

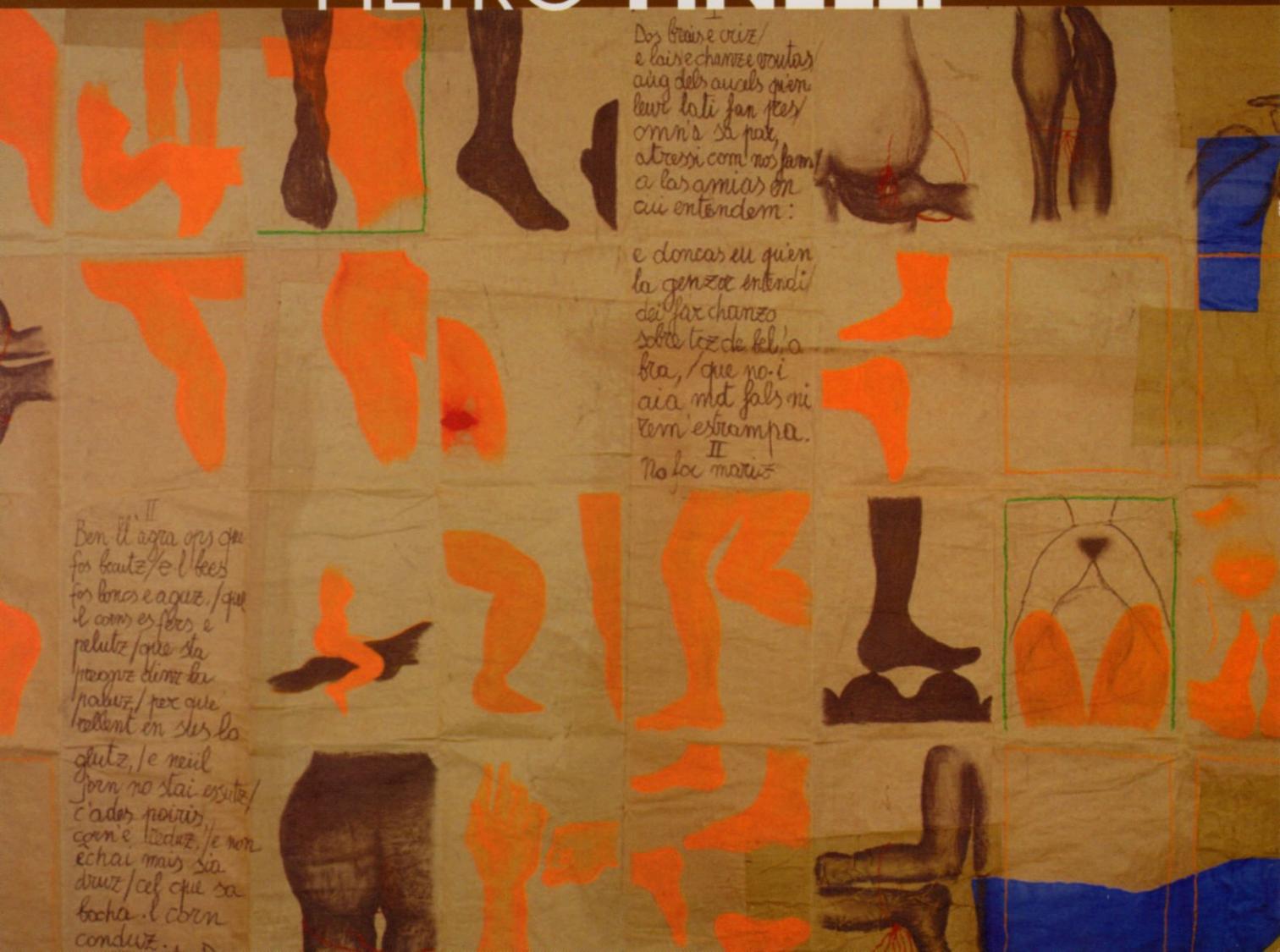
PIETRO FINELLI

Doz brais e vize/
e laire chanze e goutas/
aig delz auals qui
levit l'ati fan pes/
omni e sa pax,
atressi com nos fam/
a las amias en
cui entendem:

e doncas eu quem
la genzeo entendi/
dei fax chanzo
sobre toz de kel'a
bra, / que no-i
cia mat fals ni
vem'estrampa.
II
No fox maris

II
Ben il'agua opz que
fos beutz/e l'eez
for bonos e aguz, / que
el com es foer e
pelutz / que sta
prouve elime la
nabuz, / per que
rollent en sus lo

gutz, / e neil
jorn no stai esute/
c'ades noius,
com e l'eduz, / e non
echai mais sia.
druz / cel que so
bocha. l'corn
conduz. . .



