

A mia madre
To my mother

Mariella Bettineschi
L'era successiva
Next era

Ritratti
Portraits



L'era successiva/Next era (leonardo, Dama con ermellino/Lady with ermine) 2010
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm



L'era successiva/Next era (Raffaello, Fornarina) 2010
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm



L'era successiva/Next era (Domenichino, Sibilla/Sibyl) 2018
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm



L'era successiva/Next era (L'Annunciata/The Annunciation) 2017
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm



*L'era successiva/Next era (Scuola di Fontainebleau/Fontainebleau School,
Gabrielle d'Estrées e sua sorella/Gabrielle d'Estrées and her sister) 2016*
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm each, pp 14-15

L'era successiva/Next era (Vermeer, La ragazza con l'orecchino di perla/Girl with a pearl earring) 2017
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm





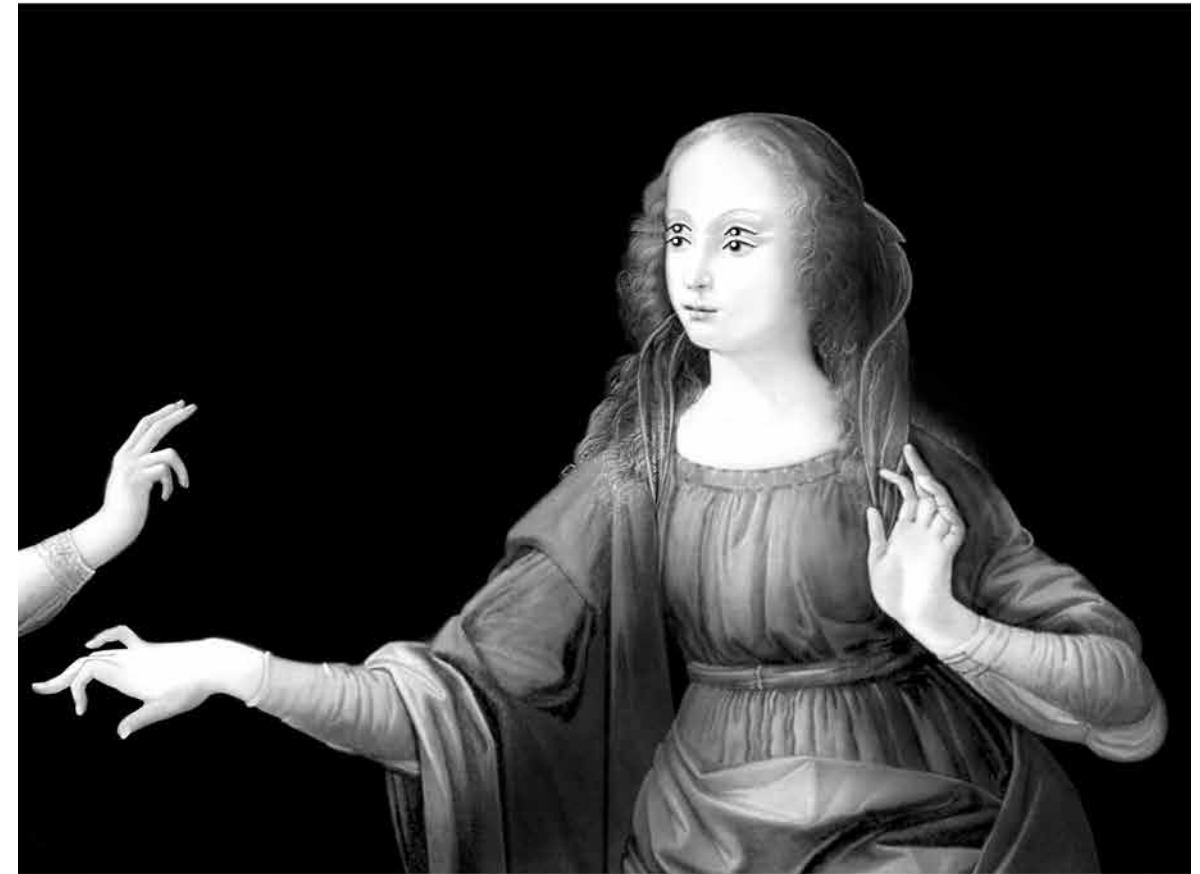
L'era successiva/Next era (Caravaggio, Giuditta) 2015
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm



L'era successiva/Next era (Ingres, La grande odalisque/The grand odalisque) 2015
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm

L'era successiva/Next era (Memling, Ritratto di giovane donna/Portrait of a young woman) 2018
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm

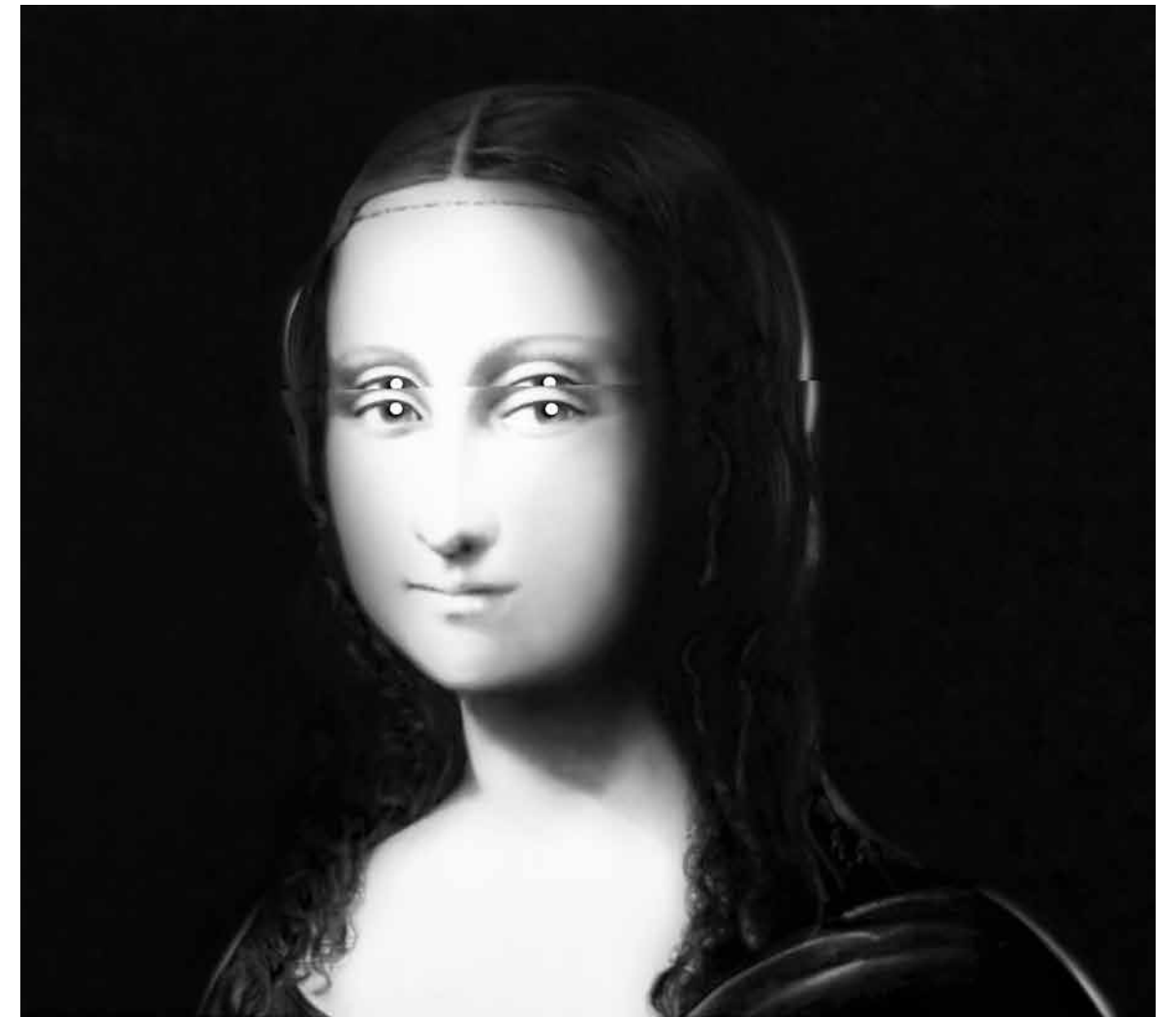






L'era successiva/Next era (Leonardo, L'Annunciazione/The Annunciation) 2019
digital painting on plexiglass 120x80x2 cm, pp 24-25

L'era successiva/Next era (Parmigianino, Madonna dal collo lungo/Madonna with the long neck) 2015
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm, p 26



l'era successiva/Next era (leonardo, Gioconda) 2017
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm



L'era successiva/Next era (Bronzino, Maria de Medici) 2019
digital painting on plexiglass, 120x80x2 cm

Mondo del Mondo, Mondo dell'Arte e Mondo d'Arte costituiscono una triade fondante la vari strati il Mondo Poetico di Mariella Bettineschi, che, essendo un Mondo fatto con Arte, contiene tutti i Mondi: Mondo dell'alto e del pensiero, Mondo del basso e della concretezza, Mondo del qua e della realtà, Mondo di là e dell'immaginario, Mondo del finito e Mondo dell'infinito. Mondo e Mondi appartenenti, da che Mondo è Mondo, alla sfera totale della creazione. Per questo, gli artisti, come indicava Alighiero Boetti con una sua nota opera, Mettono al Mondo il Mondo. Diremo, quindi, che il Mondo espressivo di Mariella Bettineschi è un Mondo fatto ad arte complesso e multiforme che ci dice molto del Mondo. L'arte è da sempre un Mondo che ci permette di guardare il Mondo in modo diverso e dunque di avanzare ipotesi di un Nuovo Mondo e con ciò portare la nostra esistenza in un tempo differente. Tutto questo Mondo espressivo è premessa del futuro e quindi di un'Era successiva, come l'artista ha inteso chiamare la sua opera, o meglio il suo Mondo d'Arte dal 2008 in avanti. Soprattutto a questa si riferisce la pubblicazione che avete tra le mani e sotto gli occhi, perché, come ebbe a dire il poeta Josif Brodskij nel discorso del ricevimento del Nobel, 1987: "Non esiste futuro al di fuori di ciò che l'arte promette". Possiamo dunque affermare che l'arte di Mariella Bettineschi è una promessa di futuro, un tempo successivo di cui si ha carenza negli ultimi tempi ripiegati su se stessi, su un qui ed ora in cui il Mondo si presenta come attualità, dato di fatto e non più come speranza di costruzione del dopo, mentre, come dice Gerhard Richter: L'arte è la forma più alta di speranza e dunque di futuro. È in tale direzione di promessa a lavorare la nostra artista nella speranza che le cose possano mutare. A ciò non è estraneo il fatto che è una donna, la quale non solo mette al Mondo la vita umana, dando continuità e futuro al Mondo, ma che, come artista, mette al Mondo l'Arte. Difatti, anche se negli ultimi tempi è venuta meno la marginalizzazione della donna nell'arte, da sempre circola l'idea, nel Mondo dell'Arte, che la donna in quanto creatrice dell'umanità, esaurisca, o quasi, la sua creatività nella creazione biologica. La Bettineschi con la sua opera densa e complessa da oltre cinquant'anni sconfessa questa credenza al pari di altre artiste donne che stanno rivelando sempre più questa verità successiva. Lei non ha smesso di essere artista, perché madre, anzi, anche per questo essa già agli inizi, in tempi in cui figlie e figli avrebbero dovuto ereditare il nome di nonne, o nonni, si discosta da questa tradizione chiamando l'unico figlio Tiziano. Ciò per Bettineschi, che nasce e vive tra Brescia e Bergamo, significa inserirsi consapevolmente nella tradizione della cultura veneta a cui questa parte d'Italia è appartenuta prima di passare alla Lombardia. Una decisione quella di stare nella "scuola veneta" fatta di luce che ricorre in molte parti della sua Arte.

Arte all'Arte per senso della tradizione, Arte alla Vita per destino della creazione, Arte e Vita per essenza dell'esistenza, Arte e Vita dell'Arte per biografia alternativa. Così, ogni opera d'Arte di Mariella Bettineschi è un tassello rivolto alla costruzione del senso dell'Arte, del perché, del per chi e del per come facciamo Arte, ma anche del perché necessitiamo dell'Arte e cosa ce ne facciamo di essa una volta che l'artista ce l'ha donata. Da che mondo è mondo sono questioni a cui gli artisti cercano di dare risposte e il senso del mondo non esisterebbe senza l'Arte. Difatti non solo lo studio dell'Arte, ma anche delle neuroscienze, o dell'antropologia, o..., ricercano nell'Arte la nascita evolutiva, e non, dell'uomo che con essa ha inteso celebrare vita e morte. L'Arte è ragione di vita, futuro, memoria, passato, essere e attualità. Sono tempi e temi di fronte ai quali ci pongono le opere della Bettineschi che si danno a volte come paesaggi, altre come figure umane, altre ancora come depositi della cultura, altre come mondi altri e successivi che ci dicono della possibilità di resistere ed esistere culturalmente nella lingua dell'arte che continuamente si Riforma.

Riforma del segno, Riforma dell'immagine, Riforma della forma ecco un altro vocabolo suggerito dall'opera dell'artista che con tenacia porta avanti da anni un lavoro volto a sperimentare strade diverse. Un'opera il cui filo conduttore è quello della ricerca instancabile di segni, forme, immagini che non vengono contestate, ma rielaborate nel segno di molte tradizioni, perché consapevole che non si costruisce il futuro nel presente senza la consapevolezza del passato. Così noi riconosciamo, naturalmente riedite in uno stile proprio: forme dell'informe, immagini del rinascimento, segni della classicità di mondi e modi volti a costruire da anni un corpus unico in senso di continuità e contenuto. L'opera è così portatrice di molte verità, tramite una liturgia di forme e contenuti non basate su un'ideologia, non sulla fede, ma sul pensiero e successione di idee dell'Idea.

Idea dell'arte, Idea della vita, Idea della creazione attengono all'opera dell'artista foriera di pensieri che cercano di estrapolare dalla massa di immagini da cui siamo circondati significati alternativi. Difatti molte delle immagini che l'artista utilizza sono prelievi provenienti dal flusso dello scorrimento visivo che le televisioni ci rovesciano quotidianamente addosso. Quello di interfacciarsi con esse, rimontandole in una sorta di azione visiva situazionista è ciò che fa Mariella, così che dal confronto di immagini contrapposte si generi una sorta di critica sociale. L'arte è, così, chiamata a generare nuove idee, proposte e significati altri. In questa tecnica compositiva, che ha molto di contemporaneo, persiste tuttavia la dimensione compositiva del dittico, tecnica antica che serve a proporre un'alternanza di storie. La storia, infatti, non è mai più una sola, perché i livelli delle narrazioni si contrappongono, stratificandosi come mondo e mondo alla rovescia. In tali opere da lei create, le immagini doppie sono messe in relazione per sottolineare soprattutto situazioni di guerra, segnalando, in tal modo, il tempo di scontro in cui viviamo e dunque spingere ad una riflessione responsabile che ci mette davanti alla nostra onestà morale ed Etica.

Etica della creazione alternata, Etica della condizione duale, Etica del comportamento che teniamo di fronte ai concetti di bene e male, Etica espressa dalle "immagini di guerra" raddoppiate. È l'Etica dell'uso che facciamo delle immagini, immagini che sappiamo non sempre vere, perché spesso manipolate, in quanto volte alla creazione di consensi estorti tramite fake news anche quando esse ci mettono "davanti al dolore degli altri" per impiegare una densa proposizione di Susan Sontag del 2003. L'arte della Bettineschi diviene, così, un campo di battaglia in cui il linguaggio combatte la guerra dei significati a colpi di immagini, perché sempre foriera di verità. L'arte, infatti, non finge e quando lo fa assume la finzione come linguaggio scoperto, e per questo portatore di realtà, creazione di senso, senso della verità. Per cui, se il flusso delle immagini della società dello spettacolo, Debord, 1967, ci accerchiano allo scopo di alienarci, quelle dell'arte – con la proposta situazionista di detournare il linguaggio, di criticarlo, di minarlo con la creazione di una critica sociale che la nostra artista assume – rivela una nuova etica del linguaggio dell'arte. Per questo si inserisce in quella linea creativa della critica alla guerra che va da Guerra alla guerra, 1924, di Ernst Friedrich fino a Fabio Mauri di Linguaggio è guerra, 1975, ed ora a *L'era successiva* di Mariella Bettineschi, 2008, tutte rivolte all'esercizio dell'etica della Libertà.

Libertà dello Spirito, Libertà di Pensiero sono racchiuse nella Libertà dell'Arte che l'artista si impegna a garantire con la propria libertà stilistica. È la libertà di dissentire tra un periodo e l'altro, facendoli convivere, creandoli in contemporanea, in parallelo. I linguaggi si intersecano, perché la libertà non è mai data una volta per tutte, ma conquistata continuamente, in quanto il suo limite e senso vanno sempre spostati e rinnovati in successione. Certo, se pensiamo alle opere della Bettineschi come un manifesto, un'illustrazione a tema non ne cogliamo il perché e il come esse ci parlano della libertà dell'essere, in quanto, quella della libertà, non è una strada facile, né diritta; ma è proprio la diversità di azioni, segni, immagini proposte a metterci davanti alla libertà. Ogni suo percorso mette in discussione l'altro, ogni forma ne contraddice un'altra e questo è sì un manifesto, un inno alla differenza. Si tratta di un viaggio di scoperta come conoscenza nel senso di Proust per il quale: "Il vero viaggio di scoperta non consiste nel trovare nuovi territori, ma nel possedere altri occhi, vedere l'universo attraverso gli occhi di un altro, di centinaia d'altri: di osservare il centinaio di universi che ciascuno di loro osserva, che ciascuno di

loro è". L'universo diverso che è il multiverso di molti mondi anche qui costruiti per immagini relazionate del nostro e altri mondi del nostro linguaggio e altri linguaggi sintetizzati dall'arte che crea linguaggio.

Linguaggio del Visivo, Linguaggio dell'Idioma, Linguaggio della comunicazione, soprattutto lotta antichissima tra Linguaggio della parola e Linguaggio dell'immagine, tra chi afferma e crede che in principio era il verbo e chi crede che all'inizio era l'immagine. Con quale Linguaggio abbiamo iniziato a esprimerci con quello della parola detta e scritta, o con quella dell'immagine disegnata o dipinta? Sarebbe banale affermare che l'artista visivo in quanto tale ha fatto una scelta di campo in favore dell'immagine, perché una lunga tradizione concettuale, per quanto riguarda la nostra arte moderna e contemporanea, è lì ad affermare il contrario. Non va neppure dimenticato che ancor prima c'era una parte del mondo generatosi fra Tigri ed Eufrate che tra ebraismo prima e islamismo poi ha preferito parola e scrittura all'immagine. Guardando l'arte colma di immagini di Mariella Bettineschi non ci vuol molto a capire da che parte, come artista, ha deciso di stare. Naturalmente ciò non vuol dire che nel suo lavoro non ci sia un aspetto concettuale, ma si tratta di quella concettualità che necessita dell'immagine per essere fin dal principio. È questa la via occidentale all'arte, quella che si è distaccata anche dall'ortodossia religiosa orientale, decidendo di continuare la via figurativa dell'arte e della sua Armonia.

Armonia, Armonia accordo di sensi, Armonia concordia dei segni, Armonia proporzione delle forme contrastanti, Armonia aura dell'arte che la classicità ha individuato come suo canone di fondazione. Proviene dal greco *harmonia*: proporzione, unione, accordo a sua volta originato dal verbo harmozein: congiungere, accordare che si ricollega anche ad harmos, giuntura. E la giuntura è presente in molte delle sue opere: sia in quelle che oppongono scene di guerra e armi a paesaggi, di cui abbiamo appena detto, che in altri con cui si congiungono paesaggi terrestri ed extraterrestri, o natura e scienza, o di immagini varie con una parte bianca che è luce, spazio puro. Armonizzare queste diversità è un altro degli scopi dell'arte di cui ci stiamo occupando, la quale trova, oltre che nella dualità, nella giuntura il senso di collegamento non solo come riflesso, ma quale giustapposizione dialogante voluta e cercata dall'artista. È una giuntura di conciliazione in cui, secondo Hegel, sta la verità. Nessuna casualità nell'opera di Bettineschi, ma ricerca e selezione per la costruzione di un'armonia dei corpi che ha in molti casi una bellezza cosmologica in cui si sana il conflitto di forme, segni e immagini. Un destino creativo che rinvia ad Eraclito per il quale è dagli elementi che discordano che si ha la più bella armonia e quando quest'ultima si compie nell'arte produce elementi di grande Bellezza.

Bellezza del Vero e di Aristotele, Bellezza del Fatto e di Vico, Bellezza della Natura e di Kant, Bellezza del Sé dell'Altro e del dualismo sta alla base del tracciato dell'opera di Bettineschi. Difatti i suoi lavori sono sempre forme compiute che, come detto, sottendono una dimensione di classicità e di armonia aurea. In quest'ambito essa è un'artista antica che non ha inteso parteggiare per l'estetica moderna dell'antigrazioso, in cui e in nome del quale la forma si spezza e si distorce, si velocizza, si fa rapida. Ciò è dimostrato dal fatto che una certa linearità percorre sempre l'opera di Mariella; opera fatta di parti accostate, luci evanescenti, bianchi abbaglianti. Gli stessi soggetti moderni, o ipermoderni: missili, razzi, astronavi stanno immobili, colti come fermo immagine, ricondotti così nell'alveo dove principia la sintesi di bellezza della forma e del pensiero, culla classica occidentale dell'Essere.

