

CARLO BERNARDINI

Via BORSIERI 26 , 00195 ROMA

Ph/Fax : 01139 06 3700357

Ph. Mobile : 01139 3336903747

Email: carlo118@interfree.it

SOMMARIO :

BIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

SCRITTI TEORICI DI CARLO BERNARDINI

TESTI CRITICI SU CARLO BERNARDINI

MATERIALE INFORMATIVO

CARLO BERNARDINI

Nato a Viterbo nel 1966. Vive e lavora a Roma e Viterbo.

Diplomato nel 1987 all'Accademia di Belle Arti di Roma. Nel 1997 ha pubblicato il saggio teorico sulla "Divisione dell'unità visiva" edito da Stampa Alternativa. Nel 2000 riceve il contributo "Overseas Grantee" dalla Pollock-Krasner Foundation di New York. Attualmente insegna presso l'Accademia di Belle Arti di "Brera" a Milano.

L'attenzione di Carlo Bernardini è rivolta al rapporto dialettico tra la linea e il monocromo, quali momenti diversificati della concezione raffigurativa spazio-luce.

Il meticoloso percorso di astrazione, lungi dall'essere una strategia concettuale, è una graduale ricerca sull'elemento della linea per conquistarne l'essenza, quasi un voler tracciare l'invisibile.

La sua ricerca visiva si sviluppa attualmente attraverso installazioni ambientali in fibre ottiche.

Ha realizzato sculture pubbliche permanenti in acciaio inox in diverse città italiane, grandi installazioni ambientali in fibre ottiche in esterno come a Reggio Emilia ai Chiostrì di S. Domenico in occasione della mostra "2000 Anni Luce", e Padova in via Fiume ad angolo con il Palazzo della Ragione per "Accordi di Luce". Le sue mostre personali recenti sono state nel 1998 "Accordi di Luce" Galleria Nazionale della Pilotta, Parma; 1999 Galleria Spaziotemporaneo, Milano; Museo Laboratorio di Arte Contemporanea Università "La Sapienza" Roma; "Light" Galeria Arsenal, Bialystok (Poland); 2000 Galleria L'Isola, Trento; 2001 Galleria Fioretto, Padova. Fra le principali mostre collettive si ricordano nel 1992 "Giovani Artisti a Roma 4", Palazzo delle Esposizioni, Roma; nel 1996 la partecipazione alla XII Quadriennale di Roma, Italia 1950 - 1990 "Ultime Generazioni", Palazzo delle Esposizioni, Roma; 1997 "Arte a Roma" Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma; 1998 "Nuove Contaminazioni" Galleria d'Arte Moderna, Udine; 1999 "Translacje" Collection De La Fin Du Siecle, Piotrkow Trybunalsky (Poland); 2000 "2000 Anni Luce" Galleria Parmiggiani, Reggio Emilia; "Thai - Italian Art Space 2000" Art Gallery Silpakorn University, Bangkok; 2001 "Oriente d'Occidente" Museo Nazionale d'Arte Orientale, Roma; "Glimmers" Inner Spaces Multimedia, Poznan (Poland).

CARLO BERNARDINI

He was born in Viterbo in 1966 and obtained his diploma in 1987 in the Fine Arts Academy in Rome.

In 1997 he published the theoretical essay on "The division of visual unity", published by Stampa

Alternativa. In 2000 year he receipt the contribution "Overseas Grantee" of Pollock - Krasner Foundation of New York.

He currently teaches in the Fine Arts Academy of "Brera" in Milan.

He lives and works in both Rome and Viterbo.

He realized public sculptures permanent in steel inox, environmental installations temporary in

optical fibers in outside, numerous personal exhibitions and group exhibitions between which the participation in the 12 th National Art Quadriennial of Rome, Italy 1950 - 1990 "Latest Generations"

in 1996.

The attention of Carlo Bernardini is devoted to the dialectic relation between lines and monochrome, representing different moments of the figurative conception of space and light.

The painstaking path of abstraction, far from being a sole intellectual strategy, is a gradual research of the line element in order to conquer its essence, as if to trace the invisible.

His visual research is currently developed by means of environmental installations in optical fibers.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA :

- Vittoria Biasi - "Quel bianco oltre il bianco" Corriere di Viterbo 10-8-1994
 "Quand'anche parlassi la lingua degli angeli" Alphacentauri anno 2 n. 4 Maggio 1994.
 Introduzione personale Galleria Alphacentauri, Parma ottobre 1997.
 Prefazione "Divisione dell'Unità Visiva", Ed. Stampa Alternativa ottobre 1997.
- Claudio Cerritelli - Presentazione "La Luce come materia dei sensi invisibili" Galleria Spazio Temporaneo Milano, Cat. ed Musis, giugno 1999.
 - "Mitografie della luce tra natura e artificio" Graphie anno 2 n. 2 Maggio 2000.
 - "Tecnologica" Fondazione Torre Colombera, Gorla Maggiore (VA) Cat. Ed. Mazzotta, Dicembre 2001.
- Renato Civello - "Una mostra del giovane pittore Bernardini a Roma" Secolo d'Italia 14-3-1991.
 "Primo piano sull'arte giovane" Secolo d'Italia 19-5-1995.
- Martina Corgnati - Presentazione in catalogo nella mostra "Premio Internazionale di scultura Horcynus Orca" Messina 2001.
- Rachele Ferrario - Presentazione in catalogo nella mostra "Meraviglie della ragione e stupore dell'arte" all'Open Space-Società Umanitaria Milano Novembre 2000 .
- Alberto Fiz - "Passaggi a Nord-Ovest 2001" Galleria Silvy Bassanese Biella, Cat. Ed. Città di Biella, Gennaio 2002 .
- Domenico Guzzi - Presentazione in catalogo nella mostra "Giovani Artisti IV" al Palazzo delle Esposizioni di Roma, Settembre 1992 edizioni Carte Segrete.
 "Tre Critici Trenta Artisti" presentazione in Catalogo A.R.G.A.M. 1995.
 "Carlo Bernardini" Next anno X n.32/33 autunno inverno 94/95.
 "Dentro le Antiche Mura" Scultura 1998, Cat. Ed. Città di Piombino ass.to alla cultura.
- Gianleonardo Latini - "Carlo Bernardini: Una pittura di ombre " Ecotipo n.6 Luglio 1992.
- Simonetta Lux - Presentazione in catalogo della mostra personale alla Galleria Miralli Palazzo Chigi di Viterbo, Dicembre 1991.
 "Incantesimi Bomarzo 1995, Cat. Ed Museo Laboratorio Università degli Studi "Tuscia" Viterbo.
- Achille Perilli - Presentazione Personale Galleria Fioretto Arte Contemporanea , Gennaio/Febbraio 2001 .
- Nadja Perilli - Presentazione Personale Musis Roma Cat. Ed. Musis, Marzo 1998.

DIVISIONE DELL'UNITÀ VISIVA

Le ragioni operative della divisione dell'unità visiva si basano su uno sdoppiamento tra la condizione visiva primaria, esterna all'opera e la condizione visiva, plastica o strutturale ad essa interna. Si determinano due apparati sperimentali che sono l'uno l'immagine speculare dell'altro.

Se è vero che la relatività nelle nostre sensazioni fisiche e psichiche nei confronti delle cose, lascia spazio al presentimento dell'esistenza di una diversità tra la loro parvenza e la loro realtà, e quindi tra la loro realtà e la nostra coscienza, è altrettanto vero che il visibile si percepisce sempre al di qua o al di là dell'apparente. Su questo crinale le relazioni fra le cose, le loro regole di strutture reali, perdono definitivamente autonomia.

L'ipotetica seconda condizione visiva e mentale a cui si indirizzano le possibilità intuitive della percezione, è da ricercare nella struttura intrinseca dello spazio dell'opera, sia se essa è costituita da materia inerte sia se è costituita da materia in movimento. E' in questa seconda esistenza visiva che si avverte il senso di presenza di ciò che si ipotizza invisibile.

I due aspetti speculari dell'immagine, ponendosi in rapporto di reciproco sconfinamento oppure di interscambiabilità al di là di ogni punto di vista, schiudono virtualmente le entrate nelle cose, come in una sorta di metamorfosi dell'immagine mentale nelle cose stesse.

L'operazione di metamorfosi del visibile virtuale con il visibile reale, si traduce in due diverse e autonome condizioni visive: l'una prende lentamente forma nell'altra, si materializza internamente escludendone l'involucro esteriore.

La luce materializza la visione, e ciò che nella realtà è incorporeo come un'ombra, oltre il confine delle apparenze, può divenire virtuale o illusorio come un raggio riflesso.

Nel processo percettivo dovuto alla distinzione tra l'immagine del pensiero e quella della realtà, il rapporto di proiezione tra visibile ed invisibile è intrapreso sia come una sorta di trasmutazione della percezione sensibile nelle cose, sia come una sorta di demolizione del concetto di unitarietà dell'opera.

THE DIVISION OF VISUAL UNITY

The reasons for a division of visual unity are based on a dividing up of the primary visual condition, which is external to the work, and the visual, plastic or structural condition which is internal. Two experimental apparatus are produced which are the mirror image of each other.

If it is true that the relativity of our physical and mental sensations, in the face of things, leaves space for the presentiment of the existence of a diversity between their appearance and their reality - and therefore between their reality and our consciousness - it is equally true that the visible is always perceived beyond the apparent. On this borderline the relations between things, their rules of structure, lose autonomy definitively.

The hypothetical visual and mental second condition to which the intuitive possibilities are addressed is to be looked for in the intrinsic structure of the space of the work, whether this is made of inert matter or of matter in movement. It is in this second visual existence that one notices the presence of that which is hypothesized as being invisible.

The two mirror aspects of the image, by being in a relationship of reciprocal trespassing or of interchangability beyond every point of view, open in a virtual way the entrance of things, as in a sort of metamorphosis of the mental image in the same things.

The operation of metamorphosis of the virtual visible into the real visible is therefore translated into two diverse and autonomous visual conditions: one slowly takes form in the other, it materializes internally, excluding its exterior covering.

Light materializes vision, and that which in reality is as formless as a shadow, beyond the confines of appearances, can become virtual or illusory like a reflected ray of light.

In the process of perception because of the distinction between the image of the thought and that of reality, the relationship of projection between the visible and the invisible is undertaken both as a sort of transmigration of sensory perception in things as well as a sort of demolition of the concept of unity of the work.

IPOTESI PER LA DIVISIONE DELL'UNITÀ VISIVA

L'ombra e la luce pur essendo incorporee sono visibili. L'ombra è la proiezione buia delle cose. Occupa l'altro lato di un corpo. Ne aumenta la percezione dell'esistenza, rimanendo comunque sfuggente, inafferrabile. L'altro lato si trova oltre il confine delle apparenze, come un ulteriore aspetto o dimensione, è la seconda condizione visiva propria di ciò che stiamo osservando. Osservando un'immagine non siamo quindi consapevoli né di tutti i suoi elementi costitutivi, né delle loro identità specifiche, in quanto il subentrare della nostra immaginazione, sovrapponendosi, ci impedisce di conservare intatta la sensazione primaria. Inizialmente in modo chiaro di una cosa avvertiamo una determinata sensazione, che è appunto la sensazione primaria; in un secondo tempo invece proprio gli elementi in principio non percepibili, le cosiddette "zone oscure", riaffiorando alla memoria tendono a rivivere in noi come qualcosa di nuovo ed estraneo, poichè dimentichiamo che facevano parte di quella sensazione precedente. L'automatica analisi sulla distinzione tra le cose come appaiono e le cose in sè, fa scaturire in noi la formazione di due diversi mondi, l'uno reale e l'altro illusorio. Tra questi due mondi, vi è una condizione intermedia che può essere spesso molto diversa o ambigua, e può trasporsi dall'uno all'altro così come un semplice riflesso può sembrare una luce.

