Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 65: John Currin, Laura Owens, Michael Raedecker

Artikel: Laura Owens paints a picture = Laura Owens malt ein Bild

Autor: Ferguson, Russel / Goridis / Parker

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680254

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LAURA OWENS

Laura Owens Paints a Picture

RUSSEL FERGUSON

My title is taken, of course, from the old series in *Art News*, which followed the progress of a painting in the studio of a well-known artist. On one hand the series reinforced the traditional idea of the artist's studio as a place of almost alchemical transformation, yet at the same time it partially de-mystified it by lifting the veil a bit on the prosaic work of making a painting. With some contemporary artists, such a title would be ironic, and the text would feature an account of the artist on the telephone while fabricators labored on the piece. But Laura Owens really does paint the old-fashioned way. Mostly, she is alone in the studio, with only occasional help from an assistant on tasks like stretching canvas and applying masking tape. She doesn't paint to a deadline. On any given day she is just "trying to make the best painting I can make at that moment."[1] There is an old handwritten sign on the studio wall: "Make stuff." Whatever she makes, though, "it's definitely going to be a painting."

Owens recently made a big painting (UNTITLED, like all of her work). It's seven feet high by eleven feet long, and it depicts an Edenic landscape, with trees and flowers, and a river. There are animals everywhere: a bear and monkeys, squirrels and rabbits. Fish frolic in the river; butterflies fill the air. It is the making of this painting that will be my focus here.

The work has a double life, the parts of which are separate, yet deeply connected. On one level, it's a picture of a better world: a peaceable kingdom where all of nature co-exists in idyllic harmony. On another, simultaneous, level, it's a painting: an elaborately composed arrangement of paint on canvas that is inevitably part of a complex dialogue with the whole history of the medium. There is a constant back and forth between the creation of a pictorial world and the act of painting itself. For the work to be successful, a certain harmony needs to be achieved that will encompass both elements.

Harmony, in fact, is the real theme of the painting. It provides the motif: even when a monkey reaches for a butterfly, it is playful rather than predatory. And the same theme pervades the construction of the composition in which each of the many animals has a certain independence: none dominates. The largest animals—a monkey and a bear—are discreetly half-hidden behind a tree trunk. The trees themselves are dispersed across the canvas so that they leave the visual frame on all sides, while a single trunk arches ambiguously into the relatively empty space at the upper right. Empty space is as important

RUSSELL FERGUSON is Deputy Director for Exhibitions and Programs and Chief Curator at The UCLA Hammer Museum, Los Angeles. He is currently working on a survey of Christian Marclay's work that will open at the Hammer in the summer of 2003.

LAURA OWENS, UNTITLED, 2002, oil and acrylic on linen, 84 x 132", detail; full image on preceding double page. /
OHNE TITEL, 213 x 335 cm, Ausschnitt; ganzes Bild siehe vorangehende Doppelseite.
(PHOTO: DOUGLAS M. PARKER STUDIO)

here as occupied space. Among the animals, a latticework of cross-directed looks serves to send the viewer's eye roaming in turn all over the huge canvas. The landscape in which the activity plays out is divided into sectors, but remains surprisingly unified. Owens works with apparently unmodulated fields of color that nevertheless resolve themselves into a convincingly deep space, punctuated by unexpected incident.

In the studio, when Owens is not painting, as she prepares to paint, she is often thinking about solutions that others have used to address issues as they emerge in her own work. Tiepolo's *Tasso Cycle* (1743–45) in the Art Institute of Chicago has been a recent inspiration, not just because of the paintings' sumptuous palette, but also for their sudden shifts in tone, and the seemingly isolated passages that both disrupt and confirm the compositions. It was these paintings that taught her to think of a painting's back, middle and foreground as related, but also as potentially discrete parts.

The process begins with drawings. There are traditional drawings, but also collages. Any of these might also be scanned, and then manipulated with PhotoShop to find the right scale for a number of disparate elements. There are also experiments with color. Sometimes an entire drawing will be covered with numbers, corresponding to her own homemade color chart, until it looks like a paint-by-numbers kit. For the big new painting she made a full-sized cartoon, although she did not pounce it. Instead she moved it around, back and forth in front of and sometimes behind the painting as she worked on it. In many ways this intimate, tactile relationship between preparatory drawing and finished painting echoes the way in which de Kooning used his drawings to trace over and alter a composition that was already underway on canvas.

