

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 62 (1975)
Heft: 7: Alterswohnungen = Logements pour personnes âgées

Rubrik: Résumés en français = Summaries in english

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.01.2026

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

Bücher/Livres

Suite la page 678

Beaucoup de faits qu'il évoque mériteraient d'être mieux établis. Il s'arrête parfois sur un point particulier et lui donne une importance disproportionnée. Ainsi de l'architecture soviétique, de van Doesburg. De Noblet note qu'il «n'est pas possible d'esquisser une histoire du design sans dire quelques mots des débuts de l'architecture moderne». C'est exact, mais plutôt que de s'appesantir sur la description de quelques œuvres marquantes, il aurait fallu dégager avec plus de clarté l'essentiel des rapports entre la production des maisons et celle des autres objets. Les conditions dans lesquelles de Noblet a dû faire son livre ne lui ont pas permis de se livrer à de longues recherches et de constituer une équipe. Cela explique le silence gênant sur les forces productives, spécialement sur les facteurs technologiques, ainsi que le caractère allusif des références au contexte économique et social. Mais après tout il y a là plus d'honnêteté que chez beaucoup d'auteurs à la mode qui parlent de ce qu'ils ne connaissent pas dans le charac-

bia linguistico-sémiotisant assaisonné de pseudo-marxisme. On ne peut pas reprocher à un publiciste non spécialisé, artiste quand il en a les moyens, sans crédits de recherche, qui avait en tête un livre sur le pop art et que ses éditeurs ont aiguillé sur le design, dans un pays sans tradition de design et où la plupart de ceux qui prétendent s'en occuper sont des charlatans, de ne pas avoir écrit la grande, la vraie histoire du design que le monde entier attend. Ce n'était d'ailleurs pas l'ambition de de Noblet. Il voulait simplement fixer des points de repère et il ne s'en est pas si mal tiré.

La deuxième partie du livre comprend vingt-sept documents à l'appui de l'historique. La majorité de ceux-ci étaient jusqu'alors difficilement accessibles et quelques-uns n'avaient jamais été traduits en français. On éprouve de la satisfaction à trouver réunis des textes essentiels comme ceux d'Eiffel, Loos, Gropius, Albers, Maldonado, Gugelot, Bonseipe. L'ensemble manque toutefois d'équilibre. Il y a trop de textes sur l'architecture tandis que les designers pro-

prement dits sont réduits à la portion congrue. Pourquoi donner la parole à Wright, Sant'Elia, van Doesburg, Meyer, alors que leurs contributions occupent déjà beaucoup de place dans l'historique? On aurait, par contre, aimé pouvoir compléter ce qu'on apprend dans la première partie en lisant Morris, Lethaby, Ashbee, van de Velde, Behrens, Moholy-Nagy, Bill, Teague, Dreyfuss, Loewy, Nelson, Kepes, Dorfles. Afin de ne pas grossir démesurément cette anthologie, de Noblet aurait pu renoncer sans inconveniences aux textes de Gabo, Pevsner, Lénine, Hitler, Lalevitch, Lissitzky, Wachsmann, Hundertwasser, Debord, Sturgeon, qui tout en étant des témoignages d'un état d'esprit de l'époque ne reconstituent pas, à eux seuls, le contexte socio-culturel. C'est aussi le cas de ma conférence à l'Union rationnaliste qui est trop circonstancielle pour s'insérer dans un tel recueil. Quant aux deux programmes de la Hochschule für Gestaltung, ils ne donnent qu'une idée très partielle de ce qu'était cette école.

De Noblet termine son livre avec un who is who du design. Il a sélectionné

environ 350 designers, graphistes, bureaux d'études, architectes. L'entreprise était périlleuse puisqu'il dit que plus de 30 000 personnes sont officiellement inscrites dans les associations professionnelles du monde entier. Nombre d'entre elles doivent être ulcérées, à tort ou à raison, de ne pas figurer dans le dictionnaire de de Noblet tandis que d'autres ont dû être surprises, si elles sont toujours en vie, de se retrouver en si noble compagnie. Laissons-les en débattre directement avec l'auteur. Sont répertoriés également et consciencieusement les établissements d'enseignement du design, les organisations, revues et journalistes spécialisés. Il est recommandé de ne pas se fier à la bibliographie des ouvrages sur le design, l'architecture et l'environnement, elle est très fantaisiste.

Malgré tous les défauts de son livre de Noblet a fait œuvre utile. Il apporte au lecteur des éléments pour comprendre ce qu'est le design, pour aller au-delà des apparences quand il juge un objet, pour participer au développement d'une culture matérielle libératrice.

Claude Schnaidt ■

Résumés en français

Traductions: Bernd Stephanus

Artistes de plus de 70 ans

L'exemple de Niklaus Stoecklin et Théodore Bally

Texte: Hans Baumann; photos: Leonardo Bezzola (voir page 655)

Ce sont les artistes jeunes qui occupent la une des programmes d'exposition de la plupart des galeries; il en est de même de leur renom. S'il faut se réjouir du fait que des gens plus ou moins connus connaissent une telle promotion, on peut s'interroger sur la monotonie qui en résulte.

L'utilisation du mot «jeune» pour désigner un groupe d'âge n'est pas neutre dans les milieux artistiques. Il charrie au contraire des connotations empruntées à la publicité: la cigarette jeune, l'habitat jeune, la mode jeune. La mode démontre à quel point il faut les prendre peu au sérieux: à chaque saison l'adjectif jeune désigne autre chose.

Dans la publicité, l'image du «jeune» nous est transmise avec plus d'efficacité par l'image que par la parole. Elle est devenue si habituelle qu'une personne âgée dans une publicité attire le regard. Un peu de cette fascination creuse pour la juvénilité, pour l'adoration du fantôme de la jeunesse reflète dans la faveur que connaissent les jeunes artistes.