Essere del chi siamo, Essere del da dove veniamo, Essere del dove andiamo, benché siano principalmente delle domande della filosofia, l'arte che tutto contiene, compresa la filosofia, si pone anch'essa nel percorso del destino dell'Essere. Ciò avviene soprattutto quando non si manifesta come illustrazione di ideologie di servizio per affondare, invece, il suo essere nel magma della creazione quale essenza dell'essere e del non essere. Essere e apparire, essere qui, o essere altrove, essere se stessi, o essere l'altro, esseri concreti ed esseri immaginari fino a esseri terrestri, o esseri extraterrestri sono trattati dalla sua arte in cui tutto diventa reale in quanto linguaggio. È il linguaggio

dell'arte che, come sottolinea Ad Reinhardt, fa sì che: "L'arte è arte-in quanto-arte e qualunque altra cosa è qualunque altra cosa. L'essere-in-quanto-arte non è nient'altro che arte". Essere e cosa, Essere e Tempo sono dimensioni che troviamo nelle immagini di Mariella e interrogativi passati su cui si è esercitato Martin Heidegger che rinviene nell'arte "uno squarcio di verità". Così, tutto è vero nell'arte anche l'apparire di mondi altri, come in quelli della Bettineschi, dove ogni tempo nutre l'arte che, in quanto linguaggio, è soggetto all'interpretazione del Tempo.

Tempo che ha inizio, Tempo di scorrimento e fine quando è freccia evolutiva, o geometria di avvitamento circolare in cui tutto ritorna, da cui Picasso dice: "Tutto l'interesse dell'arte è nel principio. Dopo il principio è già la fine," o Einstein per il quale: "La divisione tra passato, presente e futuro è solo un'illusione ostinatamente persistente." Nelle opere della Bettineschi naturalmente il tempo, anzi i tempi iniziano e si intersecano nell'attualità delle immagini della lotta politica globale, in special modo le primavere arabe con il passato della tradizione dell'arte, soprattutto il Rinascimento, futuro della scienza e della fantascienza. Ma il tempo e i tempi nelle sue immagini è/sono congelato/i nel senza tempo dell'arte, della sua arte le cui immagini, anche quelle del presente, vengono sottratte dall'artista al gioco reale dell'attualità e date come apparizioni, fantasmi. Ciò è evidente nella scelta dell'impiego della fotografia, un mezzo che solo apparentemente ci rende conto della realtà, essendo, al contrario, sempre fantasmatico. E di fantasmi, presenze, ectoplasmi di luce sono popolate le opere in questione. Luce e luci sono i suoi fuochi visivi, i segni significanti, ciò che diffonde energia, liberando le immagini dalla staticità fotografica, aprendone il tempo. Queste ci fanno pensare a presenze di tempo e tempi che alludono ad altri mondi costruiti figurativamente da un'artista che mostra opere realizzate impiegando una grande abilità Tecnica.

Tecnica del disegno, Tecnica della pittura, Tecnica del ricamo sono alcune delle tecniche impiegate da anni da Mariella Bettineschi, ma è quella della fotografia a prevalere nelle opere d'arte dell'ultimo decennio che stiamo analizzando. Si tratta di una tecnica di cui ancora Susan Sontag, nel suo saggio Sulla fotografia del 1977, dice che: "Il pittore costruisce, la foto rivela," cogliendo, così, il punto della questione dell'arte chiamata tecnica per gli antichi greci. Difatti, il lavoro della Bettineschi impiega la fotografia pensando alla pittura non solo come soggetto, ma come tecnica e approccio. Le sue opere sono sempre fotografie preesistenti, prelevate, manipolate, "dipinte" utilizzando tecniche computerizzate e poi stampate su plexiglass, o su specchio, ancora una volontà di raddoppiare l'immagine. Sappiamo che sin dalla nascita la fotografia ha cercato di somigliare alla pittura sia formalmente che concettualmente, perché aspirava ad essere arte che vuol dire liberarsi dalla tecnica. Si tratta di un approccio che continua ancora oggi, un confine dell'arte che gli artisti stanno affrontando in maniera nuova, almeno a partire dalla metà-fine anni ottanta com'è evidente nel rapporto maestri-allievi-maestri, sintetizzato nella relazione che intercorre tra i Becher e i loro discepoli come Gursky, Ruff, Hofer... Come detto, se all'apparenza molta opera di oggi ci appare come fotografica, di fatto si tratta di opera di pittura, una relazione fondante l'arte di sempre, ma soprattutto quello dell'epoca digitale in cui viviamo. La foto anche quando è prelevata già fatta, quale ready made visivo, come nel caso della Bettineschi, viene oggi sottoposta a un'operazione di "pittura", cosa che appare con tutta evidenza in alcune opere-paesaggio della serie de *L'era successiva* del 2012. Infatti esse sembrano una "citazione" dalle ninfee di Monet. Ciò a dimostrazione del fatto che l'immagine è sempre ri-costruita, rifatta a partire già dall'occhio che la sceglie e la mano che la manipola, tecniche volte alla realizzazione di un'arte a forte Identità.

Identità dell'essere, Identità della tecnica, Identità di scelta dell'arte sono tutte fasi che portano alla costruzione dell'identità dell'artista Bettineschi dallo stile e identità inconfondibili. Certamente in tempi di postcolonialismo, globalizzazione, gender in cui viviamo cercare tracce di questo mutamento nelle opere e nella vita di chiunque è d'obbligo, ma nelle opere della nostra nulla di tutto ciò è a prima vista presente. Tuttavia, essa è un'artista che, anche in quanto donna, affida alla sua arte il compito di reagire ai turbamenti, alle crisi del mondo, soprattutto, come dice lei, a partire dal 2008, anno di inizio della crisi globale in cui siamo venuti a trovarci. È una disfunzione del mondo coincidente con l'inizio della serie de *L'era successiva* con cui l'artista incomincia a guardare diversamente

il mondo, un mondo in crisi che, a detta della stessa, può essere affidato solo alla cura delle donne. Questo chiarisce il suo interesse espresso per le donne di Rinascimento, Manierismo e Barocco, in cui l'attenzione è appuntata sui ritratti di donne consegnatici da grandi artisti: Leonardo, Raffaello, Tiziano, Vermeer, Bronzino, Caravaggio, ..., e riletti dalla nostra in chiave contemporanea. Si tratta anche qui di prelievi di immagini, digitalizzazione e costruzione di un modo diverso di guardare, in compagnia di artisti sempre alla ricerca di una chance successiva, e agire nella tradizione alla ricerca del Nuovo.

Nuovo Modo di guardare l'Arte, Nuovo modo di fare l'Arte, Nuovo Modo di essere Arte, il nuovo e il successivo sembrano essere termini apparentati al futuro, ma non si da nuovo, né successivo senza qualcosa che precede. A precedere nel nostro caso sono le immagini preesistenti, già date, già pronte a cui l'artista dà un nuovo senso. Sono immagini d'attualità, ma anche della storia e dell'arte in continuo dialogo, perché, come diceva Seneca: "Ogni nuovo inizio proviene da un altro inizio." Siamo qui a parlare di un'opera di molti inizi e quindi di diverse novità. Va da sé che questa relazione tra prima e dopo emerge in maniera forte, specialmente nelle opere che, grazie alla tesi del re-inizio di Seneca, potremmo chiamare del ri-ritratto. Si tratta delle opere della nostra artista che ritornano sui ritratti antichi tramite la fotografia in bianco e nero. Sottraendo colore, potremmo dire che essa sottrae espressività, ma non estetica, in quanto la scelta del "non colore, il "b/n" da che è nata la fotografia è una precisa scelta estetica, perché è un lavorare sul minimalismo di luce e ombra che già Man Ray aveva compreso dicendo che: "La luce può fare tutto. Le ombre lavorano per me. Io faccio le ombre. Io faccio la luce. Io posso creare tutto con la mia macchina fotografica." Ma Bettineschi non crea con la macchina fotografica, usa lo scanner, una tecnica di copiatura dell'immagine. Non fotografa la realtà ma copia tecnologicamente un'immagine della realtà dell'immagine pittorica. Infatti, oggi nessuno pensa più che sia necessario copiare dal vero le immagini, i copisti del Louvre per il sistema dell'arte moderna e contemporanea sono quasi folklore. Il confronto non è con la fonte diretta, ma con l'immagine che abbiamo di essa ed è con l'immagine che va vinta la sfida non con la realtà, anche perché l'immagine è la nuova realtà. Come detto, scegliere di trasferire le immagini di opere pittoriche dei grandi maestri in foto bianco e nero vuol dire accordarsi anche con la dimensione del Tempo. Il bianco e nero ci mette nella condizione del ricordo e dunque de la *recherche* del tempo perduto, ogni foto b/n è una piccola madeleine visiva e forse non a caso Proust, nel 1919, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, scrive che: La fotografia acquista un po' della dignità che le manca quando cessa di essere una riproduzione della realtà e ci mostra cose che non esistono più." Ora, non è che le immagini di provenienza e soprattutto le opere pittoriche da cui provengono le nuove opere della Bettineschi non esistono più; sarebbe sciocco pensare che non esiste più la Gioconda di Leonardo al Louvre, o la Fornarina di Raffaello alla Galleria Borghese, o Giuditta e Oloferne alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, o ..., anche se una certa idea del nuovo della modernità che aveva in spregio il passato si era attivata per una pulizia visiva in favore di un nuovo sguardo. Bettineschi, al contrario, recupera questo passato e lo rinnova usando non solo il passato, ma anche la concettualità e il minimalismo modernista. "Il nuovo non si inventa, si scopre" recita Pascoli, spalleggiato da Foscolo che declama: "L'arte non consiste nel rappresentare cose nuove, bensì nel rappresentarle con novità," tant'è che l'artista non solo traduce le immagini in questione, ma le mette in relazione con un quadrato bianco inferiore, come se l'immagine poggiasse su una base. La base, soprattutto la base bianca è l'oggetto concettuale per antonomasia su cui l'arte moderna ha poggiato qualsiasi cosa per far sì che ogni cosa potesse essere arte. Tuttavia qui si fonde anche con l'idea malevicina dello spazio, così che dialogando con il bianco supremo l'opera della Bettineschi, ancora una volta, raddoppia il dialogo tra immagine e sua assenza, tra passato e presente e, saggiamente, come suggerisce Confucio con: "Chi torna per la vecchia strada per imparare il nuovo, può essere considerato un maestro" e dunque essere Esemplare.

Esemplare Unico, Esemplare Molteplice, Esemplare Modello: sono condizioni e relazioni base su cui si articolano oggi le opere d'arte qualunque esse siano. Condizioni e relazioni ancor più evidenti e cruciali del nostro tempo, in quanto rapportate al mondo delle immagini,

divenute esse stesse realtà di un'epoca che, per dirla con Guy Debord: "... preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere." E dunque cosa può l'arte in un mondo in cui, ancora Debord: "Il consumatore reale diventa consumatore di illusioni." e dove "La merce è questa illusione effettivamente reale. E lo spettacolo la sua manifestazione generale." in un "... mondo realmente rovesciato. Dove il vero è un momento del falso."? A tali questioni l'arte cerca da sempre di trovare una via d'uscita: da un lato ascoltando Picasso per il quale "l'arte è una menzogna che ci permette di conoscere la verità" e dall'altro ribaltando la tesi della perdita dell'aura "dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" profetizzata, nel 1936, dal filosofo tedesco Walter Benjamin. Per i tempi in cui viviamo sono tesi alle quali non si può sottrarre nessuna opera d'arte e a cui l'arte reagisce con una restituzione d'umanesimo, come possiamo cogliere nelle opere di Mariella Bettineschi. Si tratta di una modalità operativa che, impiegando l'arte come un cavallo di Troia, prova dall'interno a superare la tecnica con un contenuto umanistico, che vuol dire esemplare. Tale relazione tra esemplari unici, molteplici e modelli, come detto, non è nuovo, anzi è tradizione dell'arte prendere ad esempio i maestri e cercare di differenziarsi un po' più e un po' meno a seconda dei casi. Per questo la citazione non è un delitto, come appare a molti, ma da sempre un modo esemplare di stare e fare arte, un arte che ci propone un altro modo di guardare alla stessa cosa e dunque un altro Sguardo.

Sguardo dell'Essere, Sguardo della Comunicazione, Sguardo dell'Uomo, Sguardo e Sguardi della Donna. Sguardi di doppi sguardi. Raddoppiamento degli occhi dei ritratti di Mariella Bettineschi, che con queste opere afferma la possibilità dello sguardo altro della donna. Appuntare l'attenzione sugli occhi, principalmente sullo sguardo è parlare dell'unicità, perché ogni persona ha occhi unici, tanto che lo sguardo è una sorta di impronta digitale, e difatti, come non esistono due impronte digitali uguali, così non esiste uno sguardo uguale all'altro. Gli occhi con lo sguardo sono il primo mezzo di comunicazione e di evoluzione. Si parla, infatti, molto della mano prensile che ci ha permesso di evolverci rispetto agli altri animali, ma è pure l'alleanza con il senso della vista, grazie alla nostra posizione eretta, che abbiamo costruita la modernità sottolineata da Cartesio col suo "Cogito ergo sum". Una filosofia dell'essere e del non essere che già i greci avevano individuato nello sguardo su cui avevano fondato vita e morte, tanto che, per dire che una persona non c'è più, non dicevano che aveva esalato l'ultimo respiro, ma l'ultimo sguardo. Sarà anche per questo che quando uno muore gli chiudiamo gli occhi: la vita finisce con il finire del visivo a cui era associato anche il suo uso retto e morale. Per cui, scegliere di agire sullo sguardo significa scegliere di agire sulla vita e la morte, sul bene e il male. Ora, dato che l'arte è un'attività eminentemente visiva, lavorare sugli occhi vuol dire operare con una tautologia sull'idea dell'arte. Prendere un'immagine del passato e manipolarla non è certo una novità, Duchamp l'ha fatto con la Gioconda disegnandogli i baffi, la Bettineschi gli ha raddoppiato gli occhi, perché, come detto prima, lo sguardo è un'attività umana speciale, come insegna il filosofo cinese Confucio per il quale l'uomo che viene guardato nelle pupille non può più nascondere niente; significando che a seconda di come guardiamo il mondo, esso diviene un'altra Cosa.

Cosa è l'Arte? Cosa ci fa vedere l'Arte? Cosa ci fa intendere l'Arte, Cosa siamo per l'Arte? L'Arte può esser Cosa? La Cosa può esser tutto e dunque anche l'Arte? Cosa questiona la Cosa? Cosa esprime l'arte in questione che, parafrasando Publio Cornelio Tacito, è consapevole del fatto che: "Tutte le cose che ora si credono antichissime furono nuove un tempo." E dunque, una cosa che possiamo dire è che in quest'arte della Bettineschi si dibatte la relazione tra cose antiche e cose nuove, e anche tra cose di adesso e cose successive. Le cose qui sono immagini, rappresentazioni, insomma cose di cose. L'arte si occupa di cose, mostrandoci quali cose siamo, per usare una felice intuizione di Mendini, che, così facendo, fa da della Cosa una questione umanistica; ancora una riflessione e sottrazione alla tecnica fabbricatrice di cose come oggetti. Infatti le cose prese in carico dall'arte non sono più oggetti, sono astrazioni, idee della realtà, la quale, a detta di Nietzsche, esiste solo nella nostra interpretazione. Per cui alla domanda di: Cosa è l'arte? L'arte della Bettineschi risponde che essa è quella cosa atta a regolare l'immagine dell'arte. Difatti, la cosa fondamentale dell'arte

è darsi delle regole per poterle poi infrangere, cosa che lei fa in ogni sua opera e ciò è evidente nello scarto che produce relativamente alle immagini già date, dove le cose di prima diventano le cose del poi. Di cos'altro necessita l'arte per infrangere le regole e riscriverle se non di trovare una nuova misura come si evidenzia nel fatto che le immagini remote hanno bisogno non solo di essere raddoppiate nello sguardo e sottratte al colore per l'estetica moderna del bianco e nero, ma di essere ritagliate, rimisurate. Dunque, la scelta non sta solo nel prelievo di un'immagine nota, ma pure nella porzione da prelevare, nel dettaglio scelto, nella giusta misura, perché, come diceva paradossalmente Leonardo: "I dettagli fanno la perfezione e la perfezione non è un dettaglio." E la perfezione, si sa, è cosa divina, tanto da far dire a Warburg che "Il buon Dio si annida nel dettaglio", che trova, però il suo doppio contrario nell'antico proverbio senziante che il diavolo è nei dettagli. Notazioni e dicerie che alla fine ci portano ad asserire che è nel dettaglio che l'arte trova il suo HH: ovvero il suo Habitat-Humus.

Habitat-Humus della Creazione è il luogo-terreno in cui l'arte trova il suo fertile ambiente culturale, il luogo fertile e sensibile nel e sul quale far crescere la propria poetica. Habitat-Humus di informi pitture dalle gradazioni dai toni di bruno. Cuscini e immagini in trasparenza di tulle. Aureole dorate di punti stellari. Raccolte di immagini passate e presenti in successione. ... Ma sono le opere biblioteche a meritare in questa occasione una riflessione ulteriore. Biblioteche come Habitat-Humus, ambiente e deposito della cultura nel quale e sul quale cresce il sapere e per questo divenute altro soggetto privilegiato nel lavoro della Bettineschi. Ma pure qui, come nelle altre opere, la messa in immagine non è mai neutra e porta a una riflessione sullo stato delle cose. Non sono mero ritratto, anzi ne viene mostrata la fragilità, il pericolo di sparizione. Per questo la messa a fuoco è corrosa sia nello specchio di fondo che inserisce frammenti dell'habitat esterno nell'opera, come frammentati sono arte, esistenza e mondo che nei frammenti si riflettono aggiungendo dettagli da fuori, e sia in quella sorta di nebbia, alone, ectoplasma che ne corrode dal centro l'immagine, la messa a fuoco e dunque il realismo. Ma è anche opera-monito, opera-avvertenza, opera-memoria delle biblioteche distrutte, date alle fiamme da integralisti di varie epoche e luoghi, ma anche per alcuni altri dai media. In tal modo l'opera diviene metafora dei pericoli che corre la cultura depositata nelle biblioteche, il paradiso di Borges, in cui "Se Dio esistesse sarebbe una biblioteca", Umberto Eco. Il paradiso è in terra con la biblioteca: "... uno dei più bei paesaggi del mondo" secondo Jacques Sternberg e difatti nei lavori della Bettineschi tutto ciò si avverte nella relazione tra specchio (sapere del doppio), architettura (libri come mattoni della conoscenza), vaporizzazione (metafora dello spirito del pensiero). Si tratta di un omaggio al luogo eccellente tramite la sua messa in Immagine.

Immagine come unità delle Parti, Immagine come unità di Pensieri, Immagine come unità Universale al fine di concludere un testo redatto in un momento storico in cui tutto appare frammento (Mandelbrot), liquido (Bauman), caotico (Lorenz), disordinato (Prigogine), relativo (Einstein). Si tratta di un'azione necessaria per cercare di comprendere un'arte che, nella differenza e diversità del mondo, tenta di ricondurre all'unità di stile e pensiero le parti, servendosi della forza della creazione dello stile. In questo l'uso dello specchio frammentato come fondo di alcune opere della Bettineschi è eloquente, in quanto messo lì non per farci vedere, ma per lasciarci intravedere. In tal modo viene messa in discussione la qualità specifica dello specchio che è quello del riflesso come doppio, aprendo al multiplo come moltiplicazione variata in relazione alla statica duplicante della tecnica fotografica. Si tratta di molti modi di guardare, riaffermato, come già detto sopra-sopra, anche negli sguardi doppi di alcune delle sue opere. Sguardi e specchi multipli che frammentano la fissazione dell'Io Narciso postmoderno, avanzando l'ipotesi successiva in cui l'impiego di un oggetto di vanità e realismo, diviene un dispositivo concettuale, oggetto di moralità e prudenza. Si instaura, così, una vertigine della rappresentazione come continuo inseguirsi di raddoppio e moltiplicazione delle immagini e della realtà stessa che lascia l'ultima parola alla vertigo dell'immagine-opera dell'arte di Mariella Bettineschi.

