

U D O Z E M B O K

LES ESPACES DE LA LUMIÈRE / *SPACES OF LIGHT*

Édité avec le concours de / *Published with the support of*

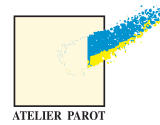
Compagnie de Saint-Gobain



Fondation Bettencourt-Schueller

Galerie Hélène Porée

Atelier Parot



Le soutien des partenaires du Centre international du Vitrail /
Supporting partners of the International Centre for Stained-Glass Art

Direction régionale des Affaires culturelles du Centre

Région Centre

Conseil général d'Eure-et-loir

Ville de Chartres



Le mécénat des entreprises associées aux missions du Centre international du Vitrail /
Corporate sponsors associated with the missions of the International Centre for Stained-Glass Art

RÉMA, Assurances mutuelles d'Eure-et-Loir

Minoteries Viron, Chartres

Sarlam



SOUS LA DIRECTION DE JEAN-FRANCOIS LAGIER

SONIA LESOT
PASCALE ZEMBOK

U D O Z E M B O K

LES ESPACES DE LA LUMIÈRE / *SPACES OF LIGHT*

L'œuvre en verre et vitrail / *Glass and stained-glass works*

CENTRE INTERNATIONAL DU VITRAIL

Chartres

2008



Liverpool

Manchester

Birmingham

Cardiff

LONDRES

The Mount Camphill School
Wadhurst

Mer du Nord

AMSTERDAM

Andrieskerk
ING Bank Headquarters

Hannover

Braunschweig

ALLEMAGNE

Leipzig

Lille

BRUXELLES

Köln

BELGIQUE

LUXEMBOURG

Frankfurt

Freie Waldorfschule
Frankenthal

Nuremberg

Weleda AG

Stuttgart

Schwäbisch Gmünd

Villa Ensinger
Rottenburg

München

PARIS

**Cathédrale Notre-Dame,
crypte, baptistère**
Chartres

Rennes

Orléans

**Parking
« Cathédrale »**
Troyes

Oratoire Sainte-Anne
Strasbourg

Laboratoires Weleda SA
Huningue

Dijon

SUISSE

L'Aubier
Montezillon

Fondation Perceval
Saint-Prex

Auditoire de Calvin
Genève

**Institut socio-thérapeutique
La Motta**
Brissago

Océan Atlantique

FRANCE

Polyclinique Saint-Odilon
Moulins

Limoges

Chapelle des Camaldules
Chambles

Bordeaux

Lyon

Grenoble

Valence

Marseille

Toulouse

ITALIE

Mer Méditerranée

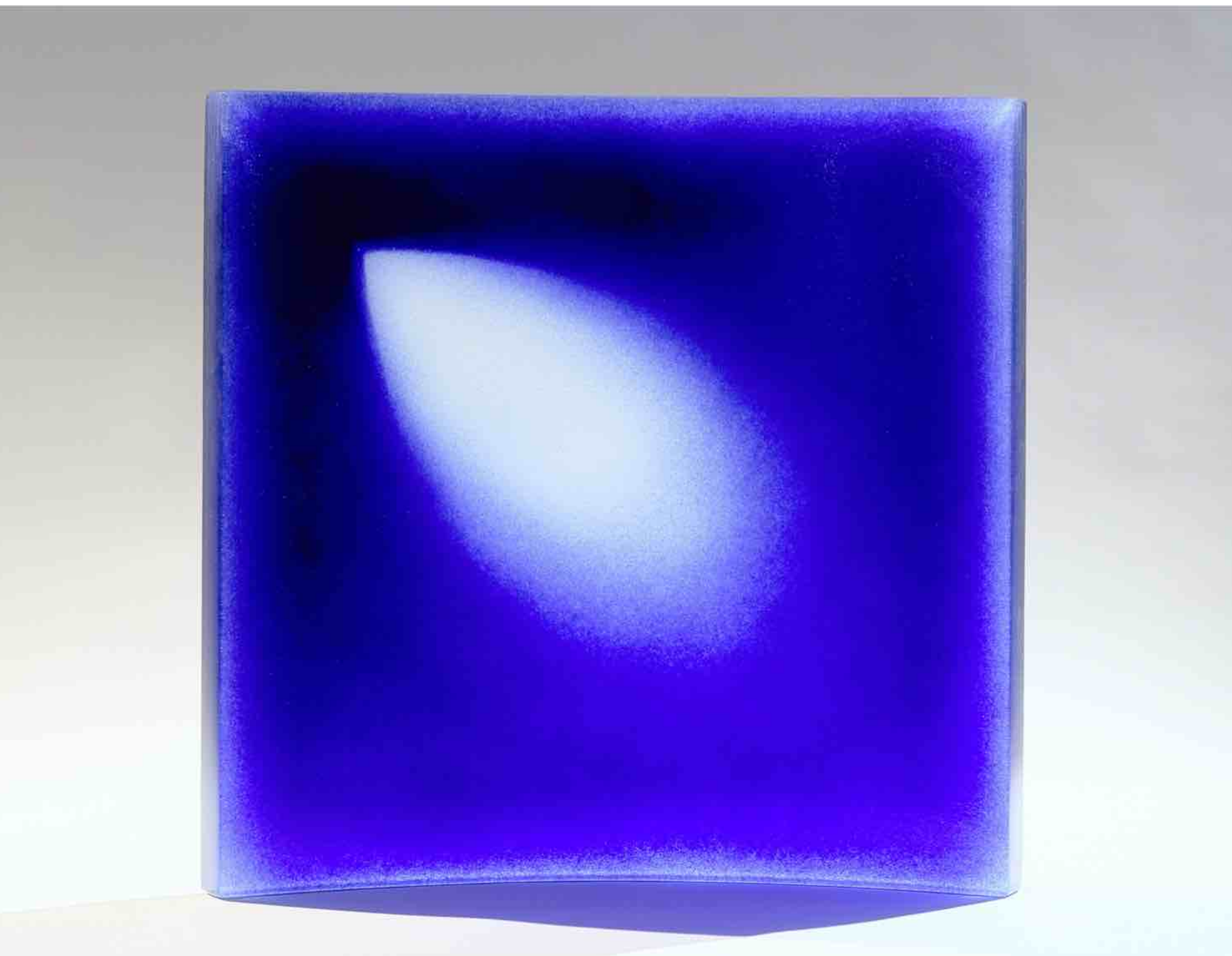
ESPAGNE

100 km

Légendes cartographie

SOMMAIRE

« La lumière en ses lieux »	7
Introduction	11
L'église d'Andrieskerk, Amsterdam	16
Le siège de la banque ING, Amsterdam	22
La polyclinique Saint-Odilon, Moulins	32
La chapelle des Camaldules, Chambles	38
L'Aubier, Montezillon	44
The Mount Camphill Community, Wadhurst	48
La villa Ensinger, Rottenburg	56
Laboratoire Weleda, Schwäbisch Gmünd	60
Laboratoire Weleda, Huninge	68
L'école Freie Waldorfschule, Frankenthal	74
La fondation Perceval, Saint-Prex	78
L'institut socio thérapeutique La Motta, Brissago	82
Le baptistère de la cathédrale, Chartres	88
L'Auditoire de Calvin, Genève	94
L'oratoire Sainte-Anne, Strasbourg	104
Les verrières du parc de stationnement « Cathédrale », Troyes	108
Sculptures en lumière	130
Remerciements	156
Crédits et réalisation	158



« Colourfields 29 », 2007, 70cm x 70cm.

Light in the places it illuminates

The atmosphere felt in a place, the evocative power of the different objects and phenomena, putting our sensitivity and powers of representation to the test, lead us towards the perception, in a collection of constructed and organised forms, of a singularity, characteristic of a non-undifferentiated space. Buildings contain within them particular things that give concrete support to the existential dimension of space for man.

But an architectural composition alone is not enough in itself to create places, in other words spaces that have character. It is easy to see that light plays a central role in the attraction that inspired atmospheres have. Orientation is the way light becomes part of space, which enables us to grasp the spirit of places.

Udo Zembok's art is about creating situations of perception of light, putting into place conditions under which light is observed. His glass works rearrange space, lead light to the interior of a place that is to be created through a hospitable atmosphere that indicates the 'humanity' of the dwelling-place. Consequently, sculptures and windows, stained-glass works and walls of light combine like the multiple facets of the translucent structure of the spirit of the place, which conveys the meaning of the world.

Udo Zembok does not portray light in the spirit of aesthetics-conscious naturalism, in the manner of Tadao Ando. He is the initiator, through the means of glass art and colour, of a metamorphosis of light. He gives objects a new quality, giving shape to the world and completing it, because he does not imitate nature.

Man has always composed with light and darkness. But light is not dissociable from colour because light is invisible without matter, which raises it up and gives the form that it uses to take part in the finite world. Colour is the means by which light reaches its epiphany. Philipp Otto Runge considered colour to be, "the emanation of light," the mobility and power of the forces of nature and of the law that governs order in the world.

Giving a colour to light, to make it visible, is an expression of the wonder of this art of composition to which the glass artist gives himself over, battling with a material that conceals disturbing properties: glass receives light, reveals it, does not keep it but transmits it by radiating it out into the surrounding space. With each creation, the artist repeats the latest manifestation of a mystery that establishes the place and its character.

Plato explained colours as the pressure exerted by material to transform itself into light.

La lumière dans ses lieux

L'atmosphère ressentie dans un lieu, le pouvoir évocateur des différents objets et des phénomènes, éprouvant notre sensibilité et nos facultés de représentation, nous entraînent vers la perception, dans un ensemble de formes construites et organisées, d'une singularité, caractéristique d'un espace non-indifférencié. Les bâtiments abritent les choses particulières qui donnent un support concret à la dimension existentielle de l'espace pour l'homme.

Mais la seule composition architecturale ne se suffit pas à elle-même pour créer des lieux, c'est-à-dire des espaces pourvus de caractère. On vérifie aisément que la lumière joue un rôle central dans l'attraction que provoquent les ambiances inspirées. L'orientation est une inscription de la lumière dans l'espace, qui nous permet de saisir l'esprit des lieux.

L'art d'Udo Zembok consiste à créer des situations de perception de la lumière, de mettre en place des conditions d'observation de la lumière. Ses œuvres en verre aménagent l'espace, conduisent la lumière à l'intérieur d'un lieu à faire naître, à travers une atmosphère hospitalière qui signale « l'humanité » de la demeure. Dès lors, sculptures et fenêtres, vitraux et murs de lumière se rejoignent comme les multiples facettes de la structure diaphane de l'âme du lieu, qui vient porter le sens du monde.

Udo Zembok ne met pas en scène la lumière dans l'esprit d'un naturalisme esthétisant, à la manière d'un Tadao Ando, mais il est l'initiateur, par les moyens de l'art du verre et de la couleur, d'une métamorphose de la lumière. Il donne aux objets une qualité nouvelle, concrétise le monde, le complète, parce qu'il n'imité pas la nature.

Depuis toujours l'homme compose avec la lumière et l'obscurité. Mais la lumière n'est pas dissociable de la couleur, puisque la lumière est invisible sans la matière qui l'exhausse et lui donne sa forme de participation dans le monde fini.

La couleur est le moyen de l'épiphanie de la lumière. Pour Philipp Otto Runge, la couleur est « l'émanation de la lumière », mobilité et puissance des forces de la nature et de la loi qui régit l'ordre du monde.

Donner une couleur à la lumière, pour la rendre visible, raconte le prodige de cet art de la composition auquel se livre l'artiste verrier aux prises avec une matière qui recèle des propriétés troublantes : le verre reçoit la lumière, la révèle, ne la conserve pas, la transmet par une diffusion rayonnante dans l'espace environnant. L'artiste renouvelle à chaque création l'actualisation d'un mystère qui fonde le lieu et son caractère.

Platon explique les couleurs comme la tension de la matière pour se transformer en lumière.

Les matières lumineuses de Suger, qui jalonnent le chemin que l'esprit gravit pour parvenir à la vraie lumière immatérielle, s'incarnent dans les couleurs des vitraux pour témoigner de la capacité de l'homme à percevoir la vraie Lumière. L'afflux de signes, que l'artiste recueille et dépose sur la fenêtre, comme le rassemblement des significations qu'il a expérimentées, délimite l'espace de l'illumination et le microcosme où se déploie la participation de l'homme à la vie suprasensible.

Les couleurs lumineuses d'Udo Zembok donnent à voir et à recevoir l'indisponible, la part de réalité non exposée, l'invisible qui transite par le phénomène créé, absolument nouveau dans la masse des phénomènes déjà existants et perçus. Cette matière rayonnante, éphémère et changeante, entre en résonance harmonieuse avec le fond perceptuel de l'homme, et le réjouit par la sensation d'une présence partagée dans un lieu qui devient familier, habité.

Si Udo Zembok revendique quelque inspiration ou filiation auprès de certains coloristes, comme Rothko, sa matière de verre lui donne un avantage quant à la résolution du problème de la lumière. Dans l'art pictural, ainsi que l'a bien exposé Malévitch, les rayons de lumière ont perdu leur force d'éclairer. La toile peinte ne retient qu'une matière colorée, mais les rayons lumineux ont disparu. L'opacité des matières pigmentaires empêche un dévoilement. Or, c'est la lumière qu'il faut révéler, déclare Malévitch. Les objets ne sont que les endroits où vibre la lumière. La couleur est l'émanation de l'être du monde, non un mélange optique qui enveloppe la surface des choses et vient frapper l'œil de ses images sans substance. Ainsi l'art de la couleur lumineuse aide la science du peintre à atteindre son but de l'authenticité à révéler, de « faire germer le pictural dans le monde ».

La résonance affective, qui en découle dans l'espace construit, tend à amenuiser l'impact de la forme architectonique. L'ambiance devient la mesure de l'étendue dans laquelle l'artiste crée l'habitation de l'homme. Là où la clarté se transmue en chaleur pour tout homme et entre les hommes, là se précise et vient au jour l'« habiter », c'est-à-dire l'art pour les hommes d'aménager leur place entre le ciel et la terre. C'est cette chaleur, évoquée

The luminous materials of Suger, which line the path that the spirit climbs to reach true immaterial light, are embodied in the colours of stained-glass windows to express man's ability to perceive the true Light. The surge of shapes that the artist assembles and places on the window, like the collection of the meanings with which he has experimented, delimits the space of the illumination and the microcosm in which unfolds the participation of man in perceiving beyond the palpable.

Udo Zembok's luminous colours make it possible to see and receive the unavailable, the part of reality that is not exposed, the invisible that passes in transit through the phenomenon created, absolutely new among the mass of phenomena that already exist and can be perceived. This radiant, ephemeral and changing matter enters into a harmonious resonance with man's enhanced ability to perceive and delights him with the sensation of a shared presence in a place that becomes familiar, inhabited.

If Udo Zembok claims to have gained some inspiration from or connection with certain colourists such as Rothko, his material, glass, gives him an advantage when it comes to solving the problem of light. In pictorial art, as Malevitch clearly showed, the rays of light have lost their ability to illuminate. A painted canvas retains only coloured matter; the rays of light have disappeared. The opacity of the pigments prevents any revelation. And yet it is the light that must be revealed, declared Malevitch. Objects are nothing more than places where light resonates. Colour is the emanation of the existence of the world, not an optical mixture that covers the surface of things and catches the eye with substanceless images. Thus, the art of luminous colour helps the science of the painter to reach its aim of revealing the authentic, to 'bring forth the pictorial in the world'.

The resulting resonance with the emotions created in the constructed space aims to lessen the impact of the architectonic form. The atmosphere becomes the measurement of the extent to which the artist creates man's habitat. Where clarity transmutes itself into warmth for all people and between people, this delimits and creates the 'inhabited' space, in other words the human art of setting out a space between the sky and the earth. It is this warmth, evoked by Udo Zembok, that radiates from his luminous

objects, be they along the plane of the walls of buildings or in the volumes of the sculptures. Light made visible by the artist's work passes on the law of life by making itself familiar and human, eliciting an emotional response, revealed by a gaze that activates the profound relations at the sources of life.

Between naturalistic evocation, which presents the physical world, and the path of the spirit, which brings knowledge and defines the law, there is the path of warmth that humanises, reflects the goodness of the source and illuminates the gaze.

One feels welcomed and protected when one's surroundings are full of meaning. Thus, artists are attracted by commissions in buildings with a strong sense of history about them. But contemporary stained glass works frequently shout out for attention in the historic places that are home to them, and are more ready to celebrate their authors than the space. The temptation for a profusion of obtrusive, chattering images is fairly widespread. This kind of light is neither a revelation nor a response but a 'directed' light that continually sends back to the observer, who is a 'voyeur', a question and submits itself to his interpretation. It is no longer of use to the building in the aim of augmenting its force, showing its worth, its character, like a creative revelation of the truth, but participates in its deconstruction.

Light made visible by colour through the material and thickness of the glass, light emitted and projected by the glass works into the enclosed volume of the building, light that marks time, that exposes the local perception of time, light reveals itself to be a source that spreads, by taking shape, through space and through multiple spaces.

Light in these places is fertile; it creates and reveals a visual substance through this creation.

Udo Zembok's luminous colours restore to man his faculty for contemplation. Like a 'seeing person', the artist brings to light an irradiation: a direct knowledge that feeds on the fire that burns through the eye, the window to the soul.

Jean-François Lagier

par Udo Zembok, qui rayonne de ses objets lumineux, qu'ils soient dans le plan du mur des bâtiments ou dans le volume des sculptures. La lumière rendue à sa visibilité par l'œuvre de l'artiste donne la loi de la vie en se faisant proche et humaine, en étant saisie par le cœur, par un regard qui produit une activation des relations profondes aux sources de la vie.

Entre l'évocation naturaliste, qui met en avant le monde physique, et le chemin de l'esprit, qui amène la connaissance et définit la loi, il y a la voie de la chaleur qui humanise, reflète la bonté de la source, illumine le regard.

On se sent accueilli et protégé lorsque le milieu est plein de signification. Ainsi les artistes sont attirés par ces commandes dans des édifices où l'histoire a laissé des rémanences fortes. Mais le vitrail contemporain force fréquemment l'attention dans ces hauts lieux qui le reçoivent, et célèbre plus volontiers ses auteurs que l'espace. La tentation de la profusion des images qui parlent et font écran est assez répandue. Cette lumière-là n'est ni une révélation, ni une réponse, mais une lumière « portée », qui renvoie vers l'observateur, voyeur, une interrogation permanente, et se soumet à son interprétation. Elle ne sert plus l'édifice dans le but d'augmenter sa force, de lui donner sa mesure, son caractère, comme dévoilement créatif de la vérité, mais participe de sa déconstruction.

Lumière rendue visible par la couleur à travers la matière et l'étendue du verre, lumière émise et projetée par les verrières dans le volume clos du bâtiment, lumière qui marque le temps, qui expose la durée locale, la lumière se dévoile comme une source qui se répand, par une prise de corps, à travers l'espace, à travers des espaces multiples.

La lumière dans ses lieux est féconde, elle donne naissance, donne à voir à travers la création.

Les couleurs lumineuses d'Udo Zembok restituent à l'homme sa faculté de contemplation. Comme un « voyant », l'artiste amène au jour une irradiation : une connaissance directe qui se nourrit du feu brûlant à travers l'œil, fenêtre de l'âme.

Jean-François Lagier



Bandes de verre
« Les complémentaires ».
Laboratoires Weleda,
Schwäbisch Gmünd, 2000.

INTRODUCTION

Udo Zembok was born in 1951 in Braunschweig, Germany.

From 1972 to 1976 he studied graphic arts and painting in Braunschweig and Bonn, soon afterwards concentrating solely on working with glass, attracted by the resonant qualities of light and the way it metamorphoses in glass, the only material capable of showing the full depth of colour.

"While a student I discovered transparent colour, the colour of watercolours that gives the illusion of being light. By 'tearing up the opaque screen', in other words the artist's canvas, and replacing it with glass, my search for the transparency of light and colour took shape naturally."

After living in Amsterdam for two years, he moved to France in 1978, first to Saint-Menoux near Moulins and then settling in Alsace in 1991.

He met Pascale Zembok in 1998. Today they live in Niedermorschwihr near Colmar, where together they conceive the artistic concepts used in their architectural projects.

Author of a large number of works commissioned for public and privately owned religious and civil buildings in the Netherlands, Great Britain, the United States, Belgium, Switzerland, Italy, Germany and France, he has developed and applied new techniques from industry that use very large sheets of glass coloured using pigments, fused together and thermoformed in large furnaces.

He explores the possibilities opened up by these innovative techniques that aim to redefine the relationship that stained-glass art has with architecture by making it possible to produce large monolithic windows that do not require a lead frame.

He uses these techniques to create walls that continue to play with the light in different ways, "always trying to create a large area, a wall where the language of colour can express itself to the full," making the conventional term stained-glass window inappropriate.

INTRODUCTION

Udo Zembok est né en 1951 à Braunschweig, en Allemagne.

De 1972 à 1976, il a étudié les arts graphiques et la peinture à Braunschweig et Bonn, et s'est ensuite rapidement consacré exclusivement au travail du verre, attiré par les vibrations de la lumière et ses métamorphoses au sein de ce matériau, le seul à même de montrer la couleur dans sa profondeur. « Au cours de mes études, j'ai découvert la couleur transparente, celle de l'aquarelle qui donne l'illusion de la lumière. En « déchirant l'écran opaque », c'est-à-dire la toile du peintre, et en la remplaçant par le verre, la recherche de la transparence lumineuse et colorée a pris corps tout naturellement. »

Après un séjour de deux ans à Amsterdam, il s'établit en France en 1978, d'abord à Saint-Menoux près de Moulins, puis s'installe en Alsace à partir de 1991.

Il rencontre Pascale Zembok en 1998. Ils vivent aujourd'hui à Niedermorschwihr près de Colmar, où ils créent ensemble les concepts artistiques élaborés pour les projets d'architecture.

Auteur de nombreuses commandes réalisées pour des édifices religieux et civils, publics et privés aux Pays-Bas, en Grande-Bretagne, aux États-Unis, en Belgique, Suisse, Italie, Allemagne et France, il a développé et appliqué des techniques nouvelles, issues de l'industrie, qui mettent en œuvre de très grandes plaques de verre coloré à l'aide de pigments, fusionnées entre elles et thermoformées dans des fours de taille importante.

Il explore les voies ouvertes par ces techniques innovantes qui tendent à redéfinir l'art du vitrail dans son rapport à l'architecture en permettant la réalisation de verrières monolithiques de grandes dimensions, sans armature de plomb.

Il élabore ainsi des parois qui jouent avec la lumière de manière renouvelée « toujours à la recherche de la grande surface, de la paroi où le langage de la couleur peut s'exprimer pleinement », le terme classique de vitrail devenant alors inapproprié.

Travaillant à réaliser ces parois affranchies de la fragmentation des vitraux traditionnels, il propose également une autre intervention de la lumière au travers du verre coloré.

En 1999 déjà, ses recherches l'amenaient à constater :

« Traditionnellement, le vitrail se révèle par une lumière qui le traverse. Mes recherches actuelles proposent un élargissement de ce concept. Une deuxième source lumineuse les éclaire du devant et apporte une lecture différente, complétant la première.

L'une s'impose naturellement au regard et l'autre appelle une participation active du spectateur.

Tendues entre ces deux qualités lumineuses, les parois, composées de plusieurs couches de verre fusionnées entre elles, apparaissent comme des espaces intermédiaires entre transparence et opacité, entre matière et vide, entre vitrail et tableau.

Il s'en dégage une lumière ouvrant un espace interne, laissant apparaître des strates d'images superposées, où le regard les synthétise en une composition.

Chacune de ces couches est traitée soit en relief, soit par des apports d'émaux et grisailles, ou encore par des inclusions de poudres de verre ou d'oxydes métalliques.

Proche de la pâte de verre, cette technique permet le développement d'un large éventail de langages esthétiques. » (*Lumières en éclat*, Centre international du Vitrail, 1999)

Parallèlement, il travaille avec des techniques similaires à la création d'objets de verre indépendants de la structure d'un édifice, et a produit notamment une série d'œuvres intitulées *Hommage à Rothko* (2000-2002), *Complémentaires 1* (2003), *Colourfields* (2005-2008) et *Contrastes simultanés* (2004-2006).

Working to create walls freed of the fragmentation of traditional stained-glass windows, he also creates another effect when light passes through coloured glass.

As early as 1999 his work led him to observe:

"Traditionally, the stained-glass window is revealed by light passing through it. My current work is aimed at broadening this concept. A second light source lights it up from in front, resulting in a different interpretation that complements the first one.

One naturally imposes itself on the viewer and the other calls for active participation by the viewer.

Held out between these two qualities of light, my walls, made up of several layers of glass fused together, appear like spaces half way between transparency and opacity, between matter and void, between a stained-glass window and a painting.

They give off light that opens up an inner space, revealing layers of superimposed images, which the viewer synthesises into a composition.

Each of these layers is treated to give it texture, or by adding enamels and grisailles, or by incorporating powdered glass or metal oxides.

Similar to glass paste, using this technique one can develop a broad range of aesthetic languages." (*Lumières en éclat*, International Centre for Stained-Glass Art, 1999)

*In parallel, using similar techniques he creates glass objects that are independent of the structure of a building, producing works such as the series entitled *Hommage à Rothko* (2000-2002), *Complémentaires 1* (2003), *Colourfields* (2005-2008) and *Contrastes simultanés* (2004-2006).*

Udo Zembok has been invited to take part in several collective exhibitions organised by the International Centre for Stained-Glass Art in Chartres, but also in Germany, Belgium, the United Kingdom and Poland. A number of personal exhibitions all over Europe and in the United States have helped raised the profile of his work and research.

He has been awarded several important distinctions, including notably: the Liliane Bettencourt Prize, Paris, 2001; the Grand Prix national des Métiers d'Art, France, 2003; and the second Coburg Glass Prize for contemporary glass art in Europe, 2006.

The two sides to his work, his monumental commissions and his independent works lead Udo Zembok to define himself as a plastic and glass artist. He works in his own studio when creating his personal and smaller pieces, collaborating with master stained-glass artists' studios for his most monumental commissions that require more space, bigger furnaces and additional qualified people.

Thus, the painter Udo Zembok has moved on from superimposed material colours that reflect light to coloured light that transmits visible light.

He has become a glass artist who paints with light, making it visible in space and modulating it by revealing the volume of which the glass work forms a part.

Since his first commission in 1976 for St Andrew's Church in Amsterdam, where he tried out his first rudimentary experimental work using pre-fused glass between two sheets of wired glass, Udo Zembok has never stopped experimenting and evolving, using the projects he has completed over the last thirty years to develop a range of techniques and architectural approaches, all of which have been developed using the major theme of the experience of colour, expressed through monolithic glass works freed from division by lead, obtained by superimposing several layers of coloured glass like layers of glaze.

Udo Zembok a été invité à participer à plusieurs expositions collectives organisées par le Centre International du Vitrail de Chartres, mais aussi en Allemagne, Belgique, Angleterre et Pologne. De nombreuses expositions personnelles dans toute l'Europe et aux États-Unis ont contribué à faire connaître son travail et ses recherches.

Plusieurs distinctions importantes lui ont été remises, parmi lesquelles on peut retenir le prix Liliane Bettencourt, Paris, 2001, le Grand Prix national des Métiers d'Art, France, 2003, le second Coburg Glass Prize for contemporary Glass Art in Europe, 2006.

La double facette de son travail, commandes monumentales et œuvres indépendantes, amène Udo Zembok à se définir comme plasticien verrier. Il réalise dans son propre atelier les pièces personnelles ou de dimension réduite, et s'associe à des ateliers de maître-verrier pour les commandes les plus monumentales, nécessitant des espaces et des fours de plus grande taille, une main-d'œuvre plus nombreuse et qualifiée.

Le peintre Udo Zembok est ainsi passé des couleurs, matières superposées qui réfléchissent la lumière, aux couleurs lumières qui transmettent le rayonnement lumineux.

Il est devenu ce verrier qui peint avec la lumière, qui la laisse voir dans l'espace, la module en révélant le volume dans lequel la verrière s'inscrit.

Depuis un parcours commencé en 1976 à l'église Saint-André d'Amsterdam, où il inaugurerait ses premiers essais rudimentaires de verres déjà fusionnés entre deux plaques de verre armé, Udo Zembok n'a jamais cessé de chercher et d'évoluer en déclinant, lors de ses projets élaborés au cours des trente dernières années, plusieurs techniques et approches architecturales, mais toujours développées autour du thème majeur de l'expérience colorée, vécue au travers de verrières monolithiques, affranchies du fractionnement au plomb, obtenues en superposant plusieurs couches de verre coloré, comme autant de couches de glacis.

Après l'église Saint-André, il expérimente ainsi à la banque ING d'Amsterdam la technique du verre collé, qui consiste à apposer de part et d'autre d'un verre *float*, transparent et incolore, des verres antiques colorés, découpés, éventuellement travaillés à l'acide et repeints avant d'être collés. Il reprendra ensuite cette technique lors de sa première intervention à la polyclinique de Moulins, puis au manoir de la Verchère à Escoutoux.

Après l'utilisation du verre collé, il opérera un retour aux sources vers la peinture et retrouvera le geste du pinceau en appliquant des émaux et des sels d'argent directement sur les verres, sans passer par la découpe. Les projets de la chapelle des Camaldules, des bâtiments de l'Aubier à Montezillon, du laboratoire Weleda à Huningue, près de Bâle, du deuxième ensemble de verrières de Moulins et de l'école de Frankenthal appartiennent à cette période.

Pour la Mount Camphill school à Wadhurst, Udo Zembok conçoit des verrières où le matériau même du verre a prêté sa nature physique au projet. Le plasticien a travaillé en mettant en avant son caractère liquide à haute température. Les verrières résultent de fusions successives, destinées à obtenir une dévitrification accentuée encore par des reliefs thermoformés et superposés, une technique qu'Udo Zembok reprendra pour la grande paroi murale de l'auditoire Calvin de Genève.

Puis, l'évolution des technologies verrières contemporaines, en permettant enfin la fusion de verres pigmentés en grandes surfaces, est venue apporter la meilleure réponse technique, particulièrement adaptée, aux exigences de l'artiste. L'utilisation de cette technique lui permet d'appliquer enfin ses recherches, et il la développe et la décline magistralement à la fondation Perceval de Saint-Prex, à l'institut La Motta de Brissago, au baptistère de la cathédrale de Chartres, à l'Auditoire Calvin de Genève, et en dernier lieu pour le parc de stationnement Cathédrale de Troyes.

After St Andrew's Church, in the ING Bank in Amsterdam he experimented with the technique of laminated glass, which consists of placing cut coloured pieces of antique glass, in some cases treated with acid and repainted before being applied, to each side of a piece of transparent and colourless float glass. He would go on to use this technique again in his first work commissioned for the Moulins Polyclinic and later at the Manoir de la Verchère in Escoutoux.

After his use of laminated glass, he returned to his roots in painting, taking up the brush once again to apply enamels and silver stains directly to glass without involving cutting. His projects for the Camaldolese chapel, L'Aubier in Montezillon, the Weleda Laboratory in Huninge near Basel, his second set of glass works in Moulins and at the school in Frankenthal belong to this period.

For the Mount Camphill School in Wadhurst, Udo Zembok designed windows in which the physical nature of the material of the glass itself was part of the project. Here, Zembok's work expressed the glass's liquid character at a high temperature. The windows were made using a series of fusions designed to obtain a devitrification that was further accentuated by the surface texture produced by thermoforming, a technique that he would use again in the large glass wall in the Calvin Auditory in Geneva.

Later, developments in modern glass technology, by at last making it possible to fuse together large pieces of pigmented glass, came along to provide more technical possibilities that provided exactly what the artist required. The use of this technique at last enabled him to apply his research work, developing it and using it in different ways to brilliant effect at the Perceval Foundation in Saint Prex, the La Motta Institute in Brissago, the baptistry at Chartres Cathedral, the Calvin Auditory in Geneva and most recently in the 'Cathédrale' car park in Troyes.

He now experiments with the "third dimension of colour," leading him to work alongside his commissioned projects for specific buildings on various series of small independent pieces, two mutually enriching and complementary aspects of his work that enable him to reveal the optical powers of colour treated in this way.

"These more intimate and personal works are a laboratory of aesthetic and formal ideas. Technically, I have always refined the processes used to give a profound meaning to the material. I take on the third dimension not as a sculptor but as a painter. My field of research remains colour and the expressiveness of colour as a subject and no longer as an attribute. The language created by colour is not conceptual but immediately felt. I remove all reference to a narrative interpretation by emphasising monochrome and bichrome compositions. The work is expressed in way the colours encounter each other. It is this that tells a story.

My approach aims to detach the coloured, optical and visual phenomenon from its material medium in order to get closer to the immaterial origins of colour."

In his sculptures, Udo Zembok attaches great importance to using layers of glass. By arranging colour inside the material itself, between the fused layers of glass, colour and light produce a phenomenon of resonance that emanates from his sculptures.

What's more, Udo Zembok's colours are produced by placing several colours together. To obtain a red for example he superimposes purple, orange and mauve in the same way a painter would do with glazes.

In Udo Zembok's work, in a small piece there is always the essence of a large one. Conversely, by moving closer to the material in his monumental glass works and fragmenting them visually to discover the mystery of their depth, the viewer can make out a number of potential smaller pieces.

Ses expériences portent désormais sur la « troisième dimension de la couleur » et l'amènent à travailler en parallèle à des œuvres de commande, réalisées pour des architectures spécifiques, et à des séries de pièces indépendantes, de dimensions réduites, deux aspects de son travail qui s'enrichissent et se complètent mutuellement, et lui permettent de montrer les pouvoirs optiques de la couleur ainsi traitée.

« Ces œuvres plus intimes et plus personnelles sont un laboratoire d'idées esthétiques et formelles. Techniquement j'ai toujours affiné les procédés pour permettre cette lecture en profondeur de la matière. J'aborde la troisième dimension non comme un sculpteur, mais comme un peintre. Mon champ de recherche reste la couleur, l'expressivité de la couleur comme sujet et non plus comme attribut. Le langage créé par la couleur n'est pas conceptuel, mais immédiatement ressenti. J'enlève toute référence à une lecture narrative en mettant l'accent sur les monochromies ou les bichromies. La rencontre entre les couleurs vaut pour elle-même. C'est elle qui raconte une histoire.

Ma démarche tend à détacher le phénomène coloré, optique, visuel, de son support matériel pour s'approcher des origines immatérielles de la couleur. »

Dans ses sculptures, Udo Zembok attache une grande importance au feuilletage du verre. En disposant la couleur dans la matière même, entre les couches de verre fusionnées, couleur et lumière provoquent un phénomène vibratoire qui émane des sculptures.

Les couleurs d'Udo Zembok résultent d'ailleurs d'un assemblage de plusieurs teintes. Pour obtenir, par exemple un rouge, il superpose un violet, un orange, un mauve, comme un peintre le ferait avec des glacis.

Chez Udo Zembok, il y a toujours dans un petit format l'essence d'un grand. Réciproquement, en se rapprochant au plus près de la matière, de ses verrières monumentales, en les fragmentant visuellement pour en découvrir le mystère de leur profondeur, le spectateur peut y déceler nombre de petits formats à venir.



The Andrieskerk in Amsterdam

Amsterdam/Netherlands/1976

La réalisation des verrières de l'église Saint-André représente le premier travail sur verre confié à Udo Zembok.

Alors en dernière année de ses études de peinture à l'école d'arts Alanus, à Alfter, près de Bonn, son professeur, architecte, peintre, sculpteur et enseignant, peint une fresque dans l'église Saint-André d'Amsterdam récemment construite.

Grâce à cette intervention appréciée par la communauté des fidèles, il obtient de la paroisse la possibilité d'organiser un concours interne à l'école Alanus pour la réalisation de l'ensemble des verrières de l'édifice.

Le budget est réuni par cette communauté chrétienne indépendante et leur pasteur, tous tenant absolument à ce projet qui accompagnerait la fresque peinte par Wilfried Ogilvie.

Le programme spécifie que le travail du verre doit valoriser l'œuvre du peintre qui restera la dominante de la composition générale.

Les verrières de Saint-André se situent ainsi comme la première réalisation d'Udo Zembok, et forme un ensemble complet, une suite construite et maîtrisée, d'une grande portée symbolique, puisqu'elle révèle au plasticien le matériau qui va décider de son orientation future.

C'est effectivement lors de ce projet qu'il rencontre le verre, mais aussi un atelier éminent de cette époque.

L'atelier Van Tetterode exécute alors les vitraux des artistes de grande notoriété de cette période, et notamment des peintres du groupe Cobra, en utilisant couramment la technique du verre collé.

L'atelier, particulièrement innovant, réfléchit cependant à de nouveaux procédés.

Il invente le premier verre fusionné dont Udo Zembok va tirer partie pour les verrières de l'église, chantier emblématique à cet égard, et que l'on peut qualifier d'historique pour le plasticien verrier en devenir.

Le projet se compose d'un ensemble de 12 verrières, deux fois six panneaux, répartis de part et d'autre de la fresque.

Udo Zembok a préalablement travaillé des maquettes aquarellées, presque monochromes, s'attachant déjà à superposer les différentes couches d'eaux colorées, comme autant de glacis, pour les voir jouer les unes avec les autres par transparence et s'enrichir mutuellement, préfigurant dès ce premier projet ses recherches à venir.

Pour les verrières, il a retenu des teintes roses et mauves, sélectionnées pour créer une lumière qui n'entrerait pas en conflit avec la fresque et ne modifierait pas les couleurs du lieu.

Creating the decorative-glass windows for St Andrew's Church was Udo Zembok's first commission in glass.

At the time he was in his final year studying painting at the Alanus Art School in Alfter near Bonn and his teacher Wilfried Ogilvie, an architect, painter, sculptor and lecturer, was painting a fresco in the recently built Church of St Andrew in Amsterdam.

Because his work was much admired by the church's congregation, the parish agreed to Ogilvie organising an in-house competition at the Alanus school for the creation of all of the building's decorative-glass windows.

The budget was made available by the independent Christian community and their minister, all of whom were completely committed to this project, which would accompany the fresco painted by Wilfried Ogilvie.

The brief specified that the glass work had to enhance the artist's fresco, which would remain the dominant element in the overall composition.

Thus, the decorative-glass windows in St Andrew's Church are Udo Zembok's first work. They form a complete whole, a constructed and mastered continuation, and are of great symbolic importance since they introduced Zembok to the material that was to decide his future direction.

Indeed, it was during this project that he first used glass and also came into contact with a studio with a distinguished reputation at the time.

At the time, the Van Tetterode studio was making stained-glass windows for the well-known artists of the day, including the artists of the Cobra group, routinely using the laminated-glass technique.

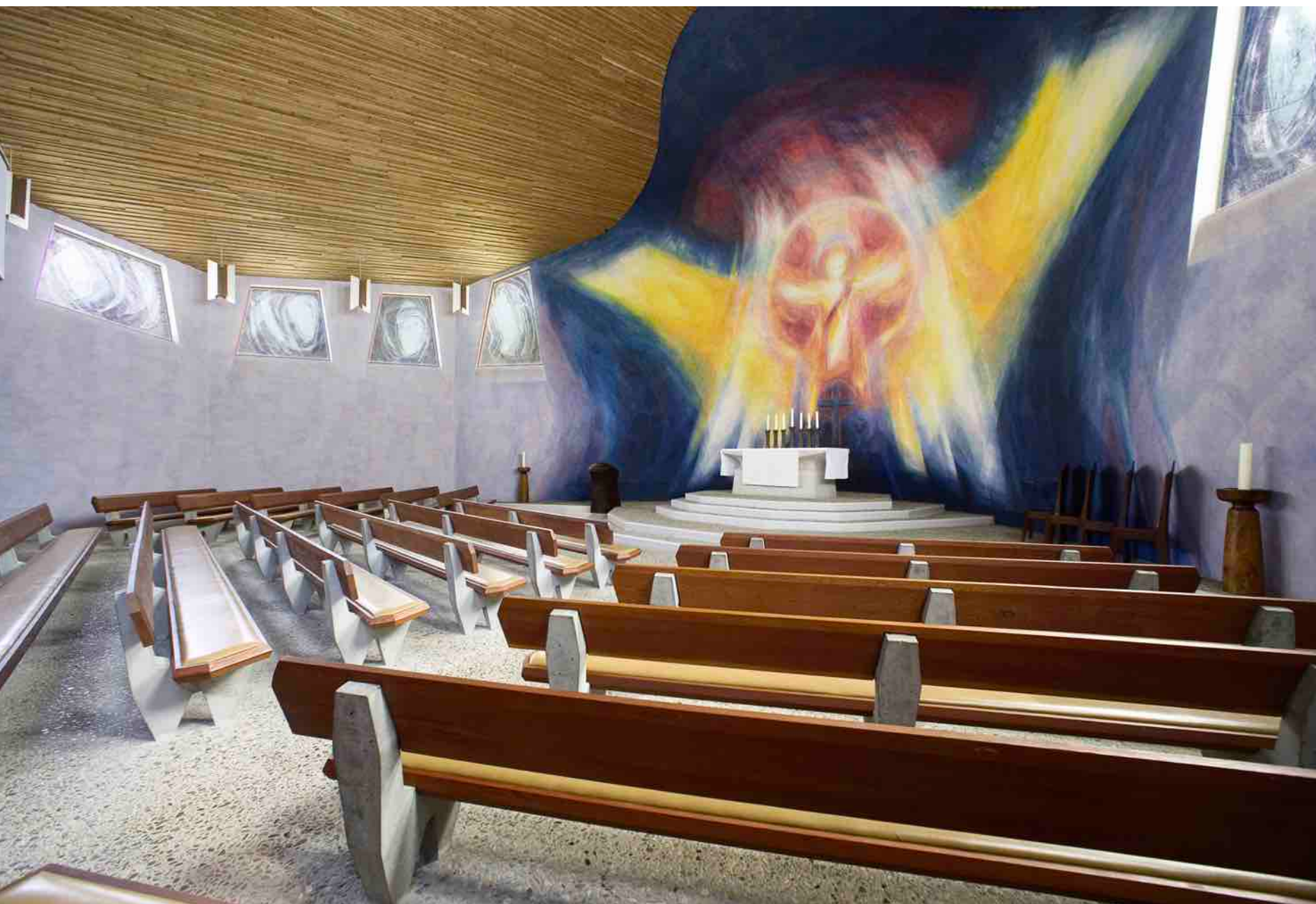
Because it was a particularly innovative studio however, new processes were also being considered.

The studio invented the first fused glass, which Udo Zembok would make use of for the church windows, an emblematic project in this respect and one that can be described as historic for the plastic and glass artist to be.

The project comprised a collection of 12 decorative-glass windows, two sets of six panels, arranged on each side of the fresco.

Udo Zembok first worked with watercolour models that were almost monochrome, already struck by the idea of superimposing different layers of watercolours like coats of glaze to see how they played with each other's transparency, heightening each other's colours, prefiguring in this first project the direction of his future research.

For the windows he chose pink and purple colours, selected to create a light that would not conflict with the fresco and not change the colours of their surroundings.



Vue générale sur la fresque et les verrières.



Par la succession des formes esquissées dans chaque verrière, Udo Zembok amène une dynamique et un mouvement de lumière plus intense vers la fresque, au fur et à mesure que l'on avance vers l'autel.

Il guide l'œil du spectateur vers l'œuvre maîtresse de la composition, les formes suivant la trajectoire et la fluctuation de la lumière colorée.

Une variation sensible de luminosité qui anime le regard et opère un transport, telle une onde mouvante, jusqu'à la fresque.

Sur ce premier chantier, Udo Zembok a littéralement mis la main à la pâte, découvrant la technique verrière, inaugurant l'utilisation du coupe-verre et organisant les compositions.

Les verrières de 2,50 mètres de hauteur ont été assemblées en trois parties, et les sections, imposées par la taille des fours de cuisson existant à l'époque, s'intègrent dans le mouvement du dessin.

Udo Zembok souhaitait déjà des verrières monolithiques, s'affranchissant du fractionnement par le plomb du vitrail classique.

Cette rencontre initiale avec l'atelier Van Tetterode fut ainsi déterminante, et la technique mise au point pour l'occasion reste probablement la première fusion de grandes plaques de verre avec des inclusions colorées. Auparavant, quelques essais avaient été tentés avec des émaux placés entre des verres à vitre thermocollés, essais réussis uniquement sur de petites surfaces, les plus grandes, fragilisées, se révélant cassantes.

Seule la nouvelle génération de four à venir permettrait, une décennie plus tard, la réussite de cuissons de verres de grandes dimensions.

Composées de trois ou quatre couches de verres antiques colorés, découpés et superposés en suivant les dessins et couleurs des maquettes, puis installées entre deux couches de verre armé, elles furent fusionnées dans les fours disponibles.

La fusion s'effectue en une seule opération, sans recuisson et sans contrôle possible du refroidissement.

Le verre craquelle alors fréquemment, créant des anomalies visibles de près.

De loin l'impression provoquée s'apparente à un scintillement, une structure légère et discrète, qui n'a pas, après toutes ces années, mis l'œuvre en péril.

Ce chantier, entrepris il y a trente-deux ans, installait ainsi les fondations de la recherche et du travail à venir.

Tous les éléments se trouvaient déjà réunis, l'attention apportée au programme du commanditaire et au lieu, et l'exploration d'une technique innovante à même de traduire sa recherche d'une expérience colorée dynamique.

En inaugurant le verre fusionné dès son premier projet, Udo Zembok ne ferait ainsi jamais appel au vitrail classique.



Using a succession of shapes sketched inside each window, Udo Zembok accurately creates a dynamic and a movement of more intense light towards the fresco as one advances towards the altar.

This guides the viewer's eye towards the central work of the composition, with the shapes following the trajectory and fluctuation of the coloured light.

A perceptible variation in light level that directs one's gaze, propelling it like a moving wave, towards the fresco.

In this first project, Udo Zembok literally got his hands dirty, learning the decorative-glass technique, using a glass cutter for the first time and organising the compositions.

The 2.5-metre-high windows were assembled in three parts, and the sections, dictated by the size of the glass-firing furnaces that existed at the time, form part of the movement in the design.

Already at this stage, Udo Zembok wanted to create monolithic windows that were freed of the division created by the lead work of conventional stained-glass windows.

This first meeting with the Van Tetterode studio was decisive, and the technique developed for this project was probably the first example of fusing large sheets of glass with coloured components inside.

Prior to this, a few attempts had been made using enamels placed between pieces of laminated sheet glass, but these had been successful only on small pieces, because the process rendered larger pieces brittle and too fragile.

Only the new generation of furnaces to come a decade later would make it possible to produce large pieces successfully.

Comprising three or four layers of coloured antique glass, cut out and placed on top of each other following the designs and colours of the models and then positioned between two layers of wired glass, they were fused in the furnaces available.

The fusion took place in a single operation, with no second firing and no possibility of controlling the cooling process.

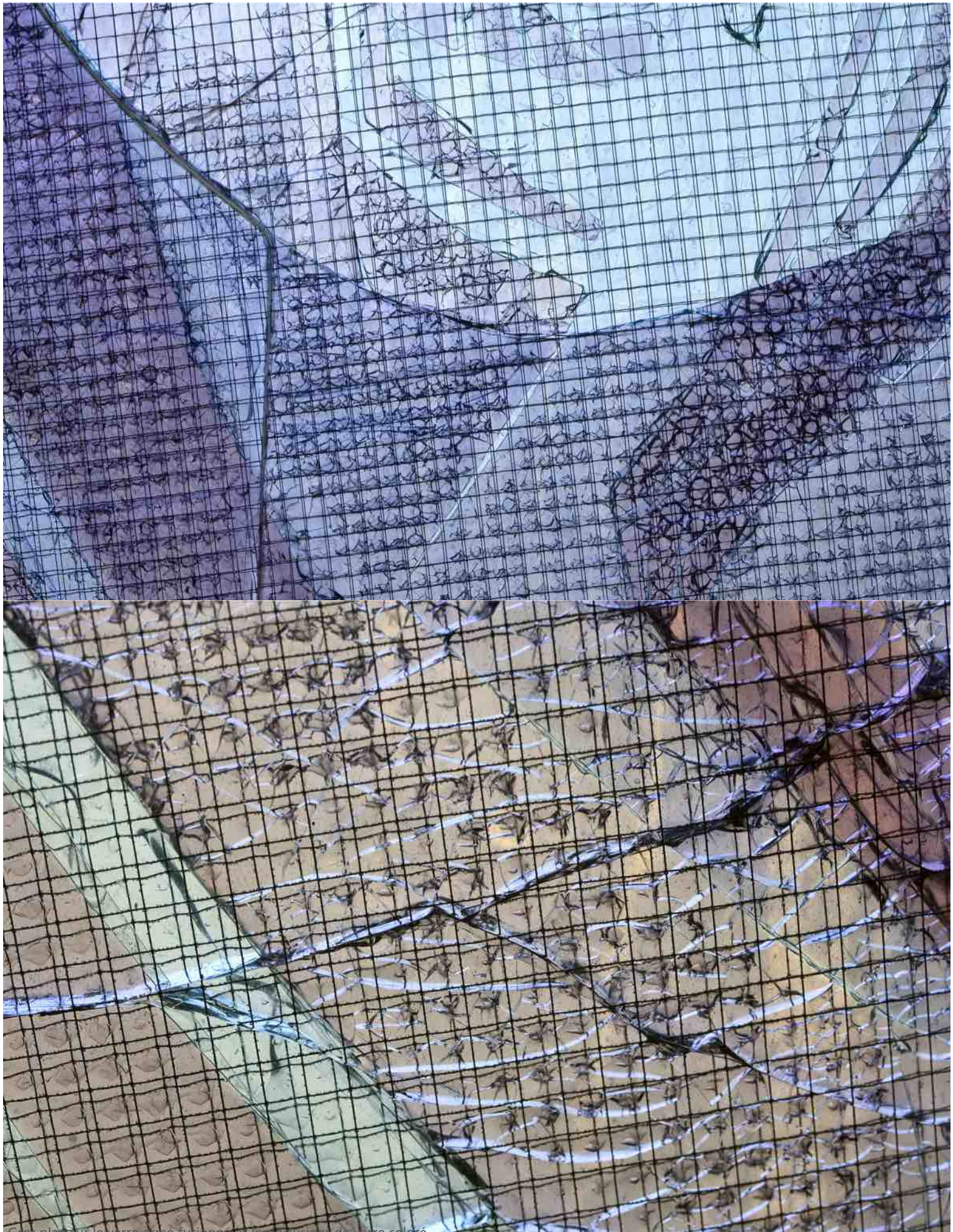
As a result the glass would often craze, creating anomalies visible from close up.

