

Flirting with Death Dispatches along 19th to 21st century Painting

Frôler la mort

Tombeaux ouverts sur le parcours de la peinture du 19^e au 21^e siècle

Oli Sorenson

Numéro 76, automne 2012

L'idée de la peinture
The Idea of Painting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67190ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

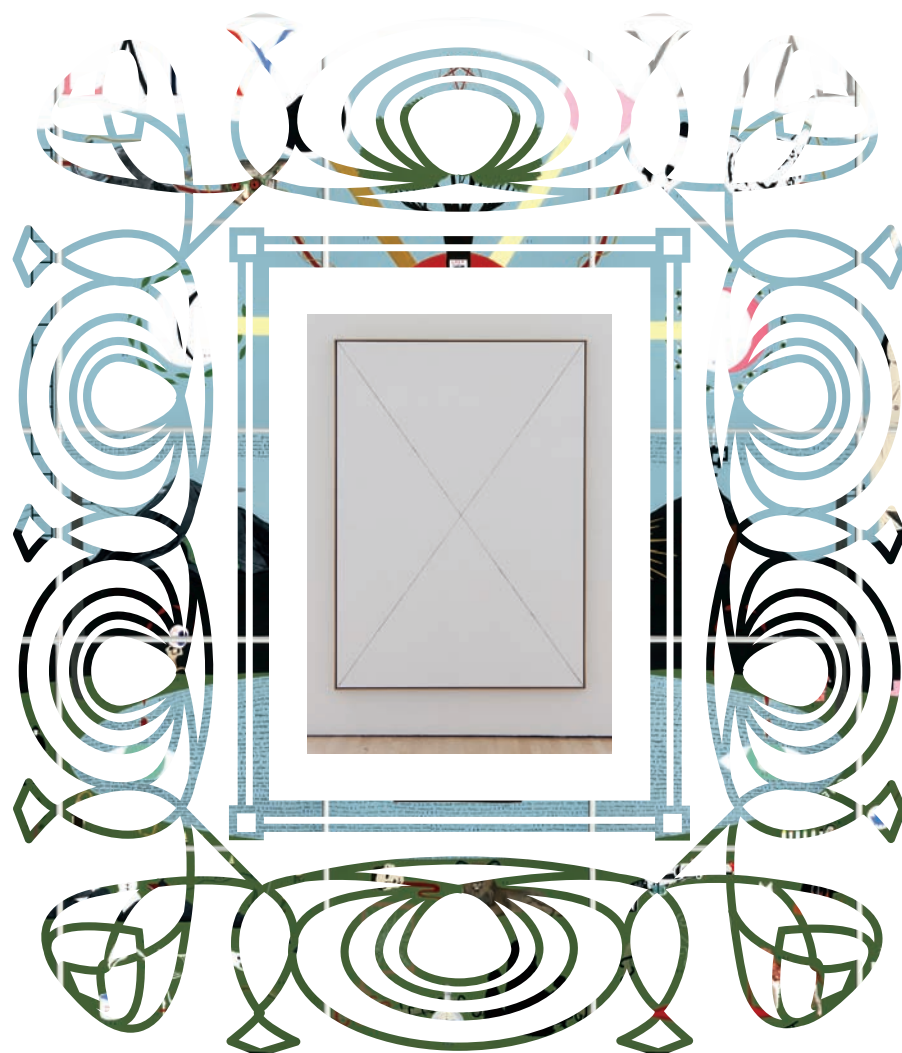
0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Sorenson, O. (2012). Flirting with Death: Dispatches along 19th to 21st century Painting / Frôler la mort : tombeaux ouverts sur le parcours de la peinture du 19^e au 21^e siècle. *esse arts + opinions*, (76), 4–11.