Noi infatti subiamo l'influsso attraverso i sensi, sia delle cose che ci circondano, sia di un mondo di entità poste al di là delle cose visibili. Il tentativo di trascendere le cose visibili attraverso altre fonti rispetto alla percezione sensibile, è alla base dell'ipotesi sulla scissione di una stessa immagine in diverse e autonome unità visive. Nell'arte il mistero del visivo, ovvero il mistero delle cose in sè, inosservate, dietro la facciata dell'apparenza, entra in contrapposizione proprio con il mondo delle cose apparenti. Queste ultime nella congiunzione tra la costruzione dell'immagine ed il pensiero, cedono il passo alle cose inosservabili, forse non

HYPOTHESIS FOR THE DIVISION OF VISUAL UNITY

Shadow and light are visible, although both are formless. Shadow is the dark projection of things. It occupies the other side of matter, increasing the perception of its existence, while remaining evasive and uncontainable. The other side is beyond the confines of appearances, as a further aspect or dimension, it is the second visual condition of what we are observing. When we observe an image we are therefore unaware of all its constituent elements as well as their specific identities in so far as the subsequent projection of our imagination prevents us from keeping the first sensation intact. Initially we clearly note a particular sensation when we observe something, which is in fact the primary sensation. Subsequently, however, exactly those elements which are in principle imperceptible (the so-called "obscure zones") come to our memory and tend to relive in us as something new and strange, since we forget that they were part of the previous sensation. The automatic analysis of the distinction between things as they appear and things in themselves, creates in us the formation of two different worlds, one real and the other illusory. Between these two worlds there is an intermediate condition which can often be very different or ambiguous, and it can move from one world to the other, exactly in the same way as a simple reflection can seem to be a light. In fact through our senses we are subject to the influence of the things which surround us, as well as of a world of entities beyond visible things. The attempt to transcend visible things through other means of sensory perception is at the base of the hypothesis of the separation of an image into diverse and autonomous visual unities. In art the mystery of the visible, or rather the mystery of things in themselves - unobserved, behind the facade of appearances - contrasts with the world of apparent things. These latter, in the conjunction between the construction of the image and thought, give way to the unknowable (perhaps inexistent) things: the so-called "unob-

esistenti, le cosiddette "entità inosservabili". Pur non avendo in sé alcuna realtà, queste ci indicano una seconda esistenza sensoriale, che l'immagine traduce in visiva. E se proprio questa nella stessa immagine succede alla condizione visiva primaria, l'immagine di altro tipo scaturita diviene così esistente a sua volta, come uno stato virtuale. Anche trasformandosi in una entità a sé, la seconda condizione visiva resta comunque inferita e resa possibile soltanto dalla condizione visiva primaria dell'opera.

La divisione dell'unità visiva si fa così trasparente proprio sull'impronta dell'immagine visiva primaria. E' il risultato di un processo di epurazione della materialità iniziale, che avviene a livello di coscienza, per giungere ad uno spazio concettuale che non è più rappresentazione di quello che si immagina, bensì di quello da cui si immagina. L'immagine viene quindi inizialmente trasfigurata nella chiarezza della coscienza. Successivamente invece, la forma dell'intuizione conclusa come ulteriore condizione visiva che l'immagine proietta al di fuori di sé, diventa la voce pura di qualcosa che esiste indipendentemente dalla coscienza. Un'immagine prima di proiettarla sulla superficie la si proietta dentro se stessi. Un'immagine può divenire caleidoscopio di se stessa. La sua forma come disposizione spaziale di una struttura organizzata in rapporto alla funzione, non può esprimere che se stessa. Può dar vita interiormente a cose che esteriormente non vivono. Ma l'equilibrio ideale tra ciò che è dentro e ciò che è fuori, sfuggirà sempre ai nostri calcoli, quello che crediamo di aver trovato dopo tanto inseguire è lì, effimero e mutevole pronto a svanire nel nulla. Come l'entità segreta delle cose e delle loro parti costitutive ci resta sconosciuta, così anche nell'eterno compromesso tra il reale e l'illusorio vi sarà sempre una natura misteriosa, la quale ci accompagna come la nostra ombra.

Roma 1997 (Ed. Stampa Alternativa)

servable entities". Although they don't have any reality in themselves, they indicate to us a second sensory existence, which the image translates into a visual one. And if in the same image exactly this follows the primary visual condition, the image of the other type comes in turn into existence, like a virtual state. Although it transforms into an entity in itself, the second visual condition remains inferred and made possible only by the primary visual condition of the work. The division of the visual unity makes itself transparent right on the imprint of the primary visual image. It is the result of a process of cleansing of the initial material, which happens at the level of consciousness, to arrive at a conceptual space which is no longer a representation of that which one imagines, but rather of that from which one imagines. The image, therefore, is initially transfigured in the clarity of consciousness.

Successively, however, the form of the intuition as an ulterior visual condition which the image projects beyond itself, becomes the pure voice of something which exists independently of consciousness. Before projecting an image onto a surface one projects it inside oneself. An image can become a kaleidoscope of itself. Its shape, as the spatial disposition of a structure organized in relation to its function, can only express itself. It can give life internally to things which do not exist externally. But the ideal equilibrium between what is inside and outside will always evade our calculations; what we think we have found after much searching is there, ephemeral and mutable, ready to vanish into nothing. Just as the secret entity of things and of their constituent parts remains unknown to us, so also in the eternal compromise between reality and illusion there will always be a mysterious nature, which accompanies us like our own shadow.

Rome 1997 (Ed. Stampa Alternativa)

AL DI LÀ DEL VISIVO PUÒ NON ESSERCI NULLA

Nel linguaggio visivo tra noi stessi e ciò che di noi affiora in un'immagine, vi è un zona franca, di cui cerchiamo di scoprire i segreti. La sperimentazione mira a schiuderne l'entrata e ad andare al di là di essa, è come un'esigenza di trasformazione che scaturisce dall'interiorità. Di fondo la sperimentazione diviene proprio una metodologia costruttiva finalizzata a dare forma e funzione ad un'opera, il cui procedimento tecnico può essere una scoperta inaspettata per l'artista stesso. I valori puramente visivi insiti nella superficie, nel volume, nello spazio, costituiscono nell'evoluzione artistica odierna un campo di ricerca quanto mai aperto. L'evoluzione infatti deriva dalla sperimentazione dei mezzi espressivi del proprio tempo; sovente nasce dalla combinazione tra la scienza e la forza delle idee. Attualmente è l'evoluzione scientifica che spinge la società verso un perenne dinamismo subordinato alle leggi della tecnologia; quest'ultima quindi occupa nella vita dell'uomo uno spazio prevalente. Se l'arte tende ancora a parlare concretamente all'uomo, è anche attraverso di essa che può tentare, piuttosto che trincerarsi nella torre d'avorio dei modelli del passato. L'arte può infatti anticipare le innovazioni della scienza, rinnovarsi guardando anche alle loro stesse applicazioni autonomamente, utilizzandone sistemi e mezzi durante il processo costruttivo dell'opera. La sua autenticità di linguaggio si vede quasi sempre quando si proietta nel futuro piuttosto che nel passato. Spesso le opere più difficili da identificare ma più autentiche, sono proprio quelle che precorrono il tempo, prive di elementi di tipo cronachistico. Se invero le innovazioni portate dalla scienza modificano le condizioni di vita dell'uomo, i contenuti cronachistici e citazionisti espressi dall'arte no. Nel momento in cui gli elementi superficie, volume, spazio, possono essere essi stessi il cardine della sperimentazione, eliminare ogni implicazione cronachistica dalla ricerca visiva appare un passo naturale. E' proprio questo incontro tra logica e linguaggio che pone gli elementi in un rapporto di reciproca dipendenza formale, strutturale e funzionale. In tale condizione l'interesse intrinseco dell'immagine non è dunque per gli aspetti metaforici ed allusivi, ma è unicamente intorno al suo valore puramente visivo, al di là del quale può non esserci nulla.

BEYOND THE VISUAL THERE MAY BE NOTHING

In the visual language between us and that part of us that emerges in image there is a no man's land whose secrets we endeavour to find out. Experimentation seeks to open up an entrance and pass on: it is, as it were, a need for transformation that derives from the innermost being. Ultimately experimentation becomes a real constructive methodology aiming at endowing a work with form and function, and the technical procedure may be an unexpected discovery for the artist himself. The purely visual values inherent in surface, volume and space have now, at the present state of evolution in art, become an unprecedentedly open field for research. In fact, such evolution derives from experimentation with the means available at the time, often developing as science combines with the force of ideas. Today it is scientific evolution that drives society in the direction of a ceaseless dynamism subordinated to the laws of technology, which thus comes to occupy a prevalent space in the life of men. If art still seeks to conduct concrete discourse with people, it also opens the way to endeavour, rather than confinement in the ivory towers of yesterday's models. Indeed, art can anticipate the innovations of science, finding renewal while taking an autonomous view of their applications, using their systems and means in the course of the creative process. Its language can be seen to be authentic when the creative process looks to the future rather than the past. Often, the works of art that are most difficult to identify but at the same time the most authentic are those ahead of the times, devoid of allusions to the past. If indeed the innovations of science can change our living conditions, contents expressed in art evoking or citing the past cannot. As the elements of surface, volume and space emerge themselves as the very pivots of experimentation, it appears a perfectly natural step to eliminate all implications of re-evocation from visual research. It is precisely this encounter between logic and language that places the elements in relations of formal, structural and functional reciprocity. In such conditions the intrinsic interest of the image does not, therefore, lie in metaphorical or allusive aspects, but solely in its purely visual value, beyond which there may be nothing.

Nel disegno vi è la coniugazione tra la costruzione di un'immagine ed il pensiero che la origina. Un disegno perimetrale unificando il vuoto interno, tende a concentrare in esso la massima forza. Questa forza però può anche generare un'ambivalenza, rompendo i margini dello spazio interno alla forma. Partendo da questa ambivalenza quindi, dal mutamento di una realtà in un'altra realtà, un concetto di trasformazione di uno spazio ambientale, attraversabile, pone il punto di vista in bilico tra due ipotetiche posizioni, l'una esterna, l'altra interna. Tra una oggettività vista dal di fuori ed un'altra vista dal di dentro. La sovrapposizione ottica tra linee che lo attraversano e linee che corrono lungo i piani di uno spazio stesso, può determinare da un preciso angolo di campo una condizione visiva bidimensionale; quest'ultima cambiando volumetricamente, dà vita a forme tra loro speculari appena ci si muove da quel punto. Nel mutamento quindi possono scaturire le proprietà atte a permeare un luogo. Uno spazio cosiddetto "permeabile" può essere allora uno spazio virtuale tendente a forzare il limite dello spazio fisico. O al contrario tendente a racchiudere in un volume illusorio un ambiente reale. L'uno mira a sfondare l'interno dell'altro. E' qui che la percezione dell'occhio può sentirsi chiamata in causa cercando la via di fuga dai confini di una forma. L'idea di uno spazio permeabile diviene così un disegno sulla trasformazione delle coordinate del luogo fisico. Se la linea che lo delimita, apparentemente accentra tanto il volume quanto il vuoto, può essa stessa ribaltare quelle coordinate, dando al primo il luogo del secondo e viceversa. E' come se il volume si annulli in una dimensione piana, ed il vuoto si ponga quale fulcro di una dimensione illusoria. Una sorta dunque di spazio nello spazio. Vi sono due sole cose che hanno in sé una proprietà visibile ma immateriale per avvicinarsi a questo concetto: l'ombra e la luce. L'ombra può disegnarsi sulle superfici di uno spazio fisico, oppure può riempirne per mezzo dell'oscurità l'intero volume, ma non può attraversarlo. Resta allora soltanto la luce.

Roma, 2000

Design combines construction of the image with the thought that gives it origin. A perimetric design brings unity to the inner void and tends to concentrate the greatest force within it.

However, this force in turn generates ambivalence, breaking into the margins of the space within the form. Thus, on the basis of this ambivalence - this transformation of one reality into another - the concept of transmutation of an environmental, traversable space poises the viewpoint between two hypothetical positions, one internal, the other external; between one form of objectivity viewed from outside and another perceived from within. The optical superimposition of lines traversing a space and lines running along the planes of the same space, viewed from a certain position, can produce two-dimensional visual conditions; as soon as the viewpoint shifts volumetric changes come about, generating mirror-image forms. Thus such changes can generate properties able to permeate a place. A so-called "permeable" space can therefore be a virtual space tending to exert force on the limit of physical space. Alternatively, it will tend to enclose a real environment within an illusory volume. One seeks to break through the interior of the other. Here the perception of the eye may itself feel called into question, seeking the escape route from the limits of a form. Thus the idea of a permeable space becomes design on the transformation of the coordinates of physical space. If the line delimiting it apparently concentrates both volume and void, it can itself reverse those coordinates, the former giving way to the latter and vice-versa. It is as if volume were annihilated in a flat dimension while void acted as fulcrum to an illusory dimension. Thus we have a sort of space within space. There are two things alone that have in themselves a visible but immaterial property to approach this concept, namely light and shade. Shade can take shape on the surfaces of a physical space, or can fill the entire volume with darkness, but it cannot traverse it. Thus only light remains.