The drawings are followed by a number of studies on canvas that explore either a color combination or a particular motif from the proposed composition. Just as importantly, these studies delay the actual start of work on the large canvas, which requires the slow build-up of momentum. All the delays, Owens says, are like "a trick of the brain to make you think it's failsafe. It also wears you out, so that you can do it. If I just start, I'm a little too self-aware." Psychologically, before beginning a big painting like this, there has been "a whole month of freaking out, but also getting excited."

That mental process is followed by a number of physical preparations that are simultaneously practical and somewhat ritualistic. She mixes huge amounts of pigment—Pompeii reds, Italian pinks—loading up dozens of the tinfoil lasagna trays that serve as her palettes. "It's like revving your engines, getting psyched up," she says, although it is also true that "You can pass the moment to make a painting." There is always the right moment, just as in other areas of life.

Athletes often have elaborate rituals that they must carry out before their events. Their purpose is not merely to appease superstition; they also serve to calm nerves and empty out the mind, so that when the time comes to perform, action will not be impeded by too much conscious effort. Paradoxically, this state can only be achieved through years of grueling practice. For Owens, all the freaking out and all the physical preparation are the stages she has to go through before getting to the point at which she can work confidently, in the zone where "'good' or 'bad' doesn't make sense." Yet this sense of building up to the action of painting has little in common with Harold Rosenberg's famous fifties formulation of the canvas "as an arena in which to act," his hymn to the unforeseen inspiration that must be found in "the painter's muscles and in the cream-colored sea into which he dives."[2] For Owens, the canvas is not an arena in which to fight. Rather, her preparation serves to imbue her with a spirit of strategic calm.

The first decisive mark on a white canvas will register immediately, setting the tone for whatever development the painting will undergo. But Owens no longer uses the white or cream-colored canvas that has been the norm since the era of action painting. Instead, she has begun painting with a dark brown linen as her support. Like the old masters, she now works slowly from dark into light.

Her first work on the canvas itself was to block out the silhouettes of the smaller trees and their branches with masking tape. Then the first painting: the monkey, brushed in with a dark water-based ink.

OWENS, UNTITLED, 2002, oil and acrylic on linen, 84 x 132", detail / OHNE TITEL, 213 x 335 cm, Ausschnitt.
(PHOTO: DOUGLAS M. PARKER STUDIO)

LAURA OWENS, UNTITLED, 2000, collage, watercolor, and pencil on colored paper, 10 x 7" / OHNE TITEL, Collage, Wasserfarbe und Farbstift auf farbigem Papier, 25,4 x 17,8 cm.

By wetting the canvas before applying the ink, she can achieve a satisfactorily fuzzy, furry edge to the silhouette. She's been painting monkeys for about three years now. They derive from those of the anonymous eleventh-century Chinese painter known as the Gibbon Master, in particular his MONKEYS IN A LOQUAT TREE, a large hanging scroll that belongs to the Palace Museum in Taipei. Chinese painting is clearly important to Owens, not just for particular models such as the monkey, but more broadly for its ability to create depth out of flatness, and for the alternative it provides to Western perspectival systems.

