

CARLO BERNARDINI



CARLO BERNARDINI

La luce che genera lo spazio | The light that generates space

1990 - 2010



in collaborazione con



ARTISCOPE - Bruxelles

S P A Z I A galleria d'arte



con il contributo di



Progetto editoriale a cura di Carlo Pratis

Traduzioni:

Graham Sells
Olga Barmine - testi di B. Corà, L. Caramel
Magda Platek - testo di E. Crispolti, Biografia
Bruna Riacci - testo di Carlo Bernardini, *La luce che genera lo spazio*

Referenze fotografiche:

pag. 12, 13 - Emiliano Zucchini
pag. 62 - Roberto Marossi
pag. 112 - Katrin Heyer
pag. 128 - Rudy Barborini
pag. 14, 143 - Eleonora Gatti
pag. 145 - Rolando Anselmi

Un particolare ringraziamento per il supporto tecnico:

Valentina Caligiuri, Luciano Castaldi, Fabio Coppola, Valentina Pinto, Francesco Poti, Andrea Pratis, Antonello Rubini, Mahinda Wijewardana, Emiliano Zucchini.

Si ringrazia inoltre per aver reso possibile questo progetto:

Andrea Alibrandi, Elsa e Calogero Aronica, Fabrizio Bandinelli, Paolo Barilli, Cinzia Bigi, Michele Bonanno di Linguaglossa, Marco Bene, Marco Cappello, Claudia Caprotti, Simona e Giuseppe Cardone, Lucas Carrieri, Tommaso Cerqueglini, Alessandra e Renato Cocconi, Valentina e Vittorio Colantoni, Cristiana Colli, Antonio d'Agostino, Alessandro Dandini De Sylva, Cecilia Lucia Dealessi, Ludovica Fegarotta, Annie e John Fiorilla di Santacroce, Valeria e Marcello Forin, Antony Genovese, Lisa Hockemeyer, Marianna Kuvvett, Getulio e Marco Laureti, Diego Manfreda, Roberto Mattia, Daniela, Gina e Fabio Montalbetti, Federica e Gian Paolo Montali, Gabriella e Carlo Montesano, Francesco Moschini, Michele Napoleoni, Edoardo Orlandoni, Aldo Piazza, Pierfelice Pratis, Simona Pugliesi, Bruna Riacci, Sabina e Marco Rosa, Barbara Rosi, Adolfo Sajeve, Dario Santellocco, Claudio Salvatore, Nina e Artan (Shalsi), Gabriel Vaduva, Corrado Zanichelli.

CARLO BERNARDINI

La luce che genera lo spazio | The light that generates space 1990 - 2010

testo introduttivo di
Bruno Corà

testi critici di
Vittoria Biasi, Luciano Caramel, Claudio Cerritelli, Enrico Crispolti, Rachele Ferrario,
Silvia Pegoraro, Achille Perilli, Nadja Perilli, Giorgio Verzotti.



Sommario | Contents

9	Bruno Corà
11	Carlo Bernardini: spazi disegnati dalla luce Carlo Bernardini: spaces disegned by light
13	Carlo Bernardini La luce che genera lo spazio the light that generates space
15	Testi critici Critical essays
17	Giorgio Verzotti Carlo Bernardini
19	Luciano Caramel L'altro lato. La percezione dell'invisibile e dell'immateriale
20	The other side. The perception of the invisible and the immaterial
22	Enrico Crispolti Le condizioni implicite per il lavoro strutturale luminoso di Carlo Bernardini
23	The conditions implicit in the luminous structural work of Carlo Bernardini
24	Achille Perilli Lo spazio permeabile Permeable space
26	Silvia Pegoraro Carlo Bernardini: la luce come spazio del possibile
28	Carlo Bernardini: light as space for the possible
30	Claudio Cerritelli La luce come materia dei sensi invisibili
31	Light as the material of the invisible senses
34	Nadja Perilli Sistema di luce Light systems
36	Rachele Ferrario Light works, sculture di luce Light works, light sculptures
38	Vittoria Biasi Linea di luce Light line
41	Installazioni ambientali pubbliche Public environmental installations
63	Opere Works
129	Apparati Apparats
131	Scritti di Carlo Bernardini
136	Writings of Carlo Bernardini
142	Biografia
144	Biography
146	Mostre Exhibitions
152	Bibliografia Bibliography



CARLO BERNARDINI: SPAZI DISEGNATI DALLA LUCE

di Bruno Corà

Se si dovesse tracciare un percorso teorico e concettuale non necessariamente coerente, ma – ciò che è più interessante – implicito e precedente, in senso problematico, all’opera di Carlo Bernardini, non si potrebbero trascurare alcune esperienze che nel corso del XX secolo hanno qualificato la ricerca artistica con risultati di intenso significato. Le dimensioni messe in gioco da chiunque si sia cimentato con l’elemento luminoso – in primis quello dello spazio-tempo –, sono state integrate indissolubilmente sia con la qualità delle esperienze materiali, sia con i processi percettivi, sensazionali e di carattere emotivo suscitati dalle diverse fenomenologie manifestatesi agli occhi dell’osservatore. Insieme agli impressionanti sviluppi introdotti dalla fotografia e successivamente dal cinema, incoraggiati dal clima prodotto dall’azione futurista e costruttivista sia italiana che sovietica, certamente le sperimentazioni di Lazlo Moholy-Nagy, soprattutto a partire dagli anni della sua azione entro il Bauhaus e oltre esso, rappresentano uno dei capisaldi a cui poter coniugare il lavoro di Bernardini.

Dagli anni Venti al 1935, Moholy-Nagy ha compiuto esperienze visive con la luce, sia attraverso la fotografia, sia con la cosiddetta *light painting*. Le sue opere, in cui un ‘modulatore di spazio’ attraverso la luce ne dinamizzava la presenza, restano fondamentali per ogni esperienza successiva basata sull’impiego spaziale della luce. «”La pittura con la luce” è un autentico capitolo nelle utopie artistiche» [1] ha scritto Moholy-Nagy successivamente alle teorie depositate in *The New Vision* (1930), e inoltre ha affermato: «L’artista progressivo che sta combattendo con il suo elemento tradizionale, il pigmento, sente che molto presto arriverà una transizione, un passaggio dal pigmento alla luce (...) Ma questa non è ancora l’epoca della pittura di luce. E’ solo l’ora dell’*advertising* luminoso, al servizio della pubblicità, per catturare l’occhio (...) Non abbiamo ancora istituzionalizzato lo spazio-tempo del nostro universo fisico (...) La luce è ancora usata senza progettazione come nel fuoco incrociato delle torce, delle proiezioni nel cielo, nella stravaganza della luce al neon. Tuttavia l’esistenza di queste forme di luce è una promessa per il futuro.». [2]

Effettivamente le riflessioni e le esperienze di Moholy-Nagy erano precoci, ma Lucio Fontana non fece trascorrere molto tempo per confermare la profetica intuizione. Con il suo *Concetto spaziale* (1951), ‘un arabesco fluorescente’, di circa 200 metri lineari, esposto alla XI Triennale di Milano (1951), Fontana visualizzava un primo ambiente spaziale al neon. Esso, come ha affermato Fontana stesso, evocava “la scia dei movimenti di una torcia vibrata nell’aria”. [3]

Quanto l’esperienza di Fontana abbia inciso sulle generazioni a lui contemporanee e successive è dimostrato dall’impiego della luce elettrica o al neon fattone da artisti come Nauman, Merz, Calzolari, Kosuth, Flavin e altri. Ma un purissimo pronunciamento, di estremo rigore, succeduto all’opera di Fontana, è quello di Francesco Lo Savio, che in un solo lustro – dal ’58 al ’63 – seppe mettere a punto attorno al concetto di ‘spazio-luce’ un esemplare paradigma di riflessione estetico-artistico ineguagliato, con opere in cui la luce è la sorgente sognata e ricercata con dedizione tanto intensa quanto drammatica. Nelle prime definizioni che Lo Savio dà della luce, ve n’è una di ineffabile concezione che accompagna il catalogo della sua mostra presso la galleria d’arte Selecta di Roma (gennaio 1960): «La luce non è per me la conseguenza di un’immagine, ma la somma di diverse immagini in movimento continuo di evoluzione. L’idea della luce come osservazione pura e semplice, non sarebbe nulla se non fosse la partecipazione diretta allo scaturire della vita nella sua dinamica essenziale. In ogni aspetto del suo essere è in relazione con qualcosa d’altro, poi segue un ultimo cammino che la conduce alla possibilità di perdere il senso di ciò che è per vagare nel vuoto. Questo vagare, per se stesso niente, è solo nel modo come ci appare: immagine di una realtà quasi impossibile». [4]

E forse potrebbero bastare queste tre pietre miliari a fare da base all’intera speculazione di Bernardini, se non avesse egli stesso, in talune occasioni, richiamato l’opera di Olafur Eliasson quale riferimento dialettico a cui tuttavia il suo lavoro è coevo.

Ma come si diversifica e si qualifica il lavoro di Bernardini da tutte le precedenti esperienze qui evocate?

Uno degli aspetti che destano maggior stupore nel suo lavoro è l’esito di un’immagine che, costruita mediante dispositivi luminosi (fibre ottiche) e a partire dalle loro proprietà, sviluppa nello spazio una valenza ambientale derealizzante, un’entità incorporea ma visibile che esercita sullo spazio stesso un effetto simultaneamente designante eppure virtuale. Se, come ha diagnosticato Fontana, è sempre il mezzo a rivoluzionare il linguaggio artistico, è indubbio che l’uso delle fibre ottiche compiuto da Bernardini è suscettibile di sviluppi di particolare interesse. Gli esempi realizzati sino a oggi sembrano voler forzare la medialità e misurarsi con le geometrie di concezione più avanzata per sottrarsi infine a esse ponendole in relazione a una concezione di spazio che, a partire dai diversi punti di osservazione, si diversifica, si modifica, si azzerà o si moltiplica nei confronti della percezione individuale. Negli anni Sessanta era opinione diffusa tra i migliori artisti che l’impiego della tecnologia nelle proprie opere non dovesse essere finalizzato a un obiettivo concorrenziale agli esiti della realizzazione scientifica o tecnologica. Erano convinti che chiunque tentasse il confronto con i risultati più avanzati di esse fosse destinato a soccombere certamente, poiché, sul loro terreno scienza e tecnologia erano certamente primarie e insuperabili. Infatti, a ben riflettere, il terreno dell’arte non poteva che essere diverso, considerato che i principi che regolano le sue motivazioni disciplinari sono per lo più diversi e talvolta opposti a quelli della tecnologia. Inoltre, in arte è inconcepibile fare affidamento sui criteri di ripetibilità metodologica e verifica obiettiva che sono propri della fenomenologia scientifica. Disciplina e scienza non è detto che coincidano, anzi possono divergere totalmente se gli obiettivi sono quelli della funzionalità per la scienza e della stupefazione o della rivelazione per l’arte.

In tal senso, è acuta ed efficace l’apertura speculativa e la consapevolezza con cui Bernardini appare muoversi nel dominio di una tecnologia avanzata; egli sembra infatti impiegare le fibre ottiche a un ‘livello intuitivo’ e non meramente utilitario per ottenere risultati nell’ambito delle arti visive. E’ evidente che i processi a cui egli conforma le proprie azioni sono quelli del disegno tracciato al fine di creare a una spazialità inedita, multidimensionale, avulsa dai supporti tradizionali della tela o del foglio di carta; un *ductus* sgravato dall’entità materica, reso impalpabile e fluido mediante l’effetto luce; un disegno aderente al più possibile all’idea e alla percezione mentale dello spazio che non alla sua reale consistenza. Infatti, nel lavoro di Bernardini, nelle triangolazioni poligonali di tracce luminose che attraversavano gli ambienti configurando spazialità, non vi è esterno e interno ai loro traguardi, incroci o apicali verticità. In realtà non vi è altro che epifanica designazione luminosa dello spazio senza una definizione materiale di esso.

Forse, per tali ragioni, la sua opera, a ben osservarla, sembra adombrare un’ulteriore qualità: un principio di trasmutazione dei dati elementari impiegati che, opportunamente elaborati, liberano *conseguenze improprie* alle loro apparenti premesse.

E questo è un terreno di stupefazione, calcato da Bernardini, che l’arte ha sempre esibito e offerto ai suoi fedeli estimatori.

[1] - L. Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Paul Theobald and Company, Chicago, 1969, p. 163.

[2] - Ibid., p. 166.

[3] - L. Fontana, in Guido Ballo, Lucio Fontana, catalogo mostra Sala Comunale d’arte contemporanea, Comune di Rimini, 30 giugno-30 settembre 1982, p. 22.

[4] - F. Lo Savio, catalogo Galleria d’arte Selecta, Roma, gennaio 1960, ripubblicato in catalogo mostra Francesco Lo Savio – Centro per l’arte Contemporanea L. Pecci, a cura di B. Corà, Prato, 22 febbraio – 31 maggio 2004, p. 126.



CARLO BERNARDINI: SPACES DISEGNE BY LIGHT

by Bruno Corà

If one was to trace a theoretical, conceptual though not necessarily coherent path, but – what is more interesting – an implicit path, in the sense of issues, preceding the work of Carlo Bernardini, one could not ignore a number of experiences which have brought intensely meaningful results through artistic experimentation during the course of the twentieth century. The dimensions touched by everyone who has dealt with the element of light – first and foremost the light of the space-time dimension –, have been lastingly tied to both the quality of the material experiences and the processes of perception, feeling and emotion provoked by the different types of phenomenology appearing before the eyes of the beholder.

These, along with the amazing developments introduced by photography and later by film, encouraged by the climate created by Futurist and Constructivist action in both Italy and the Soviet Union, as well as the experiments of Laszlo Moholy-Nagy, especially during his years at the Bauhaus and later, represent one of the cornerstones of Bernardini’s work.

From the 1920’s to 1935, Moholy-Nagy conducted visual experiments with light, using photography and what is known as *light painting*. His works, in which a ‘space modulator’ relied on light to make its presence more dynamic, are the founding works for every successive experience based on the use of light in space. «‘Painting with light’ is an authentic chapter in artistic utopias» [1], wrote Moholy-Nagy, some time after he established his theories in *The New Vision* (1930); he also wrote: «The progressive artist who is battling with his traditional element, pigment, feels that a transition is in the making, a shift from pigment to light (...) But this is not yet the era of light painting. It is merely the time of *advertising* with light, exploited for publicity, to capture the eye (...) We have not yet institutionalized space-time in our physical universe (...) Light is still used without a design as in the crossfire of spotlights, of projections into the sky, of the extravagance of neon lighting. However the existence of this form of light is a promise for the future.» [2]

It’s true that the Moholy-Nagy’s thoughts and experiences were pioneering, but it was not long before Lucio Fontana confirmed his prophetic intuition. In his *Concetto Spaziale* (1951), ‘a fluorescent arabesque’ about 200 meters long shown at the XI Triennale in Milan (1951), Fontana visualized the very first neon spatial environment. As Fontana himself declared, it evoked ‘the trail of a flashlight waved through the air’. [3]

The influence of Fontana’s experience on his contemporary and successive generations is evident in the use of electric or neon light in the work of artists such as Nauman, Merz, Calzolari, Kosuth, Flavin and others. But a pure, extremely rigorous statement that came after Fontana may be found in the work of Francesco Lo Savio, who in only five years – from 1958 to 1963 – developed an exemplary and unparalleled paradigm of aesthetic and artistic reflection around the concept of ‘space-light’, with works in which light is the source of dreams, pursued with intense and dramatic dedication. Among Lo Savio’s early definitions of light, there is one, a breathtaking conception that appears in the catalogue of his exhibition at the Galleria d’Arte Selecta in Rome (January 1960): «For me light is not the consequence of an image, but the sum of several images in a continuous evolutionary movement. The idea of light as pure and simple observation would mean nothing were it not for its direct participation in the inception of life in its essential dynamism. Every aspect of its being is related to something else, then it follows one last direction that leads it to where it can lose the sense of what it is and simply drift through the void. This drifting, which in itself is nothing, is simply the way it appears: the image of an almost impossible reality». [4]

These three cornerstones might be sufficient to provide the foundation for Bernardini’s entire speculation, had he not personally, on several occasions, alluded to the work of Olafur Eliasson as a dialectical reference which is however contemporary to his own work.

But how is Bernardini’s work different and distinguished from the above-mentioned precursory experiences?

One of the most amazing aspects of his work is the result of an image that, built by means of lighting devices (optic fibres) and based on their properties, creates a sense of detachment from reality in the space, an incorporeal yet visible entity that exercises both a designing yet virtual effect on the space. If, as Fontana diagnosed, it is always the means that revolutionizes artistic language, there is no doubt that the way Bernardini uses optic fibre can lead to extremely interesting developments. The examples created to date seem to want to force the medium and to address a more advanced conception of geometry which starts from a series of points of observation to diversify, change, dissolve or multiply in the perception of the individual.

It was a common opinion among the best of artists in the Sixties that the use of technology in their works should not aim at objectives that would compete with scientific or technological advancement. They were convinced that anyone who sought to challenge their more advanced results was irremediably destined to fall short because science and technology, on their own terrain, were unbeatable. In fact, upon further consideration, the terrain of art was necessarily different, considering that the principles underlying its disciplinary motivations are fundamentally different and often opposed to the guiding principles of technology. In addition, it is inconceivable in art to rely on the criteria of methodological replication and objective verification which characterize scientific phenomenology. Discipline and science do not necessarily coincide, they can sometimes be completely divergent if their objectives are functionality in science and wonder or revelation in art.

In this sense, Bernardini appears to work within the domain of advanced technology with an awareness and a mind open to speculation that are both ingenious and effective; he seems to use optic fibres at an “intuitive” and not a merely utilitarian level to achieve results in the field of visual arts. It is obvious that the processes to which he conforms his actions are those of drawing, with the purpose of creating an original, multi-dimensional spatial quality, free of traditional supports such as canvas or paper; a *ductus* unencumbered by the material entity, intangible and fluid thanks to the effect of light; a drawing that comes as close as possible to the idea and the mental perception of space rather than its true consistency. In Bernardini’s work, in the polygonal triangulations of lines of light that intersect the space to configure its spatial quality, there is no outside or inside with respect to their extremities, intersections or soaring apices. In fact, there is nothing more than an epiphanic luminous designation of the space without a material definition for it.

Perhaps for these reasons, his work, upon closer observation, seems to reveal an additional quality: the beginning of a transmutation of the elementary data he uses which, properly developed, liberate *consequences inappropriate* to their apparent premises.

And this is a terrain for wonder, which Bernardini exploits, which art has always flaunted and offered to those who hold it in high esteem.

[1] - L. Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Paul Theobald and Company, Chicago, 1969, p. 163.

[2] - Ibid., p. 166.

[3] - L. Fontana, in Guido Ballo, *Lucio Fontana*, catalogue of the exhibition held at the Sala Comunale d’arte contemporanea, City of Rimini, June 30 – September 30 1982, p. 22.

[4] - F. Lo Savio, catalogue of the Galleria d’arte Selecta, Rome, January 1960, reprinted in in the catalogue of the exhibition held by Francesco Lo Savio – Centro per l’arte Contemporanea L. Pecci, curated by B. Corà, Prato, February 22 – May 31 2004, p. 126.



LA LUCE CHE GENERA LO SPAZIO

Un foglio da disegno fino a quando resta bianco viene chiamato sempre “foglio”, ma dal momento in cui su di esso vi è un disegno il suo nome cambia e diviene “disegno”. Un disegno di luce, è un disegno mentale che sfrutta in luogo di una superficie lo spazio buio, come una sorta di foglio scuro sul quale strutturarsi in ‘negativo’. Un disegno nello spazio in fibra ottica può entrare in armonia con un luogo, ma può altrettanto chiedere allo spazio un rapporto di interrelazione, tendendo a trasformare l’ambiente in un senso illusorio, smaterializzando con la luce la fisicità delle pareti. Un’installazione può appunto ‘prendere’ lo spazio, inglobarlo al suo interno e spingerlo a forza nella dimensione visionaria determinata dall’idea, impossessandosi della sua identità. Un disegno mentale materializzato dalla luce fisica della fibra ottica può oltrepassare le pareti senza permettere all’osservatore di capirne l’origine. Le linee di luce passando attraverso i muri interrelazionano differenti stanze, coniugandole nello spazio di un’unica opera, la quale non avendo così un punto di vista totale, nel suo insieme può essere soltanto ricostruita come un puzzle nella mente del visitatore. L’installazione si appropria dello spazio e lo fagocita nel suo interno. E’ un rapporto di dominio quello che la forma spaziale instaura con il luogo, lo penetra, lo feconda, lo riduce in suo potere sino a trasformarlo in essa stessa. E’ un gioco dei ruoli quello in cui lo spazio si trasforma da contenitore in opera: il disegno di luce lo attraversa penetrandovi, ed una volta all’interno ne oltrepassa le mura senza soluzione di continuità. La linea in fibra ottica passa di stanza in stanza perforando le pareti e sfiorando attraverso i pavimenti, coniugando l’ambiente esterno con l’interno in un unico disegno: “Lo spazio permeabile”, il luogo in cui *La luce genera lo spazio*.

Carlo Bernardini, Milano 2009

THE LIGHT THAT GENERATES SPACE

A drawing paper is simply paper as long as it is white, but once you draw on it, it becomes “a drawing”. A design in light is a mental drawing that uses a dark space, as a kind of dark paper on which it forms in negative. An optical fibre drawing in space can be in harmony with the place itself, but the light can also create an interrelation by overcoming the physical walls and transforming the environment in a deceptive way. An installation, in fact, has the power to take the space and push it to the limit of an illusionary dimension, the one dictated by the original idea. A mental drawing, executed with the light of the optical fibre, can go beyond the walls, not allowing the viewer to understand its origin. The lines of light passing through the walls connect different rooms, joining them in the space of a single work, which lacking a complete point of view, in its wholeness can only be reconstructed as a puzzle in the viewer’s mind. The installation takes over the space and incorporates it. The spatial form develops a challenging relationship with the space, as it penetrates it, stimulates it and reduces to its power, until transforming it into itself. It is a role play where the space is transformed from the container into the artwork: the drawing of light goes through it penetrating it, and once inside, it goes beyond the walls without the solution of continuity. The optical fibre line passes from room to room piercing the walls and the floors, combining the external environment with the internal one in a sole drawing: “Permeable space”, the place where *Light generates space*.

Carlo Bernardini, Milan 2009



a pagina 10

SPAZIO PERMEABILE 2002

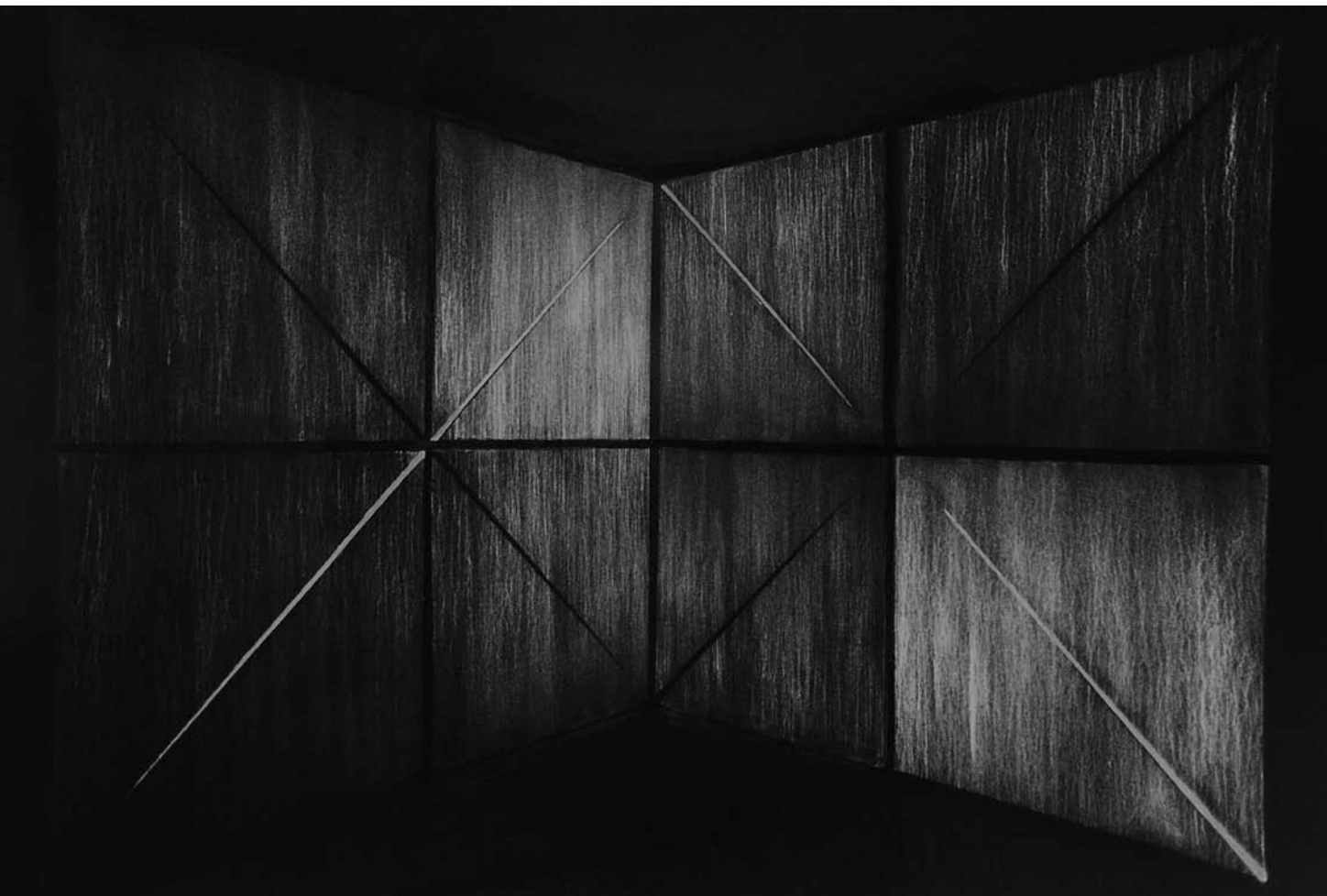
(l’opera in officina)
Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 4 x 3,5 x 3.
Viale dei Platani, Castellanza, Varese (opera permanente).

In questa pagina e nella pagina a fianco

Carlo Bernardini durante i lavori di installazione
La luce che genera lo spazio.
Via del Consolato - piazza dell’Oro, Roma, 2009 - 2010.



TESTI CRITICI | CRITICAL ESSAYS



SUPERFICI VIRTUALI CON LINEE DI LUCEOMBRA 1996

Pigmenti in polvere acrilici bianchi e fosforo su tavola, lampada di wood, h cm 285 x 575. Immagini della prima condizione visiva in luce reale e della seconda condizione visiva al buio. XII Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

CARLO BERNARDINI

di Giorgio Verzotti

Secondo una felice intuizione del teorico Sarat Maharaj, l’arte dei secoli passati si rivolgeva ai sensi, mentre l’arte del Novecento si rivolge più all’intelletto. Dandosi a vedere in forme e colori, l’arte tradizionale *piace*, colpisce attraverso il bello, l’arte contemporanea *interessa*, si qualifica tramite il pensiero che esprime. I valori formali sono posti in secondo piano, almeno nelle ricerche più radicali, quelle che segnano un’epoca, la orientano anche per quel che riguarda il gusto. Naturalmente, attraverso le seduzioni della bellezza, l’arte del passato giunge al pensiero, tocca la sfera eidetica, pone questioni di ordine mentale, è insomma, in ultima istanza, una “cosa mentale”.

L’arte contemporanea lo è in prima istanza: porre “lo spettatore al centro del quadro” non è una questione di gusto, è un programma ideologico, immediatamente etico in senso proprio. Il problema del come realizzare questo programma viene di conseguenza, non preesiste al progetto come preesisteva il canone nell’arte tradizionale. In assenza di canoni, essendo questi tutti da ricostituire, il valore formale viene dato come ipotesi da verificare in atto, oggetto da riconquistare una volta ridefiniti i criteri di gusto.

Marcel Duchamp non partiva da un valore formale per i suoi ready-made, anzi: gli oggetti che ha selezionato erano proprio quelli che meno lo colpivano dal punto di vista formale, meno gli suggerivano associazioni mentali di alcun genere, meno che mai ponevano questioni di nuovo “buon gusto”. Difficile, in fondo, che un oggetto comune ci sia così estraneo, così indifferente. Eppure da quella indifferenza è nata l’arte contemporanea, o almeno la sua anima più radicale e più foriera di nuovo, di futuro.

E tuttavia: l’arte contemporanea non è mai troppo hegeliana. Dare preminenza al livello concettuale delle operazioni artistiche non significa confermare le gerarchie sulle quali riposa il pensiero classico, e che pongono la vista al primo posto, il senso della vista essendo quello più direttamente collegato con il pensiero, con lo spirito, e il meno implicato col corpo.

L’arte contemporanea si distingue proprio perché ridefinisce il rapporto fra spirito e corpo, trattando quest’ultimo come il rimosso a cui ridare voce, cioè come strumento di conoscenza da non inibire ulteriormente. Solo, il corpo non viene assolutizzato: viene se mai posto in rapporto dialettico col suo opposto, il puro pensiero, la smaterializzazione che esso porta con sé, come metafora di sé e come suo procedimento precipuo.

L’arte ambientale trova motivazione a partire da questa dialettica, che ri-posiziona le due possibilità di conoscere, perché la percezione da eminentemente visivo-mentale si fa psicofisica, coinvolge i sensi senza metterli in rapporto gerarchico. Una prospettiva, questa, che viene ancor più posta in primo piano in quegli artisti che, nell’ambiente, lavorano con la luce.

Come si sarà sentito lo spettatore sotto il ghirigoro di neon di Lucio Fontana alla Triennale del 1951? Che sensazioni prova chi entra in una sala dove siano esposte opere di Dan Flavin, o “attraversi” una installazione di James Turrell?

Queste domande e queste riflessioni servono per mettere a fuoco il lavoro di Carlo Bernardini, che sembra portare a nuove conseguenze le premesse rappresentate da quegli importanti precedenti. L’artista parte da considerazioni teoriche e metodologiche piuttosto complesse, e, orientandosi nell’ambito della scultura, pone da subito la questione della luce e dell’ombra e della loro capacità di abitare lo spazio. Non parla del corpo dell’opera, del suo *pondus*, parla di luce e ombra come dei due estremi di una dialettica dove il termine medio non è considerato. Se si osservano le sue sculture in effetti si può constatare il punto di arrivo di un linguaggio riduzionista fino al limite estremo delle consistenza plastica: strutture filiformi in acciaio, schermi luminescenti, lastre di plexiglas trasparente. Il minimo che si possa dire è che i vuoti prevalgono sui pieni fin quasi ad annientarli...

Naturalmente a tanta negazione (degli attributi tradizionali dell’opera scolpita) corrisponde una decisa spinta positiva, spinta ad affermare una presenza, una istanza agente: la luce. Le esili e scattanti strutture di metallo si accompagnano a fibre ottiche, in una sorta di rapporto positivo-negativo, che in alcuni casi diventa divisione dei compiti: l’acciaio è visibile di giorno, la fibra ottica di notte. Nella maggior parte dei casi, le fibre ottiche, da sole, si impossessano dello spazio: l’opera vive interamente del rapporto fra la linea luminosa, il disegno di luce, perfettamente geometrico e perciò auto-evidente nei suoi nessi costruttivi, e lo spazio che lo ospita. Nel rapporto, reciproco, lo spazio diventa condizione di visibilità della luce e viceversa, il disegno di luce si articola in base alle caratteristiche strutturali dello spazio (che a volte contiene oggetti con cui i raggi luminosi interagiscono), e quest’ultimo viene dinamizzato dalle linee rette, altamente energetiche, che lo attraversano sempre disegnando volumi virtuali. Il richiamo alle “linee andamentali” di Balla è inevitabile, e da qui anche la genealogia che ne consegue: il neon di Fontana già citato, i neon di Mario Merz che attraversano gli oggetti. Tutto ciò, abbiamo detto, “smaterializza”: luce e ombra, spazio vuoto, pochi materiali capaci di assottigliarsi fin quasi ad annullarsi alla percezione. Eppure, Bernardini non è mai troppo hegeliano: la vista come soglia verso il pensiero puro non celebra qui il suo assiomatico trionfo.

Il corpo è altrettanto fortemente tematizzato nell’opera di Bernardini, solo che all’opera non appartiene. L’istanza della fisicità è delegata allo spettatore, è il suo corpo che l’opera chiama in causa come elemento che la compie, anzi che la fonda nelle relazioni di senso che attua con lo spazio. Questo spazio infatti non è pensato come astratto, è pensato in termini fenomenologici, è ambiente, spazio vissuto (l’artista lo chiama spazio *permeabile*). Il corpo dello spettatore non solo è previsto muoversi e percepire, ma anche, col suo movimento, trasformare l’opera, che varia, nel suo aspetto, a seconda dei punti di vista. Come Paul Klee, Bernardini (e tutti coloro che operano in questo ambito) può dire che il suo lavoro postula un punto di vista *vagante*, agito da un osservatore che, osservando e muovendosi per osservare, modifica l’opera stessa in ciò che ha di più fondante, i suoi rapporti significanti con l’ambiente. Fra luce ed ombra, quindi, l’elemento intermedio in realtà esiste e agisce: il corpo della scultura si moltiplica negli infiniti punti di vista, nelle infinite modalità di relazione che l’osservatore innesta.

Aprile 2008

CARLO BERNARDINI

by Giorgio Verzotti

According to a happy insight of theoretician Sarat Maharaj, the art of the centuries gone by appealed to the senses, while 20th-century art addressed the intellect. Manifesting itself in form and colour, traditional art is *pleasing*, its effect lies in its beauty, while contemporary art *interests*, it affirms itself through the thought it expresses. Formal values become secondary, at least in the more radical researches that mark a period and leave their mark on it, even in terms of taste. Of course, with the seductive force of beauty the art of the past reached through to thought, touched on the eidetic sphere, raised issues of a mental order and was, in short, a “mental phenomenon”.

Contemporary art is such from the outset: placing “the spectator in the centre of the picture” is not a matter of taste, it is an ideological programme, immediately ethical in the strict sense. The problem of how to implement the programme comes as consequence; it does not precede the project, as it did in the traditional canon. With no more canons – they are all to be reconstituted – the formal value is given as a hypothesis to verify in action, to be reconquered once the criteria of taste are defined.

Marcel Duchamp did not start from a formal value for his ready-mades; indeed, the objects he chose were precisely those that struck him least from the formal point of view, were least suggestive of mental associations of any kind, and least of all did they raise questions of new “good taste”. It is not easy for such a common object to prove so alien, so indifferent. And yet contemporary art springs from such indifference – or at least its most radical, most pregnant of the new, the future.

And yet contemporary art is never too Hegelian. According pre-eminence to the conceptual level of artistic operations does not mean confirming the hierarchies on which classical thought rests, and which give priority to sight, being the sense most directly connected with thought, with the spirit, and least involved in the body.

Contemporary art is marked out precisely by its redefinition of rapport between spirit and body, treating the latter as something repressed that is to be endowed with voice once again, as a

means of knowledge to be inhibited no further. Only, the body is not given absolute status, but set in a dialectical relationship with its opposite – pure thought, the dematerialisation it bears within itself, as metaphor of self and as its primary practice.

Environmental art finds its motivation starting from this dialectic, re-positioning the two possibilities of knowledge as perception, from essentially visual-mental, becomes psychophysical, involving the senses without creating hierarchic relations between them – a perspective brought even closer by the artists whose work in the environment involves light.

How can the spectator have felt gazing up at Lucio Fontana’s neon swirls in the Triennale of 1951? What sensations are experienced entering a hall where works by Dan Flavin are displayed, or “crossing through” an installation by James Turrell?

These questions and reflections help sharpen the focus on the work of Carlo Bernardini, who seems to lead to new consequences the path opened up by these significant precedents. The artist starts out from fairly complex theoretical and methodological considerations and, taking his position in the field of sculpture, immediately raises matters of light and shade and their capacity to occupy space. I am not referring to the body of the work, its *pondus*, but rather to light and shade as the two extremes of a dialectic where the middle term is not considered. Observing his sculptures we can in fact register the arrival point of a language that reduces to the very limit of sculptural presence: filiform structures in steel, glowing screens, transparent slabs of Plexiglas – the least that can be said is that empty spaces predominate over solidity to the point of virtually annihilating it.

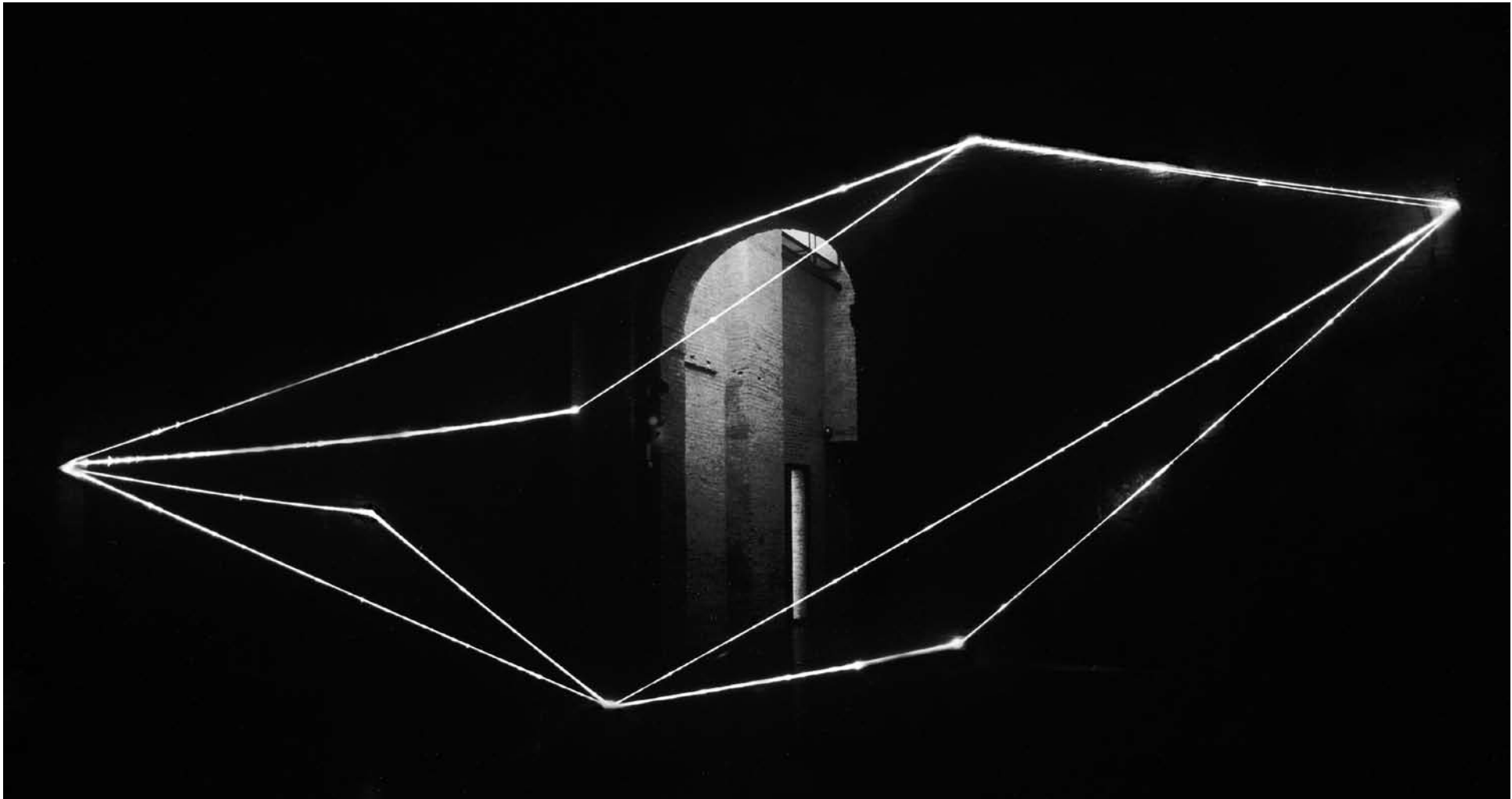
Naturally, so much negation (of traditional attributes) is matched by a distinctly positive impulse, asserting a presence, a source of action – namely light. The slender, deft metal structures accompanying optic fibres in a sort of positive-negative rapport which, in some cases, becomes division of functions: the steel is seen by day, the optic fibre by night. In most cases the optic fibres alone take over the space: the work lives entirely on the relationship between luminous line, design in light, perfectly geometrical and so self-evident in its constructive links, and the space housing it. In this reciprocal relationship space becomes condition for the visibility of light and vice versa, the design in light takes on configuration responding to the structural characteristics of the space (which may contain objects that interact with the rays of light), space being charged with the straight, powerfully energetic lines crossing it ceaselessly to trace out virtual volumes. The mind inevitably turns to the “linee andamentali” of Balla, and from here to the genealogy thus generated: Fontana’s neon, as we have already seen, the “neons” of Mario Merz that transfix objects – all this, as we have seen, “dematerialized”: light and shade, empty space, scant materials able to thin out almost to the point of eluding perception. And yet Bernardini is never too Hegelian: sight as threshold opening on pure thought comes short of axiomatic triumph.

The body is topicalized with the same force in the work of Bernardini, yet it does not belong to the work. The role of physicality is delegated to the spectator, it is his/her body the work calls upon as the element that completes it, or rather finds it upon the sense relations it activates with space – space that is not conceived of as abstract but in phenomenological terms, it is environment, lived space (the artists calls it *permeable* space). The spectator’s body has not only the role of moving and perceiving, but also, with its movements, of transforming the work, which changes appearance according to the point of observation. Like Paul Klee, Bernardini (and all who work in this area) can say that his work postulates a *drifting* viewpoint, moved by the observer who, moving to observe, modifies the work in its most essential aspect, its significant relationships with the environment. Thus between light and shade there is in fact an intermediate element in action: the body of the sculpture is multiplied in the infinite points of observation, in the infinite ways the observer has of relating to it.

April 2008

VIRTUAL VOLUMS 1998

Fibre ottiche, mt h 8 x 10 x 12. *Accordi di Luce*, Galleria Nazionale della Pilotta, Parma.



L’ALTRO LATO. LA PERCEZIONE DELL’INVISIBILE E DELL’IMMATERIALE

di Luciano Caramel

L’appuntarsi sull’“altro lato” della realtà, l’invisibile, l’immateriale, la luce, il vuoto, tanto imprendibile quanto pregnante, nella presenza intangibile dell’assenza, è una tra le linee di ricerca, prima ancora che tematiche, più rilevanti e frequentate dall’arte. Da quella orientale, come è ben noto, in rapporto ad una tradizione millenaria e in direzione filosofico-spiritualista, di comprensiva unità del tutto, nella dialettica con la determinatezza fisica di un pieno che il vuoto rivela. Ma anche da quella occidentale, dalla svolta simbolista tardo-ottocentesca, per quanto concerne l’arte contemporanea. E già allora nell’interferire delle due direzioni, centripeta e centrifuga, dell’affondo interiore e della percezione, in una congiuntura culturale coinvolgente, con l’arte, e con la letteratura e la musica, le scienze della visione e psicologiche. In un legarsi sostanziale di piani molteplici, problematici e metodologici, fino all’occultismo, e con l’interesse privilegiato per la luce, come fenomeno ed essenza, dato fisico e spirituale. E con l’affermarsi, anch’esso diramato, tra Ottocento e Novecento, della pittura e della scultura come “forma simbolica”.

L’“altro lato” di Carlo Bernardini non solo non è, ovviamente, l’oscuro e psicologicamente allarmante *Die andere Zeite*, l’“altro lato” appunto, di un Alfred Kubin, ma neppure quello, del resto connesso, dell’espressionismo, e del medesimo surrealismo, nella chiave psicanalitica già indirettamente implicita in Kubin. È invece piuttosto da riferire a una linea analitico-scientifica, che recupera anche elementi di matrice positivista, però in un contesto inedito. Anche in confronto ad altri artisti che come lui privilegiarono nel loro lavoro la luce, da un László Moholy-Nagy e da uno Schöffer a un Fontana o un Gianni Colombo. Come del resto risulta chiaro dai testi teorici di Bernardini, che fin dal 1997, all’aprirsi di queste ricerche, nel saggio sulla *Divisione dell’unità visiva* (Roma, Stampa Alternativa) scrive che “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”. E ancora: “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 e invisibile è intrapreso sia come una sorta di trasmigrazione della percezione sensibile nelle cose, sia come una sorta di demolizione del concetto di unitarietà dell’opera”. Di qui “le ragioni operative della divisione dell’unità visiva”, che dà il titolo allo scritto, che “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”.

Tale primaria condizione di unità e divisione caratterizza innovativamente il lavoro di Bernardini nei confronti non solo del minimalismo di un Dan Flavin o delle realizzazioni luminose concettuali di un James Turrel, ma di tutta la tradizione sperimentale sulla luce e le sue potenzialità costruttive ed espressive, coniugando egli strutturalità e flagranza percettiva sul registro della virtualità, con tutto quanto ne consegue sia internamente all’opera, sia nella sua interazione-dialettica con l’ambiente e col fruitore. L’artista punta sì all’estensione fisica dell’esperienza dinamica del vedere nella determinatezza dello spazio e nella totalità psico-sensoriale di chi guarda, quindi al di là di una condizione di astratta immobilità e stabilità, in una spazialità, invece, temporalmente animata, però implicita, non in atto. Per questo, più che alle macchine e agli stessi ambienti del cinetismo reale e dell’arte programmata dei primi anni sessanta, le costruzioni e le installazioni in fibra ottica e superfici elettro-luminescenti di Bernardini si riallacciano, pur nella loro tridimensionalità, alle iniziali esperienze, appunto virtuali, a cavallo del 1960, degli artisti e dei gruppi che indagarono, prevalentemente entro le due dimensioni, le potenzialità dinamiche di segno, colore e luce.

Gli esiti sono tutt’altro che riduttivi e consentono anzi una maggiore apertura problematica, fuori del laboratorio scientifico (o, meglio, parascientifico) e la conseguente inclinazione didattica delle suddette esperienze. Nella direzione, anche, del coinvolgimento integrale e multidimensionale dello spettatore, nella stessa sua emotività. In aderenza, quindi, alla complessità e diramazione della percezione visiva, fisica e insieme mentale, oltre l’oggettualità e la materialità, in una condizione tuttavia oggettiva e reale. Risultato agevolato dall’uso della fibra ottica, priva della tangibilità del neon, utilizzato ad esempio, negli iniziali anni cinquanta, da Fontana, e di altri gas illuminanti, ma pur essa, ci dimostra Bernardini, idonea alla realizzazione di strutture luminose determinate, oltre che geometricamente definite: linee di forza di un campo attivo non circoscritto, in numerose sue opere anche legate dall’artista ad elementi in acciaio inox. Come, in questa mostra nella Galleria Milly Pozzi Arte Contemporanea di Como, in *Linea di luce* del 2003, della serie *Divisione dell’unità visiva*: “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”, come ho scritto Bernardini in relazione ad un altro lavoro analogo, ove “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” (*Progetto di una scultura*, 2001, in *Carlo Bernardini*, catalogo della personale alla Naviglio Modern Art e allo Spaziotemporaneo di Milano, 2003). “La scultura in acciaio inox che nasce da una forma romboidale”, ha precisato l’artista, “con lo sdoppiamento delle linee dà vita a una moltiplicazione in quattro triangoli e 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”.

Sculture, quindi, come li chiama l’autore, ma prive del peso e dell’ingombro spaziale della scultura da sempre denotativi, fino a proporsi come installazioni ambientali immateriali eppure visibili, come spazi *permeabili*, sempre secondo la definizione di Bernardini (*Lo spazio permeabile*, catalogo della personale nella Galleria Fioretto, Padova 2001), che con la consueta lucidità e acutezza ne descrive la genesi e gli sviluppi: “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 [così nell’installazione ambientale di Bernardini alla XX Triennale di Milano, nel 2002 per la mostra “Le città invisibili”]. O al contrario tendente a racchiudere in un volume illusorio un ambiente reale [come di fatto nelle installazioni ambientali nei Chiostri di San Domenico a Reggio Emilia, negli spazi antistanti il Palazzo della Ragione di Padova o a Roma in Piazza del Campidoglio, rispettivamente nel 1999, 2000 e 2003]. 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 annullasse in una dimensione piana, ed il vuoto si ponesse quale fulcro di una dimensione illusoria. Una sorta dunque di spazio nello spazio”.

Novembre 2006

THE OTHER SIDE. THE PERCEPTION OF THE INVISIBLE AND THE IMMATERIAL

by Luciano Caramel

To focus on “the other side” of reality, the invisible, the immaterial, light, void, as elusive as it is charged, in the intangible presence of absence, is one of the most significant and often travelled experimental, as well as thematic, routes. The celebrated oriental route, related to a millenary tradition and a philosophical and spiritual approach that contemplates a comprehensive unity of the whole, in dialectic with the physical determination of a fullness revealed by void. And the western route, starting with the late nineteenth-century Symbolist movement, as far as contemporary art is concerned. And in the interference between the two directions, centripetal and centrifugal, between delving within and perception, and an exciting cultural conjunction with art, literature, music, with the science of vision and psychology. In a significant bond between multiple layers, problematic and methodological, all the way to occultism, and a privileged interest in light as phenomenon and essence, physical and spiritual fact. And with the establishment of painting and sculpture as “symbolic form”, which increased between the nineteenth and twentieth centuries.

The “other side” of Carlo Bernardini not only is unlike, obviously, the obscure and psychologically alarming *Die anderle Zeite*, the “other side” of Alfred Kubin, nor is it the ‘other side’ of expressionism, also elated, or of surrealism, in the psychoanalytical key that was already implicit in Kubin. One must refer rather to a scientific-analytical direction, that includes positivist elements as well, but in an original context. Even when compared to other artists who privilege light in their work as he does, from Lászlò Moholy-Nagy and Schöffer to Fontana or Gianni Colombo. All of which appears clear from Bernardini’s theoretical writings: starting in 1997, when he began this exploration, in his essay on the *Division of Visual Unity* (Rome, Stampa Alternativa) he writes that “shadow and light, though immaterial, are visible. Shadow is the dark projection of things. It occupies the other side of a body. It increases the perception of existence, though it remains fleeting, impossible to grasp. The other side is located beyond the borders of existence, like an additional aspect or dimension, it is the second visual condition of what we are observing”. And further: “Light materializes vision, and what in reality is as immaterial as a shadow, beyond the boundaries of appearance can become virtual or deceptive like a reflected beam. In the perceptive process given by the distinction between the image of thought and that of reality, the relationship of projection between the visible and invisible is taken both as a sort of transmigration of the palpable perception of things, and as a sort of demolition of the concept of the unitary nature of the work”. Hence “the operative reasons for the division of visual unity” from which the title of the book is derived, “are based on the division between the primary visual condition, which lies outside the work and the visual condition, plastic or structural, that lies within it. Thus forming two experimental apparatuses, which are the mirror image of one another”.

This primary condition of unity and division characterizes the work of Bernardini in an innovative manner, not only as compared with the minimalism of Dan Flavin or the conceptual lighting works of James Turrel, but with the entire tradition of experimenting with light and its constructive and expressive potential, which conjugates a structural character and a perceptive flagrancy on the scale of the virtual, with the consequences that this entails both within the work, and on its interaction-dialectic with the environment and the user. The artist does aim to physically extends the dynamic experience of seeing in the determined nature of the space and in the psycho-sensorial totality of the onlooker, thus beyond a condition of abstract immobility and stability within a spatial dimension that is animated in time, but implicit, not ongoing. For this reason, Bernardini’s constructions and installations in optical fibers and electro-luminescent surfaces refer, though three-dimensionally, not to the machines or circles of true Kineticism and programmed art of the early Sixties, but to the early, virtual experiences of artists and groups who investigated the dynamic potential of sign, color and light around 1960, prevalently in two dimensions.

The results are anything but reductive and allow the problem to be expanded beyond the scientific (or better yet, para-scientific) laboratory, and the experiences to acquire an educational sense. Towards a complete and multidimensional involvement of the spectator, and the full measure of his emotions. Thus adhering to the complexity and extension of visual perception, both physical and mental together, beyond the quality of object and material, though within a real and objective condition. A result that is facilitated by the use of optical fibers, which lack the tangible nature of the neon used in the early Fifties by Fontana, for example, or other lighting gases, though as Bernardini demonstrates, they are appropriate for making luminous structures that are specific, as well as geometrically defined: lines of force in a non-circumscribed active field, associated by the artist to stainless steel elements in many of his works. Like, in this exhibition at the Galleria Milly Pozzi Arte Contemporanea in Como, *Linea di Luce*, 2003, from the series *Divisione dell’unità visiva*: “a sculpture composed of two independent visual units constituted by two distinct sculptures: one in stainless steel visible by day, the other in optical fibers visible by night”, as Bernardini wrote in relation to another analogous work, where “the project for ‘division’ also relies on the perceptive mobility given by the possibility of moving into the sculptures, thus observing both from outside as well as from the space within” (*Progetto di una scultura* 2001, in *Carlo Bernardini*, catalog of the one-man show at the Naviglio Modern Art and the Spaziotemporaneo in Milan, 2003). “The stainless steel structure that is generated by a diamond shape”, explains the artist, “where the lines are doubled, creates a multiplication into four triangles and contains within it the second sculpture in optical fibers, which starts out specifically as a primary triangular shape, giving rise in turn to a division of the lines into three diamond-shape forms”.

Sculptures then, as the author calls them, but without the weight and spatial volume that have always defined sculpture; they present themselves as immaterial yet visible installations, as *permeable* spaces, according to Bernardini’s definition (*Lo spazio permeabile*, catalog of the exhibition at the Galleria Fioretto, Padua 2001), whose origin and development he describes with his usual lucid insight: “A perimeter design, that unifies the internal void, tends to concentrate the maximum force within it. This force may however generate ambivalence, breaking through the boundaries of the interior space of the form. Thus beginning with this ambivalence, from the mutation of one reality into a different reality, the concept of transforming a space that may be walked through, locates the point of view on the brink between two hypothetical positions, one outside, one inside. Between an objectivity seen from the outside and another seen from the inside. The optical overlay between lines that run through it and lines that run along the planes of a space itself can determine, from a precise angle of vision, a two-dimensional visual condition; as it changes volumetrically, it creates forms that mirror one another as soon as you move away from that point. The change can thus release the properties that permeate a place. A space described as ‘permeable’ can thus be a virtual space that tends to force the limit of the physical space [as in Bernardini’s installation at the XX Triennale in Milan, in 2002, for the exhibition “Le città invisibili”]. Or on the contrary tending to enclose a real environment in an illusory volume [like in the installations at the Chiostri di San Domenico in Reggio Emilia, in the spaces in front of Palazzo della Ragione in Padua or in Rome in Piazza del Campidoglio, respectively in 1999, 2000 and 2003]. Each seeks to break through to the inside of the other. And it is here that the eye’s perception may feel called upon to search for a line of flight across the boundaries of a form. The idea of a permeable space thus becomes a design to transform the coordinates of a physical place. If the line that defines it apparently gathers both the volume and the void, it can also overturn those coordinates itself, putting the first in the place of the second and vice versa. It’s as if the volume effaced itself into a plane dimension, and the void stood as the fulcrum of an illusory dimension. A sort of space within space”.

November 2006

DIVISIONE DELL’UNITA’ VISIVA 1998

Fibre ottiche, mt h 11 x 4 x 4,5.

Nuove Contaminazioni, Galleria d’Arte Moderna, Chiesa di S. Francesco, Udine.



LE CONDIZIONI IMPLICE PER IL LAVORO STRUTTURALE LUMINOSO DI CARLO BERNARDINI

di Enrico Crispolti

Un’introduzione ad un lavoro indubbiamente assai singolare, certamente originale sulla scena attuale della ricerca, quale quello di Carlo Bernardini comporta di affrontare subito alcune questioni caratterizzanti. La prima delle quali credo sia il presupposto stacco che corre fra una pratica della fibra ottica, che costituisce il *medium* luminoso strutturale che ha adottato a partire dal 1996, e la tradizione moderna dell’uso del neon, quale in particolare Lucio Fontana, all’esordio dei Cinquanta del secolo scorso, ha portato a dimensione di possibilità segnica-luminosa spaziale.

L’uso della fibra ottica infatti non costituisce certamente uno sviluppo diretto, una conseguenza mediale dell’utilizzo del neon, e in certo modo dunque ne prescinde attualmente dall’eredità specifica, salvo attestarsi come ulteriore e nuovo capitolo di possibilità operativa del segno-luce nel contesto ambientale: dalla dimensione dell’opera-ambiente a quella dell’ambiente esterno, cioè del contesto urbano. Sostanzialmente credo si possa dire che se il neon offre modalità di scrittura luminosa corsiva, la fibra ottica offra invece prospettive di strutturalità grafica luminosa.

E se il neon si propone certo in una propria fisicità quasi materia di luce, è sì tuttavia anche mentale, come nel caso del libero grafismo spaziale di Fontana, negli anni Cinquanta e nuovamente all’esordio dei Sessanta, o della corsività di proposizioni luminose di un Bruce Nauman, o della stessa corposa strutturalità di un Dan Flavin, o della scrittura luminosa alla quale ha fatto ricorso complementare “povero” ma fortemente significante un Mario Merz, nei Sessanta e Settanta, o della scrittura strutturata cromaticamente variopinta praticata da un Maurizio Nannucci, fra Ottanta e Novanta e Duemila.

Ma mentale lo è mantenendo una dimensione di consistenza di corpo, di volume segnico di luce, fisicamente appunto percepibile, apprezzabile. Invece la fibra ottica, come avviene nei “luminosistemi” allestiti da Bernardini, nei luminosamente configurati suoi “spazi permeabili”, si costituisce in una ascetica essenzialità che, direi, desensibilizza il segno grafico-luminoso rioffrendolo in un riscontro sì percettivo ma sostanzialmente mentale; deprivato cioè di sensitiva materiosità luminosa: quasi altro, rispetto a questa.