Rome, 2000

IL DISEGNO MENTALE E IL SUO VOLUME VIRTUALE - di Carlo Bernardini

Un'immagine visiva bidimensionale riduce la totalità spaziale delle tre dimensioni .

Su una superficie pittorica quindi , oltre alle forme sono prevalentemente i colori a sostenere i rapporti spaziali .

La superficie diviene allora il campo su cui si determina la sensazione illusoria del passaggio dalla seconda alla terza dimensione e viceversa .

Nello spazio ambientale il problema stà invece nel trasportare questa sensazione attraverso la luce , che nonostante sia immateriale in qualità di elemento appartiene all'ordine del reale , quindi non è propriamente accostabile al fattore illusorio tipicamente pittorico .

La luce costituisce fisicamente il principio del colore , ed è proprio per mezzo di essa che la superficie può diventare spazio così come lo spazio si può trasformare in superficie .

Annullando l'illuminazione reale per trasformare le coordinate di un ambiente buio con un disegno di luce , superfici e spazi possono dunque integrarsi diventando architettura di uno "spazio mentale".

La luce tolta all'ambiente può essere così trasferita esclusivamente nel "disegno mentale" di questo ulteriore luogo .

Alcune linee rette in fibra ottica articolandosi in relazione ai piani di una stanza , possono determinare un campo dinamico di forme tese come apparenti superfici sottili .

Una forma strutturata tridimensionalmente , il cui volume è riconducibile da uno specifico punto di vista ad un'unica figura geometrica piana per il sovrapporsi a livello ottico delle linee , può configurarsi invece dall'angolo di campo opposto al precedente all'interno dell'installazione , in una serie di figure geometriche distinte .

E' scomponendo e dividendo appunto lo spazio ambientale , che la relazione interna di quelle unità architettoniche e volumetriche bidimensionali e tridimensionali , si può sdoppiare in queste due unità visive autonome ed irriducibili l'una dall'altra .

Il buio annulla lo spazio visivo , quindi anche l'esistenza di tutti gli effetti casuali dovuti alla luce reale o artificiale nell'ambiente interessato .

Il preciso disegno mentale si può allora comporre solo mediante il segno di luce .

Non è la forma installata ad adattarsi al luogo , ma il luogo a trasformarsi a sua immagine .

La strutturazione del volume di cui si diceva , scaturita dall'occupazione dello spazio fisico attraverso la sottilissima linea di luce , può al tempo stesso apparire come uno spazio virtuale all'interno di uno spazio ambientale , o come uno spazio reale in quello illusorio .

Se le tecnologie di riproduzione illusoria del mondo visibile , le cosiddette realtà virtuali , sembrerebbero portarci nel futuro a sostituire la vita reale anche nell'aspetto sensoriale , dissociandolo da quello corporeo , nelle arti visive sperimentali invece , il crinale che divide la rappresentazione esteriore dall'idea mentale può assottigliarsi al punto da scomparire .

Il pensiero parte da sensazioni visive che si concretizzano nell'idea di una sintesi .

Idea e opera sono quindi nella materia stessa o nella sua trasformazione intrinseca .

SCULPTURE PROJECT

PROGETTO PER LA SCULTURA "DIVISIONE DELL'UNITA' VISIVA"

"Divisione dell'unità visiva" è una scultura composta da due unità visive autonome, costituite da due sculture distinte: una in acciaio inox visibile di giorno, l'altra in fibra ottica visibile di notte.

Il progetto di "divisione" è attuato anche attraverso la mobilità percettiva dovuta alla possibilità di addentrarsi nelle sculture, osservandole così sia dall'esterno sia dallo spazio interno.

Ambedue dispongono di un rispettivo e preciso punto di vista dal quale possono essere osservate in forma bidimensionale, romboidale per la scultura in acciaio, triangolare per quella in fibre ottiche, a causa della sovrapposizione visiva di queste due figure geometriche di partenza, su tutte le altre linee che compongono le relative strutture plastiche.

Appena ci si muove da quel punto, visibile soltanto chiudendo un occhio come una sorta di obiettivo monoculare, il conseguente sdoppiarsi delle linee trasforma a livello percettivo lo spazio di entrambe le forme.

La scultura in acciaio inox che nasce da una forma romboidale, con lo sdoppiamento delle linee dà vita ad una moltiplicazione in quattro triangoli; questa contiene all'interno la seconda scultura in fibra ottica, che partendo invece proprio da una forma primaria triangolare, dà a sua volta vita nello sdoppiarsi delle linee a tre forme romboidali.

Le diverse percezioni delle due unità visive, si possono appunto ottenere muovendosi intorno alla scultura a partire dal punto di vista primario (bidimensionale) del romboide in acciaio, ed avanzando successivamente di qualche metro per poter trovare anche il punto di vista bidimensionale del triangolo in fibre ottiche.

Addentrandosi inoltre nello spazio interno dal lato opposto, si possono vedere insieme e distinte, tutte le altre quattro figure geometriche derivate dalla moltiplicazione.

Di giorno la struttura visiva leggerissima delle fibre ottiche non illuminate, lascia comunque intuire una propria forma nella forma in acciaio, così come quest'ultima mantiene la sua presenza di notte grazie proprio ai leggeri riflessi dei tubolari d'acciaio.

Il vuoto nella massa plastica della scultura, privilegia la trasparenza della forma sul paesaggio chiamato così ad essere visivamente parte integrante del volume stesso.

La forma di luce in fibra ottica che inizierà ad esistere con l'imbrunire, prenderà progressivamente tanta più forza visiva, quanto più perderà lentamente la sua visibilità col sopraggiungere del buio la scultura in acciaio.

In senso opposto lo sfumare di una visione sull'altra si determinerà al sorgere del sole.

Roma 2001

Carlo Bernardini

SCULPTURE PROJECT "DIVISION OF VISUAL UNITY"

"Division of visual unity" is a sculpture consisting of two independent visual units made up of two distinct sculptures: one in stainless steel visible by day, the other in optic fiber visible by night. The "division" project is also achieved through the perceptual mobility obtained with the possibility of entering into the sculpture itself, viewing it from inside and without.

Both have a set viewpoint from which they can be observed in two-dimensional form – rhomboidal for the stainless steel sculpture, triangular for that in optic fiber, given the initial visual superimposition of the these two geometrical figures over all the other lines forming the sculptural structures.

As soon as any shift is made from that viewpoint, obtained only by closing one eye like a sort of monocular lens, the resulting duplication of lines transforms the space of both forms at the level of perception.

The stainless steel sculpture emerging from a rhomboidal form gives way to multiplication in four triangles as the lines split apart: contained within this is the second sculpture in optic fiber, which begins with an initial triangular figure to double the lines and thus produce three rhomboidal forms.

Different perceptions of the two visual units can be obtained by moving about the sculpture, beginning with the primary (two-dimensional) viewpoint and subsequently advancing a few meters to arrive at the two-dimensional viewpoint of the optic-fiber triangle.

Moreover, by entering the internal space from the opposite side all the other four geometrical figures deriving from the multiplication can be seen together yet distinctly.

By day the very faint visual structure of the unilluminated optic fibers conveys a sense of the form within the steel form, just as the latter conserves its presence by night thanks to the subtle reflections on the steel piping.

The empty space within the sculptural volume makes the work virtually transparent, so that the surrounding cityscape becomes visually involved in the composition.

As dusk gathers the form of light in optic fiber begins to emerge, gradually taking on more visual impact as the sculpture in steel slowly fades into the dark.

This process of form fading to give birth to other forms is of course reversed at sunrise.

Rome 2001

Carlo Bernardini

LA DIVISIONE DELL' UNITA' VISIVA

di Nadja Perilli

Attualmente si parla molto di velocità nell'arte come tempo breve di comunicabilità, Bernardini usa questo concetto in un modo sperimentale, la sua ricerca si muove verso un'idea di percezione visiva che ha come primo discriminante proprio la velocità: le immagini che quotidianamente si assorbono, si concretizzano in infinite possibilità di immaginazione, che non sono legate all'inconscio ma dipendono dalla mobilità intellettuale cogliere quei codici visivi necessari al visionario creativo dell'artista.

Le fibre ottiche sono sottilissimi fili di luce con i quali Bernardini costruisce strutture che inseriscono in uno spazio e ne cambiano totalmente la funzione: la tridimensionalità viene annullata dalle possibilità pluridimensionali che la percezione visiva può cogliere all'interno dell'opera.

La visione d'insieme gioca sull'ambiguità dell'occhio e nello stesso tempo si basa su coordinate scientifiche creando una atmosfera di mistero che è accentuata dall'esigenza di guardare al buio; l'occhio può decodificare varie possibilità di percorsi segnici con diversi gradi di profondità spaziale, fino a percepire in un punto una dimensione unicamente bidimensionale. Scultura e pittura si fondono in un'unica idea creativa: la fisicità dei fili ci comunque non possono essere calpestati o attraversati rende la struttura solida, imponente fatto di dover entrare nella materia la trasforma in un luogo del quale il corpo è obbligato prendere possesso; nello stesso tempo le visioni che si possono cogliere sono dei segni essenziali, netti, che creano delle forme geometrico-poetiche provenienti dal mondo pittorico.

La variabilità del ritmo si esprime anche nella materializzazione dell'installazione al buio nella smaterializzazione quando è esposta alla luce: nella condizione di buio la visione ci appare definita, reale, corporea; in condizioni di luce diventa una struttura virtuale, non visibile dall'occhio ma con la possibilità di essere percepita attraverso la mobilità mentale. corporeità è invece una condizione che sussiste, proprio perché il mondo creativo di Carlo Bernardini non prescinde dalla fisicità delle cose che siano vere o apparenti.

LA LUCE COME MATERIA DEI SENSI INVISIBILI

di Claudio Cerritelli

L'idea di uno spazio vitale e non solo astrattamente formulato è il campo d'azione cui Carlo Bernardini sta guardando in questi recenti anni di ricerca, con un atteggiamento rigoroso e analitico ma anche sensibile alle componenti emotive della visione dinamica. Non basta dire che l'artista sta affrontando le categorie dello spazio e del tempo dal punto di vista di una progettualità ambientale della forma pittorica e plastica, bisogna capire soprattutto come si esplica questo piano di lavoro, quali sono le componenti linguistiche cui è affidata la presenza dell'immagine materializzata nell'ambiente. E' dunque necessario comprendere il

rapporto tra le intenzioni teoriche e le scelte operative, tra il progetto topologico e la realizzazione di ipotesi strutturali che nel divenire dello spazio e del tempo acquistano visibilità e pienezza percettiva. Tutto nasce, all'origine della coscienza creativa di Bernardini sul piano della superficie pittorica dove cresce l'esigenza di uno spazio definito con linee di luce attraverso diverse articolazioni della materia. Avvalendosi sia della sensibilità pittorica sia di quella scultorea l'artista cerca di amplificare il perimetro dell'immagine con proiezioni d'ombra e tecniche materiche (grafite e acrilici nonché l'uso del frottage) intese come strategie idonee alla sperimentazione di segni fisici che tendono ad una luce virtuale. A metà degli anni novanta Bernardini comprende che tanto l'idea di superficie legata alla dimensione del quadro-oggetto quanto la struttura lineare legata alla concezione della scultura hanno bisogno di una sintesi ulteriore, di essere messe in gioco nel segno dell'installazione. L'artista inizia a pensare alla creazione di uno spazio totale, capace di rielaborare direttamente nell'ambiente le astratte sollecitazioni con cui pittura e scultura possono misurare le complesse variazioni della forma.

In questo senso, il lavoro di Bernardini è quanto di più coerente e consequenziale sia dato osservare tra gli artisti della sua generazione, pronti spesso a rigenerarsi con ipotesi di lavoro contrastanti e a seguire con disinvoltura vie espressive differenti. Con Bernardini ci troviamo di fronte ad un comportamento creativo che ricorda la figura dell'operatore visivo che nei primi anni sessanta caratterizzava diversi esponenti dell'arte cosiddetta programmata, artisti interessati a superare le mitologie della soggettività in funzione di un'arte intesa come critica della visualità e come ricerca di emozioni immaginative da vivere durante la tensione temporale dell'opera. Anzi, in quegli anni non si trattava più di fare opere ma di costruire lo sguardo attraverso "operazioni" situate nell'ordinato fluire di sequenze visive ben definite. Come non pensare, del resto, che i riferimenti di Bernardini non possano essere i fili luminosi ortogonali con cui, intorno al 1966/67, Gianni Colombo realizza l'idea dello "spazio elastico", coinvolgendo nella sua struttura espansiva l'occhio dello spettatore, la sua partecipazione attiva nel luogo dell'opera.