FLIRTING WITH DEATH:
DISPATCHES ALONG 19TH TO 21ST CENTURY PAINTING

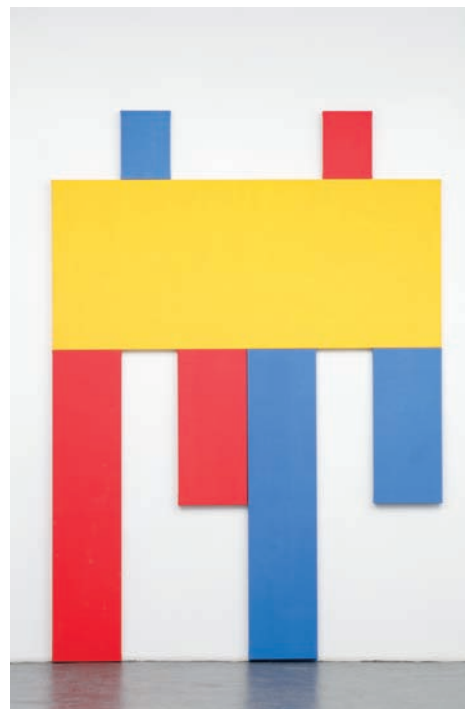
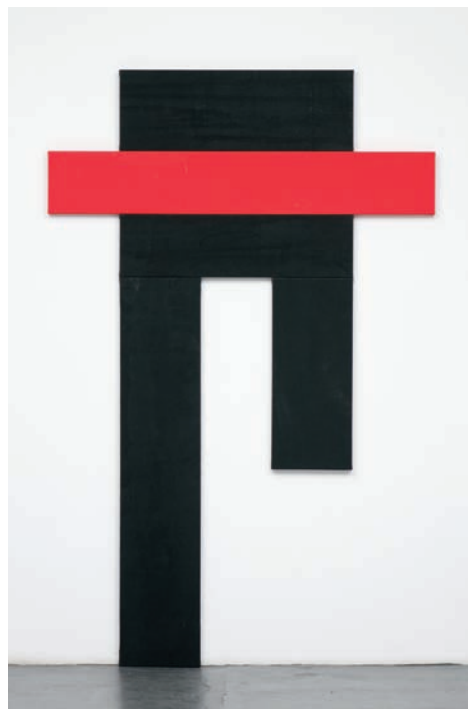


Jacob Kassay, *Xanax* (détail | detail), 2011.
photo : Marc Blower, permission de | courtesy of Art: Concept, Paris & ICA, Londres

SORENSEN

ITO

FRÔLER LA MORT :
TOMBEAUX OUVERTS SUR LE PARCOURS DE LA PEINTURE DU 19^E AU 21^E SIÈCLE

Joe Bradley, *Night Runner With Strike*, 2007.Joe Bradley, *The Cavalry*, 2007.

photos : permission de | courtesy of Peres Projects, Berlin

Depuis l'aube de la révolution industrielle, on a tenté à maintes reprises d'en finir avec la peinture, à commencer par Hippolyte Delaroche qui aurait déclaré en 1839, en voyant pour la première fois un daguerréotype : « la peinture est morte à dater de ce jour ». Amorcé à cette date fatidique, le débat fait rage encore aujourd'hui : la photographie, avec son efficacité insurpassable à documenter les événements et à immortaliser les visages, elle qui a démocratisé le processus de création d'images en permettant à n'importe qui de manifester, d'un seul clic, les talents jadis élitistes du peintre, la photographie a-t-elle bel et bien tué la peinture ?

Dans la mesure où la peinture n'a perdu aux yeux du public ni son attrait ni sa valeur marchande, on peut supposer que son territoire est plus vaste que celui que revendique la photographie. Il semblerait même qu'elle soit toujours la favorite des acheteurs dans les galeries commerciales ou lors des symposiums et encans d'art : neuf des dix artistes qui se vendent le plus aux enchères dans le monde sont des peintres¹. Morte, la peinture ? On le dit, mais comme chaque notice nécrologique qui lui est consacrée suscite une pluie d'éloges et d'articles à son sujet, on se prend à penser que si la violence d'un scénario est une garantie de succès à la télévision, on pourrait peut-être en dire autant dans le milieu artistique... De nos jours, à voir les innombrables tableaux qui ornent les murs des musées, galeries et autres lieux d'exposition, il est tentant de mettre en cause le sérieux des menaces et des coups portés contre la peinture : sa mort annoncée haut et fort ne serait-elle pas plutôt une campagne promotionnelle savamment orchestrée ?

Certes, des événements comme l'exposition-conférence *Parti pris de peinture*, à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en 1993, ont nourri la vitalité de la peinture au Québec. Cela dit, une telle gerbe de louanges s'accordait mal avec l'esprit du temps ; de fait, à l'échelle mondiale, la peinture n'avait pas été la cible d'autant d'attaques depuis l'aube de l'ère industrielle. Ainsi, tout au long des années 1990, une grande part de

