribed by the museum's overarching ideology, Fast decided to complicate things further. At some point in their fractured monologues, the interviewees begin to speak back to the camera, accusing Fast of manipulating their words. They complain that he is turning them into stereotypes and ask him what all his editing and studio trickery can possibly accomplish. Of course, it is impossible to know whether or not Fast was addressed this way by the museum's actor-employees, but by twisting their words, Fast articulates within the project the most severe criticism *Godville* could possibly attract. As much as Fast questions the spectacular ways in which the culture industry presents history today, he also scrutinizes the facilities of his practice and the ethics of his own art's criticality.







# OMER FAST

Du 17 mars au 28 avril 2007

Vernissage samedi le 17 mars à 16h00

## OMER FAST

par Mark Godfrey

Dix ans après la sortie de *Schindler's List* de Steven Spielberg en 1993, l'artiste Omer Fast, né en Israël, éduqué aux États-Unis et résidant à Berlin, s'est rendu à Krakow dans le but d'en évaluer les retombées et y a trouvé une florissante industrie touristique. Des visites guidées permettaient aux touristes, en majorité des Américains, de visiter le camp d'Auschwitz aussi bien que les décors du film. Fast a filmé quelques unes de ces visites et a interviewé des Polonais qui, dix ans plus tôt, avaient figuré dans le film. Certains ont raconté comment lors des auditions on avait attribué les rôles des Juifs et ceux des Polonais. Les plus vieux d'entre eux ont souvent confondu leurs souvenirs des années 1940 et ceux des années 1990. Tous, cependant, se sont rappelés ce qu'ils avaient vécu lors du tournage du film en 1993 et ce qui les avait motivés à faire revivre au cinéma des scènes de camps de concentration et de chambres à gaz.

Fast voulait questionner l'«hollywoodisation» de l'Holocauste en analysant le gigantesque ouvrage que Spielberg avait conçu selon des méthodes similaires à celles de Claude Lanzmann (pour son film *Shoah* en 1985, Lanzmann n'a pas voulu utiliser de matériel d'archive ni faire appel à la reconstitution; il a préféré remonter le cours de l'Histoire en interviewant des Juifs et des Polonais qui avaient vécu à proximité des camps).

Dans son approche critique, Fast n'a d'aucune manière minimisé ce que les figurants avaient vécu pendant le tournage et il les a laissés soigneusement expliquer leur difficulté d'avoir dû reconstituer des événements aussi traumatisants de l'histoire polonaise. Lors du montage sur deux écrans de son installation *Spielberg's List*, en 2003, Fast a cependant fait un choix déterminant. Sa collaboration avec un traducteur polonais lui avait permis de se rendre compte de divergences de traduction dans les entrevues. Après mûre réflexion, il a décidé de montrer le même matériel sur les deux écrans, avec toutefois des sous-titres distincts, les uns renvoyant aux événements des années 1940, les autres au film de Spielberg. Par exemple, sur des images d'une visite guidée, on peut lire sur un des écrans : « En face de cet édifice, il y avait une des entrées », et sur l'autre écran : « En face de cet édifice a eu lieu une scène du film ». Fast a même utilisé cette astuce lorsque son interlocuteur était anglais; mais dans le cas des Polonais, il était parfois impossible de savoir à quelle époque ils faisaient référence. Les sous-titres ont ainsi accentué la confusion entre l'Histoire et sa représentation, et il est fascinant de constater à quel point les spectateurs s'y sont eux aussi laissés prendre. Devant les deux écrans où les images défilaient à vive allure, il leur était impossible de comprendre ce qui se passait. À première vue, ils ne percevaient que les vibrations lumineuses provoquées par les formes des sous-titres, formes plus faciles à percevoir que le contenu distinct de ces derniers. Ce n'est qu'après un certain temps qu'ils découvraient le procédé, procédé qui fait la démonstration de notre inaptitude à bien percevoir une œuvre au premier contact, comme c'est ici le cas, la fluctuation des sous-titres attirant toute notre attention — une caractéristique de l'image vidéo que nous prenons pour acquise — aux dépens de leur double signification.

