Le voyage au centre de l'Europe : l'avant-garde parisienne dans la collection internationale d'art moderne à Łódź

*Journey to the centre of Europe: the Parisian avant-garde in the international
collection of modern art in Łódź*

Matylda Taszycka

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/315>

DOI : 10.4000/cel.315

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Matylda Taszycka, « Le voyage au centre de l'Europe : l'avant-garde parisienne dans la collection internationale d'art moderne à Łódź », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 6 | 2015, mis en ligne le 27 octobre 2016, consulté le 17 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/315> ; DOI : 10.4000/cel.315

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le voyage au centre de l'Europe : l'avant-garde parisienne dans la collection internationale d'art moderne à Łódź

Matylda Taszycka

À la fin des années 1920, les membres du groupe d'avant-garde polonais a.r. décident de créer une collection qui montrerait les principaux courants d'art moderne présents en Europe. En quelques années seulement, ils réussissent à rassembler à Łódź, une ville industrielle située en marge de grands centres culturels, plusieurs dizaines d'œuvres des artistes locaux et étrangers. Une des premières collections d'art moderne ouvertes au public, elle constitue aujourd'hui le noyau historique du Muzeum Sztuki de Łódź. Elle nous est parvenue presque complète malgré l'occupation nazie. Elle est considérée par les historiens comme « la réalisation d'une utopie d'avant-garde¹ » car, contrairement aux collections muséales plus traditionnelles, elle n'a pu voir le jour que grâce aux œuvres offertes par les artistes eux-mêmes. Le succès de cette entreprise semble témoigner de l'existence d'une communauté d'artistes en Europe dans l'entre-deux-guerres. Interrompu en 1939, le projet des artistes polonais constitue « la trace du temps arrêté en 1930² », un bilan des courants des années 1920. Dans cet ensemble international, les avant-gardes parisiennes tiennent une place prépondérante car le rayonnement culturel de la capitale la positionne comme la première ville du monde et attire de nombreux artistes internationaux.

Alors que les élites culturelles polonaises convergent vers la France, qu'advient-il des œuvres émigrant en sens inverse ? Quelle est la vision de l'histoire de l'art véhiculée à travers les œuvres exposées ? Autrement dit, comment les artistes polonais voient-ils leur place parmi les avant-gardes en Europe ?

Ouverte au public en 1932, la collection internationale d'art moderne est créée par les cinq membres du groupe a.r. (artistes révolutionnaires ou avant-garde réelle) : les artistes Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski et les poètes Julian Przyboś et Jan Brzękowski. Cette initiative d'envergure internationale peut étonner car les fondateurs ne disposent pas de moyens financiers suffisants pour acquérir les œuvres. Leur projet paraît d'autant plus idéaliste que le moment historique ne semble pas le plus opportun : la montée des nationalismes en Europe et des régimes peu ouverts à l'art d'avant-garde, la jeunesse de l'État polonais dont l'existence est encore très fragile, ne paraissent pas très propices à sa réalisation. Il s'inscrit néanmoins dans un contexte politique bien précis. En 1929, la Pologne fait le bilan de ses dix années d'indépendance. L'Exposition nationale universelle organisée à Poznań devient pour les artistes une occasion de faire le bilan de l'activité artistique récente. Władysław Strzemiński publie dans la revue *Europa* le « Bilan du modernisme³ » qui entérine sa rupture avec le groupe Praesens. La même année il fonde le groupe a.r. à Łódź, chargé de créer le premier musée d'art moderne en Pologne.

À l'origine, Strzemiński souhaite installer la collection à Varsovie, mais ne parvient pas à susciter l'intérêt des élus locaux. Parti vivre à Łódź, il réussit à attirer l'attention de Przemysław Smolik, conseiller culturel du maire qui l'aide à signer un accord avec la ville le 15 février 1931. Le groupe a.r. s'engage à créer une

1. Jaromir Jedlinski, « L'avant-garde en Pologne : les années 1929-1939 », *Les années trente en Europe : le temps menaçant*, Paris, Paris-Musées, Flammarion, 1997, p. 95.