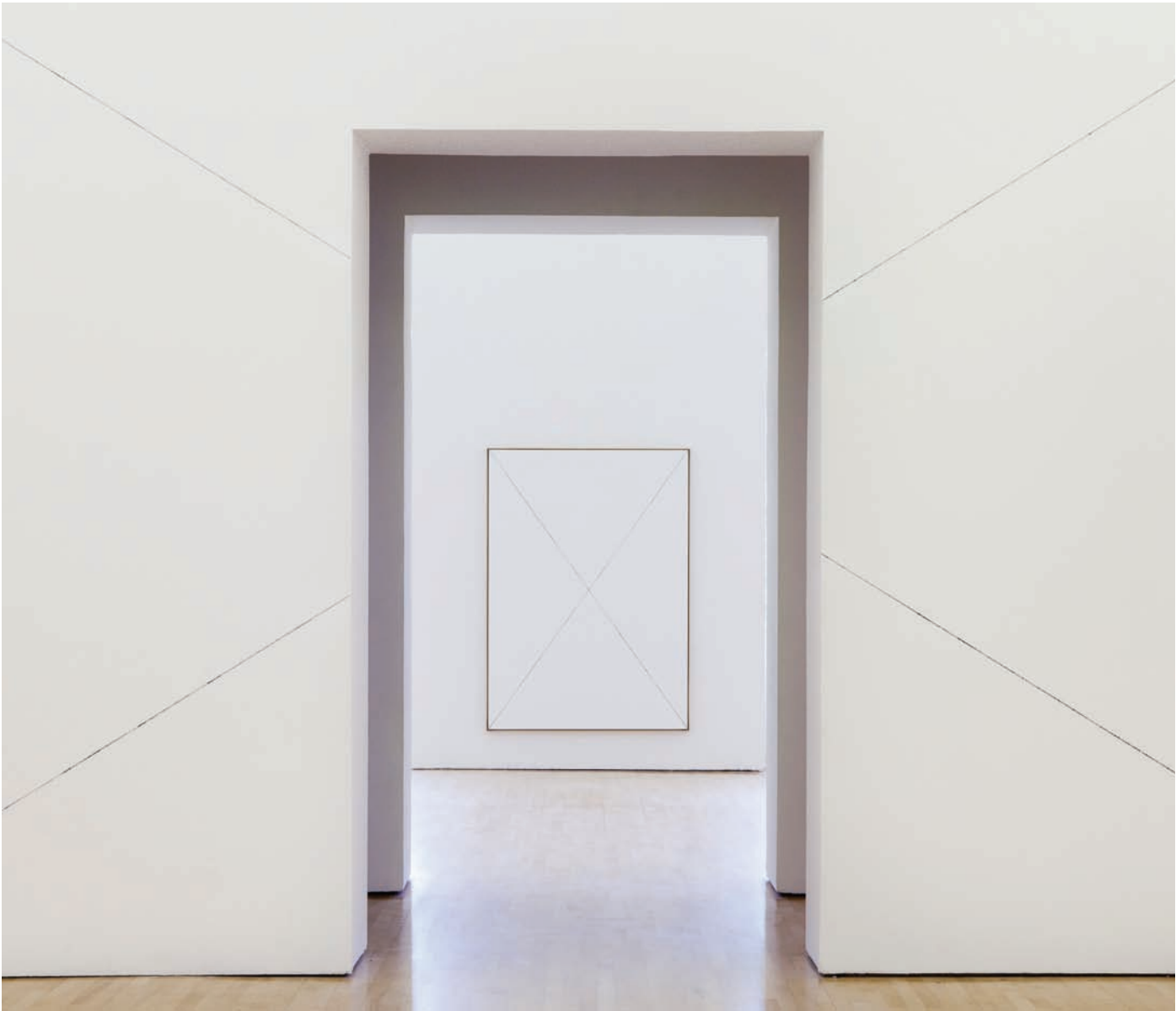
Painting has suffered at least half a dozen major existential blows since the dawn of the Industrial Revolution, starting with Hippolyte Delaroche declaring “from today, painting is dead” in 1839, when he first set eyes on daguerrotypes. From this precedent, debate still abounds today as to whether photography, with its more effective means of documenting events and immortalizing faces as well as democratizing the whole imaging process—and now allowing anyone to embrace the once elitist talents of painters with a point-and-click camera—killed off painting.

There must be more to painting than the territories claimed by photography, since it certainly hasn't lost any of its appeal to audiences, nor has it lost any market value. On the contrary, painting seems evermore the dominant commodity for commercial galleries, art fairs, and auctions. Of the ten top-selling artists at auctions worldwide, nine are painters.¹ Each time painting is declared dead, more kudos and column space are dedicated to the deceased. If violent scenarios make for good television, perhaps the same is true in the art world. Today, so many paintings adorn the walls of art institutions that one is tempted to wonder if this art form was ever under serious threat, or if all this death talk was just an elaborate marketing campaign.

