



galerie
ANNE - SARAH BÉNICHOU

MARION BARUCH



galerie

ANNE - SARAH BÉNICHOU

TEXTES SUR LE TRAVAIL DE L'ARTISTE,
CATALOGUE RÉCENT ET ARTICLES DE PRESSE
(SÉLECTION)

Texte de Noah Stolz

Le parcours de Marion Baruch peut être divisé en trois, voire quatre phases fondamentales. La première phase est caractérisée par une recherche fondamentalement intense. En ayant fréquenté trois écoles d'art différentes – la première sous influence du Stalinisme à Bucarest, la deuxième issue de la tradition du Bauhaus en Israël et la troisième à Rome. Le rapport de la représentation a toujours été la recherche d'une radicalité mettant en opposition les forces qui animent une composition et luttent contre l'objet d'art lui-même. Son art ne peut absolument pas se contenter de l'esprit d'appartenance cher aux mouvements de l'époque et est probablement aussi culturellement loin de pouvoir s'intégrer aux différents "strates" du mainstream. Marion Baruch se nourrit d'expériences disparates et traduit cela en peinture dans les années 60. Essentiellement architecturale, gestuelle, mais avec une compréhension des dynamiques tridimensionnelles que l'on retrouvera plus tard dans ses sculptures entre 1967 et 1971 et jusqu'à ses derniers travaux composés de restes issus de l'industrie textile de la haute couture.

La deuxième phase est donc caractérisée par un détachement radical du medium peinture pour aller à la recherche de la sculpture de grandes dimensions et du design entre 1969 et 1972. Cette courte, mais très intense parenthèse, lui permet d'aborder pour la première fois une réflexion autour de la production industrielle. C'est avec le visionnaire éditeur de design Dino Gavina qu'elle à l'honneur de travailler pendant ces années. Gavina la découvre grâce à une création que Marion Baruch produit en collaboration avec A.G. Fronzoni (figure fondamentale du design et du graphic design Italien et international). Avec Fronzoni elle réalise Abito-Contentitore (1970) et Ambiente-contentitore (1969). Ce deuxième consiste en une boule en plexiglas pouvant contenir un corps humain et le faire circuler en le roulant. Les images du photographe Berengo Gardin font le tour d'Italie, où elle seront publiées par Abitare et Domus Magazine entre autres. Gavina décide alors de réaliser une nouvelle production dans le cadre de Ultramobile: une série d'œuvres-objet dépassant l'idée même de design. Pour cela l'éditeur invite des artistes internationalement connus, tels que Man Ray, Meret Oppenheim, Sébastien Matta, Allen Jones... Il écrit aussi un manifeste en tout similaire à l'esprit de celui que Sottsass écrit dans les mêmes années à propos du postmodernisme. L'idée est de produire des objets du quotidien, tout en accentuant l'idée métaphysique et en stimulant l'esprit. Tels des animaux domestiques, ces objets animent des lieux sans faire de bruit.

La troisième phase de l'œuvre de Marion Baruch est aussi la plus longue et la plus articulée. Cette phase commence probablement dans ces années 1980, mais elle se concrétise à partir de 1990, quand l'artiste rencontre Luciano Inga Pin. Le galeriste visionnaire est connu pour avoir été probablement le galeriste clé des nouvelles tendances artistiques européennes à partir de l'actionnisme de Lüthi, Gina Pane en passant par Nitsch, Schwarzkogler et beaucoup d'autres encore. C'est à cette époque que Marion Baruch décide de fonder Name Diffusion. Elle s'inscrit au registre du commerce et elle réalise une série de projets où elle connecte le monde de la production industrielle à celui de l'art. C'est une vraie tendance à ce moment-là, moins connue aujourd'hui. Le musée de Groningen dédie par exemple une exposition collective au thème des artistes qui se constituent en entreprise, "Business Art / Art Business" (1992). C'est aussi en 1994 que l'artiste français Fabrice Hyber créa UR 5 unlimited Responsibility et transformera le Musée d'art moderne de la Ville de Paris en un immense supermarché. A cette période, elle expose dans

de nombreuses foires d'art (Art Basel, Art Cologne). Son expérience dans le design revient donc en force tout en subissant une profonde évolution. Ici la production industrielle et le moment de la consommation sont comprimés en une seule narration; le medium lui-même est incarné par un acte de médiation.

À partir des années 1990 et sous le nom de Name Diffusion, le travail de Marion Baruch évolue constamment. L'idée de l'entreprise qui inclue des réalités de production dans l'acte de création ne suffit bientôt plus à l'artiste, qui veut toucher à la réalité et à ses questionnements. Elle développe donc une série de travaux autour de thèmes d'engagement tels que celui de la migration, des sans-papiers, de la procréation assistée où plus en général de la génétique et de l'invasion de la technologie dans la vie de tous les jours. Très vite elle constitue un réseau très conséquent, elle collabore avec des nombreuses institutions d'avant-garde tels que Shedhalle Zürich, Fri-Art, Fribourg, le Kunst-Werke de Berlin, le Magasin de Grenoble où elle participe à l'exposition Micropolitiques (commissariat de Paul Ardenne et Christine Macel), le fameux centre autogéré Cristiania de Copenhague, le Centre d'art contemporain de Copenhague et le Magazine Zing de New York.

Texte rédigé dans le cadre de l'exposition personnelle *De jour en jour* au Château de Degrés,
automne 2016
Par Nathalie Viot

Marion Baruch a déjà tout vécu quand elle arrive en Italie en 1955. La Roumanie occupée par les Allemands, l'occupation nazie et les Russes, l'immigration volontaire, les années difficiles dans le pays qui aurait pu être le sien : Israël, et enfin l'Europe. Marion Baruch a toujours cherché à donner à sa vie un sens artistique. Enfant déjà le monde lui apparaissait sous des angles sans cesse renouvelés, et elle le dessinait.

Parallèlement à sa situation d'artiste, elle crée des dessins pour les fabricants de tissus et a l'opportunité de côtoyer les employés et pénétrer au sein de l'usine. Elle y observe l'utilisation de l'être humain dans des conditions terribles de pollution, les mains nues plongées dans les teintures, la chimie à l'état pur et les liquides dangereux déversés généreusement dans les rivières.

La Lombardie à cette époque est le haut lieu de la fabrication de tissus. Tous les grands couturiers et décorateurs se servent ici et l'industrie textile est florissante. Elle établit alors ce qu'elle nomme aujourd'hui sa relation au réel. La dimension sociale et humaine qui se manifeste au sein de l'usine ne la quitte pas, elle ne signe pas de son nom et crée l'entreprise fiction « Name Diffusion » en 1990, c'est à cette époque qu'apparaissent les premières chutes de tissus.

“C'est la matière qui est venue à moi”, dit-elle.

Ainsi le travail avec le tissu la conduit à produire une œuvre singulière inspirée de l'exploitation des femmes et du consumérisme. Consciente du péril dans lequel notre monde vacille, elle utilise ces chutes qu'elle collecte dans les poubelles devant les ateliers de confection parisiens. Pourtant, les tissus sont séduisants, ils chatoient sous les doigts, sensuels et beaux, mais ils polluent et fabriquent des tonnes de déchets pour une société avide de nouveauté. En 2008, il semble que Marion Baruch trouve un autre chemin : elle reprend son nom et c'est dans ce que Breton appelle le « hasard objectif » qu'elle puise l'énergie d'un nouveau travail.

En Italie, elle reçoit des sacs entiers de ces matériaux qu'elle va ensuite trier d'une façon intuitive et physique. Elle va même jusqu'à s'asseoir au milieu pour toucher du bout des doigts chaque morceau et choisir ce qu'elle conservera. C'est cette prise de décision qui prévaut à la transformation du statut de ces rebuts. Pourquoi cette pièce plutôt qu'une autre ? Marion qui est atteinte d'une dégénérescence maculaire ne peut plus réellement voir. Elle ne peut donc agir directement, elle ne modifie pas la pièce de tissu, ne la noue pas, ne la coupe pas, ce sont ses gestes qui la définissent. Tout passe, dit-elle, par une décision intérieure. Il faut comprendre le titre donné à cette exposition, *Lampi di memoria*, comme des souvenirs qui éclairent son chemin. La série *Portraits* naît plusieurs années après avoir vu une exposition de G. Richter au Musée Ludwig de Cologne, dans laquelle l'œuvre *48 Portraits en noir et blanc* est exposée. C'est en particulier la démarche entre photographies, peintures et portraits anonymes qu'elle retiendra.

Joseph Beuys fait aussi partie de son vécu par ses œuvres liées à la guerre, mais aussi dans sa dimension sociale et notamment la plantation des 7000 chênes pour la Documenta 7 à Kassel en 1982. "Mon intention, dit-il, c'est que la plantation des chênes n'est pas seulement une action nécessaire à la biosphère, mais que ces plantations nous conduisent à un concept écologique beaucoup plus vaste... Montrer la transformation de toute la vie, de toute la société, de tout l'espace écologique".

Marion Baruch ne cherche pas à rivaliser avec l'action de J. Beuys mais dans un autre registre, à prolonger son action avec ses matériaux et entrer en communication avec lui. La série des *Sculptures* qu'elle considère comme des arbres ne pousse pas d'elle-même. Le processus d'installation de ces œuvres fabriquées à partir de chutes de tissu est une performance lente. Marion Baruch va doucement s'enrouler sur elle-même jusqu'au sol pour toucher de ses doigts la matière en tas. Elle choisit ensuite le bon morceau et le relève aussi lentement que de cet amas informe naîtra l'œuvre. Cette action relève du symbole, mais permet en même temps de positionner l'œuvre dans l'espace et de décider de son niveau d'élévation sur le mur ; « une accumulation vers une poussée ». L'œuvre sera ensuite accrochée par des clous directement sur le mur et Marion Baruch interviendra à nouveau pour lui donner sa forme définitive en tant que sculpture.

Loin d'être des ready-made, *Peintures*, *Sculptures*, *Portraits* exposés au Mamco sont bien à l'origine des déchets et le déchet n'est pas un ready-made car il n'est pas un objet. Le déchet n'est rien, il est invisible quand le ready-made peut être désigné par l'artiste comme œuvre. Par cette démarche, Marion Baruch donne une existence à ce qui est invisible, ce qui n'a aucune valeur.

Texte rédigé à l'occasion de l'exposition personnelle *Marion Baruch, Lampi di memoria* au
Mamco de Genève, 2013
Par Christian Bernard

Qu'elles se nomment Peintures, Sculptures ou Portraits, les œuvres de cette exposition sont toujours semblablement constituées de tissus épinglés au mur. Au premier abord, elles pourraient faire penser à des toiles libres découpées ou lacérées, évoquant, lointainement, le processus de certaines œuvres de Richard Serra, de Robert Morris ou encore de Felix Droese. Leur tombé, ce qui s'apparenterait parfois à un drapé, les formes qu'elles présentent ne tiennent qu'à l'effet conjugué du hasard et de la pesanteur sur la souplesse du tissu: rien là de prévu, de préparé. En fait, ces pièces n'ont fait l'objet d'aucun travail de transformation. Elles sont issues d'un choix parmi des chutes provenant d'ateliers de confection. Ces chutes sont ce qui reste de lés d'étoffe dans lesquels on a découpé les éléments de vêtements. Ceux-ci y subsistent d'ailleurs en négatif tandis que le tissu restant offre une structure dessinée qui affiche une géométrie molle à mi-chemin entre déconstruction du tableau, esquisse de bas-relief et sculpture processuelle. Mais ce que ce travail remémore de l'anti-form ne l'empêche pas de frayer du côté de l'image et de jouer des qualités sensibles des étoffes employées. Ainsi ces chutes sans destin sont-elles relevées par la sélection et l'application au mur qui les donne à regarder comme œuvres visuelles. Depuis Schwitters, l'art a appris à se faire chiffonnier pour n'ajouter au monde que ce qu'il ne savait pas voir. Les Lampi di memoria de Marion Baruch sont des lampions tremblants dans la nuit de l'oubli.

STUDIO MAGAZINE

STUDIO

MAGAZINE

Par Michele Robecchi

Comfortable in her own skin Marion Baruch

At ninety-three, Marion Baruch hasn't lost any of her sharpness or curiosity about the world. Most excruciatingly, her dry wit is still with her too. When asked about the ultimate reason for her proclivity for creating art that revolves around the equation between form and content – a question that came at the heel of a long examination about her transnational identity and how this could have resulted in a body of work that need to be 'filled in' in order to be complete – her answer is snappy: *'I was greedy. I wanted to own the entire world!'*¹

Text by Michele Robecchi

¹ All quotes from Baruch, unless otherwise stated, are from a conversation with the author, Gallarate, Italy, 15 February 2022.



Marion Baruch, *Lasciar cadere*, 2018
Polyester veil, ca. 160 x 560 cm (18 parts, each 160 x 59 cm); installation size: ca. 280 x 560 cm.
Exhibition view Marion Baruch, *Letting go endless blooming*, Galerie Urs Meile Lucerne, Switzerland, 25.6. – 29.8.2020.
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst.



Marion Baruch, *Bomba*, 2021
Cut clothes, ca. 100 x 100 cm, courtesy the artist and Galerie Urs Meile, Beijing - Lucerne.

Brazen humour aside, Baruch's drive was obviously not just the fruit of juvenile ambition. Born into a Jewish family in Timisoara, a mid-size, monumental town in Transylvania, Western Romania, she grew up in what she herself described as a 'bourgeois' household. Her father was a doctor and her mother was a musician while her grandfather owned a textile store – a material due to play a significant role in her professional life years later. Baruch was barely a teenager when her town experienced, in quick succession, segregation, colonisation, Sovietization and Systematization. The events predictably left deep personal and socio-political marks that nevertheless didn't curb her desire to pursue a progressive education in the post-WWII climate of reconstruction. While sheltering from the bombing that plagued the country in 1944, Baruch had taken up drawing – an activity she discovered she enjoyed immensely. Following the separation of her parents at the end of the conflict, she relocated with her mother to Bucharest, where she enrolled, with some difficulties, at the local Academy of Fine Arts in 1949.² It wasn't an environment Baruch found particularly enticing or intellectually stimulating. 'You had to take a test to get in. They would give you something to draw, like the Laocoon or another classical statue. Once you were admitted, it was all about Stalin. Come rain or come shine, they only wanted you to paint portraits of Stalin – Stalin waving from a balcony, Stalin handing flowers to children, etc. I just couldn't take it.' What mother and daughter needed was a fresh start somewhere else and the answer came in the form of the newly-born State of Israel. Getting to the Middle East from Communist Romania, despite David Ben-Gurion's One Million Plan, wasn't that easy even for a European Jewish family. The Soviet authorities took great exception to the first wave of migrants going West and as a result imposed even stricter regulations. Baruch's mother made the move first, with her daughter joining her after one year with nothing in her pocket but a book – a copy of Vincent van Gogh's diaries. (According to Baruch, her educated, middle-class background didn't help: 'They saw me as a citizen born within privilege. They didn't want me to go anywhere'.)

Once in Jerusalem, Baruch studied at the Bezalel Academy – the only Eastern European student in a Middle Eastern midst – under the guidance of Max Bronstein, who later came to be known as Mordecai Ardon, a former pupil of Paul Klee. The experience, especially when compared to the regimented structure at the Academy in Bucharest, turned out to be liberating. Formal barriers between what was painting or sculpture were discussed and dismissed. Ardon's methods, although at times too indebted to Klee's, encouraged his students to express themselves as they

saw fit. Other aspects of her daily life, however, didn't differ from the place she had left behind. 'Food was scarce' recalls Baruch, 'They would give us food stamps. I would eat mostly eggs and oranges and drink a lot of Mitz' (a juice made of orange and grapefruit). In 1954, following group presentations of her work at the Museum of Tel Aviv and the Artists' House in Jerusalem, Baruch had her maiden solo show at Micra Studio, an exhibition space adjacent to an art library in Allenby Street in Tel Aviv. She showed 25 pieces – mostly drawings – already conspicuous for their mature if brash style. The titles, as listed in the exhibition leaflet, seem to emphasise the transitional state of her work. Most are self-descriptive (*Still Life, Fishes, Illustration, Lovers*) but there are others, such as *Here I Stay* and *Hidden Tension*, that clearly introduce a more introspective note, revealing the awareness and anxiety for her own predicament.

When awarded a grant from Yehudi Menuhin to study abroad a few months later, Baruch elected to go to Rome – at the time the centre of Italian Neo Realism, thanks to the visually appealing, socially engaging and astutely deceptive work of screenwriter Cesare Zavattini and filmmakers Vittorio de Sica and Roberto Rossellini. The move would have big consequences. Gershon Weiler, a philosophy student from Hungary whom she was dating, had tried to persuade her to go with him to the UK³ but the prospect of seeing first-hand the setting of *Rome, Open City* (1945) and *Bicycle Thieves* (1948) as well as positioning herself within the same playground of the Old Masters and admire their masterpieces was too strong a call to resist. If the proximity with the historical beauty and the artistic treasures of the Italian capital reinforced her resolution to be an artist, her first taste of Western consumerism, as for many of her peers, turned out to be problematic. Baruch's second marriage to a textile manager unwittingly exacerbated the issue.⁴ The inevitable comparison between the garments in her grandfather's store and the mass-produced, heavily designed ones in her husband's company brought forward a series of reflections on financial and social inequality that was destined to have a profound impact her work. At the same time, her single-minded attitude and emancipated, cosmopolitan flares were incompatible with the mentality predominant in Italian society of the time, which saw women relegated to domestic, subservient roles. Determined to fight these backward, Latin conventions, Baruch refused to integrate herself passively, developing a healthy, humour-laced detachment from her circumstances.