World of the World, World of Art and Art World form a multi-layered founding triad: the poetic world of Mariella Bettineschi. Being a World made with Art, it contains all the Worlds: World of Above and thought, World of Below and matter, World of here and reality, World of there and the imaginary, World of the finite and World of the infinite. World and Worlds that, since the World is World, belong to the entire sphere of creation. This is why artists, as Alighiero Boetti indicated with one of his famous works, bring the World into the World. So we might say that Mariella Bettineschi's expressive World is an artfully complex and multiform World that has a lot to tell us about the World. Art has always been a World that enables us to look at the World in a different way and thus form hypotheses of a New World, thereby guiding our life into a different time. All this expressive World introduces the future and therefore a Next Era, as the artist has decided to call her work or, better said, her Art World since 2008. This is what the publication in your hands and before your eyes especially refers to, because, as the poet Joseph Brodsky said in his Nobel Prize speech in 1987: "There is no other future save that outlined by Art". So we claim that Mariella Bettineschi's art is a promise of the future, a successive time that has been lacking in recent times of withdrawal, and a here-and-now in which the World appears as actuality, as given fact, and no longer as a hope of building an afterwards, while, as Gerhard Richter claims: Art is the highest form of Hope and therefore of the future. It is towards this promise that our artist works, with the hope that things can change. It is not unrelated to this that she is a woman, one who not only brings human life into the World, giving the World continuity and future, but also as an artist, brings Art into the World. Actually, even if in recent times the marginalization of women in art has decreased, there has always been the notion, in the World of Art, that woman as creator of human life, fulfils, or almost, her creativity in biological creation. With her rich and complex work spanning more than fifty years, Bettineschi belies this belief, just like other female artists who are increasingly revealing this successive truth. She never ceased being an artist, because a mother, rather, from her very beginnings, at a time when daughters and sons were supposed to be named after their grandmothers or grandfathers, she rejected this tradition by naming her only son Tiziano (Titian). For Bettineschi, who was born and lives between Brescia and Bergamo, this means consciously adhering to the tradition of Venetian culture, to which this part of Italy belonged before becoming part of Lombardy. This decision to remain in the "Venetian School", steeped in light, appears in many parts of her Art.

Art to Art for the sense of tradition, Art to Life for the fate of creation, Art and Life for the essence of existence, Art and Life of Art for alternative biography. Thus, each one of Mariella Bettineschi's Art works is a wedge in the construction of the meaning of Art, of the Why, for Whom, and How we do Art, but also the Why we need Art and what we do with it once the artist has given it to us. Since the beginning of the world these are questions artists have tried to answer, and without Art the meaning of the world would not exist. In fact, the study not only of Art, but also of the neuro-sciences, or anthropology, or... all seek in Art the birth – evolutionary or not – of the human being with which it is meant to celebrate life and death. Art is a reason for life, future, memory, past, being and actuality. Bettineschi's works place us in front of these times and themes, sometimes as landscapes, at others as human figures, others again as repositories of culture, others as different and successive worlds that tell us of the possibility of resisting and existing culturally in the language of Art that constantly reforms itself.

Reform of the sign, Reform of the image, Reform of the form, here is another word suggested by the work of the artist who for years has stubbornly carried out a work aimed at trying out different paths. A work whose guideline is that of the tireless quest for signs, forms, images that are not challenged but re-elaborated through countless traditions, insofar as aware that the future is not built in the present without awareness of the past. So, of course revised in her own style, we recognize: forms of the informal, images of the Renaissance, signs of the classicism of worlds and modes, striving for years to build a single corpus as continuity and content. So the work bears many truths, through a liturgy of forms and contents, based neither on an ideology nor a faith, but on thought and a sequence of ideas of the Idea.

Idea of Art, Idea of Life, Idea of Creation, they cling to the work of the artist, har-binger of thoughts that seek to draw alternative meanings from the mass of images surrounding us. Actually, many of the images the artist uses come from the flux of visual flow in which television submerges us every day. What Mariella does is interface with them, reediting them in a kind of Situationist visual action, so the confrontation of juxtaposed images generates a sort of social critique. Art, thereby, is called upon to generate new ideas, proposals, and other meanings. In this highly contemporary compositional technique, the compositional dimension of the diptych – an ancient technique that allows to offer an alternation of stories – persists notwithstanding. The story in fact is no longer just one, because the levels of the narrations are juxtaposed, layered as world and world reversed. In some of the works she has created, the double images are connected so as to underscore above all wartime situations, thereby pointing out the times of conflict we live in and encouraging a responsible reflection that makes us face our moral honesty and Ethics.

Ethics of alternated creation, Ethics of the dual condition, Ethics of our behavior before the concepts of Good and Evil, Ethics expressed by the doubled “images of war”. It is the Ethics of the use we make of images, images that we know are not always true, because often manipulated, insofar as aimed at creating consensus extorted through fake news, even when they put us “in front of the suffering of Others”, to use Susan Sontag’s meaningful proposal in 2003. So Bettineschi’s art becomes a battlefield where language fights the war of meanings using images, insofar as always heralding truth. Indeed, art does not feign, and when it does it uses fiction as a bare language, and therefore a bearer of reality, creation of meaning, sense of truth. So, if the flow of images of the Society of the Spectacle (Debord, 1967) assails us to alienate us, those of art – through the Situationist proposal to deviate language, criticize it, undermine it with the creation of a social critique that our artist undertakes – reveal new ethics of the language of art. Hence she belongs to the creative trend of the critique of war, that ranges from War to War (1924) by Ernst Friedrich up to Fabio Mauri of Language is War (1975), and now Mariella Bettineschi’s Successive Era (2008), all addressing the exercise of the ethics of Freedom.

Freedom of Spirit, Freedom of Thought are contained in the Freedom of Art that the artist is committed to guaranteeing with her own stylistic freedom. It is the freedom to differ from one period to another, making them coexist, creating them at the same time, in parallel. The languages intersect, because freedom is never given once and for all, but constantly conquered, because its limit and meaning are always shifting and renewed. Certainly if we think of Bettineschi’s works as a manifesto, a themed illustration, then we fail to grasp its purpose and the way they speak to us of the freedom of being, insofar as freedom in neither an easy nor straight road; but it is the very diversity of her actions, signs, images that puts us in front of our freedom. Each one of her paths challenges the other one, each form contradicts another one, and this indeed is a manifesto, an ode to diversity. It is a journey of discovery as knowledge in the sense of Proust, for whom: “The only true voyage of discovery [...] would be not to visit strange lands but to possess other eyes, to behold the universe through the eyes of another, of a hundred others, to behold the hundred universes that each of them beholds, that each of them is.” The different universe that is the multiverse of many worlds,

here too built by connected images of our and the other worlds of our language and other languages synthesized by the Art that creates Language.

Language of the Visual, Language of the Idiom, Language of communication, Labove all the very ancient struggle between Language of speech and Language of image, between the one who claims and believes that in the beginning there was the Word, spoken and written, and the one who believes that in the beginning there was the image. With which Language did we begin to express ourselves, with that of the spoken and written word, or with that of the drawn and painted image? It would be commonplace to claim that the visual artist as such chose her field in favour of the image, because a lasting conceptual tradition, as regards our modern and contemporary art, is there to assert the opposite. Nor should we forget that a long time ago there was even a part of the world between Tigris and Euphrates which, first through Hebraism and later through Islamism, preferred the Word and writing to the image. Observing Mariella Bettineschi’s image-laden art it is not difficult to understand on which side, as an artist, she chose to be. Naturally, this does not imply that there is not a conceptual aspect in her work, but it is a conceptuality that, from its very beginning, needed the image to exist. This is the Western path to Art, the one that broke away from Eastern religious orthodoxy, deciding to pursue the figurative path of Art and its Harmony.

Harmony, Harmony accord of senses, Harmony concord of signs, Harmony proportion of contrasting forms, Harmony aura of Art that classicism identified as its founding canon. It comes from the Greek Harmonia, as proportion, union, accord, which is in turn derived from the verb harmozein: conjoin, accord that is also linked to harmos, joining. And joining is present in many of her works: both in those opposing war scenes and weapons to landscapes we just mentioned, and in others merging terrestrial and extra-terrestrial landscapes, or Nature and Science, or various images with a white part that is light, pure space. Harmonizing these diversities is another goal of the art we are speaking of, that finds not only in duality, but also in joining the sense of connection, not just as reflection, but as a dialoguing juxtaposition, wanted and sought by the artist. A reconciliation-joining in which, according to Hegel, lies Truth. No randomness in Bettineschi’s work, but research and selection for the construction of a Harmony of bodies, that in many cases has a cosmological beauty wherein the conflict of forms, signs and images is healed. A creative destiny that recalls Heraclitus for whom the unlike is joined together, and from differences creates the most beautiful harmony and when this occurs in Art it produces elements of great Beauty.

Beauty of the True and Aristoteles, Beauty of Fact and Vico, Beauty of Nature and Kant, Beauty of the Other’s Self and of dualism, found the trajectory of Bettineschi’s oeuvre. Indeed, her works are always completed forms which, as we already said, imply a dimension of classicism and golden harmony. In this scope she is an ancient artist who does not intend to side with the modern esthetics of the anti-graceful, in which and in the name of which form is broken and distorted, sped up, made rapid. This is proven by the fact that a certain linearity always runs through Mariella’s work: a work made of assembled parts, evanescent lights, dazzling whites. The same modern, or hypermodern subjects: missiles, rockets, spaceships are immobile, caught like still images, thus led back into the furrow from which arises the synthesis of the beauty of form and of thought, the Western classical cradle of Being.

Being of who we are, Being of where we come from, Being of where we are going, Although these are mainly the queries of philosophy, Art which contains all, including philosophy, also engages in the quest of the destiny of Being. This happens mostly when it does not illustrate normative ideologies, instead plunging its Being into the magma of creation as the essence of Being and non-Being. Being and appearing, being here or being elsewhere, being oneself or being the Other, concrete beings and imaginary beings, including terrestrial or extraterrestrial beings, are drawn from her art in which everything becomes real insofar as it is language. It is the language of art which, as Ad Reinhardt points out, means that: “Art is Art and Everything Else is Everything Else. Being

as Art is Nothing but Art." Being and Everything, Being and Time are dimensions we find in Mariella's images, and past ponderings of Martin Heidegger, detecting in art "a glimpse of truth". So everything is true in art, even the arising of other worlds, as in Bettineschi's, where every time nurtures the art that, as language, is subject to the interpretation of Time.

Time that has a beginning, Time of flowing and ending when it is an evolutionary arrow, or geometry of circular revolving in which everything returns, of which Picasso says: "All the interest of art is in the beginning. After the beginning it's already the end," or Einstein for whom "The separation between past, present and future is but a stubbornly persistent illusion." Of course in Bettineschi's works time, or better said, times begin and intersect in the actuality of the images of the global political conflict, in particular the Arab Springs with the past of the tradition in art, especially the Renaissance, future of Science and Science Fiction. But time and times in her images is/are frozen in the timelessness of art, her art whose images, even those of the present, are withdrawn by the artist from the real play of actuality and delivered as apparitions, ghosts. This is obvious in her choice of the use of photography, a medium that only seemingly informs us about reality, conversely being ever ghostlike. And it is ghosts, presences, ectoplasms of light that throng these works. Light and lights are its visual focus, significant signs, diffusing energy, freeing the images from photographic staticity, opening up their time. They make us think of the presence of time and times that allude to other worlds figuratively built by an artist who shows works achieved by using a great skill in Technique.

Technique in draftsmanship, technique in painting, technique in embroidery, are a few of the techniques that Mariella Bettineschi used for years, but it is that of photography that prevails in the artworks of the last decade we are analyzing. It is a technique about which Susan Sontag, in her essay *On photography* in 1977, says that: "The painter constructs, the photographer discloses," thus seizing the heart of the matter of art, which the ancient Greeks called technique. In actual fact, Bettineschi's work uses photography while conceiving painting not just as subject but as technique and approach. Her works are always pre-existing photographs, chosen, manipulated, "painted" with computer techniques and then printed on Plexiglass or mirror, again with the intention of doubling the image. We know that from the start photography sought to resemble painting, both formally and conceptually, because it aspired to be art, which means freeing itself of technique. This approach continues today, a boundary of art that artists are tackling in a new way, at least since the mid-late 1980s, as is obvious in the masters-pupils-masters' relations, synthesized in the relation between the Becher pair and their disciples like Gursky, Ruff, Hofer... As we said, while many of today's works may seem photographic to us, they are actually works of painting, a relation merging the art of all times, but especially that of the digital era in which we are living. The photograph, even when it is chosen already taken, like a visual ready-made, as in Bettineschi's case, is subjected today to an operation of "painting", which is obvious in several landscape-works of the *Successive Era* series in 2012. Actually they appear to be a 'quotation' of Monet's waterlilies. This is a demonstration of the fact that the image is always re-constructed, remade, starting with the eye that chooses it and the hand that manipulates it, techniques intended for the execution of an art with a powerful Identity.

Identity of Being, Identity of technique, identity of the choice of art, are all stages that lead to the construction of the identity of Bettineschi the artist with her unmistakable style and identity. Certainly in the times of post-colonialism, globalization, gender, in which we are living, seeking traces of this mutation in the works and life of anyone is a must, but in the works of our artist none of this can be seen at first sight. And yet she is an artist who, even as a woman, confers on her art the task of somehow reacting to the anxieties, the crises of the world, above all, as she says, since 2008, the first year of the global crisis in which we find ourselves. A dysfunction of the world that coincides with the beginning of the series of the *Successive Era*, with which the artist begins to look at the world in a different way, a world in crisis that, as she herself says, can only be entrusted to

women's care. This elucidates the interest she expresses in women of the Renaissance, Mannerism and the Baroque, focusing on the portraits of women conveyed to us by great artists: Leonardo, Raphael, Titian, Bronzino, Caravaggio... and reinterpreted by our artist in contemporary terms. There are also samples of images, digitalization and construction of a different way of seeing, in the company of artists always looking for another chance, and acting in the tradition of seeking the New.

New way of looking at Art, New way of doing Art, New way of being Art, the new and the successive appear to be terms relating to the future, but nothing arises from the new, nor the next, without something coming before. In our case what comes before is the pre-existing image, already produced, already ready, to which the artist gives new meaning. They are images of today, but also of history and art, in constant dialogue, because, as Seneca said: "Every new beginning comes from some other beginning's end". Here we are speaking of a work with many beginnings and therefore various novelties. Obviously this before-and-after relationship emerges forcefully, especially in works that, thanks to Seneca's notion of a re-beginning, we might call re-portraits. These are our artist's works that return to old portraits through black and white photography. Removing color, we might say she removes expressivity, but not esthetics, in that the choice of "non-color, black and white" whence photography was born is a precise esthetic option, because it means working on the minimalism of light and shadow. Man Ray already understood this, saying that: "Light can do everything. Shadows work for me. I make shadows. I make light. I can create everything with my camera." But Bettineschi does not create with the camera, she uses a scanner, a technique for copying the image. She does not photograph reality, but technologically copies an image of the pictorial image's reality. In actual fact, nobody thinks we need to copy images from reality, for modern and contemporary art the copyists in the Louvre are almost folklore. Confrontation is not with the direct source but with the image we have of it, and it is with the image that the challenge must be won and not with reality, also because the image is the new reality. As we said, choosing to convert the images of the great masters' paintings into black and white photographs also means wanting to enter in the dimension of Time, time past. Black and white brings us back to memory, and thus the *Search of Lost Time*: each photograph is a small visual madeleine, and perhaps it is not a coincidence if Proust in 1919, *In The Shadow of Young Girls in Flower*, wrote that: "a photograph acquires something of the dignity which it ordinarily lacks when it ceases to be a reproduction of reality and shows us things that no longer exist." Well, it is not that the pre-existing images and above all the paintings that Bettineschi's new works come from no longer exist; it would be silly to think that Leonardo's Mona Lisa at the Louvre no longer exists, or Raphael's Fornarina at the Galleria Borghese, or Judith and Holofernes at the Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini, or... even if a certain idea of the new in a modernity contemptuous of the past intervened for a visual purging in favor of a new eye. Bettineschi, quite the reverse, recovers this past and renews it, using not only the past but also modernist conceptuality and minimalism. "We do not invent the past, we discover it," Pascoli recites, backed up by Foscolo who proclaims: "Art is not representing new things, but representing them in a new way". Our artist does not only turn the images into questions, but puts them in relation with a white square below, as if the image were resting on a base. The base, especially the white base, is by antonomasia the conceptual object upon which modern art has rested any sort of thing for it to be art. However, here it also merges with the almost similar idea of space, so that Bettineschi's oeuvre, dialoguing with the supreme white, once again doubles the dialogue between image and its absence, between past and present, wisely following Confucius' suggestion: "Acquire new knowledge whilst thinking over the old and you may become the teacher of others" and therefore Exemplary.

Exemplar unique, multiple Exemplar, model Exemplar: these are the basic conditions and relations that articulate art works today, whatever they may be. Conditions and relations of our time even more evident and crucial, insofar as referring to the world of images, they themselves become reality of an era that, to describe it with Guy Debord, "prefers the image to the thing, the copy to the original, representation to reality, appearance to being." And so what can

art do, in a world where (Debord again): “the real consumer becomes a consumer of illusions,” and where “Merchandise is this effectively real illusion. And the spectacle its general manifestation” in a “... world truly capsized. Where the true is a moment of the false.”? Art has always sought a way out from those questions: on the one hand listening to Picasso, for whom “art is a lie that tells the truth”, and on the other reversing the notion of the loss of the aura “of the work of art in the age of its mechanical reproduction”, as the German philosopher Walter Benjamin foresaw in 1936. For the age in which we live these are ideas that no work of art can elude and to which art reacts by restoring a certain humanism, as can be grasped in Mariella Bettineschi’s works. It is an operational modality that, using art like a Trojan horse, strives from within to overcome technique with a humanist, and thus exemplary content. Such a relationship between unique, multiple exemplars and models, as we already said, is not new, rather art has traditionally used the masters as examples and seeks to be more or less different according to the circumstances. So quotation is not a crime, as it appears to many, but has always been an exemplary way of doing art, an art that offers us another way of looking at the same thing and thus another form of Seeing.

Seeing of Being, Seeing of Communication, Seeing of Man, Seeing and plural Seeing of Woman. Seeing doubled sights. Plural seeing, because doubling the eyes of Mariella Bettineschi’s portraits of women; with these works she asserts the possibility of Woman’s other Seeing. Drawing attention to the eyes, principally on Seeing, means speaking of uniqueness, because each person has unique eyes, so that Seeing is a sort of digital imprint, and actually, just as there are no two identical digital imprints, no Seeing is like another one. Eyes, with seeing, are the first means of communication and evolution. Indeed, there is much talk about the prehensile hand that enabled us to evolve with respect to other animals, yet it is also the alliance with the sense of sight, thanks to our erect position, that enabled us to build the modernity that Descartes underscored with his “Cogito, ergo sum.” A philosophy of Being and non-Being that the Greeks already so identified with Seeing, on which they so founded life and death, so much so that to say someone is no longer here, they would not say he had taken his last breath but rather his last Gaze. This may also be why when someone dies we close their eyes: life ends with the end of the visual with which its upright and moral usage was also associated. Thus, choosing to act upon sight means choosing to act upon life and death, good and evil. Now, given that art is an eminently visual activity, working on eyes means working with a tautology on the idea of art. Taking an image of the past and manipulating it is certainly nothing new, Duchamp did it with Mona Lisa by giving her a moustache, Bettineschi doubled her eyes, because, as we already said, Seeing is a special human activity, as taught by the Chinese philosopher Confucius, for whom a man who is looked at in the eye can no longer hide anything; meaning that depending on how we look at the world, it becomes something else.

What is Art? What does Art show? What does Art make us understand, what are we for Art? Can Art be something? Can the thing be everything and thus also Art? What does the Thing question? What is expressed by this art, which, to paraphrase Publius Cornelius Tacitus, is aware that: “All the things that we now believe very old once were new.” And so, one thing we can say is that this art of Bettineschi’s discusses the relation between old things and new things, and also things of now and successive things. Here things are images, representations, that is, things of things. Art deals with things, showing what things we are, to use a happy intuition of Mendini, who, in doing so, makes the Thing a humanist issue; another reflection and subtraction of technique as a maker of things, like objects. Indeed things taken over by Art are no longer objects but abstractions, ideas of reality, which, according to Nietzsche, exist only in our interpretation. So to the question: what is Art? Bettineschi’s art replies that it is that thing used to regulate the image of art. In fact, the essential thing about Art is giving itself rules to then disregard them, something she does in each of her works, and this is obvious by the distance she produces with respect to the given images, where the things of before become the things of after. What else does Art need to break the rules and rewrite them, if not

finding a new measure, demonstrated by the fact that the remote images not only need to be doubled in sight and freed of their color through the modern esthetic of black and white, but also re-cut, re-measured. Therefore, the choice concerns not only the use of a well-known image, but also the portion to take, the chosen detail, the correct measure, because, as Leonardo paradoxically claimed: “Details make perfection and perfection is not a detail.” And perfection, we know, is something so divine that it led Warburg to say that “God is in the detail”. This, however, finds its double opposite in the sentient ancient proverb claiming that the devil is in the details. Observations and sayings that ultimately lead us to assert that it is in the detail that Art finds its H-H, that is, its Habitat-Humus.

Habitat-Humus of Creation is the place-soil where art finds its fertile cultural environment, the fertile and sensitive place where one’s own poetics can be cultivated. Habitat-Humus of shapeless paintings with different shades of brown tones. Cushions and images in tulle transparencies. Gilded haloes of stellar dots. Collections of past and present images in sequence... But on this occasion the library-works call for further reflection. Libraries as Habitat-Humus, environment and repositories of culture in which and on which knowledge grows, thereby becoming another privileged subject in Bettineschi’s work. But here also, as in the other works, the making into an image is never neutral and leads to a reflection on the state of things. They are not a mere portrait, instead the fragility, the danger of their disappearing is shown. This is why the focus and corroded, both in the mirror behind, which introduces fragments of the external habitat into the work, as art, life and world are fragmented, reflected in the fragments adding details from outside; and in this sort of mist, aura, ectoplasm that corrodes the image from within, the focus is therefore realism. But it is also warning-work, admonition-work, memory-work of destroyed libraries, given up to the flames by extremists of various times and places, but also for some others by the media. In this way the work becomes a metaphor of the dangers threatening culture stored in libraries, Borges’ Paradise, where “If God existed he would be a library”, Eco. Here is Paradise on Earth with the library: “... one of the most beautiful sceneries in the world” according to Jacques Sternberg, and indeed in Bettineschi’s works all this can be perceived in the relation between mirror (knowledge of the double), architecture (books like bricks of knowledge), vaporization (metaphor of the spirit of thought). It pays a tribute to the place of excellence by becoming Image.

