

NEUES GLAS NEW GLASS

Spring 2006 (1/06)



Immaterial/Material . . .

Works by Karen LaMonte

Karen LaMonte's Arbeit befasst sich mit dem Körper und seinen Spuren – leiblich, sozial, kulturell, geschlechtsbestimmt. Ihre aktuelle Arbeit besteht aus großen (zumeist lebensgroßen) Skulpturen aus Glas,

Glasreliefs, geätzten Spiegeln und großen Monotypien von Kleidung.

Viele dieser großen Glasskulpturen bilden weibliche Körper (oder Teile davon) in langen Abendkleidern ab (zum Beispiel Dress 6,

Karen LaMonte's work is concerned with the body and its traces – material, social, cultural, gendered. Her recent work has taken the form of large (usually life-size) glass sculptural forms, glass reliefs, etched

mirrors and large monotype prints of items of clothing.

Many of the large glass sculptures are of (partial) female bodies dressed in long evening dresses, (for example Dress 6, 132 cm high, 2001, or Evening Dress with Shawl, 151 cm high, 2004). These are fabricated by a process which involves making two impressions. The interior surface is a direct impression of a female body. The artist uses her own body, bodies of friends, students or professional models. The actual identity of the person seems unimportant. The exterior mould is made after the artist makes a wax shell of a figure and then clothes it, and is thus formed from the impression of a real dress. We are left with a form which echoes that of the pristine white classical statues seen in all major museums – headless, armless, survivors of a troubled and ruinous journey through time, and often, space. Yet Karen LaMonte's glass figures have a different presence from that of white marble statues. Light passes through the thick translucent forms, giving them an eerie, ghostlike appearance.

Linked to lenses, mirrors and windows, these "high art" objects are related to the everyday world of glass, which we hardly notice and which the artist calls the "glass vernacular", like car windows, spectacles, and bottles. At the same time material and immaterial, glass is at once hard and fragile, present and yet apparently absent as we



Karen LaMonte: "Semi-Reclining Dress Impression", 2005, Sculpture, cast glass, W. 71 cm x H. 104 cm x D. 108 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Seated Dress Impression with Drapery", 2005, Sculpture, cast glass, W. 75 cm x H. 123 cm x D. 68 cm, photo: Martin Polak

132 cm hoch, 2001, oder Evening Dress with Shawl, 151 cm hoch, 2004). Diese werden in einem Prozess hergestellt, der die Fertigung zweier Abdrücke beinhaltet. Die innere Oberfläche ist der direkte Abdruck eines weiblichen Körpers. Die Künstlerin nimmt ihren eigenen Körper, den von Freundinnen, Studentinnen oder professionellen Modellen als Vorlage. Die tatsächliche Identität einer Person scheint dabei unwichtig zu sein. Der äußere Abguss wird gewonnen, nachdem die Künstlerin aus Wachs eine Figur geformt und diese in Kleidung gehüllt hat. Auf diese Weise gewinnt sie den Abdruck eines richtigen Kleides. Wir erleben eine Form, die wie ein Echo der reinen weißen klassischen Statuen ist, die in allen großen Museen zu sehen sind – kopflos, armlos, Überlebende einer unruhigen und ruinösen Reise

look through it. It helps us to see and focus (through camera and spectacle lenses) linking our sensual perceptions to knowledge. It can be utilitarian and also decorative, like elaborate perfume bottles. Inviting our touch and enticing our eyes, glass has much in common with skin, though at first sight it may not appear so.

The double casting of the glass shapes relates to the way in which clothing becomes like a second skin for the wearer. In her book *The Symptom of Beauty*, Francette Pacteau uses the theories of J.C. Flügel (on the psychology of clothes) and Didier Anzieu (on the skin ego), to discuss the gendered body and clothing. Flügel argues that the wearer derives most satisfaction from sartorial display when s/he feels at one with the clothing – when the clothes become a second skin. In



Karen LaMonte: "Reclining Dress Impression", 2005, Sculpture, cast glass, W. 161 cm x H. 51 cm x D. 40 cm, photo: Gabriel Urbanek



Karen LaMonte: "Dress Impression with Train", 2005, Sculpture, cast glass, W. 57 cm x H. 148 cm x D. 110 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Dress Impression with Train", detail, photo: Martin Polak

durch Zeit und häufig Raum. Dennoch haben Karen LaMontes Glasfiguren eine andere Präsenz, als die weißer Marmorstatuen. Licht fällt durch die dicken, durchsichtigen Formen und verleiht ihnen eine unheimliche, geisterhafte Erscheinung.