2. Ryszard Stanisławski, *Michel Seuphor : poezja-plastyka*, Łódź, Muzeum Sztuki, 1967, p. 3.

3. Władysław Strzemiński, « Bilans modernizmu », *Europa*, n° 1, septembre 1929, pp. 22-24.

collection « qui illustre le développement de l'état actuel de l'art moderne polonais et étranger⁴ ». En échange, les œuvres sont exposées au Musée Julian et Kazimierz Bartoszewicz (l'ancien nom du Muzeum Sztuki), mais restent la propriété du groupe a.r. L'annexe comprend 21 œuvres dont 9 d'artistes étrangers. Le premier catalogue de la collection est édité en mars 1932 et mentionne 75 œuvres dont celles de Jean Arp, Théo Van Doesbourg, Max Ernst, Jean Hélion, Fernand Léger, Michel Seuphor, Sophie Taeuber-Arp et Georges Vantongerloo. Le poète Tadeusz Peiper offre au futur musée une aquarelle de Kurt Schwitters. Strzemiński obtient également un dessin de Picasso (*La Guitare*, 1914) provenant de la collection de Stanisław Ignacy Witkiewicz. À partir de 1932, les envois de Paris se font plus rares, mais la collection s'enrichit d'œuvres d'artistes polonais. Elle s'élargit jusqu'en 1938 et atteint 111 œuvres à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

Cette entreprise n'aurait pas été possible si les membres du groupe a.r. n'avaient pas été capables de tisser des relations à la fois amicales et professionnelles avec des artistes étrangers. Inspirés par l'internationalisme qui caractérise l'idéologie communiste, ces artistes croient que l'art peut contribuer au progrès technique, éthique et social de l'humanité. Cette vision a un impact majeur sur la production d'avant-garde en favorisant la création de réseaux informels d'échanges des idées grâce aux expositions, congrès, revues et à la mise en place de groupes rassemblant des artistes d'origines diverses. À Paris, Seuphor, Van Doesbourg, Herbin, Hélion, Arp, Gleizes et Kupka ainsi que d'autres artistes co-fondent en février 1931 le collectif Abstraction-Création dont le but est de rassembler les représentants des tendances non-figuratives, originaires de différents pays. À son apogée, le groupe compte plus de 400 membres dont plus d'un tiers est étranger. Strzemiński, Stażewski et Kobra participent à ce mouvement depuis la Pologne. Cette croyance en un langage commun, incarné par l'art abstrait, semble rejoindre les idées que les artistes russes ont développées quelques années auparavant. Les constructivistes croient en effet à la possibilité de créer un mode d'expression universel : « L'art, aujourd'hui, est international, tout en ayant conservé le caractère local des symptômes et les traits particuliers. [...] L'effort commun va créer un style international⁵. », écrit en 1922 El Lissitzky dans le premier numéro de la revue trilingue *Vechtch'/Gegenstand/Objet*. La collection de Łódź pourrait-elle être vue comme une preuve de l'existence d'une sorte d'Internationale des artistes dans les années 1920 et 1930 ?

Władysław Strzemiński connaît très bien l'art et la pensée révolutionnaire. Après les études techniques à l'école militaire de Saint-Petersbourg, il est enrôlé dans l'armée russe en tant qu'ingénieur. Gravement blessé en 1917, il s'inscrit aux ateliers libres de Moscou (1918-1919) où enseignent Vladimir Tatline et Kazimir Malevitch. C'est à cette époque aussi qu'il rencontre sa future femme, Katarzyna Kobra. Les deux jeunes artistes s'initient alors aux principaux courants artistiques, le suprématisme et le constructivisme. Alors qu'après la Révolution, l'art de Malevitch s'imprègne d'un mysticisme cosmique qui aboutit au dépassement de la couleur avec le *Carré blanc sur fond blanc* (1918), Tatline s'intéresse à l'idée de construction comme principe de composition du tableau. Le programme du constructivisme est annoncé en 1918, à l'époque où Strzemiński fréquente les ateliers de Moscou. Les représentants de la nouvelle tendance entrent rapidement en conflit avec Malevitch, mais Strzemiński et Kobra semblent rester à l'écart de ce différend. En effet, si les recherches de Malevitch trouvent peu d'adhérents directs, elles influencent fortement la pensée et l'œuvre de ses anciens élèves. Ainsi, tout en proposant une vision formaliste de l'œuvre, plus proche des conceptions de Tatline, les deux artistes restent hostiles aux idées productivistes et refusent la subordination de l'art à d'autres domaines d'activité.