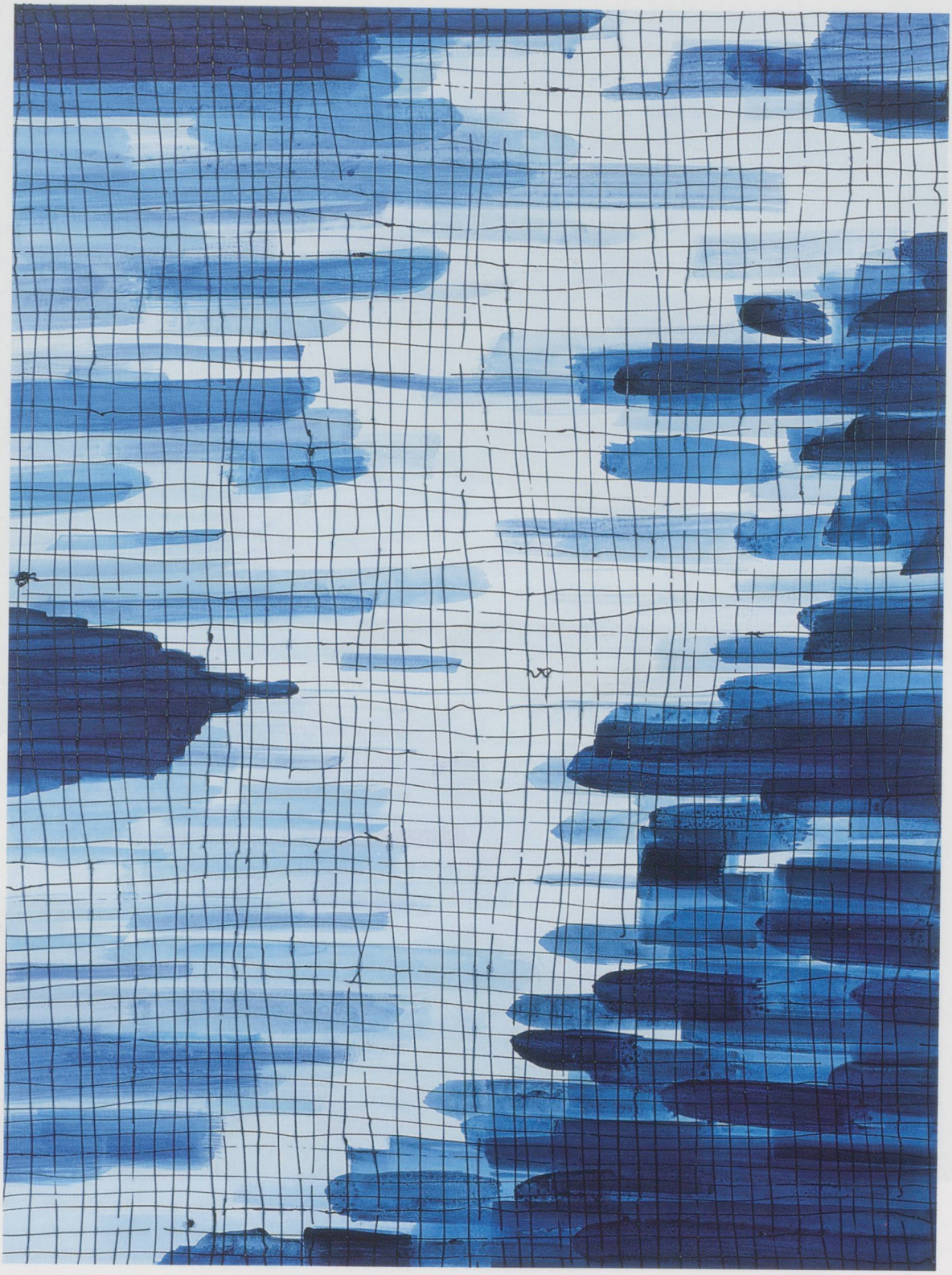
The next stage was to apply very thin acrylic washes: green and brown for the earth, dark blue and white for the sky. Then the clouds were loosely masked out and a light blue wash added. A greener blue was used for the stream below. The rabbits, the bear, and the squirrels were painted in acrylic. Then the monkey was masked out before a clear matt medium was laid down over everything that had been done so far.

After the medium had dried, the bigger trees were painted, using cutout paper as a template. First they were built up with as many as twenty layers of thin gesso, sanded down between each layer. Then they were painted with house paint, about ten different colors mixed by Owens and thinned-out with Floetrol, which makes the paint more flexible and slower to dry. This watery house paint was nevertheless applied quickly over the dry, chalky gesso, in about half an hour, with the rest of the canvas masked out. Then, painting in oil, Owens added the small monkeys, some more squirrels, turtles, and butterflies. Unusually for Owens, she re-painted the butterflies four or five times, in search of the right overall balance for the painting. At the same time, she went back over the whole surface with oil paint, thinly in the landscape, more thickly in certain details. Most of the flowers were painted in at this point, and the work was, finally, almost complete.