From afar this gives the impression of a kind of sparkling, a light and subtle structure which after all the intervening years has not endangered the work.

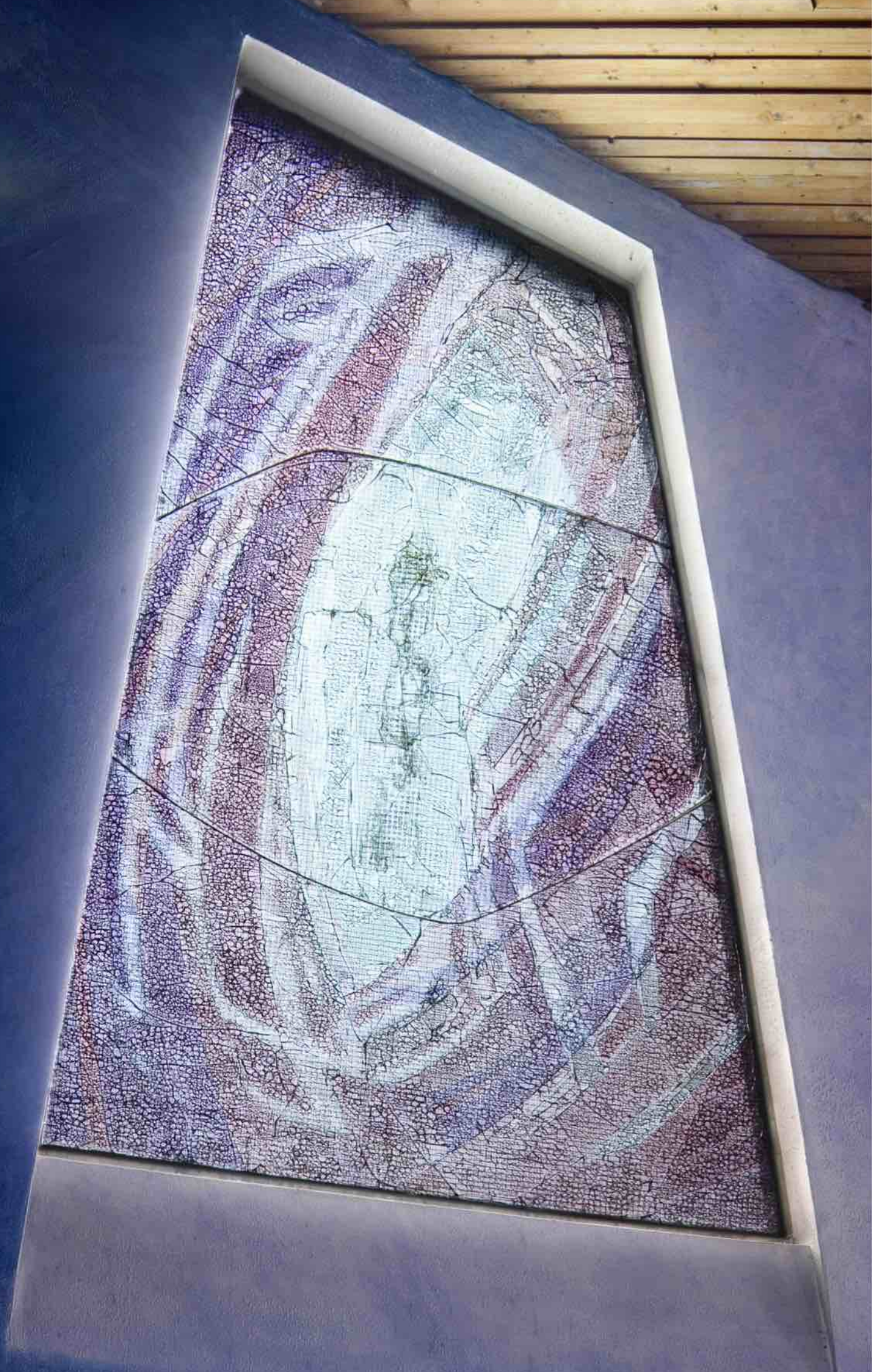
So it was that this project, undertaken thirty-two years ago, laid the foundations of Zembok's future research and work.

All of the elements were already united, with attention paid to the commission brief and location, and the exploration of an innovative technique capable of expressing his desire for a dynamic experience of colour.

By making the first use of fused glass in his very first project, Udo Zembok would never make use of conventional stained glass.



Gros plan sur le verre armé fusionné et les inclusions de verre coloré.







The ING Bank headquarters Amsterdam/Netherlands/1985-1987

In the mid-1980s, the bank IGN, International Nederlanden Group, intended to build a new registered office in Amsterdam and commissioned the architect Ton Alberts of the firm Alberts and Van Huut.

The building's design proved to be totally innovative for its day, based on two fundamental principles that would later be adopted by others, namely the attention paid to the wellbeing of its staff and the high environmental quality of the building.

Accordingly, the volumes had to be both welcoming for the people working there and technically and spatially efficient, compatible with a pleasant, clear and efficient organisation.

The architect was able to find a certain balance between the group's expectations, the technology available and the needs of the bank's staff, considered not only as the linchpin but also and above all as a collection of people in their own right.

To this end, the extremely careful consideration given to the human scale of the building led the architect to break up the building through the use of an organic design. "The source of my inspiration is in nature. There is a link between the beauty of nature and organic architecture. For me, each building has something unique and natural, which means that it is essential that it work with the users. The marriage, the union of forms, colours and materials make up a harmonious whole, and people occupy the central place within this whole."

It was on this premise that the bank's headquarters were designed.

Similarly, the buildings meet the functional requirements, combining great flexibility with very low energy costs.

From the outside, the bank's headquarters present a collection of ten towers of different heights, from three to six floors, completely integrated into the Amsterdam Zuidooost district, a business and residential district in southeast Amsterdam.

The towers shun right angles and vertical sides, rarely present in nature. Accordingly, the walls are slightly inclined and the general composition is a sinuous one, inspired by the organic curves and forms found in nature, giving it a whimsical, fanciful appearance. It undulates around gardens bordering the urban roads in such a way that few offices look out directly onto the street. In addition, the inclination in the walls directs noise upwards, preventing noise pollution.

The exterior walls, made up of prefabricated concrete sections clad in facing bricks, appear imposing, solid and reassuring. The windows make up a quarter of the surface area of the façades, creating the right balance between heat loss and natural light.

à une organisation agréable, lisible et efficace.

L'architecte a su trouver un équilibre certain entre les attentes du groupe, la technologie et les besoins d'un personnel considéré en tant que cheville ouvrière, mais aussi, et avant tout, comme un ensemble de personnes à part entière.

À cet effet, la réflexion toute particulière menée sur l'échelle humaine de l'édifice a conduit l'architecte à fragmenter le bâti en imaginant une architecture organique: « La source de mon inspiration se trouve dans la nature. Il y a un lien entre la beauté de la nature et l'architecture organique. Pour moi, chaque bâtiment possède quelque chose d'unique et de naturel, qui requiert impérativement de travailler avec les utilisateurs. Le mariage, l'alliance de formes, de couleurs et de matériaux composent un ensemble harmonieux, et dans cet ensemble, les gens occupent la place centrale. » C'est à partir de ce postulat qu'est conçu le siège de la banque.

De même, les bâtiments correspondent aux besoins fonctionnels alliant une grande flexibilité à des coûts énergétiques très bas.

Depuis l'extérieur, le siège de la banque propose un ensemble de dix tours de hauteur variable, de trois à six étages, totalement intégré au quartier d'Amsterdam Zuidooost, un quartier commerçant et résidentiel du sud-est d'Amsterdam.

Les tours ont oublié les angles droits et les parois verticales, rarement présents dans la nature. Les murs se sont ainsi légèrement inclinés et la composition générale, sinueuse, inspirée des courbes et formes organiques de la nature, apparaît capricieuse et fantaisiste. Elle ondule autour de jardins bordant les voies urbaines, de telle sorte que peu de bureaux donnent directement sur la rue. Par ailleurs, l'inclinaison des murs dévie le bruit vers le haut, évitant les nuisances sonores.

Les parois extérieures, constituées d'éléments de béton préfabriqués, habillés de briques de parement, apparaissent imposantes, solides et rassurantes. Les fenêtres occupent un quart de la superficie des façades, procurant un équilibre favorable entre la déperdition de chaleur et l'éclairage naturel.





À l'intérieur, la lumière du jour pénètre dans chacun des bâtiments par un vaste dôme, couronnant la cage d'escalier centrale, illuminant les espaces communs desservants à la fois les bureaux et les tours entre elles par une sorte de grande rue interne ondoiyante.

Tous les espaces dédiés, accueil et réception, salles de conférences et de projections, salle du courrier et bibliothèque, restaurants et bars se situent de chaque côté de cet axe central, se déployant sur une longueur de 350 mètres.

Cette épine dorsale, en mouvement permanent, s'anime de compositions végétales et aquatiques, et accueille les œuvres des artistes participants.

La longue rue intérieure joue un rôle prépondérant dans l'agencement et l'atmosphère de ce lieu de travail particulier. Conçue par Billings, Peters and Ruff, un atelier de Stuttgart, elle est jalonnée de points de rencontres et de discussions, et relie les dix halls des tours entre eux.

Udo Zembok retrouvera d'ailleurs cette agence d'architecture, des années plus tard, lors de son intervention dans le bâtiment administratif du groupe Weleda en Allemagne.

La banque ING, grande collectionneuse d'art, a mis ses œuvres à la disposition de tous en les réunissant dans cet espace, mais souhaitait aussi aller plus loin dans sa démarche artistique. Plutôt que d'acquérir de nouvelles œuvres pour son siège social, elle opte alors pour des commandes spécifiques, intégrées à l'architecture de Ton Alberts.

Une commission, regroupant des critiques, des plasticiens, des représentants de la banque et l'architecte, a sélectionné les techniques compatibles avec le cadre bâti, comme la mosaïque, le verre, la fresque, et a organisé des concours restreints ou plus largement ouverts selon les objectifs recherchés.

Les différents halls et les espaces dédiés ont ainsi laissé la part belle aux travaux de designers et d'artistes appelés à participer au projet.

In the interior, daylight enters each building through a vast dome that crowns the central stairwell, lighting the communal areas that connect both the offices and the other towers via an undulating internal main thoroughfare.

All of the dedicated areas, the foyer and reception, conference rooms and film projection rooms, mail room and library and restaurants and bars extend for 350 metres on each side of this central axis.

This central backbone, always busy with to-ings and fro-ings, is livened up with plant arrangements and aquatic compositions and is where the works of the participating artists are on show.

The long interior thoroughfare plays a predominant role in the arrangement and atmosphere of this distinctive workplace. Designed by Stuttgart architects Billings, Peters and Ruff, it includes regular meeting and discussion points and connects together the ten lobbies inside the towers.

Udo Zembok would work with this architecture firm again years later, with his commission for the Weleda group's administrative building in Germany.

The ING Bank, a great art collector, had made its works available to everyone by displaying them together in this area, but also wanted to go further in its artistic endeavours. Rather than acquiring new works for its head office, it chose instead to commission special pieces that would blend in with Ton Alberts' architecture.

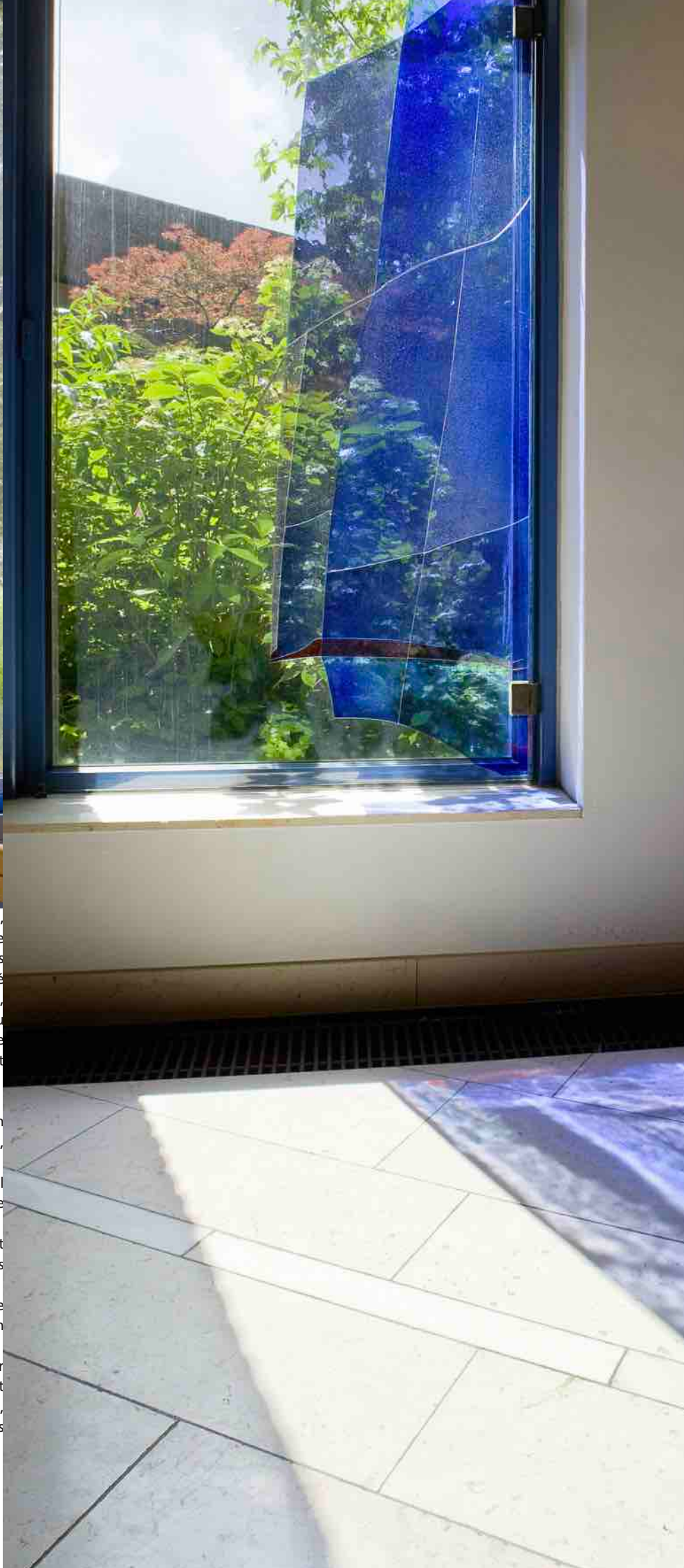
A committee of critics, plastic artists and representatives from the bank and architects selected the techniques compatible with the built environment, such as mosaic, glass and fresco, and organised competitions that were either restricted or more open depending on the required objectives.

As a result, the different lobbies and dedicated areas prominently feature the works of the designers and artists chosen to take part in the project.



Verrières longeant
la « rue intérieure »,
900cm x 300cm.





et « Hieronimus Bosch » ont fait appel à Polly Hope, une artiste anglaise, pour la création du mobilier, des tissus et des fresques murales. Chaque tour a reçu des *sun paintings*, jouant avec la lumière naturelle, œuvres de Judith Gor et Joost Van Santen, le peintre Jaap Hillenius a accroché un triptyque sous l'un des dômes, l'artiste Rolf Adel a marqué les parois, face aux ascenseurs, de mosaïque de marbre, et Udo Zembok a conçu des verrières colorées, matérialisant la lumière naturelle, composante essentielle de cette architecture. L'art, dans chaque espace, s'invite et s'intègre dans l'univers du travail.

La mise en couleur des espaces intérieurs a fait l'objet d'une attention spécifique; chaque tour s'est ainsi vu attribuer une lettre de l'alphabet, mais aussi une ambiance colorée liée à son orientation.

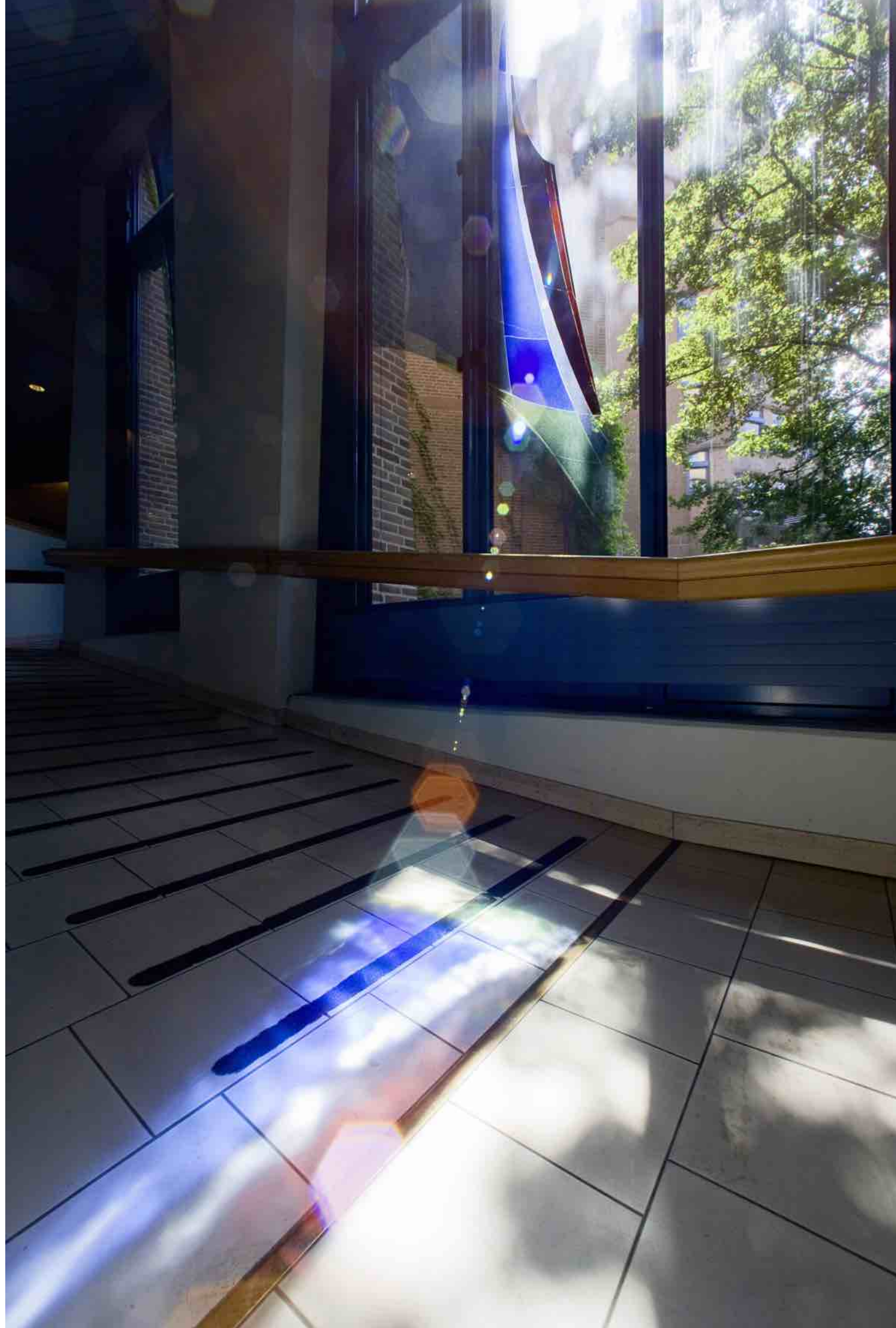
Udo Zembok est intervenu dans deux d'entre elles et dans l'espace d'accueil général; la tour A, orientée au sud, la tour C, regardant l'est, et l'entrée principale ouverte à l'ouest et reliant les tours G et H.

Le plasticien, auteur d'une verrière pour l'agence Alberts et Van Huut, avait été proposé par l'architecte à la commission pour participer au concours national qu'il remporte.

Imprégné et convaincu par le concept climatologique du projet, il opte déjà ici pour un travail en osmose avec l'architecture et son orientation cardinale.

Udo Zembok dispose alors des études photographiques, effectuées par un cabinet d'ingénierie spécialisée dans l'architecture solaire, indiquant l'ensoleillement des façades tout au long de la journée et à chaque saison, des abaques réalisées pour une année entière, et qui vont le guider dans sa proposition.

Verrières longeant la
« rue intérieure » ;
450cm x 250cm.





Il sélectionne, pour chacun des trois halls, trois couleurs, le jaune au sud, le bleu à l'est et le rouge à l'ouest, trois couleurs pour trois points cardinaux, une attribution que l'on retrouvera métamorphosée des années plus tard dans le parc de stationnement de Troyes.

Grâce aux abaques photographiques, Udo Zembok imagine une distribution de projections de lumières colorées sur les sols et les murs, et adopte l'idée de ne pas travailler la verrière entière. En apposant seulement des taches colorées, semblant flotter dans le verre transparent, il donne l'illusion de coups de pinceaux géants, tracés sur les parois du volume, un art pariétal, œuvre d'un colosse imaginaire, retouchant ses travaux au fil des saisons. Les apparitions de couleurs agissent sur les personnes de passage, certaines, dit-on, guettant leurs venues, marchant dans ces flaques aléatoires ou les touchant littéralement de la main quand d'aventure elles s'invitent le long des murs.

Le travail s'articule autour des trois couleurs primaires du peintre, les trois couleurs pigmentaires. Au sud, les verrières éclairant le hall d'entrée du personnel reçoivent des déclinaisons de tons jaunes s'acheminant vers le vert.

À l'est, le hall d'accueil du comité de direction décline les bleus jusqu'au violacé dans un ensemble de cinq vastes baies, de toute hauteur, inondant de lumière plus grave un espace exclusivement réservé aux membres du conseil d'administration, une entité protégée, à l'écart du mouvement ambiant, un espace de sérénité et de solennité.

L'entrée des visiteurs, la plus animée et la plus vaste du siège de la banque,

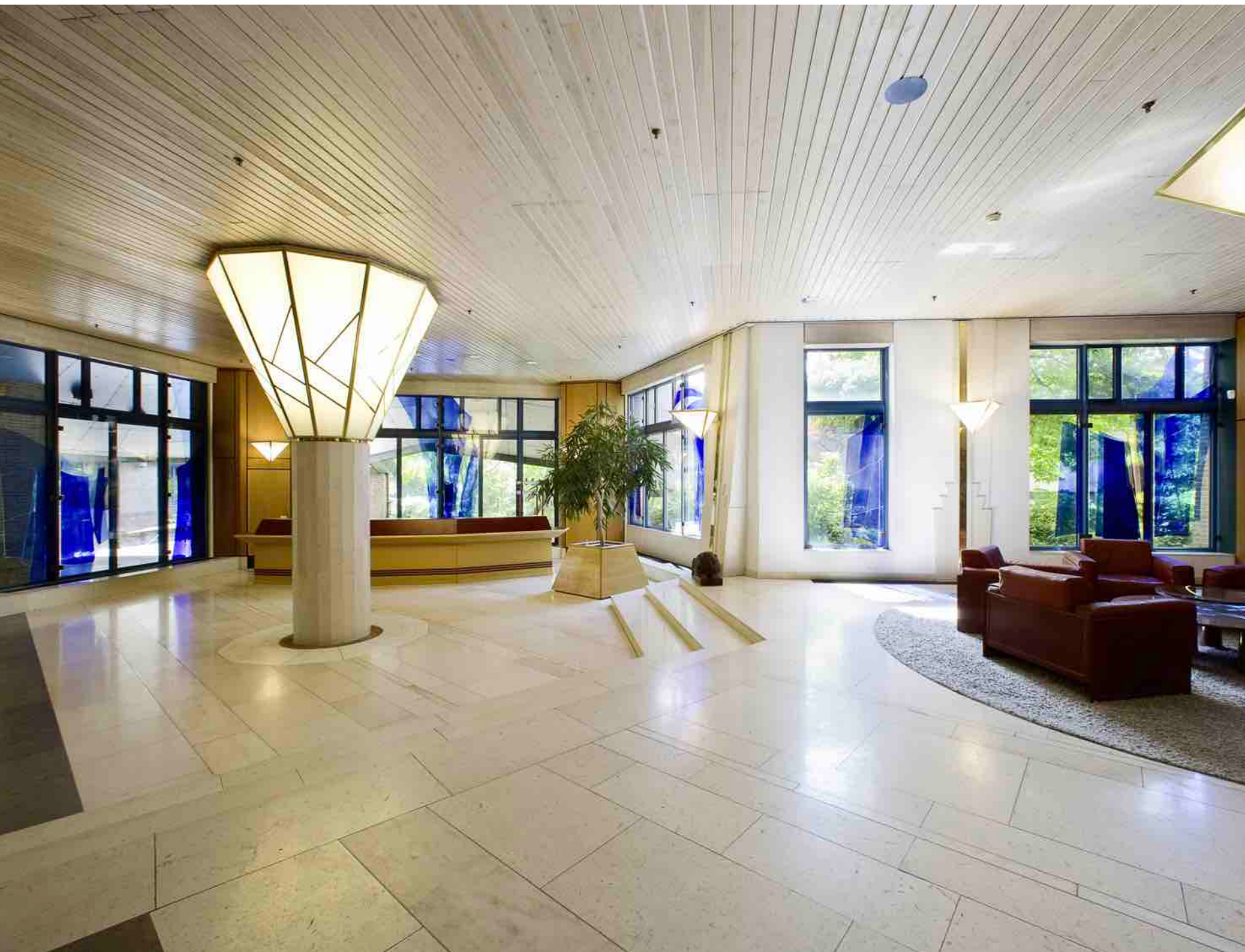
For each of the three lobbies he selected a colour, yellow for the south, blue for the east and red for the west, three colours for three cardinal points, an allocation that he would repeat in a different form years later in the Troyes car park project.

Using the photographic charts, Udo Zembok envisioned the distribution of coloured light projected onto the floors and walls and adopted the idea of not working with all of the window area. By applying only areas of colour, which seemed to float in the transparent glass, he created the illusion of giant brush strokes painted on the walls around the volume in a work of wall art, the labour of some imaginary giant who makes changes to his creation as the seasons change.

These colour apparitions have an effect on the people passing by, some of whom, it is said, look out for them, walking on the random splashes or literally touching them with their hand when they chance to fall along the walls.

This work makes use of the painter's three primary colours, the three pigment colours. In the south, the windows illuminating the staff foyer are coloured with variations of yellow tones tending towards green.

In the east, the board of directors' foyer is coloured with various shades of blues to purplish in a set of five vast full-length windows, flooding the area reserved for members of the executive board, a protected entity, with a more solemn light, separating it from the ambient movement to create a space of serenity and solemnity.



Hall d'entrée est, le directoire.

se couronne d'une frise haute se déployant à l'horizontale autour de l'espace de réception.

Les trois verrières centrales dans les tons de rouges s'entourent vers le nord d'une composition bleu et vers le sud de tons jaunes, synthétisant le thème de l'association de la couleur et des points cardinaux.

Le soleil de l'après-midi, du zénith au couchant, éveille ces papillons de verre aux ailes chatoyantes. Les taches projetées de lumière chaude et changeante étincellent et pétillent, dynamisent cette entrée constamment affairée d'hommes et de couleurs.

À la tombée du jour, un éclairage intérieur, indirect, réverbère la lumière au plafond du hall. Les verrières reprennent vie, se lisent depuis l'extérieur, se livrent aux passants, s'associant ainsi à l'espace urbain.

Udo Zembok a réalisé toutes les verrières dans son atelier situé près de Moulins, en utilisant la technique du verre collé, à froid, à la résine. Les couches de verre antique coloré se positionnent de part et d'autre d'une feuille de verre *float* trempé, sécurisé. La superposition de plusieurs verres colorés agit comme autant de différents glacis et enrichit les gammes colorées. Le recours à l'acide, parfois, diversifie encore la palette. Udo Zembok a joué ici de tous ces effets en privilégiant toutefois la plus grande transparence, accentuée par le choix de ne travailler que partiellement les plans proposés par l'architecture. Une manière de se libérer d'elle et de s'affranchir du dessin trop pégnant des baies.

In the west, in the visitors' entrance, the most animated and largest in the bank headquarters, is crowned with a high frieze arranged horizontally around the reception area.

The three central windows featuring red tones are flanked to the north by a blue composition and to the south by shades of yellow in a recapitulation of the theme of associating colour with the points of the compass.

The afternoon sun, from its zenith to sunset, brings to life to these glass butterflies and their shimmering wings. The projected splashes of warm, changing light twinkle and sparkle, adding movement to this entrance that is constantly busy with people and colours.

At the end of the day, the indirect interior lighting reflects light up to the foyer ceiling. The windows come alive again in a spectacle seen from outside by passers by, thus becoming associated with the urban space.

Udo Zembok created all the windows in his studio near Moulins, using the laminated-glass technique, cold, with resin. He positioned the layers of coloured antique glass on each side of a sheet of tempered safety float glass. Laying several pieces of coloured glass on top of each other produces the same effect as layers of glaze, enriching the ranges of colours. The occasional use of acid further diversifies the palette. Here, Udo Zembok managed to create all these effects while still ensuring a very high degree of transparency, accentuated by his decision to work on only part of the planes suggested by the architecture. A way of liberating himself from the architecture and freeing himself from the too-pregnant design of the openings.



Peintures sur verre thermoformé, 90cm x 40cm chacune.



Hall d'entrée principal ouest, verrière frise.



La polyclinique Saint-Odilon

Moulins/France/1989 et 1996

Le docteur Briat est un jeune chirurgien, installé à Moulins depuis dix ans, lorsqu'il décide avec deux associés de construire une nouvelle polyclinique dont l'architecture répondra à leurs exigences qualitatives de soin. Il rencontre, à ce moment, en 1988, lors d'une exposition, un jeune plasticien qu'il pressent immédiatement pour intervenir dans sa clinique en construction et l'amène aussitôt sur le chantier.

L'établissement hospitalier ouvrira en janvier 1989 avec, dans le hall d'entrée principal, une œuvre commandée à Udo Zembok. L'entente immédiate fut telle entre le chirurgien et le plasticien, qu'Udo Zembok est devenu, entre-temps, le conseiller en couleurs et a défini toute la gamme des tonalités animant les revêtements des espaces d'attente et de soins, le plasticien convaincant le praticien de l'aptitude des ambiances colorées à soutenir les forces internes concourant à la guérison. Le plasticien souhaitait travailler la qualité d'accueil de l'atmosphère du lieu en s'éloignant de la gamme stérile des blancs et des gris, concourant par la couleur à soigner les patients. La qualité plastique de l'œuvre présentée dans le hall d'accueil et les harmonies agissantes de l'environnement provoqueront une collaboration régulière entre l'établissement et l'artiste qui interviendra à chaque extension des unités de soins.

La paroi installée dans le hall prend la forme d'un vaste cercle, un O tripartite en hommage à Saint-Odilon, un saint originaire d'Auvergne, 5^e abbé de Cluny, et l'un des personnages les plus influents de l'Europe chrétienne du XI^e siècle.

Comme les verrières de la banque ING d'Amsterdam, l'œuvre fait appel à la technique du verre collé à la résine, avec cependant trois et quelquefois quatre couches, augmentant encore les jeux de couleurs et de lumières dans l'épaisseur de la masse.

Contrairement à Amsterdam, la paroi n'interprète pas la lumière naturelle, mais un éclairage artificiel directionnel l'illumine en organisant des projections sur le mur écran auquel elle s'adosse.

Une illusion, une vibration se crée ainsi par le jeu des réflexions opérées sur le mur arrière, clair et réverbérant.

Les deux parois, la transparente de verre coloré et l'opaque de plâtre, se dynamisent en se complétant réciproquement, et les bandes vides intermédiaires s'animent.

La suppléantarité des composantes de l'œuvre se renforce par le travail sur les couleurs complémentaires bleues et orangés, très contrastées, le mouvement énergétique des formes colorées soulignant encore l'intensité des effets.

The Saint Odilon polyclinic

Moulins/France/1989 and 1996

Dr Briat was a young surgeon who had been in Moulins for ten years when, along with two associates, he decided to build a new polyclinic whose architecture would be commensurate with their commitment to providing quality medical care.

At that time, in 1988, at an exhibition he met a young plastic artist whom he immediately approached about a commission for his clinic project. Construction was underway, and he took him along to the site straight away.

The private hospital opened in January 1989, featuring a work commissioned from Udo Zembok in the main entrance foyer.

The surgeon and the artist had immediately formed a bond, to the extent that Udo Zembok meanwhile became the project's colour consultant, deciding upon the entire range of tones used to brighten up the coverings used in the waiting and treatment rooms, the artist having convinced the doctor of the ability of colourful surroundings to contribute towards the body's natural ability to heal. Zembok was keen to develop the welcoming ambiance of the clinic by moving away from the sterile palette of whites and greys, using colour to aid in the patients' treatments.

The plastic quality of the work on show in the reception foyer and the harmonies at work in the surroundings resulted in a regular collaboration between the clinic and the artist, who was called upon each time the care units were extended.

The wall installed in the foyer takes the form of a large circle, a tripartite O in homage to Saint Odilon, a saint from the Auvergne, the fifth abbot of Cluny and one of the most influential figures of 11th century Christian Europe.

Like the windows in the ING Bank in Amsterdam, the wall employs the technique of glass bonded with resin, but this time involving three and sometimes four layers, further increasing the play of colours and light in the thickness of the construction.

Unlike in the Amsterdam project, the wall does not interpret natural light but is lit up by directional artificial lighting, creating projections onto the screen wall behind it.

Thus, an illusion, a resonance is created by the play of reflections on the back wall, light and reverberating.

The two walls, the transparent one of coloured glass and the opaque one of plaster, create a movement, complementing each other and bringing to life the empty strips in between.

The supplementarity of the work's components is reinforced by the work on the highly contrasting complementary blue and orange colours, with the energetic movement of the coloured shapes further enhancing the intensity of the effects.



« L'O de l'unité tripartite », diamètre 210cm.
Composition verre collé et projections optiques.

Udo Zembok a réalisé cette pièce dans son premier atelier en France, installé à Saint-Menoux, près de Moulins.

L'œuvre est composée de couches de verres antiques, une qualité de matière très transparente, collées sur un support de verre *float* trempé.

Une légère et discrète structure, en pied et en partie supérieure, relie la paroi au sol et au plafond, laissant flotter le vaste cercle dans l'espace.

Les verres ont été travaillés à l'acide afin d'enrichir les nuances et d'intensifier l'éclat des superpositions.

Udo Zembok intervient de nouveau en 1994, lors de la première extension de Saint-Odilon, en réalisant une fontaine de verre au croisement des deux galeries vitrées desservant le service ambulatoire et le service des consultations.

Au printemps 1995, le docteur Briat le rappelle et lui confie le soin d'animer la récente salle d'attente du service ambulatoire.

Six années se sont écoulées depuis la création de la paroi en O de verre collé. Udo Zembok propose alors une suite de cinq verrières réalisées avec une technique d'émaillage, mais sur un verre plus épais au relief travaillé par thermoformage.

Il procède ici en peignant directement sur les deux faces du verre *float* d'une épaisseur de 10 millimètres.

Plusieurs couches d'émail sont appliquées, entrecoupées d'autant de cuissons. L'artiste a utilisé un blaireau pour passer les couches de couleur. En accrochant plus ou moins la surface, le blaireau incorpore en nuance la couleur dans le volume du verre. La maîtrise du geste, sa force et son délié, imprègne la couleur en profondeur, la module aussi en imprimant au verre un dessin, un tracé lisible dans l'épaisseur de la paroi.

Le travail est ici à la fois celui d'un peintre et d'un sculpteur de matière; le verre se pétrit au fil des cuissons, se dévittrifie et s'opacifie, se métamorphose en se minéralisant.

La matière même des verrières, bouleversée, les apparente à des toiles accrochées sur les cimaises transparentes de la façade. Elles se donnent à voir frontalement, dans toute l'épaisseur de leur substance, à hauteur d'homme, indépendantes ou dans leur succession, en alternance avec les vitres du hall.

Elles dialoguent, se mettant en valeur l'une l'autre, un phrasé se développe, rythmé du blanc des respirations silencieuses.

Les couleurs, tour à tour, occupent pleinement l'espace imparti à chacune, puis s'échappent à la rencontre des voisines, un vert part se confronter à un bleu expansif qui tente d'occuper tout l'espace libre, quand un rouge plus puissant le maîtrise et envahit à son tour le support avant de disparaître, happé par le vert qui ne gardera qu'une simple trace de son passage.

La composition, délibérément simple, donne à ressentir des impressions colorées à des patients assis là pour un moment d'attente, propose un dérivatif, dans le parti pris d'utiliser la présence colorée pour suggérer un mieux être.

Udo Zembok created this piece in his first studio in France, which he set up in Saint Menoux, near Moulins.

The work comprises layers of antique glass, a material with a highly transparent quality, bonded to a supporting sheet of tempered float glass.

A light, discreet structure at the top and bottom attaches the wall to the floor and ceiling, leaving the large circle floating in space.

The glass was treated with acid to create richer shades and intensify the brightness of the layered pieces.

Udo Zembok was again commissioned in 1994, the first time the Saint Odilon clinic was extended, to create a glass fountain at the meeting point of the two glazed galleries running to the outpatients' department and the consultation department.

In the spring of 1995, Dr Briat called upon him again to liven up the recently built waiting room in the outpatients' department.

Six years had passed since the creation of the laminated-glass O wall. Udo Zembok now proposed a series of five glass works made using an enamelling technique but on thicker glass that was textured by thermoforming.

He proceeded by painting directly on the two faces of the float glass 10 millimetres thick.

He applied several layers of enamel, firing the glass before each additional layer was added. Zembok used a badger to apply the layers of colour. By pressing the badger against the surface with varying degrees of force, he incorporated varying shades of colour in the volume of the glass. By using extremely precise movements, controlling exactly the force used and his brush strokes, he impregnated the colour deeply, also varying it by printing a design in the glass, a visible line within the wall's thickness.

His work here was that both of a painter and a sculptor; with each firing, the glass was shaped, devitrified and its opacity increased, metamorphosing as it became mineralised.

Drastically altered in this way, the very material of the glass works made them resemble paintings hung on the transparent picture rails of the façade. These are full-length works, designed to be viewed head on through the entire thickness of their substance, either independently or as a series, alternating with the voids of the foyer windows.

They create a dialogue, each setting off the other, producing a phrasing punctuated by the silent blank breathing spaces in between.

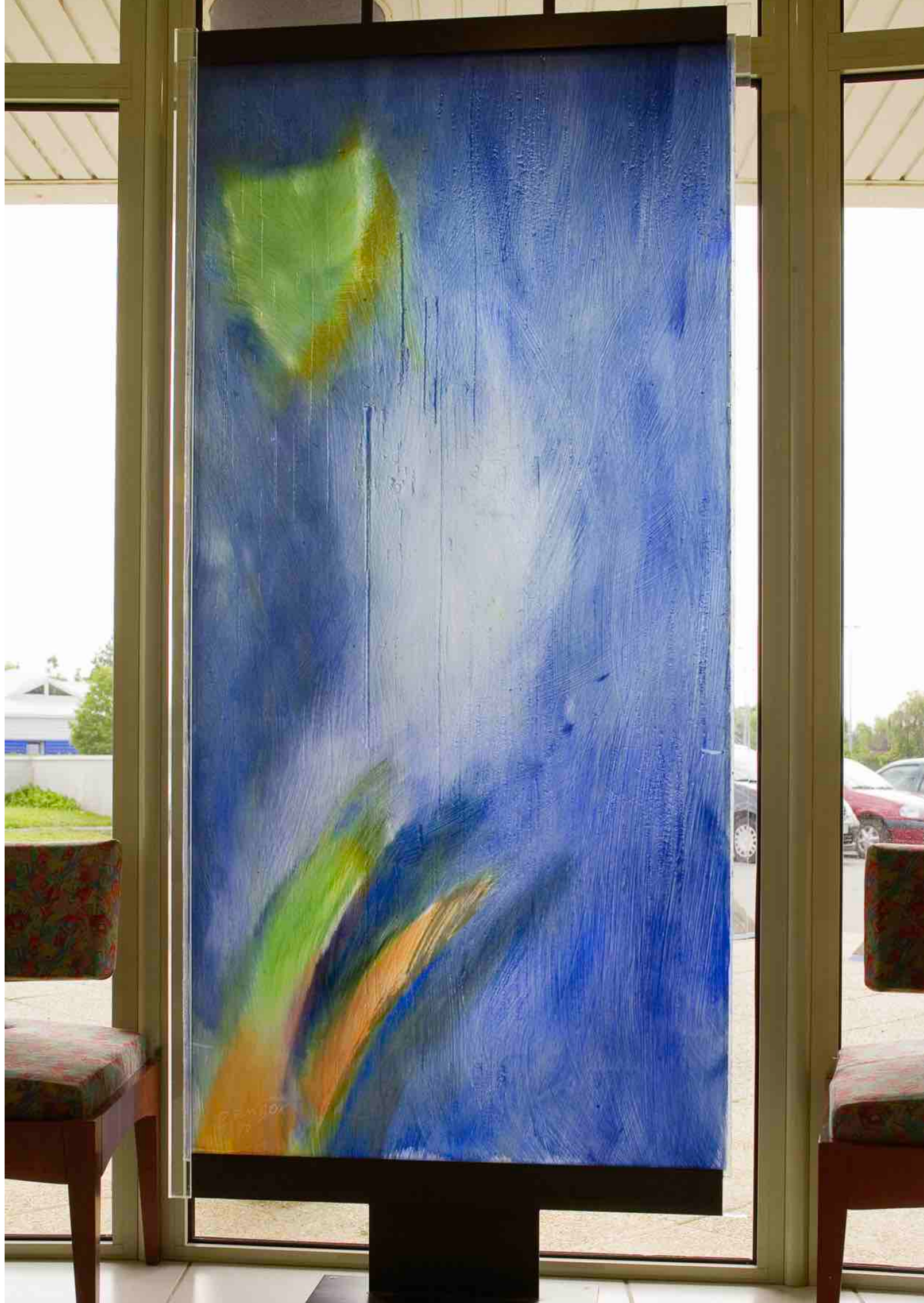
The colours, in turn, occupy completely the space given over to each of them, then disappear as one looks at the neighbouring colours, a green fading when contrasted with an expansive blue that tries to take up all of the free space, when a more powerful red takes over, in turn invading the medium before disappearing, pushed out by the green, which retains only a simple trace of its passing.

The deliberately simple composition gives the patients sitting there while waiting their turn the opportunity to form impressions of colours, offering a distraction, the idea being to use this presence of colour to try to improve their sense of wellbeing.



Hall du service ambulatoire : 5 tableaux-vitraux, 200cm x 100cm chacun.







Chambles/France/1990

En 1626, Vital de Saint-Pol, seigneur de Vassalieu, fonde en Forez et sur la rive gauche des gorges de la Loire, un ermitage destiné à abriter des ermites camaldules venus de Notre-Dame-de-Grâce. L'ordre camaldule, fondé en 1012 à Camaldoli dans la haute vallée de l'Arno, en Toscane, suit alors rigoureusement la règle de Saint-Benoît. Les moines allient la vie commune de travail et de l'office bénédictin à l'érémisme.

La chapelle est édiflée dès 1628, avec la permission de Madame de la Veüe, propriétaire du terrain.

Le dernier ermite et prieur, Dom Jérôme, est guillotiné en 1793, et la chapelle, alors désaffectée, servira désormais de grange.

Il ne reste de l'ancien monastère que des ruines et la chapelle conservée dans ses murs, lorsque Monsieur Emin, promoteur immobilier de Lyon, se porte acquéreur de l'ensemble et le restaure à la fin des années 1980 sous l'égide des Monuments historiques.

À l'origine, campé à flanc de montagne, le site escarpé s'établit désormais à fleur d'eau, sur le rivage du lac artificiel de Grangent, créé dans les années 1950.

La chapelle comporte une large nef assez basse flanquée de deux absidioles au nord et au sud, formant une nef symétrique, établie sur un plan de croix grecque.

On accède au chœur octogonal, couvert d'une petite coupole, par un arc d'entrée de plein cintre. L'abside est percée de deux baies, elles aussi, de plein cintre.

La construction rustique laisse les pierres apparentes, tandis que le petit clocher, surmonté d'un toit aigu recouvert de tuiles plates, se pose de guingois côté sud. On y accède par une sorte de passage. L'étage s'orne de quatre hautes baies de plein cintre et se coiffe d'une courte flèche quadrangulaire d'un gracieux effet.

L'ensemble respire la sérénité, enserré dans un bosquet de verdure avec en arrière plan les monts du Forez.

En 1990, une fois l'ensemble monastique restauré, le propriétaire organisa un concours entre quelques ateliers, mais laissait carte blanche aux verriers. L'ancien monastère abriterait un centre de séminaires d'entreprises.

L'intervention d'Udo Zembok, à la chapelle des Camaldules, succédait au chantier de la banque ING d'Amsterdam et à la première intervention dans le hall de la polyclinique Saint-Odilon de Moulins. Le plasticien, après l'utilisation massive du verre collé dans ces deux projets, souhaitait opérer un retour aux sources vers la peinture, retrouver le geste du pinceau qui parcourt le support et applique la couleur sur la matière sans passer par la découpe.

Vitrail de l'abside, 110cm x 50cm.

Camaldolese chapel

Chambles/France/1990

In 1626, Vital de Saint-Pol, lord of Vassalieu, founded on the left bank of the Loire gorge a hermitage for the Camaldolese hermits who had come from Notre Dame de Grâce in Forez.

The Camaldolese order, founded in 1012 in Camaldoli in the upper Arno valley in Tuscany, was a strict follower of the Rule of Saint Benedict. The monks combined a communal life of labour and Benedictine worship with a hermitic way of life.

The chapel was built in 1628, with the permission of the landowner Madame de la Veüe.

The last hermit and prior, Dom Jérôme, was guillotined 1793 and the deconsecrated chapel was used as a barn.

All that remained of the former monastery were ruins and the walls of the chapel when Monsieur Emin, a property developer from Lyon, bought the whole site and restored it in the late 1980s as an Historical Monument.

Originally built on the mountainside, this steep site is now in a waterside location on the shore of the reservoir created when the Grangent dam was built in the 1950s.

The chapel comprises a wide and fairly low nave flanked by two absidioles to the north and south to form a symmetrical nave built in the shape of a Greek cross.

The octagonal choir, covered by a small dome, is accessed via a semicircular entrance archway. There are two round-headed window openings in the apse.

The chapel's rustic construction features uncovered stonework, while the small bell tower, surmounted by a pointed roof covered in flat tiles, rises lop-sidedly on the southern side.

Of square design, it is accessed via a sort of passageway. The upper level is adorned with four high round-headed window openings and is topped by a short and graceful quadrangular spire.

The building as a whole gives off an aura of serenity, surrounded by green woodland with the Forez mountains in the background.

In 1990, with the monastic complex restored, the owner organised a competition between four studios but giving carte blanche to the glass artists. The former monastery was to serve as a business seminar venue.

Udo Zembok's commission for the Camaldolese chapel followed on from the ING Bank project in Amsterdam and his first commission for the foyer at the Saint Odilon polyclinic in Moulins. After his large-scale use of laminated glass in these previous two projects, Zembok was keen to go back to his routes in painting, taking up the brush once again and applying it to the medium, adding colour to the material without any cutting being involved.





Les douze verrières de la composition ont ainsi été peintes avec des émaux et des grisailles, sur des verres d'un seul tenant, comme on travaille une toile, réalisées et cuites dans son propre atelier de Saint-Menoux près de Moulins, la dimension relativement modestes des pièces, 1,80 mètre pour les plus grandes, le permettant.

Les grisailles présentent un ensemble limité de couleurs, lointaines des tonalités primaires, au contraire des émaux à la gamme plus variée et proche des primaires. De plus la grisaille reste opaque alors que l'émail est translucide.

À la chapelle des Camaldules, comme pour la seconde intervention à Moulins, l'association des deux matériaux est destinée à renforcer le contraste des couleurs et enrichit la palette.

La grisaille, un mélange d'oxydes métalliques et de verre pilé, réunis par un liant, s'étend à la brosse ou au pinceau en traits opaques plus ou moins marqués. Elle s'incorpore au verre lors de la cuisson aux alentours de 600°C. La grisaille était très utilisée au Moyen Âge, pour figurer les traits, les modelés, les ombres et les dégradés. Le travail s'effectuait essentiellement sur la face interne des verres, mais on pouvait renforcer une ombre par des traits sur la face externe. À cette époque, pour peindre à la grisaille, les morceaux de verre étaient recuits sur le chantier même dans des fours ouverts rudimentaires. Il arrivait également au verrier de repeindre parfois à froid afin de réparer un détail, un oubli, ou pour rehausser une teinte affaiblie par la cuisson.

Udo Zembok a donc retenu pour servir le projet une technique de combinaison de grisailles sur une face et d'émaux sur l'autre, en utilisant également du jaune d'argent.

