

Janvier 1989

## FRIC, FRAC, FIAC, FLOP

Devant un Picasso deuxième choix, deux jeunes femmes tombent dans les bras l'une de l'autre: «Comment! tu n'es pas à Nouillorque! Je pensais t'y rencontrer la semaine dernière!» Plus loin, un vague G.O. au front soucieux encadre une petite troupe dont l'âge moyen n'excède pas 7 ans et la guide dans le labyrinthe. Les petits morveux se livrent à des réflexions consternantes devant les sculptures (?) hyperréalistes de l'anglais Dean Barrett et... mais oui! Damned! Ils rient!!! Le G.O. évacue rapidement les petits salopiots hilares. A quelques stands de là, des adultes défilent gravement devant une double rangée de miroirs somptueusement encadrés qui reflètent sans pitié à l'infini quelques sourcils imprudemment haussés. Au-dessus flotte la coupole du Grand Palais. C'était l'édition 88 de la FIAC, du 22 au 30 octobre. La Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris draine depuis 1974 pendant 10 jours plus de 100.000 visiteurs de tous âges et de toutes conditions. Beaucoup de curieux et peu d'acheteurs, car malgré la présence de 133 galeries dont 50% de galeries étrangères avec, pour l'édition 88, une forte participation espagnole, les vraies affaires du marché de l'art se traitent (discrètement) ailleurs. Et pourtant le phénomène «foire» avec le tintamarre médiatique qui l'accompagne constitue un élément non négligeable du boom spéculatif sur l'art contemporain: le rythme moyen est de deux par mois. Les plus prestigieuses restent les plus anciennes: Chicago, Cologne, Bâle. Chaque foire cultive avec soin son caractère spécifique: international à Bâle, sérieux et professionnel à Cologne. Paris se voudrait plus culturel avec sa FIAC, conçue en référence constante avec le concept de musée, envisagé à la fois comme label de qualité et comme lieu de contact privilégié entre l'art et le plus large public. Cette démarche visant à populariser l'art contemporain dissimule en fait une réelle désaffection des gros collectionneurs et des grands marchands internationaux pour «l'événement» du Grand Palais, ce que traduit la modestie (toute relative) du chiffre d'affaires (200 millions de francs en 1987) comparé aux sommes considérables mises en jeu lors des grandes ventes publiques: 250 millions de francs le 30 mars 1987 chez Christie's à Londres pour les «Tournesols» de Van Gogh, 63,9 millions de dollars plus récemment pour les «Iris» du même Van Gogh, 15,4 millions de dollars pour la «Cage d'Oiseaux» de Picasso. Pourtant malgré l'effarante progression du nombre d'œuvres qui quittent la France vers les USA et le Japon, jamais encore dans notre pays ne s'est manifesté un tel «enthousiasme» à alimenter, développer et imposer comme une évidence la spéculation sur le marché de l'art qu'en cette fin des années 80. Les cotes de jeunes peintres comme François Boisrond que Paris-Match qualifie de «jeune loup facétieux» atteignent une fourchette comprise entre 60.000 et 100.000 F, ce qui les rend accessibles à une nouvelle couche de collectionneurs en herbe, assez jeunes et très sensibles peut-être aux attraits d'une peinture à base de matériaux de récupération comme celle de Jean-Charles Blais qui arrache des affiches dont il prend les lambeaux pour support, «soulignant l'étrangeté des formes dues au hasard», mais plus sensibles encore aux fructueuses plus-values que leur font miroiter les revues spécialisées, positionnées sur le créneau juteux de l'«art-consulting». Quand J.C. Blais affirme: «le sujet ne m'intéresse pas», nos petits spéculateurs peuvent dormir sur leurs deux oreilles: comme son confrère Robert Comban «ennemi irréductible de la peinture ennuyeuse» et commetteur de «brouillons délibérément hâtifs», les enfants joyeusement terribles de ce courant affublé du titre ronflant de «nouvelle figuration», nourris de Coke, de petits Miquets et de vieux fonds de soupe

