

Il m'a toujours semblé essentiel qu'un travail/peinture puisse être vu du premier coup d'œil. Selon moi la peinture ne s'adresse pas aux aveugles, c'est peut-être triste mais je n'y peux rien. Je ne crois pas du tout à la peinture qui peut être racontée, car il ne s'agirait que de travaux illustrant une histoire, mais alors n'ayant rien à voir avec la peinture et à classer dans la bande dessinée. Je n'ai rien contre, mais il s'agit d'autre chose.

On dit que je peins des points ! Je ne peins pas des points, pas plus que des carrés ou des fleurs (ça reviendrait au même). Je ne peins pas une forme quelconque préétablie. Depuis 1966, je me sers de pinceaux plats, larges de 50 mm (n° 50), que j'applique sur la surface donnée à intervalles réguliers de 30 cm. La «forme» plus ou moins carrée obtenue est donnée par la partie poilue du pinceau imprégnée de couleur, qui, appliquée sur une surface y laisse son empreinte. Les poils n'étant pas rigides (heureusement !) chaque empreinte est unique, différente de la voisine. Elle ne préexiste pas comme forme idéale à reproduire.

A la base de cette démarche, je pense pouvoir dire encore aujourd'hui qu'il y a la recherche d'une possibilité d'intervention picturale qui permettrait à la peinture de s'exprimer, travailler, d'elle-même en tant que telle. Donner à voir un travail/peinture qui est avant tout lui-même et non témoignage d'un état d'âme du «créateur».

Disons que depuis 1965 je «travaille» sur cette problématique picturale. Avant je peux dire que je n'ai rien fait ou tout fait, aimé ceci ou cela. Je pense que cela n'a aucun intérêt par rapport à mon travail/peinture actuel et ne pourrait qu'en fausser la vision (positivement, négativement : cela est pareil).

Par exemple, je déteste les expositions où pour voir les travaux intéressants qu'un artiste a fait à un certain moment, on nous oblige à passer par des salles pleines de travaux sans intérêt. Travaux de jeunesse, de vieillesse, ce n'est pas le problème. C'est là pour rassurer, en quantité : que de travail, quel mérite...

Ah, le mérite ! On la trimballe la vieille culpabilité chrétienne.

Mon travail/peinture je dirais qu'il n'a rien à voir avec les travaux de la majorité des artistes. Ce sont des artistes (peut-être grands) je suis simplement peintre ! banalement peintre. Je ne visualise pas des idées : j'applique un pinceau, des empreintes de pinceau deviennent visibles et cela (le travail/peinture) peut donner des idées.

Et que chacun illustre ses idées.

1482

extrait de

NIELE TORONI

En roue libre

Textes réunis par
Alain Coulangue

COLLECTION GRAMMA

Editions
F.PLOBIES.

Evidences à répéter

Le travail visible : empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm) est le fait de Toroni, mais ce travail peut être le fait de n'importe qui appliquant systématiquement (intervalles 30 cm) un pinceau n° 50 sur la surface donnée. Dans ce cas seront visibles des empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm), travail de X.

Le format extérieur du travail peut varier à l'infini, il n'a aucune incidence sur la structure interne, qui elle-même dans sa neutralité demeure la même chose à travers la variété infinie des formats qu'elle peut prendre.

La couleur des empreintes peut varier d'un travail à l'autre, aucune couleur n'étant par nous privilégiée.

On a pu voir des empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm) en janvier 1967 au Musée d'art moderne de Paris. Depuis le travail a été visible dans des endroits spécialisés ou non, à l'intérieur ou à l'extérieur. Cela ne rend pas le travail visible ici et maintenant plus ou moins intéressant-inintéressant.

Nous constatons que ce travail se poursuit depuis un certain nombre d'années. Le travail n'ayant pas changé, seule la paresse mentale (malhonnêteté) permet à certains de le classer (escamoter) régulièrement sous l'étiquette de l'avant-garde du moment.

Ce travail (empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm) étant ce qu'il est (empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers, 30 cm) n'est ni l'art ni son contraire.

Il est visible actuellement dans une galerie d'art car le problème de l'art doit être posé : l'art étant une des superstructures sur lesquelles repose l'idéologie dominante.