Parallel to these considerations, Baruch also had to deal with what was happening in the art context. In the aftermath of the 34th Venice

2

One of the conditions for being admitted to the Academy of Fine Arts in Bucharest was to be a card-carrying Communist Party member. It is not clear if Baruch actually joined the party or simply pretended to.

3

Weiler had received a job as lecturer at the Trinity College in Dublin. The arrangement he proposed to Baruch was for the two of them to meet over weekends, alternating between England and Ireland. Baruch's first marriage, to an opera singer, had lasted only one year.

4



Marion Baruch+ AG Fronzoni, *Abito-Contentore*, ca. 1969

Top left: Gelatin silver print, 23.9 x 18.2 cm; right: gelatin silver print, 30.3 x 24.2 cm; top bottom: gelatin silver print, 20.5 x 30 cm.

Courtesy the artist, photo: Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma per la Fotografia.

Biennale in 1968, where raging students stormed the event and many participants refused to exhibit their work in solidarity with the protesters, a new generation of artists was beginning to emerge, critical of commercialisation and leaning towards a diluted version of the same left-wing politics Baruch had escaped. Yet, having made their voices heard, these newcomers would adapt with suspicious alacrity to the same rules they had been trying to fight. The revolution was essentially a spirited generational turnover, with painting – identified as the posterchild of an anachronistic system that needed to be abolished – as the main casualty to register in the process. Black and white photography, often in the form of documentation of an action, soon earned a legitimate standing in museums and galleries, while sculpture started to drift further away from the epic scale and typical materials that had constituted its DNA up to that point to embrace a new aesthetics.

Baruch's own detachment from painting was gradual. She never stopped painting altogether and simply confined this activity to the safe walls of her atelier. Her turn towards sculpture, while certainly informed by the aforementioned events, was also driven by considerations of a personal nature. Her early three-dimensional efforts, tellingly made in collaboration with the same carpenter who helped her build her studio-house in Gallarate, a few miles from Milan⁵, instituted a concept that would prove to be foundational for her practice: the notion of sculpture as an empty space that needs to be inhabited by the viewer. *Abito-Contentore* (Dress-Container), Baruch's seminal 1969 piece is arguably the most powerful manifestation of her artmaking and it would set the blueprint for many things to come.

Assembled entirely by Baruch herself, *Abito-Contentore* consists of a dress with very elemental technical characteristics and a chameleonic function. Depending on the wishes of the person who puts it on, it can assume very basic geometric forms (a triangle or a square) or adhere to more conventional styles. Produced as one sample and tailored in linen, it features a small slit at the top that enables the wearer to look through it. Baruch's commitment to test her invention in situ would give volume to the piece and play a significant role in its development. The selected location was Via Monte Napoleone, the upscale shopping street in Milan's burgeoning fashion district. 'I took a train from Gallarate to Milan and I walked in a store and I bought some stuff.' Such as a dress, Baruch remembers. 'I then asked if I could leave a small bag there for about 15 minutes. I said I would come back and pick it up later. The clerk agreed. She was a bit negligent. It could have been

a bomb!'⁶ she adds with a giggle. 'I took the dress, I put it on, and then I went for a stroll in Via Monte Napoleone, just looking around, doing some window-shopping, going back and forth down the street, like a regular person. I got back to the store, took off the dress and that was it. I picked up my package and took the train back to Gallarate. A few days later I saw my picture on *Panorama* (an Italian weekly news magazine). They published a small story about it. They had no idea who I was and what I was doing'. Apparently the more specialized press did. *Il Milanese*, the official bulletin of the Circolo Fotografico Milanese, reproduced the same picture next to a sequence of images portraying girls in then very fashionable miniskirts, bitterly complaining about this new female sartorial eloquence and concluding with a caustic statement in vernacular Milanese: 'Onni suà chi mal i pans' [Shame on anyone who thinks evil of it].

The fact that popular or local magazines would produce photographic documentation of the action, no matter how decontextualized, is an indicator of how Baruch's piece made its point. One key element of the strategy of distribution of the work was its circulation on public terrain. This introduced a political angle to Baruch's practice whose main focus was to challenge the perception of an unwitting audience. It is interesting, in this sense to compare the multi-layered structure of *Abito-Contentore* with Bruce Nauman's 2 *Walk with Contrapposto*, from the same year. Both pieces present procedural and conceptual analogies in their aspiration to work simultaneously as object, site for an action/interaction and image. On top of that, both Baruch and Nauman express a necessity to examine what they are doing within the framework provided by a container – in Baruch's case, the dress, in Nauman's, the studio. The difference is that while Nauman's work operates within the safe haven of an art-designated space, *Abito-Contentore* transcends this notion to address, without retorting to blatant confrontation, individuals passing on the street with no tangible access to art but armed with a set of social politics on their own.

Baruch's next work, *Contentore-Ambiente*, officially dated 1971 although conceived at the same time as *Abito-Contentore*, confirms her interest in creating something with the capability of containing, entertaining and protecting the viewer. It also speaks of an interest in issues of designation and the way an artwork is presented and marketed, as shown by her decision to bring *Contentore-Ambiente* to famed designer AG Fronzoni to see how she could promote it within the design community. Fronzoni's counter-proposal – to sign off *Contentore-Ambiente* as a collaboration, get it professionally photographed and

5

Baruch played a big part in shaping the house, briefing the architect on what she wanted. The outcome was a very minimal and functional environment – definitely more attuned with a Centre European style than the Mediterranean landscape.

6

Not a far-fetched assumption considering that this was happening at a particularly tense time in Italian and international politics.



Marion Baruch + AG Fronzoni, *Contentitore-Ambiente*, ca. 1969
Gelatin silver print, unique, 18.7 x 30.3 cm, courtesy the artist,
photo: Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma per la Fotografia Courte.

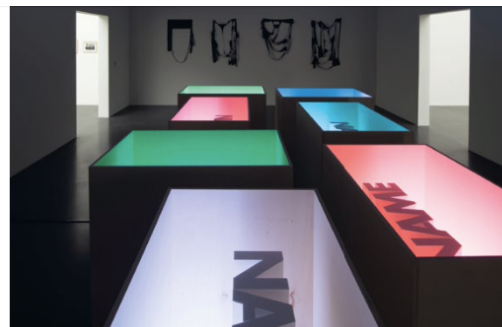
launch it in the Domus exhibition space in Milan – was admittedly a little dubious but Baruch, eager to give the piece the visibility she thought it deserved, accepted Fronzoni's conditions in a mixed state of amusement and curiosity for this unusual partnership. A combination of Eero Aarnio's iconic *Ball Chair* (1963) and an ante-litteram zorb ball, the plexiglass hemispheres of *Abito-Contentitore* were also announced in and published in the July 1971 issue of *Domus* as objects that can 'contain a person willing to roll, isolate, see without having to hear or stand still within a micro-space' and priced at 100,000 lire (approximately €860 at today's rate). Predictably, the prototypes weren't financially successful, but it is highly unlikely that this was Baruch's ultimate goal. Her conniving with the world of design was, if anything else, an experiment to explore other dynamics like communication, packaging, advertising and media resonance. What links *Abito-Contentitore* with *Contentitore-Ambiente*, apart from the obvious, is their author's resistance to openly qualifying them as art pieces. This is a choice that would be perpetuated further on the occasion of the *Ultramobili* series produced with Dino Gavina (1971), who would even write an accompanying manifesto to laud their attributes.

In the subsequent years Baruch started to feel the urge to rethink her practice as a whole. The twenty-five years she had spent in Italy – more than in any other place she had lived in up until that point – had provided stability but also a degree of comfort that didn't resonate with her inner turmoil. As anybody who has lived in multiple places knows all too well, each move coincides with a partial reinvention of your own identity. In 1978 Baruch stepped out of the boundaries imposed by her family life, just as she did with the piece of cloth of *Abito-Contentitore*, to relocate to

London, where she would live for the next two years. Her time in the UK was productive – *Rembrandt Series* was initiated there – and helped her in pondering on what to do next. Her ongoing investigation into the commercialisation and marketing of art was augmented by the decision to adopt an alter ego – a name that would act as logo and brand while allowing her to change yet again into a brand-new skin. NAME DIFFUSION, the moniker Baruch conceived with Luciano Inga-Pin to exhibit her work from that time until 2010, was a strange mix of anonymity and recognisability – an invitation to promote and distribute the most generic entity.⁷ The art attached to the project, however, was an entirely different story. Baruch put one of her *Monitor* sculptures (1985-89) in her carpenter's van and together they drove to Milan to see Inga-Pin, whose gallery Il Diagramma had attracted a fair share of attention (and controversy) over the previous ten years by showcasing body artists like Gina Pane and Marina Abramovic. Always on the lookout for new talent that didn't necessarily conform with the current trends, at the end of the 1980s Inga-Pin had switched his focus to a new generation of artists who were responding with irony and blatantly exaggerated corporate practices to the market boom that had disfigured art in the 1980s – Ingold Airlines, Banca di Oklahoma, Philippe Cazal, Premiata Ditta, Kostabi World and others.⁸ 'Inga-Pin was a great gallerist. He was phenomenal' recalls Baruch with a sparkle in her eyes, as the almost thirty-year time-lag between their first meeting and today magically evaporates. 'I went to see him with my carpenter, with whom I was working, to show him one of my works made of glass and wood. When Luciano saw it, he just said, "Just put it on the wall." We were in his office'. After a careful examination, Inga-Pin gave his verdict. He would keep the art for three months and see what response it generated with his regular flow of gallery visitors. At the end of this temporal cycle, they would decide on what to do. As it happened, it took much less than three months. 'Ten days later the phone rang. It was Luciano, who said he would bring my work to Art Basel. And then we showed it at Art Cologne.' In a written statement from 1994 Baruch would elaborate further on the concept: 'NAME DIFFUSION is not a group. It's a label, standing for the name it cannot have but needs. NAME DIFFUSION is the need of a name and its way of communication. With each work we rename ourselves, we create our names. What matters is not the name we were given with our birth but what we remake of it, unceasingly, through our journey'.⁹

7

Baruch went as far as registering the NAME DIFFUSION brand as a company to



Exhibition view Marion Baruch

Retrospektive – Innenausseninnen, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Switzerland, 29.02.2020 – 11.10.2020.

Top: Foreground: NAME DIFFUSION, Untitled, 1991, wooden boxes, neon, Styrofoam, 107.5 x 99 x 61.5 (each), courtesy the artist; background from left: Marion Baruch, Portrait 5, silk, 143 x 74 cm, Portrait 3, wool, 130 x 71 cm, Portrait 1, silk, 117 x 80 cm, Portrait 4, silk, 143 x 84 cm, all 2013, courtesy MAMCO – Musée d'Art Moderne Contemporain de Genève, Geneva, photo: Mark Latzel.



Reinvigorated by this success and equipped with renewed enthusiasm for her craft, Baruch went on to produce one of her most important (and personal favourite) pieces – ● *Superart* (1989). A clear reference to the word ‘supermarket’ (and perhaps a nod to the eponymous book published by Achille Bonito Oliva at around the same time, featuring on the cover the two consummate masters of self-promotion, Andy Warhol and Joseph Beuys, shaking hands). The piece is made of a shopping trolley containing a totemic structure in aluminium made to measure to fit the cart. The operator of the cart can push it around, but the view is obstructed by the object inside, making it impossible to discern the surroundings or determine the direction in which one is going. The ultimate symbol of food shopping, and then a device closely associated with street decay – as artists like Nari Ward would illustrate through a very poetic body of works only a few years later – *Superart* is perhaps the most straightforward comment Baruch had made up to that point on the treacherous process of adaptation Eastern European immigrants had to face when moving to the West. This in a time when a new, re-united Europe was beginning to take shape following the fall of the Berlin Wall. Memories of the scenes of supermarket shopping in Paul Mazursky’s film *Moscow on the Hudson* (1984) come to mind, in which a disoriented Russian emigrant to New York, masterfully played by Robin Williams, suffers a meltdown while buying coffee, overwhelmed by the ridiculous quantity and variety of the products available. In the same bracket, there is no question that *Superart* acts as a progenitor of a set of artistic practices concentrated on human relations and their social context already diffused at the turn of the decade, which Nicolas Bourriaud would later co-opt and theorise in his book *Relational Aesthetics* (1998). But NAME DIFFUSION, Baruch immediately grasped, had to be short-lived if it was to maximise its impact. Tired of the art fairs circuit and the market-driven Inga-Pin, she started looking for an opportunity to give the project some kind of resolve. When invited by Frans Haks to show at the Groninger Museum in the Netherlands in 1994 for the *Business Art/Art Business* exhibition, her room had already the vibe of a closed chapter. ● The collar-shirts on display, all sown on orange, Dutch fabric, featured the logo NAME DIFFUSION and that of the museum (which was about to undergo a massive architectural re-haul supervised by Philippe Starck) next to each other, stressing the conceptual nature of the whole operation.⁹

9

It is interesting, in this sense, to note that when in Israel, Baruch changed her name from Marion to Miriam – a bureaucratic manoeuvre made possible due to the absence of official papers. The move, possibly an attempt to give this new chapter in her life the official stamp (‘Miriam’ is the Hebrew version of her given name, Marion) was later regretted but not rectified. As of today, Baruch’s passport still lists her given name as ‘Miriam’.

The exhibition catalogue of ‘Business Art/Art Business’ came inside a shiny silver pizza box where each artist in the show was invited to contribute a limited edition. Baruch created a newspaper called NAME DIFFUSION NEWS.

‘NAME DIFFUSION is not a group.

It’s a label, standing for the name it cannot have but needs.

NAME DIFFUSION is the need of a name and its way of communication. With each work we rename ourselves, we create our names. What matters is not the name we were given with our birth but what we remake of it, unceasingly, through our journey’.

Ever since her return to Italy in 2011 after a lengthy sojourn in Paris, Baruch has been busier than ever. A string of institutional exhibitions, including the Kunstmuseum Luzern, le Magasin des Horizons in Grenoble, the Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig, Les Abattoirs in Toulouse and the Muzeul Național de Artă Contemporană al României (MNAC) in Bucharest, along with shows in commercial galleries around the globe, has whetted a global appetite for new work – a request that despite her advancing age she is only too happy to oblige. ‘I still have a lot of ideas’ she says. One of her most recent efforts, ● *Rose Sélavy* (2017) establishes a critical relationship with Marcel Duchamp, whose work Baruch has always looked upon with interest. The affinities are evident – both artists heavily rely on ready-made strategies but where Duchamp aims to make a definitive statement, Baruch prefer to leave the matter hanging, existing comfortably within a grey zone in-between. ‘I’m also making a new piece made of black clothing. It will be called ● *Bomb*.’ Preview images indicate an inclination to see clothes as a sort of second skin that, in Baruch, fifty years after *Abito-Contentitore*, is still alive and well. Amassed in a corner, the cut-off clothes look like a lacerated canvas with only two edges still visible. The freshness and energy of the piece are a testimony to the fact that its creator still has a lot to give.

With such a long, eventful life, one would think that there is no room for regrets in Baruch’s life. Not so. It is always disconcerting to hear



people claim that they would do everything exactly in the same way. It is a philosophy that requires a degree of overconfidence that a person like Baruch, who is prone to question everything around her, just cannot have. Much has been written of her determination not to go to London and settle in Italy – a turn of events that would have almost certainly put her career on a different path. Baruch becomes pensive at the thought of London. In reality, this was a choice dictated by personal as well as professional concerns. Following Gershon Weiler would have meant putting the former ahead of the latter – something she, at that juncture, wasn't quite prepared to do. 'Gershon was an Auschwitz

survivor. What I will never forgive myself for is that I never asked him what he went through during the time he was there. The only thing he said to me was that he will always regret that his father never knew he had made it. That's it. Gershon was the love of my life. He wanted me to go to London with him but I wanted to see the world. I wanted to visit Rome and the rest of Europe. I was too young to settle. I wanted to travel.' It's a sad story but not one that she likes to dwell on for too long. There is work to do. Then as now, through decades marked by eventful social and personal changes, you can a common denominator emerging. Marion Baruch has often been comfortable in her own skin.



Marion Baruch, *Rose Séavy*, 2017

Silk, 145 x 145 cm, courtesy the artist and Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris, photo: Noah Stoiz.

Revista – ARTA

15.03.2021

Revista—ARTA

By Olga Ștefan

Superart – Interview with Marion Baruch



1/10 EXHIBITION VIEW MARION BARUCH. RETROSPEKTIVE - INNENAUSSENINNEN, KUNSTMUSEUM LUZERN PHOTO
BY OLGA ȘTEFAN

Marion Baruch was born in 1929 in Timișoara, Romania. She spoke Hungarian at home, German with her nanny, and Romanian and French at school. In 1938, the short-lived Goga-Cuza far-right government passed a series of increasingly anti-Jewish laws, which gained momentum under the fascist Antonescu government starting in 1940, with one of the laws prohibiting Jews from studying at public schools. This led to Marion Baruch, who is Jewish, being enrolled by her parents in the Lycee Francais in Bucharest, where she spoke exclusively French. Her mother had divorced Marion's father, moved to Bucharest, and remarried Sascha Roman, who, during the Bucharest pogrom of January 1941, was briefly imprisoned by the Guardists but luckily survived, while Marion and her mother were hiding at the house of friends.

