

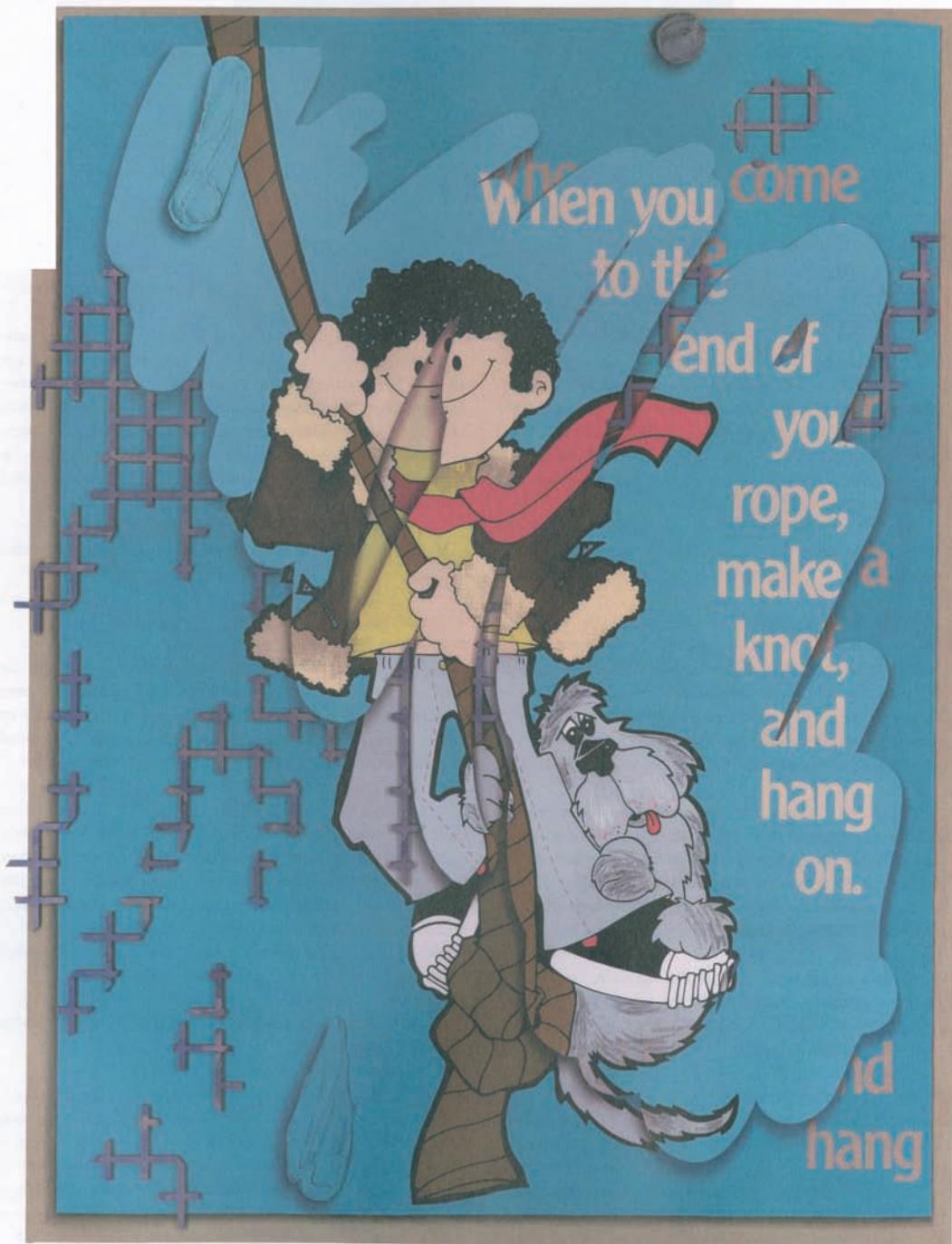
Capitain Petzel

Fiduccia, Joanna, "The Shadow of the Virtual/Der Schatten der virtuellen Sonne", Spike, Issue 41, Fall 2014, pp. 89-99



Capitain Petzel

88



Untitled, 2014

Pantone ink, silkscreen ink, Flashe, acrylic, oil, pastel, paper, and wood on linen / Pantonefarbe, Siebdruckfarbe, Flashe-Vinylfarbe, Acryl, Öl, Pastell, Papier und Holz auf Leinen
351 x 264 cm

SPIKE 41 — 2014 — *Portrait — Liane Oeono*

The shadow

Known as much for her clever plunder of painting's conventions as for her bumptious mix of high and low cultural references, Los-Angeles painter **Laura Owens** has by now long outpaced the early trivializations of her work as light-hearted California-girl pictures. In her recent work, Owens gives painting's gestures her most serious overhaul to date.