Strzemiński et Kobra n'ont jamais voyagé en France. Cependant, ils réussissent à entrer en contact avec les artistes parisiens avec l'aide d'Henryk Stażewski, qui séjourne à Paris, et de Jan Brzękowski qui s'y installe en 1928. Brzękowski entretient les relations d'amitié avec Jean Arp et Michel Seuphor. Grâce à Wanda

4. Zofia Baranowicz, Biuletyn, « Początki międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi », *Biuletyn Historii Sztuki*, n° 4, 1969, pp. 422-426. Traduction de l'auteure.

5. El Lissitzky, *Vechtch'/Gegenstand/Objet*, mars-avril 1922, pp. 1 et 3.

Chodasiewicz-Grabowska, ancienne élève de Strzemiński (et future Nadia Léger) qui étudie alors à l'Académie Moderne, il a également accès aux ateliers de Fernand Léger et d'Amédée Ozenfant. C'est surtout grâce à ces contacts directs plutôt qu'à des lettres envoyées depuis la Pologne que la collection peut s'enrichir. Ainsi, dans la lettre du 22 juin 1930, adressée à Julian Przyboś, Strzemiński écrit :

« De l'étranger, nous avons quatre tableaux de [Serge] Charchoune, un tableau de [Joaquin Torres] Garcia [...] Stażewski m'a écrit aujourd'hui qu'il avait reçu la lettre de Brzękowski qui avait obtenu pour la collection les tableaux de [Enrico] Prampolini, [Jean] Arp et Max Ernst⁶. »

Parmi les noms d'artistes énumérés par Strzemiński on retrouve ceux des membres du groupe Cercle et Carré fondé en 1929 par l'artiste uruguayen Joaquín Torres García et le critique Michel Seuphor. Le groupe a pour but de rassembler les représentants des tendances abstraites et constructivistes pour les opposer au surréalisme montant. En réalité, il se caractérise par une très grande hétérogénéité : on y retrouve Charchoune influencé par le purisme d'Ozenfant, le futuriste Prampolini et Arp qui réalise alors les œuvres biomorphiques qui le rapprochent du surréalisme dont Ernst est un des principaux représentants. Après la dissolution de Cercle et Carré, la collection s'enrichit grâce aux membres d'Abstraction-Création.

L'absence, dans la collection, des œuvres de Malevitch et de Tatline peut sembler surprenante. Strzemiński et Kobro ont des affinités artistiques et intellectuelles très fortes avec les avant-gardes russes, mais l'URSS devient après 1929 un pays politiquement et culturellement isolé. Pendant son séjour à Varsovie en 1927, Malevitch accepte d'offrir quelques œuvres au futur musée d'art moderne. Il est malheureusement rappelé en Russie en 1928, alors qu'il poursuit son voyage à travers l'Europe, et abandonne ses œuvres en Allemagne. Strzemiński ne réussit pas à les récupérer avant la montée des Nazis au pouvoir. Elles sont conservées aujourd'hui au Stedelijk Museum à Amsterdam. Les archives du Musée national d'art moderne possèdent également une lettre envoyée par Strzemiński à Vladimir Kandinsky dans laquelle l'artiste polonais sollicite une œuvre pour la collection de Łódź. Le peintre russe aurait confié une toile à l'artiste polonaise Teresa Żarnower, celle-ci n'a jamais intégré les salles du musée à cause de la guerre.