Pur senza l'elemento dell'elasticità, lo spazio programmato da Bernardini nasce dalla complessità in cui si articola l'idea del filo di luce che collega vari punti dell'ambiente in una continua variazione di ritmi geometrici luminosi. Cosciente o no di questo fondamentale antecedente storico la ricerca del giovane artista romano ha via via trovato nel progetto razionale la base preliminare per una espansione sensoriale della forma, fino a identificare meccanismi di costruzione con i tracciati dell'immaginazione. Dalla dialettica tra ombre immaginate e ombre reali, sperimentate nei primi anni novanta fino alle odierne installazioni in fibre ottiche, egli non ha avuto dubbi nel voler radicare la tensione spaziale dentro la fisicità del luogo d'esposizione, all'interno delle medesime possibilità di estendersi lungo tragitti gravitazionali che la linea di luce determina nel suo percorso, da un punto all'altro dell'ambiente. Andiamo con ordine. Torniamo per un attimo al 1993, quando l'idea di opera costituita da due elementi posti in reciproca tensione, due mondi espressivi e comunicativi che si toccano, attratti da un magnetismo quasi impossibile. L'artista colloca sulla parete una tavola dipinta ad acrilico in cui la vibrazione del pigmento rivela un dato emozionale di memoria materica, anche se di una materia evanescente che sembra svanire perdendosi in tanti rivoli. Attraverso un procedimento di sensibilizzazione monocromatica della superficie l'immagine acquista una propria autonoma fisionomia sollecitando lo sguardo a captare le variazioni della materia pittorica, le diverse espansioni del bianco. Esso sembra depositarsi un lungo tempo di sedimentazione, attraversato da segni di scavo che lasciano tracce del lavoro.

scorrere, dall'alto verso il basso. " L'artista - ha sottolineato Vittoria Biasi - con un procedimento di velature giunge ad una superficie bianca, con una luce rivolta verso l'interno mentre le linee, visibili al buio, si espandono verso l'esterno. Tra l'emanazione interna e quella esterna vi è l'opera, come qualcosa posta tra la luce e l'ombra". Questa costituzione di valore luminoso della superficie pittorica rimane una verità fisica e mentale costante nel lavoro di Bernardini, anche quando non è più assoluta ma tende a dialogare con l'altro da : come nel caso di questo tipo di opera.

Appoggiata su due punti estremi della superficie sta una struttura in tondino di ferro ad angolo acuto il cui vertice punta sul pavimento creando segni d'ombra che determinano un volume virtuale, tra linee reali e linee illusorie. In questa fase della ricerca pittura e scultura vivono congiuntamente in un'ipotesi che dialoga strettamente con l'ambiente, anzi il senso del vuoto si materializza nella distanza costruita tra superficie e struttura di ferro, secondo un meccanismo visivo abbastanza consueto nelle esperienze di scultura virtuale, praticato in diversi modi nell'arte delle installazioni ambientali durante gli Anni Settanta. Se si pensa alla funzione di informazione storica e di divulgazione che la Biennale di Venezia del 1976 ha svolto affrontando l'idea di arte-ambiente nel '900, si può comprendere che da quel contesto di riferimenti il lavoro di Bernardini ha saputo trarre giovamento per un approfondimento delle proprie invenzioni spaziali. In effetti, una volta affrancatasi dai perimetri autoconclusivi della pittura e della scultura, la sua operazione si è andata concentrando sulla trasformazione del luogo dato, sull'emanazione luminosa che in quello spazio prende corpo. Attraverso la coscienza del processo progettuale il lavoro di Bernardini tocca oggi vertici di trasfigurazione spaziale, sconfinando sempre oltre il tracciato fisicamente costruito, in virtù di tutti gli elementi messi in gioco, dalle velature del bianco ai pigmenti fosforici, dalla superficie delle pareti alle fibre ottiche, dalle ombre reali agli effetti di luce artificiale. Le diverse congiunzioni tra un punto e l'altro dello spazio seguono gli andamenti di una geometria instabile che dà l'impressione di modificarsi in stretta relazione con lo sguardo dello spettatore, di assumere sempre una posizione diversa secondo gli spostamenti dell'occhio sopra o sotto la tensione dei fili, lungo la loro articolazione giocata sulla continuità della linea spezzata.

Gli angoli d'intersezione hanno maggiore vibrazione e assumono nello spazio il ruolo di impulsi ottici che rendono più energetico il percorso lineare, trasformando quello che è un condizionamento tecnico della fibra ottica in un risultato di tipo immaginativo. Questo tipo di tensione visiva è possibile solo partendo da una condizione d'inerzia dello spazio dato, rispetto alla quale l'artista tenta una rigenerazione, un salto energetico in grado di inventare una situazione non prevista, dunque una scrittura spaziale completamente nuova. Si tratta di uno spazio che, per quanto si voglia definire in uno schema, sia aperto al potere dialettico della luce e dell'ombra, al loro dialogo inafferrabile, alla durata e all'ampiezza dello sguardo dello spettatore che si modifica durante il percorso mettendo sempre in gioco se stesso. In questo senso Bernardini sviluppa una capacità di vedere le cose dentro e oltre il rigoroso tracciato costruttivo che le comprende, facendo dello spazio geometrico un teatro d'accadimenti che muovono nella totalità della situazione visiva.

E' chiaro che lo spettatore ha una funzione importante in quest'oscillazione di effetti luminosi, il suo comportamento è direttamente implicato nel percorso delle fibre ottiche, per osservare l'immagine a distanza o da vicino, articolarsi seguendo i propri impulsi. Ogni punto di vista diventa interno alla totalità dell'opera, può cogliere la globalità dell'installazione oppure avvicinarsi alla sua struttura per coglierne i particolari, le sovrapposizioni, i

frammenti, anche a rischio di perdere di vista il tutto. Questo consente di partecipare alla durata spazio-temporale dell'immagine, di non abbandonare mai il campo d'azione, di vivere il movimento vitale delle forme attraverso elementi minimi da cui scatta il senso di uno spazio smisurato. E' come se il lettore fosse coinvolto in un mutamento psicologico dalla visione dei fili luminosi nell'oscurità e iniziasse a percepire una diversa intensità del suo rapporto con il vuoto, con la luce, con la propria identità fisica e mentale. Indubbiamente; spazio immaginato da Bernardini è inquieto, i fili luminosi esprimono uno spaesamento fra la struttura progettata e il comportamento del lettore. Qui non possono esserci regole o condizioni immutabili e l'artista lascia aperto il campo d'intervento, purché questa libertà d'azione rispetti l'intenzionalità dell'opera. A voler prevedere anche l'imponderabile, bisogna dire che se l'artista inizia il lavoro con la preoccupazione di costruire la complessità dello spazio, finisce poi con l'accettare una sua possibile decostruzione, se all'inizio crea orientamenti percorribili in seguito è anche disponibile ad accettare il valore del disorientamento, della perdita di riferimenti, della reazione fuorviante ad una determinata sollecitazione progettuale. In tal modo, il progetto di un'ambientazione buia deve tener conto di una veduta bidimensionale legata ad un determinato punto di vista, per esempio misurata sul colpo d'occhio di chi entra in galleria, per poi svolgersi a livello tridimensionale quando lo spettatore si sposta nello spazio.

Queste preoccupazioni riconducono all'esigenza di uno spazio sospeso nella sua immagine instabile, uno spazio controllato e al tempo stesso mutevole, dove la severità formale non esclude la fluidità sensoriale di chi osserva e la medesima struttura lineare prelude ad un allargamento di senso del campo visivo. La strategia perseguita da Bernardini si muove dunque tra costruttività e visionarietà, tra leggerezza spaziale dei fili luminosi e densità dell'ombra che tutto avvolge nella sua oscurità necessaria alla luce. La duplice condizione dell'opera oscilla tra presenza e assenza, tra luce e mancanza di visibilità, tra osservazione delle immagini con la luce artificiale o solare e sua possibile percezione in mancanza di luce. Bene ha evidenziato questa seconda condizione Enrica Torelli Landini: "E, quanto più la retina si adatta all'oscurità, tanto più l'immagine luminosa si definisce, diventa leggibile, si amplia. Si realizza dunque come continuità visiva al di fuori della saturazione della luce: può come una galassia, invisibile alla luce diurna, ma che si svela man mano che inizia ad annottarsi". E' chiaro che l'obiettivo cui ha sempre puntato Bernardini è quello di usare mezzi tecnologici elementari per giungere ad un massimo di complessità spaziale ma è altrettanto evidente che questa metodologia non è mai un percorso meccanico, anzi ha l'ambizione di essere un viaggio poetico ai confini di ogni possibile riconoscimento strutturale dello spazio. Non a caso nel manifesto intitolato "Divisione dell'unità visiva" Bernardini è interessato a "senso di presenza di ciò che si ipotizza invisibile" e immagina di creare un "rapporto di proiezione tra visibile ed invisibile sia come una sorta di trasmigrazione della percezione sensibile nelle cose sia come una sorta di demolizione del concetto di unitarietà dell'opera".

Ombra, luce, apparenza, sensazione primaria, realtà e illusione, intorno a queste parole l'artista approfondisce la ricerca dell'invisibile attraverso la scissione di un'immagine in diverse unità e il conseguente approccio verso spazi virtuali, inosservabili, luoghi sospesi in una condizione da cui è possibile immaginare tutto ciò che è fuori del consueto perimetro delle conoscenze: immaginare l'immagine "caleidoscopio di se stessa", scrive l'artista con felice definizione. Proprio per questo lo sdoppiamento di un romboide, lo slittamento di un triangolo o lo schiacciamento di un rettangolo sono condizioni poetiche in cui cresce il campo della luce e l'architettura diventa spazio di risonanze, luogo di pensieri misteriosi, dimora

una realtà immateriale che avvolge fisicamente i nostri sensi.

Presentazione di Achille Perilli dal catalogo "Lo Spazio Permeabile"

(Galleria " Fioretto" Padova, Gennaio/Febbraio 2001)

Carlo Bernardini è un'acrobata: si muove nello spazio con la luce come un trapezista usa funi per tracciare nell'aria i suoi percorsi. Tende alla creazione di una immagine dinamica diversa da quanto si configura nella maggior parte delle ricerche attuali. Alterna lo spazio con costante trasformazione; si sposta, di volta in volta da esterno in interno o al contrario. La percezione moltiplica le forme, come l'immagine di Rita Hayworth sugli specchi del Luna Park della "Signora di Shanghai" di Orson Welles. La realtà diventa incerta: non esistono rapporti fissi di forma, solo le continue distorsioni dell'immagine. Mi si lasci un paragone sacrilego: Velasquez con "Las Meninas" si pone al centro della visione e fuori dallo spazio, cancellando un modo "solo" di lettura. Nella memoria di Bernardini permane un ricordo degli antenati futuristi, contrariamente a chi trova i propri nonni in Duchamp o Warhol. In anni lontani Boccioni proclamava nel manifesto del 1912 "La scultura futurista": "La cosa che si crea non è che il ponte tra l'infinito plastico esteriore e l'infinito plastico interiore, quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatie e urti di avversione". Nel lavoro di Bernardini emerge, per altre strade e in modi differenti e attuali, la tradizione moderna italiana, quel nostro modo di essere diversi anche nella cultura europea e fuori dalle convenzioni e imitazioni rispetto al visivo americano. E propone un creativo basato su di un codice di modificazioni spaziali secondo varianti date dalla luce: ben diverso dalla staticità di Dan Flavin, e di quanti altri hanno usato la stessa materia: dove la luce rimane come una immagine di "madonna trecentesca". Ritorna un'altra componente della cultura plastica italiana: il lavoro sull'ombra. Poiché lo spazio nato con la luce, può essere esterno ed interno, non solo visione statica ma complessità di passaggio e percezione e avere un valore più complesso di lettura. Nel grande nero, fuori o dentro la rigidità dell'ambiente che lo contiene, bloccato nei punti fissi o variabili che sono le infinite possibilità di percorso non solo fisico ma mentale, lo spazio elastico della struttura fa emergere nelle sue ambiguità, nelle sue diverse situazioni, nei suoi modi il volto nascosto della luna: l'ombra. Emerge, con il suo ghigno metafisico il grande padre della nostra pittura: De Chirico, mago e cultore dell'ombra, intesa come elemento non solo iconografico, ma soprattutto come sconfinamento dello spazio, dilatazione prospettica, enigma della forma, costruzione del nulla. Nelle dichiarazioni di poetica di un artista appaiono considerazioni e pensieri rivelatori di quel lavoro segreto e del processo di natura alchemica che è la creatività: lapsus, accensioni, illuminazioni emergono al di là dell'opera, scoprendo momenti del percorso sotterraneo e oscuro, come un fiume carsico, che a tratti scorre in superficie e poi scomparire nella profondità della roccia. Ma il magma a volte si raffredda, diventa pietra e assume apparenze e verità di poesia. Non tanto a giustificare il fatto, l'oggetto, l'azione, ma a confermare quella verità che è la poesia dell'artista. Come rivela questo brano di Bernardini: "Vi sono due sole cose che hanno in se una proprietà visibile ma immateriale per avvicinarci a questo concetto: l'ombra e la luce. L'ombra può disegnarsi sulle superfici di uno spazio fisico, oppure può riempirne per mezzo dell'oscurità l'intero volume, ma non può attraversarlo. Resta allora soltanto la luce".