By Joanna Fiduccia

of the virtual sun

89

Der Schatten

Mit klugen Beutezügen in die Geschichte der Malerei und einem breitspurigen Mix aus High und Low hat **Laura Owens** die frühere Trivialisierung ihrer Arbeit als heitere California-Girl-Kunst lange schon hinter sich gelassen. In ihren neuen Arbeiten unterzieht sie die malerische Geste ihrer bisher tiefgreifendsten Revision. *Joanna Fiduccia* über die in Los Angeles lebende Malerin.

der virtuellen Sonne

Capitain Petzel

T

he virtual sun – that illusive light source loitering off the top left corner of our computer screens – rose in 1980, with the first graphical user interfaces. That sun produced the most durable of the screen age's design features: the drop shadow, whose semipiternal penumbra falls just below and to the right of windows and icons. The drop shadow gestures toward some space in there that obeys similar laws to the one out here, where things can be dragged and dropped, pointed at and piled up, where, in short, gesture tout court can happen. But the drop-shadow is not long for this world; the virtual sun is setting, taking with it not just an aesthetic, but an ethic. That our computer screens should defer to a physical world is a concept retreating behind, ironically enough, the touch screen. Recent flat-based design templates like Metro for Windows 8 or Google's Material Design greet the new interface epoch with a quasi-Bauhausian rhetoric of «truth to materials»: Let a pixel be a pixel! No more false shadows in false space.

Were Laura Owens's latest paintings imagined as an elegy to this shadow world? Probably not. But as I sift through images on my own computer screen, trying to remember what it felt like to see them – twelve magisterial paintings, three meters wide and nearly three and a half high – I am awaking slowly to a nostalgia I didn't know was in me, much less in them. What happens to touch when we practice it on pixels, when it falls on surfaces that, as a friend recently remarked, don't touch us back? What body can live in that world, and what gestures can it still make?

Titled »12 Paintings«, Owens's exhibition inaugurated 356 S. Mission Rd in early 2013, after this titanic art space in a former lithograph workshop had served in the interim as the artist's studio. Opened with the support of her dealer Gavin Brown, the space is fronted by Wendy Yao's peerless art bookstore Ooga Booga, and has played host to screenings, book signings, Scrabble Sundays, and other such invitations to edification and to play.

The paintings were on view for 356 Mission's first six months, and they were what I came again and again to see. They were maximal, jubilant, grandiose, full to bursting with imagery – curator Jennifer R. Gross has called Owens's work a »swap meet of cultural reference«, suggesting not just the heterogeneity of her source material, but her avidity for assembling it all – and technical maneuvers. The canvases were silkscreened, stained, frosted like a cake. Grids lay askew over their surfaces, acting both as computer template and garden trellis.

One painting cited Matisse's *Periwinkles (Moroccan Garden)* (1912) inside a trompe-l'oeil frame, only to unleash from its taut colored planes a graphic energy that scrawls willy-nilly onto the raw canvas beyond the frame's borders. In another, the Internet's best friend, the cat, pululated from end to end. There were Want Ads from the

1980 ging mit der ersten grafischen Benutzeroberfläche die virtuelle Sonne auf – jene »Lichtquelle«, die von links oben über unseren Desktop scheint. Diese Sonne sollte sich als das dauerhafteste Designelement des Bildschirmzeitalters erweisen. Auf fast allen Bildschirmen sieht man sie bis heute, die ewigen Schatten rechts und unter den Fenstern und Icons. Diese Schlagschatten dienen der Simulation eines Raums *da drinnen*, der denselben Naturgesetzen folgt wie der Raum *hier draußen*, wo Dinge noch hochgehoben, abgelegt und gestapelt werden können, wo auf Dinge gezeigt werden kann, wo es noch echte Gesten gibt. Doch die Schatten auf unseren Schirmen sterben aus, die virtuelle Sonne ist im Sinken. Mit sich nimmt sie nicht nur eine Ästhetik, sondern eine ganze Ethik. Dass unsere Computerschirme der materiellen Welt ähneln sollen, ist ein Konzept, das ironischer Weise nun ausgerechnet vom Touchscreen eliminiert wird. Die neuen flachen Designs wie Metro für Windows 8 oder Material Design von Google läuten die neue Interface-Epoche mit einer Bauhaus-ähnlichen Rhetorik der schlichten »Wahrheit der Materialien« ein. Lasst ein Pixel doch Pixel sein! Keine falschen Schatten, keinen falschen Raumeffekt mehr!

Sollen Laura Owens' jüngste Malereien eine Elegie auf diese absterbende Schattenwelt sein? Wahrscheinlich nicht. Aber während ich die zwölf imposanten Malereien – drei Meter breit und fast dreieinhalb hoch – auf meinem Computerschirm durchgehe und mir vorzustellen versuche, wie es sich angefühlt hatte, sie in der Wirklichkeit zu betrachten, erwacht langsam eine Nostalgie, die ich weder an mir noch an den Bildern bisher erkannt habe. Was passiert eigentlich mit dem Tastsinn, wenn wir ihm mit Pixeln trainieren; auf Oberflächen, die nicht zurücktasten? Welcher Körper kann in so einer Welt zu leben? Und welche Gesten kann er noch ausüben?

Owens' Ausstellung nannte sich schlicht »12 Paintings« und war die Eröffnung von 356 S. Mission Rd, einem gigantischen Ausstellungsraum in einer ehemaligen Lithografiewerkstatt, der davor das Atelier der Künstlerin war. Er wurde mit Unterstützung ihres Galeristen Gavin Brown Anfang 2013 eröffnet und beherbergt im vorderen Bereich Wendy Yaos unvergleichlichen Kunstbuchladen Ooga Booga. Es hatten schon Filmabende, Autorenlesungen, Scrabble-Sonntage und allerlei andere erbauliche und spielerische Dinge hier stattgefunden.