Dunque praticare la fibra ottica non è come praticare il neon, né tale impiego appunto discende da quello, a quello si connette, se non nei termini d’altra tappa in una vicenda della conversione in essenzialità di segno luminoso dell’impianto grafico spaziale d’implicito dialogo ambientale, al termine d’un percorso sia, estensivamente, di configurazione di un intervento di capacità ambientale, sia, compattamente, di costituzione di una presenza plastica, spazialmente aperta, penetrata.

Certamente la scelta del mezzo consegue ad una necessità d’impostazione di una costruzione comunicativa. E se Bernardini usa la fibra ottica anziché il neon, è in ragione d’una sua almeno implicita volontà di costruzione spaziale strutturale in termini di grafia di luce, capace di ordire la trama appunto costruttiva di prospettive geometriche complesse (tuttavia di presupposta ascendenza più di tradizione euclidea che non di un’arrischiata esasperazione frattalica).

La seconda questione da affrontare, introducendo al lavoro di Bernardini, è infatti quella di rendersi conto dell’orientamento costruttivo strutturale di commisurazioni dello spazio che i suoi lavori propongono. La non corsività ma al contrario la rettilinearità del segno luminoso che mette in opera, crea trame strutturali luminose le cui triangolazioni vengono a porre, perciò trasformandone l’apparenza conformativo-percettiva, un’alternativa di percezione strutturale entro gli ambienti dati (chiusi o aperti, che siano).

C’è un presupposto logico nel suo lavoro, benché l’esito risolutivo appaia connotato da un particolarissimo accento lirico, direi di stupefazione lirica. Paradossalmente la sua ipotesi di lavoro risulta sperimentalmente deduttiva, in quanto risolve in trama strutturale luminosa, capace di ordire nel contesto ambientale, una dimensione percettiva virtuale alternativa, un’istanza di altro ordine, più complesso, più orientato, più dinamicamente significante. Ma di ordine appunto, e non di impennata immaginativa ipotetica aperta, di sondaggio euristico della e nella spazialità. Bernardini parte da una ipotesi di possibilità dinamicamente ordinativa, di costruzione di una ipotesi di modificazione nella determinazione d’un percorso di strutturazione d’una volumetria virtuale. Agisce infatti a dimensione ambientale in costruzioni di trame strutturali luminose che offrono eventualità diverse di ordinamento dinamico dello spazio, in altre angolazioni, direi anzi in altre triangolazioni e prospettive.

Attraverso quel nuovo ordine strutturale dinamico Bernardini opera una spettacolarizzazione di altre possibili e praticabili virtualità spaziali, d’una diversa possibile condizione della spazialità ambientale; disegnandole acutamente quanto sottilmente nello spazio dato attraverso un rettilineo segno-luce. Costruisce così entità formali spaziali virtuali nuove; costruisce infatti ulteriori possibili condizioni ambientali alternative sia in interno, come nella XX Triennale di Milano, nel 2002, o nel Museo Passo Imperiale, a Rio de Janeiro, o nel 2003 in Spazio Como; sia in esterno, come a Reggio Emilia, nei Chiostri di San Domenico, nel 1999, o come a Padova, di fronte al Palazzo della Ragione, nel 2000; e tali entità formali spaziali tramuta appunto in costruzione plastica virtuale configurata da trame lineari luminose ordine nello spazio.

Nel suo lavoro si aprono così due prospettive operative, in ambedue le quali Bernardini si è impegnato in questi ultimi anni.

La prima appunto una possibilità, di volta in volta, di costituzione ambientale nuova, divergendo e trasformando la statica apprensione dello spazio ambientale dato attraverso l’inserimento sottilmente perentorio di una struttura virtuale lineare luminosa, intimamente dinamica nei rimandi delle proprie interne molteplici triangolazioni prospettiche; direi del percorso complesso del proprio interno racconto di commisurazioni geometriche spaziali. Attraverso la quale struttura virtuale lineare luminosa si aprono evidentemente anche possibilità nuove di presenza collaborativa con l’ambito specifico della progettualità architettonica, in un possibile rimpiazzamento di coordinate spaziali ambientali, più dinamiche, più problematiche, anche più interrogative, pur entro la loro capacità assertiva. Sono appunto trame in spazi esterni, a costruirvi nuove eventualità strutturali virtuali.

La seconda, una pratica nuova di installazioni plastiche, di sculture luminose, pure di fondamentale riscontro ambientale. E la rappresentano le sue singolari “scultureinstallazioni”, che si pongono nello spazio come entità strutturali rigorose, ove spesso un elemento metallico evidentemente altrettanto rettilineo gioca un ruolo strettamente dialogico con trame strutturali luminose, risolte appunto in tese fibre ottiche. Se la trama strutturale lineare luminosa ambientale tende a costruire una diversità ambientale in atto, la struttura plastica delle sue “scultureinstallazioni” circoscrive all’interno di queste una microsituazione ambientale virtuale costituita appunto dalle componenti strutturali, sia luminose, sia di trama metallica.

E in quest’ambito, a suo modo, Bernardini porta ulteriormente avanti il discorso, essenziale per un aspetto della ricerca sviluppata originalmente in particolare dalla plastica del secondo Novecento e oltre, di una liberazione della progettualità plastica dalle tradizionali condizioni in particolare di ponderalità volumetrica (partecipata peraltro pionieristicamente dallo stesso Fontana già in un momento della sua ricerca negli anni Trenta; e altrimenti, già allora, anche da Alexander Calder). Operando infatti Bernardini in termini di permeabilità e dunque di dialettica spaziale ravvicinata; costruendo trame lineari spaziali, anziché volumetrie plastiche.

Che rapporto corre, nel quadro dei suoi “luminosistemi”, fra le costruzioni virtuali luminose ambientali e le sue “scultureinstallazioni”? Certamente, credo, queste ultime non si svilupperanno in senso oggettuale quanto appunto in senso installativo: e non potrebbero allora diventare, persino a livello ambientale urbano, qualcosa come grandi strutture ambientali? Intendo dire, un po’ come ne aveva immaginate negli anni Cinquanta, a Parigi, un Nicolas Schoeffter, in termini di costruzioni formali fortemente strutturate ma la cui vita era affidata proprio ad una dinamica proiettiva luminosa; progettando esiti di forte presenza nello *sky-line* urbano.

E’ un interrogativo che il lavoro attuale di Bernardini lascia proficuamente aperto.

THE CONDITION IMPLICIT IN BERNARDINI’S STRUCTURAL LIGHT WORKS

by Enrico Crispolti

Introducing work as strikingly singular as Carlo Bernardini’s, and as distinctly original within the current research scene, entails addressing a number of essential questions to start with. The first, I believe, is the presumed departure represented by the use of optic fibre – the structural light *medium* he has used since 1996 – from the modern tradition of using neon, which Lucio Fontana in particular, in the early 1950’s, carried to the dimension of space-sign lighting possibilities.

In fact, the use of optic fibre is by no means a direct development, a medium outcome of the use of neon; indeed, in some respects it turns away from this specific heritage, but at the same time asserts itself as a further, new phase in the operational possibilities of light-sign within a spatial context – from the dimension of the work-space to that of the outside space, the urban environment. Basically, I think we may say that neon offers the possibility of forms of cursive writing in light, whereas optic fibre offers perspectives of luminous graphic structuring.

While neon evokes a distinctly physical quality as the material of light, it is also mental, as in the case of Fontana’s free spatial graphics in the 1950s and again in the early 1960s, or the cursive qualities of Bruce Nauman’s luminous offerings, the solid structural substance presented by Dan Flavin, or again the luminous writing which Mario Merz proposed in complementary “poor”, but highly significant terms in the 1960s and 1970s, not to mention the chromatically variegated structured writing produced by Maurizio Nannucci between the 1980s and the new millennium.

Mental it is, but retaining a dimension of bodily substance, light as volume and sign, to be appreciated as physically present. On the other hand, optic fibre, as is the case with the “luminousystems” created by Bernardini in his luminously configured “permeable spaces”, takes on an ascetic essentiality that, as it were, refines away the sense data of the graphic-luminous sign, restoring it in perceptual but essentially mental terms – devoid of the luminous matter of the senses, almost alien to it.

Thus working with optic fibre is not like working in neon, nor does the former descend from the latter or connect with it except as another stage in a process of converting into essentiality the luminous sign of the spatial graphic structure of implicit environmental dialogue at the end of a path conceived both in extension – configuration of an intervention in terms of environmental capacity – and in compaction, constituting a sculptural, spatially open, penetrated presence.

The choice of the medium clearly reflects the need to configure a communicative construct. And if Bernardini uses optic fibre rather than neon it is on account of his – at least implicit – wish to create a spatial structure in terms of light-script, able to weave the constructional web of complex geometrical perspectives (in any case resting more on a Euclidean tradition than on heady fractal extremes).

The second question to address when introducing Bernardini’s work is understanding the constructive structural orientation of spatial commensuration that his works offer. The non-cursive but, on the contrary, rectilinear nature of the luminous sign that he creates generates structural light patterns whose triangulations actually constitute an alternative structural perception within the given environments (be they open or closed), thereby transforming their perceptive and configurational appearance,.

There is a logical premise to his work although the definitive outcome seems to be characterized by a very particular lyrical accent, more like lyrical wonder. Paradoxically, his intent turns out to be experimentally deductive, because it resolves into a structural light pattern that establishes an alternative virtual perceptive dimension within the spatial context, a different order of concern, more complex, more directed, more dynamically significant. But order nevertheless, not an open hypothetical flight of imagination, not a heuristic exploration of and in space.

Bernardini starts with the idea of a dynamically ordering capability, of constructing a hypothesis for modification by defining a process to structure a virtual volume. He works at a spatial level as he builds structural light patterns that offer various possibilities for a dynamic ordering of space, with other angulations, and even triangulations and perspectives.

Through this new dynamic structural order, Bernardini makes a spectacular show of other possible and feasible spatial virtualities, of a potentially different condition of space in the environment; he draws them ingeniously and subtly in the given space with a straight light-sign. In this way, Bernardini constructs new formal spatial virtual entities; and he creates further possible alternative spatial conditions both indoors, at the XX Triennale di Milano in 2002, or in the Museo Passo Imperiale in Rio de Janeiro, or in 2003 in Spazio Como; and outdoors in Reggio Emilia at the Cloisters of San Domenico in 1999, or in Padua, in front of the Palazzo della Ragione in 2000; and he transforms these formal spatial entities into a plastic virtual construction configured by linear orderly light patterns in space.

Two operative perspectives therefore open up in his art, both of which Bernardini has been working on in recent years.

The first involves the possibility, each time, of constituting a new environment, diverging and transforming the static experience of the given space by the subtly peremptory introduction of a virtual linear light structure, intimately dynamic in the reflection of its many internal perspective triangulations; I might even say the complex course of its own internal narrative of spatial geometric commensurations. And this virtual linear light structure obviously opens new possibilities for collaborative coexistence within the specific area of architectural planning, in a possible replacement of spatial environmental coordinates with more dynamic, more problematic and even more inquisitive ones, within the limits of their assertive capacity. These patterns in outdoor spaces can construct new virtual structural possibilities.

The second, a new practice of plastic installations, light sculptures, it too ensuring a fundamental spatial response. It is represented by his peculiar “sculptureinstallations”, that act in space as rigorous structural entities, where an evidently equally straight metal element acts in strict dialogue with the structural light patterns, using taut optic fibres. Whereas the spatial structural linear light pattern tends to build a changing environmental diversity, the plastic structure of his “sculptureinstallations” delineates within them a virtual spatial micro-situation constituted by the structural components, whether they are made of light or metal patterns.

It is in this context, in his own way, that Bernardini furthers the discussion - essential for one aspect of the experimentation developed originally by the plastic arts of the late twentieth century and beyond, in particular - concerning the liberation of plastic design from the traditional conditions, especially of volumetric consideration (also pioneered by Fontana himself as early as the 1930’s during one phase of his research; and by Alexander Calder at the same time). Bernardini in fact works in terms of permeability and thus of a close spatial dialectic; building linear spatial patterns, rather than plastic volumes.

What is the relationship, as far as his “luminousystems” are concerned, between the virtual spatial light constructions and his “sculptureinstallations”? I believe, for certain, that the latter will not develop into objects but rather into installations: and could they not therefore become, even at an urban spatial level, something similar to great environmental structures? I mean, in the way that Nicolas Schoeffter imagined them in Paris in the 1950s, as highly structured formal constructions, whose life relied on a dynamic projection of light; designing a powerful presence on the urban sky-line.

This is a question that Bernardini’s current work leaves profitably open.

LO SPAZIO PERMEABILE

di Achille Perilli

Carlo Bernardini è un acrobata: si muove nello spazio con la luce come un trapezista usa le 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. Egli 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 lavoroio sull’ombra. Poichè lo spazio nato con la luce, può essere esterno ed interno, non solo visione statica ma complessità di passaggio e di 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 o pensieri rivelatori di quel lavoroio 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 per scomparire nella profondità della roccia. Ma il magma a volte si raffredda, diventa pietra ed 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 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”.

Dicembre 2001

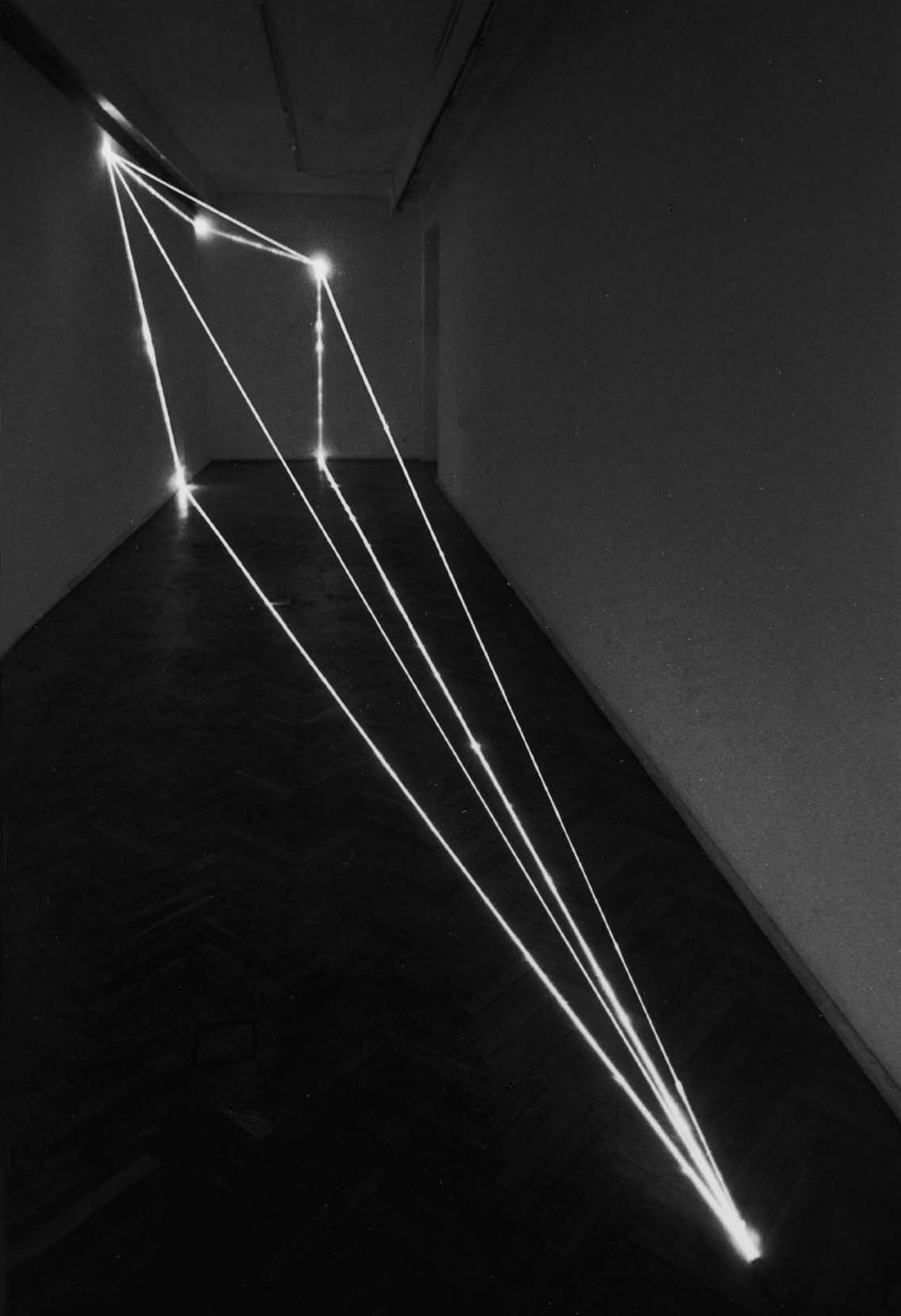
LO SPAZIO PERMEABILE

by Achille Perilli

Carlo Bernardini is an acrobat, moving through space with light as a trapeze artist uses cords 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”. 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 exterior sculptural infinite and the interior sculptural infinite; thus the objects never end, but intersect with infinite combinations of sympathy and clashes of aversion.” Along diverse paths and in 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 on 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 we have another component of Italian sculptural art - the use of shade. In fact, space generated 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 space 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 the 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 truth 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 are 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.”

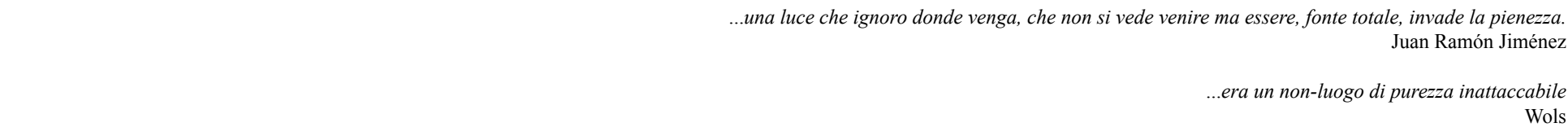
December 2001

DIVISIONE DELL’UNITA’ VISIVA 1999
Fibre ottiche, mt h 3 x 12 x 2,5.
Light, Arsenal Gallery, Bialystok, Poland.



CARLO BERNARDINI: LA LUCE COME SPAZIO DEL POSSIBILE

di Silvia Pegoraro



Secondo lo storico e teorico dell’arte Hans Sedlmayr, l’arte “moderna”, il cui inizio è da lui collocato alla fine del XIX secolo, ha compiuto una sorta di *descensus ad inferos*, con un relativo venir meno, nelle sue manifestazioni, della luce, o meglio del rapporto con la luce come trascendenza, col lato misterioso della luce, assolutizzato nella sua irriducibile alterità. Questa perdita corrisponde al dissolvimento di ogni metafisica della luce. Si può osservare che a questo eccesso di oscurità corrisponde tuttavia un bisogno di luce, il quale, paradossalmente, si riflette su tutti gli aspetti della civiltà occidentale: non più metafisica, non più estetica (anche se le nostre città scintillanti di neon e di segnali e messaggi luminosi risplendono di un’inquietante bellezza), la luce, al termine del suo viaggio, è forse l’elemento della più radicale mutazione antropologica del Novecento. Infatti l’arte contemporanea ha sempre nutrito un forte interesse per la luce artificiale, per le sue forme e manifestazioni. Riferimenti ad essa ne notiamo già agli inizi del secolo scorso, con le opere futuriste, che rivendicano la bellezza e la sensualità della luce “innaturale”, portatrice di nuovi significati, di nuove forme, ma anche di una personalizzazione dei ritmi di vita. Moholi-Nagy è il primo a inserire fonti di luce artificiale in alcune sue opere degli anni ’20. Poi è un crescendo di sperimentazioni e ricerche: dalla luce di Wood e dagli arabeschi al neon di Fontana alle luminescenti cartografie planetarie di Thierry Despond, da Dan Flavin, con l’estasi delle sue fluorescenze, a Maria Nordman, con il suo “caos come luce e suono”, tra alchimie di laser e servostrutture virtuali, dalle “psychichromie” di Carlos Cruz-Diez ai “mobiles” e ai labirinti in continua metamorfosi di luci e colori di Martha Boto, a James Turrell con i suoi “Ganzfelder” (campi visivi totali). E poi Colombo, Cunningham, Kowalsky, Morellet, Mochetti...

D’altra parte, tale sete di luce nella cultura occidentale arriva sino a identificare la luce stessa (dopo la caduta dell’“aura”) con la chiarezza razionale assoluta, con l’esattezza concettuale, finendo anche col dissolvere l’opera in un’opzione puramente linguistico-verbale. La scienza, che pure ha dato origine alla visibilità in cui ci ancoriamo, ha raggiunto il cuore dell’infinitamente piccolo, del mondo subatomico. La materia non è più rappresentabile, e così pure la luce. Il mondo duplice delle onde e delle particelle, dei quanti e dei campi, *non ha immagine*, ma solo formalizzazione numerica.

Sempre Sedlmayr ha indagato la “morte della luce” con la freddezza dell’anatomista e la nostalgia del teologo in un saggio, comparso nel 1951, dedicato all’interpretazione di un breve scritto di Adalbert Stifter (autore caro anche ad Heidegger) dal titolo *Eclissi di sole dell’8 luglio 1842*. Secondo l’interpretazione di Sedlmayr, nella storia della luce possono rintracciarsi “fenomeni ancora più importanti che nella storia dello spazio, che da Riegl in poi è divenuto il grande problema di fondo della storia dell’arte”[1].

Carlo Bernardini, straordinario esploratore delle potenzialità artistiche della luce, si muove su un piano in cui convergono la componente percettiva, la ricerca scientifico-sperimentale e la tecnologia avanzata, ma anche l’ansia metafisica.

Il ritorno della luce, nell’arte di Carlo Bernardini, trasforma la nostalgia nello spazio astratto del possibile: uno spazio nuovo la cui luminosità riemerge dalle profondità delle origini, dove luce e oscurità sono un unicum. Bernardini risolve così in modo affascinante ed originale uno dei problemi cruciali dell’arte moderna, affacciatosi già con il primo Romanticismo (soprattutto in Turner e in Friedrich): quello di trasformare lo spazio, con tutte le sue valenze astratte, metaforiche, esistenziali, da condizione per rappresentare gli oggetti, a immagine esso stesso. Si tratta di quella che Lotman ha definito “lingua spaziale”: nell’arte di Bernardini, essa sostituisce alla rappresentazione *nello spazio* l’ostensione *dello spazio*.

Partito da una pittura astratta dove la luce era identificata con coni luminosi di bianco e, più tardi, con la luminescenza del fosforo, Bernardini è giunto ad affrontare la terza dimensione, dapprima facendo fuoriuscire dalla tela dei tubi d’acciaio che proiettavano ombre reali, poi (dal ’96) dedicandosi a sculture-installazioni in acciaio inox e fibre ottiche, superfici OLF e superfici elettro-luminescenti, che lo spettatore percepisce in modo diverso, e con forma diversa, a seconda del variare della sua posizione nello spazio, trovandosi così a vivere dentro l’opera.

Portatore di un rigore “minimalista” - che non di rado risveglia echi del minimalismo americano – il lavoro di Bernardini costruisce uno stimolante e problematico equilibrio tra l’idea classica di scultura e il movimento grafico della luce - bianca e rettilinea - che disegna le sue strutture. Linee di materia riflettente e linee di energia luminosa danno vita a ritmi spaziali con possibilità di variazioni illimitate: architetture di luce impalpabili ma visualmente incisive, virtuali e nello stesso tempo imperativamente presenti, portatrici di un senso antico del rigore classico e insieme di uno slancio curioso e stupito verso la scoperta del “nuovo”. Lavori essenziali, strutturalmente rigorosi, eppure profondamente evocativi e poetici.

Grafemi di acciaio lucente e nitide scie di luce ci raccontano le vicende di una “scultura” fatta di slanci ascensionali e di dinamismi obliqui, di sospensioni, di pause quasi musicali. Forme che accendono d’infinite vibrazioni il silenzio del vuoto, sveltano e s’impennano, puntando sempre oltre. Strumenti di tensione verso l’ignoto, verso l’inconoscibile, esili presenze capaci di trascinare nella loro sete d’infinito quanto più spazio possibile. Armi acuminatae e antenne in grado di captare energie fisiche e mentali.

Tutto questo risveglia nello spettatore un forte sentimento di libertà. Rigore ed emozione si uniscono in una nuova dimensione percettiva, mentre nuove relazioni con la scena dell’opera si aprono ad ogni passo, per uno sguardo continuamente richiamato ad allearsi al senso *aptico*, tattile-motorio, a prendere atto del mistero dello spazio e del suo rapporto con il corpo dell’osservatore. L’opera di Bernardini va forse in primo luogo inquadrata in una dimensione di proseguimento ed evoluzione delle ricerche sulla luce artificiale iniziate da Lucio Fontana tra la fine degli anni ’40 e l’inizio degli anni ’50 che, con l’utilizzo del neon - come ha scritto il grande critico e storico Enrico Crispolti - aprirono per l’arte una nuova “possibilità segnica-luminosa-spaziale”. Questa eredità di Fontana fu raccolta in gran parte dalla Op(tical) Art, che si proponeva di enfatizzare il fattore ottico-percettivo sulla base di una struttura che, accanto alla regola, alla razionalità del “programma”, accettasse la casualità, l’imprevisto, l’aleatorietà, che le correnti irrazionali del dopoguerra, primo l’Informale, avevano riscoperto. E certo alle ricerche *optical* e cinetiche Bernardini è in qualche modo debitore, soprattutto in merito alla confluenza del fattore calcolo-rigore strutturale con il fattore caso (la casualità e l’imprevedibilità dei movimenti dell’osservatore). Ma il suo lavoro è per certi aspetti concettualmente e poeticamente più complesso.

Vi è un intero percorso della luce che intreccia metafisica e teologia, nella storia della cultura occidentale: Sant’Agostino e lo Pseudo Dionigi Areopagita, Giovanni Scoto Eriugena e Ugo da San Vittore, Bonaventura e Roberto Grossatesta. Proprio il pensiero di quest’ultimo si articola in affermazioni dove potrebbero ravvisarsi notevoli affinità con la poetica di Carlo Bernardini. Per il filosofo medievale inglese, infatti, la luce non è solo la *forma prima*, corporea, di tutte le cose, ma è anche l’elemento che diffondendosi lungo le tre dimensioni genera lo spazio, il quale dunque, non le preesiste:

Ritengo che la prima forma corporea, che alcuni chiamano corporeità, sia luce. La luce infatti per sua natura si propaga in ogni direzione (...). La corporeità è ciò che necessariamente è prodotto dall’estendersi della materia secondo le tre dimensioni (...)
Quindi o la corporeità è la luce stessa, oppure essa agisce in quel modo e conferisce le dimensioni alla materia in quanto partecipa della natura della luce e agisce in virtù di essa. Ma, in verità, non è possibile che la forma prima conferisca le dimensioni alla materia in virtù di una forma ad essa posteriore; dunque la luce non è una forma posteriore alla corporeità, ma è la

corporeità stessa. [2]

Anche nel lavoro di Bernardini, la luce irradiata dalle strutture in fibre ottiche genera lo spazio, così come si pone all’origine della percezione del *vuoto*.

La luce compare come la sostanza assoluta e originaria anche in uno dei libri della *Kabbalah*, lo Zohar, e in tutta la filosofia ebraica del Medioevo.

Nella Kabbalah è enunciata la teoria mistico-visionaria dello *zim-zum*, della *creatio ex nihilo*, attribuita al rabbino Isaac Luria di Safed, vissuto nel XV secolo. *Zim-zum* significa letteralmente “contrazione”, “implosione”. E’ quell’atto infinitamente verticale - non dimentichiamo le impennate verticali delle strutture ottiche di Bernardini - con cui l’*En-Sof* (l’*In-finito*, il *deus absconditus* della mistica ebraica) recede da se stesso e dà luogo a un’apertura che si contrae, *produce vuoto nel Vuoto Primordiale*, spazio nello Spazio Primo. Di qui un senso dello spazio che ci richiama per certi aspetti quello che percepiamo a contatto con le opere di Carlo Bernardini: un *far-vuoto* e un processo morfogenetico dell’immagine come una sorta di sottrazione, che si pone all’origine del vedere, e del movimento a cui il vedere induce il corpo di chi vede. Di recente l’artista ha sviluppato una ricerca sugli “Spazi permeabili”, con la quale approfondisce il concetto di trasformazione dello spazio e il concetto e la percezione del *vuoto*, dal quale viene attratto l’osservatore delle sue sculture-installazioni. Bernardini ci rende così percepibile un *vuoto cosmico*, il vuoto impossibile da descrivere dei buchi neri, il “non-luogo”, che insieme alla luce diventa allora principale soggetto della sua arte.

Carlo Bernardini è profondamente “scultore”, perché affronta quello che è il principale problema della scultura: lavorare la materia (anche la luce come materia) per trarne un’immagine spaziale e collocarla nell’ambiente. Dunque, uno dei problemi che si associa alla sua arte è il pensiero e la realizzazione della forma in funzione di un luogo possibile.

Lo scultore è un manipolatore di realtà spaziali: manipola la materia, lo spazio che la contiene e al quale, d’altra parte, essa stessa concede di esistere. La forma è sempre il frutto di una lotta accesa tra lo spazio empirico e lo spazio mentale dell’artista.

Quello del rapporto con lo spazio circostante, con il luogo, soprattutto con lo spazio architettonico (interno o esterno), è uno dei punti cardine della poetica di Carlo Bernardini, tanto che ogni sua opera deve essere considerata opera-ambiente. Bernardini affonda le sue lame di luce nella materia e nella forma delle architetture con cui interagiscono le sue sculture-installazioni, dando luogo ad un evento illimitato che trasforma l’intera immagine dello spazio reale. Il mondo ci ri-appare allora come forma tagliata nello spazio e proposizione di un’alternanza ritmica che ferisce la continuità lineare e planare del mondo che conoscevamo. In qualche modo, il buio da cui emergono le sue strutture di luce fa nascere in noi una nuova possibilità di vedere. Bernardini usa il linguaggio di un’elegante e penetrante geometria non euclidea per inabissarsi nel linguaggio dell’emozione poetica: stringe i nodi di un sottile gioco di equilibri precari e magnetismi, un gioco a cui è sottesa una concezione dell’energia come respiro dell’apparenza fragile e leggera delle forme, ma capace di esistere come valore persistente e aggregante delle componenti spaziali. Nel vibrato inquieto delle linee e nell’inattaccabile nitore dei vuoti, lo spazio riceve la sottile, insinuante e irreversibile ferita di queste forme di luce: dovrà sconfessare le sue abituali proporzioni e accettare di specchiarsi in una nuova immagine di sé, enigmatica, fascinosamente irrisolta.

L’artista trasmuta la tradizionale consistenza materica degli oggetti scultorei in essenza fragile di apparizione. Gestisce magicamente il gioco dell’opera facendo apparire nell’opera solo dei phantasmata: esilità e trasparenze, verticalismi e sospensioni.

Ri-narrato, lo spazio diviene un micro-teatro del mondo che custodisce l’utopia dello sguardo e consente al possibile e al nascosto di sopravvivere.

L’architettura reale, teatro di tutto ciò, si fa architettura possibile: l’architettura possibile abita l’architettura reale come il suo doppio fantastico e fantasmatico. L’architettura reale, insidiata da forme tanto impalpabili quanto sovvertitrici, diviene nicchia di inesauribili spazi possibili. Lo spazio è un enigma che l’arte di Carlo Bernardini ri-formula. Tutto lo spazio entra in gioco, così come tutto lo spazio - virtuale e architettonico - che accoglie le strutture di luce dell’artista, entra nelle strutture stesse, trasformandosi in luogo fortemente emozionale.

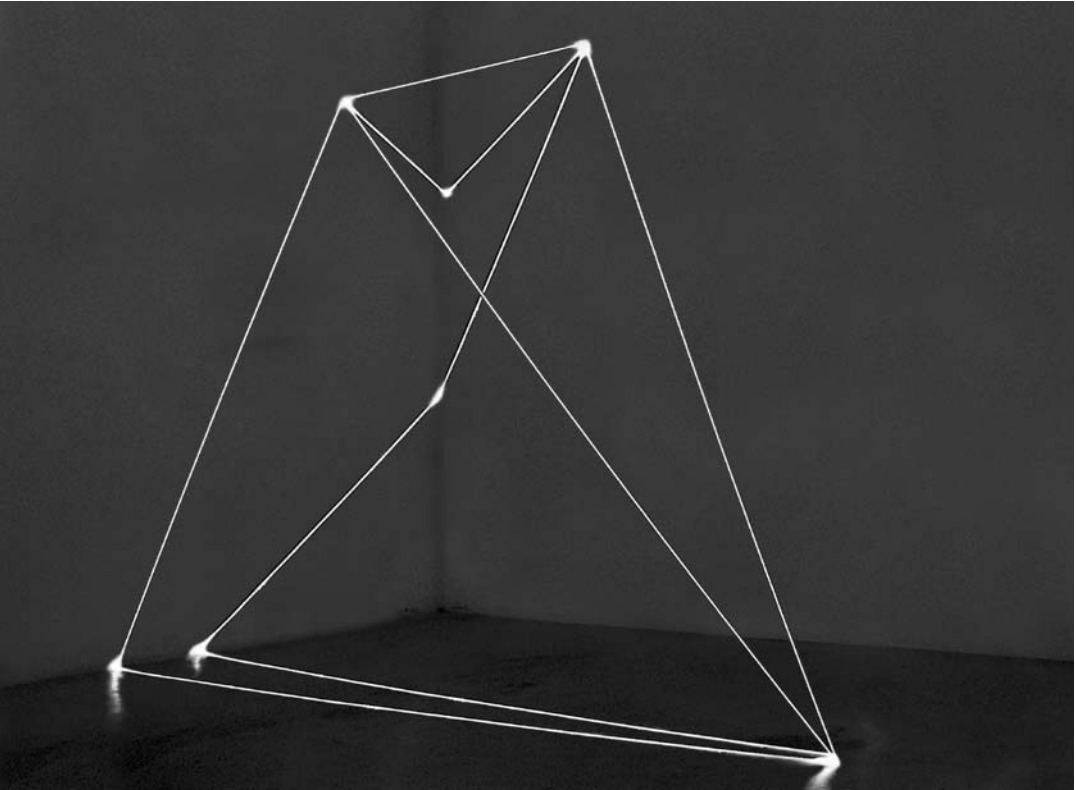
Bernardini sa ascoltare come pochi altri il respiro del vuoto, il “limbo” spaziale che precede ogni atto di possesso o di controllo dello spazio: riesce così a fare della scultura - arte fondamentalmente legata all’ostensione di una corporeità immediata - un linguaggio dell’invisibile.

Lo spazio acquista l’aspetto poetico di una soglia vertiginosa, che a volte si lascia attraversare, a volte oppone alla penetrazione dello sguardo l’indistruttibile velo dell’alterità e del mistero.

[1] H. Sedlmayr, La morte della luce, tr. it. Rusconi, Milano 1970, p. 26.

[2] Roberto Grossatesta, Metafisica della luce, a cura di Pietro Rossi, Rusconi, Milano, 1986 (cors. ns.).

Dicembre 2007



PERMEABLE SPACE 2002

Fibre ottiche, mt h 3 x 4 x 2.

Thai-Italian Space 2002 – Light Accords,

National Gallery of Contemporary Art, Bangkok.

CARLO BERNARDINI: LIGHT AS SPACE FOR THE POSSIBLE

by Silvia Pegoraro

...light coming from I know not where, not seen to come but to be, total source, invades fullness.
Juan Ramón Jiménez

...it was a nowhere of impregnable purity
Wols

According to the art historian and theoretician Hans Sedlmayr, “modern” art, the origin of which he traces to the end of the 19th century, has gone through a sort of *descensus ad inferos*, accompanied by the disappearance of light in its various manifestations, or rather of the rapport with light as transcendence, the mysterious side of light rendered absolute in its adamantine otherness. With this loss light was left devoid of all its metaphysical potential. And yet with excessive darkness there emerges the need for light, which, paradoxically, is reflected in all aspects of western civilisation: no longer metaphysical, no longer aesthetic (even though our cities are aglow with neon and luminous signs and messages shine out with disquieting beauty), light, at the end of its journey, is possibly the element of the are the most radical anthropological change of the 20th century. In fact, contemporary art has always taken a keen interest in artificial light in its various forms and manifestations. References to it are already to be noted in the early years of the last century, with futurist works asserting the beauty and sensuality of “unnatural” light, bringing in new forms, new significances, but also a personalisation of the rhythms of life. Moholi-Nagy was the first to introduce sources of artificial light in some of his works of the 1920s. Then came a crescendo of experimentation and research, from the light of Wood and the neon arabesques of Fontana to the glowing planetary cartography of Thierry Despond; from Dan Flavin, with the ecstasy of his fluorescence, to Maria Nordman, with her “chaos as light and sound”, between laser alchemies and virtual servostructures. Then there were the “psychichromies” of Carlos Cruz-Diez, the mobiles, the labyrinths in continuous metamorphosis of lights and colours by Martha Boto, James Turrell with his “Ganzfelder” (total visual fields), Colombo, Cunningham, Kowalsky, Morellet, Mochetti...

On the other hand, the need for light in western culture went as far as identifying light itself (after the decline of the “aura”) with absolute rational clarity, conceptual exactness, which could even end with the work dissolving in a purely linguistic-verbal option. Science has generated the visibility we anchor on to, but it has also reached through to the infinitesimal core of the subatomic world. Matter, like light, can no longer be represented. The ambiguous world of waves and particles, quanta and fields, *finds no image* but only numerical formalization. Sedlmayr extended his investigation into the “death of light” with the clinical approach of the anatomist and the nostalgia of the theologian in a text published in 1951, dedicated to interpretation of a brief text by Adalbert Stifter (an author also dear to Heidegger) entitled the *Eclipse of the Sun of 8th July 1842*. According to Sedlmayr’s interpretation, in the history of light we may come upon “phenomena even more important than in the history of space, which from Riegl onwards became the great basic problem in the history of art”[1]. Carlo Bernardini, an extraordinary explorer of the artistic potential of light, moves on a plane that sees convergence of the perceptual component, scientific-experimental research and advanced technology, but also a metaphysical inclination.

The return of light in the art of Carlo Bernardini transforms nostalgia into the abstract space of the possible: a new space whose luminosity re-emerges from the depths of its origins, where light and dark are one. Thus Bernardini arrives at an intriguing and original solution to one of the crucial problems of modern art, which had already loomed up with early Romanticism (above all in Turner and Friedrich), and which resides in transforming space, with all its abstract, metaphorical, existential values from a condition to represent objects into image itself. This is what Lotman defined as “spatial language”: in the art of Bernardini representation *in space* gives way to display *of space* itself.. Starting out from abstract painting where light was identified with shining white cones and, later, with the luminescence of phosphorous, Bernardini then went on to tackle the third dimension, first with steel pipes emerging from the canvas to cast real shadows, then (as from ’96) concentrating on sculpture-installations in stainless steel and optic fibres, OLF and electroluminescent surfaces, perceived by the observer in different ways with different forms according to his/her changing position in space, thus projecting experience into the work itself.

Characterised by “minimalist” rigorousness – with occasional echoes of American minimalism –Bernardini’s work constitutes a stimulating and problematic equilibrium between the classical idea of sculpture and the graphic movement of light – white and rectilinear – which traces out his structures. Material lines reflecting the lines of luminous energy give rise to spatial rhythms with unlimited scope for variation: architectural structures of light, impalpable but visually incisive, virtual and at the same time asserting presence, evoking an archaic sense of classical severity and at the same time a powerful impulse of curiosity and wonder in quest of the “new” – essential, structurally rigorous works, yet profoundly evocative and poetic.

Graphemes of glistening steel and sharply defined trails of light delineate the eventful essence of “sculpture” consisting of ascending thrusts and oblique dynamism, suspensions and quasi-musical pauses. Forms stirring the silence of the void with infinite vibrations, soaring and shooting up, reaching out ever beyond – instruments tensed towards the unknown, the unknowable, svelte presences able to draw into their aspiration towards the infinite all the space possible; razor-sharp spears and antennae capturing physical and mental energy.

All this arouses a powerful sense of freedom in the spectator. Rigour and emotion combine in a new perceptual dimension, while the rapport with the work is renewed afresh at every step, the gaze constantly drawn to attune to the haptic, tactile-motor senses, to take cognizance of the mystery of space and how it relates with the observer’s body.

As an initial approach, Bernardini’s work might be viewed in terms of continuation and development of the researches in artificial light pioneered by Lucio Fontana between the late 1940s and early 1950s with the use of neon which – as the authoritative critic and historian Enrico Crispolti wrote - opened up for art a new “sign-light-space possibility”. This heritage of Fontana was taken up largely by Op(tical) Art, which set out to stress the optical-perceptual factor on the basis of a structure that, alongside the regularity and rationality of the “programme”, accepted the random, the unforeseen and aleatory that the irrational post-war currents rediscovered, beginning with the Informal. Clearly, Bernardini is in some respects indebted to the *optical* and kinetic, above all in relation to convergence between the structural factor consisting in calculation and rigour and the random factor (the element of chances and unpredictability in the movements of the observer). However, his work is in some respects more complex at the conceptual and poetic level.

In the history of western culture a trail of light weaves metaphysics and theology together: Saint Augustine and Pseudo Dionigi Areopagita, Johannes Scotus Eriugena and Ugo da San Vittore, Bonaventura and Robert Grosseteste. Indeed, the latter gave expression to his thought in series of affirmations that suggest considerable affinities with Carlo Bernardini’s poetics. For the medieval English philosopher, in fact, light is not only the *first* corporeal form of all things but also the element that, spreading along the three dimensions, generates space, which therefore did not precede them in existence:

I believe that the first corporeal form, which some call corporeality, is light. In fact, by its very nature light spreads in all directions (...). The corporeal is that which is necessarily produced by the extension of matter through the three dimensions (...)
Thus corporeality is light itself, or acts in such a way and endows matter with dimensions in that it shares in the nature of light and acts in virtue of it. Actually, however, it is impossible for the first form to have endowed matter with dimensions in virtue of a form posterior to it; thus light is not a form posterior to corporeality, but is corporeality itself. [2]

In the work of Bernardini, too, light irradiated by the structures in optic fibre generates space, just as it lies at the origin of perception of the *void*. Light also appears as absolute, original substance in one of the books of the Kabbalah, the Zohar, and in all the Hebraic philosophy of the Middle Ages. Enounced in the *Kabbalah* is the mystical-the visionary theory of *zim-zum*, the *creatio ex nihilo*, attributed to the rabbi Isaac Luria di Safed, who lived in the 15th century. *Zim-zum* literally means “contraction”, “implosion”. It is that infinitely vertical act - let us not forget the vertical soaring thrusts of Bernardini’s optical structures - with which *En-Sof* (The *in-finite*, the *deus absconditus* of Hebraic mysticism) recedes from itself and brings about an opening that contracts, *producing void in the Primordial Void*, space in the First Space. Hence the sense of space recalling in some respects what we perceive in contact with the works of Carlo Bernardini: a *void-making*, and a morphogenetic processing of the image as a sort of subtraction, which is situated at the origins of seeing, and of the movement that seeing prompts in the body of the spectator. Recently the artist has pursued his research into “Permeable Spaces”, exploring the concept of the transformation of space and the concept and perception of the *void*, which exerts a magnetic force on the observer of his sculpture-installations. Thus Bernardini opens up to perception a *cosmic void*, the indescribable void of black holes, the “no-place” which, together with light, and thus becomes the main subject of his art.

Carlo Bernardini is essentially a “sculptor” since what he addresses is the main problem of sculpture: working material (also light as material) to draw a spatial image from it and situate it in the environment. And so one of the problems that is involved in his art is the conception and realisation of form in relation to a possible place. The sculptor is a manipulator of spatial realities: he/she manipulates matter, and the space that contains it and to which, in turn it grants existence. Here form is in every case the fruit of a vigorous struggle between empirical space and the mental space of the artist.

The rapport with surrounding space, with the place, and above all with the architectural space (internal or external), is a key point in the poetics of Carlo Bernardini, to the extent, indeed, that every work he creates is to be seen as an environment-work. Bernardini plunges his blades of light into matter and into the architectural forms with which this sculpture-installations interact, giving rise to an event with no limits that transforms the entire image of real space. The world thus re-appears to us as form hewn into space and proposition of a rhythmic alternation that wounds the linear and planar continuity of the world we knew. In a certain sense, the darkness from which his structures of light generates within us new scope for seeing. Bernardini uses the language of an elegant, penetrating non-Euclidean geometry to plumb depths in the language of poetic emotion: he ties the knots of a subtle play precarious equilibria and magnetisms, play implying a conception of energy as breath of light, fragile appearance of forms, but at the same time able to act as enduring and aggregating value of the spatial components. In the tremulous restlessness of the lines and in the impregnable lustre of the voids, space receives the subtle, insinuating and irreversible wound of these forms of light: it is constrained to disavow its customary proportions and allow itself to be mirrored in a new image of itself, enigmatic, fascinatingly unresolved.

The artist transmutes the traditional material consistency of the sculptural objects into fragile essence of appearance. He achieves a quasi-magical control of the play in his work bringing to light only phantasmata: slenderness and transparency, verticalities and suspensions.

Re-narrated, space becomes a micro-theatre of the world enshrining the utopia of the gaze, granting survival to the potential and hidden.

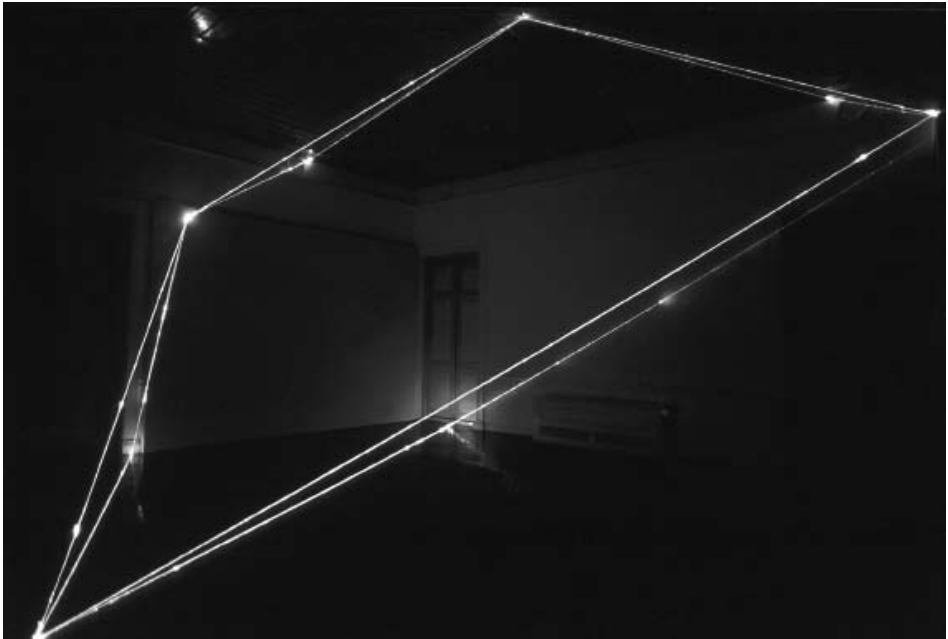
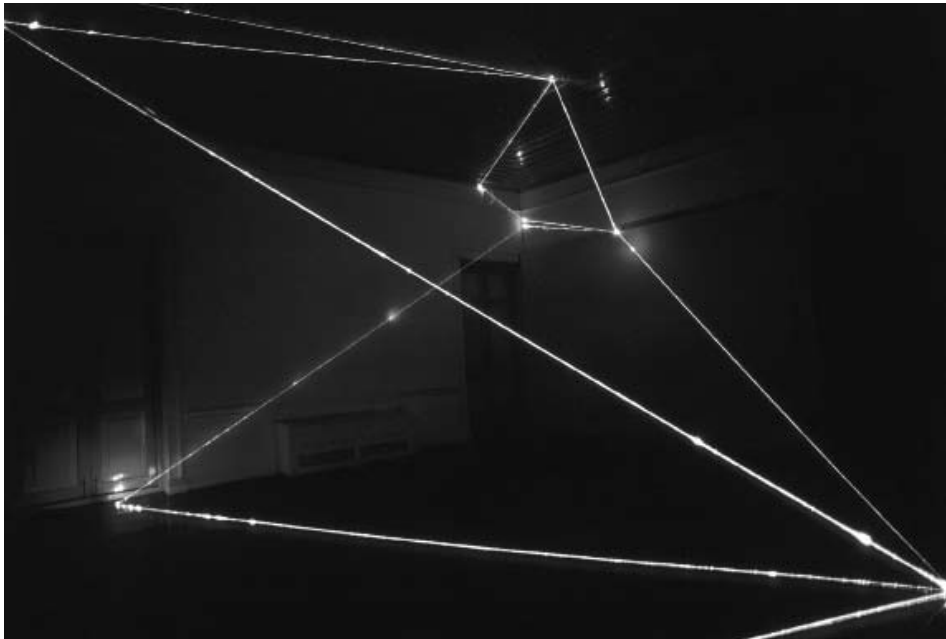
The real architecture, the theatre of all this, becomes possible architecture: the possible architecture inhabits the real architecture as it is fantastic, phantasmal double. The real architecture, undermined by such impalpable yet subversive forms, becomes a niche of inexhaustible possible spaces. Space is an enigma which the art of Carlo Bernardini re-formulates. All space comes into play, just as does all the space – virtual and architectural - which receives the artist’s structures of light, enters into the structures themselves, turning into emotionally charged place. Bernardini is able to attune his ear like few others to the breath of the void, the spatial “limbo” that precedes every act of possession or control of space: thus he succeeds in making of sculpture – an art fundamentally involving display of immediate corporeality - into an invisible language. Space takes on the poetic aspect of a vertiginous threshold, which at times admits passage, at times raises the indestructible veil of otherness and mystery against penetration by the eye.

[1] H. Sedlmayr, La morte della luce, tr.it. Rusconi, Milano 1970, p. 26.

[2] Roberto Grossatesta, Metafisica della luce, a cura di Pietro Rossi, Rusconi, Milano, 1986 (cors. ns.).

December 2007

PERMEABLE SPACE 2000
Fibre ottiche, mt h 5,5 x 7 x 8.
Thai-Italian Art Space 2000 – The white offerings,
Art Gallery Silpakorn University, Bangkok.



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 di 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 i 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 è 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 in un lungo tempo di sedimentazione, attraversato da segni di scavo che lasciano tracce del loro 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 dei 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 sé, 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 autoconclusi 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 d’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 apre 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 si 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, può 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 lo 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 codici 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: un pò 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 al “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 corpo della luce e l’architettura diventa spazio di risonanze, luogo di pensieri misteriosi, dimora di una realtà immateriale che avvolge fisicamente i nostri sensi.

Maggio 1999

LIGHT 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 all; 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 both 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 both 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 mythologies 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 of 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 sensitisation 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 it 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 a 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 art of 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 art-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 trasformation of the given place, and the emanation of light taking on bodily presence in that space. Whith 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 va-cillating 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 or following their complex play on the continuity of the broken line.

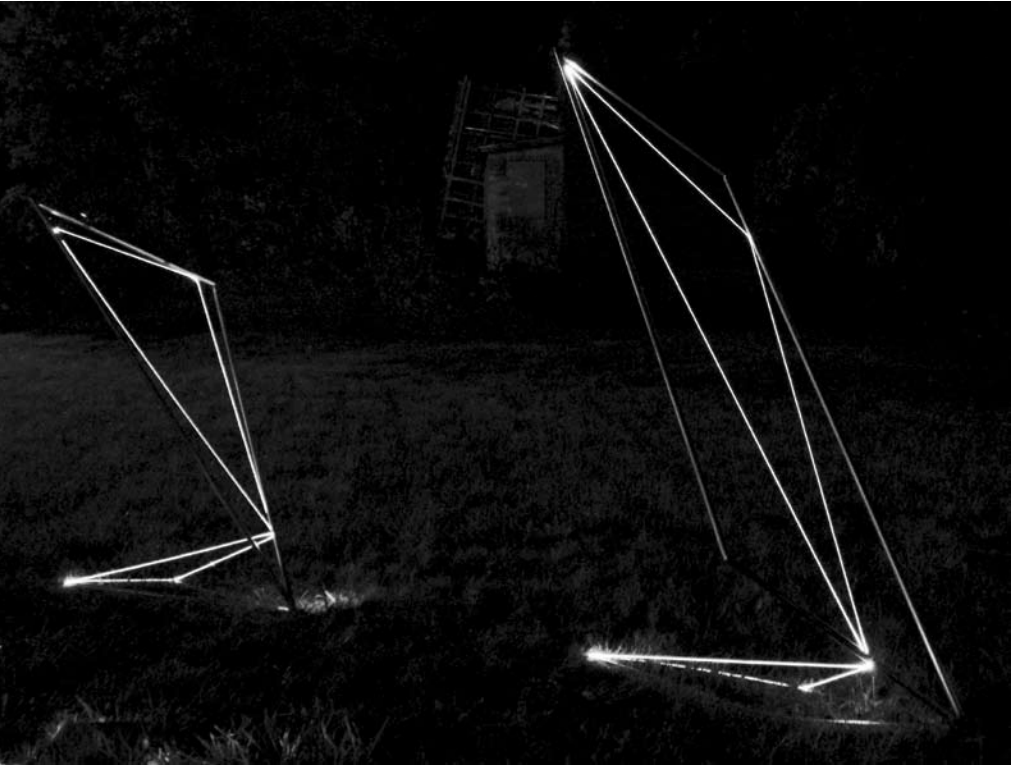
The angles of intersection vibrate more intensely, assuming the role of optical impulses enhancing the energy of the linear path, leading what is in fact technical conditioning of the optical fibre to open up vistas for the imagination. This type of visual tension is only possible starting from a state 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 the length and scope of the observer’s gaze, wich 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 behaviour 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 throught slight details that exite 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 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 developes between contructive 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. Signi-ficantly 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 up to the imagination what lies beyond the customary bounds of awareness; imagining the self-kaleidoscoping” image, as Bernardini grafically defines it. So it is that a doubling rhomboid, 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.

May 1999



SPACE DRAWINGS 2002
Fibre ottiche e acciaio inox,
mt h 3 x 1 x 1 - h 2,2 x 1 x 1,2.
Sculpture Space, Utica, New York.

LINEA DI LUCE 2003
Fibre ottiche e acciaio inox,
mt h 4 x 2 x 1,50 – h 4 x 1,50 x 1 – h 3 x 1,50 x 1.
Semestre di Presidenza Italiana nell’UE,
Piazza del Campidoglio, Roma.



SISTEMA DI LUCE

di Nadja Perilli

Carlo Bernardini è un artista che si divide tra ricerca scientifica e creazione, le sue opere sono organismi di fibre ottiche, materiali provenienti da un mondo tecnologico, che si avvalgono della possibilità di rivelarsi o scomparire. Un sistema di luce, che prende consistenza in una condizione di buio, attraverso meccanismi metafisici. Lampi di materia che non illuminano, determinano un percorso preciso, risolto. Esso ci conduce verso altri sistemi i quali hanno origine nello stesso organismo e sono autonomi. Al buio! Una materia di pura suggestione, luminescente eppure futile perché non può illuminare, sperimentale nella sua inutilità, creazione nella sua capacità di rischio, nella peculiarità di non esistere a lungo ma in un tempo breve, soltanto il tempo di un buio. Alla luce! L’organismo rimane intricato da fili trasparenti che non si possono spegnere ma rimangono lì a sbarrarti la strada, a incuriosire il tuo sistema percettivo, fili che si percepiscono attraverso la tattilità e non si vedono più, una gabbia di percezione che si prende gioco di te perché c’è, è ingombrante nello spazio che occupa, vuota di qualsiasi elemento. I sistemi di Bernardini subiscono il fascino della metamorfosi come nel mito di Apollo e Dafne: una donna che al tocco di un Dio si trasforma in albero e le sue membra piano piano si diarmano in foglie nelle estremità del corpo. Le ossature impressionate dalla luce si illuminano: geometrie coerenti ma involucri di mistero dove la luminosità serve solo ad identificarle come fisico. Il sistema Dafne toccato dalla luce Apollo acquista le sue sembianze, quelle che le concedono la possibilità di essere percepite con tutto il sistema sensoriale, estendendolo all’ intenzione di analizzare il tangibile attraverso la vista o la vista attraverso il corporeo. Gli organismi aprono a una lettura percettiva, una alterazione costante dell’uso sensoriale: la loro caratteristica è la capacità di essere materie scultoree e pittoriche nello stesso tempo, la dimensione viene negata o perlomeno viene esposta al gioco visivo-tattile di essere negata. Le linee individuate dalle fibre sia nelle installazioni, sia nelle sculto-pitto-installazioni sono nette e bidimensionali, tracciati di luce pittorica che si diramano creando involucri pluridimensionali dove si può entrare e venire accolti da un labirinto risolto, dove si conosce la strada, perché la tensione creativa dell’artista si mostra nel modo ambiguo di poter vedere scientificamente il lavoro e nello stesso tempo di non riuscire a vederlo mai. Nelle installazioni ci si trova instabili nel cercare di arrivare alla stabilità, ci si perde ma ci si ritrova, solo però se si riesce a guardare con l’insieme dei sensi. La necessità di plurisensorialità si avverte anche nelle sculto-pitto- installazioni costruite con fibre ottiche e acciaio o con fibre ottiche e plexiglass. Queste opere comunicano sensazioni fredde, di fermo immagine, un’istantanea delle installazioni, un punto di vista diverso, un organismo autonomo generato dall’organismo installazione. L’uso di materiali solidi come l’acciaio vicino alle fibre ottiche ci porta al momento in cui Dafne è già divenuta albero, l’opera ha assunto una nuova fisionomia si è autogenerata ed è diventata una nuova possibilità creativa. Le fibre in questo caso sono anche funzionali, addolciscono un sostegno e lo rendono leggero, filamentoso, l’acciaio perde la sua principale caratteristica e si scioglie interagendo con le fibre, nello stesso tempo le fibre si insinuano nell’acciaio e si irrigidiscono, non sembrano più fili di luce, raggi di forza, sostegni anch’essi: una materia entra nell’altra. Il sistema percettivo può catturare questi impulsi di mutamento e trovarsi dentro l’opera pur rimanendo sempre esterno ad essa. Quando le fibre sono inserite nel plexiglass Dafne ritorna ad essere una donna, nuda, indifesa. L’involucro trasparente contiene le fibre e le lascia libere di guardarsi dentro, il sistema percettivo viene coinvolto interamente in una spirale di possibilità sensoriali, il corpo intero viene risucchiato dalla sculto - installazione, riuscendo a penetrare fino in fondo la tensione dell’artista. Il gioco non è più ambiguo è svelato, l’instabilità non emerge più dalla variabile vedere-non vedere ma dall’energia di riuscire a percepire troppo.