Of the 1944 Allied bombing of Bucharest, she recounts:

We went to the countryside, to a community of Romanian peasants because there were bombings, and we had to hide in the cellar. I could hear the bombs falling. In this community of peasants, we ate cold polenta brought by the peasants, and we worked together in the fields. It is there that I started drawing, in that room where we had taken refuge. It seems to me that these memories with the Romanian peasants are a central point of my life.

She enrolled in the Bucharest Academy of Fine Arts in 1948:

In 1948 it was the nationalization that impressed me – “Get Out!” they said. My mother left for Israel earlier than me, I was not allowed to go with her. I did a year of art at university. There was a group of communists there who would not let the bourgeois enroll, so I was rejected the first time I tried. I managed to enter another exam, in a department where there were no communists...

In 1950 she left for Israel, to join her mother, singer and composer Daniela Dor, who had left Romania two years earlier. There she enrolled in the Academy of Fine Arts, Bezalel, and studied with the Bauhaus artist Mordecai Ardon. At the age of 24, she launched her art career with a solo drawing and painting show at Micra Studio in Tel Aviv. As a result of its success, she was awarded a stipendium to study in Rome, and starting in 1954 she settled there. From 1994 to 2011 she lived in Paris, then returned to Gallarate, Italy, where she continues to live and work today.

The following interview is the result of a series of phone conversations over the course of two months at yet another peak in the lockdown of September and October 2020. The stringent COVID-19 measures in Italy over the last year, including the two months of our discussions, prohibited Marion Baruch, who is 91, from contact with her family or with outside visitors of any kind. These conversations, which were sometimes in English, but mostly in Romanian, and total more than 10 hours of recordings, created a deep bond between us. The following is a shortened version of this material, edited for clarity.

What brought you from painting to sculpture?

This designation, “Sculpture” (from 2011 to present), is attributed to my last project now on display at the Kunstmuseum Luzern. I called it sculpture because it was certainly not painting and... these scraps of fabric looked in space like pure sculpture.

And how did you end up working in textiles with these remnants of fabrics?

My husband had a fashion fabrics business, and he developed a new formula to create them. He did not personally make the fabric but gave it to others to produce and so the production was very rich because it could be done in a short time. I began this interest in textiles in France, in Paris. To celebrate my 80th birthday, I created a big hat out of I don't know what material, in fact a smart Albanian artist made it for me, and I put this huge sculpture on my head, then passed it to others – it was passed from head to head.

The project she mentions, [Mon Corps, où es tu ?](#), is a trilogy which took place at the Musée des Sciences de l'Homme and at Marion Baruch's apartment at 32 rue Sorbier in Paris (both iterations in 2009-2010). Maybe even more than others, Mon Corps, où es tu ? clarifies Marion's approach to the public sphere, to social interactions and artmaking, proposing the latter as collaboration between the artist, artisan, and all other participants. Her obsession with unplanned encounters, exchange, and language are all here foregrounded.

I was collecting medical boxes, empty ones, in pharmacies and in houses for old people who consume many medicines and throw away the empty boxes. I showed them in the hall of the Maison des Sciences de l'Homme in Paris. It was an installation where people could enter and follow the road, and on the floor I had thrown the empty boxes of medicine. On my head I had this strange "chapeau," a hat which then I put on the head of other people, it was circulating. When we were walking in this material formed by empty medicine boxes, it arrived almost to the knees and produced a strange noise.

What about the empty medicine boxes was appealing to you? Why did you choose them for your work?

First it was *La Chambre Vide*, it was an empty room in my apartment where people could meet; there was nothing in it, one had to sit down on the floor, and anybody could enter at certain times when the program was fixed, because that was the point... to meet. They sat on the floor in the sunshine, and it was a beautiful meeting point, and there were Africans, because I was working with "sans-papiers," immigrants, and people were coming from my neighborhood. And then I set it up with the medicine boxes. I needed a public place where to present it and to leave it and that's how it got to La Maison des Sciences de l'Homme.

And les “sans-papiers” and your relationship to homelessness – was there a common point with your own life experience?

Well, I participated in their actions, their manifestations. The police arrived and it was in February, the coldest day of the year, and they put us in a place outside – there we were so cold that we had to dance and sing, and that was the way we kept warm until in the evening the police let us go. I felt very close to those immigrants. I had never done political actions before. That was the only one in my life. It was especially important for me.

You did a lot of work including or alluding to Rembrandt.

I had seen an exhibition in Bucharest where there was a Rembrandt displayed. And that impressed me so much that it was the point where I fell in love with painting.

I would like to speak about the work La Madre, which you translated into Hungarian. You told me that the Rembrand exhibition influenced you so much.

La Madre (Anyamhoz, Anymert, Anyamtól, Anyamnak, Anyamban, Anyamból), 1978-82, is a narrow wood plank that contains seven painted reproductions of a famous Rembrandt self-portrait, set equidistantly from each other. The plank was leaned vertically against the wall next to a similar composition titled The Son, 1978-82. The Rembrandt paintings on the latter are only five in number and alternate in color between red and green.

La Madre – it is formed of small paintings, 7 or 8 cm by 4 cm, let's say, a row from top to bottom. I also titled it in Hungarian because it is my mother tongue. I declined in the title the word mother, meaning for mother, to mother, etc. And I gave this work to my son as a gift; unfortunately he died, I lost him when he was 42, it was hard... See, language was so important to me. This was a work of connection between my son and my mother.

Your maternal language is Hungarian, your nanny spoke German, you speak perfect Romanian, and English and Italian and French. Language is so important in your work. You use a variety of artistic languages in your practice. What's the relationship between thinking in different languages and producing art in so many media...

Language is essential because the translation from one language to another is never perfectly possible. It is always something else in a way and that is a great richness. Languages for me are essential. There is an English philosopher who says that somebody who knows only one language doesn't know his own language. I find myself in this concept. Language and translation have been central points in my life.

Tell me a little about Superart (1988-90)

This is an important work for me. The person I worked with was a carpenter and he stole this cart from the supermarket. We were together in Milan because I wanted to do this work and I needed this cart, which had to be stolen. And he made what is inside, that metal shape, which is inside this supermarket cart, and which had sloping angle outwards, and he had to follow exactly this shape and he managed to do it; the height is of a normal person, like me for example, and it is inclined towards the one pushing the cart, so the head can't be seen. When I was holding this supermarket cart with what was inside and pushing it, I could not see anything, I could see only what was in the cart, the form that follows the cart's shape precisely.

The work Superart was made while you started working under the brand "Name Diffusion." It was a time when you were interested in working in a more commercial field, to discuss production and commerce in art. It is the period when the phenomenon later called Relational Aesthetics started to develop...

It was a title I came up with the gallery owner Lucian (Luciano Inga-Pin), who is no longer alive. I only put Name because I didn't have a name. I hadn't exhibited in important places until then, and I wanted to call myself "Name" because you still have to have a name, don't you, and the gallery wanted to put Name Diffusion, and he was for...

For art distribution and dissemination...

Exactly, and that's how it became "Name Diffusion." I went to a great gallery owner and showed him a work and he told me to put it on the wall behind his desk, to see how the public reacts, and after two weeks he called me and said that he was taking it to Art Basel, the most important art fair; and then I created Superart and no one looked at what I took to the gallery because Superart was much more impressive. Maybe it was a mistake, I didn't have patience to wait for results little by little. I immediately had another idea and that was a mistake because the public threw themselves immediately on the latest product which they thought impressive.

Under the "Name Diffusion" brand established in 1990, Marion Baruch worked in collaboration with many entities, artists, and groups, thus undermining the concept of authorship and the uniqueness of artistic objects, emphasizing instead collective production and the importance of each contributor to the whole. Through the projects undertaken with "Name Diffusion," Marion articulated her artistic position in relation to public space and between herself and the other. She stopped working under "Name Diffusion" in 2010, from which point she resumed signing her works with her own name. La Chambre Vide and Mon Corps, où es-tu ? are some of the last projects signed as "Name Diffusion" besides her own name.

What role does the void play in your work?

It's so hard to put into words everything you feel inside! I made a monitor that was also from the *Superart* period but a little before it. And it was a beautiful work. And there the void was so important. That is, there was a frame and inside was glass and there were different frames of different shapes and in the frames it was empty; there was glass that was in the frame that was made of a very beautiful material, and I called the work *Monitor* (1985-1989). It became several works and that's what I actually took to that gallery owner who put it on the wall. On the floor was this box, rusted, beautiful, and mysterious. That box was important to me, I didn't know why. It was empty. It's really hard to say what this void means to me.

Is it something autobiographical, metaphysical, existential, emotional?

Rather metaphysical. Like what is basically full, that is, the full and the empty come together in a way, but it is difficult to explain what we feel inside, in ourselves, in our mind. It's like a self-portrait.

And this contradiction is present in the title of the exhibition at the Kunstmuseum Luzern, Innenausseninnen that you yourself gave.

Yes, exactly, this continuous relationship between inside and outside and inside, an oscillation between extremes...

Do you see this as an autobiographical representation?

An artist is always, one can say, autobiographical in her works, but actually it is more of an essence that comes out of you in your work. It is something existential.

For example the work from the 1970s with the newspapers (Untitled), where you erase some words, and others you leave visible, this game that is a reference to Innenausseninnen, empty and full, inside and outside, this permanent preoccupation of yours with what is present and what is absent. Were you also influenced by Dada?

Dada was important. I never knew what influenced me, what grew inside me, I don't know. Who we are, why we are like that... But Dada is still actively present in my mind. It is difficult to separate what I am from what is around me.

You were preoccupied by the “name of the artist,” the idea of brand, fame, of course themes inherent in the project “Name Diffusion”, but which can be first identified in the work In the Name of the Name of the Name (1978-1982), paintings of Rembrandt that differ from each other only in color. This repetition until the end, which is also valid for the artist who copies and repeats himself when he reaches a certain fame. But I also see in this work the zeitgeist of the period when multiples were fashionable...

Actually, these were the years when painting was just not done because art was conceptual... And I decided to paint at that very moment when painting was excluded, because art was supposed to be intellectual. That is when I needed to paint. I started this work in London when I lived there for a year.

You did a piece with playing cards, Displacement for..., 1997-98. It intrigued me.

This is a work that I loved very much. In Milan I met a group of Roma people with whom I spoke Romanian, and I created this game with them. I met their families, and we went to the restaurant together and we talked about everything, because I worked a lot with Romanian migrants. Romanian emigration was in full force when the doors opened after the Revolution of 1989 and the Roma who wanted to earn money came to Italy because in Romania it was not possible.

The cards have words printed on them, such as “devil, hero, kike, thief, misfortune”, translated in four languages, and some of the words are written in quotation marks. For example, kike is written in quotation marks, as well as misfortune. Why?

These were the words of the Roma people; they said those words.

Have you ever discussed this degrading term they used for Jews?

This term was not an offensive term for them, that was the term they used, even though they knew it was an ugly term. On these Tarot cards I used photos made by my girlfriend, as well as autobiographical photos. The game was also online during an exhibition at the Shedhalle in Zurich.

You left Romania in 1950.

Yes. As we discussed in the beginning, I was 23 years old when I had my first exhibition in Tel Aviv, and thanks to it I received a scholarship to go and study in Europe. At that moment I chose something that I regret even today – I chose Italy instead of England.

Why did you regret the decision to go to Rome?

Because Rome was the past, I was thinking of Giotto... In Rome I was walking around in Piazza Navona – someone who comes from Israel and Romania dreams of these places. I thought I would end up in England anyway... Well, life's mistakes... I should have been more serious and asked to go to England, where people look towards tomorrow, not think about yesterday.

Zérodeux / 02

Mars 2021

0

Essais Guests Interviews Reviews News Archives Fr / En Q

2

Marion Baruch

—
par Guillaume Lasserre



Marion Baruch : une rétrospective

Les Abattoirs, Toulouse, 16.12.2020-30.05.2021

S'inscrivant dans le cadre de la saison que les Abattoirs de Toulouse consacrent à « l'art tissu », la rétrospective de l'artiste Marion Baruch permet, à travers une centaine de pièces historiques et une nouvelle installation conçue spécifiquement pour la grande nef, de prendre la mesure d'une œuvre protéiforme, radicale, marquée par l'engagement et la recherche d'un nouveau langage plastique. L'exposition, réalisée en partenariat avec le Kunstmuseum de Lucerne en Suisse où elle fut présentée en 2020, est la première à aborder l'ensemble de sa carrière de façon quasi exhaustive. Il était temps : Marion Baruch fêtera cette année ses 92 ans. L'artiste fait dès la fin des années soixante du textile sa matière de prédilection. Pour elle, « *le tissu réagit au moindre geste grâce à cette loi mystérieuse, incroyable qu'est la gravitation* ». Il devient le moyen d'expression privilégié d'un art dans lequel les questions sociales et le langage occupent une place prépondérante, un art qui s'emploie à gommer les frontières entre les espaces intérieurs et extérieurs.



La vie et l'œuvre de Marion Baruch s'apparentent à une traversée du XXème siècle. Née en 1929 à Timisoara, en Roumanie, elle intègre l'Académie des beaux-arts de Bucarest en 1948, émigre en Israël l'année suivante où elle est étudiante à l'Ecole nationale d'art et de design Bezalel à Jérusalem, alors dirigée par Mordecai Ardon (Tuchow, Autriche-Hongrie, actuelle Pologne, 1896 – Jérusalem, 1992), artiste du Bauhaus et ancien élève de Paul Klee. Sa première exposition, à la galerie Micra-Studio de Tel Aviv en 1953, connaît un vif succès qui lui vaut l'obtention d'une bourse d'études. Elle choisit de s'installer en Italie l'année suivante pour étudier la peinture à l'Académie des beaux-arts de Rome. *« Une grosse erreur. J'ai été submergée par la beauté de la ville, Giotto, etc., et je n'ai rien appris »* confie-t-elle. Elle vit ensuite à Milan, d'où est originaire son mari. Après de nombreuses années passées à Paris, elle vit aujourd'hui à Gallarate, près de Milan. Polyglotte, elle parle couramment le hongrois, sa langue maternelle, le roumain, la langue avec laquelle elle a grandi, l'allemand, celle de sa nourrice, le français, celle de son lycée à Bucarest et de ses années parisiennes, l'hébreu, celle de son séjour en Israël, l'italien, la langue de ses études à Rome et de son lieu de résidence actuel et l'anglais, celle de sa belle famille.

Marion Baruch s'intéresse à la signification du vêtement et son rapport au corps. « *Abito-Contentitore* » (1969) est une robe de lin couvrant l'ensemble du corps, y compris la tête, à la manière d'une burqa, qu'elle revêt sur la via Monte Napoleone, la principale artère de la mode à Milan, transformant son corps en sculpture textile souple qui handicape autant qu'elle libère. Au moment où les mouvements féministes revendiquent la libération des corps, Baruch enveloppe le sien dans une forme textile qui le dissimule entièrement jusqu'à le faire disparaître. La performance marque le début d'une réflexion de l'artiste sur le mouvement, le corps, le visage, l'identité, le féminin, soi-même. À la même période, elle conçoit avec le designer Angiolo Giuseppe Fronzini (Pistoia, 1923 – Milan, 2002) « *Conditore-Ambiante* » (1970), une énorme boule de Plexiglas pouvant contenir une personne, qu'elle fait rouler dans les rues de Milan. Elle mène des recherches entre art et design, s'associant avec Dino Gavina (San Giovanni in Persiceto, 1922 – Bologne, 2007), l'une des figures les plus influentes dans le monde du design industriel. De cette collaboration naissent quelques pièces réunies dans la série « *Ultramobile* », parmi lesquelles « *Ron Ron* » (1971), tabouret sphérique à fourrure pourvu d'une queue. Aux œuvres présentes se joint un riche ensemble de photographies, notamment de Gianni Berengo Gardin, et de documents d'époque : flyers originaux, esquisses préparatoires...



Au cours des années 1980, Marion Baruch séjourne à Milton Keynes, ville nouvelle britannique fondée en 1967. De là, elle se rend à Kenwood House à Hampstead, près de Londres, où elle exécute des copies miniatures d'un célèbre autoportrait de Rembrandt, point de départ d'une nouvelle esthétique avec laquelle elle interroge la nature même de l'art. Elle propose, au travers de formes minimales, une réécriture de son histoire à partir du tableau Rembrandt qui, répliqué devient un motif. Sur une paire monochrome, elle inscrit «L.H.O.O.Q.», le fameux jeu de mots qu'appose Marcel Duchamp sur la reproduction de sa Joconde à la moustache. Prononcée en français, il révèle la phrase : « Elle a chaud au cul ». Les nombreux portraits miniatures sont placés dans des structures en bois disposées les unes à côté des autres et les unes sur les autres, éléments manipulables ludiques à la manière d'un puzzle. Marion Baruch clôt cet ensemble en s'attaquant au commerce de l'art à travers la transformation d'un caddie en sculpture avec « *Superart* » (1988).