LA PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

Retomando un texto del año 1996 "Being Beateus" (El ser de la belleza), concepto poético atribuible a A. Rimbaud y que Finelli explícita diciendo "Es el ser que cada uno de nosotros es, al mismo tiempo, como productor y/o como artífice ("artiflex")", producimos universos de flujos mediáticos porque sublimamos aquello que es el sentido de la permanencia, otro género de la producción, aquel de lo creado.

Sabiamente, Finelli agrega que el elemento unificador de las diferentes producciones es la *pro-yectualidad*, incita en tanto las construcciones analíticas del diván, de la revista del arte, como en aquella de un palacio, de una novela, de una nueva sinfonía o colección de la canción pop.

Suponemos que al esgrimir de la intersubjetividad como motor de expectativas del siglo XX y fijar la conducta artística de la acción comunicativa en una especie de auto-contemplación como animadora de la frecuencia visual multitudinaria, existe la posibilidad de interacciones proyectuales. Se produce un equilibrio entre un momento pasivo "de encontrar" respecto a los momentos "acción", construcción, interpretación y justificación.

Por otra parte, no hay necesidad, ni tampoco posibilidad, de limpiar el conocimiento humano de ingredientes subjetivos y mediaciones inter-subjetivas, es decir, de intereses prácticos y del color del lenguaje.

A posteriori, de la transición de la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje parecía adecuado, si no invertir esta jerarquía, al menos nivelarla. Porque el lenguaje sirve tanto para la comunicación como para la exposición; y la expresión lingüística es ella misma una forma de acción que sirve para el establecimiento de relaciones interpersonales.

Entonces, Finelli puede dejar paso a que sus imágenes solares intervengan directamente en el sistema de la comunidad de lo visual sin omitir el argumento autorizado de toda relación, el lenguaje.

Cuando concebimos el entendimiento "como el telos inherente al lenguaje", debemos aceptar la cooriginariedad de la exposición, la comunicación y la acción. Finelli piensa que alguien se entienda con otro sobre algo en el mundo. Si las imágenes son otra consideración lingüística del mundo como exposición y acto comunicativo, la expresión visual (lingüística) apunta en nuevas direcciones: al mundo y al destinatario (oyente o espectador).

La conjunción auditiva-visual acompaña con su rumor y su luminosidad la puesta en acto de la sumatoria de las imágenes tanto de la expresión del mundo como de la significación del terror que expone a la inseguridad la vida humana. Las imágenes sobrevuelan la instancia de lo inesperado y tienen que convivir con el terror.

Esta es la condición en que se encuentra hoy el mundo.

Cuando Finelli redescubre el poder sísmico del volcán –la implosión de su contenido– que a veces explota por sobreexcitación geológica, le pone límite a determinados aspectos de la conducta humana, remitiendo a niveles inconscientes el lenguaje tectónico, anulando la acumulación de síntomas.

El impacto del "grand recit" de Leyotard, traducible como narración maestra, es atisbado por Finelli como los términos de otro análisis de la expiración de la modernidad, que no habla de la incompatibilidad de las diversas narrativas modernas sino de su

solidaridad fundamental. Entonces, ¿qué es lo que hizo de los grandes relatos (incluido el de lo tectónico, al que pertenece el de la alteración volcánica) narraciones maestras si no es el hecho de que todas eran narraciones de dominio, del hombre buscando sus *telos* en la conquista de la naturaleza?

¿Qué función tuvieron esas relaciones sino fue la de legitimar la función que se adjudicó el hombre occidental de transformar todo el planeta en su propia imagen? ¿Y qué forma tomó esta misión sino la del hombre poniendo su sello en todo lo existente, es decir, la transformación del mundo, en una *representación*, con el hombre como su tema? Sin embargo, a este respecto, la frase *narración maestra* parece tautológica, debido a que toda narración, en virtud de **“su poder para dominar los efectos desalentadores de la fuerza corrosiva del proceso temporal”**, puede tener su narrativa de dominio.

