

Heft 5 [Résumés français / in English]

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Appendix**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **36 (1949)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Workers' Welfare Centres

139

by *Alfred Roth*

The need to provide the workers with social amenities is of long standing, but it is more acute today than ever before, whether a complete centre is required or only one particular amenity such as a refectory, a canteen or a crèche. These workers' welfare centres must be constructed in such a way that they can answer different purposes; here we shall deal only with those whose realization involves various types of architecture. Apart from canteens and refectories a welfare centre will house other amenities such as for instance reading and lecture rooms. It may also contain crèches for the young children of women workers, a facility that is of the greatest importance from the human and from the social point of view as also from that of the working capacity of the mothers, which is greatly increased when they are relieved of this anxiety. Another point is that industrial accidents legislation makes compulsory the provision of first-aid posts that in the bigger businesses may be extended to include a medical service and an infirmary. And finally we must note facilities for baths and showers and sports grounds. Whilst pointing out these functional considerations relating to industrial social amenities we shall also state certain general principles governing their architecture and form. If it is natural and desirable that workers' social amenities should be as near as possible to nature in order to break away from the barrack conditions of modern labour, it is on the other hand unfortunate that some have thought to fulfil this purpose of psychological relaxation by constructing certain social institutions of this kind in a pseudo-rustic style. In actual fact a workers' welfare centre built today should be conceived in the architectural idiom of our times. That is the only condition under which it is possible to produce results of genuine value in this domain as well as in others.

Some Examples of Industrial Welfare Centres 141-160

1. Electrical apparatus factory, Horgen. Refectory for 80 to 100 workers and staff, with self-service buffet. Arch. H. Fischli; wooden skeleton; kitchen and cloakroom with solid walls. 2. Welfare centre of Therma S. A. Schwanden. Arch. H. Leuzinger. The buildings constructed to serve a maximum of 430 lunches, also provide tea and coffee and may be used for courses, lectures and meetings. Masonry, reinforced concrete, wood. 3. Crèche at the firm of Lindt & Sprüngli S. A. Kilchberg. Robert Winkler arch. For 30 to 40 workers' children (some children may spend the night there); reinforced cement and wood. 4. Welfare centre of the machines factory of Escher-Wyß, Zürich (under construction); unit of a whole of which the main part will be an administrative building. Cloakroom, refectory for workers (service staff), refectory for employees, library and social service, roof terrace. Reinforced concrete, yellow brick walls. 5. The "green factory" of the chemical products firm Maag, Dielsdorf, arch. Debrunner and Blankart; this manure factory has successfully effected an ideal synthesis of the constructive elements and nature. Numerous plantations enable the workers to observe the results of the manures they have produced. 6. Spinning-mill at Tenay, near Lyon, arch. Suter and Suter, rebuilt after having been war-damaged; "shell construction" in reinforced concrete, coated in aluminium sheets. 7. Workers' welfare centre of the firm of Bührlé & Co Oerlikon, Machine-Tool factory, 4 self-service refectories, assembly room, showers, workers' homes, in reinforced concrete, masonry, wood.

The Frescoes in the Oerlikon Machines Factory's Welfare Centre 162by *Heinz Keller*

The Oerlikon machines factory has, to a greater extent than any other undertaking in Switzerland, taken advantage of the fine arts to add beauty to – or rather to add the human touch to its offices and welfare centre. The centre's four dining rooms contain frescoes which have been completed

in three of the rooms. The main aim was to paint frescoes that had a refreshing effect on the workers; therefore technical subjects were to be avoided. Ernst Georg Rüegg has taken inspiration from country life as has Walter Clénin also, whilst Karl Hügin has treated symbolical themes and Max Truninger has painted the town and the country and also a group of musicians. To the north of the Alps combinations of frescoes are not often to be found, and the principal formal problem to be solved was how to avoid excess in the monumental, which does not harmonize with the simple movements of daily life. Perhaps the frescoes of Hügin have been the least successful in avoiding this danger by reason of their symbolical subject and their "fresco buono" technique. The frescoes of M. Truninger, who belongs specifically to the "Zürich school", have something more intimate. Contrary to all expectations the size of the workers' dining rooms have facilitated the task for W. Clénin who has subdivided the surface to be painted, and for E. G. Rüegg, whose work may be signalled for a conscientious discretion in the use of colour.