Dans les années 1990, l'artiste s'intéresse à la communication, dont elle fait la critique à travers la création de « *Name Diffusion* », un label de son entreprise inscrit au registre du commerce, qui prend la forme juridique d'une association de loi 1901 lorsqu'elle s'installe à Paris en 1993. « *Name diffusion* » apparaît comme une réponse à son entrée dans la galerie milanaise de Luciano Inga Pin qui la représente à partir de 1989. Confrontée pour la première fois directement au marché de l'art, l'artiste se transforme en entreprise, disparaissant sous la marque jusqu'en 2009. Pendant presque vingt ans, ses œuvres seront estampillées du seul label. Désormais « artiste d'affaire », évoluant entre art et commerce, elle devient conceptrice et productrice de tissus, notamment de vêtements de gardiens de musée. L'importance qu'elle accorde à la fonction sociale de l'art est proportionnelle à son attention aux autres. L'artiste réalise des produits d'expositions à l'image du « *Museum fashion* » (1992), présentoir de chemises orange en pure soie, imaginé pour le musée de Groningen aux Pays-Bas, dans le cadre de l'exposition « *Business Art / Art Business* ». La manifestation est l'occasion d'expérimenter une démarche de création de travail à plusieurs sous l'autorité d'une même entreprise. Baruch collabore avec des établissements textiles, rendant visible dans son art leur chaîne de production. Elle étend symboliquement son partenariat à l'institution muséale. L'invention du label s'opère en réaction à la logique capitaliste selon laquelle les produits et les œuvres d'art doivent toujours être liés à un nom. Cette critique de la marque se manifeste de manière significative dans les sept caissons en bois desquels émerge le logo rétro-éclairé par une lumière au néon dont seule varie la couleur. L'ensemble n'est ni plus ni moins qu'une plateforme publicitaire à destination de ceux qui souhaitent créer leur propre marque, enseignes lumineuses et étalages de grands magasins. Baruch utilise le label pour développer des projets participatifs et relationnels.



De 1993 à 2011, Marion Baruch vit à Paris. Dès son arrivée, elle mène des actions participatives dans lesquelles l'artistique rejoint le politique, en faveur des sans-papiers et du droit des femmes. Elle imagine des ateliers collectifs qui sont autant de Babel horizontaux desquels s'échappe la formidable richesse des langues. Ce goût pour le langage et l'attention aux autres se retrouve dans « *une chambre vide* » (2009). L'artiste vide entièrement une pièce de son appartement qu'elle met à disposition de rencontres. Chaque après-midi, quand le soleil dessine une forme géométrique sur le sol, elle reçoit des personnes avec lesquelles elle ouvre un dialogue. Dans cette plateforme locale d'échanges, les flyers qu'elle confectionne ont valeur d'invitation. Proche de l'esthétique relationnelle qui réactualise l'art social inspiré de Joseph Beuys, Marion Baruch aménage dans son intimité une place aux autres, à l'ami comme à l'inconnu.

A l'entrée de la grande nef, le Tapis volant, « Les langues d'ici avec ceux qui les parlent et les traduisent », jeu d'environ cinq cent cartes géantes, bilingues, portant chacune le message d'un participant, se déploie dans une soixantaine de langues différentes. Les joueurs sont de toute provenance et de toute origine. Ils expriment une histoire personnelle ou collective. Créé par les artistes Marion Baruch, Myriam Rambach et Arben Iljazi, le jeu est activé par le collectif « Name Diffusion » en 2005, dans des ateliers projets d'un foyer France terre d'asile à Boissy-Saint-Léger. Il se poursuit dans l'exposition « Naissance » au Musée de l'Homme en 2006, puis, l'année suivante, dans une résidence à l'espace Synesthésie qui réunit près de trois cent dionysiens. La rencontre et la mise en résonance des voix, des mots et des expériences vécues par ceux qui les disent, occupent le centre du dispositif. La traduction du message original agit comme amplificateur, ouvrant sur une autre version du monde. L'œuvre collective constitue une traversée d'un être à l'autre, d'une culture à l'autre. Fréquemment réactivé, le parcours est en perpétuelle construction. Ni gagnant, ni perdant ici mais, un partenariat, une collaboration qui se joue dans la rencontre et l'écoute.



Initié en 2010 dans le quartier du Sentier à Paris en réponse à une réflexion écologique et un débat sur la surconsommation, la collecte de chutes de tissus neufs et leur nouvelle destination occupent le travail de Marion Baruch depuis 2012. Soie, coton ou matières synthétiques composent ces déchets textiles vestimentaires – qui représentent en Italie 700 000 tonnes par an –, ce qui reste de la matière après la coupe, le négatif des vêtements produits par l'industrie milanaise du prêt-à-porter. Ils sont récupérés par Baruch qui conserve leur découpe, les sélectionne, les assemble, jusqu'à obtenir des formes flexibles qu'elle tend à l'aide de minuscules épingles, ou bien laisse pendre du plafond, jouant avec la gravité pour en révéler les mouvements, les vides. Les lambeaux indésirables dialoguent alors avec une histoire de l'art moderniste, des feutres de Robert Morris au spatialisme de Lucio Fontana. Les formes aléatoires du tissu prennent l'apparence d'un patron, d'un masque, d'un tourbillon, évoquent un paysage en creux, ouvrent une fenêtre sur le monde. Avec une simplicité désarmante, Marion Baruch joue avec l'agencement des pleins et des vides des tissus, rend visible l'invisible, irréprochable le défectueux. Décentrer légèrement le regard afin d'expérimenter un autre point de vue engendre une nouvelle perspective qui rend tangible le caractère social et politique de l'œuvre. Dans la pensée radicale de Marion Baruch, ce sont les vides qui définissent l'espace. La matière textile fonctionne ici comme révélateur de l'absence. « *C'est le vide, et il y a une possibilité dans le vide : il contient tout, il contient la surprise, la vie et l'émotion, ce dont j'ai besoin* » affirme Marion Baruch.

À partir de rebus de tissu de l'industrie textile, Marion Baruch invente des œuvres autant sculpturales que picturales dans lesquelles se reflètent aussi, au-delà des avants gardes mentionnées plus haut, la peinture abstraite du XXème siècle : « *La première fois que j'ai sorti un de ces tissus d'un sac plastique j'avais l'impression de regarder un Klee*⁴ » se souvient l'artiste.



Marion Baruch construit un œuvre dans laquelle les formes s'affirment dans un état de présence absence. « *Elle travaille aussi bien dans le champ de l'art que dans le domaine du design, n'excluant jamais de ses créations le lien entre production, contexte de production et de diffusion, dans cette perspective perpétuelle d'interroger la création à l'ère capitaliste*⁵ » précise Annabelle Ténèze, directrice des Abattoirs et co-commissaire de l'exposition avec Noah Stolz. Le geste est surtout minimaliste, toujours conceptuel. L'artiste n'a eu de cesse de réinventer un langage artistique en interrogeant la matière textile de façon formelle, politique, sociale. Dans son travail, le dehors est dedans, l'extérieur est l'intérieur. L'artiste revendique la porosité des frontières, l'effacement des limites qui autorise une recherche de perspective, un montage expérimental évaluant les mécanismes d'intégration et / ou d'exclusion. Elle accorde une place fondamentale à la fonction sociale de l'art. Toute sa carrière est traversée par la manière de faire participer l'art à la vie, comme Charlotte Posenenske. Mais là où l'artiste allemande renonçait, en prenant acte en février 1968 « *que l'art ne puisse pas contribuer à résoudre les problèmes sociaux les plus pressants*⁶ », Marion Baruch continuait – et continue encore à 92 ans – à travailler les liens entre l'art et la vie, trouvant des points de passage à travers le possibilité du collectif, en favorisant son attention aux autres pour leur ménager une place dans son intimité, en faisant disparaître le seuil qui marque le passage entre l'intérieur et l'extérieur. Avec des gestes minimaux, Marion Baruch crée des œuvres visuellement puissantes. À travers sa façon de travailler les chutes du tissu, elle invente un espace physique imaginaire, une porte à même de traverser les murs.

1. Cité dans Elisabeth Chardon, « Marion Baruch ne craint pas les chutes », *Le Temps*, 18 novembre 2016, <https://www.letemps.ch/culture/marion-baruch-ne-craint-chutes> Consulté le 7 mars 2021.
2. Cité dans Martin Herbert, « Marion Baruch: A Leap into the Void », *Art Review*, 19 septembre 2017, <https://artreview.com/may-2017-feature-marion-baruch/> Consulté le 7 mars 2021.
3. *Ibid.*
4. Cité dans Simone Menegoi, « Marion Baruch, MARS », *Artforum*, octobre 2014, <https://www.artforum.com/picks/marion-baruch-48918> Consulté le 7 mars 2021.
5. Annabelle Ténèze, « Le vêtement fait-il l'artiste femme ? », *Marion Baruch*, catalogue de l'exposition éponyme, Kunstmuseum Lucerne, MAGASIN des horizons Grenoble, les Abattoirs Toulouse, Muzeul de Arta Timișoara, Museo MA*GA, Gallarate, Mousse Publishing, 2020, 232 pp.
6. Charlotte Posenenske, « Statement », *Art international*, 12, n° 5, mai 1968.

Toutes les images : Vue de l'exposition « Marion Baruch : une rétrospective », du 16 décembre 2020 au 30 mai 2021 © les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse. Photo : Damien Aspe

ARTEEZ
Mai 2020



Marion Baruch : Quand le vide devient un espace de liberté

Mai 2020 Arteez ARTICLES, PORTRAIT DU MOIS

A l'occasion de la rétrospective de Marion Baruch au Kunstmuseum de Lucerne, retour sur le parcours multiforme de l'artiste qui transforme des chutes de tissus en oeuvres d'art

Présentée sous le titre *innenausseninnen* (intérieur/extérieur/intérieur), la rétrospective présentée au Kunstmuseum Luzern retrace le parcours de Marion Baruch depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui. L'exposition rassemble, pour la première fois, la majorité des oeuvres disponibles de l'artiste dont certaines n'ont jamais été montrées au public.

Au cours de ces années, sa pratique artistique aura su évoluer à travers des peintures, des sculptures, des oeuvres conceptuelles, des productions collectives et plus récemment des sculptures en tissu.

De la peinture à la sculpture en passant par le design

Marion Baruch est née en 1929 à Timisoara en Roumanie. Très jeune, elle savait qu'elle voulait devenir artiste. Réfugiée à la campagne pendant la guerre, elle dessinait tous les jours. En 1948, elle commence ses études à l'Académie des beaux-arts de Bucarest dans une époque fortement marquée par le régime stalinien.

A 20 ans, la jeune femme a l'opportunité de quitter la Roumanie et décide de partir en Israël. Elle y intègre l'École des beaux-arts Bezalel et fréquente les cours de Mordecai Ardon, un artiste du Bauhaus qui a également été l'élève de Paul Klee.

Quatre années plus tard, Marion Baruch fait sa première exposition personnelle en présentant des grands dessins à la galerie Micra-Studio de Tel Aviv. Grâce à cette visibilité et aux critiques positives reçues lors de cette exposition, elle reçoit une bourse d'étude et part s'installer en Italie. Elle étudie la peinture aux Beaux-Arts de Rome et commence à travailler pour l'industrie textile en dessinant des imprimés.

Dans les années 1960, Marion Baruch se tourne vers l'abstraction et dans les années 1970, l'artiste passe à la sculpture de grandes dimensions. Elle crée des sculptures en métal dans un style qui reprend l'architecture moderne. Elle fait également la rencontre du designer A. G. Fronzoni avec qui elle réalise des oeuvres de design expérimental. Ils vont collaborer sur les oeuvres intitulées *Abito-Contentitore* et *Contentitore-Ambiente*. Cette dernière oeuvre consiste en une grande boule en plexiglas qui peut contenir une personne et circuler en roulant. Les images de cette oeuvre prises par le photographe Gianni Berengo Gardin feront le tour du monde.



Marion Baruch und A.G. Fronzoni, *Contentitore - Ambiente*, ca. 1969 Foto: Gianni Berengo Gardin, Courtesy of the artist

Cette incursion dans le monde du design va marquer la pratique de Marion Baruch et la diriger vers l'art conceptuel. Elle va également développer un intérêt pour la production industrielle.

Name Diffusion et l'art relationnel

Dans les années 1990, Marion Baruch s'engage dans la mouvance artistique appelée *art relationnel* dont la pratique repose sur la question de la relation. Comme l'a décrit le critique d'art Nicolas Bourriaud, l'idée derrière ce concept était de théoriser des pratiques contemporaines qui « prennent pour point de départ théorique et/ou pratique la sphère des rapports humains. » Sa rencontre avec le galeriste Luciano Inga Pin va marquer un tournant dans sa carrière. L'artiste va, pendant quatre années, être propulsée dans le marché de l'art. Son travail sera présenté dans les foires les plus importantes comme ArtBasel et ArtCologne.

C'est également à cette époque que l'artiste va créer *Name Diffusion*, une entreprise commerciale qui deviendra une association. Sous ce label, Marion Baruch va mener des actions artistiques collectives qui traitent des problématiques socio-politiques, de la mobilité, de la mondialisation migratoire et de l'exil. Comme l'explique Noah Stolz, l'un des curateurs de la rétrospective au Kunstmuseum Luzern: « le label devient quelque chose qui institutionnalise l'artiste mais en même temps, cela lui permet de libérer l'espace relationnel. »



Ausstellungsansicht Marion Baruch. Retrospektive – innenausseninnen, Kunstmuseum Luzern, Foto: Marc Latzel

Les chutes du prêt-à-porter se transforment en oeuvres d'art

En 2007, l'artiste s'installe à Gallarate, près de Milan. Atteinte d'une dégénérescence maculaire, elle doit renouveler sa pratique. Comme le décrit le curateur, Marion Baruch « *entame un changement radical de sa démarche, en revenant aux éléments basiques de la pratique artistique comme les couleurs, les formes, les contrastes.* » De nouvelles références et priorités s'offrent à elle et deux forces immatérielles dialoguent désormais dans ses oeuvres : l'espace et la mémoire.

C'est à cette période que Marion Baruch va commencer à travailler sur le tissu qu'elle utilise en tant que mémoire culturelle d'une diversité. La diversité culturelle l'a toujours interpellé. Elle va travailler avec des migrants et organiser des *workshops* pendant lesquels elle va offrir aux participants la possibilité de composer des objets, des chaînes et des liens avec les tissus collectés. Elle découvre que ces chutes de tissus peuvent être transformées en oeuvres d'art.

Dès 2013, l'artiste va intervenir sur des chutes de tissus dans lesquelles ont été découpés des jupes, des manches, des pantalons... De manière intuitive, elle va sélectionner et arranger ces chutes en les liant, les nouant ou les tressant. Ces pièces seront ensuite suspendues au plafond ou épinglées au mur. Elles prendront ainsi forme au hasard de la pesanteur et de la souplesse du tissu.

Pour Noah Stolz, « Marion Baruch s'amuse à revivre son amour pour l'art et à tisser des liens. C'est en travaillant la matière qu'elle voit apparaître une forme et si cette forme lui convient, elle va lui donner un titre. » Une des salles de l'exposition est consacrée à une oeuvre intitulée « J'embrasse l'espace et je le traverse. » Des grands lambeaux oranges et noirs occupent tout l'espace pour devenir une parabole en tissu. « Elle opère sur un matériel qui est un déchet mais elle lui redonne un cycle de vie. C'est la représentation au stade le plus simplifié possible. »



Ausstellungsansicht Marion Baruch. Retrospektive – innenausseninnen, Kunstmuseum Luzern, Foto: Marc Latzel

Les tissus deviennent après sa transformation des œuvres visuelles, à la fois sculptures, portraits ou éléments architecturaux. Marion Baruch y observe les mondes intérieurs et les espaces extérieurs. Elle considère le vide de ses œuvres comme un espace libre dans lequel le visiteur peut pénétrer.



Marion Baruch, Cloud-Chapeau volant, 2017
Stoff, 175 × 286 cm, Ausstellungsansicht Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris, Courtesy of the artist and Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris



Ausstellungsansicht Marion Baruch. Retrospektive – innenausseninnen, Kunstmuseum Luzern, Foto: Marc Latzel

Marion Baruch a participé à de nombreuses expositions personnelles et collectives (Italie, France, Suisse, Allemagne...). Ses œuvres sont entrées dans de nombreuses collections publiques comme le MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain de Genève, la Galleria d'Arte Moderna de Rome ou encore le Musée d'art moderne de la ville de Paris.

L'artiste sera exposée du 10 septembre au 13 décembre 2020 au Magasin des Horizons de Grenoble. Une exposition qui présentera d'autres œuvres que celles exposées à Lucerne du fait du prolongement de la rétrospective présentée au Kunstmuseum.

A noter également que la Galerie Urs Meile de Lucerne exposera l'artiste du 25 juin au 15 août 2020. Cette présentation coïncide avec la sortie de la première monographie de l'artiste.



Marion Baruch in ihrem Haus in Gallarate, Italien, Foto: Noah Stolz

Kunstmuseum Luzern

innenausseninnen

Jusqu'au 11 octobre 2020

www.kunstmuseumluzern.ch

Pour un tour virtuel de la rétrospective au Kunstmuseum Luzern, cliquez [ici](#).