Verbunden mit Linsen, Spiegeln und Fenstern treten diese Objekte der „Hohen Kunst“ in Kontakt mit der Alltagswelt von Glas, die wir kaum bemerken und die die Künstlerin als „die Alltagssprache von Glas“ bezeichnet, wie Autoscheiben, Brillen und Flaschen. Gleichzeitig materiell und immateriell ist Glas zugleich hart und zerbrechlich, präsent und doch scheinbar abwesend, weil wir hindurchsehen können. Es hilft uns beim Sehen und Fokussieren (durch Kameralinsen und Brillengläser) und verbindet unser sinnliches Erfassen mit Wissen. Es kann nützlich und gleichzeitig dekorativ sein wie kunstvolle Parfümflakons. Da es einlädt zur Berührung und unser Auge verführt, hat Glas viel gemeinsam mit unserer Haut, obwohl es auf den ersten Blick nicht so erscheinen mag.

Der doppelte Abguss der Glasformen entspricht der Art, wie Kleidung zu einer zweiten Haut für den Träger wird. In ihrem Buch *The Symptom of Beauty* greift Francette Pacteau auf die Theorien von J. C. Flügel (über die Psychologie von Kleidung) und Didier Anzieu (über das Haut-Ego) zurück, um über den geschlechtlichen Körper und Kleidung zu diskutieren. Flügel argumentiert, dass das geschneiderte Äußere der Trägerin/dem Träger die größte Befriedigung beschert, wenn sie/er sich eins fühlt mit der Kleidung, wenn die Kleider zu einer zweiten Haut werden. In LaMonte's Körper-/Kleidungs-Skulpturen sind die Oberfläche des Körpers und die „zweite Haut“ aus Kleidung konzeptionell ge-

LaMonte's body/clothing sculptures, the surface of the body and the "second skin" of the clothing are conceptually separate but materially fused together and cast as one in the final work. For Anzieu, the narcissistic fantasy of a second, protective skin can only function if it is recognised as such by "the other", through an emphasis on clothing and adornments. In addition, the second skin acts as a prohibition on touching, covering the body and rendering it (perhaps only temporarily) inviolable. Pacteau adds: "However, when clothing takes on the status of a narcissistic second skin and becomes ostentatious display, the gaze is lured with the promise of something that is deferred by the act of contemplation. The prohibition on touching is now effected through the 'sublimation' of touching into looking." (Pacteau, p. 157) We can read LaMonte's statues as materializations of the splitting and partial coming together/reuniting of the body and the self, the private, intimate body and the clothed, public persona; or even the felt, experienced and bodily self, and the self as seen as a object by others.

All the statues are incomplete, lacking heads and faces, the traditional means of recognition and identification. This lack paradoxically represents the ongoing presence of some form of impairment. At the same time, our gaze enjoys the object, displayed in the gallery where we cannot touch it, and where touching is 'sublimated' into looking. The link to castration and death seems perhaps tenuous, but to me the connotations of ancient art, the passing of time, the imprint of something living on something inert, and the casting of life and death masks seem present.

Whereas the woman's body is subject to processes of glamorisa-



Karen LaMonte: "Pianist's Dress Impression", 2005, Sculpture, cast glass, W. 54 cm x H. 156 cm x D. 50 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Pianist's Dress Impression", detail, photo: Martin Polak

trennt, aber materiell zusammengefügt und werden im finalen Arbeitssakt zu einer Einheit gegossen.

Für Anzieu kann die narzistische Phantasie einer zweiten schützenden Haut nur funktionieren, wenn sie als solche vom anderen erkannt wird. Außerdem wird die zweite Haut durch eine Betonung auf Kleidung und Schmuck zum Berührungsverbot, schützt den Körper und macht ihn (vielleicht nur zeitweise) unantastbar. Pacteau fügt hinzu: „Doch wenn Kleidung den Status einer narzistischen zweiten Haut übernimmt und zur pompösen Zurschaustellung wird, lockt sie den Blick mit einer Verheißung, die durch den Akt der Betrachtung verzögert wird. Das Verbot zu Berühren erfolgt nun durch die Sublimierung vom Anfassen zum Anschauen“.