*Spielberg's List* témoigne de la complexité de l'entreprise de Fast : questionner à la fois l'information que le cinéma et la télévision nous transmettent, et la manière dont ils le font. En combinant plusieurs éléments de l'image, tels les sous-titres et

la bande sonore, Fast met subtilement en lumière le filigrane de leurs significations. Pour ce faire, il utilise aussi bien des astuces d'insertion que d'interruption. En 2001, il a loué des copies de *Terminator* (1984) dans une boutique vidéo de New York et, à la trame sonore des scènes les plus violentes et silencieuses du film, il a superposé des dialogues, qu'il avait lui-même enregistrés, d'adultes racontant les souvenirs les plus violents de leur enfance. Puis il a retourné les vidéos à la boutique afin que le triste remède de la réalité frustre les prochains clients avides de fantasmes schwarzeneggeriens.

Si ces procédés s'apparentent à ceux de Cildo Meireles, Fast, par ailleurs, dans un geste de titanique manipulation, a actualisé la féroce attaque de Richard Serra contre la commercialisation télévisuelle, *Television Delivers People* (1973). Durant l'année 2001, il a enregistré pendant des centaines d'heures, des lecteurs de nouvelles de CNN s'adressant directement à la caméra. Il a ensuite transféré le matériel sur ordinateur, l'a hachuré en mots et syllabes et en a fait un monologue de dix-huit minutes, *CNN Concatenated*, qui reproduit de manière rapide et chaotique le mot à mot des lecteurs en question. À la manière de Serra qui s'adressait directement aux spectateurs au moyen de phrases défilant à l'écran (« Vous êtes entre les mains des publicitaires qui sont les consommateurs. »), les lecteurs de Fast leur disent pour leur part : « Ça se voit, vous avez peur... » et admettent indirectement la façon dont les nouvelles nourrissent et entretiennent les névroses du public. Aussi caustique soit-elle, cette œuvre est également très drôle car ces chefs de pupitre beaux parleurs, aux ongles bien polis et au bronzage artificiel impeccable, énoncent bien malgré eux des opinions étrangères à leur personnalité.

L'œuvre la plus récente de Fast se nomme *Godville* (2005). Il l'a réalisée au Living Museum of Colonial Williamsburg, en Virginie, où les visiteurs peuvent converser avec les membres du personnel vêtus à la manière du 18<sup>e</sup> siècle et incarnant divers personnages de la vie coloniale américaine. Fast a interviewé ces gens à la fois en tant que personnages du passé et employés du présent, et il leur a demandé pour quelles raisons ils travaillaient et vivaient dans ce musée. Si des endroits de ce genre peuvent favoriser ce que Fast appelle « la pornographie du passé », le fait de confronter les personnages du passé aux individus du 21<sup>e</sup> siècle lui a évité d'y succomber. Comme on pouvait s'y attendre, plusieurs autres formes de chambardements se retrouvent dans cette œuvre. Fast a découpé les interviews et déplacé des mots de telle sorte que le spectateur se demande si la personne interviewée parle de son personnage du passé ou bien d'elle-même au présent. Si la même ambiguïté se produit entre les employés et les visiteurs du musée, l'approche exemplaire de Fast fait en sorte que le produit final ne se trouve pas figé dans une reconstruction spectaculaire (pensons à l'utilisation que Candice Breitz a récemment faite du découpage). Ses interventions brechtiennes s'intègrent de manière cohérente au sujet et laissent place à une réflexion critique.

