

Omer Fast
Continuous Coverage
Omer Fast
En couverture continue
Blake Fitzpatrick

Numéro 94, printemps-été 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69356ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fitzpatrick, B. (2013). Omer Fast: Continuous Coverage / Omer Fast : en couverture continue. *Ciel variable*, (94), 53–58.

CNN Concatenated, 2002, DVD installation / installation DVD, 18 min 7 s, courtesy of the artist / permission de l'artiste, Arratia Beer, Berlin; gb agency, Paris



OMER FAST

Continuous Coverage

BLAKE FITZPATRICK

Omer Fast is not a documentarian, but his recent solo exhibition at The Power Plant Contemporary Art Gallery did draw attention to the strategies of an artist working, as Jeff Wall put it, “near documentary.”¹ Spanning the last decade, the exhibition referenced sites of recent global conflict with three video works that quoted documentary or journalistic conventions only to subvert the anticipated veracity and assumed authority of these forms with looped narratives, traumatic repetitions, and the comically stilted utterances of what was once the “continuous coverage” of cable news.

CNN Concatenated (2002), produced in the aftermath of 9/11, is the earliest work in the exhibition, and the one in which Fast is most explicit about showing his hand. Working from a ten-thousand-word transcript of television news reports, Fast edited clips of CNN “talking heads” into single-word utterances. As an artist, Fast knows that form can be detached from content, and that meaning can be radically altered when the content of news reporting is separated from the form of the news broadcast. Halting televisual flow and re-editing single words from the barrage of non-stop news gives viewers pause from the assumed truth-telling power of the media. In this regard, it is interesting to consider the language of news reporting, and specifically the role of the news anchor. “Anchors” deliver information objectively, and they are therefore thought to anchor the truth, making them authority figures. In Fast’s project, words are cut loose from their source, de-anchored, so as to subvert the truth and authority of the official text and its agent. In the stilted phraseology of news-speak, alternative voices emerge from within the text, rewriting external events into a stream of consciousness of dissociative thoughts. To whom are these voices addressed and how does the factual voice of the news devolve into a combination of side jokes, accusations, and expressions of post-9/11 anxiety? At one point, for example, the voice inside the text iterates what might be a methodological strategy for contemporary art generally or a self-reflexive confession for Fast specifically: “It-is-so-difficult-

En couverture continue

Omer Fast n’est pas un documentariste, mais sa récente exposition individuelle à la galerie d’art contemporain The Power Plant mettait en lumière les stratégies d’un artiste dont le travail, selon la formule de Jeff Wall, est « proche du documentaire » (*near documentary*).¹ L’exposition couvrait la dernière décennie et faisait référence à des lieux qui ont fait l’objet de conflits mondiaux récents, avec trois installations vidéo citant les conventions documentaires ou journalistiques, pour mieux subvertir l’authenticité implicite et l’autorité inhérentes à ces formes – par des narrations en boucle, des répétitions déstabilisantes et les déclarations drôlement figées de ce qu’a été la « couverture continue » du fil de nouvelles sur le câble.

CNN Concatenated (2002), une œuvre produite à la suite des événements du 11 septembre 2001, est la plus ancienne de cette exposition, et celle où l’intervention de Fast est la plus explicite. À l’aide d’une transcription de journaux télévisés d’environ dix mille mots, Fast a prélevé dans les clips des présentateurs de CNN des fragments composés d’un seul mot. En tant qu’artiste, Fast sait que la forme peut fonctionner séparément du fond, et que la signification des actualités peut se trouver radicalement modifiée si leur contenu est détaché du bulletin. En interrompant le flot télévisuel et en composant de nouvelles phrases au moyen de mots séparés, Fast fait réfléchir les spectateurs sur le pouvoir des médias censés dire la vérité. À cet égard, il est intéressant d’examiner le langage des bulletins d’actualités, en particulier le rôle des présentateurs. Ceux-ci « présentent » l’information avec objectivité et sont donc perçus comme des références en matière de véracité, devenant ainsi des figures d’autorité. Le projet de Fast détache les mots de cette source de référence, afin de subvertir l’authenticité et l’autorité du texte officiel, et de son agent. Dans la phraséologie mot à mot des actualités, des voix parallèles émergent au sein du texte, reformulant les événements