Comme le disait à la fin du XIX^e siècle le poète Émile Verhaeren « notre peinture, devenue tableau, se roule, se déplie, s'accroche et se décroche. On la dirait faite pour le voyage⁷ ». Les tableaux et les sculptures rassemblés à Łódź voyagent eux aussi et, ce faisant, ils changent inévitablement de public et de contexte d'exposition. Le voyage caractérise la vie des artisans et des artistes depuis le Moyen Âge et joue un rôle essentiel dans la diffusion des idées, des nouvelles techniques et des goûts. Dans les années 1910 et 1920, la capitale française accueille beaucoup d'étrangers qui participent à l'émulation des milieux d'avant-garde. C'est à Paris que Piet Mondrian s'initie au cubisme, qui devient le point de départ de ses recherches abstraites. Si le voyage fait évoluer l'artiste, il affecte aussi ses œuvres. Au-delà des conséquences néfastes que le déplacement peut avoir sur la conservation d'un objet, une transformation « sémantique » s'opère au moment où l'œuvre quitte l'atelier pour être exposée au regard du public. C'est d'autant plus vrai lorsque celle-ci se déplace d'un pays à un autre, d'un contexte culturel et artistique à un autre. Son déplacement provoque le changement de l'« horizon d'attente », pour utiliser l'expression du théoricien allemand Hans-Robert Jauss⁸. Cependant, alors que Jauss étudie l'évolution de la réception d'une œuvre littéraire dans le temps, la différence n'est pas ici chronologique, mais surtout géographique et culturelle.

6. Z. Baranowicz, *op. cit.* note 4, pp. 422-426.

7. Émile Verhaeren, notes manuscrites d'une conférence d'introduction à un cours d'histoire de l'art tenu en 1890 et 1891 au Palais des Académies, cité dans Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? Internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay, 2009, p. 9.

8. Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Cette question a déjà été abordée dans les études consacrées à des collections ethnographiques. En effet, les objets extra-européens ont souvent été victimes d'une mauvaise compréhension de la part de leurs nouveaux possesseurs qui, faute de connaissances suffisantes, en donnaient des interprétations erronées. Cependant, l'histoire de l'art moderne nous montre que ces contresens ont paradoxalement pu être enrichissants, comme en témoignent les œuvres de certains Fauves ou les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. L'écart peut donc devenir productif. Cette distance n'est pas, bien sûr, aussi prégnante lorsqu'on regarde la collection de Łódź. Certes, les œuvres se déplacent, mais elles restent à l'intérieur du même continent, de la même aire culturelle. Toutefois, un retournement de situation s'opère lorsque les œuvres d'artistes parisiens arrivent, un peu comme des curiosités, dans un autre pays pour être soumises au jugement du public. Strzemiński, Kobro et d'autres artistes polonais connaissent les avant-gardes parisiennes grâce à des reproductions et des textes publiés dans des revues. Ils peuvent désormais se confronter à leurs œuvres et se comparer : « La peinture moderne polonaise en général n'est pas mauvaise du tout et elle peut supporter la comparaison avec l'Occident », écrit Strzemiński à Przyboś dans sa lettre du 4 avril 1930⁹.

Montrer et collectionner les œuvres des autres tout en étant soi-même un artiste n'est certainement pas une simple action désintéressée destinée à satisfaire les besoins d'un public peu connaisseur. Comme le remarque l'historien de l'art polonais Piotr Piotrowski¹⁰, l'exposition est un dispositif de présentation où les commissaires cherchent à anticiper la réaction du public. Étymologiquement, le mot exposition vient du latin *exhibeo* qui signifie montrer, mettre en évidence, mais aussi soumettre au contrôle ou à l'inspection de quelqu'un. Collectionner signifie sélectionner, rassembler et conserver les œuvres. Contrairement à une exposition, le plus souvent éphémère, les collections des musées sont pérennes. Elles impliquent l'acquisition d'œuvres et leur maintien hors circuit économique. Une fois entré dans une collection permanente, un travail ne change pas seulement de lieu d'exposition, mais aussi de propriétaire. Collectionner, pour un artiste, ne serait-il pas une manière de domestiquer l'art des autres, de le faire sien ?

