

L21451F 4/82

DM 14,-
\$ 7.50

PRINTED AND EDITED IN W-GERMANY

NEUES GLAS

NEW GLASS VERRE NOUVEAU



- Ludwig Schaffrath –
Glass painting in Omiya/Japan
- Adolf Luther – Suche nach dem Licht
- Henry Halem – Glass Panels
- Bert van Loo – Ein Objekt entsteht

Exhibitions:
Glass made in America
Quadriennale Erfurt/DDR

ENGLISH/GERMAN
EDITION

Titel:

Charley Meaker. Objekt, heiß gearbeitet am Ofen in einer von Charley Meaker entwickelten speziellen Fadenglastechnik, die ausgesprochen grafische Wirkungen im Glas erzielt.
Charley Meaker. Object, following a special filigree glass technique developed by Charley Meaker. The result is a graphical effect in the glass.
Charley Meaker. Objet, travaillé à chaud au four en technique de verre filigrané spéciale conçue par Charley Meaker, produisant des effets nettement graphiques au verre.



Adolf Luther gilt in der deutschen Kunstszene als einer der berühmten Künstler der Op-Art. Seine Arbeiten und seinen Lebensweg beschreibt Günther Nicola.
Adolf Luther is supposed to be one of the most famous artists of Op-Art in the German art-scene. His work and life is described by Günther Nicola.



Kennzeichnend für den amerikanischen Künstler Henry Halem sind seine Glas Collagen, in welchen Licht und Farbe zweier Glasschichten miteinander korrespondieren.

The special arrangement of a white glass background and polychromed sheets characterizes the glass collages of the American artist Henry Halem. His work is presented by Paul Hollister.



Bert van Loo ist durch seine Glasbilder bekannt geworden. Zusammen mit Darryle Hinz hat Bert van Loo Formen geblasen, die zu neuen großen Glasobjekten zusammengefügt wurden.

Bert van Loo is well-known for his glass paintings. Together with Darryle Hinz Bert van Loo has blown shapes, which were combined to new, big glass objects.

© Verlagsanstalt Handwerk GmbH,
Auf'm Tetelberg 7, 4000 Düsseldorf 1,
Tel. (02 11) 30 70 73

Herausgeber/Editors:
G. Nicola, Dr. H. Ricke

Redaktion:
G. Nicola (verantwortlich für den Inhalt)

Übersetzung/Translation:
ins Englische: Diana Silbermann
ins Deutsche: Marianne Werker

Autoren/Authors:
L. Fransen, S. Hermann, P. Hollister, I. Nagy, G. Nicola,
Dr. H. Ricke

Layout/Design:
D. Faust

Druck/Printed by:
Kettler, 4703 Bönen

ISSN 0723-2454

In diesem Heft lesen Sie: In this issue you'll read:

Ludwig Schaffrath Glasmalerei/Glass Painting in Omiya/Japan	172
Ungarische Glaskunst – heute Hungarian Glass Art – today	177
Adolf Luther Suche nach dem Licht The Exploration of Light	182
Henry Halem Die Fläche ist die Botschaft The Plane is the Message	189
Bert van Loo Ein Objekt entsteht An Object is created	195
III. Quadriennale in Erfurt	201
artist's news	213
informationen	215
glossar (Technical Terms)	220

Die mit Namen oder Initialen gekennzeichneten Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Herausgebers wieder. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen.

Controlled circulation postage paid at Dusseldorf. Authorized as second class mail by the Post Office Dept., Dusseldorf. All rights reserved. Reproduction in whole or in part without permission is prohibited. „NEUES GLAS/NEW GLASS“ is a registered mark of the Verlagsanstalt Handwerk Dusseldorf.