At one point, the voice inside the text iterates what might be a methodological strategy for contemporary art or a self-reflexive confession for Fast:
“It-is-so-difficult-for-you-to-believe-in-anything-without-looking-for-its-potential-to-destabilize.”

for-you-to-believe-in-anything-without-looking-for-its-potential-to-destabilize.” As much as *CNN Concatenated* is a work about words, it is also about the space between words and the pauses in an utterance that give way to anticipation of what comes next. And of course, anxiety over what comes next was very much on the mind of the post-9/11 world. Through recognizable images of disaster that refresh the screen and the broken speech and the disquieting pauses of a reordered narrative, Fast elicits anxious affects in the viewer to parallel an anxious time.

Five Thousand Feet is the Best (2011) is a video work drawn from interviews that Fast conducted with an American Predator drone pilot. What connects the work discussed above and this video is the use of television screens or monitors as an intermediary device between the viewer and reality. Fundamentally different, however, are the deadly consequences that attend to the drone operator's screen. On-camera, the drone operator was willing to discuss the technical aspects of his job. Off-camera, he divulged the psychological struggles that have resulted from the remote killing of both militants and civilians and the bad dreams and “virtual stress” that he suffers as a result of PTSD. Drones are an increasingly significant component of high-tech war.² Fast draws our attention to this important issue and points to the disjunctive psychological and geopolitical relations that connect a military base, one hour away from Las Vegas, Nevada, where American drone pilots are based, to locations in Pakistan, Yemen, and Afghanistan, from where drone attacks are launched.

In this piece, parallel stories that oscillate between real and fictive scenarios are repeated in a looped or circular structure. Interviews between a fictional drone pilot and a fictional journalist are repeated in almost verbatim exchanges on three occasions, and the testimony of the real drone pilot is intercut between these scenes. The video loop is by now a gallery standard, as it provides multiple entry and exit points for viewers attending an exhibition. However, more than a logistical form, the looped narrative is an integral component of Fast's work, as he is reordering time and offering us an opportunity to replay key sequences, critically re-examine our own memory of the events represented in the video, and reflect on our understanding of what is real and what is not.

To protect the real drone pilot's anonymity, his voice has been mechanically altered, his face has been blurred, and he speaks off-camera in voice-over. The use of the voice-over and the purposely blurred rendition of the face is a technique well established in investigative journalism and expository documentary. As viewers, we recognized that these techniques announce the presence of the real. However, the off-camera voice-over, the so-called voice of God, is often met with derision by progressive documentary makers as it is aligned with power, authority, stereotypical masculinity, and anonymity. Kaja Silverman suggests that in Hollywood films, “the male subject finds his most ideal realization when he is heard but not seen.”³ Although not a Hollywood or documentary film but a critical

extérieurs en un monologue intérieur de pensées dissociées. À qui s'adressent ces voix, et comment la voix factuelle des informations se retrouve-t-elle transposée dans une combinaison de plaisanteries, d'accusations et d'angoisses post-11 septembre ? La voix lisant le texte fait par exemple une déclaration qui pourrait être une stratégie méthodologique pour l'art contemporain en général, ou une confession autoréflexive de Fast en particulier : « Il-est-tellement-difficile-de-croire-en-quelque-chose-sans-chercher-son-potentiel-déstabilisateur. » Autant *CNN Concatenated* est une œuvre qui joue sur les mots, autant elle joue sur l'espace entre les mots et sur les pauses dans l'élocution, créant un effet d'anticipation. Or les esprits étaient évidemment enclins à des anticipations angoissées après le 11 septembre. À travers des images reconnaissables du désastre qui se succèdent sur l'écran, le discours saccadé et les pauses inquiétantes d'une narration réorganisée, Fast suscite chez le spectateur un sentiment d'anxiété en écho à cette époque troublée.