La collection du groupe a.r. est une collection muséale très originale. Les œuvres sont sollicitées par Strzemiński, Stażewski et Brzękowski directement auprès des artistes et cédées gratuitement, ce qui donne à cet ensemble la particularité de ressembler plutôt à une collection d'artiste. Ces derniers tiennent rarement compte des prix et effets de mode qui affectent le marché de l'art et leurs collections privées sont le plus souvent constituées grâce au système de dons et de contre-dons. Comme l'écrit Pascal Griener, les œuvres « dessinent en pointillé les valeurs reconnues par l'artiste qui les possède¹¹ ». Ainsi, plus que d'un rassemblement des chefs-d'œuvre, il s'agit d'un corpus auquel l'artiste peut se référer et se confronter. Ce phénomène n'est pas propre à l'art moderne. Pierre Paul Rubens exposait ses propres toiles parmi des objets d'art qu'il possédait. « Les collections d'artistes, servent à constituer un corps personnalisé, subjectif de références artistiques, hors des sentiers battus par le discours trop encyclopédique de l'histoire de l'art¹² ». Elles nous donnent des renseignements sur des réseaux d'amitiés, justifient une généalogie artistique, et peuvent aller jusqu'à servir d'instrument de légitimation. La collection de Łódź pose néanmoins une difficulté majeure : les œuvres ont été rassemblées non pas par un individu, mais par un collectif d'artistes. La question du goût et de la subjectivité doit donc être traitée en tenant compte de cette particularité. Certes, Strzemiński est considéré comme le chef de file, mais l'implication des autres membres du groupe, en particulier de Stażewski et Brzękowski, et le simple effet du hasard ne peuvent être ignorés.

9. Correspondance de Władysław Strzemiński à Julian Przyboś, lettre du 4 avril 1930, traducteur Xavier Deryng, cité dans *Présences polonaises : l'art vivant autour du musée de Łódź*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 227.

10. Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty : Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań, Rebis, 2005.

11. Pascal Griener, « Les topiques de la collection d'artiste », *Collections d'artistes*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 4.

12. *Idem, Ibidem*, p. 4.

La collection internationale d'art moderne de Łódź n'est ni la seule ni la première collection muséale créée par des artistes. Elle a sans aucun doute pour modèle les premiers musées révolutionnaires : le Musée de la culture artistique de Petrograd et le Musée de la culture picturale de Moscou, ainsi que les deux Musées de la nouvelle peinture occidentale où Strzemiński vit les collections nationalisées de Chtchoukine et Morosov. Plus que de simples lieux d'initiation à l'art moderne, les musées révolutionnaires proposent une autre vision de l'histoire de l'art, critique par rapport au récit traditionnel et tournée vers l'avenir. Les artistes y remplacent les conservateurs, chargés de garder l'art du passé, pour en faire des laboratoires de l'art nouveau : « Une particularité professionnelle du muséologue, annoncent les nouveaux pouvoirs, consiste à conserver ce qui existe déjà, tandis que l'artiste vise à créer du nouveau à la place ou au-dessus de l'ancien. L'artiste incarne la force créatrice. Il lui appartient, à ce titre, de forger l'éducation artistique du peuple¹³ ». Cependant, contrairement à son modèle soviétique, le projet polonais se tient à l'écart de la politique et la collection reste dans les mains du groupe a.r. jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. De ce point de vue, elle s'approche plutôt de l'initiative de Marcel Duchamp et de Katherine S. Dreier qui fondent à New York en 1920 la Société Anonyme. Cette riche collection a pour objectif d'augmenter l'intérêt du public américain pour l'art moderne. Comme les artistes révolutionnaires, ses fondateurs pensent eux aussi qu'il est important que l'histoire de l'art soit écrite par ceux qui produisent les œuvres. En 1941, la Société Anonyme offre sa collection à l'Université de Yale à New Haven où elle est conservée jusqu'à aujourd'hui.