Febbraio 2003

LIGHT SYSTEMS

by Nadja Perilli

Carlo Bernardini is an artists who divides his time between scientific research and creation: his works are fibre-optic organisms, created in material from the world of technology. Exploiting the possibility to appear and disappear. The light systems take on substance in the dark, by means of metaphysical mechanisms – flashes of matter that do not illuminate but determine precise, set paths, leading us to other systems that have their origin in the same organism and are autonomous. In the dark we have purely evocative matter, luminescent yet futile since it cannot illuminate, experimental in its uselessness, creation in its capacity for risk, in the peculiarity of existing only for a brief period – the duration of darkness. In the light the organism remains a tangle of transparent threads that cannot be “turned off” but get in one’s way, teasing the perceptive system; threads perceived at the tactile level, no longer seen – a net of perception that plays on the observer, occupying space but empty of all elements. Bernardini’s systems go through the spell of metamorphosis as in the myth of Apollo and Daphne: a woman turns into a tree at the touch of the god, limbs sprouting leaves at the extremities. The striking ribwork of light comes on, with coherent geometrical forms enwrapping mystery, luminosity serving only to identify them as physical reality. The system of Daphne touched by Apollo/light takes on it features, such that can be perceived with the entire sensorial system, exposing it to analysis of the tangible through sight, and of sight through the corporeal. The organisms open up to perceptive interpretation, with constant modification in the use of the senses: their peculiarity is to be sculptural and pictorial at the same time, dimension denied or at any rate exposed to the visual-tactile play of negation. The lines identified by the fibres both in the installations and in the sculpto-picto-installations are sharp and two-dimensional – paths of pictorial light that ramify creating multi-dimensional pods that can be penetrated and entered as solved mazes: you know the way because the artist’s creative force is revealed in the ambiguous mode of scientific perception of a work that at the same time can never be seen. In the installations we become aware of instability seeking stability: we lose our way but find ourselves only by looking with the whole set of senses. The need for multi-sensoriality is also felt with the sculpto-picto-installations built with optical fibres and steel, or with optical fibres and Plexiglas. These works convey cold sensations, frozen images – a snapshot of the installations, a different viewpoint, an autonomous organism generated by the installation organism. The use of solid material like steel with the optical fibres takes us to the moment when Daphne has already become a tree: the work has taken on a new physiognomy; self-generated, it has become new creative potential. Here the fibres are also functional, making support gentle, light and filamentous, steel losing its principal characteristic to dissolve, interacting with the fibres which in turn work their way into the steel and stiffen, no longer appearing as threads of light but beams of strength, bearing elements, as one material enters the other. The perceptive system can capture these impulses of change and find itself within the work while at the same time remaining without. When the fibres are inserted into the Plexiglas Daphne becomes woman again, naked and defenceless. The transparent pod contains the fibres and leaves them free to the inner gaze: the perceptive system is entirely taken up in a spiral of sensorial possibilities, while the whole body is drawn into the sculpto-installation, homing in on the artist’s creative force. The play is no longer ambiguous but made clear: instability no longer emerges from the seeing-non seeing variable but from the energy unleashed in perception of excess.

February 2003



SPAZIO PERMEABILE 2004

Fibre ottiche e acciaio inox, h mt 3 x 1,30 x 0,50.
Villa Paleotti Isolani, Minerbio, Bologna.
Courtesy Galleria Spazia, Bologna.

LIGHT WORKS / SCULTURE DI LUCE

di Rachele Ferrario

Carlo Bernardini nasce pittore. Le sue tele agli esordi, più di dieci anni fa, sono superfici astratte attraversate da linee d’ombra sfumate e dissolte da una distorsione leggera della percezione visiva. I fondi grigio-cemento delle tele lasciano spazio ai con i luminosi del bianco e, più tardi - dopo una breve parentesi in cui tubi in acciaio fuoriescono dalla tela a formare ombre reali – alla particolare luminescenza del fosforo. Nei suoi lavori il confine tra superficie bidimensionale e tridimensionale, tra pittura e scultura ha sempre oscillato sul crinale della proiezione buia delle linee. Forte dell’esperienza astratta di Malevič (il cui *Quadrato nero* si rifà alla scenografia progettata nel 1913 per l’opera futurista intitolata *Vittoria sul sole*), di Mondrian e Albers, ma, soprattutto, dell’uso del neon di Lucio Fontana, dell’argentino Gyula Kosice, di Dan Flavin e Bruce Naumann, Bernardini ha guardato anche alle opere al laser di Maurizio Mochetti e ai tubi al fosforo di Gianni Colombo (del quale ha osservato la dimensione sospesa dello spazio, frutto di un calcolo calibrato tra forme geometriche, intervento meccanico-tecnologico e trasformazione dell’ambiente intorno all’installazione).

Carlo Bernardini oggi è tra i pochi artisti della generazione dei trentenni a prediligere la ricerca e la sperimentazione sulla luce in modo innovativo e tecnologicamente avanzato con l’utilizzo di fibre ottiche e superfici elettroluminescenti. È consapevole dell’importanza delle passate esperienze e supporta il proprio lavoro con testi teorici che assumono il valore di prova matematica: se alla teoria corrisponde la pratica, le opere saranno il risultato della suddivisione o moltiplicazione modulare di una forma nella realtà. Una simmetria che trova nella geometria e nello spazio la sintesi assoluta.

Per Bernardini è il triangolo la forma perfetta. Il triangolo si sdoppia in un romboide, che a sua volta si sdoppia in quattro triangoli secondo modelli intercambiabili all’infinito. Essi creano forme libere nello spazio e sospese nel tempo. Sono sculture di luce, in cui è il buio ad acquistare spessore al variare della dimensione della fibra ottica. Gli altri materiali utilizzati non possono che concorrere nel raggiungimento della unitarietà della visione.

Positivo/negativo, luce/ombra sono i poli entro cui si svolge la sua sperimentazione tecnologica. Più l’installazione luminosa è grande o si sviluppa in verticale, più energica sarà la forza del riflesso con cui la luce incide e si diffonde sulla superficie buia. Per questo le ultime opere di Bernardini rappresentano un punto di svolta. Oltre all’acciaio che costringeva i light works entro strutture ben definite, l’artista ha scelto la trasparenza del plexiglas per racchiudere e nello stesso tempo liberare le sculture di luce dal loro scheletro metallico. Il plexiglas gli ha offerto poi - casualmente - un riflesso morbido e sottile, implicito alla sua natura sintetica, ma che consente di operare sia sul piano della trasparenza dello spazio che su quello della visione e di aumentare l’effetto di sospensione e leggerezza.

È una visione d’insieme più sicura e affinata nella scelta dei materiali e nell’utilizzo della tecnica, alla quale non sono estranei i soggiorni newyorkesi dell’artista, che ha subito il fascino dell’architettura razionale, verticale, luminosa e specchiante dello skyline metropolitano e ha concepito nuove sculture in cui la linearità accentua il movimento e la spinta verso l’alto e crea disegni luminosi nello spazio vuoto.

Già nella recente installazione di Bernardini alla Triennale, nell’ambito della mostra sulle *Città invisibili* di Italo Calvino, la dinamica ottico-percettiva tendeva ad evolversi verso l’alto, lasciando libertà ai vuoti e alle ombre. Ma grazie al ribaltamento dell’immagine e alla diffusione della luce con superfici elettroluminescenti e fibre ottiche di dimensioni maggiori, Bernardini ha dato all’effetto luminoso una maggiore consistenza fisica.

A differenza di altre installazioni in esterno in cui l’architettura del luogo interagiva in modo eccessivo con l’opera, in quest’occasione ha utilizzato tre moduli geometrici autonomi, collegati tra loro nella percezione di un ambiente luminoso unitario. Ha superato così i volumi “virtuali”, eterei, di luce e ombra e si è concentrato sulla conoscenza dello spazio. “Si possono guardare anche alla luce – afferma l’artista – ma la percezione della superficie intorno ad esse resta invariata. Il buio era adatto alle sculture con fibre ottiche più piccole”. Lo scarto millimetrico della fibra ottica di dimensioni più grandi modifica la proiezione luminosa e incide sulla visione dell’occhio che per ricevere stimoli non ha più bisogno del buio, ma della penombra.

“L’ombra e la luce, pur essendo incorporee sono visibili – scrive Bernardini nel suo testo teorico intitolato *Ipotesi per la Divisione dell’Unità visiva*. 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”.

Bernardini sa che la pittura nella storia dell’arte occidentale nasce “in negativo”, quando l’uomo riesce a racchiudere con una linea l’ombra di un essere umano proiettata al suolo. L’ombra, ridotta alla bidimensionalità, allungata e irreal e dipende dalla sua fonte di luce, è ingannevole, può cambiare o sparire da un momento all’altro. Nella penombra, invece, la luce si diffonde, attutisce l’impatto visivo e crea un’atmosfera di sospensione nel tempo e nello spazio. Così, seguendo il ritmo innovativo della tecnologia che avanza veloce ma per scarti minimi, tra sperimentazione e conoscenza tecnica e tecnologica Bernardini inventa uno spazio, un luogo e sculture di luce come “embrioni di possibilità infinite” dell’astrazione e della metafisica contemporanea.

Febbraio 2003

LIGHT WORKS / LIGHT SCULPTURES

by Rachele Ferrario

Carlo Bernardini began his artistic career as a painter. His early works, over ten years ago, are abstract surfaces traversed by sfumato shadow lines dissolving with a slight distortion of visual perception. The cement-grey backgrounds leave room for luminous cones of white and – after a brief parenthesis that saw steel tubes emerging from the canvas to create real shadows – the particular luminescence of phosphorous. In his works the confine between two-dimensional and three-dimensional surface, between painting and sculpture, has ever wavered about a dividing line consisting, in fact, of a dark projection of lines. With a solid background represented by the abstract work of Malevič (whose *Black square* goes back to the scenery designed in 1913 for the futurist work entitled *Victory over the sun*), Mondrian and Albers, but above all the use of neon made by Lucio Fontana, the Argentinean artist Gyula Kosice, Dan Flavin and Bruce Naumann, Bernardini also took an interest in the laser works of Maurizio Mochetti and the phosphorous tubes of Gianni Colombo (observing the suspended dimension of space resulting from a fine balance between geometrical forms, mechanical-technological application and transformation of the environment occupied by the installation).

Today Carlo Bernardini is one of the few artists of the generation now in their thirties to pursue research and experimentation on light with an innovative, technologically advanced approach, using optical fibres and electro-luminescent surfaces. He is aware of the importance of past experience and supports his work with theoretical texts that take on the force of mathematical proofs: if practice matches theory, then the works will be the result of modular sub-division or multiplication of a form in reality – symmetry finding total synthesis in geometry and space.

For Bernardini it is the triangle that represents prefect form. The triangle splits into a rhomboid, which in turn splits into four triangles according to interchangeable models ad infinitum. Free forms emerge in space, suspended in time: sculptures in light, where darkness acquires depth with the varying dimensions of the optical fibres. The other materials used can only converge on the objective of a oneness of vision.

Positive/negative, light/shade are the poles between which the technological experimentation is carried out. The larger the luminous installation is, or the higher it rises, the more energetic will be the force of reflection as light works and spreads on the dark surface. Here Bernardini’s latest works mark a breakthrough. Apart from steel, which contained the light works within well-

defined structures, the artist has chosen the transparency of Plexiglas to enclose and, at the same time, liberate the light works from their metal skeleton. Moreover, Plexiglas also happens to afford soft, subtle reflection, implicit in its synthetic nature but allowing for intervention in terms both of transparency of space and at the level of vision, enhancing the effect of suspension and lightness.

It is a surer overall vision, with a fine sense of choice of materials and application of technology. This certainly has something to do with the artist’s visits to New York, and the fascination of the rational verticality and luminosity of architecture reflecting on the city skyline, the new works showing linearity accentuating movement and upward thrust, creating gleaming patterns in empty air.

In Bernardini’s recent installation at the Triennial, for the exhibition on Italo Calvino’s *Città invisibili*, the optical-perceptive dynamics were already showing an upward evolution, leaving negative space and shade free. Thanks, however, to the reversal of the image and diffusion of light with electro-luminescent surfaces and optical fibres of greater dimensions, Bernardini has endowed the luminous effect with enhanced physical substance.

Unlike the other open-air installations where the architecture of the place interacted with the work excessively, on this occasion he uses three autonomous geometrical modules associated through the perception of a single luminous environment. Thus he goes on from the “virtual” volumes – ethereal entities of light and shade – to concentrate on the sense of space. “They can be viewed in the light,” says the artist, “but perception of the surface around them remains unchanged. Darkness was suited to the sculptures with smaller optical fibres”. The millimetric difference of the larger optical fibre affects the projection of light and thus the impression on the eye, which no longer needs the dark to receive stimuli, penumbra sufficing.

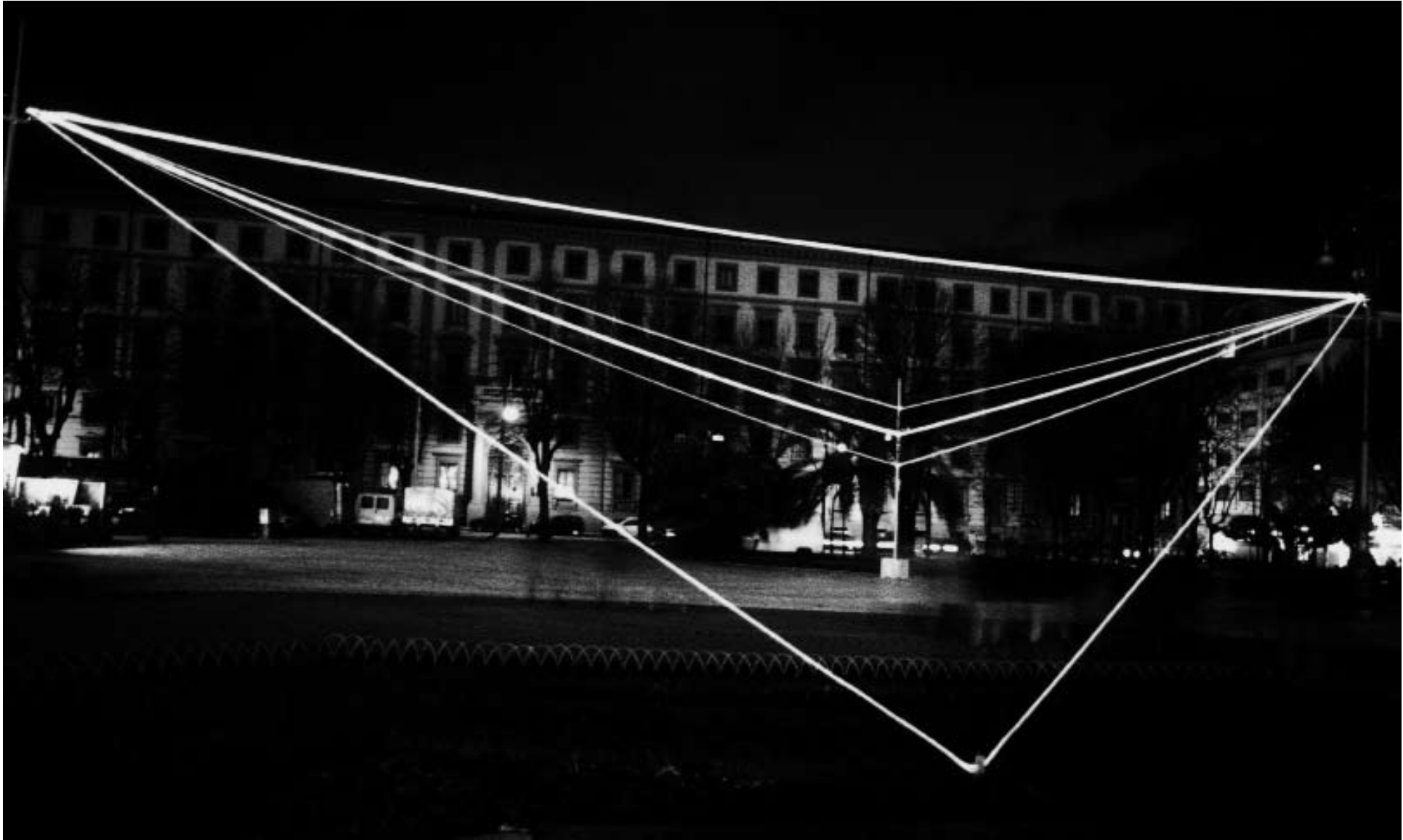
“Incorporeal as they are, light and shade are visible,” Bernardini writes in his theoretical text entitled *Ipotesi per la Divisione dell’Unità visiva*. “Shade is dark projection of things, occupying the other side of the body. It enhances perception of existence while remaining elusive, impossible to grasp. The other side is situated beyond the limits of appearances – a further aspect or dimension, as it were: it is the second visual condition implicit in what we are observing”.

Bernardini knows that in the history of western art painting emerged “in negative”, when man succeeded in enclosing with a line the shadow of a human being cast on the ground. The shadow, reduced to two-dimensionality, elongated and unreal, depends on the source of light; deceptive, it can change or disappear at any moment. In penumbra, however, light is diffused, attenuating visual impact to create a sense of suspension in time and space. Thus, following the rate of technological innovation as it advances rapidly yet with tiny steps, between experimentation and technical/technological know-how Bernardini invents a space, a place and works of light as “embryos of the infinite possibilities” of abstraction and modern-day metaphysics.

February 2003

SPAZIO PERMEABILE 2001

Luci di Ancona, Installazione ambientale in fibre ottiche, mt h 8 x 30 x 35. Piazza Cavour, Ancona.



LINEA DI LUCE

di Vittoria Biasi

Numerosi documenti attestano il valore iniziatico - religioso e artistico - celebrativo della luce. I festeggiamenti dei misteri di Eleusi hanno nella luce l’elemento costitutivo fin nei preliminari particolarmente per il passaggio dal buio alla luce, inteso come il momento del ‘cambiamento’ determinato dall’illuminazione. Nelle case gentilizie romane i bracieri illuminanti con la luce del fuoco erano posti il più vicino possibile alla parete, che si tramutava in luogo di rifrazione e di sconfinamento.

I giochi Olimpionici si aprono all’insegna della tradizionale luce del fuoco, che diviene memoria e comunione.

In ogni simbologia, storica, religiosa o artistica, la luce sfugge ad una possibilità di definizione. Essa è il filo sottile, l’emozione primaria che congiunge e collega uomini e tempi. Nell’alternanza tra significato e significante, tra moto e livello passionale, la luce ha la sua ‘traenza’ nell’arché dell’anima, catturante e invisibile nel suo panismo bianco, come senso di origine che accomuna.

Fin dal suo apparire la luce artificiale è stata emula di quella naturale. In tal senso l’inaugurazione del semestre di Presidenza Italiana nel Parlamento Europeo si apre nella luce d’arte.

In uno scenario suggestivo, dalla concezione spaziale Michelangiolesca del Campidoglio in Roma alla sensibilità architettonica contemporanea delle Piazze del Parlamento di Bruxelles e di Strasburgo, Carlo Bernardini pone le sculture “*Linea di luce*” che il 1° luglio si accenderanno in contemporanea creando la congiunzione poetica tra luoghi geograficamente distanti, come nelle carte astronomiche la linea bianca, raccordando stelle distanti, determina l’identità della costellazione.

La concezione di luce dell’artista deriva dalle ricerche sulle essenzialità linguistiche poste in dialogo con un tempo senza confine e oltre l’identità spaziale. Sull’eco delle poetiche percettive e monocrome sviluppate dagli anni ’50 e ’60, il linguaggio luministico di Bernardini si propone come riflessione all’interno dello spazio-movimento dei luoghi. Le sculture rappresentano una sfida tra la percezione e la verticalità, come estensione linguistica tra l’abisso e il sublime, tra la terra e il cielo verso cui l’opera è protesa. Le dimensioni scultoree per Roma sono di circa quattro metri, per Bruxelles e per Strasburgo di circa tre metri e cinquanta.

Lo spazio virtuale delle sculture è puntellato da bagliori luminosi, quasi punti di sosta del percorso della luce o di concentrazione emotiva dell’attraversamento del buio. L’esperienza della vibrazione luminosa come passaggio dall’oscurità alla luce si è tradotto in titolo delle opere “*Spazio permeabile*” e “*Divisione dell’unità visiva*”. Le sculture sono raggruppabili per denominazioni come in una gradualità percettiva dell’esperienza luministica.

Con grafie luminose, dal 1996, Bernardini traccia figure geometriche perfette, derivanti dal precedente rapporto con la pittura monocroma, dai procedimenti linguistici di velature, passaggi diafani di bianco su bianco, utilizzati al limite del visibile. Per giungere alla lettura dell’invisibile presente sulle superfici bianche la luce pretende un affinamento interiore, una capacità di seguire la libera circolazione sul piano. Fin dall’inizio l’artista ha trans-scritto il movimento luminoso delle superfici in linee predisposte alla funzione di circoscrivere e cogliere il senso di unità e di conquistare la propria autonomia divenendo scultura. Il passaggio dall’opera bidimensionale, con la ricerca della luce all’interno del bianco, alla ricerca di piani virtuali e alla dimensione scultorea della luce medesima, per Carlo Bernardini ha la centralità nella riflessione sulla linea di confine luce-buio.

La linea sottile della fibra ottica è il corpo e il teatro minimo dell’infinito. Essa attraversa lo spazio rivelando la plasticità dell’ombra sull’oscurità, la malleabilità del vuoto in cui scorre il fremito della luce.

La fibra ottica appare come una linea d’orizzonte su cui si compiono operazioni perenni, inclusive di una ‘scansione’ luminosa sintetica. Piccole superfici specchianti trasportano la luce dalla sorgente della fibra fino alle estreme possibilità visive: successione di rimandi, una storia narrata da avi e ripetuta ai figli così di seguito, una tradizione che rende il passato sempre presente. E’ possibile distinguere due livelli di indagine nella costruzione dell’opera scultorea con una differente relazione di visibilità e luce: il sostegno (o strutture in acciaio) e la fibra ottica.

Il primo ha dimensioni e misure derivanti dalla relazione con la situazione spaziale, in cui si inserisce, e dall’estensione e spessore della fibra. Il design della struttura rammenta, in modo stilizzato, la rappresentazione del cosmo biblico sostenuto dalle colonne.

Il mondo concepito nelle descrizioni bibliche è gestito dalla luce maggiore e minore, dall’ombra e dall’oscurità.

Nel buio le strutture di supporto alle fibre ottiche si ‘riducono’ prevaricate dalla fascinazione delle linee di luce. Queste si incontrano nei vertici, generalmente tre per ogni immagine, creando volumi virtuali, mettendo in gioco lo scambio energetico, creando un’interazione elettromagnetica.

L’opera di luce lineare e geometrica di Carlo Bernardini delimita uno spazio autoreferenziale, verso cui convergono rapporti quantistici resi poesia della luce. L’aspetto tecnologico dell’opera è molto semplice e irrilevante: la tecnologia è lo strumento per tracciare la linea di congiunzione tra punti distanti e vedere scorrere tra loro le “frisson de lumière”.

Settembre 2003

LIGHT LINE

by Vittoria Biasi

A vast amount of documentation attests to the esoteric value of light - religious and artistic - celebrative. Solemnization of the Eleusinian mysteries has light as a basic element from the preliminary phases, transition from dark to light marking the moment of change brought about with illumination. In noble Roman households braziers for illumination were placed as close as possible to the wall, thus transformed into a zone of refraction and release.

The Olympic Games open with the traditional light of flames, which becomes memory and communion.

In all symbolologies, historical, religious or artistic, light eludes any ultimate definition. It is the subtle thread, the primary emotion bringing together and uniting people and times. In the alternation between significance and signifier, motion and emotion, light has its ‘draft’ in the *arché* of the spirit, an invisible, capturing force in its white universality – the sense of origin common to all.

Since its very first appearance in the world, artificial light has emulated its natural counterpart. Thus the inauguration of the semester of Italian Presidency in the European Parliament opens in the light of art.

In an evocative scenario, from Michelangelo’s spatial conception manifested in Rome’s Campidoglio to the contemporary architectural sensibility revealed in the Parliament Squares of Brussels and Strasbourg, Carlo Bernardini’s “*Light-line*” sculptures find ideal collocation: from July 1st they will be shining out, creating poetic links between geographically distant places, just as the white line on astronomic charts links distant stars to endow constellations with identity.

The artist’s sense of light derives from research on linguistic essentials brought into interaction with limitless time, beyond spatial identity. To the echo of the monochromatic poetics of perception developed in the ’50s and ’60s, the illumining language of Bernardini emerges as reflection within the space-movement of particular places. The sculptures represent a challenge between perception and verticality, linguistic extension between the depths and the sublime, between earth and that sky which the works reach up to. For Rome the dimensions of the sculptures come to about four metres, for Brussels and Strasbourg about three and a half.

The virtual space of the sculptures is braced with sharp points of brilliance, stations of rest, as it were, on the route followed by the light, or the emotional concentration of traversing darkness. The experience of luminous vibration as transition from dark light is translated in titles for the works such as “*Permeable space*” and “*Division of visual unity*”. The sculptures can be grouped according to denomination as in grades of perception of the illumining experience.

Since 1996 Bernardini has been drawing light into perfect geometrical figures deriving from his previous work in monochromatic painting and the linguistic procedures of veiling, white diaphanously drawn over white, at the very limits of the visible. To read the invisible writing present on the white surface light needs refining from within, and the capacity to follow free circulation over a plane. From the very outset the artist has transcribed the luminous movement of surfaces in lines attributed with the function of circumscribing and gathering in the sense of unity, while achieving autonomy to become a work of sculpture. The transition from two-dimensional work, drawing light from white, to the exploration of virtual planes and the sculptural dimensions of light itself has for Carlo Bernardini been of central importance in his reflections on the light-dark borderline.

The slender line of optic fibre is the body and minimum theatre of the infinite. It traverses space, revealing the plasticity of shade on darkness, the malleability of the void traversed by the frisson of light.

The optic fibre appears as a horizon line along which perennial operations are performed, including a synthetic, luminous ‘scansion’. Small reflecting surfaces transport light from the fibre source to the ultimate visual possibilities: a succession of cross-references, tales told by progenitors and repeated to offspring in sequence, a tradition making the past ever present.

We can distinguish two levels of research in the sculptural work with different light and visibility relations: support (or steel structure) and optic fibre.

The former has dimensions and proportions deriving from the relationship with the spatial situation it becomes involved in and the extension and thickness of the fibres. The design structure recalls at a stylized level the representation of the biblical cosmos supported by columns.

The world conceived in the biblical accounts is governed by greater or lesser light, by shade and by darkness.

In the dark, the optic fibre support structures recede, overwhelmed by the fascination of lines of light. These lines meet at the summit, in general three for each image, creating virtual volumes, bringing energy exchanges into play, triggering electromagnetic interaction.

The linear, geometric light work of Carlo Bernardini delimits self-referential space, towards which converge quantum relations made poems of light. The technological aspect of the work is simple and marginal: technology is the tool to trace lines linking distant points and thus see “frissons de lumière” traverse them.

September 2003

LINEA DI LUCE 2003

Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 4 x 1,50 x 1.

Collezione MAE, Circolo del Ministero degli Affari Esteri, Roma



LINEA DI LUCE 2003

Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 4 x 2 x 1,50 – h 4 x 1,50 x 1 – h 3 x 1,50 x 1.

Semestre di Presidenza Italiana nell’UE, Piazza del Campidoglio, Roma.





INSTALLAZIONI AMBIENTALI PUBBLICHE
ENVIRONMENTAL PUBLIC INSTALLATIONS

SPAZIO PERMEABILE 2000
(particolare dei lavori di installazione)
Palazzo della Ragione, Padova.



SPAZIO PERMEABILE 1999
 Installazione ambientale in fibre ottiche, mt h 6,5 x 20 x 20.
 Chiostrì di S. Domenico, Reggio Emilia.

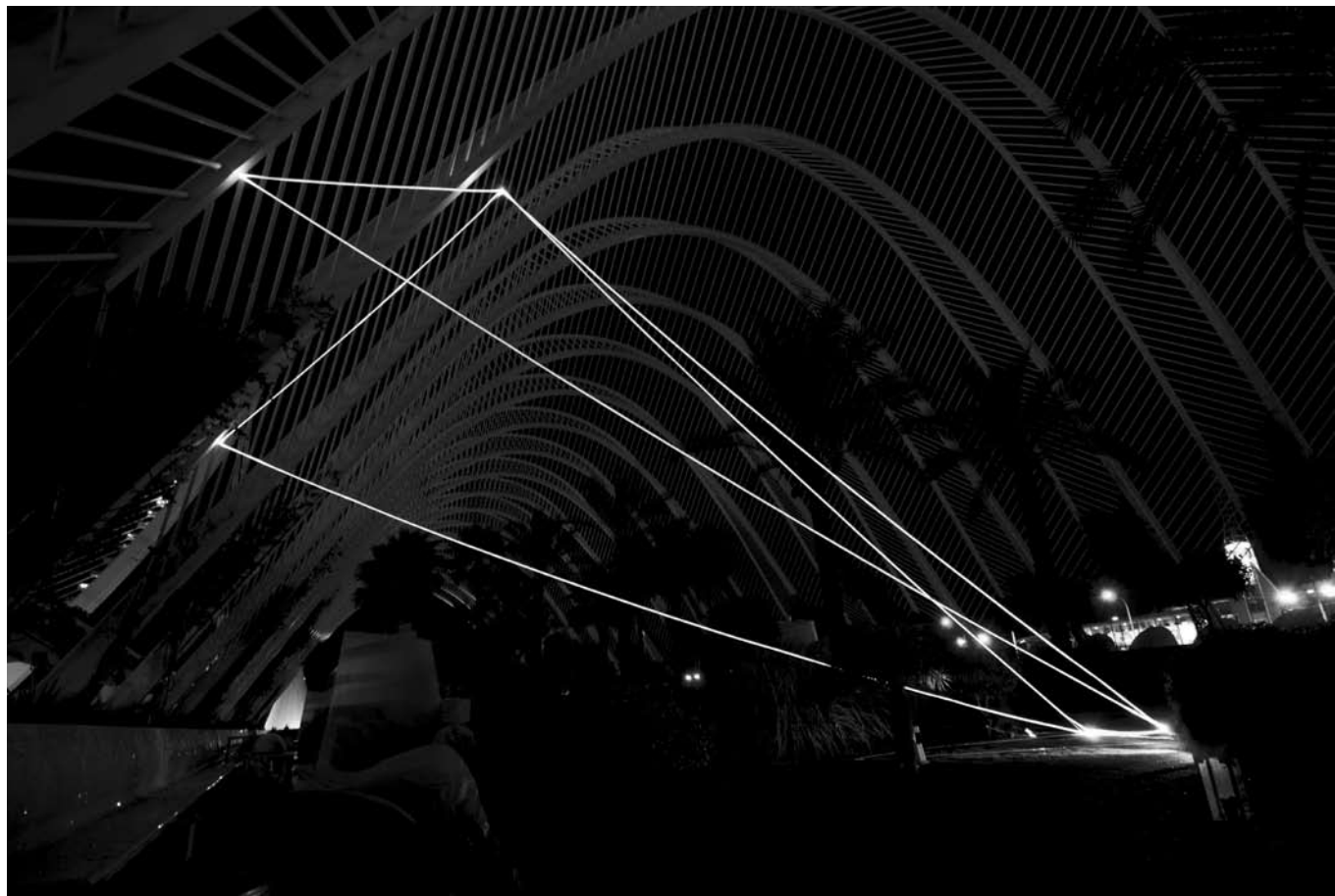




SPAZIO PERMEABILE 2000

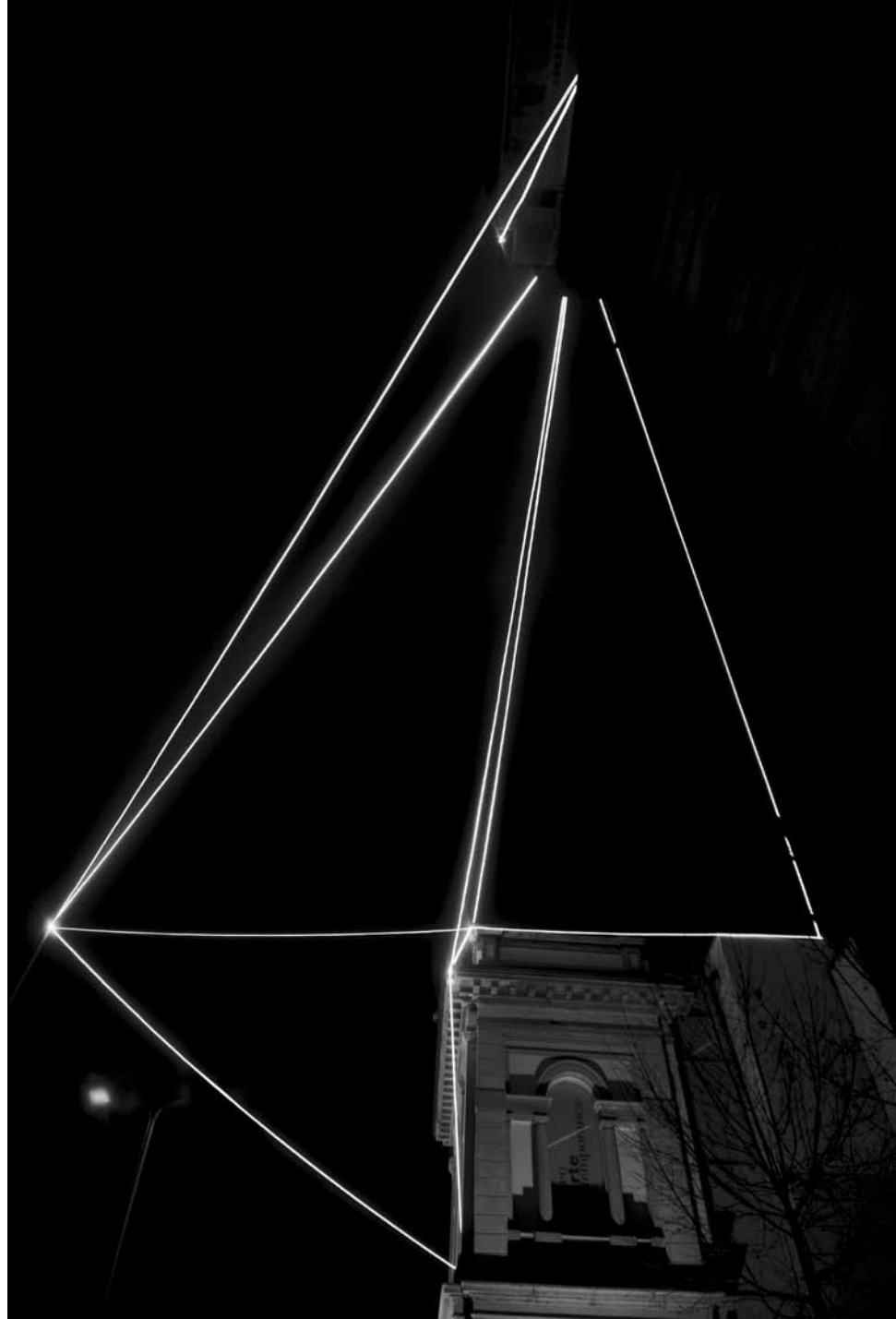
Installazione ambientale in fibre ottiche, h da terra mt 20 x 40 x 13.
Palazzo della Ragione, Padova.



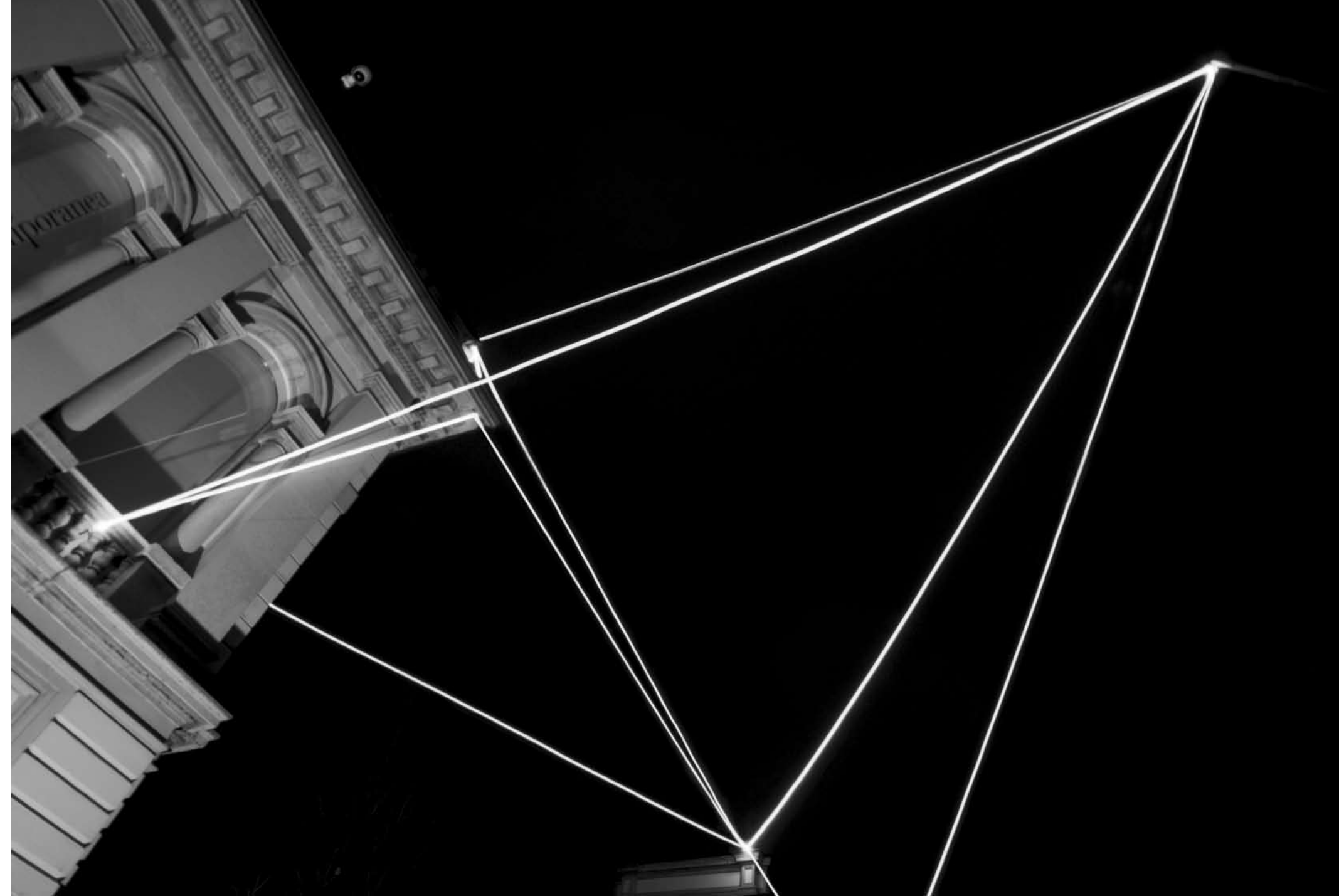


PERMEABLE SPACE 2008
 Installazione ambientale in fibre ottiche, mt h 9 x 15 x 8.
 Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia.





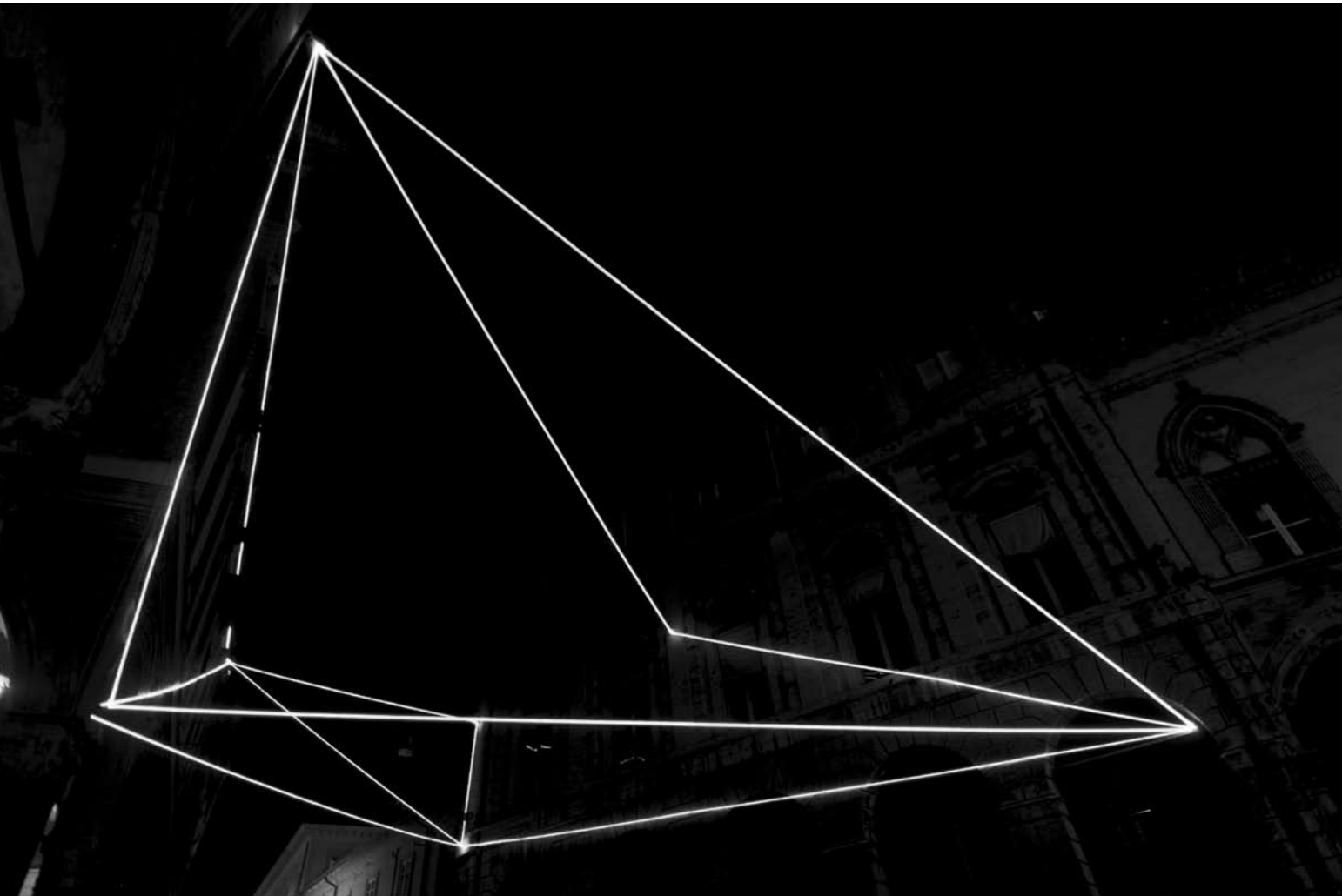
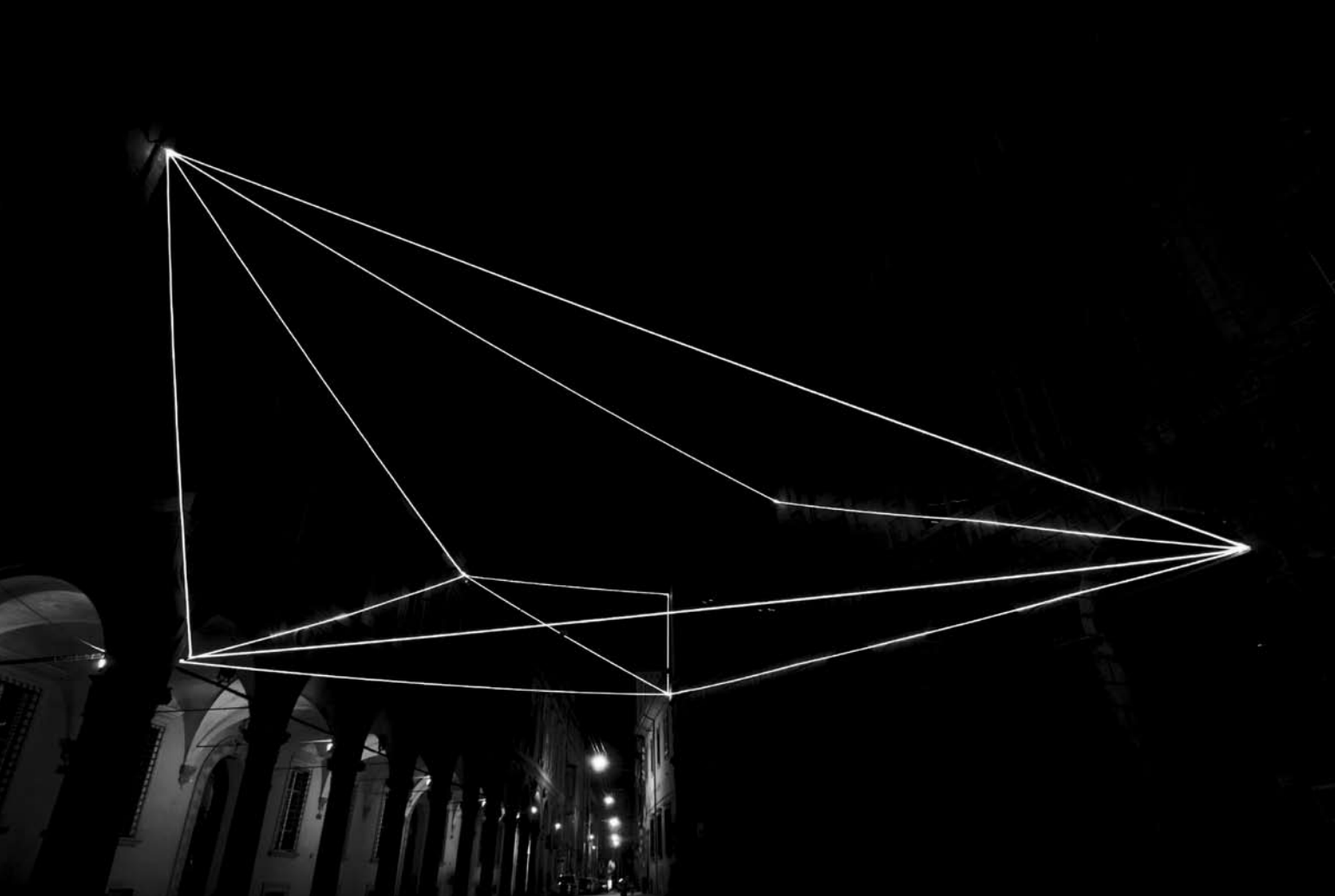
CATALIZZATORE DI LUCE 2008
 Installazione ambientale in fibre ottiche, h da terra mt 15 x 20 x 18.
 Museo d'Arte Contemporanea, Lissone.

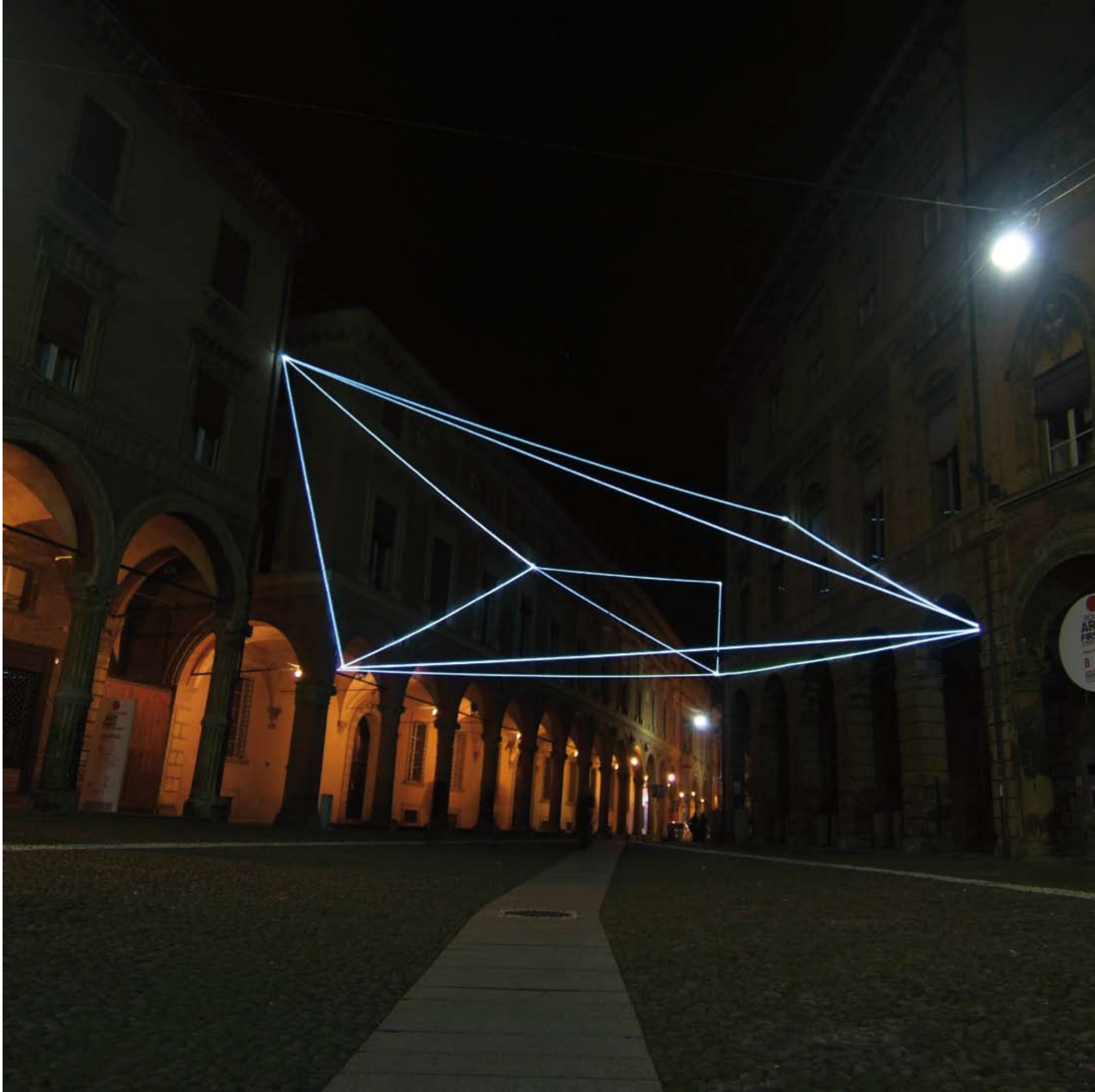


CODICE SPAZIALE 2009

Artfirst - Arte Fiera Bologna, Grossetti Arte Contemporanea.
Installazione ambientale in fibre ottiche, h da terra mt 15 x 23 x 26.
Piazza S. Stefano, Bologna.

Progettato come un disegno in negativo fatto da linee bianche su un foglio scuro, Codice Spaziale 2009, è realizzato mediante linee di luce materializzate dalla fisicità della fibra ottica nello spazio aperto. E' un intervento che tagliando il vuoto tra gli edifici impone a livello aereo una forma illusoria, aperta e "permeabile", tesa ad impadronirsi del luogo mutandone le coordinate percettive secondo i punti di vista e gli spostamenti dello spettatore.





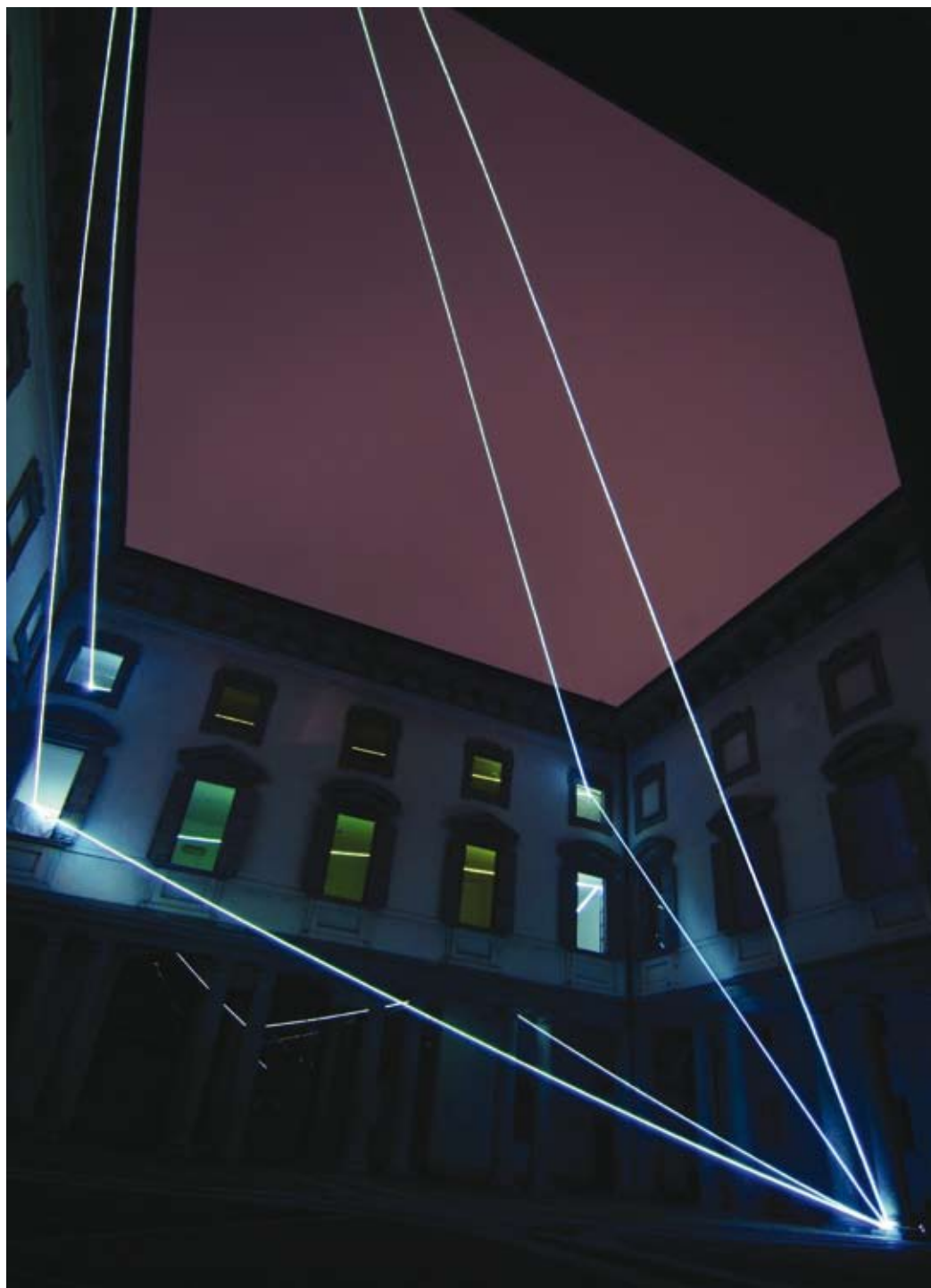


CODICE SPAZIALE 2009

Installazione ambientale in fibre ottiche, h da terra mt 10 x 4 x 9.

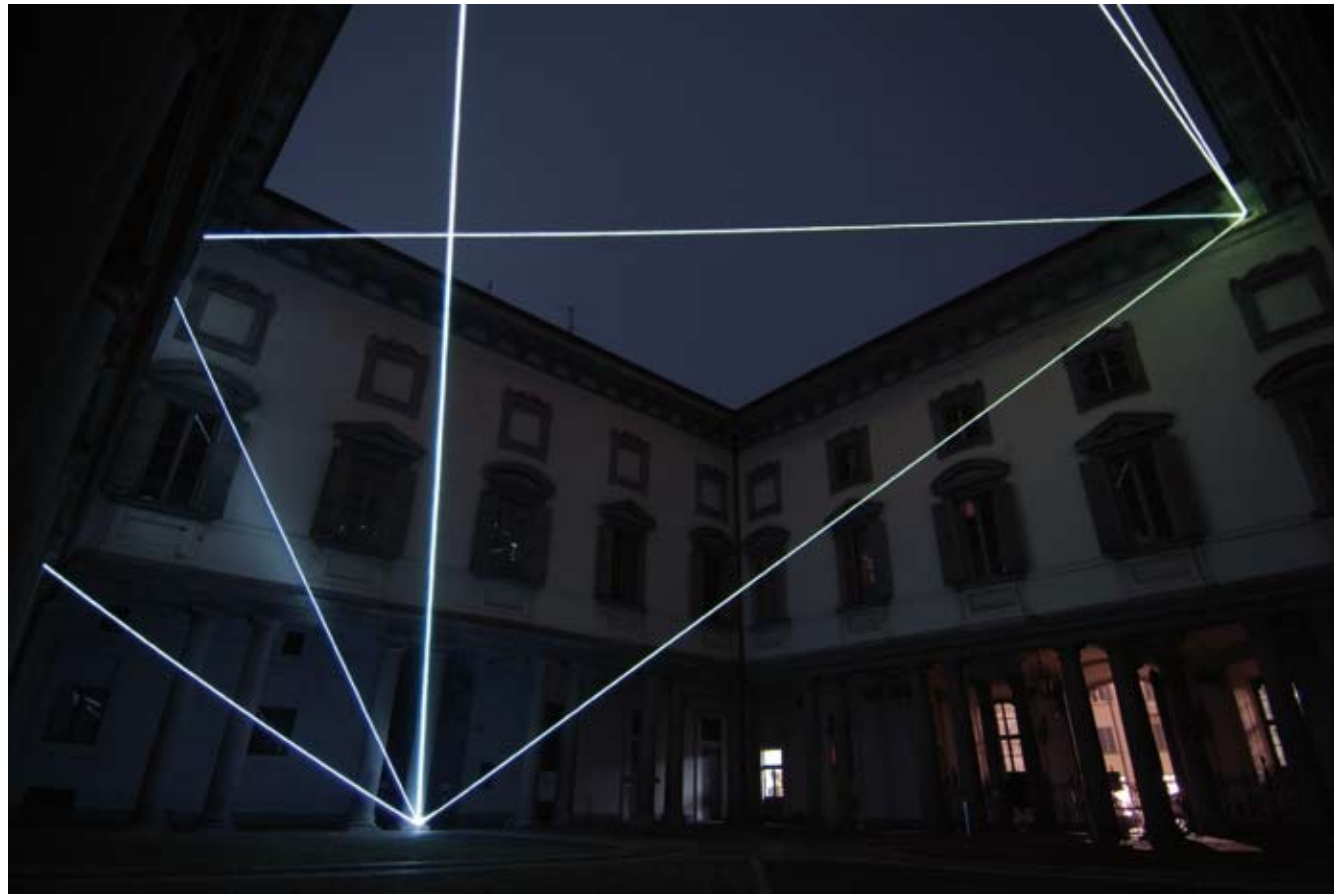
Open Mind(s), Villa del Grumello, Como.