Die Bilder hingen das gesamte erste Halbjahr 2013, und ihretwegen kam ich immer wieder. Es sind maximale, triumphale, grandiose Bilder, voll von unterschiedlichen Bildwelten. Kein Wunder also, dass die Kuratorin Jennifer R. Gross die Kunst von Owens einmal eine »Tauschbörse kultureller Referenzen« nannte. Damit ist nicht nur die Heterogenität ihrer Ausgangsmaterialien gemeint, sondern auch ihre Art, alles zusammenzufügen – samt technischer Kunstgriffe. Die Leinwände wurden nämlich zuerst mit Siebdruck bearbeitet, dann mit dünnflüssiger Farbe, und dann glasiert wie eine Torte. Leicht schief ziehen sich Motivraster wie Computerfenster oder Rankgitter über die Bilder.

Capitain Petzel



Untitled, 2014

Oil, Flasche, silkscreen inks, charcoal, acrylic, paper and gesso on linen / Öl, Flasche-Vinylfarben, Siebdruckfarbe, Kohle, Acryl, Papier und Gesso auf Leinen
274 x 213 cm

Capitain Petzel

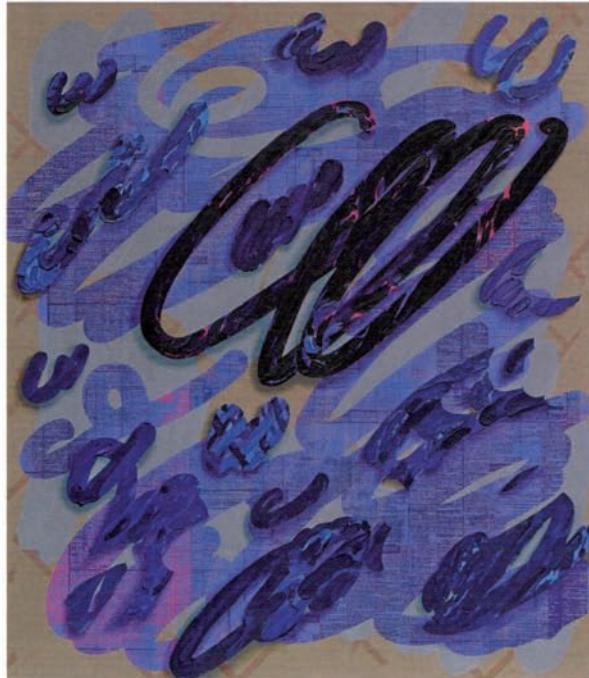
Untitled, 2013

Charcoal, acrylic, Flashe, and oil on linen / Kohle, Acryl, Flashe-Vinylfarbe und Öl auf Leinen
349 x 305 cm



Untitled, 2013

Charcoal, resin, acrylic, and oil on linen / Kohle, Harz, Acryl und Öl auf Leinen
349 x 305 cm



Untitled, 2013

Flashe, acrylic, and oil on linen / Flashe-Vinylfarbe, Acryl und Öl auf Leinen
349 x 305 cm

Untitled, 2013

Charcoal, resin, acrylic, and oil on linen / Kohle, Harz, Acryl und Öl auf Leinen
349 x 305 cm

Capitain Petzel

Owens greift auf neue körperliche Ressourcen zurück, um heute Malerei verstehen, betrachten und machen zu können

Berkeley Bard, a counter cultural rag from the 60s and 70s that has made previous cameos in Owens's oeuvre; there was a copy of a children's rendering of a cityscape overlaid by fat blue floaters resembling diacritics. There were sparkles. Each painting was like the loudest person at the party, whose sheer vitality gives her license to most of the room's oxygen.

The effect of them hung shoulder to shoulder was *Water Lily*-caliber immersive, which made their most consistent device almost deranging in its effectiveness. The drop shadow, that is, cradling a trompe l'oeil frame-within-a-frame or, most spectacularly, falling under giant gestural swipes, seemingly straight out of MacPaint's toolbox, which themselves are composed by scoops of Flashe vinyl paint whose (real) texture cast its own (real) shadows. In an attempt to clarify this operation, Owens's photographs of her recent paintings often include a detail taken from an oblique angle, which conveys just enough information to signal how little can be gleaned from a jpeg. You had to be (t)here, such photos say, not because this all would be clearer in person, but because you can hardly conceive how ambiguous they are from your computer screen alone.

Depth in paintings, whether figurative or abstract, constructs an illusion of inhabitation. Yet it also can signal a temporal unfolding, in short, what got laid down first and what after. You can shut out the trace of this labor, asserting the primary flatness of the painting by abolishing or by ramifying gesture. Or you can befuddle it, as Owens does, with competing notations of depth that interrupt any clear sense of how forms accumulated there. Thus drop shadows fall at different angles, or blobby gestural marks that are themselves built out of globby brush-and-trowel gestural marks hover just beside effaced portions of the *Berkeley Bard* that sometimes, but not always, take the same shape. This is confusing, and not just to describe. It does far more than muddy figure-ground relationships; it obscures how something came to be made in the first place by the simple fact that the procedures for unmaking it become inconceivable. A covenant of painting is broken here: the sovereignty of the painter, formerly conveyed through the accumulation of necessary and authentic gestures, is subtly undone.