Toute reproduction interdite

© <http://www.arteez.ch> 2020

Transverse

19/03/2020

transverse

Monitor (1987 - 1989)

Marion Baruch



Monitor, Bandiere, Pedane (série), 1987 – 1989. Bois, plexiglas, verre © Marion Baruch, KML 2020

Le Kunstmuseum Luzern offre à Marion Baruch une rétrospective éclairante sur sa production, des années 60 à maintenant. Les œuvres de cette artiste, née en 1929 dans la merveilleuse *Mitteleuropa*, sont traversées jusqu'à l'intime par des questions troublantes, notamment celles des artifices et des frontières qu'elle nous invite à reconsidérer. Le titre de l'exposition *innenausseninnen* vient d'un mot qu'elle a forgé en associant les termes « aussen » (extérieur) et « innen » (intérieur). Comme le remarquent les curateurs Fanny Fetzer et Noah Stolz « innenausseninnen désigne une recherche de perspective, un dispositif expérimental d'évaluation des mécanismes d'intégration et/ou d'exclusion ».

Cette rétrospective nous offre une lecture du monde à partir de la constitution du *sujet-artiste Marion Baruch*. C'est par l'expérience des objets et la phénoménologie de l'espace qu'on peut appréhender ces œuvres historiques, rescapées in extremis de l'oubli, réalisées avec le soutien du célèbre galeriste milanais Luciano Inga-Pin, jusqu'aux resplendissants « restes » textiles actuels révélés il y a environ une décennie (cf dans Transverse <https://transverse-art.com/oeuvre/les-incomplets-serie>).

La plus grande partie de sa vie familiale, Marion Baruch l'a passée dans le milieu de la mode, en Italie, auprès de son mari fabricant de tissus pour la haute couture ; dans un monde d'hommes qui travaillent en permanence l'image des femmes. La perspective féministe est présente dans cette œuvre. Bien qu'ayant suivi des études d'art et pratiqué la peinture, c'est dans le design que l'écriture artistique de Baruch se révèle. Un design qu'on peut qualifier de social, et qui s'intéresse à ce à quoi cette discipline généralement ne répond pas : donner forme et agrément aux différences. Elle conçoit des tapis, un pouf, un vêtement unique et même un véhicule. Ces objets ludiques, étonnants, retournent de façon paradoxale et inattendue la dimension fonctionnelle du design. Ils ne débouchent pas sur une production de masse car ils contiennent en eux mêmes la critique du consumérisme, prônant avant tout l'étalement du sujet, invité à s'affirmer par le nom et l'aisance du corps.

Une salle du musée est ainsi consacrée à des sculptures blanches, qui dessinent en bois les contours de trois objets récurrents des cultures actuelles : les écrans, les drapeaux et les socles. Cette série des années 80 évoque le formalisme du postmodernisme pour mieux le détourner, le retourner et en proposer un nouveau sens.

On y retrouve la dichotomie intérieur/extérieur intensifiée par une dialectique vide/plein qu'on croise dans les différentes étapes de cette rétrospective. Mais à rebours du célèbre paradoxe du réductionnisme triomphal : *Less is more*, la proposition de Marion Baruch peut se lire en intervertissant les valeurs, ce qui ferait que ce qu'on voit d'habitude comme plein est vide, alors que ce qui nous semble vide est plein.

En effet, la série *Monitor* présente aux murs des panneaux de bois massif peints en blanc. Dans chacun un petit vide rectangulaire a été découpé et garni de plexiglas qui le clôt sans lui ôter sa transparence. Nous sommes à la grande époque de la télévision, sur les écrans défilent des visions étourdissantes du vaste monde. A contrario, la fenêtre transparente miniature de la sculpture de Baruch qui représente cet écran, le remet à la place modeste qu'il n'aurait jamais dû quitter. Il est ainsi relégué au sein de la substance ligneuse qui par ailleurs conserve toute son opacité, bloc solide et plein encadrant de tous les côtés l'inanité d'un vide. A la différence des media-artistes qui à la même époque concevaient des programmes artistiques riches en images alternatives pour le tube cathodique, Marion Baruch supprime ainsi toute consistance au flux audiovisuel, stoppe net « son processus de désubjectivation » (Giorgio Agamben) et signifie par la même occasion son vide sidéral.

La même opération d'évidement et de comblement se retrouve dans les gabarits en bois représentant un ou plusieurs drapeaux, déposés au sol, dont elle n'a retenu que le contour de la hampe et l'étoffe rectangulaire. A l'intérieur de cette dernière des croisillons formant des cadres plus petits débouchent encore une fois sur du vide, là où d'habitude sont imprimés les resplendissants symboles et couleurs héraldiques. Ainsi, - alors que couramment les drapeaux sont des emblèmes identitaires-, les châssis de Marion Baruch parce qu'ils sont épurés de tout contenu révèlent par leurs points communs leur universalité.

Les piédestaux qui pourraient faire penser aux *Puits* de Donal Judd sont en fait des socles pleins. Selon la définition de Rosalind Krauss ce sont donc « des médiateurs entre le site réel et le signe représentatif »¹. Ici, ils ne sont pas destinés à faire valoir des sculptures mais à hausser des êtres humains. Ce sont des marchepieds sur lesquels le spectateur peut monter afin de remplir le vide de l'espace de sa présence physique. Des piédestaux pour devenir une célébrité éphémère, pour se figer en monument.

Avec une grande élégance Marion Baruch montre combien il est aisé de retourner le sens des figures formelles. A la manière de ce que démontre Michele Humbert à propos de l'abstraction chez Giotto² - chez qui, dit dans *Transverse* cette auteure, « intérieur et extérieur sont représentés en fonction de l'importance qu'il leur donne » - Baruch adopte un regard qu'on pourrait qualifier d'*abstracteur*. Les écrans sont transparents. Les drapeaux *abstratisés* prennent une valeur « universelle », notion qu'elle complexifiera dans ses années parisiennes, à l'aune de la mondialisation. Ces étendards laissent la possibilité d'inscrire les différences dans leurs creux. Quant aux piédestaux, ils focalisent sur la dimension sociale du corps.

L'oeuvre de Marion Baruch nous fait pénétrer dans un monde très occupé, mais jusque là caché, qui recèle une pléthore d'impensés ou de mal pensés qui se situent à la fois au dedans et au dehors des systèmes dominants.

Anne-Marie Morice

1 Rosalind Krauss, *Sculpture in the expanded field*, 1979, Revue October

2 Cf Michele Humbert, *Liliana Moro, Spazi*, dans *Transverse* <http://transverse-art.com/oeuvre/spazi>

ARTREVIEW
MAY 2017

Marion Baruch



A Leap into the Void

by Martin Heidegger





above *Echo de mer et de soleil*, 2016, fabric, 188 × 406 cm. Photo: Yann Haeberlin.
Courtesy the artist and Galerie Laurence Bernard, Geneva

preceding pages Marion Baruch and A.G. Fronzoni, *Contentitore-Ambiente*, 1969, Plexiglas,
dimensions variable. Photo: Berengo Gardin. Courtesy Marion Baruch and A.G. Fronzoni

In the sunny nook of a glass-and-steel modernist villa outside Milan that serves as her modest live-in studio, while a fox-faced blonde dog called Gipsy prowls around, Marion Baruch is describing a revelatory encounter with a sack of discarded fabric. She got it from a man she met in a pizzeria who worked in the Italian fashion industry (for Gucci et al), and it contained the negative space of style: unwanted cloth left over once the shapes for haute couture and high-end prêt-à-porter had been cut out. She recalls the moment when she pulled out the first remnant and held it up: "I said, 'My God, what is this? It's what you throw in the bin, and it looks like a Klee.'"

Or, if you prefer, like a Baruch – like, say, *Sculpture (Spirito della Giungla)* (2015), one of several works by her recently on show in Rome's National Gallery of Modern and Contemporary Art. This relief structure of stirruplike black loops – after she selects her garment discards, it's all about how she pins and painstakingly drapes them, collaborating with gravity – is both tattered and graceful, and demonstrates her format's versatility. *Sculpture...* is in formal conversation with the modernist past (Robert Morris, Eva Hesse, Lucio Fontana, Supports/Surfaces artist Daniel Dezeuze), yet its attitude to the exclusivity of fashion – the way in which it creates aleatory richness from what the industry disdains – feels lithely ironical and fresh. The work suggests a young artist, schooled in art history, gazing askance at capitalism's relentless rhythms. Marion Baruch is eighty-seven. When, in 1950, she left her native Romania to go to art school in Israel, her tutor there had studied under Klee.

A multilingual cosmopolite with a dry wit and ascetic tastes, Baruch is increasingly being shown by adventurous young European gallerists alert to the correspondence between her slackly elegant works and those of post-postminimalist artists five decades or more her junior. But she isn't the type of journeywoman figure, like Carmen Herrera, being feted late in life for something she's done for decades. Baruch began working in this way – a lightweight, adaptable, self-replenishing format as suited to her age as Henri Matisse's cut-outs were to his – in 2012, shortly after returning to Italy after 14 years in Paris. "I ran out of money," she says cheerfully, this condition being perhaps not unconnected to the fact that from the early 1990s, when she was in her early sixties, onwards she was an exponent of relational

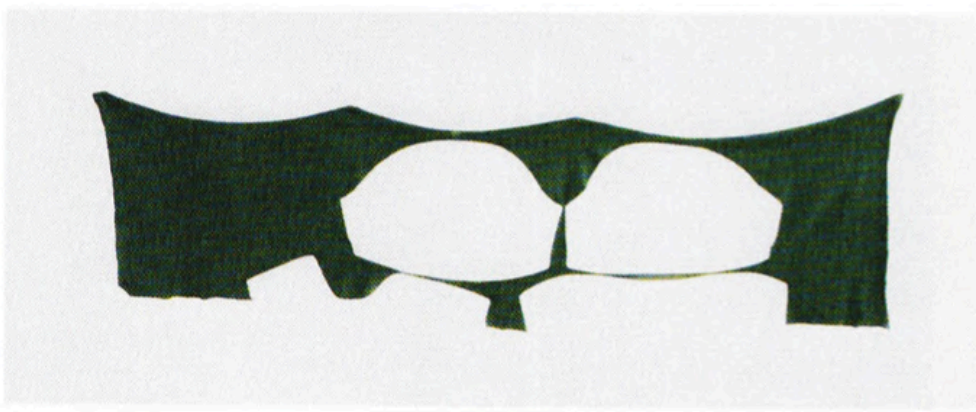
aesthetics, itself an updated version of the Beuys-inspired social art of which Baruch has been a longstanding practitioner.

The immediate roots, though, of gorgeously casual recent works such as her *Echo de mer et de soleil* (2016) – another black remnant, full of swooping, loosely birdlike apertures – are in those relational projects, made under the pseudonym Name Diffusion. This legally incorporated company created sardonic 'products' for exhibition, eg *Museum Fashion* (1993), a rack of orange pure-silk shirts for the Netherlands' Groninger Museum, patterned with a logo alternating Baruch's trading name and the institution's. In later works such as 2008's *Trame di Penelope*, her artful pseudo-business presented tumbling installations of scrap cloth, encouraged viewers to recline in its spaces, and used them as sites for philosophical conferences, because, says Baruch, "people think and talk so differently when they're lying down". One ought to mention here that her late husband and her children were and are, respectively, involved in Italian textile manufacturing. She, however, appears perpetually interested in fashion's other side, the improvisatory obverse of its psychic controls.

As early as 1970, Baruch had made *Abito-Contentore*, a tombstone-shaped dress, covering head and body like a burka, in which she performed a hap-

"It's the void, and there's possibility in the void: it contains everything, it contains surprise, life and emotion, which is what I need"

pening of sorts, strolling down Milan's main fashion street, Via Monte Napoleone. (For that, she ended up on the cover of one of Italy's best-known weeklies, *Panorama*.) Around the same time she decided to have a huge Plexiglas ball manufactured, put a young man in it and roll it down the street, stopping traffic. This led to an association with Dino Gavina, the Italian furniture producer (and friend of Marcel Duchamp and Man Ray) who first mass-marketed Bauhaus furniture. Gavina helped Baruch realise a few rogue furniture pieces, such as *Ron Ron* (1971), a furry spherical footstool with a tail; and though she sees them as art, such works are now being shown again in design circles, for instance at the Milan Triennale last year. Such is the pattern of her career, which moves in surprising circles but also consistently forward. Like fashion, then – and the things she makes now keep her, she says, connected with that world and the larger one it's nested in. Textiles, she says, are "living material for me, and I feel the flow of it, a continuous flow, which is the whole society. And also fashion is all about new materials, new forms..."



La tartaruga, 2016, fabric, 44 × 167 cm. Photo: Yann Haeberlin.
Courtesy the artist and Galerie Laurence Bernard, Geneva







above Marion Baruch and A.G. Fronzoni, *Abito-Contentitore*, 1970, fabric, dimensions variable.
Courtesy Marion Baruch and A.G. Fronzoni

preceding pages Name Diffusion, 1993 (installation view, *Business Art/Art Business*, 1993,
Groninger Museum, Gronigen). Courtesy the artist

Indeed, Baruch has almost always self-aligned with the new, however idiosyncratically. She was born in 1929 in Timisoara, but when she got a rare chance to go and study in Jerusalem – “at art school in Romania, we just had to paint Stalin” – she took it. Then, on the back of a successful show in Tel Aviv, in the mid-1950s she went to Rome, an odd fit for her outlook. “A big mistake. I was overwhelmed by the beauty of the city, Giotto, etc, and I didn’t learn *anything*.” For the next couple of decades she lived in Italy and in France, where she made “big sculptures in iron”, and then popped up in, of all places, Milton Keynes, circa 1980 (a *new* town, pointedly). From here, visiting London’s museums, she’d paint miniature copies of works by Rembrandt overlaid with Duchamp’s maxim-on-the-Mona-Lisa, ‘L.H.O.O.Q.’, the French pun ‘she has a hot ass’. “I was the one with the hot ass, sitting on my seat, painting the big master,” Baruch recalls. She took them to Nicholas Logsdail at London’s Lisson Gallery. “He said, ‘It’s interesting, but it’s not interesting to me.’”

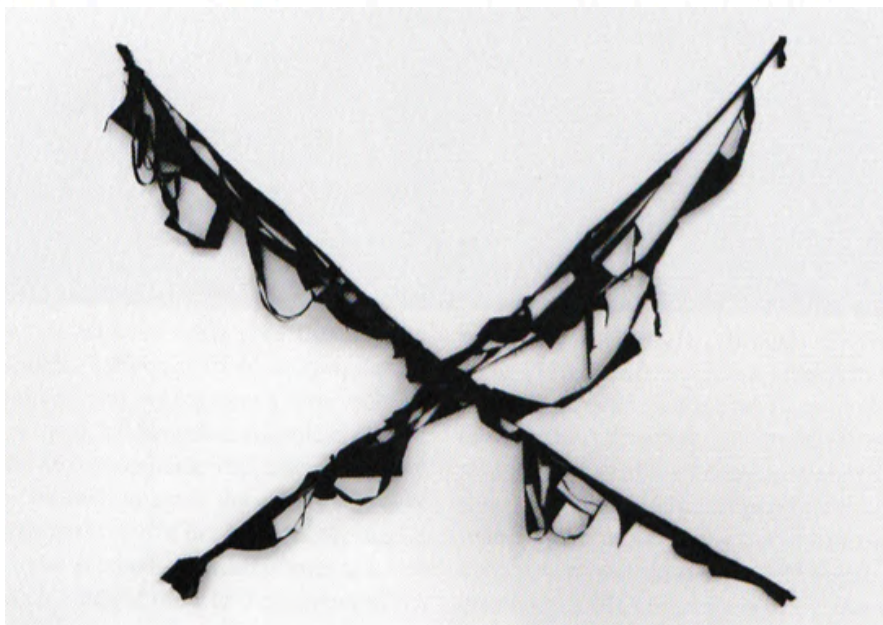
From an outside perspective, it appears she had to reconnect with the garment business – the locus of her linkage of art and life – as she did when she ‘became’ Name Diffusion, for her work to get into gear. Now that it has, her latest style is already evolving. (Which is typical for Baruch.) At first she selected discards that were rectangular like a painting, the computer-cut shapes offering a Rorschach-like experience of flitting, fragmentary allusion; later, she began bunching them together in treelike formations. Nowadays she’s increasingly drawn to fragments, and this has analogical force for her. “It’s the void, and there’s possibility in the void: it contains everything, it contains surprise, life and *emotion*, which is what I need.”

A work like *Pleine détente* (2016) bears this out: it’s a sky-blue offcut, a horizontal strip from which dangle a few skimpy fabric lines that

nevertheless create sophisticated polyhedral areas of negative space. As if staring at clouds, you see little glimmers of things in it, made by the white wall: the curving edges of screens, for example. (Her forthcoming solo show in Paris, Baruch says, will include a piece called *Cloud*, referring to clouds both natural and digital.) ‘Full relaxation’, the translation of the work’s title, seems an apropos sentiment – the unknown, seen this way, is something one eases into, something welcoming. And yet, as she points out, her elective negative space contains ‘everything’, for better or worse. A work from 2015, *Mister Horror* (*L’Éternel Retour*), features two crossed, ragged black fragments, like overlapping rifles or knives; no coincidence that it was made after the terror attacks on Paris that year.