Consequently, the twelve decorative-glass windows in the composition were painted with enamels and grisailles on the glass in one go as one works on a canvas, the windows being created and fired in his own studio in Saint Menoux near Moulins, this being possible due to the relatively modest size of the pieces, the largest being 1.8 metres tall.

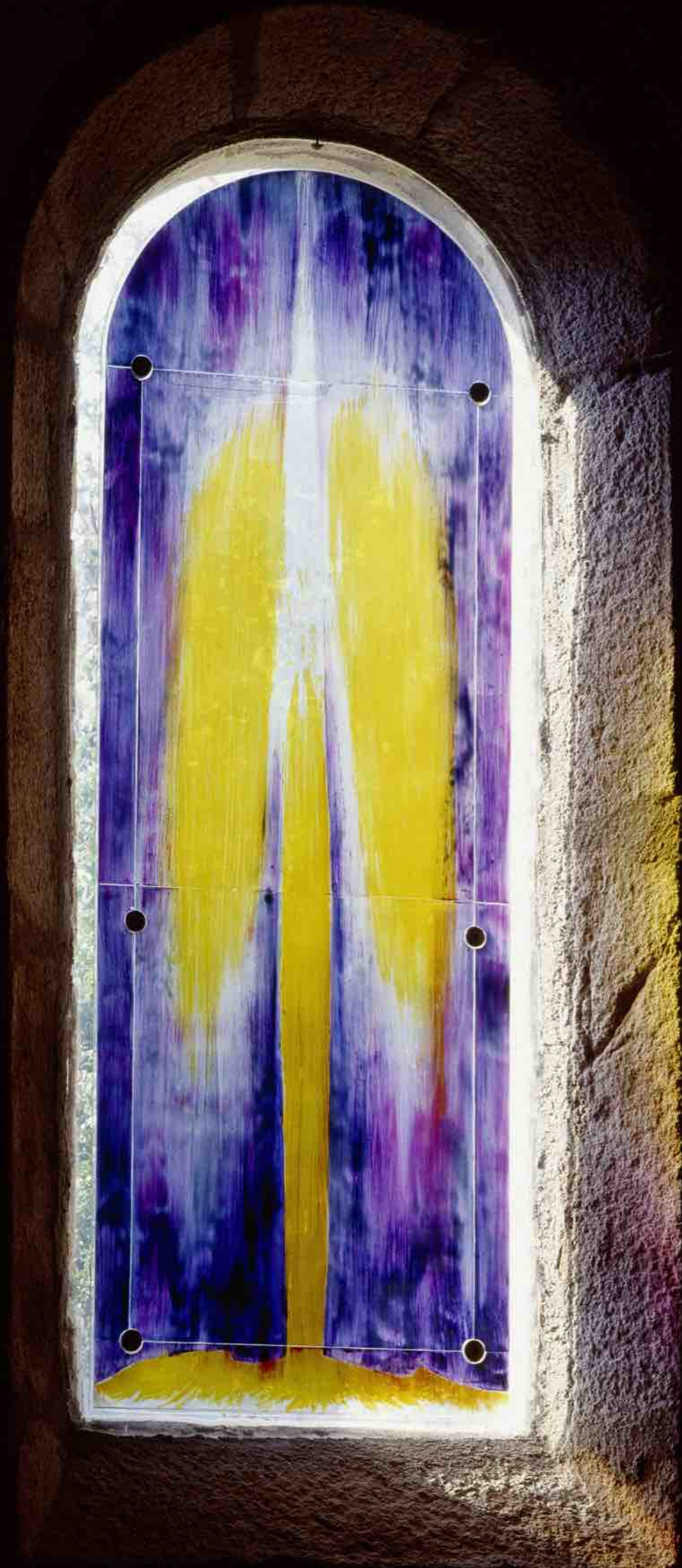
Grisailles offer a limited collection of colours, very different from the primary tones, unlike enamels which come in a more varied range closer to the primary colours. Moreover, grisaille is opaque whereas enamel is translucent.

In the Camaldolese chapel, as in the case of his second commission in Moulins, the association of the two materials is designed to enhance the contrast in the colours and enrich the palette.

Grisaille, a mixture of metal oxides and crushed glass held together with binder, is applied using a brush to create opaque lines of varying emphasis. It is incorporated into the glass when fired at a temperature of around 600°C.

Grisaille was widely used in the Middle Ages to create lines, contours, shadows and shaded areas. The artist worked mainly on the internal face of the panes, but a shadow could be reinforced by painting lines on the external face. In those days, to incorporate the grisaille into the glass, the pieces of glass were fired on site in rudimentary open furnaces. Sometimes the artist would repaint the window when cold to make a minor correction, add a forgotten detail or bring out a colour that had faded in the furnace.

The technique that Udo Zembok used was a combination of grisailles on one face and enamels on the other, also using silver stain in the project.



Rosace ouest, diamètre 105cm.



complementarités des couleurs, en opposant le jaune et le violet, accordant ici une place importante au jaune d'argent dans la construction de l'ensemble, afin que la couleur épouse pleinement le verre et exprime sa formidable puissance.

L'ensemble des verrières apparaît en suspension, saisies dans une apesanteur colorée auréolée de lumière blanche.

Udo Zembok a obtenu cet effet d'émancipation de l'encadrement de pierres en fixant les verrières à des supports de plexiglas, eux-mêmes scellés dans les ouvertures.

Les verrières colorées, percées en quatre ou six points pour les plus grandes, sont fixées sur les plexiglas avec de gros clous de laiton fabriqués pour cet usage.

Cette mise en œuvre a été imaginée afin de répondre à la demande du commanditaire qui souhaitait une double sécurisation des vitrages. Du côté intérieur, elle est assurée par le collage à la résine sur un verre *float* trempé, du côté extérieur le plexiglas les protège totalement du moindre choc.

Les points de fixation ont été l'occasion d'inclure un tracé léger dans la couleur qui les relie en les soulignant. De la contrainte imposée, a découlé une nouvelle fois une solution parfaitement en accord avec le parti esthétique.

Le jour créé en pourtour laisse jouer une lisière de lumière, délivre chaque verrière de la maçonnerie.

La verrière est alors littéralement portée par la lumière.

Vitrail de l'absidiole, 70cm x 63cm.



For the chapel he worked on a composition based on the complementarity of colours, contrasting yellow and violet and giving the silver stain an important place in the construction of the whole to enable the colour to take to the glass fully and express its tremendous power.

All of the windows appear as if suspended, held in a colourful weightlessness surrounded by a halo of white light.

Udo Zembok achieved this effect of emancipating the windows from their stone frames by attaching them to Plexiglas supports, which were sealed into the openings.

Holes were made in the coloured windows at four points (six in the case of the largest windows), which were then put in place and fixed to the Plexiglas using specially made large brass studs.

This fixing method was devised in response to a request from the client, who wanted the windows to be doubly secure. On the inside, this was achieved by sticking them to piece of tempered float glass with resin, and on the outside the Plexiglas protects them completely from any kind of shock.

Zembok decided to draw attention to the fixing points by tracing a thin line through the colour between them, once again turning an imposed restriction into a solution perfectly in accord with the windows' aesthetic considerations.

The gap created around the edge leaves room for the play of light, liberating each window from the surrounding masonry.

The window is thus literally held up by the light.



Vitrail de l'abside, 70cm x 66cm.

L'Aubier

Montezillon/Suisse/1992

L'Aubier, centre de vie et de travail communautaire, est né en 1980 de la volonté pleine d'idéalisme de deux associés de 23 ans, un physicien et un pharmacien, tout juste diplômés, Marc Desales et Philippe Girardier, rejoints un an plus tard par Anita Grandjean, l'actuelle directrice.

En 1984, la ferme compte 17 hectares cultivés en biodynamie et s'entoure d'un restaurant, d'une boutique, d'une petite entreprise de menuiserie et d'une librairie ouverte à Neuchâtel, la ville la plus proche. Désormais plus de vingt collaborateurs travaillent sur le site et organisent conférences et séminaires autour de l'approche anthroposophique du travail et de l'économie.

La nécessité de se développer dans des volumes adaptés conduit l'Aubier à envisager la construction de nouveaux bâtiments. Un appel public de souscriptions rencontre un tel succès que les travaux démarrent rapidement.

En 1991, le site est inauguré sous sa forme actuelle, réalisé selon un ensemble de critères écologiques réunis pour la première fois dans un même ouvrage.

L'architecte Kurt Hofman, installé à Lausanne, associé de la première heure, a conçu les récents bâtiments et les aménagements mis en place depuis 1988 et inaugurés en 1991.

Architecte autodidacte, il expérimente des techniques verrières avec injonction de lumières artificielles dans des parois de verre. Convaincu du rôle des verres de couleur dans l'architecture, et de l'interaction nécessaire entre la lumière colorée et le jeu des volumes, il a fait appel à Udo Zembok pour l'espace d'accueil de l'Aubier, prévu dans la construction ancienne.

Le bâtiment, massif comme toutes les fermes d'altitude, présentait au rez-de-chaussée un grand volume avec peu d'ouvertures. Orienté nord-sud, l'architecte ne voulait pas bouleverser les façades existantes, mais souhaitait le cloisonner en conservant le maximum de transparence et privilégier la lumière en provenance du sud.

Udo Zembok est alors chargé d'organiser cette transparence en imaginant une séparation visuelle fluide, une problématique qu'il retrouvera au manoir de la Verchère à Escoutoux, la différence majeure entre les deux projets résidant dans la technique employée.

Udo Zembok reprend alors la peinture sur verre, expérimentée l'année précédente à la chapelle des Camaldules.

L'Aubier

Montezillon/Switzerland/1992

L'Aubier is a communal living and working project started up in 1980 on the idealistic impetus of two 23-year-old recently graduated associates, Marc Desales and Philippe Girardier, the former a physicist and the latter a pharmacist, joined a year later by the current director Anita Grandjean.

By 1984, the farm had 17 hectares farmed biodynamically, with a restaurant, a shop, a small joinery business and a bookshop in Neuchâtel, the nearest town. By then, more than twenty people were working on the site, organising lectures and seminars on the anthroposophic approach to work and the economy. The requirement for more space for the growing project led to l'Aubier deciding to build some new buildings. A public appeal for funds was such a success that the work was able to begin quickly.

In 1991, the site as it is today was opened, constructed on the basis of a set of ecological criteria that had been brought together in the same project for the first time.

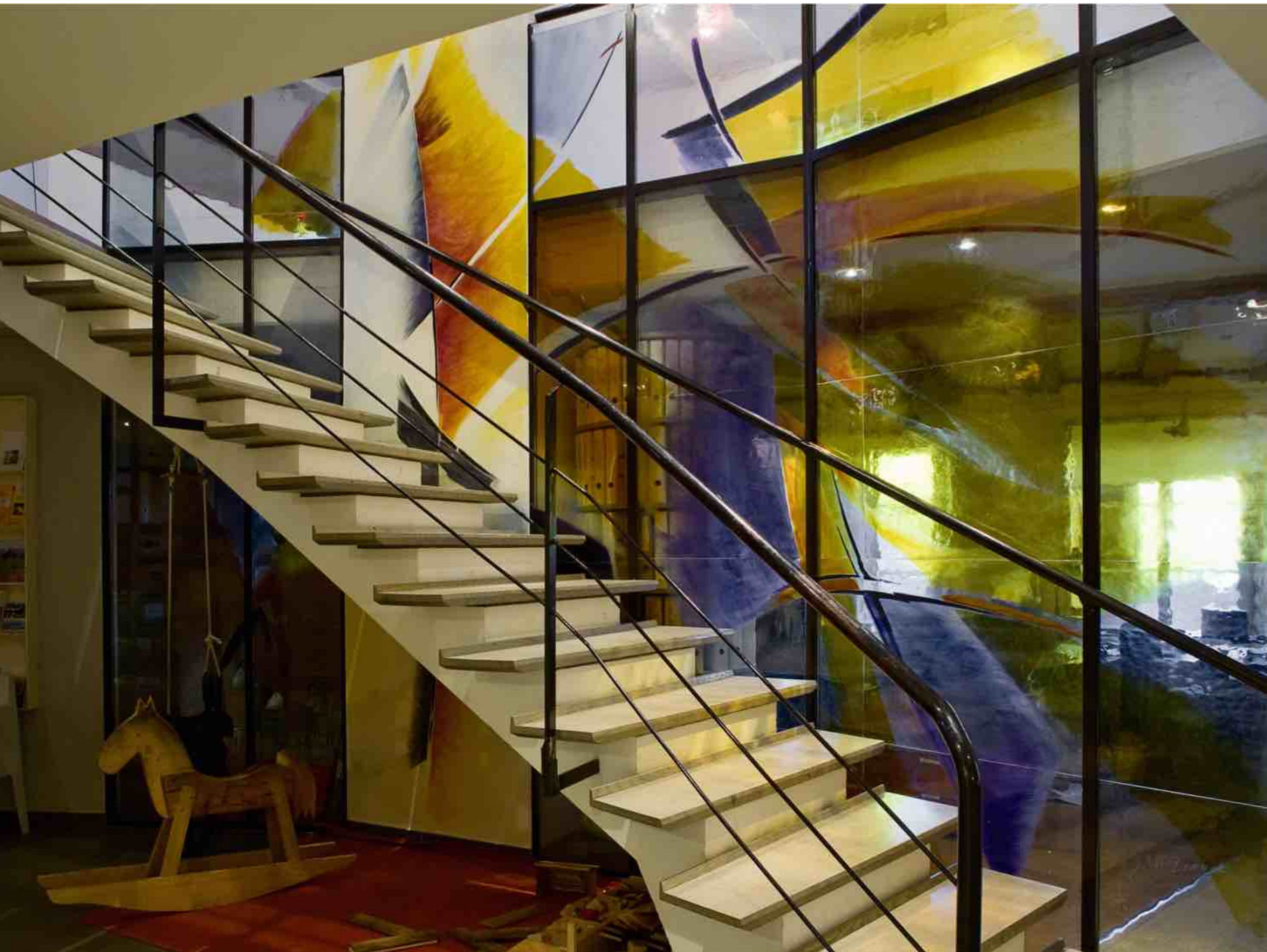
The Lausanne-based architect Kurt Hofman, who had been associated with the project right from the start, designed the most recent buildings and alterations completed since 1988 and opened in 1991.

A self-taught architect, he experimented with decorative glass techniques involving the incorporation of artificial light in glass walls. Convinced that coloured glass had a part to play in architecture and of the necessity to create an interaction between coloured light and the play on volumes, he commissioned Udo Zembok for the reception centre at l'Aubier.

The building, massive like all mountain farmhouses, consisted on the ground floor of a large flat area with few openings. It faced north-south, but the architect did not want to make major changes to the existing façades, preferring to divide it up while retaining as much transparency as possible and making the most of the light from the south side.

Udo Zembok was therefore asked to organise this transparency in a design that would create a flowing visual separation, a problem that he would later face again at the Manoir de la Verchère in Escoutoux, the main difference between the two projects being the technique used.

Udo Zembok therefore returned to painting on glass, with which he had experimented in the Camaldolese chapel the previous year.



Combinaison fresque et peinture sur verre, 490cm x 590cm.



La paroi centrale, créée par le plasticien, organise autour d'elle les espaces au sein d'un volume totalement libéré des contraintes de cloisonnements opaques.

Elle chorégraphie les déplacements horizontaux et verticaux en intégrant l'escalier desservant l'étage, et déploie sa composition autour d'un pilier de soutènement.

Au rez-de-chaussée, sur toute la hauteur, elle relie visuellement les bureaux, l'accueil et la boutique, tandis qu'à l'étage elle devient garde-corps.

Son motif se développe à partir du pilier central peint à fresque; il apporte un mouvement qui accompagne les montées et les descentes, un dynamisme accusé encore par les graphismes conjugués de la paroi de verre et des serrureries métalliques.

La rampe de l'escalier et les montants d'acier accompagnent la paroi de verre en s'imposant légèrement, aériens, mais en marquant et rythmant la composition.

Leur couleur noire et brillante se décline dans la paroi et dans la structure par un tracé nerveux et énergique.

L'âme axiale de la verrière, en verre trempé, assure la sécurisation nécessaire.

De part et d'autre, les verres colorés, travaillés comme à la chapelle des Camaldules, ont été peints avec un ensemble de grisailles, d'émaux et de jaune d'argent.

La composition laisse la part belle au jaune d'argent et à sa luminosité particulière. Ce sel d'argent, à la cuisson, se cimente dans le verre, fait corps avec la matière et donne des teintes limpides allant du jaune citron pâle à l'orangé chaud.

Il amène la clarté au cœur du volume, une qualité de transparence et de diffusion de la lumière qu'Udo Zembok recherchait pour ce lieu, un passage d'air.

The spaces are organised around a central glass wall that Zembok created, within a volume that is totally free of the constraints of opaque partitions.

This central wall choreographs horizontal and vertical movement by incorporating a staircase up to the first floor, with the composition emanating from a supporting pillar.

On the ground floor, rising the full height, it visually connects the offices, reception and shop, while on the first floor it becomes a parapet.

The motif develops from the central pillar painted as a fresco; it creates a movement that accompanies people ascending and descending, a dynamic effect made more pronounced by the combined graphics of the glass wall and ironwork.

The steel banister and uprights accompany the glass wall, dominating it slightly and with spaces in between, but do so by marking and breaking up the composition.

Their black, shiny colour becomes part of the wall and structure by creating a vigorous, energetic line.

The core section of the glass wall is made of tempered glass for safety reasons.

The coloured glass on each side of it, worked like the glass in the Camaldolese chapel, was painted with a collection of grisailles, enamels and silver stain.

The composition prominently features the silver stain and its peculiar luminosity. When fired, this silver stain becomes cemented into the glass, becoming one with the material and resulting in limpid colours ranging from pale lemon yellow to a warm orange.

It brings clarity to the centre of the volume, the quality of transparency and diffusion of light that Udo Zembok was trying to achieve here, like the passage of air.



Vue sur la liaison rez-de-chaussée à l'étage.



Double verrière, 320cm x 150cm.

The Mount Camphill Community

Wadhurst/Great Britain/1993

Située juste à la sortie du village de Wadhurst, près de Tunbridge Wells, The Mount est l'une des communautés du mouvement Camphill de Grande Bretagne, établie dans l'East Sussex.

The Mount s'est installée dans un ancien séminaire Rosminien, du nom de la congrégation catholique cléricale fondée dans le nord de l'Italie, au début du XIX^e siècle, par Antonio Rosmini.

Les bâtiments de style néo-gothique, édifiés dans les années 1870, ont été cédés au mouvement Camphill, en 1970.

Le mouvement Camphill a été créé en Écosse par Karl König (1902-1966) dans le but de travailler avec des personnes mentalement handicapées. Il se base sur les principes philosophiques, éducatifs et sociaux de Rudolf Steiner.

Camphill a essaimé, depuis ses débuts et dans 18 pays, plus de 350 institutions soutenues par les pouvoirs publics.

The Mount accueille et scolarise ainsi une trentaine d'élèves âgés de 16 à 24 ans, des adolescents et jeunes adultes nécessitant un enseignement et un encadrement adaptés à leurs besoins spécifiques.

Après ce cursus, les adultes peuvent néanmoins rester dans la communauté et y travailler selon la possibilité de chacun.

The Mount se compose de quatre maisons résidentielles où « house parents », étudiants, enseignants et « co workers » vivent ensemble partageant tâches et responsabilités. La vie sociale du groupe tient compte et dépend des compétences et possibilités de chaque résident, le travail ou l'aide de chaque handicapé faisant partie intégrante des soins apportés.

Les salles de classe, les ateliers, les salles de réunions et de fêtes, les lieux de résidence restent nettement séparés afin que les élèves aient conscience des rythmes des jours, dans le souci constant de ritualiser le quotidien et d'éviter la monotonie.

L'ancien séminaire abrite une des quatre résidences, tandis que la vaste chapelle désaffectée s'est transformée en grande salle polyvalente, accueillant à la fois les réunions et les fêtes, les spectacles et les concerts donnés par les résidents.

Les trois autres maisons, entourées d'un potager biologique et d'un jardin de fleurs à couper, ont été spécialement conçues pour la communauté. Le gymnase et les ateliers d'artisanat complètent le village du Mount.

La chapelle a été entièrement reconvertie. Le volume, restructuré, accueille désormais deux niveaux, des bureaux en rez-de-jardin et la salle polyvalente au premier étage qui bénéficie cependant toujours d'une belle ampleur.

Situated right on the edge of the village of Wadhurst, near Tunbridge Wells, The Mount is one of the communities of the Camphill Movement in Great Britain, in East Sussex.

The Mount occupies a former seminary of the Institute of Charity or Rosminians, after the name of the Catholic clerical congregation founded in northern Italy in the early 19th century by Antonio Rosmini.

The neo-Gothic buildings, constructed in the 1870s, were sold to the Camphill Movement in 1970.

The Camphill Movement was founded in Scotland by Karl König (1902-1966) with the aim of working with people with learning difficulties.

It is inspired by and based on the philosophical, educational and social principles of Rudolf Steiner.

Since it started, Camphill has spread to 18 countries and more than 350 institutions supported by the public authorities.

The Mount provides a home and schooling for around thirty students aged 16 to 24, teenagers and young adults who need teaching and supervision tailored to their special needs.

After completing their schooling, the adults can remain in the community and undertake a suitable job.

The Mount is made up of four residential houses where 'house parents', students, teachers and co-workers live together, sharing tasks and responsibilities. The group's social life takes into account and is dependent on the abilities and possibilities of each resident, with work and assistance for each person being an integral part of the care provided.

The classrooms, workshops, meeting rooms, events rooms and residential parts are kept clearly separate to ensure that the students are aware of the day-to-day happenings, with constant efforts made to provide a daily ritual and avoid monotony.

The former seminary is home to one of the four residential buildings, with the large deconsecrated chapel now a large multipurpose hall used for meetings and the events, shows and concerts organised by the residents.

The other three houses, surrounded by an organic kitchen garden and a garden growing flowers for cutting, have been designed especially for the community. A gymnasium and craft workshops complete the community of buildings at The Mount.

The chapel has been fully converted. The volume has been restructured and now consists of two levels, offices at the garden level and the events hall on the first floor, which is nevertheless still a generous size.





par The Mount lors d'un congrès de rencontre des différents centres britanniques, les a incités à passer commande à l'artiste d'un ensemble de six doubles verrières destinées à éclairer leur nouvelle salle aménagée.

Udo Zembok, comprenant l'enjeu, en harmonie avec la communauté, de faire émerger de nouvelles manières d'être et d'exister ensemble au-delà des handicaps, a choisi de travailler des couleurs et des formes comme en devenir, de créer une atmosphère où les éléments de la composition semblent en train de naître.

Il donne à voir l'esquisse d'un univers encore malléable, un magma de formes et de couleurs toujours en mouvement, en attente de se figer.

Le matériau verre a prêté sa nature même au projet. Le plasticien a travaillé en mettant en avant sa qualité de viscosité lors de la fusion.

Les verrières résultent de trois fusions successives, quelquefois plus, destinées à obtenir une luminosité tamisée par la dévitrification, accentuée encore par des prises d'empreintes répétées, des reliefs thermoformés et superposés. Les verrières, devenues opalescentes, captent ainsi différemment la lumière, la retiennent et la diffusent de telle manière que, quel que soit le temps, sa qualité reste constante et apaisante.

La genèse du projet s'est avérée lente, étalée sur plus d'une année, avant de mener à bien ce travail, associant intimement la couleur, le relief et un puissant graphisme final de hachures, destiné à accentuer les mouvements, et conduire vers cette matière sensorielle émettant une lumière tangible et expressive.

Les différentes discussions avec l'architecte Wolodymyr Radysh et la maîtrise d'ouvrage avaient, auparavant, conduit Udo Zembok à proposer plusieurs maquettes, avant que ne soit retenue l'idée de tenter de visualiser, dans les verrières, l'invisible, un paradoxe évident. C'est à partir de ce postulat que le plasticien a alors imaginé ces tracés dans la matière et la couleur, comme autant de marques du passage d'un ange.

Sa présence impalpable s'y est incarnée en douceur abstraite, le bout des plumes de ses ailes affleurant tel un pinceau géant la matière des verrières.

Udo Zembok souhaitait par là stimuler la perception des enfants, capter leur regard et les amener depuis leur univers spécifique et onirique vers notre monde plus matériel et perceptuel.

The Mount at a convention bringing together the different centres in Britain, led them to commission the artist for a set of six decorative-glass windows to light their new hall.

Udo Zembok, in tune with the community and understanding that the Camphill Movement is about bringing out new ways of being and existing together while looking beyond disabilities, chose to work with changing colours and shapes, to create an atmosphere in which the elements of the composition appeared to be in the process of being created.

He proposed a work suggestive of a universe that was still malleable, a magma of constantly moving shapes and colours not yet able to come to rest.

The nature of glass was eminently suitable for the project. Zembok worked by highlighting its viscose quality during fusion.

The windows were made in three successive fusions, in some cases more, designed to obtain a luminosity tempered by devitrification and further accentuated by making repeated impressions, a texture created by thermoforming and superimposition. The windows, turned opalescent, thus capture the light in a different way, retaining it and diffusing it in such a way that it retains a constant and soothing quality regardless of the weather.

The project proved slow in its genesis, spread out over more than a year before reaching a successful conclusion, an intimate association of colour, texture and the final powerful graphic element of hatching, designed to accentuate the movement and result in a sensory material that emits a tangible, expressive light.

Prior to this, various discussions with the architect Wolodymyr Radysh and the client had resulted in Zembok producing several models for consideration before they settled on the idea of trying to visualise the invisible in the windows, an obvious paradox. It was working from this premise that Zembok conceived the idea of the lines in the material and the colour, like marks left behind by the passage of an angel.

Its impalpable presence is expressed in a gentle, abstract way, the tips of its wing feathers brushing against the material of the windows like a giant paintbrush.

In this way, Udo Zembok was trying to stimulate the children's perception, to capture their gaze and lead them from their special, dreamlike world towards our more material and perceptual world.





à la dévitrification, les transforme en les métallisant.

Le verre, quant à lui, se trouve littéralement minéralisé et s'intègre à la maçonnerie du bâtiment en s'apparentant davantage à un mur qu'à une fenêtre.

Le relief et le graphisme des verrières se rapprochent volontairement des dessins observés sur les pierres des sites mégalithiques de cette région d'Angleterre, en traçant à la main sur le plâtre de la sole du four, les mouvements gravés à même la pierre par ces civilisations préceltiques.

Par ce rappel, le travail d'Udo Zembok a ainsi mis en relation étroite, en correspondance, le présent et le passé du lieu; dans le parc s'alignent en effet quelques pierres levées mégalithiques.

En soulignant l'évolution de la spiritualité cosmique des sociétés anciennes vers une spiritualité chrétienne, les verrières montrent la géographie et l'histoire du site.

La face sculptée, placée vers l'intérieur, accroche la lumière et provoque des ombres ténues qui enrichissent la perception.

Les couleurs retenues évoquent les différentes tonalités du pourpre, les teintes du monde des rêves de la nuit en opposition aux teintes du jour. Ces couleurs appartiennent à la partie du spectre comprise en deçà et au-delà du bleu violet et du rouge pourpre : les ultraviolets et les infrarouges, couleurs indiscernables par l'œil humain, une lumière invisible en quelque sorte, mais ressenties inconsciemment.

L'œuvre fait référence à cet état de perception de l'invisible.

technique he experimented with here made extensive use of devitrifying glass combined with fixing enamels, used in a specific way to reveal peculiarities. The very high firing temperature required for devitrification transforms them, metallising them.

And the glass is literally mineralised, becoming one with the building's masonry by resembling a wall more than a window.

The texture and graphic qualities of the windows are meant to be suggestive of the rock art found on megalithic sites in this part of Britain, the movements cut into the very stone by these pre-Celtic civilisations copied by hand in the plaster lining the furnace hearth.

Through this evocation, Udo Zembok's work has created a close link, a correspondence, between this place's present and its past, since in the grounds there is indeed a line of megalithic standing stones.

By highlighting the evolution of the cosmic spirituality of our ancestors to a Christian spirituality, the windows illustrate the geography and history of the site.

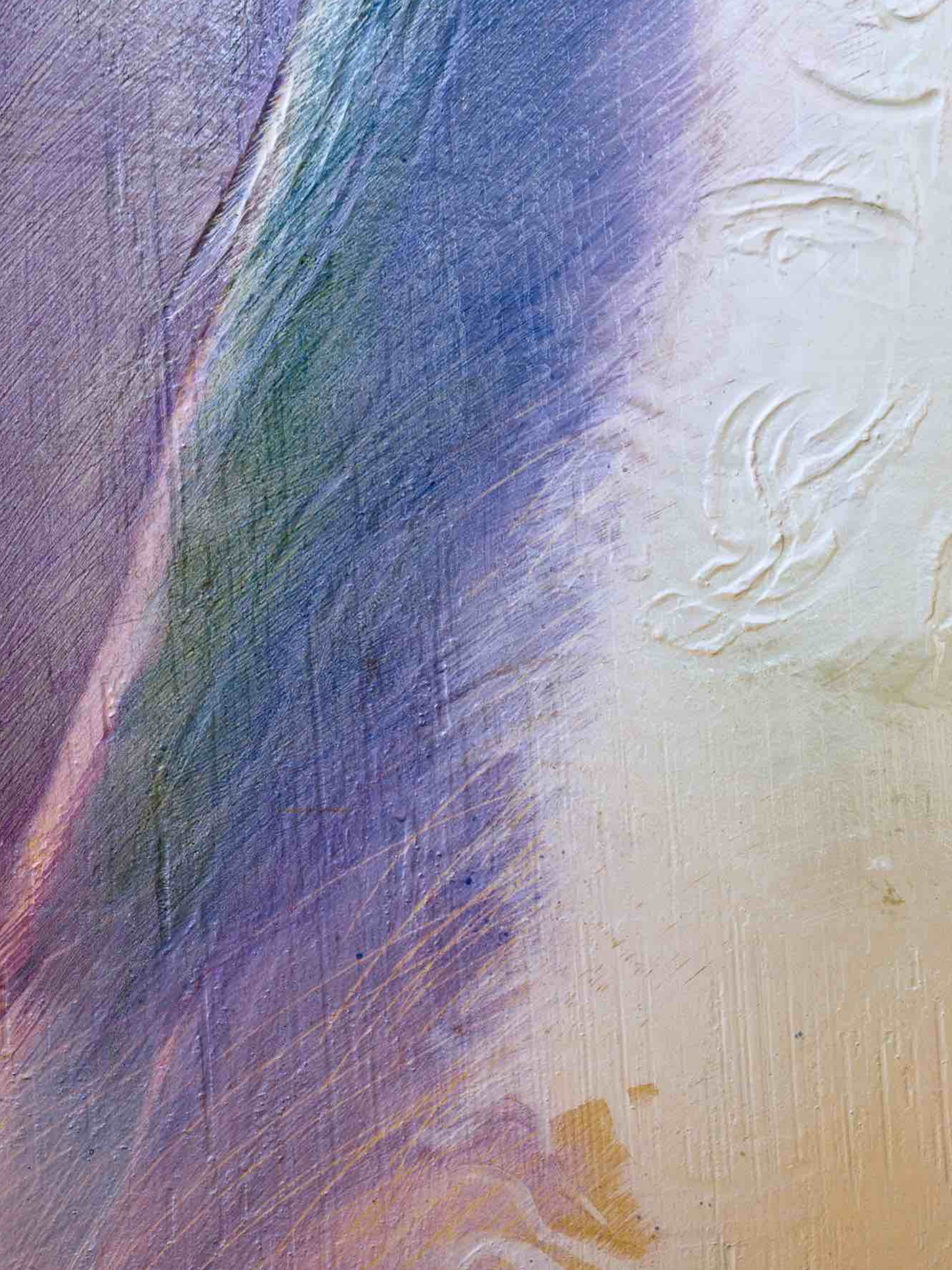
The sculpted face, placed on the inside, catches the light and casts faint shadows that add to one's perception.

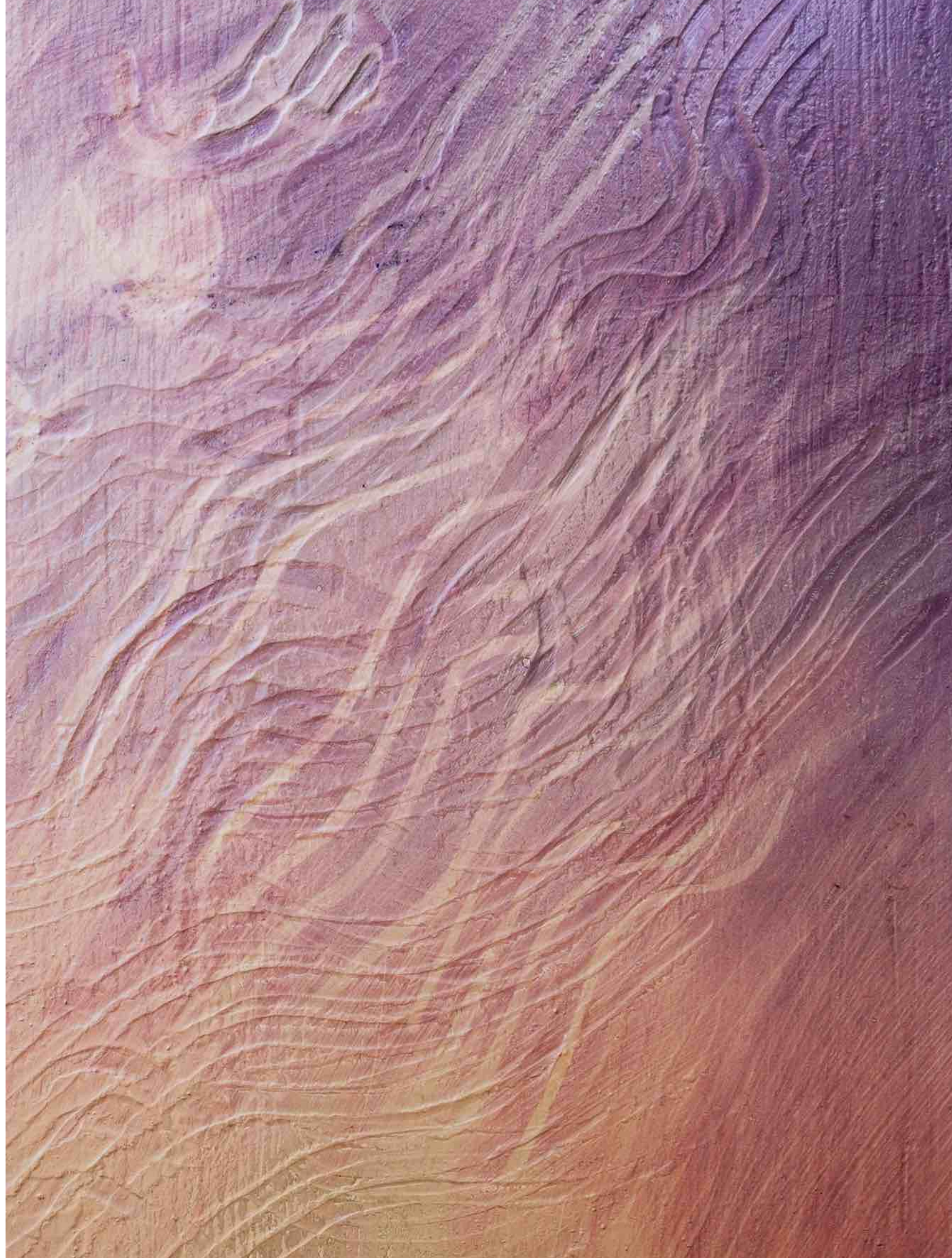
The colours used explore the different tones of purple, the colours of the world of nighttime dreams, as opposed to the colours of daytime. These colours belong to the part of the spectrum that lies between violet blue and purple red, the ultraviolets and infrareds, colours that cannot be detected by the human eye, light that is invisible but perceived subconsciously, one might say.

The work is a reference to this state of perception of the invisible.

Double-page suivante :
gros plans sur les émaux et thermoformages.









Villa Ensinger

Rottenburg/Allemagne/1996

Cette maison d'architecture « dé-constructiviste » se situe en flanc de colline dominant la vallée du Neckar dans le Land de Baden-Württemberg.

Le maître d'œuvre, industriel et collectionneur d'art, donna carte blanche à l'agence d'architectes Sambeth de Tübingen pour chercher un partenaire plasticien.

Les entretiens entre l'architecte et l'artiste sélectionné, Udo Zembok, dégagèrent l'idée d'utiliser le verre thermoformé et coloré dans trois fonctions distinctes: comme matériau de couverture, comme élément décoratif, et comme support d'une expression artistique.

Un pan entier de la couverture fut ainsi constitué de 80 panneaux de verre trempés de couleur brun-violacée, peints aux émaux et à la grisaille. À la lumière du soleil, il s'en dégage une luminosité translucide colorée, qui donne une impression de légèreté à la construction.

Dans la cage d'escalier, seront montés des panneaux de verre incolore, thermoformés et trempés, décorés uniquement de deux bandes colorées, visualisant l'effet des couleurs prismatiques. Ces panneaux sont montés sur roulettes, ce qui permet de les déplacer, tel un « rideau de verre ».

Enfin devant un mur de la piscine intérieure de la villa, est accroché un relief, éclairé indirectement par la seule lumière ambiante. Sa composition et sa coloration évoquent l'eau en mouvement, comme si l'on avait relevé une empreinte à la surface de l'eau avant de la poser à la verticale contre le mur. L'eau et son image interprétée se mélangent dans l'œil du spectateur. Ce relief est constitué d'un assemblage de 20 panneaux de verre d'une épaisseur de 8 mm.



La piscine intérieure, relief mural aux émaux.

Villa Ensinger

Rottenburg/Germany/1996

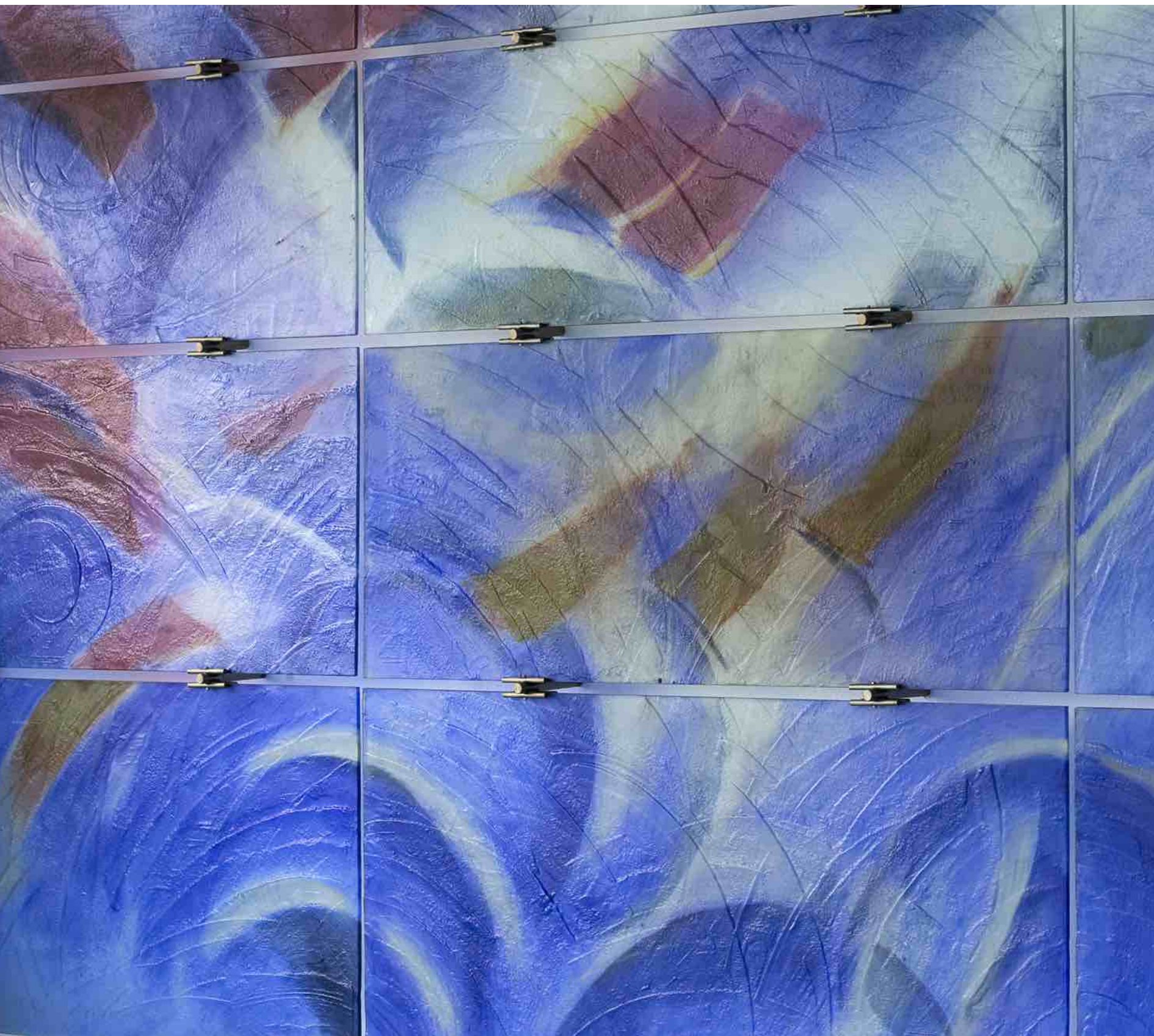
This house featuring 'deconstructivist' architecture is on the side of a hill overlooking the Neckar Valley in Baden-Württemberg.

The client, an industrialist and art collector, gave the Tübingen architectural firm Sambeth carte blanche to look for a plastic artist to involve in the project.

The discussions between the architect and the selected artist, Udo Zembok, gave rise to the idea of using thermoformed coloured glass in three separate functions: as a roofing material, as a decorative element and as a medium for artistic expression.

As a result, one complete side of the roof was made up of 80 purplish-brown tempered glass panels painted with enamels and grisaille. In the sunlight, this gives off a coloured translucent light that gives the building an air of lightness. Installed in the stairwell are panels of colourless thermoformed tempered glass, decorated only with two coloured strips to visualise the effect of the prismatic colours. These panels are mounted on wheels so that they can be moved, like a 'glass curtain'.

Lastly, a relief lit indirectly solely by ambient light was hung in front of one wall of the villa's indoor swimming pool. Its composition and colouration are evocative of moving water, as if one had made an imprint of the water surface before hanging it vertically on the wall. The water and its interpretation as an image blend together in what the viewer sees. This relief comprises an assembly of 20 glass panels 8 mm thick.



Détail du relief mural, 800cm x 230cm.





Verrière « les franges prismatiques », 370cm x 240cm.



Ci-contre :
gros plans sur les émaux et thermoformages.



Laboratoire Weleda

Schwäbisch Gmünd/Allemagne/2000

Le premier laboratoire Weleda a vu le jour, il y a 85 ans. De laboratoire modeste à cette époque, il est désormais devenu un groupe comportant 1 600 employés à travers le monde. En 2007, le premier espace Weleda a ouvert ses portes à Paris.

Le siège de Weleda AG est installé à Arlesheim en Suisse.

Le nouveau bâtiment administratif, édifié à Schwäbisch Gmünd, près de Stuttgart en Allemagne, reflète les exigences du groupe d'établir un cadre de travail respectueux et de mettre en œuvre des concepts de construction écologiques et innovants, contribuant à préserver l'environnement et à créer des postes de travail sains et agréables.

L'architecte Lothar Bracht, de l'agence BPR de Stuttgart, a conçu un ensemble s'articulant autour d'un jardin aquatique et largement ouvert sur l'extérieur. Tous les bureaux s'éclairent naturellement par de vastes baies équipées de brise-soleil extérieurs.

Les espaces de travail sont reliés entre eux par une longue rue intérieure et sinueuse évitant les perspectives trop rectilignes. De larges puits de lumière illuminent les passerelles la surplombant et desservant les bureaux des trois étages.

Les toitures végétalisées et les doubles vitrages performants assurent une bonne inertie au bâtiment, par ailleurs autonome énergétiquement.

La climatisation est assurée par un système de ventilation, installé au sommet des puits de lumière, qui recycle l'air chaud en provenance des bureaux.

Comme à la banque ING, l'intervention d'artistes dans les espaces de rencontre et de réunion a été envisagée dès la conception.

Trois fontaines monumentales du sculpteur Andreas Kienlin rythment la rue intérieure et participent au maintien d'une bonne hygrométrie. Ces sculptures verticales s'installent sous les verrières éclairant la rue et s'élancent sur toute la hauteur des trois étages. L'eau ruisselle sur des surfaces minérales de granit, d'or et d'étain, de travertin, d'argent et de plomb, de basalte, de cuivre et de fer.

Weleda Laboratory

Schwäbisch Gmünd/Germany/2000

The first Weleda laboratory was opened 85 years ago. From the modest laboratory of that time, it has since become a group employing 1,600 people worldwide. In 2007 the first Espace Weleda treatment centre opened in Paris. The head office of Weleda AG is in Arlesheim, Switzerland.

The group's new administrative building in Schwäbisch Gmünd near Stuttgart in Germany reflects the group's requirement to create a respectful working environment and implement innovative ecological building concepts in order to help protect the environment and create healthy and pleasant work stations.

The architect Lothar Bracht of the Stuttgart firm BPR designed a building based around an aquatic garden and very open to the exterior. All of the offices are lit by natural light through huge windows with exterior sunshades.

The work areas are joined together by a long, winding interior thoroughfare that avoids too many straight lines. Broad rooflights illuminate the walkways running over this thoroughfare to the offices on the three floors.

Green roofs and efficient double glazing ensure that this is a low-inertia building; indeed it is energy-self-sufficient.

Air conditioning is provided by a ventilation system installed at the tops of the rooflights that recycles the warm air rising from the offices.

As at the ING Bank, the commissioning of works of art for the communal areas and meeting rooms was envisaged from the design stage.

Three monumental fountains by the sculptor Andreas Kienlin are situated along the interior thoroughfare and help maintain the correct level of humidity. These vertical sculptures are positioned underneath the windows lighting the thoroughfare and rise the full height of the three floors. Water runs over mineral surfaces of granite, gold and tin, travertine, silver and lead, basalt, copper and iron.



Bandes de verre « Les chromatiques », 28 ml.



« Les chromatiques », détails.



L'architecte a pressenti Udo Zembok pour sa capacité à travailler le verre différemment, à apporter des solutions particulières à chaque programme. À Schwäbisch Gmünd, l'architecte était le seul interlocuteur du plasticien. Il souhaitait une intervention légère qui n'obture pas la lumière naturelle, une citation en quelque sorte, soulignant simplement l'architecture.

Udo Zembok a choisi alors de s'appuyer sur l'ossature des ouvertures. Il a installé des bandes de verre coloré mettant en évidence le calepinage des baies, les marquant de traits de couleur.

Dans le hall d'entrée, le long des grands V majuscules, il a décliné et étiré la gamme chromatique dans l'espace, la divisant en quatre rubans, se déroulant du violet bleu jusqu'au rouge violet. Le violet s'étend sur le premier bandeau gauche depuis le haut pour descendre vers le bleu. Le bleu remonte jusqu'au vert le long du deuxième ruban. Le vert redescend ensuite vers le jaune orangé tandis que le quatrième bandeau propose à l'orange de se développer vers le rouge et le rouge violacé. Un U métallique, vissé sur la structure, enserre les bandes de verre en les décollant légèrement des baies, tandis que les ruptures horizontales accentuent le dessin des vitrages.

Les verres colorés d'émaux et thermoformés se déploient sur une longueur de 28 mètres en assurant à la fois discrétion et force à l'intervention.

The architect approached Udo Zembok because of his ability to work with glass in a different way, providing a solution specific to each project.