Campbell's (encore merci, old Andy!) sont les chouchous des médias. De plus il importe ici de se laver définitivement du gros péché de n'avoir pas su reconnaître en leur temps le génie de Vincent, Auguste, Pablo et les autres... Las! Il est certainement écrit quelque part que les Français sont condamnés à avoir toujours un métro de retard. En janvier 87, le Centre Pompidou accueillait des œuvres de Julian Schnabel, peintre new-yorkais dont Léo Castelli, «le plus français des New-Yorkais» avait fait le number one dans sa galerie, à une époque où il n'avait plus grand-chose à proposer à des collectionneurs-spéculateurs à l'affût de chaque mode éphémère. Le brave colleur de débris d'assiettes arrivait à point pour relancer un marché provisoirement assoupi. En quelques semaines, Julian Schnabel devenait la coqueluche du «tout Manhattan» et sa cote s'envolait. C'était en 1982. Alors que les Parisiens se bousculaient devant «Ornemental Despair» (huile sur velours) en janvier 87, plus personne à New-York ne savait encore qui diable pouvait être ce Schnabel. Ce n'est pas qu'outre Atlantique, les critiques et tous ceux qui font métier de parler d'art et surtout d'en vendre soient plus clairvoyants ou moins cyniques que de ce côté de l'Océan. Ils sont bien au contraire parfaitement adaptés aux règles de fonctionnement d'un marché qu'ils contribuent puissamment à modeler avec plus de rapidité — pour ne pas dire avec précipitation — que leurs collègues européens. Qu'en France on soit en retard d'une rame ou pas, n'a que relativement peu d'importance, les mêmes causes produisant les mêmes effets à New-York, Tokyo, Paris ou Munich. Le Bavarois goguenard qui a investi fin novembre le 2<sup>e</sup> étage du Musée des Beaux-Arts de Mulhouse témoigne à sa façon («Le hasard conduit ma main» déclare-t-il à qui veut l'entendre) de cette perpétuelle fuite en avant qui conduit nombre de marchands et de galeries peu scrupuleux à confondre sans fausse honte innovation, art-bidon et spéculation. Sur leurs stands de la FIAC ils proposent aux acheteurs éventuels les sous-produits de l'abondante production contemporaine. Une cible de choix est constituée par ces clients privilégiés que sont les FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain) qui disposent depuis 1982 de crédits d'acquisitions relativement importants dus à la générosité de l'Etat, des Régions et dans certains cas (comme en Alsace) des Départements. On voudrait pouvoir rire de ce coup de téléphone reçu sur son stand de la FIAC par le directeur d'une grande galerie parisienne. Un responsable de FRAC dispose encore de crédits à dépenser impérativement avant la fin de l'année: «Vous allez bien me trouver un tableau dans mes prix. Mais attention! Pas de figuratif! De l'avant-garde. Je ne tiens pas à ce qu'on se fiche de moi!».\* Peut-on dans ces conditions accorder du crédit à ce gestionnaire du FRAC Alsace qui affirme: «Un contact plus quotidien, une plus grande familiarité entre l'œuvre et son public permettront sans doute d'affiner le jugement, de reconnaître sous les formes changeantes, où se situent la qualité et l'originalité et où se trouvent le pastiche et la mode». Ces excellentes intentions marquées au coin du bon sens perdent toute force de conviction dès que l'on s'aventure à feuilleter les luxueux catalogues édités par les FRAC pour présenter leurs nombreuses acquisitions ou que l'on parcourt les allées de ce vaste supermarché des arts plastiques qu'est la FIAC. L'innovation étant devenue le critère unique—quasi unique—de choix, on cautionne tous les coups de bluff publicitaires et mercantiles. Jamais les frontières entre imposture et innovation n'auront été plus inconsistantes. L'art de recherche et de mouvement s'étant depuis plus de 40 ans révélé particulièrement apte à faire naître des vocations de spéculateurs, le rythme des «inventions» s'est considérablement accéléré et le marché assimile rapidement toutes

les recherches, tous les exercices, toutes les nouveautés. Le discours sur l'art, élément essentiel pour faire prendre des vessies pour des lanternes, constitue l'un des plus beaux sottisiers de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, chaque critique, chaque journaliste spécialisé ou non ne craignant pas d'apporter régulièrement sa petite pierre à l'édifice encore inachevé. Un court extrait du dossier de presse d'une ambitieuse exposition organisée tout récemment dans une métropole régionale de l'est de la France donne le ton: «La thématique du mausolée, la mise en scène d'emblèmes rituels de la mémoire et donc de la vanité suggèrent un répertoire moderne de la mélancolie». On voudrait pouvoir ne pas s'attarder sur cette littérature si elle ne constituait pas désormais la seule et unique norme de référence au service d'une stratégie multinationale dont les acteurs risquent à brève échéance de devenir d'innocentes victimes. Marcel Duchamp avait proclamé la mort de l'art dès 1912. Son défi en forme de canular n'a rien perdu de son actualité. Clairvoyant et sarcastique le «grand maître de l'avant-garde» avait pris sa retraite dès 1936, laissant naître derrière lui d'impérieuses vocations d'imposteurs, appliquant avec conviction les méthodes de provocation joyeuses explorées par le «maître». Tous les artistes d'aujourd'hui qui se réfèrent à ce dandy désinvolte et trqueur ne se donnent même plus la peine de dessiner des moustaches à la Joconde mais contemplent leur propre image reproduite à l'infini sur leurs écrans vidéo. Nous sommes arrivés à un point de rupture comme les arts plastiques n'en ont sans doute jamais connu depuis la fin du Moyen-Age.