Due to mobility issues, Baruch mostly stays in her workspace, with its sunlight-streaming floor-to-ceiling glass, its teetering stacks of archive boxes, works-in-progress pinned to all walls, pulling fabric from bags and seeing what chance has handed her. Downstairs, her archive is being photographed. She gestures around. “Here I’m closed off and I can’t circulate. But I’m not alone, you see. On summer nights this big moon comes right through the windows and I’m here at 3am, the whole world comes in to me through these materials, and I work with these voids, which for years have been becoming bigger and bigger. You know, at first I was afraid to insist on the void. But now,” she smiles, “I’m not afraid any more.” And with that, she rises; time to get back to work. **ar**

Marion Baruch’s solo exhibition *Le parti pris des nuages* is running from 20 May to 13 July at Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris. Her work is also included in *Entangled: Threads and Making*, Turner Contemporary, Margate, through 7 May



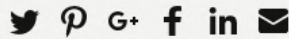
Mister Horror (L'Éternel Retour), 2015, fabric, dimensions variable.
Photo: Alexander Hana. Courtesy the artist and Bolte Lang, Zürich

DAMN MAGAZINE

06/2017

DAMN° 62  

Share this beauty



Marion Baruch, Arroser l'ivresse, 2017, tissu, 140 x 107 cm, crédit photo Noah Stolz, courtesy de l'artiste et galerie Anne-Sarah Bénichou

MARION BARUCH: LE PARTI PRIS DES NUAGES

AT GALERIE ANNE-SARAH BÉNICHOU IN PARIS
UNTIL 13 JULY 2017

Marion Baruch is someone whose oeuvre gives a special significance to the idiom "One man's trash is another man's treasure."

ANNA SANSOM
June 2017

The 88-year-old artist, born in Romania and based in the Italian town Gallarate near Milan, creates artworks from the remnants of textile companies. It was looking at such monochromatic scraps of fabric, and the negative shapes that remain after clothing had been cut out, that Baruch had an epiphany. The shapes reminded her of Klee's paintings and marvelling at this unexpected artistry gave her the idea to use the remnants to make artworks.

Baruch works in sensual ways: it is by touching and feeling the remnants that they seem to speak to her, suggesting a composition. So she sews, assembles and invents monochromatic artworks from the immense bags of fabrics that she receives. Her completed works, either pinned against the wall like paintings, or suspended, hovering, in the space like sculptures, take on a dynamic presence.

Mostly abstract but sometimes figurative, such as suggesting a face or a pair of eyes, the sculptural works enliven Galerie Anne-Sarah Bénichou. This is Baruch's first solo show at the gallery, and it gives a new reading of the space as the works interact with the architectural framework with joyful musicality. The question of whether the visitor is looking at the negative or positive shape, the outline or the emptiness, is conveyed in the title of the exhibition, which refers to the forms of clouds.

The fact that Baruch was born 20 years after Italian artist Lucio Fontana is no coincidence. Fontana, famous for his 'Concetti spaziali' (Spatial Concepts) of slashed canvases, altered the perception of painting from something two-dimensional to three-dimensional. In a diametrically opposite manner, Baruch takes slashed fabrics and creates pictorial compositions. The violence happened prior to Baruch's intervention and her resulting artworks, whilst certainly not hiding how the elements were once cut out and tossed aside, gives them a new lease of life and an elevated status.



Exhibition view: Marion Baruch, « Le parti pris des nuages », galerie Anne-Sarah Bénichou, 2017. Courtesy of the artist and the gallery

FRIEZE.COM

FRIEZE.COM

CRITIC'S GUIDE - 16 MAY 2017

Critic's Guide: Paris

Ahead of Paris Gallery Weekend, a round-up of the best shows to see in the French capital

BY TOM JEFFREYS



Marion Baruch,
Arroser l'ivresse,
2017, fabric - 8
layers, 140 x 107
cm. Courtesy: the
artist and Galerie
Anne-Sarah
Bénichou, Paris

Marion Baruch

Galerie Anne-Sarah Bénichou

20 May – 13 July 2017

Born in Romania in 1929, Marion Baruch has had a long and varied career. Her most successful period in the 1990s saw her living in Paris and signing her work 'Name Diffusion', a company that she registered in order to poke at straightforward notions of authorship and authenticity.

Since 2009, however, Baruch returned to using her own name. Coinciding with a partial loss of vision, Baruch's latest works have sought to find beauty in the overlooked. Specifically, she has been working with left-over fabrics from the fashion houses in Milan (Baruch now lives to the north-west of the city in the province of Gallarate). The works consist of the monochrome pieces of fabric that remain unused when the clothing patterns have been cut out. Baruch simply pins them to the gallery wall and lets gravity do the rest. This is her first solo exhibition with Anne-Sarah Bénichou.

Paris Gallery Weekend, 'Choices', runs 20–21 May. For more shows in the city visit [On View](#).

INVENTARIO
NOVEMBRE 2016

INVENTARIO

Tutto è Progetto / Everything is a Project

Inventario Magazine N°12, November 2016

"Fili Rossi : Marion Baruch", text by Francesco Garutti

Pierre Sogol, one of the protagonists of the expedition-novel *Mount Analogue* (1952) by René Daumal, based his principles of exploration of the world on the overlapping of methods of investigation and knowledge: to "treat human history as a problem in descriptive geometry, (...) speak of the properties of numbers in terms of zoological species. (To think that) language obeyed the same law as celestial mechanics"

The overlaying of "other" principles in pursuit of a new truth. To shift the vantage point. Art as revelation; from an apparently innocent gesture to a revolution. To place on the ground something that was originally designed to be nailed to a wall, and to discover, in an instant, as Marcel Duchamp teaches with one of his seminal ready-mades, "Trébuchet" (1917), that a coat rack can become a trap if it is set on the ground, on the tiles of a floor in New York. The fabrics of Marion Baruch, gathered from the cut scraps and remnants of high fashion ateliers and *prêt-à-porter* workshops, inhabit the space of the gallery, hung on the wall. They form thresholds and borders of fabric. Suspended and draped, they shift from being scraps to being figures. The gaps cut out of silk and cotton are simply the traces of a subtraction- the outline of a pocket, the form of a collar. In the hands of Marion Baruch those gaps become designed architecture, little theatres, light diaphragms through which to look at and cross the world. From the table of a tailoring workshop to the wall and ceiling, turned or hung upside down, those simple cutouts of space – their rhythm, their proportion- are abstract. Magnetic figures, like a composition by Klee, points and counterpoints with a Melotti-like atmosphere, mute little theatres that remind us of the monochrome settings of Fontana. These pieces- in a series that only begins in 2009, after years of relational art during which under the heading Name Diffusion the artist explores the relationship between the art system and its economic and social machinery- investigate certain central themes for the history of 20th century art in subtle way: the discard and the chance, participation and anamnesis, the idea of

sculpture, between abstraction and composition. But Marion Baruch's work is not about anti-form (as in the cases of the beloved Robert Morris or Eva Hesse). Instead, it moves in the fertile space that exists between misunderstanding and memory, signifier and signified. Thus, the artist born in Timisoara in 1929 – Parisian for years, Italian by choice – begins to use fabric remnants, almost without touching them, simply by inverting the direction and hanging them, transforming them into the surfaces of interiors – “Teatro Nero” (2013) and “Teatro Rosso” (2013). In 2015 the Kunstmuseum of Lucerne presents a sequence of fabrics suspended in the manner of the “Salon”, a *Quadreria* of abstract compositions, between full and empty, three dimensions and trompe-l'oeil. At MAMCO in Geneva (2013-2014) some fabrics are called “Sculptures”, while others are “Portraits”. The possibility of identifying, misunderstanding and imagining a figure, in what has instead been designed by the needs of dressmaker corresponds to the ability of the artist to slightly shift the perspective on the objet and to recognize the wonder of reality on the one hand; while it is also the condition in which Baruch imagines the viewer of her works: to project within the forms the figures of one's own time, the images of one's own psyche, the many artists loved amidst the folds of the history of art, to intertwine art and life- the precordia of memory - in the space of an instant.

More than any other theme, however, this series of works seems to narrate the relationship between form and gaze, between the artist and things, the works and the spectator as a collective figure. They are the simple manifesto, the exemplary case study, of the very principle of the artistic: the eye of the author recognizes the enigmatic and evocative power the form and assigns it a new meaning. Like Corrado Levi, who for his show at Galleria Pinta in Geneo decided to present the leftover fragments- cutout surfaces- of the panels of wood used to construct the “real” works that were supposed to be placed in the gallery (“A lato delle forme”, 1988, was the title of this valuable exhibition). Baruch's works, on the other hand, inhabit the empty space of forms. The fabrics- all different, all equal, humble and precious- are “survivors” for the Romanian artist, to conserve with care, weightless diaphragms through which to encourage viewers to walk, to stimulate them to imagine their own, very personal work.

ARTEEZ
Mai 2020



Marion Baruch : Quand le vide devient un espace de liberté

Mai 2020 Arteez ARTICLES, PORTRAIT DU MOIS

A l'occasion de la rétrospective de Marion Baruch au Kunstmuseum de Lucerne, retour sur le parcours multiforme de l'artiste qui transforme des chutes de tissus en oeuvres d'art

Présentée sous le titre *innenausseninnen* (intérieur/extérieur/intérieur), la rétrospective présentée au Kunstmuseum Luzern retrace le parcours de Marion Baruch depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui. L'exposition rassemble, pour la première fois, la majorité des oeuvres disponibles de l'artiste dont certaines n'ont jamais été montrées au public.

Au cours de ces années, sa pratique artistique aura su évoluer à travers des peintures, des sculptures, des oeuvres conceptuelles, des productions collectives et plus récemment des sculptures en tissu.

De la peinture à la sculpture en passant par le design

Marion Baruch est née en 1929 à Timisoara en Roumanie. Très jeune, elle savait qu'elle voulait devenir artiste. Réfugiée à la campagne pendant la guerre, elle dessinait tous les jours. En 1948, elle commence ses études à l'Académie des beaux-arts de Bucarest dans une époque fortement marquée par le régime stalinien.

A 20 ans, la jeune femme a l'opportunité de quitter la Roumanie et décide de partir en Israël. Elle y intègre l'École des beaux-arts Bezalel et fréquente les cours de Mordecai Ardon, un artiste du Bauhaus qui a également été l'élève de Paul Klee.

Quatre années plus tard, Marion Baruch fait sa première exposition personnelle en présentant des grands dessins à la galerie Micra-Studio de Tel Aviv. Grâce à cette visibilité et aux critiques positives reçues lors de cette exposition, elle reçoit une bourse d'étude et part s'installer en Italie. Elle étudie la peinture aux Beaux-Arts de Rome et commence à travailler pour l'industrie textile en dessinant des imprimés.

Dans les années 1960, Marion Baruch se tourne vers l'abstraction et dans les années 1970, l'artiste passe à la sculpture de grandes dimensions. Elle crée des sculptures en métal dans un style qui reprend l'architecture moderne. Elle fait également la rencontre du designer A. G. Fronzoni avec qui elle réalise des oeuvres de design expérimental. Ils vont collaborer sur les oeuvres intitulées *Abito-Contentitore* et *Contentitore-Ambiente*. Cette dernière oeuvre consiste en une grande boule en plexiglas qui peut contenir une personne et circuler en roulant. Les images de cette oeuvre prises par le photographe Gianni Berengo Gardin feront le tour du monde.



Marion Baruch und A.G. Fronzoni, *Contentitore - Ambiente*, ca. 1969 Foto: Gianni Berengo Gardin, Courtesy of the artist

Cette incursion dans le monde du design va marquer la pratique de Marion Baruch et la diriger vers l'art conceptuel. Elle va également développer un intérêt pour la production industrielle.

Name Diffusion et l'art relationnel

Dans les années 1990, Marion Baruch s'engage dans la mouvance artistique appelée *art relationnel* dont la pratique repose sur la question de la relation. Comme l'a décrit le critique d'art Nicolas Bourriaud, l'idée derrière ce concept était de théoriser des pratiques contemporaines qui « prennent pour point de départ théorique et/ou pratique la sphère des rapports humains. » Sa rencontre avec le galeriste Luciano Inga Pin va marquer un tournant dans sa carrière. L'artiste va, pendant quatre années, être propulsée dans le marché de l'art. Son travail sera présenté dans les foires les plus importantes comme ArtBasel et ArtCologne.

C'est également à cette époque que l'artiste va créer *Name Diffusion*, une entreprise commerciale qui deviendra une association. Sous ce label, Marion Baruch va mener des actions artistiques collectives qui traitent des problématiques socio-politiques, de la mobilité, de la mondialisation migratoire et de l'exil. Comme l'explique Noah Stolz, l'un des curateurs de la rétrospective au Kunstmuseum Luzern: « le label devient quelque chose qui institutionnalise l'artiste mais en même temps, cela lui permet de libérer l'espace relationnel. »



Ausstellungsansicht Marion Baruch. Retrospektive – innenausseninnen, Kunstmuseum Luzern, Foto: Marc Latzel

Les chutes du prêt-à-porter se transforment en oeuvres d'art

En 2007, l'artiste s'installe à Gallarate, près de Milan. Atteinte d'une dégénérescence maculaire, elle doit renouveler sa pratique. Comme le décrit le curateur, Marion Baruch « *entame un changement radical de sa démarche, en revenant aux éléments basiques de la pratique artistique comme les couleurs, les formes, les contrastes.* » De nouvelles références et priorités s'offrent à elle et deux forces immatérielles dialoguent désormais dans ses oeuvres : l'espace et la mémoire.

C'est à cette période que Marion Baruch va commencer à travailler sur le tissu qu'elle utilise en tant que mémoire culturelle d'une diversité. La diversité culturelle l'a toujours interpellé. Elle va travailler avec des migrants et organiser des *workshops* pendant lesquels elle va offrir aux participants la possibilité de composer des objets, des chaînes et des liens avec les tissus collectés. Elle découvre que ces chutes de tissus peuvent être transformées en oeuvres d'art.

Dès 2013, l'artiste va intervenir sur des chutes de tissus dans lesquelles ont été découpés des jupes, des manches, des pantalons... De manière intuitive, elle va sélectionner et arranger ces chutes en les liant, les nouant ou les tressant. Ces pièces seront ensuite suspendues au plafond ou épinglées au mur. Elles prendront ainsi forme au hasard de la pesanteur et de la souplesse du tissu.

Pour Noah Stolz, « *Marion Baruch s'amuse à revivre son amour pour l'art et à tisser des liens. C'est en travaillant la matière qu'elle voit apparaître une forme et si cette forme lui convient, elle va lui donner un titre.* » Une des salles de l'exposition est consacrée à une oeuvre intitulée « *J'embrasse l'espace et je le traverse.* » Des grands lambeaux oranges et noirs occupent tout l'espace pour devenir une parabole en tissu. « *Elle opère sur un matériel qui est un déchet mais elle lui redonne un cycle de vie. C'est la représentation au stade le plus simplifié possible.* »



Ausstellungsansicht Marion Baruch. Retrospektive – innenausseninnen, Kunstmuseum Luzern, Foto: Marc Latzel

Les tissus deviennent après sa transformation des œuvres visuelles, à la fois sculptures, portraits ou éléments architecturaux. Marion Baruch y observe les mondes intérieurs et les espaces extérieurs. Elle considère le vide de ses œuvres comme un espace libre dans lequel le visiteur peut pénétrer.



Marion Baruch, Cloud-Chapeau volant, 2017
Stoff, 175 × 286 cm, Ausstellungsansicht Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris, Courtesy of the artist and Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris



Ausstellungsansicht Marion Baruch. Retrospektive – innenausseninnen, Kunstmuseum Luzern, Foto: Marc Latzel

Marion Baruch a participé à de nombreuses expositions personnelles et collectives (Italie, France, Suisse, Allemagne...). Ses oeuvres sont entrées dans de nombreuses collections publiques comme le MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain de Genève, la Galleria d'Arte Moderna de Rome ou encore le Musée d'art moderne de la ville de Paris.

L'artiste sera exposée du 10 septembre au 13 décembre 2020 au Magasin des Horizons de Grenoble. Une exposition qui présentera d'autres oeuvres que celles exposées à Lucerne du fait du prolongement de la rétrospective présentée au Kunstmuseum.

A noter également que la Galerie Urs Meile de Lucerne exposera l'artiste du 25 juin au 15 août 2020. Cette présentation coïncide avec la sortie de la première monographie de l'artiste.



Marion Baruch in ihrem Haus in Gallarate, Italien, Foto: Noah Stolz

Kunstmuseum Luzern

innenausseninnen

Jusqu'au 11 octobre 2020

www.kunstmuseumluzern.ch

Pour un tour virtuel de la rétrospective au Kunstmuseum Luzern, cliquez [ici](#).

Toute reproduction interdite

© <http://www.arteez.ch> 2020

LE TEMPS D'UNE VIE

MARION BARUCH A Lucerne, la plasticienne nonagénaire emplit le vide autant qu'elle évacue le plein. Des œuvres magistrales.

SAMUEL SCHELLENBERG

Art ▶ Au Kunstmuseum de Lucerne, dans la toute dernière salle de l'exposition «Innenausseninnen», le co-commissaire Noah Stolz soigne l'accrochage de *Viaggio organizzato* (2019), un fragment de tissu bariolé. «Ça me semble juste», observe-t-il un clou entre les lèvres, le regard faisant la navette entre l'œuvre et une image la reproduisant. Une heure plus tard, dans une jolie demeure en bordure de ville, l'artiste Marion Baruch ne se réclame pas forcément de ce perfectionnisme lorsqu'elle évoque ses travaux réalisés depuis 2012, à partir des chutes textiles de l'industrie milanaise du prêt-à-porter.