It's partly a question of scale: Owens has never shied away from the huge canvas, used not to surmount its site but to engage it. The artist has described making sculpture and installations during art school, before concluding that she must attempt to accomplish *within painting* these same operations: in short, the conquest of space, the absorption of the viewer. In the case of »12 Paintings«, the dimensions of the canvases were determined by the maximum size Owens could fit through 356 Mission's

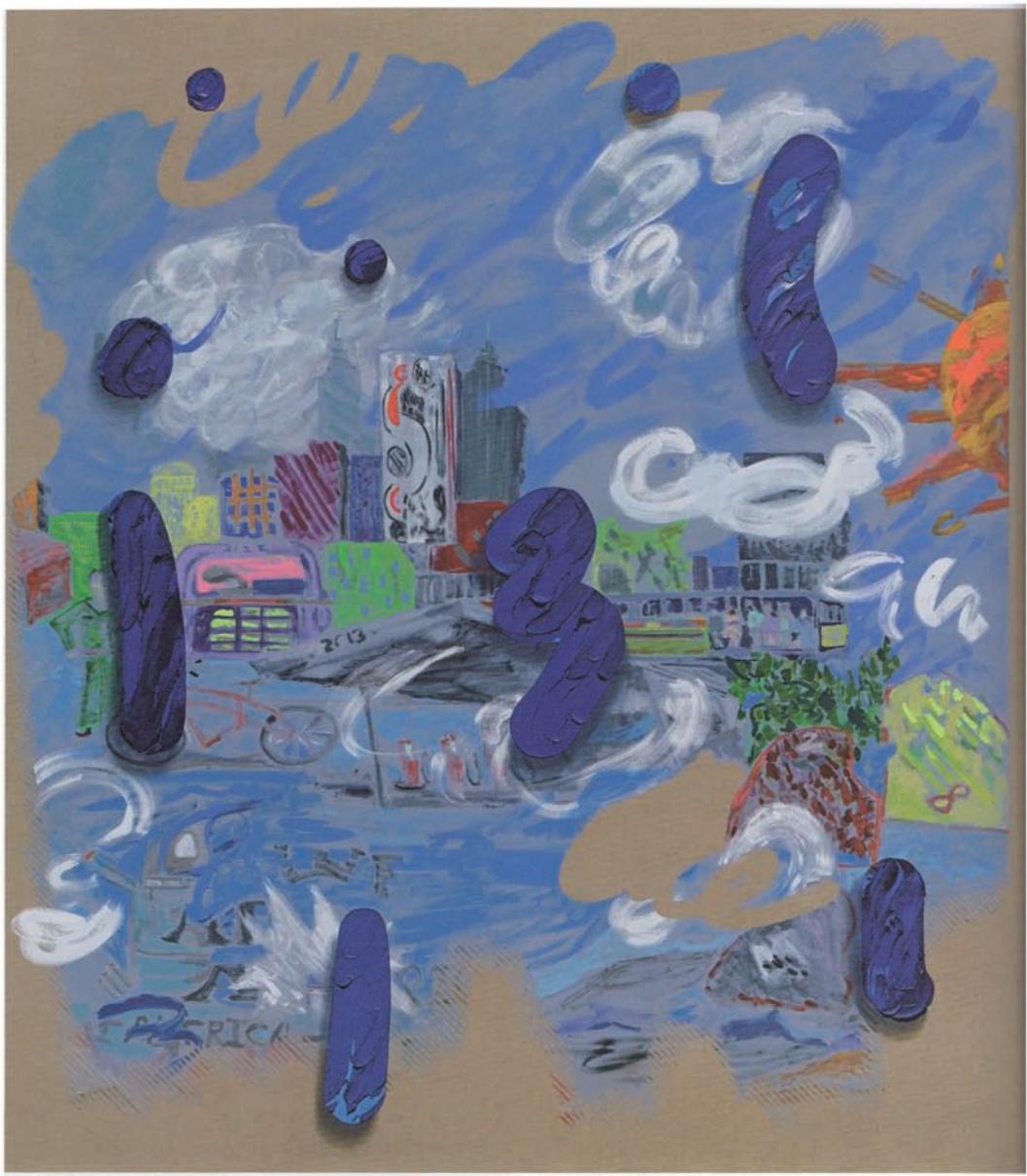
Owens suggests the resources for understanding, seeing, and making painting today are within our own bodies.

Eine Malerei zitiert den »Marokkanischen Garten« von Matisse (1912) in einem Trompe-l'Œil-Rahmen, nur um dann aus ihren Farbflächen heraus eine zeichnerische Energie zu entfesseln, die sich auf die rohe Leinwand drängt. Ein anderes wird von Unmengen Silhouettenzeichnungen des besten Freundes des Internets, der Katze, überwuchert. Auf dem nächsten finden sich Kleinanzeigen aus dem *Berkeley Bard*, einem Subkulturblättchen aus den 60er- und 70er-Jahren, das schon in früheren Werken der Künstlerin Auftritte hatte. Dann wieder erkennt man die naive Abbildung einer Stadt unter fetten blauen »Gurken«, die wie diakritische Zeichen aussehen. Jede Malerei erscheint wie der lauteste Typ auf der Party, dem allein wegen seiner Energie die meiste Luft im Raum zusteht.