Although the livelihood of painting was supported in Quebec with events such as the *Parti Pris de peinture* exhibition/conference at the Université du Québec à Montréal (UQAM) in 1993, the timing of all the praise seemed a bit off, when indeed painting, on a global scale, had not been under such serious attack since the dawn of the Industrial Age. Throughout the 90s, much of the public imagination was captured by the digital revolution and, arguably, digital art was the only format (after acknowledging our postmodern condition) that could deliver anything new, at least in technical terms. In addition to the lens-based representational fidelity of photography, digital art added movement and interactivity to

1. Source : Blouin Art Sales Index, <http://artsalesindex.artinfo.com> [consulté le 1^{er} mars 2012].

1. Source: Blouin Art Sales Index, (accessed March 1, 2012), <http://artsalesindex.artinfo.com>.



Jacob Kassay, *Xanax* (diptych | diptych), 2011.

photo : Marc Blower, permission de | courtesy of Art: Concept, Paris & ICA, Londres

l'imaginaire public s'est trouvée accaparée par la révolution numérique, et on pourrait avancer l'idée que l'art numérique a été le seul véhicule (une fois admise notre condition postmoderne) capable de produire quelque chose de neuf – techniquement parlant, à tout le moins. En plus de la représentation fidèle que rend la photo par l'intermédiaire de la lentille, l'art numérique ajoutait à la trousse d'outils expressifs du photographe le mouvement et l'interactivité, ainsi que le laissait prévoir l'ère positiviste annoncée par les Modernes.

L'effondrement du mur de Berlin a favorisé le ralliement des institutions technocrates qui ont ravivé le projet des Lumières pour nous faire croire que le monde progressait constamment. La technologie instaurait le règne de l'ordinateur, en en faisant le dénominateur commun de toutes les pratiques créatives et organisationnelles. Par le biais de l'énergie propre, de la fabrication bon marché et de l'agriculture durable, la technologie promettait de résoudre tous les problèmes de la planète. Mais le réveil brutal du 11 septembre a fait voler en éclats nos derniers idéaux de progrès pour cristalliser la vision d'un monde où les conflits sont endémiques et les positions extrémistes, méprisées, qu'elles soient d'un côté ou de l'autre de l'échiquier. On observe le même phénomène

its range of expressive tools, along with the positivist agenda originally promised by the Moderns.

Helped by the fall of the Berlin wall, technocratic institutions rallied to revive the enlightenment project and make us believe the world was becoming incrementally better. Technology instigated the computer as the common denominator for all creative and organizational practices. In the form of clean energy, cheap manufacturing, and sustainable agriculture, technology promised to solve all the world's problems. But the rude awakening of 9/11 shattered the last of our ideals about progress and left behind a worldview of ongoing conflict, and with it a disdain for extremist positions on any side of the exchequer. Similarly, in the creative world, pushing ideas to their ultimate logical conclusion was frowned upon. Thus, the failure of technology to carry a unifying narrative was self-fulfilling, because in accordance with Moore's law,² technological art could not fence in its own specificity for periods of longer than eighteen months.

In its pursuit of optimizing digital images, Photoshop actually weakened photography's documentary status by making pictures infinitely

2. Which states that every eighteen months, computers become twice as powerful, and half as expensive.

dans le monde de la créativité, où le fait de mener des idées jusqu'à leur conclusion logique est devenu quasi répréhensible. Du coup, l'échec de la technologie à soutenir un grand récit unificateur n'a fait que concrétiser sa propre prédiction : conformément à la loi de Moore², l'art technologique s'est avéré incapable de contenir sa propre spécificité pour des périodes excédant dix-huit mois.

Par l'optimisation continue des images numériques, Photoshop s'est trouvé à affaiblir le statut documentaire de la photo en rendant les clichés infiniment malléables : l'amincissement des mannequins et le lissage de leur peau sont des opérations de routine effectuées sur les photos de mode, et les portraits officiels sont modifiés sans effort afin d'atténuer certaines associations politiques (tout comme le faisaient déjà les Soviétiques dans les années 1930). Plus encore, l'ajustement automatique de la luminosité sur les appareils numériques permet aux photographes amateurs de prendre, trop facilement, d'excellents clichés, ce qui sape le mérite artistique des professionnels. Et c'est un fait que, si les technologies optiques numériques reproduisent avec une fidélité extrême notre expérience visuelle du monde, l'obsession commerciale de la dernière mise à jour fait de ce support le matériau le moins apte à l'archivage. Devant un contenu numérique qui date de quelques années seulement, nous sommes toujours et de plus en plus déçus par sa faible résolution, les altérations infligées par des disques durs en mauvais état ou son incompatibilité avec les nouveaux logiciels. Les soins constants qu'exigent la sauvegarde, la mise à jour et la reprise de ce contenu vieillissant prématurément offre un contraste assez gênant avec les œuvres peintes sorties, elles, à peu près indemnes de leur voyage à travers les siècles. La *longévité*, plus que la *fidélité*, pourrait bien être le critère qui permettrait à la peinture de regagner son statut documentaire.