Courtesy Grossetti Arte Contemporanea, Milano.

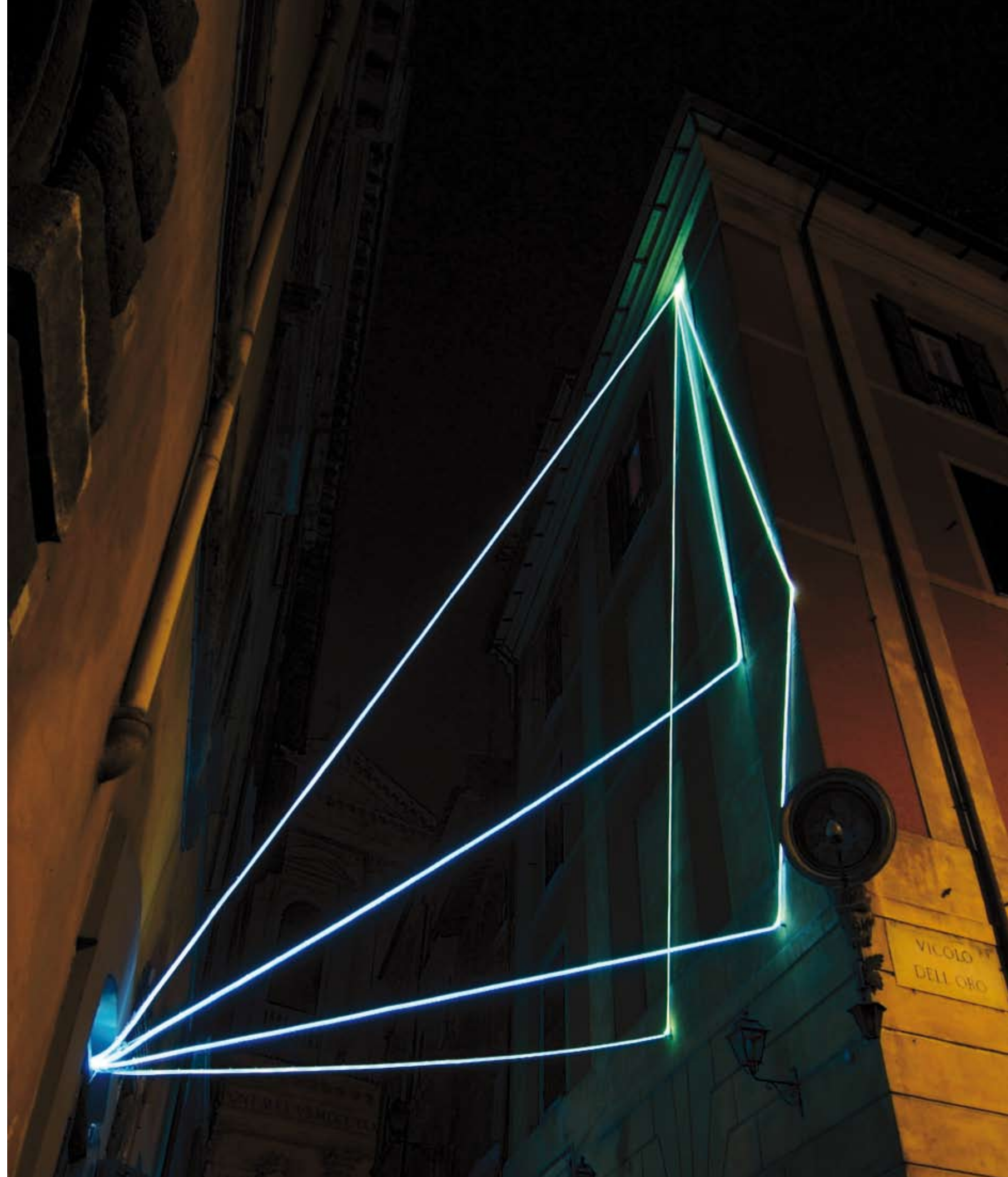
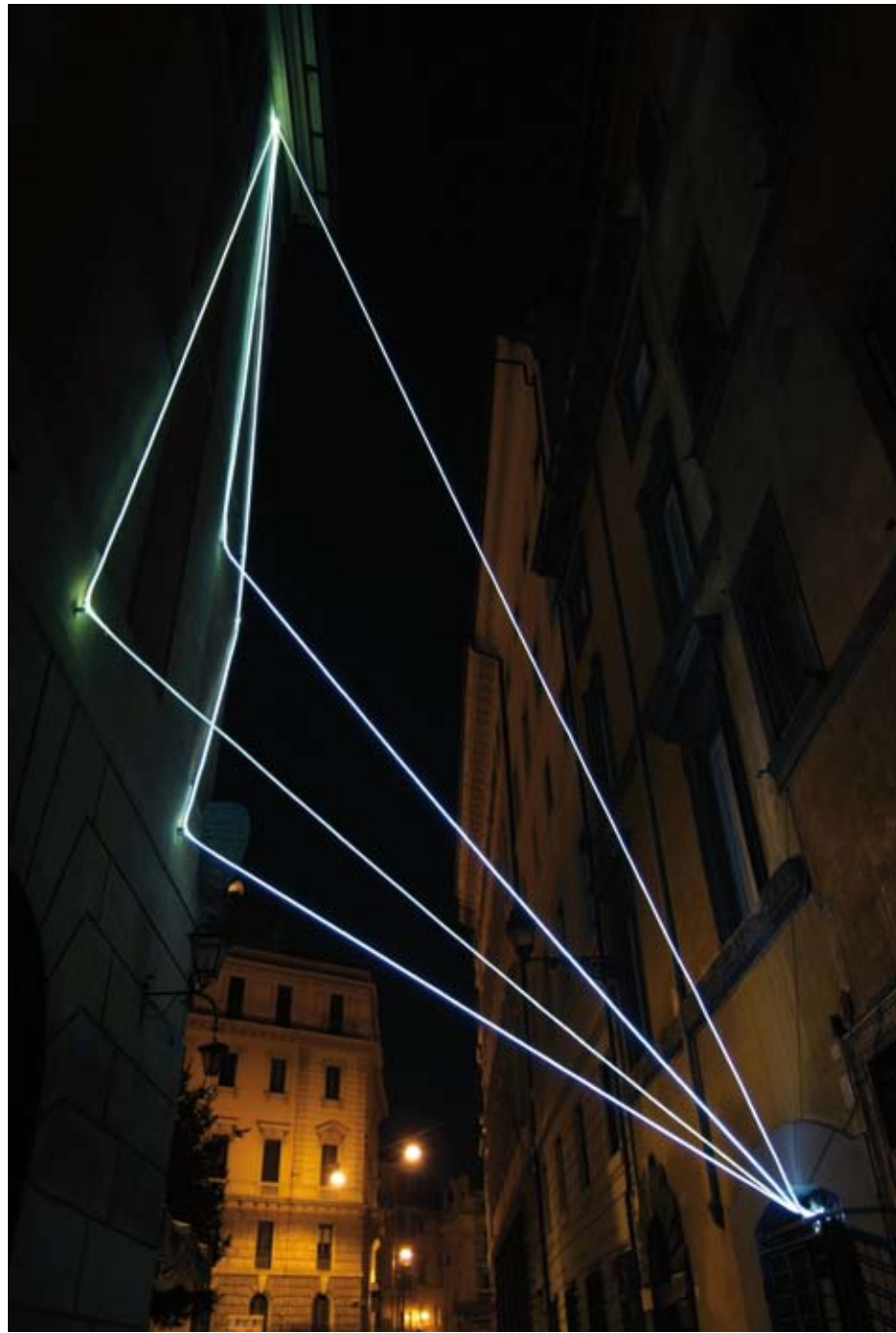
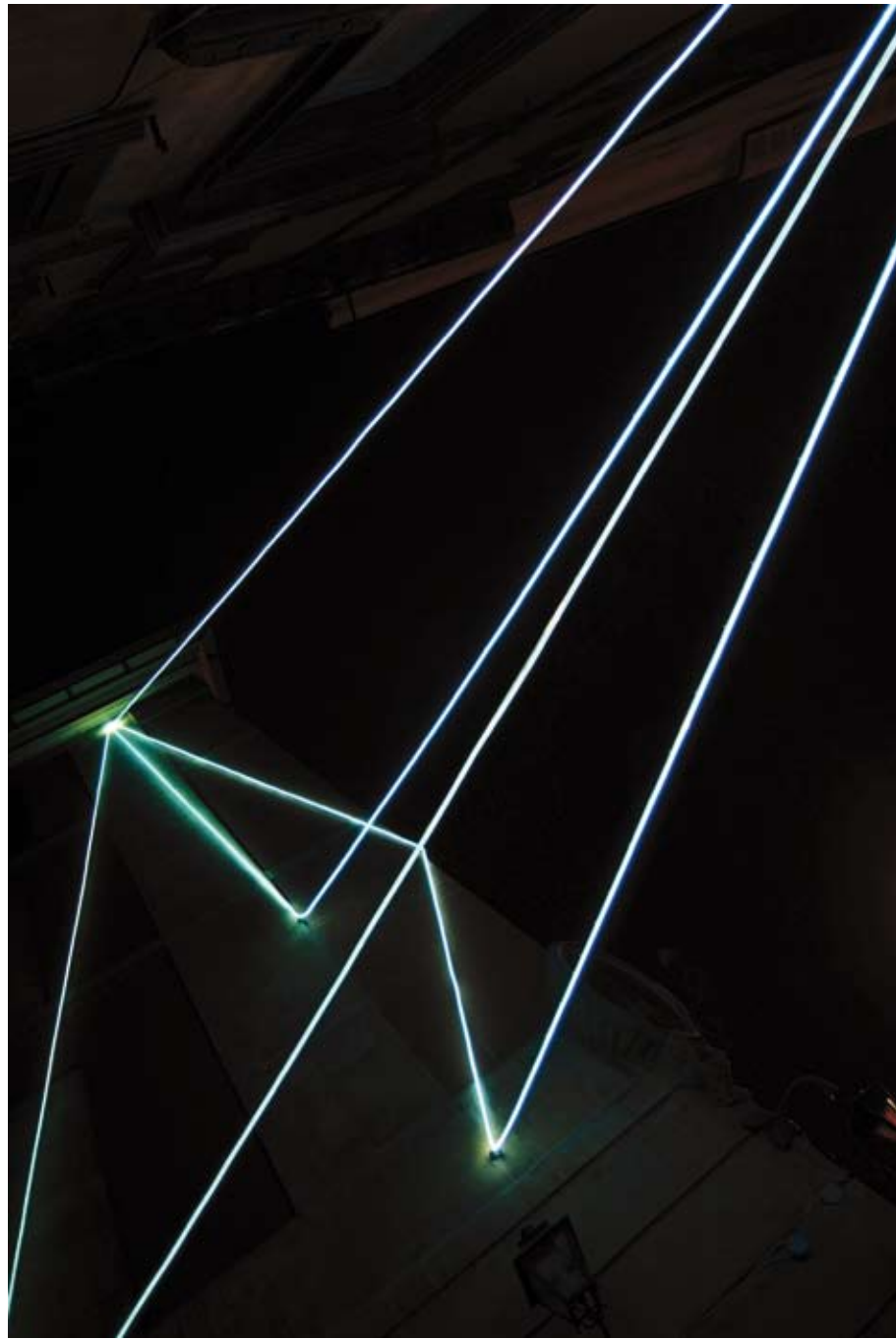


*L'installazione si appropria dello spazio e lo fagocita nel suo interno.
 E' un rapporto di dominio quello che la forma spaziale instaura con il luogo, lo penetra, lo feconda, lo riduce in suo potere
 sino a trasformarlo in essa stessa.
 E' un gioco dei ruoli quello in cui lo spazio si trasforma da contenitore in opera: il disegno di luce lo attraversa penetrandovi,
 ed una volta all'interno ne oltrepassa le mura senza soluzione di continuità.
 La linea in fibra ottica passa di stanza in stanza perforando le pareti e sfiorando attraverso i pavimenti, coniugando l'ambiente
 esterno con l'interno in un unico disegno: "Lo spazio permeabile", il luogo in cui La luce genera lo spazio.*

LA LUCE CHE GENERA LO SPAZIO
 Installazione ambientale in fibre ottiche, mt h 18 x 25 x 27.
 Palazzo Litta, Direzione dei Beni Culturali, Milano 2009 - 2010.



LA LUCE CHE GENERA LO SPAZIO
 Installazione ambientale in fibre ottiche, mt h 18 x 25 x 27.
 Palazzo Litta, Direzione dei Beni Culturali, Milano 2009 - 2010.



a pagina 62

LA LUCE CHE GENERALO SPAZIO

Installazione ambientale in fibre ottiche, h da terra mt 14 x 5 x 5.

Via del Consolato - piazza dell'Oro, Delloro Arte Contemporanea, Roma 2009 - 2010.

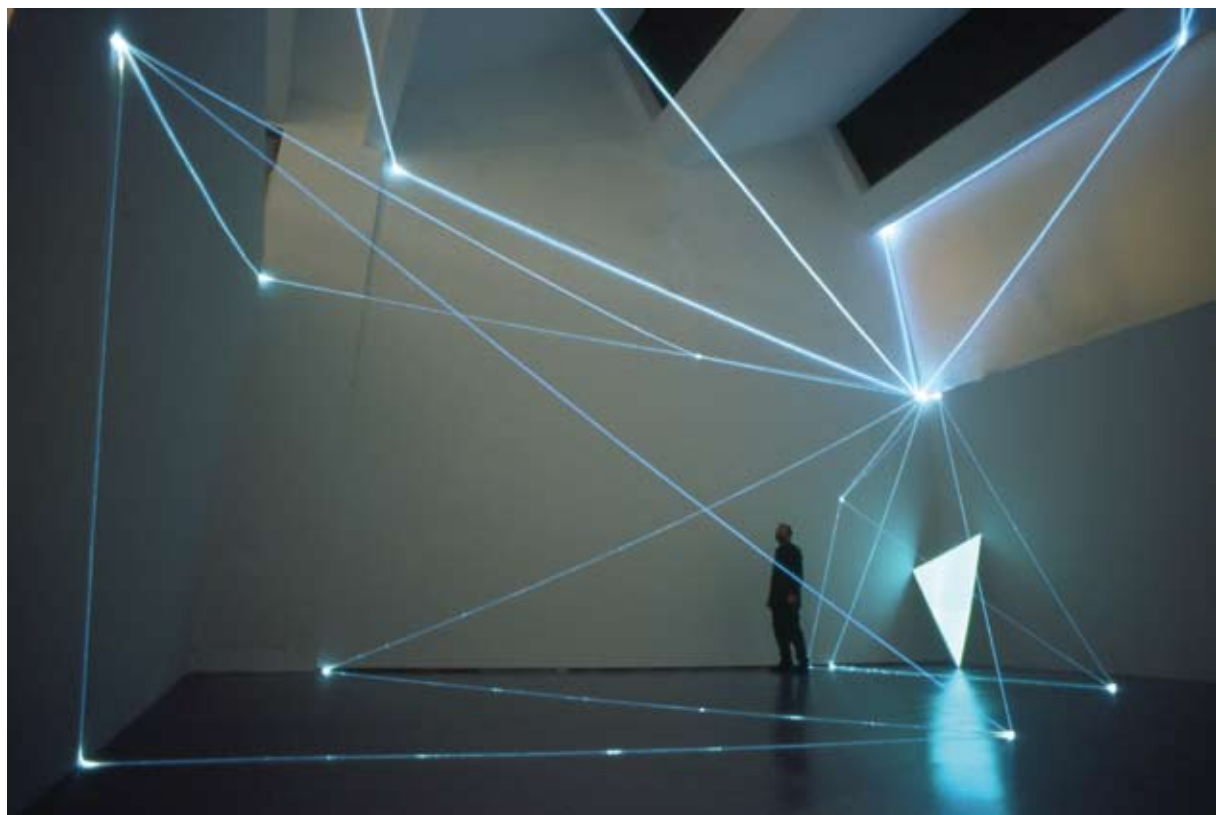
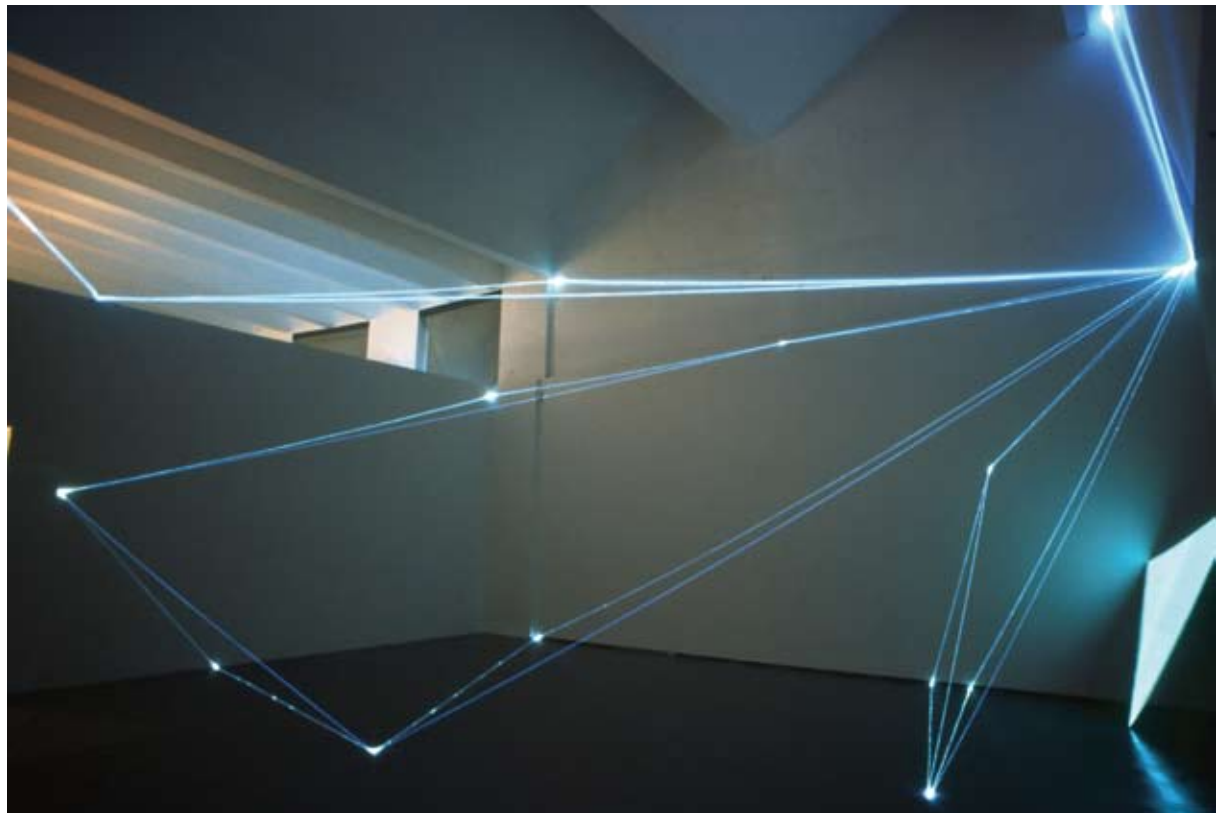
CODICE SPAZIALE 2009

Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 6 x 2 x 3.

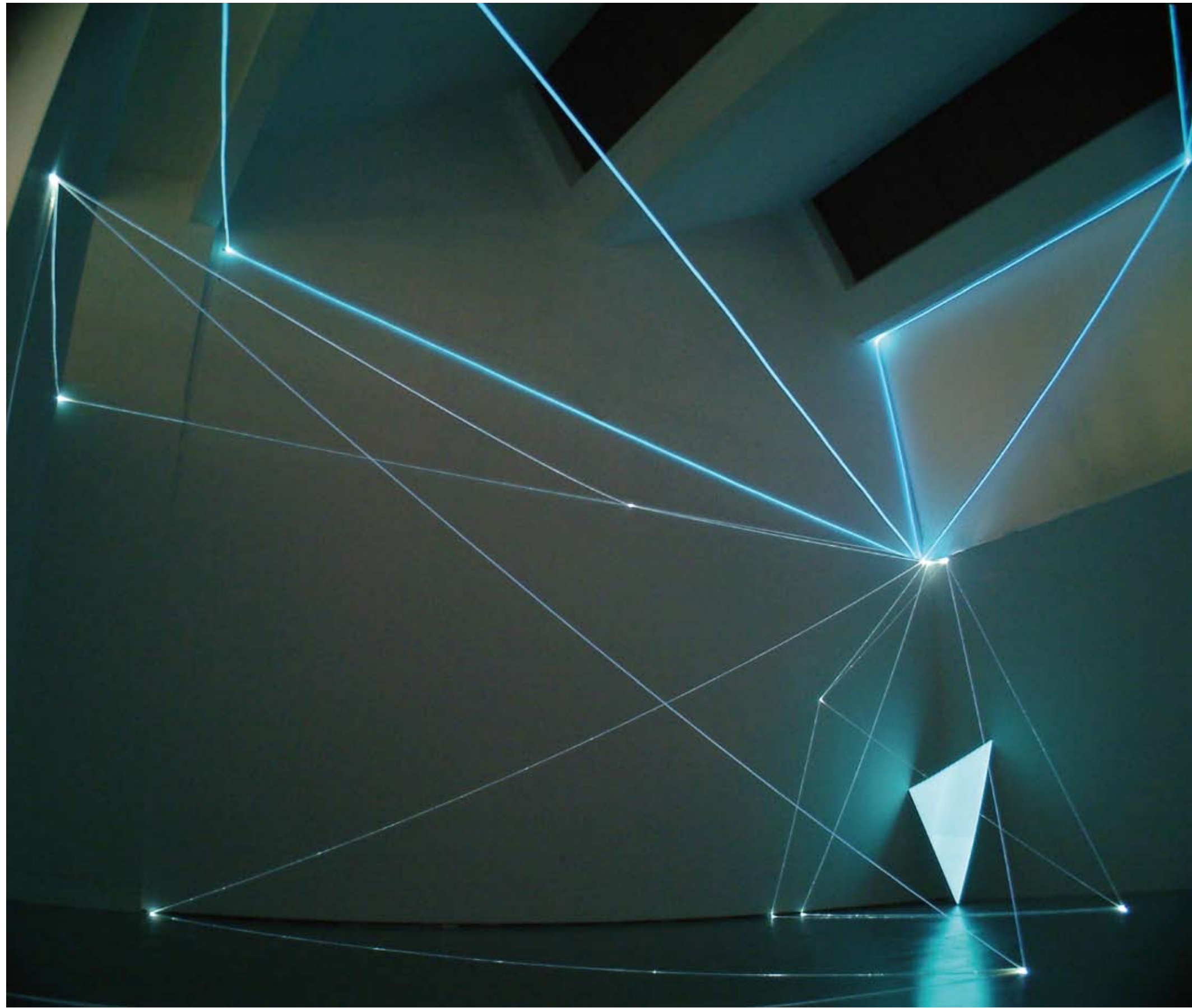
Twister, MAM Museo d'Arte Moderna
Gazoldo degli Ippoliti, Mantova (opera permanente)

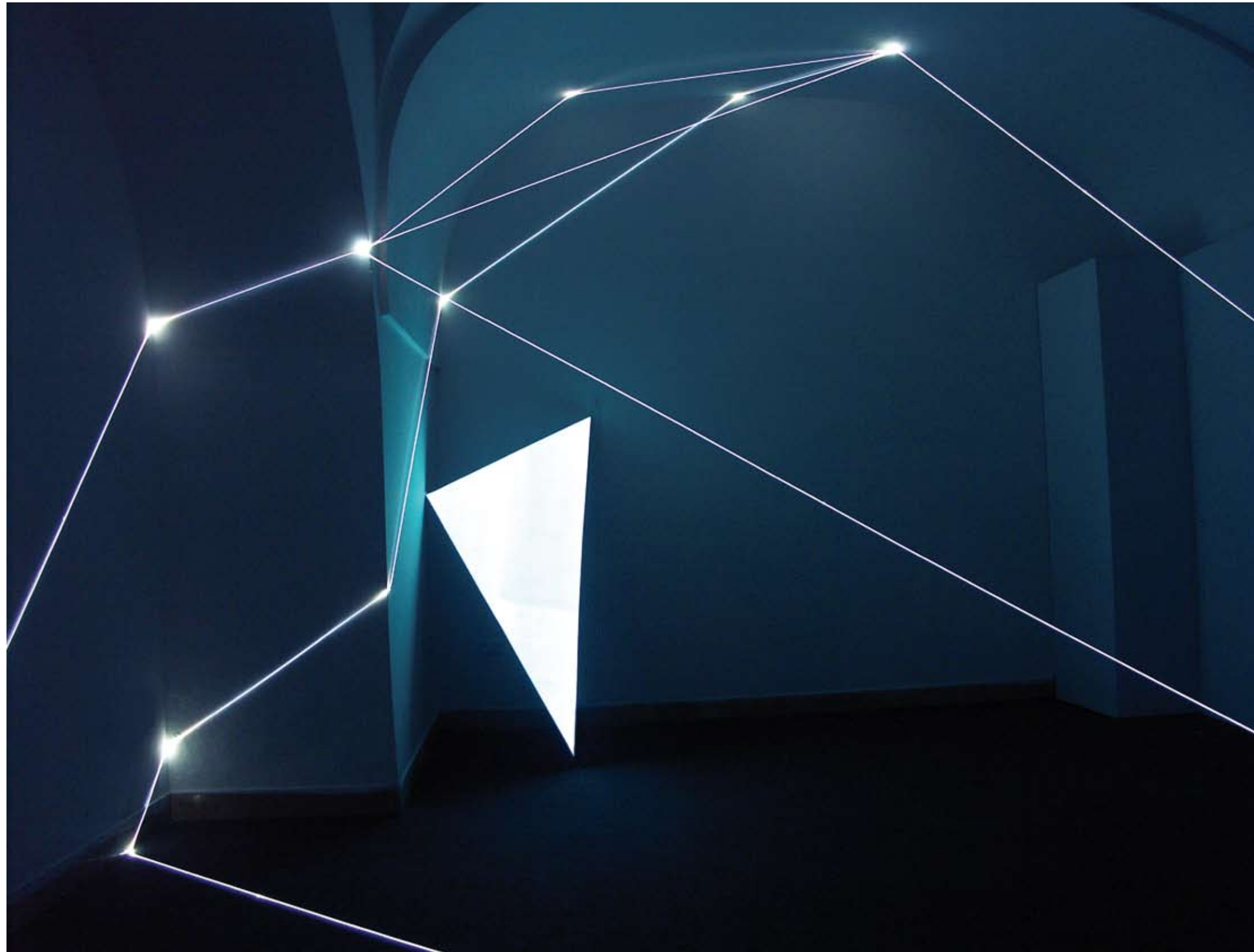


OPERE | WORKS



SPAZI PERMEABILI 2002
 Fibre ottiche e superficie elettroluminescente, mt h 9 x 13 x 11.
 XX Triennale di Milano, *Le città in/visibili*, Palazzo della Triennale, Milano.





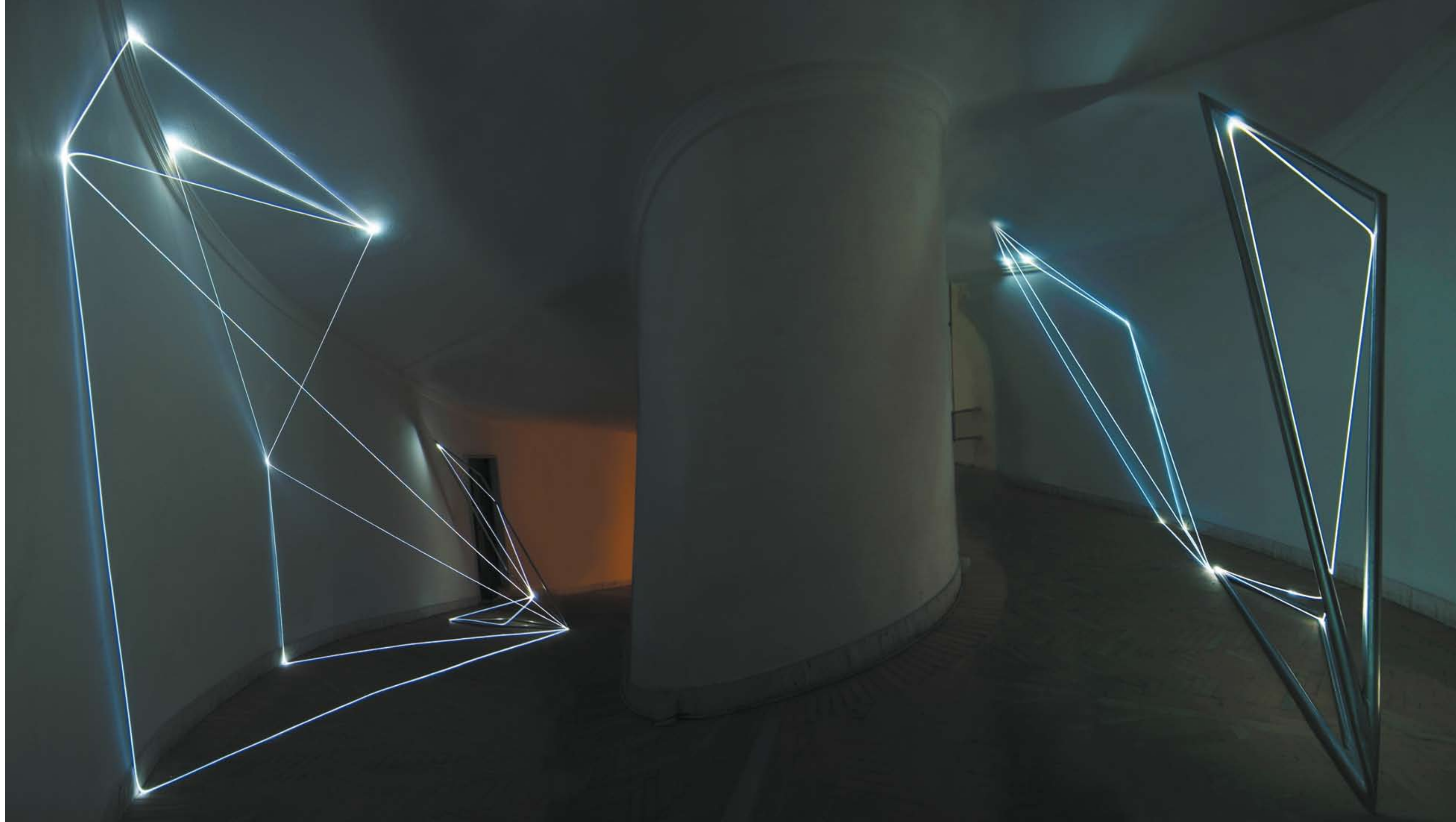
SPAZIO PERMEABILE 2003

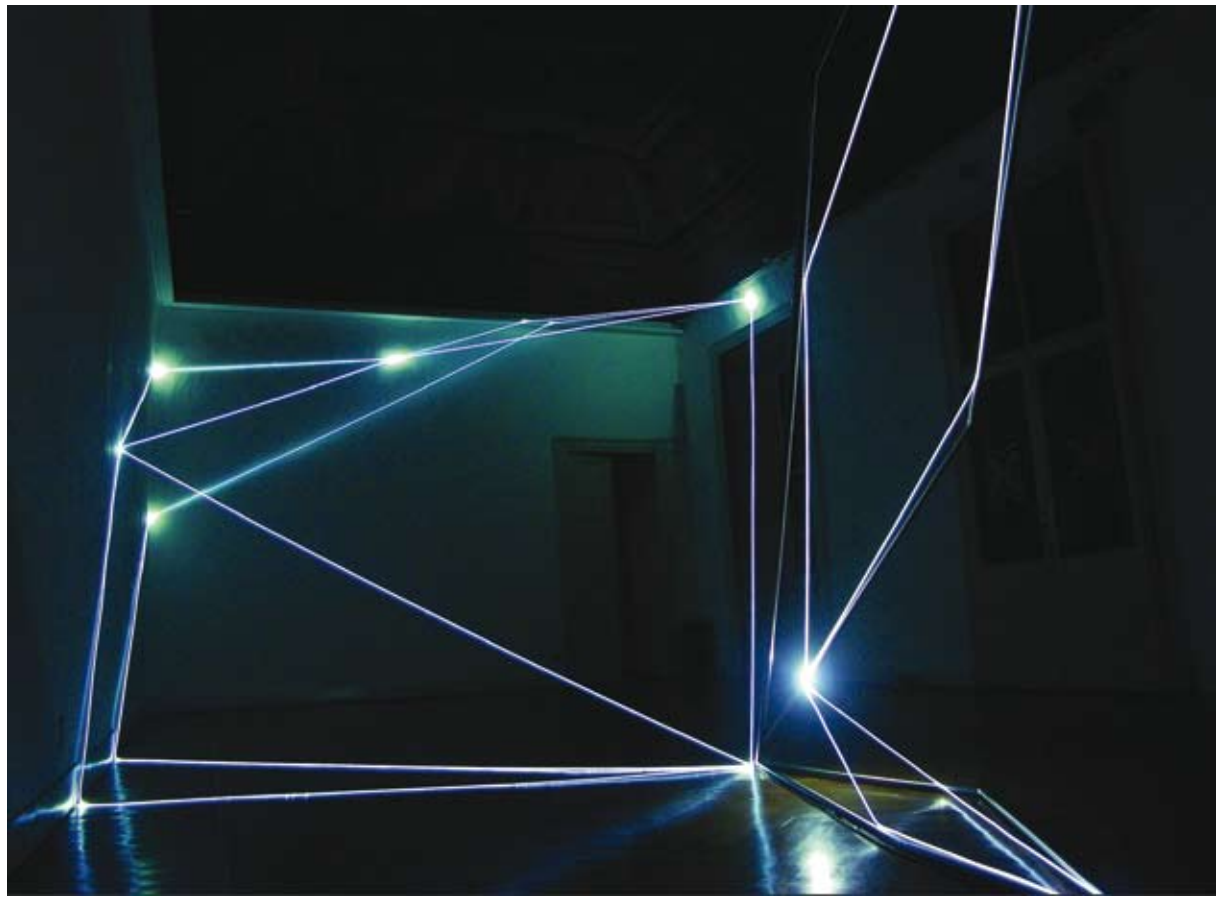
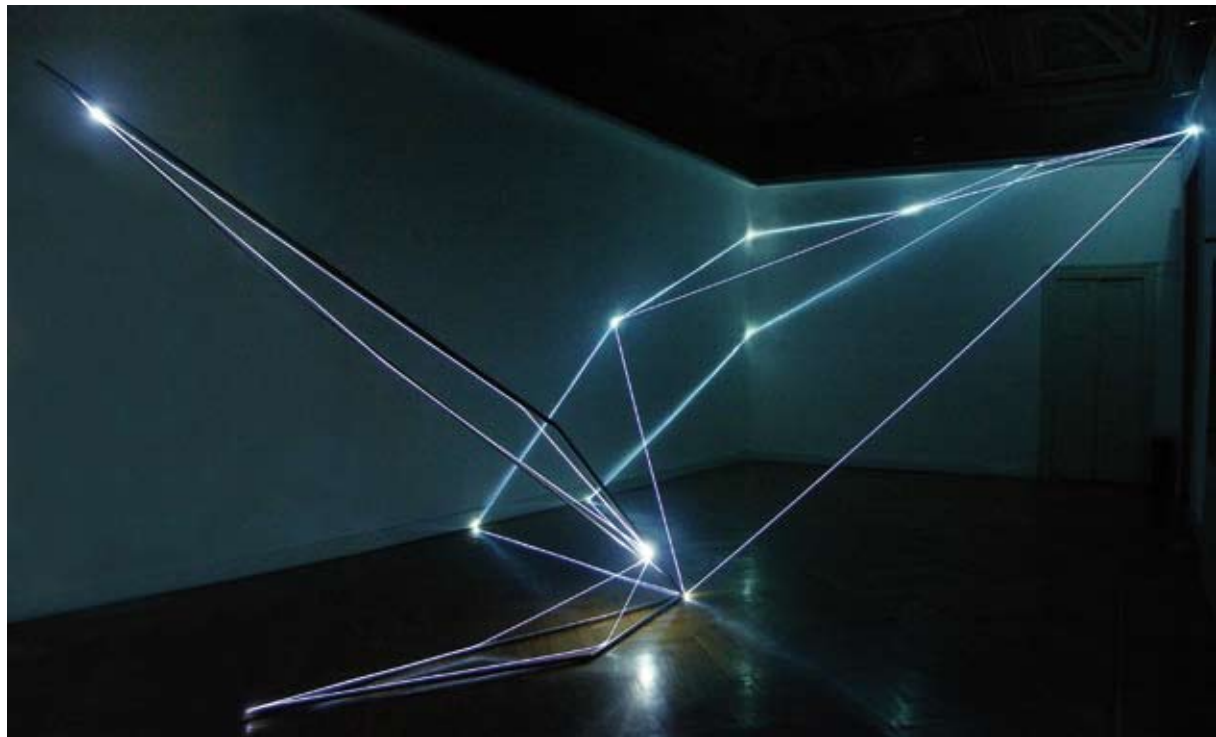
Fibre ottiche e superficie elettroluminescente, mt h 3 x 4,5 x 4.
XIV Quadriennale, *Anteprima*, Palazzo Reale, Napoli.

nelle pagine seguenti:

CATALIZZATORI DI LUCE 2005

Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 3 x 7 x 2 e mt h 3 x 4,5 x 1,5.
Rampa elicoidale di Francesco Borromini, Accademia di San Luca, Roma.

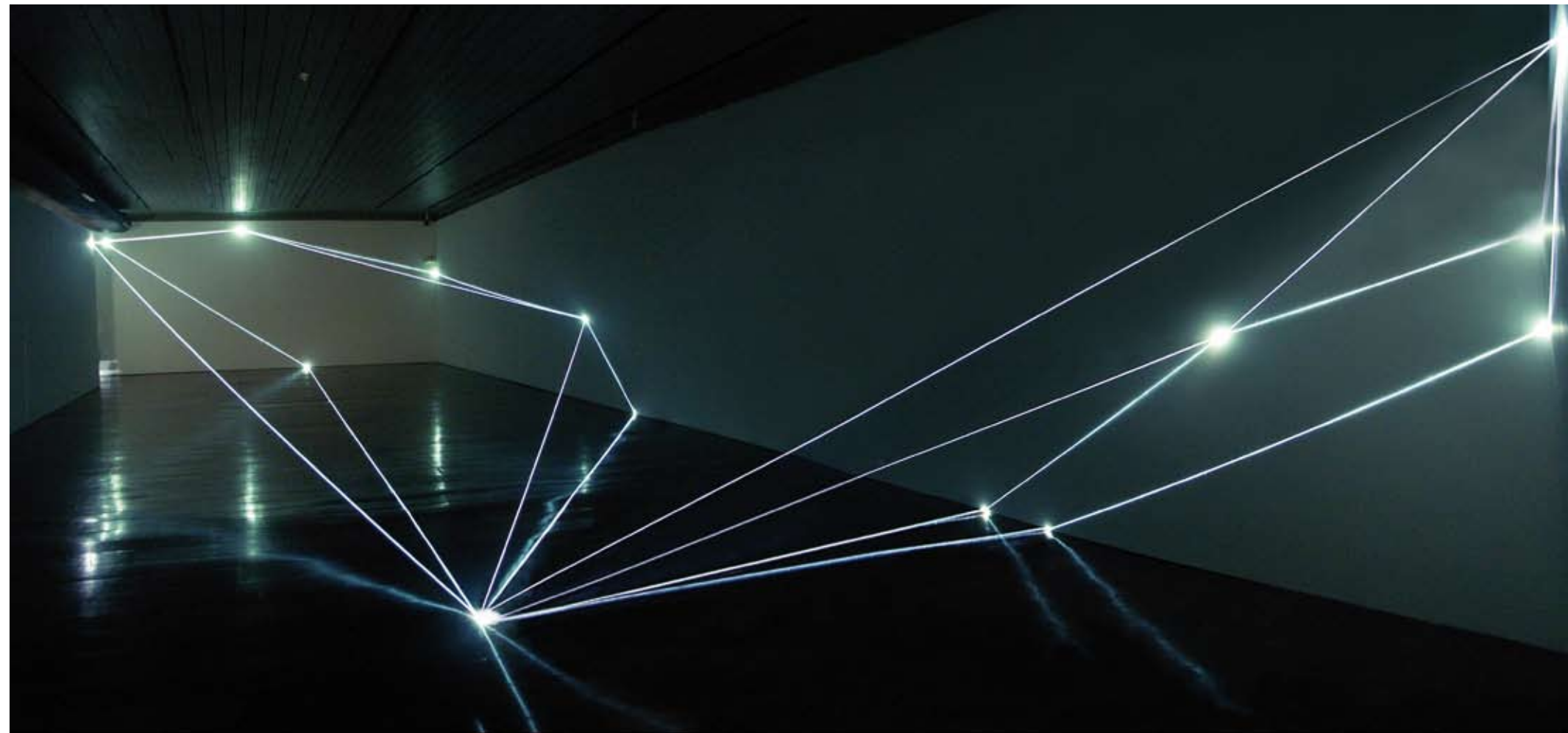
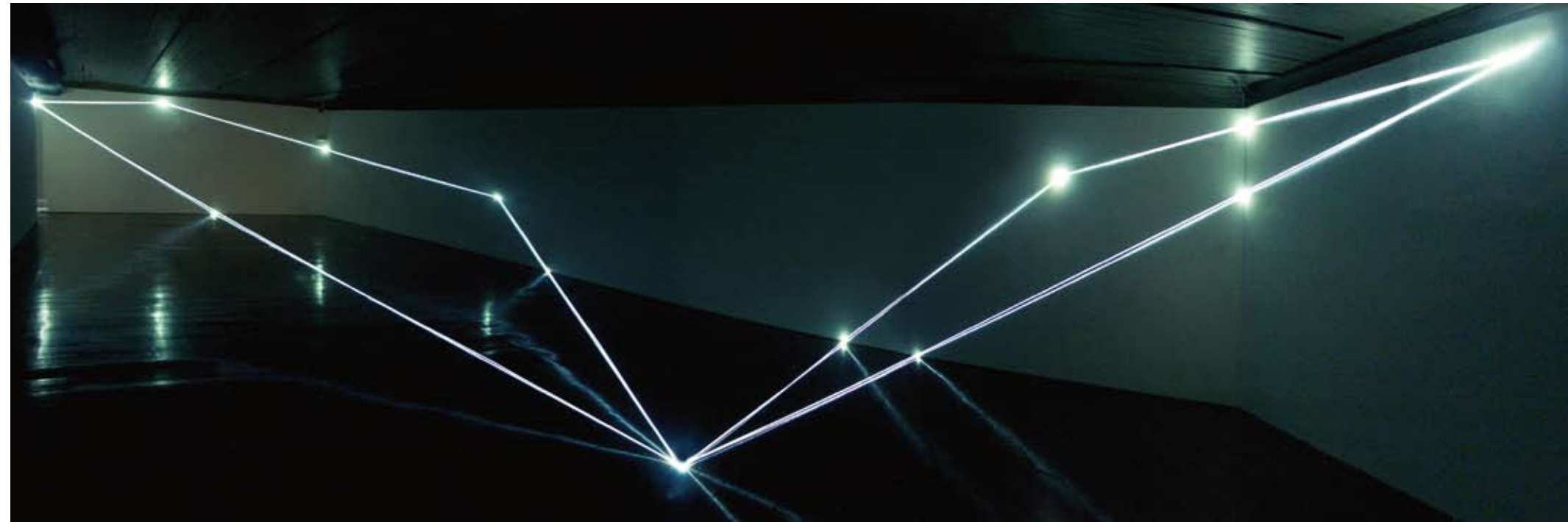


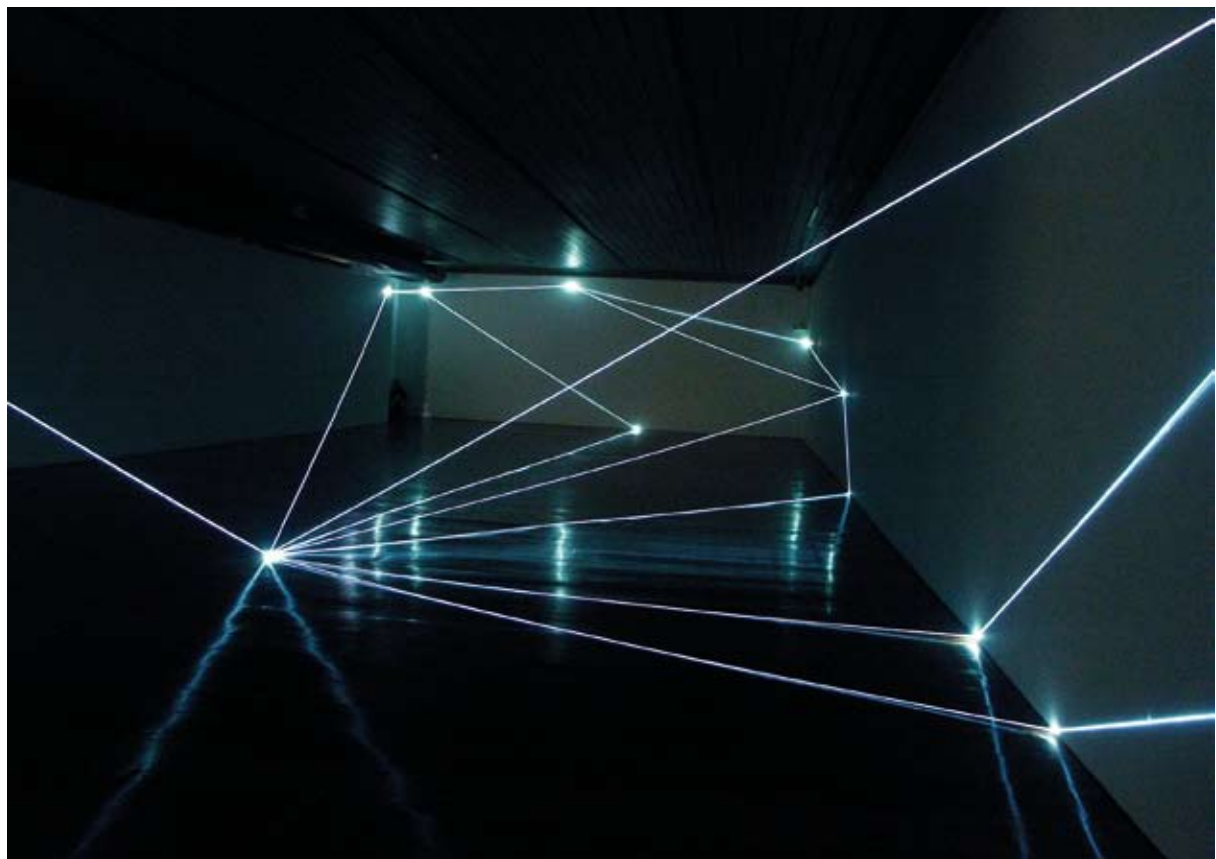
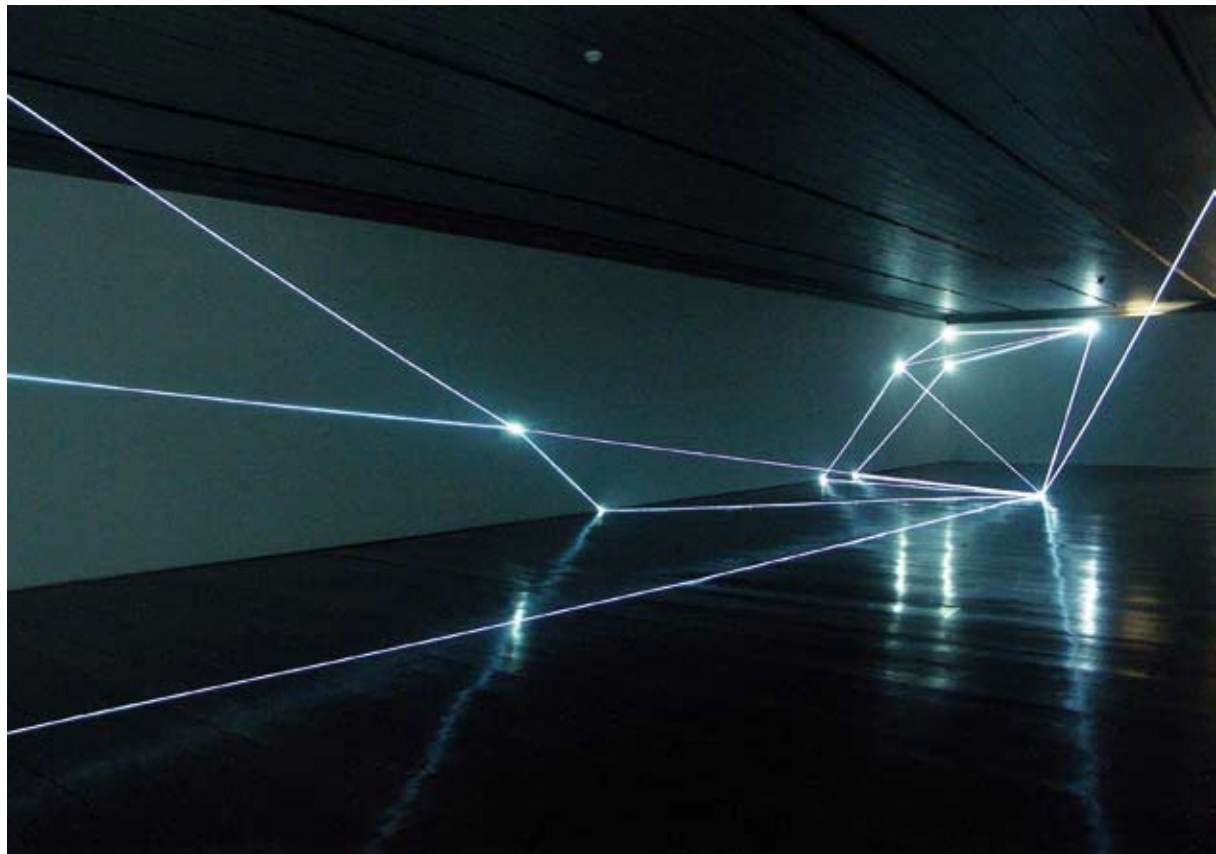


SPAZI PERMEABILI 2004
 Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 4,5 x 6 x 14.
Stati di illuminazione, Galleria Milano, Milano.

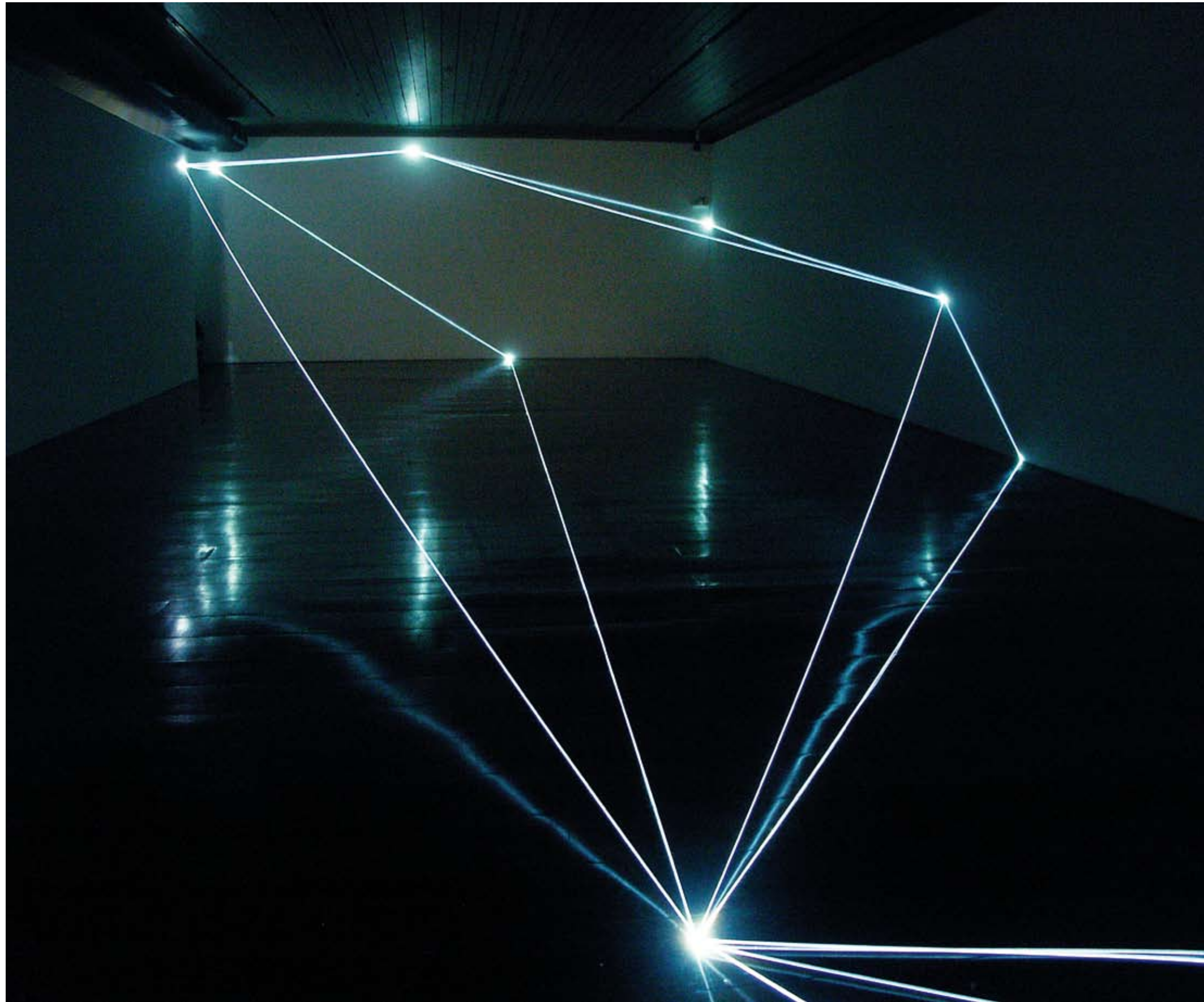


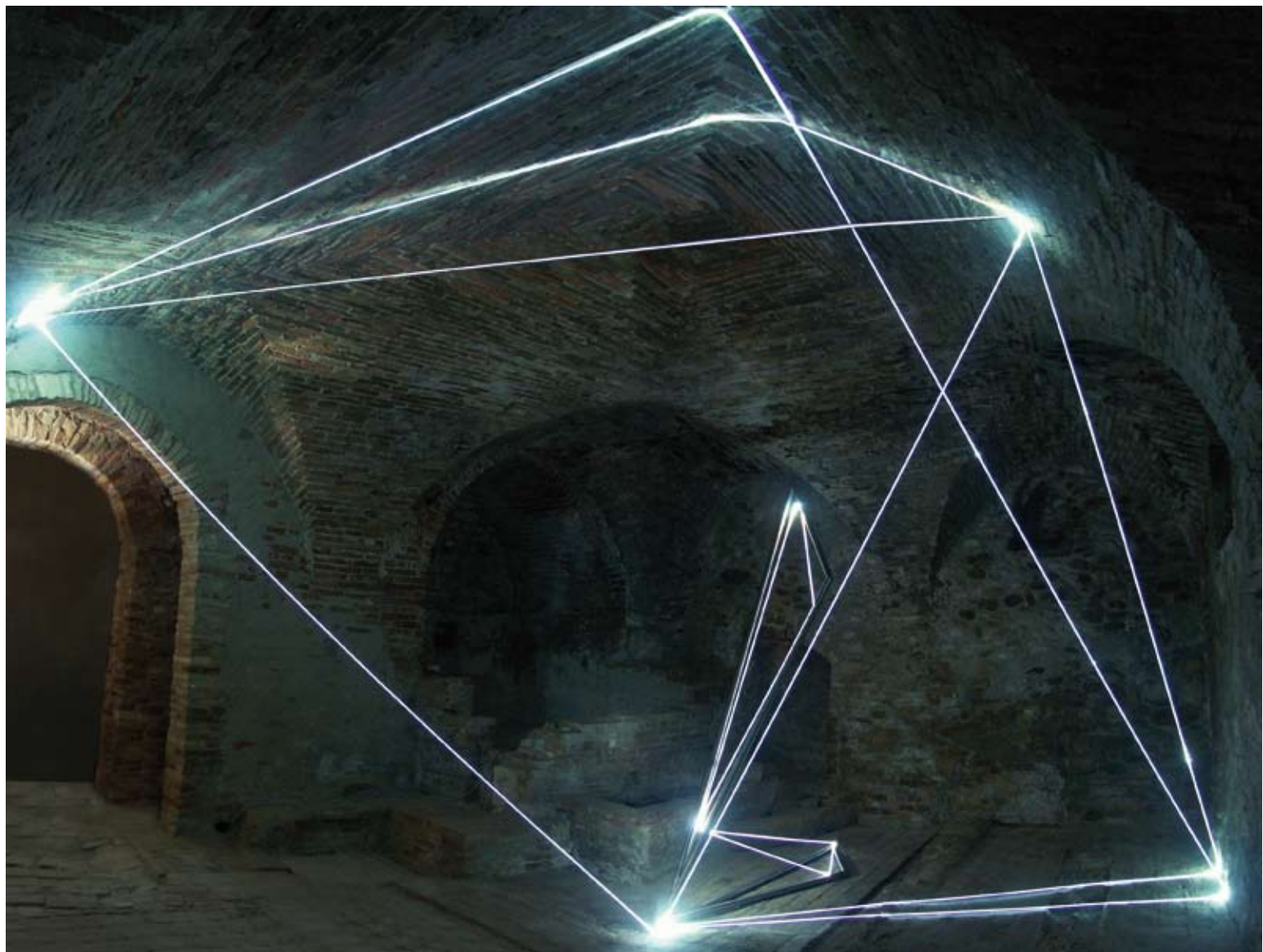
ESPAÇO PERMEÁVEL 2004
(punto di vista bidimensionale e tridimensionale)
Fibre ottiche, mt h 4 x 11 x 25.
Museo Paço Imperial, Rio De Janeiro.





