

Daniele Pomilio, “Emma Bee Bernstein: feticismo della moda e autoritratto *vintage*”

Nel suo studio sulla fotografia contemporanea, David Company si riferisce all’uso fortemente erotizzato ma non sessista del corpo fatto dalle fotografe femministe negli anni Settanta. Un esempio sono le pose poetiche e vintage che assume Francesca Woodman, la quale, nella sua prima ed ultima raccolta di fotografie, “Some Disordered Interior Geometries” (gennaio 1981), si presenta con il suo nudo davanti all’obiettivo della sua macchina fotografica, sullo sfondo della Roma audace e disordinata degli anni Settanta, fatta di pareti screpolate e di interni di assoluta libertà sessuale (Company 136)

In questa categoria di autoritratto *vintage* rientra senza dubbio anche l’opera di Emma Bee Bernstein, che condivide con Woodman la gloria di una breve parabola creativa, essendosi tolta la vita, come Woodman, poco più che ventenne, nel dicembre 2008, mentre era borsista al Guggenheim Museum di Venezia. Rispetto a Woodman, che si ritrovò spettatrice del grande movimento studentesco degli anni Settanta, Emma aggiunge all’intento lirico e autobiografico del suo sguardo una dimensione di gruppo, interrogandosi sulla continuità e discontinuità tra le diverse generazioni femministe. In particolare, l’immagine fotografica di Bernstein indugia con uno sguardo critico e anticonvenzionale sulle ragazze, trasformando nella serie *Masquerade: A Retrospective* pubblicata dalla Dova Temporary Gallery dell’Università di Chicago, il set naturale di interni domestici che coglie, come l’arte fotografica di Woodman, la spontaneità di certe pose prive dei vezzi e delle pose stilizzate tipici dei servizi di moda. Infatti, le due fotografe contestano proprio la convenzionalità e l’artificio della fotografia di moda, alla ricerca di figurazioni più autentiche e consapevoli. Questa sincerità di approccio trasforma la loro opera in una sorta di “diario intimo” che, polemicamente rispetto al *glamour* cercato dai servizi di moda, si distanzia dal genere mainstream per assumere, a tratti, le forme provocatorie e i tratti estremi della performance d’artista che Company attribuisce anche all’esperienza fotografica (30).

Ricordiamo che anche l’audace fotografa francese Sophie Calle confeziona “diari intimi” e riflessioni sulla vita di sconosciuti seguiti di nascosto dalla sua macchina fotografica, o di conoscenti che invita a dormire nel suo letto per ritrarli nel sonno. Nel lavoro di Emma B. Bernstein avvertiamo, per molti versi, la stessa temerarietà e volontà di mettersi in gioco di Calle, in una miscela molto situazionista di vita e arte che non mostra alcun riguardo per la vita privata propria e degli altri, come avviene nella performance autobiografica degli anni Settanta, di cui l’artista è insieme attore e autore.

Un interessante aspetto intermediale che raccorda l’opera di Sophie Calle a quella di Emma Bee Bernstein è l’interesse manifestato dallo scrittore Paul Auster per entrambe le fotografe, le quali

trovano una incarnazione nei suoi romanzi. Auster, che nel corso degli anni ha realizzato collaborazioni significative con Sophie Calle, l'ha rappresentata come la Maria in *Leviathan* e, nel 2010, ha dedicato un intero capitolo del romanzo *Sunset Park* (2010) al funerale di Emma B. Bernstein, in una lunga riflessione sulla perdita del giovane talento che sconvolse tutta la comunità intellettuale di Brooklyn, lasciando una scia di frustrazione tra i tanti artisti e scrittori newyorkesi che nel romanzo vengono rappresentati dal vero. E' altrettanto significativo che al centro di questo secondo romanzo dedicato a una fotografa, Auster pone un addetto all'inventario degli oggetti abbandonati da inquilini insolventi o sfrattati, insistendo su uno scenario della desolazione molto frequente nell'arte e nella letteratura del dopo-11 settembre, nella loro tendenza a cogliere non più il fatto nel suo svolgersi ma le sue conseguenze distruttive a posteriori. Si pensi al tema delle tracce evocato in più parti nel volume di Company e all'attenzione dei fotografi contemporanei alla scia lasciata da un atto violento, come nella serie fotografica *Vandalism* di John Divola (1973-75) e nello scatto che Jeff Wall dedica alla camera di una donna assente messa a soqquadro (1978) (Company 89, 98).