[Home](#)

THE DIVISION OF VISUAL UNITY

by Nadja Perilli

There is at the present much talk of speed in art, in terms of the fleeting moments of communicability. Bernardini applies this concept experimentally, pursuing an idea of visual perception marked in the first place by speed itself: the images we absorb day by day resolve into infinite possibilities for the imagination, not through the agency of the unconscious but thanks to an intellectual mobility in grasping the visual codes necessary to the artist's creation.

Optical fibres form the fine, slender threads of light Bernardini uses to create structures that totally change the function of the space they reach into; three-dimensionality is destroyed, the multidimensional range opening up to visual perception within the work.

In its totality the vision plays on the ambiguity of the eye, at one and the same time exploits scientific coordinates and creating an atmosphere of mystery heightened by the need to view the works in the dark; the eye deciphers various possible paths of significant line at various levels of depth in space, ultimately resolving into a perception in a single point of an only two-dimensional dimension. Sculpture in the round and two-dimensional art fuse in one creative idea: although the lines cannot be stepped on or crossed, their physical nature makes for an impressively substantial structure while the need to penetrate its material presence makes of it a place the body is compelled to take possession of. At the same time, the visual opening out to perception are sharp, essential signs creating geometrical-poetic forms deriving from the pictorial world.

The shifting rhythms of the work also emerge in the materialisation of the installation in the dark and its dematerialisation when exposed to light: in the dark vision looms distinct, real and corporeal; in the light the structure becomes virtual, visible not to the eye but through the mobility of the mind while the corporeal presence persists precisely because Bernardini's creative world is not divorced from the physicality of things, be they real or apparent.

LIGHTS AS THE MATERIAL OF INVISIBLE SENSES

by Claudio Cerritelli

In recent years Carlo Bernardini's research has turned to the idea of space not as abstract formulation but as vital reality. His approach remains rigorous and analytic, but at the same time sensitive to the emotional components of the dynamic vision. We might say that the artist is working on the categories of space and time from the point of view of drawing pictorial and sculptural form into a broader environmental design, but this is by no means the point is above all to see how this plan is developed, and the linguistic components by means of which the image is materialised in the environment. It is therefore also necessary to understand the relationship between theoretical intentions and practical choices, between topological design and the creation of structural hypotheses that assume visibility and

perceptive fullness as they become space and time. Bernardini's creative conception begins at the level of the painted surface, where the need emerges to define a certain space with lines of light by structuring material in various ways. With painterly and sculptural sensibility in play, the artist seeks to extend the perimeter of the image, projecting shadows and applying material techniques (graphite, acrylics and frottage), experimenting with physical marks that tend towards virtual light. In the mid-90s Bernardini realised that the idea of the surface fixed in the picture-object dimension and the linear structure in the sculptural conception called for a further stage of synthesis, to be brought into play at the installation level. His thoughts turned to the idea of creating a total space where the abstract tensions through which painting and sculpture gauge complex variations in form can be directly reworked in the environment.

From this point of view, Bernardini's work is the most coherent and consequential to be seen among the artists of his generation, liable to run into contradictions in their endeavour to regenerate their art, or casually taking up one new line or another. In the case of Bernardini we are faced with a creative attitude reminiscent of certain artists in the early sixties, exponents of the so-called "programmed" art, who sought to move on from the mythology of the subjective approach to art as critique of the visual, while exploring the emotions experienced through imagination in the temporal tensions of the works. Actually, in this period it was not so much a matter of creating works as constructing the eye's path, with operations occurring in an ordered flow of clearly defined visual sequences. Clearly, Bernardini's reference is also to the orthogonal lines of light that Gianni Colombo used to evoke the idea of "elastic space" around 1966-67, involving the eye of the observer in the expansive structure of the work, actively entering its environment.

Here that elasticity is absent, but Bernardini's programmed space is born from the complexity of a conception that envisions a line of light connecting various points in the environment with constant variation in the luminous geometrical rhythms. Whether the young Roman artist was conscious of this fundamental precedent or not, his research has step by step found in a rational design the basis for an expansion of sensorial form, ultimately identifying the mechanisms of construction with the adumbrations of the imagination. Moving on from the dialectic between imagined and real shadows experimented from the early nineties to the present installations in optical fibres, he has very deliberately set out to anchor spatial tensions within the physical framework of the show room, exploiting the possibility of extension along gravitational courses that the line of light itself maps out from one point in the environment to another. Let us see this developed, with a backward glance to 1993 when the idea was of a work of art consisting of two elements set in reciprocal tension - two expressive, communicative worlds coming into contact, attracted by almost impossible magnetism. The artist set on the wall a canvas painted with acrylic where the vibrations of the pigment revealed the emotional content of material memory - albeit of an evanescent material that seems to drift into countless rivulets and disappear. With a procedure we might describe as monochromatic sensisation of the surface the image takes on its own physiognomic autonomy, prompting the eye to take in the variations in the painted material, the various expanses of white. It seems to settle over a long process of sedimentation, scored with cuts showing a top-downwards movement. As Vittoria Biasi points out, "The artist builds up translucent layers into a white surface, light sinking in while the lines - visible in the dark - expand outwards. The work exists between inner and outer emanations, as if poised between light and shade." Such enhancement of the luminous quality of the painted

surface constitutes a physical and mental reality constant in Bernardini's work, even when is not in itself but seeks exchange with the other, as in this type of work.

Set at two, opposite points of the surface is a structure in the form of an iron rod at an acute angle, apex pointing to the floor to create shadow marks limning out a virtual volume between real and illusory lines. At this stage of research painting and sculpture coexist in conception relating strictly to the environment, the sense of emptiness materialising in the distance created between surface and iron structure reflecting a visual mechanism not uncommon in virtual sculpture, applied in various ways in the environmental installation of the seventies. Bearing in mind the historical record that the 1976 Venice Biennial International Exhibition of Modern Art revealed to a larger public tackling the theme of an environment in the 20th century, we can appreciate how successfully Bernardini has taken reference from this area to enhance his own spatial inventions. In fact, since he left the self enclosed confines of painting and sculpture behind him, his attention has been increasingly focusing on transformation of the given place, and the emanation of light taking on bodily presence in that space. With his keen sense of the design process, Bernardini is now attaining the heights of spatial transfiguration, insistently departing from the physically constructed line by bringing into play a range of elements including white in layers, phosphoric pigments, wall surfaces, optical fibres, real shadows and artificial light effects. The various conjunctions between one point and another in spaces follow the flows produced by vacillating geometrical forces whose mutations seem to depend on the eye of the observer constantly shifting with the movement of the eye above or below the tension of the lines and following their complex play on the continuity of the broken line.

The angles of intersection vibrate more intensely, assuming the role of optical impulses enhancing the energy of the linear path, leading what is in fact technical conditioning of the optical fibre to open up vistas for the imagination. This type of visual tension is only possible starting from a state of inertia in the given space, which the artist acts upon seeking a sort of regeneration, a charge of energy producing unforeseen situations, and thus a completely new form of spatial articulation. However one may seek to fit it into a scheme, the space remains open to the dialectic of light and shade, the ultimately elusive dialogue between them and length and scope of the observer's gaze, which will vary as it follows the forms, inevitably entering into play itself. Thus Bernardini works on the capacity to see things within and beyond the rigorous structure containing it, turning geometrical space into a theatre of happenings moving through the entire visual range.

The observers clearly play an important role in this mutation of light effects, their behavior being directly involved in the paths the optical fibres follow: they can view the image close to or from a distance, or variously as their impulse guides them. Every viewpoint becomes internal to the totality of the work: it may take in the global installation or close in on details of the structure with superimposition and fragmentation, possibly even losing sight of the whole. This means participating in the space-time duration of the image, never leaving the field of action, experiencing the vital movements of the forms through slight details that excite a sense of measureless space. It is as if the observer were involved in a sort of psychological mutation of the vision evoked with lines of light in the dark, and began to perceive a different sense of their relations with void, light and even their own physical and psychological identity. Space in Bernardini's conception is distinctly restless, the lines of light revealing disorientation between the structure designed and the behaviour of the observer. No immutable rules or codes can apply here, and the artist leaves the field wide open.

file:///D:/DATI%20SITO/ENGTesti%20critici.html 27/02/2002

open for invention, although this freedom of action can only function in terms of the intentions incorporated in the work. Taking even imponderables into account, we might say that the artist's preoccupation approaching his work is to construct the complexity of space although he is ultimately prepared to accept its deconstruction; he begins by creating orientations that can subsequently be followed while also prepared to accept the value of disorientation, loss of reference and off-key response to the promptings of the design. Thus organisation in a dark environment must also take account of two-dimensional aspect associated with a certain viewpoint, for example gauged to the eye of the visitor entering the gallery, while bringing the three dimensions into play as the observer moves about the space.

In fact, the artist's intention is to create a space suspended in the instability of its image, controlled but constantly shifting, formal rigour reconciled with the free flow of the observer's senses as the linear structure itself gives way to an enhanced sense of the visual field. Bernardini's strategy therefore develops between constructive and visionary, between the spatial lightness of luminous lines and the density of shade enveloping everything in the darkness necessary to light. The work hangs suspended between presence and absence, light and invisibility, observation of images with artificial light or sunlight and perception in absence of light. The latter case was aptly evoked by Enrica Torelli Landini: "And, as the retina adjusts to the dark the luminous object stands out in ever sharper definition, opening out in space and to interpretation. Thus a visual continuity is achieved beyond the saturation of light, somewhat like a galaxy that is invisible by day but gradually emerges as night falls." Clearly Bernardini has consistently aimed at using technologically elementary means to achieve a high degree of spatial complexity, but it is equally clear that the methodology has never been applied mechanically; on the contrary, it is a sense of poetry that guides the artist in his exploration of the ultimate in possible spatial structures. Significantly enough, in his manifesto entitled "Division of visual unity" Bernardini considers how we may "sense the presence of what is theoretically invisible", with the idea of creating a "rapport in projection between the visible and invisible, both as a sort of transmigration of sense perception into objects and as a sort of demolition of the concept of the oneness of the work."

Light, shade, appearance, primary sensation, reality and illusion- these are the terms of Bernardini's exploration of the invisible, splitting the image into various units and thus closing in on the virtual, unobservable spaces, places suspended in a condition that opens to the imagination what lies beyond the customary bounds of awareness; imagining the so-called "kaleidoscoping" image, as Bernardini graphically defines it. So it is that a doubling rhombus, a sliding triangle or flattening rectangle create the poetic conditions for light to body forth, architecture resolving into resonant space, the "local habitation" of the mystery and immaterial reality that envelop our senses.

Presentation by Achille Perilli from catalogue "Lo Spazio Permeabile"

(Gallery " Fioretto " Padova, January/February 2001)

Carlo Bernardini is an acrobat, moving through space with light as a trapeze artist uses colour to trace his path through the air. He works to create a dynamic image differing from the configurations achieved in most contemporary research, alternating space with constant change, shifting from without to within or vice-versa. Perception multiplies the forms, much like the image of Rita Hayworth in the fun-fair mirrors of Orson Welles' "Lady from Shanghai".