ESPAÇO PERMEÁVEL 2004
 Fibre ottiche, mt h 4 x 11 x 25.
 Museo Paço Imperial, Rio De Janeiro.

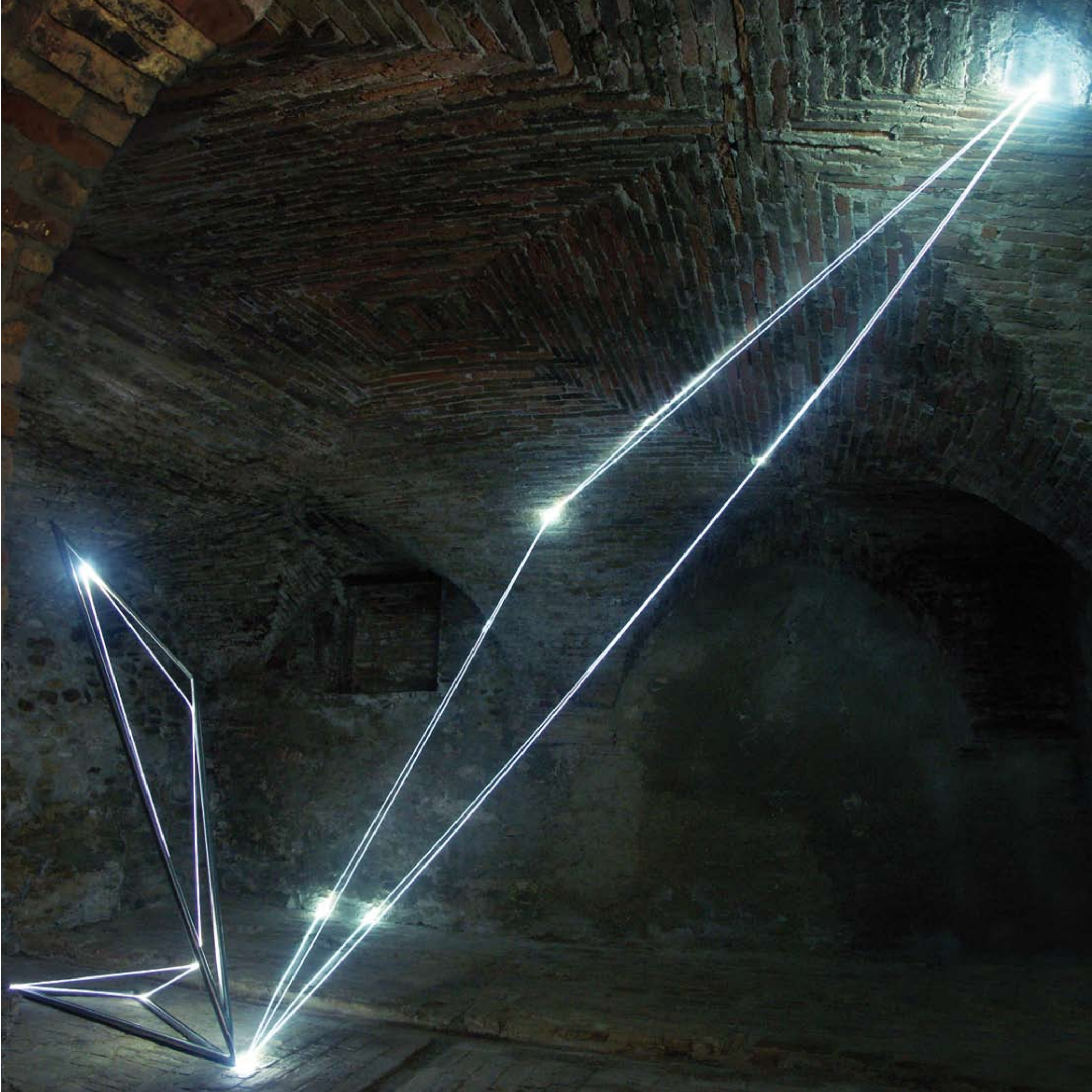


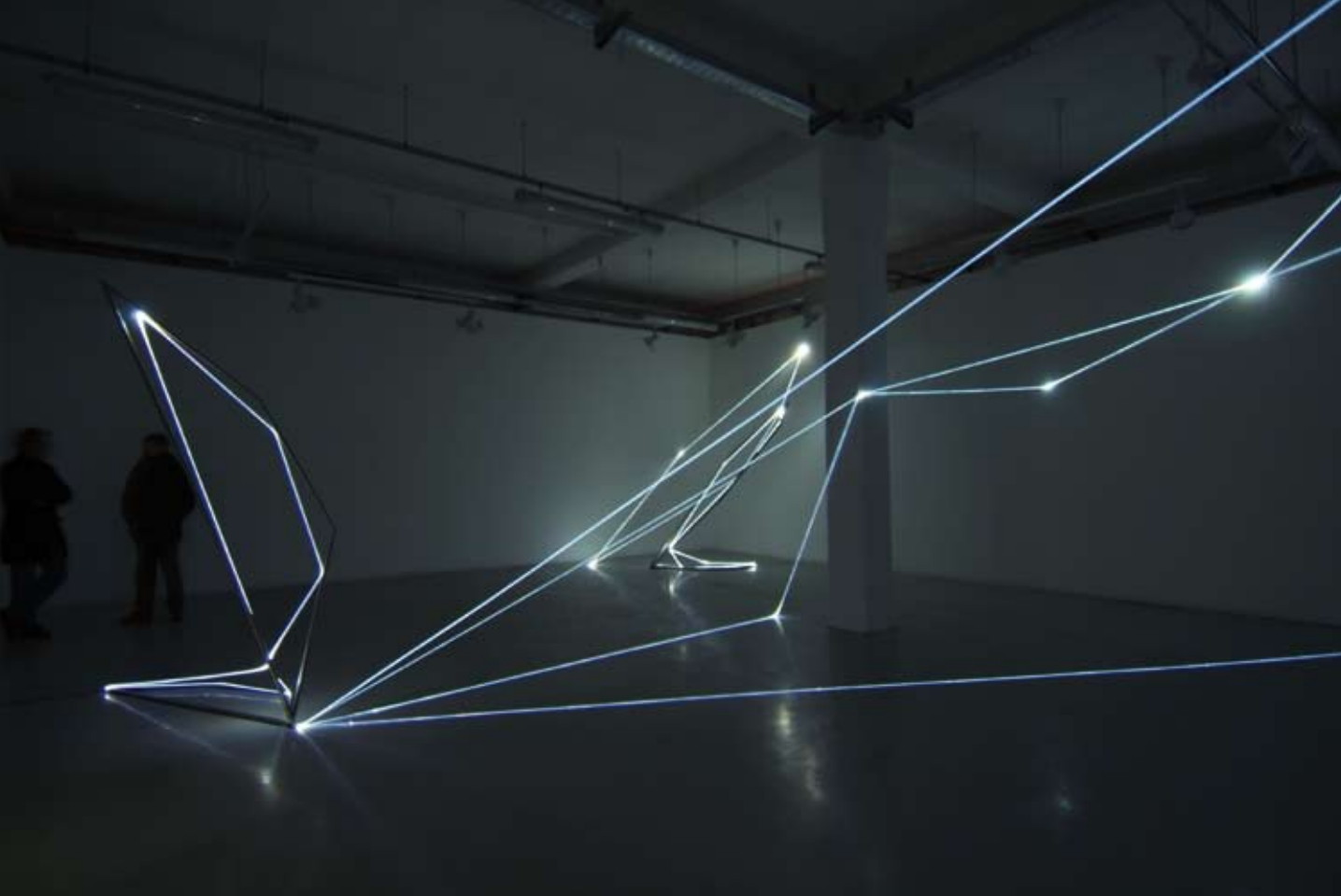


CATALIZZATORE DI LUCE 2005

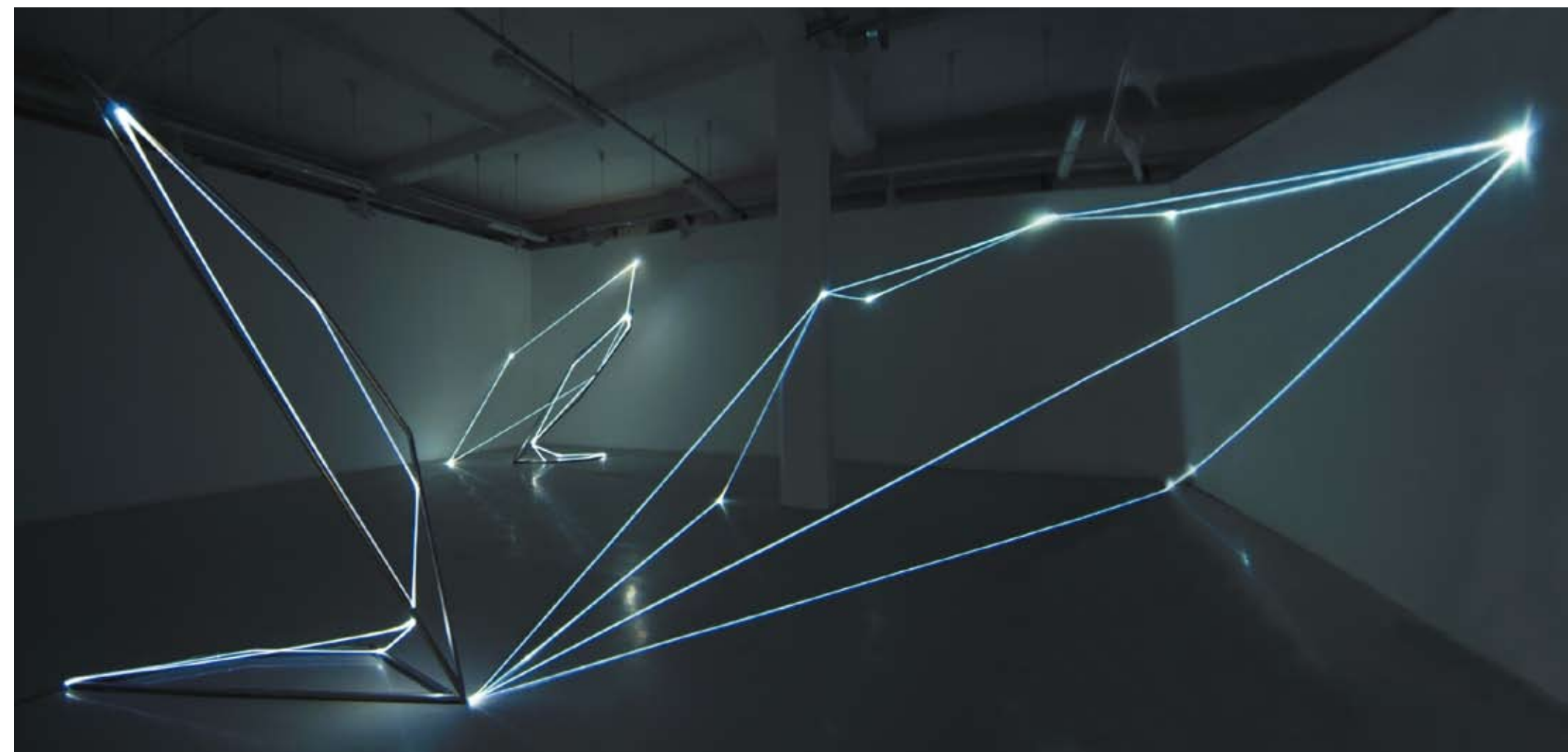
Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 3 x 4 x 6.

Lucio Fontana e la sua eredità, fondaco - Palazzo Pirocchi, Castelbasso, Teramo.





CATALIZZATORE DI LUCE 2005
(Punto di vista bidimensionale e tridimensionale)
Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 4 x 12 x 10 e mt h 4 x 4,5 x 4.
Velan Centro d'Arte Contemporanea, Torino.





a sinistra

SPAZIO PERMEABILE 2002
 Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 150 x 50 x 50.
 Courtesy Galleria d'Arte Niccoli, Parma.

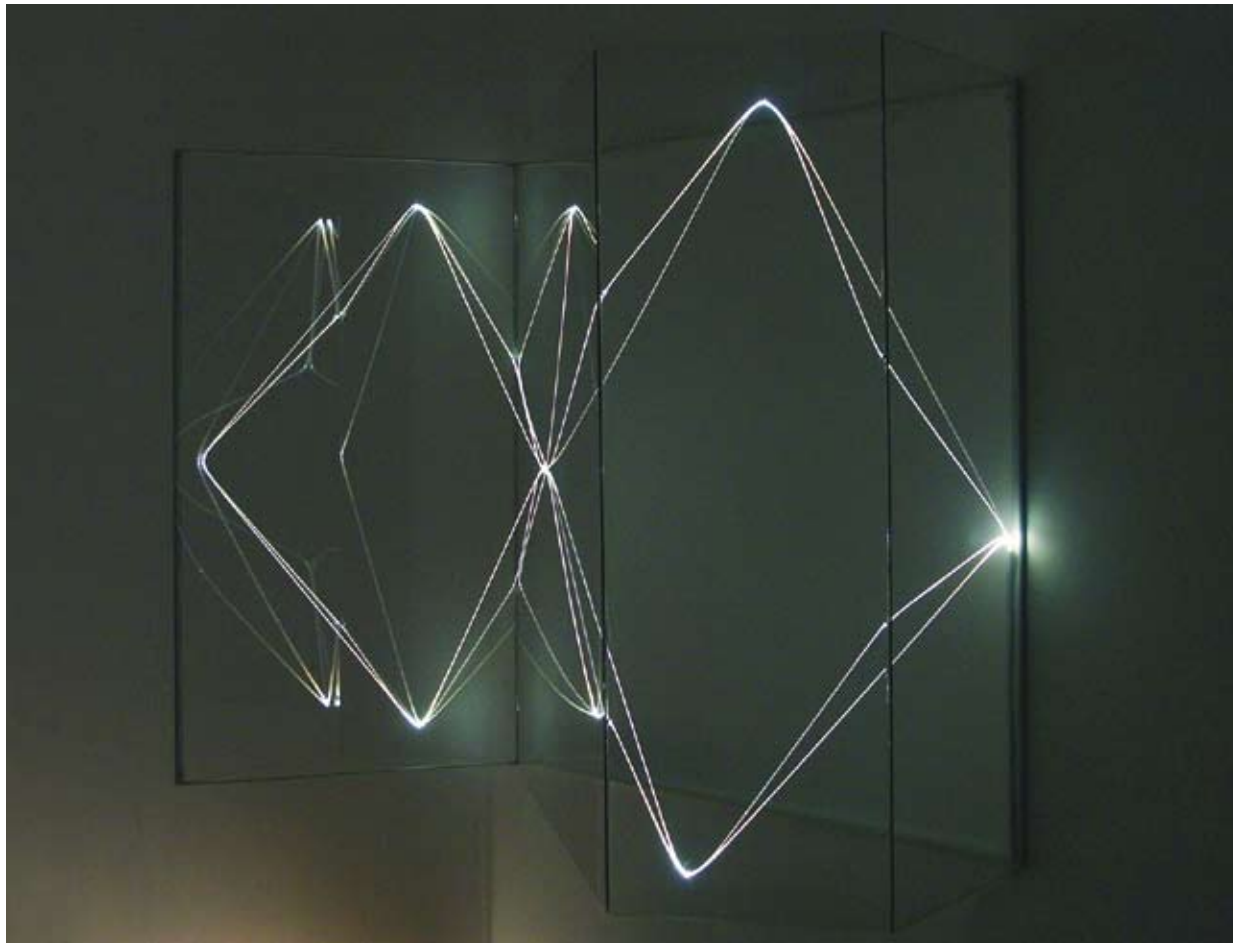
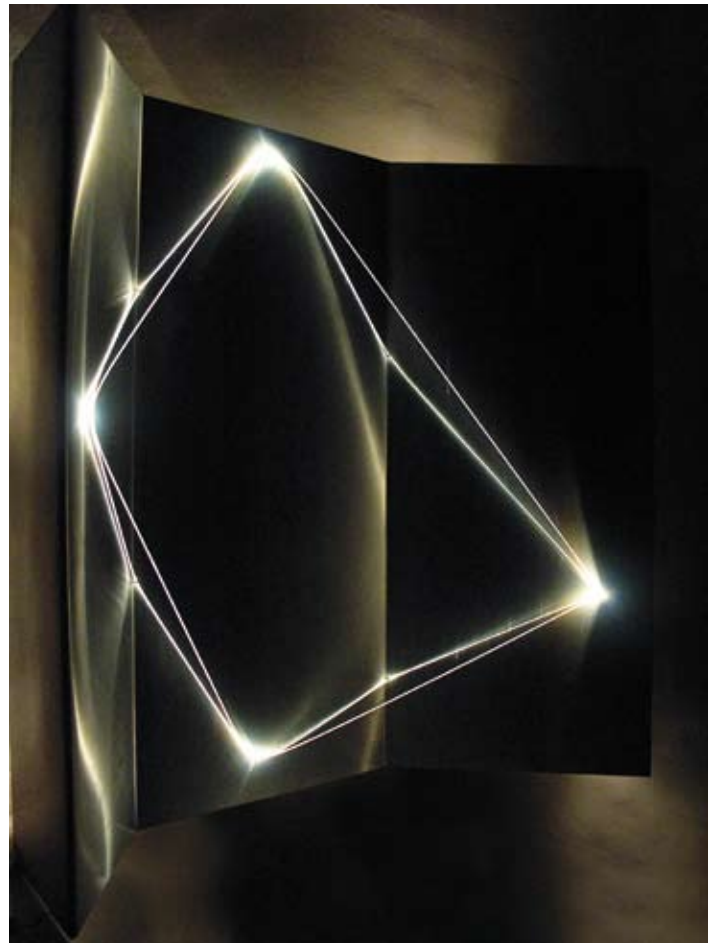
a destra

CATALIZZATORE DI LUCE 2005
 Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 500 x 400 x 300.
Genius Loci, Chiesa di S. Tommaso, Viterbo.

nella pagina a fianco

SPACE DRAWNING 2006
 Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 250 x 160 x 45.
Light On, Galleria Artiscopo, Bruxelles.





a sinistra

SPAZIO PERMEABILE 2002
 Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 160 x 90 x 35.
 Courtesy Delloro Arte Contemporanea, Roma.

a destra

ARCHITECTURAL SPACE 2002
 Fibre ottiche e legno, cm h 40 x 80 x 65.
 Sculpture Space, Utica, New York.

a sinistra

SPAZIO PERMEABILE 2000
 Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 100 x 86 x 27.
 Collezione Barbara Rosi, Roma.

a destra

VIRTUAL VOLUMS 2001
 Fibre ottiche e plexiglass, cm h 100 x 40 x 135.
 Collezione privata, Roma.



in alto

CATALIZZATORE DI LUCE 2005
Fibre ottiche, mt h 4,5 x 3 x 6.
In & Out, opera e ambiente nella dimensione glocal,
Museo Michetti, Francavilla al Mare, Chieti.

in basso

ACCUMULATORE DI LUCE 2007
Fibre ottiche e alberi a cammes, cm h 230 x 250 x 100.

nella pagina a fianco

ACCUMULATORE DI LUCE 2007
(particolare)



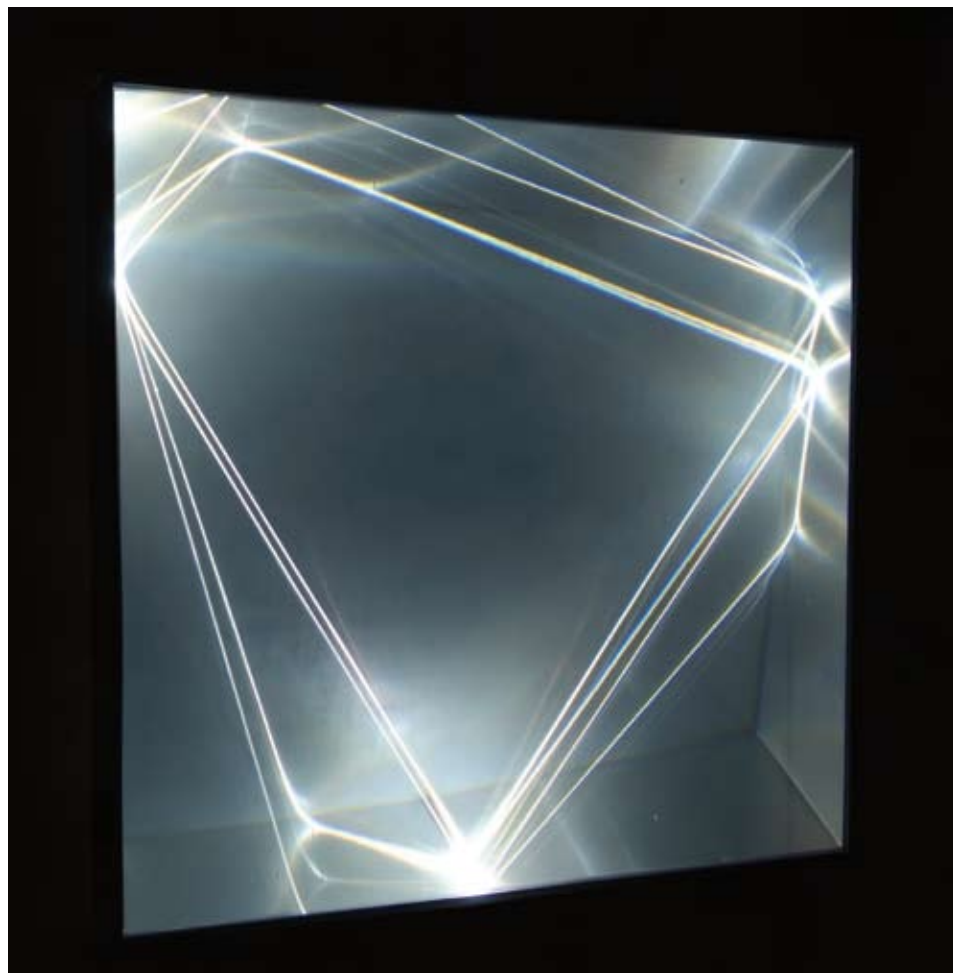
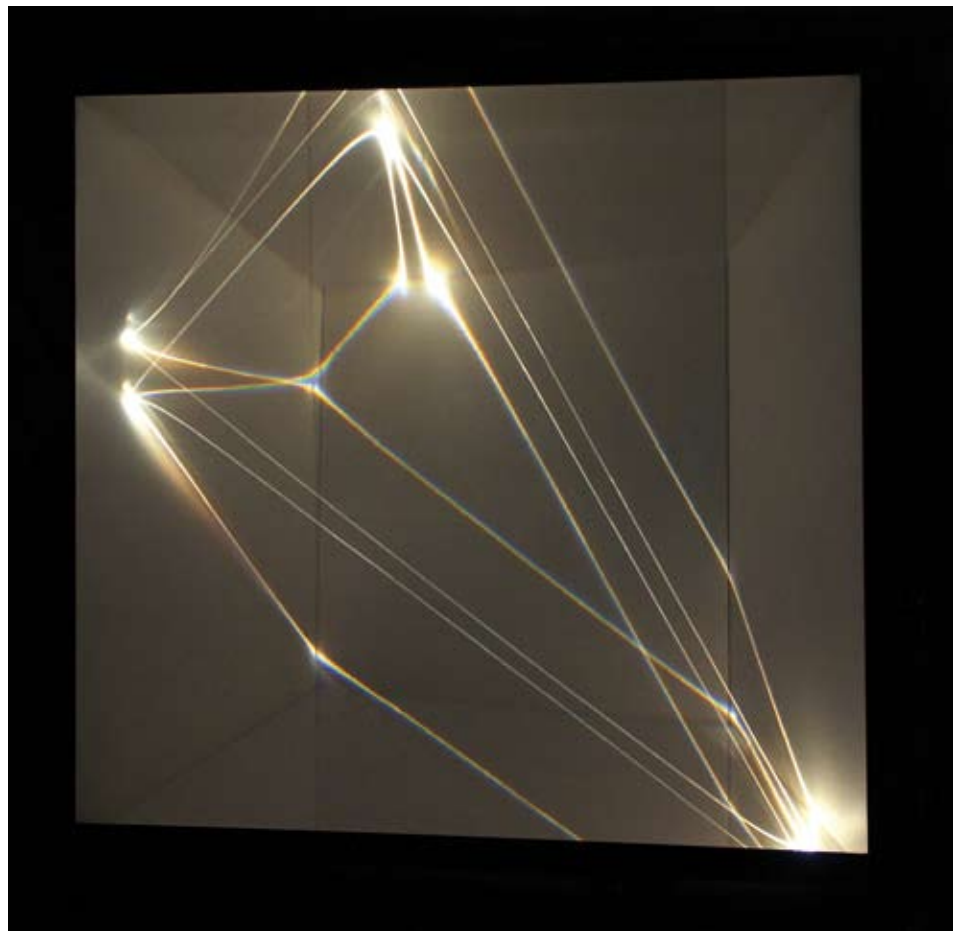


ACCUMULATORE DI LUCE 2007
Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 240 x 300 x 200.
Galleria Spazia, Bologna.

nella pagina a fianco

CATALIZZATORE DI LUCE 2007
Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 260 x 90 x 280.
Museo Civico, Castello Visconteo, Pavia.





in alto

ACCUMULATORE DI LUCE 2001/06
Fibre ottiche, superficie OLF e legno, cm h 100 x 100 x 40.
Courtesy Galleria d'Arte Niccoli, Parma.

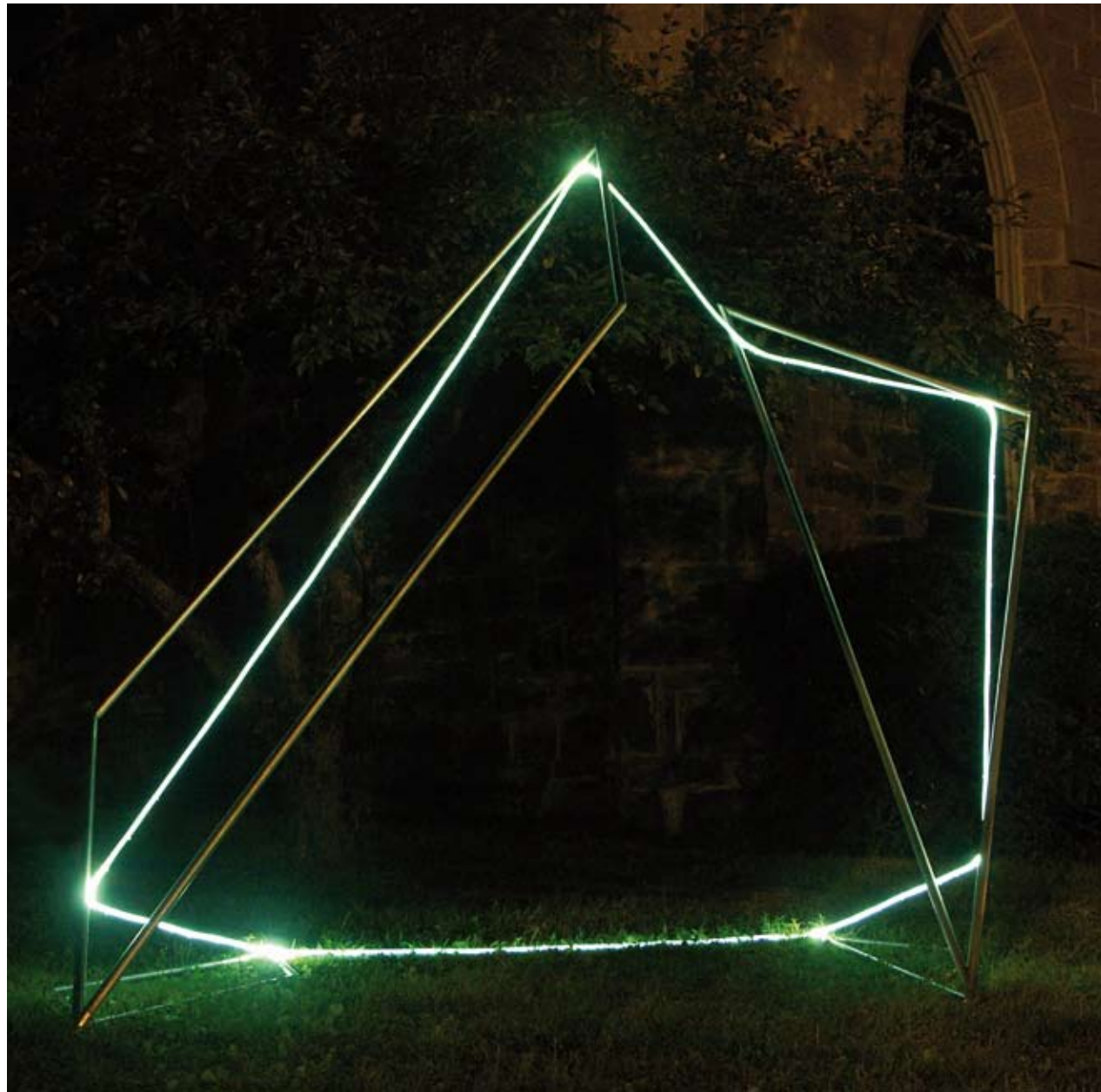
in basso

CATALIZZATORE DI LUCE 2006
Fibre ottiche, superficie OLF, alluminio e plexiglass, cm h 95 x 100 x 25.
Courtesy Delloro Arte Contemporanea, Roma.

nella pagina a fianco

LIGHT CATALYST 2007
Fibre ottiche, superficie OLF, cm h 300 x 200 x 200.
Artparis, Grand Palais, Paris.
Courtesy Artiscope, Bruxelles.



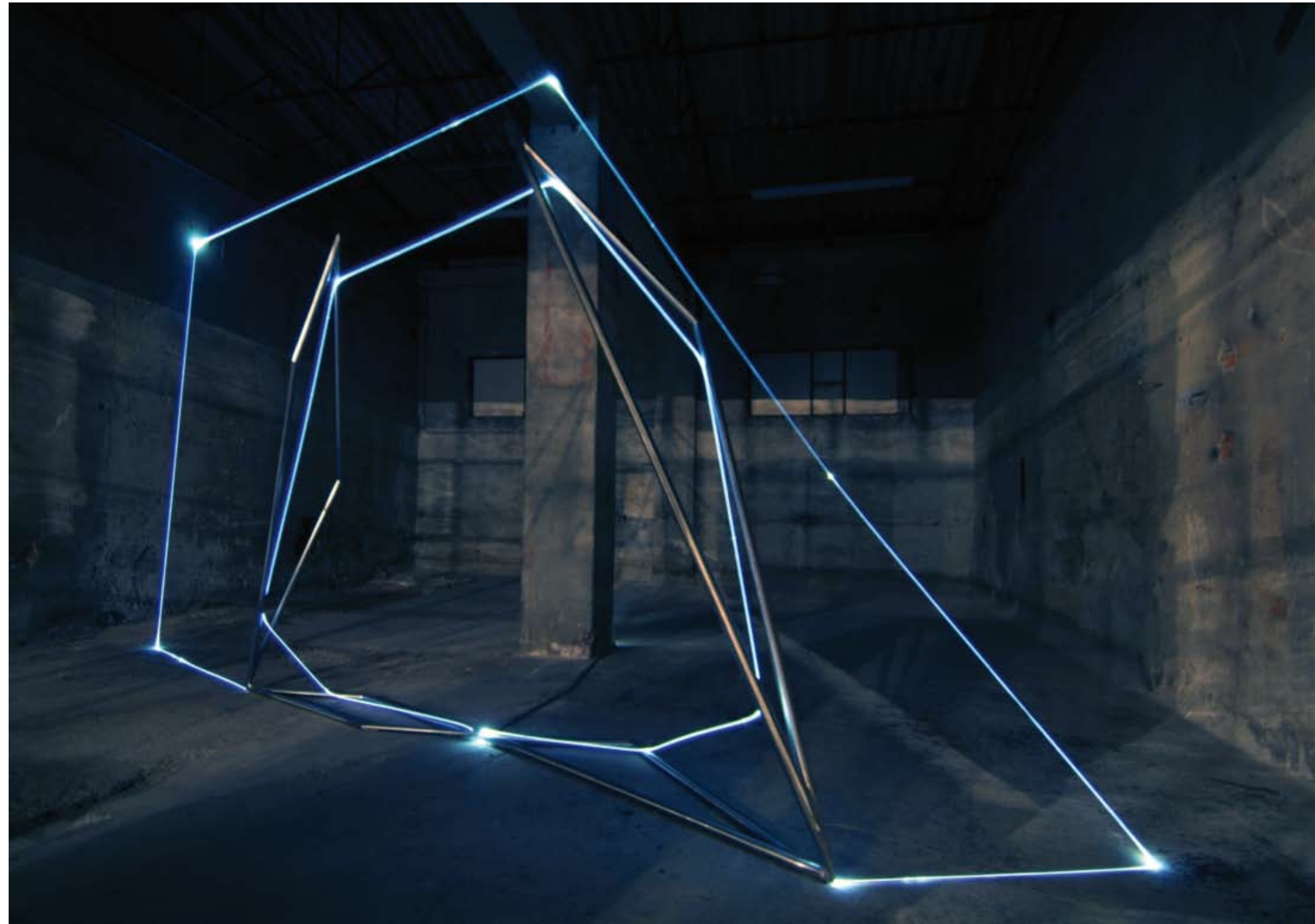
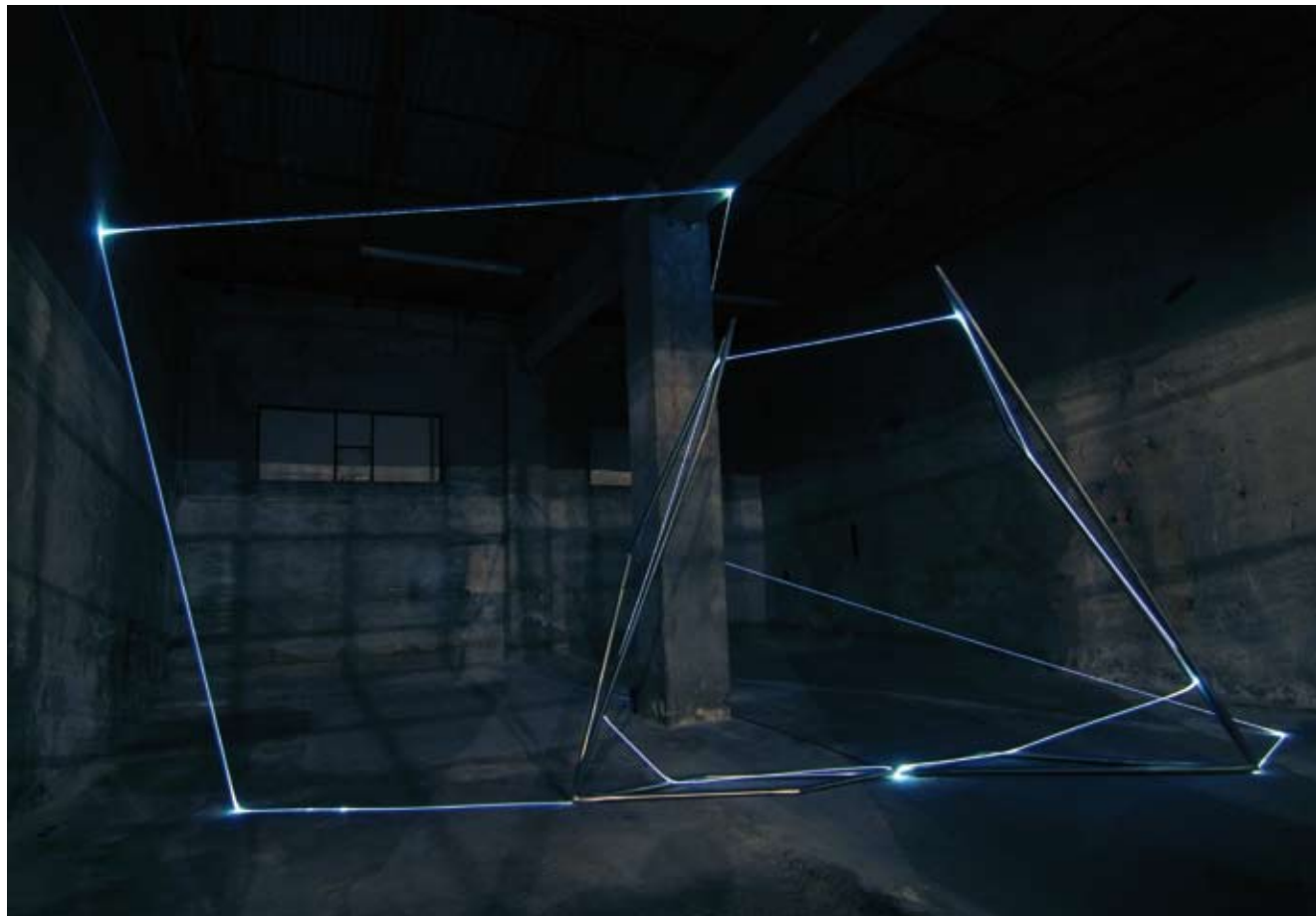
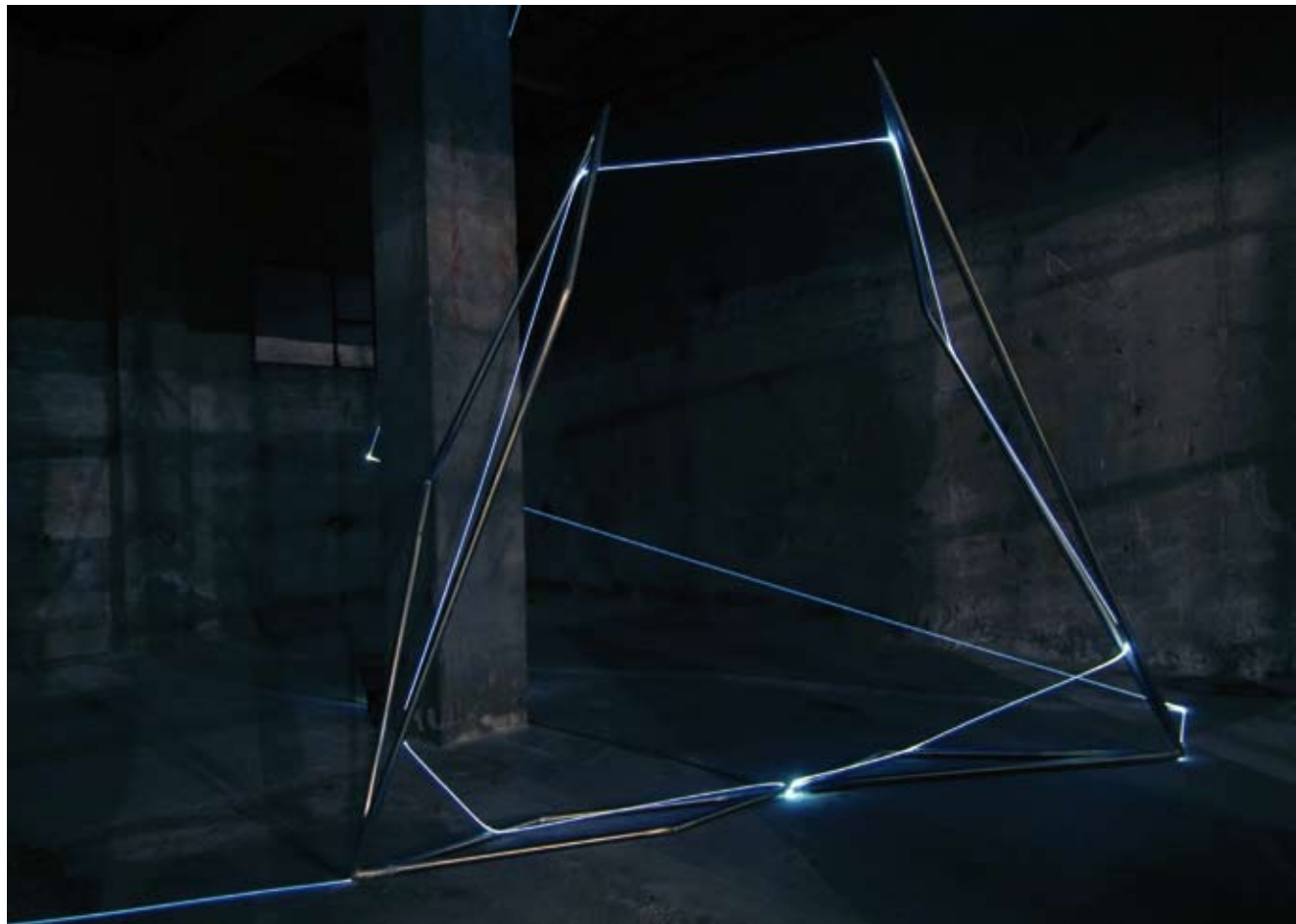


SPACE DRAWING 2005
 Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 260 x 150 x 300.
Sculpture in the Public Arena, Main Street, Great Barrington, Massachusetts, USA.

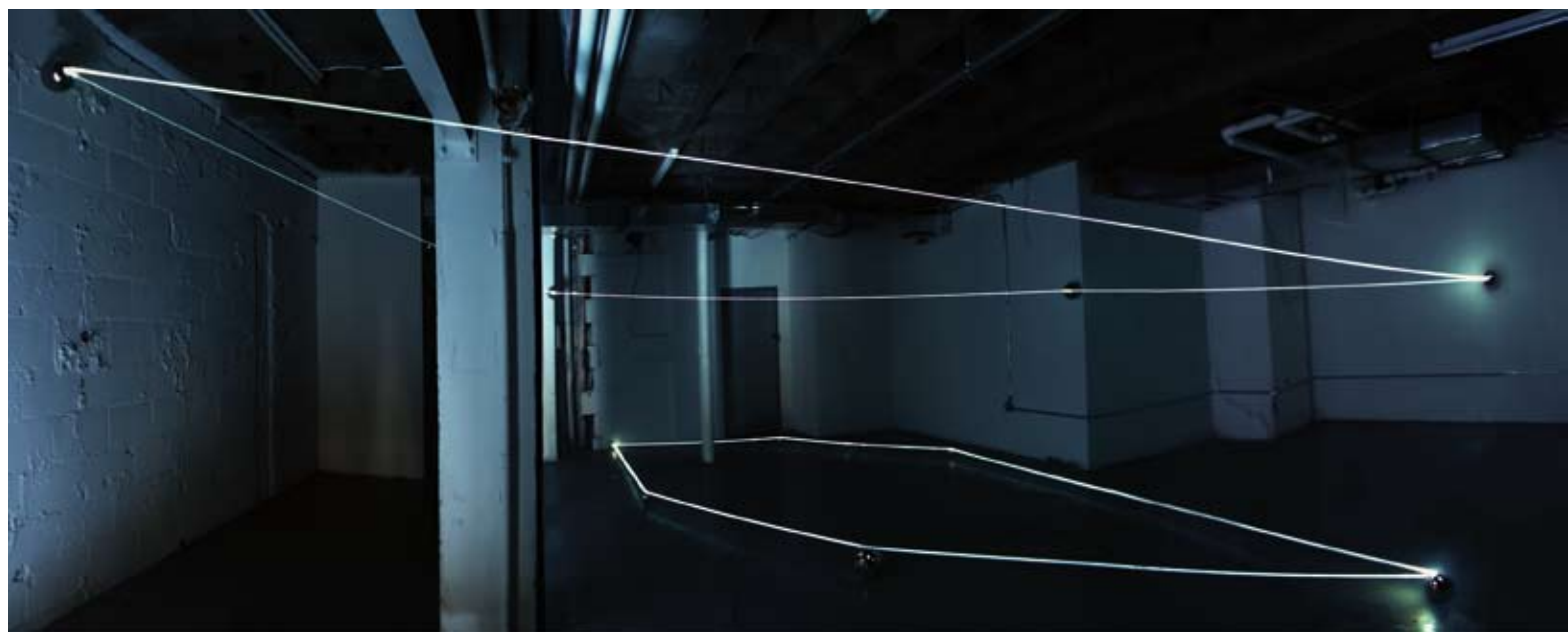
nella pagina a fianco

STATI DI ILLUMINAZIONE 2005
 Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 300 x 400 x 250.
 Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano.





ACCUMULATORE DI LUCE 2007
Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 3,5 x 8 x 7.
Fabbrica Borroni, Bollate, Milano.

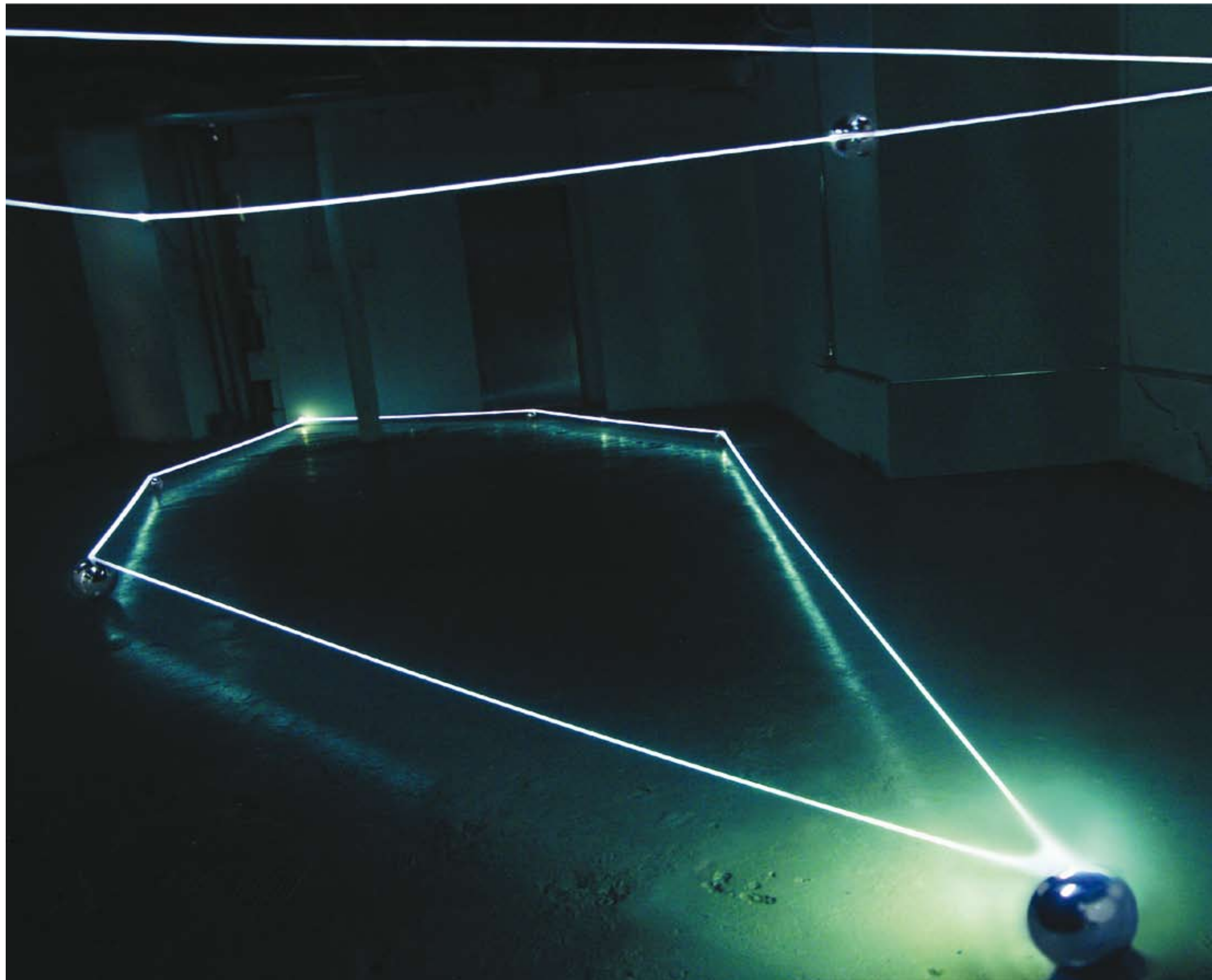


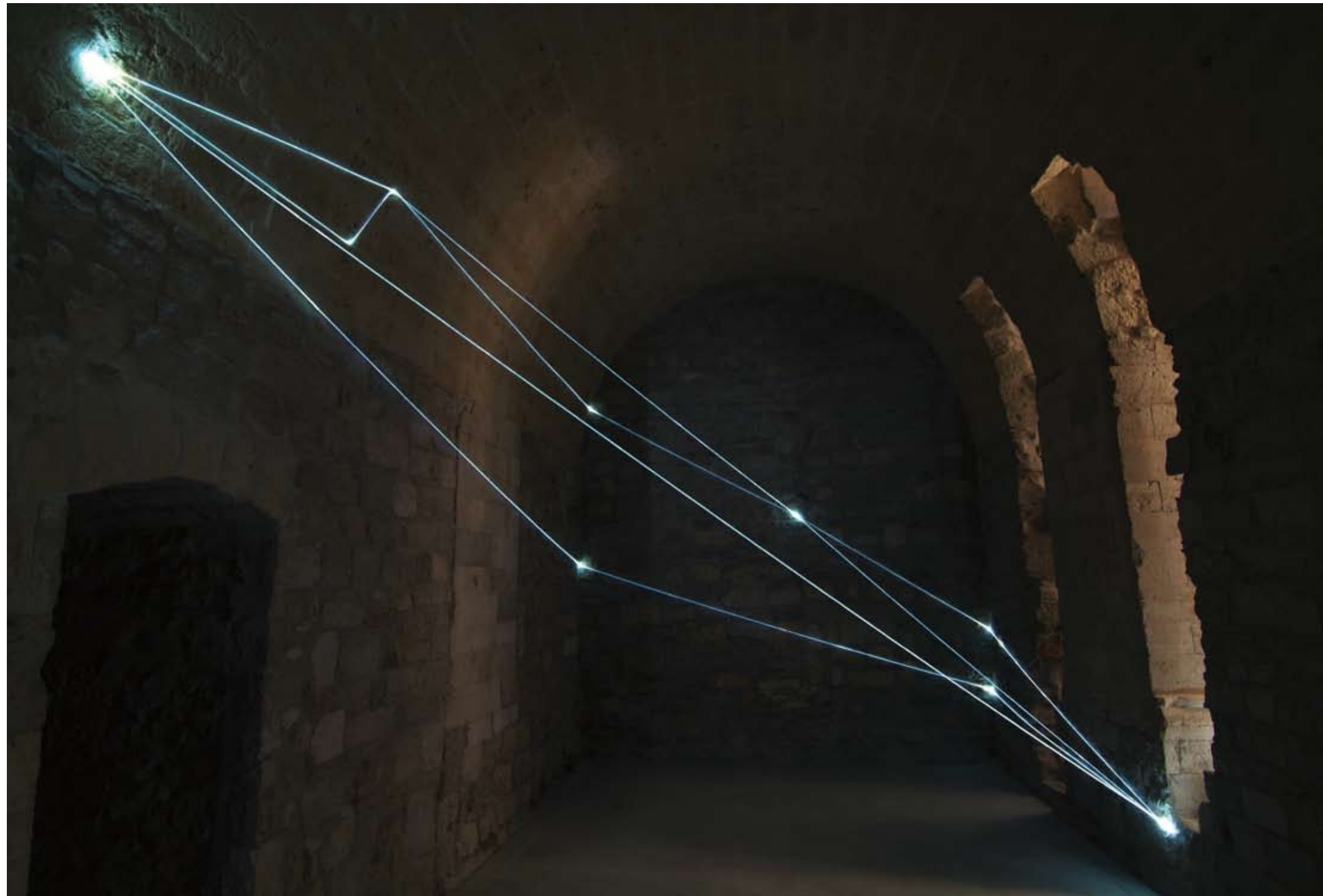
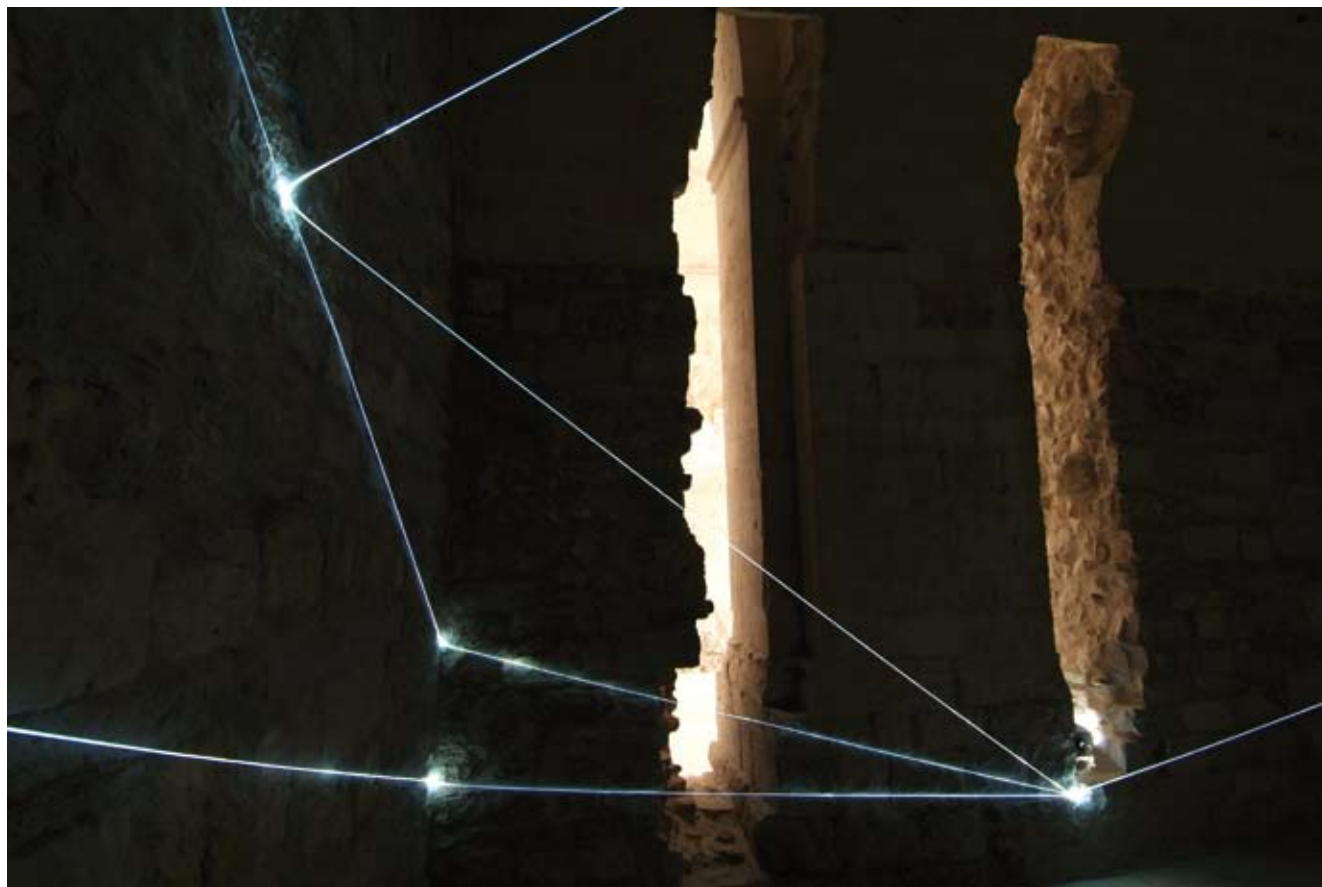
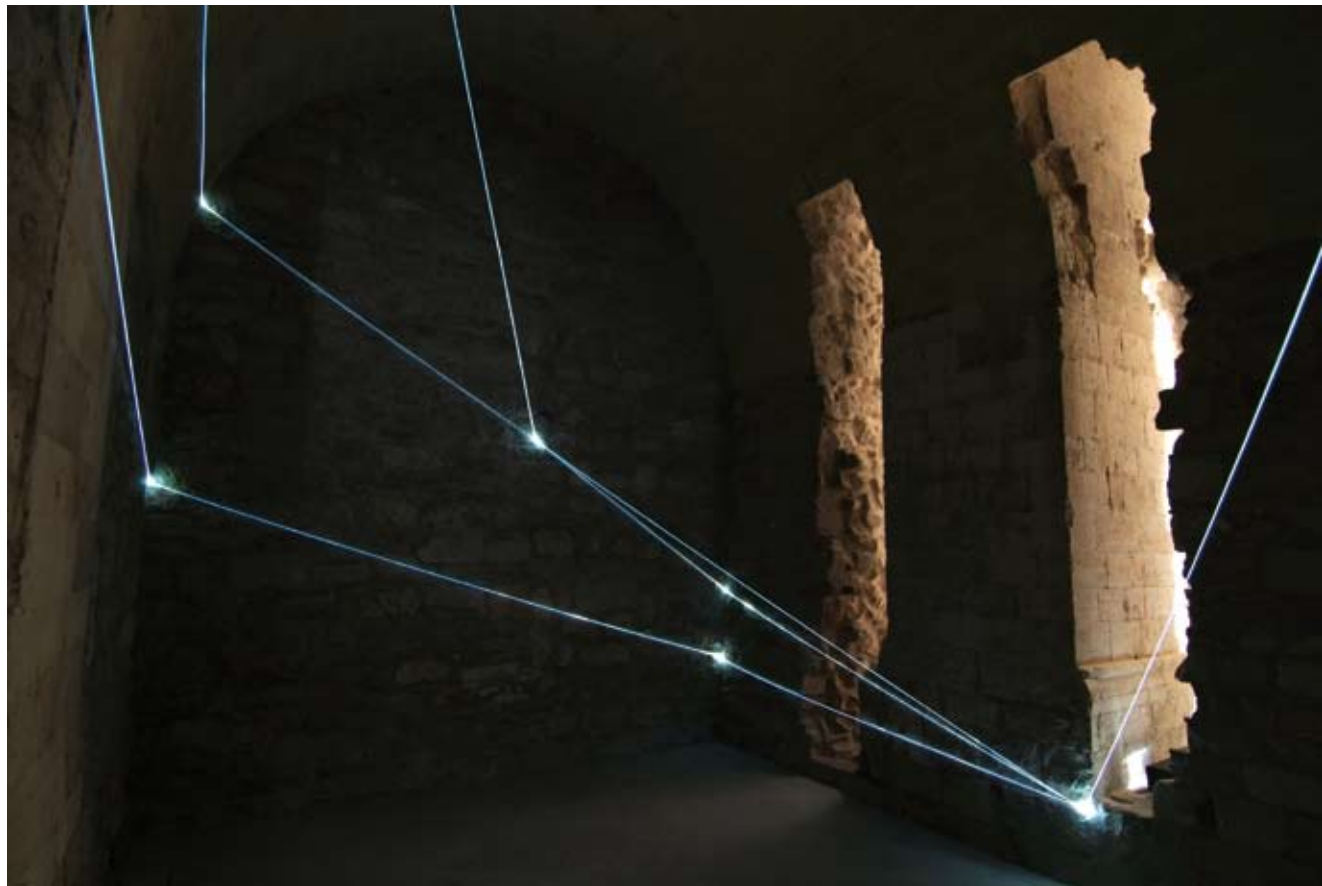
EVENT HORIZON 2007

Fibre ottiche e sfere in acciaio inox, mt h 4 x 13 x 10.