Niele TORONI
Septembre 1971

N.B. Par notre travail nous ne voulons pas imposer des convictions : il suffirait d'ébranler des préjugés.

texte

(Accompagnant l'exposition Toroni,
galerie Werner, 1971)

« Il ne s'agit pas pour moi de rendre mythique un travail qui serait *œuvre idéale* en en répétant la présentation ; il ne s'agit pas de répéter mécaniquement pour répéter. Il s'agit d'une méthode de travail critique actuellement valide et nécessaire : le travail visible ici maintenant pose certaines questions (il met en question et se met en question) ».

Extraits de « Quelques évidences à répéter », Niele Toroni. Milan, mars 1973.

l'esthétique classique, au-delà de sa tendance à l'idéalisation des formes, a surtout cherché à idéaliser l'instant, en faisant de lui un présent parfaitement pur, capable de se répéter, sans rien perdre jamais de son identité. Pour cette esthétique là, l'éternel retour, est le retour de l'identique.

La modernité essaiera de se dégager de cette esthétique métaphysique. Par exemple pour Nietzsche, le "même" n'est pas l'identique ; car rien ne se répète, seulement les apparences.

La répétition est le pré-texte pour montrer la différence et la différence se confirme dans et par le retour. L'art, comme le rappelle M. Blanchot, a à voir avec l'absence et le temps de l'art est en rapport avec l'éternelle répétition "où rien jamais ne commence, ni ne s'achève, où tout se répète à l'infini, parce que rien n'a jamais lieu vraiment" si ce n'est l'éternel retour du "même" qui trace la différence.

extrait de

Vilma Ladopoulos

(in : "To Tetarton", Athènes, Septembre 1985)

Telle quelle, cette œuvre ne cesse de déranger. Son pouvoir décapant va au-delà des petites agitations que suscitent périodiquement dans le monde de l'art la redécouverte (soudain monnayable) des tours de magie de Duchamp ou la déification hébétée de la télévision, paraclet dix-huit carats des camelots macluhanistes. Le relatif silence que ceux-là mêmes qui sont concernés (critiques, marchands et officiels des beaux-arts) ont tenté d'instaurer autour de Niele Toroni n'est pas pour surprendre : il est dans l'ordre des choses.

P.H. Liardon

(extrait de : "Toroni à la Kunsthalle de Berne
Un paradoxe décapant", in : "24 heures", Lausanne, 10 Mai 1978)

En régularisant et en systématisant les éléments de la perception picturale jusqu'au seuil de la rigueur et de l'ennui, le principe compositionnel de Toroni fait aussi référence à la répétitivité de l'objet et à l'expérience temporelle en dehors de la production artistique. On incline à penser (20) que, dans la répétition rigoureuse d'éléments identiques, c'est l'organisation du temps dans le procès de production technique qui est répétée mimétiquement. L'artiste semble ainsi manifester sa solidarité vis-à-vis de ceux qui souffrent de l'aliénation dans leurs conditions de travail, en introduisant cette mécanisation du procès de production dans la création artistique, dans son procès comme dans son produit. Ainsi semble-t-il que le mythe d'une construction esthétique qui serait l'épitomé d'une production non-aliénée soit nié en une opposition déclarée aux conditions dominantes du travail aliéné. La répétition stéréotypée de l'unité de base et la composition uniforme sur la trame de la grille deviennent les équivalents de l'innervation élémentaire du temps et de l'expérience objective dans le système capitaliste. En soumettant les procédures de production picturale au *semper idem* de la répétition mimétique, le statut de figure perpétuellement répétée et identique de la peinture imite les conditions dominantes de l'expérience vécue de l'objet dans le fétichisme du produit et dans le geste de consommer, auxquelles le sujet se trouve lié. Mais en feignant d'assimiler cette expérience vécue, la peinture en exerce aussi la négation radicale. Dans la mesure où la peinture de Toroni se dissocie des structures d'organisation hiérarchiques de la composition conventionnelle, elle se pose contre l'organisation hiérarchique située en dehors de sa réalité picturale. Dans la mesure où la peinture de Toroni, en faisant semblant d'assimiler les procédures aliénantes du travail mécanisé, se place du côté de ceux qui y sont assujettis, elle se refuse aussi à aller dans le sens d'une plénitude esthétique et du brillant de la ressemblance, conformément au rôle traditionnellement dévolu à l'art par le spectateur bourgeois, qui est d'affirmer la division du travail par laquelle se maintient la domination dans la société capitaliste.