Shanghai". Reality becomes uncertain, fixed relations of form giving way to constant distortions of the image. To make a rather bold comparison, in "Las Meninas" Velasquez places himself at the centre of vision and outside space, making any "one" interpretation impossible. Unlike artists who trace their lineage back to Duchamp or Warhol, Bernardini has the futurists lingering in his memory as forerunners. Long ago Boccioni proclaimed in the 1912 manifesto "Futurist sculpture": "What is created is but a bridge between the exte sculptural infinite and the interior sculptural infinite; thus the objects never end, but inters with infinite combinations of sympathy and clashes of aversion." Along diverse paths and different, relevant manners the modern Italian tradition - that Italian way of standing out even from European culture and outside the conventions and imitations of the American visual approach - finds its way into Bernardini's art. His is a form of creativity that works the basis of a code of modifications in space reflecting variants produced by light, far from the static work of Dan Flavin and the various other artists who use the same material but delineate with light images closer in effect to a "Fourteenth-century Madonna". And here have another component of Italian sculptural art - the use of shade. In fact, space generate with light can be outer or inner, not only static vision but a complex of transitions and perceptions susceptible to manifold interrelating interpretations. In that great blackness within or without the rigidity of the environment that contains it, arrested in the fixed or variable points that are the infinite range of paths both physical and mental, the elastic spe of the structure works through ambiguities and diverse situations and modes to bring forth the hidden face of the moon - shadow. With his metaphysical grin emerges De Chirico, father of Italian modern painting and a wizard with shade and shadow, not only as iconographical elements but above all taking space beyond its limits, stretching perspective to create the enigma of form and nothingness. When an artist talks about his poetics, considerations and thoughts will emerge that cast light on the alchemic process and occult labour that is the creative act: involuntary revelations, sparks and flashes emerge beyond t work, illuminating tracts of that dark, subterranean progress which, like a watercourse through limestone, will bubble to the surface and sink back to the depths of the rock. At times, however, the magma cools down and becomes stone, taking on the aspects and trut of poetry, justifying not so much the fact, object or act as bearing out the truth that is, precisely, the artist's poetry - as, for example, these remarks by Bernardini reveal: "There only two things that have in themselves a visual but immaterial property approaching this concept: light and shade. Shade can fill out on the surfaces of a physical space or fill the whole volume with darkness, but it cannot cut across it. Thus only light remains."

[Home](#)



Con il patrocinio del
Comune di Milano
Cultura e Musei - Settore Musei e Mostre

a cura di **Mimmo Di Marzio**

STEFANO ARIENTI
CARLO BERNARDINI
PIETRO BOLOGNA
LUIGI BUSSOLATI
MICHELE CHIOSSI
CUOGHI e CORSELLO
LEONIDA DE FILIPPI
PAOLA DI BELLO
DIAMANTE FARALDO
BARBARA FASSLER
GIOVANNI FRANGI
JONATHAN GUAITAMACCHI
FEDERICO GUIDA
FRANCESCO JODICE
ENZO LISI
CLAUDIO MARCONI
ANNAMARIA MARTENA
DAVIDE NIDO
NICOLA PELLEGRINI
SIMONE RACHELI
ANDREA SIMEONE
MARIA LUISA TADEI
SIMONA UBERTO

Officine del gas a Bovisa
via Giampietrino, 24 - Milano

Inaugurazione
giovedì 11 ottobre 2001,
dalle ore 19 alle 22,30.

R. S. V. P.
tel. 02 7720 3883

Sponsor tecnico



Main Sponsor



EUROMILANO



Sponsor



il Giornale

CATALOGO FINE ARTS UNTERNEHMEN *ed. 2001*



G A L E R I A

Arsenal

Galeria Arsenal w Białymstoku oraz Autorzy
mają zaszczyt zaprosić na otwarcie wystawy

Ś W I A T Ł O

Carlo Bernardini Konrad Kuzyszyn Antoni Mikołajczyk

dnia 13 sierpnia (piątek) 1999 roku o godz. 17.00 w salonach Galerii przy ul. Adama Mickiewicza 2.
Wystawa czynna do 12 września

Galeria jest finansowana przez Urząd Miejski w Białymstoku.

SPAZIOTEMPORANEO

mercoledì 2 giugno 1999 ore 18,30

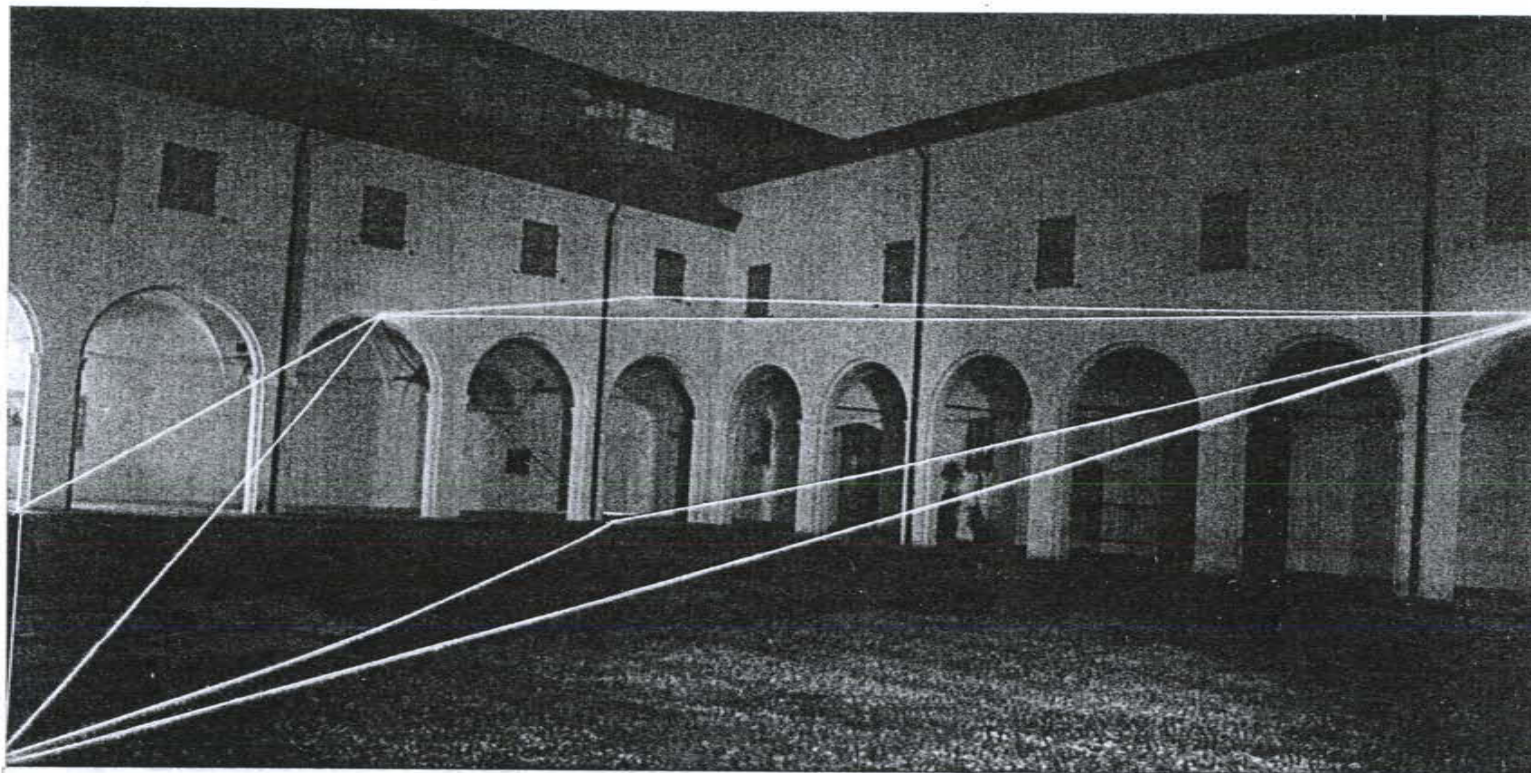
CARLO BERNARDINI

La luce come materia
dei sensi invisibili

La mostra proseguirà fino al 3 luglio 1999

Catalogo in galleria

SPAZIOTEMPORANEO di Patrizia Serra
Via Solferino, 56 - 20121 Milano
tel. e fax 02 659 80 56, è aperto al pubblico
dal martedì al sabato dalle ore 16 alle 19,30



FIORETTO ARTE CONTEMPORANEA

RIVIERA A. MUSSATO, 89/A - 35139 PADOVA - TEL. 049/8758625 - FAX 049/714635
e-mail: gfioretto@telerete.it

CARLO BERNARDINI **"Lo spazio permeabile"**

17 gennaio - 15 febbraio 2001

Mercoledì 17 gennaio 2001, dalle ore 18,30, inaugura la mostra personale di Carlo Bernardini "Lo spazio permeabile". Il giovane artista di Roma, che in quest'occasione esporrà dei quadri luminosi ed un'installazione in fibre ottiche creata appositamente per la galleria, da anni ha incentrato la sua ricerca intorno alla luce, protagonista assoluta e indiscussa.

PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI

ingresso: Via Nazionale 194

ingresso disabili: Via Milano 11

ALA MAZZONIANA DELLA STAZIONE TERMINI

ingresso: Piazza dei Cinquecento 32

ingresso disabili: Via Giolitti 34

Orario 10 - 21. Chiuso il Martedì.

Biglietto: lire 6.000, ridotto lire 3.000

I viaggiatori delle Ferrovie dello Stato, dietro presentazione del biglietto di andata e ritorno, potranno usufruire di una riduzione sul biglietto d'ingresso alla mostra (lire 4.000).

I visitatori della mostra potranno usufruire di una riduzione del 15% sulla tariffa delle Ferrovie dello Stato. La riduzione si applica ai soli biglietti di andata e ritorno con destinazione Roma. I biglietti vanno convalidati all'ingresso della mostra. Il viaggio di ritorno deve iniziare entro il secondo giorno successivo alla convalida. La mancanza della convalida comporta il pagamento del prezzo intero e del diritto d'esazione.

Ufficio vendite: presso il Palazzo delle Esposizioni

Visite guidate: Dott.ssa Sabina de Cavi, Dott.ssa Daniela Lancioni
Dott.ssa Cinzia Staforte.

Per informazioni e prenotazioni: Ente Esposizione Quadriennale Nazionale d'Arte, dalle ore 9 alle ore 10 esclusi il sabato e la domenica, telefono 47480316/9 - fax 4847518.

Catalogo: Edizioni De Luca - Prezzo lire 60.000



Esposizione Nazionale Quadriennale
d'Arte di Roma

ULTIME GENERAZIONI



25 settembre - 25 novembre 1996

Palazzo delle Esposizioni
Via Nazionale 194, Roma

Ala Mazzoniana della Stazione Termini
Piazza dei Cinquecento 32, Roma

La mostra "Ultime Generazioni", che conclude la XII edizione della Quadriennale, offre un'ampia e articolata panoramica dedicata ai giovani artisti italiani emersi negli ultimi vent'anni. Si tratta di un'esposizione interamente fondata sull'attualità, che propone al pubblico le diverse forme d'arte, presenti sulla scena artistica nazionale, in un clima eclettico, aperto alle ricerche più disparate, che abbracciano tutti i linguaggi di questa turbolenta fine secolo.

Si va dalla pittura figurativa a quella astratta, dalla scultura alle installazioni, dalla fotografia alle performance, fino ai video e alle recenti tecniche multimediali, che utilizzano l'alta tecnologia.

Una panoramica esplosiva che unisce il presente con il futuro, la tradizione con la modernità, per tracciare le nuove traiettorie dell'arte.

"Ultime generazioni" è dislocata in due sedi diverse. Al Palazzo delle Esposizioni sono presenti la pittura, i video, le performance e le opere multimediali, mentre nell'Ala Mazzoniana della Stazione Termini la scultura, la fotografia e le installazioni. Si terrà, dal 9 al 10 novembre, nella Sala Multimediale del Palazzo delle Esposizioni a Roma, il Convegno "Arte verso il 2000" con la partecipazione di artisti, critici e storici dell'arte. Nella stessa occasione verranno assegnati i Premi della Quadriennale agli artisti selezionati da una giuria internazionale, composta da Dan Cameron, Giovanni Carandente, Norman Rosenthal e dal Segretario Generale dell'Ente, Floriano De Santi.