Come nelle forme di provocatoria auto-rappresentazione di Sophie Calle, anche il racconto fotografico di Emma B. Bernstein ha una qualità narrativa che prescinde dalla vocazione del mezzo fotografico alla rappresentazione realistica e documentaria della realtà. In lei, c'è soprattutto il desiderio di decostruire le aspettative di chi guarda sul mondo delle teenagers e di rovesciare il voyeurismo con cui si guarda al corpo delle donne che la cultura soft-porno della rete telematica non fa che accentuare. Per Emma B. Bernstein, distogliere lo sguardo da tali rappresentazioni feticistiche del corpo femminile non significa semplicemente affermare una visione femminista ma ripensare l'atteggiamento consumistico suscitato dalla fotografia commerciale che tratta il corpo delle donne come una merce pari a tutte le altre. In questa chiave, le modelle neo-vittoriane di Emma B. Bernstein spingono chi guarda a ripensare il fascino puramente esteriore della *fashion photography* rovesciandone il messaggio di rapido consumo verso una rielaborazione del passato. Questa vena nostalgica colloca Bernstein, con le sue performance, lontano dall'orizzonte mediatico e dal suo culto delle superfici, e nel quadro di un revival parodico e teatralizzato di una storia familiare più remota di cui tenta di raccogliere le tracce autentiche di memoria. Il fratello Felix definisce definisce "post-concettuale" (2014) questa parodica *mise en abyme* che mentre "segue i dettami della moda" esprime il bisogno "confessionale/affettivo/lirico" che soddisfare l'istinto pulsionale ed emotivo dell'artista. Nell'era "virale" di internet, la fotografia di Emma Bee va concepita come una forma sviluppata in "complicità con la cultura di massa", quale parte di un "flusso libidinale" mediatico né sovversivo né neo-liberal fondato sugli travestimenti appariscenti e spettacolari e nello stile di Lady Gaga. L'autoritratto fotografico di Bernstein cattura, in uno spazio

assolutamente Inventivo, l'artista, come "soggetto post-traumatico", che inscena travestimenti mirabolanti nel tentativo di produrre formare "identità comunitarie" e affettive molto circoscritte ma riconoscibili.

In questo quadro postmoderno di stretta interazione con la società dello spettacolo, l'unico modo che rimane alla fotografa per produrre figurazioni non mercificabili è volgere il suo sguardo retrospettivamente a un passato emotivamente significativo, di cui raccoglie anche le tracce oggettuali, nei suoi travestimenti. Non a caso, l'obbiettivo di Emma Bee Bernstein indugia su un mondo di ragazze ritratte in sottane e abiti vintage raccolte in casa della nonna, in una rappresentazione teatralizzata di un universo nascosto che esprime un grande candore totalmente estraneo al *glamour* e agli artifici estetici esibiti dalle foto di moda più canonica. Tale linguaggio autobiografico non viene però contrapposto al linguaggio appariscente della cultura di massa, per quanto la sperimentazione formale dei suoi scatti siano iscritti in maniera esclusiva e non mercificabile in un patrimonio genetico e nel suo bagaglio familiare. In questo senso, come spiega Antonia Pockock, una delle amiche di Emma, nonché curatrice, nel 2010, di un'importante mostra di diapositive, nel suo lavoro fotografico, le icone punk di Courtney Love e di Chloë Sevigny che lei adorava persistono e dialetticamente collidono con la sua acuta comprensione delle avanguardie e del loro gesto di rottura verso il gusto più popolare delle sottoculture. La sua sensibilità insieme antiquaria e trasgressiva è figlia di una storia familiare a cui simbolicamente risalgono le vesti e gli oggetti che rientrano nei suoi allestimenti fotografici, per quanto rimanga assorbita visivamente e musicalmente nel quadro di una controcultura giovanile a cui la giovane fotografa sentiva di appartenere.