(Pacteau, S. 157). Wir können tion (through frills, tactile materials such as silk and velvet, the revealing cut of garments), the male body is more usually dressed to signify professional and economic success. LaMonte writes "That is why I like the suit, symbol of the successful and therefore sexually desirable man". Suits appear in what she describes as her "sartoriotype" works, for example Incidence (Suit) Diptych, 2001, 191 x 137 cm. These monotypes were devised by the artist to examine alternative means of achieving translucence other than through glass. The prints are made directly from inked clothing. These two-dimensional works seem more "empty" than the cast glass sculptures and although the wrinkles on the clothes give a "lived in" look, the impression of embodiment is not so strongly



Karen LaMonte: "Evening Dress with Shawl", 2004, Sculpture, cast glass, W. 130 cm x H. 151 cm x D. 53,5 cm, photo: Gabriel Urbanek



Karen LaMonte: "Lace Dress Remnant", 2005, Sculpture, cast glass, plate glass, steel, W. 44 cm x H. 148 cm x D. 5 cm, photo: Martin Polak

LaMontes Statuen auffassen, als Materialisierungen des Spaltens und teilweise Wiedervereins von Körper und Selbst, dem privaten und intimen Körper und der gekleideten öffentlichen Person oder sogar dem gefühlten erlebten und körperlichen Selbst und dem Selbst wie es als Objekt von anderen gesehen wird.

All diese Statuen sind unvollkommen, es fehlen Köpfe und Gesichter – die traditionellen Mittel der Wiedererkennung und Identifizierung. Dieses Fehlen repräsentiert paradoxerweise die weitergehende Präsenz einer Form des Schadens. Gleichzeitig genießt unser Blick das Objekt, das in der Galerie ausgestellt wird, wo wir es nicht berühren können und wo Berühren in Anschauen sublimiert wird. Die Verbindung zu Kastration

und Tod mag vielleicht schwach erscheinen, aber für mich sind die Assoziationen von antiker Kunst, dem Verstreichen der Zeit, dem Abdruck von etwas Lebendigen auf etwas Inaktivem und der Abguss von Lebens- und Totenmasken präsent.

Während der Körper der Frau Gegenstand von Prozessen der Verherrlichung ist (durch Rüschen, taktile Materialien wie Seide und Samt und den freizügigen Schnitt der Kleidung) wird der männliche Körper eher gekleidet, um beruflichen und wirtschaftlichen Erfolg darzustellen. LaMonte schreibt, dass „Dies der Grund ist, warum ich den Anzug mag – als Symbol des erfolgreichen und daher sexuell anziehenden Mannes.“ Anzüge erscheinen in Arbeiten, die sie als „Sartoriotyp“ beschreibt, zum Beispiel In-

present. The artist also likes the way in which clothes have a kind of secret life of their own, which the "sartoriotypes" help reveal, rather like an X-ray. An overcoat purchased in a second-hand clothes shop was used for a print which revealed the stitch marks of a patch which had been removed, though these traces were invisible to the naked eye on the original.

However, the sartoriotypes, the sculptures and the stunning glass reliefs of "congealed clothes" are like symptoms, sometimes symptoms of beauty, of femininity, but also of corporeal presence. Their contradictory being as both presence and absence links them to photographic processes as well as fetishism. In his famous essay on photography and fetish, French film

theorist Christian Metz argues that the photograph is suited to fetishism since it shows us both the presence and absence of someone at the same time. Like photographs, LaMonte's works are indexical signs (as well as being iconic signs which look like what they represent), having a physical link between what they represent and what they are made of. They bear the traces of bodies and clothing which came into direct contact with the art materials from which the works are made. This link between materiality and the suggestion of immateriality is a powerful and seductive one in these works, and is made even more explicit in a series of mirror works made by the artist in 2004. LaMonte took photographs of people in her studio, posed by