Pierre-Louis Chrétien

\*Le Figaro Magazine - 8.11.86

## L'ANTIKENMUSEUM DE BALE

L'Antikenmuseum de Bâle, situé en face du Kunstmuseum, est un vaste ensemble de bâtiments bourgeois dont l'achat et les mises en communication successives ont permis d'abriter une très importante collection d'Antiquités grecques et romaines. Une visite exhaustive du musée peut conduire, si l'on désire suivre une chronologie continue, de la naissance de l'art grec, vers 900 avant notre ère, jusqu'à la statuaire romaine toute imprégnée de ce qui avait pu dériver de l'art grec classique: l'hellénisme.

Nous proposons ici une brève présentation de la seule période proprement grecque, car il est possible et peut-être même souhaitable de consacrer une visite complète à cette section du musée, logée dans les deux étages supérieurs, tandis que la statuaire hellénistique tardive et romaine se trouve au sous-sol. La statuaire ancienne, au rez-de-chaussée pourra être vue avec les sculptures hellénistiques dont elle a constitué le modèle idéal. Un prochain article leur sera consacré.

## Les vases grecs

On sait que dans l'art grec, la peinture a tenu une grande place. Cependant, par leur nature, ces œuvres n'ont pu être conservées et nous n'en avons pratiquement aucune trace, à l'exception des peintures sur poterie. Aussi, l'importante collection de vases grecs que recèle l'Antikenmuseum de Bâle retiendra-t-elle notre attention.

En fait, ce sont les deux aspects plastiques de ces objets qui séduisent par la toute première apparition de ce qui restera désigné, dans notre culture, comme le classicisme: la forme de la poterie et le décor dessiné ou peint.

La forme des vases se caractérise par l'économie des moyens. Qu'il s'agisse d'urnes, d'amphores, de coupes, d'assiettes, ces objets destinés à être saisis par la main, posés, portés aux lèvres ou fichés en terre près des morts, sont rigoureusement et entièrement conçus en vue de leur fin. La simplicité la plus grande, à cet égard, a été la règle commune des maîtres potiers jusqu'à l'apogée de la civilisation grecque. Nous n'oublions pas qu'en même temps, ce sont des préoccupations sembla-

bles qui dirigent la réflexion des grands mathématiciens auxquels nous devons notamment une bonne part de notre géométrie. Celle-ci consiste, de la même façon, à découvrir les formules les plus simples possibles qui permettent de décrire aisément et avec la plus grande rigueur, les lignes, les surfaces, les volumes et leurs proportions. On ne manquera donc pas de voir dans la conception des vases elle-même l'une des manifestations du génie grec.

Contrairement à la réalité historique qui faisait du potier le véritable artiste, le visiteur peut être tenté de ne considérer aujourd'hui que la beauté de la décoration. On vient de montrer qu'il s'agirait là d'une réduction dommageable à notre compréhension de l'esthétique grecque.

Cependant, les formes dessinées ou peintes sur les poteries ont quelque chose qui attire inévitablement l'œil, d'abord. La technique des couleurs permet au peintre de produire des effets de contrastes saisissants: noir sur fond rouge, voire noir sur blanc puis, à la période classique, les somptueuses et tragiques figures rouges sur noir.

Les motifs peuvent être classés en fonction de trois époques. L'époque pré-classique, depuis son origine archaïque, vers -900 jusqu'à la période de la tragédie et de la poésie, est désignée comme «géométrique». Le décorateur inscrit une nouvelle fois en quelque sorte, le souci de rigueur du potier, à la surface du vase. Il sait reconnaître les formes caractéristiques de l'objet et les souligner d'une ligne, d'une figure géométrique tout à fait appropriée. Une impression de continuité, de cohérence, bref, d'intelligence, se dégage de ce dessin peint, gravé ou modelé sur les vases.