extrait de

BENJAMIN H.D. BUCHLOH
**NIELE
TORONI**
**L'INDEX DE
LA PEINTURE**
TRADUIT PAR CLAUDE GINTZ
EDITIONS DALED BRUXELLES

En quel sens, ce qui est présenté comme 'empreintes de pinceau numéro 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm)' est-il une oeuvre d'art? C'est à voir.

Qu'est-ce que des empreintes de pinceau numéro 50?

A voir. Voir: d'abord, appliquer sur un matériau donné un pinceau numéro 50 empreint de peinture, de telle façon qu'il y laisse une empreinte. Ensuite voir.

L'empreinte, c'est ce qui est laissé. Laissée sur: peinture recouvrant le matériau sur lequel le pinceau a été appliqué, là où il a été appliqué; une marque colorée. Laissée 'l'empreinte' ne laisse pas d'empreintes. Se montre ce qui est empreint, im-primé, cette empreinte, ça, pas son empreinte.

Ce qui se montre n'apparaît pas comme une empreinte, c'est effectivement des empreintes. Une empreinte n'est jamais seule. C'est seulement une empreinte; ce qui est produit par empreinte – et non l'empreinte du produit – ce qui en reproduit l'empreinte. Il n'y a pas de reproduction, pas de représentation. Il n'y a pas d'«empreinte» visible, pas une. Ne se montre que ce qu'il y a. Tout ce qu'il y a est à voir. Voir, c'est à chaque fois prendre en vue ce qui se montre pour simplement se laisser voir. D'où ce qui se montre se laisse-t-il voir? Il montre d'où il est; il est là, pour autant qu'il est laissé-être – que voir le laisse. Voir reste à voir depuis ce qui se montre, depuis ce qui, chaque fois est à voir. Voir, ce n'est pas représenter, ni reproduire identiquement. Voir ne se reproduit pas. Il n'est jamais le même. Il est répété; ne se répète pas. De même, ce qui est à voir dans la mesure où c'est, est ce qui est toujours de nouveau répété. La répétition est structurellement l'expérience de ce qui se montre en tant que ça se montre, que ça existe. C'est l'expérience, comme épreuve répétée d'une différence. La répétition est la manifestation et l'expérience manifeste de la différence. Elle ne répète rien. Elle est ré-pétition. Elle est quête et pouvoir requis de reconnaissance effective; repérage de ce qui est, depuis la différence de ce qui existe. L'empreinte est, dans la mesure où elle est – sa différence, – et reste à voir différemment, – en la différence du voir, – pouvoir essentiel de répétition, dont «voir» est l'épreuve répétée et toujours différente. Qu'il y ait des «empreintes de pinceau numéro 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm)», n'est rien d'autre que l'accomplissement spécifique de ce pouvoir; c'en est l'épreuve, comme pratique effective et exercice rigoureux. Expérience de la peinture, de ce que c'est que peindre. Mais telle épreuve – à voir – se donne aussi à lire, dans le contexte de l'art, comme expérience critique de l'art, et de la perception esthétique.

La lecture comme expérience critique, est l'expérience

d'une différence, elle procède nécessairement du même pouvoir de répétition structurelle que se qui est à voir, en ce qu'elle répète et repère, dans l'ordre du discours, la différence de ce qui est à voir, au niveau d'un lire qui est sa différence, qui se lit, s'exerce comme différence du visible au lisible – dénonçant par là, la confusion habituelle du voir et du lire, leur redondance, dans l'horizon traditionnel de l'art.

Par rapport à la définition littérale «empreinte de pinceau» il y a une lisibilité possible de ce qui est «à voir», qui n'en implique pas la visibilité. La visibilité n'est possible et réelle que dans la mesure où «l'empreinte» se montre à chaque empreinte comme recouvrement par la peinture. L'empreinte est, à chaque fois, en effet ce qui se montre et est visible comme ce recouvrement. Chaque empreinte est comme recouvrement, un recouvrement différent.