Karen LaMonte: "Evening Rose Dress Remnant", 2005, Sculpture, cast glass, plate glass, steel, W. 74 cm x H. 149 cm x D. 11 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Sleeping Mirror", 2004, Sculpture, cast glass, W. 13 cm x H. 23 cm x D. 1,7 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Sleeping Mirror", 2004, Sculpture, cast glass, W. 13 cm x H. 29,5 cm x D. 1 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Sleeping Mirror", 2004, Sculpture, cast glass, W. 14 cm x H. 38 cm x D. 1,5 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Sleeping Mirror", 2004, Sculpture, cast glass, W. 14 cm x H. 30 cm x D. 2,5 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Lark Mirror", 2004, Sculpture, cast glass, W. 17 cm x H. 26,5 cm x D. 2 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Lark Mirror", 2004, Sculpture, cast glass, W. 38 cm x H. 52 cm x D. 5 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Lark Mirror", 2004, Sculpture, cast glass, W. 12,5 cm x H. 31,5 cm x D. 1,2 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Lark Mirror", 2004, Sculpture, cast glass, W. 11,7 cm x H. 25 cm x D. 1,2 cm, photo: Martin Polak



Karen LaMonte: "Impression 4", 2001, Sartoriotype, Monotype print on Arches Cover White, photo: Martin Polak

cidence (Suit) Diptych, 2001, 191 x 137 cm. Diese Monotypen wurden von der Künstlerin entwickelt, um alternative Mittel des Durchscheinens zu untersuchen, andere als durch Glas. Die Drucke sind unmittelbar aus Kleidung, die mit Tusche bearbeitet wurde, gefertigt.

Die zweidimensionalen Arbeiten wirken „leerer“, als die gegossenen Glasskulpturen, und obwohl die Falten der Kleidung eine Art „bewohntes“ Aussehen verleihen, ist der Eindruck der Körperlichkeit nicht so stark. Die Künstlerin mag auch das geheime Eigenleben, das Kleidungsstücke zu führen scheinen und welches die „Sartoriotypen“ zu enthüllen helfen, ähnlich wie ein Röntgenstrahl. Ein Mantel, entstanden in einem Second-Hand-Modegeschäft, wurde für einen Druck eingesetzt und enthüllte die Naht eines Flickens, der entfernt worden

war, obwohl diese Spuren am Original für das bloße Auge unsichtbar gewesen waren.

Jedoch, die Sartoriotypes, die Skulpturen und die erstaunlichen Glasreliefs aus „erstarrten Kleidern“ sind wie Symptome, manchmal Symptome der Schönheit, der Weiblichkeit, aber auch der körperlichen Präsenz. Ihr widersprüchliches Sein, gleichzeitig anwesend und abwesend, verbindet sie mit fotografischen Prozessen sowie Fetischismus. In seinem berühmten Essay über Fotografie und Fetisch argumentiert der französische Filmtheoretiker Christian Metz, dass Fotografie als Fetischismus geeignet ist, weil sie uns beides zeigt, die Anwesenheit und die Abwesenheit einer Person zur gleichen Zeit. Wie Fotografien sind auch LaMontes Arbeiten klare Zeichen (genauso wie sie symbolische Zeichen sind,

die so aussehen wie das, was sie repräsentieren), die eine physische Verbindung bilden, zwischen dem, was sie repräsentieren und dem woraus sie gemacht sind.

Sie tragen die Spuren von Körpern und Kleidung, die in direkten Kontakt mit den Kunstmaterialien kamen, aus denen die Werke gearbeitet sind. Die Verbindung zwischen Materialität und der Andeutung von Immaterialität ist stark und verlockend in diesen Arbeiten und wird umso deutlicher in einer Serie von Spiegelarbeiten, die die Künstlerin 2004 geschaffen hat. LaMonte machte Fotos in ihrem Studio, für die ihre Freunde posierten. Diese Fotos zeigten die Gesichter und manchmal die Hände von Menschen, die verschiedene Emotionen ausdrückten. Diese Arbeiten ergänzten die fehlenden Gesichter und Gesichtsausdrücke der Glassta-