La antítesis de la narrativa según Craig Owen bien podría ser la alegoría que Angus Fletcher identifica como el “epítome de la antinarrativa”. Condenada por la estética moderna porque habla de la inevitable reclamación de las obras del hombre por la naturaleza, la alegoría es también el compendio o epítome de lo antimoderno, pues considera la historia como un proceso irreversible de disolución y decadencia. Por tanto, la mirada melancólica y contemplativa del alegórico no tiene porqué ser un signo de derrota; puede representar la sabiduría superior de quien ha renunciado a todo deseo de supremacía. El “Being Beateus” —el ser de la belleza— además de su concepción poética, es susceptible de ser producida con la propuesta de Martin Heidegger **“La era de la imagen del mundo”** (Diezeit die weltbildes). Según Heidegger, la transición de la modernidad no se llevó a cabo con la sustitución de una imagen del mundo medieval por una moderna, **“sino más bien el hecho de que el mundo se convierta en una imagen es lo que distingue la imagen de la era moderna”**.

Para Finelli, representante del hombre moderno y del **“utpictura et poiesis” (así el arte como la poesía)**, no menos que las **“relaciones objetuales”**, configuración de su cartografía creativa, todo lo que existe lo hace así no solo en y a través de la representación. Afirmar esto es también insistir en que el mundo existe sólo en y a través de *un sujeto, el cual cree que está produciendo el mundo al producir su representación*.

El “quiasmo o entrelazamiento de estos dos hechos”, la transformación del mundo en una imagen y el hombre en un tema, **“se inicia esa manera de ser humano que viriliza el reino de la capacidad humana que deja de medir y ejecutar, con el fin de obtener el dominio de lo que es como un todo”**.

Entonces ¿qué es la representación sino una apropiación, una objetivación que se adelanta y domina? Y los medios principales para realizar este deseo son *la representación, la supresión* de “las multitudinarias afinidades entre los existentes” en favor de “la relación única entre el sujeto que otorga significado y el objeto sin significado” reestableciendo el reino del significante para el arte...

LA PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

Retomando un texto del año 1996 "Being Beateus" (El ser de la belleza), concepto poético atribuible a A. Rimbaud y que Finelli explícita diciendo "Es el ser que cada uno de nosotros es, al mismo tiempo, como productor y/o como artífice ("artiflex")", producimos universos de flujos mediáticos porque sublimamos aquello que es el sentido de la permanencia, otro género de la producción, aquel de lo creado.

Sabiamente, Finelli agrega que el elemento unificador de las diferentes producciones es la *pro-yectualidad*, incita en tanto las construcciones analíticas del diván, de la revista del arte, como en aquella de un palacio, de una novela, de una nueva sinfonía o colección de la canción pop.

Suponemos que al esgrimir de la intersubjetividad como motor de expectativas del siglo XX y fijar la conducta artística de la acción comunicativa en una especie de auto-contemplación como animadora de la frecuencia visual multitudinaria, existe la posibilidad de interacciones proyectuales. Se produce un equilibrio entre un momento pasivo "de encontrar" respecto a los momentos "acción", construcción, interpretación y justificación.

Por otra parte, no hay necesidad, ni tampoco posibilidad, de limpiar el conocimiento humano de ingredientes subjetivos y mediaciones inter-subjetivas, es decir, de intereses prácticos y del color del lenguaje.

A posteriori, de la transición de la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje parecía adecuado, si no invertir esta jerarquía, al menos nivelarla. Porque el lenguaje sirve tanto para la comunicación como para la exposición; y la expresión lingüística es ella misma una forma de acción que sirve para el establecimiento de relaciones interpersonales.

Entonces, Finelli puede dejar paso a que sus imágenes solares intervengan directamente en el sistema de la comunidad de lo visual sin omitir el argumento autorizado de toda relación, el lenguaje.

Cuando concebimos el entendimiento "como el telos inherente al lenguaje", debemos aceptar la cooriginariedad de la exposición, la comunicación y la acción. Finelli piensa que alguien se entienda con otro sobre algo en el mundo. Si las imágenes son otra consideración lingüística del mundo como exposición y acto comunicativo, la expresión visual (lingüística) apunta en nuevas direcciones: al mundo y al destinatario (oyente o espectador).