I mascheramenti d'antan di Emma Bee Bernstein per molti versi paiono rientrare negli allestimenti parateatrali che Company attribuisce a molta fotografia d'arte che viene correntemente realizzata in studio e che, ancora una volta, trascende le presunte finalità realistica del mezzo fotografico. Nella sua serie fotografica "Masquerade", la giovane fotografa newyorkese improvvisa contesti vittoriani *démodé*, in un contesto domestico carico di memoria che diviene il suo spazio di allestimento naturale e il suo studio ideale d'artista, pieno com'è di cimeli e reliquie del passato vissuto intensamente dalla nonna Sherrie Bernstein nei club alla moda e accanto a icone *glamour* come Andy Warhol. Volgendosi proprio agli albori della società del consumo, sulle orme di Francesca Woodman, Emma Bernstein ricompon e inscena con le sue amiche un universo fatto di vestiti e pose retrò e di interni *démodé* che ricordano quelli illuminati liricamente da Francesca Woodman nel degrado architettonico dei palazzi occupati dal movimento studentesco e nella crisi ideologica della Roma degli anni Settanta. Così, la casa degli antenati diviene il set naturale in cui l'artista si ritira con le amiche a preparare i suoi travestimenti, anche se ogni antico oggetto o

vestito esibito ha un valore esistenziale ben più profondo di quanto non esprimano le meticolose ricostruzioni cinematografiche messe in scena da una performer/fotografa come Cindy Sherman. Infatti, Bernstein interviene con i suoi oggetti desueti ad evocare un passato che non le appartiene direttamente ma che eredita di diritto, teatralizzando ed esibendo un gusto *vintage* che, seppur vagamente atemporale e generico suscita una riflessione sul senso del tempo e della storia come antidoto all'amnesia nell'era della riproduzione di massa.

Un simile atteggiamento nostalgico e languidamente radicato al passato lo ritroviamo nelle foto altrettanto liriche di Francesca Woodman, chiosate a penna con piccoli dettagli autobiografici e dediche ad amici, nel degrado suggestivo di interni desueti e diroccati non lontano dagli scenari spogli dei *pad* newyorkesi che Robert Frank sceglieva come ambientazione naturale per i suoi ritratti fotografici della Beat Generation, in reportage informali e autobiografici raccolti in *The Americans* (1958). Anche in questo caso di autoritratto di gruppo, il senso di incertezza esistenziale pare esprimersi anche architettonicamente nel disordine dei piccoli appartamenti del Lower East Side in cui fu scritto quel capitolo molto significativo di storia dell'underground americano. Si tratta dello stesso quartiere in cui Nan Goldin ambienta lo psicodramma delle relazioni che la sua macchina fotografica coglie in *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) e questo tratto geografico è importante proprio per sottolineare come queste fotografie partano informalmente e autobiograficamente da interni domestici per raccontare in realtà la storia di una stagione creativa e insieme trasgressiva. Il video montato sulle Polaroid di Emma Bee Bernstein, *Exquisite Fucking Boredom* curata da Phong Bui nel 2012 alla Microscope Gallery recupera proprio il formato adottato da Nan Goldin nella sua mostra di diapositive sullo sfondo di scenari notturni che incorniciano i giovani di diverse generazioni nel Lower East Side di Manhattan, assieme al loro malessere e alla loro inquietudine.

La ricerca del desueto, studiata con spirito pionieristico e lungimiranza estetica da Francesco Orlando (1993), nel lavoro di Bernstein porta alla luce un mondo nascosto e tramontato che viola i canoni commerciali di bellezza femminile intesa come seduzione, interrogando un passato e una memoria personale che resiste all'alienazione implicita in ogni forma di comunicazione pubblicitaria. Ciò non vuol dire che la fotografa ne abbracci passivamente tutti i valori perché è con un disincanto *punk* che reagisce, assieme al fratello, alle poetiche radicali espresse dall'avanguardia ormai istituzionalizzata a cui appartiene anche il padre: il poeta e critico Charles Bernstein. I fratelli Bernstein vedono, infatti la forza sovversiva delle avanguardie inevitabilmente compromessa e ridotta dallo strapotere dei media, in una cultura onnivora che tutto ricicla, essendo “narcisisticamente dipendente dall'eccesso capitalistico” (Felix Bernstein, “Forget O'Hara”, 2014).