Die eng gehängten Bilder haben eine beinahe so immersive Wirkung wie Monets »Wasserlilien«, was ihnen durchgängigen Kunstgriff in seiner Effektivität fast störend macht: der Schlagschatten unter eindrucksvoll hingeworfenen Gesten, die direkt aus MacPaint zu kommen scheinen und aus dick aufgetragenen Vinylfarben bestehen, deren (echte) Textur ihre eigenen (echten) Schatten wirft. Um diese Technik zu verdeutlichen, stellt Owens den Fotos ihrer neuen Bilder oft ein aus schrägem Winkel aufgenommenes Detailfoto zur Seite, das gerade genug Information preisgibt um zu zeigen, wie wenig man auf einem jpeg erkennt. Man muss dort gewesen sein, sagen die Fotos, und zwar nicht, weil man in natura alles besser sehen würde, sondern weil man am Computerschirm nicht beurteilen kann, wie vielschichtig diese Bilder eigentlich sind.

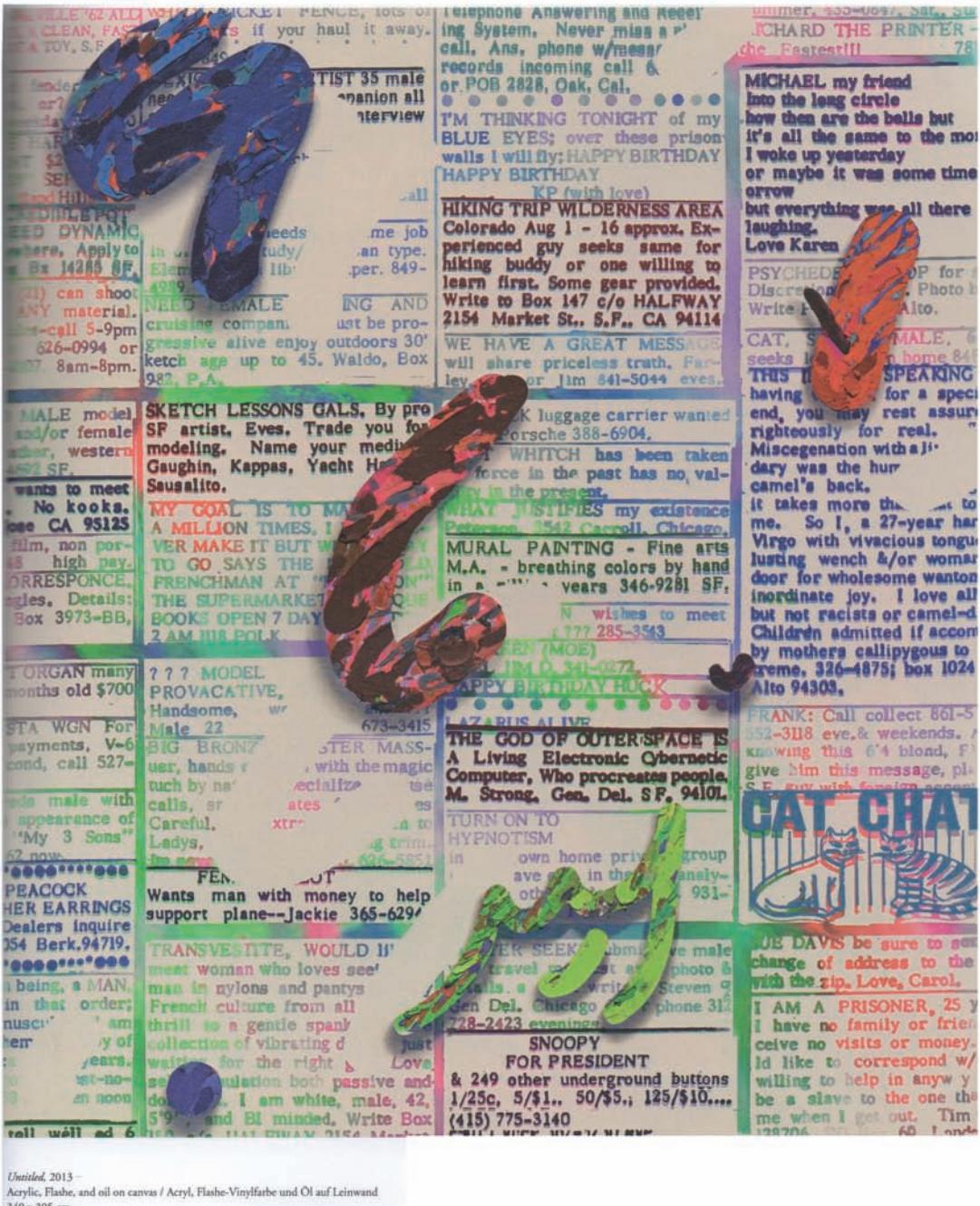
Die Tiefenwirkung von Malereien, seien sie nun gegenständlich oder abstrakt, erzeugt die Illusion von Bewohnbarkeit. Sie kann aber auch auf den Malprozess verweisen, darauf, was vorher und was nachher auf das Bild kam. Man kann solche Spuren natürlich vermeiden und die objektive Flachheit des Bildes betonen, indem man alles Gestische aus dem Bild tilgt. Oder man kann wie Owens verwirren, indem man widersprüchliche Tiefen ins Bild setzt, die die räumliche Konsistenz der Formen verunklären. Bei Owens fallen die Schlagschatten in unterschiedliche Richtungen und haben verschiedene Tönungen; oder ungelenk gestische Formen aus pastosen Pinsel- und Spachtelstrichen schweben neben ausgesparten Bereichen des »Berkeley Bard«, die manchmal, aber nicht immer, die gleiche Form haben. Das ist verwirrend, und zwar nicht nur die Beschreibung davon. Sie geht viel weiter als nur Figur und Hintergrund zu verunklären. Sie verschleiert den ursprünglichen Entstehungsprozess dadurch, dass sich der Betrachter die notwendigen Schritte, ihn rückgängig zu machen, nicht mehr vorstellen kann. Damit bricht sie mit einer Konvention. Die Souveränität des Malers, die sich durch eine Auseinanderfolge von notwendigen und authentischen Gesten vermittelt, wird hier subtil aufgelöst.