Le peintre figuratif américain John Currin a déjà dit – la citation est bien connue – que sur le plan technique, il avait le niveau d'un peintre moyen du 19^e siècle. Fort bien, mais pourrait-on savoir à quoi il aspire en ce qui concerne le choix d'un sujet ? La technologie a mis au jour la sottise qu'il y a à vouloir réduire la pertinence de la peinture à ses moyens représentationnels ; de là, nombreux sont ceux qui ont préféré voir le revers constructif de la médaille : cette mort fondatrice a permis aux peintres d'inventer l'abstraction. Après s'être libérés du fardeau de la commémoration d'événements historiques et de gens influents, les peintres allaient être en mesure de se consacrer à des questions propres au *métier* de peindre. Au lieu de représenter visuellement le monde, la peinture abstraite pouvait désormais donner corps à la pensée abstraite et se mettre au diapason du vocabulaire philosophique, comme l'a montré l'artiste new-yorkais Peter Halley en abordant Foucault et Baudrillard par le truchement de ses toiles. Toutefois, avant de prendre leurs aises dans l'abstraction, les peintres devaient d'abord répondre à l'argument des tubes (dont les impressionnistes ont été, ironiquement, les premiers à faire l'expérience) de Marcel Duchamp, argument ainsi formulé par Robert Katz : « Pour remplir les nouveaux tubes, toute une gamme de nouvelles couleurs vives et stables a fait son apparition sur le marché. Les avancements de la chimie dans la première partie du [dix-neuvième] siècle avaient annoncé de nouvelles couleurs, comme le bleu cobalt, l'outremer artificiel, le jaune de chrome... Dans les années 1850, l'artiste avait à sa disposition une palette plus brillante, plus stable et plus commode que jamais auparavant³. »

En déclarant que les tubes de couleurs étaient en fait des « *readymades* assistés », Duchamp sous-entendait que le fait de les utiliser avait des répercussions sur les images produites. C'est, en gros, ce dont Katz et d'autres discutaient en se demandant si la fabrication industrielle de nouvelles couleurs vives aurait provoqué la naissance de l'impressionnisme. Van Gogh, Cézanne et d'autres peintres de l'époque appliquaient

malléable : fashion models are routinely made thinner, with smoother skin, and "official" pictures are effortlessly manipulated (as first practiced by the Soviets in the 1930s) to edit out political liabilities. In addition, automated light adjustments in digital cameras make it too easy for hobbyists to take very good pictures, thus undermining the artistic merit of professional photographers. Indeed lens-based digital technologies most faithfully reproduce our visual experiences of the world, but commercial obsessions for new upgrades have transformed this format into the least archivable of materials. When looking at digital content that is just a few years old, we have become increasingly disappointed by its low resolution, its corruption by faulty hard drives, or the difficulty of opening images with the latest software. The constant nurturing process required to back up, upgrade, and remake this rapidly ageing content stands in embarrassing contrast to paintings that have traversed centuries, relatively unscathed. *Longevity*, rather than *fidelity*, might well be the winning criterion for painting to regain its documentary role.

American figurative painter John Currin famously said that he's only as good technically as a mid-level nineteenth-century painter. That being said, one might as well ask to what level he aspires in terms of his choice of subject matter. Technology exposed the folly of reducing painting's relevance to its representational means, and many have brushed off this initial death as a blessing in disguise, since it allowed painters to invent abstraction. After relieving themselves of the burden of commemorating historical events and affluent people, painters should have been free to focus on issues specific to the *métier* of painting. Instead of depicting the world visually, abstract painting could inform abstract thought and tune in with a philosophical vocabulary, as New York artist Peter Halley did when addressing Foucault and Baudrillard on his canvases. However, before getting too comfortable in abstraction, painters first need to respond to Marcel Duchamp's "tubes of paint" argument (ironically first experienced by the Impressionists), as described by Robert Katz: "To fill the new tubes a whole new range of bright, stable colors began to appear on the market. The advancement of chemistry in the early part of the [nineteenth] century had heralded new colors such as cobalt blue, artificial ultramarine, chromium yellow... By the 1850s, the artist had at his disposal a palette more brilliant, stable and convenient than ever before."³

In stating that tubes of paint are actually assisted readymades, Duchamp implied that their use impacted the images produced. This is pretty much what Katz and others disputed about the industrial provenance of new, vivid, machine-made colours in prescribing the emergence of impressionism. Van Gogh, Cézanne, and other painters of this era increasingly applied unmixed paint, oozing straight out of the tubes, onto their canvases. With this in mind, how else should we interpret Claude Monet's successive depictions of Rouen Cathedral, other than as assisted readymades *avant la lettre*, celebrating industrially enhanced pigment?