All the time she is painting, Owens is referring back to her drawings and studies, yet also to her original conception of the entire work. Sometimes she can misplace part of the original image she had in mind, "like when you tell your dream in words, you lose track of it." When she began the painting she was thinking about a kind of Rousseau jungle, but, as she puts it, "it ended up a bit more French countryside."

The hand of cards at the center of the bottom edge was added last, to hold the foreground, when it seemed that everything had become perhaps too equalized, too much in harmony. Even after such extensive preparation, and such intensive work on the canvas itself, it seems that spontaneity, and indeed chance, still have their part to play too.

1) Unless otherwise noted, all quotations by Owens are from a conversation at her studio on April 8, 2002.
2) Harold Rosenberg, "The American Action Painters" in *The Tradition of the New* (New York: McGraw Hill, 1952), p. 25.



LAURA OWENS, UNTITLED, 1999, acrylic on canvas, 64½ x 49½" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 164 x 126 cm.

LAURA OWENS, UNTITLED, 2000, acrylic, oil, and watercolor on canvas, 66½ x 72" /
OHNE TITEL, Acryl, Öl und Wasserfarbe auf Leinwand, 169 x 183 cm.

Laura Owens malt ein Bild

RUSSEL FERGUSON

Mein Titel ist natürlich dieser alten Serie in *Art News* entliehen, die jeweils im Atelier eines bekannten Künstlers die Entstehung eines Bildes verfolgte. Einerseits bestätigte diese Serie die traditionelle Vorstellung vom Atelier als Ort beinah alchimistischer Transformationen, andererseits hat sie diese aber auch entmystifiziert, indem sie den Schleier etwas lüftete und die prosaische Arbeit des Bildermalens sichtbar machte. Auf gewisse zeitgenössische Künstler gemünzt, könnte ein solcher Titel nur ironisch wirken, und im Text wäre zu lesen, wie der Künstler telefoniert, während irgendwelche Spezialisten an seinem Werk arbeiten. Laura Owens hingegen malt auf ganz altmodische Art. Meistens ist sie allein in ihrem Atelier, nur gelegentlich hilft ihr jemand beim Aufziehen der Leinwand oder beim Abdecken. Sie setzt sich keinen Termin. Der Tag spielt keine Rolle: «Ich versuche einfach, das beste Bild zu machen, das ich in diesem Augenblick machen kann.»[1] An der Wand des Ateliers hängt ein altes, von Hand geschriebenes Schild: *Make stuff* (etwa: «Mach was und mach es selbst»). Aber was immer sie macht, «es wird mit Sicherheit ein Bild».

Owens hat vor kurzem ein grosses Bild fertig gestellt (UNTITLED, wie alle ihre Arbeiten). Es ist rund 214 Zentimeter hoch und 335 Zentimeter breit und zeigt eine paradiesische Landschaft mit Bäumen, Blumen und einem Fluss. Überall sind Tiere: ein Bär, Affen, Eichhörnchen und Kaninchen. Im Fluss tummeln sich Fische und darüber gaukeln Schmetterlinge. Die Entstehung dieses Bildes möchte ich im Folgenden etwas genauer betrachten.

Die Arbeit hat ein Doppelleben, und die einzelnen Teile, aus denen sie sich zusammensetzt, sind zwar separat, bilden aber trotzdem eine Einheit. Einerseits ist es das Bild einer besseren Welt: eines friedlichen Königreichs, in dem die ganze Natur in idyllischer Harmonie zusammenlebt. Andrerseits ist es einfach nur ein Bild: eine komplexe Farbkomposition auf Leinwand und damit auch Teil eines komplexen Dialogs mit der Geschichte des Mediums. Es ist ein dauerndes Hin und Her zwischen dem Schaffen einer Bildwelt und dem Akt des Malens selbst. Damit das Bild gelingt, muss eine gewisse Harmonie erreicht werden, die beide Elemente einschliesst.