Capitain Petzel

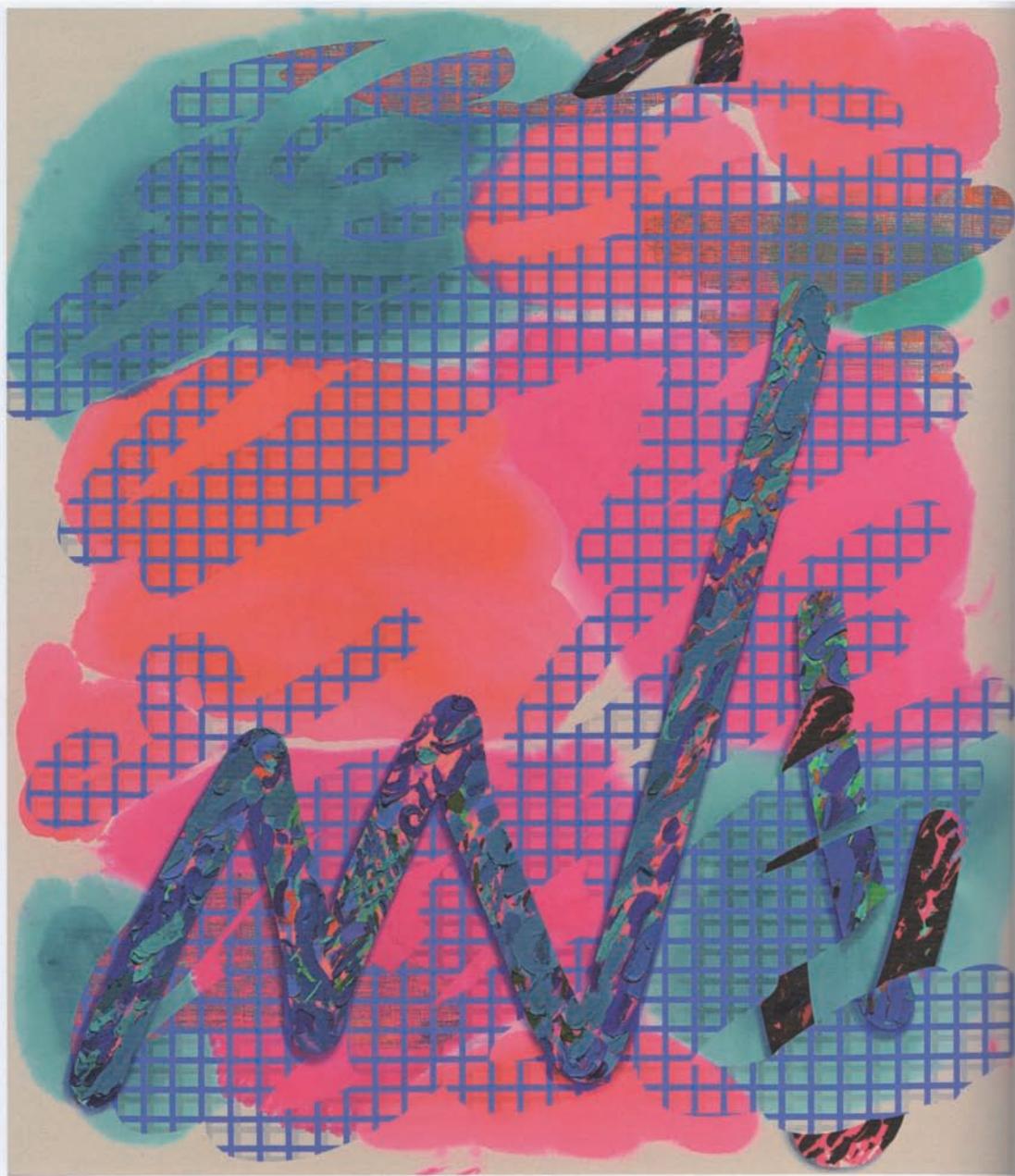


Untitled, 2013
Flashe, acrylic, and oil on linen / Flashe-Vinylfarbe, Acryl und Öl auf Leinen
349 x 305 cm