Image as unity of Parts, Image as unity of Thoughts, Image as Universal unity with the aim of concluding a text written at a moment in history in which everything appears as fragment (Mandelbrot), liquid (Bauman), chaotic (Lorenz), disordered (Prigogine), relative (Einstein). It is a necessary action for seeking to understand an art that, in the difference and diversity of the world, strives to bring the parts back to a unity of style and thought, using the force of the creation of a style. Herein the use of the fragmented mirror as the background of several of Bettineschi’s works is eloquent, being placed there not to make us see but to let itself be glimpsed. This challenges the specific quality of the mirror which is that of reflection as double, opening onto the multiple, as multiplication varied according to the photography technique’s static duplicator. Many ways of looking, reasserted, as we already said above, in the double gazes of some of her works as well. Multiple gazes and mirrors that fragment the post-modern Narcissus Ego’s obsession, advancing a successive hypothesis wherein the use of an object of vanity and realism becomes a conceptual device, an object of morality and caution. Thus a vertigo of representation is set up as a continuous doubling and multiplying of images and reality itself, leaving the last word up to the image-art work of Mariella Bettineschi.

Biblioteche
Libraries

L'era successiva/Next era (Trinity College Library, Dublino) 2015
digital painting on plexxiglas, mirror, 200x130x4 cm









*L'era successiva/Next era (Biblioteca Monastero Benedettino/
Benedictine Monastery Library, San Gallo) 2015*
digital painting on plexiglas, mirror, 105x140x4 cm, pp 52-53

*L'era successiva/Next era (Biblioteca Casanatense/
Casanatense Library, Roma) 2015*
digital painting on plexiglas, mirror, 150x200x4 cm, pp 54-55

*L'era successiva/Next era (Biblioteca Malatestiana/
Malatestiana Library, Cesena) 2016*
digital painting on plexiglas, mirror, 155x100x4 cm, p 56



*L'era successiva/Next era (Biblioteca Monastero di San Norberto/
Monastery of San Norberto Library, Strahov, Praga) 2018*
digital painting on plexiglass, mirror, 105x140x4 cm, pp 58-59

*L'era successiva/Next era (Biblioteca Apostolica/
Apostolic Library, Vaticano) 2015*
digital painting on plexiglass, mirror, 200x130x4 cm, p 61

L'era successiva/Next era (Biblioteca Marciana/Marciana Library, Venezia) 2015
digital painting on plexiglass, mirror, 150x200x4 cm, pp 62-63





La vestizione dell'angelo e altri racconti

*Nessun grande artista vede mai le cose come veramente sono.
Altrimenti non sarebbe più un artista.*
Oscar Wilde¹

“Perché non ci sono state grandi artiste?” è il provocatorio titolo del saggio di Linda Nochlin del 1971², un’epoca in cui la storia dell’Arte era scritta, fatta e raccontata esclusivamente da uomini bianchi, cominciava in Grecia e finiva più o meno a Picasso, e in cui il termine grandezza, sia riferito agli autori che alle loro opere, aveva il suo peso.

La risposta è ormai risaputa ma, ogni volta che mi trovo ad affrontare il lavoro di un’artista donna, questa frase della Nochlin comincia a ronzarmi in testa e grazie a questo rumore di fondo ho imparato a valutare il lavoro delle donne artiste con un metro diverso e, soprattutto, con un’apertura mentale diversa.

Il corpus dei lavori che Mariella Bettineschi ha prodotto nella sua lunga e feconda carriera è certamente non lineare, cioè non c’è quel filo conduttore, che tanto amano i critici d’arte, che tiene insieme tutta la sua produzione, ma, al contrario c’è un affascinante e pirotecnico saltare da una sperimentazione all’altra che è un tratto tipico nella produzione di molte artiste, così come l’importanza data alle memorie personali e intime piuttosto che alla roboante narrazione della Storia.

Eclettico, dunque, è un termine che ben aderisce alla pratica di questa artista bresciana che, per questa sua peculiarità, non si riesce ad ingabbiare in nessuna griglia stilistica, con buona pace per i detrattori del cambiamento, che invece tanto piace a noi donne.

Solitario può essere un’altra parola chiave perché Bettineschi non si è mai identificata con i movimenti in voga all’epoca, l’Arte Povera prima e la Transavanguardia poi, preferendo rimanere in una situazione di confine che si è rivelata di grande libertà per poter sperimentare senza nessun tipo di barriera concettuale o formale.

Gli inizi, nei primi anni ottanta, sono lievi con le serie dei *Morbidi* e dei *Piumari*, organze leggere imbottite di bambagia o di piume, dipinte con parole di oro colato o trapunte di ciniglia, filo di nylon o fili di metallo dorato e perline.

Questa estetica delicata e ineffabile fa da contrappunto, come in uno spartito musicale in cui i toni gravi sono intervallati da quelli acuti e viceversa, alla serie delle *Erme* che invece sono scatole nere, di legno, lunghe e sottili, con il coperchio di vetro dipinto attraverso cui si intravedono i reperti che Mariella, come una gazza ladra, ha trovato per terra e ha conservato: piume, cartine, oggetti scintillanti, piccoli tesori nascosti, microcosmi per narrare storie fantastiche e viaggiare con l’immaginazione.

Un lavoro che stilisticamente precede e annuncia la successiva serie dei *Tesori* di metà anni ottanta, ovvero semplici carte da lucido che lavorate e trattate con catramina, acquaragia e strati di colature di pigmenti dorati a caldo diventano materiche, quasi tridimensionali, carte che il fuoco e l’acqua, come in un processo alchemico, hanno trasformato in preziose lamine di metallo brunito dal sapore arcaico, come se fossero reperti di armature medievali.

Il filo conduttore negli anni ottanta è la preziosità dell’oro, la cui presenza poco discreta è declinata in maniera diversa in tutte e tre queste serie.

La fine degli anni ottanta e quasi tutti i novanta rappresentano invece una fase di ricerca più approfondita nello scandagliare il rapporto dell’opera con lo spazio circostante, quindi più geo-

metrica e più scultorea, con degli interessanti rimandi a Duchamp come nella serie della *Vestizione dell'angelo*, in cui i materiali sperimentati sono diversissimi: ottone, carta da lucido, neoprene, plexiglass e che, in alcune declinazioni tridimensionali particolarmente suggestive, mi ha ricordato alcuni particolari meccanici del Grande Vetro.

Interessante notare come la Bettineschi, a differenza di molte sue colleghe coetanee, non abbia mai usato nella sua pratica artistica il suo corpo o quello delle altre donne, la dimensione fisica-corporea è stata completamente bandita dalla sua ricerca formale, nonostante il suo impegno femminista di donna-artista e madre. La scelta è stata ovviamente consapevole in quanto c'era la volontà precisa di portare l'attenzione più che sul corpo, sull'anima e sulla mente della donna.

Una donna immateriale quindi ma molto presente come creatrice, come "faber" ed è interessante notare che del corpo femminile, in questa serie sopracitata, appaia esclusivamente il suo simulacro: il vestito. Sia rappresentato per intero che smembrato nelle varie parti che lo compongono, il vestito racconta qui una sorta di epifania concettuale che, cancellando il corpo lascia spazio solo al suo effimero e mutevole rivestimento.

Nel 1988 la partecipazione di Mariella Bettineschi alla XLIII Biennale di Venezia, invitata da Achille Bonito Oliva, segna un punto di svolta nella sua carriera. Quell'anno la sezione Aperto 88 presenta ben 13 artisti italiani nello scenografico spazio delle Corderie dell'Arsenale e Giovanni Carandente, direttore di quell'edizione, così scrive in catalogo a proposito delle sue opere rigorosamente monocrome e asciutte intitolate *L'accesso sigillato*. "Mariella Bettineschi usa il gesto e la materia e li fonde con sapiente assolutezza. Poche incidenze grafiche creano la modulazione memoriale di un segno, con un'intensità notturna e vibratile, sulla superficie intensamente animata dal colore del fondo"³. L'anno dopo Mariella si trasferisce a Berlino, una capitale che, dopo la caduta del muro, sta vivendo un'incredibile vertigine di libertà e creatività e in quella città ferita ma desiderosa di vivere e di dimenticare, abbandona quel rigore geometrico privo di narrazione che aveva caratterizzato i suoi ultimi lavori per cominciare le sue sperimentazioni fotografiche, in un processo creativo che continua ancora oggi.

La prima serie di lavori fotografici è del 1996 e sono i *Sovraesposti*, immagini di lampadari che si sovrappongono e si sdoppiano come se fossero sequenze oniriche, in cui la stampa fotografica è direttamente impressa sulla superficie di acetato o su plexiglass. Poi, in rapida successione, gli *Incendiati* e *Alla velocità della luce* in cui le immagini, sfocate ad arte, sono illuminate da brevi bagliori improvvisi di luce. Una luce che è materia tridimensionale, viva e pulsante e che diventa protagonista assoluta nel 2003 con la serie delle *Costellazioni del disegno interno* e con la *Teoria delle sfere*, sculture in plexiglass sulle quali sono stampati dei disegni geometrici in bianco e nero o dei cerchi concentrici dai colori primari che si riflettono sulla parete in modo da creare un gioco di rimandi fra reale e irreale come in una contemporanea caverna di Platone in cui il vero e il falso si confondono e si sdoppiano.

Ed è proprio lo sdoppiamento che diventa il momento cruciale della serie *L'era successiva* che Mariella Bettineschi comincia in un momento storico molto preciso, quel 2008 che ha visto i mercati finanziari internazionali implodere per la crisi economica, una crisi che è entrata nella memoria collettiva anche grazie a una serie di immagini iconiche come quelle dei dipendenti della Lehman-Brothers che abbandonano alla spicciolata gli uffici di Wall-Street con gli scatoloni pieni dei loro effetti personali in mano e lo sguardo smarrito. La fine di un'epoca, di un mondo di liberismo sfrenato e di titoli tossici che promettevano facili guadagni, un momento di passaggio, di incertezza generalizzata ed è proprio in questo momento delicatissimo che Mariella decide di spostare l'attenzione dal presente al futuro, su quello che verrà dopo, intitolando quindi questa sua nuova serie fotografica *L'era successiva*.

Le immagini sono tutte rigorosamente in bianco e nero, stampate direttamente sul plexiglass e divise in due, una parte della fotografia è infatti bianca, vuota, blank in linguaggio tecnico, come se fosse una base o una sottolineatura dell'immagine stessa, un vuoto che rafforza il concetto enunciato.

Talvolta invece l'immagine è sdoppiata come nell'opera in cui la parte superiore della fotografia è occupata da un aereo militare in fase di atterraggio e che sembra riflettersi nella parte inferiore che invece è la rappresentazione sfocata di una manifestazione o di un atto terroristico.

Le *Nature*, paesaggi manipolati con sfocature e strani dischi di luce che ricordano degli inaspettati UFO luminescenti, sono immagini in bilico fra realtà e mondi immaginati e questo continuo slittamento di percezione non solo è una caratteristica peculiare di tutto il lavoro di Mariella Bettineschi ma diventa la cifra distintiva di questa serie di opere in cui l'attenzione dell'artista si è concentrata sugli interni delle biblioteche antiche e sui volti femminili, anche loro antichi, che vengono ri-guardati, ri-elaborati e ri-proposti con sorprendenti risultati visivi. Inaspettatamente, in questa più matura fase del lavoro, Mariella Bettineschi si riappropria della rappresentazione del soggetto donna. Sono i volti delle celebri modelle che nel passato hanno posato per Raffaello, Leonardo, Tiziano, Veronese e Bronzino che lo sguardo dell'artista indaga e ri-attualizza decontestualizzandoli. Intriganti doppi sguardi femminili ci osservano, sono donne famose che abbiamo imparato a conoscere nei Musei e nei manuali di Storia dell'Arte, si chiamano Simonetta, Lucrezia, Giuditta, Cecilia, Margherita, Violante e chi le ha ritratte così splendide nel fiore degli anni e della bellezza ha contribuito a fare la Storia dell'Arte e ad alimentare il mito dell'artista genio. Di chi ha eseguito quei magistrali ritratti sappiamo quasi tutto mentre poco si sa della vita di queste modelle, amanti, muse. Sono così attraenti queste fanciulle dei secoli scorsi che si stagliano sul fondo scuro della fotografia, isolate come dei cammei, solo i loro volti al centro dell'immagine, non c'è più azione, né riferimenti iconografici, né storia, solo la loro incredibile giovinezza e gli occhi doppi, enigmatici, vivi, illuminati da una piccola lucina al centro della pupilla, doppi sguardi. Protagoniste assolute della narrazione, fiere ci osservano come per ricordarci che vedere e osservare sono due pratiche ben diverse e talvolta in contrasto. Occhi per guardare lontano, la nostra era, l'era successiva e occhi per guardare dentro, per penetrare in quella misteriosa intimità che è l'anima degli esseri umani. Guardare con gli occhi della mente, sdoppiarsi per trovare una possibile unità fra esterno ed interno.

In *Lecture di estetica*,⁴ Hegel sostiene che l'opera d'arte non può apparire che come l'autocoscienza stessa del produttore-artista e alla luce di questa affermazione è ancora più interessante studiare le scelte iconografiche che la Bettineschi ha effettuato: nature, biblioteche e volti femminili.

Secondo Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*,⁵ ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aurea, ma, in questi lavori, al contrario è proprio l'aurea che emana da queste fuggevoli espressioni umane rendendole così malinconiche e allo stesso tempo così incomparabilmente ipnotiche.

È un lavoro tecnicamente complesso quello che viene utilizzato dall'artista ne *L'era successiva* per ottenere l'effetto finale, c'è manipolazione digitale ma allo stesso tempo le immagini sono anche decisamente pittoriche e morbide, in tutti questi lavori c'è una sorta di sovversione del tempo come se dal tempo umano della nostra dimensione terrena si scivolasse come per magia in una dimensione atemporale in cui non ci sono relazioni fra viventi perché tutto è fenomenologico ed eterno.

Tutta la serie delle biblioteche è animata o meglio pervasa dalla presenza intangibile di una nuvola gassosa, tecnicamente definito effetto di blurring, che rende l'immagine sospesa fra realtà e immaginazione, intimamente inconfondibile e forse per questo così affascinante.

Questa di Mariella è una ricerca visiva attraverso i templi del sapere, luoghi in cui il tempo ha agito da Grande Scultore,⁶ stratificando il sapere attraverso i secoli e i libri che come mute presenze scolpiscono lo spazio che li custodisce; la biblioteca Apostolica in Vaticano, la Biblioteca Benedettina di San Gallo, la Trinity College Library di Dublino, la Biblioteca Marciana a Venezia, la Biblioteca Casanatense a Roma.

In questo buio momento di crisi morale ed economica delle nostre società occidentali, le immagini dello scibile umano conservato in questi luoghi preziosi è un vero e proprio omaggio alla cultura e alla scienza, uniche ancora di salvezza per un mondo allo sbando.

Le immagini sono solenni, prive di presenza umana e pervase da un silenzio grave, la nuvola gassosa che di volta in volta invade il centro della composizione, ci obbliga a un doppio sguardo per cogliere sia i particolari che l'insieme. Vedere e guardare, essere obbligati a vedere, andare oltre l'immagine per entrare in una dimensione mentale che è proprio quel territorio di confine fra reale e immaginato in cui ci vuole condurre il lavoro di Mariella Bettineschi che porta con sé il desiderio di una traccia di infinito.

Note:

¹ Oscar Wilde, *La decadenza della menzogna*, 1889, Il diciannovesimo secolo, vol. XXV, numero 1, Gennaio 1889.

² Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste*, ARTnews, Gennaio 1971, pp 22-39 e 67-71.

³ Giovanni Carandente, 'Aperto 88', in *La Biennale di Venezia, XLIII Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Fratelli Fabbri editori, Milano 1988, p 257.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecture di estetica*, 1835, Penguin Classics, Londra 1993.

⁵ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936, Penguin Books Great Ideas, Londra 2008.

⁶ Marguerite Yourcenar, *Il tempo grande scultore*, 1983, Farrar, Straus & Giroux, New York 1992.

Paola Ugolini

Dressing the angel and other stories

*No great artist ever sees things as they really are.
If he did, he would cease to be an artist.*

Oscar Wilde¹

Why Have There Been No Great Women Artists? is the provocative title of Linda Nochlin's essay of 1971,² a time when art history was made, written and told exclusively by white men, beginning in ancient Greece and ending more or less with Picasso, and in which the word 'greatness' – referring to either the authors or their works – was worth its weight in gold. By now we are thoroughly familiar with the reply, but every time I am in front of a woman artist's work Nochlin's question starts buzzing in my head, and thanks to this background sound I have learned to appraise women artists' work with a different measuring stick and, above all, a different open-mindedness.

The body of work that Mariella Bettineschi has produced over the course of her long and fertile career is certainly not linear, by which I mean we do not see the guiding principle that art critics are so fond of; instead we see a fascinating and pyrotechnical leap from one experiment to another – a feature typical to many female artists' production, like the importance placed on personal and intimate recollections rather than on the bombastic narrative of History. And so 'eclectic' might be an appropriate term for this Brescia artist's work. Because of this peculiarity of hers, it is not easy to place her within any stylistic framework, never mind the structures of those who disparage the principle of change that we women are so attached to. 'Solitary' could be another key word, because Bettineschi has never identified with the movements in trend at the time – first Arte Povera and then Transavanguardia – preferring to remain in a borderline position that has proved to provide great freedom for experimentation without any kind of conceptual or formal limitations.

Bettineschi's practice began in the early 1980s with fragile and insubstantial works: the series of *Morbidi* (Soft Tales) and *Piumari* (Feather Boxes) made of gossamer organza padded with cotton wool or feathers, painted with words in liquid gold, or quilted with chenille, nylon and gilt metal threads and beads. As in a musical score where low-pitch tones are interrupted by high-pitch tones and vice versa, this delicate, indescribable aesthetic formed a contrast with the series of *Erme* (Hermæ): long, narrow, black wooden boxes with painted glass lids through which may be glimpsed the finds that, like a thieving magpie, Mariella retrieved from the ground and kept, such as feathers, maps and shiny objects – little hidden treasures offering microcosms for telling fantastic tales and imagining journeys.

This work stylistically preceded and announced the next series, the *Tesori* (Treasures) of the mid-1980s: sheets of simple tracing paper worked on with tar, turpentine and layers of heat-gilded pigments applied in drips, resulting in textural, almost three-dimensional surfaces on which, as in an alchemical process, fire and water are transformed into precious burnished laminae with an archaic flavour that recall fragments of medieval armour. The guiding principle of the 1980s was the preciousness of gold – its presence, far from discreet, is elaborated differently in each of these four series.

On the other hand, the late 1980s and most of the 1990s were a period of more in-depth research, investigating the work's relationship with the space around it, and thus producing more geometric and sculptural pieces with intriguing references to Duchamp, as in the series *Vestizione dell'angelo* (Robing the Angel), made of very diverse materials including brass, tracing paper, neoprene and Plexiglass, which in several three-dimensional and highly suggestive versions remind me of some of the mechanical details of the *Large Glass*. It is worth mentioning that, unlike many of her colleagues of the same generation, Bettineschi has never used either her own or any other woman's body in her artistic practice; the physical-corporeal

dimension is entirely absent from her formal research in spite of her feminist commitment as a woman artist and a mother. This has obviously been a conscious choice, in that she has been determined precisely to draw attention to the soul and mind of Woman rather than to her body. Thus she features in her work as an immaterial woman, whose presence is felt in her role as a creator, a *faber*, and it is interesting to note that in *Robing the Angel* the female body appears exclusively as its symbol – the dress. Represented either as a whole or broken up into the various parts that form it, here the dress narrates a type of conceptual epiphany that erases the body, making room only for its ephemeral and ever-changing covering.

In 1988, Mariella Bettineschi's presence in the XLIII Venice Biennale, at the invitation of Achille Bonito Oliva, marked a new turn in her career. That year the Aperto section presented no less than thirteen Italian artists in the spectacular space of the Corderie in the Arsenale. Describing Bettineschi's spare and entirely monochrome series entitled *Accesso sigillato* (Sealed Access) in the catalogue, the art historian Giovanni Carandente wrote: 'Mariella Bettineschi uses gesture and texture and merges them in a knowing entirety. Merely a few graphic incidences serve to invoke memories of a sign's modulations; there is a nocturnal vibrating intensity that is vividly animated on the surface by the background colour.'³ The following year Mariella moved to Berlin, a capital that in the immediate aftermath of the fall of the wall was undergoing an incredible vortex of freedom and creativity, and in this city that was scarred but now longed to live and forget, she discarded the geometric rigour devoid of narrative that had characterized her previous works, and began to experiment with photography in a creative process that is still going on today.