Preise/Rates:
Einzelheft DM 14,-
Jahresabonnement (4 Hefte) DM 58,-
einschl. Porto und Versand
Übersee DM 68,- (Luftpostzustellung)
single issue \$ 7.50
subscription (4 issues)
including air-mail postage \$ 32.50
payment by check only



29

Henry Halem

Die Fläche ist die Botschaft – The Plane is the Message

Bei Gemälden denken wir an Pigmente, die auf einen flachen Grund, wie etwa eine Leinwand, aufgetragen sind. Die Verbindung von Malerei und Glas legt den Gedanken an buntes Glas nahe oder an Bilder, die auf die Pop Art zurückgehen. Henry Halem's Glasgemälde haben wenig mit alldem zu tun. Die treffendste Bestimmung für seine geschnittenen und geleimten bildhaften Arrangements wäre die „flache Glascollage“. Halem nennt sie einfach Glasbilder. Bildhafte Glastafeln kamen ihm zum ersten Male 1977 in den Sinn, als er versuchte, der Sklaverei der 2000 jährigen Geschichte des geblasenen Glases zu entkommen.

Die Grundform für Glasgefäße ist eine mehr oder weniger gedehnte Blase, die an einem Ende geöffnet ist. In den 70er Jahren gaben die Glaskünstler diesen zylindrischen oder „Behälter“-formen gewöhnlich den Dekor, während sie heiß waren, mit passenden Stäben, Bruchstücken, Flecken und Klumpen von buntem Glas. „Ich blies und schmückte jede Menge Zylinder bis zum Überdruß sagt Halem. In dieser Zeit wurde er sich bewußt, daß, wenn ein Glas-Zylinder an beiden Enden geöffnet würde und sich verflachte, er zu einer Glasplatte würde – der Zylinder-Prozeß ist immer eine der grundlegenden Methoden zur Herstellung von Fensterglas gewesen. Wenn dieser Vorgang auf einen im heißen Zustand gefärbten Zylinder übertragen würde, so dachte Halem, würde im abgeflachten Glas ein mehrfarbiges Muster vorliegen, das dauerhaft im klaren Glas eingebunden wäre.

Halem's Art der Glasdekoration war so völlig verschieden von der anderer Künstler, die farbiges Glas herstellen und in hergebrachter Weise malen, färben und auf die Oberfläche des Glases ritzen oder farbige Glasstücke einschmelzen, um daraus ein Mosaik zu bilden. Richtig montiert, könnten seine mehrfarbigen Glasplatten mit ihren gestreiften und gefleckten Mustern als Glasgemälde an sich betrachtet werden.

1969 hatte Dominik Labino eine 32teilige, mehrfarbige Glaswand entworfen und gegossen, die am Eingang zur Glasgalerie des „Toledo Museum of Art“ steht. Labinos bedeutendes Wandbild war offensichtlich der Vorläufer späterer Konzepte der Glasmalerei.

We think of painting as pigments applied to a flat support such as canvas. To associate painting with glass brings to mind stained glass, or images derived from Pop Art. Henry Halem's glass paintings resemble none of the above. The closest working definition would be the flat glass collage, that is a cut and glued pictorial arrangement. Halem calls them simple panels. He first conceived of pictorial glass panels in 1977, when he was trying to escape the slavery of the 2000-year-old process of blowing hot glass.

The basic form for glass vessels is a more or less elongated bubble opened at one end. In the 1970's, studio glassmakers were in the habit of decorating easy-to-form cylindrical or „container“ shapes, while hot, with assorted rods, fragments, specks and dollops of colored glass. „I blew and decorated lots of cylinders“, Halem says wearily. At the same time, he was aware that if a glass cylinder were opened at both ends and flattened, it would become a sheet of glass – the „cylinder“ process has always been one of the basic methods for producing window glass. If this procedure were used for a cylinder colored while hot, Halem speculated, the flattened result would be a polychrome design permanently incorporated into the fabric of the clear glass.