Progressivement et jusqu'à l'époque classique, où le siècle de Périclès — consient des valeurs de civilisation qu'il représente — multiplia les reproductions de figures héroïques notamment dans la statuaire, on voit apparaître sur les poteries, également, les êtres, les personnages familiers de la culture grecque. La composition des scènes, des situations demeure extrêmement proche des caractères du dessin géométrique antérieur; il y a une véritable continuité qui permet de constituer un genre particulier, aux codes bien définis, aux innombrables chefs-d'œuvre que l'on sait.

Enfin la période hellénistique, à partir du 4<sup>e</sup> siècle avant notre ère, fait place à un style qui, pour être très marqué par l'idéal



Arthur Schachenmann BREITWIESER AU CHAPEAU MOU





Arthur Schachenmann

ROUTE MONTANTE BORDEE D'ARBRES

classique, n'en laisse pas moins place à une certaine profusion. Alors que les personnages classiques — qu'ils soient dieux ou artisans — signifient toujours quelque chose d'essentiel, les nombreuses reprises du théâtre grec dans les dessins sur poterie, à cette époque postérieure, sont nettement plus narratives, anecdotiques.

Ainsi résumé en quelques traits, le parcours effectué à travers cette collection bâloise ne constitue qu'un ensemble de points de repères. La séduction que peuvent exercer de nombreuses pièces ne se ramène sans doute pas à cette brève analyse. Au reste, une visite à l'Antikenmuseum constituera toujours une invitation à revenir sur les thèmes et les faits qui ont caractérisé un monde que nous retrouvons toujours avec plaisir et admiration puisqu'il est déjà mystérieusement notre monde, en dépit des différences qui nous le rendent parfois étrange.

Jean Landras

## COLLECTION ART DE HAUTE-ALSACE

Arthur Schachemann (Altkirch 1893 - Schaffhausen 1978)  
ROBERT BREITWIESER AU CHAPEAU MOU, 1918 -  
carton 27 × 22 cm.

ROUTE MONTANTE BORDEE D'ARBRES, 1920 - carton  
22 × 29 cm.

Ces deux petits tableaux qui viennent d'entrer dans la Collection Art de Haute-Alsace sont parmi les très rares témoins restant de l'œuvre de jeunesse d'Arthur Schachemann. Il devait y tenir ne les ayant pas, comme tant d'autres, sacrifiés pour repeindre par-dessus.

Il est intéressant pour la collection de l'association de pouvoir conserver un portrait de Robert Breitwieser jeune et datant des années de ses débuts de peintre.

La route montante, un paysage des environs d'Altkirch, reflète la prise de conscience de moyens révélés par la peinture moderne et leur mise en œuvre par le jeune Schachemann. Proche du fauvisme par l'intensité de l'orangé et du vert, le rendu de la lumière donne toute sa vie à cet humble paysage.

Charles Folk

## ACTUALITE

### A Paris

### Les Grandes Baigneuses de Picasso

Puisant dans la collection WALTER-GUILLAUME et d'autres musées parisiens, l'Orangerie nous présente quelques-unes des œuvres supposées néo-classiques de nos grands peintres modernes: Picasso, Derain, Braque.

Au lendemain de la guerre, ignorant les remises en cause des courants radicaux ou constructivistes (DADA), nos artistes semblent vouloir effectuer une pause, retrouver le chemin de l'ordre classique. Friands de baigneuses, admirateurs de Vénus comme le furent leurs illustres prédécesseurs, ils renouent avec la tradition figurative; naissent alors ces corps massifs aux drapés antiques, ces femmes sculpturales et lourdes; «Ces Junons aux yeux de vache incarnent un retour au calme» dira Cocteau en 1923.

Virgines folles, vierges sages; après les formidables bouleversements culturels et sociologiques des vingt dernières années, elles laissent une curieuse impression de sérénité, de force tranquille.

Musée de l'Orangerie des Tuileries, Place de la Concorde.

Jusqu'au 6 mars, tous les jours, sauf le mardi, de 9 h 45 à 17 h 15.

# Gauguin

Première grande rétrospective consacrée à Paul Gauguin depuis celle de l'Orangerie en 1949 qui célébrait le centenaire de la naissance de l'artiste, l'exposition qui nous est présentée aujourd'hui est la dernière étape d'un périple qui a commencé le printemps dernier à la National Gallery de Washington et à l'Art Institute de Chicago. Quatre années ont été nécessaires pour mener à bien cette gigantesque entreprise qui réunit des œuvres provenant de collections privées et de musées prestigieux de France et du monde entier (USA, Japon, Argentine, URSS (Musées Pouchkine de Moscou et de l'Ermitage de Leningrad).