La conjunción auditiva-visual acompaña con su rumor y su luminosidad la puesta en acto de la sumatoria de las imágenes tanto de la expresión del mundo como de la significación del terror que expone a la inseguridad la vida humana. Las imágenes sobrevuelan la instancia de lo inesperado y tienen que convivir con el terror.

Esta es la condición en que se encuentra hoy el mundo.

Cuando Finelli redescubre el poder sísmico del volcán —la implosión de su contenido— que a veces explota por sobreexcitación geológica, le pone límite a determinados aspectos de la conducta humana, remitiendo a niveles inconscientes el lenguaje tectónico, anulando la acumulación de síntomas.

El impacto del "grand recit" de Leyotard, traducible como narración maestra, es atisbado por Finelli como los términos de otro análisis de la expiración de la modernidad, que no habla de la incompatibilidad de las diversas narrativas modernas sino de su

solidaridad fundamental. Entonces, ¿qué es lo que hizo de los grandes relatos (incluido el de lo tectónico, al que pertenece el de la alteración volcánica) narraciones maestras si no es el hecho de que todas eran narraciones de dominio, del hombre buscando sus *telos* en la conquista de la naturaleza?

¿Qué función tuvieron esas relaciones sino fue la de legitimar la función que se adjudicó el hombre occidental de transformar todo el planeta en su propia imagen? ¿Y qué forma tomó esta misión sino la del hombre poniendo su sello en todo lo existente, es decir, la transformación del mundo, en una *representación*, con el hombre como su tema? Sin embargo, a este respecto, la frase *narración maestra* parece tautológica, debido a que toda narración, en virtud de **“su poder para dominar los efectos desalentadores de la fuerza corrosiva del proceso temporal”**, puede tener su narrativa de dominio.

La antítesis de la narrativa según Craig Owen bien podría ser la alegoría que Augus Fletcher identifica como el “epítome de la antinarrativa”. Condenada por la estética moderna porque habla de la inevitable reclamación de las obras del hombre por la naturaleza, la alegoría es también el compendio o epítome de lo antimoderno, pues considera la historia como un proceso irreversible de disolución y decadencia. Por tanto, la mirada melancólica y contemplativa del alegórico no tiene porqué ser un signo de derrota; puede representar la sabiduría superior de quien ha renunciado a todo deseo de supremacía. El “Being Beateus” —el ser de la belleza— además de su concepción poética, es susceptible de ser producida con la propuesta de Martin Heidegger **“La era de la imagen del mundo”** (Diezeit die weltbildes). Según Heidegger, la transición de la modernidad no se llevó a cabo con la sustitución de una imagen del mundo medieval por una moderna, **“sino más bien el hecho de que el mundo se convierta en una imagen es lo que distingue la imagen de la era moderna”**.

Para Finelli, representante del hombre moderno y del **“utpictura et poiesis” (así el arte como la poesía)**, no menos que las **“relaciones objetuales”**, configuración de su cartografía creativa, todo lo que existe lo hace así no solo en y a través de la representación. Afirmar esto es también insistir en que el mundo existe sólo en y a través de *un sujeto, el cual cree que está produciendo el mundo al producir su representación*.

El “quiasmo o entrelazamiento de estos dos hechos”, la transformación del mundo en una imagen y el hombre en un tema, **“se inicia esa manera de ser humano que viriliza el reino de la capacidad humana que deja de medir y ejecutar, con el fin de obtener el dominio de lo que es como un todo”**.

Entonces ¿qué es la representación sino una apropiación, una objetivación que se adelanta y domina? Y los medios principales para realizar este deseo son *la representación, la supresión* de “las multitudinarias afinidades entre los existentes” en favor de “la relación única entre el sujeto que otorga significado y el objeto sin significado” reestableciendo el reino del significante para el arte...



Uomo col capello, 2004, óleo sobre tela, 40 x 40 cm.



Abbraccio, 2004, óleo sobre tela, 40 x 40 cm.