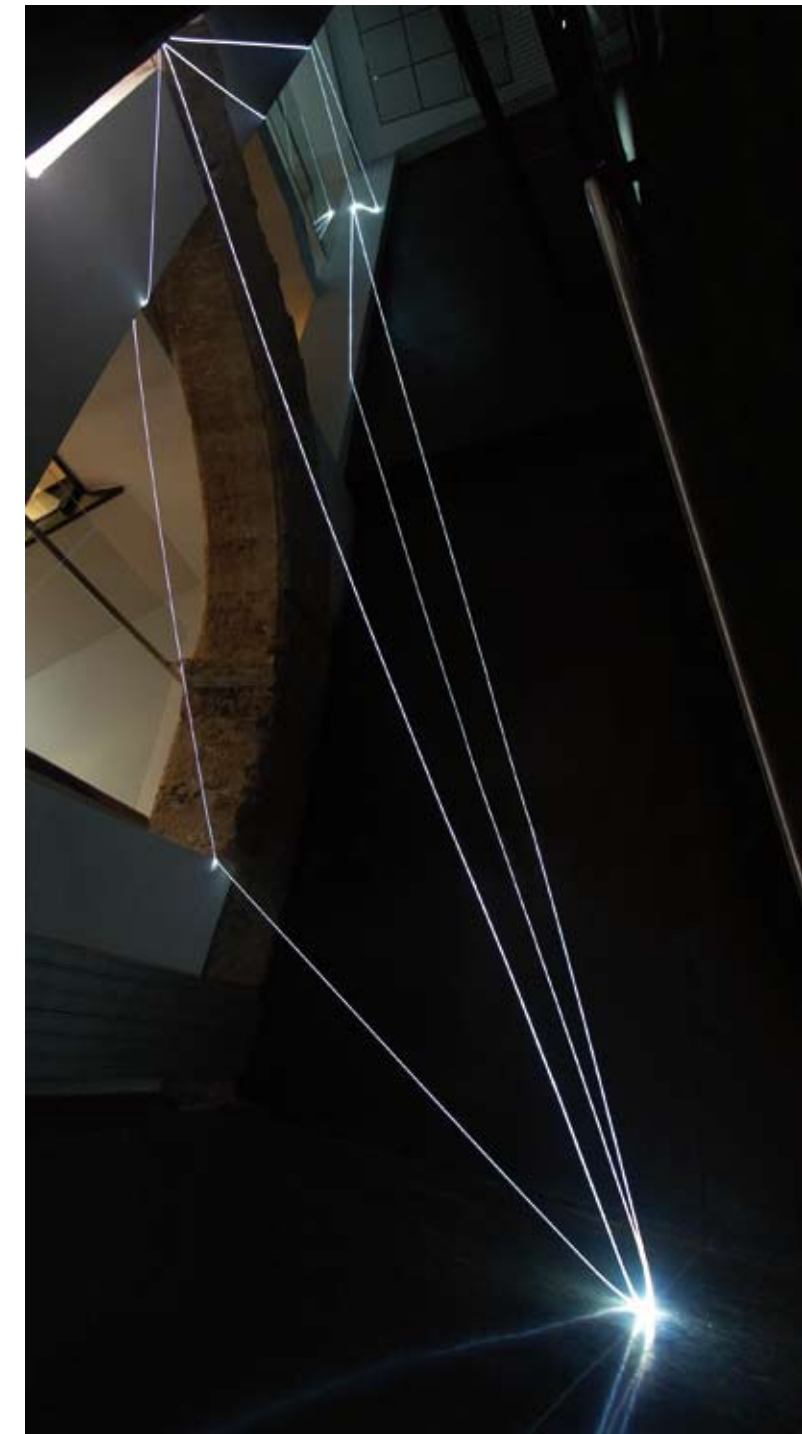
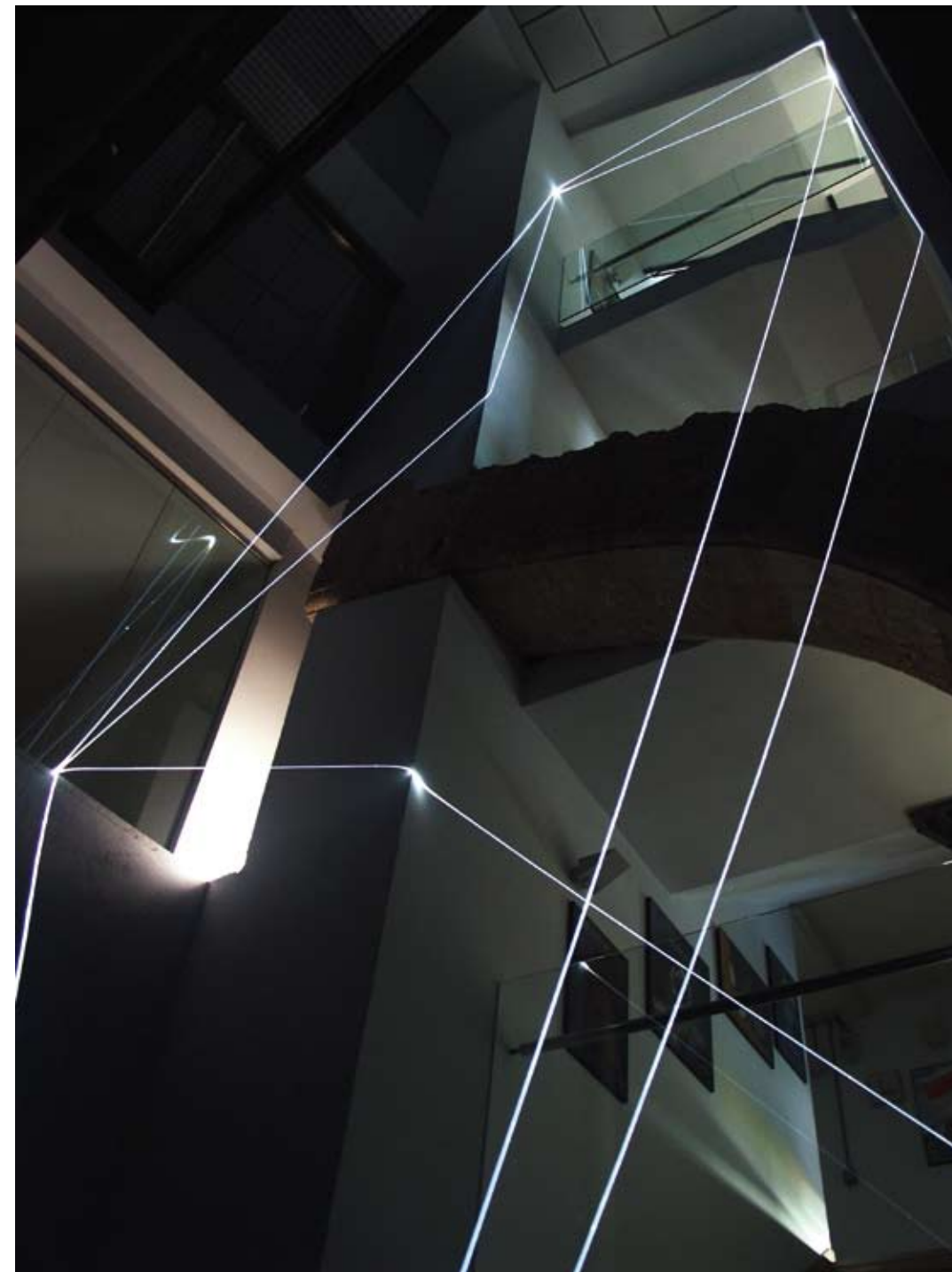
Swing Space, LMCC (Lower Manhattan Cultural Council), New York.

Il titolo dell'installazione "Orizzonte degli Eventi" è la denominazione data dagli astronomi alla linea di confine dei buchi neri nello spazio cosmico. Il vuoto nello spazio cosmico e quello non razionalizzato dei "buchi neri" il "non luogo" divengono pretesti di questa ipotesi visiva sperimentale sulla trasformazione dello spazio, dove la percezione dell'osservatore viene spinta nel vuoto interno al perimetro dell'installazione, realizzata in sfere di acciaio diversamente disposte a terra e lungo i piani verticali delle pareti, collegate tra loro da fibra ottica. Le sfere da cui apparentemente nascono le fibre ottiche interagiscono con esse ponendosi come catalizzatori della luce stessa.





CATALIZZATORE DI LUCE 2007
 Fibre ottiche, mt h 3 x 5 x 4.
Light Tales, Castello Svevo, Trani.



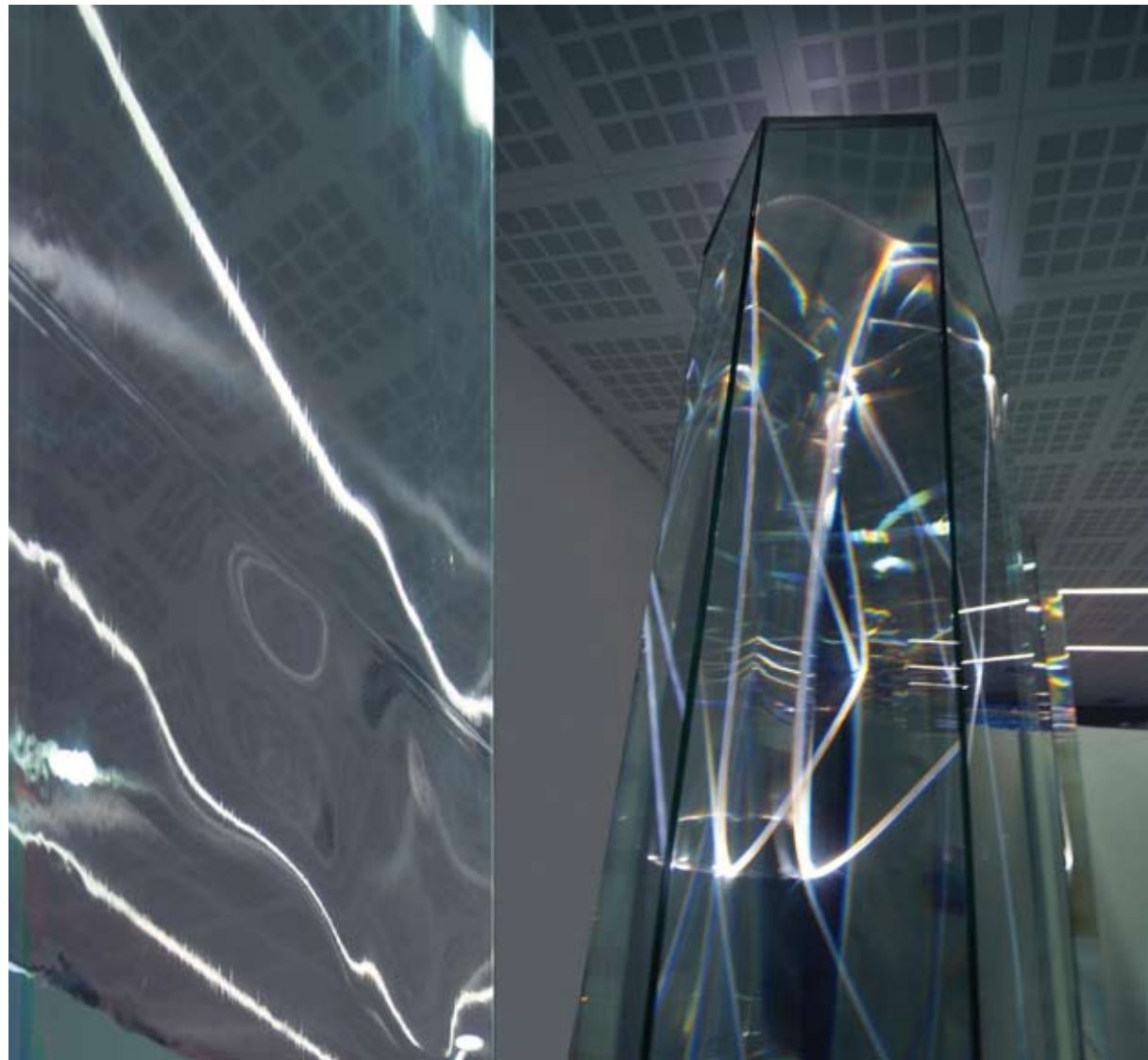
PERMEABLE SPACE 2008
 Fibre ottiche, mt h 13 x 4 x 3.
Digital Media, La Nau - Universidad de Valencia, Valencia.



INTERRELAZIONI NELLO SPAZIO 2008

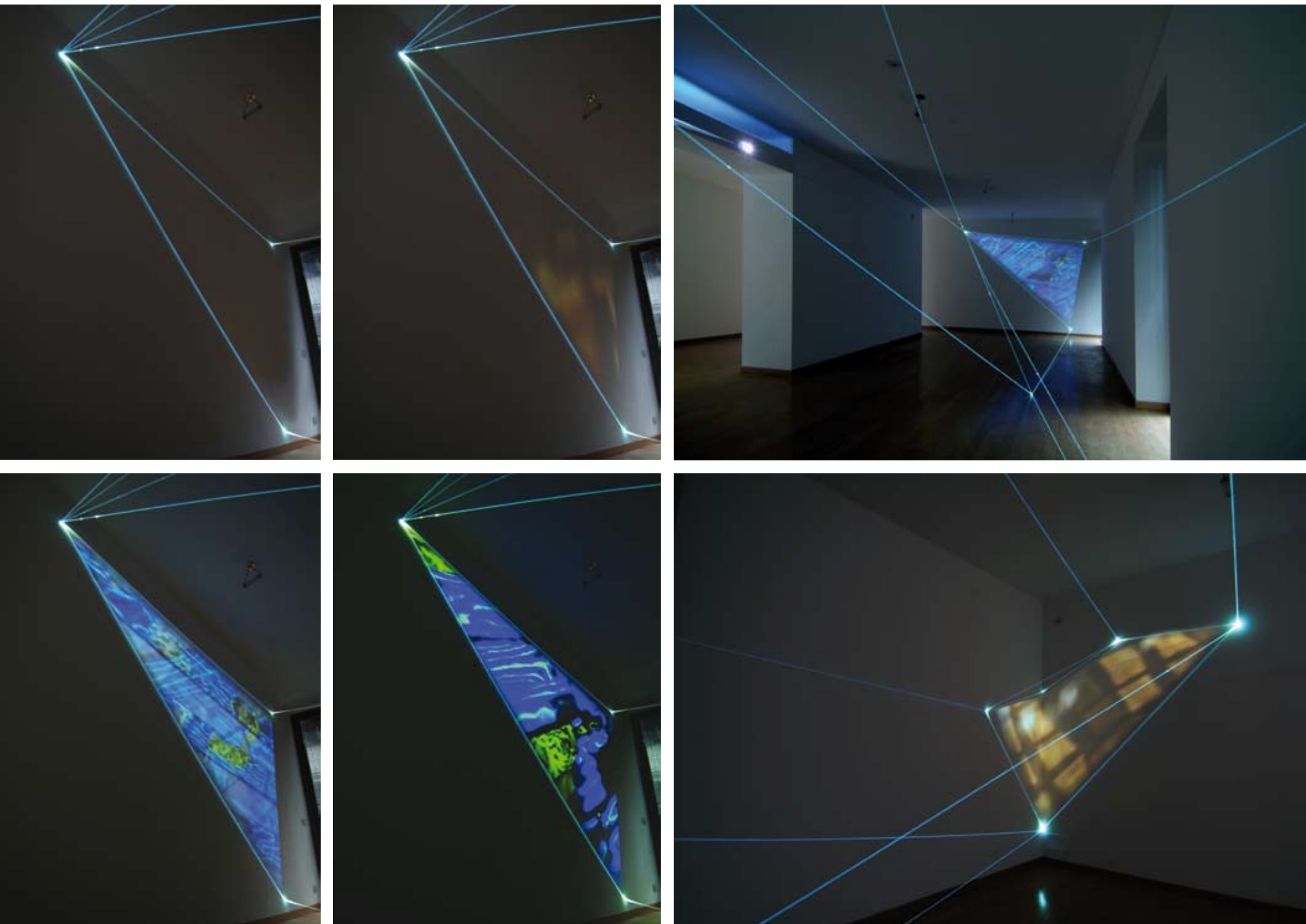
Fibre ottiche, mt h 3 x 7 x 10.
Castello di Rivara, Centro d'Arte Contemporanea, Rivara, Torino.

Il progetto realizzato per gli spazi del Castello di Rivara, con un'installazione site-specific dal titolo "Interrelazioni nello spazio" è costituito da una struttura fissa in sottile fibra ottica che tende a trasformare l'ambiente in un senso illusorio, smaterializzando la fisicità delle pareti. Le linee dell'installazione passando attraverso i muri interrelazionano tre differenti stanze, coniugandole nello spazio di un'unica opera. Il disegno di luce oltrepassa le pareti senza soluzione di continuità, senza permettere all'osservatore di capirne l'origine. L'istallazione non avendo così un punto di vista totale, nel suo insieme può essere soltanto ricostruita come un puzzle nella mente del visitatore. La forma di luce trasforma il luogo da contenitore dell'opera ad opera stessa.



LIGHT WAVES 2008
Prismi in vetro stratificato, fibre ottiche, superficie OLF, videoproiezione e audio, mt h 3,40 x 8,50 x 2.
Aeroporto del Salento, Brindisi.

“Light Waves” opera permanente installata nell’atrio check-in dell’aerostazione di Brindisi, è un progetto di luce audiovisivo e tridimensionale che ingloba l’ambiente interno all’aerostazione, sviluppato come un organismo visivo nato con l’idea di generare una pulsione impalpabile dello spazio totale modificando la percezione del luogo. Le sovrapposizioni percettive simultanee, statiche e dinamiche di una luce in forma “acquea”, si rivelano muovendosi attorno alle sculture prismatiche a pianta pentagonale scalena, nel cui interno a seconda dei punti di vista tutto cambia, ciò che sembra reale diviene illusorio, svanisce, negandosi alla vista.



LA QUARTA DIREZIONE DELLO SPAZIO 2008

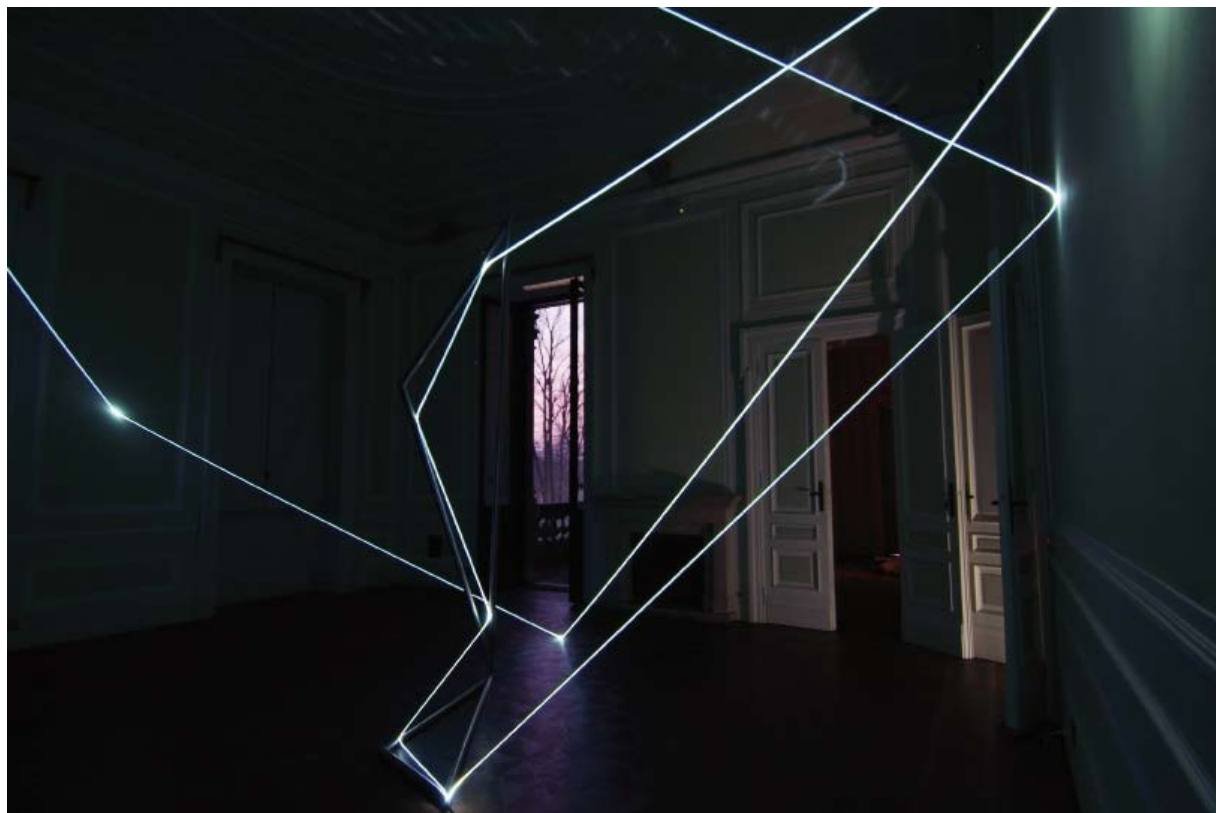
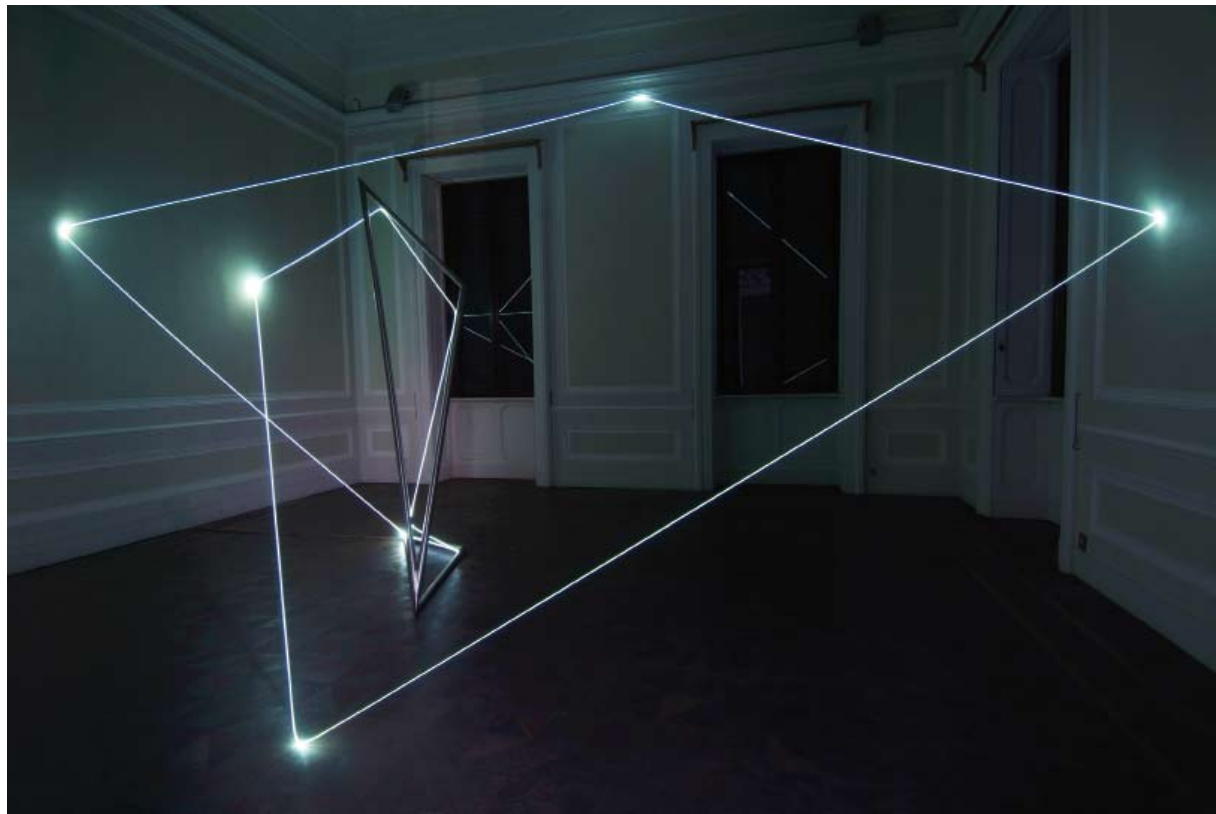
Carlo Bernardini - Manu Sobral

Fibre ottiche, video interattivi e audio, mt h 3 x 5 x 13.

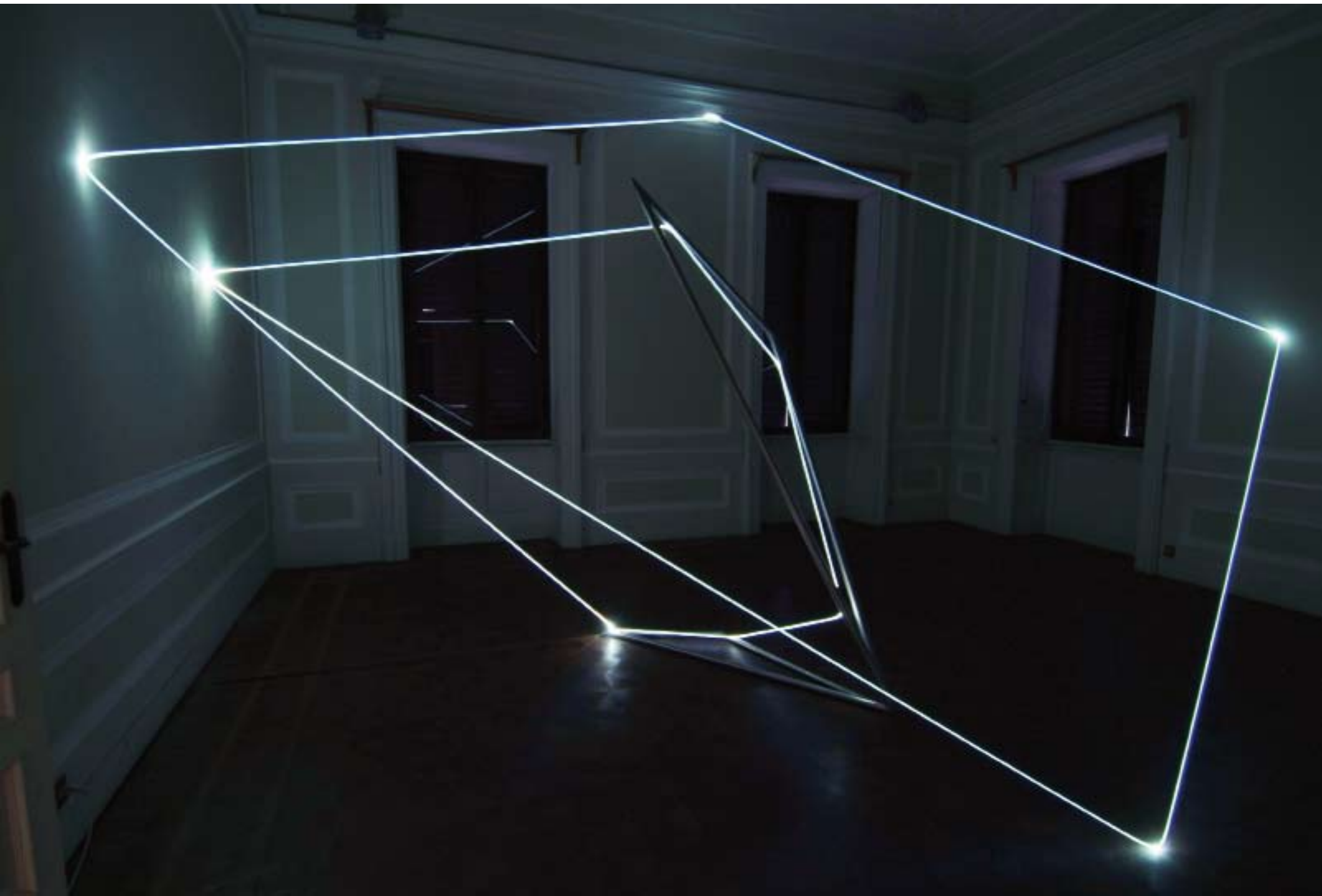
Galleria Bruna Soletti, Milano.



Il dialogo tra mezzi espressivi tecnologici come le fibre ottiche ed alcuni video sperimentali sulla luce dà vita al progetto "La quarta direzione dello spazio", che nasce in primo luogo con l'intento di realizzare in uno spazio una configurazione del tempo immaginario rispetto a quella del tempo reale; ciò avviene con la sovrapposizione di una sensazione percettiva dinamica sopra ad una statica in atto precedentemente, nel rapporto che lo spettatore instaura per gradi, inizialmente con l'ambiente disegnato da una sottile fibra ottica, in seguito con l'apparire simultaneo dei video. Il concetto di tempo reale con il quale ci muoviamo all'interno dell'installazione, si intercammbia quindi con una sorta di tempo immaginario, indotto dal movimento e dal ritmo della luce nel subentrare interattivo dei video al nostro passaggio nello spazio ambiente.

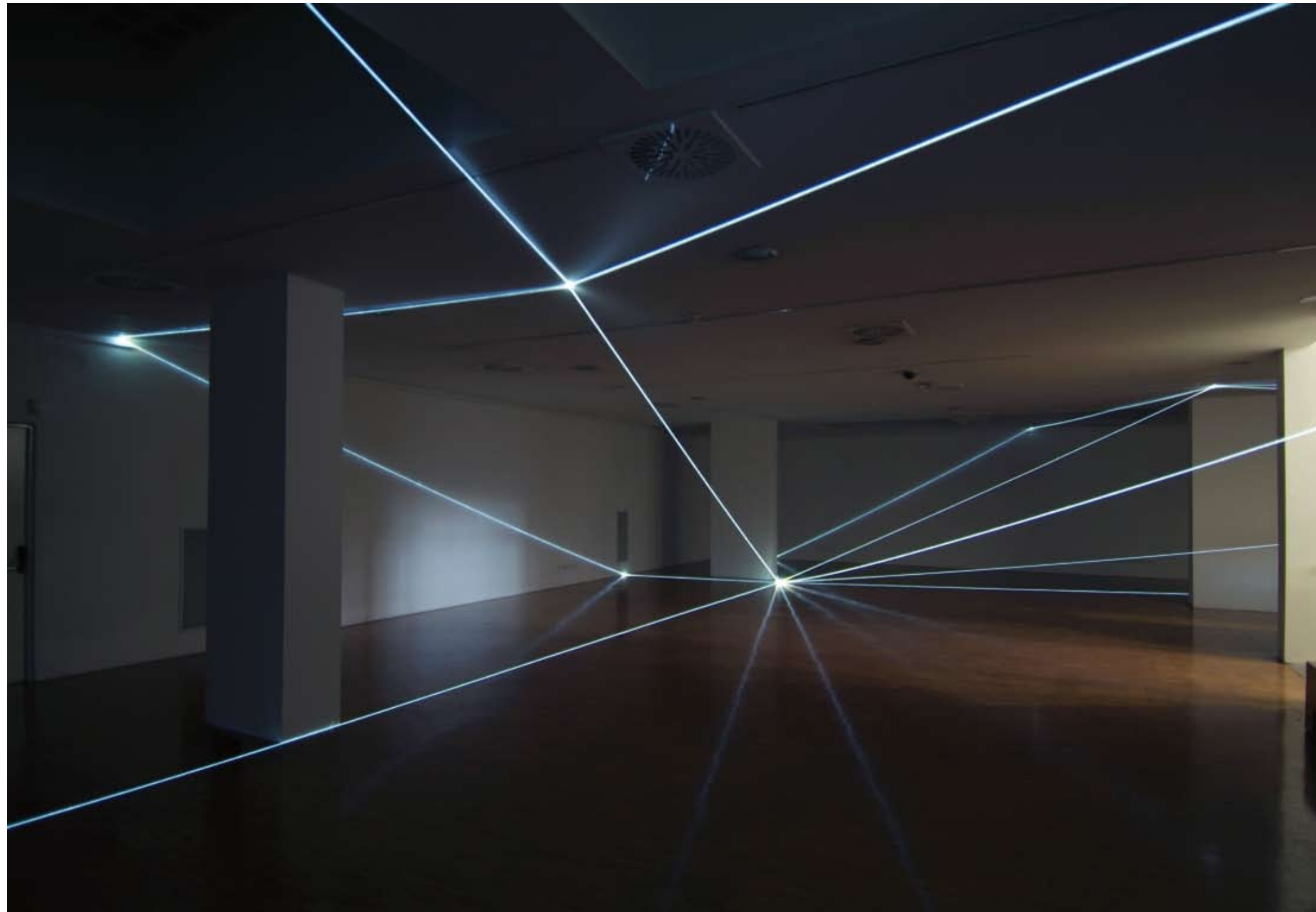


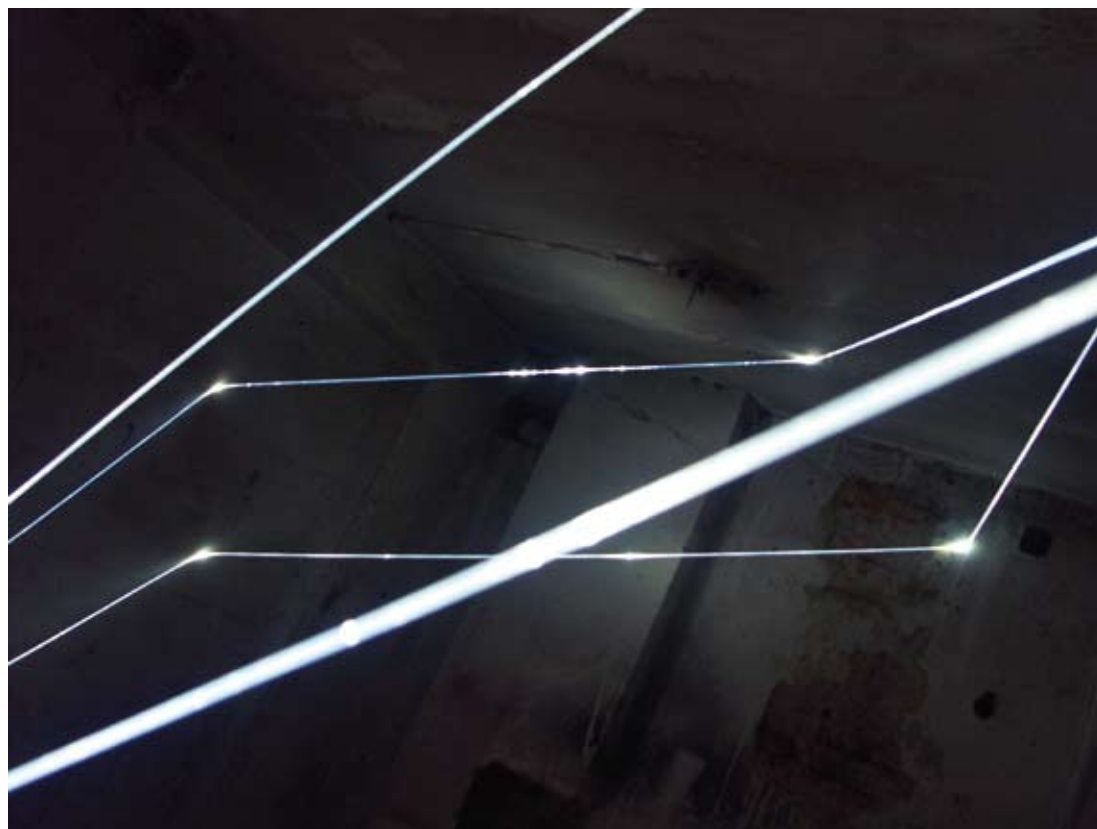
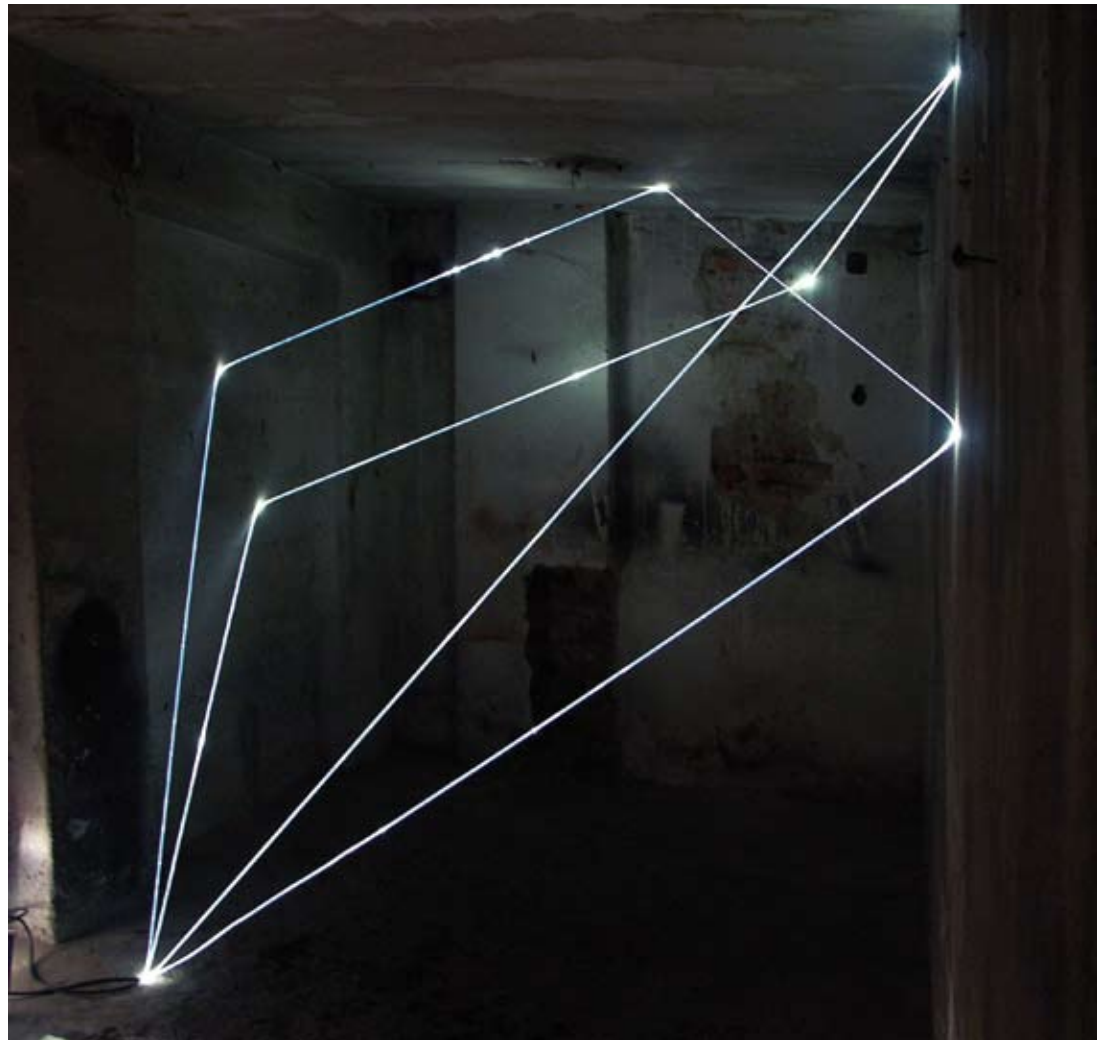
CATALIZZATORE DI LUCE 2008
 Fibre ottiche e acciaio inox, mt h 4,5 x 8 x 6.
Chiarimenti. Luce arte industria, Villa Mazzotti, Chiari, Brescia.



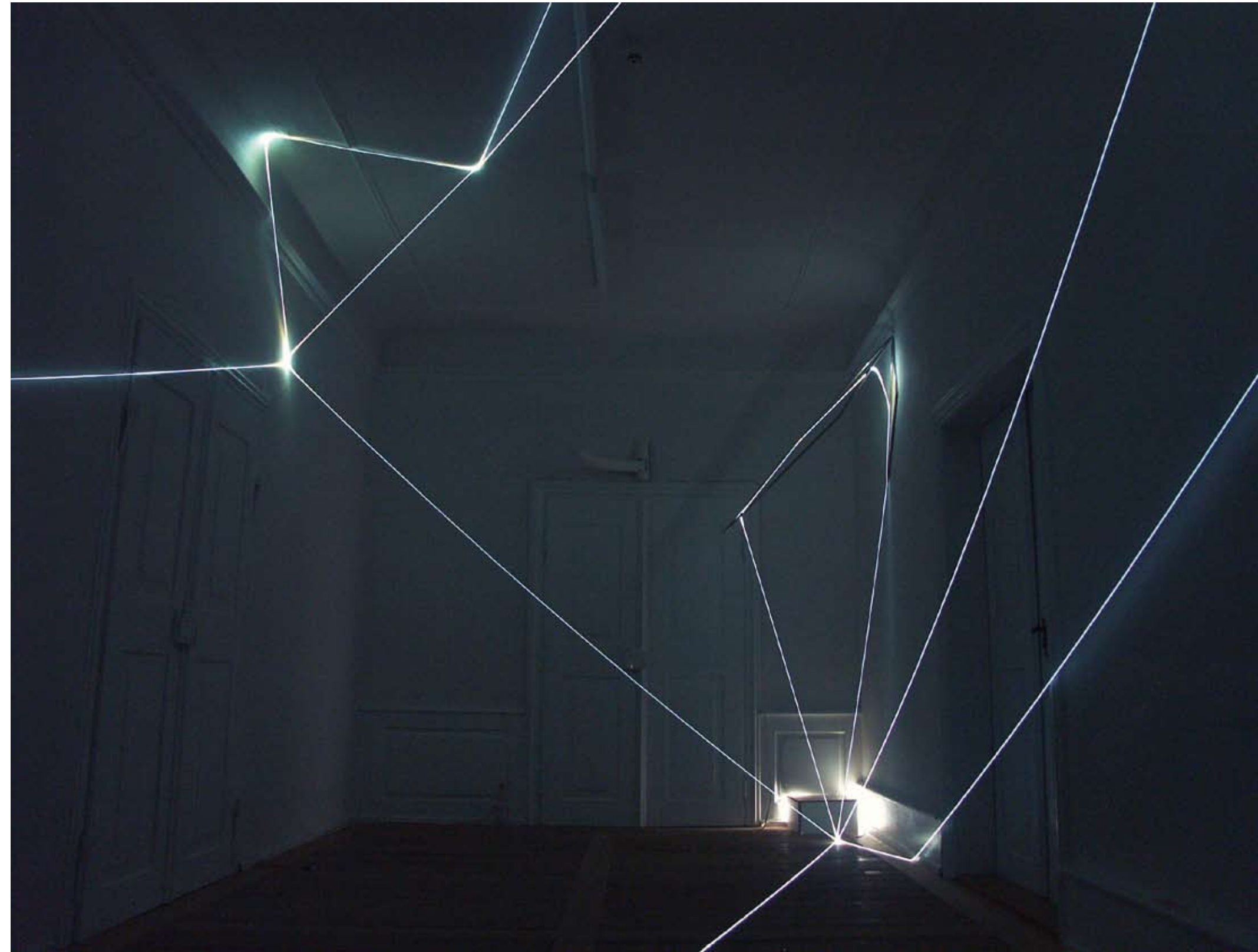


SPAZIO PERMEABILE 2008
 Fibre ottiche, mt h 3,50 x 18 x 18.
 Museo d'Arte Contemporanea, Lissone.

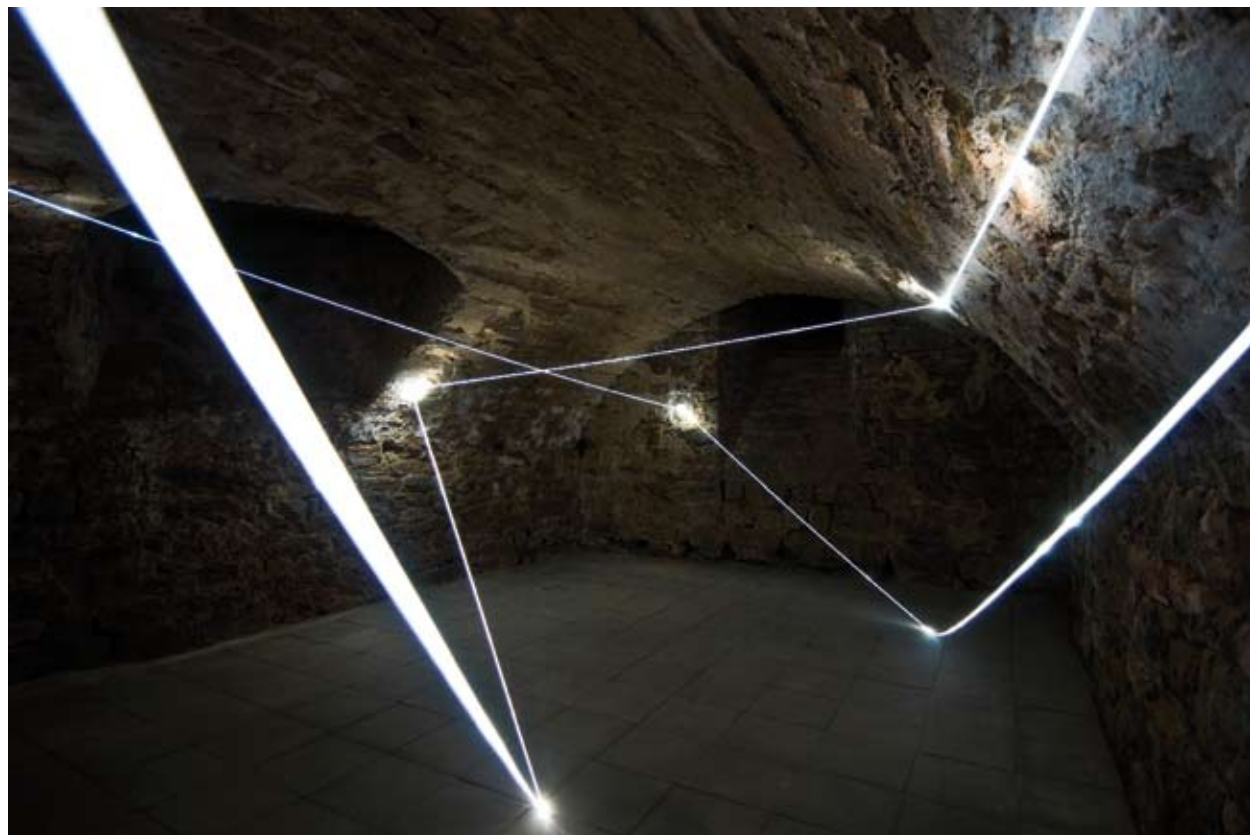
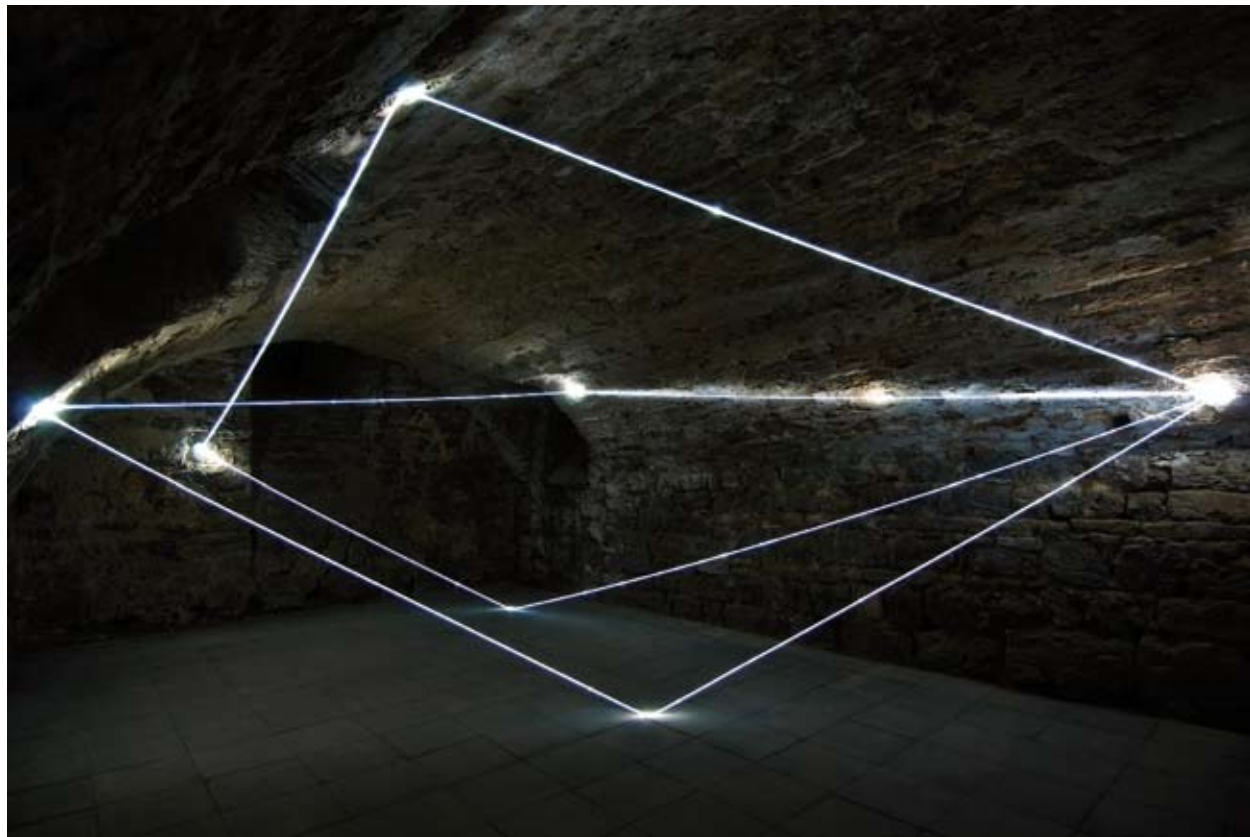




PERMEABLE SPACE 2008
Fibre ottiche, mt h 3 x 3 x 2,5.
TINA B, Alternative Space, Praga.



LIGHT CATALYST 2008
Fibre ottiche, mt h 3 x 6 x 3.
Drawing all over - The power of the line
Kunstverein KISS Kunst im Schloss Untergröningen Temporäres Museum,
Abtsgmünd-Untergröningen, Stuttgart.