Più che un riconoscimento nei valori estetici espressi dalla sua famiglia, sarà piuttosto la meditazione sulla distanza tra le generazioni a muovere la sua azione creativa. E' proprio questa ricerca a spingere Emma Bee Bernstein a compiere un viaggio in ciò che rimane della coscienza femminista della madre. La chiave ispiratrice anche del reportage fotografico nato da un blog tenuto con la sua amica di sempre, la giornalista Nona Aronowitz, è quest'altro aspetto della memoria politica familiare, che trova, nel presente, le forme di un'esperienza *on the road*, poi tradotta da Nona, in un "diario di viaggio" postumo, dove il testo scritto delle due amiche e le immagini fotografiche di Emma si illuminano a vicenda fino a costruire un vero e proprio viatico per altre ragazze sulle tracce di un movimento che le porta fin dentro il cuore profondo dell'America. Da questi scatti e narrazioni di viaggio nasce il bellissimo album fotografico *Girlsdrive* (2009), che sviluppa in ulteriori forme la vocazione autobiografica della fotografia femminista degli anni Settanta, come diario illustrato dalle foto di Emma e scritto a quattro mani con l'amica del cuore. In questa ricerca verbo-visiva, la traccia da seguire è l'esperienza femminista delle madri, opacizzata dal *glamour* delle tecnoculture ma che, sulle orme di una radicata eredità politica, la porta a riscoprire legami e solidarietà apparentemente perdute, sulle tracce di ciò che resta di un movimento di donne di cui le due amiche documentano gli sviluppi imprevisti e le forme inedite.

Il loro blog annunciava in anticipo alle diverse comunità di donne dei vari stati ogni nuova tappa del loro viaggio, dando loro modo d'incontrare e di visitare, grazie ai contatti che spontaneamente venivano a prodursi in rete, realtà vicine e inedite di un attivismo femminista che raccoglieva l'eredità politica e letteraria di Ellen Willis (culturalista del *Village Voice* e madre di Nona) e quella artistica di Susan Bee (pittrice collagista e madre di Emma). In questo volume scorgiamo, attraverso uno splendido apparato fotografico e un altrettanto potente commento giornalistico (che nelle pagine redatte da Emma acquista accenti visibilmente lirici), il vivace arcipelago di circoli femministi dispersi nelle grandi città ma anche nell'America più rurale e periferica, in un fotoreportage unico nel suo genere in cui testo e l'immagine interagiscono con grande efficacia.

Le parti visivamente più interessanti di questo racconto di viaggio sono quelle che mostrano i tratti inediti di una femminilità antagonista e molto vicina alla scena *indie* rock che permette a Bernstein un significativo slittamento critico dai modelli mainstream della fotografia di moda all'antagonismo di uno stile post-punk e grunge che non smussa le imperfezioni fisiche attraverso le tecniche *flou* dell'obbiettivo di fotografi di moda (si pensi a Richard Avedon che le immerge "in una luce eterea che ne elimina ogni difetto"), ma piuttosto, come spiega Grunberg, "trasforma lo squallore più profondo in moda" (93, 94). In questo nuovo underground trova posto tutta la malcelata malinconia delle teenagers, le loro paure travestite dietro un look aggressivo che si

identifica con il femminismo più radicale, producendo un interessante anello di congiunzione tra lo stile ribelle e giovanile di Bernstein e il *glamour* della prima generazione punk a cui appartiene Nan Goldin. Anche negli scatti di Emma Bee Bernstein si coglie l'assenza di patinature con cui Goldin aveva ritratto la bohème del Lower East Side, in cui si mescolavano anticonformismo, la varipinta marginalità queer e la cultura rock dei nuovi frequentatori della vita notturna newyorkese da cui emersero molte pop star come Madonna. E Bernstein, allontanandosi dalla sobrietà esteriore del primo emancipazionismo, percepisce, anche negli ambienti femministi *indie*, il malcelato desiderio di queste esordienti di competere con i divi dello spettacolo, accentuando gli artifici vestimentari e il culto *camp* per i look esagerati, con gli anni Ottanta di Goldin già sancirono il definitivo ingresso della cultura dei simulacri nell'underground.