Und Harmonie ist in der Tat das Thema des Bildes. Sie liefert das Motiv: Selbst wenn ein Affe nach einem Schmetterling greift, wirkt das eher verspielt als aggressiv. Dasselbe Thema bestimmt auch den Aufbau der Komposition, in der jedes Tier eine gewisse Unabhängigkeit besitzt: Keines dominiert. Die grössten Tiere – ein Affe und ein Bär – haben sich diskret hinter einen Baum zurückgezogen. Die Bäume selbst sind so über die Leinwand verteilt, dass sie an den Seiten über den Bildrand hinausreichen, während ein einzelner, seltsam gekrümmter Stamm in den relativ leeren Raum rechts oben hineinragt. Leerer Raum hat denselben Stellenwert wie ausge-

RUSSEL FERGUSON ist Chefkurator und stellvertretender Direktor für Ausstellungen und Programmgestaltung am UCLA Hammer Museum in Los Angeles. Er bereitet eine Gesamtschau von Christian Marclays Werk vor, die im Sommer 2003 im Hammer-Museum eröffnet werden soll.

füllter. Das dichte Geflecht der sich kreuzenden Tierblicke veranlasst auch den Betrachter, seinen Blick über die riesige Leinwand schweifen zu lassen. Die Landschaft, in der die Aktivitäten stattfinden, ist zwar mehrfach unterteilt, bleibt aber trotzdem erstaunlich einheitlich. Owens arbeitet mit anscheinend nicht modulierten Farbfeldern, die sich dennoch zu einem überzeugend tief wirkenden Raum auflösen, der von überraschenden Ereignissen akzentuiert wird.

Wenn Owens im Atelier nicht malt, sondern sich erst darauf vorbereitet, denkt sie oft über die Lösungen nach, die andere Künstler für dieselben Probleme gefunden haben, mit denen sie sich konfrontiert sieht. In jüngster Zeit fand sie Inspiration in Tiepolos *Tasso-Zyklus* (1743–45) im Chicagoer Art Institute, nicht nur wegen der überwältigend reichen Farbpalette der Gemälde, sondern auch wegen der abrupten Wechsel der Tonwerte und der scheinbar isolierten Passagen, die die Komposition gleichzeitig aufbrechen und zusammenhalten. Von diesen Gemälden hat sie gelernt, den Hinter-, Mittel- und Vordergrund eines Bildes sowohl als zusammengehörige wie auch als potenziell für sich stehende Teile zu sehen.

Die Arbeit beginnt mit Zeichnungen, traditionellen Zeichnungen und auch Collagen. Diese können auch eingescannt und mit Photoshop bearbeitet werden, um den richtigen Massstab für die unterschiedlichen Elemente zu finden. Auch mit Farben wird experimentiert. Manchmal ist die ganze Zeichnung gemäss Owens' ganz persönlicher Farbskala mit Zahlen bedeckt und sieht aus wie eine Malvorlage mit nummerierten Farbfeldern für ein *painting by numbers*. Für das neue grosse Bild fertigte Owens einen Entwurf in Originalgrösse an, den sie jedoch nicht durchpauste. Stattdessen schob sie ihn während der Arbeit vor, manchmal auch hinter dem Bild hin und her. In vielerlei Hinsicht erinnert diese innige, taktile Beziehung zwischen Skizze und fertigem Bild an de Koonings Verwendung seiner Skizzen beim Überarbeiten und Korrigieren der auf der Leinwand im Entstehen begriffenen Komposition.

Auf die Zeichnungen folgen verschiedene Studien auf Leinwand, die entweder eine Farbkombination oder ein bestimmtes Motiv der geplanten Komposition untersuchen. Mindestens so wichtig aber ist, dass diese Studien den Arbeitsbeginn auf der grossen Leinwand hinauszögern, der einen solchen langsamen Spannungsaufbau voraussetzt. Diese ganzen Verzögerungen, sagt Owens, sind wie «eine List des Gehirns, die einem das Gefühl gibt, dass nichts mehr schief gehen kann. Sie führen auch eine gewisse Erschöpfung herbei, die erst die Umsetzung erlaubt. Wenn ich mich direkt an die Arbeit mache, bin ich zu befangen.» Vor Beginn der Arbeit an einem so grossen Bild liegt «ein ganzer Monat verstörten Herumflippens, aber auch der freudigen Erwartung».