Toutes les empreintes sont donc comme empreintes, différentes. Ces différences ne relèvent pas d'un système, elles ne sont pas idéalement différentes, mais réellement différentes; elles ne sont pas différentes en principe, mais en effet. C'est à partir de la visibilité des empreintes, telles qu'elles se montrent, que le travail existe et non à partir de sa définition. La définition procède du travail; la lisibilité de la visibilité. Ce qui implique que soit visible une nécessité de structure, repérable à partir des données matérielles indispensables à la réalisation du travail; c'est-à-dire au travail comme travail de peinture: recouvrement d'un matériau donné, à l'aide d'un pinceau donné, avec une peinture donnée, etc. C'est parce que les éléments nécessaires au travail sont effectivement mis en oeuvre et se montrent tels qu'ils sont, qu'ils révèlent une structure dont ils sont les repères, c'est-à-dire, définissent une lisibilité. La lisibilité varie selon les données matérielles. Précisément, les données matérielles sont repérables comme différences sensibles, comme répétition d'une même différence, rendant possible une lecture différenciée du travail, différenciée comme lecture et comme approche spécifique du «sens», depuis ce qui se montre. Différente donc en tant que lecture, de ce qui se montre et est visible. Absolument proche donc, en tant que différence irréductible, de ce qui se montre.

La lisibilité reste un niveau structurel d'expérience parallèle à celui de la visibilité par quoi le travail se montre; Il n'y a donc pas d'arrière plan, de distance, entre visibilité et lisibilité. Toute distinction entre le visible et le lisible procède d'un écart textuel manifeste. Cet écart se signale par l'occurrence du signe comme repère et répétition, comme différenciation. Ainsi «empreinte»: la référence à l'empreinte procède d'une description littérale du travail.

«Empreinte» signifie à la lettre, ce qui est à voir, il le désigne. Mais l'empreinte est au niveau du travail vu, insignifiante. Elle est signifiante en tant que tache de couleur, en tant que peinture. «Empreinte» est le signe de cette différence, de cet écart; le signe désigné.

Le signe signe, signale; il ne peut être comme tel, ne peut être comme tel, qu'en différence, en écart, désigné. Le signe tel qu'il se signale, signant l'espace qu'il occupe – cette occupation – à partir de sa manifestation différenciée, comme marque effective, ne veut pas dire «empreinte». Il apparaît comme recouvrement, distinct de «ce» qu'il recouvre, que ce soit le «sens» en général ou tout signifié particulier (page, écriture, toile, peinture, etc.). Il est désigné comme «empreinte», depuis l'empreinte qu'il y a, non depuis le sens, la signification, le concept d'empreinte. C'est de la peinture qui est visible et qui est produite par l'application d'un pinceau, non un détournement, une oblitération de ce qui est. L'empreinte laissée par le pinceau est effectivement produite et elle n'est que par là, dans un rapport nécessaire, une cohérence structurelle de tous les éléments liés à cette production (papier, toile, peinture, pinceau, surface, espace, lieux, etc.). C'est cette nécessité de structure que le jeu des possibilités effectives révèle, qu'il met en jeu et qui travaille. Les niveaux structurels différenciés et la détermination structurale des possibilités de travail relèvent en effet, procèdent de l'ordre désigné par l'occurrence des signes comme signes – non d'un sens ou d'une idéalité «pure».

Le «travail» est toujours inattendu. Il surprend toute définition. Il est attendu formellement: l'inattendu n'est pas spectaculaire. Le travail a formellement une signification stricte: il est formulable. Ce n'est pas à ce titre qu'il existe, même si par là il est rigoureusement possible. L'empreinte n'a pas d'existence préalable à sa production. Elle n'est pas non plus une création originale. C'est l'empreinte produite par l'application régulière d'un pinceau. Elle n'est pas privilégiée. Il y a des empreintes de pinceau numéro 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm). Une empreinte n'est jamais seule.

René Denizot

Ex: Une empreinte n'est jamais seule,
Paris: Yvon Lambert 1975