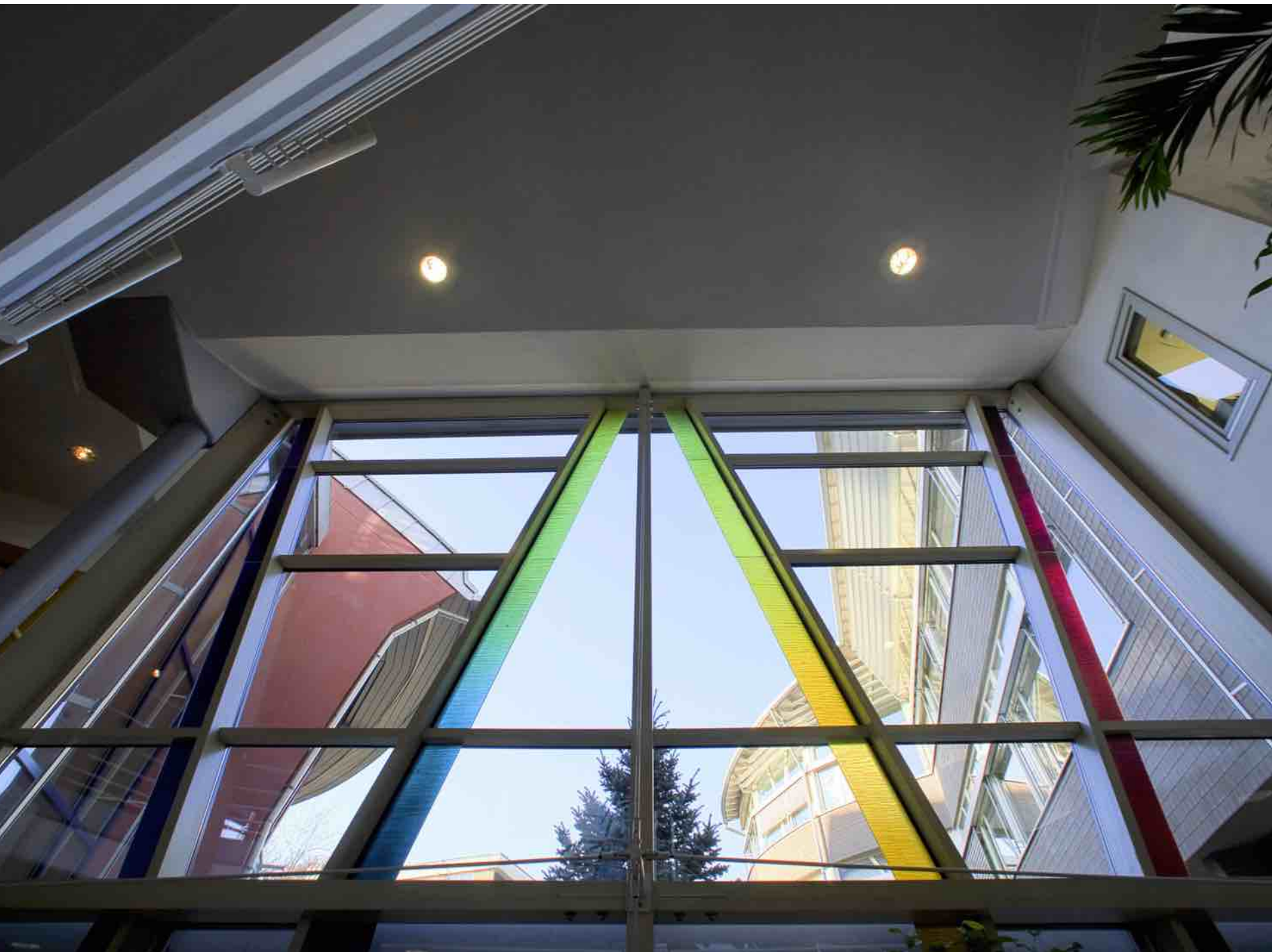
For the Schwäbisch Gmünd project, the architect was the only person that Zembok dealt with. He wanted an unobtrusive work that did not obstruct the natural light, a kind of quotation that simply highlighted the architecture.

Udo Zembok thus chose to make use of the framework of the openings. He applied strips of coloured glass that highlighted the design of the windows, marking them with strokes of colour.

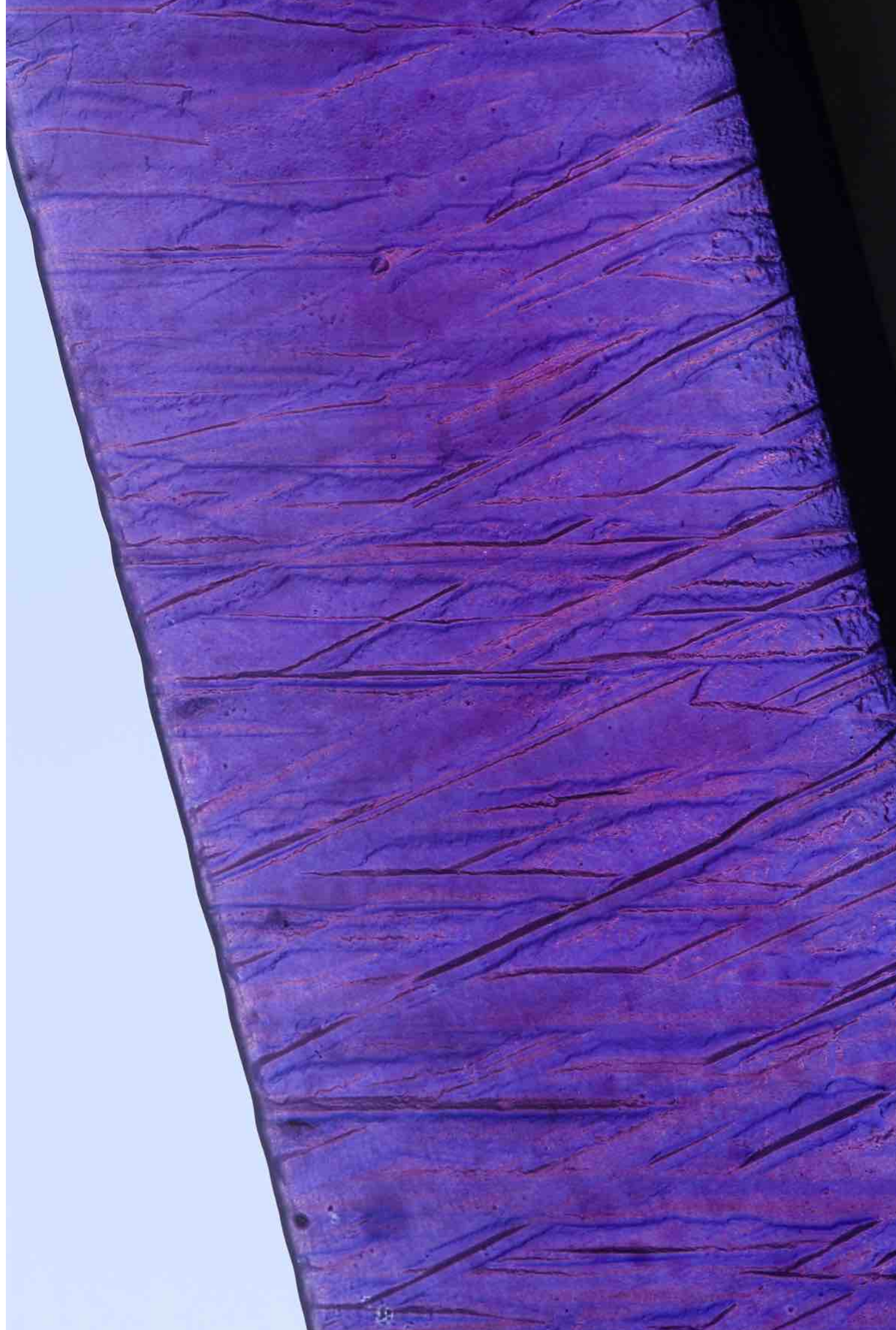
In the entrance foyer, along the large capital Vs, he stretched out the colour scale through space, dividing it into four strips running from blue violet to violet red. Violet stretches along the first strip on the left, running from the top down to blue. Blue rises towards green along the second strip. Next, green runs down to orangey-yellow, while in the fourth strip orange runs towards red and purplish-red. A metal U screwed on to the structure holds the strips of glass, pulling them away slightly from the openings, while the horizontal breaks accentuate the design of the windows.

The glass pieces, coloured using enamels and thermoformed, run for a distance of 28 metres, being both discreet and making a bold statement.

Double-page suivante :
gros plans sur les émaux et thermoformages









Bandes de verre
« Les complémentaires », 18 ml.

Dans la salle de conférence, Udo Zembok a travaillé l'opposition entre les couleurs rouges et vertes sur le thème du positif et du négatif, à l'image des bandes de test utilisées dans les laboratoires, ces bandes de papier où les couleurs apparaissent par réaction chimique et mettent en évidence des propriétés invisibles à l'œil nu.

In the conference room, Udo Zembok made use of the contrast between reds and greens on the theme of positive and negative to echo the test strips used in the laboratories, these strips of paper coloured by chemical reactions, revealing properties invisible to the naked eye.



Laboratoire Weleda

Huninge/France/1992

Avant d'œuvrer à Swäbisch Gmünd, Udo Zembok connaissait déjà le groupe Weleda pour être intervenu dans leur unité de production française installée dans l'agglomération bâloise.

Le président du directoire de Weleda et le chargé du projet français, Jean-Marc Babout appréciaient le plasticien et souhaitaient intégrer son travail dans la conception générale du nouvel édifice.

Le bâtiment, dessiné par l'architecte Schmitt de Neef, de Mulhouse, avec Isabelle Val de Flore, répond aux postulats de l'entreprise et s'affiche innovant du point de vue de l'approche bioclimatique.

En tant que laboratoire pharmaceutique, de nombreuses contraintes techniques et réglementaires étaient imposées, laissant cependant les espaces d'accueil plus libres. Lieu de contact évident entre l'entreprise et ses clients, il a été imaginé dans ce sens de la réception et de l'accueil par l'architecte d'intérieur et le concepteur de mobilier Éric Wasser.

Udo Zembok a créé, pour sa part, la verrière accompagnant la porte d'entrée, et établi le concept général de la mise en couleur des différents volumes de l'édifice.

Comme plus tard à Brissago, le plasticien a redessiné l'ouverture initiale, fragmentée, en une large baie, encadrant et monumentalisant la porte transparente.

Le passage du monde extérieur vers le laboratoire de production est ainsi clairement souligné. Les personnes entrent en toute visibilité, entourées, littéralement, d'un univers de couleurs.

La composition de l'artiste retient une approche holistique représentative de la philosophie du groupe, qui se fonde sur la connaissance du particulier à partir du tout.

Le travail réalisé sur l'opposition de deux des couleurs primaires, identifiées au premier abord pour leurs qualités picturales, souhaite évoquer le principe fondamental animant la vie humaine, la circulation du sang et ses rythmes. Le rouge incarne le sang artériel oxygéné après son passage par le cœur et les poumons, le bleu, le sang veineux demandant à être revivifié.

La verrière affiche ainsi le rôle du laboratoire d'élaborer des produits phytothérapiques et homéopathiques conçus dans le plus grand respect de la nature en général et de l'homme en particulier.

La composition dense et riche, dans des rouges diurnes et solaires, se fluidifie en allant vers des bleus nocturnes et lunaires, le tracé organisant une dynamique et un mouvement de circulation, oscillant entre les processus de vie et de mort.

Udo Zembok travaille là déjà dans la perspective de donner du corps et de l'espace à la couleur, en réalisant deux verrières superposées et séparées par quelques centimètres de vide.

Les deux compositions presque semblables, mais assemblées l'une devant l'autre en les décalant légèrement, donnent une impression de profondeur et de volume aux espaces colorés. L'intention s'avère totalement perceptible à l'approche de l'œuvre

Quelques années plus tard, Udo Zembok réalisera pleinement ses objectifs en travaillant des parois de verres fusionnés intégrant la couleur dans la masse, avant de la restituer à l'espace, de la faire vibrer et respirer.

Weleda Laboratory

Huninge/France/1992

Before his work in Schwäbisch Gmünd, Udo Zembok had previously come into contact with the Weleda group through his commission at their French production plant in the suburbs of Basel.

The chairman of the board at Weleda, Jean-Marc Babout, who was in charge of the French project, admired Zembok's work and wanted to incorporate a Zembok creation in the general design of the new building.

The building, designed by architects Schmitt de Neef of Mulhouse, with Isabelle Val de Flore, satisfied the company's brief and proved to be innovative in its bioclimatic approach.

Because this was a pharmaceutical laboratory it was subject to a number of technical and legal constraints, but there was more freedom in the design of the reception areas. An obvious point of contact between the company and its customers, it was designed with this reception and welcoming function in mind by the interior architect and furniture designer Éric Wasser.

For his part, Udo Zembok created the decorative-glass window around the entrance door and designed the overall colour concept for the different volumes in the building.

As he would do later in Brissago, Zembok redesigned the initially fragmented opening into a large window, framing the transparent door and giving it a monumental appearance.

In this way, the passage from the outside world into the production laboratory is clearly emphasised. The people entering are given a clear visual signal, literally surrounded by a universe of colours.

The artist's composition uses a holistic approach that is representative of the group's philosophy.

The work, designed to contrast two of the primary colours, identified at first glance for their pictorial qualities, is an attempt to evoke the fundamental principle sustaining human life, the circulation of blood and its rhythms. The red represents the oxygenated arterial blood after it has passed through the heart and lungs, and the blue is the depleted venous blood, waiting to be revived.

In this way, the window is an expression of the laboratory's role of manufacturing homeopathic drugs designed with the greatest respect to nature in general and mankind in particular.

The dense, rich composition, in diurnal and solar reds, becomes fluid as it continues towards nocturnal and lunar blues, this course creating a dynamism and the movement of circulation, wavering between the processes of life and death.

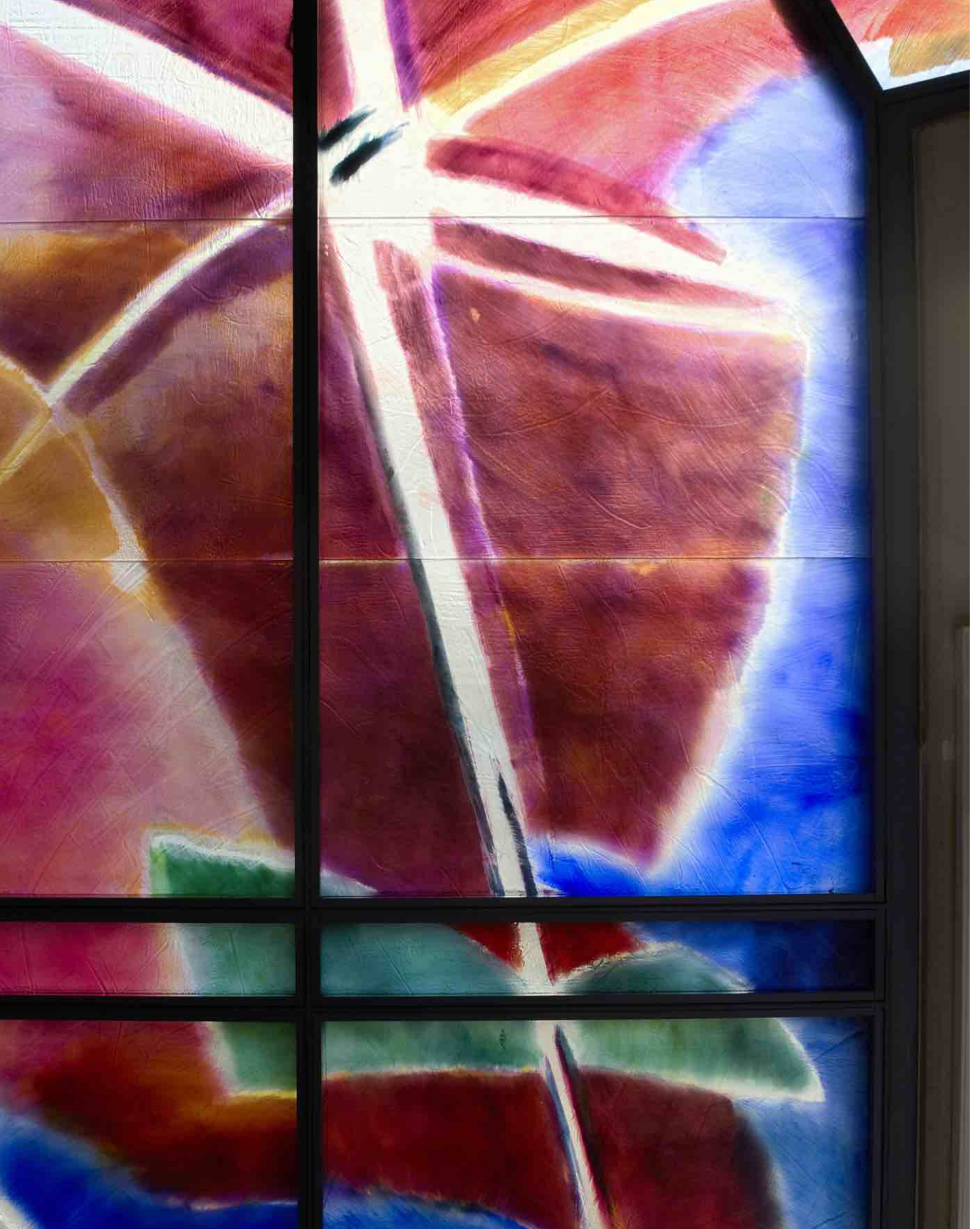
Here, Udo Zembok's was already attempting to give substance and space to colour by creating two pieces of glass laid one on top of the other and separated by a few centimetres of space.

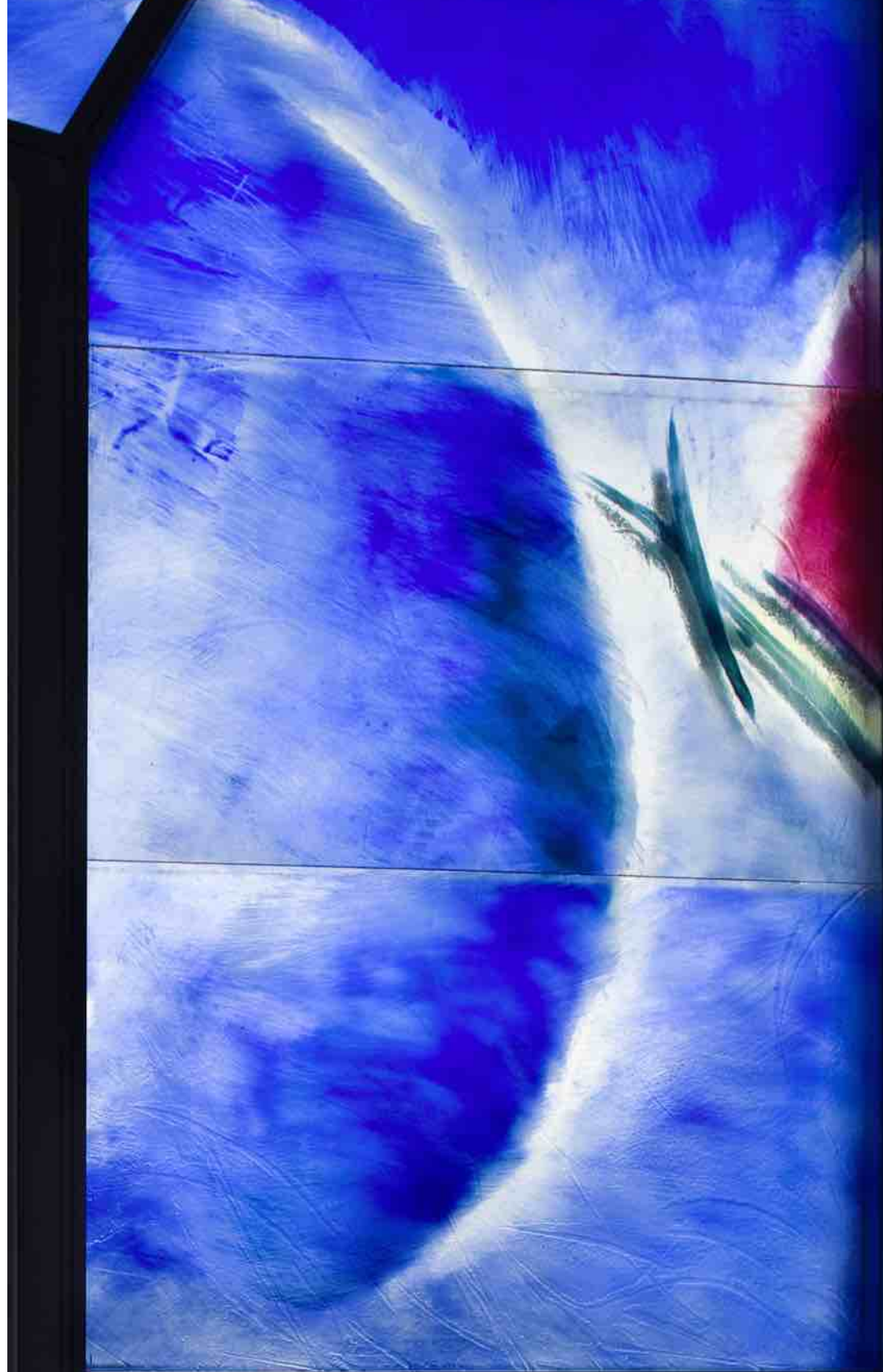
The two compositions, very similar but assembled one in front of the other and slightly offset, give the coloured spaces an impression of depth and volume. His intention is eminently perceptible when seen from close-up.

Some years later, Udo Zembok would achieve his objectives completely by working with walls of fused glass, incorporating the colour within its substance before releasing it into space, making it resonate and breathe.



Verrière du hall d'entrée, vue d'ensemble, 840cm x 580cm.







Gros plans sur les superpositions de
verres émaillés et thermoformés.





L'école Freie Waldorfschule

Frankenthal/Allemagne/2002

L'institut La Motta à Brissago et la Fondation Perceval à Saint-Prex se réfèrent aux travaux menés par Rudolf Steiner.

Ce médecin psychologue et philosophe a influencé de nombreuses initiatives fondées sur une approche différente de l'école et de l'apprentissage scolaire, qu'il s'agisse du mouvement Camphill destiné à l'accueil et à la formation d'enfants et d'adultes handicapés mentalement, ou d'écoles privées orientées vers une pédagogie novatrice.

L'école Freie Waldorfschule de Frankenthal en Allemagne appartient à cette mouvance et dispense une éducation basée sur les principes de Rudolf Steiner. Elle reçoit des élèves depuis les classes maternelles jusqu'à la terminale.

La construction de l'édifice est conçue par l'agence d'architectes allemande Knieriem et Pentzek, de 1990 à 2005.

Le bâtiment, vivement coloré, s'inspire de formes organiques. Massif et presque austère lorsqu'on le regarde depuis l'extérieur, il s'annonce protecteur et solide. Entouré côté rue d'une vaste cour toujours ouverte sur la cité avoisinante et, côté champs, de jardins presque sauvages, comme autant d'espaces de liberté, il affiche une porte d'entrée monumentale toute en rondeur.

The Freie Waldorfschule

Frankenthal/Germany/2002

The La Motta Institute in Brissago and the Perceval Foundation in Saint Prex are related to the work of Rudolf Steiner.

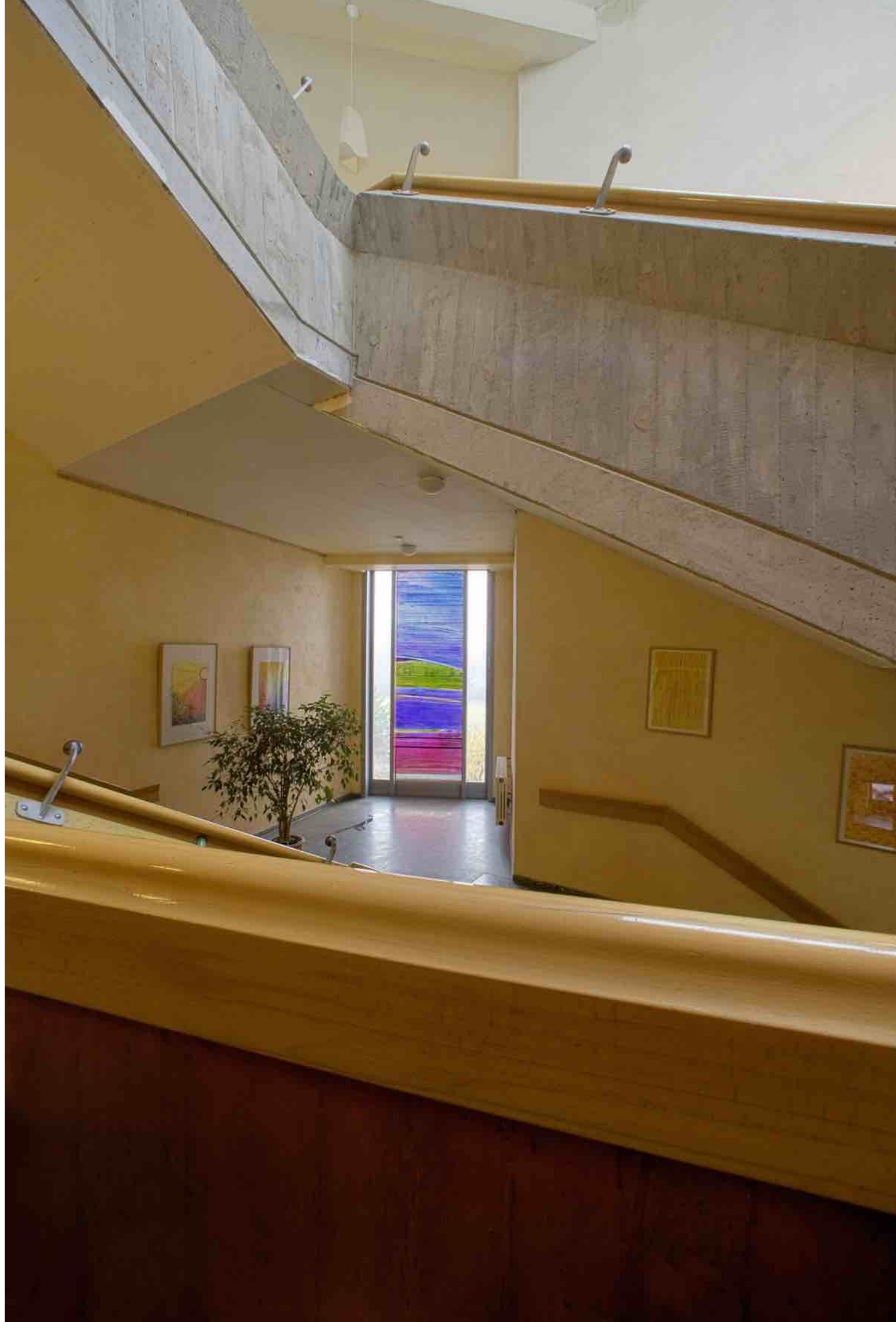
Steiner was a psychologist and philosopher who has influenced a number of initiatives based on a different approach to school and school-based learning such as the Camphill Movement, an organisation that provides a home and an education for children and adults with learning difficulties, and private schools that implement innovative teaching methods.

The Freie Waldorfschule in Frankenthal, Germany, is part of this sphere of influence, providing an education based on Rudolf Steiner's principles. The school takes children from nursery-school age to the age of eighteen.

The building was designed by the German architectural firm Knieriem and Pentzek and was built between 1990 and 2005.

The brightly coloured building was inspired by organic shapes. Massive and almost austere when viewed from the outside, inside it has a protective, solid feel. Surrounded on the street side by a large courtyard left open to the neighbouring housing estate and on the field side by semi-wild grounds creating a feeling of freedom, it has a round monumental main door.

Ci-contre :
la verrière dans son environnement architectural.



Une fois passé ce porche, les volumes assument des tonalités racontant la vie de l'école et des élèves. La Freie Waldorfschule accueille 445 élèves. Les couleurs et les formes correspondent aux classes d'âge des élèves. Les plus jeunes se regroupent dans des classes aux espaces arrondis, semblables à des bulles peintes de roses tendres. Plus tard, les élèves apprennent et éveillent leur esprit, entourés de murs jaunes, quand les plus grands travaillent dans des volumes rehaussés de bleus et de verts, les couleurs de l'esprit conscient. Toutes les peintures sont lazurées ou patinées, et transmettent à la fois un sentiment de légèreté et d'enveloppement. Chaque salle de classe dispose de vastes panneaux, où des objets accrochés, propres à chaque élève, et des œuvres d'art spécialement réalisées pour l'école se partagent les vastes espaces de distribution.

Les salles de classe se complètent d'ateliers de travaux manuels de poterie, de reliure, de tissage, de vannerie et de modelage. Dans l'atelier de menuiserie sont fabriqués la plupart des meubles et des lampes destinés à l'école. Des salles de dessin, de musique, d'expression corporelle et de théâtre, de sports s'ajoutent à l'ensemble.

C'est dans ce cadre qu'un des enseignants a proposé la création d'une verrière confiée à Udo Zembok. L'artiste a travaillé à partir des principes pédagogiques de l'école, de l'attention portée à la nature des êtres et des choses. Il a souhaité rendre lisible la forte liaison de l'établissement scolaire avec son environnement, la renforcer en questionnant la notion de passage et le rôle primordial, en architecture, d'une percée : apporter la lumière certes, mais aussi faire entrer le dehors à l'intérieur en caractérisant un point de vue.

Les écoles Waldorf sont ouvertes au monde dans sa diversité. Elles proposent aux enfants de se situer dans la société comme la verrière questionne le paysage et ce qui le transforme.

Le vitrail souligne ainsi, au fur et à mesure des saisons, le rythme des mois de l'année en mettant en scène les couleurs changeantes du ciel, des prés et des arbres, révélant le temps qu'il fait, brouillard, soleil ou pluie et les heures claires ou plus sombres du temps qui passe.

La verrière établit aussi un dialogue constant entre culture et nature en offrant une stimulation de la perception par des oppositions, non plus de couleurs, mais de degré de transparence.

De part et d'autre de son paysage propre, le paysage extérieur s'invite et appuie l'intention de l'artiste.

Afin de renforcer sa position, Udo Zembok a composé la verrière dans un esprit de paysage réalisé par strates colorées développées horizontalement.

Le verre est travaillé sur les deux faces, uniquement avec des émaux blaireautés et superposés en autant de couches nécessaires à l'obtention d'une croûte. Le thermoformage très prononcé, réalisé après la pause des émaux sur la sole du four, parfait encore la matière épaisse souhaitée par le plasticien. Le procédé donne ici du corps et de la masse à la verrière et à son paysage.

Once through this entrance, the volumes take on tones that express the life of the school and pupils. The Freie Waldorfschule has 445 pupils. The colours and shapes correspond to the different year groups in the school. The youngest pupils are accommodated in classrooms with rounded spaces, like bubbles painted in delicate pinks. Later, with the pupils learning more and their intellect awakened, they are surrounded by yellow walls, while the oldest pupils work in volumes enhanced by blues and greens, the colours of the conscious mind. All the painting is lazured or patinated, creating a feeling both of lightness and envelopment. Each classroom contains huge panels on which objects specific to each pupil and works of art created especially for the school share the vast presentation spaces available.

The classrooms are complemented by craft workshops for pottery, bookbinding, weaving, basketry and model making. The joinery workshop is where most of the furniture and lamps used in the school are made. Rooms for drawing, music, physical expression and theatre, and sport are also provided in the school.

It was in this context that one of the teachers proposed that the school commission Udo Zembok to create a glass work. The artist worked on the basis of the school's pedagogical principles and the attention accorded to the nature of beings and things. His aim was to express visually the strong connection that the school has with its surroundings and to reinforce this by questioning the notion of movement through space and the crucial role that an opening plays in architecture: to provide light of course, but also to allow the outside to enter the interior by characterising a point of view.

The Waldorf schools are open to the world in its diversity. They offer the children the opportunity to find their place in society just as decorative-glass art questions the landscape and what transforms it.

Stained-glass art thus highlights, through the passing seasons, the rhythm of the months of the year by presenting the changing colours of the sky, meadows and trees, revealing the weather, fog, sun or rain and the light and darkest hours of the passing time.

Decorative-glass art also establishes a continuous dialogue between culture and nature by offering to stimulate perception through contrasts, not of colours but of degree of transparency.

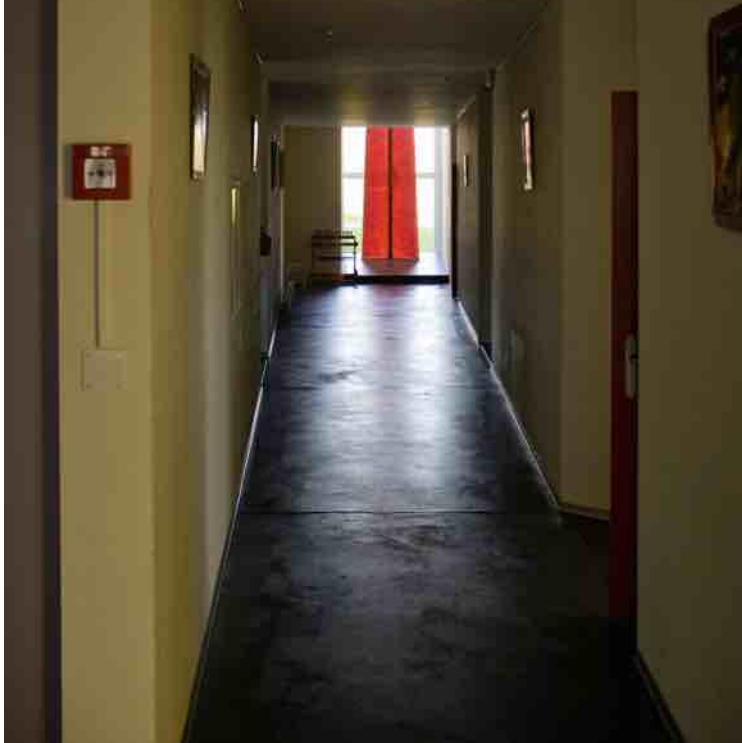
From all over its own landscape, the exterior landscape becomes a part of it, supporting the artist's intention.

To strengthen his position, Udo Zembok composed the work along the lines of a landscape, created using coloured layers built up horizontally.

He worked the glass on both faces, using only enamels applied with a badger, painting on as many layers as were necessary to obtain a crust. The very pronounced thermoforming, produced after applying enamels to the furnace hearth, further perfects the thick material that Zembok was trying to achieve. This process gives body and substance to the window and its landscape.

La verrière par temps automnal brumeux,
335cm x 210cm.





Saint-Prex/Suisse/2004

La fondation Perceval est installée à Saint-Prex en Suisse romande. Depuis 1967, elle accueille dans son domaine, proche du lac Léman, une centaine de pensionnaires venant principalement du canton de Vaud. Elle est née de l'initiative conjointe de l'association des parents et amis de l'institution d'origine, créée en 1950, et du mouvement Camphill, fondé en Écosse par Karl König (1902- 1966). Elle collabore avec la centaine d'institutions, écoles et villages du mouvement Camphill, lesquels accueillent plusieurs milliers de personnes en Europe, Afrique et Amérique.

Elle s'est donnée comme but de contribuer à l'épanouissement et à l'intégration d'enfants et d'adultes mentalement déficients en leur proposant une pédagogie curative d'orientation anthroposophique, cette approche née dans les années 1920 sous l'impulsion de Rudolf Steiner. Le domaine est bâti sur un vaste terrain de plusieurs hectares et autour d'une maison de maître de la fin du XIX^e siècle. Depuis la création de la fondation, quatorze maisons ont été construites. Dans chacune d'elles vivent cinq à quatorze pensionnaires en compagnie de leurs éducateurs. Comme dans un petit village, on y trouve la ferme, le jardin, l'école, le service médical, l'épicerie, l'administration, les équipements sportifs, la salle des fêtes et les ateliers. Les investissements de constructions et l'exploitation des bâtiments restent du ressort de la fondation, mais sont soutenus par l'office fédéral des assurances sociales et par l'état de Vaud.

Ainsi, depuis 2003, deux nouvelles maisons et une école ont pu voir le jour, au sein du village, conçues par l'architecte Kurt Hofman installé à Lausanne. Udo Zembok travaillait alors à une série de sculptures indépendantes, des pièces à « poser ». Comme il présentait l'une de ces pièces à la commission réunissant la maîtrise d'œuvre et la maîtrise d'ouvrage, tous, ensemble, ont pris la décision d'intégrer une telle œuvre dans l'école. Udo Zembok a alors imaginé d'installer une sculpture monumentale devant la haute baie clôturant le couloir. À cet effet, il a dessiné une niche en créant un socle pour la sculpture, une marche légèrement surélevée et inclinée, peinte de couleur sombre en opposition aux parois blanches. La marche sacralise l'espace, attire l'attention sur le lieu et l'œuvre, et incite à la contemplation. Udo Zembok a retenu pour la sculpture une forme verticale et symétrique qui se déploie de part et d'autre d'une colonne vertébrale d'acier sombre, deux ailes rouges incurvées et élancées, altières. Elles évoquent la forme et la force de l'homme debout, d'un homme redressé de tout son corps, la force de la personne qui se reconnaît comme être humain. Elles amènent à la conscience du moi.

The Perceval Foundation

Saint Prex/Switzerland/2004

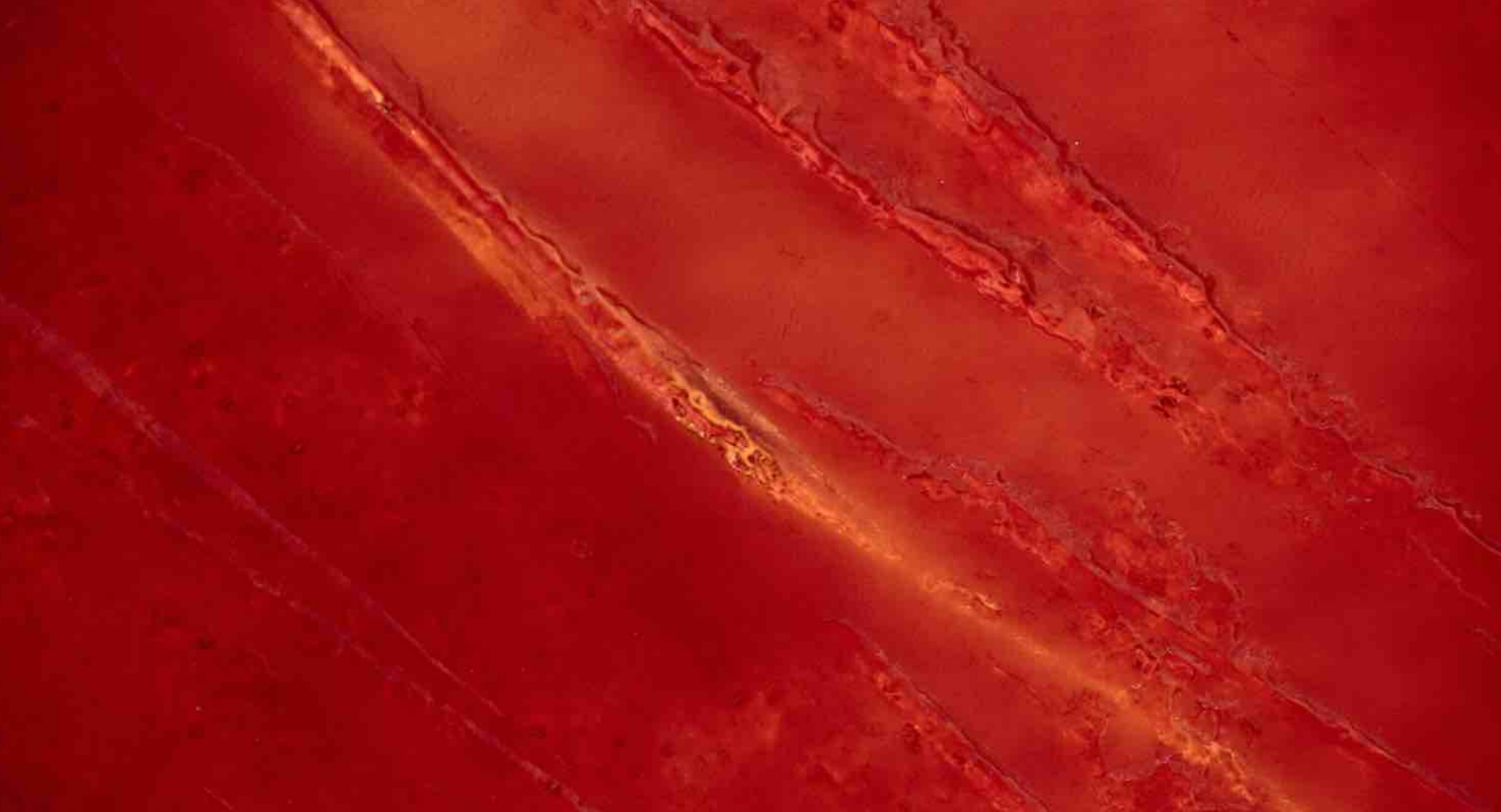
The Perceval Foundation is in Saint Prex in French-speaking Switzerland. Since 1967 this estate near Lake Geneva has provided a home for around a hundred boarders who come mainly from the canton of Vaud. It was established on the joint initiative of the association of parents and friends of the original institution founded in 1950 and the Camphill Movement, established in Scotland by Karl König (1902-1966). It works together with the roughly one hundred institutions, schools and villages of the Camphill Movement that provide a home for thousands of people in Europe, Africa and America.

Its aim is to help children and adults with learning difficulties to fulfil their potential and become integrated by providing them with an education designed to improve their situation organised along anthroposophic lines, the approach invented in the 1920s on the impetus of Rudolf Steiner. The estate was built in huge grounds covering several hectares around a late-19th century mansion. Since the foundation was established, fourteen houses have been built. Each house is home to between five and fourteen boarders, together with their teachers. Like in a little village, the estate includes a farm, a garden, a school, a medical centre, a grocery shop, an administrative building, sporting facilities, an events hall and workshops. The investments in new buildings and the running of the buildings are funded by the foundation, with support from the Federal Social Insurance Office and the state of Vaud.

As a result, since 2003 two new houses and a school have been built in the village, designed by the architect Kurt Hofman in Lausanne. At the time, Udo Zembok was working on a series of independent sculptures, freestanding pieces for exhibition. When he presented one of these pieces to the committee made up of the main contractor and the client, both parties together decided to include a work of this kind in the school. So it was that Udo Zembok decided to install a monumental sculpture in front of the high window at the end of the corridor. To this end he designed a recess, creating a pedestal for the sculpture, a slightly raised and inclined step painted a dark colour to contrast with the white walls. This step enshrines the space, attracts attention to the place and the work and prompts contemplation. For the sculpture, Udo Zembok chose a vertical shape that rises symmetrically on each side of a spine of dark steel, with two slender and lofty curved red wings. They evoke the shape and strength of a standing man, a man standing straight along the whole length of his body, the strength of a person who recognises himself as a human being. They bring about a consciousness of self.



La sculpture vue de face, 432cm x 120cm.





Détail du sommet de la sculpture.

As they approach it, the children stand straighter and look up to the tops of the wings, becoming absorbed in its soothing, bright enveloping red substance. In Saint Prex, Udo Zembok used the technique he developed when creating his most recent freestanding pieces.

Three successive firings were required to obtain the large curved wall 3 centimetres thick. After preparing the furnace hearth to create a texture, Zembok positioned the first piece of glass, onto which he placed a layer of powdered-glass pigments. On top of this he added a second piece of glass, also treating it before adding a third. The first firing caused the fusion of the different colours in the substance of the slab thus formed, with an imprint being left by the hearth in one of the final surfaces.

He then turned the slab over so that its smooth face rested against the fibre of the hearth, left untreated. Next, he applied a last layer of pigment to the textured face before a second firing at 830° C, the same temperature as the first.

The edge of each slab was then carefully ground and sanded before the last firing. The temperature of the furnace, between 650° et 700° C, was sufficient to bend the glass, while allowing the structure of the composition to remain intact.

The four slabs were then assembled on a metal frame with the textured faces facing the viewer.

À son approche, les enfants se redressent et lèvent le regard vers le sommet des ailes, s'absorbent dans sa matière rouge enveloppante, apaisante et lumineuse.

Udo a Zembok utilisé à Saint-Prex la technique mise au point lors de la création de ses pièces à poser les plus récentes.

Trois cuissons successives s'avèrent nécessaires pour obtenir cette grande paroi incurvée de 3 centimètres d'épaisseur. Sur la sole du four préparée en relief vient se positionner le premier verre sur lequel l'artiste dépose une couche de pigments de poudre de verre. Il lui superpose un deuxième verre, traité également, puis un troisième. La première cuisson assure la fusion des différentes teintes dans la masse de la dalle ainsi formée, tandis que l'empreinte laissée par la sole s'imprime sur une des surfaces finales.

La dalle est ensuite retournée, face lisse contre la fibre, laissée brute, de la sole. La face en relief reçoit alors une dernière couche de pigment avant la deuxième cuisson à 830° C, la même température que la première.

Le pourtour de chaque dalle est alors meulé et poncé soigneusement avant la dernière cuisson. La température du four, entre 650° et 700° C, est suffisante pour ployer le verre tout en conservant la structure de l'ensemble intacte.

Les quatre dalles sont ensuite assemblées dans un cadre de métal, faces en relief placées du côté du spectateur.

Ci-contre :
gros plans sur les reliefs et pigments fusionnés.



La qualité des échanges entretenus par l'artiste avec ses commanditaires a pris toute son ampleur à l'institut socio thérapeutique de La Motta où les membres de la commission, réunis pour le choix de l'œuvre à mettre en place, ont débattu longuement.

La fondation de l'institut La Motta par Ita Wegman, proche collaboratrice de Rudolf Steiner, date de 1938. L'institut, installé depuis cette époque sur les rives suisses italiennes du lac majeur, occupe une situation privilégiée, un vaste terrain de quelque trois hectares sur une colline surplombant le lac et au cœur de la ville de Brissago.

Les espaces de vie et de travail devenaient cependant, au fil des années, de plus en plus inadaptés aux exigences des résidents et de leur encadrement et à un point tel qu'ils ne pouvaient se satisfaire d'une simple rénovation. L'occasion se présentait ainsi de penser un ensemble en adéquation parfaite avec les attentes des résidents, des enseignants et des auxiliaires de vie.

L'architecte suisse allemand Heinrich Schwarzenbach, pressenti pour le projet, connaissait bien les exigences de la structure. Associé à son fils Heini Schwarzenbach Junior et à l'architecte Grégoire Cueni, il a conçu un ensemble de bâtiments venant s'inscrire en terrasse sur la colline, chacun s'orientant plein est avec vue sur le lac. Reliés par des jardins plantés en cascade, ils s'assemblent en un village où l'administration, les cinq résidences, les ateliers, le restaurant et sa cuisine, les espaces de soins et la salle polyvalente répondent pleinement au programme et à l'objectif fixé par la maîtrise d'ouvrage.

Le directeur de La Motta, Kurt Bitterli, avait soumis dès le départ à l'architecte l'idée d'intégrer à la vaste salle polyvalente, lieu emblématique de l'institut, destinée à accueillir les rassemblements réguliers de toute la communauté, une verrière conçue par Udo Zembok.

À l'origine, le volume projeté était éclairé, en façade, par de vastes baies de toute hauteur au sud-est et, au sud-ouest, par une association de petites fenêtres assemblées pour apporter une lumière suffisante, certes, mais fragmentée. Udo Zembok, quant à lui, concevait avec difficulté son intervention divisée en autant de petites verrières.



La Motta Sociotherapeutic Institute
Switzerland/2006

The quality of the exchanges between Zembok and his clients was raised to new heights at the La Motta Sociotherapeutic Institute, where the members of the committee which met to choose the work to be commissioned long debated their choice.

The La Motta Institute was founded by Ita Wegman, a close collaborator of Rudolf Steiner, in 1938. The Institute, which since then has been located by the shore of Lake Maggiore on the Swiss-Italian border, occupies a wonderful location in huge grounds of some three hectares on a hill overlooking the lake in the centre of the town of Brissago.

However, over the years the living and working areas had become less and less suited to the requirements of the residents and their helpers, to the extent that a simple renovation would not be enough.

This therefore presented the opportunity of devising a solution that would meet the residents', teachers' and residence assistants' expectations exactly.

The Swiss-German architect Heinrich Schwarzenbach, approached about the project, was very familiar with the institute's requirements. Working together with his son Heini Schwarzenbach Junior and the architect Grégoire Cueni, he designed a collection of buildings arranged on a terrace on top of the hill, each facing due east with a view of the lake. Connected together by gardens planted to form a cascade, they made up a village in which the administrative building, the five residential buildings, the workshops, the restaurant and kitchen, the treatment centres and the multipurpose hall fully met the requirements in the programme and the objective set by the client.

From the start, the director of La Motta, Kurt Bitterli, submitted to the architect the idea of incorporating a decorative-glass window by Udo Zembok into the huge multipurpose hall, the institute's emblematic building, which was designed to host the regular gatherings of the entire community.

The original idea was for this volume to be lit from its façade by large full-length windows on the southeast, with on the southwest side a combination of small windows assembled to provide sufficient light, but which was nevertheless fragmented. But Udo Zembok could not really see how he could contribute if the brief involved so many small windows.



Vue de l'ensemble, 245cm x 430cm.

Il amena alors l'idée, acceptée rapidement, de travailler le pignon du bâtiment dans son ensemble en intégrant une ample percée plus puissante.

Il redessina l'ouverture en un large triptyque destiné à recevoir une composition imposante qui affermirait sa présence.

Conformément à sa méthode de travail lors d'une commande directe, l'artiste a préalablement proposé trois maquettes afin d'établir un processus de familiarisation avec ses recherches en cours. Ainsi les différentes maquettes tendent-elles, aux deux extrêmes, l'une vers des habitudes d'harmonies admises, l'autre vers sa recherche en gestation, la troisième représentant une position médiane.

À La Motta, la médiane s'est trouvée rapidement écartée au profit des extrêmes, ici un choix entre une harmonie de bleus et une composition plus contrastée de rouge et de vert, divisant l'assemblée décisionnaire entre les tenants d'un projet classique et ceux d'un second plus audacieux.

Le choix s'est alors porté, à l'unanimité, vers la verrière rouge et verte, l'assemblée acceptant de suivre le plasticien sur un chemin hardi et novateur.

Il faut reconnaître que l'entrée dans la salle par un jour de grande lumière s'annonce saisissante.

Dans la composition, le vert vient en contrepoids du rouge; il le renforce et l'appuie en l'encadrant.

La dimension de la verrière, sa situation dans le volume, posée au ras du sol, la situe à l'égal d'un tableau, d'une œuvre purement picturale où les couleurs s'opposent.

Udo Zembok propose à l'observateur, par ce travail, une immersion dans la force de la couleur provoquant une stimulation vers une émotion effrénée.

La grande dimension de la verrière et sa position favorisent ce ravissement, dès l'entrée, une plongée immédiate dans la composition, puis dans la couleur, dans le détail enfin de la matière colorée proposée à portée du regard et de la main.

La verrière vit et vibre à la lumière. Le rouge exposé au soleil devient pluriel, s'enrichit d'orangé et de jaune; il s'étend.