Bettineschi's first series of photographic works dates from 1996: in the *Sovraesposti* (Overexposed), in which the photograph is printed directly on an acetate or Plexiglass surface, images of chandeliers are layered and duplicated as though they are dream sequences. These pieces were followed, in rapid succession, by the *Incendiati* (On Fire) and the *Alta velocità della luce* (High Speed of Light), in which the intentionally blurred images are lit with sudden brief flashes of light. This light is a three-dimensional material, alive and throbbing. In 2003 it became the main protagonist of the image with the series *Costellazioni del disegno interno* (Constellations of the Internal Design) and *Teoria delle sfere* (Theory of the Spheres) – Plexiglass sculptures on which black-and-white geometric designs or concentric circles are printed in primary colours that are reflected on the wall beside them, creating an interplay of references between the real and the unreal, as in a contemporary Plato's cave where true and untrue merge and split in two.

In fact this splitting became the crucial element in the series *L'era successiva* (Next Era) that Bettineschi began at a very precise historic moment – 2008, when financial markets worldwide collapsed with the economic crash, a global crisis inscribed in collective memory through a series of iconic images, like the photographs of Lehman Brothers employees leaving their Wall Street offices one after another carrying boxes of their personal belongings, distress written large on their faces. This crisis marked the end of an era – of a world of uncontrolled laissez-faire and toxic assets promising easy gains – creating an in-between time of widespread uncertainty; and it was precisely at this very delicate moment that Mariella decided to shift her attention from the present to the future, to what comes next, thus naming her subsequent photographic series *L'era successiva* (Next Era). All the images are entirely black-and-white, printed directly on Plexiglass and split in two; part of the photograph is in fact white, empty, a blank in technical terms, as though it were a base or an underlining of the image, a vacuum emphasizing the concept expressed. In some instances the image itself is split, as in the piece where the upper part of the photograph shows a military plane about to land that appears to be reflected in the lower part, which in fact is the blurred representation of a demonstration or a terrorist act.

Nature (Natures) – altered landscapes with blurring and strange discs of light that suggest unexpected luminescent UFOs – are images poised between real and imaginary worlds. This constantly shifting perception is a characteristic particular to all Mariella Bettineschi's work, and it is the most distinctive feature of this series in which the artist focuses her attention on interiors of ancient libraries and on women's faces, also ancient, that are re-observed, re-elaborated and re-proposed with astonishing visual results. Unexpectedly, at this more mature stage in her work, Mariella returned to the representation of the female subject. These are

the faces of the celebrated models who in the past posed for Raphael, Leonardo da Vinci, Titian, Veronese and Bronzino, whom the artist's eye now investigates and brings up-to-date by taking them out of context. Intriguingly doubled female gazes observe us – they are famous women we have heard about in museums and art history books; their names are Simonetta, Lucrezia, Giuditta, Cecilia, Margherita, Violante; and those who portrayed them, so splendid in the flower of their youth and beauty, contributed to the History of Art and nurtured the myth of the artist as genius. We know almost everything about those who made these masterful portraits, whereas we know almost nothing about the lives of their models, lovers and muses. These girls of past centuries are so lovely that they stand out hauntingly against the dark backgrounds of the photographs, isolated like cameos, their faces at the centre of the image. There is no more action; there are no more iconographic references; nor is there history; only their incredible youth and doubled eyes, lit by a tiny glow at the centre of the pupil, creating double gazes. Absolute protagonists of the narrative, they proudly look back at us to remind us that seeing and observing are two very different and sometimes contrasting acts. Here are eyes for gazing afar – at our era and the next – and eyes for looking within, to penetrate this mysterious intimacy that is the human soul. They look with the eyes of the mind, splitting so as to find a possible unity between outside and inside.

In his *Introductory lectures on aesthetics*,⁴ Hegel claims that the work of art can only function through a form of self-awareness in the artist-producer, and in light of this assertion it is even more meaningful to study the iconographic choices Bettineschi has made in this series: nature, libraries and women's faces. According to Walter Benjamin, in his essay 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction',⁵ what is missing in the era of mechanical reproduction of the work of art is its aura, but in these photographs it is precisely the aura that emanates from the fleeting human expressions, rendering them so melancholy and at the same time so incomparably hypnotic.

In her photographic work Bettineschi employs a highly complex technical process of digital manipulation to obtain the final effect, but at the same time the images are evocatively pictorial and soft. In all the images there is a subversion of time, as though from the human time of our dimension we had magically slipped into a dimension of no time, where there are no relations between the living because everything is phenomenological and everlasting. All the photographs of libraries are animated by – or rather steeped in – the intangible presence of a gassy cloud, technically known as blurring, that suspends the image between reality and the imagination, making it intimately unknowable and perhaps for this reason so utterly fascinating. Here Mariella's visual research is conducted in our temples of knowledge – places where Time has worked as a Mighty Sculptor,⁶ layering knowledge over the centuries through books which, like mute presences, carve the spaces that preserve them: the Vatican Apostolic Library, the Abbey Library of Saint Gall, Trinity College Library in Dublin, Marciana National Library in Venice, Casanatense Library in Rome. In this grim time of moral and economic crisis in Western society, Bettineschi's images of precious human knowledge preserved in these places represents an authentic tribute to culture and science – the only life preservers for a world in disarray. The images are solemn, devoid of human presence and immersed in thoughtful silence; the gassy cloud that occasionally invades the centre of the composition forces us to look twice to grasp the details as well as the whole. Looking and seeing, being constrained to see, to go beyond the image to enter a mental dimension that is precisely the borderline between the real and the imagined, this is where Mariella Bettineschi's work – with its longing for a hint of infinity – wants to lead us.

Notes:

¹ Oscar Wilde, 'The Decay of Lying', *The Nineteenth Century*, vol. XXV, issue 1, January 1889.

² Linda Nochlin, 'Why Have There Been No Great Women Artists', *ARTnews*, January 1971, pp 22–39 and 67–71.

³ Giovanni Carandente, 'Aperto 88', in *La Biennale di Venezia, XLIII Esposizione Internazionale d'Arte*, exhibition catalogue, Fratelli Fabbri editori, Milano 1988, p 257.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introductory lectures on aesthetics*, 1835, Penguin Classics, Londra 1993.

⁵ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 1936, Penguin Books Great Ideas, London 2008.

⁶ Marguerite Yourcenar, *That Mighty Sculptor Time*, 1983, Farrar, Straus & Giroux, New York 1992.

Nature
Natures













L'era successiva/Next era (Natura/Nature) 2012
digital painting on plexiglass, mirror, 105x140x4 cm, pp 74-75

L'era successiva/Next era (Natura/Nature) 2010
digital painting on plexiglass, mirror, 150x200x4 cm, pp 76-77

L'era successiva/Next era (Natura/Nature) 2019
digital painting on plexiglass, mirror, 105x140x4 cm, pp 78-79

L'era successiva/Next era (Natura/Nature) 2009
digital painting on plexiglass, mirror, 105x140x4 cm, pp 80-81

L'era successiva/Next era (Natura/Nature) 2017
digital painting on plexiglass, mirror, 105x140x4 cm, pp 82-83

L'era successiva/Next era (Natura/Nature) 2016
digital painting on plexiglass, mirror, 105x140x4 cm, pp 84-85

L'era successiva/Next era (Natura/Nature) 2019
digital painting on plexiglass, mirror, 160x100x4 cm, p 87



Mariella Bettineschi in conversazione con Attilia Fattori Franchini

AFF: Mi piacerebbe parlare con te dell'inizio della tua carriera artistica, da giovanissima a Brescia. Quali sono stati i primi passi?

MB: Nel 1952, all'età di 4 anni, i miei genitori lasciano Brescia completamente distrutta dalla guerra per trasferirsi in un piccolo paese della provincia di Bergamo, dove l'industria tessile era florida. In prima media, incontro l'arte per la prima volta: un ritratto di Modigliani mi dà un'emozione così grande, quasi erotica, da farmi capire che la mia vita sarà totalmente dedicata all'arte. Malgrado i miei genitori fossero operai, mia madre, con il suo lavoro, mi sostenne e riuscì a frequentare il Liceo Artistico e l'Accademia di Belle Arti Giacomo Carrara di Bergamo. Questi sono stati anni molto formativi per me, anche grazie a una scuola fortemente improntata all'apprendimento tecnico: pittura, scultura, affresco, mosaico. Al tempo ero una ragazza chiusa, solitaria, quindi il mio amore per l'arte, in un certo modo, mi ha aiutato molto sul piano personale.

AFF: A metà degli anni settanta e ancora adesso, essere una donna e lavorare creativamente come artista in Italia era un percorso difficile, socialmente screditato. Come era la scena artistica di allora e come è cambiata la situazione politica e sociale?

MB: Ho finito l'Accademia nel Giugno del 1970 e ad Agosto mi sono sposata. Nel 1972 è nato mio figlio Tiziano. Insegnavo per mantenermi, tutto al tempo mi sembrava difficile, e mi sentivo culturalmente isolata. Intorno a me il pensiero generale era che l'arte non poteva essere uno strumento socialmente e culturalmente importante. Durante questo periodo, per fortuna, l'andare in studio ogni giorno, anche per poco tempo, dava un senso alla mia vita. Nel 1973 Alberto Fumagalli, gallerista di Bergamo, mi chiese di fare una mostra nella sua galleria. Immediatamente fui molto contenta dell'invito. Mi disse, con nonchalance: "Sull'invito mettiamo solo Bettineschi? Che dici? Solo il cognome, così come Picasso." Accettai, non mi sfiorò nessun retropensiero. Pochi giorni dopo l'inaugurazione Fumagalli mi telefonò per dirmi che un collezionista voleva comprare un mio lavoro. "Bene", gli risposi, "sono molto contenta". E lui aggiunse: "Purtroppo c'è un problema, vuole conoscere l'artista." Risposi che non vedevo quale fosse il problema, e di fissare un appuntamento. Il giorno dopo andai in galleria per incontrare Fumagalli e il collezionista. Il collezionista mi guardò stupito, poi si rivolse a Fumagalli e disse: "Ma è una donna! Mi spiace, io non investo i miei soldi su una donna, oltretutto giovane, senza sapere se il suo lavoro avrà possibilità di crescere". Quello fu il mio primo incontro con il mercato.

Oltre alla diffidenza generale rivolta al lavoro artistico femminile c'era anche il problema di come questo fosse percepito socialmente. L'ambiente era estremamente difficile, le molestie continue, si rischiava di non essere invitate a mostrare il proprio lavoro se non rispondevi positivamente alle "avances" maschili. Da sempre sono stata molto orgogliosa, e non avrei mai accettato che il mio lavoro fosse scelto solo perché ero una ragazza giovane e carina.

La mia generazione è la prima che è cresciuta in modo indipendente in campo artistico. Le donne artiste attive nel dopo-guerra erano spesso l'unica presenza femminile in un gruppo di uomini. Giosetta Fioroni, ad esempio, interna alla scuola di Piazza del Popolo e compagna di Goffredo Parise, Carla Accardi nel gruppo Forma 1, Dadamaino nel gruppo Azimut, Marisa Merz compagna di Mario Merz. Negli anni ottanta, in Italia, per la prima volta, le donne iniziano percorsi personali cercando

nuovi linguaggi femminili capaci di raccontarsi al di fuori dei canoni maschili. Oggi credo che ci sia più consapevolezza e inclusione. Quando nel 1988 fui invitata alla Biennale di Venezia, sulla totalità degli artisti invitati, solo 13 erano donne.

AFF: *Il tuo lavoro è cambiato tanto durante gli anni, mantenendo sempre una capacità di ricerca e sperimentazione, flirtando con arte povera e transavanguardia senza mai esserne completamente parte. Mi racconti un po' di questi cambiamenti?*

MB: Pur arricchito dalle esperienze della generazione precedente (Arte Povera) e allo stesso tempo pregno del desiderio di racconto del movimento della mia generazione (Transavanguardia) che recupera la felicità espressiva della manualità (pittura, scultura, disegno), l'eclettismo stilistico, il nomadismo, il mio percorso è stato abbastanza solitario. La forte attitudine a testare i limiti di ogni opera, a cercare nuove forme e linguaggi femminili, mi ha posto in una situazione di confine. Anche quando importanti personaggi del sistema dell'arte si sono avvicinati al mio lavoro, la mia posizione è sempre stata quella di essere presente, ma anche di mantenere una certa distanza. Non sono mai stata io, razionalmente, a decidere quale modo, forma, dovesse assumere la mia pratica, era essa che mi conduceva, io prestavo le mie mani e il mio sapere. Questo atteggiamento, penso, mi ha salvata dalle mode. Essere un artista, per me, è come stare in un bosco, in silenzio, ascoltando tutti i rumori misteriosi che lo abitano e trovare il modo di raccontarli.

AFF: *Nel 1988 la partecipazione alla XLIII Biennale di Venezia, su invito di Achille Bonito Oliva, segna un punto di svolta nel tuo lavoro e nella tua posizione artistica.*

MB: Nell'aprile del 1988 ricevo l'invito per la partecipazione alla Biennale di Venezia. Ricordo ancora la grande gioia, emozione, paura. Già lavoravo con il gallerista Emilio Mazzoli di Modena, il quale, durante i tre giorni della vernice, si sedette davanti al mio spazio alle Corderie, cacciando tutte le persone interessate. Non sto scherzando, è andata proprio così: qualunque gallerista o curatore volesse informazioni sul mio lavoro, veniva respinto. Questo atteggiamento di Mazzoli andò avanti un paio di anni, purtroppo creando un deserto intorno a me. Ricordo quegli anni come molto difficili, anche sul piano personale perché coincidono con la separazione da mio marito.

Nel 1989 un'amica, Rivka Rinn, mi invitò a condividere il suo studio di Berlino. In pratica, a 40 anni, dovetti ricominciare la mia vita e la mia carriera da zero. Ma come tutti gli eventi e i cambiamenti della vita, questo momento non fu negativo e il mio lavoro si aprì a nuovi orizzonti.

AFF: *Raccontami un po' di questi nuovi orizzonti e delle influenze di quegli anni.*

MB: Nel 1989 Hans Gercke mi inserì in un'importante mostra al Kunstverein di Heidelberg: *Blau Farbe der Ferne*. L'opera che venne scelta (*Senza titolo*, 1989), era un lavoro di transizione tra la mia produzione degli anni ottanta e una serie di lavori degli anni novanta spesso intitolati *Difficile a dirsi*.

Il mio lavoro stava raggiungendo un punto di non ritorno. Si era sempre più asciugato, raggiungendo un minimalismo tale che la superficie stessa delle opere ormai era incapace di un racconto. Il contenuto delle opere era diventato la didascalie delle opere. Ero entrata in un vicolo cieco. Berlino, la sua vitalità – erano gli anni subito dopo la caduta del muro, tanti artisti dell'Est Europa erano arrivati in città, inauguravano giovani gallerie – in un certo senso mi scongelò. La superficie delle mie opere si ruppe e cominciarono ad apparire centinaia di racconti. Qualunque invito, cartolina, giornale, brochure che passava sotto le mie mani, si riempiva di segni, colori, scritte. Cominciai a fare fotografie e a trasformarle al computer. Insomma iniziai il cammino che sto ancora percorrendo.

AFF: *Tra la fine degli anni ottanta ed i primi anni del 2000, il tuo lavoro inizia a cambiare toni e approcci mediatici. Installazioni site specific, sculture outdoor, lo spazio diventa un elemento con il quale entrare in relazione diretta, quasi viscerale.*

MB: In Germania e poi in Finlandia, comincio a misurarmi con progetti *site-specific*, commissioni e interventi diretti su invito di collezionisti e musei. L'opera esce dai confini della superficie e si misura con lo spazio reale. È stato un passaggio naturale, la relazione con lo spazio è da sempre per me istintiva in quanto parte del contesto culturale italiano nel quale sono cresciuta. Elementi spaziali come il pieno-vuoto, la composizione, l'armonia e la sezione aurea fanno da sempre parte del nostro linguaggio.

AFF: *Sono anche molto curiosa riguardo al progetto Voyager, un progetto internazionale complesso che in alcuni aspetti precede temi e riflessioni poi esplorate successivamente ne L'era successiva.*

MB: Voyager è il secondo capitolo di una trilogia: *La vestizione della sposa* (1999), *Voyager* (1999-2006), *L'era successiva* (2008 – ancora in corso). *La vestizione della sposa* è il rovesciamento concettuale de *La sposa messa a nudo*, (1915-1923) di Duchamp che ha rivoluzionato il linguaggio e influenzato un secolo di ricerca. *La vestizione della sposa* utilizza il grande apprendimento linguistico del Novecento prendendo ispirazione da Duchamp e Picasso, due poli opposti, entrambi importanti per me, per coniugare sia la capacità concettuale che narrativa. *Voyager*, esplora attraverso diversi cicli di opere, il processo di identificazione femminile. È un viaggio complesso fatto da una viaggiatrice bambina fino al suo compimento: diventare una donna illuminata. Accompagnano questo viaggio, e i vari passaggi della trasformazione della bambina, i *Testimoni oculisti* di Duchamp, nel loro ruolo di testimoni e quindi portatori di conoscenza. Un gruppo di settanta opere sbarca negli Stati Uniti e installate, in modo sempre diverso a seconda dello spazio che le accoglie, in sette musei e gallerie Americane. Il progetto si muove per un anno per poi ritornare in Italia alla GAMeC - Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo.

Un'esperienza complessa accompagnata da un catalogo con molti testi, fra i quali due, scritti da critici molto importanti per il mio lavoro: Giacinto Di Pietrantonio e Sid Sachs.

Al mio ritorno, avevo in programma varie mostre e commissioni pubbliche. Purtroppo nel 2008, con lo scoppio della crisi economica, tanti progetti rallentarono e le condizioni di lavoro iniziarono a vacillare. Questi eventi repentini mi hanno portato a intuire l'arrivo di una nuova condizione globale e iniziare, attraverso il mio lavoro, una riflessione sui mutamenti ambientali e culturali in corso. In questo periodo nascono una serie di opere che riflettono preoccupazioni e pensieri profondi: *Nature* (paesaggi abitati da presenze misteriose, inquietanti); *Biblioteche* (importanti biblioteche storiche quasi cancellate da presenze gassose). Il risultato di questo passaggio dà vita alla serie *L'era successiva*. Ritrovo nello sguardo sapiente delle donne, uno strumento, una guida. Scelgo le icone femminili della nostra grande cultura, e, con un gesto netto, quasi crudele (come nel film *Un chien andalou*, (1929), di Luis Buñuel e Salvador Dalí) taglio i loro occhi e ne raddoppio lo sguardo.

AFF: *L'era successiva, iniziato nel 2008, è un progetto che porti avanti ormai da undici anni. Mi vuoi raccontare come scegli i tuoi soggetti? I volti femminili da te appropriati subiscono un lungo processo di restauro digitale e modifica, come raggiungi l'immagine finale?*

MB: All'inizio ero attratta da volti caratterizzati da uno sguardo diretto, come sorpresi da un richiamo improvviso. Poi ho capito che in realtà queste figure mi chiamavano, chiedendo di emergere dalla rappresentazione pittorica e dal loro famoso anonimato. Erano donne in un certo senso celebri, oggetto dello sguardo di coloro che le avevano ritratte, ma mai soggetti indipendenti. Così, il mio

gesto di fare emergere i loro volti dal nero dello sfondo e raddoppiarne gli occhi, è diventato un modo per trasformarle da oggetti affascinanti a soggetti viventi.

Il processo artistico è composto da vari passi che a volte richiedono molto tempo.

Inizio con la scelta del ritratto, per poi individuare un dettaglio specifico. Il ritratto è poi ridipinto con strumenti digitali per togliere tutte le imperfezioni e tutti gli elementi che disturbano la forza del dettaglio scelto. Nella fase successiva l'immagine è trasformata in bianco e nero e posata su un piedistallo bianco, come ad elevarla. L'ultima parte è dedicata allo sguardo, minuziosamente calibrato per illuminare le pupille del soggetto con luce bianca, e, una volta vicina alla conclusione, tagliarne gli occhi e raddoppiarli.

AFF: Una volta mi hai detto "Sto ancora lavorando a L'era successiva perchè penso che questo processo di valorizzazione delle donne non sia ancora compiuto". C'è qualcosa in questa serie e in questo cambiamento globale che non pensi sia ancora terminato. Perché?

MB: Il cambiamento epocale che stiamo vivendo non è ancora completato. Tutto è ancora in movimento, la direzione non è ancora chiara. La condizione femminile è ancora molto precaria. Con *L'era successiva* racconto le mie paure e le angosce collettive, presenti in un momento di insicurezza e cambiamento. E affido alle donne, la capacità di "vedere oltre" chiedendo a loro di accompagnarci in questo difficile passaggio.

AFF: Nel tuo lavoro vi sono materiali, formati e processi, quali i tessuti, la carta, l'immagine fotografica, il processo alchemico, l'idea di trasformazione, che si sono sviluppati durante gli anni mantenendo una continuità pur nel cambiamento. In questa continuità io vedo una grande forza, un filo conduttore, un linguaggio comune in una pratica molto ampia. Cosa ne pensi?