Artisti invitati

Gianantonio Abate, Mario Airò, Giovanni Albanese, Stefania Albertini e Giampiero Moioli, Alessandro Aldrovandi, Sabina Alessi, Roberto Almagno, Vincenzo Amato, Alberto Andreis, Sabato Angiero, Arcangelo, Stefano Arienti, Guglielmo Aschieri, Salvatore Astore, Balletti & Mercandelli, Massimo Bartolini, Massimo Barzagli, Matteo Basilè, Vanessa Beecroft, Martha Belbusti, Bruno Benuzzi, Rosetta Bernardi, Giuseppe Bergomi, Carlo Bernardini, Fausto Bertasa,

Betty bee, Giuseppe Biagi, Luigi Billi, Giuseppe Bordoni, Gregorio Botta, Aurelio Bulzatti, Luca Caccioni, Maurizio Camerani, Roberto Carbone, Luigi Carboni, Lorenzo Cardì, Monica Carocci, Tommaso Cascella, Lucilla Catania, Antonio Catelani, Maurizio Cattelan, Umberto Cavenago, Bruno Ceccobelli, Giacinto Cerone, Elvio Chiricozzi, Nada Cingolani, Marco Colazzo, Paolo Consorti, Fabrizio Corneli, Francesco Correggia, Vittorio Corsini, Simone Crespi, Luca Crocicchi, Cuoghi e Corsello, Luca Dall'Olio, Enzo De Leonibus, Daniela De Lorenzo, Santolo De Luca, Emanuele De Reggi, Mario Dellavedova, Gianni Dessi, Paola Di Bello, Alberto Di Fabio, Tristano di Robilant, Salvatore Dominelli, Maria Dompé, Giuseppe Ducrot, Chiara Dynys, Eredi Brancusi, Bruna Esposito, Riccardo Evangelisti, Paolo Fabiani, Roberta Fanti, Sergio Fermariello, Paolo Fiorentino, Andrea

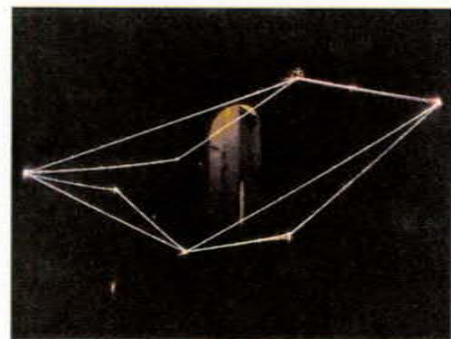


Fogli, Giovanni Frangi, Lino Frongia, Licia Galizia, Omar Galliani, Daniele Galliano, Marzia Gandini, Paola Gandolfi, Ferdi Giardini, Alessandra Giovannoni, Claudio Givani, Salvatore Guzzo, Paolo Iacchetti, Innocente, Pierluigi Isola, Marcello Jori, Massimo Kaufmann, Luisa Lambri, Donatella Landi, Myriam Laplante, Felice Levini, Massimo Livadiotti, Marco Lodola, Nino Longobardi, Lucavalerio, Enrico Manera, Lorenzo Mangili, Roberto Mannino, Umberto Manzo, Raffaella Mariniello, Eva Marisaldi, Franco Marrocco, Luigia Martelloni, Maurizio Martina, Andrea Massaioli, Maria Carla Mattii, Mauro Mazzali, Marco Mazzucconi, Vittorio Messina, Renato Missaglia, Daniela Monaci, Paolo Monti, Albano Morandi, Liliana Moro, Bianca Nappi, Andrea Nelli, Marco Neri, Nunzio, Enzo Obiso, Claudio Palmieri, Marco Papa, Fabrizio Passarella, Maurizio Pellegrin, Paola Pezzi, Maurizio Pierfranceschi, Cesare Pietroiusti, Roberto Pietro-santi, Luca Pignatelli, Cristiano Pintaldi, Alfredo Pirri, Franco Piruca, Piero Pizzi Cannella, Alessandra Porfidia, Eleonora Pusceddu, Enrico Pusceddu, Pierluigi Pusole, Sergio Ragalzi, Annie Ratti, Ascanio W. Renda, Lithian Ricci, Antonio Riello, Tito Rossini, Marco Nereo Rotelli, Bernhard Rüdiger, Sabrina Sabato, Andrea Salvino, Vincenzo Scolamiero, Elena Sevi, Gianluca Sgherri, Bernardo Siciliano, Danilo Sini, Aldo Spoldi, Luigi Stoisia, Studio Azzurro, Nello Teodori, Alessandra Tesi, Marco Tirelli, Grazia Toderi, Giorgio Tonelli, Anna Torriero, Tommaso Tozzi, Francesca Tulli, Nicola Verlato, Maurizio Vetrugno, Cesare Viel, Luca Vitone, Silvio Wolf, Giovanna Zaghini, Renzo Zecchini.

«Accordi di luce. Luce d'arte per l'arte» è il progetto frutto di una filosofia che vede nella luce d'arte contemporanea un modo diverso di creare suggestive immagini in relazione alle realtà monumentali esistenti nella città. Gli artisti partecipanti sono accomunati da un particolare utilizzo della luce e, grazie alle tecnologie e tecniche contemporanee, si propongono di entrare in relazione allo spazio urbano, valorizzandolo. Questo di Padova è il terzo appuntamento di «Accordi di Luce» con le città d'arte. La prima edizione dell'evento è stata realizzata a Roma nel 1996, la seconda a Parma nel 1998.

CARLO BERNARDINI SPAZIO PERMEABILE 2006

L'opera. L'installazione, in fibra ottica, è un romboide posto a 10/12 metri da terra che, sovrastando via Fiume, delinea un volume virtuale. Si disegna così una sagoma geometrica che simbolicamente richiama



la carena di nave rovesciata della copertura di Palazzo della Ragione, riproposta oggi nella

leggerezza della forma e dei materiali.

La luce diviene materia, sintesi che richiama l'attenzione del passante "verso l'alto", per uno sguardo rivolto in direzione di "uno spazio nello spazio" volutamente illusorio.

L'artista. Nato a Viterbo nel 1966. Diplomato nel 1987 all'Accademia di Belle Arti di Roma. Nel 1997 ha pubblicato un saggio teorico sulla Divisione dell'unità visiva edito da Stampa Alternativa. Attualmente è insegnante all'Accademia di Belle Arti Brera di Milano. Vive e lavora a Roma e a Viterbo.

ALBERTO BIASI SOFFI DI COLORE

L'opera. Dal verde al celeste, dal celeste al verde, la luce scorre in alto, lungo il loggiato di Palazzo della Ragione, prospiciente Piazza delle Erbe. La luce-colore dipinge la parte architettonica abitualmente in ombra, di notte la più oscura del Palazzo, e con velocità di un soffio percorre il loggiato nella sua lunghezza di oltre ottanta metri. I due colori vengono percepiti in movimento, come un lento balletto e, in contrasto con le pietre del Palazzo, alludono il primo alla natura, oggetto del commercio che abitualmente



avviene in quella Piazza, il secondo all'acqua di cui la città abbonda.

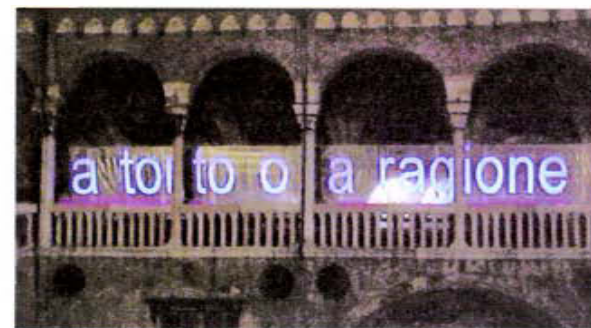
Il cangiamento e l'apparente movimento sono conseguenti ad una manipolazione tecnologica delle luci e metaforicamente prolungano, in orario notturno, il dinamismo e la vitalità abituali della Piazza.

L'artista. Scultore e grafico, nato a Padova nel 1937. Nel 1959 forma il Gruppo N e collabora alla progettazione di tutte le opere e all'attività artistica del gruppo fino al suo scioglimento. Nel 1961 è fra i promotori di 'Nuove Tendenze' e nel 1962 tra gli iniziatori di 'Arte Programmata'. Ha allestito 75 personali e partecipato a 400 collettive.

MARC BOWDITCH A RAGION VEDUTA

L'opera. Nel loggiato di Palazzo della Ragione, prospiciente Piazza dei Frutti, sono inserite iconografie di scritture bianche che divengono luminose, configurazioni di segni su strutture che relazionano con le linee architettoniche. Fraseologie dall'italiano parlato si traducono in aforismi ruotanti sulla parola "ragione". Le lettere si trasformano in sagome visibili sulle arcate del loggiato. «A ragion veduta», «a torto o a ragione» rappresentano "passaggi" di patrimonio comune e commenti che invitano ad essere ampliati, riferiti, discussi secondo un gioco di coinvolgimenti propri della scrittura.

L'artista. Nato nel 1967 a Johannesburg. È laureato in Professional Architecture e Environmental Studies all'University of Waterloo in Canada. Ha lavorato come architetto a Toronto e a Londra. Dal 1999 è impegnato all'American Academy in Rome come assistente al Direttore delle Arti. Vive e lavora a Roma.



La luce e il bianco avvolgono l'immaginazione con suggestioni misteriose in cui si riversano le forze della vita. Un'idea di Oriente aleggia sulla figura di una carena capovolta per un festoso "approdo" nel cuore della città di Padova. L'oriente del pensiero anima la fantasia artistica per un intervento di luce sui loggiati laterali: luce d'arte per l'arte, per sfiorare, umilmente l'utopia del luogo. L'opera di luce desidera la nascita individuale e collettiva partecipando a qualcosa di essenzialmente vero come la festa religiosa del Natale.

Il tetto bianco del palazzo è adornato con una merlatura di diverso ordine: una parte superiore evidente come una ghirlanda di fiori si espone alla luce naturale, allo spazio infinito (superiore) e una parte inferiore, il loggiato, come passaggio tra l'interno e la quotidianità della vita che si svolge nelle Piazze. I luoghi ridisegnandosi nelle luci cromatiche rivelano una scala di sensazioni e visioni inattese. Il rapporto tra la sensibilità artistica contemporanea e il luogo si trascrive in un "Accordo di luce" come Cage negli anni '60 ha trasferito in note musicali mappe di costellazioni celesti. La trascrizione instaura con il luogo, con l'idea e con l'artefice una circolazione che coinvolge il passante nella "libertà" dell'immaginazione: come abbracciare il senso della vita, dell'emozione. "La libertà messa in scena" è collettiva.

In questo senso di interazione tra passato e presente si inseriscono le opere di luce di Carlo Bernardini, Alberto Biasi e Mark Bowditch.

Vittoria Biasi

In collaborazione con



Azienda
Promozione
Turistica
Padova



Evento a cura di
Vittoria Biasi e Alessandra Toscani

Agenzia di produzione artistica
"... and ARTS" - Parma

Organizzazione e ufficio stampa
P.R. Consulting - Padova

Informazioni 049 660405

Si ringraziano per la collaborazione
l'architetto Gianfranco Martinoni
le squadre operative dell'Azienda Padova Servizi
Stefano e Lorenzo Minozzi

progetto grafico Caterina Santinello - stampa Tipografia Gotica, PD

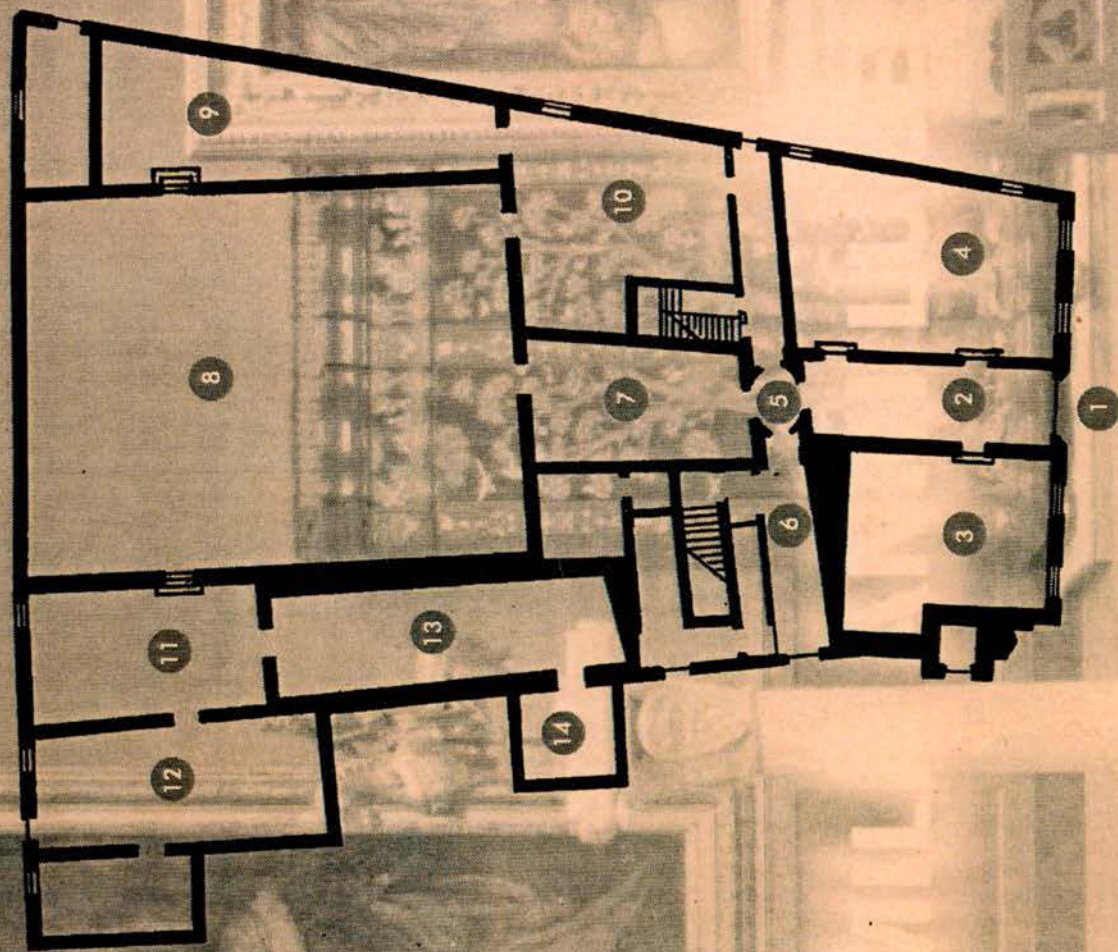
CAMERA
COMMERCIO
INDUSTRIA
ARTIGIANATO
AGRICOLTURA
PADOVA

COMUNE DI PADOVA
Assessorato alle
Attività Produttive

Palazzo della Ragione - Piazza delle Erbe
Palazzo della Ragione - Piazza della Frutta
Palazzo della Ragione - Via Fiume