Five Thousand Feet is the Best (2011) est une œuvre vidéo basée sur les entrevues de Fast avec un pilote de drone American Predator. Son point commun avec l'œuvre décrite ci-dessus est l'emploi d'écrans de télévision ou de moniteurs comme intermédiaires entre le spectateur et la réalité. La différence fondamentale concerne les conséquences mortelles de cet usage de l'écran par le pilote. Devant la caméra, celui-ci était d'accord pour parler des aspects techniques de son travail. Hors caméra, il a dévoilé les conflits psychologiques provoqués par l'élimination à distance à la fois de militants et de civils, ainsi que les cauchemars et le « stress virtuel » provoqués par le trouble post-traumatique dont il souffre. Les drones sont une composante de plus en plus importante de la guerre technologique.² Fast attire notre attention sur cette problématique et fait ressortir les disjonctions psychologiques et géopolitiques entre une base militaire située à une heure de Las Vegas, au Nevada, où sont basés les pilotes de drones américains, et les emplacements au Pakistan, au Yémen et en Afghanistan d'où partent les drones.

Dans cette œuvre, des histoires parallèles oscillant entre des scénarios réels ou imaginés sont reprises dans une construction en boucle. Des échanges entre un pilote de drone et un journaliste fictifs sont répétés presque mot à mot à trois reprises, et le témoignage du vrai pilote est intercalé entre ces trois entrevues. Le principe de la vidéo en boucle est devenu un standard dans les galeries, car il fournit de multiples points d'entrée et de sortie aux spectateurs visitant l'exposition. Ici, plus qu'une forme logistique, la narration en boucle est une partie intégrante de l'œuvre : elle permet à Fast de réordonner le temps en nous donnant la possibilité de rejouer les séquences clés, de réexaminer de façon critique nos propres souvenirs de ce qui est représenté dans la vidéo et de réfléchir sur notre compréhension de ce qui est réel ou non.

Pour protéger l'anonymat du véritable pilote, sa voix a été modifiée artificiellement, son visage est flou et ses commentaires hors caméra se font entendre hors champ. L'usage de la voix « off » et l'effet de flou volontaire sur un visage sont des techniques courantes dans



Five Thousand Feet is the Best, 2011, digital video / vidéo numérique, 30 min, co-commissioned by / co-commissarié par The Model in Sligo, Dublin Contemporary, the Hermes Foundation and / et the Kadist Foundation, collection National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada; *Five Thousand Feet is the Best*, 2011, installation view / vue de l'installation, The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, 2012, photo: Toni Hafkenscheid

Fast nous rappelle que la militarisation n'est pas un phénomène limité aux zones de guerre, sans lien avec nos existences: dans un contexte de militarisation mondiale, tel qu'exemplifié par les attaques de drones, les relations entre ici et là-bas sont inextricablement liées et tissées.

work of art, Fast's piece aligns the voice on high with an eye in the sky and a pervasive, if invisible, militaristic presence.

The drone pilot's reflections on drone warfare and the targeting of enemy insurgents in Pakistan are accompanied by beautiful Steadicam airborne sweeps over the shimmering lights of the nightclub strip in Las Vegas at night, daylight views of a churchyard in the northeastern United States, and scenes of suburban Las Vegas. Fast turns the tables on expectations by replacing drone surveillance of foreign lands with domestic views in these near-documentary encounters. As counterpoint, the fictional pilot tells a story of an American family going on vacation: they pass three stereotypically "redneck" American men digging along a desert road. One is described as wearing "a traditional headdress" (a baseball hat) and the other two are described as being "dressed in clothes more typical to tribes from further south." A drone transmits the scene from above as a Hellfire missile "hits the ground before anyone can react." In this exchange, the landscapes of Pakistan and Nevada blur together, as do the roles of victims and perpetrators. The voice-over concludes, "Seeing the world from above doesn't just flatten things, it sharpens them, it makes relationships clearer." In these acts of juxtaposition, both realistic and overtly fictional, Fast reminds us that militarization is not something that happens in war zones unconnected to our lives but that under global militarization, as exemplified by drone warfare, relationships between here and there are intractably linked and woven, often invisibly, into the fabric of a now global community.