«Ce sont des pièces souples, qu'on peut adapter, il n'y a pas qu'une seule manière de les montrer. Ça me plaît que ce ne soit pas fixe, définitif – la matière encourage cela», commente l'artiste avec la même douceur que les tissus détournés. En visite pour quelques heures chez son galeriste lucernois, Urs Meile, représentant de Ai Weiwei, Tobias Rehberger ou des Suisses Lang/Baumann et Not Vital, l'habitante de Gallarate (Lombardie) pointe les toiles au mur et leur «fixité qui n'est pas dans [son] travail. Je cherche la surprise.»

L'été aux champs

Des motifs d'étonnement, il y en a beaucoup dans «Innenausseninnen», littéralement «à l'intérieur à l'extérieur à l'intérieur», exposition commissionnée par la directrice des lieux, Fanni Fetzter, avec Noah Stolz, curateur indépendant occupé à la préparation d'une importante monographie sur Marion Baruch. L'accrochage présente un corpus produit entre les années 1960 et aujourd'hui, comprenant sculptures, installations, peintures ou objets de design. Le tout uni par une ligne minimale et un jeu constant entre vide et plein, intérieur et extérieur, singularité et multiplicité.

De son enfance en Roumanie, celle qui est née en 1929 à Timisoara garde des souvenirs «très forts», avoue-t-elle dans un excellent français, où seul un léger accent signale ses origines est-européennes. Issue d'une famille juive hongroise, élevée par une nounou allemande, elle parle très vite trois langues, auxquelles s'ajouteront plus tard celles des autres contrées dans lesquelles elle vivra – Israël, Italie, France et Grande-Bretagne. Davantage que de l'antisémitisme ambiant, elle veut se souvenir des étés passés à la campagne durant la guerre, dans une communauté de paysans. «On mangeait essentiellement de la mamaliga», la polenta locale. Une période évidemment difficile et précaire, mais aussi «très heureuse», dans l'insouciance des champs où elle aidait les paysans.

En 1948, alors que la Roumanie est devenue communiste, Marion Baruch entre aux beaux-arts, où certains camarades zélés ses méfient de ses origines bourgeoises – elle est fille de médecin. Le style est au réalisme socialiste, tendance Père des peuples: «On nous demandait de manifester en criant 'Vive Staline!'» Un an plus tard, elle a l'occasion de quitter la Roumanie pour Israël, où elle s'inscrit à l'école nationale des beaux-arts Bezalel, à Jérusalem – elle suit les cours de Mordechai Ardon, ancien élève de Paul Klee au Bauhaus.

La galerie Micra-Studio de Tel Aviv montre ses «très grands dessins» en 1953, une exposition qui lui ouvre les portes d'une bourse d'études en Europe. «Je pouvais choisir le pays. J'avais vu un film italien, je ne sais plus lequel, qui m'a décidée à aller à Rome.» Un choix qu'elle regrette, car arrivée sur place, elle vit en plein néoréalisme du réalisateur Vittorio de Sica, ironise-t-elle. «Elle est passée par des phases de dénuement total», abonde Noah Stolz. Son départ d'Israël n'en est pas moins définitif: elle n'y retournera jamais.

A Rome, elle étudie à l'Académie des beaux-arts, où elle peint de manière

expressive. Dans les années 1960, après un premier mariage et l'arrivée de deux fils, son trait se fait abstrait. A la fin de la décennie, elle imagine des sculptures en métal, évocations de structures architecturales minimales. Et bientôt, elle réalise des incursions remarquées dans le design, notamment par le biais d'une sphère de plexiglas dans laquelle un humain peut se laisser rouler (*Contentitore-Ambiente*, 1969). Il y aura aussi le pouf en peluche *Ron Ron* (1972) ou le tapis *Lorenz* (1972), inclus dans la série des *Ultramobile* de Dino Gavina, aux côtés de pièces de Man Ray ou Meret Oppenheim.

Art collaboratif

Autour de 1980, elle s'établit en Angleterre, à Milton Keynes, où elle multiplie les formats réduits d'un autoportrait de Rembrandt. Quelques années plus tard, elle réalise les magnifiques sculptures *Monitor*, *Bandiere* et *Pedane* (1985-1989), respectivement des saisons au format tableau dotés d'une vitre; des drapeaux stylisés exposés au sol; et une série d'estrades. Toutes ces pièces sont au Kunstmuseum, au même titre que *Superart* (1988-1989), tout particulièrement intrigante: un caddie de supermarché rempli d'une haute structure en aluminium, qui coupe la vue de l'acheteur.

L'œuvre annonce la période suivante: celle de *Name Diffusion*, un nom enregistré au registre du commerce sous lequel l'artiste signe des réalisations produites aussi industriellement que collectivement, avec la complicité de ses fils entrepreneurs. Paradoxalement, «c'est aussi à cette époque que je me suis mise à dessiner tous les jours – c'était très important pour moi. Lorsque c'est quotidien, cela devient une forme de recherche.»

Toujours dans une idée de collaboration, après avoir réintégré son propre nom en 2007, Marion Baruch organise *La Chambre vide* (2009), à Paris. «Dans mon appartement, j'ai totalement vidé la pièce où je travaillais. J'y ai organisé des rencontres, mais pas seulement – il s'agissait de vider, puis de remplir.» Elle organise aussi des expéditions dans le Sentier, en compagnie de migrants, pour collecter les chutes de l'industrie textile locale, transformées ensuite par tissage, nouage ou assemblage.

La *Chambre* est recrée à Lucerne, équipée d'un parallélépipède en forme de lit. Il fait référence à celui de l'artiste à Gallarate, sur lequel elle teste la spatialité de ses nouvelles œuvres en tissu, formées de rebuts récupérés sans aucune modification. Au mur, elles sous-entendent le plein en pointant le vide laissé par l'habit découpé. Des

pièces à couper le souffle, pour certaines montrées au Mamco en 2013, mais aussi chez Laurence Bernard, sa galeriste genevoise.

Expo on tour

«Sorry, can I come in?» Urs Meile interrompt la discussion pour avertir l'artiste que le vernissage de son exposition, moins de deux heures plus tard, est annulé pour cause de coronavirus. La nouvelle est un choc pour Marion Baruch: si elle se fiche de la maladie, elle est effrayée par «la psychose, l'emballage». Et se méfie, depuis la jeunesse, des mesures catégoriques imposées par en haut. «Ça me rappelle la guerre...»

Quarante-cinq minutes plus tard, arrivée au Kunstmuseum où s'improvise bientôt un non-vernissage en petit comité, Marion Baruch retrouve le sourire: plusieurs personnes qui comptent pour elle sont venues fêter son accrochage. Une exposition qu'on pourra par la suite découvrir, dans des versions différentes, à Grenoble, Toulouse, Gallarate, mais aussi Timisoara, où l'artiste n'est plus jamais retournée depuis ses jeunes années. Qui sait, peut-être en profitera-t-elle pour s'y rendre et vérifier si la mamaliga paysanne a encore le goût de son enfance. I

Kunstmuseum, Lucerne, jusqu'au 21 juin, www.kunstmuseumluzern.ch



Marion Baruch dans sa maison de Gallarate, en Lombardie. MARC LATZEL

Zérodeux / 02

Mars 2021

0

Essais Guests Interviews Reviews News Archives Fr / En Q

2

Marion Baruch

—
par Guillaume Lasserre



Marion Baruch : une rétrospective

Les Abattoirs, Toulouse, 16.12.2020-30.05.2021

S'inscrivant dans le cadre de la saison que les Abattoirs de Toulouse consacrent à « l'art tissu », la rétrospective de l'artiste Marion Baruch permet, à travers une centaine de pièces historiques et une nouvelle installation conçue spécifiquement pour la grande nef, de prendre la mesure d'une œuvre protéiforme, radicale, marquée par l'engagement et la recherche d'un nouveau langage plastique. L'exposition, réalisée en partenariat avec le Kunstmuseum de Lucerne en Suisse où elle fut présentée en 2020, est la première à aborder l'ensemble de sa carrière de façon quasi exhaustive. Il était temps : Marion Baruch fêtera cette année ses 92 ans. L'artiste fait dès la fin des années soixante du textile sa matière de prédilection. Pour elle, « *le tissu réagit au moindre geste grâce à cette loi mystérieuse, incroyable qu'est la gravitation* ». Il devient le moyen d'expression privilégié d'un art dans lequel les questions sociales et le langage occupent une place prépondérante, un art qui s'emploie à gommer les frontières entre les espaces intérieurs et extérieurs.



La vie et l'œuvre de Marion Baruch s'apparentent à une traversée du XXème siècle. Née en 1929 à Timisoara, en Roumanie, elle intègre l'Académie des beaux-arts de Bucarest en 1948, émigre en Israël l'année suivante où elle est étudiante à l'Ecole nationale d'art et de design Bezalel à Jérusalem, alors dirigée par Mordecai Ardon (Tuchow, Autriche-Hongrie, actuelle Pologne, 1896 – Jérusalem, 1992), artiste du Bauhaus et ancien élève de Paul Klee. Sa première exposition, à la galerie Micra-Studio de Tel Aviv en 1953, connaît un vif succès qui lui vaut l'obtention d'une bourse d'études. Elle choisit de s'installer en Italie l'année suivante pour étudier la peinture à l'Académie des beaux-arts de Rome. *« Une grosse erreur. J'ai été submergée par la beauté de la ville, Giotto, etc., et je n'ai rien appris »* confie-t-elle. Elle vit ensuite à Milan, d'où est originaire son mari. Après de nombreuses années passées à Paris, elle vit aujourd'hui à Gallarate, près de Milan. Polyglotte, elle parle couramment le hongrois, sa langue maternelle, le roumain, la langue avec laquelle elle a grandi, l'allemand, celle de sa nourrice, le français, celle de son lycée à Bucarest et de ses années parisiennes, l'hébreu, celle de son séjour en Israël, l'italien, la langue de ses études à Rome et de son lieu de résidence actuel et l'anglais, celle de sa belle famille.

Marion Baruch s'intéresse à la signification du vêtement et son rapport au corps. « *Abito-Contentitore* » (1969) est une robe de lin couvrant l'ensemble du corps, y compris la tête, à la manière d'une burqa, qu'elle revêt sur la via Monte Napoleone, la principale artère de la mode à Milan, transformant son corps en sculpture textile souple qui handicape autant qu'elle libère. Au moment où les mouvements féministes revendiquent la libération des corps, Baruch enveloppe le sien dans une forme textile qui le dissimule entièrement jusqu'à le faire disparaître. La performance marque le début d'une réflexion de l'artiste sur le mouvement, le corps, le visage, l'identité, le féminin, soi-même. À la même période, elle conçoit avec le designer Angiolo Giuseppe Fronzini (Pistoia, 1923 – Milan, 2002) « *Conditore-Ambiante* » (1970), une énorme boule de Plexiglas pouvant contenir une personne, qu'elle fait rouler dans les rues de Milan. Elle mène des recherches entre art et design, s'associant avec Dino Gavina (San Giovanni in Persiceto, 1922 – Bologne, 2007), l'une des figures les plus influentes dans le monde du design industriel. De cette collaboration naissent quelques pièces réunies dans la série « *Ultramobile* », parmi lesquelles « *Ron Ron* » (1971), tabouret sphérique à fourrure pourvu d'une queue. Aux œuvres présentes se joint un riche ensemble de photographies, notamment de Gianni Berengo Gardin, et de documents d'époque : flyers originaux, esquisses préparatoires...



Au cours des années 1980, Marion Baruch séjourne à Milton Keynes, ville nouvelle britannique fondée en 1967. De là, elle se rend à Kenwood House à Hampstead, près de Londres, où elle exécute des copies miniatures d'un célèbre autoportrait de Rembrandt, point de départ d'une nouvelle esthétique avec laquelle elle interroge la nature même de l'art. Elle propose, au travers de formes minimales, une réécriture de son histoire à partir du tableau Rembrandt qui, répliqué devient un motif. Sur une paire monochrome, elle inscrit «L.H.O.O.Q.», le fameux jeu de mots qu'appose Marcel Duchamp sur la reproduction de sa Joconde à la moustache. Prononcée en français, il révèle la phrase : « Elle a chaud au cul ». Les nombreux portraits miniatures sont placés dans des structures en bois disposées les unes à côté des autres et les unes sur les autres, éléments manipulables ludiques à la manière d'un puzzle. Marion Baruch clôt cet ensemble en s'attaquant au commerce de l'art à travers la transformation d'un caddie en sculpture avec « *Superart* » (1988).

Dans les années 1990, l'artiste s'intéresse à la communication, dont elle fait la critique à travers la création de « *Name Diffusion* », un label de son entreprise inscrit au registre du commerce, qui prend la forme juridique d'une association de loi 1901 lorsqu'elle s'installe à Paris en 1993. « *Name diffusion* » apparaît comme une réponse à son entrée dans la galerie milanaise de Luciano Inga Pin qui la représente à partir de 1989. Confrontée pour la première fois directement au marché de l'art, l'artiste se transforme en entreprise, disparaissant sous la marque jusqu'en 2009. Pendant presque vingt ans, ses œuvres seront estampillées du seul label. Désormais « artiste d'affaire », évoluant entre art et commerce, elle devient conceptrice et productrice de tissus, notamment de vêtements de gardiens de musée. L'importance qu'elle accorde à la fonction sociale de l'art est proportionnelle à son attention aux autres. L'artiste réalise des produits d'expositions à l'image du « *Museum fashion* » (1992), présentoir de chemises orange en pure soie, imaginé pour le musée de Groningen aux Pays-Bas, dans le cadre de l'exposition « *Business Art / Art Business* ». La manifestation est l'occasion d'expérimenter une démarche de création de travail à plusieurs sous l'autorité d'une même entreprise. Baruch collabore avec des établissements textiles, rendant visible dans son art leur chaîne de production. Elle étend symboliquement son partenariat à l'institution muséale. L'invention du label s'opère en réaction à la logique capitaliste selon laquelle les produits et les œuvres d'art doivent toujours être liés à un nom. Cette critique de la marque se manifeste de manière significative dans les sept caissons en bois desquels émerge le logo rétro-éclairé par une lumière au néon dont seule varie la couleur. L'ensemble n'est ni plus ni moins qu'une plateforme publicitaire à destination de ceux qui souhaitent créer leur propre marque, enseignes lumineuses et étalages de grands magasins. Baruch utilise le label pour développer des projets participatifs et relationnels.



De 1993 à 2011, Marion Baruch vit à Paris. Dès son arrivée, elle mène des actions participatives dans lesquelles l'artistique rejoint le politique, en faveur des sans-papiers et du droit des femmes. Elle imagine des ateliers collectifs qui sont autant de Babel horizontaux desquels s'échappe la formidable richesse des langues. Ce goût pour le langage et l'attention aux autres se retrouve dans « *une chambre vide* » (2009). L'artiste vide entièrement une pièce de son appartement qu'elle met à disposition de rencontres. Chaque après-midi, quand le soleil dessine une forme géométrique sur le sol, elle reçoit des personnes avec lesquelles elle ouvre un dialogue. Dans cette plateforme locale d'échanges, les flyers qu'elle confectionne ont valeur d'invitation. Proche de l'esthétique relationnelle qui réactualise l'art social inspiré de Joseph Beuys, Marion Baruch aménage dans son intimité une place aux autres, à l'ami comme à l'inconnu.

A l'entrée de la grande nef, le Tapis volant, « Les langues d'ici avec ceux qui les parlent et les traduisent », jeu d'environ cinq cent cartes géantes, bilingues, portant chacune le message d'un participant, se déploie dans une soixantaine de langues différentes. Les joueurs sont de toute provenance et de toute origine. Ils expriment une histoire personnelle ou collective. Créé par les artistes Marion Baruch, Myriam Rambach et Arben Iljazi, le jeu est activé par le collectif « Name Diffusion » en 2005, dans des ateliers projets d'un foyer France terre d'asile à Boissy-Saint-Léger. Il se poursuit dans l'exposition « Naissance » au Musée de l'Homme en 2006, puis, l'année suivante, dans une résidence à l'espace Synesthésie qui réunit près de trois cent dionysiens. La rencontre et la mise en résonance des voix, des mots et des expériences vécues par ceux qui les disent, occupent le centre du dispositif. La traduction du message original agit comme amplificateur, ouvrant sur une autre version du monde. L'œuvre collective constitue une traversée d'un être à l'autre, d'une culture à l'autre. Fréquemment réactivé, le parcours est en perpétuelle construction. Ni gagnant, ni perdant ici mais, un partenariat, une collaboration qui se joue dans la rencontre et l'écoute.