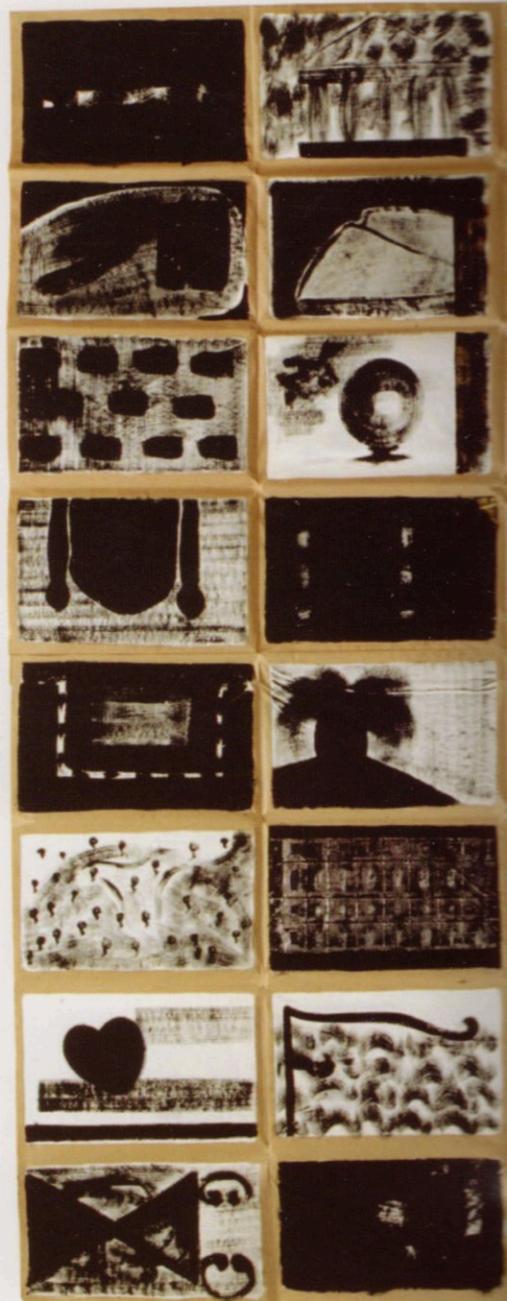
S. T., 2003, grabado digital sobre aluminio, 80 x 50 cm.