Halem's form of glass decoration was thus totally different from that used by stained glass artists, who traditionally paint, stain, and scratch one surface of the glass, or solder undecorated colored glass shapes to make a mosaic design. Properly mounted, his polychromed sheets with their streaked and spotted designs could be considered paintings of glass in themselves. In fact, back in 1969, Dominick Labino had designed and cast a 32-panel polychrome glass mural which stands at the entrance to the glass gallery at The Toledo Museum of Art. Labino's important mural was the obvious progenitor of later conceptions of painting in glass.

But Henry Halem was not yet willing to let his polychromed sheets stand as paintings in themselves; he thought, perhaps conservatively, in terms of a support that would serve as both background and frame for the colored sheets. In his first panels, one or two polychromed sections of glass were

Aber Henry Halem wollte seine vielfarbigen Glasfeln nicht einfach als Gemälde stehen lassen; er dachte sie sich vielmehr in der Form eines Trägers, der sowohl als Hintergrund wie auch als Rahmen für die farbigen Glasflächen dienen konnte. In seinen ersten Glasbildern waren ein oder zwei mehrfarbige Glasteile aufgehängt als montiertes Ausstellungsstück vor einem opak weißen Glasgrund als Träger, der das Licht durch die farbigen Glasteile durchscheinen ließ. Halem war nun in der Lage, dieses durchscheinende Licht noch zu verstärken, indem er einen Teil der Glasgrundplatte – direkt hinter den mehrfarbigen Glasflächen – herauschnitt und dadurch eine Mulde schuf, in der die Farben auf der Wand hinter dem Glasbild spielten und dann das Licht zurückwarfen. Aber dieses Arrangement setzte die farbigen Flächen den Zufälligkeiten der Farbzusammensetzung des Innenraums, der Wände und wechselnden Lichtverhältnissen aus. Ein Glasgemälde herzustellen, das sein eigenes Licht adäquat ausstrahlen würde, würde nicht einfach sein.

Ein Teil der Lösung könnte sein, den flachen Glashintergrund zu verändern. Dies erreichte Halem nach und nach, indem er dem Glashintergrund dadurch die Bedeutung einer Art Topographie verlieh, daß er von ihm Teile entfernte (durch Sandstrahlen). Hierdurch erzeugte er Schatten, die der Form nach kontrastierten, jedoch als Ergänzung zu den mehrfarbigen Glasflächen dienten, die er nun mit Silikon direkt auf den Hintergrund klebte. Durch eine solche Integration von Vorder- und Hintergrund schuf Halem eine totale Glas-Collage, deren Tiefe völlig ausgenutzt war, als Relief wie auch als Tiefschnitt.

Henry Halem hatte sich vom heißen Glas bereits mit Erfolg abgewandt, als er 1979 zum ersten Mal auf Vitrolite aufmerksam wurde. Halem sagt: „Ich ging in ein Vorratslager in Akron, Ohio, wo ich klares Flach-Glas gekauft hatte, und dort, ganz am Ende des Lagers, lag all das schwarze Glas. Es war Vitrolite. Vitrolite ist ein Warenzeichen für ein dickes, homogenes, gewöhnlich stumpfes, dunkles, strukturiertes Glas und im Handel seit den 20er Jahren. Es wird benutzt für Oberflächen, die in- und außerhalb des Hauses Feuchtigkeit und Wetter ausgesetzt sind, wie etwa Tischplatten, Badezimmer, die Außenverkleidung von Gebäuden. Außer in schwarz und weiß gibt es Vitrolite in so gedeckt erscheinenden Farben wie Elfenbein, Eierschale, Perlgrau, Türkisblau, Muschelrosa, Primel, Grün, Orange (genannt: Tango) mit einigen Achat- und Marmoreffekten. In stärkerem Umlauf während der 30er und 40er Jahre, wurde Vitrolite vermutlich 1958 zum letzten Male hergestellt, als Libbey Owens Ford die Produktion einstellte. Weiter ging es mit einem ähnlichen Glas namens Carrara, früher von Pittsburgh Plate Glass hergestellt, – für die nun schnell schwindenden Vorräte an Vitrolit besteht allgemein eine große Nachfrage bei einigen Glaskünstlern. Was zuerst auf Halem wirkte, war seine völlige Undurchsichtigkeit, ganz im Gegensatz zu der Transparenz, die er immer mit Glas verband.