L'installation *Godville* se présentait de cette manière : deux films étaient projetés sur les deux faces d'un écran flottant, tel qu'utilisé par Michael Snow en 1974 pour *Two Sides to Every Story*. Sur l'une des deux faces, on pouvait voir les interviews remontées tandis que sur l'autre il s'agissait d'images du musée et de maisons des employés. Parfois, on faisait mal la différence entre les authentiques édifices coloniaux et les demeures du 21<sup>e</sup> siècle à cause du penchant des

**VOX** image contemporaine  
contemporary image

NUMÉRO 21, MARS 2007

employés-personnages pour le kitsch de l'époque. Suivaient des plans de maisons récentes construites à la manière du 18<sup>e</sup> siècle, séquence qui rappelait le *Home for America* — revisité par Fast — de Dan Graham dont les formes minimalistes laissent place au traditionalisme du 21<sup>e</sup> siècle. Tout en décrivant les caractéristiques humaines et architecturales de Williamsburg, les deux films se complétaient tout autant qu'ils s'opposaient. Le spectateur, lorsqu'il regardait l'un des écrans, se trouvait dérangé en constatant qu'il manquait ce qui se passait sur l'autre.

La fin de *Godville* montre, d'un côté des images entremêlées d'églises du Sud, de l'autre un montage de déclamations d'un acteur noir à propos de ce que Dieu représente à ses yeux. Il semble que Fast ait perçu un lien entre la montée de la religion dans le Sud et la nostalgie souvent perpétuée par des institutions telle la ville coloniale de Williamsburg; toutefois sa recherche lui a permis de constater que cette dernière n'était pas monolithique. Mais il a bien sûr découvert que le musée contribuait à maintenir une vision benjaminienne de l'Histoire, comme par exemple lors de la mise en scène d'un encan qui a permis aux visiteurs d'assister à une vente d'esclaves. Par ailleurs, en faisant les interviews, il a senti que les employés modifiaient leurs témoignages en fonction de leur critique de l'administration américaine actuelle : jouant à être des sujets britanniques qui remettaient en cause leur allégeance à la couronne, ils espéraient que des spectateurs aguerris fassent des parallèles avec la situation présente des Américains.

Sachant que les employés étaient de diverses allégeances politiques que ne pouvait contrôler la puissante idéologie du musée, Fast décida de pousser l'expérience encore plus loin. Parfois, pendant leurs monologues, les interviewés s'adressent à la caméra et accusent Fast de manipuler leurs propos. Ils lui reprochent également de vouloir faire d'eux des stéréotypes et lui demandent où il veut en venir avec son montage et ses manipulations. Bien entendu, nous ne pouvons savoir si les employés ont confronté Fast de cette manière, mais en restructurant leurs propos à sa façon il a donné à *Godville* sa plus grande dimension critique.

Ainsi Fast questionne-t-il autant la manière spectaculaire dont l'industrie culturelle représente l'Histoire de nos jours qu'il explore les fondements de sa pratique artistique et l'éthique propre à son art.

### VOX centre de l'image contemporaine

1211, boul. Saint-Laurent  
Montréal (Québec) H2X 2S6  
Tél. : 514.390.0382 Fax : 514.390.1293  
Courriel : vox@voxphoto.com  
Site Internet : www.voxphoto.com

Heures d'ouverture  
Du mardi au samedi de 11 h à 17 h

Équipe de VOX  
Direction : Marie-Josée Jean  
Coordination : Simone Lefebvre, Claudine Roger,  
Émilie Sénécal  
Technicien : Gilles Cousineau  
Stagiaire : Annie Hudon Laroche  
Traduction : Jean Pierre Lefebvre  
Correction : Micheline Dussault, Thérèse Brown  
Graphisme : VOX

VOX est membre du RCAAQ et d'Imago.

ISSN 1706-2322

Québec

Avec la participation de :  
• Conseil des arts et des lettres du Québec  
• Ministère des affaires municipales et des Régions



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

Montréal

CONSEIL DES ARTS  
DE MONTRÉAL



Spielberg's List, 2003. Photo prise par les figurants pendant le tournage du film Schindler's List de Spielberg en 1993. Avec l'aimable permission de la g.b. agency, Paris et Postmasters, New York.