Au fur et à mesure de son exposition à cette lumière particulière, le spectateur distingue une gamme de tons insoupçonnés au premier regard. L'œil, habitué à l'intensité de la couleur, cherche et perçoit sa complexité. La couleur le saisit au point de discerner bientôt des jaunes dans le rouge mais aussi dans le vert.

La puissance altière des monochromes s'estompe au profit d'une autre force, bénéfique et chaleureuse.

L'architecte et le verrier ont installé la verrière peinte devant le double vitrage extérieur en prenant la précaution d'établir un vide aéré de plusieurs centimètres entre les deux parois.

Elle se constitue, sur le modèle des sculptures du plasticien, de quatre couches de verre coloré fusionnées entre elles et sécurisées.

Ses dimensions importantes, 5,30 m x 2,60 m, son épaisseur totale, 16mm, donc son poids, ont conduit Udo Zembok à composer le triptyque en intégrant le tracé de la structure intérieure.

Les ombres portées de l'ossature extérieure, quant à elles, s'ajoutent encore à cette construction et animent l'ensemble au gré des heures de la journée.

He therefore proposed the idea, which was quickly accepted, of working with the whole of the building's gable end, incorporating a wide and more powerful opening.

He redesigned the opening, creating a broad triptych that would frame an imposing composition affirming its presence.

Following the way he worked for a direct commission, Zembok first proposed three models to establish a process of familiarisation with the research he was undertaking at the time. The different models he produced tended towards two extremes, one towards conventionally accepted harmonies, the other towards the research he was currently developing, and the third representing a position between the two.

At La Motta, the middle way was soon disregarded in favour of the extremes, in this case a choice between a harmony of blues and a more contrasting composition of red and green, dividing the meeting convened to decide upon the project between those in favour of a conventional project and those for the second, bolder, proposition.

The choice was then unanimously made in favour of the red and green window, the meeting agreeing to go with Zembok and his bolder, more innovative direction.

It is certainly the case that when one enters the room on a bright day the effect is striking.

In the composition, the green counterbalances the red, framing it to reinforce and support it.

The size of the window and its location in the volume, standing at floor level, gives it the same status as a painting, a purely pictorial work of contrasting colours.

In this work, Udo Zembok offers the observer the chance to immerse himself in the strength of the colour, a stimulation that leads towards an unchecked emotional response.

The large size of the work and its position encourages this rapturous feeling felt on entering the room, as if one is plunging immediately into the composition then into the colour and lastly into the detail of the coloured material offered up to the gaze and the hand.

The window comes alive and resonates in the light. Exposed to sunlight, the red multiplies, enriched with orangey and yellow; it spreads.

As his exposure to this strange light continues, the viewer starts to make out a range of tones unnoticed at first glance. The eye, now accustomed to the intensity of the colour, seeks out and perceives its complexity. The colour takes hold of him to the point that he can soon make out yellows in the red but also in the green.

The lofty power of the monochromes fades, taken over by another force, benign and warm.

The architect and glass artist installed the painted glass work in front of the external double glazing, taking the precaution of leaving a wide gap of several centimetres between the two walls.

Like the artist's sculptures, it is made up of four layers of coloured glass fused together and made safe.

Its large size, 5.3 m x 2.6 m, its total thickness, 16 mm, and therefore its weight, led Zembok to compose the triptych by incorporating the outline of the internal structure.

As for the shadows cast by the external framework, they add more to this construction, bringing movement to the work as a whole with the advancing daylight hours.



Mesures de l'entrée, 210cm x 82cm.

The red appears in the central square of the work. Zembok still considers this geometrical shape to be the ideal figure that best shows off red, allowing it to express the full power it contains.

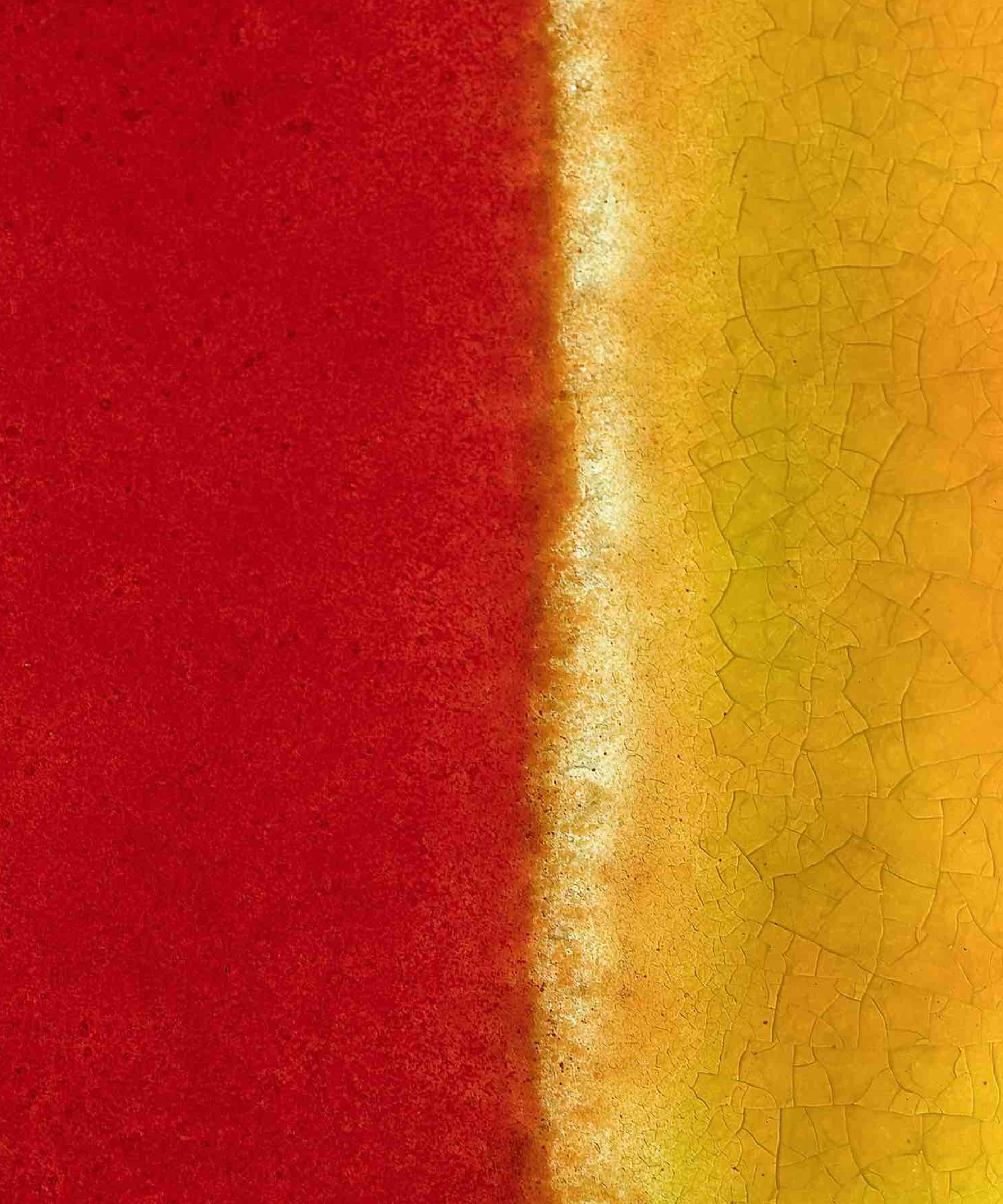
Here, Udo Zembok's red covers such an extensive area that it no longer appears monochrome. It thus has a beneficially stimulating effect, influencing one's emotional response; this red mixed with yellow and orange thus gives off an atmosphere of activity, life and effort conducive to stimulating the special audience for which it was conceived, encouraging a willingness to surpass oneself.

Le rouge s'inscrit dans le carré central de la verrière. Cette forme géométrique reste pour le plasticien la figure idéale pour manifester au mieux le rouge et permettre l'expression de sa force retenue.

Ce rouge d'Udo Zembok s'étend largement jusqu'à ne plus apparaître monochrome. Il stimule alors bénéfiquement et influe sur l'émotion; de ce rouge, mêlé de jaune et d'orangé, découle alors une atmosphère d'activité, de vie et d'effort, propice à encourager le public particulier pour lequel il est conçu, lui apportant une volonté de se dépasser.

Double page suivante :
gros plans sur les pigments fusionnés.







-Dame

Chartres/France/2006

La cathédrale Notre-Dame de Chartres, l'une des plus grandes cathédrales gothiques de France, est inscrite depuis 1979 au patrimoine mondial de l'humanité.

Le baptistère est installé dans la crypte Saint-Fulbert de la cathédrale.

Saint-Fulbert, évêque du XI^e siècle fut le bâtisseur, de 1020 à 1024, à la suite d'un incendie ravageur, de l'église basse où se tient le baptistère actuel. Cette église était consacrée à l'accueil des pèlerins, par opposition à l'étage supérieur consacré à la liturgie.

Vaste déambulatoire, elle prend la forme d'un long couloir, 230 mètres, cheminant sous les nefs latérales et le déambulatoire, et entoure en fait la véritable crypte située sous le chœur de la cathédrale. Appellée caveau Saint-Lubin, elle date, quant à elle, de l'église carolingienne, édifée par Gislebertus au IX^e siècle.

L'église basse se développe ainsi sous toute la nef latérale nord, se poursuit en galerie semi-circulaire sous le chevet en s'ouvrant sur trois chapelles romanes encadrées elles-mêmes de quatre plus petites chapelles gothiques ajoutées au XIII^e siècle.

De là, on rejoint la galerie sud et le lieu du baptistère.

Depuis longtemps la galerie sud était désaffectée et la cuve baptismale aux quatre solides colonnes y semblait déplacée.

Pendant le temps de son épiscopat, Monseigneur Nicolas Aubertin avait donné mission au rectorat de la cathédrale d'étudier un nouvel aménagement.

Ce projet fut confié, en 2005, à l'architecte François Sémichon, membre de la commission diocésaine d'art sacré et chargé plus particulièrement de réfléchir à tous les aménagements liturgiques.

L'inauguration du nouvel espace a eu lieu, en 2006, lors du millénaire de l'ordination épiscopale de Fulbert.

Deux principes directeurs ont guidé l'aménagement.

D'une part définir un espace compatible avec la liturgie du baptême, un espace approprié à des célébrations communes, d'autre part permettre une célébration du sacrement en conservant au lieu le sens originel du parcours, la dimension ambulatoire, avec le postulat que « célébrer c'est mettre le corps en mouvement, se déplacer. Déambuler est une façon d'être actif, de participer. »

L'architecte disposait d'un accès à la galerie par l'est de celle-ci. Après avoir parcouru plus de 60 mètres, l'issue à l'extrémité opposée, côté ouest, se faisait par un escalier monumental et droit. Exactement placé dans l'axe du baptistère, sous le clocher roman et éclairé majestueusement, il constituait un véritable appel vers la lumière.

Le baptistère s'installait dans le troisième tiers de la galerie contre le mur nord.

The baptistry in the Cathedral of Our Lady

Chartres/France/2006

Since 1979 the Cathedral of Our Lady of Chartres, one of France's largest Gothic cathedrals, has been listed as a World Heritage Site.

The baptistry is in the cathedral's Saint Fulbert crypt.

Saint Fulbert, bishop in the 11th century, was responsible for the construction of the lower church that contains the current baptistry, between 1020 and 1024 following a devastating fire. This church was used to receive pilgrims, unlike the upper storey, which was used for the liturgy.

A large ambulatory, it takes the form of a long corridor, 230 metres in length, which runs underneath the side aisles and ambulatory, in fact surrounding the actual crypt that is situated underneath the cathedral choir. Known as Saint Lubin's Vault, it dates from the Carolingian church built by Gislebertus in the 9th century.

The lower church thus runs under the entire length of the northern side aisle, continues along a semi-circular gallery underneath the chevet and opens on to three Romanesque chapels, themselves flanked by four smaller Gothic chapels added in the 13th century.

From there, one joins the southern gallery to reach the baptistry.

The southern gallery had been disused for a long time, and the baptismal font with its four sturdy columns seemed out of place there.

During his episcopate, His Lordship Nicolas Aubertin had asked the cathedral administrators to look into a renovating the gallery.

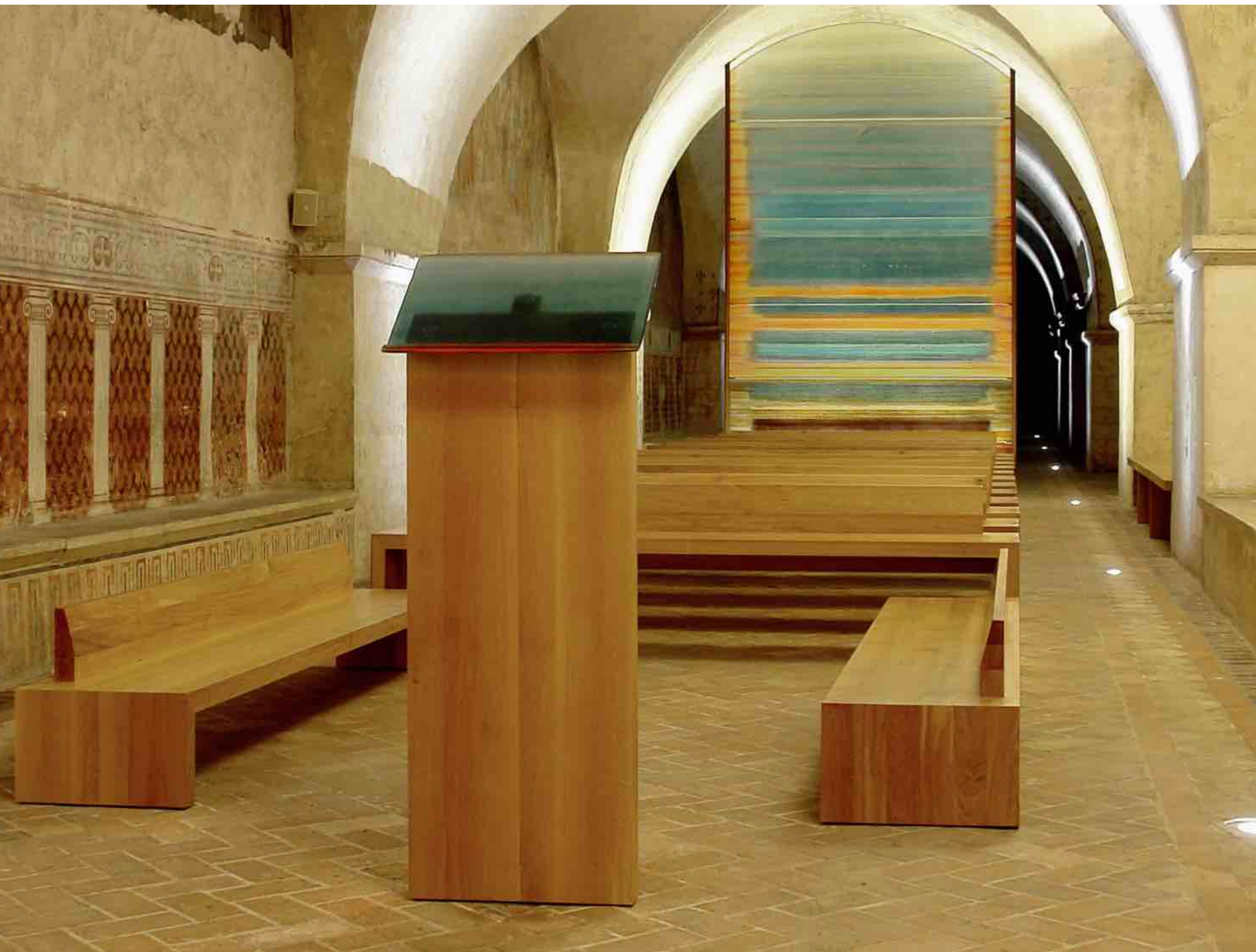
In 2005 the project was given to the architect François Sémichon, a member of the diocesan committee for religious art with specific responsibility for all liturgical developments.

The new gallery was opened in 2006, the millennium of the episcopal ordination of Fulbert.

Two guiding principles were applied to the work.

On the one hand the idea was to define a space compatible with the liturgy of baptism, a space appropriate for communal celebration, and on the other hand to allow the celebration of the sacrament by ensuring that the gallery retained its original sense of movement, its ambulatory dimension, the premise being that "celebrating is putting one's body in motion, or moving. Walking along is a way of being active, of participating."

The architect had access to the gallery from the east side. After walking along it for more than 60 metres, the way out at the other end, on the west side, was via a straight monumental stairway. Positioned exactly along the axis of the baptistry, underneath the Romanesque bell tower and magnificently illuminated, it drew one irresistibly towards the light.



La paroi de verre séparatrice dans le nouvel aménagement du baptistère.

Apparaissant comme déplacé, aux prémices de la réflexion, c'est par le respect de ce cheminement originel que le lieu se révélait empreint du symbolisme du baptême, offrant un parcours de l'obscurité vers la lumière. L'architecte remarque que « l'espace correspond à l'itinéraire de l'initiation chrétienne. »

La galerie cependant s'avérait longue, 62,50 mètres, et étroite, 5,60 mètres de large.

Il était nécessaire d'assurer une certaine intimité aux familles, l'espace autour du baptistère pouvant rassembler une centaine de participants, tout en permettant toujours aux pèlerins de déambuler.

La conception d'une paroi séparatrice, à mi-chemin de la galerie, s'imposait.

François Sémichon a immédiatement pressenti là l'occasion attendue depuis longtemps de collaborer avec Udo Zembok. Admiratif de son travail, il a entrevu l'importance de créer une paroi protectrice de l'espace, dédié au baptême, qui ne soit pas un obstacle à la perception de la perspective de la galerie et manifeste la lumière.

Udo Zembok a conçu une paroi monumentale dégageant l'architecture et la voûte, rendant possible des passages latéraux libres, tout en préservant l'espace où s'asseoir, adossé à la paroi séparative. Cette paroi de verre « réversible » redéfinit le lieu sans fermer l'espace historique. Elle ne reçoit pas de lumière naturelle directe, hormis un flux apporté par les baies latérales sud; seul l'éclairage artificiel révèle les couleurs de la matière vitreuse. Les techniques de fusion et de thermoformage, utilisées par le plasticien, apparaissent ici particulièrement adaptées.

La verrière se lit sur les deux faces, la lumière se diffuse dans l'épaisseur du verre coloré, se répand dans l'espace, le dilate en lui offrant une respiration, l'éclaire de l'intérieur.

Le concepteur des lumières, Philippe Paupart, a choisi de rythmer l'espace longitudinal par des spots discrets, à filtre bleuté, ancrés à la base des piles et dirigés vers la naissance des voûtes, mettant en évidence l'architecture rigoureuse des piles engagées d'époque préromane et des voûtes, éléments structurants dominants de la galerie.

L'espace du baptistère s'éclaire plus fortement et permet la lecture de textes grâce à des spots dirigés vers l'ambon. Le siège du président, le baptistère, la volée d'escalier vers la nef et l'autel de l'eucharistie sont ainsi soulignés plus vivement afin de renforcer l'idée d'une montée vers la lumière.

Enfin l'éclairage de la paroi d'Udo Zembok, encastré dans le pavement de brique, se répartit de part et d'autre, mettant en lumière l'œuvre, irradiante aussi bien du côté du baptistère que dans l'espace de la galerie.

La verrière créée par Udo Zembok protège et met en valeur le baptistère rénové, marque l'entrée de l'espace consacré au baptême, tout en conservant le passage, libre de part et d'autre, nécessaire à la sécurité des personnes et à la déambulation des visiteurs, des fidèles ou des pèlerins.

La technique utilisée dans cet espace public de grand passage devait aussi s'annoncer irréprochable.

La paroi se constitue de six panneaux de verre couvrant une surface de 4,50 mètres et 2,80 mètres de large comprenant la serrurerie. Elle repose au sol, sa seule assise, et libère les murs et la voûte, n'oblitérant pas la lecture du volume.

Sa surface est traitée comme une seule composition de verre coloré monumentale sans serrurerie intermédiaire de séparation.

L'œuvre se lit frontalement comme un tableau et seules les lignes des joints transparents des bordures des panneaux rythment imperceptiblement le verre coloré.

Udo Zembok a utilisé, comme plus tard à Genève, deux verres *float* de 6 millimètres pigmentés et fusionnés.

Afin de sécuriser les panneaux, ces deux verres s'accompagnent d'un verre de 8 millimètres thermoformé transparent, collé à l'ensemble par une injection de résine, créant en même temps un relief de surface et une sécurisation parfaite.

The baptistry was in the last third of the gallery, against the north wall.

Apparently out of place, he quickly realised that through respect for the original path the location was pervaded with the symbolism of baptism, providing a path from darkness to light.

The architect remarked, "this space reflects the path of initiation into Christianity."

However, the gallery was long, 62.5 metres, and narrow, at 5.6 metres wide.

It was necessary to allow the families some privacy, with the area around the baptistry able to accommodate around a hundred participants, while still allowing pilgrims to walk along the gallery.

It was obvious that a separating wall was called for, halfway along the gallery.

François Sémichon immediately saw this as a long-awaited opportunity to work with Udo Zembok. An admirer of Zembok's work, he foresaw the importance of creating a wall that would protect the space given over for baptism but that would not create an obstacle to the perception of the view down the gallery or block the light.

Udo Zembok designed a monumental wall that stood clear of the architecture and vault and kept side passages free while keeping the seating area separate, with the separating wall behind it. This 'reversible' glass wall redefines the surroundings without closing off this historical space. It does not receive any direct natural light, with the exception of the stream of light provided by the southern side openings; artificial light alone reveals the colours of the glass. The techniques of fusion and thermoforming used by the artist appear to be particularly suitable here.

This glass work is designed to be viewed on each of the two faces, the light diffusing through the thickness of the coloured glass and projecting into space, expanding it and allowing it to breath, lit from inside.

The lighting designer, Philippe Paupart, chose to mark the longitudinal space with regular discreet spotlights with blue-tinted filters, fixed at the base of the pillars and directed on to the bottom of the vaults to highlight the strictly defined architecture of the pre-Romanesque engaged pillars and vaults, the structural elements that dominate the gallery.

The baptistry space is lit more brightly to permit the reading of texts, with spotlights directed onto the ambo, the president's chair and the baptistry, and the flight of steps up to the nave and Eucharist altar are lit more brightly still to reinforce the idea of climbing into the light.

Lastly, Udo Zembok's wall is lit from both sides from lights sunk into the brick tiles, illuminating the work both on the baptistry side and on the gallery side.

This work created by Udo Zembok protects and enhances the renovated baptistry, marking the entrance to the area dedicated to baptism while keeping the passages on each side free, required for safety reasons and to enable visitors, worshippers and pilgrims to walk through.

The technique used in this much-frequented public area also had to be seen to be faultless.

The wall consists of six glass panels covering a surface area of 4.5 metres by 2.8 metres wide including the metal frame. It stands on the floor, which provides its only support, and remains free of the vaulted ceiling so as not to obstruct one's appreciation of the volume.

The surface is treated as a single composition of monumental coloured glass with no separating metalwork in the middle.

The work is designed to be viewed face-on like a painting, and only the lines of the transparent joints along the edges of the panels imperceptibly interrupt the surface of coloured glass.

As he would also do later in Geneva, Udo Zembok used two 6-millimetre sheets of float glass, pigmented and fused together.

To make the panels safe, to these two sheets of glass was added an 8-millimetre transparent thermoformed piece, stuck on to the work by resin injection, creating a texture on the surface and making the work perfectly safe at the same time.





Le baptistère vu depuis la paroi séparatrice.

La paroi finale présente ainsi deux surfaces en relief thermoformé emprisonnant des couches de pigments de couleur dans une épaisseur totale de 20 millimètres.

L'ensemble de ces techniques, appliquées plus tard à Genève et Troyes, fut pionnière à cette époque.

La monumentalité de l'œuvre, les six panneaux bruts superposés de 0,90 mètres par 2,75 mètres pesant chacun jusqu'à 120 kilogrammes, a exigé une ossature métallique horizontale et verticale rigide, fiable mais discrète.

Le cadre vertical, enserrant la paroi, s'accompagne de pare-closes triangulaires démontables et de supports d'acier vissés sur le cadre permettant le remplacement des panneaux individuellement en cas de bris accidentel.

Udo Zembok a travaillé une gamme de bleus turquoise évoquant l'eau, le baptême et la vie jaillissante, gamme qui s'éclaircit en avançant à la rencontre de la voûte; la couleur s'élève vers le ciel en disparaissant progressivement.

Au contraire, au fur et à mesure de l'approche du sol, le bleu se viole, se fonce et s'opacifie, symbolisant la descente vers le monde souterrain et la mort.

Le jaune orangé entoure cette organisation de strates, composées à la fois dans la verticalité de la paroi et dans son épaisseur même, et fait le lien avec les tonalités des murailles.

Il symbolise la chaleur et le feu.

L'eau et le feu, les deux éléments antagonistes, opposés mais complémentaires, sont les fondamentaux de la vie.

Par la grâce du verre, la lumière créatrice et révélatrice des couleurs « soutient les fonctions du lieu et affine les processus de perception. »

L'observateur met en rapport les couleurs perçues. En retour, les couleurs lui donnent une impulsion vers un second niveau de perception, un ressenti très intériorisé.

Udo Zembok accompagne les visiteurs sur le chemin de sa démarche qui « tend à détacher le phénomène coloré, optique et visuel de son support matériel pour se rapprocher des origines immatérielles de la couleur. »

The finished wall thus presents two surfaces textured using thermoforming enclosing layers of colour pigments comprising a total thickness of 20 millimetres.

This set of techniques, which he would apply later in Geneva and Troyes, was pioneering at the time.

The work's monumental nature, comprising a stack of six rough panels, each 0.9 metres by 2.75 metres and weighing up to 120 kilograms, required a rigid horizontal and vertical frame that was dependable but discreet.

The vertical frame on each side of the wall is fitted with removable triangular glazing beads and steel brackets screwed to the frame that provide the option of replacing individual panels should they become broken.

Udo Zembok worked with a range of turquoise blues evoking water, baptism and the pouring forth of life, the colours becoming lighter as they approach the point where they meet the vault; the colour rises towards heaven, gradually disappearing as it does so.

Contrastingly, as it approaches the ground, the blue becomes increasingly purple, darkening and becoming more opaque, symbolising the descent to the subterranean world and death.

An orangey-yellow surrounds this series of layers, part not only of the wall's verticality but also of its very thickness, providing a link with the tones in the walls.

This symbolises heat and fire.

Water and fire, these two antagonistic elements, opposing but complementary, are the initiators of life.

By the grace of glass, the creating and revealing light of the colours "supports the functions of the location and refines the process of perception."

The observer creates a relationship between the perceived colours. In return, the colours propel him towards a state of receptiveness to a second level of perception, a highly internalised appreciation.

Udo Zembok helps visitors to appreciate his approach, which "aims to detach the coloured, optical and visual phenomenon from its material substance in order to get closer to the intangible origins of colour."



Gros plan sur les verres et pigments fusionnés.



...e, explorée dans ses sculptures, qui amène la couleur au premier plan, en précédant la forme et la composition. Il s'agissait de transfigurer un lieu austère où la couleur était absente, historiquement et culturellement, de par la pratique protestante de retrait vis-à-vis de l'usage de la polychromie. Les commanditaires, de grande clairvoyance, ont adhéré après de sérieuses réflexions à un projet sensible et intelligent, valorisant l'histoire et la spiritualité du lieu.

Les propositions d'Udo Zembok ont finalement dépassé le programme originel ouvrant une autre voie dans son travail, l'utilisation du graphisme et du verbe dans des reliefs où, cette fois, la couleur s'atténue.

Exemplaire d'une collaboration étroite et intime, d'échanges nombreux et fructueux entre les deux parties, le résultat est allé au-delà des attentes des commanditaires, de l'artiste et des usagers.

Pour retrouver la cité de Calvin, il faut s'éloigner de la Genève des affaires et des rivages du lac Léman et s'approcher de la colline fortifiée où l'on aperçoit de loin la cathédrale Saint-Pierre, ses deux tours et sa flèche restaurée en son temps par Eugène Viollet le Duc.

Dès le pied de la colline, on accède au quartier réunissant tous les bâtiments témoins de la Réforme, le temple luthérien, le collège Calvin, la bibliothèque universitaire, où sont conservés les 1500 sermons du prêcheur, et le mur des réformateurs, un ouvrage monumental érigé pour le 400^e anniversaire de la naissance de Calvin. Il y figure aux côtés des autres grands réformateurs que furent Guillaume Farel, Théodore de Bèze et John Knox, avec en fond la devise de la Réforme et de Genève: « *Post tenebras lux* ».

De là, en suivant les remparts, on rejoint Saint-Pierre, le temple Saint-Pierre comme l'appelle son pasteur, et l'Auditoire de Calvin tout proche qui semble placé sous sa protection.

L'histoire du bâtiment qui abrite l'Auditoire de Calvin commence au V^e siècle, dans les premières années du christianisme à Genève.

Il s'agissait alors d'une petite église à abside semi-circulaire dont la nef carrée était précédée d'un narthex de grandeur presque égale.

Détruite au XI^e siècle par un incendie, rebâtie dans le style roman, de chapelle privée de l'évêque, elle devient alors église paroissiale sous le nom de Notre-Dame-la-Neuve, avant un second incendie.

La nouvelle construction gothique ajoute alors à la nef trois chapelles latérales côté nord, le baptistère du V^e siècle et la sacristie du XI^e siècle se transformant en deux autres chapelles de ce même côté.

The Calvin Auditory

Geneva/Switzerland/2005-2007

The Calvin Auditory took Udo Zembok along the new path, explored in his sculptures, of bringing colour to the forefront in preference over form and composition. It was a transformation of an austere chapel where colour was absent, historically and culturally, by virtue of the Protestant practice of the reluctance to use polychromy. Very perceptively, after careful deliberation those commissioning the work chose a sensitive and intelligent project that highlighted the chapel's history and spirituality.

Udo Zembok's proposals ultimately exceeded the original brief, opening up a new path in his work, the use of graphic techniques and texture providing a narrative, with colour being of lesser importance on this occasion.

Here was an example of a close and intimate collaboration involving a great deal of fruitful exchange between the two parties, with the result surpassing the expectations of the sponsors, the artist and users.

To get to the Cité de Calvin one has to leave behind Geneva's business districts and the shores of Lake Geneva and head for the fortified hill on which one can see from a distance Saint Peter's Cathedral with its two towers and its spire, restored in the 19th century by Eugène Viollet le Duc.

At the foot of the hill one enters the district that is home to all the buildings bearing witness to the Reformation, such as the Lutheran temple, the Collège Calvin, the university library, where the preacher's 1,500 sermons are kept, and the Reformation Wall, a monumental work erected for the 400th anniversary of the birth of Calvin. He is featured there, along with the other great reformers William Farel, Theodor Beza and John Knox, with the motto of the Geneva Reformation, "Post tenebras lux," in the background.

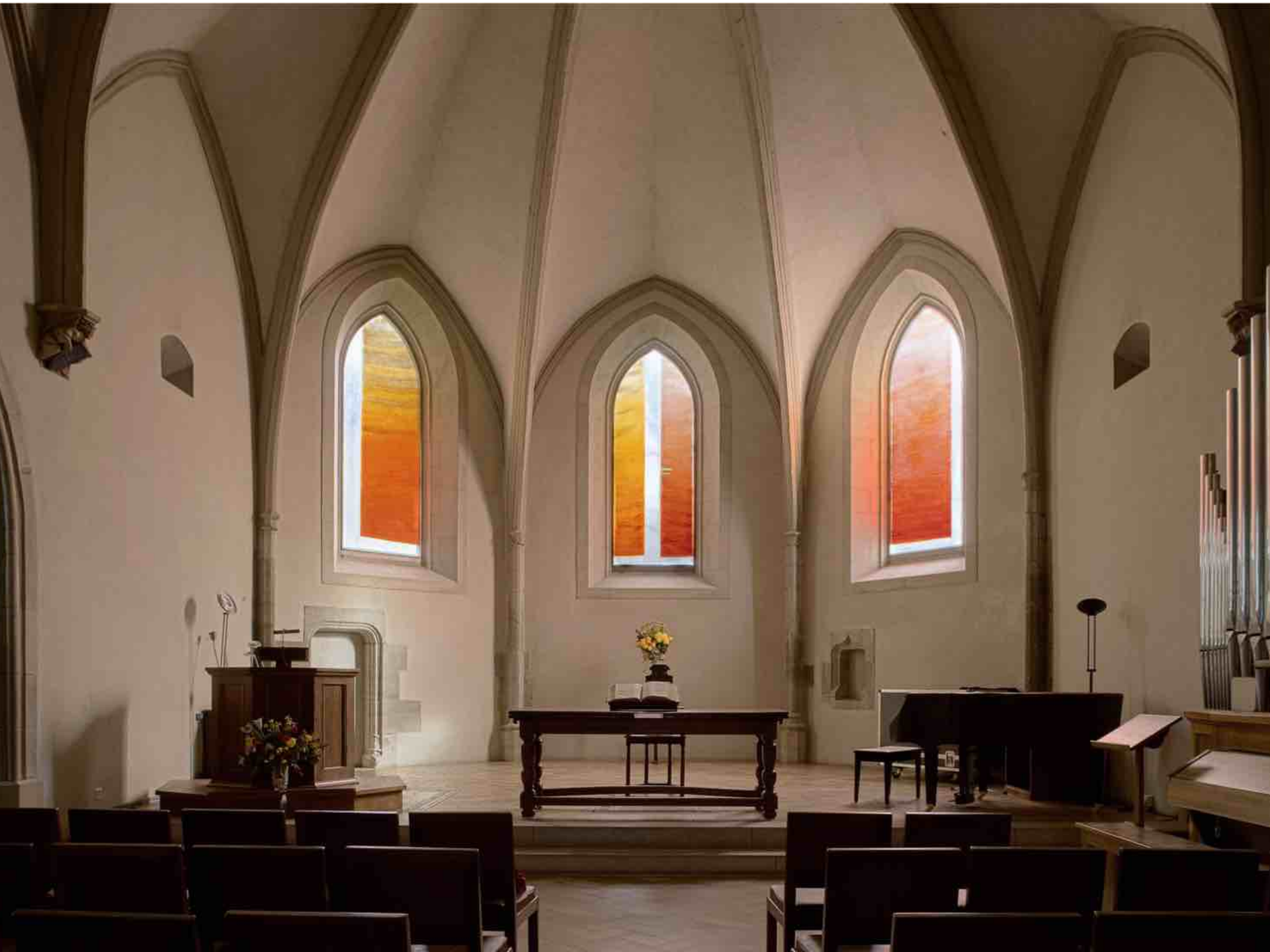
From there, following the ramparts, one reaches Saint Peter's Cathedral, Saint Peter's temple as its pastor likes to call it, and the Calvin Auditory right next to it as if placed under its protection.

The history of the building that is home to the Calvin Auditory begins in the 5th century, during the first years of Christianity in Geneva.

At that time it was a small church with a semi-circular apse with a square nave, preceded by a narthex of almost equal size.

Destroyed in the 11th century by a fire and rebuilt in the Romanesque style, after serving as the bishop's private chapel it became a parish church under the name Notre-Dame-la-Neuve, before a second fire occurred.

It was rebuilt in Gothic style, three side chapels being added on the north side of the nave, the 5th century baptistry and 11th century sacristy being converted into two additional chapels on this same side.



Vue du chœur.

Notre-Dame-la-Neuve fut transformée en église réformée Calvin, et ainsi mise, dès 1556, à la disposition des pratiquants de langue anglaise et italienne, avant que les communautés espagnoles, flamandes et allemandes rejoignent également l'auditoire.

L'édifice avait pris le nom d'Auditoire, car les réformés venaient y célébrer leur culte mais aussi écouter leçons et cours dispensés par Calvin et d'autres pasteurs de Genève.

L'Académie, la première université réformée du monde, présidée par Calvin, fut fondée en la cathédrale Saint-Pierre voisine en 1559.

L'Auditoire en devint un haut lieu où Jean Calvin et Théodore de Bèze enseignèrent la théologie.

Après des aménagements successifs liés à l'évolution de ses utilisations, l'ARM, l'Alliance Réformée Mondiale, décide en 1954 d'une restauration de l'édifice, classé Monument historique.

En 1959, après cette campagne d'envergure et quatre siècles exactement après la fondation de l'Académie de Genève, l'Auditoire de Calvin est rouvert, et consacré Centre Réformé Mondial.

L'Association pour la Promotion de l'Art Sacré développe à Genève de nombreuses activités, en particulier dans le domaine de l'art visuel et des vitraux, forte des magnifiques exemples que possède la ville.

Au cours des vingt dernières années, l'APAS s'est ainsi consacrée à la mise en valeur, la conservation et la restauration de vitraux existants, ainsi qu'à la programmation et à la réalisation de projets dans des édifices religieux genevois, notamment au temple de la Madeleine, où 7 vitraux du peintre chilien José Venturelli ont été installés entre 1987 et 1991, et au temple Saint-Gervais où est intervenu le peintre jurassien Jean-François Comment en 1996.

Confortée par ces deux expériences concluantes, l'association a souhaité alors doter l'Auditoire Calvin de verrières contemporaines.

En effet, l'APAS désirait mettre en valeur l'édifice restauré, mais quelque peu austère, pour d'une part intensifier son rôle de havre de paix et de lieu de méditation, et d'autre part souligner son rôle historique, avec l'idée de l'intégrer dans le nouvel espace Saint-Pierre en lui associant une œuvre artistique contemporaine qui confirmerait l'importance du bâtiment dans la vie de l'église réformée du XXI^e siècle.

L'APAS se montrait consciente qu'outre son rôle de lieu de culte, l'Auditoire restait fréquemment utilisé pour des concerts et s'avérait l'un des lieux les plus visités après la cathédrale, son site archéologique et le musée de la Réforme.

Notre-Dame-la-Neuve became the Calvin reformed church and from 1556 was made available to English- and Italian-speaking worshippers, before the Spanish, Flemish and German communities also joined the auditory.

The building had been renamed the Auditory because the protestant followers came here not only to worship but also to listen to the readings and lessons dispensed by Calvin and other pastors in Geneva.

The Academy, the world's first Protestant university, with Calvin at the helm, was founded in the neighbouring Saint Peter's Cathedral in 1559.

The Auditory became a seat of learning from where John Calvin and Theodore Beza taught theology.

Following a number of successive alterations arising from changes in the way it was used, in 1954 the WARC (World Alliance of Reformed Churches) decided to restore the building, classified as a Historical Monument.

In 1959, after a major campaign and exactly four centuries after the founding of the Geneva Academy, the Calvin Auditory was reopened and consecrated as a World Reformed Centre.

The Association for the Promotion of Religious Art (APAS) promotes various activities in Geneva, in particular in the field of visual art and stained-glass windows, thanks to the magnificent examples present in the city.

Over the last twenty years, APAS has dedicated itself to promoting, conserving and restoring the city's existing stained-glass windows as well as planning and carrying out projects in Geneva's religious buildings, notably in the Temple de la Madeleine, where 7 stained-glass windows by the Chilean artist José Venturelli were installed between 1987 and 1991, and the Temple Saint Gervais, for which a work by the Jura-born artist Jean-François Comment was commissioned in 1996.

Encouraged by these two conclusive experiences, the association decided to install some contemporary decorative-glass windows in the Calvin Auditory.

The APAS was keen to enhance this restored but rather austere building in order on the one hand to intensify its role as a haven of peace and a place of meditation and on the other to emphasise its historical role, the idea being to incorporate it into the new Espace Saint-Pierre development by associating it with a contemporary work of art that would confirm the building's importance in the reformed church of the 21st century.

APAS was conscious of the fact that besides its role as a place of worship, the Auditory was frequently used for concerts and was one of the most-visited attractions after the cathedral, the archaeological site and the Museum of the Reformation.



Verrières latérales du chœur, 320cm x 123cm chacune.



Verrière ouest, 209cm x 99cm.

attribuer des verrières, œuvres d'un artiste contemporain, contribuerait à un rayonnement international.

Le programme spécifiait clairement: « C'est sous la forme de vitraux non-narratifs, résolument contemporains, que nous avons souhaité insuffler une énergie renouvelée à cet édifice et ainsi créer, pour tous ses usagers et visiteurs, et par le seul jeu des couleurs et de la lumière, une atmosphère propice à la réflexion, la méditation et la spiritualité. Nous avons choisi d'évoquer la vitalité de la foi réformée, ici à Genève et dans le monde, et de célébrer ensemble nos racines communes par le travail d'un grand verrier contemporain. Dans notre esprit, il s'agit aussi de contribuer au rayonnement international de Genève par une œuvre permanente de haute qualité artistique, délibérément contemporaine, aussi bien dans sa conception que par les techniques utilisées pour la réaliser. »

Il s'agit là du premier projet où Udo Zembok conçut d'aussi grandes verrières en une seule pièce, puisqu'elles atteignent ici jusqu'à 3,20 m de hauteur pour une largeur de 1,20 m et un poids de 120 kg.

Réalisées dans l'atelier Fusioverre de Strasbourg, elles se composent de verre épais, préalablement découpé aux dimensions des ogives de l'Auditoire, et sont constituées de deux plaques de 6 millimètres travaillées, fusionnées et thermoformées.

La première plaque de verre reçoit sur l'une de ses deux faces de l'émail appliqué au pistolet puis blaireauté, procédé qui consiste à balayer l'émail à l'aide d'un pinceau, le blaireau, afin de laisser les traces d'un dessin dans la couleur.

Après séchage et retournée, la plaque accueille sur sa seconde face, les dépôts de poudre de verre coloré et de poudre de cristal incolore sur les parties devant rester transparentes.

La sole du four est minutieusement préparée avec un relief subtil de verre.

La face émaillée de cette première plaque, posée contre la sole reste alors à l'attente de la seconde plaque.

La seconde feuille est travaillée sur l'une de ses faces avec de nouveaux dépôts qui reçoivent un dessin de traces matérialisées dans la masse du verre par un objet tranchant dans le vif de la couleur.

Elle vient ensuite s'appliquer dans le four, face vierge sur la face pigmentée de la première plaque; la parfaite superposition des deux éléments s'avère indispensable.

Dans la partie colorée des baies, la matière est importante. Par le procédé *using* et du thermoformage, le verre, épais, renferme des poudres de verre qui le rendent translucide et ouvre une vision en profondeur dans la masse. Les couleurs fluctuent à l'intérieur de ces larges plans. Le relief de surface permet, quant à lui, de créer des réfractions de la lumière à l'extérieur, et par là renforce la luminosité transmise à l'intérieur. Ce phénomène est particulièrement bienvenu dans les chapelles latérales.

Les parties incolores restent transparentes à 80 % et laissent échapper le regard vers l'extérieur. Du côté des chapelles, le mur de la cathédrale fonctionne de réflecteur de lumière, de jour comme de nuit. Du côté de l'extérieur, la lumière solaire plus directe permet l'apparition de fragments de 'nature', les branches et les feuilles des arbres en mouvement sont visibles à contre-jour. »

It was thought that installing decorative-glass windows, works by a contemporary artist, would contribute to its international standing.

The brief clearly specified, "It is in the form of non-figurative and resolutely modern stained-glass windows that we wish to breath new life into this building, creating, for all its users and visitors and solely through the play of colours and light, an atmosphere conducive to reflection, meditation and spirituality. We have chosen to illustrate the vitality of the Reformed Faith, here in Geneva and throughout the world, and to celebrate together our shared roots through the work of a great contemporary glass artist. To our mind, it is also a question of contributing to Geneva's international standing with a permanent work of great artistic quality that is deliberately contemporary both in its design and in the techniques used to make it."

This was the first project for which Udo Zembok designed such large windows comprising a single piece, since they were up to 3.2 m in height and 1.2 m wide and weighed 120 kg.

Made in the Fusioverre studio in Strasbourg, they comprise float glass previously cut to fit the lancet windows in the Auditory and are made up of two 6-millimetre sheets, fused and thermoformed.

One face of the first sheet of glass was sprayed with enamel, which was then worked with a badger to leave traces of a design in the colour.

Once dry, this sheet was turned over and coloured powdered-glass pigments were applied to the other face, with colourless crystal powder applied to the areas to be left transparent.

The furnace hearth was painstakingly prepared with subtly textured plaster. The enamelled face of the first sheet was placed against the hearth, awaiting the second sheet.

One face of the second sheet was worked using new pigments, with a design created by making lines in the substance of the pigments using a sharp object to score through the colour.

It was then placed in the furnace with its untreated face placed against the pigmented face of the first sheet, it being essential that the two sheets were lined up exactly.

"In the coloured part of the windows the material is dense. Using the process of fusing and thermoforming, the thick glass locks in powdered glass, making it translucent and enabling one to see deep into its substance. The colours fluctuate within these broad areas. As for the surface texture, this creates refractions in the exterior light, thereby adding to the luminosity penetrating to the interior. This phenomenon is particularly welcome in the side chapels.

The colourless parts remain 80% transparent, enabling one to see through to the outside. On the side where the chapels are, the cathedral wall acts as a light reflector both day and night. On the apse side, the sunlight is more direct, revealing fragments of 'nature', with the moving branches and leaves on the trees visible against the light."



Verrière centrale du chœur, 320cm x 123cm.



Relief de verre :
détail des mots thermoformés
et sablés, 212cm x 200cm.

L'œuvre commémorative de la Réforme, installée sur le mur sud et aveugle de l'Auditoire, diffère par sa réalisation et ses objectifs.

Le programme du concours ne la mentionnait pas; elle résulte d'une réflexion menée par Udo Zembok sur l'existence des deux axes spatiaux définissant l'espace, et c'est après de nombreuses discussions avec les membres de l'APAS que sa forme et son contenu se sont imposés.

Destinée, au contraire des verrières, à être apposée sur un mur opaque et à recevoir un éclairage artificiel, comme une sculpture, elle contient dans son volume des textes destinés à être perçus ou lus par les fidèles et les visiteurs.

Udo Zembok, pour la concevoir, a longuement interrogé les commanditaires sur 'les mots du protestantisme', les invitant à une réflexion participative. Ces mots, ces noms, ces textes choisis ont été impressionnés dans la matière créant un « relief » translucide évocateur de la Réforme et de ses hommes initiateurs.

Ces deux reliefs monumentaux et accolés, d'un peu plus de deux mètres de hauteur, s'inscrivent dans un carré, la page de gauche proposant les mots de l'histoire de la Réforme, associés au mot Bible, déclinée en six langues, la page de droite déclinant les mots du protestantisme d'aujourd'hui avec en filigrane les noms des réformateurs prêcheurs à l'Auditoire du temps de Calvin.

Pour réaliser ces parois, Udo Zembok a posé, à même le plâtre de la sole du four, de grandes lettres en volume offrant ainsi des creux que le verre thermoformé est venu remplir, les inscrivant en relief sur cette face du verre.

Le choix de la police de caractère s'est judicieusement porté sur le caractère Gutenberg, le premier imprimeur de la Bible dite « à quarante-deux lignes ».

Le procédé, répété plusieurs fois, donne un caractère un peu flou aux mots, puisque le plâtre, à chaque opération, s'effrite légèrement lors du retrait des lettres.

Sur l'autre face lisse, du côté des lecteurs, ont été imprimés par jet de sable, les mots du protestantisme.

L'œuvre réalisée à l'Auditoire Calvin répond et dépasse les attentes de l'APAS. Jean-Jacques Buard, président de l'association et chef de projet, déclare: « Si le bâtiment est austère, la lumière est douce et chaude. Pour la prière et la célébration collective, la lumière vive vient du levant, la lumière douce du couchant. Plus froide, réfléchi par le mur de la cathédrale de la rue Farel, la lumière passe d'une tonalité naturellement végétale à celle, bleutée, de l'engendrement par l'eau du baptême. Le soir ou la nuit, les aspérités du verre thermoformé laissent apparaître les couleurs des verrières par l'éclairage intérieur.

The work commemorating the Reformation, installed on the windowless south wall of the Auditory, was made in a different way and for a different purpose.

The competition brief did not mention this; it is the result of some deliberation by Udo Zembok on the existence of two spatial axes defining the space, and after several discussions with the members of APAS its form and content became evident.

Designed, unlike the windows, to be placed against an opaque wall and lit by artificial lights, like a sculpture, inside it contains texts designed to be seen or read by worshippers and visitors.

In designing this work, Udo Zembok questioned the sponsors at length about the 'words of Protestantism', asking them to join in shared thinking on the matter.

The words, names and texts chosen were impressed into the material to create a translucent 'texture' evocative of the Reformation and the men that started it.

The two monumental relief works slightly over two metres high, placed side by side form a square, with the left-hand page containing words from the history of the Reformation associated with the word Bible in six languages and the right-hand page containing words to do with contemporary Protestantism with the names of the Reformation preachers who preached at the Auditory at the time of Calvin featured as a kind of watermark.

To create these walls, Udo Zembok placed large, thick letters in the plaster on the furnace hearth to make hollows that the thermoformed glass filled up, creating letters in relief on that face of the glass.

The font chosen was, appropriately, the Gutenberg font, used by the first man to print the bible, the so-called 'forty-two-line' version.

Repeated several times, the process resulted in a slight blurring of the words since with each change of letters the powder crumbled slightly when the letters were removed.

The words of Protestantism were sandblasted on to the other, smooth face, the side facing the viewer.

The work created for the Calvin Auditory met and exceeded APAS's expectations. Jean-Jacques Buard, the association's president and the project manager, said, "The building may be austere, but the light is soft and warm. For prayer and collective worship, bright light comes from the east and soft light from the west. Colder and reflected by the wall of the cathedral in Rue Farel, the light changes from a naturally vegetal tone to the bluish one engendered by the water of baptism. In the evening and at night, the rough areas on the thermoformed glass reveal the colours in the windows from the interior lighting.