Heute arbeitet Henry Halem ausschließlich mit kaltem Flachglas, das Rahmen und Träger, den Hinter- und Vordergrund für all seine Glasbilder abgibt. Fast das ganze Glas ist Vitrolite, von dem er einen Vorrat angesammelt hat.

Aber Hales Werke hatten immer in einen strengen Lehrplan zu passen. Seit 1969 ist er „Assistant Professor“ gewesen, dann Kunstprofessor und Direktor des Fachbereichs Glas an der Kent State University in Kent, Ohio. Als gewissenhafter Lehrer rang er mit den ästhetischen und technischen Schwierigkeiten der Studenten und spornte sie zu besserer Arbeit an. Er konfrontiert seine Studenten weder mit seinen eigenen künstlerischen Problemen, noch erlaubt er ihnen Zutritt zu seinem eigenen privaten Glasstudio (bis vor zwei Jahren mußte er die Arbeitsmöglichkeiten der Universität benutzen). Letztes Jahr war Halem froh, nur zwei Tage Unterricht und drei Tage frei zu haben, in diesem Jahr sind es vier Unterrichtsstage und ein freier Tag. Innerhalb seiner eigenen, obwohl begrenzten kreativen Zeit ist er in der Lage, nur etwa 15 Glasbilder im Jahr zu machen. Er liebt die Lehrtätigkeit noch immer, denn die „Studenten bleiben gute Studenten. Unglücklicherweise“, sagt er offen, „bleiben Lehrer nicht gute Lehrer.“

Henry Halem hat seinen BFA in Keramik an der Rhode Island School of Design 1960 erhalten, bevor die Studio-Glas-Bewegung geboren war. Seine Ideen für Glas Design kommen aus vielen Quellen: Französischer Kubismus, Italienischer Futurismus, von Feininger und Miro. Von einer Ausstellung des Werkes des großen amerikanischen Malers Milton Avery, die im Connecticut College für Frauen 1961 gezeigt wurde, sagt Halem: „Ich war begeistert von der Einfachheit seiner Formen, der Schönheit seiner Vision, der Subtilität der Farbe. Arthur Dove war ein anderer Einfluß: „die Art, wie er seine Farben anlegt.“

Bei der Entwicklung seines Werks nahm Halem all diese Einflüsse auf

suspended as a mounted exhibit in front of an opaque white glass background support, which transmitted light delicately through the colored sections. He was able to increase the transmission of light by cutting out a section of the glass background plate directly behind the polychromed sheets, thereby creating a deeper recess in which the colors played on the wall behind the panel, which in turn bounced the light back. But this arrangement subjected the colored sheets to the uncertainties of domestic interior color schemes, wall textures, and changing light conditions. To make a glass painting that would adequately project its own light was not going to be easy.

Part of the solution might be to make the flat glass background play a greater light-creating role. This Halem began to achieve by imparting to the background a sense of topography, carving (sandblasting) away parts of it to create shadows in shapes contrasting with but complementary to the polychromed sheets, which he now glued with silicone directly onto the background. By thus integrating background with foreground, Halem produced an all-glass collage whose thickness was fully exploited in both relief and intaglio.