Auf diesen geistigen Prozess folgen ganz konkrete Vorbereitungen, die sowohl praktischen wie rituellen Charakter haben. Owens mischt enorme Farbmengen – Variationen in Pompejanischrot, Italian Pink – und füllt damit Dutzende von Lasagne-Schalen aus Alufolie, die sie als Paletten verwendet. «Es ist, als würde man die Motoren voll durchstarten, sich irgendwie aufputschen», meint sie, obwohl es auch vorkommen kann, dass «man den richtigen Augenblick für ein Bild verpasst.» Wie sonst im Leben geht es auch hier immer um den richtigen Moment.

Sportler haben oft komplizierte Rituale, die sie vor dem Wettkampf durchspielen müssen. Diese dienen nicht nur dazu, abergläubische Ängste zu beschwichtigen, sondern beruhigen auch die Nerven und machen den Kopf frei, damit die Leistung im entscheidenden Augenblick nicht durch zu viel bewusste Anstrengung behindert wird. Paradoxerweise kann dieser Zustand nur durch jahrelanges mühsames Training erreicht werden. Für Owens sind die Verstörung und die konkreten Vorbereitungen Stadien, die sie durchlaufen muss, um den Punkt zu erreichen, an dem sie sich zuversichtlich an die Arbeit machen kann, in einem Bereich, in dem es «kein ‹gut› oder ‹böse› gibt». Doch ihr sich in den Akt des Malens Hineinsteigern unterscheidet sich grundsätzlich von Harold Rosenbergs berühmter Formulierung aus den 50er Jahren, wonach die Leinwand «eine Arena» sei, «in der es zu agieren gilt», dieser Hymne an die unberechenbare Inspiration, die «in den Muskeln des Malers und dem cremefarbenen Meer, in das er abtaucht» gefunden werden müsse.[2] Für Owens ist die Leinwand keine Kampfarena. Ihre

LAURA OWENS, UNTITLED, 2001, watercolor, tissue paper, and felt on paper, 7 x 10" /
Wasserfarbe, Seidenpapier und Filz auf Papier, 17,8 x 25,4 cm.

LAURA OWENS, UNTITLED, 1997, oil and acrylic on canvas, 49¾ x 45½" / OHNE TITEL, Öl und Acryl auf Leinwand, 126,4 x 115,6 cm.

LAURA OWENS, UNTITLED, 2002, oil and acrylic on linen, 54 x 48" / OHNE TITEL, Öl und Acryl auf Leinen, 137,2 x 122 cm.

(PHOTO: DOUGLAS M. PARKER STUDIO)

Vorbereitungen haben vielmehr den Zweck, sie mit einem Geist zielgerichteter Ruhe zu erfüllen.

Die erste entscheidende Markierung auf einer weissen Leinwand schlägt sofort zu Buche und bestimmt jede weitere Entwicklung, die das Bild durchmacht. Aber Owens benutzt nicht mehr die weisse oder cremefarbene Leinwand, die seit der *action painting*-Ära die Norm war. Sie hat sich vielmehr auf dunkelbraune Leinwand als Untergrund verlegt. Wie die alten Meister arbeitet sie sich langsam vom Dunkel ins Licht.