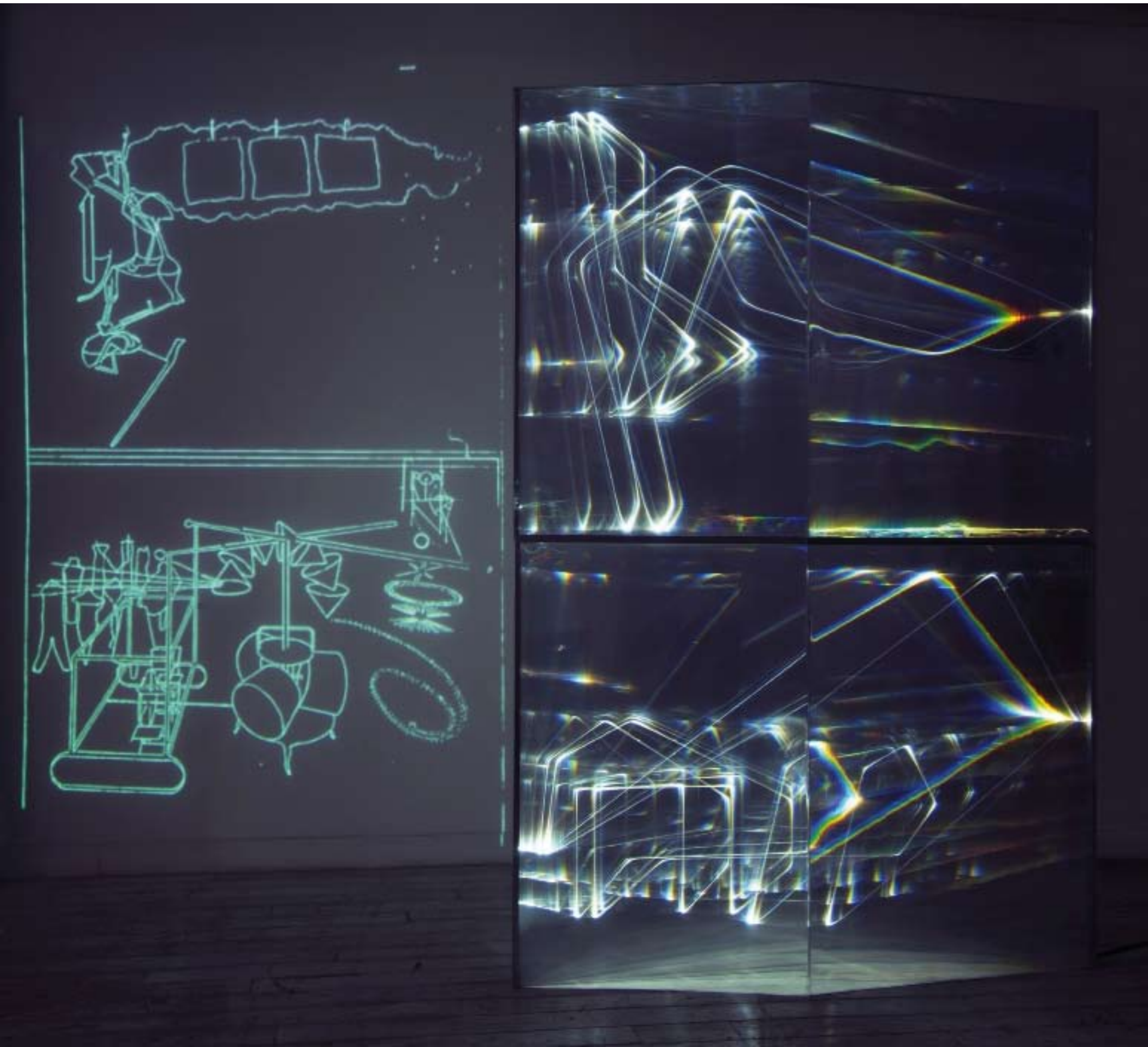
ACCUMULATORE DI LUCE 2008

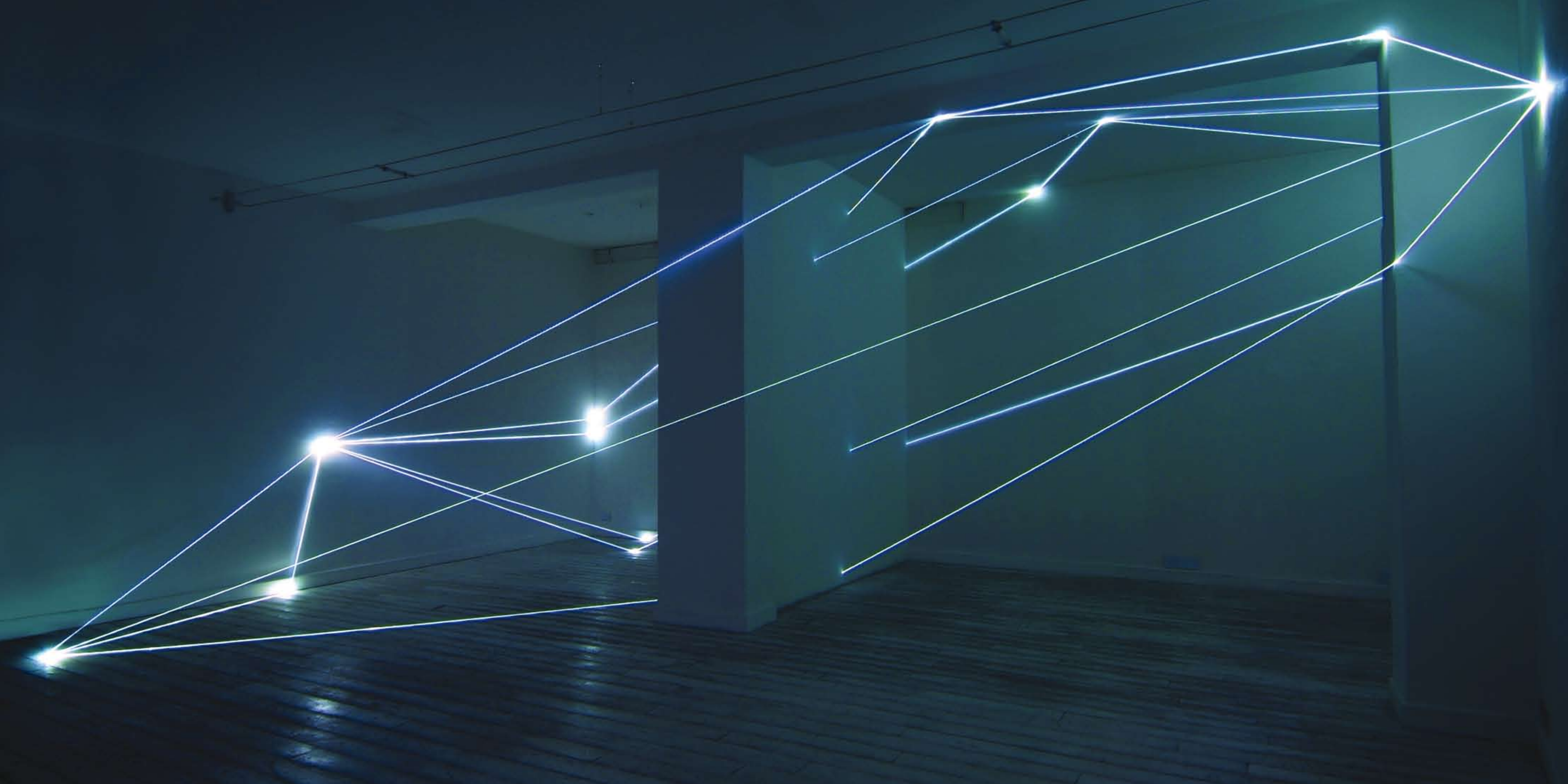
Fibre ottiche, mt h 3 x 6 x 4.
Mainsites 2008
 Kunst in Schloss Homburg, Triefenstein Homburg, Frankfurt.

nella pagina a fianco

FANTASMA DI DUCHAMP

Fibre ottiche, plexiglass, superficie OLF e videoproiezione, cm h 262 x 138 x 40.
Corpo, Automi, Robot. Tra arte, scienza e tecnologia,
 Museo d'arte Lugano, Villa Ciani, Lugano, 2009.
 Courtesy Grossetti Arte Contemporanea, Milano







Nelle pagine precedenti:

CODICE SPAZIALE 2009

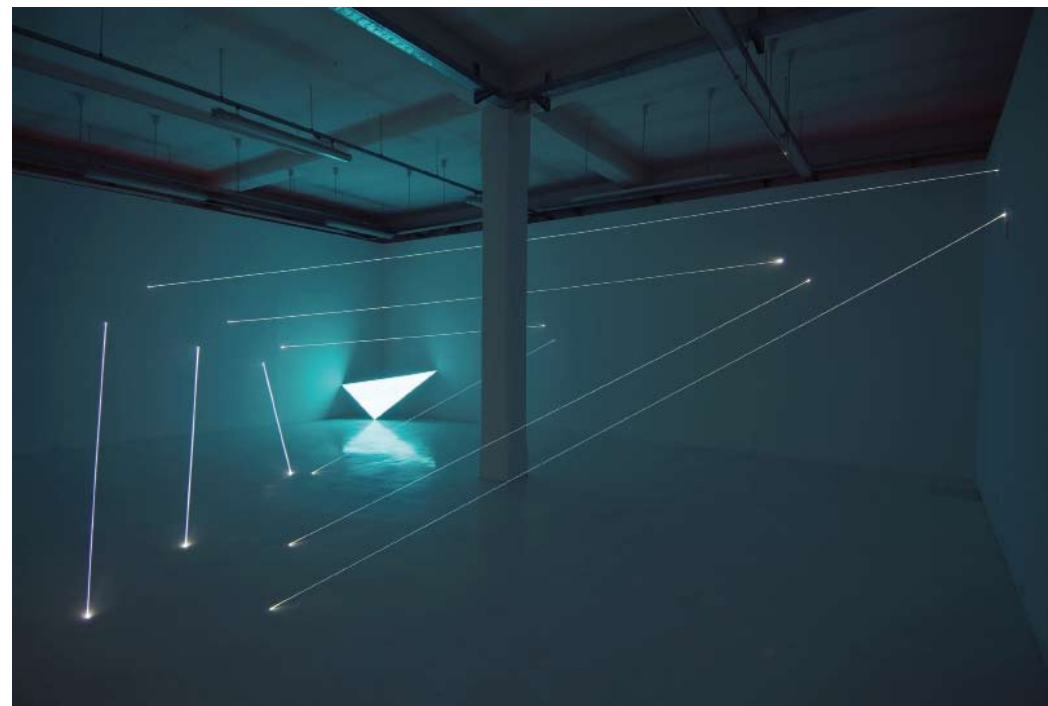
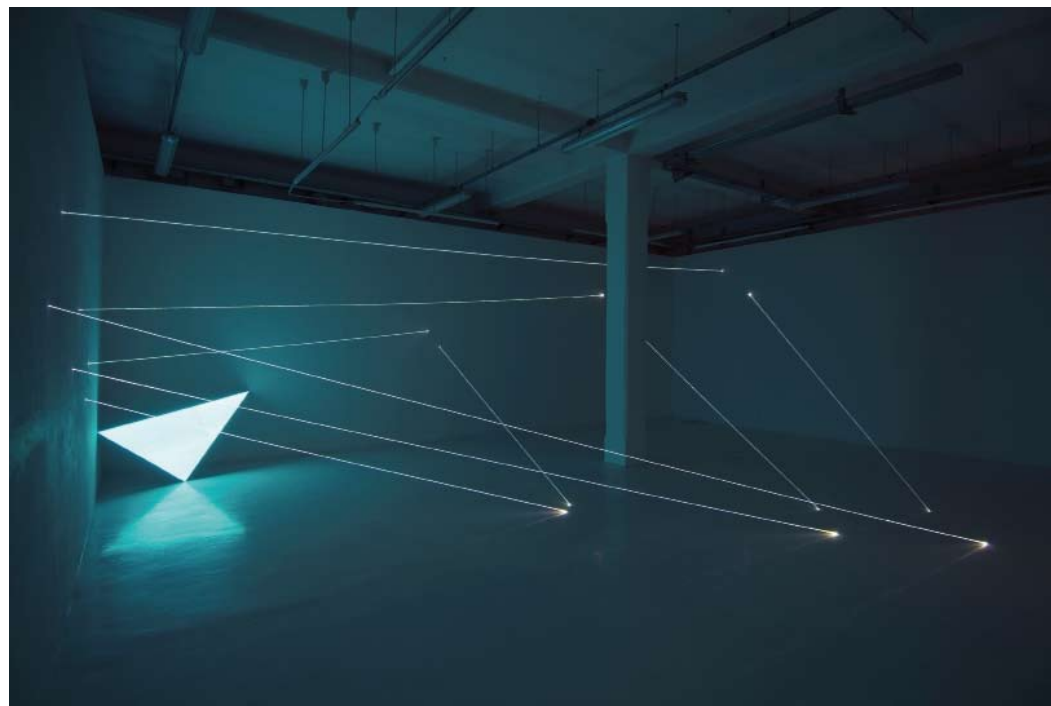
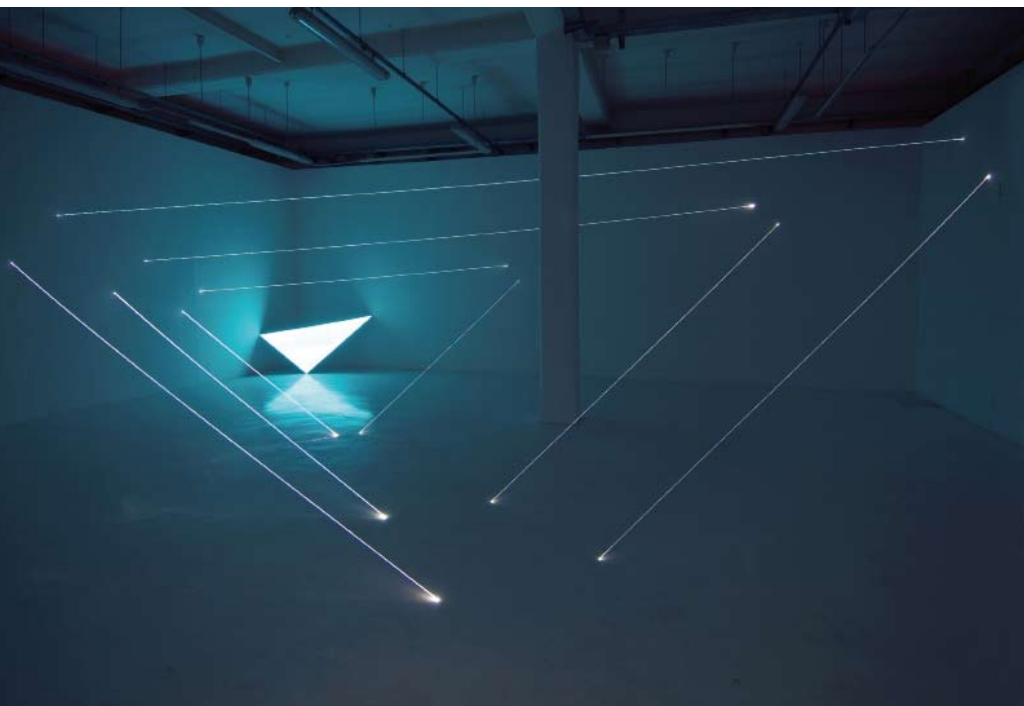
Fibre ottiche mt h 3,60 x 8,50 x 6.

Galleria Grossetti Arte Contemporanea, Milano.

SPAZI PERMEABILI 2002/2006

Plexiglass trasparente e fibre ottiche, cm h 225 x 50 x 60 (ognuna).

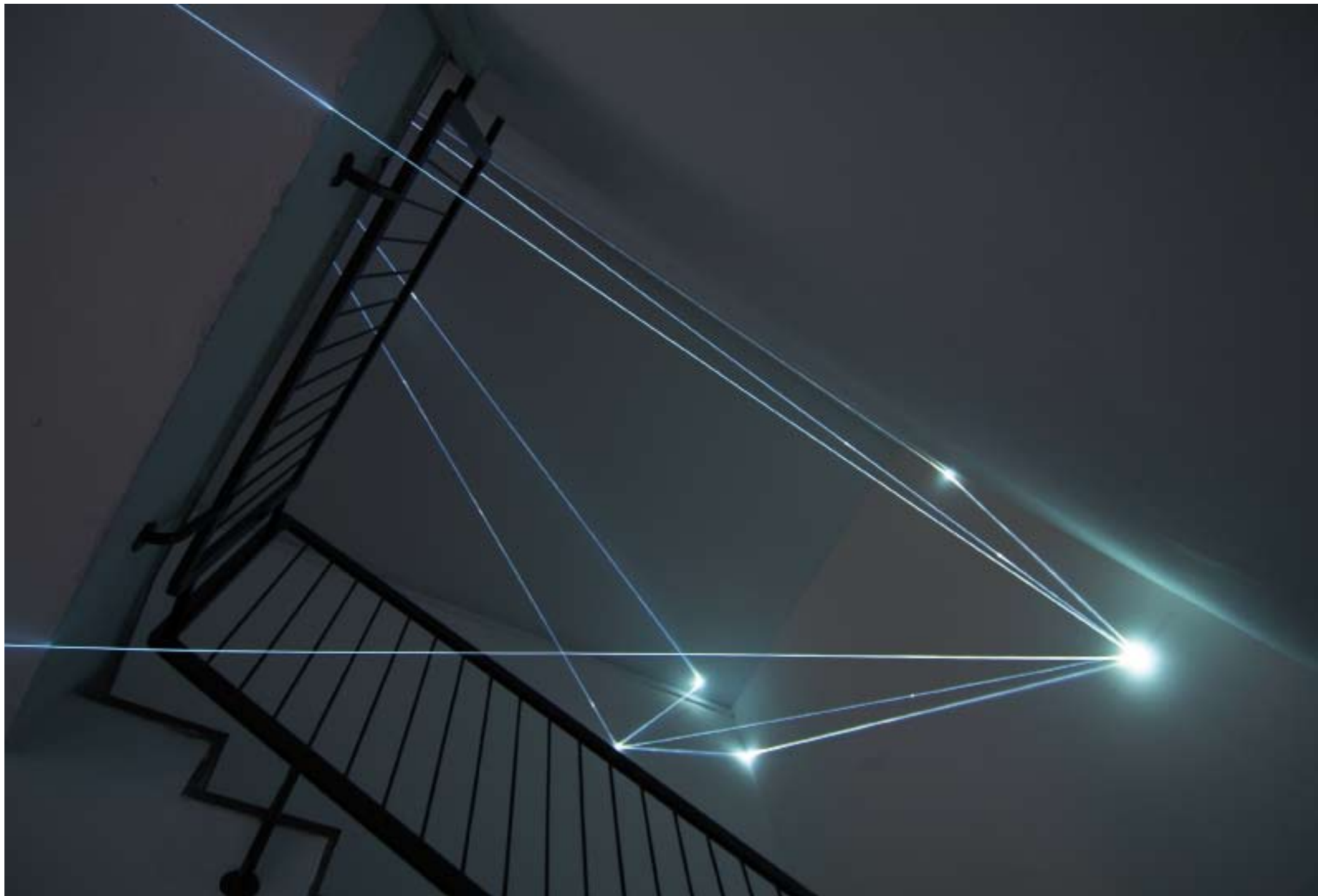
Courtesy Grossetti Arte Contemporanea, Milano.



CODICE PROGRESSIVO DELLO SPAZIO 2009
 Fibre ottiche e superficie elettroluminescente, mt h 3,60 x 10 x 7,5.
 Velan Centro d'Arte Contemporanea, Torino.

CODICE PROGRESSIVO DELLO SPAZIO 2009 (particolare)
Fibre ottiche e superficie elettroluminescente, mt h 3,60 x 10 x 7,5.
Velan Centro d'Arte Contemporanea, Torino.

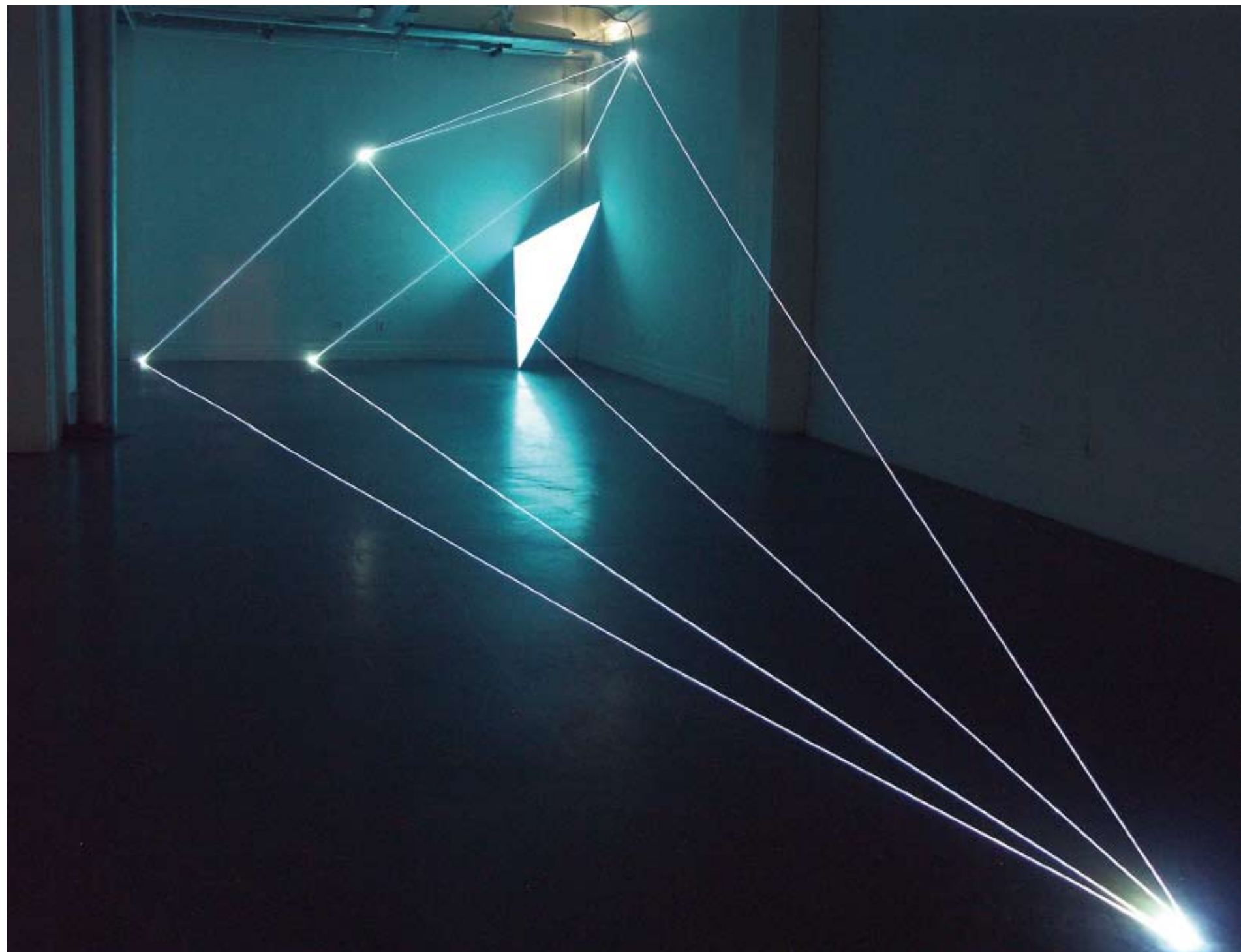
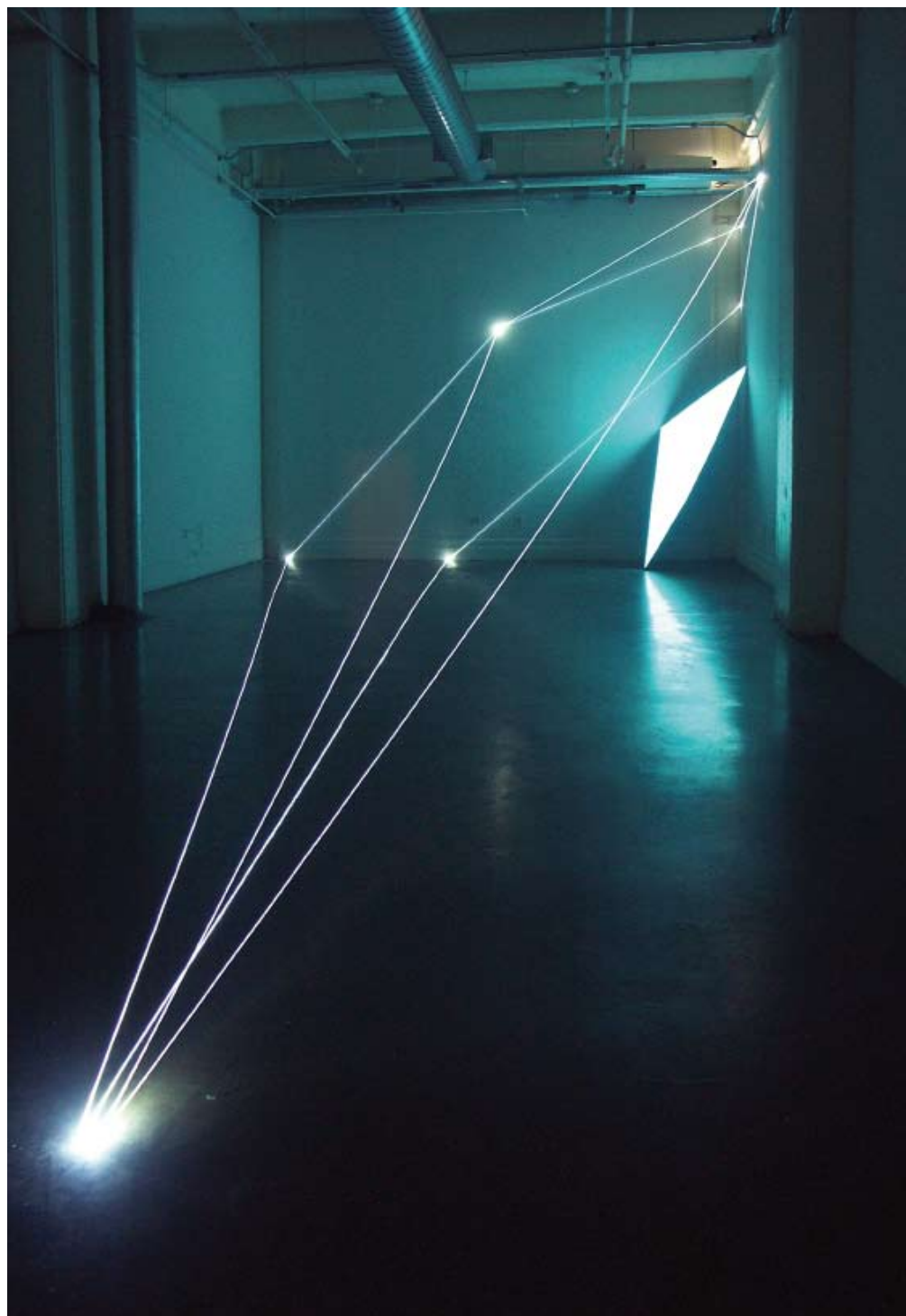




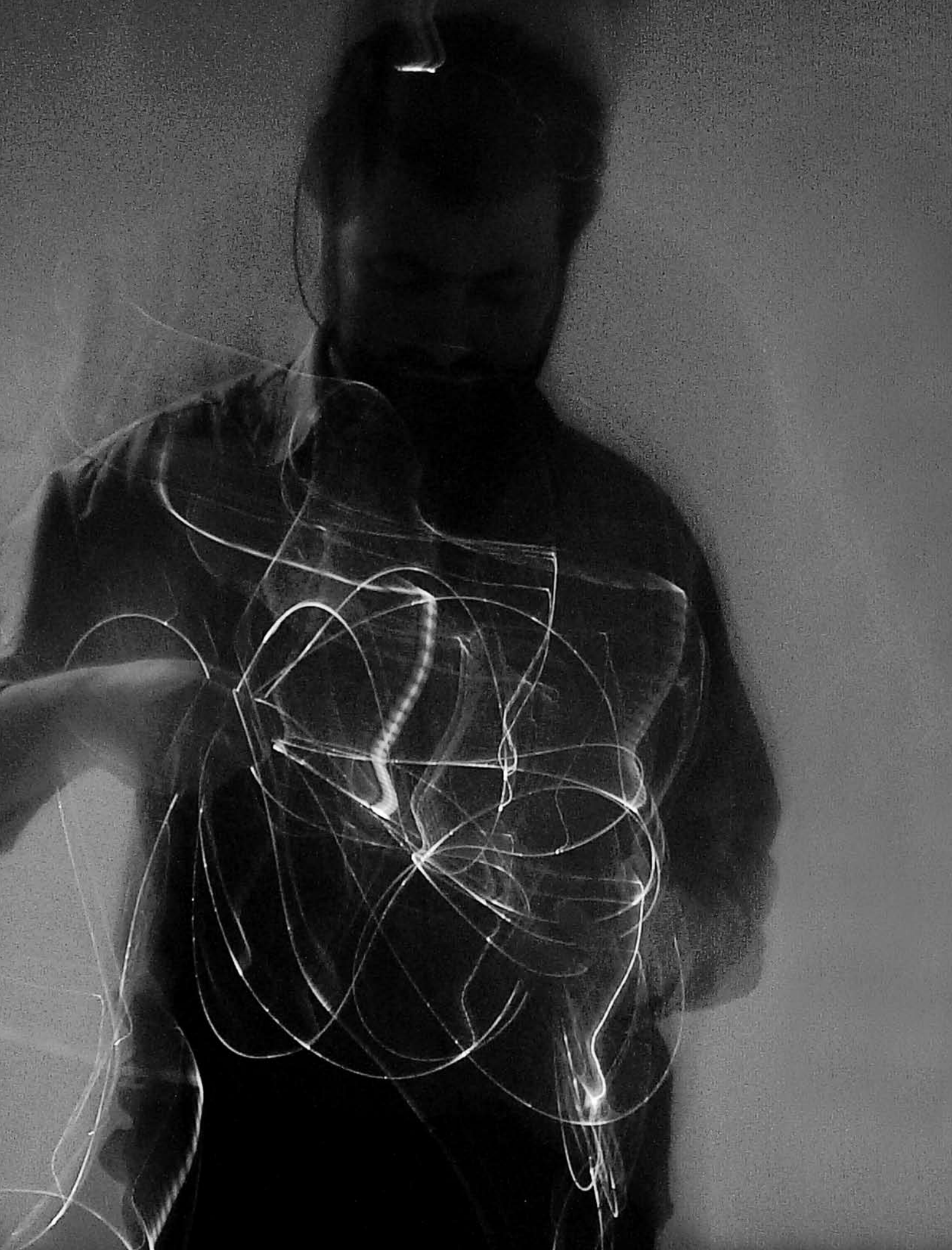
CODICE SPAZIALE 2009
 Fibre ottiche, mt h 6 x 15 x 3.
The group show, GAM – Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, Varese.



LA LUCE CHE GENERA LO SPAZIO
 Particolari della mostra.
 Delloro Arte Contemporanea, Roma 2009 - 2010.



PERMEABLE SPACE 2009
 Fibre ottiche e superficie elettroluminescente, mt h 3,60 x 10 x 7,5.
 The 13th D.U.M.B.O. Art Under the Bridge Festival, New York.



APPARATI | APPARATS



SCRITTI DI CARLO BERNARDINI

DIVISIONE DELL’UNITA’ 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 tras migrazione della percezione sensibile nelle cose, sia come una sorta di demolizione del concetto di unitarietà dell’opera.

Roma 1995

IPOTESI PER LA DIVISIONE DELL’ UNITA’ 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, poiché dimentichiamo che facevano parte di quella sensazione precedente. L’automatica analisi sulla distinzione tra le cose come appaiono e le cose in sé, 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 trasorsi 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 sé, 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 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 1995

LO SPAZIO PERMEABILE

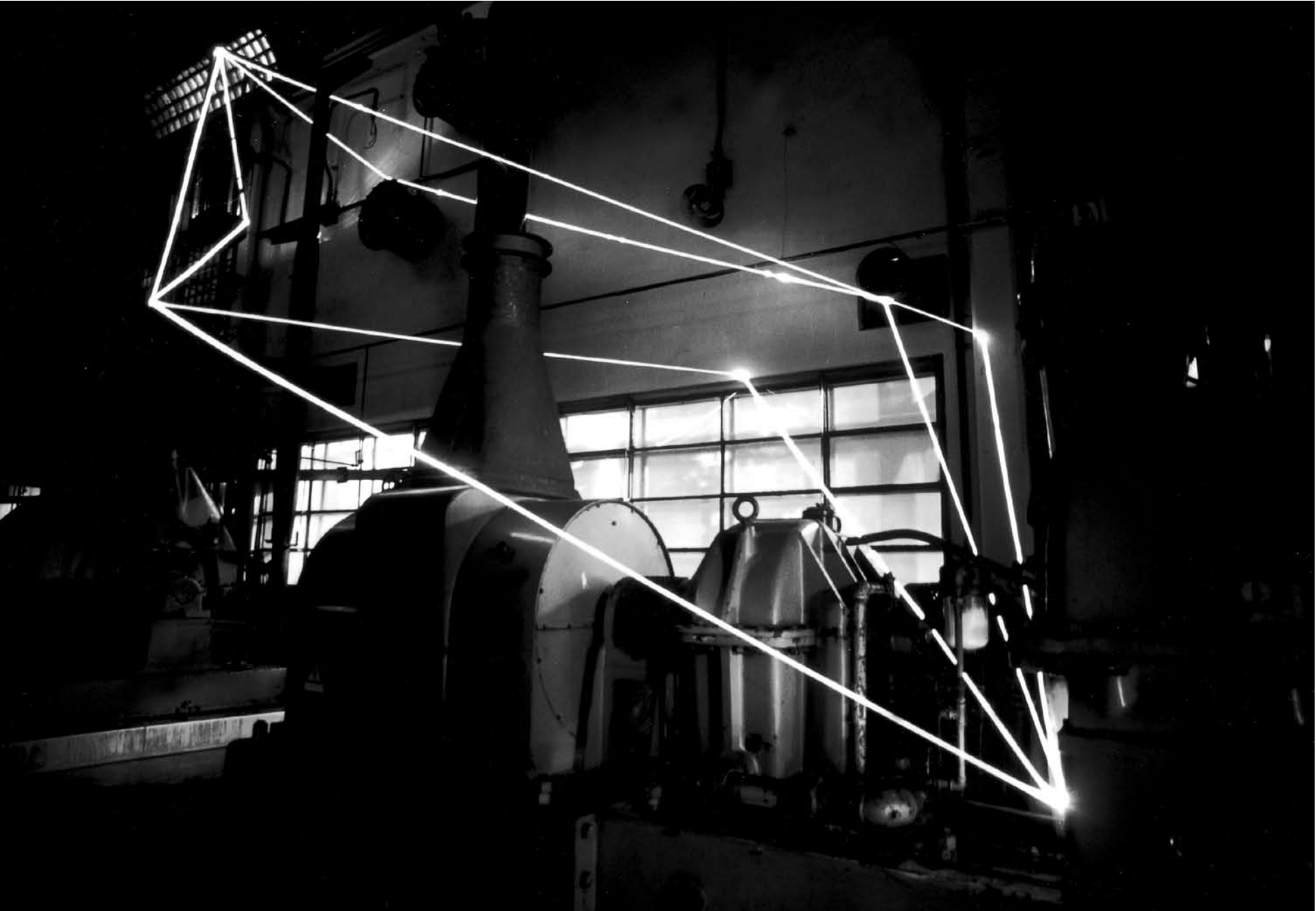
Nel disegno vi è la coniugazione tra la costruzione di un’immagine ed il pensiero che la origina.

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 annullasse in una dimensione piana, ed il vuoto si ponesse 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

SPAZIO PERMEABILE 2001
In-pressure, Fibre ottiche, mt h 10 x 10 x 5. Officine del gas AEM, Bovisa - Milano.



AL DI LA' DEL VISIVO PUO’ 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.

Roma 2000

PROGETTO DI UNA SCULTURA

“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

IL DISEGNO MENTALE E IL SUO VOLUME VIRTUALE

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 sta 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.

Roma 2002

LA LINEA SPERIMENTALE DELLA LUCE

La luce ha la proprietà di plasmare la nostra percezione delle cose. Riuscendo a permeare le nostre capacità percettive modificandole, può demolire i muri di confine di uno spazio e costituire un altro spazio in luogo del primo. Un linguaggio visivo basato su un fenomeno “immateriale” come la luce, conduce proprio la nostra percezione dello spazio al confine tra reale ed illusorio, ponendo in questa logica i suoi cardini sulla ricerca e sulla sperimentazione pura. La zona franca che incontriamo tra noi stessi e gli aspetti che di noi stessi emergono nel linguaggio visivo e che tentiamo di decifrare, spinge gioco forza proprio verso la sperimentazione, viatico privilegiato per addentrarsi in un luogo di cui non si possiedono le chiavi di accesso. L’evoluzione si manifesta quando la ricerca scientifica si unisce ad una forte necessità di trasformazione delle idee. Un linguaggio visivo può trovare attraverso un mezzo privo di corporeità proprio l’elemento essenziale a muoversi su quel crinale che divide nella nostra percezione lo stato reale delle cose da quello ipotetico o illusorio. E’ proprio questa la “zona franca” di cui si diceva, in cui possiamo smarrire le coordinate percettive dello spazio per poi ritrovarle forzando il limite dello spazio fisico ed avventurandoci in un ipotetico secondo spazio. Nella pulsione interna tra di essi, lo spazio reale e quello del pensiero, l’uno tende a permeare l’interno dell’altro; l’intercomunicazione dei due determina la trasformazione percettiva ambientale. La luce può espandere oppure far nascere lo spazio sia se vi sono sia se non vi sono pareti o superfici a delimitarlo.

Milano 2004

LA QUARTA DIREZIONE DELLO SPAZIO

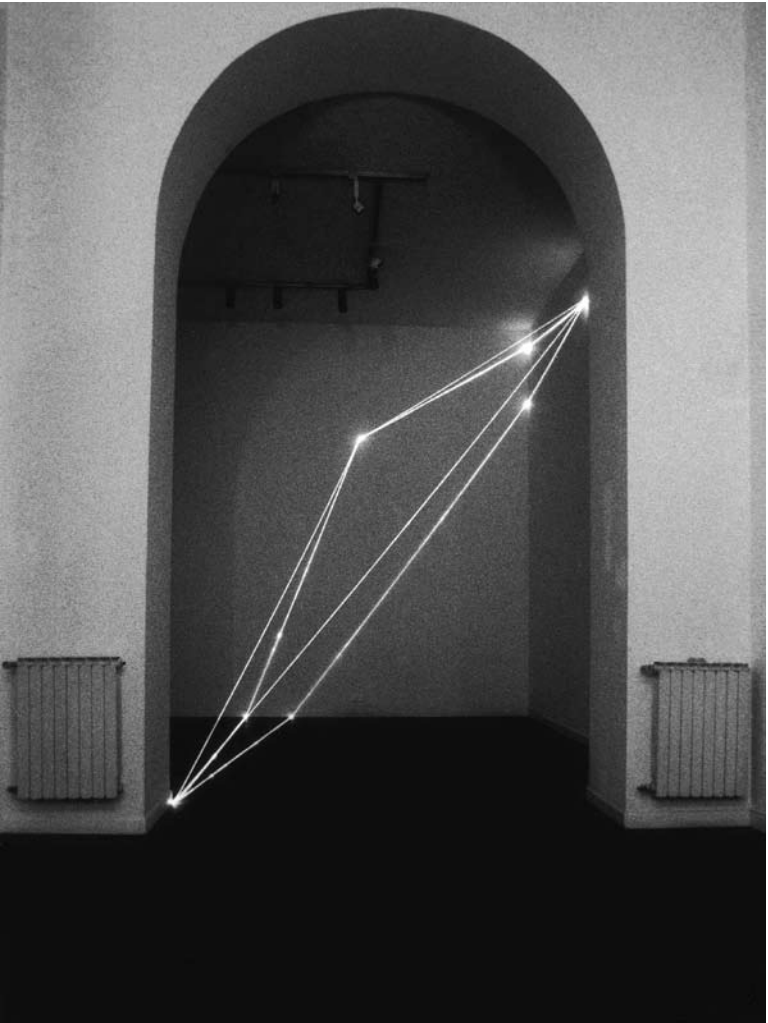
Il progetto “La Quarta Direzione dello Spazio” nasce in primo luogo con l’intento di realizzare in uno spazio una configurazione del tempo immaginario rispetto a quella del tempo reale, creando un dialogo intorno alla luce tra mezzi espressivi tecnologici come le fibre ottiche ed alcuni video sperimentali sulla luce. L’ipotesi operativa è di realizzare un campo dinamico interattivo di luce, costituito da un’installazione fissa audiovisiva in fibra ottica che ingloba lo spazio come un volume illusorio, entro il quale mediante dei sensori si attivano con il passaggio del fruitore dei video sperimentali astratti sulla luce, proiettati tra le pareti ed il pavimento. Si creerà un campo dinamico di luce basato anche sulla mobilità percettiva della luce indotta nell’osservatore, e sul mutamento delle coordinate prospettiche dello spazio architettonico. “La Quarta Direzione dello Spazio” si attua proprio attraverso la mobilità percettiva dovuta alla possibilità di addentrarsi in un primo momento nella sola installazione in fibra ottica, osservandola sia dall’esterno sia dallo spazio interno attraverso il proprio ritmo visivo, mentre in un secondo momento si è coinvolti dalla dinamica dei video che è preesistente ed indipendente dalla nostra volontà. Il concetto di tempo reale con il quale ci muoviamo all’interno dell’installazione, si intercambia quindi con una sorta di tempo immaginario, indotto dal movimento e dal ritmo della luce nel subentrare interattivo dei video al nostro passaggio nello spazio ambiente. La sovrapposizione sensoriale simultanea tra la trasformazione delle coordinate percettive dello spazio reale con la percezione di un tempo immaginario, può indurre ad una ancora successiva ipotetica sensazione di mutamento della direzione dello spazio. La quarta direzione è quindi ipotizzata sulla compresenza e dualità nello spazio delle due entità del tempo.

Scritto insieme a Manu Sobral, San Paolo del Brasile 2004

ANALISI E PROSPETTIVE NELL’EVOLUZIONE DEL LINGUAGGIO

L’arte visiva è soggetta a continui cambiamenti ed evoluzioni sia nell’apparenza che nella sostanza, nelle idee, nei materiali così come nelle strutture formali. In essa vi è la proprietà di trasformare la nostra percezione in pensieri e concetti attraverso la trasformazione stessa della materia e della forma visiva. L’opera non è una soluzione o la finalizzazione del linguaggio, bensì è il campo sperimentale delle prospettive ancora sconosciute del linguaggio stesso e quindi del pensiero. L’iniziale casualità o inesattezza di un procedimento sperimentale può rivelarci un nuovo sistema funzionale del linguaggio, ed al contempo una seconda realtà visiva in luogo di quella fino a quel momento a noi prevedibile. La cosiddetta “seconda realtà” o condizione visiva, può essere determinata dall’illuminazione di un luogo particolare come il “disegno mentale” e dal conseguente oscuramento degli altri luoghi, i luoghi del reale. Il concetto di realtà va attaccato e stravolto proprio attraverso un progetto di “seconda realtà”. Il tentativo di copiare o far rivivere invece l’imitazione della realtà, porta solo ad incartapecorire nel presente il linguaggio del passato. Quando l’autenticità di un materiale o di un sistema operativo è legata al suo tempo ed è proprio in quel tempo che esprime la sua forza, al di fuori di esso diviene difficile rivitalizzarne il senso, quindi la ragione di essere nel processo innovativo. Al contrario l’iniziazione prodotta da materiali nuovi sul linguaggio visivo fa scaturire le conseguenti evoluzioni di idee e di pensiero. Gli autori innovativi danno vita a questi processi iniziatici, mentre tutti gli altri operano sul mantenimento degli stessi processi estendendone soltanto la durata nel tempo. La sperimentazione finalizzata all’innovazione del linguaggio ricrea la materia oppure ne ricostruisce una nuova identità attraverso la natura paradossale delle forme. Lo spazio e il tempo si sono spesso uniti intorno ai concetti di simultaneità e quindi di “spazializzazione del tempo”, determinando così l’attraversamento tra forme statiche immobili e forme dinamiche dal ritmo preesistente, entro le quali le fasi della percezione si formano per gradi successivi di sviluppo in base alla nostra libertà di movimento. Se il concetto di spazializzazione del tempo diventa così il paradigma della ricerca sperimentale, reale e irreale, logica ed immaginazione verranno a costituire una imprevedibile unità. Gli ordini uniformi e progressivi apparentemente irreversibili della realtà possono essere sovvertiti, fermati o invertiti in soluzioni di movimento parallele e simultanee ma illusoriamente distanti tra loro. Così la percezione della simultaneità di immagini diverse disgiunte nello spazio, crea appunto questo stato ambiguo tra lo spazio e il tempo, tra la fisicità delle cose ed i procedimenti mentali, causando una divisione delle relazioni interne tra più unità visive. Nel campo della sperimentazione visiva, quindi nella ricerca e nell’evoluzione dell’arte contemporanea, sulla base di tutte queste ipotesi che si manifestano, si può arrivare fino ad un sistema organico di respirazione dello spazio relazionato come da ritmi di vita autonoma. Le superfici sensibili, l’interazione della luce, la mediazione di forme tra le due e le tre dimensioni, possono spostare il raggio di percezione del linguaggio sugli elementi “non materiali”, presenze impercettibili, impalpabili, che diverranno così stimoli dei processi mentali compiuti all’interno di sistemi interattivi.

Milano 2005



SPAZIO PERMEABILE 1999
Installazione in fibre ottiche, mt h 4,5 x 4,3 x 3
Galleria Spaziotemporaneo, Milano.

WRITINGS OF CARLO BERNARDINI

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.

Rome 1995

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 “unobservable entities”. Although they dont 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 infered 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 accompaines us like our own shadow.

Rome 1995

PERMEABLE SPACE

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

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.

Rome 2000

SCULPTURE PROJECT

“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.

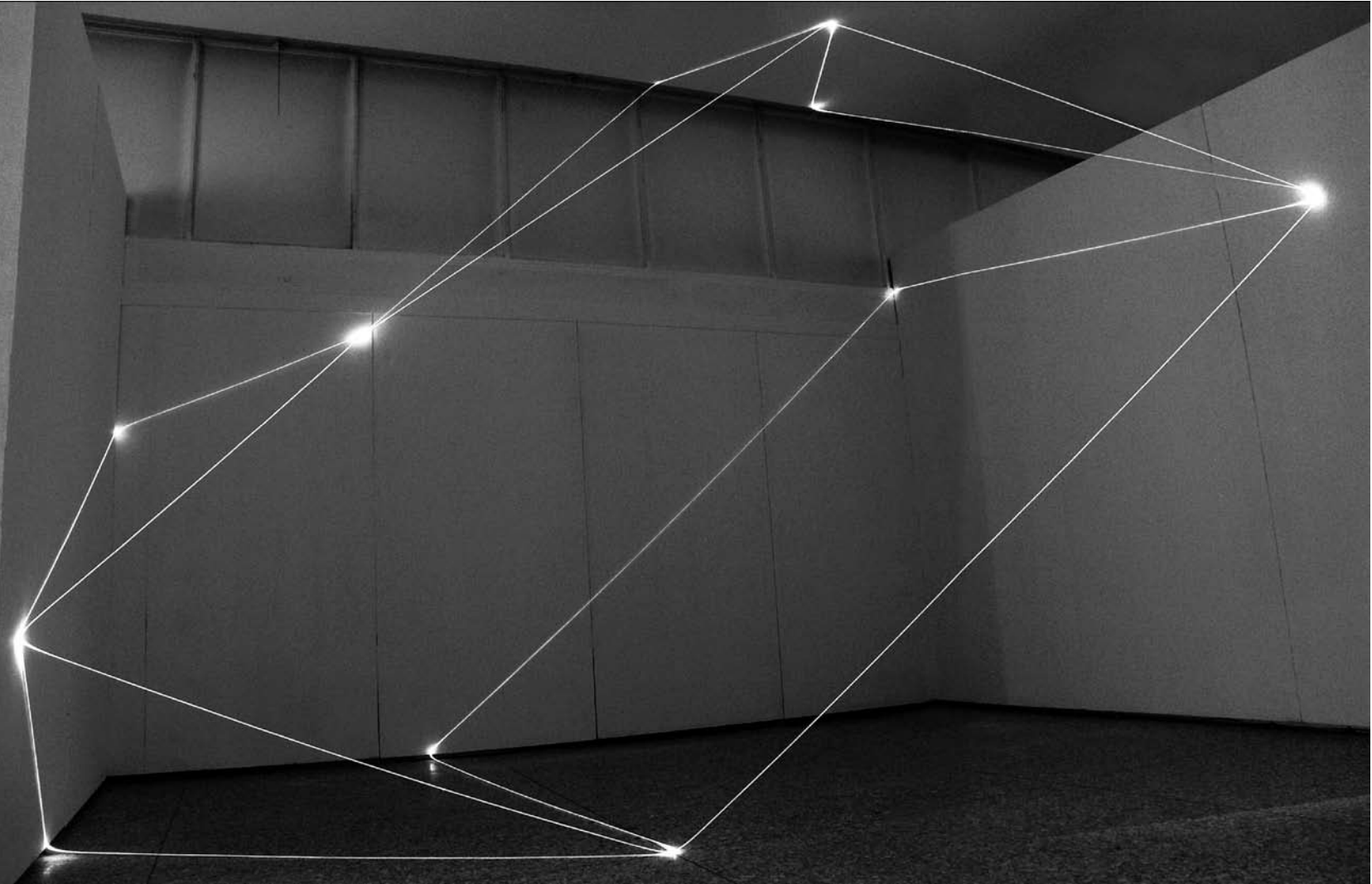
Rome 2001

MENTAL DESIGN AND VIRTUAL VOLUME

A two-dimensional visual image reduces the spatial totality of the three dimensions. Thus, a picture surface bears not only forms but also colours to underpin the spatial relations. The surface then becomes the field upon which the illusory sensation of transition from the second to the third dimension is achieved. In the space of an environment, on the other hand, the problem lies in conveying this sensation with light, which may be immaterial but nevertheless belongs to physical reality, and thus not truly comparable with the illusory element typical of painting. In physics it is light that constitutes the principle of colour, and it is through its agency that the surface can become space, just as space can be transformed into surface. Eliminating real lighting to transform the coordinates of a dark environment with design in light, surfaces and space can be integrated to become the architecture of a “mental space”. Removed from the environment, light can thus be transferred solely to the “mental design” of this ulterior place. Straight fibre-optic lines configuring in relation to the planes of an environment can create a dynamic field of taut forms with the appearance of slender surfaces. A structured three-dimensional form whose volume can from one specific viewpoint be ascribed to a single, flat geometrical figure as the lines are optically superimposed will, from the opposite angle within the installation, go through a series of distinct geometrical figures. It is precisely by dividing and destructuring the space in the environment that the internal relationship between these architectural and volumetric two- and three-dimensional units can split into the two visual units, autonomous and opposed. Darkness destroys visual space, and with it the existence of all chance effects due to real or artificial light in the environment in question. The precise mental design can therefore only be composed with strokes of light. It is not the installed form that adapts to the place, but the place that is transformed to accompany the image. The structuring of volume which, as we have seen, results from the occupation of physical space with a fine line of light, may at one and the same time appear as virtual space within environmental space or real space within illusory space. While the technologies for illusory reproduction of the visible world in so-called virtual realities seem to be taking us into a future where real life finds substitutes even at the sensorial level, dissociated from the corporeal world, in the experimental visual arts the dividing line between external representation and mental conception can become so thin as eventually to disappear. Thought begins with visual sensations crystallising in the idea of synthesis. Idea and artwork are thus in the material itself, or in its intrinsic transformation.

Rome 2002

STATI DI ILLUMINAZIONE 2005
FiloLuce, Fibre ottiche, mt h 4,5 x 6 x 3. Museo della Permanente, Milano.



SPAZIO PERMEABILE 2003
Fibre ottiche, mt h 5 x 25 x 10, Spazio Como, Como.

THE EXPERIMENTAL LINE OF LIGHT

Light has the property of moulding our perception of things. With its power to permeate our receptive capacities, modifying them, it can bring down the walls that close a space in and create a new space in its place. A visual language based on an “immaterial” phenomenon like light leads our perception of space itself to the borderline between real and illusory, founding its key elements on pure experimentation and research within this logic. The only path open to us in the free zone we encounter between ourselves and those aspects of ourselves that emerge in the visual language, and which we endeavour to interpret, is experimentation – the one way to enter a place for which we have no key. Here advance is achieved when scientific research combines with an impelling need to transform ideas. A visual language can locate through a medium lacking material quality the element essential for advance along the crest dividing our perception of the real state of things from the hypothetical or illusory state. It is precisely within this “free zone” that we can lose the perceptual coordinates of space, to rediscover them by breaching the limits of physical space and venturing into a second, hypothetical space. In the inner tension between the two – real space and thought space – one tends to penetrate and permeate the other; intercommuni- cation between the two brings about the environmental transformation of perception. Light can expand or generate space, whether or not there are walls or surfaces to delimit it.

Milan 2004

THE FOURTH DIRECTION OF SPACE

The “Fourth Direction of Space” project was conceived in the first place with the aim of creating within a space a configuration of imaginary time in contrast to that of real time, generating a dialogue about light between technological means of expression like optic fibres and experimental videos on light. The idea behind this is to create an interactive dynamic field of light, consisting of a fixed audiovisual installation in optic fibre enwrapping space like an illusory volume, within which abstract experimental videos on light are activated by sensors as the spectator moves about, projected between the walls and floor. A dynamic field of light will be created based also on the perceptual mobility of light induced in the observer, and on the change in the coordinates of the perspectives in the architectural space. “The Fourth Direction of Space” is in fact generated through the perceptual mobility deriving from the possibility of entering, initially, into the optic fibre installation itself, observing it both from outside and from the internal space through its own visual rhythm, and subsequently becoming involved in the dynamics of the videos, already established and independent of our will. Thus the concept of real time according to which we move within the installation interchanges with a sort of imaginary time, introduced by the movement and rhythm of the light as the videos come into play interactively when we move about in the environment. The simultaneous sensory superimposition of the transformed perceptual coordinates of real space and perception of an imaginary time can bring about yet another hypothetical sense of change in the direction of space. And so the fourth direction is hypothesised on the basis of the co-presence and duality in space of the two time entities.

Written by Carlo Bernardini and Manu Sobral, São Paulo, Brazil 2004

ANALYSIS AND PERSPECTIVES IN THE EVOLUTION OF LANGUAGE

Visual art is subject to ceaseless changes and emotions both in appearance and in essence, in ideas and materials as in formal structures. It has the property to transform our perception into thoughts and concepts through the transformation itself of visual form and material. The work does not represent resolution or finalisation of language, but rather an experimental field for as yet unknown perspectives of the language itself, and thus of thought. The initial randomness or imprecision of an experimental procedure can open up to us a new, functional system of language, and at the same time and ulterior visual reality in the place of the reality that had been hitherto foreseeable. What we call a “second reality” or visual condition can be determined by the illumination of a particular place as “mental design” and consequent darkening of the other places, the places of the real. The concept of reality is attacked and overthrown through the sheer force of the “second reality” project. Attempts to copy or revive the imitation of reality lead only to fossilisation of the present in the language of the past. When the authenticity of a material or an operating system is in close association with its time and gives expression to its force in that time, then it becomes difficult to revitalise the sense of it outside that time: hence the need to participate in the innovative process. By contrast, the initiation impressed by new materials on the visual language generates the consequent evolutions in ideas and thought. Innovative artists bring about these initiatory processes, while the others concentrate their efforts on maintaining the same processes, merely extending their duration in time. Experimentation with the aim of renewing the language recreates the material or constructs a new identity for it through the paradoxical nature of forms. Space and time have often combined around concepts of simultaneity and thus of “spatialization of time”, thereby bringing about intersection between motionless static forms and dynamic forms with predetermined rhythms, within which the phases of perception are formed through successive stages of development accordingly with our free movements. If the concept of spatialization of time thus becomes the paradigm for experimental research, then real and unreal, logic and imagination will come to constitute an unpredictable oneness. The uniform, progressive and apparently irreversible orders of reality can be overthrown, halted or reversed in parallel, simultaneous resolutions of movement, albeit with illusory distance between them. Thus the perception of the simultaneity of different images disconnected in space actually creates this ambiguous state between space and time, between the physicality of things and mental processes, thereby provoking a rift in the inner relations between a multiplicity of visual units. In the field of visual experimentation, and so in research in and evolution of contemporary art, on the basis of all the possibilities thus generated, the way can be opened up towards an organic system of respiration in the related space, like the rhythms of autonomous life. Surfaces endowed with sensitivity, the interaction of light and the mediation of forms between the two and three dimensions can shift the range of language to the “non-material” elements, imperceptible, impalpable presences which thus trigger the mental processes performed within interactive systems.

Milan 2005

nella pagina a fianco

SPAZIO PERMEABILE

Fibre ottiche e acciaio inox, cm h 240 x 250 x 200.
La luce che genera lo spazio, Delloro Arte Contemporanea, Roma 2009 - 2010.



Biografia

a cura di Valentina Pinto

di

di

Carlo Bernardini nasce a Viterbo nel 1966; esordisce nei primi anni ‘90 con una pittura astratta la cui attenzione è rivolta al confronto dialettico tra la linea e il monocromo, affrontando fin da subito il tema concettuale e raffigurativo del rapporto spazio-luce.

Questa ricerca lo porta nel 1996 a presentare al Palazzo delle Esposizioni di Roma per la XII Quadriennale dei lavori su tavola di grandi dimensioni con interventi di pigmenti e fosforo che, attraverso l’esposizione alla luce di Wood, generano due distinte e autonome condizioni visive: la prima in luce reale, la seconda al buio come una sorta di negativo fotografico della prima.

Nella prima metà degli anni ‘90 il suo lavoro giunge ad affrontare la terza dimensione, dapprima facendo fuoriuscire dalle superfici di tela o tavola dei tubi d’acciaio che proiettano ombre reali, poi progettando e realizzando a partire dal 1996 installazioni in fibre ottiche e sculture-installazioni in acciaio inox e fibre ottiche, superfici OLF (Optical lighting film) e superfici elettro-luminescenti, che lo spettatore percepisce in modo diverso, e con forma diversa, a seconda del variare della sua posizione nello spazio.

Nel 1997 pubblica il saggio teorico sulla Divisione dell’unità Visiva, dove affronta, appunto, la relatività delle percezioni e sensazioni nei confronti dell’opera.

Al 1999 risale la prima mostra personale alla Galleria Spaziotemporaneo di Milano, città nella quale si trasferirà a vivere e insegnare dopo una lunga permanenza nella capitale.

È proprio la sperimentazione di un mezzo espressivo nuovo come la fibra ottica che lo spinge ad interagire con le architetture e gli spazi esterni, giungendo così a trasformare l’ambiente da contenitore dell’opera ad opera stessa, concependo l’installazione come uno spazio permeabile dove lo spettatore entra, vivendo una nuova dimensione ridisegnata dalle linee di luce.

Dalla fine degli anni ’90 gli vengono commissionate le prime installazioni ambientali in grandi spazi esterni; tra gli interventi di maggiore rilievo in luoghi pubblici và menzionata l’installazione alla Galleria Nazionale della Pilotta a Parma (1998), l’intervento ambientale a Reggio Emilia nella spettacolare cornice cinquecentesca dei Chiostri di San Domenico (1999) e la grande installazione a Padova realizzata su via Fiume al Palazzo della Ragione (2000).

Nel 2002 viene invitato alla XX Triennale di Milano e a *Sculpture Space*, Utica (New York); l’anno seguente alla XIV Quadriennale al Palazzo Reale a Napoli. Sempre nel 2002 vince il premio Targetti Art Light Collection White Sculpture e per ben 2 volte (nel 2000 e nel 2005) il premio Overseas Grantee della Pollock Krasner Foundation di New York.

Proprio i numerosi soggiorni newyorkesi di questi anni sono determinanti nella concezione delle nuove sculture in cui la linearità, la tensione, e la spinta verso l’alto risentono del fascino dell’architettura razionale, verticale, luminosa e specchiante dello skyline della metropoli.

Nel 2004 progetta *La Quarta Direzione dello Spazio*, un’ipotesi visiva sperimentale in cui all’interno dell’installazione in fibra ottica si attivano al passaggio dei visitatori dei video interattivi di luce astratta in movimento, mirando a creare una sovrapposizione simultanea della percezione dinamica sulla percezione statica. La realizzazione definitiva del progetto a cui prende parte con i video la film-maker brasiliana M.Sobral avverrà poi quattro anni più tardi presso la Galleria Bruna Soletti di Milano.

L’anno seguente viene invitato all’Accademia Nazionale di San Luca dove presenterà una sculto-installazione in acciaio e fibre ottiche.

Tra le esposizioni internazionali di maggior prestigio di questi anni vanno citate la mostra del 2002 alla National Gallery of Contemporary Art di Bangkok, la grande mostra del 2004 al Museo Paço Imperial di Rio De Janeiro e la presentazione nel 2007 dell’installazione *Event Orizont* allo Swing Space di New York.

Del 2008 è il progetto *Light Waves*, opera permanente installata nell’ingresso dell’aeroporto di Brindisi in cui Bernardini attraverso l’interazione tra le sue sculture prismatiche di luce e un’installazione audiovisiva, genera una pulsione impalpabile dello spazio totale modificando la percezione del luogo.

Nello stesso anno presenta un gigantesco intervento ambientale nell’*Umbracle* della Ciudad de las Artes y las Ciencias di Valencia ponendo in dialogo le sue geometrie di luce con la celebre opera architettonica di Santiago Calatrava.

Contemporaneamente progetta per il Museo La Nau dell’Università di Valencia un’installazione che si estende in altezza su tre piani degli spazi espositivi, creando un disegno che cambia secondo i punti di vista e secondo gli spostamenti dello spettatore, che si trova così a vivere fuori e dentro l’opera.

Un ulteriore sviluppo sperimentale del linguaggio si riscontra nelle *Interrelazioni nello Spazio* al Castello di Rivara, in cui un’unica installazione in fibre ottiche eludendo la fisicità delle pareti ingloba al suo interno gli ambienti, passando da parte a parte senza soluzione di continuità.

Ancora del 2008 è la sua mostra personale al Museo di Lissone, dove presenta oltre ad uno spettacolare intervento nelle sale del museo, un’imponente installazione aerea in esterno.

Il 2009 è un anno molto impegnativo sotto il punto di vista espositivo: in occasione di Art First 2009 presenta a Bologna *Codice Spaziale*, un imponente installazione aerea che sovrasta la centralissima Piazza S. Stefano, viene invitato a New York per il D.U.M.B.O. Art Festival e realizza una grande scultura ambientale per il progetto *Twister* al MAM – Museo Arte Moderna e Contemporanea di Gazoldo degli Ippoliti (MN) ed un’installazione alla GAM di Gallarate.

Lo stesso anno viene invitato da Bruno Corà alla mostra *Corpo, automi, robot* al Museo d’arte di Lugano e presenta un ambizioso progetto a Milano a Palazzo Litta, dove le fibre ottiche partendo dalla facciata del palazzo seicentesco si insinuano sino alle sue sale interne attraversando pavimenti e pareti, inglobando e ridisegnando gli spazi architettonici.