MB: Tutto cambia, tutto si trasforma. Ma lo spirito che anima umani, animali, piante, acque, luci, è lo stesso. Materiali e forme sono strumenti per raccontare il cambiamento e la trasformazione. L'artista è sempre presente, con la sua spiccata capacità di sentire e vedere e la sua solitudine. E così può raccontare.

Mariella Bettineschi and Attilia Fattori Franchini in conversation

AFF: I would like to talk with you about the beginning of your artistic career in Brescia. What were your first steps?

MB: In 1952, when I was four years old, my parents left Brescia, completely destroyed by the war and moved to a small town in the province of Bergamo, where the textile industry was flourishing. When I was attending sixth grade, I discovered art for the first time: a portrait by Modigliani gave me such a strong, almost erotic, emotion, that I understood I had no other choice than dedicate my entire life to art. Although my parents were working-class, my mother supported me financially so I was able to attend the Liceo Artistico (Artistic High School) and the Giacomo Carrara Academy of Fine Arts in Bergamo. These years were very important for my professional training: I studied classic techniques as painting, sculpture, fresco, mosaic. I was an introspective, solitary girl, and my passion for art helped me immensely to grow as an individual.

AFF: In the mid-1970s, being a woman and working creatively as an artist in Italy was a difficult career, socially discredited. How was the art scene at the time and how has the political and social situation changed?

MB: I finished the Academy in June 1970 and I was married a month later. My son Tiziano was born in 1972. I taught at the Academy to support myself but I felt culturally very isolated. Art was lacking general support as it was not understood as social and educational tool. During this period, luckily, my everyday practice gave meaning to my life. In 1973 Alberto Fumagalli, who ran a gallery in Bergamo, invited me for a show. I was immediately flattened by the invitation. I still remember his suggestion: "On the invitation shall we just put Bettineschi? What do you think? We could only use your surname, like Picasso." I accepted this idea without a second thought. A few days after the opening Fumagalli called me to announce that there was a collector interested in my work. "Fantastic" I replied, "I'm very pleased." And he added: "Unfortunately there is a problem, the collector wants to meet the artist." I answered to him that I didn't think it was a problem, and that he could set soon an appointment. Shortly after, I went to the gallery to meet the collector. The gentleman looked at me surprised, then he turned to Fumagalli and said: "But she's a woman, and young! I'm sorry, I don't invest my money on a woman, and especially a young one, the future of her career is too uncertain." That was my first encounter with the market.

Female practitioners were seen with diffidence, whilst being a woman and a practicing artist was negatively perceived by society. The general environment was extremely difficult and sexual harassment was constant – you risked to miss exhibitions possibilities when rejecting someone's attention. I have always been an extremely proud and reserved person and I would have never accepted to establish my practice on anything other than the work.

My generation is the first that had the chance to develop independently. Women artists in the Post-War days were often a single female presence in a group of men. Giosetta Fioroni, for example, who belonged to the Piazza del Popolo school and was Goffredo Parise's partner, Carla Accardi member of the Forma 1 group, Dadamaino part of the Azimut group, Marisa Merz, life companion of Mario Merz. In Italy, in the 1980s, women started to develop personal discourses exploring the feminine

language and personal histories distant to the more diffused male-centric perspective. I think there is definitely much more gender awareness and inclusion today. When in 1988, I was invited to be part of the XLIII Venice Biennale, only 13 of the participating artists were women.

AFF: *Your practice has changed widely over the years, always retaining a capacity for research and experimentation, whilst flirting with Arte Povera and Transavanguardia without ever being fully part of any of these movements. Can you tell me more about this?*

MB: Even if my practice was enriched by the experiences of the previous generation (Arte Povera), and at the same time inspired by the figurative desire to narrate the movement of my own generation (Transavanguardia) and its expression of painting, drawing, stylistic eclecticism and nomadism, my research was very personal and loosely connected to a broader community. A strong tendency to experiment, always introducing new techniques and materials, often withdrawn from feminist discourse, isolated me from other artists of my generation. My artistic position was always between presence and retreatment. I never rationally choose which material, form or technique my work should take, making always guided me almost automatically. The artistic experience is similar to be standing in the woods, in silence, listening to all the mysterious sounds produced whilst imagining a way to recreate them.

AFF: *The 1988's participation to the XLIII Venice Biennale, invited by Achille Bonito Oliva, is a turning point in your work and artistic position.*

MB: In April 1988, I received the invitation to participate to the XLIII Venice Biennale. I can still remember the great joy, emotion, fear. At the time I was working with the gallerist Emilio Mazzoli, Modena, who, during the opening days of the Biennale, stood in front of my work, to turn any competing gallerist or curator away. I'm not joking: any dealer or curator interested in my work was rejected. Mazzoli's attitude continued for a couple of years, cutting all possibilities of expanding my local and international network. I remember those years as very difficult, also on a personal level as they coincided with the separation from my husband.

A year later, in 1989, a friend, Rivka Rinn, invited me to share her studio in Berlin. At the age of 40, I basically had to restart my life and career from scratch. This period became a very inspiring moment for me characterised by new artistic perspectives and horizons.

AFF: *Tell me more about the new horizons and the diverse influences of those years.*

MB: In 1989 Hans Gercke included me as part of an important group show at the Heidelberg Kunstverein: *Blau Farbe der Ferne* (Blue: the color of distance). The work chosen, (*No title*, 1989), was a transition piece between my production of the 1980s and a series of later works from the 1990s often titled *Difficile a dirsi* (Hard to say). My practice was reaching a point of no return. It had become increasingly bare, achieving such a minimalism that could no longer be narrative. I felt in a blind alley.

Berlin, its vitality – the period immediately after the fall of the Berlin wall was very vibrant, artists arrived from East Germany and Europe, many new galleries opened – had a great impact on me. The surface of my works somehow broke and hundreds of new stories began to appear in them. Any invitation, postcard, newspaper, brochure that passed through my hands was filled with signs, images and text. I began taking photographs and transforming digitally. It was the beginning of my interest on images and the visual research I have been following until now.

AFF: *Between the late 1980s and the early 2000s your work began to change media, styles and approaches. Taking often the form of site-specific installations or outdoor sculptures, space became an element with which you could form a direct, almost visceral relationship.*

MB: First in Germany and later in Finland, I began to work on site-specific projects and commissions, direct interventions in collectors' home and in museums. The work exits the boundaries of the surface to challenge its own forms in physical spaces. It was a natural transition, as a strong relationship to space and architecture is an intrinsic part of the Italian cultural landscape. Spatial elements like solid-void, composition, harmony, and the golden section are always present in our cultural understanding of physicality.

AFF: *I am also very curious about Voyager, a complex international project that in some aspects precedes themes and reflections explored later in the series L'Era Successiva (Next Era).*

MB: *Voyager*, is the second chapter of a trilogy: *La vestizione della Sposa*, (1999); *Voyager*, (1999-2006); *L'Era successiva*, (2008 – ongoing). *La vestizione della Sposa*, is the conceptual opposite of Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*, (1915-1923) a groundbreaking work that completely revolutionized artistic understanding. *La Vestizione della Sposa* utilizes the avant-garde's lesson, inspired by Duchamp and Picasso – two opposite poles that I equally love – to join conceptual and narrative aspects. *Voyager*, (1999-2006), explored the process of female identification through various cycles of works. It is a complex voyage performed by a little girl ultimately leading to her fulfilment: becoming an enlightened woman. Accompanying this journey, and the various passages of transformation, are Duchamp's *Oculist Witnesses*, in their role as witnesses and therefore bearers of knowledge. A group of seventy works landed in the United States to be displayed always in a different way according to the architecture of the hosting space. The project traveled for a year returning to Italy to be exhibited at the GAMeC - Gallery of Modern and Contemporary Art of Bergamo.

This complex experience was accompanied by a catalog with multiple contribution texts, including in particular, two long standing supporters of my work: Giacinto Di Pietrantonio and Sid Sachs. On my return, many projects were in the making, a series of exhibitions and public commissions. Unfortunately, in 2008 with the outbreak of the economic crisis, the system slowed down and working conditions began to flounder. The sudden events led me to perceive the arrival of a new global condition and undertake through my work a reflection on environmental and cultural changes. A new series of works arose to reflect my profound concerns: *Nature* (landscapes inhabited by mysterious, disturbing presences); *Biblioteche* (major historic libraries almost erased by gassy presences). This moment signs the beginning of *L'era successiva*. Through the works, I finally found a guiding tool in a moment of confusion: women's intelligence and their wise gaze. I chose the female icons of our classical iconography and, with a distinct, almost cruel gesture (as in the film *Un chien andalou*, (1929), by Luis Buñuel and Salvador Dalí), I split their eyes doubling their gaze.

AFF: *L'era successiva, (2008), is a project you have now been working on for eleven years. Would you like to tell me how you choose your subjects? The women's you appropriate undergo a lengthy process of digital restoration and modification, how do you achieve the final image?*

MB: At first I was attracted to profiles characterized by a direct gaze, as if surprised by a sudden appeal. Then I understood that these women were calling me, wanted to exit the picture to escape their anonymity. I decided to alter their original aspects: first, I illuminate their physical features so they can emerge from the dark classical painting background, then I double their eyes to transform, with a direct gesture their presence from fascinating objects to living subjects.

The artistic process can be very laborious, and is composed by various stages that sometime require a long time. I initially choose the painting, and then I identify a specific detail or feature that can be interesting for me to explore. A high-resolution image of the painting is then re-painted with digital tools to remove all the flaws that could possibly diminish the intensity of my chosen detail. This 'cleaned' image, is then reduced to black&white and placed on a visual pedestal, as if I wished to sculpturally elevate it. The final stage of this technical process is dedicated only to the gaze: the subject's pupils are illuminated with a flash of white light, and then the eyes are split to double their vision.

AFF: Once you said to me: "I'm still working on L' era successiva because I think that the process of valorization of women and the feminine has not yet been achieved." There is something in this series and the global change they embody that you think is still not finished. Why?

MB: I believe that the epochal change we are undergoing is not yet completed. Everything is still in motion, but the direction is not yet clear. The female condition is still very precarious. With L' era successiva, (Next Era), I share my fears, our collective anxieties, and all the concerns related to a time of insecurity and change. The works wish to show women's ability to envision the future, asking these classical characters and their savviness to accompany us during such difficult passage.

AFF: Your work is defined by materials, formats and processes as textiles, paper, visual images or alchemical transformations, in a constant flux of change. In this continuous change I can see a great strength, a guiding principle, a common language in a very broad practice. What are your thoughts about it?

MB: Everything changes, everything is transformed. The spirit that animates humans, animals, plants, water and light is the same. Materials and forms are to me artistic tools to speak about change and transformation. Artists have an outstanding ability to perceive the world, sometimes this feeling is so overwhelming that only solitude can help. And so the artist can tell.

Mariella Bettineschi è nata a Brescia nel 1948. Dopo il Liceo Artistico, nel 1970, si è diplomata presso l'Accademia di Belle Arti Giacomo Carrara di Bergamo.

L'artista ha sondato, attraverso diverse pratiche e materiali, i possibili rapporti con la realtà, con particolare attenzione alla condizione femminile, attraverso un approccio multidisciplinare: pittura, scultura, fotografia, digital painting.

Dal 1996 la digital painting ha svolto per lei un ruolo cruciale, grazie alle possibilità di manipolazione, paragonabile agli strumenti artistici tradizionali.

Dopo aver partecipato nel 1988 alla *XLIII Biennale di Venezia* su invito di *Achille Bonito Oliva*, è scelta da *Wenzel Jacob* per la mostra *Aspekte der Biennale Venedig* all' *Art Forum di Munich* (Mariella Bettineschi, Sylvie Blocher, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Toshikatsu Endo, Felice Levini, Illja Kabakov, Eliseo Mattiacci, Mimmo Paladino, Maurizio Pellegrin, Susanna Solano, Tom Van Summeren, Keiji Uematsu) e da *Hans Gercke* per la mostra *Blau: Farbe der Ferne*, al *Kunstverein di Heidelberg* (Josef Albers, Mariella Bettineschi, Alighiero e Boetti, Irma Blanck, César, Marc Chagall, Sandro Chia, Tony Cragg, Wim Delvoye, Otto Dix, Jan Fabre, Max Ernst, Gilbert e George, Hans Hartung, Paul Jenkins, Wassily Kandinsky, Anish Kapoor, Paul Klee, Yves Klein, Urs Luthi, Pablo Picasso, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Rafael Soto, Cy Twombly, Andy Warhol).

Dal 1987 al 1993 lavora con la *Galleria Emilio Mazzoli di Modena*. Nel 1989 si trasferisce a *Berlino*, dove vive fino al 1995. Nel 1990 esce da *Electa* la sua prima monografia, a cura di *Achille Bonito Oliva*. Del 1992 è l'installazione *Paesaggio in nero* a *Villa Reale di Monza*, a cura di *Paolo Biscottini* e *Giorgio Verzotti*.

Nel 1994 è invitata da *Amnon Barzel* e *Päivi Kiiski* a partecipare alla *European Sculpture City* a *Turku*, in Finlandia (Mariella Bettineschi, Leena Ikonen, Mario Merz, Micha Ulmann), dove installa la scultura *Carro celeste* davanti al *Wäinö Altonen Museum*.

Nel 1998 presenta la mostra *Rubata al tempo* alla *Galleria Continua* di *San Gimignano* e nel 1999 *La vestizione della sposa* al *Kunstverein di Heidelberg*, a cura di *Hans Gercke*, *Giorgio Verzotti* e *Gianni Romano*.

Del 2002 è l'installazione *N.Y.C. Groundzero* al *Museum of New Art di Detroit* e all'*Istituto Italiano di Cultura di New York*.

Nel 2006, la mostra *Voyager*, curata da *Giacinto Di Pietrantonio*, *Cristina Rodeschini* e *Sid Sachs*, attraversa gli *Stati Uniti*, facendo tappa a *New York* da *Dorfman Projects* e alla *New York University*; a *Philadelphia* alla *The University of Arts* ; a *Los Angeles* all'*Istituto Italiano di Cultura* e al *Santa Monica Museum of Art*; a *Detroit* al *Museum of New Art*. *Voyager* torna in Italia alla *GAMeC- Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo* e al *Sanpellegrino Space di Milano*.

Nel 2013 *Corraini Editore* pubblica la monografia *Mariella Bettineschi, Un arcipelago mobile* a cura di *Francesca Pasini*, con una selezione di opere dal 1980 al 2013. Seguono diverse mostre tra cui: *Zoom- fotografia italiana* presso la *Fondazione Remotti di Camogli* (Vanessa Beecroft, Mariella Bettineschi, Luigi Ghirri, Gianni Berengo Gardin, Linda Fregni Nagler, Mimmo Jodice, Olivo Barbieri, Nico Vascellari, Stefano Arienti, Ugo Mulas, Paola di Bello, Rà Di Martino, Cesare Viel, Francesco Jodice, Elizabeth Aro, Marina Ballo Charmet, Andrea Botto, Maria Mulas).

Nel 2016 *Giacinto Di Pietrantonio* e *Cristina Rodeschini* la invitano alla mostra *Atlante delle immagini e delle forme* alla GAMeC - *Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea* di Bergamo (Getulio Alviani, Cory Arcangel, Stefano Arienti, Mariella Bettineschi, Luciano Fabro, Ferrario Frères, Invernomuto, Renaud Jerez, Corrado Levi, Ken Okiishi, Adrian Paci, Giulio Paolini, Emilio Prini, Dan Rees, Sarah Sparkes, Josh Tonsfeldt e Remco Torenbosch).

Nel 2017 *Alberto Fizla* invita alla mostra *Da Duchamp a Cattelan, arte contemporanea al Palatino*, a Roma (Marina Abramović, Mario Airò, Mariella Bettineschi, Maurizio Cattelan, Paul McCarthy, Gino De Dominicis, Marcel Duchamp, Anya Gallaccio, Cai Guo-Qiang, Gilbert & George, Joseph Kosuth, Barbara Kruger, Richard Long, Claudia Losi, Allan McCollum, Gianni Pettena, Ugo La Pietra, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Remo Salvadori, Denis Santachiara, Mario Schifano, Mauro Staccioli, Vedovamazzei, Luca Vitone, Sisley Xhafa).

Nel 2017 *Giacinto Di Pietrantonio* invita *Mariella Bettineschi* a partecipare alla mostra *Raffaello, l'eco del mito* alla GAMeC - *Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea* di Bergamo (Vanessa Beecroft, Mariella Bettineschi, Christo, Giorgio de Chirico, Luciano Fabro, Pietro Fontana, Omar Galliani, Carlo Maria Mariani, Luigi Ontani, Giulio Paolini, Pablo Picasso, Pietro Roccasalva, Salvo, Ettore Spalletti, Francesco Vezzoli).

Nel 2018 *Richard Saltoun Gallery* di Londra la invita ad *Artissima*, nell'ambito del progetto *The Subversive Stitch*, a cura di *Paola Ugolini* (Olga De Amaral, Mariella Bettineschi, Thomas De Falco, Silvia Giambrone, Greta Schodl, Annegret Soltau, Shelagh Wakely) e a *Paris Photo* (Eleanor Antin, Renate Bertlmann, Mariella Bettineschi, Elisabetta Catalano, Helen Chadwick, Gina Pane, Penny Slinger, Jo Spence, Annegret Soltau, Ulay).

Nel 2019 la *Fondazione Volume !* di Roma le dedica il primo progetto speciale dal titolo *Percezioni 1*.

Sara Zanin Gallery di Roma dedica lo spazio di *ArteFiera Bologna* a *Mariella Bettineschi* e a *Beatrice Pediconi*.

Enrico De Pascale apre la stagione di *ART UP* presso la sede centrale di *UBI BANCA*, Bergamo, esponendo l'opera *L'era successiva (Bartolmeo Veneto, Lucrezia Borgia)*.

Richard Saltoun Gallery, in occasione di *MiArt 2019*, inserisce il suo lavoro nel progetto *Transformer* a cura di *Paola Ugolini* (Mariella Bettineschi, Jürgen Klauke, Pierre Molinier, Victoria Sin, Ulay).

Patricia Laigneau la invita alla mostra *Hommage à Léonard et à la Renaissance* al *Chateau du Rivau, Loire* (Mariella Bettineschi, Mat Collishaw, Jan Fabre, Laurent Grasso, Ange Leccia, Urs Luthi, Orlan, Panamarenco, Andres Serrano, Sun Xue).

Giacinto Di Pietrantonio inserisce il suo lavoro nella mostra *Notturmo Più*, alla *LVIII Biennale di Venezia, Palazzo Cesari Marchesi*, organizzata da *The Pool NYC*.

(Mario Airò, Atelier Biagetti, Laura Baldassari, Bertozzi & Casoni, Mariella Bettineschi, Tomaso Binga, Stefano Cerio, Michel Courtemanche, CTRL ZAK, Eteri Chkadua, Jan Fabre, Patrick Jacobs, Ugo La Pietra, Lorenzo Marini, Maria Teresa Meloni, Alessandro Mendini, Aldo Mondino, Francesca Montinaro, Fabio Novembre, Maurizio Orrico, OVO, Paola Pivi, Sarah Revoltella, Jonathan Rider, Andrea Salvatori, Denis Santachiara, Federico Solmi, Giuseppe Stampone, Patrick Tutfuoco, Vedovamazzei, Alice Visentin).

Mariella Bettineschi was born in Brescia in 1948. After completing Art School, in 1970, she graduated from the Giacomo Carrara Academy of Fine Arts in Bergamo.

Using various practices and materials, the artist has probed possible relationships with reality, with a particular focus on the female condition, through a multidisciplinary approach: painting, sculpture, photography, digital painting.

Since 1996 digital painting has played an essential role in her work, thanks to the possibility for manipulation, comparable to traditional artistic tools.

The artist has probed, through different methods and materials, the possible relationships with reality, with particular attention to women's condition, through a multidisciplinary approach: painting, sculpture, architecture. Photography and digital image have played a crucial role for her, thanks to their possibility of manipulation, comparable to traditional art instruments.

After participating in the *XLIII Venice Biennale* on the invitation of *Achille Bonito Oliva*, she was chosen by *Wenzel Jacob* for the *Aspekte der Biennale Venedig* exhibition at the *Munich Art Forum* (Mariella Bettineschi, Sylvie Blocher, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Toshikatsu Endo, Felice Levini, Ilja Kabakov, Eliseo Mattiacci, Mimmo Paladino, Maurizio Pellegrin, Susanna Solano, Tom Van Summeren, Keiji Uematsu) and *Hans Gercke* for the exhibition *Blau: Farbe der Ferne*, at the *Kunstverein in Heidelberg* (Josef Albers, Mariella Bettineschi, Alighiero and Boetti, Irma Blau, César, Marc Chagall, Sandro Chia, Tony Cragg, Wim Delvoye, Otto Dix, Jan Fabre, Max Ernst, Gilbert and George, Hans Hartung, Paul Jenkins, Wassily Kandinsky, Anish Kapoor, Paul Klee, Yves Klein, Urs Luthi, Pablo Picasso, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Rafael Soto, Cy Twombly, Andy Warhol).

From 1987 to 1993 she worked with the *Galleria Emilio Mazzoli* in Modena. In 1989 she moved to *Berlin*, where she worked until 1995. In 1990, her first monograph, edited by *Achille Bonito Oliva*, was published by *Electa*. In 1992, the *Landscape in Black*, installation at *Villa Reale* in *Monza*, curated by *Paolo Biscottini* and *Giorgio Verzotti*.