As art history repeated itself, the Impressionists' lust for colour was readily pursued by the Fauves, and the Suprematists' endeavour to take abstraction to its purest form was readily echoed by Minimalism, thus reducing the visual vocabulary to literal shapes. In 1965,⁴ artist/art critic Donald Judd prematurely dismissed painting on the basis of its illusionistic properties before realizing the enormous contributions Minimalism was making to painting in the works of artists such as Frank Stella, Ellsworth Kelly, and Sol LeWitt. Even so, the self-imposed visual rhetoric of these artists created a negative iconography of unauthorized constituents: no image, no space, no story. Minimalist painting wasn't killed off; it just attempted suicide by vacuum.

As if no crisis had ever occurred, Julian Schnabel encapsulated the 1980s revival of figurative painting with a simple one-liner: "I thought that

2. Selon la loi de Moore, tous les 18 mois, la puissance des ordinateurs double tandis que leur prix diminue de moitié.

3. Robert K. Katz et Celestine Dars, *The Impressionists Handbook: The Great Works and the World that Inspired Them*, New York, Metro Books, 2000, p. 33. [Trad. libre]

3. Robert K. Katz, Celestine Dars, *The Impressionists Handbook: The Great Works and the World That Inspired Them* (New York: Metro Books, 2000), 33.

4. Donald Judd, "Specific Objects," in *Arts Yearbook 8*, (1965). Rpt. in *Art in Theory: 1900–2000*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Maiden, MA: Blackwell Publishing, 2005).



Michael Riedel, 20, 2011.

Michael Riedel, 10, 2011.

photos : permission de | courtesy of David Zwirner, New York

sur leurs toiles avec de plus en plus de liberté la peinture non mélangée, directement du tube... Si nous poursuivons cette réflexion, comment interpréter la série de toiles de la cathédrale de Rouen par Claude Monet, sinon comme des ready-mades assistés *avant la lettre*⁴, comme une célébration du pigment amélioré industriellement ?

Et comme l'histoire (de l'art aussi) se répète, le désir brûlant des impressionnistes pour la couleur s'est transmis naturellement aux fauves, et l'entreprise des suprématistes de porter l'abstraction jusqu'à sa forme la plus pure a trouvé naturellement un écho dans le minimalisme, qui a réduit le vocabulaire visuel aux formes les plus élémentaires. En 1965⁵, l'artiste et critique d'art Donald Judd a répudié prématurément la peinture en raison de ses propriétés illusionnistes, avant de réaliser la contribution énorme que le minimalisme apportait à la discipline par le biais d'œuvres comme celles de Frank Stella, Ellsworth Kelly et Sol LeWitt. Même à cela, l'iconographie produite par la rhétorique visuelle que ces artistes se sont imposée demeure négative, faite de composantes interdites : pas d'image, pas d'espace, pas de récit. La peinture minimaliste n'a pas été assassinée, elle a tenté le suicide par le néant.

Puis, comme s'il n'y avait jamais eu la moindre crise, Julian Schnabel saisit dans une sobre formule l'essence du renouveau des années 1980 en peinture figurative : « Je me suis dit que si la peinture était morte, c'était un bon moment pour commencer à peindre... Un peintre peindra toujours⁶. » Mais Schnabel à son insu venait de se positionner au cœur même du problème : en séparant l'acteur de son activité de peinture, il contestait l'asservissement du premier à la seconde conçue comme moyen de subsistance. Autrement dit, il offrait la légitimité aux peintres

if painting is dead, then it's a nice time to start painting... Painters will paint."⁵ But unbeknownst to Schnabel himself, he stepped right into the crux of the matter: by separating the actor from the activity of painting, he questioned the former's subservience to the livelihood of the latter. In other words, he proposed the legitimacy of painters operating in a dead medium. Australian philosopher of language David Chalmers puts this issue in perspective with his "zombie argument." While displaying all the external signs of sentience, Chalmers' philosophical zombie experiences thoughts and feelings, but not within a unified conscience or subjective will. With this in mind, could painting be regarded as *un-dead*?

In response to the zombie argument, and with the irony of a devil's advocate, one could argue that the successful death of painting actually adds credibility to its cause, akin to the practice of martyrdom. In death, did painting find more followers than in its lifetime? How very Christian. In a convenient twist of fate, these issues now invite debate about the dualist nature of painting; on the one side materialist, sensitive, and on the other side spiritual, cognitive. In short, two invertible types of painters emerge from this dualism: the painter of substance, determined to find a subject matter that would warrant her ongoing obsession with painting; and the painter of ideas, experimenting with other media, but eventually returning to painting to find the most efficient presentation format for her pre-selected subject matter.