Continuity (2012) was produced for Documenta 13 and is the most recent work in the exhibition. Whereas the other two works play with the relationship between reality and fiction or use documentary forms to cite the real, in this last piece the depiction of reality is all but abandoned. Melodramatic and replete with impeccable production values, the forty-minute piece concerns a contemporary German couple mourning the loss of a son to war. On three occasions, the couple drive to the local train station to greet their son. Although this is explicitly a fictional work, the Bundeswehr German army uniform and the International Security Assistance Force (ISAF) patch worn by a different actor in each version contextualize the act of return in relation to the war in Afghanistan. The family attempt to pick up where they left off and to take their son home and to his bedroom, "untouched since he left." They sit down to what becomes a most unusual dinner in which weird things enter into the setting: an eyeball bobbles in a glass of wine, maggots crawl within the pasta. Incest darkly permeates the fictional family scene as the figure of the lost son has been replaced by three male stand-ins in military uniforms; they are physically inspected by the father, and the mother erotically kisses one of them and joins another in bed.

In this piece, Fast's use of the loop takes on psychic dimensions. The scene of the returning son is fraught with the difficult return of trauma. A disturbing repetition ensues in which the return to normality or, as the title suggests, *continuity* within the family and within

le journalisme d'investigation et le documentaire de témoignage.

Pour les spectateurs, ces procédés sont un indice de réalité. Or la voix hors champ, ou voix de « Dieu omniscient », est souvent dénigrée par les réalisateurs de documentaires plus progressistes, car elle est généralement synonyme de pouvoir, d'autorité, de stéréotypes masculins et d'anonymat. Kaja Silverman remarque que dans les films hollywoodiens, « le sujet masculin trouve son incarnation idéale lorsqu'on l'entend sans le voir. »³ Bien qu'il ne s'agisse ici ni d'un film hollywoodien ni d'un documentaire, mais d'une œuvre d'art critique, la voix omnisciente devient celle de l'observateur qui voit tout depuis le ciel, synonyme d'une présence militaire invisible, mais constante.

Les réflexions du pilote sur les attaques de drones et le ciblage des insurgés ennemis au Pakistan sont accompagnés par de magnifiques plans nocturnes d'une Steadicam survolant les lumières scintillantes du strip de Las Vegas, de vues diurnes d'un cimetière du nord-est américain et de scènes tournées dans la banlieue de Las Vegas. Fast prend le contre-pied de nos attentes avec ces échanges proches du documentaire, en nous montrant des images des États-Unis au lieu des territoires lointains surveillés par le drone. En contrepoint, le pilote fictif raconte l'histoire d'une famille américaine partant en vacances : sur une route désertique, ils croisent trois Américains « redneck » stéréotypés, qui creusent en bordure du chemin. L'un est décrit comme portant un « couvre-chef traditionnel » (une casquette de baseball) et les deux autres « portent des vêtements typiques des tribus vivant plus au sud. » Un drone transmet la scène à vol d'oiseau, pendant qu'un missile Hellfire « touche le sol avant que quiconque puisse réagir. » Par le biais de cette substitution, les paysages du Pakistan et du Nevada se confondent, tout comme les rôles des victimes et des auteurs des agressions. La voix hors champ conclut : « Voir le monde à vol d'oiseau aplatit les choses, mais les rend aussi plus nettes ; les relations deviennent plus claires ». Dans ces jeux de juxtaposition, à la fois réalistes et ouvertement fictionnels, Fast nous rappelle que la militarisation n'est pas un phénomène limité aux zones de guerre, sans lien avec nos existences : dans un contexte de militarisation mondiale, tel qu'exemplifié par les attaques de drones, les relations entre ici et là-bas sont inextricablement liées et tissées, souvent de façon invisible, dans la trame d'une communauté devenue planétaire.