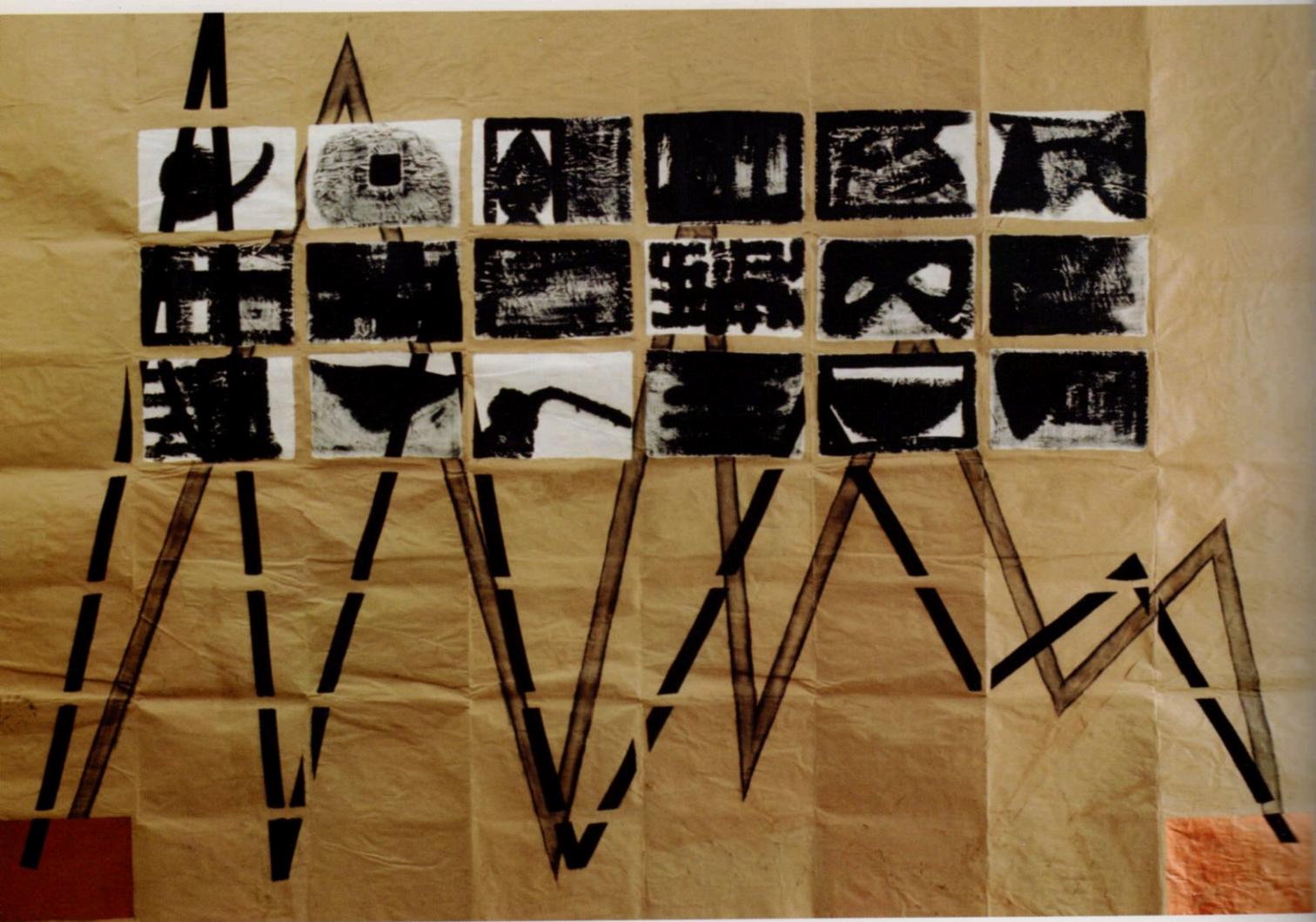


GUARDA

Guarda, 2002, dorado a la hoja y óleo sobre cartón, base de laca blanca.

La chiave è nel sole alla finestra, 1987, técnica mixta sobre papel, 200 x 300 cm.





S. T., 1987, técnica mixta sobre papel, 200 x 300 cm.

PIETRO FINELLI

BIOGRAFÍA

Pietro Finelli (1957) vive y trabaja en Milán, Italia.

MUESTRAS INDIVIDUALES

- 1985 Galleria Zeus, Milano.
Zeus Trabia Gallery, New York.
- 1986 Galleria Il Ponte, Roma.
- 1987 Galleria Il Ponte, Roma.
Forum Kunstmesse, Zurich (cat.).
Zeus Trabia Gallery, New York.
- 1988 Galleria Il Ponte/Forum Kunstmesse, Hamburg (cat.).
- 1989 Trabia McAfee Gallery, New York (cat.).
- 1990 Galleria Il Ponte, Roma (cat.).
Studio Cavellini, Milano (cat.).
- 1991 Museo del Sannio, Benevento (cat.).
- 1993 Galleria Maestri Incisori, Milano (cat.).
- 1994 *Intérieurs* Stazione Centrale, Centro Psichiatrico, Scuola Elementare,
Casa Foti, Casa Pichler, Fabbrica Fontana, Milano (cat.).
- 1995 Lattuada Studio, Milano.
- 1996 *Being Beauteous* Spazio Strenesse, Milano (cat.).
Trevi Flash Art Museum, Trevi - PG (cat.).
Makahzin Galleria Loft, Valdagno - VI (cat.).
- 1999/2000 Galleria Seno, Milano.
- 2002 MAPP, Milano.
Galleria Pack, Milano (cat.).
- 2003 Galleria Il Pontecontemporanea, Roma.
Fondazione Culturale ItaloSvedese, Venezia.
Galéria Arcimboldo, Buenos Aires.
- 2004 *Annovi Arte Contemporanea/Rocca dei Bentivoglio*,
Bazzano (cat.).
Brunnenburg, Tirol.
- 2005 Museo Castel Nuovo, Napoli (cat.).
Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires (cat.).