To break from the shackles of dualism as well as engage with our non-Western neighbours on this globalizing planet, painters should today propose a *middle way*,⁶ a third type of practice which stands halfway between the outermost positions of painting's pendulum cycle, where its swing is at its most energetic. Appropriately enough, painters such as

4. En français dans le texte. [Note du traducteur]

5. Donald Judd, « De quelques objets spécifiques », *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1991.

6. Julian Schnabel, dans une conversation avec Max Hollein. « Julian Schnabel talks to Max Hollein », New York, *Artforum* (avril 2003), p. 59. [Trad. libre]

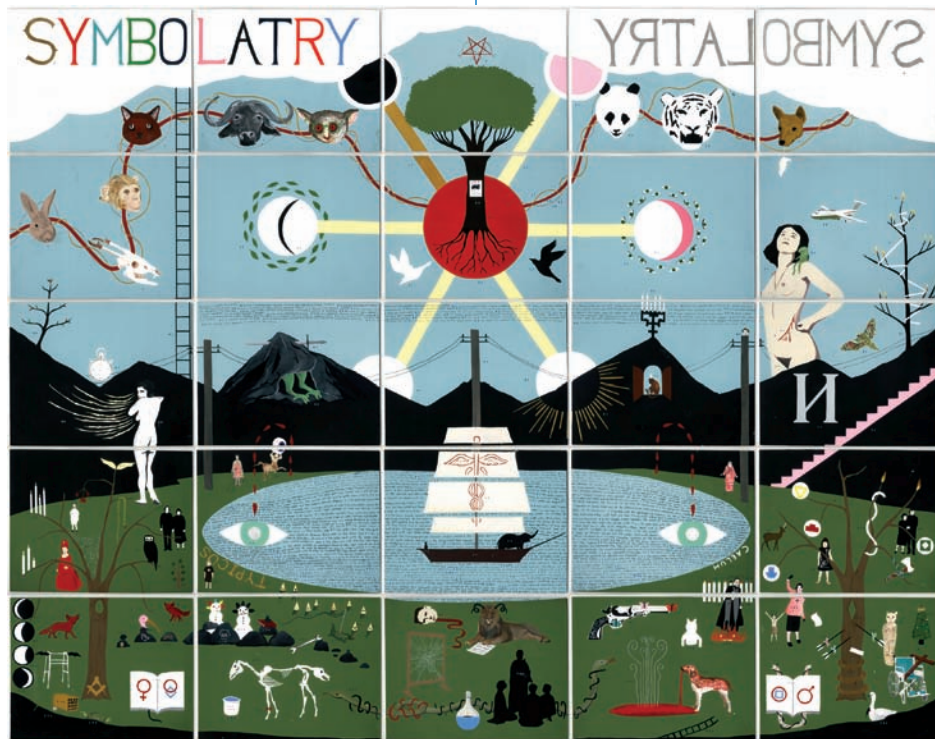
5. Julian Schnabel in conversation with Max Hollein, "80s Then" (series), New York, *Artforum* (April 2003), 59.

6. A Buddhist term describing the moderated path between the extremes of sensual indulgence and self-mortifying asceticism.



Janet Werner, *Earthling*, 2012.

photo : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist
& Parisian Laundry, Montréal



Michael Dumontier & Neil Farber, *Symbolatry*, 2009.
photo : permission de | courtesy of the artists & Richard Heller Gallery,
Santa Monica

qui exercent un art mort. Replaçons la question en perspective en recourant à l'« argument du zombie » formulé par l'Australien David Chalmers, philosophe du langage : le zombie de Chalmers, tout en manifestant les signes extérieurs de la sentience, fait l'expérience de la pensée et des sentiments, mais cette expérience ne se vit pas au cœur d'une conscience unifiée ni d'une volonté subjective. De ce point de vue, ne pourrait-on considérer la peinture tel un mort-vivant ?

Avec l'ironie de celui qui se fait l'avocat du diable, on objectera à l'argument du zombie que la peinture, en mourant comme une martyre, renforce sa cause. La peinture ne fait-elle pas plus d'adeptes dans la mort que de son vivant ? Très chrétien, comme façon de penser... Dans un retournement fort à-propos, ces questions ouvrent maintenant un débat sur le dualisme de la peinture : matérialiste et sensible d'un côté, spirituelle et cognitive de l'autre. Pour faire bref, disons que deux types de peintres naissent de ce dualisme : le peintre de la substance, déterminé à trouver un sujet qui justifie son obsession pour la palette ; et le peintre des idées, qui fait l'expérience d'autres moyens d'expression, mais qui revient éventuellement à la peinture parce qu'elle offre le support le plus efficace au sujet qu'il a choisi.