Henry Halem had already largely succeeded in getting away from hot glass when, in 1979, he first became aware of Vitrolite. Halem says, „I walked into a supply store in Akron, Ohio where I had been buying clear plate glass, and there in the back of the store was all this black glass. It was Vitrolite.“ Vitrolite is a trademark for a thick, homogeneous, usually opaque structural glass used commercially since the 1920's for indoor and outdoor surfaces exposed to moisture and weather, such as food counters, bathrooms, and the exterior facings of buildings. In addition to black and white, Vitrolite then included such appealing opaque colors as ivory, eggshell, pearl gray, turquoise blue, Wedgwood blue, shell pink, primrose, green, orange (called tango), and some agate and marbled effects. Used widely during the 1930's and '40's, Vitrolite was probably last made in 1958 when Libbey Owens Ford ceased production. Along with a similar glass called Carrara, formerly produced by Pittsburgh Plate Glass, the now fast dwindling supplies of Vitrolite are currently in great demand by some glass artists. What first appealed to Halem about it was its total opacity as opposed to the transparency he had always associated with glass.

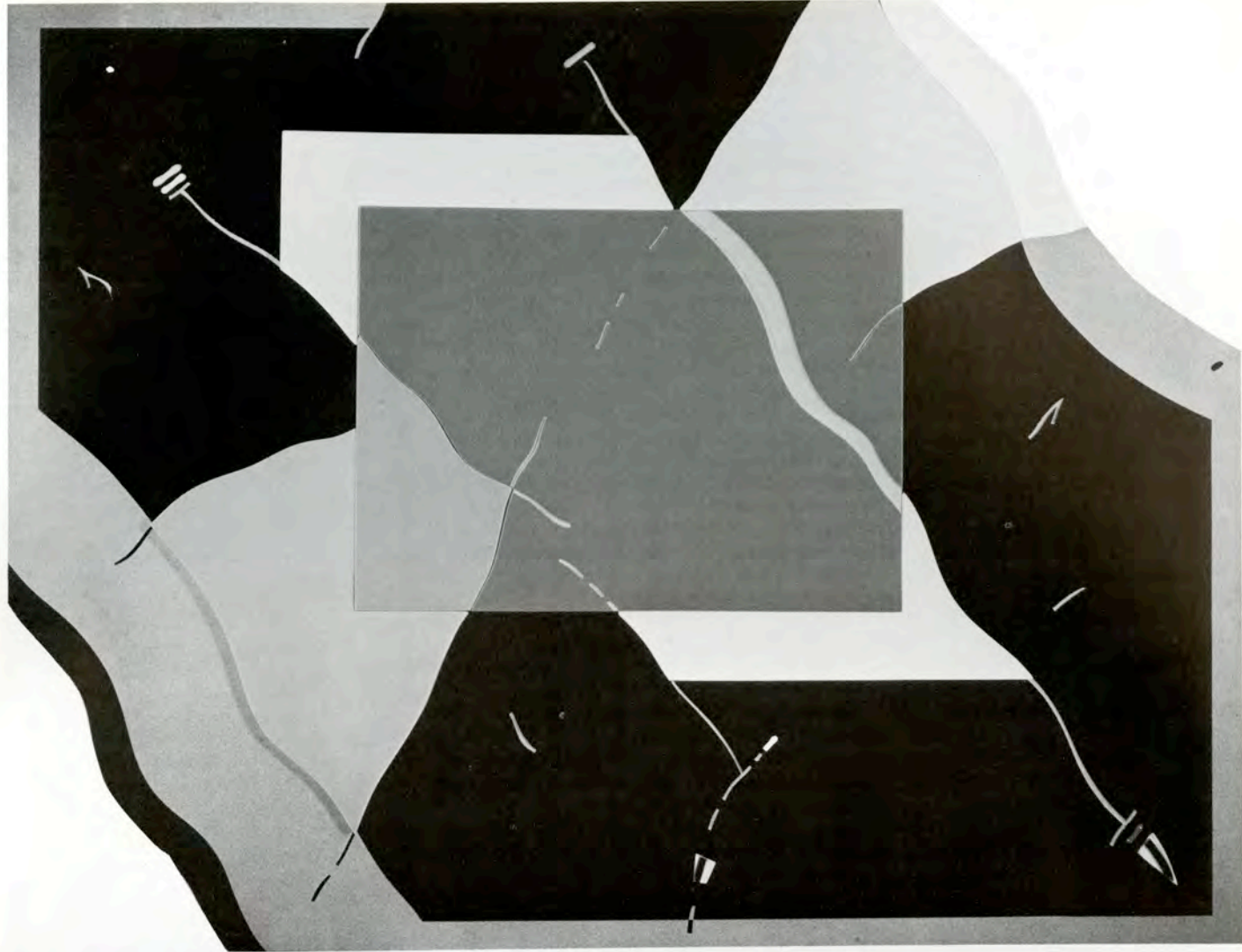
Today, Henry Halem works entirely with cold, flat glass which forms the frame, support, background and foreground for all his glass panels. Nearly all the glass is Vitrolite, of which he has, fortunately, a substantial supply.