Auf der Leinwand deckte sie zunächst mit Abdeckband die Umrisse der kleineren Bäume und Zweige ab. Dann malte sie das erste Bild: den Affen, hingepinselt in dunkler, wasserlöslicher Tusche. Indem sie die Leinwand vor dem Auftragen der Tinte befeuchtet, erreicht sie den gewünschten weichen, pelzigen Umriss. Inzwischen malt sie schon seit drei Jahren Affen. Ihr Vorbild ist ein anonymer chinesischer Meister aus dem elften Jahrhundert, auch der Gibbon-Meister genannt, der vor allem durch sein Bild AFFEN IN EINEM MISPELBAUM berühmt wurde, eine grosse hängende Rolle im Besitz des Palastmuseums in Taipei. Die chinesische Malerei bedeutet Owens offensichtlich viel, nicht nur was einzelne Motive wie die Affen angeht, sondern auch wegen ihrer Eigenschaft, Tiefe aus der Fläche entstehen zu lassen, und weil sie eine Alternative zur Perspektivenlehre der abendländischen Malerei bietet.

In der nächsten Phase wurden Acrylfarben in starker Verdünnung aufgetragen: Grün und Braun für die Erde, Dunkelblau und Weiss für den Himmel. Die Wolken wurden lose abgedeckt und eine helle Blauschicht aufgetragen. Für den Fluss darunter nahm sie ein Blau mit etwas mehr Grün darin. Die Kaninchen, der Bär und die Eichhörnchen wurden in Acryl gemalt. Dann deckte sie den Affen ab und überzog alles bis dahin Entstandene mit einer transparenten Mattschicht.

Nachdem diese Zwischenschicht getrocknet war, wurden mit Hilfe einer Papierschablone die grösseren Bäume ins Bild gesetzt. Dafür schichtete sie bis zu zwanzig hauchdünne Lagen Kalkgrund übereinander, die vor jedem neuen Auftrag wieder aufgeraut wurden. Darauf wurden sie mit normaler Dispersion bemalt; Owens hatte ungefähr zehn verschiedene Farbtöne gemischt und mit Floetrol verdünnt, was die Farbe geschmeidiger macht und langsamer trocknen lässt. Die wässrige Dispersion wurde dennoch rasch, in nur rund dreissig Minuten auf den trockenen Kalkgrund aufgetragen, der Rest der Leinwand war abgedeckt. Dann fügte Owens in Öl die kleineren Affen und noch ein paar Eichhörnchen, Schildkröten und Schmetterlinge hinzu. Und – eher ungewöhnlich bei Owens – die Schmetterlinge wurden vier bis fünf Mal übermalt, um das Bild auszubalancieren. Gleichzeitig ging sie noch einmal mit Ölfarbe über die ganze Bildfläche, etwas dünner in den Landschaftspartien, kräftiger bei bestimmten Einzelheiten. Dabei kamen auch die meisten Blumen hinzu, und die Arbeit war nun beinahe vollständig.

Wenn Owens malt, greift sie unentwegt auf ihre Zeichnungen und Studien zurück, aber auch auf ihre ursprüngliche Vorstellung des fertigen Bildes. Manchmal landen Teile der ursprünglichen Vorstellung auch an einem ganz anderen Ort, «wie wenn man einen Traum erzählt und dabei den Faden verliert». Zu Beginn der Arbeit hatte sie eine Art Rousseauschen Dschungel vor Augen, aber, so Owens, «dann wurde daraus eher eine französische Landschaft».

Die Spielkarten am unteren Rand in der Mitte wurden zuletzt hinzugefügt, um den Vordergrund zu halten, weil alles plötzlich zu ausgeglichen, zu harmonisch erschien. Aber selbst nach einer so gründlichen Vorbereitung und so intensiver Arbeit an der Leinwand bleibt offenbar noch genügend Spielraum für Spontaneität und sogar für den Zufall.

(Übersetzung: Goridis/Parker)

1) Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Zitate aus einer Unterhaltung mit Owens, die am 8. April 2002 in ihrem Atelier stattfand.

2) Harald Rosenberg, «The American Action Painters», in: *The Tradition of the New,* New York, McGraw Hill, 1952, S. 25.

LAURA OWENS, UNTITLED, 1998, acrylic on canvas, 66 x 72" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 168 x 183 cm.

LAURA OWENS, UNTITLED, 1997, acrylic, oil, and modeling paste on canvas, 96 x 120" / OHNE TITEL, Acryl, Öl und Modellierpaste auf Leinwand, 244 x 305 cm.