Verrières nord, 188cm x 87cm chacune.



Verrière nord, 188cm x 87cm.



Verrière de l'ancien baptistère, 220cm x 115cm.

Comme le contenu de la foi, la réception de la lumière est éminemment personnelle.

Seul de tous les artistes pressentis, Udo Zembok a saisi la double destination de l'Auditoire selon deux axes spatiaux déjà inscrits dans la pierre, celui de la spiritualité montante vers Dieu, « *Soli Deo gloria* », et celui de l'enseignement responsable et libre d'une église retournée aux sources bibliques, « *Sola gratia, Sola scriptura* ». L'étude des langues anciennes, la traduction des textes en français, l'enseignement de la théologie et d'autres disciplines ont donné naissance au collège et à l'Académie, donc à l'université de Genève, rappelés ici par le relief de verre faisant le pendant des verrières remémorant les eaux du baptême. Si la lumière évoque la transmission d'un dévoilement, c'est l'enseignement qui fait luire une responsabilité nouvelle au service de la cité. Ces verrières expriment l'émotion du cœur et la structure construite de la pensée. »

Le projet inscrit symboliquement les verrières rouges sur un axe cultuel aboutissant au cœur de l'église, et les verrières latérales dans une suite de bleu à vert sur un axe spatial transversal, qui évoque sa fonction de lieu d'enseignement du temps de Calvin.

Les couleurs proposées sont les constituantes de la lumière: le rouge, le vert et le bleu, lesquelles, additionnées, donnent la lumière blanche.

À Genève, Udo Zembok a affirmé deux voies nouvelles de sa recherche qu'il est d'aisé d'observer dans l'évolution des travaux proposés en architecture : d'une part l'utilisation du graphisme en l'absence de couleur dans les reliefs de verre, d'autre part une simplification des formes au profit de l'expérience colorée.

C'est en fait exactement cela que l'artiste souhaite communiquer : une expérience colorée qui rend actif celui qui perçoit.

Like the meaning of faith, one's appreciation of the light is eminently personal. Alone among all the artists approached, Udo Zembok has grasped the dual purpose of the Auditorium along two spatial axes already present in the stone, that of spirituality rising towards God, 'Soli Deo gloria', and that of the responsible and free teaching of a church that returned to biblical sources, 'Sola gratia, Sola scriptura'. The study of ancient languages, the translation of texts into French and the teaching of theology and other disciplines gave birth to the collège and the Academy, and therefore to the University of Geneva, evoked here by the texture in the glass, which goes hand in hand with the windows recalling the waters of baptism. If light evokes the passing on of a revelation, it is teaching that brings forth a new responsibility in the service of the city. These windows express the emotion of the heart and the built structure of thought."

The project symbolically aligns the red windows along an axis of worship that ends at the heart of the church and the side windows, in a series moving from blue to green, along a transverse spatial axis that evokes its function as a place of teaching during the time of Calvin.

The colours shown are the constituents of light: red, green and blue, which when added together produce white light.

In Geneva, Udo Zembok confirmed two new paths in his research that can clearly be observed in the development of his work created for architecture, on the one hand the use of graphic elements and the absence of colour, in the texture of glass, and on the other hand a simplification of shapes to benefit the experience of colour.

This is in fact exactly what Zembok is trying to communicate: an experience of colour that gives the person perceiving it an active role.





L'oratoire Sainte-Anne

Strasbourg/France/2007

L'oratoire Sainte-Anne est situé dans la clinique Sainte-Anne à Strasbourg, gérée par le groupe hospitalier Saint-Vincent.

Il est adjacent au hall d'entrée qui relie l'ancienne aile du bâtiment à la nouvelle. Son architecture est sobre: une ligne courbe se développe et vient rejoindre un plan parallèle au hall principal.

Aucune percée ne vient rompre cette courbe pour y faire pénétrer la lumière naturelle.

Le mobilier, extrêmement dépouillé, se résume à quelques sièges bas qui s'harmonisent avec le sol gris.

L'oratoire Sainte-Anne se veut être un lieu de paix et de recueillement, proposé aux patients de toutes cultures et religions.

Deux ouvertures aveugles, destinées à recevoir des vitraux, ont été conçues par l'architecte Bernard Geyler. La demande des commanditaires était détaillée: d'une part un panneau verrier de 0,80 m par 2,20 m, encastré dans le mur curviligne, pourvu d'un éclairage indirect, à l'aide de projecteurs éclairant le mur de fond, situé derrière le vitrail; d'autre part un élément de 0,40 m par 0,40 m, également encastré dans le mur et éclairé par l'arrière, symbolisant la façade du tabernacle.

Les échanges avec la présidente de la fondation, sœur Denise Baumann, ont orienté le thème du projet. La demande portait sur « l'évocation de la Présence divine », telle qu'elle apparaît dans le désert à Moïse, sous la forme du Buisson Ardent (Exode, 3).

Pour le tabernacle, le signe de la Présence eucharistique s'imposait.

Une compréhension mutuelle permit d'établir rapidement une esquisse de projet, sous une forme non figurative, qui ne figeait pas la représentation, mais en dégagait le caractère universel.

Le concept artistique met en avant la force intrinsèque de la couleur: contenue, dirigée dans une forme simple, presque archétypale.

Ainsi la présence divine est-elle évoquée par une colonne verticale vert-bleu, pâle, qui porte la structure, et dans laquelle chaque homme peut se reconnaître comme parcelle divine.

Cette verticale est simultanément tempérée par la chaleur. La lumière d'un rouge orangé incandescent, qui, par la perception, invite à l'activité intérieure, et veut se donner comme une action thérapeutique, équilibrante et réconfortante.

La technique mise en œuvre est une dalle Fusiocolor d'un seul tenant qui affleure le mur. Elle est maintenue par 4 pattes de fixation en inox.

L'idée de permanence et d'unité a guidé la coloration de la petite dalle du tabernacle. Dans la sphère qui recentre, chacun reste libre de s'identifier à une image, à partir de son propre cheminement.

Saint Anne's oratory

Strasbourg/France/2007

Saint Anne's oratory is situated in the Sainte Anne Clinic in Strasbourg, which is managed by the Saint Vincent hospital group.

It is adjacent to the entrance foyer that connects the old wing of the building to the new one. Its architecture is sober, developing a curved line that joins on to a plane running parallel to the main foyer.

There are no openings to break up this curve and allow natural light to enter.

The extremely austere furniture consists only of a few low seats that blend in with the grey floor.

Saint Anne's oratory is designed to be a place of peace and contemplation, for use by patients of all cultures and religions.

Two blind openings, meant for stained-glass windows, were designed by the architect Bernard Geyler. The sponsors produced a detailed brief: on the one hand a glass panel 0.8 m by 2.2 m sunk into the curvilinear wall and lit indirectly by spotlights trained on the back wall situated behind the window; on the other hand a piece 0.4 m by 0.4 m, also sunk into the wall and lit from behind, symbolising the façade of the tabernacle.

Discussions with the foundation's president, sister Denise Baumann, decided the project's theme. The desired result was the 'evocation of the divine presence' as it appears to Moses in the desert, in the form of the Burning Bush (Exodus, 3).

For the tabernacle, the sign of the Eucharistic presence had to be featured.

Their mutual understanding quickly resulted in a project sketch, in a non-figurative form, which did not fix the representation but brought out its universal character.

The artistic concept highlights the intrinsic force of colour, contained and directed into a simple, almost archetypal form.

The divine presence is thus evoked by a pale, green-blue vertical column that supports the structure and in which each person can recognise himself as a part of the divine whole.

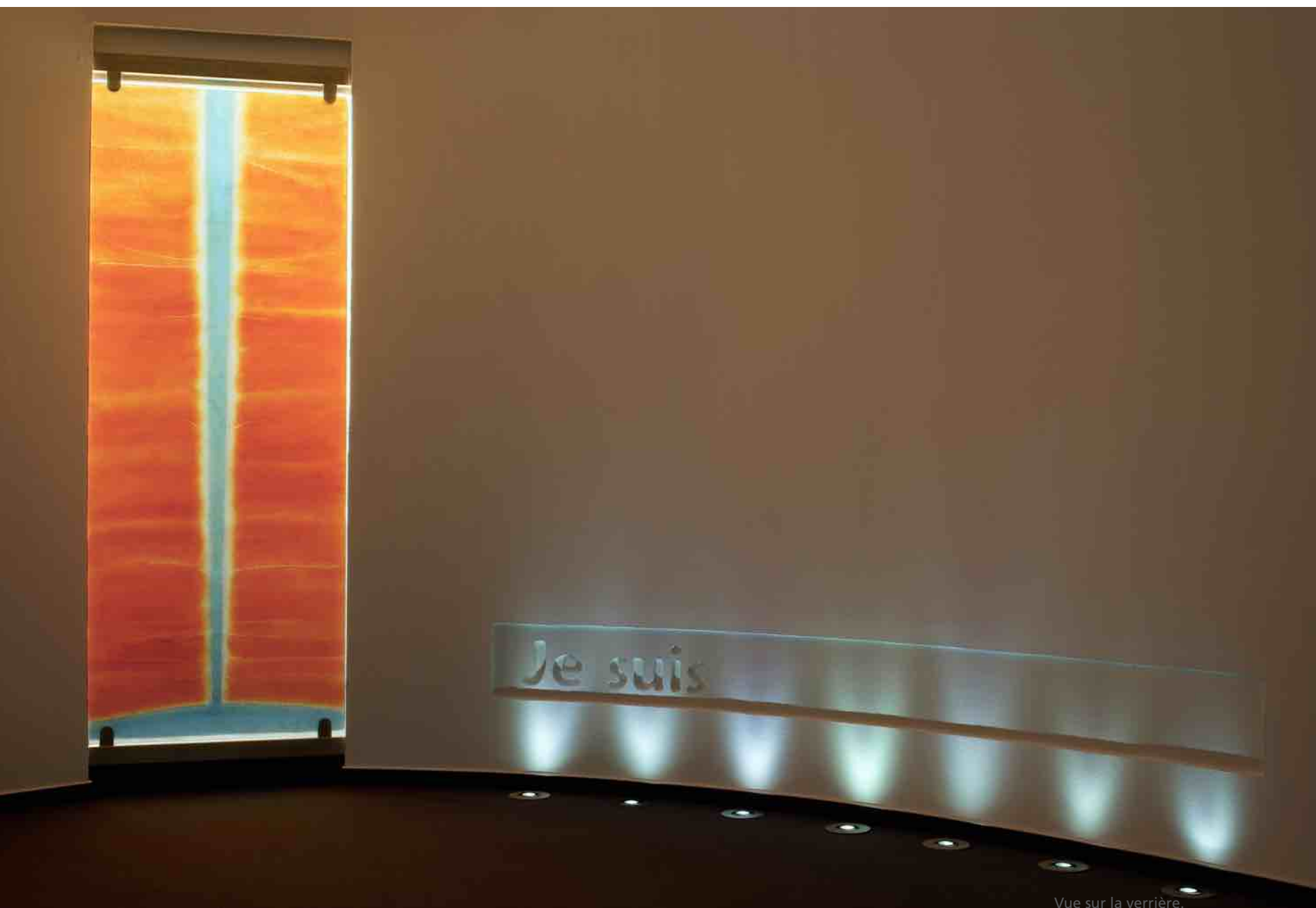
This vertical element is simultaneously tempered by heat. The light of an incandescent orangey red, through how it is perceived, encourages inner activity, and is designed to have a therapeutic, balancing and comforting effect.

The technique used is a single-piece Fusiocolor slab (a piece of fused coloured glass) flush with the wall. It is held in place by 4 stainless steel mounting brackets.

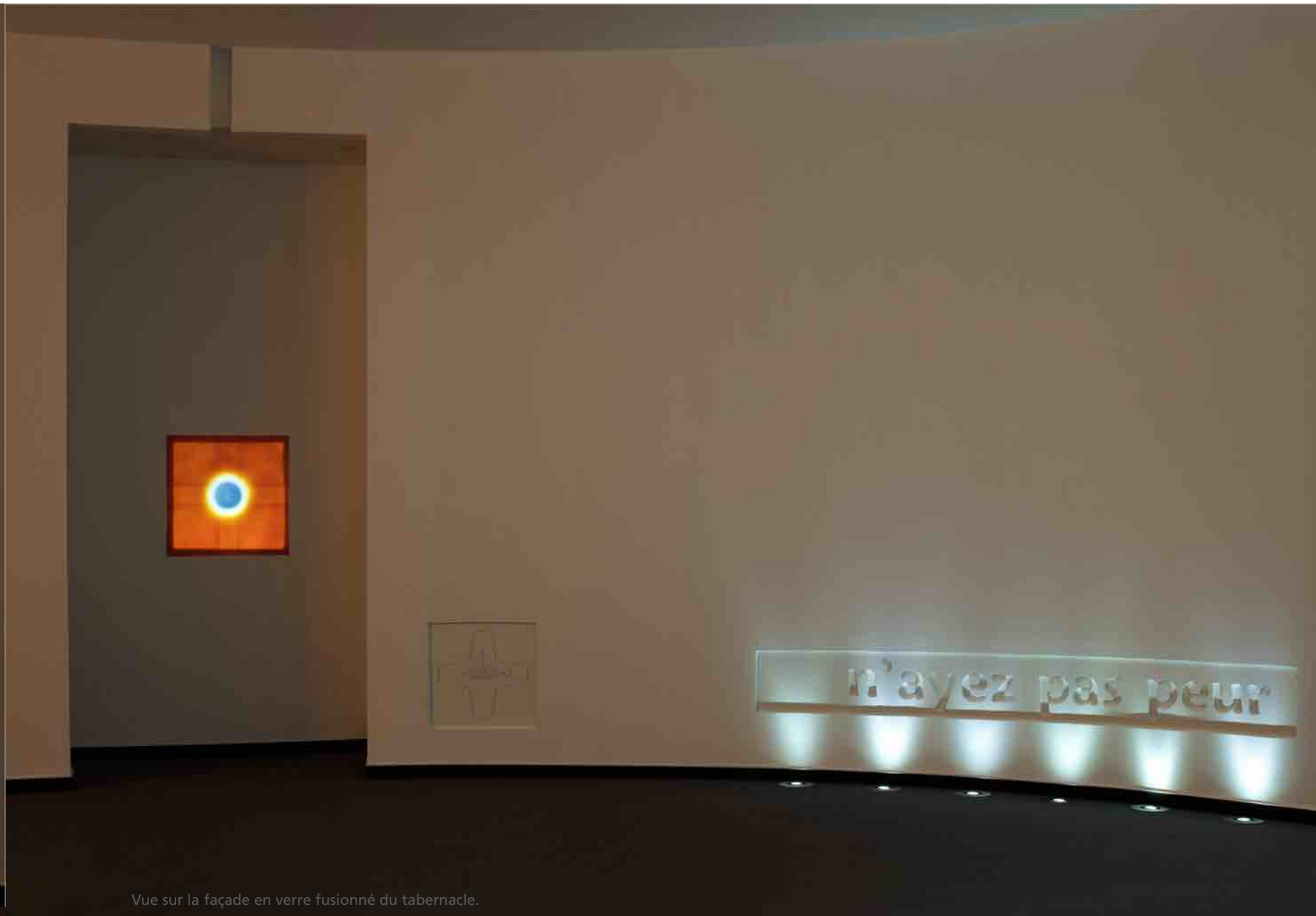
The idea of permanence and unity dictated the colouration of the small tabernacle slab. In the recentring sphere, each person is free to identify himself with an image, depending on his own path.

Ci-contre :
verrière « le buisson ardent », 218cm x 82cm.





Vue sur la verrière.



Vue sur la façade en verre fusionné du tabernacle.



**Les verrières du parc de stationnement
« Cathédrale »** Troyes/France/2007

L'une des dernières créations d'Udo Zembok est née d'un projet passionnant, audacieux et novateur puisqu'il s'agissait d'intégrer un vaste ensemble de plus de cent verrières dans un parc de stationnement automobile souterrain. Une intervention emblématique, souhaitée par une ville, qui doit notamment son attrait touristique aux vitraux de sa cathédrale et de l'église Sainte-Madeleine, pour un projet de parc faisant l'objet d'une attention particulière, à l'instar du parking des Célestins à Lyon, qui avait réuni les architectes Michel Targe et Jean-Michel Wilmotte et le plasticien Daniel Buren.

Ce projet de construction du parc de stationnement « Cathédrale » à Troyes prend place dans une politique d'aménagement de la ville qui considère la cité dans sa globalité, intègre l'histoire de la ville, son fonctionnement actuel tout en souhaitant influencer sur son avenir.

Le parc « Cathédrale » édifié sous la place de la Libération fait partie d'un programme de requalification urbaine du centre historique de la ville de Troyes, centre qui doit continuer à assumer ses différents statuts liés à l'habitat, au commerce et au secteur tertiaire, et son rôle de pôle universitaire, culturel et touristique.

À Troyes, le Moyen Âge a légué la forme urbaine du centre-ville, plusieurs églises gothiques et la cathédrale.

La Renaissance a bâti un ensemble exceptionnel de maisons à pans de bois et laissé des vitraux remarquables.

Le XIX^e siècle a vu l'édification des faubourgs, l'arrivée d'une nouvelle architecture au service de l'industrie, la création de grandes percées urbaines selon le principe haussmannien, et en cœur de ville l'aménagement de vastes places entourées de bâtiments publics.

Enfin, l'évolution des modes de vie, au XX^e siècle, caractérisée par l'intrusion progressive de la voiture, a mis à mal cette cohérence du cadre bâti et de l'espace public.

Le projet d'Udo Zembok s'inscrit dans une architecture soigneusement programmée par la ville et conçue pour recevoir des verrières.

Le chef de projet, Dominique Boisseau, maire-adjoint en charge du secteur sauvegardé et de la requalification urbaine, impressionné par la qualité du parking des Célestins de Lyon souhaitait réaliser sous la place de la Libération un bâtiment exemplaire inspiré de l'histoire de la ville.

En effet, préalablement à la construction du parc, des fouilles archéologiques menées d'août 2005 à avril 2006, avaient révélé les fondations de deux halles aux grains construites successivement aux XVIII^e et XIX^e siècles sur les vestiges de la double église Saint-Jacques et Notre-Dame-aux-Nonnains, elle-même installée sur des structures gallo-romaines.

The windows in the 'Cathédrale' car park
Troyes/France/2007

One of Udo Zembok's most recent creations came about in an exciting, bold and innovative project that involved installing a vast collection of more than one hundred decorative-glass windows in an underground car park.

An emblematic commission sought by a city whose main tourist attractions are the stained-glass windows in Troyes Cathedral and the Church of Saint Madeleine, for a rather special car park project similar to the Célestins car park in Lyon, the fruit of a collaboration between the architects Michel Targe and Jean-Michel Wilmotte and the plastic artist Daniel Buren.

The project to build the 'Cathédrale' car park in Troyes was part of the city's development policy that considers the city in its entirety, including the city's history and how it functions today while at the same time influencing its future.

The 'Cathédrale' car park, built underneath the Place de la Libération, is part of a programme of urban redevelopment of the historic centre of the city of Troyes, which plans to continue to make allowances for its different roles, providing housing, commercial premises and tertiary sector buildings alongside its role as a university city of culture and tourism.

The urban form of the city centre, several Gothic churches and the cathedral survive from the Middle Ages.

The city is also home to a unique collection of Renaissance half-timbered houses and some remarkable stained-glass windows.

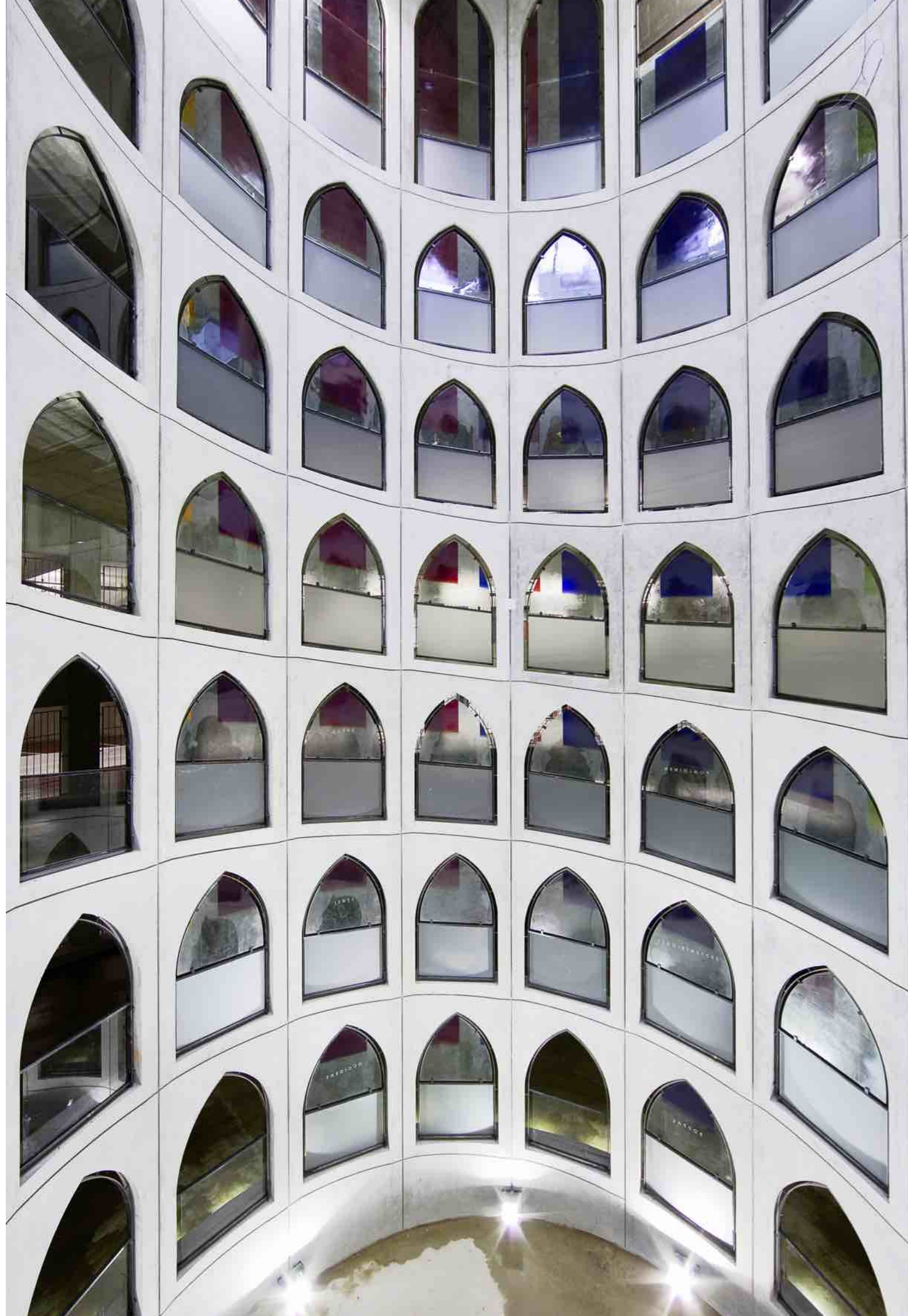
The 19th century saw the building of the suburbs, the arrival of a new style of architecture designed for industry, the creation of broad urban thoroughfares along the principle used by Haussmann, and in the city centre the building of vast squares surrounded by public buildings.

Most recently, changes in living habits in the 20th century, characterised by the progressive intrusion of the car, upset the balance between the built environment and public spaces.

Udo Zembok's involvement was in an architectural project carefully planned by the city and designed to include windows.

The project manager, Dominique Boisseau, deputy mayor with responsibility for the protected districts and urban redevelopment, impressed by the quality of the Célestins car park in Lyon, wanted to have an exemplary building inspired by the city's history under the Place de la Libération.

Indeed, prior to the construction of the car park, archaeological digs carried out between August 2005 and April 2006 revealed the foundations of two corn exchanges built one after the other in the 18th and 19th centuries on top of the remains of the twin churches of Saint Jacques and Notre Dame aux Nonnains, which were themselves built on top of Gallo-Roman structures.



L'abbaye Notre-Dame-aux-Nonnains, dont on estime la fondation au VII^e siècle, était la plus importante abbaye de femmes du diocèse de Troyes. L'église abbatiale séparée en deux parties au XII^e siècle laissera le chœur affecté aux abbesses, la nef devenant paroissiale et dédiée à Saint-Jacques.

La Révolution démantèlera cette église en épargnant cependant les bâtiments conventuels qui abritent aujourd'hui la préfecture du département.

L'emprise du parc de stationnement ne concerne cependant que l'église Saint-Jacques ainsi que son cimetière et une partie du cimetière de l'Hôtel-Dieu, mis au jour par le chantier archéologique.

C'est, à ce jour, l'une des plus importantes opérations préventives réalisées en France sur un ensemble funéraire de plusieurs siècles.

Le parc a fait l'objet d'un véritable programme architectural.

Proposant un ensemble de 459 places, les plateaux de stationnement restent dégagés de points porteurs apportant confort et sécurité.

Une attention particulière a été portée à l'éclairage, à l'ambiance sonore, aux peintures des parois, au traitement des espaces piétons et en général à la qualité du détail d'exécution.

La grande transparence des façades de tous les lieux, escaliers, cabines d'ascenseurs, halls piétons, locaux d'accueil et d'exploitation, garantit une fluidité visuelle renforçant encore la sérénité et la tranquillité ressenties dans le bâtiment.

L'édifice circulaire s'organise sur 7 niveaux enterrés dont la distribution est assurée par 2 rampes hélicoïdales, une descendante et une montante, s'enroulant autour d'un noyau central réalisé en béton brut de décoffrage.

D'un diamètre de 10 mètres, celui-ci est formé de 106 panneaux de béton armé de 25 centimètres d'épaisseur et constitue la paroi intérieure de la rampe de remontée.

Il délimite un cylindre de 24 mètres de haut, visible depuis un belvédère situé dans le prolongement de l'entrée principale.

96 panneaux, identiques du niveau -7 au niveau -2, sur les 106 qui composent le noyau central, sont percés de baies en forme d'ogives de 1,60 mètre de largeur sur 2,46 mètres de hauteur.

Les 10 autres panneaux situés au niveau -1 présentent des hauteurs variables.

Dès l'élaboration du programme du parc « Cathédrale », la maîtrise d'ouvrage précisait que les verrières feraient appel aux techniques soit du vitrail traditionnel, soit du verre thermoformé, soit du verre fusionné ou encore de toute autre technique à la condition que la matière de base reste le verre.

L'expression des vitraux restait libre, figurative ou abstraite, laissée à l'appréciation des artistes et maîtres verriers.

Un projet de mise en lumière artificielle des verrières mettrait en évidence l'œuvre proposée.

L'analyse par Udo Zembok de la coloration des vitraux du XVI^e siècle dans les églises de Troyes, a dégagé des tonalités dominantes précises. Le concept artistique définit cet ensemble de couleurs.

L'intervention d'Udo Zembok se base sur le langage de la couleur.

The Abbey of Notre Dame aux Nonnains, which is thought to have been founded in the 7th century, was the largest abbey of nuns in the diocese of Troyes. The abbey church was separated into two parts in the 12th century, with the choir used by the nuns and the nave becoming the parish church, dedicated to Saint Jacques.

After the Revolution they were demolished, but the convent buildings were spared and are now home to the département's Préfecture.

The car park was however to be built only on the site of the Church of Saint Jacques and its cemetery, along with part of the cemetery of the Hôtel-Dieu hospital, both of which were uncovered by the archaeological digs.

To date this is one of the largest preventive operations ever carried out in France on burial grounds several centuries old.

The car park was conceived as a carefully designed architectural project.

Providing a total of 459 spaces, the parking levels are free of load-bearing points for comfort and safety.

Particular attention was paid to the lighting, the acoustic environment, the paint used on the walls, the treatment of the pedestrian areas and in general to the quality of the detail of execution.

The great transparency of the façades throughout the building, in the staircases, the lift cages, the pedestrian concourses and the reception and administrative premises guarantees a visual fluidity that further reinforces the building's feeling of serenity and tranquillity.

The circular building is divided into 7 underground levels accessed using 2 helical ramps, one descending and the other ascending, that circle the core section, built of unsurfaced exposed concrete.

Ten metres in diameter, it comprises 106 reinforced concrete panels 25 centimetres thick and forms the inside wall of the ascending ramp.

It forms a cylinder 24 metres high, visible from a viewing point built as a continuation of the main entrance.

Ninety-six panels, all identical from level -7 to level -2, of the 106 comprising the core section contain openings in the shape of lancet windows 1.6 metres wide by 2.46 metres high.

The 10 other panels on level -1 have openings of different heights.

From the very beginning of the 'Cathédrale' car park project, the client stipulated that the windows should incorporate the techniques of either traditional stained-glass windows, thermoformed glass, fused glass or any other technique providing that the basic material used was glass.

No stipulations were made regarding the artistic content of the windows, which could be figurative or abstract and was left to the discretion of the artists and master decorative-glass window craftsmen.

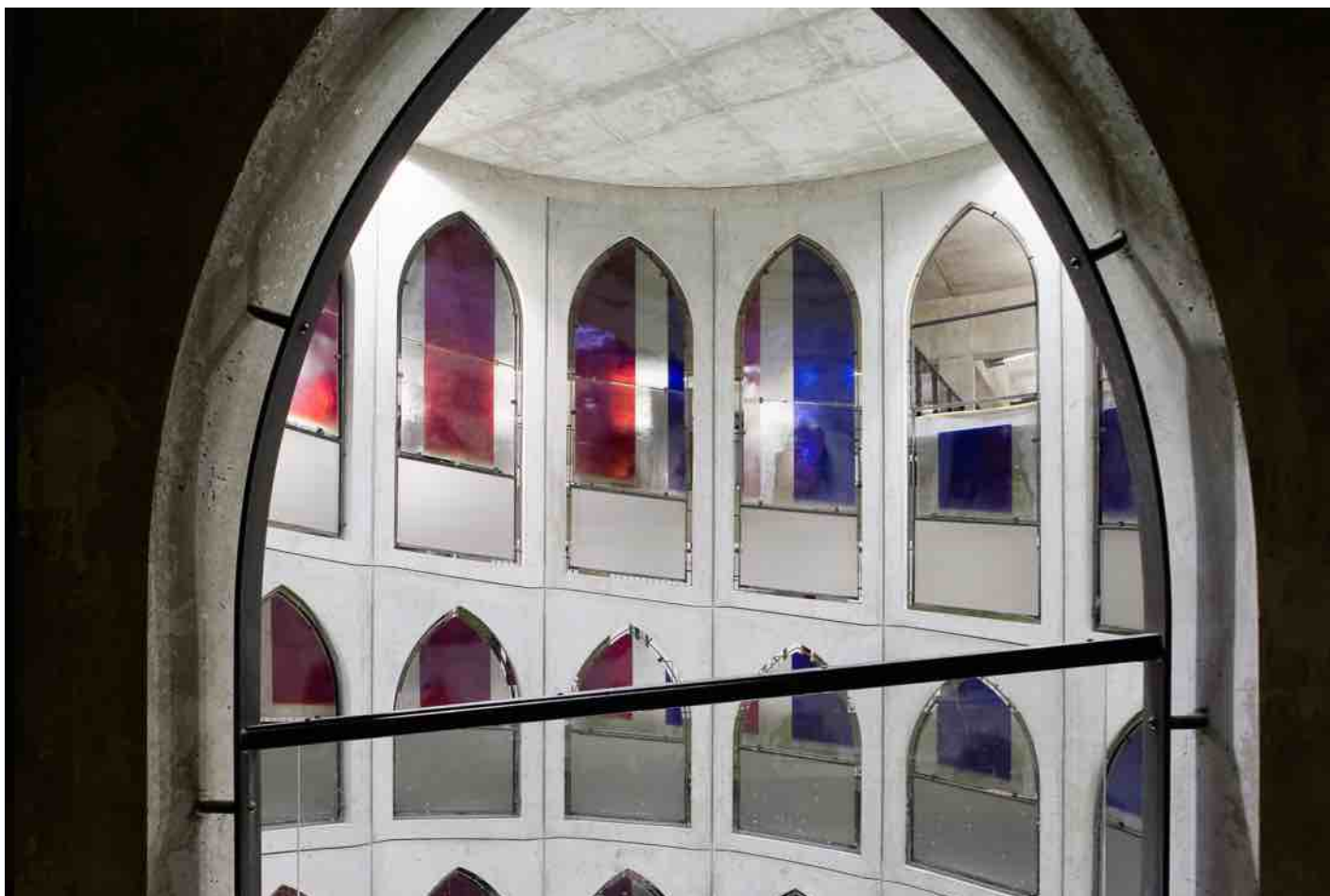
The windows were to be lit with artificial light to highlight the work proposed.

Udo Zembok analysed the coloration of the 16th century stained-glass windows in the churches of Troyes to reveal the specific dominant tones present. His artistic concept defined this set of colours.

Udo Zembok's work is based on the language of colour.

En haut : verrières ouest, sud, est
(rouge, jaune, vert), étage -1.
En bas : verrières de l'ouest au
sud (du rouge au jaune), étage -1.





« Contrairement à la couleur peinte sur un fond opaque où le pigment renvoie la lumière, le verre coloré se laisse traverser par la lumière ». Udo Zembok réalise ainsi une « qualité de coloration intermédiaire où la couleur est révélée par la lumière mais apparaît comme retenue à l'intérieur du verre ».

La qualité translucide de la couleur associe alors la couleur pigment et la couleur lumière, les conjugue en les additionnant, ce fait ouvrant un vaste champ d'application totalement novateur.

Afin de traduire pleinement ce langage de ces couleurs, Udo Zembok traite de grandes surfaces monochromes enrichies d'une large variété de nuances à l'intérieur même de ces plans.

Le spectateur se trouve ainsi face à des murs de couleurs, traversés par la lumière, et qui paraissent flotter dans le matériau verre.

Les couleurs agissent alors sur l'observateur en emplissant l'espace d'une qualité colorée.

Afin d'obtenir ce résultat, l'artiste utilise, pour les verrières de la façade principale, la technique de la fusion de verres *float* de grands formats qui apporte une réponse adaptée à ses exigences.

Les verrières du noyau central, exigeant la sécurisation, sont composées d'une superposition de 2 verres respectivement pigmentés avec des poudres fusionnées et émaillées. Le mélange optique des 2 verres renforce l'intensité de l'effet obtenu.

L'artiste, dans son projet, constate qu'il est difficile de s'orienter dans un espace hélicoïdal, et de surcroît souterrain :

« En réponse à cette problématique, je propose de transformer 82 ogives en « signes-couleur », facilement perceptibles par l'utilisateur en mouvement, car leur esthétique est basée sur de simples surfaces colorées, dépourvues de signification narrative.

Aux antipodes d'un code de couleurs, ces verrières agissent comme des « présences colorées ».

"Unlike colour painted on an opaque background, where the pigment reflects back the light, the light shines through coloured glass."

In this way, Udo Zembok produces a "quality of intermediary colouration where the colour is revealed by the light but appears to be trapped inside the glass."

The translucent quality of the colour thus associates the pigment colour with the light colour, combining and adding them together and as a result opening up a vast and totally innovative field of application.

In order to express fully this language of these colours, Udo Zembok worked with large monochrome surfaces enriched with a wide variety of shades that lie within these surfaces.

The viewer thus looks at walls of colours through which light shines and which look as if they are floating in the substance of the glass.

In this way, the colours have an effect on the observer and fill the space with a coloured quality.

To achieve this result, for the windows in the main façade Udo Zembok used the technique of fusing large sheets of float glass, which provided a result that met his requirements.

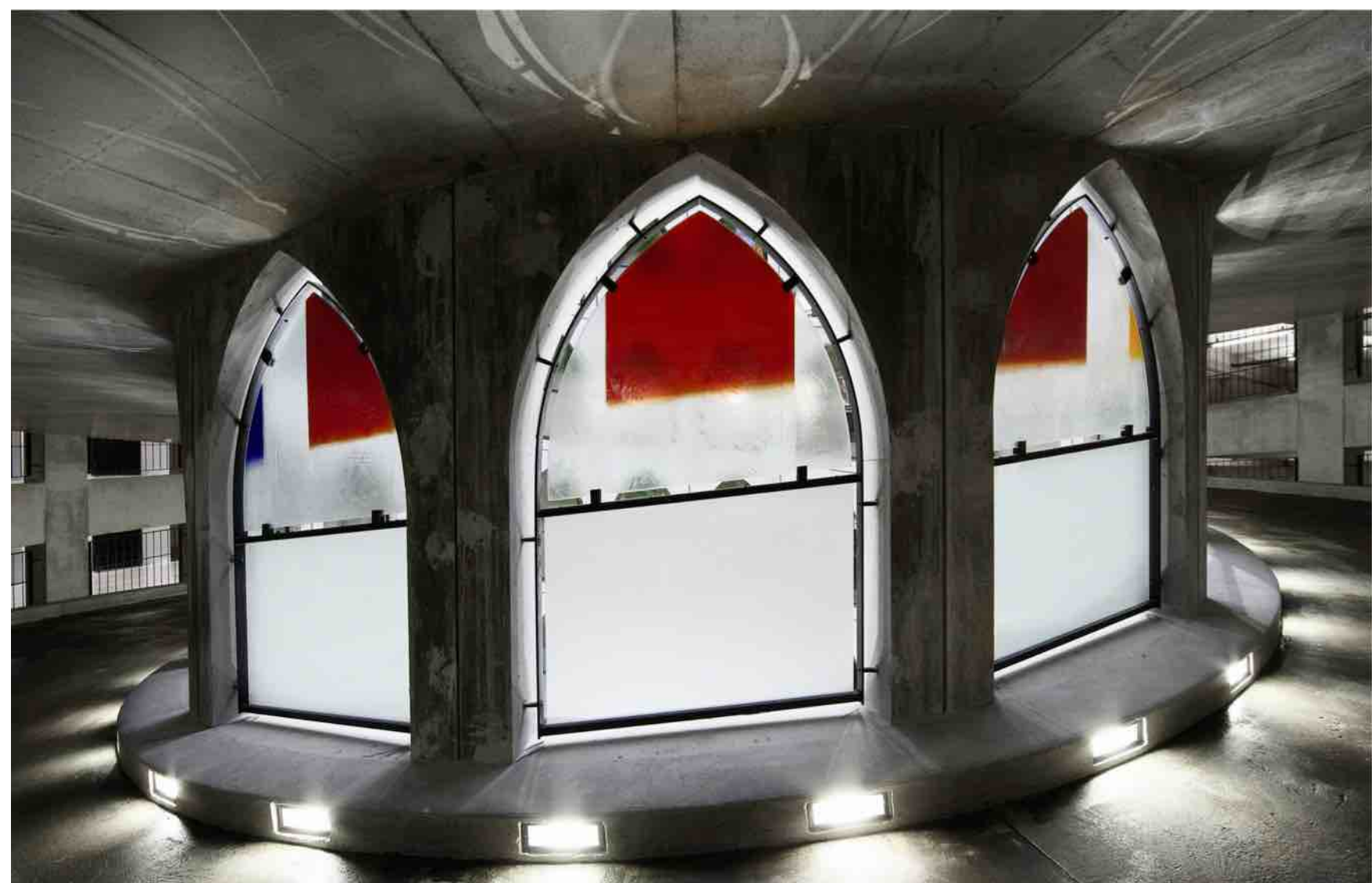
The windows in the core section, which had to meet safety standards, were made by placing a sheet of glass on top of another, each of which was pigmented using fused powders and enamelled. The optical mixture of the 2 pieces of glass reinforces the intensity of the effect obtained.

When working on this project, Zembok observed that it was difficult to find one's bearings in a helical space, particularly one that is underground.

"In response to this problem, I propose to transform 82 lancet windows into 'colour signs' that are easily noticeable by the user as he is moving past them because their aesthetic is based on simple coloured surfaces with no narrative meaning.

At the opposite extreme to a colour code, these windows act as 'coloured presences'.

En haut : verrières nord, ouest, sud
(bleu, rouge, jaune), étage -1.
En bas : verrières nord, ouest, sud
(bleu, rouge, jaune), étage -5.





Les 4 présences colorées

Les quatre présences colorées.

Ces plages monochromes et bi-chromes vont aider l'automobiliste à s'orienter dans le parking. En passant devant ces ouvertures, il percevra les changements des couleurs et remarquera dans l'évolution de celles-ci un sens directionnel.

Cette proposition artistique veut attirer l'attention du public sur deux notions d'orientations spatiales: l'orientation horizontale du plan géographique et l'orientation verticale qui symbolise le plan historique.

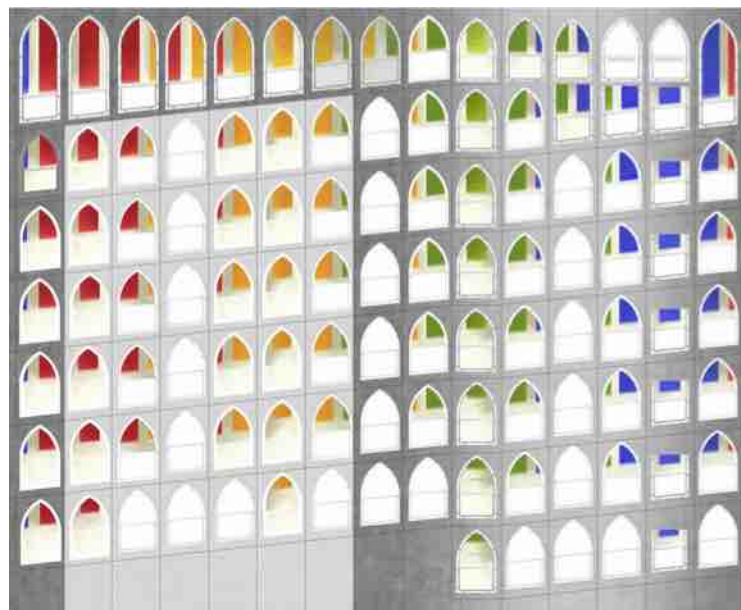
Nous imaginons une croix des points cardinaux dans la forme circulaire du bâtiment. À chaque direction est attribuée une couleur spécifique des vitraux. Ces signes-couleurs placent ainsi tout l'édifice dans une orientation qui donne du sens à cet emplacement dans la ville, depuis le Moyen Âge. En effet, la cathédrale et tous les édifices religieux de Troyes sont alignés sur un axe ouest-est, décalé vers le nord.

C'est l'orientation de la vieille ville en forme d'un bouchon de champagne. Les 4 couleurs choisies pour marquer les points cardinaux, décalés, sont les 4 teintes dominantes des vitraux des XV^e et XVI^e siècles de la cathédrale, mais aussi dans d'autres verrières de cette « École de Troyes ».

L'axe vertical du parking place l'intervention dans le temps.

Les 4 séries des vitraux monochromes des points cardinaux évoluent chacune sur 7, voir 8 étages, créant des colonnes superposées. Sur chacune de ces verrières des colonnes est gravé le nom du point cardinal correspondant, décliné en 7 et 8 langues européennes: deux langues latines, deux germaniques, une langue slave et une langue finno-ougrienne. Au niveau – 7 nous trouvons le latin, qui est la langue des érudits depuis le Moyen Âge, et à l'étage – 8, sur seulement deux vitraux, est évoquée la langue et la base commune de la pensée de notre continent, le grec.

Au fur et à mesure de la descente, la proportion colorée des verrières diminue au profit de l'écriture. La couleur, vecteur de vie se retire progressivement pour laisser place à l'écriture, vecteur de pensée et de la mémoire. »



L'ensemble des maquettes des ogives.

Ci-contre, en haut : verrière nord, étage -5, 120cm x 120cm.
En bas : verrières du nord à l'ouest, étage -3.

These monochrome and bichrome surfaces will help motorists to find their bearings in the car park. When passing by these openings they will notice the changing colours and this change will give them a sense of direction.

The aim of this artistic proposal is to attract the attention of the public to two notions of spatial orientation: horizontal orientation on the geographical plane and vertical orientation, which symbolises the historical plane.

We can imagine a cross formed by the cardinal points within the circular shape of the building. Each direction is indicated by a specific window colour. These colour signs thus orient the entire building in a way that has given a meaning to this location in the city since the Middle Ages. Indeed, the cathedral and all the religious buildings in Troyes are aligned along a west-east axis, out of line to the north.

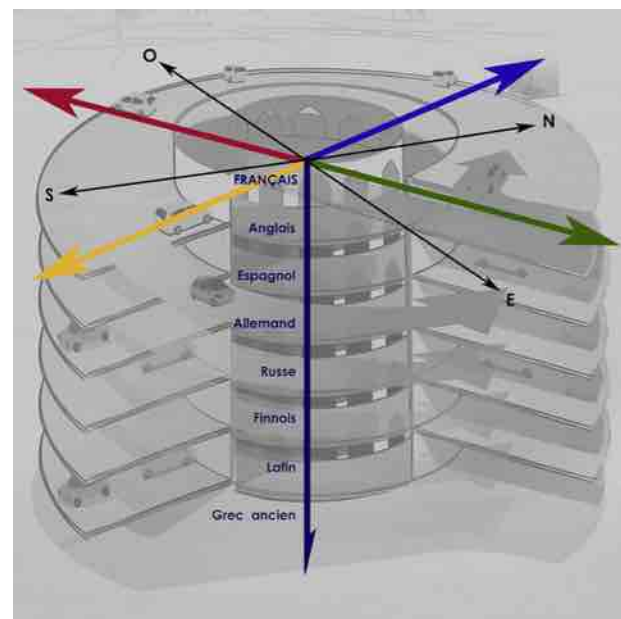
This is the orientation of the old town, in the shape of a champagne cork.

The four colours chosen to mark the cardinal points, which are out of line, are the four dominant colours in the cathedral's 15th and 16th century stained-glass windows and also in other stained-glass windows belong to the 'Troyes School'.

The vertical axis of the car park creates a temporal framework.

Each of the four series of monochrome windows at the cardinal points evolves over seven or eight storeys, creating columns on top of each other. On each of the windows in the columns is inscribed the name of the corresponding cardinal point, in 7 or 8 European languages: two Latin languages, two Germanic languages, one Slavic language and one Finno-Ugrian language. On level –7 we find Latin, which has been the language of scholars since the Middle Ages, and on level –8, on just two windows, is a reference to the language and common basis of thought on our continent, Greek.

The further one descends, the more the coloured proportion of the windows is reduced, giving way to writing. Colour, the medium of life, gradually withdraws to leave room for writing, the medium of thinking and memory."



Orientation horizontale: le plan géographique
Orientation verticale: le plan historique

Les orientations géographiques et linguistiques du projet.



Ci-contre, en haut : verrières sud, est, nord (jaune, vert, bleu), étage -1.
En bas : verrières du sud à l'est (du jaune au vert), étage -1.

Les 4 couleurs choisies pour symboliser ces points cardinaux, après l'analyse des couleurs dominantes dans les vitraux du XVI^e siècle de Troyes, sont un jaune chaud au sud, un bleu violacé au nord, un vert mousse à l'est et un rouge carmin à l'ouest.

Ces couleurs puissantes et saturées sur lesquelles seront gravés au jet de sable les noms des points cardinaux déclinés dans les différentes langues. L'automobiliste s'oriente ainsi à l'horizontale avec un langage de couleurs et à la verticale en lisant des langues de plus en plus anciennes au fur et à mesure de sa descente sous terre.

La réalisation des verrières de Troyes soulevait des problèmes et des solutions techniques qu'Udo Zembok avait auparavant éprouvés à l'Auditoire Calvin de Genève.

Le grand nombre de pièces à exécuter réclamait la collaboration d'un atelier expérimenté et équipé de fours performants suffisamment vastes pour créer des verrières d'un seul tenant.

The 4 colours chosen to symbolise the cardinal points, following Zembok's analysis of the dominant colours in the city's 16th century stained-glass windows, are a warm yellow in the south, a purplish blue in the north, a moss green in the east and a carmine red in the west.

Onto these powerful, saturated colours were sandblasted the names of the cardinal points in different languages.

Motorists are therefore able to get their bearings horizontally using the language of colours and vertically by reading languages that become increasingly ancient as one descends underground.

Making the windows for the Troyes project raised problems for which there were technical solutions that Udo Zembok had previously tried out in the Calvin Auditorium in Geneva.

The large number of pieces to be made required the collaboration of an experienced studio equipped with high-tech furnaces that were big enough to make the windows in one go.



Verrières de l'est au nord, étage -3.