Afin de se libérer des entraves du dualisme et d'entrer en contact avec nos voisins non occidentaux, dans ce monde mondialisant, les peintres devraient proposer dorénavant une voie du milieu⁷, un troisième type de pratique qui se trouverait en plein centre du mouvement pendulaire de la peinture, là où son élan a le plus de vigueur. Fort opportunément, des peintres comme Joe Bradley, Jacob Kassay, Michael Riedel et de nombreux autres se font connaître aujourd'hui, des peintres qui mêlent la sensualité et la rigueur à la précision du langage, et qui affichent une certaine bravade sans être fanfarons. Plus près de chez nous, on trouve même une quatrième sorte de peintre, du genre des Winnipegois Michael Dumontier

Joe Bradley, Jacob Kassay, Michael Riedel, and many more are emerging today, mixing sensuality and rigour, precision in language, and a certain bravado without bullshit. Closer to home, we may even find a fourth kind of painter, exemplified by Winnipeg's Michael Dumontier and Neil Farber, or Montreal's Janet Werner: in their immediate environment resided brushes and canvas, and for no reason other than proximity, conjuncture, and force of habit, painting has been arbitrarily recaptured as a utilitarian engine of self-expression.

After zombies and martyrs, painters may turn to the phoenix as the definitive metaphorical figure to service their profession. Not one to shy away from the prospect of its own demise, the flaming death of the phoenix essentially announces the start of a new life cycle, through a rebirth from its own ashes. As the Egyptian Phoenix is identified with the sun god Ra, shouldn't we be surprised to see painting rise again in all its grandeur and shine across the art world sky, only to crash into the horizon before dazzling yet another day? Certainly a noble metaphor, the phoenix/painting is dramatic enough to pull some chords of empathy. However, each passage should still deliver a singular presence—perhaps as the sun's height on the firmament marks the seasons—and avoid exhausting our attention. And so, as we follow painting's predictable fate in the future, we should at least appreciate its journey.

7. Il s'agit du terme bouddhiste qui décrit le chemin de la modération entre les extrêmes que sont la complaisance dans la sensualité et l'ascétisme autopunitif.



Michael Dumontier & Neil Farber, *Healing Potentiality*, 2009.

photo : permission des artistes | courtesy of the artists

et Neil Farber ou de la Montréalaise Janet Werner : parce qu'il se trouvait tout autour d'eux des pinceaux et des toiles, et sans autres raisons que la proximité, la conjoncture et la force de l'habitude, la peinture est arbitrairement redevenue pour eux le moteur utilitaire de l'expression de soi.

Après zombies et martyrs, les peintres peuvent maintenant se tourner vers le phénix comme métaphore ultime de leur profession. Pas du genre à fuir l'éventualité de sa propre fin, le phénix en sa mort flamboyante annonce avant tout le début d'un nouveau cycle, puisqu'il renaît de ses cendres. Sachant que pour les Égyptiens le phénix est un avatar de Râ, le dieu-soleil, nous étonnerons-nous de voir la peinture s'élever à nouveau dans toute sa splendeur et briller au zénith du firmament artistique, pour s'écraser ensuite à l'horizon avant de nous éblouir encore au jour suivant ? Métaphore noble assurément, l'image de la peinture-phénix devrait être assez théâtrale pour éveiller quelque empathie. Chaque passage cependant devrait offrir une présence singulière, unique – peut-être à la façon dont la hauteur du soleil sur l'horizon est un signe des saisons – et se garder d'épuiser notre attention. Ainsi, en suivant dans le ciel le destin prévisible de la peinture, nous serons au moins sensibles à son périple.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

Oli Sorenson est né à Los Angeles. Il est titulaire d'une maîtrise en médias interactifs de l'UQAM. Il poursuit actuellement ses études doctorales à l'Université Concordia, dans le programme interdisciplinaire de sciences humaines. De 1999 à 2010, Oli Sorenson a vécu à Londres, où il menait de front son travail en atelier et ses activités de commissaire ; il a organisé de nombreux projets, notamment pour la Tate Britain et le British Film Institute. En 2006, selon le sondage annuel du *DJ Mag*, il figurait au 3^e rang parmi les 20 VJ les plus populaires. Il vit et travaille à Montréal.

Oli Sorenson was born in Los Angeles and holds an MA in Interactive Media from UQAM. He is currently pursuing doctoral studies in Interdisciplinary Humanities at Concordia University. Sorenson lived in London (UK) between 1999 and 2010 where he combined studio work and curating, organizing numerous programs at Tate Britain, the British Film Institute, and other venues. In 2006, he was voted 3rd most popular VJ in DJ Mag's "Top 20" annual survey. He currently lives and works in Montréal.