But Halem's work in glass has always had to be fitted into a strenuous teaching schedule. Since 1969 he has been Assistant Professor, then Professor of Art and Director of the Glass Program at Kent State University, Kent, Ohio. A dedicated teacher, he has wrestled with students' aesthetic and technical difficulties, and animatedly challenged them to do better work. He does not bring his own creative problems into the classroom, nor does he permit the students to interrupt the privacy of his own studio (until two years ago he had to use the university glassworking facilities). Last year Halem was lucky to have only two days of teaching and three days off; this year it is four days teaching and one day off. With his own creative time thus limited, he is able to make only about fifteen panels a year. He still likes teaching because, „The students continue to be good students. Unfortunately“, he says candidly, „Teachers do not continue to be good teachers.“

Henry Halem had received his BFA in Ceramics at the Rhode Island School of Design in 1960 before studio glass was born. His ideas for glass design came from many sources: French Cubism, Italian Futurism, from Feininger and Miro. Of an exhibition of the work of the great American painter Milton Avery, shown at the Connecticut College for Women in 1961, Halem says, „I was excited by the simplicity of his forms, the beauty of his vision, the color subtleties. Arthur Dove has been another influence: the way he lays his forms out.“

As his work developed, Halem absorbed all these influences, borrowing ideas freely as artists do, but – as good artists do – reinterpreting to fit the tight, restrictive discipline of the glass medium. He next entered a period he would undoubtedly describe as „less is more.“ The panels were Vitrolite plates of a single color: white, off-white, gray – I remember a particularly beautiful one that was sand colored – and the designs were sandblasted through rubber stencils, leaving some areas shiny, others matte. These subtle panels appeared detached from yet integrated with the walls on which they hung. They hung without visible means of support, for Halem had already solved that problem: the panels were mounted on plywood and hung from behind as pictures are.

Not long ago, in a place he chooses quite understandably not to disclose, Halem entered a series of rooms stacked from floor to ceiling with Vitrolite.



30 Henry Halem. Glasbild, Vitrolite, 74 x 84 cm, 1982
 Henry Halem. Glass picture, vitrolitr, 74 x 84 cm, 1982
 Henry Halem. Image de verre, vitrolite, 74 x 84 cm, 1982

und entlieh Ideen frei nach Art der Künstler, aber nach Art guter Künstler – er interpretierte sie neu, um sie für die enge, einschränkende Disziplin des Glasmediums passend zu machen. Dann setzte eine Periode ein, die er unzweifelhaft als „weniger ist mehr“ bezeichnen würde. Die Glasbilder bestanden aus Vitrolite Platten einer einzigen Farbe: weiß, gedeckt-weiß, grau – ich erinnere mich an ein besonders schönes, das sandfarben war – die Muster waren durch Gummi-Schablonen sandgeblasen, wobei einige Teile glänzend, andere matt zurückblieben. Diese feinen Glasbilder schienen von der Wand, an der sie hingen, losgelöst und zugleich integriert.

Sie hingen ohne sichtbaren Träger, denn Halem hatte jenes Problem schon gelöst – die Glasbilder waren auf Sperrholz montiert und hingen auf der Rückseite, wie Bilder.