In 1994 she was invited by *Amnon Barzel* and *Päivi Kiiski* to participate in the *European Sculpture City* in *Turku, Finland* (Mariella Bettineschi, Leena Ikonen, Mario Merz, Micha Ulmann), where she installed the sculpture *Celestial Car* in front of the *Wäinö Altonen Museum of Art*.

In 1998 she presented the exhibition *Stolen from Time* at the *Galleria Continua* in *San Gimignano* and in 1999 *The Dressing of the Bride* at the *Kunstverein in Heidelberg*, curated by *Hans Gercke*, *Giorgio Verzotti* and *Gianni Romano*.

2002 was the year of the installation *N.Y.C. Groundzero* at the *Museum of New Art in Detroit* and the *IIC in New York*.

In 2006, the exhibition *Voyager*, curated by *Giacinto Di Pietrantonio*, *Cristina Rodeschini* and *Sid Sachs*, which travelled through the United States, stopped over in *New York* at *Dorfman Projects* and *New York University*; in *Philadelphia* at *The University of Arts*; at the *Santa Monica Museum of Art* and the *IIC in Los Angeles* and in *Detroit* at the *Museum of New Art*.

Voyager returned to Italy at the *GAMeC - Gallery of Modern and Contemporary Art in Bergamo* and the *San Pellegrino Space* in *Milan*.

In 2013 *Corraini Editore* republished the monograph *Mariella Bettineschi, A Moving Archipelago* by *Francesca Pasini*, with a selection of works from 1980 to 2013, followed by several exhibitions including *Zoom-Italian photography* at the *Remotti Foundation*, *Camogli* (Vanessa Beecroft, Mariella Bettineschi, Luigi Ghirri, Gianni Berengo Gardin, Linda Fregni Nagler, Mimmo Jodice, Olivo Barbieri, Nico Vascellari, Stefano Arienti, Ugo Mulas, Paola di Bello, Rà Di Martino, Cesare Viel, Francesco Jodice, Elizabeth Aro, Marina Ballo Charmet, Andrea Botto, Maria Mulas).

In 2016 *Giacinto Di Pietrantonio* and *Cristina Rodeschini* invited her to the exhibition *Atlas of images and shapes* at the *Gallery of Modern and Contemporary Art of Bergamo* (Getulio Alviani, Cory Arcangel, Stefano Arienti, Mariella Bettineschi, Luciano Fabro, Ferrario Frères, Invernomuto, Renaud Jerez, Corrado Levi, Ken Okishi, Adrian Paci, Giulio Paolini, Emilio Prini, Dan Rees, Sarah Sparkes, Josh Tonsfeldt and Remco Torenbosch).

In 2017 *Alberto Fiz* invited her to the exhibition *From Duchamp to Cattelan, contemporary art at the Palatine Hill, Rome* (Marina Abramović, Mario Airò, Mariella Bettineschi, Maurizio Cattelan, Paul McCarthy, Gino De Dominicis, Marcel Duchamp, Anya Gallaccio, Cai Guo-Qiang, Gilbert & George, Joseph Kosuth, Barbara Kruger, Richard Long, Claudia Losi, Allan McCollum, Gianni Pettena, Ugo La Pietra, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Remo Salvadori, Denis Santachiara, Mario Schifano, Mauro Staccioli, Vedovamazzei, Luca Vitone, Sisley Xhafa).

In 2017 *Giacinto Di Pietrantonio* invited *Mariella Bettineschi* to the exhibition *Raffaello, the Echo of the Myth* at the *Gamec of Bergamo* (Vanessa Beecroft, Mariella Bettineschi, Christo, Giorgio de Chirico, Luciano Fabro, Pietro Fontana, Omar Galliani, Carlo Maria Mariani, Luigi Ontani, Giulio Paolini, Pablo Picasso, Pietro Roccasalva, Salvo, Ettore Spalletti, Francesco Vezzoli).

In 2018 *Richard Saltoun Gallery* in London invited her to *Artissima*, within the project *The Subversive Stitch*, curated by *Paola Ugolini* (Olga De Amaral, Mariella Bettineschi, Thomas De Falco, Silvia Giambrone, Greta Schodl, Annegret Soltau, Shelagh Wakely) and to *Paris Photo*, together with Eleanor Antin, Renate Bertlmann, Elisabetta Catalano, Helen Chadwick, Gina Pane, Penny Slinger, Jo Spence, Annegret Soltau, Ulay.

In 2019 *Sara Zanin Gallery* in Rome took her to the *ArteFiera in Bologna* with *Beatrice Pediconi* and the *Fondazione Volume!* of Rome dedicated the first event to her, titled *Percezioni 1*.

Enrico de Pascale began the season of *ART UP* at the headquarters of *UBI BANCA, Bergamo*, showing the work *The Next Era* (*Bartolomeo Veneto, Lucrezia Borgia*).

Richard Saltoun Gallery, on occasion of *MiArt 2019*, placed her work in the *Transformer* curated by *Paola Ugolini* (Mariella Bettineschi, Jürgen Klauke, Pierre Molinier, Victoria Sin e ULAY).

Patricia Laigneau invited her to the exhibition *Tribute to Leonardo and the Renaissance* at the *Château du Rivau, Loire* (Mariella Bettineschi, Mat Collishaw, Jan Fabre, Laurent Grasso, Ange Leccia, Urs Lüthi, Orlan, Panamarenco, Andres Serrano, Sun Xue).

Giacinto Di Pietrantonio inserted her work in the *Notturmo Più* exhibition, at the *LVIII Biennale in Venice*, Palazzo Cesari Marchesi, organized by *The Pool NYC*.

(Mario Airò, Atelier Biagetti, Laura Baldassari, Bertozzi & Casoni, Mariella Bettineschi, Tomaso Binga, Stefano Cerio, Michel Courtemanche, CTRL ZAK, Eteri Chkadua, Jan Fabre, Patrick Jacobs, Ugo La Pietra, Lorenzo Marini, Maria Teresa Meloni, Alessandro Mendini, Aldo Mondino, Francesca Montinaro, Fabio Novembre, Maurizio Orrico, OVO, Paola Pivi, Sarah Revoltella, Jonathan Rider, Andrea Salvatori, Denis Santachiara, Federico Solmi, Giuseppe Stampone, Patrick Tuffo, Vedovamazzei, Alice Visentin).

Mostre personali/Solo show

- 2019 *Percezioni 1/ Perceptions 1*, curated by F. Nucci, Fondazione Volume, Roma, IT
ART UP, curated by E. De Pascale, UBI BANCA, Bergamo, IT
- 2018 *L'era successiva/ Next Era*, curated by S. Zanin, Pipero, Roma, IT
- 2017 *L'era successiva/ Next Era*, curated by I. Rapanà, Giornata del Contemporaneo, NOAM, Bergamo, IT
- 2016 *B come Bettineschi/ B for Bettineschi*, curated by T. Leggeri, ALT Arte Lavoro Territorio Collection, Alzano Lombardo, IT
- 2015 *L'era successiva/ The Next Era*, curated by F. Pasini, Nuova Galleria Morone, Milano, IT (catalogue)
L'era successiva, Omaggio a Palma/ The Next Era, Homage to Palma, curated by A. Piazzoli and T. Colombi, Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo, IT
- 2014 *Opere dal 1980 al 1986/ Works from 1980 to 1986*, The Piper Gallery, London, UK
- 2010 *Voyager*, curated by S. Girardi, Italian Institute of Culture, San Francisco, USA (catalogue)
- 2009 *¿qué estás esperando?/ What are you hoping for?*, curate by C. De Carli, Pabellón de las Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires (AR). Travelling exhibition: Centro de Expresiones Contemporáneas, Rosario (AR); Gachi Prieto Gallery, Buenos Aires (AR) (catalogue)
¿qué estás esperando?/ What are you hoping for?, curated by A. Bellini, Italian Institute of Culture, New York, USA (catalogue).
Amori nascosti/ Hidden loves, curated by V. Casati, Studio Vanna Casati, Bergamo, IT
- 2008 *¿qué estás esperando?/ What are you hoping for?*, curated by C. De Carli, Università Cattolica, Milano. Travelling exhibition: Laboratorio di Architettura, Stazione Leopolda, Pisa, IT (catalogue)
- 2006 *Voyager*, curated by S. Albertini, J. Bourgeois, C. Rodeschini, L. Melandri, G. Di Pietrantonio, S. Sachs, F. Valente, New York University, New York, USA. Travelling exhibition: Dorfman Projects, New York (USA); The University of Arts, Philadelphia (USA); Museum of New Art, Detroit (USA); Italian Institute of Culture, Los Angeles (USA); Santa Monica Museum of Art, Santa Monica (USA); Jean Albano Gallery, Chicago (USA); Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, IT (catalogue)
- 2004 *La teoria delle sfere/ The theory of the spheres*, curated by L. J. Culpan, Platform Gallery, London, UK (catalogue)
- 2003 *N.Y.C. Groundzero*, curated by P. Riani, Palazzo Ducale, Massa Carrara, IT (catalogue)
- 2002 *N.Y.C. Groundzero*, curated by G. Di Pietrantonio, Italian Institute of Culture, New York, USA Travelling exhibition: Museum of New Art, Detroit (USA); Biagiotti Arte Contemporanea, Firenze (IT) (catalogue)
- 1999 *La vestizione della sposa/ The dressing of the bride*, curated by H. Gercke, G. Romano and G. Verzotti, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg, DE. Travelling exhibition: Galerie Doris Wullkopf, Darmstadt (DE); Appartamento di Isabella D'Este, Palazzo Ducale, Mantova (IT); Biagiotti Arte Contemporanea, Firenze, IT (catalogue)

- 1998 *Rubata al tempo/Stolen from time*, curated by E. Grazioli, Galleria Continua, San Gimignano, IT (catalogue)
- 1997 *La vestizione dell'angelo/The dressing of the angel*, curated by E. Grazioli, Brahen Galeria, Turku, SE (catalogue)
- 1996 *Il primo racconto/The first date*, Galerie Doris Wullkopf, Darmstadt, DE
- 1993 *Paesaggio plurale/Plural landscape*, Durhammer Galerie, Frankfurt, DE (catalogue)
Paesaggio plurale/Plural landscape, Pinacoteca Tadini, Lovere, IT (catalogue)
- 1992 *Paesaggio in nero/Landscape in black*, curated by P. Biscottini, G. Verzotti, Serrone di Villa Reale, Monza, IT (catalogue)
Sii plurale come l'universo/Be plural like the universe, Galleria Enrico Gariboldi, Milano, IT (catalogue)
Paesaggio plurale/Plural landscape, Ex Chiesa della Maddalena, Bergamo, IT (catalogue)
- 1991 *Mariella Bettineschi 1988-1990*, curated by A. Bonito Oliva, Galleria Mara Coccia, Roma, IT (monograph)
- 1988 *Lo spazio totale della pittura/The total space of painting*, curated by A. Bonito Oliva, Chiostro di Volterre, Gavirate, IT (catalogue)
- 1986 *Tesori/Treasures*, curated by F. Bartoli, P. Serra, Spazio Temporaneo, Milano, IT
Travelling exhibition: Palazzo Massari, Ferrara, IT (catalogue)
- 1982 *Piumari/Feather boxes*, curated by P. Serra, Centro Ipermedia, Ferrara, IT
Orfeo/Orpheus, curated by M. Lorandi, Tempio di Santa Croce, Bergamo, IT
- 1981 *Piumari/Feather boxes*, curated by P. Serra, Galleria Vanna Casati, Bergamo, IT

Mostre collettive/Group show

- 2019 *Notturmo Più*, curated by G. Di Pietrantonio, Biennale di Venezia, Palazzo Cesari Marchesi, The Pool NYC.
Mariella Bettineschi&Beatrice Pediconi, Arte Fiera Bologna, z2o Sara Zanin Gallery, Roma, IT
Transformer, curated by P. Ugolini, MiArt, Milano IT, Richard Saltoun Gallery, London, UK
Hommage à Léonard et à la Renaissance, curated by P. Laigneau, Chateau du Rivau, Loire, FR (catalogue)
- 2018 *Raffaello, l'eco del mito/Raphael, the echo of the myth*, curated by G. Di Pietrantonio, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, IT (catalogue)
The Subversive Stitch, curated by P. Ugolini, Artissima, Torino, IT, Richard Saltoun Gallery, London
Group show, Paris Photo, Paris, FR, Richard Saltoun Gallery, London
- 2017 *The Next Era*, curated by J. Trifoni, z2o Sara Zanin Gallery, Roma, IT
Da Duchamp a Cattelan. ALT Arte Contemporanea sul Palatino/From Duchamp to Cattelan. Contemporary Art on the Palatine Hill, curated by A. Fiz, Parco Archeologico del Palatino, Roma, IT (catalogue)
Una donna vestita di sole/A woman dressed in sunshine, curated by G. Zanchi, Museo Adriano Bernareggi, Bergamo, IT
Chronos, L'arte contemporanea e il suo tempo/ Chronos, Contemporary art and its time, curated by A. Madesani, Palazzo Colleon, Cortenuova, IT (catalogue)
WAVV, Almanacco Alfabetà, curated by M. Gandini and F. Pasini, Fondazione Mudima, Milano, IT (catalogue)

- 2016 *Urpflanze, La natura dell'idea/Urpflanze, The nature of the idea*, curated by A. M. Martini, Nuova Galleria Morone, Milano, IT. Travelling exhibition: Palazzo Ducale, Mantova, IT (catalogue)
Atlante delle immagini e delle forme. Le nuove donazioni per la GAMeC/ Atlas of images and shapes. The new donations for the GAMeC, curated by G. Di Pietrantonio and C. Rodeschini, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, IT (catalogue)
- 2013 *The Blank Benefit*, The Blank Residency, Bergamo, IT
With a little help from my friends, MAGA, Gallarate, IT
- 2011 *In principio/At the beginning*, curated by E. Frascini, Università Cattolica, Milano, IT (catalogue)
- 2010 *Il Museo privato/The private museum*, curated by G. Di Pietrantonio and C. Rodeschini, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, IT (catalogue)
Premio d'Arte Città di Treviglio/Treviglio's Art Prize, curated by S. Fontana, Museo Civico, Treviglio, IT. Travelling exhibition: ALT Arte Lavoro Territorio, Alzano Lombardo, Bergamo, IT (catalogue)
7 Artiste/7 Female Artists, curated by P. Tognon, Villa Camozzi, Bergamo, IT
- 2009 *Una collezione trasversale/A cross collection*, ALT Arte Lavoro Territorio, Alzano Lombardo, Bergamo, IT
- 2008 *Incognito/Unknown*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, USA
La parola nell'arte/The word in art, curated by G. Belli, A. Bonito Oliva, G. Zanchetti, D. Ferrari, MART-Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, IT (catalogue)
Jean Cocteau, Le joli Coeur/Jean Cocteau, The pretty heart, curated by M. Carrera and E. Fermi, Centre Culturel Française, Milano, IT (catalogue)
- 2005 *Quadrato della ricerca/Square research*, curated by N. Ghisalberti, A. Pizzigoni, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, IT (catalogue)
- 2004 *Small treasure*, Biagiotti Arte Contemporanea, Firenze, IT
- 2003 *Rosa shocking/Shocking pink*, Biagiotti Arte Contemporanea, Firenze, IT
- 2002 *The invisible city*, curated by P. Kiiski, Wäino Aaltosen Museo, Turku, SE (catalogue)
Faces & Places, Biagiotti Arte Contemporanea, Firenze, IT
- 2001 *Mostra Dossier/Dossier Exhibition*, curated by G. Belli and N. Boschiero, MART-Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, IT (catalogue)
Garden Fashion, curated by M. Campitelli, Palazzo Revoltella, Trieste, IT (catalogue)
- 2000 *e-MONA*, Detroit Video Festival, Museum of New Art, Detroit, USA
- 1998 *15 Jahre Galerie Doris Wullkopf*, Galerie Doris Wullkopf, Darmstadt, DE
- 1997 *Il Punto 2/Point 2*, curated by E. Grazioli, Galleria Continua, San Gimignano, Siena, IT (catalogue)
Quarant'anni in blu/Forty years in blue, curated by E. Pontiggia, Galleria Blu, Milano, IT (catalogue)
Architettura, acqua, scultura/Architecture, water, sculpture, curated by G. Anselmi and M. Belpoliti, Arsenale, Verona, IT (catalogue)
- 1995 *Il Punto 1/Point 1*, curated by E. Grazioli, Galleria Continua, San Gimignano, Siena, IT (catalogue)
Disegni di scultori/Sculptors' drawings, Doris Wullkopf Galerie, Darmstadt, DE
Percorsi dell'astrazione a Milano/Abstraction's paths in Milan, curated by F. Gualdoni, Museo della Permanente, Milano, IT (catalogue)

- 1994 *Restauri e donazioni, Opere dal 1400 al 1900/Restorations and donations, Works from 1400 to 1900*, curated by G. A. Scalzi, Accademia Tadini, Lovere, Bergamo, IT (catalogue)
- 1993 *Linguaggio Immagine/Image Language*, curated by A. Altamira, Archivio di Nuova Scrittura, Milano, IT (catalogue)
- 1991 *Grand Prix International d'Art Contemporain*, curated by L. Fusi, Fondation Prince Pierre de Monaco, Montecarlo, MC
Artae, curated by A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Ferrara, IT. Travelling exhibition: Circolo degli Artisti, Roma, IT, Chiesa di San Carpoforo, Milano, IT (catalogue)
- 1990 *Blau: Farbe der Ferne/Blue: The color of the distance*, curated by H. Gercke, Heidelberger Kuntverein, Heidelberg, DE (catalogue)
- 1989 *L'attualità, acquisizioni per il museo/Actuality, acquisitions for the museum*, curated by A. Bonito Oliva, G. Dorfles, F. Menna, P. Restany, T. Trini, S. Zanella, Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, IT (catalogue)
- 1988 *XLIII Biennale di Venezia, Aperto '88/XLIII Venice Biennale, Open '88*, curated by A. Bonito Oliva, S. Bos, D. Cameron, F. Nanjo, D. Ronte, G. Carandente, Venezia, IT (catalogue)
Aspekte der Biennale Venedig/Aspects of the Venice Biennale, curated by W. Jacob, Art Forum Thomas, Munich, DE (catalogue)
- 1987 *La pittura verso gli anni '90/Painting around the 90s*, curated by R. Bossaglia, R. Barilli, L. Caramel, R. Barilli, R. Bossaglia, P. Levi, V. Sgarbi, M. Vescovo, G. Orsini, S. Zanella, Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, IT (catalogue)
- 1986 *Giovane pittura Italiana/Young Italian painting*, curated by G. Serafini, Grand Palais, Paris, FR
Dopo il concettuale, giovani generazioni in Lombardia/After the conceptual, young generations in Lombardy, curated by L. Caramel, Palazzo delle Albere, Trento, IT (catalogue)
The Sea, curated by M. Bentivoglio, Quentin Gallery, Claremont, USA
Il limite infinito/The neverending limit, curated by R. Pasini, Studio G7, Bologna, IT (catalogue)
Acquisizioni recenti/Recent acquisition, curated by P. Biscottini, Serrone di Villa Reale, Monza, IT
Figure dallo sfondo/Figures from the background, curated by D. Auregli, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, IT
- 1985 *Sulla linea dell'orizzonte/On the Line of the Horizon*, curated by R. Casarin, P. Serra, Casa del Mantegna, Mantova, IT (catalogue)

Progetti speciali/Special projects

- 2018 *For Argentina*, sculpture for Ser Beef event, San Luis (AR)
- 2017 *La dama e il Liocorno/ The lady and the unicorn*, sculpture for Ambrosini event, Bergamo, IT
- 2016 *Voyager*, site specific sculpture, private villa, Bergamo, IT
Trento Longaretti Il Concerto/Trento Longaretti The Concert, movie by Alberto Nacci, Accademia Carrara, Bergamo, IT
- 2015 *Petali/Petals*, site specific installation, private garden, Leffe, IT
- 2014 *40 anni Radiciyarn/40 years of Radiciyarn*, Radiciyarn, Villa D'Ogna, IT
Pinkie the whale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, IT (catalogue)
Se non ora quando/If not now when, wall poster, various sites, Bergamo, IT