Si può dire che l'ingresso dello spettacolo nella controcultura era già stato palesato da Nan Goldin, la quale, in un tempio della "noise music" come il Mudd Club del Lower East Side presentò, nel 1979, una serie di diapositive dei frequentatori abituali di quel mondo chiassoso e sotterraneo, proiettate in rapida successione con il ruggente commento sonoro dell'offerta musicale di quel locale notturno (Grunberg 95). Anche per quell'esordio, l'opera fotografica di Goldin indugiava sull'estro dei travestimenti e degli eccessi nello stile dei suoi compagni di strada, e Bernstein, da newyorkese di nascita, non manca di operare una rielaborazione di questo *glamour* underground in chiave *indie* di quel quartiere a sud di Manhattan che raccoglie, per altri versi, la lunga tradizione sperimentale della famiglia ebraica da cui discende. Anche in questo caso, la vivacità della nuova scena rock, come spiegherà in seguito il fratello Felix, non coincide con le avanguardie artistiche che i due fratelli vedono ormai cristallizzarsi in forme sempre più istituzionalizzate e monumentali. La cultura post-punk con cui Emma Bee Bernstein s'identifica appare in forme *indie* non è meno radicali nel reportage femminista che esce dalle pagine di *Girlsdrive*, e, come la potente colonna sonora con cui Nan Goldin sottolineava la distruttiva marginalità delle relazioni punk, allude a una produzione musicale post-punk con cui le due ragazze in viaggio si identificano fortemente, segnalandola puntualmente nei loro commenti, in linea con la tecnica consapevolmente imperfetta e l'estetica senza filtri usata negli scatti di Emma.

A questa commistione di linguaggi sonori e visivi che in età postmoderna convergono nell'arte fotografica contrassegnandola in un senso multimediale, Goldin e Bernstein rispondono con un gusto per l'eccesso vagamente doloroso e *old-fashioned* carico della nostalgia e della disaffezione *vintage* di cui si è detto prima e riscontrata anche da Grunberg nella *Ballad* fotografica di Goldin (98). Questo sguardo retrospettivo e *démodé* distanzia senza esitazione le due fotografe dalla sfera pubblica dello spettacolo, ma anche dal sensazionalismo gratuito e dalla paralizzante confusione mediatica del presente, mettendosi alla ricerca di tracce e residui di una vitalità che entrambe le

artiste trasferiscono con un gusto modernariale su oggetti e atmosfere perdute di un passato vagamente identificabili con la desuetudine degli oggetti *vintage*. Si tratta di uno sguardo retrò che riesce ad esorcizzare il presente e a rileggere e decostruire il culto dell'immagine instillato dai media attraverso il mito familiare di una domesticità straniata. Essa racconta il privato trasgressivo delle vecchie generazioni ribelli attraverso la propria, in un revival postmoderno che nelle foto di Emma Bee Bernstein assume un forte grado di introversione anche quando, come Goldin, tende a collettivizzare il disagio e a farne il diario fotografico di una complessa dinamica di gruppo.