Sur la photographie de 1931 (fig. 1), les tableaux sont accrochés étroitement les uns à côté des autres. Très peu aérée, cette forme de présentation fait penser aux salons du XIX^e siècle plutôt qu'aux musées d'art moderne. Le groupe ne dispose

Fig.1

Anonyme
Vue de l'exposition
de la Collection d'Art Moderne a.r.
dans l'ancien bâtiment du musée
à Plac Wolności
Łódź 1931
© Muzeum Sztuki, Łódź

en réalité que de deux espaces d'exposition à l'Hôtel de Ville, où se trouve alors le musée municipal. L'accrochage ne tient pas compte de l'ordre chronologique ni des différences entre les tendances représentées. Dans la première salle, les œuvres figuratives de Fernand Léger (*Deux profils*, 1926), de Louis Marcoussis (*Concert*, 1928) et de Prampolini (*Tarantelle*, 1920), côtoient les deux compositions abstraites de Jean Arp (*Constellation*, disparue pendant la guerre, et *Configuration*, 1931), la *Construction émanant d'un triangle équilatéral* (1921) de Georges Vantongerloo et la *Composition – la femme assise* (1926) de l'artiste hongrois Vilmos Huszár. Sur le mur à côté, en haut, la *Contre-composition XV* de Théo Van Doesbourg

13. « Déclaration du Département des arts plastiques et de l'industrie artistique du Commissariat Populaire de l'éducation » (NarKomProsCommisariat) cité par Evgény Barabanov dans « L'auto-archivage de l'avant-garde : généalogie et histoire », *Rue Descartes*, 2010, pp. 49-57.

(1925) côtoie une œuvre de Henryk Stazewski (*Composition avec facture*, 1930-1931). Dans la seconde pièce, visible à travers la porte, apparaissent les formes rectangulaires de la *Composition* de Jean Hélion (1930) et les éléments circulaires aux lignes plus discrètes du tableau de Sophie Taeuber-Arp (*Composition*, 1931). La toile de Stazewski présentée à droite (*Composition*, 1929-1930) semble occuper de ce point de vue une place centrale et offrir, grâce à l'association harmonieuse des plages de couleurs pures et de leurs contours droits et courbes, une synthèse et un passage sans heurts entre les deux œuvres. L'abstraction géométrique domine l'ensemble et les membres des groupes Cercle et Carré et Abstraction-Création sont très bien représentés. Aucune séparation n'est faite entre les artistes polonais et étrangers, soulignant ainsi la proximité des différents courants. L'accrochage n'est pas incohérent ou hasardeux. Au contraire, il semble proposer une vision spécifique de l'histoire récente de l'art, revue et réinterprétée par les membres du groupe a.r.

Les artistes polonais ont l'impression de vivre à l'écart des grands centres culturels et Strzemiński est conscient que le milieu artistique des années 1920 en Pologne est trop étroit pour que la collection puisse se limiter à la scène locale. Il écrit : « Comme d'habitude nous avons cinquante ans de retard. Peu nombreux sont ceux qui ont pensé à prendre contact avec la partie pensante de l'Europe¹⁴ ». À l'époque où l'art d'avant-garde polonais connaît peu de soutien de la part des pouvoirs publics, et où l'académisme règne dans les écoles des Beaux-Arts, l'entreprise du groupe a.r. permet d'encourager la création indépendante tenue à l'écart de la vie artistique officielle. « Il est inutile de souligner l'importance capitale de ce musée pour la vie artistique en Pologne. Les artistes polonais qui projettent de se rendre à Paris pourront avant leur arrivée en France faire connaissance avec les œuvres très représentatives de l'art contemporain », remarque Brzękowski¹⁵. La collection d'art moderne est certainement un moyen de légitimer les recherches formelles et théoriques des artistes polonais. En étudiant les expositions de Picasso organisées par son galeriste Daniel-Henry Kahnweiler, Béatrice Joyeux-Prunel utilise l'expression « pédagogie rétrospective¹⁶ » pour nommer la manière de présenter les toiles du peintre dans l'ordre chronologique afin de préparer le public à la réception de ses tableaux cubistes. L'accrochage des deux salles du musée de Łódź peut être vu comme une forme de « pédagogie internationale ».