- 2012 *10 architetture per Chiesina Uzzanese/10 architectures for Uzzanese Church*, ArchitectureLab, Università di Pisa, IT
Dal concetto all'opera: La famiglia e i gesti della cura/From concept to artwork: The family and the gestures of care, Master Università Cattolica, Milano, IT
- 2011 *Ospiti d'onore/ Guests of honor*, site specific installation, Buro Bogaarts, Arnhem, NL
- 2010 *Appena oltre/ Just beyond*, site specific project, Museo Diocesano, Milano, IT
Dal concetto all'opera: Illuminazioni/From concept to artwork: Illumination, Master Università Cattolica, Milano, IT (catalogue)
Voyager, site specific installation, Buro Bogaarts, Arnhem, NL
- 2009 *Dal concetto all'opera: Dalla terra al cielo/From concept to artwork: From earth to sky*, Master Università Cattolica, Milano, IT (catalogue)
Tomba Cortesi/Cortesi's Tomb, Civic Cemetery, Bergamo, IT
La pescatrice di stelle/The star's fisherman, site specific project, MAXXI, Roma, IT
- 2008 *Dal concetto all'opera: Il viaggio/From the concept to artwork: The journey*, Master Università Cattolica, Milano, IT (catalogue)
Il pescatore di stelle/The star's fisherman, site specific project, Marriott's Skyscraper, New York, USA
Grazia/Grace, site specific project, private Chapel, San Miniato, IT
- 2007 *For Gertrude Mongella*, sculpture donated to the President of Pan African Parliament, during SIW Centenary Congress, Stuttgart, DE
Omaggio a Benozzo Gozzoli/Homage to Benozzo Gozzoli, site specific digital painting, Palazzo Caffè Haus, Peccioli, IT
Cappella Radici/Radici's Chapel, Civic Cemetery, Leffe, IT
Dolls for UNICEF, sculpture, Palazzo della Triennale, Milano, IT (catalogue)
Evento Ambrosini/Ambrosini's Event, site specific sculpture, Centro Congressi, Bergamo, IT (catalogue)
Dal concetto all'opera: Trasparenza/From concept to artwork: Transparent, Master Università Cattolica, Milano, IT (catalogue)
- 2006 *Dal concetto all'opera: Confini variabili/From concept to artwork: Variable boundaries*, Master Università Cattolica, Milano, IT (catalogue)
- 2005 *Dal concetto all'opera: Futuro/From concept to artwork: Future*, Master Università Cattolica, Milano, IT (catalogue)
- 2004 *Harmony*, site specific performance for Spandex event, New Orleans, Louisiana, USA (DVD)
Ospiti d'onore/Guests of honour, site specific, digital painting, Palazzo Dolci, Hotel Mercure, Bergamo, IT (catalogue)
Dal concetto all'opera: Corpo /From concept to artwork: Body, Master Università Cattolica, Milano, IT (catalogue)
- 2003 *Dal concetto all'opera: Spazio/From concept to artwork: Space*, Master Università Cattolica, Milano, IT (catalogue)
6 porte/6 doors, site specific digital painting, private palace, Bergamo, IT
- 2001 *Fare luce/To make light*, site specific sculpture, Piazza Locatelli, Romano di Lombardia, Bergamo, IT
Guardarsi/To look at one another, site specific digital painting, Gym, Villa d'Ogna, IT
- 1999 *7 porte e 4 light boxes/7 doors and 4 light boxes*, site specific digital painting, Radicinylon, Bergamo, IT
Gateway, site specific project, Piazza della Libertà, Bergamo, IT

Bibliografia Bibliography

1998	<i>Lampi/Lightning</i> , site specific video sculpture, BCCB, Zanica, IT (catalogue)	
1995	<i>Luminoso/Bright</i> , site specific sculpture, <i>Textile Produkte</i> , Villa d'Ogna, IT <i>A fior d'acqua/On the water</i> , site specific mosaic, swimming pools, private villa, Bergamo, IT	
1994	<i>Il mulino di Amleto/Hamlet's windmill</i> , site specific sculpture, Arte e Industria, Textile Produkte, Villa d'Ogna, IT (catalogue) <i>La Croce, la Rosa/The Cross, the Rose</i> , Carmelite Luostari, site specific project, Helsinki, SE <i>Carro celeste/Celestial chariot</i> , site specific sculpture, Environmental Art Works in Turku, Wäino Aaltosen Museo, Turku, SE (catalogue) <i>Fontana/Fountain</i> , site specific fountain, Istituto Don Orione, Bergamo, IT <i>La mia Stella/My Star</i> , site specific fresco, Galluspark, Frankfurt, DE <i>UFO</i> , 7 site specific sculptures, private garden, Berlin, DE <i>Osservatorio Astronomico/Astronomical observatory</i> , site specific project, Astronomical observatory, Saint Barthélemy, FR	
2019	G. Di Pietrantonio, P. Ugolini, A. Franchini Fattori, curated by, <i>Mariella Bettineschi, L'era successiva/Mariella Bettineschi, Next Era</i> , monograph, Electa	
2018	G. Di Pietrantonio, curated by, <i>Raffaello, l'eco del mito/Raphael, the echo of the myth</i> , exhibition catalogue, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, Marsilio Editore R. Saltoun, curatid by, <i>Gallery exhibitions, July-December 2018</i> , Richard Saltoun Gallery, London	
2017	A. Fiz, curated by, <i>Da Duchamp a Cattelan. ALT Arte Contemporanea sul Palatino/From Duchamp to Cattelan. Contemporary Art on the Palatine Hill</i> , Roma, exhibition catalogue, Electa G. Di Pitrantonio, curated by, <i>Andy Warhol, L'opera moltiplicata: Warhol e dopo Warhol/ Andy Warhol, The multiplied work: Warhol and after Warhol</i> , exhibition catalogue, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, GAMeC Books M. Gandini, F. Pasini, curated by, <i>WAW, Women Artists of the World</i> , Fondazione Mudima, Milano, Almanacco Alfabetà 2 A. Madesani, curated by, <i>Chronos. L'arte contemporanea e il suo tempo/Cronos. Contemporary art and its time</i> , exhibition catalogue, Palazzo Colleon, Cortenuova, Scalpendi Editore	
2016	A. M. Martini, curated by, <i>Urpflanze, La natura dell'idea/Urpflanze, The nature of the idea</i> , exhibition catalogue, Nuova Galleria Morone, Milano, Palazzo Ducale, Mantova, Vanillaedizioni A. Piazzoli, G. M. Labaa, G. Valagussa, C. Rodeschini, curated by, <i>Da Accademia ad Accademia/ From Accademia to Accademia</i> , exhibition catalogue, Accademia Tadini, Lovere, Grafica & Arte F. Pasini, curated by, <i>Mariella Bettineschi, L'era successiva/Mariella Bettineschi, The Next Era</i> , exhibition catalogue, Nuova Galleria Morone, Milano, Nuova Galleria Morone Editions	
2013	F. Pasini, curated by <i>Mariella Bettineschi, a mobile archipelago</i> , monograph, Corraini Edizioni A. Natalini, M. De Carlo, texts by, <i>T+T, Progetti 1990-2012/ T+T, Projects 1990-2012</i> , Grafica & Arte A. Piazzoli, text by, <i>Anima mundi</i> , Grafica & Arte	
2012	C. De Carli, G. Massone, curated by, <i>La famiglia e i gesti della cura/ The family and the gestures of the cure</i> , exhibition catalogue, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica Editions	
2011	G. Belli, M. Bentivoglio, D. Ferrari, curated by, <i>Poesia visiva, La donazione di Mirella Bentivoglio al MART/ Visual poetry, The donation of Mirella Bentivoglio to MART</i> , exhibition catalogue, MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Silvana Editoriale E. Fraschini, curated by, <i>In principio/In the beginning</i> , exhibition catalog, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica Editions C. De Carli, G. Massone, curated by, <i>Illuminazioni/Illuminations</i> , exhibition catalogue, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica Editions	
2010	S. Fontana, curated by, <i>Premio d'Arte Città di Treviglio/City of Treviglio Art Award</i> , exhibiton catalogue, Museo Civico, Treviglio, Artshow G. Di Pietrantonio, C. Rodeschini, curated by, <i>Il museo Privato/The Private Museum</i> , exhibition catalogue, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, GAMeC Books	

- C. De Carli, G. Massone, curated by, *Dalla terra al cielo/From the earth to the sky*, exhibition catalogue, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica Editions
- 2009 C. De Carli, curated by, *¿qué estás esperando?/What are you hoping for?* exhibition catalogue, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica Editions
G. Di Genova, text by, *Storia dell'Arte Italiana del 900/History of Italian Art of the 20th century*, vol.II, Edizioni Bora
C. De Carli, G. Massone, curated by, *Il viaggio/The journey*, exhibition catalogue, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica Editions
C. Bergamini, M.T. Betti, L. Ongaro, curated by, *Radicigroup e l'arte/Radicigroup and art*, Collection catalogue
- 2008 E. de Pascale, curated by, *Contemporaneamente/At the same time*, exhibition catalogue, Chiostro di Santa Marta, Bergamo, Bolis Editore
M. Carrera, E. Fermi, curated by, *Jean Cocteau, Le joli cœur/Jean Cocteau, The pretty heart*, exhibition catalogue, Centre Culturel Francaise, Milano, Edizioni dell'Uroburo
C. De Carli, G. Massone, curated by, *Trasparenza/Transparency*, exhibition catalogue, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica Editions
- 2007 C. De Carli, G. Massone, curated by, *Confini variabili/Variable borders*, exhibition catalogue, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica Editions
A. Bonito Oliva, G. Belli, G. Zanchetti, D. Ferrari, curated by, *La parola nell'arte, ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart/ The word in art, avant-garde research in the '900. From futurism to today through the MART collections*, exhibition catalogue, MART Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Skira
- 2006 G. Di Pietrantonio, C. Rodeschini, S. Albertini, S. Sachs, C. De Carli, curated by, *Voyager*, exhibition catalogue, New York University, Dorfman Projects, New York; The University of Arts, Philadelphia; Museum of New Art, Detroit; Italian Institute of Culture, Los Angeles; Santa Monica Museum of Art, Santa Monica; Jean Albano Gallery, Chicago; Italian Institute of Culture, San Francisco; GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, Contemporanei Editions
S. Lawson, curated by, *Platform 1998-2006, readings 11*, exhibition catalogue, Platform, London, Aldgate
- 2005 N. Ghisalberti, D. Losa, A. Pizzigoni, curated by, *Quadrato per la ricerca/Square for research*, exhibition catalogue, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, Lubrina Editore
C. De Carli, G. Massone, curated by, *Il corpo/The body*, exhibition catalogue, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica editions
- 2004 G. Valagussa, text by, *Ospiti d'onore/Guests of honor*, catalogue of the site-specific work, Palazzo Dolci, Bergamo, Contemporanei Editions
L.J. Culpan, curated by, *La teoria delle sfere/The theory of spheres*, exhibition catalogue, Contemporanei Editions
G. Valagussa, texts by, *Primizie d'artista/First fruits of artist*, Quaderni dell'Accademia Carrara
C. De Carli, G. Massone, curated by, *Lo spazio/ The space*, exhibition catalogue, Università Cattolica, Milano, Università Cattolica Editions
- 2003 G. Brambilla, S. Mazzocchi, curated by, *Segreto professionale/ Professional secret*, exhibition catalogue, BMEA, Milano, Lubrina Editore
- 2002 G. Di Pietrantonio, curated by, *N.Y.C.Groundzero*, exhibition catalogue, Italian Institute of Culture, New York, Galleria Biagiotti, Firenze, Contemporanei Editions
P. Gilardi, curated by, *Rompere il silenzio/Break the silence*, exhibition catalogue, Galleria One Off, Torino, One Off Editions

- P. Kiiski, curated by, *The invisible city*, exhibition catalogue, Wäino Aaltonen Museum, Turku, Finland, WAM Editions no. 34
G. Belli, N. Boschiero, curated by, *Mostra Dossier/Show Dossier*, exhibition catalogue, MART Museo d'arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, MART Editions
M. Campitelli, curated by, *Garden Fashion*, exhibition catalogue, Palazzo Revoltella, Trieste, G.72 Editions
P. Traversi, text by, *Taversi+Traversi*, BCCB, Zanica, Vanni Scheiwiller Editore
- 2000 G. DiPietrantonio, curated by, *Accesso temporaneo/Temporary access*, exhibition catalogue, Studio Contemporanei, Bergamo, Contemporanei Editions
C. De Carli, curated by, *Ritratti/Portraits*, exhibition catalogue, Università degli Studi di Bergamo, Contemporanei Editions
G. Brambilla, text by *Domino/Domino*, DVD, Contemporanei Editions
S. Galimberti, curated by, *Onori di casa/House honors*, exhibition catalogue, Ex Chiesa della Maddalena, Bergamo, Lubrina Editore
G.M. Labaa, F. Rea, texts by, *Diario d'Accademia, 1953-1978, La Scuola di Trento Longaretti/ Academy Diary, 1953-1978, The School of Trento Longaretti*, Grafica&Arte
- 1999 R. Pasini, text by, *Cento segni di solitudine, dal Romanticismo al Postmoderno/ A hundred signs of solitude, from Romanticism to Postmodernism*, CLUEB Editions
M.L. Frisa, M. Ercolani, M. Bettineschi, artist's book, *La cerimonia di Isabella/ The Isabella ceremony*, Bacacay Editions
H. Gercke, G. Romano, G. Verzotti, curated by, *La vestizione della sposa/The dressing of the bride*, exhibition catalogue, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg, Appartamento di Isabella D'este, Mantova, Galleria Biagiotti, Firenze, Heidelberger Kunstverein Editions
- 1998 L. Dematteis, G. Maffei, text by, *Libri d'artista in Italia 1960-1998/ Artist's books in Italy 1960-1998*, Regione Piemonte Editions
- 1997 E. Grazioli, text by, *Mariella Bettineschi, Drawings*, Skira
F. Gualdoni, curated by, *La civica raccolta del disegno di Salò, catalogo generale 1983-1997/ The civic collection of Salò's drawing, general catalog 1983-1997*, exhibition catalogue, Galleria Civica, Salò, Edizioni Nuovi Strumenti
E. Grazioli, curated by, *Il punto/The point*, exhibition catalogue, Galleria Continua, San Gimignano, Galleria Continua Editions
E. Pontiggia, curated by, *Quarant'anni in blu/ Forty years in blue*, exhibition catalogue, Galleria Blu, Milano, Scheiwiller Editions
L. Grazioli, text by, *Rubata al tempo/Stolen at the time*, artist's book exhibition, Galleria Continua, San Gimignano, Bacacay Editions
G. Anselmi, M. Belpoliti, curated by, *Architettura, acqua, scultura/ Architecture, water, sculpture*, exhibition catalogue, Arsenale, Verona, Arsenale Editions
- 1996 A. Barzel, D. Bellini, M. Belpoliti, M. Biraghi, F. Carmagnola, M. Glasmeier, E. Grazioli, M. Senaldi, texts by, *Arte e Industria/Art and Industry*, Textile Produkte, Villa D'Ogna, Marcos & Marcos Editions
R. Bossaglia, C. Rodeschini, F. Rossi, curated by, *200 anni dell'Accademia Carrara, Maestri e Artisti/200 years of the Carrara Academy, Masters and Artists*, exhibition catalogue, Chiesa di Sant'Agostino, Bergamo, Skira
M. Agnellini, text by, *Arte contemporanea Italiana/ Italian Contemporary Art*, De Agostini
E. Grazioli, curated by, *Periferie/Periphery*, exhibition catalogue, Villa Vitali, Fermo, Hestia Editions
- 1995 F. Gualdoni, curated by, *Percorsi dell'astrazione a Milano/Paths of abstraction in Milan*, exhibition catalogue, Museo della Permanente, Milano, Garzanti
A. Vettese, curated by, *Contemporanei/ Contemporary*, exhibition catalogue, Palazzo della Provincia, Bergamo, Palazzo della Provincia Editions

- 1994 A. Barzel, P. Kiiski, curated by, *Enviromental art Works in Turku*, 1994-2000, WAM Editions
G.A. Scalzi, curated by, *Restauri e donazioni, Opere dal 1400 al 1900/ Restoration and donations, Works from 1400 to 1900*, exhibition catalogue, AccademiaTadini, Accademia Tadini Editions
- 1993 A. Altamira, curated by, *linguaggio Immagine/Image Language*, exhibition catalogue, Archivio di Nuova Scrittura, Milano, Archivio di Nuova Scrittura Editions
A. Maestri, curated by, *Materiali Natura, ovvero la Natura dei Materiali/ Nature Materials, or the Nature of Materials*, exhibition catalogue, Bosco WWF, Vanzago, WWF Editions
- 1992 P. Biscottini, G. Verzotti, curated by, *Mariella Bettineschi, Paesaggio in nero/ Mariella Bettineschi, Landscape in black*, exhibition catalogue, Serrone di Villa Reale, Monza, Federico Motta Editore
- 1991 P. De Vecchi, E. Cerchiari, curated by, *Arte nel tempo, dall'Illuminismo al postmoderno/ Art in time, from the Enlightenment to the postmodern*, vol. III, Bompiani
A. Bonito Oliva, curated by, *Artae*, exhibition catalogue, Palazzo delle Esposizioni, Ferrara, Circolo degli Artisti, Roma Chiesa di San Carpofo, Milano, Giampaolo Prearo Editore
R. Pasini, text by, *Mariella Bettineschi, le avventure della superficie/Mariella Bettineschi, the adventures of the surface*, Monograph, Mondadori
- 1990 A. Bonito Oliva, text by, *Mariella Bettineschi*, Monograph, Electa
- 1989 H. Gercke, curated by, *Farbe der Ferne/Blue, color of the distance*, exhibition catalogue, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg, Wunderhorn Editions
A. Bonito Oliva, curated by, *L'attualità, per l'aggiornamento di un museo/The news, for the updating of a museum*, exhibition catalogue, GAM Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, GAM Editions
- 1988 A. Bonito Oliva, curated by, *Lo spazio totale della pittura/The total space of painting*, exhibition catalogue, Chostro di Voltorre, Voltorre, Chostro di Voltorre Editions
A. Bonito Oliva, curated by, *Duetti d'artista/Artist Duets*, exhibition catalogue, Studio Ghiglione, Genova, Studio Ghiglione Editions
A. Bonito Oliva, S. Bos, D. Cameron, F. Nanjo and D. Ronte, G. Carandente, curated by, *XLIII Biennale di Venezia. Aperto 88/XLIII Venice Biennale. Open 88*, exhibition catalogue, Biennale, Venezia, Fabbri
- 1987 R. Bossaglia, curated by, *La pittura verso gli anni 90/Painting towards the 90s*, exhibition catalogue, GAM-Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, GAM Editions
- 1986 F. Bartoli, P. Serra, curated by, *Tesori/Treasures*, exhibition catalogue, Spazio Temporaneo, Milano, Spazio Temporaneo Editions
L. Caramel, curated by, *Dopo il concettuale, giovani generazioni in Lombardia/After the conceptual, young generations in Lombardy*, exhibition catalogue, Palazzo delle Albere, Trento, Mazzotta
R. Pasini, curated by, *Il limite infinito/The infinite limit*, exhibition catalogue, Studio G7, Bologna, Studio G7 Editions
- 1985 P. Serra, R. Casarin, curated by, *Sulla linea dell'orizzonte/On the horizon line*, exhibition catalogue, Casa del Mantegna, Mantova, Casa del Mantegna Editions
- 1984 F. Menna, curated by, *Indagine sull'isola/Investigation on the island*, exhibition catalogue, Galleria Corsini, Intra, Galleria Corsini Edition

Sono sempre vicini al mio lavoro
They are always close to my work

Marinella e Dario Ambrosini
Maria Luisa Arrigoni
Giorgio Bona
Nicoletta Boschiero
Giorgio Bresciani
Maria Cagnoli
Antonella e Paolo Caliceti
Terry e Giuseppe Calvi
Simonetta e Giuseppe Casarotto
Gianluigi Colin
Valentina e Tiziano Colombi
Laura e Giorgio Dall'Olio
Enrico de Pascale
Cecilia De Carli
Angiola e Carlo Del Monte
Giacinto Di Pietrantonio
Paola e Umberto Dudech
Tiziana Fausti
Alberto Fiz
Attilia Fattori Franchini
Viviana e Nino Fumagalli
Francesco Gavazzeni
Lorenzo Giusti
Nadia Ghisalberti
Tullio Leggeri
Laure Martin
Nathalia e Massimo Mazzoleni
Maria e Stefano Muller
Daniela e Franco Nucci
Francesca Pasini
Rossana Pavanello
Paola e Francesco Perolari
Elena e Fausto Radici
Olga e Angelo Radici
Ivan e Massimo Rapanà
Iolanda Ratti
Laura e Pierluigi Rizzi
Cristina Rodeschini
Richard Saltoun
Massimiliano Serra
Filippo Servalli
Ermanno Tassi
Carla e Pippo Traversi
Paola Ugolini
Marilù e Gino Zambaiti
Sara Zanin
Caterina Zanotti
Alessandra Zenoni
Cecilia e Vincenzo Zenucchi

Questo libro è nato grazie a
This book was born thanks to



Fondazione Vittorio Polli
ed Anna Maria Stoppani
MMIX

RICHARD
SALTOUN

FONDAZIONE
VOLUME!

Z₂O SARA
ZANIN
Gallery



MA•EL
DEFORMAZIONE PER PASSIONE



NEWLAB
laboratorio professionale di stampa digitale

Crediti Credits

Mariella Bettineschi
book concept

Giorgio Gardel
Gianluca Paravisi
graphic design

Susan Wise
Elisabeth Manchester
transaltions

Tiziano Colombi
communication

Contatti Contacts

Archivio Mariella Bettineschi
www.mariellabettineschi.it

Manager Archivio Mariella Bettineschi
Tiziano Colombi
tiz.colombi@gmail.com
cell. +39 340 4975766

© 2019 Mariella Bettineschi e Tiziano Colombi
© 2019 Mondadori Electa S.p.A., Milano

Tutti i diritti riservati/All rights reserved
Prima edizione/First edition: settembre/September 2019

Questo volume è stato stampato presso/This volume was printed at Elcograf S.p.A.,
Via Mondadori 15, Verona
Stampato in Italia/Printed in Italy