L'œuvre la plus récente de cette exposition, *Continuity* (2012), a été réalisée pour Documenta 13. Tandis que les deux autres œuvres jouent sur le lien entre réalité et fiction, ou utilisent des formes documentaires pour citer le réel, ici la réalité est reléguée à l'arrière-plan. Ce film de quarante minutes, mélodramatique et bénéficiant d'une production impeccable, met en scène un couple allemand contemporain ayant perdu un fils à la guerre. À trois reprises, le couple se rend en voiture jusqu'à la gare de train locale pour y accueillir le fils. Bien que cette œuvre soit explicitement fictionnelle, l'uniforme de l'armée allemande Bundeswehr orné du blason de la Force internationale d'assistance et de sécurité (FIAS), porté par trois acteurs différents, inscrit ces retours dans le contexte de la guerre en Afghanistan.



Continuity, 2012, digital film / film numérique, installation view / vue de l'installation, 40 min, The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, 2012, courtesy of the artist / permission de l'artiste, Arratia Beer, Berlin; gb agency, Paris, commissioned by / commissarié par dOCUMENTA (13) and / et Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, with the support of / avec le soutien de 3sat, Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Berlin, and / et OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, produced by / produit par Filmgalerie 451, Berlin, photo: Toni Hafkenscheid

reality, is rendered impossible. The narrative loop that results in the couple's return to the train station to re-enact a scene of family reunification dramatizes trauma's broken record and the obsessive return to an unresolved experience of loss. With every return to the train station, the dead who are the repressed complement of war pile up, quite literally, in a pit off the road. With what seems to be a clear reference to Jeff Wall's large-scale compilation photograph *Dead Troops Talk* (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter, 1986) (1992), Fast shows us a pit filled with soldiers as a lone Afghani civilian scavenges through the wreckage to retrieve the rifles that the dead will no longer use. That the German couple are led to the pit by a runaway camel marks another uncanny return, as a displaced figure from a site of contemporary conflict in another part of the world slips into the scene and, as Fast has suggested, "Afghanistan and Germany sort of implode."⁴ We might read this work as the psychic and overtly fictional follow-up to the geopolitical entanglements signified in *Five Thousand Feet is the Best*. In each of these two works, zones of contemporary conflict are juxtaposed as the living and the dead intertwine and the nightmarish implications of our global relationships become clearer.

1 The term "near documentary" references contemporary artworks that intermix actuality and fiction to produce images and narrative scenarios that, although not entirely true, might be plausible. See Robert Enright, "The Consolation of Plausibility," interview with Jeff Wall, *Border Crossings* 19 (2000): 50; Okwui Enwezor, "What is it?: The Image, Between Documentary and Near Documentary," in Claire Gilman and Margaret Sundell (eds.), *The Storyteller* (New York: Independent Curators International, 2007), pp. 72–82. **2** In an excellent publication that accompanied this exhibition at The Power Plant Contemporary Art Gallery, David Rohde reports that over the last three years the Obama administration has conducted more than five times the number of covert drone strikes as approved under the George W. Bush administration. See David Rohde, "The Obama Doctrine: How the President's Drone War is Backfiring," in Milena Hoegsberg and Melanie O'Brian (eds.), *Omer Fast: 5,000 Feet is the Best* (Berlin: Sternberg Press, 2012), p. 63. **3** Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), p. 164. **4** Omer Fast, in "Omer Fast and Kris Paulsen: A Conversation," Wexner Center for the Arts <http://wexarts.org/wexblog/?m=201207>.

Blake Fitzpatrick is a professor and the graduate program director of the Documentary Media (MFA) program at Ryerson University. He is an active photographer, curator, and writer. His research interests include the photographic representation of the nuclear era, visual responses to contemporary militarism, and images of disaster in contemporary landscape photography. His writing and visual work have appeared in *Public*, *Topia*, *History of Photography*, *Fuse Magazine*, *Geist*, and *Ciel Variable*.