Avant d'aborder l'exposition et son contenu, tentons de parcourir et de comprendre ce que fut la vie de cet homme qui influença de façon si définitive notre vision de l'art et ouvrit la voie à toute une génération d'artistes. Tenu pour le chef de file de l'Ecole Symboliste, Gauguin fait partie de ces artistes que l'on croit connaître, sans doute parce qu'il est lui-même une manière de symbole tant son personnage et sa vie sont conformes à l'image que l'on se fait de l'artiste maudit. Du Pérou où sa famille s'exila en 1849 (il a alors dix mois) et où il séjournera cinq ans, il garde le goût de l'exotisme et de l'aventure. Cette quête de paradis perdus, ce refus du conformisme bourgeois le suivront sa vie durant.

La peinture, lorsqu'il la découvre, le fascine; il a alors vingt-cinq ans, est marié. Son métier d'agent de change lui assure des revenus confortables. Il achète les toiles impressionnistes, constitue une collection. Peu à peu, le besoin de peindre se fait sentir, il fréquente l'Académie Colarossi.

Dès 1876, il expose au Salon «Sous-bois à Viroflay». De plus en plus proche des Impressionnistes, il se lie d'amitié avec Pissaro. De passe-temps la peinture devient nécessité. Il quitte alors son emploi pour un travail qui lui laisse plus le loisir de peindre. Dès 1879, il va participer à toutes les manifestations impressionnistes.

Le besoin de peindre s'enracine de plus en plus. Le krach boursier de 1882 lui enlève son emploi. En octobre 83, il décide de vivre et de faire vivre sa famille de son art. Il a cinq enfants, la période des vaches maigres commence, le foyer se déstabilise, c'est bientôt la misère. Le couple se sépare: la mère et quatre des enfants retournent vivre au Danemark, Gauguin rejoint Paris avec son fils Clovis. Du statut de bourgeois cossu, il opte délibérément pour celui de peintre maudit.

Les expériences et les aventures vont se succéder avec plus ou moins de bonheur. Très vite, il adopte une attitude de dissident, il se sépare des Impressionnistes. L'aspect populaire des choses l'attire, il est révolté par les conditions intellectuelles et sociales de son temps comme son illustre grand-mère (Flora Tristan); ce qui importe pour lui c'est la faculté qu'à l'homme de s'exprimer, de retrouver ses racines. Il poursuit sa quête d'absolu, il voyage: la Bretagne une première fois en 1886. Lors d'un second séjour en 1888, il devient le chef d'une nouvelle Ecole Symboliste connue sous le nom d'Ecole de Pont Aven, la Martinique en 1887 où il reçoit la révélation de la couleur, Arles en 1889; mais la Provence ne répond pas à ce qu'il attend, sa cohabitation avec Van Gogh s'avère orageuse et finira tragiquement.

1891, c'est enfin le départ pour les îles paradisiaques: la Polynésie. Gauguin est alors en pleine possession de ses moyens. Il sait ce qu'il veut. En 1893 il rentre à Paris mais l'appel des îles est trop fort, il y revient définitivement: Tahiti en 1895 puis les îles Marquises en 1901. Il meurt en 1903, seul, malade, en proie aux tracasseries et à l'incompréhension d'une administration coloniale omniprésente. De cette période océanienne naîtront des œuvres d'une exceptionnelle beauté où éclatent les couleurs d'une végétation luxuriante et exubérante, la beauté et la sensualité éblouissante des vahinés. Gauguin atteint là sa véritable dimension mythique, son génie s'exprime en toute liberté.

## AVIS

### Visite de l'exposition Hermann Scherer

La visite en groupe par les Amis d'Art de Haute-Alsace de l'exposition Hermann Scherer au Kunsthaus de Zürich aura lieu le dimanche 26 février. Frais partagés.

Rendez-vous: 12 passage des Augustins à Mulhouse, à 9 h.

### Visite de l'Antikenmuseum

La visite en groupe par les Amis d'Art de Haute-Alsace de l'Anti-

L'exposition qu'il nous est donné de voir aujourd'hui est sans doute l'événement culturel le plus important des dix dernières années. Elle rassemble quelques deux cent quatre-vingts œuvres: peintures à l'huile, gravures sur bois, sculptures, céramiques qui illustrent de façon indéniable l'immense talent de Gauguin. Si vous voulez vous en convaincre, pressez-vous au Grand Palais comme le font par milliers Parisiens et Provinciaux.