Ainsi, une collection créée par les artistes joue un rôle complémentaire, parfois même concurrentiel, par rapport à un musée traditionnel. Certes, les deux institutions mettent en avant leur fonction éducative, celle d'initier le public à l'art et former les nouvelles générations d'artistes, mais les intentions de leurs fondateurs ne sont pas exactement les mêmes. Le musée traditionnel propose un discours fondé sur l'histoire de l'art « officielle », enseignée dans les écoles et universités. Les collections d'artistes présentent, quant à elles, une vision plus fragmentaire et plus subjective, orientée sur la création contemporaine. Les membres du groupe a.r. ne s'intéressent qu'aux œuvres les plus récentes, souvent en lien avec leurs propres recherches. Conformément aux croyances avant-gardistes, le musée serait en effet un laboratoire plutôt qu'un lieu de conservation. Comme beaucoup d'artistes de son temps, Strzemiński a une conception progressiste de l'histoire de l'art. Il écrit : « La création actuelle doit s'ériger sur la base de tous les efforts effectués jusqu'à présent, mais elle ne trouve son commencement que là où finit ce qui a déjà été créé¹⁷ ». S'il n'est pas entièrement partisan de l'idée de faire table rase du passé (la collection doit bien avoir sa raison d'être), il voit la production artistique comme une perpétuelle marche en avant. Dans le contexte de débats qui animent le milieu artistique polonais, les membres du groupe a.r. cherchent à affirmer leur propre position : « a.r., créé collectivement, sans imiter ; en participant au mouvement des avant-gardes artistiques de l'Europe, il élargit

14. Władysław Strzemiński, « L'Art pictural à Łódź », traducteur Beata Kowalska, *Ilustrowana Republika*, n° 67, 7 mars 1932, cité dans *Scène polonaise*, Paris, ENSBA, 2004, p. 225.

15. Jan Brzękowski, « Un musée d'art contemporain vient d'être fondé à Łódź », *Comoedia*, Paris, 8 mars 1932, p. 3.

16. B. Joyeux-Prunel, *op. cit.*, note 7, pp. 179-182.

17. Władysław Strzemiński, *B=2*, Blok, n° 8-9, Varsovie, 1924. Traduction issue de *L'Espace uniste, écrits du constructivisme polonais*, Antoine Baudin et Pierre-Maxime Jedryka (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 60.

les terrains conquis par ses idées. a.r. est le seul en Pologne à assurer création et modernité¹⁸. » La collection devient alors un instrument de légitimation, une preuve tangible et durable de leur inscription dans les courants modernes européens.

L'auteur

Diplômée du second cycle de l'École du Louvre, Matylda Taszycka a réalisé consécutivement deux mémoires portant sur la relation entre l'histoire des collections et des expositions, et celle des discours critiques sur l'art moderne. Le premier mémoire porte sur la collection internationale d'art moderne du groupe a.r. conservée au Muzeum Sztuki de Łódź (Pologne), tandis que le second est consacré à l'exposition « Informel : mode d'emploi » (Centre Pompidou, 1996). Chargée de travaux dirigés depuis 2013 à l'École du Louvre, Matylda Taszycka travaille également comme assistante artistique à la Monnaie de Paris et commissaire d'exposition indépendante.

18. « Communiqué du groupe a.r. », traducteur : Beata Kowalska, *Europa*, n° 9, 1930, cité dans *Scène polonaise*, Paris, ENSBA, 2004, p. 221.