Captain Petzel



Capitain Petzel



Untitled, 2013
Acrylic, Flashe and oil on canvas / Acryl, Flashe-Vinylfarbe und Öl auf Leinwand
349 x 305 cm

Capitain Petzel



Untitled, 2013
Charcoal, pastel, acrylic and oil on linen / Kohle, Pastell, Acryl und Öl auf Leinen
349 x 305 cm

1

Capitain Petzel



Installation view / Installationsansicht
»12 Paintings«, 356 S. Mission Rd.,
Los Angeles 2013

98

doors. »A painting should fit into your life«, she once recalled learning from Mary Heilmann – not by being content to take its place as modest decoration, but by being scaled to life's fullest breadth.

At such a scale, any solution to a spatial conundrum can only be fleeting; you've no sooner divided physical from trompe-l'oeil shadow in one region before another comes to upset the order, falling too shallow or too deep. The drop-shadow itself dates back in her work to at least 1997, in a seascape where shorthand Vs of birds in flight threw improbable shadows on the sky, alongside a hovering dot (»The dot is just a dot,« wrote Benjamin Weissman in *Frieze* in 2003, »but it's the craziest dot imaginable«). Grids, for their part, often reading as plaids or textile weaves, were worked out since the late 90s in dozens of studies. There is something proleptic about these initial motifs, which by now have started to read differently – as the dying forms of one interface, calling out from the extraordinarily resilient interface of another.

Put otherwise, it is like a jazz band playing chamber music, or perhaps a chamber orchestra playing a pop song: Computer interface skeuomorphs, no less doomed for oblivion than the white-gloved pointer hand and just as specific to screen-life, enlisted in the old struggle to renew the painted gesture. In a trenchant interview by Sarah Lehrer-Graiwer in *Artforum* last year, Owens reflected on the polyvalence of gesture for her, meaning as much the gestural marks in each painting as the gesture of making them more generally – as, indeed, the gesture of opening a space in Los Angeles, a city that Owens made home

In the dying aesthetic of something as banal to many of us now as our computer desktop, her paintings search out new gestures for a new body

Zum Teil ist es auch eine Frage des Maßstabs. Owens hat sich nie vor dem Großformat gescheut, nicht jedoch um einen Raum damit zu überwältigen, sondern um sich mit ihm auseinanderzusetzen. Sie hat erzählt, dass sie an der Kunstabakademie mit Skulptur und Installation arbeitete, bevor sie erkannte, deren Mechanismen – die Eroberung des Raums und die Umschließung des Betrachters – in der Malerei realisieren zu wollen. Im Fall der »12 Paintings« wählte sie das Bildformat so, dass man es gerade noch durch die Tür zum Ausstellungsraum bringen konnte. »Ein Bild sollte ins Leben passen«, lehrte sie einst Mary Heilmann. Damit meinte sie aber nicht, es solle bloß Dekoration sein, sondern zum vollen Umfang des Lebens passen.

In diesen Dimensionen kann jede Auflösung eines räumlichen Vexierspiels immer nur von kurzer Dauer sein. Kaum hat man in einem Bereich des Bildes den realen Schatten vom Trompe-l'Œil-Schatten unterschieden, stört bereits ein anderer die Ordnung, weil er zu flach oder zu tief fällt.

Owens Bilder sind Computer-Interface-Skeuomorphismen, genauso dem Untergang geweiht wie die weiße Minihandschuhhand auf dem Bildschirm, in den Dienst genommen im alten Kampf um die Erneuerung des Geistischen in der Malerei. In einem Interview mit Sarah Lehrer-Graiwer in *Artforum* 2013 spricht Owens über die Mehrdeutigkeit des Wortes »Geste«. Gemeint sein kann damit nämlich die gestische Spur auf der Leinwand, aber auch allgemeiner die Geste, die diese Spur erzeugt. Oder sogar die Geste, in Los Angeles einen Kunstraum zu eröffnen, einer Stadt, in der Owens seit ihrem Abgang von CalArts 1994 lebt, aber seit der Überblickschau von 2003 im MoCA keine große Ausstellung mehr hatte.

Die Geste und das Hinterlassen von Spuren, bemerkte Owens, sind im konventionellen Klischee, wo der Pinsel einen Phallus symbolisiert, männliche Privilegien. Als künstlerische

SPIKE 41 — 2014 | Portait — Laura Owens

Captain Petzel

since graduating from CalArts in 1994, but in which not a single major exhibition of her work had occurred since her 2003 survey at the Los Angeles MoCA.

Gesture and mark-making, noted Owens, are conventional male prerogatives under the model of paintbrush-as-phallus; as signature traces, these concepts of gesture privilege a creative act conceived through the metaphor of the male orgasm, while the female orgasm – traceless, difficult to isolate in time – has remained relatively unexplored as a basis for painting. Mind you, I don't think it is sufficient to take Owens's observation as an explanation for the increasing visibility and importance of women painters in North America today. (Mark Godfrey recently took a stab at this in an article in *Artforum* addressing Owens's work alongside that of Amy Sillman, Charline von Heyl, and Jacqueline Humphries, a text whose elisions of the generational differences both substantiated the sustained historical significance of these contributions by women and demonstrated how insufficiently they've so far been historicized.) Rather, Owens reaches beyond this to suggest resources within our own bodies for understanding, seeing, and making painting today.