Galeries Nationales du Grand Palais, Champs Elysées.

Du 14 janvier au 24 avril, tous les jours sauf mardi de 10 h à 20 h, le mercredi jusqu'à 22 h.

## A Zürich Hermann Scherer 1893-1927 Un artiste de la Regio

Hermann Scherer est né le 8 février 1893 à Rümmlingen, petit village à l'entrée du Kandertal (Pays de Bade). Aîné d'une famille de 4 enfants, après ses années d'école, Hermann Scherer entre comme apprenti à l'atelier Schwab de Lörrach, spécialisé dans la réalisation de motifs sculptés pour pierres tombales. Il y fait preuve déjà d'un talent certain qui lui permet d'être engagé en 1910 dans l'atelier du sculpteur bâlois Carl Gutknecht, bénéficiaire à l'époque de nombreuses commandes officielles. Par la suite, Scherer travaille avec Otto Roos qui lui fait connaître de nombreux jeunes artistes bâlois, très liés aux mouvements socialistes et libertaires. En leur compagnie, Scherer qui travaille maintenant chez le sculpteur Carl Burckhardt, expose pour la première fois ses œuvres en 1920 à la Kunsthalle. Dans les mois qui suivent, c'est la rupture brutale avec Burckhardt: Scherer se dégage de son influence. A partir de 1921, ses œuvres sont de plus en plus marquées par la volonté d'exprimer sa vie intérieure, ses nostalgies, ses pulsions, ses tensions. Il est conforté dans cette démarche lorsqu'il prend contact avec l'œuvre de Munch à l'occasion d'un voyage à Berlin en 1922. Mais c'est la rencontre avec le peintre expressionniste Ernst-Ludwig Kirchner, avec qui Scherer se lie très rapidement, qui exerce une influence décisive. Encouragé par Kirchner, Scherer dessine, peint et travaille la sculpture sur bois, au Tessin, dans la propriété de Kirchner. Il participe à de nombreux concours de sélection d'œuvres faisant l'objet de commandes officielles bâloises, mais ses projets sont refusés. Cependant, invités par Otto Fischer, futur directeur du Kunstmuseum de Bâle, Scherer et Kirchner exposent ensemble en 1924 à l'«Austellung Neuerer Kunst» de Stuttgart. La même année, Scherer se lie avec de jeunes artistes bâlois, en rupture avec le conformisme des jurys officiels. Scherer, Albert Müller, Paul Camenisch et Werner Neuhaus fondent le mouvement Rot-Blau qui expose en 1925 à la Kunsthalle: le scandale est tel que certaines œuvres sont censurées et retirées de l'exposition. En 1926, le groupe expose au Kunsthaus de Zürich puis à Dresden avec succès. Scherer travaille de plus en plus. Il tombe malade chez Kirchner au Tessin au cours de l'été 1926 mais continue à travailler sans relâche. Après son retour à Bâle à la fin de l'été, son état s'aggrave. Il meurt le 13 mai 1927 d'une infection à streptocoques. Ce représentant engagé d'une remuante avant-garde politico-culturelle restera longtemps ignoré, même après le don effectué pas ses amis en faveur du Kunstmuseum. C'est seulement en 1984 que le Württembergischer Kunstverein de Stuttgart prit l'initiative d'organiser une exposition rétrospective de l'œuvre d'Hermann Scherer. Cette exposition a été d'abord présentée à Stuttgart. Elle est de nouveau présentée au Kunsthaus de Zürich.

Kunsthaus, Helmlplatz 1

Du 14 janvier au 5 mars.

Lundi de 14 h à 17 h, mardi à vendredi de 10 h à 21 h, samedi et dimanche de 10 h à 17 h.

kenmuseum - Musée des Antiques - de Bâle aura lieu le samedi 18 mars. Frais partagés.

Rendez-vous: 12 passage des Augustins à Mulhouse, à 13 h.

### Secrétariat d'Art de Haute-Alsace

L'association tient une permanence pour ses adhérents tous les deuxièmes vendredis du mois de 17 h à 18 h 30, hormis les vacances scolaires.

Les Amis d'Art de Haute-Alsace pourront y recevoir tous renseignements complémentaires sur les activités de l'association et consulter les catalogues des expositions et musées dont la visite est programmée.