Unity in the work of art

167

by *Hans Purrmann*

Each of the old masters had his own "system" and form which were even crystallised in schools and in the collective work of studios. Our age, on the contrary, is distinguished by the fact that the modern artist must find a form for each production and has recourse to different forms. Thus Picasso in certain works uses Ingres' mode of expression whilst at the same time following Cézanne. After the anarchy of a low and formless naturalism modern art may be defined as the exploration of all mediums of expression and the search for unity in a work of art. In truth it may be said (Th. Hetzer) that the degeneracy of the big composition begins after Tiepolo. Yet Rubens' vision lives on in Delacroix, Velasquez' in Manet, Raphael's in Ingres (and Renoir is to Ingres as Titian is to Raphael). Unity in Rembrandt is the chiaroscuro, which is, as it were, transposed into greys in Corot. But as the 19th century progresses, the most popular painting becomes bogged in an insipid imitation of nature. The painters who tried to react were "cursed". Certain of them (Manet, Leibl) whilst trying to recapture their creative freedom, preserved what was effective in their canvases thanks to a tradition still to be learnt in the art galleries. A conscious effort towards restoring unity to art only appears with the compositions of Hodler and Rodin; both of them working more by "recomposing" the parts, a technique Maillol was to surpass. H. P. recalls from his personal acquaintance with Matisse the importance ascribed by the master to unity in a work of art, almost the only point of view that interested him and that dominates his own creations. But the real founder of unity in the modern sense is Cézanne, of whom one may say that he has given life to the highest form of painting, at once sensitive and supra-sensitive, that has ever been practised in Europe. A Picasso and a Matisse, each goes the same way in his own manner. (Is it necessary to say that Picasso shows us the way beyond Cézanne?) But the challenge answered by these masters may be fatal for others – may lead to a doctrinaire mannerism. If working according to nature is no longer to be our ideal we should nevertheless try not to forget that Cézanne insisted that our theories should be elaborated with our eyes on nature.

Martin Lauterburg

172

M. L., son of a parson, was born in 1891 at Neuenegg near Bern. He took his maturité at Bern and in 1900 decided to become an artist, studying under Robert Engels at the Munich "Kunstgewerbeschule" until 1914. After a year in Switzerland (1914 to 1915) he returned to Munich until 1935. Showed works in numerous exhibitions including the first important one at Bern (Kunsthalle 1930). He had works in public collections in Bern, Geneva, Zürich, Munich, Stuttgart and Paris.

A propos des foyers sociaux ouvriers

139

par Alfred Roth

Le souci de mettre à la disposition des ouvriers d'usine un certain nombre de foyers sociaux ne date pas d'aujourd'hui, mais il prend de nos jours une importance accrue, qu'il s'agisse seulement de réfectoires, cantines, crèches ou d'un foyer ouvrier proprement dit. — Fonctionnellement, ces installations sociales doivent répondre à des buts divers, dont il convient de ne retenir ici que ceux dont la réalisation implique une diversité de tâches architecturales. Outre des cantines et réfectoires, un foyer social groupera, par exemple, des salles de lecture et de conférences. Il pourra comprendre aussi des crèches pour les bébés et les jeunes enfants des ouvrières, — point extrêmement important au point de vue humain et social, de même qu'à celui du rendement du travail des mères, ainsi déchargées d'un gros souci. D'autre part, la législation sur les accidents du travail stipule l'existence de stations sanitaires qui, dans les grandes entreprises, peuvent atteindre les proportions d'un service médical et d'infirmerie. Notons enfin les installations pour les bains et douches et les terrains de sport. — A côté de ces considérations fonctionnelles relatives aux installations sociales dans l'industrie, il convient en outre d'énoncer certains principes généraux au point de vue architectural et formel. S'il est naturel et souhaitable que les foyers sociaux créés pour les ouvriers soient le plus possible situés dans la nature, afin de rompre l'encasement du travail moderne, il est en revanche regrettable qu'on ait souvent cru servir le même but de détente psychologique en donnant à certaines œuvres sociales de ce genre une forme architecturale pseudo-rustique. En réalité, un foyer social ouvrier créé de nos jours doit être conçu dans la langue architecturale de notre temps. C'est la seule condition pour réaliser, également dans ce domaine, des œuvres authentiques.

Quelques exemples d'installations sociales dans l'industrie
141-160

1. Fabrique d'appareils électriques Horgen. Réfectoire pour 80 à 100 ouvriers et employés, avec buffet auto-service. Arch. H. Fischli; squelette bois; cuisine et installations sanitaires murs massifs. — 2. Foyer ouvrier de la Thorma S. A., Schwanden. Arch. H. Leuzinger. Les locaux, installés pour servir 430 déjeuners au maximum, servent aussi thé et café, et peuvent également être utilisés pour cours, conférences et réunions. Maçonnerie, béton armé, bois. — 3. Crèche de la maison Lindt & Sprüngli S. A., Kilchberg, Robert Winkler arch., pour 30 à 40 enfants d'ouvrières (quelques enfants peuvent rester la nuit); ciment armé et bois. — 4. Foyer de la fabrique de machines Escher-Wyss, Zurich (en construction); élément d'un ensemble dont la partie principale sera bâtiment administratif. Vestiaire, réfectoire pour ouvr. (personnel de service), réfectoire pour empl., bibliothèque et service social, toit-terrasse. Armature béton armé, murs briques jaunes. — 5. L'«usine verte» de la fabr. de prod. chim. Maag, Dielsdorf, Debrunner & Blankart arch.; cette fabrique d'engrais réalise synthèse idéale des constructions et de la nature. Nombreuses plantations permettant aux ouvriers de suivre les effets des engrais par eux fabriqués. — 6. Filature à Tenay près Lyon, Suter & Suter arch., reconstruite après les dévastations de la guerre; «shell construction» en béton armé, couverture en tôle d'aluminium. — 7. Foyer ouvr. de la maison Bührlé & Co., Oerlikon, fabrique de machines-outils; 4 réfectoires auto-service, salle de réunions, douches, logements d'empl.; béton armé, maçonnerie, bois.