Initié en 2010 dans le quartier du Sentier à Paris en réponse à une réflexion écologique et un débat sur la surconsommation, la collecte de chutes de tissus neufs et leur nouvelle destination occupent le travail de Marion Baruch depuis 2012. Soie, coton ou matières synthétiques composent ces déchets textiles vestimentaires – qui représentent en Italie 700 000 tonnes par an –, ce qui reste de la matière après la coupe, le négatif des vêtements produits par l'industrie milanaise du prêt-à-porter. Ils sont récupérés par Baruch qui conserve leur découpe, les sélectionne, les assemble, jusqu'à obtenir des formes flexibles qu'elle tend à l'aide de minuscules épingles, ou bien laisse pendre du plafond, jouant avec la gravité pour en révéler les mouvements, les vides. Les lambeaux indésirables dialoguent alors avec une histoire de l'art moderniste, des feutres de Robert Morris au spatialisme de Lucio Fontana. Les formes aléatoires du tissu prennent l'apparence d'un patron, d'un masque, d'un tourbillon, évoquent un paysage en creux, ouvrent une fenêtre sur le monde. Avec une simplicité désarmante, Marion Baruch joue avec l'agencement des pleins et des vides des tissus, rend visible l'invisible, irréprochable le défectueux. Décentrer légèrement le regard afin d'expérimenter un autre point de vue engendre une nouvelle perspective qui rend tangible le caractère social et politique de l'œuvre. Dans la pensée radicale de Marion Baruch, ce sont les vides qui définissent l'espace. La matière textile fonctionne ici comme révélateur de l'absence. « *C'est le vide, et il y a une possibilité dans le vide : il contient tout, il contient la surprise, la vie et l'émotion, ce dont j'ai besoin* » affirme Marion Baruch.

À partir de rebus de tissu de l'industrie textile, Marion Baruch invente des œuvres autant sculpturales que picturales dans lesquelles se reflètent aussi, au-delà des avants gardes mentionnées plus haut, la peinture abstraite du XXème siècle : « *La première fois que j'ai sorti un de ces tissus d'un sac plastique j'avais l'impression de regarder un Klee*⁴ » se souvient l'artiste.



Marion Baruch construit un œuvre dans laquelle les formes s'affirment dans un état de présence absence. « *Elle travaille aussi bien dans le champ de l'art que dans le domaine du design, n'excluant jamais de ses créations le lien entre production, contexte de production et de diffusion, dans cette perspective perpétuelle d'interroger la création à l'ère capitaliste*⁵ » précise Annabelle Ténèze, directrice des Abattoirs et co-commissaire de l'exposition avec Noah Stolz. Le geste est surtout minimaliste, toujours conceptuel. L'artiste n'a eu de cesse de réinventer un langage artistique en interrogeant la matière textile de façon formelle, politique, sociale. Dans son travail, le dehors est dedans, l'extérieur est l'intérieur. L'artiste revendique la porosité des frontières, l'effacement des limites qui autorise une recherche de perspective, un montage expérimental évaluant les mécanismes d'intégration et / ou d'exclusion. Elle accorde une place fondamentale à la fonction sociale de l'art. Toute sa carrière est traversée par la manière de faire participer l'art à la vie, comme Charlotte Posenenske. Mais là où l'artiste allemande renonçait, en prenant acte en février 1968 « *que l'art ne puisse pas contribuer à résoudre les problèmes sociaux les plus pressants*⁶ », Marion Baruch continuait – et continue encore à 92 ans – à travailler les liens entre l'art et la vie, trouvant des points de passage à travers le possibilité du collectif, en favorisant son attention aux autres pour leur ménager une place dans son intimité, en faisant disparaître le seuil qui marque le passage entre l'intérieur et l'extérieur. Avec des gestes minimaux, Marion Baruch crée des œuvres visuellement puissantes. À travers sa façon de travailler les chutes du tissu, elle invente un espace physique imaginaire, une porte à même de traverser les murs.

1. Cité dans Elisabeth Chardon, « Marion Baruch ne craint pas les chutes », *Le Temps*, 18 novembre 2016, <https://www.letemps.ch/culture/marion-baruch-ne-craint-chutes> Consulté le 7 mars 2021.
2. Cité dans Martin Herbert, « Marion Baruch: A Leap into the Void », *Art Review*, 19 septembre 2017, <https://artreview.com/may-2017-feature-marion-baruch/> Consulté le 7 mars 2021.
3. *Ibid.*
4. Cité dans Simone Menegoi, « Marion Baruch, MARS », *Artforum*, octobre 2014, <https://www.artforum.com/picks/marion-baruch-48918> Consulté le 7 mars 2021.
5. Annabelle Ténèze, « Le vêtement fait-il l'artiste femme ? », *Marion Baruch*, catalogue de l'exposition éponyme, Kunstmuseum Lucerne, MAGASIN des horizons Grenoble, les Abattoirs Toulouse, Muzeul de Arta Timișoara, Museo MA*GA, Gallarate, Mousse Publishing, 2020, 232 pp.
6. Charlotte Posenenske, « Statement », *Art international*, 12, n° 5, mai 1968.

Toutes les images : Vue de l'exposition « Marion Baruch : une rétrospective », du 16 décembre 2020 au 30 mai 2021 © les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse. Photo : Damien Aspe

Revista – ARTA

15.03.2021

Revista—ARTA

By Olga Ștefan

Superart – Interview with Marion Baruch



1/10 EXHIBITION VIEW MARION BARUCH. RETROSPEKTIVE - INNENAUSSENINNEN, KUNSTMUSEUM LUZERN PHOTO BY OLGA ȘTEFAN

Marion Baruch was born in 1929 in Timișoara, Romania. She spoke Hungarian at home, German with her nanny, and Romanian and French at school. In 1938, the short-lived Goga-Cuza far-right government passed a series of increasingly anti-Jewish laws, which gained momentum under the fascist Antonescu government starting in 1940, with one of the laws prohibiting Jews from studying at public schools. This led to Marion Baruch, who is Jewish, being enrolled by her parents in the Lycee Francais in Bucharest, where she spoke exclusively French. Her mother had divorced Marion's father, moved to Bucharest, and remarried Sascha Roman, who, during the Bucharest pogrom of January 1941, was briefly imprisoned by the Guardists but luckily survived, while Marion and her mother were hiding at the house of friends.

Of the 1944 Allied bombing of Bucharest, she recounts:

We went to the countryside, to a community of Romanian peasants because there were bombings, and we had to hide in the cellar. I could hear the bombs falling. In this community of peasants, we ate cold polenta brought by the peasants, and we worked together in the fields. It is there that I started drawing, in that room where we had taken refuge. It seems to me that these memories with the Romanian peasants are a central point of my life.

She enrolled in the Bucharest Academy of Fine Arts in 1948:

In 1948 it was the nationalization that impressed me – “Get Out!” they said. My mother left for Israel earlier than me, I was not allowed to go with her. I did a year of art at university. There was a group of communists there who would not let the bourgeois enroll, so I was rejected the first time I tried. I managed to enter another exam, in a department where there were no communists...

In 1950 she left for Israel, to join her mother, singer and composer Daniela Dor, who had left Romania two years earlier. There she enrolled in the Academy of Fine Arts, Bezalel, and studied with the Bauhaus artist Mordecai Ardon. At the age of 24, she launched her art career with a solo drawing and painting show at Micra Studio in Tel Aviv. As a result of its success, she was awarded a stipendium to study in Rome, and starting in 1954 she settled there. From 1994 to 2011 she lived in Paris, then returned to Gallarate, Italy, where she continues to live and work today.

The following interview is the result of a series of phone conversations over the course of two months at yet another peak in the lockdown of September and October 2020. The stringent COVID-19 measures in Italy over the last year, including the two months of our discussions, prohibited Marion Baruch, who is 91, from contact with her family or with outside visitors of any kind. These conversations, which were sometimes in English, but mostly in Romanian, and total more than 10 hours of recordings, created a deep bond between us. The following is a shortened version of this material, edited for clarity.

What brought you from painting to sculpture?

This designation, “Sculpture” (from 2011 to present), is attributed to my last project now on display at the Kunstmuseum Luzern. I called it sculpture because it was certainly not painting and... these scraps of fabric looked in space like pure sculpture.

And how did you end up working in textiles with these remnants of fabrics?

My husband had a fashion fabrics business, and he developed a new formula to create them. He did not personally make the fabric but gave it to others to produce and so the production was very rich because it could be done in a short time. I began this interest in textiles in France, in Paris. To celebrate my 80th birthday, I created a big hat out of I don't know what material, in fact a smart Albanian artist made it for me, and I put this huge sculpture on my head, then passed it to others – it was passed from head to head.

*The project she mentions, **Mon Corps, où es tu ?**, is a trilogy which took place at the Musée des Sciences de l'Homme and at Marion Baruch's apartment at 32 rue Sorbier in Paris (both iterations in 2009-2010). Maybe even more than others, Mon Corps, où es tu ? clarifies Marion's approach to the public sphere, to social interactions and artmaking, proposing the latter as collaboration between the artist, artisan, and all other participants. Her obsession with unplanned encounters, exchange, and language are all here foregrounded.*

I was collecting medical boxes, empty ones, in pharmacies and in houses for old people who consume many medicines and throw away the empty boxes. I showed them in the hall of the Maison des Sciences de l'Homme in Paris. It was an installation where people could enter and follow the road, and on the floor I had thrown the empty boxes of medicine. On my head I had this strange "chapeau," a hat which then I put on the head of other people, it was circulating. When we were walking in this material formed by empty medicine boxes, it arrived almost to the knees and produced a strange noise.

What about the empty medicine boxes was appealing to you? Why did you choose them for your work?

First it was *La Chambre Vide*, it was an empty room in my apartment where people could meet; there was nothing in it, one had to sit down on the floor, and anybody could enter at certain times when the program was fixed, because that was the point... to meet. They sat on the floor in the sunshine, and it was a beautiful meeting point, and there were Africans, because I was working with "sans-papiers," immigrants, and people were coming from my neighborhood. And then I set it up with the medicine boxes. I needed a public place where to present it and to leave it and that's how it got to La Maison des Sciences de l'Homme.

And les “sans-papiers” and your relationship to homelessness – was there a common point with your own life experience?

Well, I participated in their actions, their manifestations. The police arrived and it was in February, the coldest day of the year, and they put us in a place outside – there we were so cold that we had to dance and sing, and that was the way we kept warm until in the evening the police let us go. I felt very close to those immigrants. I had never done political actions before. That was the only one in my life. It was especially important for me.

You did a lot of work including or alluding to Rembrandt.

I had seen an exhibition in Bucharest where there was a Rembrandt displayed. And that impressed me so much that it was the point where I fell in love with painting.

I would like to speak about the work La Madre, which you translated into Hungarian. You told me that the Rembrand exhibition influenced you so much.

La Madre (Anyamhoz, Anymert, Anyamtól, Anyamnak, Anyamban, Anyamból), 1978-82, is a narrow wood plank that contains seven painted reproductions of a famous Rembrandt self-portrait, set equidistantly from each other. The plank was leaned vertically against the wall next to a similar composition titled The Son, 1978-82. The Rembrandt paintings on the latter are only five in number and alternate in color between red and green.

La Madre – it is formed of small paintings, 7 or 8 cm by 4 cm, let's say, a row from top to bottom. I also titled it in Hungarian because it is my mother tongue. I declined in the title the word mother, meaning for mother, to mother, etc. And I gave this work to my son as a gift; unfortunately he died, I lost him when he was 42, it was hard... See, language was so important to me. This was a work of connection between my son and my mother.

Your maternal language is Hungarian, your nanny spoke German, you speak perfect Romanian, and English and Italian and French. Language is so important in your work. You use a variety of artistic languages in your practice. What's the relationship between thinking in different languages and producing art in so many media...

Language is essential because the translation from one language to another is never perfectly possible. It is always something else in a way and that is a great richness. Languages for me are essential. There is an English philosopher who says that somebody who knows only one language doesn't know his own language. I find myself in this concept. Language and translation have been central points in my life.

Tell me a little about Superart (1988-90)

This is an important work for me. The person I worked with was a carpenter and he stole this cart from the supermarket. We were together in Milan because I wanted to do this work and I needed this cart, which had to be stolen. And he made what is inside, that metal shape, which is inside this supermarket cart, and which had sloping angle outwards, and he had to follow exactly this shape and he managed to do it; the height is of a normal person, like me for example, and it is inclined towards the one pushing the cart, so the head can't be seen. When I was holding this supermarket cart with what was inside and pushing it, I could not see anything, I could see only what was in the cart, the form that follows the cart's shape precisely.

The work Superart was made while you started working under the brand "Name Diffusion." It was a time when you were interested in working in a more commercial field, to discuss production and commerce in art. It is the period when the phenomenon later called Relational Aesthetics started to develop...

It was a title I came up with the gallery owner Lucian (Luciano Inga-Pin), who is no longer alive. I only put Name because I didn't have a name. I hadn't exhibited in important places until then, and I wanted to call myself "Name" because you still have to have a name, don't you, and the gallery wanted to put Name Diffusion, and he was for...

For art distribution and dissemination...

Exactly, and that's how it became "Name Diffusion." I went to a great gallery owner and showed him a work and he told me to put it on the wall behind his desk, to see how the public reacts, and after two weeks he called me and said that he was taking it to Art Basel, the most important art fair; and then I created Superart and no one looked at what I took to the gallery because Superart was much more impressive. Maybe it was a mistake, I didn't have patience to wait for results little by little. I immediately had another idea and that was a mistake because the public threw themselves immediately on the latest product which they thought impressive.

Under the "Name Diffusion" brand established in 1990, Marion Baruch worked in collaboration with many entities, artists, and groups, thus undermining the concept of authorship and the uniqueness of artistic objects, emphasizing instead collective production and the importance of each contributor to the whole. Through the projects undertaken with "Name Diffusion," Marion articulated her artistic position in relation to public space and between herself and the other. She stopped working under "Name Diffusion" in 2010, from which point she resumed signing her works with her own name. La Chambre Vide and Mon Corps, où es-tu ? are some of the last projects signed as "Name Diffusion" besides her own name.

What role does the void play in your work?

It's so hard to put into words everything you feel inside! I made a monitor that was also from the *Superart* period but a little before it. And it was a beautiful work. And there the void was so important. That is, there was a frame and inside was glass and there were different frames of different shapes and in the frames it was empty; there was glass that was in the frame that was made of a very beautiful material, and I called the work *Monitor* (1985-1989). It became several works and that's what I actually took to that gallery owner who put it on the wall. On the floor was this box, rusted, beautiful, and mysterious. That box was important to me, I didn't know why. It was empty. It's really hard to say what this void means to me.

Is it something autobiographical, metaphysical, existential, emotional?

Rather metaphysical. Like what is basically full, that is, the full and the empty come together in a way, but it is difficult to explain what we feel inside, in ourselves, in our mind. It's like a self-portrait.

And this contradiction is present in the title of the exhibition at the Kunstmuseum Luzern, Innenausseninnen that you yourself gave.

Yes, exactly, this continuous relationship between inside and outside and inside, an oscillation between extremes...

Do you see this as an autobiographical representation?

An artist is always, one can say, autobiographical in her works, but actually it is more of an essence that comes out of you in your work. It is something existential.

For example the work from the 1970s with the newspapers (Untitled), where you erase some words, and others you leave visible, this game that is a reference to Innenausseninnen, empty and full, inside and outside, this permanent preoccupation of yours with what is present and what is absent. Were you also influenced by Dada?

Dada was important. I never knew what influenced me, what grew inside me, I don't know. Who we are, why we are like that... But Dada is still actively present in my mind. It is difficult to separate what I am from what is around me.

You were preoccupied by the “name of the artist,” the idea of brand, fame, of course themes inherent in the project “Name Diffusion”, but which can be first identified in the work In the Name of the Name of the Name (1978-1982), paintings of Rembrandt that differ from each other only in color. This repetition until the end, which is also valid for the artist who copies and repeats himself when he reaches a certain fame. But I also see in this work the zeitgeist of the period when multiples were fashionable...

Actually, these were the years when painting was just not done because art was conceptual... And I decided to paint at that very moment when painting was excluded, because art was supposed to be intellectual. That is when I needed to paint. I started this work in London when I lived there for a year.

You did a piece with playing cards, Displacement for..., 1997-98. It intrigued me.

This is a work that I loved very much. In Milan I met a group of Roma people with whom I spoke Romanian, and I created this game with them. I met their families, and we went to the restaurant together and we talked about everything, because I worked a lot with Romanian migrants. Romanian emigration was in full force when the doors opened after the Revolution of 1989 and the Roma who wanted to earn money came to Italy because in Romania it was not possible.

The cards have words printed on them, such as “devil, hero, kike, thief, misfortune”, translated in four languages, and some of the words are written in quotation marks. For example, kike is written in quotation marks, as well as misfortune. Why?

These were the words of the Roma people; they said those words.

Have you ever discussed this degrading term they used for Jews?

This term was not an offensive term for them, that was the term they used, even though they knew it was an ugly term. On these Tarot cards I used photos made by my girlfriend, as well as autobiographical photos. The game was also online during an exhibition at the Shedhalle in Zurich.

You left Romania in 1950.

Yes. As we discussed in the beginning, I was 23 years old when I had my first exhibition in Tel Aviv, and thanks to it I received a scholarship to go and study in Europe. At that moment I chose something that I regret even today – I chose Italy instead of England.

Why did you regret the decision to go to Rome?

Because Rome was the past, I was thinking of Giotto... In Rome I was walking around in Piazza Navona – someone who comes from Israel and Romania dreams of these places. I thought I would end up in England anyway... Well, life's mistakes... I should have been more serious and asked to go to England, where people look towards tomorrow, not think about yesterday.