Da questo punto di vista, la fotografia di Bernstein mantiene una dimensione sociale che sviluppa in interni domestici, a differenza del sensuale lirismo allegorico di Francesca Woodman che aveva interpretato più narcisisticamente questo gusto per il revival. Al solipsismo delicato e toccante di quest'ultima, assieme a Nan Goldin, Emma B. Bernstein recupera il travestimento e la messinscena di un ambiente contro culturale che entrambe colgono su un piano più squisitamente collettivo, e quindi politico. Anche quando le loro modelle appaiono nell'eccentricità esibita dei loro mascheramenti d'antan alla ricerca di nuove versioni sempre diverse di sé, il loro "mascheramento" non è mai posticcio come un trucco di scena, ma rimane quello che Marjorie Perloff definisce un "artificio radicale" (1991), e cioè un travestimento che ha il potere di rivelare un'integrità emotiva ed estetica invece di nascondersi dietro il trucco. Si tratta, quindi, di un travestimento che, pur assumendo un valore post-ideologico nell'assalto ai sensi tipico dell'estetica postmoderna, per molti versi, pur nascendo dal riflusso e dal rifiuto della militanza degli anni Settanta, rimane memore di quell'impegno e del desiderio dell'artista di mantenere una posizione critica nel mondo dei simulacri.

Questo riflusso, fatto di tracce *vintage*, vesti desuete e rovine, è lo stesso che aveva contrassegnato la scena italiana degli anni Settanta e che aveva ispirato i lavori più rappresentativi di Francesca Woodman, quasi a trasformarla in una portavoce straniera di quella tormentata generazione e di un passato ricostruito attraverso luoghi e oggetti desueti che non potevano appartenere. Il vuoto di questo spossamento persiste nello stile *vintage* con cui Emma fotografa le sue amiche tra il 2000 e il 2007 con la sua Polaroid a colori, in pose pre-raffaellite e in vecchi abiti usati presi letteralmente dall'armadio della nonna, sono un omaggio alla nonna Sherrie Bernstein, la quale, secondo il cineasta Henry Hills, intervistato da Michele Gerber Klein, era stata un'icona della moda degli anni Cinquanta e una delle sue muse più decisive nella rielaborazione nostalgica del tempo di Emma ("Stealing Time", *The Brooklyn Rail*, 18 dicembre 2014, <http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/stealing-time-emma-bee-bernstein>). Come spiega Hills, che ha dedicato alla Bernstein il film *Emma's Dilemma* (1997-2004), era proprio a casa della nonna, e sullo sfondo dei vecchi parati color pastello delle camere degli ospiti, che Emma realizzava i suoi

servizi di moda d'altri tempi. Questa revisione molto teatralizzata e nostalgica può essere definita nei termini che Grunberg adotta per Nan Goldin, una “denaturalized representation” (105), dal momento che identifica una tarda adolescenza che dovrebbe essere naturalmente proiettata nel futuro e che, invece, nel voltarsi indietro alla ricerca di ricordi e vecchie reliquie, inevitabilmente si snatura.

Questo mascheramento *vintage* è il segno di un disimpegno che, nella sua opera, investe la politicità della dimensione collettiva femminista e rivoluzionaria che pure fa parte del background familiare di Emma B. Si pensi alla forza provocatoria che, sul piano visivo e politico, assume in *Girlsdrive* l'elemento parodico del travestimento in chiave *burlesque* che Emma B. Bernstein documenta in un singolare collettivo di donne incontrate a Austin, in Texas. Queste figurazioni sensuali del corpo femminile tendono a decostruire la seduttività del feticismo presente nella fotografia di moda, ma tradisce e rovescia anche le aspettative di un femminismo tipico degli anni Settanta che si vuole sobrio, senza trucchi e iperbolici travestimenti, e che invece nel presente la giovane fotografa vede complicarsi in visioni sempre più vistose e composite. Nel suo caso, si potrebbe parlare di fotografia post-femminista, intrisa di umori punk e di gusto *vintage*, non distante, per forza antagonista, dall'energica sovversione delle Pussy Riot ma mai aliena dalla malinconia e dalla nostalgia per interni retro che, come nell'immaginario underground di Nan Goldin, produce un connubio verbo-visivo agrodolce tra controculture giovanili e lirismo autobiografico sperimentato, nei suoi inquieti autoritratti, anche da Francesca Woodman, rispondendo con struggente ansietà a un'eredità politica razionalista che andava degradando tra i palazzi d'epoca di un'antica città europea. Si pensi, per comprendere questo uso estetico del *vintage*, anche al modo in cui la *body art* di Woodman e il suo uso drammatico e sfumato del corpo va a incastonarsi in maniera volutamente incongrua e palpitante, tra le pagine ingiallite di vecchi manuali italiani di geometria nella serie, *Some Disordered Interior Geometries* (1981). D'altra parte, era stata proprio nel 1977 che Susan Sontag dichiarò per prima nel suo *On Photography* che ““Traveling between degraded and glamorous realities is part of the very momentum of the photographic enterprise” (1977, 58).