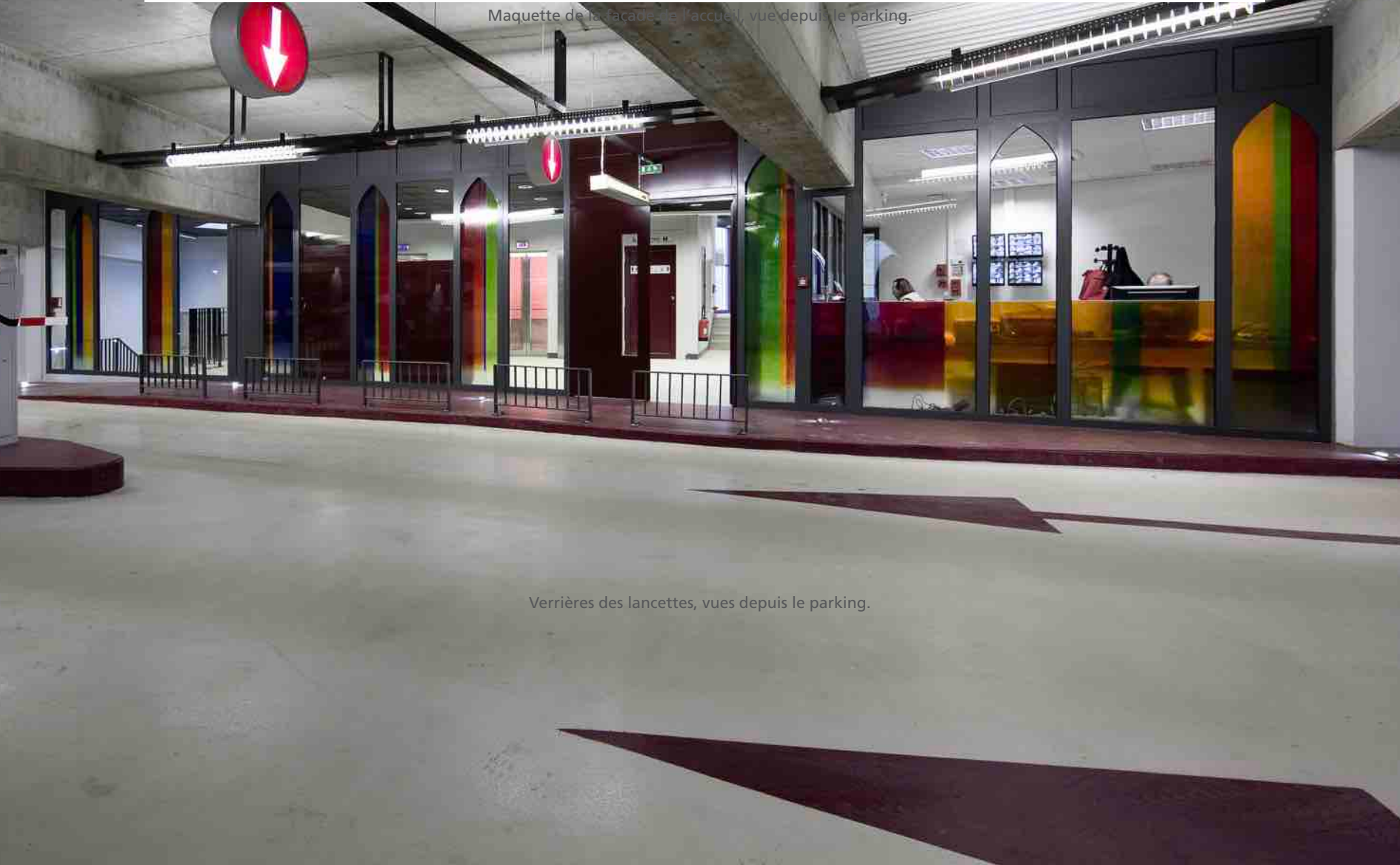
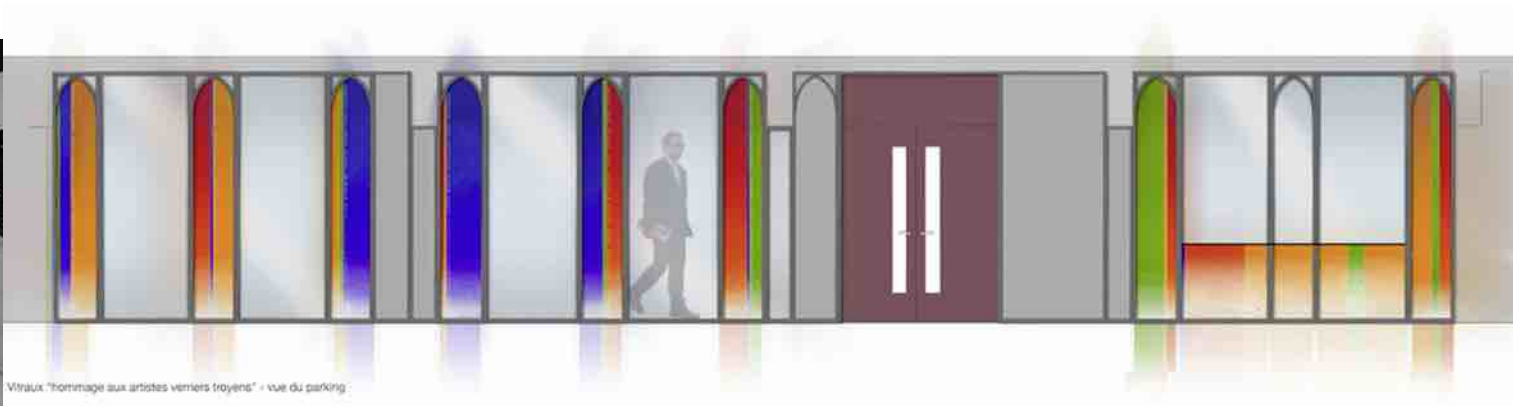
Verrière sud, 160cm x 120cm, étage -1.



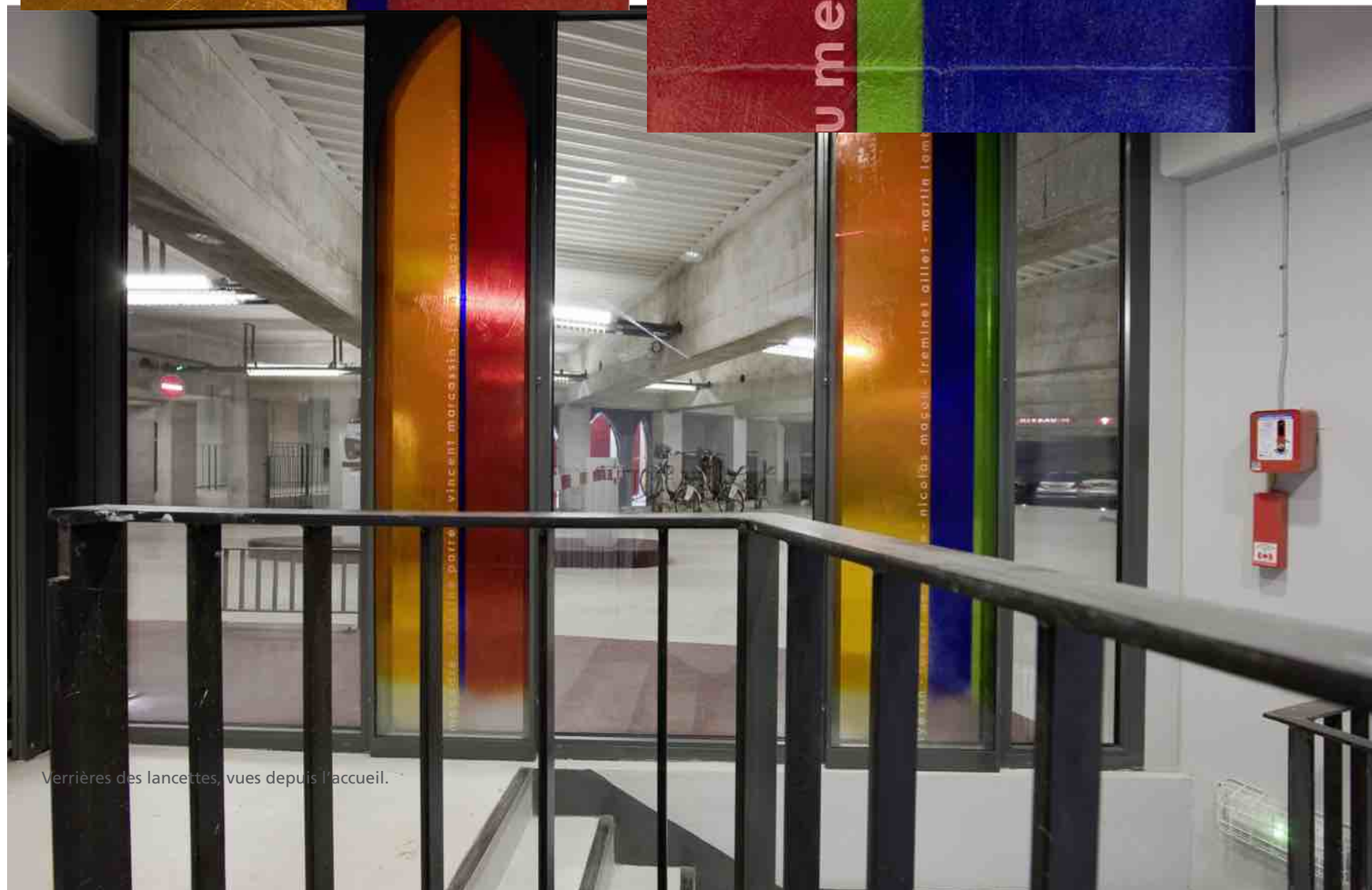
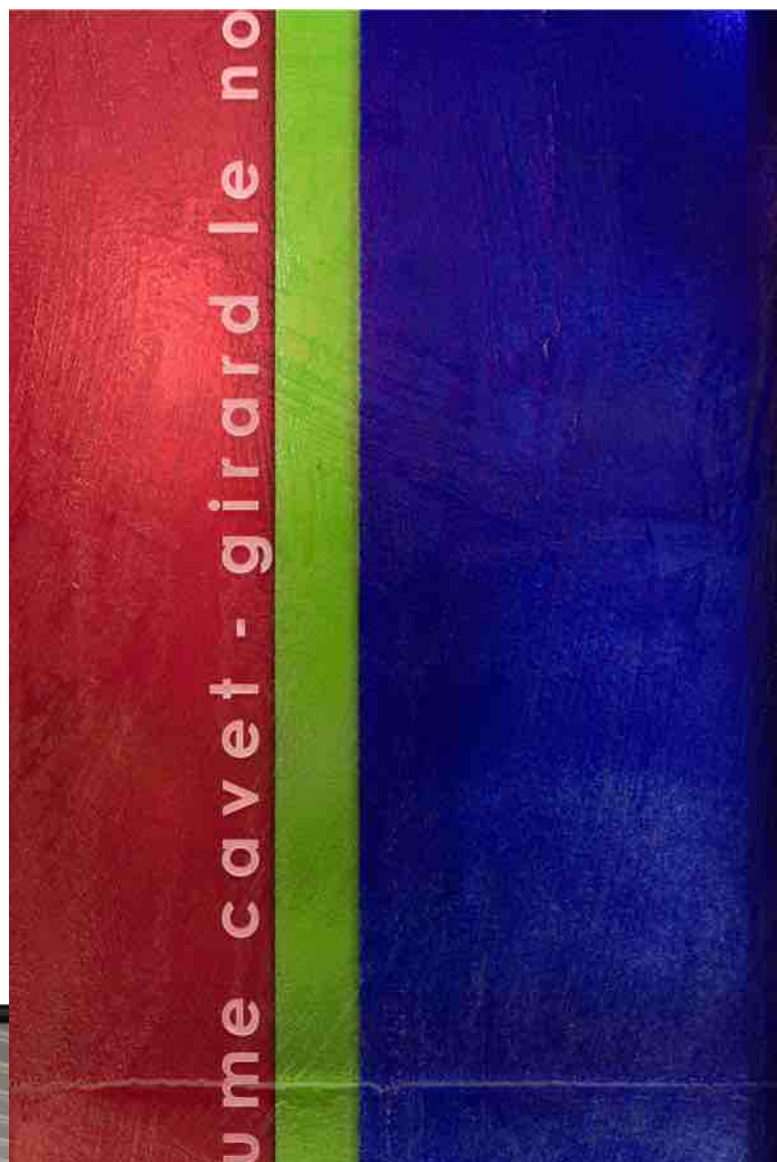
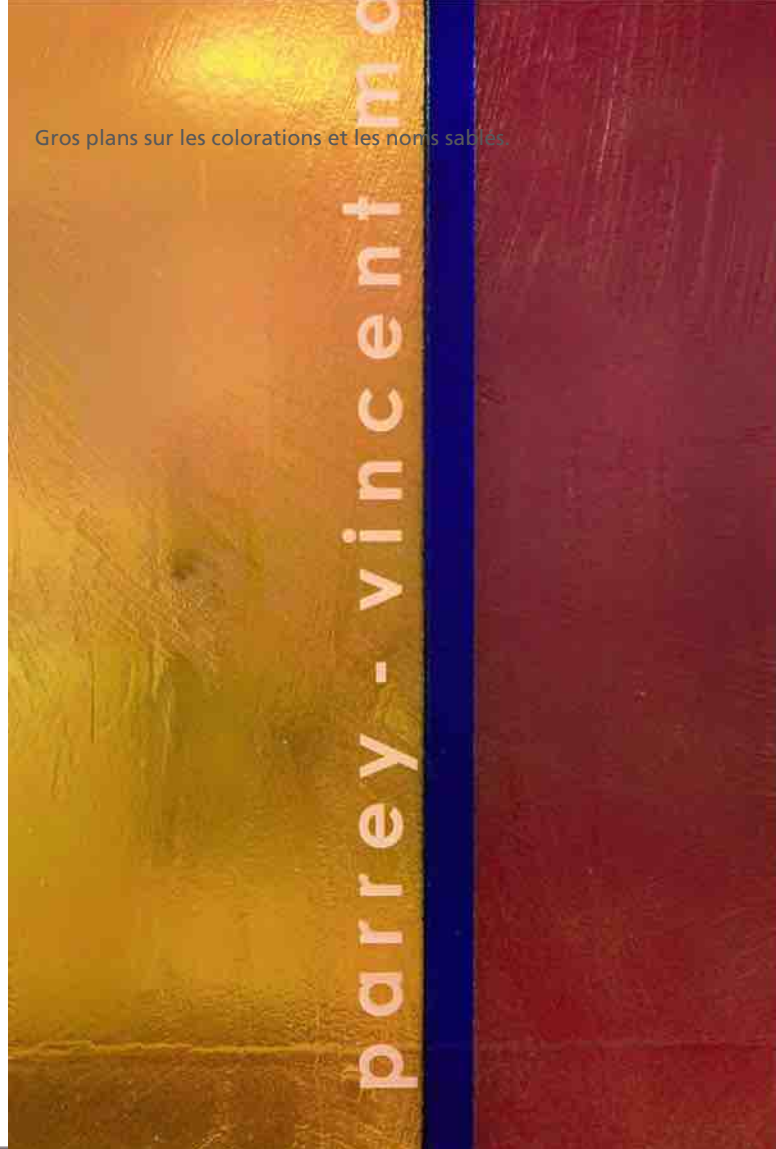
Verrière sud, sud-ouest, 180cm x 120cm, étage -1.

Ci-contre :
verrière sud, ouest, 200cm x 120cm, étage -1 .





Gros plans sur les colorations et les noms sablés.



Verrières des lancettes, vues depuis l'accueil.



Udo Zembok,
saupoudrage des émaux.

L'atelier du maître-verrier Pierre-Alain Parot possédait ces qualités requises. Il a répondu aux exigences en collaborant étroitement avec Udo Zembok qui procédera à un transfert de sa technologie.

Toutes les verrières ont ainsi été réalisées dans l'atelier d'Aiserey, près de Dijon, à partir de maquettes numériques digitales extrêmement précises.

L'atelier Parot partage son activité entre la restauration de vitraux et la création de verrières contemporaines, en son nom ou en collaboration avec des artistes.

L'entreprise, dirigée par Pierre-Alain Parot, compte 8 salariés et travaille dans la France entière.

Ainsi en 2007, après la restauration des vitraux de la cathédrale de Toul et de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne, l'atelier commence-t-il le chantier de la cathédrale de Strasbourg, où six verrières de la nef haute et du bas-côté nord viennent d'être déposées.

Les collaborations de ces dernières années l'ont amené à travailler avec le peintre Gérard Garouste à l'église Notre-Dame de Talant, avec Jean Ricardon à l'abbaye cistercienne d'Acey ou avec l'artiste anglais Matthew Tyson à la cathédrale Saint-Pierre de Saint-Claude, dans le Jura, tandis qu'il concevait lui-même les baies de l'église abbatiale de Saint-Avit-Sénieur en Dordogne.

Le verre mis en œuvre pour les verrières de Troyes est un verre *float*. La surface de ce verre se présente ainsi parfaitement plane, coulée au contact de l'étain en fusion d'un côté et de l'air de l'autre. C'est désormais ce procédé, mis au point après la Seconde Guerre mondiale, qui est employé pour obtenir de très grandes surfaces et des épaisseurs variables de 1 à 19 millimètres.

Cette technique a permis d'éliminer les étapes longues et onéreuses du doucissage et du polissage des glaces coulées sur des tables de métal avec toutes les imperfections liées à cette méthode.

La technique du *fusing*, qui consiste à transformer par fusion à chaud deux ou plusieurs volumes de verre, demande un savoir-faire expérimenté et des fours très performants, permettant un réglage extrêmement précis des températures de cuisson et des temps de refroidissement.

L'atelier Parot dispose de fours au gaz, équipés de chariots permettant le maniement de grandes surfaces de verre avec aisance.

The studio of the master stained-glass window artist Pierre-Alain Parot provided what was needed. He met these requirements, working closely with Udo Zembok, who proceeded with the transfer of this technology.

So it was that all of the windows were made in the studio in Aiserey near Dijon, using extremely precise digital models.

The Parot studio is involved both with restoring stained-glass windows and creating contemporary decorative-glass works, both under its own name and in collaboration with artists.

The business has a workforce of 8 and Pierre-Alain Parot runs a studio active all over France.

In 2007, following the restoration of the stained-glass windows of Toul Cathedral and the Basilica of Saint Nazaire in Carcassonne, the studio began work on a project for Strasbourg Cathedral, on six windows that had recently been removed from the upper nave and north side aisle.

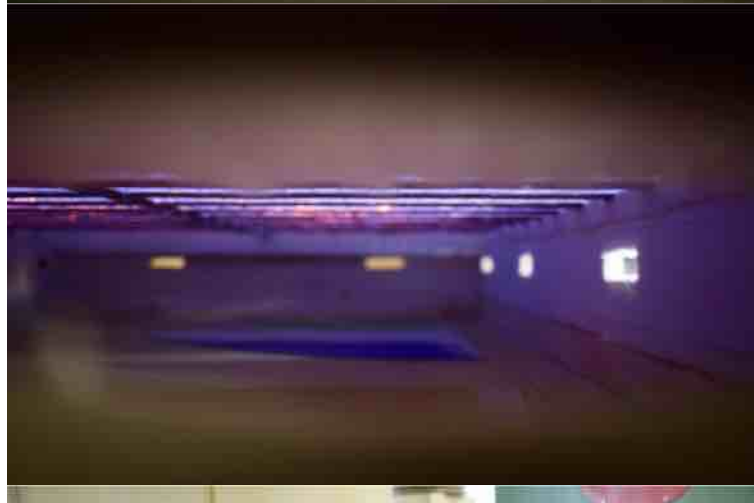
Parot's collaborations in recent years have resulted in him working with the painter Gérard Garouste in the Church of Notre-Dame de Talant, with Jean Ricardon in the Cistercian abbey at Acey and with the British artist Matthew Tyson in Saint Peter's Cathedral in Saint Claude in the Jura, while he himself designed the windows in the Abbey Church of Saint Avit Sénieur in the Dordogne.

The glass used in the windows of Troyes is float glass. The surface of this glass is perfectly flat, cast in contact with tin on one side and air on the other. It is now this process, developed after the Second World War, which is used to obtain very large sheets of glass varying in thickness from 1 to 19 millimetres.

This technique has eliminated the long, costly stages of grinding and polishing plate glass cast on metal tables, with all of the imperfections arising from this method.

The technique of fusing, which involves transforming two or more volumes of glass by heating them until they fuse, requires practised skill and high-tech furnaces that can be set to extremely precise temperatures and cooling times.

The Parot studio has gas furnaces equipped with trolleys for easy handling of large pieces of glass.



Dans l'atelier de Pierre-Alain Parot.

Ci-contre, en haut :
détail de verrière sud,
langue : latin, étage -7.
En bas : détail de verrière est,
langue : russe, étage -5.

Les verrières du noyau central devant être sécurisées, Udo Zembok et l'atelier Parot ont utilisé la technique du verre feuilleté qui consiste à injecter une résine entre 2 plaques de verre auparavant cernées d'un joint de silicone étanche. La résine injectée liquide se polymérise en assurant une résistance satisfaisante à la verrière puisque en cas de bris le verre reste collé sur cette membrane.

Les verrières se composent ainsi de deux verres de 6 millimètres préalablement découpés par un miroitier spécialisé.

Sur le premier verre, des pigments de verre coloré, broyés, totalement compatibles, sont répartis au tamis sur une face, selon le dessin des maquettes.

L'épaisseur des pigments répartis assure puissance et saturation de la couleur souhaitée.

Les parties incolores reçoivent ensuite un pigment blanc afin de juste troubler la transparence.

Avant la cuisson, la sole du four fait l'objet d'une préparation spécifique. Un séparateur neutre, à base de poudre de kaolin, posé sur la fibre de céramique, permet au verre de ne pas adhérer.

L'exécutant y dessine au pinceau de légers mouvements, aplanis à la spatule, qui s'imprimeront dans le verre sur la face opposée à la surface colorée.

La cuisson de ce premier verre s'effectue à une température de 820°, température à laquelle le verre redevient pâteux et absorbe les pigments, faisant corps avec eux.

5 heures de cuisson et 2 heures de refroidissement assurent un verre coloré solide et inaltérable.

Sur le second verre, des émaux colorés, mélangés à un fixatif, sont pulvérisés au pistolet et cuits à moindre température, 560°, pendant 4 heures.

L'association de ces deux techniques, radicalement différentes puisque l'émail cuit reste en surface du matériau en formant une mince pellicule, offre des possibilités de colorations subtiles, les palettes disponibles des

Since the windows in the core section had to meet safety standards, Udo Zembok and the Parot studio used the technique of laminated glass, which consists of injecting a resin between two sheets of glass that are first sealed with an air-tight silicon seal. The liquid resin injected polymerises, rendering the glass sufficiently strong since if the window is broken the glass remains stuck to the membrane.

These windows thus comprise two 6-millimetre sheets previously cut by a specialist glazier.

Using a sieve, pigments of coloured glass, crushed and totally compatible, were applied to one face of the first sheet, following the design of the models.

The thickness of the layer of pigments applied produced the desired concentration and saturation of colour.

Next, the colourless parts were coated with a white pigment to reduce their transparency a touch.

Before firing, the oven hearth was prepared in a specific way. The ceramic fibre was coated with a neutral separator of kaolin powder to prevent the glass from sticking.

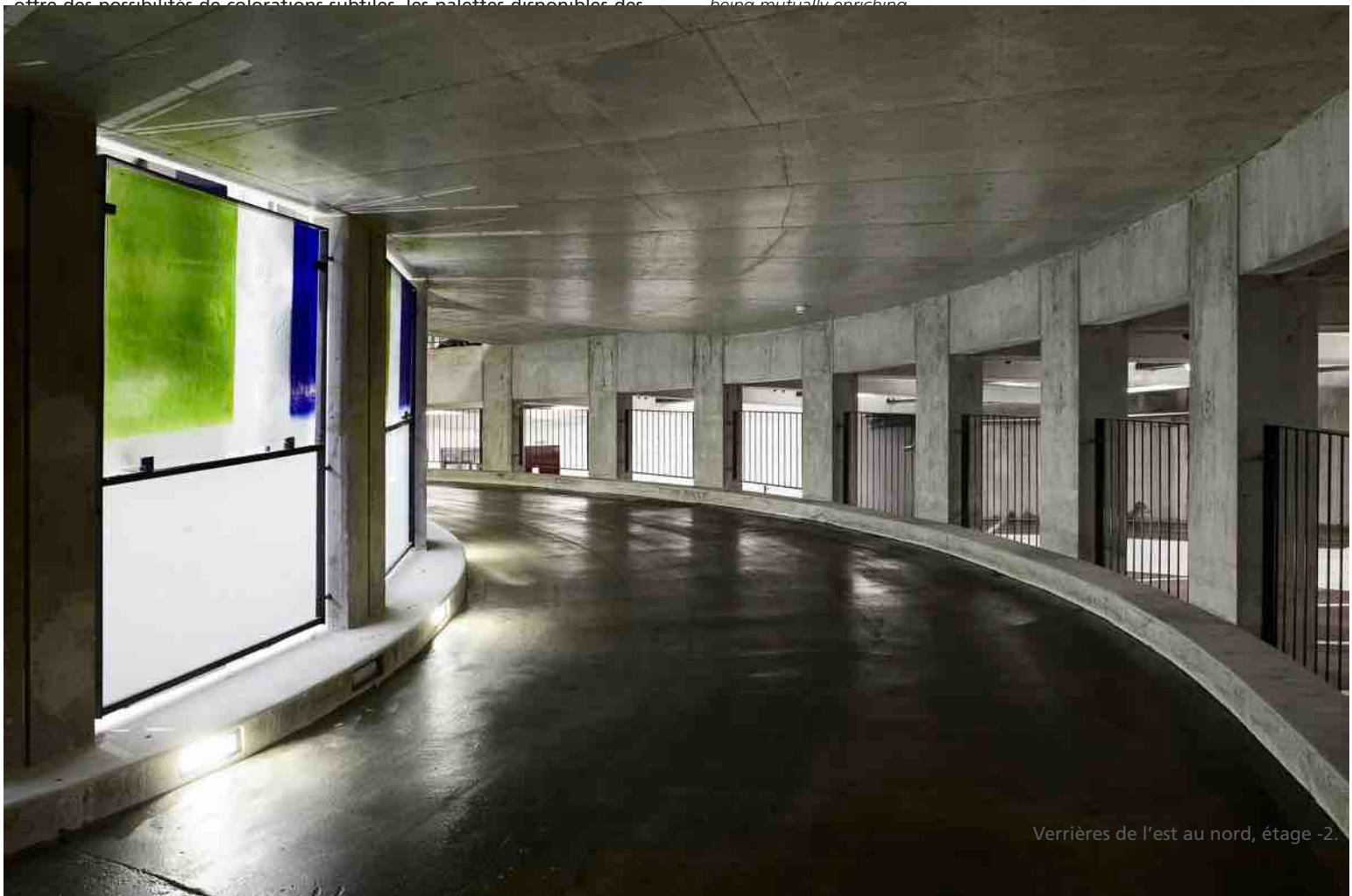
This was spread out with a spatula and the artist then used a brush to create slight movements that would be impressed into the glass on the face opposite the coloured surface.

This first sheet was fired at a temperature of 820°C, the temperature at which the glass becomes semi-molten and absorbs the pigments, which are fully incorporated into the glass.

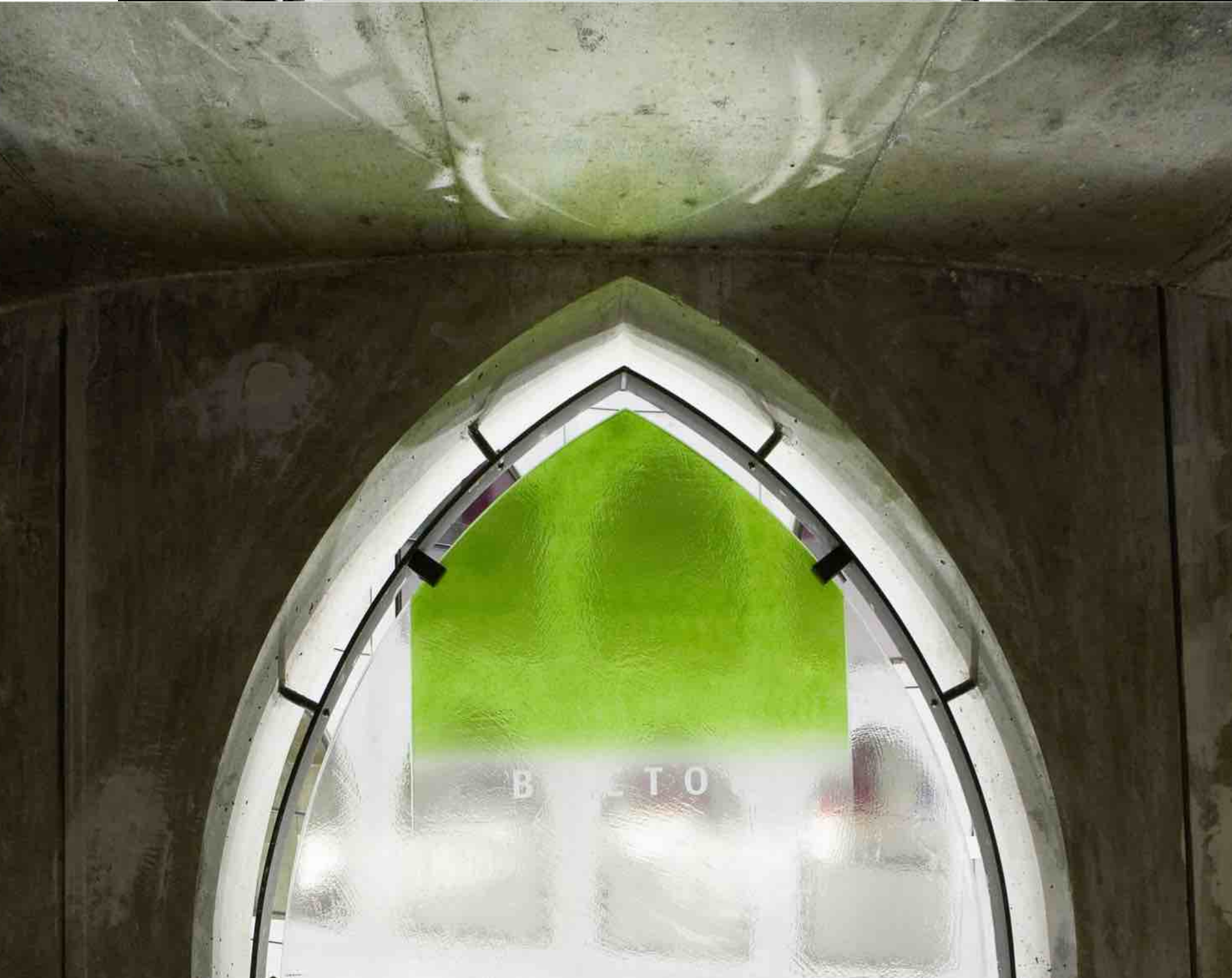
Five hours of firing and 2 hours of cooling produce a piece of coloured glass that is solid and stable.

The second sheet was sprayed with coloured enamels mixed with a fixative, and fired at a lower temperature, 560°C, for 4 hours.

The association of these two techniques, radically different because the fired enamel remains on the surface of the material forming a thin film, offers subtle colouration possibilities, the palettes available in the colours of each material being mutually enriching.



Verrières de l'est au nord, étage -2.





Verrière ouest, langue : finnois, étage -6.



Verrière sud, langue : latin, étage -7.

Ces superpositions de plans travaillés, en volume, en couleur mates et brillantes, dans l'épaisseur du verre et en surface, procurent la qualité colorée recherchée par Udo Zembok. Dans les ogives, les verrières sont posées sans cadre, un vide de 3 centimètres s'intercalant entre le cadre métallique et le verre.

Cette lisière d'air affranchit les verrières qui paraissent flotter, donnant une grande légèreté à la composition colorée; seules 4 pattes métalliques les rattachent à la structure et au garde-corps.

La réalisation du projet d'éclairage, en répondant au problème spécifique lié à la lumière en grande partie artificielle, ou en totalité dans les niveaux les plus bas, constituait un autre défi, la lecture des verrières dépendant d'un concept d'éclairage performant.

Afin que les verrières des ogives soient visibles aussi bien du côté de la rampe ascendante que depuis les plateaux du parc de stationnement, Udo Zembok a préconisé un système reproduisant au plus près la température de couleur et l'intensité de la lumière naturelle.

Un éclairage indirect en provenance d'une couronne de projecteurs accrochés au sommet du noyau central balaie les parois de béton. Un revêtement réfléchissant, sur le sol du noyau, réverbère une partie de la lumière.

La lumière ainsi piégée dans les verrières vibre à l'intérieur du verre.

The superimposition of the flat surfaces, in volume, in matt and gloss colours, in the thickness of the glass and on the surface, produce the colour quality that Udo Zembok was trying to achieve. The glass was fitted in the lancet windows without a frame, with a 3-centimetre gap between the metal frame and the glass.

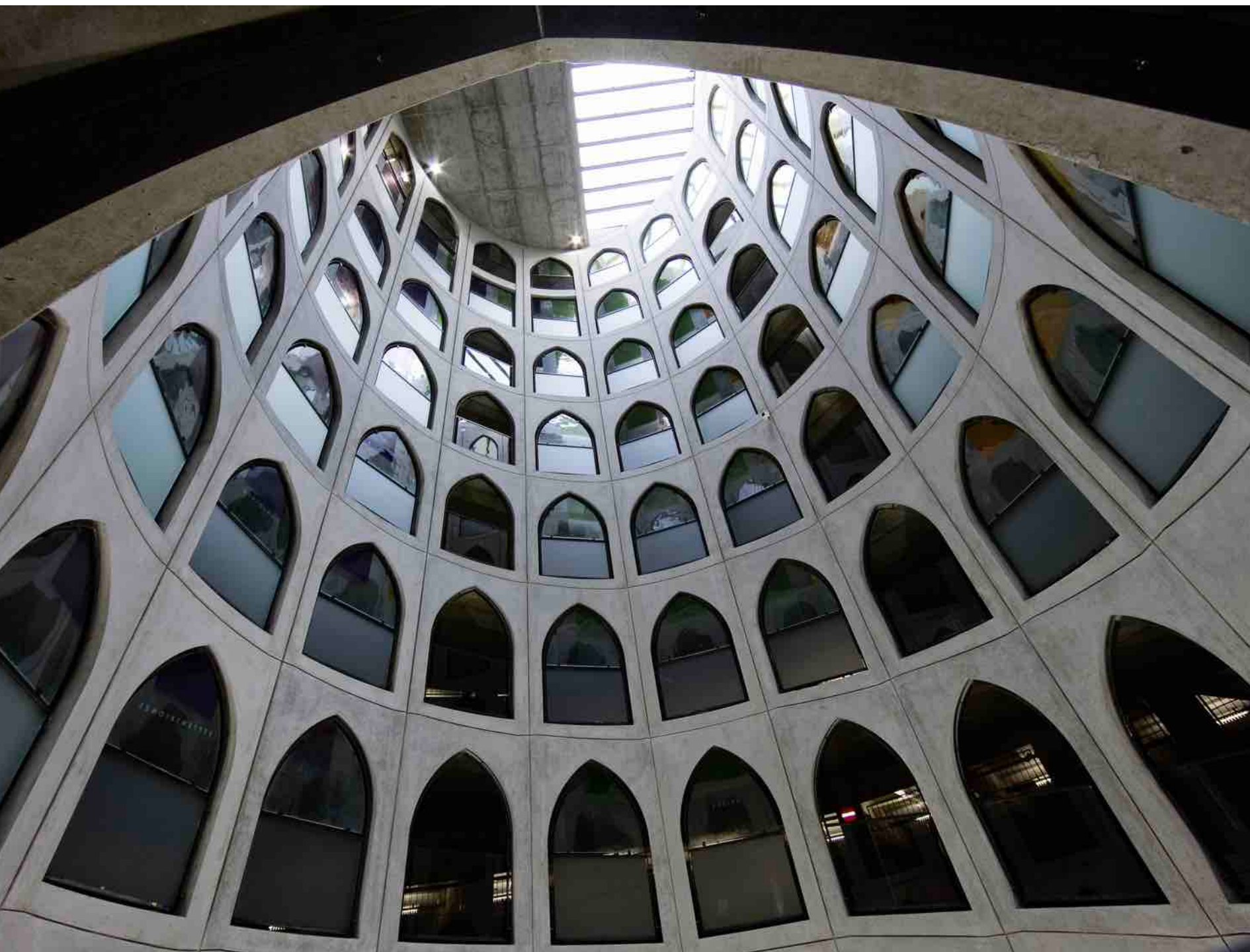
This air gap liberates the windows, which appear to float, giving the coloured composition a great lightness; just 4 metal tabs attach them to the structure and railing.

The design of the lighting scheme in response to the specific problem of the light being largely artificial, and completely so on the lower levels, was a separate challenge, since the interpretation of the windows depended on an effective lighting concept.

To ensure that the glass in the lancet windows is just as visible from the ascending ramp side as from the levels of the car park, Udo Zembok recommended a system that reproduced as accurately as possible the temperature and intensity of natural light.

Indirect lighting provided by a ring of spotlights fixed to the top of the core section is cast on the concrete walls and a reflective coating on the floor of the core section reflects back part of the light.

The light thus becomes trapped in the windows, resonating inside the glass.



Vue d'ensemble de l'espace central.

Double-page suivante :
gros plans sur les thermoformages et mots sablés.



ORIENTS

EST E



Collection Dr. Seufert, Luzern .

Sculptures en lumière

L'orientation du travail de toute la vie d'Udo Zembok était déjà contenue dans son premier contact avec le verre. À l'église Saint-André d'Amsterdam, il a cherché à révéler la sensibilité de la lumière à travers des filtres colorés. La couleur quasi monochrome est captée par des plans qui se superposent dans la transparence du verre, créant ainsi un puissant effet vibratoire.

Plus tard, les premières œuvres autonomes seront présentées comme des « tableaux » de verre. Le verre coloré est superposé par collage. L'artiste expérimente et travaille dans l'espace intégrant les projections lumineuses aux compositions colorées. La troisième dimension est optique.

Puis, la technique évoluant, ces plans colorés seront peints aux émaux et grisailles. Les cuissons de teintes successives créent une matière translucide colorée. La lumière est alors retenue. Plus de projections visibles, c'est l'observateur qui est invité à entrer dans la « matière couleur ».

Ce retournement a donné naissance à une prédilection pour la forme en trois dimensions, qui joue avec simplicité sur les deux faces concaves et convexes de l'objet, comme une enveloppe et son contenu. La fusion permet de réaliser des reliefs travaillant sur la surface qui délimite le dehors et le dedans, telle une « peau », dont la lumière frontale vient révéler la structure. L'éclairage arrière laisse apparaître simultanément la coloration.

La couleur, qui se révèle alors subtilement, vient ici soutenir le mouvement et le sens des formes.

Parfois, elle peut aussi venir contredire la forme, ce qui donne naissance, en 1996, à un travail plus méditatif : « Dialogues ». La couleur, qui est ressentie comme vie animique, ne s'y livre pas d'emblée, elle pose à l'observateur l'énigme d'une rencontre.

Enfin, ces directions de recherche successives aboutissent aux « écrans », qui retiennent la couleur recomposée en strates, où la lumière vient jouer sur la surface d'une forme légèrement bombée.

Light sculptures

The direction of Udo Zembok's life work was already contained in his first contact with glass. In St Andrew's Church in Amsterdam he attempted to reveal the sensitivity of light through coloured filters. Quasi-monochrome colour was captured by superimposed surfaces within the transparency of the glass, thereby creating a powerful resonating effect.

Later, his first independent works were presented as glass 'paintings'. The coloured glass was superimposed using lamination. The artist experimented and worked in space incorporating projected light into coloured compositions. The third dimension was optical.

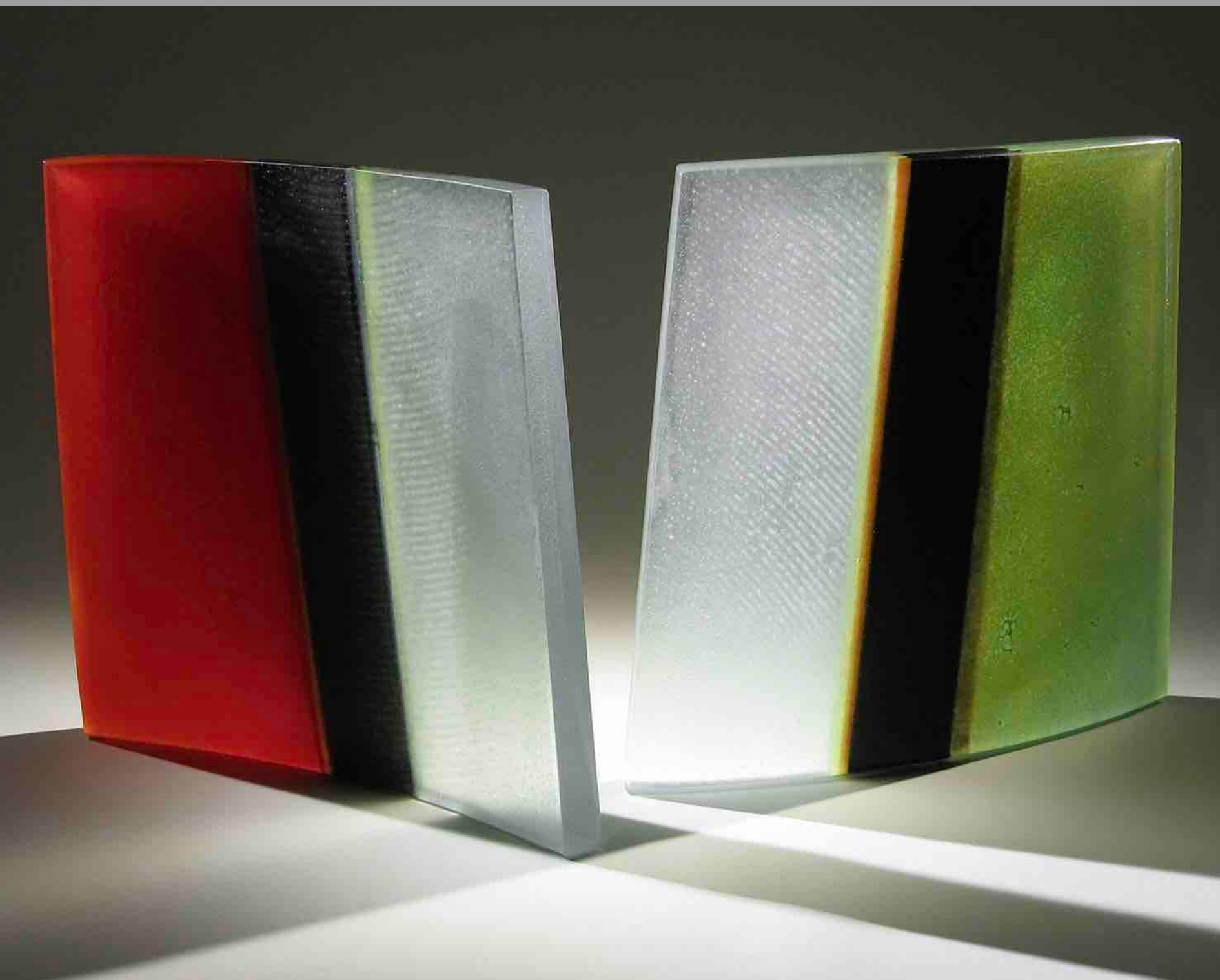
Then his technique evolved and he turned to painting the coloured surfaces with enamels and grisailles. The firings of successive colours created a translucent coloured material, which trapped the light. With the light no longer being projected, it was the observer who was invited to enter into the 'colour matter'.

This turnaround gave rise to a predilection for shape in three dimensions that played simply on the two concave and convex faces of the object, like an envelope and its content. Fusion made it possible to create textures on the surface that separated the outside from the inside, like a 'skin', its structure revealed by a light shining head on. At the same time, back lighting revealed the work's colouration.

Here, the subtly revealed colour supported the movement and meaning of the shapes.

Sometimes it might also contradict the shape, resulting, in 1996, in a more meditative work, 'Dialogues'. In this work, colour, which is experienced as animic life, is not revealed immediately, offering the observer the enigma of an encounter.

Lastly, these successive directions in his research resulted in his 'screens', which trap the reconstructed colour in layers, with light playing over the surface that is slightly convex in shape.



« Contrastes simultáneos 5 », 2005, 60cm x 110cm.
Collection Maria Decker, Hamburg.

Ces écrans débutent par une recherche sur les compositions « trichromes » : la série *Contrastes simultanés* présente des rapports de couleur, que l'on pourrait qualifier de musicaux, dans le sens où ils établissent entre eux des tensions, tels des intervalles. C'est dans cet espace intermédiaire, d'une couleur à l'autre, que se joue tout l'intérêt des compositions.

Vient ensuite la période *Hommage à Rothko*, qui présente des dualités ou des complémentarités, des dialogues « tendus » ou « entendus » entre deux couleurs.

Puis résonne alors l'écho des premières réalisations de l'artiste dans le domaine du verre, la composition va se réduire, se simplifiant à l'extrême dans la série *Colourfields*, pour n'offrir à l'observateur qu'une seule proposition : le monochrome.

La sensibilité, ainsi conduite et exercée, peut entrer dans la contemplation d'une qualité de lumière unique, qui révèle toute sa plénitude à celui qui accepte de s'y livrer avec la simplicité de l'enfance retrouvée.

La lecture de ces monolithes est multiple. Elle varie selon l'orientation, la puissance ou la fragilité de la lumière, les déplacements de l'observateur. À travers cet aboutissement, l'on comprendra aisément pourquoi Udo Zembok se définit lui-même comme « perceptuel ».

C'est bien le souci de rendre le spectateur actif et créateur dans l'acte même de la perception, qui l'anime. Recréer, par l'activité sensorielle, l'unité, en composant la couleur complémentaire. Tout comme l'œil, « l'écran » réfléchit la lumière mais, simultanément, s'ouvre un espace intérieur pour celui qui perçoit : une expérience de l'instant présent, vivante et individuelle.

Les travaux scientifiques de Goethe dans sa théorie des couleurs ont montré ce phénomène en décrivant les lois des couleurs physiologiques produites par l'activité de l'œil.

Par la superposition et la fusion de couches colorées, la troisième dimension est contenue dans la couleur elle-même. La couleur est un « espace sculptural ».

C'est là l'aboutissement d'une quête, d'un questionnement permanent de la lumière-couleur.

Un accord, une union entre l'essence immatérielle de la lumière et la matière : une école de persévérance et d'expérimentation individuelle et solitaire.

C'est dans le même esprit qu'en 2004 est réalisée la sculpture monumentale du centre pour handicapés Perceval à Saint-Prex, en Suisse romande.

Aussi, ne peut-on pas « réduire » cette orientation du travail d'Udo Zembok à un « laboratoire », qui préparerait l'intervention en architecture de verrières monumentales. Il s'agit bien davantage d'un pont, d'une réunion de ces deux pôles : architecture et sculpture, dont le vecteur commun est la lumière.

La frontière entre ces deux directions est transcendée : la couleur devient espace, la forme devient couleur !

These began with research into 'trichrome' compositions. The series Contrastes simultanés presents relationships of colour that one could describe as musical in the sense that they establish tensions between each other that are like intervals. It is in this intermediate space, from one colour to the other, that the interest of these compositions lies.

This was followed by the Hommage à Rothko period, which presents dualities and complementarities, dialogues between two colours that create a tension and are understood by the viewer.

Zembok's work then moved on to echo his first works in the field of glass, with compositions becoming smaller and simplified to the extreme in the series Colourfields, offering the observer nothing more than a single proposition, monochrome.

Sensitivity, conducted and exerted in this way, can become part of the contemplation of a unique quality of light that reveals its entire fullness to anyone willing to give himself over to it with the simplicity of the child inside him.

These monoliths can be interpreted in a host of ways, depending on their orientation, the power or fragility of the light and the changing position of the observer. This outcome makes it easy to understand why Udo Zembok defines himself as 'perceptual'.

He is moved by the desire to make the viewer active, creating in the very act of perception. Recreating, through the activity of his senses, unity, by composing the complementary colour. Like the eye, the 'screen' reflects light, but at the same time opens up an interior space for the person perceiving: an experience of the present moment that is alive and individual.

Goethe's scientific work on his theory of colours showed this phenomenon, describing the physiological laws of colours produced by the activity of the eye.

By superimposing and fusing layers of colour, the third dimension is contained within the colour itself. Colour becomes a 'sculptural space'.

This is the end of a quest, a constant light-colour questioning.

An accord, a union between the immaterial essence of light and matter: a lesson in individual, solitary perseverance and experimentation.

It was in this same vein that in 2004 he created the monumental sculpture for the Perceval centre for the disabled in Saint-Prex, in French-speaking Switzerland.

On cannot therefore 'reduce' this direction in Udo Zembok's work to a 'laboratory' preparing monumental glass works for architectural projects. Much more than this, it is a bridge, a meeting of the two extremes of architecture and sculpture, whose common medium is light.

The frontier between these two directions is transcended: colour becomes space and form becomes colour!



« Hommage à Rothko 3 », 2001, 52cm x 73cm.
Prix Liliane Bettencourt 2001, Paris.