MUESTRAS COLECTIVAS

- 1986 *I ragazzi terribili*, Magna Grecia Festival, Siracusa (cat.).
- 1987 *Rivivi la tua città*, Rocca Paolina, Perugia (cat.).
Galleria Il Ponte, Chicago International Art Exposition.
L'Uomo, L'Essere, La Natura, Frasso Telesino (cat.).
- 1988 *Under 35: giovani artisti dalla giovane critica*, Arte Fiera,
Bologna, (cat.).
Avamposti, Galerija Studentskog Centra, Ist.It. Cultura,
Zagabria (cat.).
Per un museo, Narni ex pretura, Narni (cat.).
Black & White, Galleria Il Ponte, Roma (cat.).
Ubi Minor Ibi Maior, Galleria Arco di Raab, Roma (cat.).
Cro-mantica, Tour Fromage, Aosta (cat.).
Linee parallele: piccole tracce per un incontro all'infinito, Galleria Il Sole, Perugia (cat.).

- Dannunziana, Università G. D'Annunzio, Pescara (cat.).
Nuove proposte: oper su carta, Galleria Il Ponte, Roma.
- 1989 *Artluminium*, The Atrium at Maison Alcan; La Galerie d'Art Lavalin, Montreal, Quebec (cat.).
Biennale de la jeune peinture: humor et revolution, Palais du Festival, Cannes (cat.).
Per un museo, Pinacoteca Comunale, Ravenna (cat.).
- 1990 *Function no Function*, The Gallery, New York.
Collettiva, Piero Cavellini, Brescia.
Per una collezione, Galleria Il Ponte Roma.
- 1991 *Art Frankfurt*, Il Ponte at Kunstmesse, Frankfurt.
Il Sud del Sud, Bari (cat.).
- 1993 *Ouverture*, Bianca Lanza Gallery, Miami Beach.
I labirinti del segno, Tour du Lépreux, Aosta (cat.).
- 1996 *Spedisci un video*, Vera Vita Gioia, Napoli.
Laboratorio politico di fine secolo, Macerata (cat.).
- 1997 *Altre Alleanze*, Imperia, Vercelli, Torino (cat.).
Experience Designer, Milano (cat.).
Napoli, Fabio Sargentini, Roma.
Pour Artaud, Bianca Pilat, Milano & Chicago (cat.).
Dislocata, Vicenza (cat.).
Laboratorio politico di fine secolo 2, Roma (cat.).
Anatomie, B.Pilat, Milano (cat.).
- 1998 *Bic*, Chatillon (cat.).
Nuovo Paesaggio Italiano, Urbino, Milano, Padova, Bari, Palermo, (cat.).
Bases: No, Yes? Spazio Erasmus, Milano (con Michelangelo Gandini).
- 1998/1999 *Sassi per Duty*, Galleria Seno, Milano (cat.).
- 2000 *World Festival of paper*, Lubiana.
Stigma della riproducibilità, Installart Caserta.
Talking Heads, Padova (cat.).
Aprimi subito, Galleria Estro, Padova.
- 2001 *Nightwave*, Rimini.
Artestudio, Milano.
Volo, Collegio Cairoli Università di Pavia.
Volo, Poggiali e Forconi, Firenze (cat.).
- 2002 *Nel tempo dell'adesso*, Museo civico, Bagnocavallo (cat.).
- 2003 *Opera provvisoria*, Collegio Cairoli Università di Pavia (cat.).
Bridges of art, Galleria Il Ponte Contemporanea (cat.).
Yellow Pages, Turm Gallery, Helmstedt Germany (cat.).
Yellow Pages, Kunsthalle Palazzo, Liestal Switzerland.
- 2004 *Ricatto visivo*, Galleria Pio Monti, Flash Art fair, Milano.
I European's Papers, Spazio Zero, Milano.
Yellow Pages et autre projets du Team 404, Musée d'art moderne et Contemporain (Mamco), Geneva.
- 2005 *Rouge*, Galerie Jacques Cerami, Charleroi.
Grand Tour, MC Gallery, New York.
Some Papers, Politecnico Milano.

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2005

FUNDACION
FEDERICO JORGE
K L E M M

Academia Nacional de Bellas Artes

M.T. de Alvear 626 (1058) Buenos Aires / Argentina
Tel.: (5411) 43 12 33 34 / 43 12 44 43 / e-mail: admin@fundacionfjklemm.org / www.fundacionfjklemm.org
Lunes a Viernes de 11 a 20 hs.