Les fresques du foyer social de la fabrique de machines d'Oerlikon

162

par Heinz Keller

La fabrique de machines d'Oerlikon a, plus que toute autre entreprise de notre pays, fait servir les beaux-arts à l'embellissement, — disons mieux: à l'humanisation de ses bureaux et de son foyer social. — Les quatre salles à manger de ce dernier ont, en particulier, donné lieu à la création de

fresques qui, dans trois de ces salles, sont aujourd'hui achevées. L'on a cherché avant tout à ce que ces peintures murales eussent un effet de détente; donc, aucun sujet technique. Ernst Georg Rüegg évoqua les travaux rustiques, Walter Clénin également, tandis que Karl Hügin a traité des compositions symboliques et Max Truninger peint la Ville et la Campagne, ainsi qu'un groupe de musiciens. — Au nord des Alpes, de grands ensembles de fresques ne sont point chose courante, et le véritable problème formel à résoudre consistait à éviter l'excès du monumental, trop facilement en disharmonie avec les simples gestes de la vie quotidienne. Peut-être, en raison de leur sujet symbolique et aussi de la technique du «fresco buono», les fresques de Hügin ont-elles le moins évité cet écueil. Celles de M. Truninger, spécifiquement «école zurichoise», gardent quelque chose de plus intime. Contre toute attente, les plus grandes dimensions des salles à manger d'ouvriers ont facilité la tâche à W. Clénin, qui a subdivisé la surface à peindre, et à E. G. Rüegg, dont l'œuvre se signale par une consciente discrétion dans l'emploi de la couleur.

L'unité de l'œuvre d'art

167

par Hans Purrmann

Les anciens maîtres avaient chacun leur «système» et leur forme, qui se cristallisaient même en écoles et dans le travail collectif des ateliers. Notre époque, au contraire, se distingue par le fait que l'artiste moderne doit, pour chaque œuvre, trouver une forme, et a recours à des formes différentes. Ainsi Picasso, dans certaines œuvres, se sert de l'expression d'Ingres tout en y continuant Cézanne. — Après l'anarchisme d'un bas naturalisme sans forme, l'art moderne peut se définir par la découverte de tous les moyens expressifs et la recherche de l'unité de l'œuvre. Certes, on a pu dire (Th. Hetzer) que la déchéance de la grande composition commence dès après Tiepolo. Pourtant, la vision de Rubens revit chez Delacroix, celle de Vélasquez en Manet, celle de Raphaël chez Ingres (et Renoir est à Ingres ce que Titien est à Raphaël). L'unité, chez Rembrandt, est le clair-obscur, qui trouve comme sa transposition en gris dans Corot. Mais au fur et à mesure que le 19^e siècle avance, la peinture aimée du public s'embourbe dans une plate imitation de la nature. Les peintres qui essayaient de réagir étaient «maudits». Certains (Manet, Leibl), tout en cherchant à retrouver la liberté créatrice, sauvaient l'efficacité de leurs toiles grâce à une tradition encore apprise dans les musées. — Un effort conscient vers la restauration de l'unité de l'œuvre ne paraît qu'avec les compositions de Hodler et les ensembles de Rodin, l'un et l'autre travaillant, au reste, plutôt par «recomposition» de parties, stade que dépassera Maillol. — De sa fréquentation personnelle de Matisse, H. P. se rappelle l'importance que le maître accordait à l'unité des œuvres, seul point de vue à peu près qui l'intéressât, et qui est resté la dominante de ses propres créations. — Mais le véritable instaurateur de l'unité au sens moderne est Cézanne, dont on peut dire qu'il a suscité la forme la plus haute de peinture à la fois sensible et suprasensible qui ait jamais été pratiquée en Europe. — Un Picasso, un Matisse poursuivent, chacun à leur façon, la même voie. (Faut-il dire, même, que Picasso nous montre la route au delà de Cézanne...?) Mais le risque assumé par ces maîtres peut, pour d'autres, être fatal, — conduire à un maniérisme doctrinaire. Si travailler d'après nature ne doit plus être notre idéal, tâchons cependant de ne pas oublier que Cézanne exigeait de nos théories qu'elles fussent élaborées face à la nature.

Martin Lauterburg

172

Né en 1891 à Neueneegg près de Berne, M. L., fils de pasteur, fit à Berne sa maturité, décida en 1900 de devenir artiste et fut, jusqu'en 1914, élève de Robert Engels à la «Kunstgewerbeschule» de Munich. Après une année en Suisse (1914-1915), il continua de vivre à Munich jusqu'en 1935. Nombreuses expositions, dont la première de grande envergure à Berne (Kunsthalle 1930). Œuvres dans les collections publiques de Berne, Genève, Zurich, Munich, Stuttgart et Paris.