Es ist nicht lange her, daß Halem – an einem Ort, den er verständlicherweise nicht nennen will – ein Lager fand, in denen vom Boden bis zur Decke Vitrolite aufgestapelt lag. „Ich fühlte, wie Howard Carter gefühlt haben muß, als er Pharao Tuts Gruft betrat, der Anblick hielt mir den Atem an.“ Mit seinen letzten Vitrolitebildern kehrt Halem zurück zur Collage, die mit Einlagen kombiniert ist. Die neuen Bilder sind flacher, aber farbiger. Leuchtend gesättigte Farben tun sich auf, Visionen stoßen, rasen, ihre dramatischen Formen sind in neutralen Rändern von grau und schwarz gehalten. Sie gleichen den unergründlichen Tiefen des Ozeans, den Winden, den Regatten von leuchtenden Segeln. Bojen bestimmen den unregelmäßigen Kurs, ein Meteorregen durchquert den Himmel. Auf den Schreiber hat wohl die Seeluft etwas stark gewirkt, doch soweit ich sagen kann, könnte es der Absicht der Bilder entsprechen, Träume im Schlummer eines Winternachmittags zu suggerieren oder Impulse, die von nirgendwoher und niemandem ausgesandt sind. Farbe und Form: sie greifen

„I felt the way Howard Carter must have felt when entering King Tut’s tomb – the sight left me breathless.“ With his latest Vitrolite panels Halem is back to collages combined with inlays. The new panels are flatter but more colorful. Bright, saturated colors push, loom, tear and slice through the field of vision, their dramatic shapes held in neutralizing margins of gray or black, much as unfathomed depths of ocean surround regattas of bright winds and sails. Buoys mark the irregular course, showers of meteors cross the skies. To this writer, at least, the nautical flavor is strong, yet for all I know they may be intended to suggest pillowed dreams in the slumber of a winter afternoon, or impulses sent from nowhere at all, or nothing at all. The point is the color/shapes, interlocked as in the finest inlay, are immediate to the eye, dramatic designs in a secret language of colored hieroglyphs suggesting different things to different people, as music does to the ear. Looking at a panel it is hardly possible not to have an immediate response. The panels, moreover, look well in any position – sideways or upside down.

Halem sees his work at any given time as groups of pieces, each one a part of what came before and what will come after; part, in other words, of his psyche as he moves through life. In an even larger sense, he believes that all great artists are alive as voices that cry out for life and art. To respond to that cry he strives to create something that will transcend time to become art.

Since the early sixties, when he was making ceramics, Halem has striven relentlessly and mightily to become an artist. He is permeated with the idea of art, obsessed with it. And this is why, when a panel happens to crack due to careless shipping – as several have recently done – he no longer is upset. „It’s the process of making the objects that’s important;



31 Henry Halem. Glasbild. Vitrolite, 92 x 76 cm,
1982
Henry Halem. Glass picture, vitrolite, 92 x 76 cm, 1982
Henry Halem. Image de verre, vitrolite, 92 x 76 cm, 1982



32 Henry Halem. Glasbild, Vitrolite, 92 x 16 cm, 1982
Henry Halem. Glass picture, vitrolite, 92 x 16 cm, 1982
Henry Halem. Image de verre, vitrolite, 92 x 16 cm, 1982



ineinander wie in der feinsten Einlegearbeit, sie wirken unmittelbar auf das Auge; dramatische Zeichen einer geheimen Sprache, farbige Hieroglyphen, die verschiedene Dinge verschiedenen Leuten eingeben, Musik dem Ohr. Sieht man auf ein Glasbild, ist es kaum möglich, nicht unmittelbar zu reagieren gleich ob man sie von der Seite oder auf den Kopf gestellt betrachtet.