**17 DICEMBRE 2000
7 GENNAIO 2001**

1. INGRESSO
2. ATRIO
Collezione Lapidaria
3. SALA DEI GIOIELLI
DENIS SANTACHIARA
4. SALA DELLE ARMI
PIETRO MUSSINI
5. VESTIBOLO
CARLO BERNARDINI
6. APPARTAMENTO DI LUIGI PARMIGGIANI
LUIGI GHIRRI
CLAUDIO PARMIGGIANI
MIRO ZAGNOLI
7. SALA DEI COSTUMI
RAFFAELLA NAPPO
8. SALONE CENTRALE
CARLA ACCARDI
ENZO CUCCHI
PATRIZIA MOLINARI
GAETANO PESCE
ALBERTO ZATTIN
9. SALA SPAGNOLA
10. SALA DEI VELLUTI
STUDIO AZZURRO
11. SALA ESCOSURA
LUCA PANCRAZZI
12. SALA ESCOSURA
ENNIO BERTRAND
13. SALA FIAMMINGHI
JOSEPH KOSLUTH
14. SALA FRANCO-INGLESE
ALBERTO BURRI



COMUNE DI REGGIO EMILIA
Assessorato Cultura e Sapere
Musei Civici
in collaborazione con
IBC Istituto Beni Artistici, Culturali, Naturali Regione Emilia-Romagna

DUEMILA anni luce

a cura di Cristiana Colli

dall'18 dicembre 1999 al 31 dicembre 2000
Reggio Emilia, Galleria Parmeggiani, Corso Cairoli, 1

martedì-venerdì ore 9.00 /12.00
sabato, domenica e festivi ore 9.00/13.00 - 15.00/19.00

Maurizio Festanti
direttore Musei Civici
Elisabetta Farioli
ispettore Musei Civici
Cristiana Colli
curatore
DELOS Milano
ufficio stampa
Claudio Beretti
grafico

informazioni
DELOS tel. 02 / 80.52.151 delosmi@tin.it
Musei Civici tel. 0522/ 456477
Assessorato Cultura e Sapere
Patrizia Paterlini
tel. 0522/456532
patrizia.paterlini@municipio.re.it

2000 ANNI LUCE

luci accese in galleria



materiamadre 3

TECNOLOGICA

Bernardini • Mussini • Scirpa

DAL 2 DICEMBRE 2001 AL 6 GENNAIO 2002

materiamadre 3

TECNOLOGICA

A CURA DI

Claudio Cerritelli - Massimo Bignardi

SPAZIO ESPOSITIVO

Torre Colombera - Gorla Maggiore
(VA)

CATALOGO

Edizioni Mazzotta, 2001

2 DICEMBRE - 6 GENNAIO 2002

ORARI MOSTRA

Martedì, giovedì e sabato 16 - 19

Domenica e festivi 10 - 12 e 16 - 19

Natale e Capodanno chiuso

info 0331 61 48 01

torre n. 0331 61 99 08

INGRESSO LIBERO

www.torrecolombera.it

GALERIA
ON



Centrum Sztuki Współczesnej
INNER SPACES
MULTIMEDIA

Antoni Mikołajczyk

Thomas Bartels (Niemcy)
Carlo Bernardini (Włochy)
Mirostaw Filonik (Polska)
Konrad Kuzyszyn (Polska)
Łukasz Skąpski (Polska)
Zbigniew Taszycki (Polska)
Anna Treteer (Niemcy)
Michael Wittassek (Niemcy)
Raimund van Well (Niemcy)

Galeria ON i Centrum Sztuki Współczesnej INNER SPACES Multimedia

zapraszają
na otwarcie wystawy

POŚWIATY

które odbędzie się **19 kwietnia 2001**
o godz. **18.00** - Galeria ON
o godz. **19.00** - CSW Inner Spaces Multimedia
wystawa czynna do końca kwietnia 2001

foto: Antoni Mikołajczyk, Uwalnianie światła 1996

Galeria ON, ul. Fredry 7 (wejście od ul. Kościuszki), 61-701 Poznań,
Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces Multimedia, ul. Jackowskiego 5/7, Poznań,

http://free.art.pl/on_galle
<http://free.art.pl/innerpaces>

Accordi di luce. Luce d'arte per l'arte

su progetto di Vittoria Biasi in collaborazione con AMPS

Diversi artisti, provenienti da espressioni differenti, interpretano altrettanti luoghi della città con effetti di luce, creando un percorso notturno, dove ogni tappa costituisce un'opera unica nata dal rapporto con il luogo e crea un arredo luminoso che sfrutta la scenografia dei monumenti di Parma.

Così dal 'Ponte Romano', restituito nella luce dell'antico potere e della sua sacralità, segno dell'espansione urbana, si può giungere alla 'Chiesa', dove l'architettura esterna è rivestita di una luce che 'racconta' sulla preziosità 'interna'. O ancora dalle atmosfere liriche del Parco Ducale il percorso conduce verso lo Stradello della Camera di San Paolo.

In tal senso, ogni artista, usando la luce, propone un linguaggio primario e universale per esaltare il tempo, le emozioni e le possibilità dell'uomo. "Accordi di luce" è una sorta di sentiero in cui la luce guida il passante nella storia dei luoghi, delle gallerie e degli studi artistici.

Matteo Bazzicalupo

Carlo Bernardini

Alberto Biasi

Franca Cattani

Vitaldo Conte

Fabrizio Crisafulli

Candida Ferrari

Raimondo Galeano

Paulina Humeres

Fukushi Ito

Jeanne Lacombe

Claudio Peotta

Lenz Teatro

Mario Sasso

SITI
a
u
t
o
r
i
opere

elprom S.R.L.

G. BONOMI S.R.L.

LAVORAZIONE MATERIE PLASTICHE

LS load systems srl

elettronica 2000
di Ferrari Angelo



1 - FABRIZIO CRISAFULLI, *lighting designer*, recupera il luogo del Ponte Romano disegnando con la luce il volume delle arcate in un senso di spazio immaginario, quasi annullando le reali strutture di cemento che comprimono le antiche pietre. L'artista di origine siciliana, vive a Roma e lavora tra l'Italia e l'estero.

2 - FEDERICA MAESTRI, per il "Lenz Teatro" di Parma, trasferisce le atmosfere del romanticismo tedesco in arte d'ambientazione in un percorso del Parco Ducale. Gli elementi e i segni del parco si trasformano in scene riferite al *Faust*.

3 - FUKUSHI ITO interviene sotto i voltoni della Pilotta. L'artista, che espone tra l'Italia e il Giappone, proietta un cielo di stelle e colori, memoria dell'arte dell'affresco giottesco minato dagli ultimi eventi, fondendo la millenaria tradizione giapponese alla storia dell'arte italiana.

4 - CARLO BERNARDINI, giovane artista di Viterbo, elabora una scultura di luce, realizzata in fibra ottica in interno, sotto i voltoni del Guazzatoio. L'opera di luce si trasforma in un solido virtuale dell'altezza di circa sette metri, i cui piani si scompongono con il variare del punto di osservazione.

5 - PAULINA HUMERES propone le proiezioni luminose degli elementi primari acqua, aria, terra e fuoco, già esposta a Roma ai Mercati di Traiano, collocando i segni sullo Stradello della camera di San Paolo. L'opera vuole ricongiungersi con l'interno della stanza, dove sono gli affreschi degli elementi primari dipinti da Correggio e alla frase dell'Araldi "Transivimus per ignem et aquam et eduxisti nos in refrigerium".

6 - JEANNE LACOMBE propone un linguaggio contemporaneo su una lastra di vetro, ispirandosi al senso manierista del Duomo. L'intervento dell'artista francese sorprende sul lato della chiesa, mentre lo sguardo è rivolto alla magnificenza dell'architettura. Gli elementi pittorici proiettano la loro ombra sui vetri posteriori e verso l'esterno, come in un defluire di luminosità dall'interno verso il passante.

7 - ALBERTO BIASI, fondatore negli anni '60 del gruppo N, è presente all'interno della mostra con l'opera storica *Light prism - Grande tuffo nell'arcobaleno*, del 1969 e proveniente dal Museo d'Arte Contemporanea di Bolzano. La grande scultura ospitata nella Galleria del Teatro è un invito ad attraversare l'emozione della luce.

8 - CANDIDA FERRARI, artista di Parma, interviene sulla facciata di S. Maria Steccata, proiettando tonalità di colori come emissione luminosa che asseconda, amplifica e sgrana le linee dell'architettura. Dal buio, creato attorno al luogo, lo spazio del luogo si trasforma.

9-10 - CLAUDIO PEOTTA, giovane artista di Latina, pone in relazione il Teatro Regio e il rosone della chiesa di San Francesco entrambi collegati nel ritmo come preghiera e musica. L'artista propone dei fari che agendo ad intermittenza creano la scansione metrica sul rosone della chiesa, mentre sotto i portici del teatro gli effetti di luce divengono l'eco della musica.

11 - RAIMONDO GALEANO e FRANCA CATTANI trasformano lo spazio della galleria Maura Cocchi. Nell'oscurità del luogo la stanza di Van Gogh vive lo spaesamento dell'apparizione accompagnata dalla lettura delle sue lettere.

13 - MARIO SASSO, artista multimediale, sceglie per il suo intervento un luogo mobile: l'autobus. All'interno di questo saranno proiettati i passeggeri virtuali di un percorso dell'immaginario inserito nella realtà di un tratto urbano.

14 - VITALDO CONTE presenta l'evento come rito, dove la voce, la luce, il materiale dell'arte divengono un'azione collettiva in cui si perde il confine tra l'autore e colui che assiste. Il lotto gotico di Borgo delle Colonne diviene il *borderline* per l'alchimia dell'amore.

15 - MATTEO BAZZICALUPO, *designer* di Parma, presenta un evento, risultato di una sua sperimentazione. Sotto i portici del Palazzo Comunale in Piazza Garibaldi.

amps

TEP

SEGEA
GAZZETTA DI PARMA



con il patrocinio di:
Ambasciata del Giappone
Ambasciata di Francia
Ambasciata del Cile

con la collaborazione di:

ascom

FIERE DI PARMA

Segreteria organizzativa: "... and ARTS" - Strada Farini, 31 - Parma - Italy

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI

SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI
E STORICI DI PARMA E PIACENZA

COMUNE DI PARMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA
SERVIZIO PATRIMONIO ARTISTICO
GALLERIE E MUSEI

PROVINCIA DI PARMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

amps

ACCORDI DI LUCE

LUCE D'ARTE PER L'ARTE

PROGETTO DI VITTORIA BIASI IN COLLABORAZIONE CON AMPS



Progetto grafico: Enrico Orsingher - © 1998, Tesep Editore, Roma

Art project manager: Alessandra Toscani per "... and ARTS" studio