Les parents s'efforcent de reprendre là où ils en étaient restés, en conduisant leur fils à la maison et à sa chambre, « intouchée depuis son départ. » Ils s'attablent ensemble pour un souper qui bascule dans l'étrangeté à mesure que des éléments incongrus font leur apparition – un globe oculaire flotte dans un verre de vin, des asticots grouillent dans les pâtes. Une sombre atmosphère d'inceste imprègne la fausse réunion familiale, où le fils disparu est successivement remplacé par trois jeunes hommes en uniformes militaires : le père les inspecte physiquement ; la mère donne à l'un d'eux un baiser érotique, et en rejoint un autre dans son lit.

Dans cette œuvre, la mise en boucle prend une dimension psychologique. La scène du retour du fils est hantée par le retour douloureux du traumatisme. Dans la pénible répétition qui s'ensuit, le retour à la normalité ou, comme le suggère le titre, la *continuité*, s'avère impossible. La boucle narrative qui amène le couple à retourner à la gare pour rejouer une scène de réunification familiale dramatise la répétition du traumatisme et le retour obsessif à une expérience de perte non résolue. Avec chaque retour à la gare, les morts qui sont le complément réprimé de la guerre s'entassent, littéralement, dans une fosse non loin de la route. En faisant semble-t-il explicitement référence à la compilation photographique grand format de Jeff Wall, *Dead Troops Talk* (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter, 1986) (1992), Fast nous montre une fosse remplie de soldats décédés, où un civil afghan solitaire récupère les armes dont ils n'auront plus besoin. Le couple allemand est conduit à la fosse par un chameau échappé qui marque un autre retour déstabilisant : lorsque cet animal, provenant de l'autre partie du monde où se déroule le conflit, s'introduit dans la scène, « l'Allemagne et l'Afghanistan subissent une sorte d'implosion », selon Fast.⁴ Cette œuvre peut se lire comme une exploration psychique et ouvertement imaginaire des enchevêtrements géopolitiques impliqués par *Five Thousand Feet is the Best*. Dans chacune de ces deux œuvres, des zones de conflit actuel sont juxtaposées, les vivants et les morts se côtoient, et les conséquences cauchemardesques de nos relations planétaires deviennent plus claires. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 L'expression « proche du documentaire » renvoie à des œuvres d'art contemporain qui mêlent réalité et fiction pour produire des images et des scénarios narratifs qui, sans être entièrement vrais, sont plausibles. Voir Robert Enright, « The Consolation of Plausibility », entrevue avec Jeff Wall, *Border Crossings*, vol. 19, 2000, p. 50; Okwui Enwezor, « What Is It? The Image, Between Documentary and Near Documentary », dans Claire Gilman et Margaret Sundell (ed.), *The Storyteller*, New York, Independent Curators International, 2007, p. 72–82. **2** Dans une excellente publication qui accompagnait cette exposition à The Contemporary Art Gallery Power Plant, David Rohde rapporte qu'au cours des trois dernières années, l'administration Obama a conduit plus de cinq fois le nombre d'attaques de drones que n'en avait approuvé l'administration George W. Bush. Voir David Rohde, « The Obama doctrine: How the President Drone War is Backfiring », dans Milena Hoegsberg et Melanie O'Brian (ed.), *Omer Fast: 5000 Feet is the Best*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 63. **3** Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 164. **4** Omer Fast, dans « Omer Fast and Chris Paulsen: A Conversation », Wexner Center for the Arts <http://wexarts.org/wexblog/?m=201207>

Blake Fitzpatrick est professeur et directeur du programme de baccalauréat en Documentary Media (dans le cadre de la maîtrise en beaux-arts) à Ryerson University. Ses pistes de recherche comprennent la représentation photographique de l'ère nucléaire, les réponses visuelles au militarisme contemporain et les paysages dévastés dans la photographie contemporaine. Ses écrits et son œuvre visuelle ont parus dans les revues *Public*, *Topia*, *History of Photography*, *Fuse Magazine*, *Geist* et *Ciel variable*.