Sempre del 2009 sono le sue ultime tre mostre personali: alla galleria torinese Velan nella quale presenta l’installazione *Codice Progressivo dello Spazio*, a Milano da Grossetti Arte Contemporanea dove la fibra ottica attraversa e oltrepassa le pareti della galleria e infine alla Galleria Delloro di Roma dove progetta un’installazione che partendo dai palazzi prospicienti alla galleria penetra e si sviluppa all’interno degli spazi espositivi.

Carlo Bernardini vive e lavora a Milano; insegna Installazioni Multimediali presso l’Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.



Carlo Bernardini durante l’allestimento della mostra *Spazi Permeabili* allo Spazio Como, Como 2003.

Biography

by Valentina Pinto

Carlo Bernardini was born in Viterbo in 1966. He started out his career in the early 90s with an abstract painting that concentrated on the dialectical relationship between line and monochrome, diversified moments of representative conception of space-light. The light, however, will be identified later with the luminescence of phosphor, through lines and veilings, creating layers of white colour, visible in two distinct and autonomous visual conditions. The first one is the vision in the real light, while the second corresponds to the vision in the dark, almost like a photo negative of the first one. During the first half of the 90s, Bernardini starts dealing with the third dimension in his works. At first he has steel pipes come out of canvas or a board that cast real shadows; then, since 1996 he has been planning and working on big optical fibre installations, stainless steel and optical fibre sculptures-installations, OLF (Optical lighting film) surfaces and electro-luminescent surfaces that the viewers perceive in a different way and in a different form, depending on where their position in the space is. This research carries Bernardini to presenting his works in 1996 at the Palazzo delle Esposizioni in Rome for the XIIth Quadriennale; the works carried out on a more than five-metre board, where he intervenes with pigments and phosphor, creating visual duplicity and making use of Wood light. The use of optical fibre as a new medium, during the latter half of the 90s, leads Bernardini to conceive the possibility of designing space through darkness, using this really thin light line and transforming the environment into artwork itself. In 1997 he writes *Divisione dell'unità Visiva*, a theoretical essay published by Stampa Alternativa. In the 1990s Bernardini works in Rome and has his first personal exhibit in 1999 in Spaziotemporaneo in Milan, the city where he later moves. In the late 90s the first environmental installations in big outside spaces were commissioned to the artist; among the most important ones are the installation at the Galleria Nazionale della Pilotta in Parma (1998), the environmental project in Reggio Emilia in the spectacular sixteenth-century location of the Chiostri di San Domenico (1999) and the great installation in Padova, realized in via Fiume, at the Palazzo della Ragione (2000). In 2002 Bernardini is invited to the XXth Triennale in Milan and to *Sculpture Space*, Utica (New York); the year after that to the XIVth Quadriennale at the Palazzo Reale in Naples. He is a two time winner of the Overseas Grantee award of the Pollock Krasner Foundation in New York receiving grants in 2000 and in 2005, and in 2002 wins the Targetti Art Light Collection *White Sculpture* award. In 2004, with the Brazilian film-maker M.Sobral, he presents at the Bruna Soletti Gallery *La Quarta Direzione dello Spazio*, a visual experimental hypothesis where inside of the optical fibre installation, interactive videos of abstract light in movement are activated in the passageway of the viewers aiming at the creation of simultaneous overlapping of dynamic perception over the static one. In 2005 he is invited to present an environmental installation at the Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Given the aspects of the evolution of vertical forms in his works, the choice of materials and the technical development, in 2000 he starts travelling to New York whose appealing, rational, vertical and luminous architecture, with its reflections of the urban skyline, is crucial to the conception of new sculptures, where the linearity underlines the movement and the upward push creates luminous geometry in empty space. Among his most important international exhibitions it is worth mentioning the great exhibition in 2004 at Museo Paço Imperial in Rio De Janeiro and in 2007 the presentation of the installation *Event Horizon* at the Swing Space in New York. The project *Light Waves* is realized in 2008, a permanently installed artwork at the entrance to the Brindisi airport, where Bernardini generates an impalpable sense of total space, modifying the perception of place through the use of the interaction between his prismoid light sculptures and the audiovisual installation. In the same year he also presents a gigantic environmental installation in the *Umbracle* of the Ciudad De Las Artes y de Las Ciencias in Valencia, placing his light geometries inside a dialogue with the renowned architectural work of Santiago Calatrava. At the same time, he projects an installation for the La Nau Museum of Valencia University that extends in height over three floors of the exhibition room, creating a drawing that changes according to the points of view and the movements of viewers who find themselves both inside and outside the artwork. A further experimental development of the language can be seen in *Interrelazioni nello Spazio* at Rivara Castle, where the only optical fibre installation eluding the physicalness of the walls, englobes at its inside three rooms and a corridor, passing from one side to another without continuity. Again in 2008, his personal exhibition at Museo di Lissone takes place, where he presents not only a spectacular intervention in the Museum rooms, but also an impressive aerial installation outside the Museum. Likewise, in the beginning of 2009 he presents *Codice Spaziale* in Piazza S.Stefano in Bologna, for *Art First* at the Bologna Fair. In 2009 Bernardini takes part in D.U.M.B.O. Festival in New York, presenting his installation and in Twister project for the Lombardy Museums’ network. He completes a great environmental sculpture for MAM – Museo Arte Moderna e Contemporanea in Gazoldo degli Ippoliti (MN) and an installation at GAM in Gallarate, where he makes the optical fibre run through the Museum space, combining the upper and lower floors. The same year he finalizes a great optical fibre prism and OLF film entitled *Fantasma di Duchamp*, for an exhibition at Museo d’Arte Villa Ciani in Lugano, Switzerland. His three most recent solo exhibitions are: the project *Codice Progressivo dello Spazio* at the Velan gallery in Turin, in Milan at Grossetti Arte Contemporanea, where the optical fibre crosses and goes beyond the gallery walls and at Delloro Contemporary Art in Rome, where he completes an installation, that starting from overlooking buildings, penetrates and develops at the inside of the exhibition rooms. Carlo Bernardini lives and works in Milan; he teaches Multimedia Installations at the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan.

nella pagina a fianco

Carlo Bernardini durante i lavori di installazione
La luce che genera lo spazio.
Via del Consolato - piazza dell’Oro, Roma, 2009 - 2010.



Mostre personali | Solo exhibitions

2009
La luce che genera lo spazio, Galleria Delloro Arte Contemporanea, Roma.
Permeable space, 13th annual D.U.M.B.O. Art Under the Bridge festival, New York, a cura del Dumbo Arts Center.
Codice Spaziale, Velan Centro d’Arte Contemporanea, Torino.
Codice Spaziale, Galleria Grossetti Arte Contemporanea, Milano.

2008
La quarta direzione dello spazio, Galleria Bruna Soletti, Milano, a cura di Giorgio Verzotti.
Interrelazioni nello spazio, Castello di Rivara (TO), a cura di Franz Paludetto.
Spazio Permeabile, Museo d’Arte Contemporanea, Lissone (MI), a cura di Luigi Cavadini.
Trasformazione dello spazio, Galleria Teknè, Potenza, a cura di Silvia Pegoraro.

2007
Event Horizon, Swing Space LMCC, New York.
Interazioni-strutturaspazioluce, C. Bernardini - B. DePonti, Galleria Milly Pozzi, Como, a cura di Luciano Caramel.

2006
Light Sculptures, Galleria Milly Pozzi, Como, a cura di Luciano Caramel.

2005
Luminosistemi, Galleria Les Chances De L’Art, Bolzano, a cura di Nadja Perilli.
Galleria Il Sole Arte Contemporanea, Roma, a cura di Enrico Crispolti, Alessio Verzenassi.
Catalizzatori di Luce, Velan Centro d’Arte Contemporanea, Torino.

2004
Espaço permeável 2004, Museo Paço Imperial, Rio De Janeiro.
Stati di illuminazione, Galleria Milano, Milano, a cura di Marco Meneguzzo.
Stati di illuminazione, Galleria Bruna Soletti, Milano, a cura di Marco Meneguzzo.
Linea di Luce, Galleria Spazia, Bologna.

2003
Sistema di Luce, Galleria del Naviglio, Milano, a cura di Rachele Ferrario, Nadja Perilli.
Sistema di Luce, Galleria Spaziotemporaneo, Milano, a cura di Rachele Ferrario, Nadja Perilli.
Spazi Permeabili, Spazio Como, Como.

2002
Permeable Space, Sculpture Space, White Room, Utica, New York.

2001
Spazio Permeabile, Galleria Fioretto Arte Contemporanea, Padova, a cura di Achille Perilli.
Divisione dell’Unità Visiva, Museo d’Arte Contemporanea, “Su Logu De S’Iscultura”, Ex Mercato Civico, Tortoli (NU).

2000
L’Ambigua luce dell’arte, Galleria L’Isola, Trento, a cura di Elisabetta Giovagnoni.

1999
La luce come materia dei sensi invisibili, Galleria Spaziotemporaneo, Milano, a cura di Claudio Cerritelli.
Light, Galería Arsenal, Białystok, a cura di Magdalena Godlewska - Siwerska, Alexandra Petrova.
Divisione dell’Unità Visiva, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Università “La Sapienza”, Roma, a cura di Nadja Perilli.

1998
Divisione dell’Unità Visiva, Musis, Museo della Scienza e dell’Informazione Scientifica, Università “La Sapienza”, Roma, a cura di Enrica Torelli Landini, Nadja Perilli.
Accordi di Luce, Galleria Nazionale della Pilotta, Parma, a cura di Vittoria Biasi.
Divisione dell’Unità Visiva, Crossing, Portogruaro, a cura di Enzo Santese.

1997
Sdoppiamento di un romboide, Museo Sperimentale d’Arte Contemporanea, L’Aquila, a cura di Enrica Torelli Landini.
Divisione dell’Unità Visiva, Palazzo Pallavicino, Galleria Alfhacentauri, Parma, a cura di Vittoria Biasi.

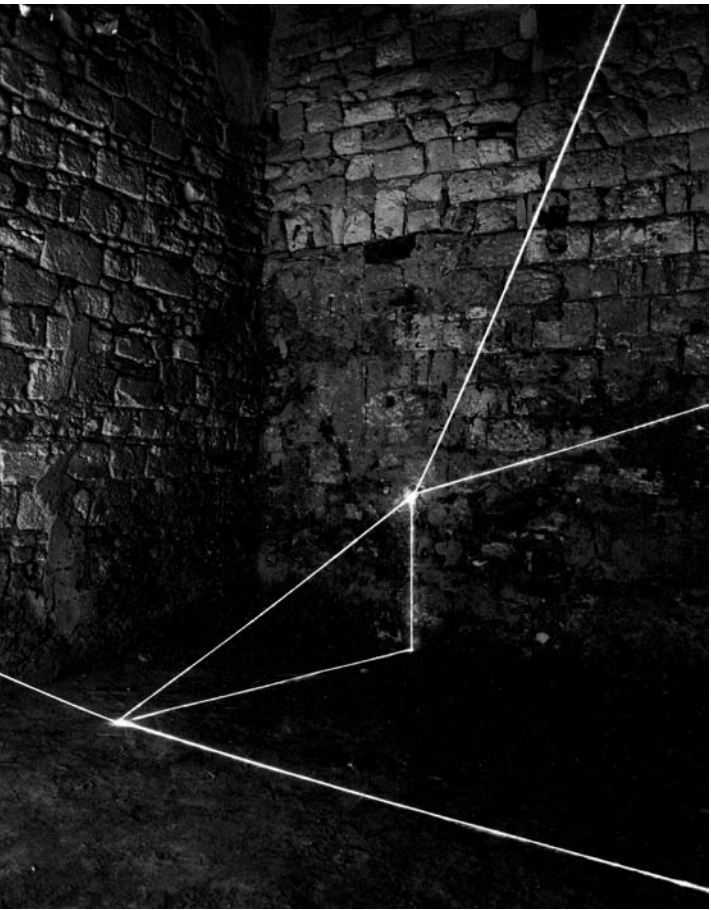
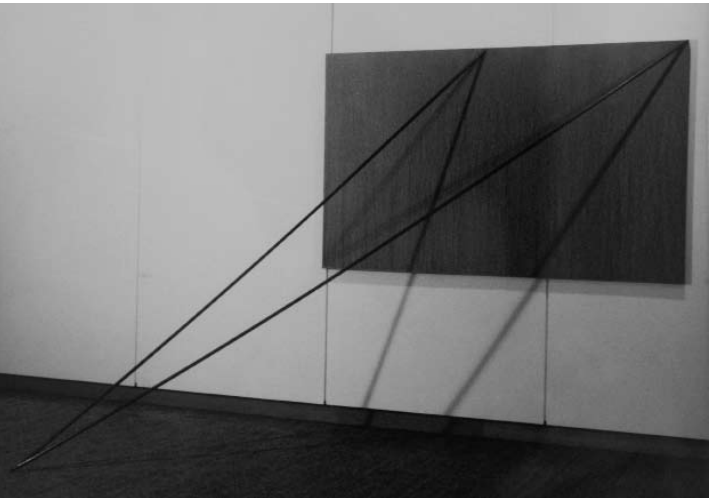
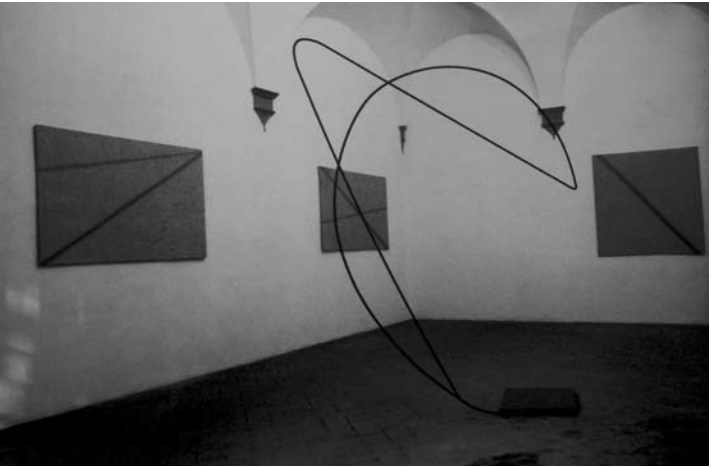
1991
Galleria Miralli – Palazzo Chigi, Viterbo, a cura di Simonetta Lux.
Galleria Arte S. Lorenzo, Roma.

dall’alto verso il basso

Allestimento della personale alla
Galleria Miralli, Palazzo Chigi, Viterbo, 1991.

OMBRE IMMAGINATE, LINEE NELLO SPAZIO, OMBRE REALI 1993
Acrilico su tavola e tondi in ferro, cm h 200 x 320 x 150.
Dia + Logos, Accademia di Romania, Roma.

DIVISIONE DELL’UNITA’ VISIVA 1996
Installazione ambientale in fibre ottiche, mt h 3,5 x 4 x 8.
Torri d’avvistamento, Chiesa di S. Francesco, Tuscania, Viterbo.



Principali mostre collettive | Main group exhibitions

2009

The Group Show, GAM - Civica Galleria d’Arte Moderna, Gallarate (VA), a cura della Rete regionale dei Musei della Lombardia.

Corpo, Automi, Robot. Tra arte, scienza e tecnologia, Museo d’Arte Villa Ciani, Lugano, a cura di Bruno Corà e Pietro Bellasi.

Open Mind(s), Villa del Grumello, Como, a cura di Giorgio Verzotti.

Cromofobie, Ex Aurum, Pescara, a cura di Silvia Pegoraro.

Primavere del Bianco, Art & Culture Centre, Bangkok, a cura di Vittoria Biasi.

Incontri di Percorso, Galleria Miralli, Palazzo Chigi,-Viterbo, a cura di Agnese Miralli.

Selection 2009, the best of Bruno Grossetti choice, Grossetti Arte Contemporanea, Milano.

Dialoghi D '-Accanto, Magazzini di Palazzo Gatti, Viterbo, a cura di Federico Sardella.

2008

Digital Media, LA NAU - Universidad de Valencia, Valencia, a cura di Toni Calderon.

Springs in White, Lalit Kala Akademi, Rabindra Bhawan, Ferozshah Road, New Delhi, a cura di Vittoria Biasi.

Springs in White, Rabindranath Tagore Centre, Calcutta, a cura di Vittoria Biasi.

Drawing all over – the power of the line, Kunstverein KISS Kunst im Schloss Untergröningen Temporares Museum, Abtsgmünd-Untergröningen (Stuttgart), a cura di Otto Rothfuss, Margarete Rebman.

Tina B, Alternative Space, Praga, a cura di Monika Burian e Rosanna Musumeci.

Mainsites - Mainseits 2008, Kunst in Schloss Homburg, Triefenstein Homburg (Frankfurt), a cura di Gertrude Elvira Lantenhammer.

Sculpture and Object XIII, GMB-Mirbach Palace, Bratislava (Slovakia), a cura di Lia De Venere.

Architetture Sensibili, Castello di Rivara, Rivara (TO), a cura di Linda Giusti.

VI Biennale Internazionale di Scultura della Regione Piemonte, Accademia Albertina, Torino, a cura di Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Marisa Vescovo.

XXV Biennale di Scultura di Gubbio, Palazzo Ducale, Gubbio, a cura di Giorgio Bonomi.

Riserva Creativa, Manifesta 7 parallel event, Hangar Dorigoni, Trento, a cura di Rita Matano.

Territori di confine: Texture e Lumiere, Primo Piano Living Gallery - Palazzo Rubichi, Lecce, a cura di Dores Saquegna.

Chiarimenti. Luce arte industria, Villa Mazzotti, Chiari (BS), a cura di Ilaria Bignotti e Luca Panaro.

2007

Art Paris, Grand Palais, Parigi, Galeria Artiscope Bruxelles.

Come along to the future, Vychodoslovenská Galéria, Kosice (Slovakia), a cura di Csáji Attila.

International Light Workshop, Gallery A22, Budapest, a cura della Kepes Society.

Allarmi3, Casema de Cristoforis, Como, a cura di Cecilia Antolini, Ivan Quaroni, Alessandro Trabucco, Alberto Zanchetta.

The Dark Art Room, Galleria Altri Lavori in Corso, Roma, a cura di Francesca Franco.

L'Accademia di Brera ai Musei Civici di Pavia, Castello Visconteo, Pavia, a cura di Andrea Del Guercio.

Maravee 2007-Energy, Magazzini del Sale-Villa Ottelio-Savorgnan, Ariis di Rivignano (UD), a cura di Sabrina Zannier.

Light Tales, Castello Svevo, Trani (BA), a cura di Lia De Venere.

Rosengarten, Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano.

La nuova figurazione italiana – To be continued..., Fabbrica Borroni, Bollate (MI), a cura di Chiara Canali.

2006

Light On, Galleria Artiscope, Bruxelles.

Filophilo, Hotel de ville de Montrouge, Parigi, a cura di Luciano Caramel.

Targetti Art Light Collection - White Sculpture, MUAR, Museo Nazionale di Architettura Schusev, Mosca, a cura di Amnon Barzel.

In & Out, Nuova Scultura Italiana, Galleria Spazia, Villa Paleotti Isolani, Bologna.

2005

FiloLuce, Museo della Permanente, Milano, a cura di Rachele Ferrario e Lorella Giudici.

Materika, Castello di Gorizia-Castello di Kromberk, Gorizia - Nova Gorica, a cura di Claudio Cerritelli, Peter Weiermair, Aleksander Bassin, Radovan Vukovic.

Fontana e la sua eredità, Palazzo Pirocchi, Castelbasso (TE), a cura di Silvia Pegoraro.

In & out, Opera e ambiente nella dimensione Glocal, Museo Michetti, LVI Premio Michetti, Francavilla al Mare, a cura di Luciano Caramel.

Sculpture in the Public Arena 2005/06, Sculpture Now, Main Street, Great Barrington (Massachusetts).

La quarta direzione dello spazio, C.Bernardini-M.Sobral, Galleria Navona 42, Roma, a cura di Vittoria Biasi.

Filophilo, 2005 Miniartetextil Como, Chiesa di S. Francesco, Como, a cura di Luciano Caramel.

Sculture nel parco, Nuova scultura italiana, Villa Paleotti Isolani, Minerbio (BO), a cura di Spazia Bologna.

Premio Giovani - Scultura 2005, Accademia di San Luca, Roma.

2004

Enter Invito al Futuro, Premio Casoli, Barbara Behan Gallery, Londra, a cura di Valerio Dehò.

Lumen, C. Bernardini, A. Biasi, T. Boniolo, Galleria Fioretto, Padova, a cura di Sabrina Zannier.

Metamorfosi - Le ambiguità della visione, XXXVII Premio Vasto, Musei Civici di Palazzo d’Avalos, Vasto, a cura di Alessandro Riva.

Lucidamente, Fortezza del Mare Isola Palmaria, Porto Venere, La Spezia, a cura di Giorgio Bonomi.

Dai tetti in giù la vita, Galleria En Plain Air, Pinerolo (TO), a cura di Tiziana Conti.

Anteprima, MIART, Milano, Galleria Spaziotemporaneo (MI).

All'ombra di Bramante, Parco dell’Hotel Bramante, Todi (PG), a cura di Giorgio Bonomi.

2003

Anteprima, XIV Quadriennale Nazionale d’Arte, Palazzo Reale, Napoli.

Targetti Art Light Collection - White Sculpture, Chelsea Art Museum, New York, a cura di Amnon Barzel.

Arte italiana per il XXI secolo alla Farnesina, Ministero degli Affari Esteri, Roma, a cura di Lorenzo Canova.

Enter Invito al Futuro, Premio Casoli, Galleria Spazia, Bologna, a cura di Valerio Dehò.

Le forme della luce, Galleria Fioretto Arte Contemporanea, Padova.

2002

Targetti Art Light Collection - White Sculpture, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsavia, a cura di Amnon Barzel.

Thai-Italian Space 2002 – Light Accords, National Gallery of Contemporary Art, Bangkok, a cura di Vittoria Biasi.

Le città in/visibili, XX Triennale di Milano, Palazzo della Triennale, Milano, a cura di Gianni Canova.

Premio Passaggi a Nord-Ovest 2001, Bernardini, Mazzoleni, Seren, Galleria Silvy Bassanese, Biella, a cura di Alberto Fiz.

3° Premio Internazionale di Scultura della Regione Piemonte, Galleria S. Filippo, Torino, a cura di P.G. Castagnoli, C. Cerritelli, M. Corgnati, successivamente presso: Sotterranei della Pinacoteca, Volterra.

Guardando L'Europa, 7 italiani-7 polacchi, Palazzo Calabresi, Viterbo, a cura di Nadja Perilli, Johanna Janiak, successivamente presso: Inner Spaces Multimedia, Poznan’.

Premio di Scultura “M. Domini”, (1° Premio), Villa Pomini, Castellanza (VA), a cura di Rachele Ferrario.

A prova di luce - Light-Proof, 5 italiani-5 inglesi, (Installazione in acqua alta), Terrazza Mare, Jesolo (VE).

Premio Giovani - Scultura 2002, Accademia di San Luca, Roma.

2001

In-Pressione, Bovisa – Officine del gas AEM, Milano, a cura di Mimmo Di Marzio.

Accordi di Luce - Oriente d’Occidente, Museo Nazionale di Arte Orientale, Roma, a cura di Vittoria Biasi.

Glimmers, Inner Spaces Multimedia, Poznan’, a cura della Galeria ON (Poznan’).

Tecnologica, Fondazione Torre Colombera, Gorla Maggiore, a cura di Claudio Cerritelli, Massimo Bignardi.

Anteprima, MIART, Milano, Galleria Spaziotemporaneo (MI).

Labirinto dell’immaginario, XXXIV Premio Vasto, Istituto Filippo Palizzi, Vasto, a cura di Claudio Cerritelli.

Horcynus Orca, Premio internazionale di scultura, Teatro Vittorio Emanuele, Messina, invito a cura di Martina Corgnati.

2000

Thai-Italian Art Space 2000 - The White Offerings, Art Gallery Silpakorn University, Bangkok, a cura di Vittoria Biasi.

Meraviglie della ragione e stupore dell’arte, Società Umanitaria - Open Space, Milano, a cura di Rachele Ferrario.

Lo scandalo dello spirito, Annuale d’Arte 2000, Castello Cinquecentesco, L’Aquila.

1999

Rhythm... lights.... and arts..., Fortezza Da Basso, Firenze, a cura di Vittoria Biasi.

Translacje, Collection De La Fin Du Siecle, Piotrków Trybunalski (Poland), a cura della BWA Gallery.

Premio Marche, Biennale D’Arte Contemporanea, Mole Vanvitelliana, Ancona, a cura di Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Silvia Cuppini, Domenico Guzzi, Claudio Spadoni.

2000 Anni Luce, Galleria Parmiggiani, Reggio Emilia, a cura di Cristiana Colli.

1998

Nuove Contaminazioni – Scultura, Galleria d’Arte Moderna, Udine, a cura di Enrico Crispolti.

Translacje, Collection De La Fin Du Siecle, Piotrków Trybunalski (Poland), a cura della BWA Gallery.

Installazioni, P. Barillà, C. Bernardini, L. Galizia, P. Radi, Tuscania (VT), a cura di Nadja Perilli.

Accordi di Luce, Galleria Mazzocchi, Parma, a cura di Vittoria Biasi.

1997

Arte a Roma, Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea, ex Mattatoio di Testaccio, Roma.

1996

Italia 1950-1990 Ultime Generazioni, XII Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

Torri d’avvistamento, sguardi verso il terzo millennio, Chiesa di S. Francesco, Tarquinia (VT), a cura di Lidia Reghini di Pontremoli.

1995

Almagno, Bernardini, Casagrande, Dompè, Galleria L’Isola, Roma.

Incantesimi, Museo Laboratorio delle Arti Contemporanee dell’Università degli Studi “Tuscia”, Bomarzo (VT), a cura di Simonetta Lux e Miriam Mirolla.

1994

Stati del Bianco, Chiesa di S. Francesco, Bolsena, a cura di Vittoria Biasi, in contemporanea a: Studio Bocchi, Roma. Badia Vecchia, Taormina.

Mir, Sala 1, Roma.

1993

Dia + Logos, Accademia di Romania, Roma, a cura di Giorgio Segato, successivamente presso: Palazzo Correr, Istituto umanistico di cultura rumeno, Venezia; Museo delle Collezioni, Bucarest.

Il futuro della memoria, Progetto Internazionale Civitella D’Agliano ’93 (VT) a cura di Paul Groot.

XXXIII Premio Suzzara, Galleria Civica d’Arte Contemporanea, Suzzara (MN), a cura di Enrico Crispolti, Antonello Negri.

Dialogo tra bidimensionalità e tridimensionalità, Galleria Mondo Arte, Roma.

1992

Giovani Artisti IV, Palazzo delle Esposizioni, Roma, sezione a cura di Domenico Guzzi.
C.Bernardini - A.Talotta, Centro L. Di Sarro, Roma, a cura di Ludovico Pratesi.
XXXII Premio Suzzara, Galleria Civica d’Arte Contemporanea, Suzzara (MN).

1991

A Capo, XXXI Mostra Nazionale di Pittura, Capo D’Orlando (ME), a cura di Vittorio Fagone.

1990

Natura, Progetto Internazionale, Civitella D’Agliano ’90 (VT), a cura di Massimo Carboni.
Oltre il Muro, (Premio Speciale) Palazzo di Brera, Milano, a cura di Giovanni Carandente.

Installazioni ambientali pubbliche | Environmental public installations

2009

Codice Spaziale, Piazza S. Stefano, ArteFiera ArtFirst 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Bologna.
Open Mind(s) – Codice Spaziale (opera permanente) Villa del Grumello, Como, a cura di Giorgio Verzotti.
Twister - Codice Spaziale, opera permanente, MAM – Museo Arte Moderna e Contemporanea, Gazoldo degli Ippoliti (MN).
La luce che genera lo spazio, Ministero dei Beni Culturali, Palazzo Litta, Milano, a cura di Grossetti Arte Contemporanea, Milano.
La luce che genera lo spazio, via del Consolato - piazza dell’Oro, Roma, a cura di Delloro Arte Contemporanea, Roma.

2008

Permeable Space, Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia, a cura di Toni Calderon.
Light Waves, opera permanente, Aeroporto del Salento, Brindisi.
Catalizzatori di Luce, Museo d’Arte Contemporanea, Lissone (MI), a cura di Luigi Cavadini.
Spaesamenti, Via del Forno, Castelbasso (TE), a cura di Silvia Pegoraro.

2003

Linea di luce, Semestre di Presidenza Italiana nell’UE, Piazza del Campidoglio, Roma, a cura di Vittoria Biasi.

2001

Spazio Permeabile, Fundaciòn Valparaíso, Mojàcar, Almería.
Luci di Ancona, C. Bernardini, P. Mussini, Pepimorgia, Studio Azzurro, Piazza Cavour, Ancona, a cura di Cristiana Colli.

2000

Accordi di Luce, C. Bernardini, A. Biasi, M.Bowditch, via Fiume-Palazzo della Ragione, Padova, a cura di Vittoria Biasi.

1999

Spazio Permeabile, Torre del Museo Civico, Reggio Emilia, a cura di Cristiana Colli.
Spazio Permeabile, Chiostri di S. Domenico, Reggio Emilia, a cura di Cristiana Colli.

Opere visive in teatro | Visual works in theatre

Du Vu Du Non-Vu, spettacolo di danza contemporanea e arte visiva, compagnia Altroteatro di Roma, coreografie di Lucia Latour,
opere visive di P. Barillà, C. Bernardini, L. Galizia e P. Radi presentate a:

2001

Cagliari, Teatro Auditorium; Oporto, Balletteatro Auditorio; Salerno, Teatro Verdi.

1999

Roma, Teatro Vascello; Rimini, Teatro Novelli.

1998

Toscania (VT), Teatro Supercinema.

CODICE SPAZIALE 2009

(particolare dei lavori d’installazione)
a cura di Grossetti Arte Contemporanea.
Piazza S. Stefano, Bologna.



BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHY

Mostre personali | Solo exhibitions

Vittoria Biasi	Divisione dell'Unità Visiva, presentazione della mostra, Galleria Alphacentauri, Pal. Pallavicino, Parma, ottobre 1997. Linea di luce, presentazione della mostra, P.za del Campidoglio, Semestre della Presidenza Italiana nell'UE, Roma, ottobre 2003.
Luciano Caramel	Light Sculpture, catalogo della mostra, Galleria Milly Pozzi, Como, Ed. Milly Pozzi, dicembre 2006. Interazioni - strutturaspazioluce, C.Bernardini – B.DePonti, catalogo della mostra, Ed. Milly Pozzi, Galleria Milly Pozzi, Como, dicembre 2007.
Luigi Cavadini	Carlo Bernardini - Spazio Permeabile, presentazione della mostra, Ed. Museo d'Arte Contemporanea, Lissone (MI), ottobre 2008.
Claudio Cerritelli	La luce come materia dei sensi invisibili, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria Spaziotemporaneo, Milano, giugno 1999.
Enrico Crispolti	Le condizioni implicite nel lavoro strutturale luminoso di Bernardini, catalogo della mostra, Ed. Il Sole, Galleria Il Sole Arte Contemporanea, Roma, novembre 2005.
Bruno Corà	Carlo Bernardini: spazi disegnati dalla luce, presentazione del volume "La luce che genera lo spazio". Ed. Delloro, Roma 2010.
Valerio Dehò	Linea di Luce, CD rom della mostra, Ed. Spazia, Galleria Spazia, Bologna, novembre-gennaio 2004/05.
Elena De Luca	Linea di luce: un'installazione ambientale di Carlo Bernardini nel centro storico di Roma, catalogo della mostra, Ed. Il Sole, Galleria Il Sole Arte Contemporanea, Roma, novembre 2005.
Rachele Ferrario	Light Works/Sculture di luce, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria del Naviglio, Milano - Galleria Spaziotemporaneo, Milano, marzo - aprile 2003.
Elisabetta Giovagnoni	L'ambigua luce dell'arte, presentazione della mostra, Galleria L'Isola, Trento, ottobre 2000.
Simonetta Lux	Carlo Bernardini, catalogo della mostra, Ed. Miralli, Galleria Miralli Palazzo Chigi, Viterbo, dic.1991
Marco Meneguzzo	Stati di illuminazione, presentazione della mostra, Galleria Milano, Milano - Galleria Bruna Soletti, Milano, novembre - gennaio 2004/05.
Silvia Pegoraro	Trasformazione dello Spazio, catalogo della mostra, Ed. Teknè, Galleria Teknè, Potenza, gennaio 2008.
Achille Perilli	Lo Spazio Permeabile, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria Fioretto Arte Contemporanea, gennaio – febbraio 2001.
Nadja Perilli	Divisione dell'Unità Visiva, catalogo della mostra, Ed.Musis, Musis, Roma, marzo 1998. Divisione dell'Unità Visiva, catalogo della mostra, Ed. FPM, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Università degli Studi "La Sapienza" Roma, ottobre1999.
Alexandra Petrova	Sistema di luce, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria del Naviglio, Milano – Galleria Spaziotemporaneo, Milano, marzo - aprile 2003.
Enrica Torelli Landini	Luminosistemi, catalogo della mostra, Ed. Accart, Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano, febbraio – marzo 2005.
Enrica Torelli Landini	Light, catalogo della mostra, Ed.Galeria Arsenal, Galeria Arsenal, Bialystok (Poland)1999.
Alessio Verzenassi	Sdoppiamento di un romboide, presentazione della mostra, Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, L'Aquila, gennaio 1997.
Giorgio Verzotti	Divisione dell'Unità Visiva, catalogo della mostra, Ed.Musis, Musis, Roma, marzo 1998.
Renzo Vespignani	L'Altra Semiotica, catalogo della mostra, Ed. Il Sole, Galleria Il Sole Arte Contemporanea, Roma, novembre 2005.
	Carlo Bernardini, catalogo della mostra, Galleria Bruna Soletti, Milano, maggio - luglio 2008.
	Carlo Bernardini, presentazione della mostra, Galleria Arte S.Lorenzo, Roma, gennaio-febrb 1991.

Testi di carattere generale | General essays

Vittoria Biasi	Divisione dell'Unità Visiva, prefazione del saggio, Ed. Stampa Alternativa, ottobre 1997. Architetture del Bianco, Gangemi Editore, maggio 2009.
Amnon Barzel	Light Art, Targetti Light Art Collection, Ed. Skira, dicembre 2005.
Pietro Bellasi	Corpo, Automi, Robot, tra arte, scienza e tecnologia, Ed. Mazzotta, Museo d'arte – Villa Ciani, Lugano, ottobre 2009.
Lorenzo Canova	Cento anni di arte italiana alla Farnesina, Edizioni MAE Ministero degli Affari Esteri, gennaio 2007.
Enrico Crispolti	Inchiesta sull'arte, Ed. Electa, 2008
Gabriele Simongini	Astrazione Italiana, De Luca Editore, Novembre 2004.
Carla Testore	Arte Contemporanea, Otto. Scenari e Materiali, Ed. Electa, La Biblioteca di Repubblica - L'Espresso, Febbraio 2008.

Mostre collettive | Group exhibitions

Manuela Annibali	T.E.C. Le tecniche esecutive dell'arte contemporanea, catalogo della mostra, Ed. Comune di Frascati, Scuderie Aldobrandini, Frascati (Roma), giugno 2005. Post Arte Arte Installazioni, catalogo della mostra, Palazzo Calabresi, Viterbo, settembre - ottobre 2001.
Enrico Anselmi	Allarmi 3, catalogo della mostra, Vanilla Edizioni, Caserma De Cristoforis, Como, maggio - giugno 2007.
Cecilia Antolini	Accordi di luce – Oriente d'Occidente, catalogo della mostra, Museo Nazionale d'Arte Orientale, aprile 2001.
Vittoria Biasi	La quarta direzione dello spazio, presentazione della mostra, C.Bernardini, M.Sobral, Galleria Navona 42, Roma, settembre 2005. Springs in White, catalogo della mostra, Ed. Embassy of Italy-Indian Council for Cultural Relations, New Delhi – Calcutta, maggio - settembre 2008.

Massimo Bignardi	Anteprima XIV Quadriennale d'Arte Contemporanea, catalogo della mostra, De Luca Editori d'Arte, Palazzo Reale, Napoli, novembre 2003.
Ilaria Bignotti	Chiarimenti – Luce Arte Industria, catalogo della mostra, Edizioni Colossi Arte, Villa Mazzioti, Chiari (Brescia), marzo 2008.
Giorgio Bonomi	La Via Dell'Arte 2003 - Filigrane, catalogo della mostra, Museo Trucco, Albissola Superiore (SV), giugno 2003.
	All'Ombra di Bramante - Sculture in un parco, catalogo della mostra, Parco dell'Hotel Bramante, Todi (PG) giugno 2004.
	Lucidamente, catalogo della mostra, Fortezza del Mare nell'Isola Palmaria, Porto Venere, giugno - luglio 2004.
Chiara Canali	La nuova figurazione italiana to be continued..., catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Fabbrika Borroni, Bollate Milano, ottobre 2007.
Lorenzo Canova	Arte Italiana per il XXI secolo, catalogo della mostra, Ed. Ministero degli Affari Esteri, Palazzo della Farnesina, Roma, giugno 2003.
Luciano Caramel	Filophilo, 2005miniartextilcomo, catalogo della mostra, Ed. Miniartextilcomo, settembre 2005.
Claudio Cerritelli	Tecnologica, catalogo della mostra, Ed. Mazzotta, Fondazione Torre Colombara, Gorla Maggiore (VA), dicembre – gennaio 2001/02.
	Materika, catalogo della mostra, Ed. Silvana Editoriale, Castello di Gorizia - Castello di Kromberk, Gorizia - Nova Gorica, giugno 2005.
Martina Corgnati	Premio Internazionale di scultura Horcynus Orca, catalogo della mostra, Teatro Vittorio Emanuele, Messina, 2001.
Enrico Crispolti	Nuove Contaminazioni - Scultura, catalogo della mostra, Ed. Galleria d'Arte Moderna, Chiesa di S.Francesco, Udine, 1998.
Rachele Ferrario	Meraviglie della ragione e stupore dell'arte, catalogo della mostra, Open Space – Società Umanitaria, Milano, novembre 2000.
Cinzia Folcarelli	FiloLuce, catalogo della mostra, Ed. Charta, Museo della Permanente, Milano, maggio 2005.
Domenico Guzzi	Percorsi spaziali di luce e colore, catalogo della mostra, Ed. Arte Faleria festival 2009, Faleria (VT), maggio 2009.
Simonetta Lux	Giovani Artisti IV, catalogo della mostra, Ed. Carte Segrete, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Settembre 1992.
Micaela Mander	Tre Critici Trenta Artisti, catalogo della mostra, Ed. A.R.G.A.M. 1995.
Cristina Marinelli	Dentro le Antiche Mura - Scultura, catalogo della mostra, Ed. Città di Piombino 1998.
	Incantesimi, catalogo della mostra, Ed. Museo Laboratorio dell' Università degli Studi "Tuscia", Viterbo, Bomarzo 1995.
	Clicking the territory, catalogo della mostra, Ed. Umberto Allemandi & C., Castello di Vigevano, 2009.
Barbara Martusciello	Nuove Presenze 2008, catalogo della mostra, Ed. Comune di Gubbio, XV Biennale di Scultura di Gubbio, ottobre – novembre 2008.
Susanna Misiano	Eventi, catalogo della mostra, Sermoneta, luglio 1998.
Roberta Perfetti	Dodecaformae, catalogo della mostra, Palazzo degli Alessandri, Viterbo, febbraio – marzo 1992.
Silvia Pegoraro	La Linea Origine di..., catalogo della mostra, Galleria AOC F58, Roma, novembre 1998.
	Vertigini: il fantastico oggettuale, catalogo della mostra, Ed. Comune Vasto, XXIX Premio Vasto, Musei civici di Palazzo d'Avalos, luglio 2006.
Nadja Perilli	Cromofobie, catalogo della mostra, Ed. Mazzotta, Ex Aurum, Pescara, febbraio 2009.
Ludovico Pratesi	Guardando l'Europa, catalogo della mostra, Ed. ON Gallery – Poznan', Maggio 2002.
	C. Bernardini, A. Talotta, presentazione della mostra, Centro L. Di Sarro, Roma, ottobre - novembre 1992.
Lidia R. Di Pontremoli	Torri D'Avvistamento, catalogo della mostra, Ed. Comune Tarquinia, Tarquinia, 1996.
Alessandro Riva	Metamorfosi, le ambiguita' della visione, catalogo della mostra, Ed. Comune di Vasto, XXXVII Premio Vasto, luglio – ottobre 2004.
Otto Rothfuss	Drawing all over – the power of the line, catalogo della mostra, Ed. Kiss, Kunstverein Kiss Kunst im Schloss Untergröningen Temporares Museum, Abtsgmünd - Untergröningen (Stuttgart), giugno - settembre 2008.
Enzo Santese	Nuove Contaminazioni, Scultura, catalogo della mostra, Ed. Galleria d'Arte Moderna Udine, Chiesa di S.Francesco 1998.
	Vittorio Arte 2000, catalogo della mostra, Ed. Veneto Arte, Ex ghetto ebraico, Vittorio Veneto, settembre – ottobre 1999.
Federico Sardella	Materialmente luce, catalogo della mostra, Ed. Comune di Cordenons, maggio – giugno 2000.
Maria Luisa Trevisan	Dialoghi D' – Accanto, catalogo della mostra, Ed. Studio Fontaine, Magazzini di Palazzo Gatti, Viterbo, maggio 2009.
Giorgio Verzotti	Enigma Emozionante – Artisti a rigor di logica, catalogo della mostra, Barchessa di Villa S.Donà delle Rose, Mirano (VE), maggio - luglio 2006.
Eugenio Viola	Open Mind(s) 1978/2008, catalogo della mostra, Villa del Grumello, Villa Sucota, Fondazione Antonio Ratti, Como, maggio 2009.
Emma Zanella	Fontana e la sua eredità, catalogo della mostra, Skira Editore, Luglio 2005.
Sabrina Zannier	The Group Show, catalogo della mostra, Ed. NLF, GAM – Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, ottobre 2009.
	Lumen, presentazione della mostra, C.Bernardini, A.Biasi, T.Boniolo, Galleria Fioretto, Padova, novembre – dicembre 2004.
	Energy, catalogo della mostra, Ed. Maravee, Ariis di Rivignano (UD), giugno 2007.

Quotidiani e periodici | Newspapers and magazines

Enrico Anselmi	Il vuoto e l'angoscia della vita umana nelle tele visionarie di Carlo Bernardini, in "Corriere di Viterbo", Viterbo, 7 dicembre 1989.
	Progetto Civitella '90, arti visive e sperimentazione, in "Corriere di Viterbo", 30 agosto 1990.
	E' il trionfo della libertà a rivivere oltre il muro, in "Corriere di Viterbo", 1 febbraio 1990.
	Oltre le barriere, Carlo Bernardini espone a Roma, in "Corriere di Viterbo", 31 gennaio 1991.
	L'astratto concettualizzato nella spoliazione della forma, in "Corriere di Viterbo", 6 febbraio 1992.
Vito Apuleo	Pittura giovane al Palazzo delle Esposizioni, in "Il Messaggero", 12 settembre 1992.
Benedetto Bergami	Diciotto artisti per sei critici. L'arte dei giovani al Palazzo delle Esposizioni, in "Arte", Ed. Mondadori, n. 228, aprile 1992.
Vittoria Biasi	Quel bianco oltre il bianco in "Corriere di Viterbo", 10 agosto 1994.
	Quand'anche parlassi la lingua degli angeli, in "Alphacentauri", n. 4, anno II, maggio 1994.
Ilaria Bignotti	Luce Arte Industria, in "Neon", n. 136, gennaio - febbraio 2008.
Francesca Capriccioli	Carlo Bernardini e Alfonso Talotta al Centro Di Sarro, Next, n.26, anno VIII, autunno 1992.
Barbara Casavecchia	Dieci sorprese (più una) per dieci musei lombardi. L'arte balla il Twister, in "La Repubblica", Milano, 2 ottobre 2009.
Claudio Cerritelli	Mitografie della luce, tra natura e artificio, in "Graphie", n. 2, anno II, maggio 2000.
Renato Civello	Una mostra del giovane pittore Bernardini a Roma, in "Secolo d'Italia", 14 marzo 1991.
	Primo piano sull'arte giovane, in "Secolo d'Italia", 19 maggio 1995.
Tiziana Conti	Carlo Bernardini, Alchimie della visione, in "Titolo", n. 43, anno XIV, inverno 2003/04.
Enrico Crispolti	Geometrie di luce, in "AD" n. 267 agosto 2003.
	Carlo Bernardini, in "Art in Italy", Adriano Parise Editore, n. 26, anno 13, I° semestre 2006.
Wanda Cuseo	Da ieri sera in Campidoglio Sculture di luce per l'Europa, in "La Repubblica", Roma, 5 ottobre 2003.
Daniela D'Anna	Giovani artisti a Roma, in "Il Secolo D'Italia", 16 settembre 1992.
Stefania Dalla Torre	Stati di Illuminazione, in "Luce", n. 3, anno 44, 2005.
	Filo Luce, in "Luce", n. 4, anno 44, 2005.
Mario De Candia	C. Bernardini, A. Talotta, in "Trovaroma - Il piacere dell'occhio" n.257, 258, 259, ott - novembre 1992.
	C. Bernardini - M. Zaza, in "Trovaroma - Il piacere dell'occhio", ottobre 1999.
Michele De Luca	Varato il Progetto "Twister", in "Arte Contemporanea", n. 20, anno IV, novembre - dicembre 2009.
Iranna De Meo	La Trasformazione dello Spazio di Bernardini, in "Il Quotidiano della Basilicata", n. 352, anno 6, 28 dic 2007.
Michele Fortunato	Linea di Luce, in "Ali del Levante", n. 2, marzo - aprile 2005.
	Light Waves, in "Ali del Levante", n. 20, aprile 2007.
Francesca Franco	Il salento e l'arte contemporanea, in "Terra", 4 aprile 2009.
	Carlo Bernardini: Codice Spaziale, in "Terra", 3 maggio 2009.
Matteo Galbiati	Bernardini-DePonti, in "Espoarte", n. 51, febbraio - marzo 2008.
	Carlo Bernardini, in "Espoarte" n. 57, febbraio - marzo 2009.
	Carlo Bernardini, in "Espoarte" n. 59, giugno - luglio 2009.
Katarzyna Gielzynska	Symbolon Piotrkowski – Translacje' 98, in "Plastyka", i wychowanie, n. 5, 1998.
Sebastiano Grasso	Carlo Bernardini, in "Corriere della Sera", Milano, pag. 54, 2 Luglio 1999.
Francesca Guerisoli	Dietro le quinte di Twister. Quando l'unione fa la forza, in "Artkey", n. 11, anno 2, sett - ottobre 2009.
Domenico Guzzi	Carlo Bernardini, in "Next", n. 32/33, anno X, autunno - inverno 1994/95.
Jacek Kasprzycki	Przestrzen i Swiatlo, in "Art eon", magazyn sztuce, n. 7, lipiec 2001.
Gianleonardo Latini	Carlo Bernardini: Una pittura di ombre, in "Ecotipo" n. 6, luglio 1992.
Claude Lorent	Des oeuvres lumineuses, in "La Libre Culture", pag.18, 10 gennaio 2007.
Leda Lunghi	Carlo Bernardini, in "Segno", n. 222, anno XXXIII, dicembre - gennaio 2008/09.
Antonella Marino	Carlo Bernardini - Light Waves, in "La Repubblica", Bari, 11 gennaio 2008.
	Carlo Bernardini-Aeroporto del Salento Brindisi, in "FlashArt" n. 271, agosto - settembre 2008.
	Arte, Bellezza, Amore, Morte, in "Segno", n. 227, anno XXXIV, novembre - dicembre 2009.
Barbara Martusciello	Poetica byroniana tra reale e virtuale, in "Paese Sera", 24 marzo 1993.
	Dia + Logos arte contemporanea di ricerca, in "Paese Sera", maggio 1993.
Ada Masoero	Luci accese in Lombardia, in "Il Sole 24 Ore", 4 ottobre 2009.
Alfredo Noto	Pittore (con la matita e con i pennelli), in "L'Umanità", 10/11 febbraio 1991.
	Un tratto povero ma raffinato, in "Qui Giovani", 18 dicembre 1991.
	La sicurezza cromatica degli emergenti, in "Qui Giovani", 13 febbraio 1992.
	Bernardini, Talotta al Centro Di Sarro, in "l'Umanità", 7 novembre 1992.
	Bernardini, Talotta al Centro Di Sarro, in Momento Sera, novembre 1992.
Achille Perilli	Lo Spazio Permeabile (testo del 2001), in "Arte Contemporanea" n.21 gennaio-febbraio 2010.
Nadia Perilli	Utica, Carlo Bernardini - Sculpture Space, Utica-New York, in "Sculpture" magazine, n. 6, Vol. 22, july - august 2003.
	Carlo Bernardini organismi di luce, in "Metek", n.4, De Luca Editori d'Arte, Maggio 2003.
	Tecnologia sensoriale, in "Spazio Architettura", n. 64/21, anno V, novembre - dicembre 2003.
	Light Systems, in "Annual Update Art Magazine", 2008 - 2009.
Valentina Pinto	Carlo Bernardini: quando la luce sconfina in un'altra realtà, in "Segno", n. 228, gennaio - febbraio 2010.
Ludovico Pratesi	Al Palaexpò gli 'under 35', in "La Repubblica", 2 settembre 1992.
Gianfranco Proietti	Carlo Bernardini alla Galleria Arte S. Lorenzo, in "Proposte", n. I, anno V, febbraio - marzo 1991.
Stefania Povicciani	Tre Artisti Di Ricerca, in "Gazzetta di Parma", 18 novembre 1997.
Arnaldo R. Brizzi	Il sogno e le tenebre di Lord Byron, in "Paese Sera", 24 marzo 1993.
Natale Antonio Rossi	Il sogno e le tenebre di Lord Byron, in "Paese Sera", 24 marzo 1993.
Enzo Santese	XII Quadriennale, in "Juliet", n. 80, dicembre - gennaio 1996/97.
	Udine, I corpi della scultura contaminano gli spazi della città, in "Next", n. 44/45, anno XIV, inverno 1998/99.
	Carlo Bernardini, in "Juliet", n. 94, ottobre - novembre 1999.
	Gli uomini dello Spazio Espanso, in "Il mercatino di Udine", 30 ottobre 1999.
	Carlo Bernardini, in "Juliet", n. 96, febbraio - marzo 2000.
	Carlo Bernardini, in "Juliet", n. 101, febbraio - marzo 2001.
	Carlo Bernardini - Linea di Luce, in "Flash Art", n. 250, febbraio - marzo 2005.
Marta Savaris	

Giuseppe Selvaggi	Nel Neoromantico della giovinezza, in "Il Giornale D'Italia", 7 ottobre 1989. Giovani: Non giovanissimi, in "Il Giornale D'Italia", 13/14 settembre 1992.
Lino Sinibaldi	In & Out - giovani scultori, in "Segno", n. 208, anno XXXII, maggio – giugno 2006.
Maurizio Sciaccaluga	Le fibre ottiche di Bernardini, in "Arte", Ed. Mondadori, n. 377, gennaio 2005.
Maria Grazia Sorce	Torino – Codice Spaziale, in "Insideart", anno 6, maggio 2009.
Carmelo Strano	Luce, light, luce, in "l'Arca", n. 169, aprile 2002.
Carla Testore	Carlo Bernardini – Codice Spaziale, in "Skart", n. 2, anno II, aprile – maggio 2009.
Alessandro Trabucco	Carlo Bernardini – Divisione dell'Unità Visiva, in "Segno", n. 201, anno XXX, marzo-aprile 2005.
Sabrina Zannier	Metti un diavolo in chiesa, in "Messaggero Veneto", 4 agosto 1998.
Giovanna Zuconi	Scenari urbani alla Triennale di Milano, in "L'Espresso", n. 45, anno XLVIII, 7 novembre 2002.
Maria Giulia Zunino	Le Città Invisibili, in "Abitare", n. 426, Marzo 2003.

Interviste | Interviews

P. Artoni - A. Comunian	Carlo Bernardini – Codice Spaziale, in "Twister magazine #1", Ed. Mousse Publishing, ott. 2009.
Matteo Galbiati	Carlo Bernardini – Light Waves, in "Segno" n.220, anno XXXIII, luglio - settembre 2008.
Lorena Giuranna	Caleidoscopiche Visioni, in "The Group Show", catalogo della mostra, Ed. NLF, GAM – Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, ottobre 2009.
	Inchiesta sull'arte, Ed. Electa, 2008.

Articoli e interviste online | Articles and online interviews

Tiziana Conti	Carlo Bernardini, Torino, Velan, in "Exibart.com", 6 maggio 2009
Claudio Cucco	Carlo Bernardini, Milano, Bruna Soletti, in "Exibart.com", 17 giugno 2008.
Carlotta Degl'Innocenti	L'Orizzonte degli Eventi di Carlo Bernardini a New York, in "Italiani – giornale on-line, fondazioneitaliani.it", mercoledì 19 Settembre 2007.
Stefano Ferrari	Twister – Intervista a Carlo Bernardini, in "Sull'arte.it", 19 ottobre 2009.
Lightingnow.net	Intervista a Carlo Bernardini, in "Lightingnow.net", 13 ottobre 2008.
Veronica Pirola	Carlo Bernardini - Galleria Bruna Soletti, in "Teknmedia.net", 19 maggio 2008.
Silvia Scaravaggi	Equilibri di luce, intervista, in "digimag44" – "digious.it", maggio 2009.

Scritti di Carlo Bernardini | Writings of Carlo Bernardini

<i>Divisione dell'unità visiva</i>	(Roma 1995)
Divisione dell'Unità Visiva, Ed. Stampa Alternativa, ottobre 1997.	
Divisione dell'Unità Visiva, catalogo della mostra, Ed. FPM, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Università degli Studi "La Sapienza" Roma, ottobre1999.	
Twister – Intervista a Carlo Bernardini, in "Sull'arte.it", 19 ottobre 2009.	
Lo Spazio Permeabile, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria Fioretto Arte Contemporanea, gennaio - febbraio 2001.	
Thai-Italian Art Space 2000, Ed. Silpakom University, Silpakorn University, Bangkok, ottobre 2000.	

<i>Ipotesi per la divisione dell'unità visiva</i>	(Roma 1995)
Divisione dell'Unità Visiva, Ed. Stampa Alternativa, ottobre 1997.	
Divisione dell'Unità Visiva, catalogo della mostra, Ed. FPM, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Università degli Studi "La Sapienza" Roma, ottobre1999.	
Lo Spazio Permeabile, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria Fioretto Arte Contemporanea, gennaio - febbraio 2001.	
"Nuova Meta parole e immagini", n. 12/13, anno XIV, 2000.	

<i>Lo Spazio Permeabile</i>	(Roma 2000)
Lo Spazio Permeabile, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria Fioretto Arte Contemporanea, gennaio-febbraio 2001.	
Tecnologica, catalogo della mostra, Ed. Mazzotta, Fondazione Torre Colombara, Gorla Maggiore (VA), dicembre-gennaio 2001/02.	
Master di Light Design, catalogo, Accademia di Belle Arti di "Brera", Milano, 2003/04.	
"Ad!Dict" in.tangible.scapes.s, n. 29, ottobre-novembre-dicembre 2008.	

<i>Al di là del visivo può non esserci nulla</i>	(Roma 2000)
Lo Spazio Permeabile, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria Fioretto Arte Contemporanea, gennaio-febbraio 2001.	

<i>Progetto di una scultura</i>	(Roma 2001)
Sistema di luce, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria del Naviglio, Milano – Galleria Spaziotemporaneo, Milano, marzo– aprile 2003.	
"Ad!Dict" in.tangible.scapes.s, n. 29, ottobre-novembre-dicembre 2008.	

<i>Il disegno mentale e il suo volume virtuale</i>	(Roma 2002)
Sistema di luce, catalogo della mostra, Ed. Musis, Galleria del Naviglio, Milano–Galleria Spaziotemporaneo, Milano, aprile 2003.	

<i>La linea sperimentale della luce</i>	(Milano 2004)
Master di Light Design, catalogo, Accademia di Belle Arti di "Brera", Milano, 2003/04.	
Fontana e la sua eredità, catalogo della mostra, Skira Editore, Luglio 2005.	

<i>La quarta direzione dello spazio</i>	(San Paolo del Brasile 2004)
La quarta direzione dello spazio, scritto con Manuela Sobral, San Paolo del Brasile 2004, Ed. Navona 42, settembre 2005.	
Carlo Bernardini, catalogo della mostra, Galleria Bruna Soletti, Milano, maggio - luglio 2008.	

<i>Analisi e prospettive nell'evoluzione del linguaggio</i>	(Milano 2005)
La luce che genera lo spazio, Ed. Delloro, Roma 2010.	

<i>La luce che genera lo spazio,</i>	(Milano 2009)
La luce che genera lo spazio, Ed. Delloro, Roma 2010.	

Grossetti Arte Contemporanea | Via di Porta Tenaglia 1/3 - 20121 Milano
Tel (+39) 02/29062128 | www.grossettiart.it - galleria@grossettiart.it

Delloro Arte Contemporanea | Via del Consolato 10 - 00186 Roma
Tel (+39) 06/64760339 | www.galleriadelloro.it - info@galleriadelloro.it

Galleria d'Arte Niccoli | Borgo Bruno Longhi 6 - 43100 Parma
Tel (+39) 0521/282669 | www.niccoliarte.com - info@niccoliarte.com

Antonella Cattani Contemporary Art | Via Rosengartenstrasse 1a - 39100 Bolzano
Tel (+39) 0471/981884 Mob (+39) 3483142391 | www.accart.it - info@accart.it

Artiscope | 35 Bld St Michel BE - 1040 Bruxelles
Tel (+32) 027355212 F. (+32)027359515 | www.artiscope.be - artiscope@artiscope.be

Galleria Spazia | Via dell'Inferno 5 - 40126 Bologna
Tel (+39) 051/220184 | www.galleriaspazia.com - info@galleriaspazia.com - www.villapaleottisolani.it

Velan 1 | Via Modena 52 - 10153 Torino -- **Velan 2** | Via Saluzzo 64 - 10128 Torino
Tel (+39) 011/280406 | www.velancenter.com - info@velancenter.com



Nello studio di Sulpture Space,
Utica, New York.