Halem sieht sein Werk als Arbeiten an, von denen jede einzelne ein Teil dessen ist, was voranging und was nachfolgen wird; als Ausdruck seiner inneren Verfassung, wie sie sich im Laufe des Lebens entwickelt. In einem weiteren Sinne sogar glaubt er, daß in allen großen Künstlern Gefühle lebendig sind, die bemüht sind, etwas zu schaffen, das die Zeit überdauert und Kunst wird.

Seit den frühen 60er Jahren, als er Keramiken machte, bemüht sich Halem um die künstlerische Aussage. Er ist von der Idee der Kunst durchdrungen, von ihr besessen. Und daher kommt es, daß er nicht aufgebracht ist, wenn ein Glasbild zufällig herunterfällt und Sprünge zeigt. Der Prozeß der Herstellung der Objekte ist wichtig; Brüche nehmen der Arbeit nichts von ihrer Perfektion – wenn sie gut gemacht ist, ist die Anstrengung, die auf sie verwandt wurde, noch immer sichtbar. „Viel unschätzbare, altes Glas in den Museen ist gebrochen, rissig, teils fehlen Stücke, doch wir beurteilen es, als wäre es ganz.“ Sein Verständnis von den wichtigen ästhetischen Werten zeigt, daß Halem auf der richtigen Spur ist als jemand, dessen letzte Leidenschaft es ist, Kunst zu schaffen.

Glas als Material, fühlt er, ist unbedeutend. „Nach all diesen Jahren ist Glas immer noch das Material, das ich gebrauche, einfach, weil ich es gebrauche. Ich habe mich vom Ofen frei gemacht, und wenn ich Vitrolite nicht mehr verwenden würde, würde es mich einfach zu neuen Lösungen zwingen, vielleicht zu anderen Materialien als Glas. Die Aufgabe des Künstlers ist es, Fragen zu stellen, vorhandene Strukturen in Frage zu stellen und Dinge zu bewegen.“ Was Halem nun braucht, um Dinge zu bewegen, ist ein großer Architekturauftrag. Wie der Maler Gully Jimson in Joyce Cary's „The Horse's Mouth“, sehnt sich Halem danach, eine Wand zu gestalten. Über ein Jahrzehnt – von seiner Zugehörigkeit zum „1972 Toledo Glass National“ bis zu seinem Beitritt zu „World Glass Now '82“ im Hokkaido Museum für Moderne Kunst in Sapporo, Japan – war Henry Halem in der vordersten Front der Studio Glas Kunst. Nun muß er „Dinge bewegen“ – über einen weiteren architektonischen Raum hinweg. Denn er hat eine neue Kunstform mit reflektierendem Licht geschaffen.

Paul Hollister

cracks don't make a piece any less perfect, if it's well made to begin with the effort that went into it is still evident.“ After all, much of the priceless ancient glass in museums is cracked, devitrified, or partly missing, yet still we judge it as if it were whole. His understanding of ultimate aesthetic values shows that Halem is on the right track for someone whose ultimate passion is to create art.

Glass the material, he feels also, is unimportant. „After all these years glass is still the material that I use simply because I use it. I liberated myself from the furnace, and if I were to run out of Vitrolite, it would force me to new solutions, perhaps to materials other than glass. The job of the artist is to raise questions, to question authority, and just generally to raise hell.“ What Halem needs now to raise hell is a large architectural commission. Like painter Gully Jimson in Joyce Cary's *The Horse's Mouth*, Halem yearns for a wall to work.

Over a decade, from his inclusion in the „1972 Toledo Glass National“ to his inclusion in „World Glass Now '82“ at the Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, Japan, Henry Halem has been in the forefront of studio glass art. Now he needs to raise hell across a large architectural space. For he has made a new art form from reflected light.

Paul Hollister



Der Autor: Paul Hollister, Kunstkritiker und Journalist, beschäftigt sich seit vielen Jahren mit der Entwicklung der internationalen Glas-kunst. Er lebt in New York.

The author: Paul Hollister, art critic and journalist, overlooks and follows since a number of years the international glass art. He is living in New York City.