Cette faveur est erronée. D'abord on crée l'impre-

sion – et souvent on la cultive sciemment – que seuls des artistes jeunes sont capables de créer des œuvres valables. Il suffit de penser aux derniers paysages de Cézanne, aux nymphéas de Monet ou au Corbusier pour comprendre l'importance des œuvres de vieillesse.

D'autre part, on nous fait croire que seuls les artistes jeunes déterminent le climat artistique d'une ville, d'une région. Le cercle devient vicieux: comme ce sont les jeunes artistes qui arrivent le plus facilement à se faire connaître, ce sont eux qui déterminent largement ce climat. Il en résulte pour les artistes âgés un retrait plus marqué de la vie artistique et leur influence s'en trouve encore diminuée.

Si nous parlons de Niklaus Stoecklin et de Théodore Bally qui auront quatre-vingts ans l'année prochaine, c'est dans le contexte évoqué. À part leur date de naissance et la ville dans laquelle ils ont vécu, Bâle, seule une certaine aisance matérielle leur est commune. Leur évolution humaine et artistique s'est faite de manière totalement différente.

Niklaus Stoecklin est un peintre qui a connu la renommée et l'estime dès la vingtaine. Ce fait n'est pas en contradiction avec ce qui précède, car ces remarques ne fustigent qu'une promotion excessive des jeunes. Le style que Stoecklin avait trouvé alors indé-

pendamment de la peinture qui se faisait à Bâle, il l'a cultivé et perfectionné durant des décennies. Quand après 1945, la peinture figurative connaît une éclipse, les publications sur ce peintre deviennent de plus en plus rares.

La peinture figurative de la première moitié de ce siècle connaissant un regain d'intérêt et en raison des discussions récentes sur le réalisme, l'œuvre de Stoecklin est à nouveau d'actualité.

L'œuvre de **Théodore Bally** est d'abord figurative puis change dans les années quarante pour l'abstraction lyrique – ce qu'on suppose, car Bally a pratiquement détruit toutes les œuvres de cette période. Depuis 1955, on peut suivre son évolution vers l'actuelle pureté et simplicité, évolution qui s'est faite par étapes avec chaque fois de nouvelles directions. Au vu de cette œuvre, une personne non prévenue situerait l'âge de Bally entre la trentaine et la quarantaine, en raison de sa présence. Une étude plus attentive montre la somme d'expériences et de connaissances visuelles qui sont à la base de cette simplicité. Nous ne possédons pas encore une vue d'ensemble de l'œuvre de Bally. La fondation Théodore Bally créée sur l'initiative de l'artiste au Kunsthau d'Aarau en permet maintenant la réalisation. ■

Summaries in English

Translations by Dr. J. Hull

Artists over seventy

Niklaus Stoecklin and Théodore Bally
(See page 655)

In exhibitions in most galleries the accent is on young artists, and they receive the publicity. It is good that the careers of young, and perhaps unknown, artists are furthered in this way, but this onesidedness gives rise to certain questions.

In art circles the word «young» represents an evaluation and does not indicate merely an age group. Rather, it has assumed various diffuse meanings, which are usual in advertising, e.g., the smoke for young people, housing for the young, young fashions, etc. The fashion industry shows how seriously this is to be taken: every season something different is designated «youthful». And in advertising the idea of youth is put across even more intensely by images than by verbal slogans. Youth dominates the ads to such an extent that an elderly person immediately attracts attention when one appears in an ad. This youth cult has spread into the field of art, where preference is shown for young artists.

The result is a distortion. For one thing, the impression is given – and it is often deliberately fostered – that only young artists create relevant works. How-

ever, we need only recall the late landscapes of Cézanne, the water-lily pictures of Monet or Le Corbusier in order to realize how important the works of an artist's old age can be.

Moreover, the idea is launched that young artists exclusively have determined the artistic climate of a city, of a region. Indeed, because young artists have an easier time attracting public notice, they do in fact determine this climate to a great extent. This situation results in a further withdrawal of older artists from artistic activity, and they become correspondingly less influential.

Our references to Niklaus Stoecklin and Théodore Bally, who will both be eighty next year, are connected up with the problems outlined above. They are of the same age and they both spent their youth in Basel; otherwise all they have in common is the fact that they live in comfortable financial circumstances. Their personal and artistic developments are totally divergent.

Niklaus Stoecklin is an example of a painter who became known and appreciated at the age of barely twenty. This fact does not contradict what I have said above, for my remarks were directed only against excessive favouritism towards young artists. Stoecklin at

that time developed a style that was independent of contemporary painting in Basel, and he nurtured and perfected this style of his over a period of decades. When, after 1945, representational art receded into the background, less and less was published on him.

Owing to the renewed interest in the representational painting of the first half of the century and, above all, owing to recent discussions of the problem of realism, Stoecklin's work has again become timely.

Théodore Bally's work began in a representational idiom, and developed in the forties in the direction of lyrical abstraction – presumably. Nothing more precise than this can be said at the present time, because Bally, as it were, destroyed all his works from that period. Since 1955 we can see how his development, moving through radically different phases, has led to his present severity and simplicity. An unprepared viewer of his work would assume that Bally was in his thirties, so up-to-date is it and so direct in its effect. A more thorough study, to be sure, shows what a wealth of visual experiments and visual experience forms the basis of his simplicity. It is not yet possible to sum up Bally's work. However, the Théodore Bally Foundation, set up by the artist at the Aargau Kunsthaus in Arau, now makes an assessment possible.

Hans Baumann