Da questo punto di vista, il ritratto che emerge dalla tesi di laurea che Emma Bee Bernstein dedicò alla *fashion photography* e alla sua estetica mercificata ma piena di irresistibile *glamour* trova un riscontro tangibile nella sua produzione fotografica, corredata com'è dalla sua prima mostra fotografica tenutasi in quell'occasione alla Dova Temporary Gallery e intitolata *Masquerade*. Questa visione estetica del connubio creativo tra arte e moda viene ben sintetizzata, sempre da Emma, nel video girato dal padre dal titolo “Emma Portrait on Herring Cove Beach”, in cui la giovane artista, sferzata dal vento della bella spiaggia di Provincetown, teorizza con grande

acutezza e prodigiosa maturità la sua identificazione con il disincanto postmoderno e con una percezione dell'arte come luogo critico in grado di cogliere il lato intimo e poetico delle superfici che la moda più cinicamente provvede a commercializzare:

“Fashion and art are not arch opposites. Fashion has always coexisted with art. Fashion represents surface values that translate something of the interior. Art is purely the interior made exterior. Fashion is okay with representing surface things: that's its purpose”

(<https://www.youtube.com/watch?v=mV3M447XQ14>)

Bibliografia

Paul Auster, *Leviathan*. New York, Viking, 1992.

———. *Sunset Park*. New York, Holt, 2010.

Charles Bernstein, “Emma Portrait on Herring Cove Beach”, 11 aprile 2010,

<https://www.youtube.com/watch?v=mV3M447XQ14>

Emma Bee Bernstein, “Another Girl, Another Planet: Fashion, Feminism, and the Fantasy of representation”, B. A. Thesis in Art History, University of Chicago, 2 aprile 2007.

———, *Masquerade: A Retrospective* Dova Temporary Gallery, Univ. of Chicago, catalogo, 2010.

Emma Bee Bernstein e Nona Aronowitz, *Girlsdrive. Crossing America, Redefining Feminism*. New York, Seal Press, 2009.

Felix Bernstein, “Forget O’Hara”, *Boston Review*, 25 giugno 2014

<http://www.bostonreview.net/poetry/felix-bernstein-lonely-christopher-frank-ohara-death-disaster-series>

———, *Notes on Post-Conceptual Poetry*. Blanc Press, 2014. <http://www.thevolta.org/ewc41-fbernstein-p1.html>

Susan Bee and Marjorie Perloff, *Emma Bee Bernstein (1985-2008)* with a preface by Joanna Drucker, Belladonna Series 4, 2009.

David Campany, *Art and Photography*, London, Phaidon, 2003.

Robert Frank, *The Americans* (1958). Introduzione di Jack Kerouac, Berlino, Steidl, 2008.

Henry Hills, *Emma’s Dilemma*. 1997-2004. Microscope Gallery, CD, 83 mm.

Michele Gerber Klein (“Stealing Time”, *The Brooklyn Rail*, 18 dicembre 2014,

<http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/stealing-time-emma-bee-bernstein>

Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*. New York, Aperture, 1986.

Andy Grunberg, *Crisis of the Real. Writings on Photography*, New York: Aperture, 1999.

Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino, Einaudi, 1993.

Marjorie Perloff, *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago, Chicago U.P., 1991.

Antonia Pocock su *Emma’s Dilemma*, <http://jacket2.org/commentary/emmas-dilemma>.

Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

Francesca Woodman, *Some Disordered Interior Geometries*, 1980-81, libro d’artista.