Karen LaMonte

Born: Manhattan, NY, 1967

Education

Academy of Art, Architecture & Design (UMPRUM) – Prague, CR 1999–2000

Rhode Island School of Design – Providence RI, BFA with Honors, 1990

Awards & Honors

Japan-United States Friendship Commission, NEA Creative Artists Exchange Fellowship Program, 2006

The Virginia A. Groot Foundation Recognition Award, 2005

UrbanGlass Award for New Talent in Glass, 2002

Creative Glass Center of America Fellowship, 2002 & 1991

The Louis Comfort Tiffany Foundation Biennial Award, 2001

Fulbright Fellowship Cast Glass Sculpture in the Czech Republic, 1999–2000

North Lands Creative Glass, Scotland Residency July–September, 1999

Dieu Donne Paper Mill Intern, 1993

Empire State Crafts Alliance New Techniques Development Grant, 1992

In addition to a solo exhibition at the Museum of Glass, Tacoma, which is on view until 4 September 2006, a six-month fellowship to study kimonos in Japan from the National Endowment for the Arts and the Bunka-cho is scheduled for 2006.

A catalogue “Karen LaMonte – Absence Adorned”, accompanying the exhibition has been published; texts by Josi Callan, Arthur C. Danto and Juli Cho Bailer; University of Washington Press, ca. 90 pages, ISBN 0-9726649-1-2.

In addition to the solo exhibition at the Museum of Glass, Karen La Monte is planning a 6 month fellowship in Japan from the National Endowment for the Arts and the Bunka-cho to study kimonos.



tuen, wenn auch etwas doppelsinnig. Die Künstlerin schaute in das Buch eines französischen Künstlers des 17. Jahrhunderts, Charles Lebrun, das vom Ausdruck der Leidenschaften handelt, und bat ihre Modelle um den Versuch, einige der Grundemotionen, die er illustrierte, auszudrücken.

Die letztlich ausgewählten Bilder wurden auf die Rückseite der Spiegel geätzt und erschienen nur in ganz bestimmten Momenten, wenn die Bilder das Licht in einem bestimmten Winkel fingen, eher wie eine Daguerreotypie. Nach einem flüchtigen Blick verschwindet das Bild, doch die Reflektion des Betrachters ist immer noch im Spiegel zu sehen. Auf diese Weise ist das Bild des Selbst im Spiegel (insofern wir der Täuschung einer re-

flektierenden Korrespondenz mit uns erliegen) verbunden mit der Anwesenheit/Abwesenheit eines anderen, der anscheinend aus dem Nichts auftaucht, um mit uns zu kommunizieren und sich dann wieder entmaterialisiert. Diese geisterhafte Anwesenheit/Abwesenheit ist thematisch und physisch in zahlreichen Medien der Arbeit LaMontes gegenwärtig und ihr Erfolg im Verschmelzen eines Gedanken mit seiner materiellen Verkörperung ist der Schlüsselfaktor ihres beeindruckenden Werkes.

Gen Doy, Professorin für Geschichte und Theorie Visueller Kultur an der De Montfort University, Leicester, UK, ist Autorin von Drapery: Classicism and Barbarism in Visual Culture, I.B.Tauris, 2002.

friends. These photographs showed the faces, and sometimes the hands, of people expressing various emotions. These works complement the lack of faces and facial expression on the glass statues, albeit somewhat ambiguously. The artist looked at the seventeenth-century French artist Charles Lebrun's book on the expression of the passions, and asked her models to try to express some of the basic emotions he illustrated. The resulting selected images were then etched onto the back of the mirrors, only appearing at certain moments when the image catches the light in a particular way, rather like a daguerreotype. Fleetingly glimpsed, the image then disappears, yet the reflection of the viewer is always there in the mirror. Thus the image of the self in the

mirror (in so far as we are beguiled into believing its reflected correspondence with us) is linked to the presence/absence of an other; who seemingly emerges out of nothing attempting to communicate with us, and then dematerialises once more.

This spectral presence/absence is thematically and physically present in LaMonte's work in various media and her success in melding thought and its material embodiment is a key factor in her impressive body of work.

Gen Doy, Professor of History and Theory of Visual Culture, De Montfort University, Leicester, UK, is the author of Drapery: Classicism and Barbarism in Visual Culture, I.B.Tauris, 2002.