This, at last, is what it felt like to see those paintings: It was as though my eye, used to its erratic, quaint progress across a screen, were suddenly given the resources – the freedom, but also the ungainliness and uncontrollability – of a body. In this way, Owens's painting has turned a corner since the artist Mungo Thomson, in one of the most incisive texts on the artist's work at an earlier stage (*Parkett* 65, 2002), observed their relentless pursuit of painting's current conditions. Thomson understood her work as determined to test «how deeply the tropes of painting, and of looking at painting, have been culturally absorbed; how well-traveled the path is from original to standard to generic». I hazard that something else is afoot now. Owens's work today maps how the generic – including perhaps the *most* generic fact of painting, its testament to the body, both maker's and viewer's, in the inescapable materiality painting shares with them – might lead *forward*. In the dying aesthetic of something as banal to many of us now as our computer desktop, Owens's paintings search out new gestures for a new body. Perhaps it's inevitable that these gestures become apparent just as interface design looks to reject its corporeal concessions almost altogether. —

LAURA OWENS, born / geboren 1970 in Euclid, Ohio. Lives / Lebt in Los Angeles. Exhibitions / Ausstellungen: *Forever Now: Painting in the New Millennium*, MoMA, New York; *Whitney Biennial*, New York. *Variations: Conversations in and Around Abstract Painting*, LACMA, Los Angeles (2014); *12 Paintings*, 356 S. Mission Rd., Los Angeles (solo) (2013); *Pavement Karaoke / Alphabet*, Sadie Coles, London (solo) (2012); *Painting Between the Lines*, CCA Wattis, San Francisco; Kunstmuseum Bonn (solo); Galerie Gisela Capitain, Köln (solo) (2011).
Represented by / Vertreten von: Gavin Brown's enterprise, New York, Sadie Coles HQ, London; Galerie Gisela Capitain, Köln

Joanna Fiduccia is a critic and lives in Los Angeles / ist Kritikerin und lebt in Los Angeles.

In der untergehenden Ästhetik von etwas so banalem wie dem Computer-Desktop entdeckt Owens neue Gesten für einen neuen Körper

Handschrift steht die Geste für Kreativität, und zwar als Metapher für den männlichen Orgasmus, während der spurlose und zeitlich schwieriger zu bestimmende weibliche Orgasmus als Grundlage der Malerei relativ unerforscht ist. Ich denke allerdings nicht, dass diese Beobachtung den derzeitigen Aufschwung von Malerinnen in Nordamerika erklärt. (Mark Godfrey stellte in einem *Artforum*-Artikel 2014 Owens in eine Reihe mit Amy Sillman, Charline von Heyl und Jacqueline Humphries, wobei sein Übergehen des Generationenunterschieds einerseits die Bedeutung dieser Frauen beweist, andererseits aber auch, wie ungünstig diese bis heute geschichtlich aufgearbeitet sind.) Vielmehr greift Owens darüber hinausgehend auf neue körperliche Ressourcen zurück, um heute Malerei verstehen, betrachten und machen zu können.

Es fühlt sich zumindest so an, als ich diese Malereien betrachtete. Es war, als griff mein Auge, gewöhnt an seine wunderlich erratischen Bewegungen über den Bildschirm, plötzlich auf neue Ressourcen des Körpers zurück – auf seine Freiheit, aber auch auf seine Unbeholfenheit und Unkontrollierbarkeit. Damit geht Owens' Malerei einen Schritt weiter als jenen, den der Künstler Mungo Thomson in einem der präzisesten Texte über ihr Frühwerk beschrieb, nämlich die kompromisslose Analyse der Bedingungen von Malerei heute. Thomson sah Owens Kunst als Test, »wie tief die Rhetoriken der Malerei und der Malereibetrachtung bereits von der Kultur absorbiert wurden, und wie ausgetreten der Pfad von Originalität zur Normalität und zum Exemplarischen bereits ist«. (*Parkett*, 2002) Ich vermute, dass es Owens nun um etwas anderes geht. Ihre neuen Bilder zeigen, wie das Exemplarische – einschließlich des vielleicht *Allgemeinsten* der Malerei, nämlich die Anwesenheit des Körpers des Malers und des Betrachters, unentzerrbare Materialität also, welche die Malerei mit dem menschlichen Körper verbindet – uns *weiter* bringen könnte. In der untergehenden Ästhetik von etwas so banalem wie dem Computer-Desktop entdeckt Owens neue Gesten für einen neuen Körper. Vielleicht ist es unvermeidlich, dass diese Gesten genau in jenem Augenblick auftauchen, an dem das Interface-Design im Begriff ist, fast alle Konzessionen an den Körper hinter sich zu lassen. —

Aus dem Amerikanischen von Thomas Raab

Captain Petzel

LAURA OWENS
for Spike No. 41:
Untitled, 2014

Supported by:
Galerie Gisela Capitain