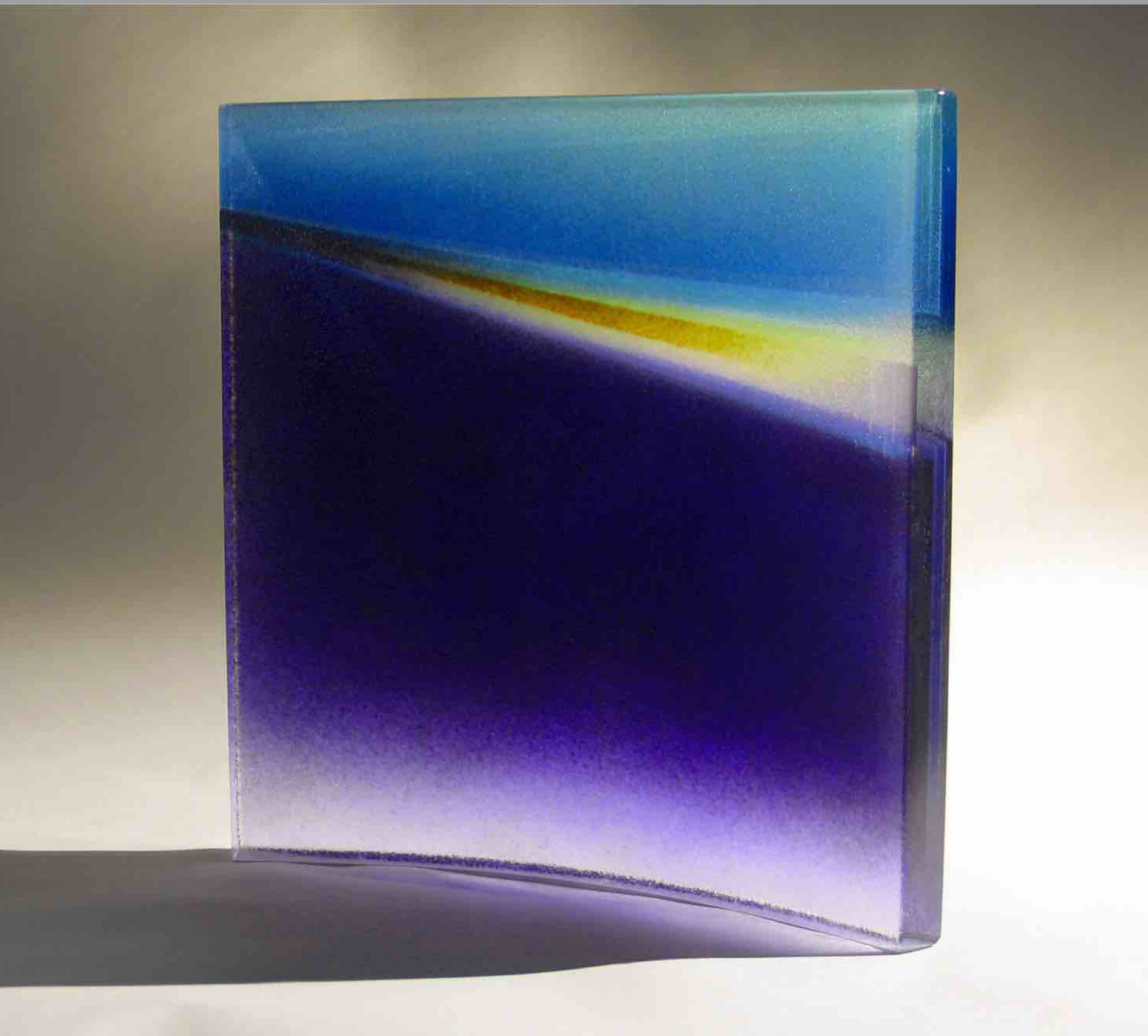
« Colourfields 11 », 2006, 60cm x 60cm.



« Colourfields 8 », 2006, 70cm x 70cm.



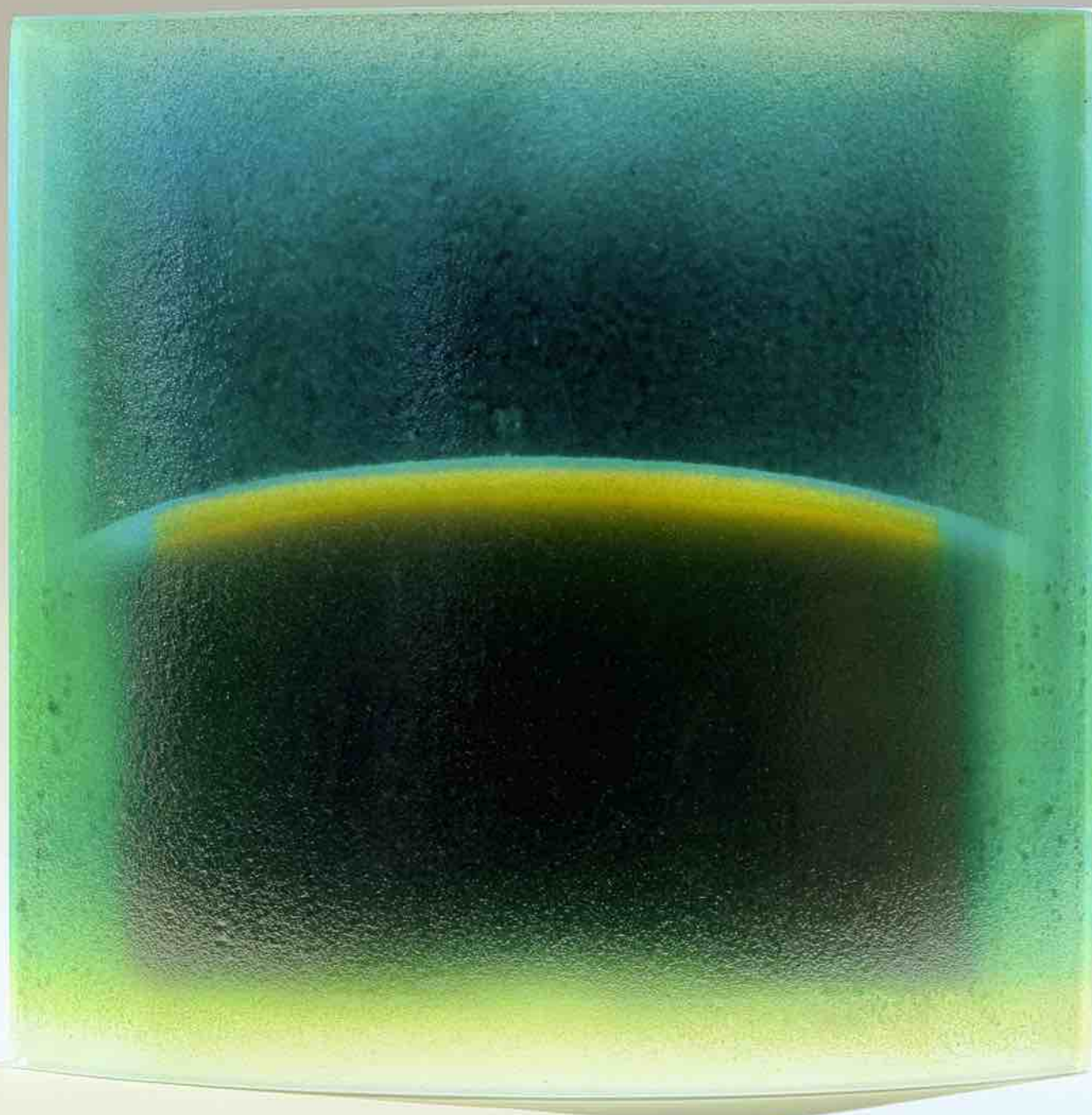
« Contrastes simultáneos 15 », 2005, 50cm x 50cm.



« Colourfields 15 », 2006, 50cm x 50cm.



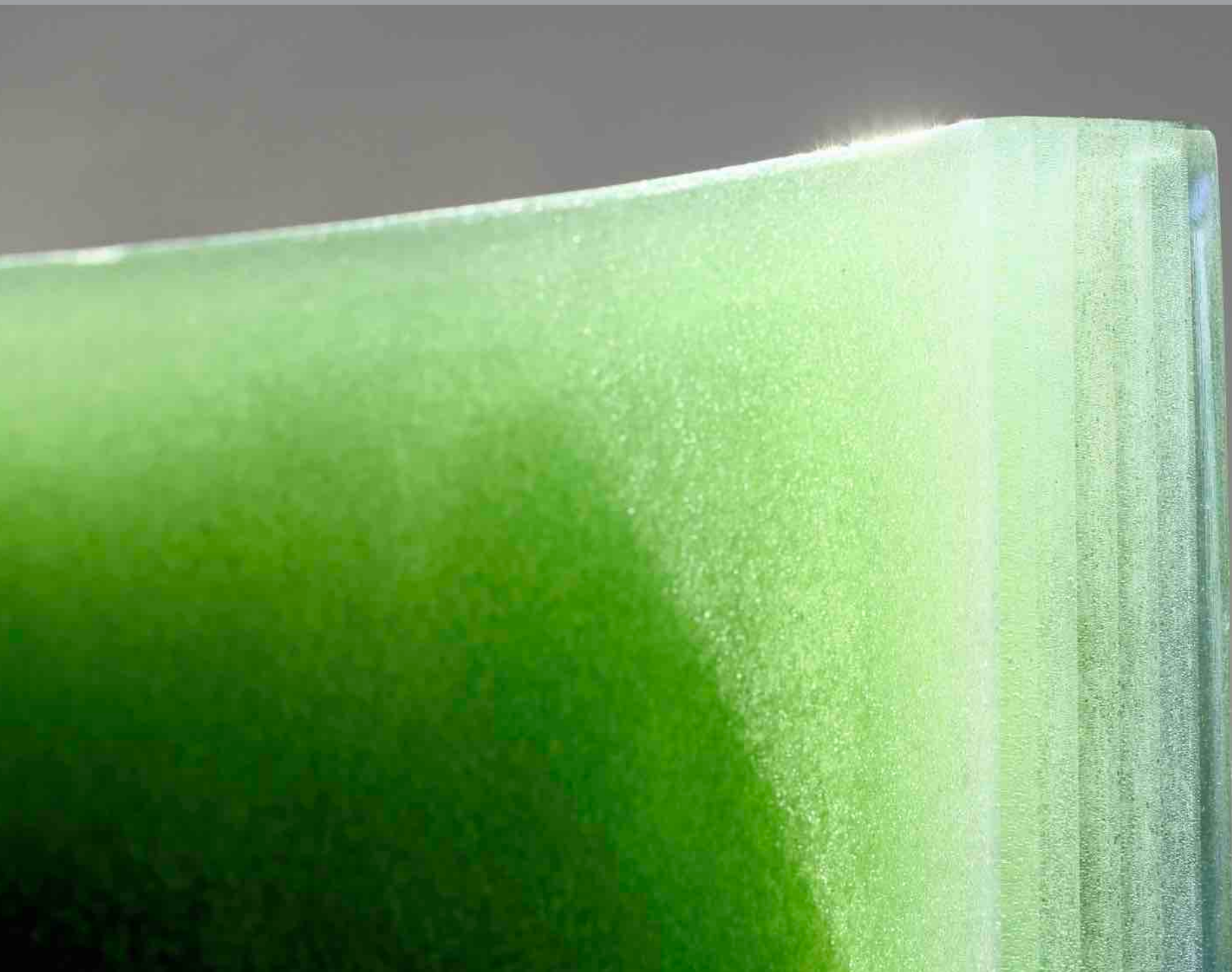
« Colourfields 22 », 2007, 70cm x 70cm.



« Colourfields 23 », 2007, 62cm x 62cm.



« Colourfields 28 », 2007, 62cm x 62cm.



Gros plan sur les superpositions et inclusions de pigments.



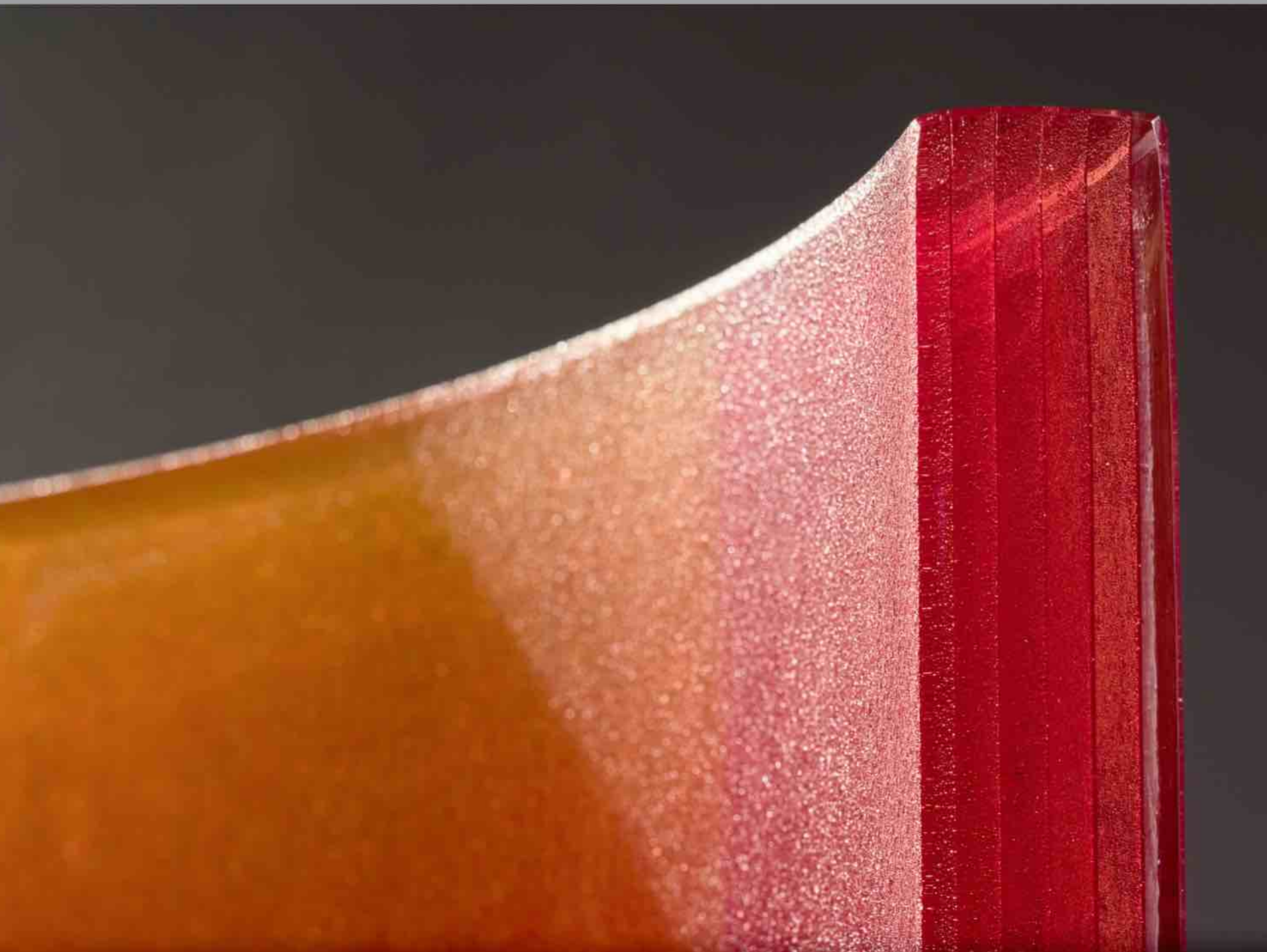
« Colourfields 3 », 2006, 65cm x 65cm.
Collection Musée Feste Coburg, Coburg-Allemagne.



« Colourfields 13 », 2006, 60cm x 60cm.



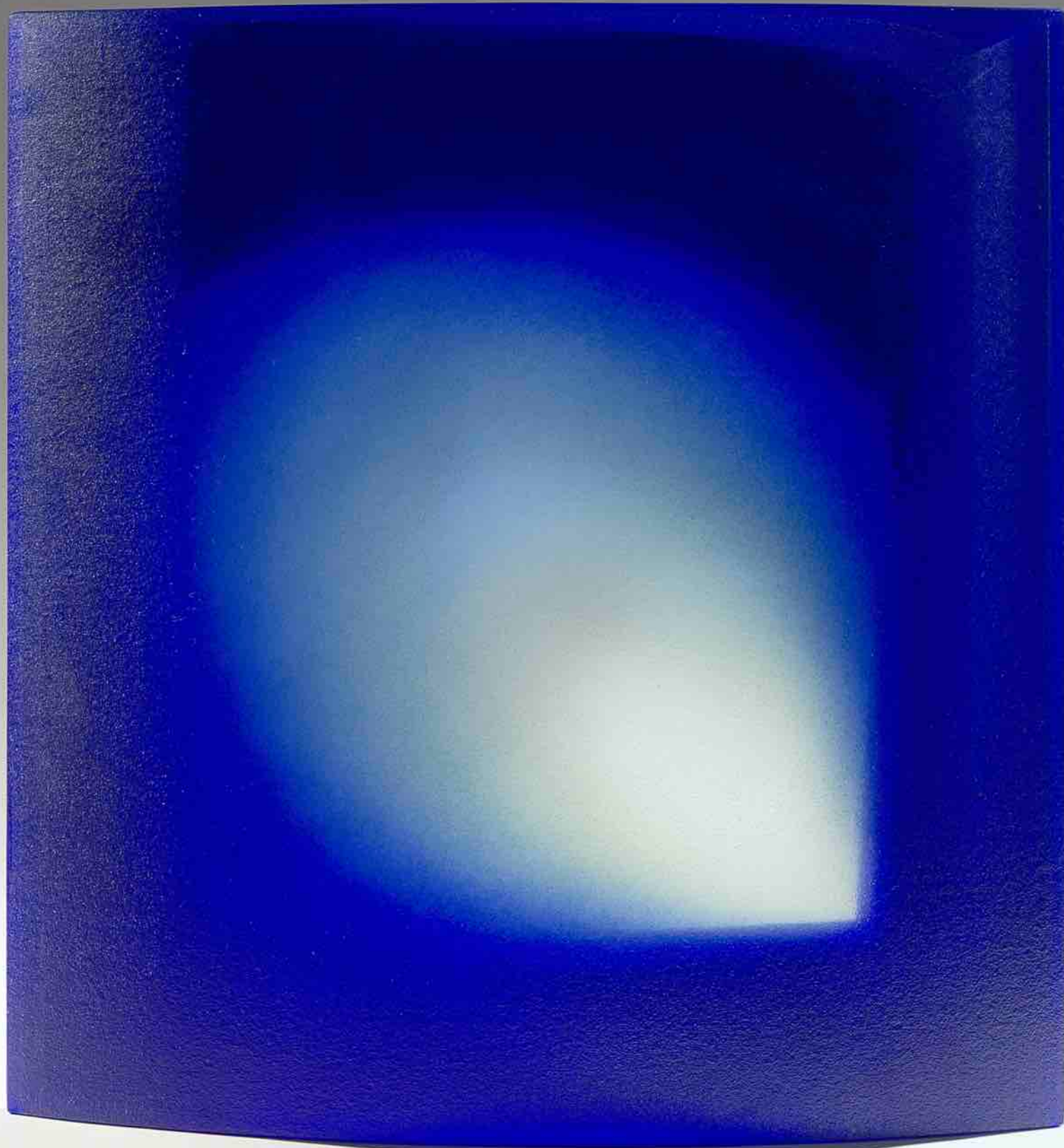
« Colourfields 19 », 2007, 70cm x 70cm.



Gros plan sur les superpositions et inclusions de pigments.



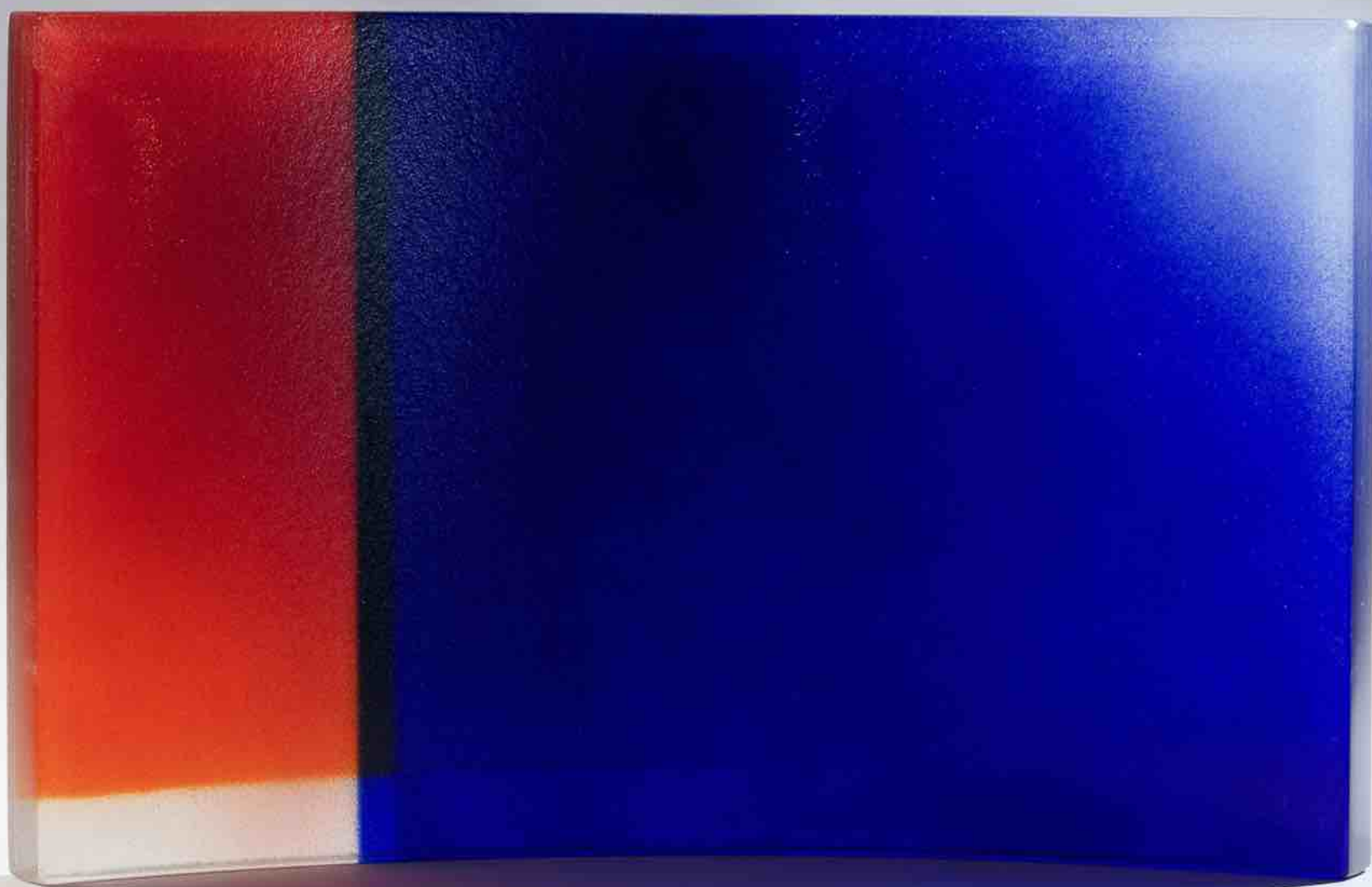
« Colourfields 29 », 2007, 70cm x 70cm.



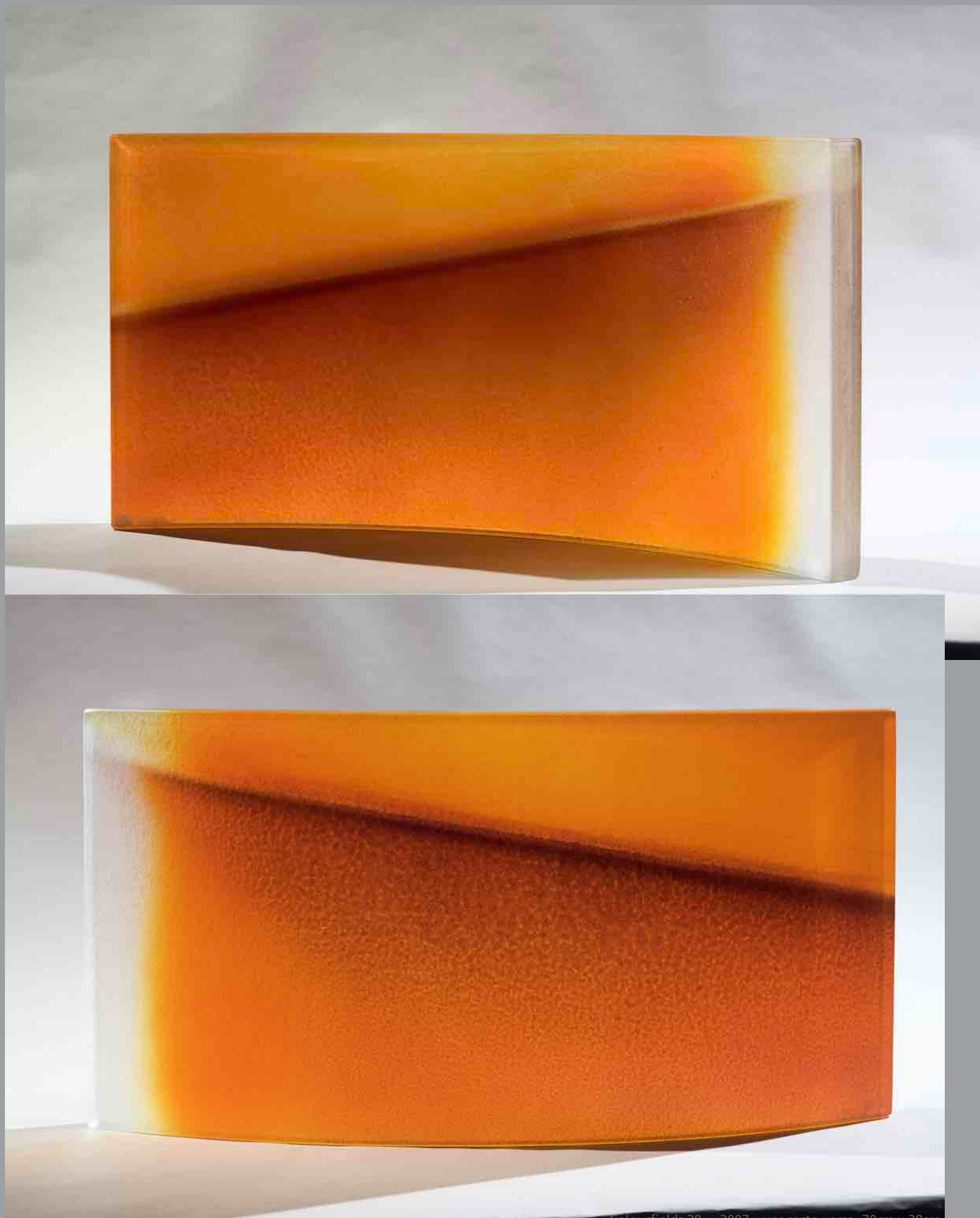
« Colourfields 25 », 2007, 63cm x 63cm.



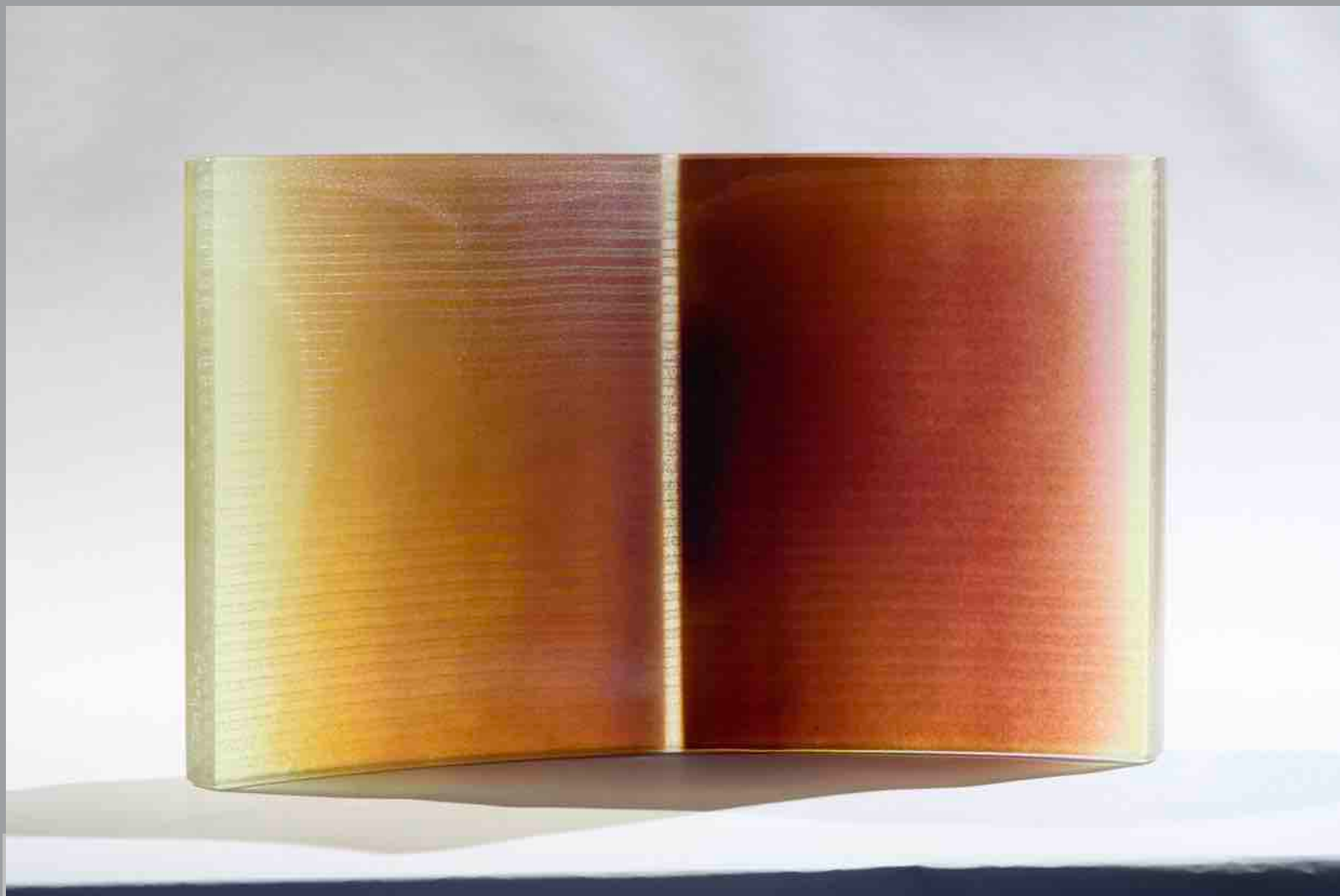
« Colourfields 27 », 60cm x 60cm.



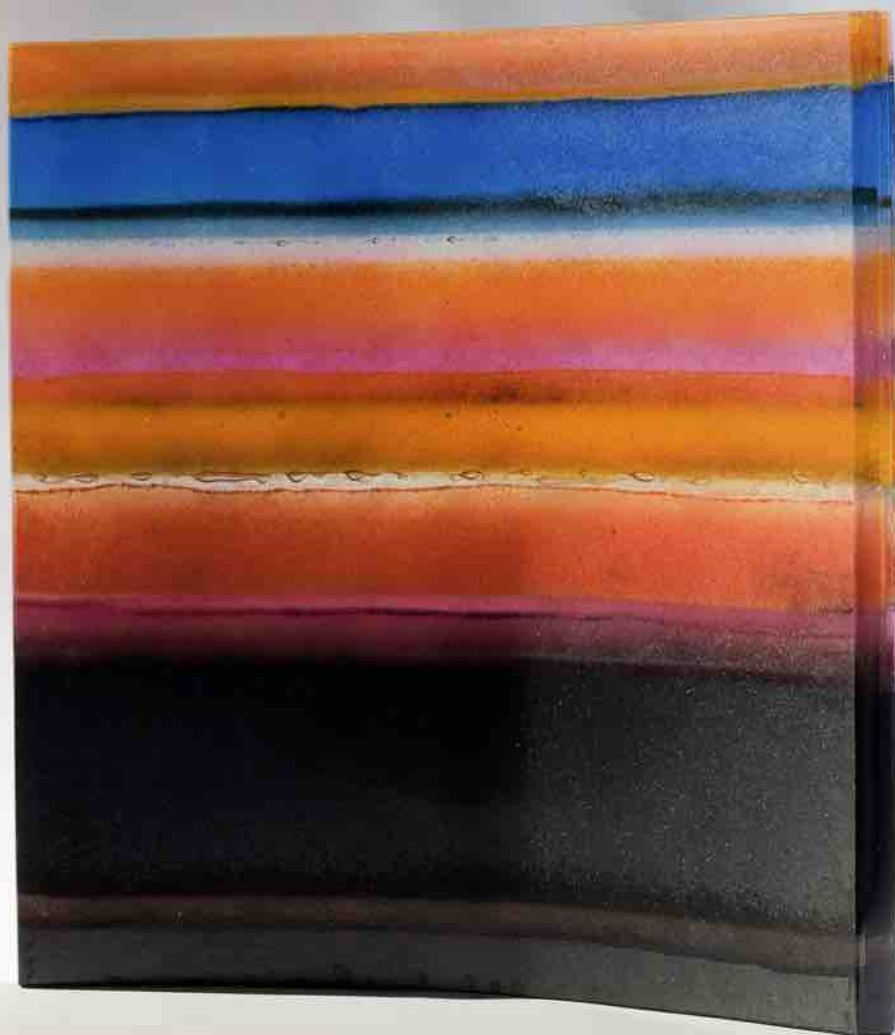
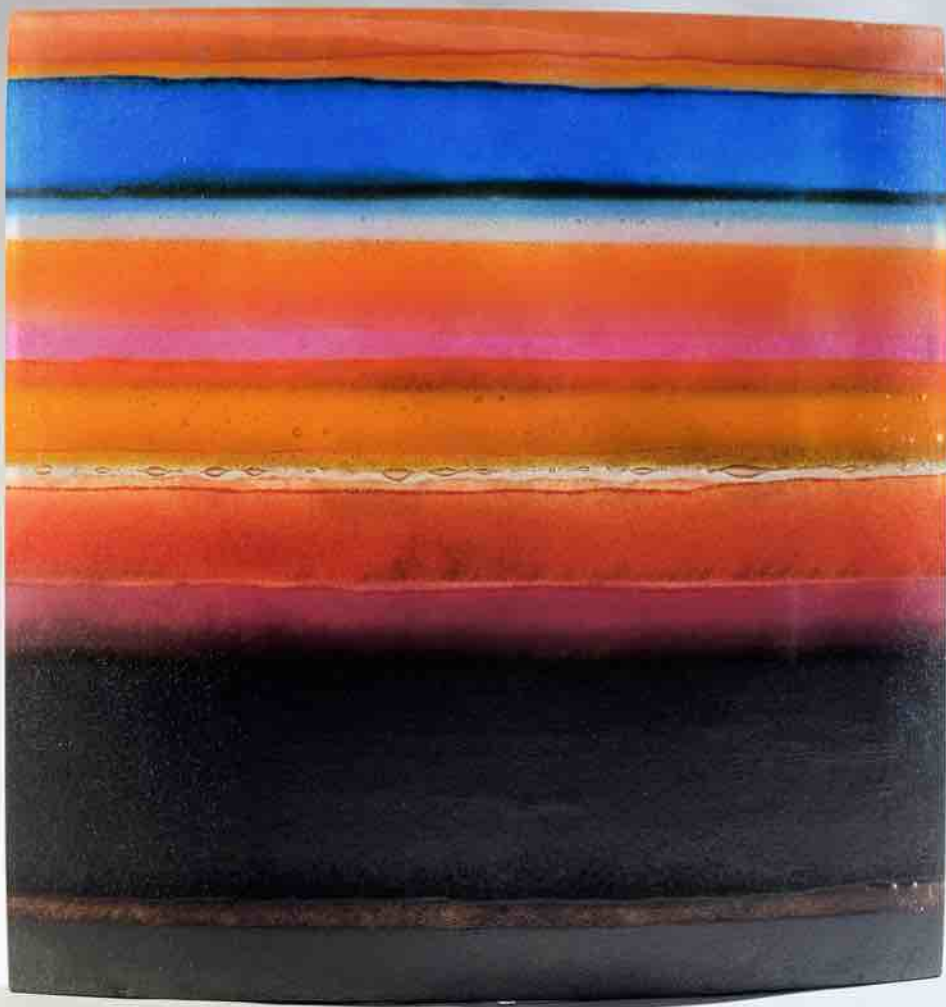
« Contrastes simultáneos 15 », 2007, 41cm x 65cm.



« Colourfields 30 », 2007, vues recto verso, 70cm x 38cm.



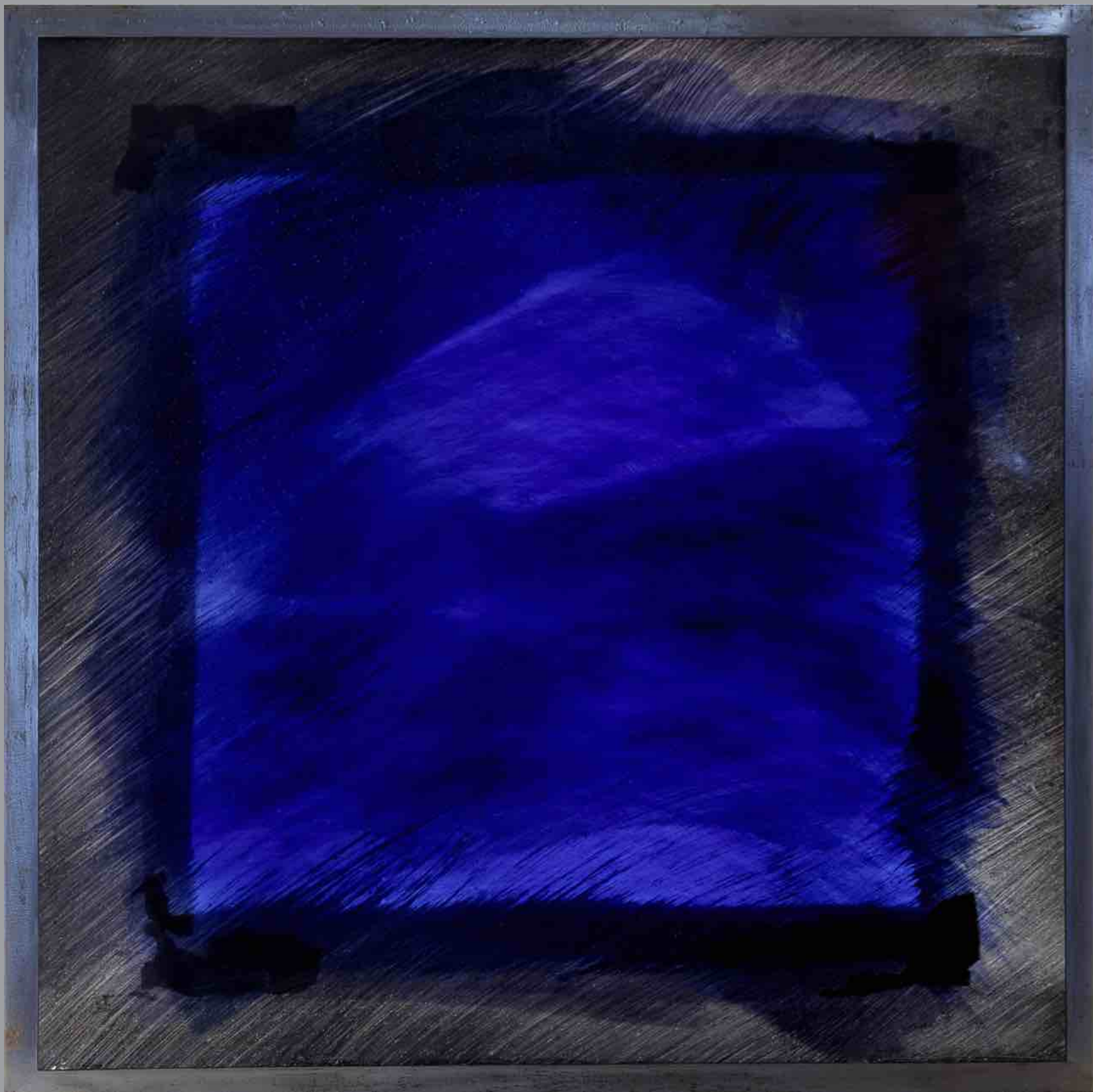
« Colourfields 31 », 2007, vues recto verso, 64cm x 39cm.



« Contrastes simultáneos 18 »,
2006, 63cm x 63cm.

Gros plan sur
les superpositions
et inclusions
de pigments.





« Étude nuit », 1992, 62cm x 62cm.



« Série géorgienne 2 », 1990, 70cm x 70cm .

Acknowledgements

This book has been published to coincide with the presentation in Chartres at the International Centre for Stained-Glass Art of the exhibition "Udo Zembok, Spaces of Light," organised by the International Centre for Stained-Glass Art with the support of the Centre Region Cultural Affairs Directorate, the Centre Region, the Eure-et-Loir Conseil Général and Chartres City Council.

Sarlam has generously supported this event and the accompanying publication. We would like to pay tribute to Sarlam and thank managing director Mr Gaëtan Guiller, who is an International Centre for Stained-Glass Art partner, for sponsoring research into the art of atmospheric lighting.

We would also like to express our special gratitude to Mr Maurice Hamon, director of general relations for La Compagnie de Saint-Gobain, for the valuable assistance that the International Centre for Stained-Glass Art has received from La Compagnie de Saint-Gobain.

We are also grateful to Mr and Mrs Porée of Galerie Hélène Porée in Paris, for their invaluable collaboration and their involvement in the dissemination of Udo Zembok's work.

We would like to express our sincere thanks to everyone who has shown confidence in us and who, through their support and assistance, has helped us to make this event a reality.

*Mr Jean-Claude Van Dam, Cultural Affairs director for the Centre Region
Mr François Bonneau, president of the Centre Region Conseil Régional
Mr Albéric de Montgolfier, president of the Eure-et-Loir Conseil Général
Mr Jean-Pierre Gorges, mayor of Chartres
Mrs Liliane Bettencourt, president of the Fondation Bettencourt-Schueller
Mr Alexandre Viron, chairman and managing director of Minoteries Viron-Chartres
Mr François Tulpain, managing director of RÉMA, Assurances mutuelles d'Eure-et-Loir
Mr Pierre-Alain Parot, Atelier Parot, Aiserey*

Mrs Servane de Layre-Mathéus, president of the executive board of the International Centre for Stained-Glass Art, Mrs Yolaine de Schonen, vice-president and Mr Jean-Paul Deremble and Mr Maurice Hamon, vice-presidents.

The collectors and sponsors of the works of Udo Zembok and the people and institutions whose assistance, confidence and collaboration have made it possible to complete the preparation and realisation of the exhibition and this book:

Mrs Marie-Jehanne du Lau; Mr François Sémiclon; Mr Philippe Lamourère; Mrs Yldith Della Coletta-Jongeneei; ING Bank, Amsterdam; Mr Max van Huut, Alberts and Van Huut Architects, Amsterdam; De Christengemeenschap, Andrieskerk, Amsterdam; Mr Kurt Bitterli, Istituto Socioterapeutico La Motta, Brissago; His Lordship Michel Pansard, Father Dominique Aubert, Mr Gilles Fresson and the Office of the Rector of Cathedral of Our Lady of Chartres; Mr Jean-Jacques Buard, Association for Religious Art, Geneva; Mr Dominique Boisseau, Troyes City Council - Seda Aube, Troyes; Mrs Catherine Doucet, Fondation Perceval, St.-Prex; The Mount Camphill Community, Wadhurst; Mr and Mrs Seufert, Sammlung Dr Heinz Seufert, Luzern; Mr and Mrs Ensinger, Sammlung Ensinger, Rottenburg; Mrs Maria Decker, Sammlung Maria Decker, Hamburg; the Director, Weleda AG, Schwäbisch-Gmünd; Mr Patrick Sirdey, Weleda SA, Huningue; the Freie Waldorfschule, Frankenthal; Mrs Anita Granjean and Mr Marc Desaulles, L'Aubier SA, Montezillon; Dr Jean-Paul Briat, Saint Odilon Polyclinic, Moulins; and Sister Denise Baumann, Fondation Saint-Vincent-de-Paul, Strasbourg.

Remerciements

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de la présentation à Chartres, au Centre international du Vitrail, de l'exposition « Udo Zembok, Les Espaces de la lumière », réalisée par le Centre international du Vitrail avec le concours de la direction régionale des Affaires culturelles du Centre, de la Région Centre, du Conseil général d'Eure-et-Loir, de la Ville de Chartres.

La SARLAM a généreusement soutenu cette manifestation et l'ouvrage qui l'accompagne. Nous lui rendons hommage et remercions Monsieur Gaëtan Guiller, directeur général, partenaire du Centre international du Vitrail, pour ses actions de mécénat en faveur de la recherche sur l'art des ambiances lumineuses.

Nous réservons une gratitude toute particulière à Monsieur Maurice Hamon, directeur des relations générales à la COMPAGNIE DE SAINT-GOBAIN, pour l'aide précieuse que la COMPAGNIE DE SAINT-GOBAIN apporte au Centre international du Vitrail.

Notre reconnaissance s'adresse également à Monsieur et Madame Porée, GALERIE HÉLÈNE PORÉE, Paris, pour leur précieuse collaboration et leur implication dans la diffusion de l'œuvre d'Udo Zembok.

Nous exprimons notre vifs remerciements à toutes les personnes qui nous ont accordé leur confiance et nous ont permis par leur soutien et leur aide de réaliser cette manifestation :

Monsieur Jean-Claude Van Dam, directeur des Affaires culturelles du Centre
Monsieur François Bonneau, président du Conseil régional du Centre
Monsieur Albéric de Montgolfier, président du Conseil général d'Eure-et-loir
Monsieur Jean-Pierre Gorges, maire de Chartres
Madame Liliane Bettencourt, présidente de la FONDATION BETTENCOURT-SCHUELLER
Monsieur Alexandre Viron, président directeur général des MINOTERIES VIRON-CHARTRES
Monsieur François Tulpain, directeur général de la RÉMA, Assurances mutuelles d'Eure-et-Loir
Monsieur Pierre-Alain Parot, ATELIER PAROT, Aiserey

Madame Servane de Layre-Mathéus, présidente du conseil d'administration du Centre international du Vitrail, Madame Yolaine de Schonen, vice-présidente, Monsieur Jean-Paul Deremble, Monsieur Maurice Hamon, vice-présidents.

Les collectionneurs et les commanditaires des œuvres d'Udo Zembok, les personnalités et les institutions dont l'aide, la confiance et la collaboration ont permis de mener à bien les travaux de préparation et de réalisation de l'exposition et du présent ouvrage :

Madame Marie-Jehanne du Lau, Monsieur François Sémichon, Monsieur Philippe Lamourère, Madame Yildith Della Coletta-Jongeneei, BANQUE ING, Amsterdam, Monsieur Max van Huut, ARCHITECTS ALBERTS ET VAN HUUT, Amsterdam, DE CHRISTENGEMEENSCHAP, Andrieskerk, Amsterdam, Monsieur Kurt Bitterli, ISTITUTO SOCIOTERAPEUTICO LA MOTTA, Brissago, Monseigneur Michel Pansard, Père Dominique Aubert, Monsieur Gilles Fresson, RECTORAT DE LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME DE CHARTRES, Monsieur Jean-Jacques Buard, ASSOCIATION POUR L'ART SACRÉ, Genève, Monsieur Dominique Boisseau, VILLE DE TROYES – SEDA AUBE, Troyes, Madame Catherine Doucet, FONDATION PERCEVAL, St. Prex, THE MOUNT CAMPHILL COMMUNITY, Wadhurst, Monsieur et Madame Seufert, SAMMLUNG DR HEINZ SEUFERT, Luzern, Monsieur et Madame Ensinger, SAMMLUNG ENSINGER, Rottenburg, Madame Maria Decker, SAMMLUNG MARIA DECKER, Hamburg, Monsieur le Directeur, WELEDA AG, Schwäbisch-Gmünd, Monsieur Patrick Sirdey, WELEDA SA, Huninge, FREIE WALDORFSCHULE, Frankenthal, Madame Anita Granjean et Monsieur Marc Desaulles, L'AUBIER SA, Montezillon, Docteur Jean-Paul Briat, POLYCLINIQUE SAINT-ODILON, Moulins, Sœur Denise Baumann, FONDATION SAINT-VINCENT-DE-PAUL, Strasbourg.

Editorial production:

Jean-François Lagier
Director of the International Centre for Stained-Glass Art

Biographical and architectural texts:
Sonia Lesot

except pages 56, 104, 130 and 132:
Pascale Zembok

Artwork and layout:
Clarisse Robert, Éditions Gaud

Photographic illustrations:
Henri Gaud

Translated by:
Charlie Gobbett, www.communique-online.com

Printed in the Centre Region:
Imprimerie Clerc s.a.s., Saint-Amand-Montrond

ISBN : 978-2-84080-174-0

Copyright registration: March 2008

© International Centre for Stained-Glass Art

Photograph credits:

*The photographs featured in this book were taken by Henri Gaud and are
copyright © International Centre for Stained-Glass Art for the photographic rights,
except pages 60, 82 droite, 88, 89, 92, 94, 114, 120 models,
131, 133-137, 142, 143 © Udo Zembok.*

Copyright of the works:
The copyright of the works belongs to the artist.

Cover illustrations:
Front cover: "Colourfield 25", 2007
*Back cover: glass wall, baptistry,
cathedral of Our Lady, Chartres, 2006*

Réalisation éditoriale:

Jean-François Lagier
Directeur du Centre international du Vitrail

Textes des notices biographiques et architecturales:
Sonia Lesot

à l'exception des pages 56, 104, 130 et 132 :
Pascale Zembok

Maquette, mise en page:
Clarisse Robert, Éditions Gaud

Reportage photographique:
Henri Gaud

Traduction:
Charlie Gobbett, www.communique-online.com

Imprimé en Région Centre:
Imprimerie Clerc s.a.s., Saint-Amand-Montrond

ISBN : 978-2-84080-174-0

Dépôt légal: mars 2008

© Centre international du Vitrail

Crédits photo:

Les photographies de l'ouvrage ont été réalisées par Henri Gaud et portent le copyright © Centre international du Vitrail pour les droits photographiques, à l'exception des pages 60, 82 droite, 88, 89, 92, 94, 114, 120 maquettes, 131, 133-137, 142, 143 © Udo Zembok.

Copyright pour les œuvres:
Le copyright des œuvres appartient à l'artiste.

Illustrations de couverture:
1^{re} de couverture: « Colourfields 25 », 2007.
4^e de couverture: paroi de verre, baptistère, cathédrale Notre-Dame de Chartres, 2006.

Achévé d'imprimer en mars 2008
sur les presses de l'imprimerie Clerc - Saint-Amand-Montrond
France