

HELEN CAMMOCK IN CONVERSAZIONE CON BINA VON STAUFFENBERG

LONDRA, 26 FEBBRAIO 2019

Bina Von Stauffenberg: Il tuo lavoro include film, fotografia, stampa, prosa, poesia e canto. Oltre che dai tuoi scritti, spesso attingi da testi di scrittori e scrittrici che ti ispirano, come James Baldwin, Alice Walker, Maya Angelou o Walter Benjamin. Mi potresti parlare del potere delle parole, della tua voce e di come questi due elementi siano centrali nel tuo lavoro?

Helen Cammock: Probabilmente ho sempre avuto una fissazione per le parole. Amo parlare e amo il linguaggio. Ma sono anche cosciente di quanto potere esso abbia – la sua capacità di controllare, manipolare, indagare, escludere, includere e colludere. Le parole sono usate sia politicamente che socialmente, in modi molto diversi. Attraverso i significati che le parole comunicano, esse definiscono il modo in cui percepiamo noi stessi ed i modi in cui le comunità e le nazioni si sviluppano. E anche se il linguaggio viene usato come mezzo di controllo, può anche essere un mezzo da esplorare. Nel mio lavoro uso una combinazione di poesia, prosa, testi filosofici e storici, perché penso che le parole e il linguaggio, usati in queste forme, siano molto differenti – che facciano e dicano cose diverse, che il loro intento spesso sia dissimile. Sono interessata al modo in cui tutto ciò può essere sovvertito o scucito, reintroducendo certe forme di scrittura e di linguaggio in una conversazione. Anche l'idea di essere un'autrice mi interessa. Quando diciamo qualcosa, la possediamo attraverso la nostra voce. Per esempio, posso prendere il discorso di Enoch Powell, 'Rivers of Blood' (Fiumi di sangue) ed enunciarlo con la mia voce, come ho fatto in *The Singing Will Never Be Done* (2011); il mio pronunciare queste parole crea qualcosa di molto diverso rispetto a quando Enoch Powell declamava le stesse parole nel 1968 – il significato è mutato. Questo cambiamento di significato può attraversare geografie e storie, mostrando attriti tra le razze, i generi e le classi sociali, creando qualcosa di irritante. È un tipo di conversazione che avviene tra di noi semplicemente a causa di chi siamo e di quando pronunciamo le parole che pronunciamo. Considero la mia relazione con l'essere un'autrice come la mia 'impronta udibile'. Riguarda la mia voce – chi sono quando parlo e come lo faccio – intrecciato con il luogo e la persona da cui le parole provengono in origine. Esploro questa idea non solo nelle mie performance, ma anche nei miei film, nella fotografia, nella stampa e nella scrittura.

BVS: Tutti i tuoi progetti comportano un'ampia ricerca, attraverso la quale cerchi di scoprire voci inascoltate, dimenticate e oppresse. Alcuni temi recenti includono la tratta degli schiavi, la migrazione, il razzismo, l'ineguaglianza, dei momenti di lotta politica e l'ingiustizia. Qual è il punto di partenza per i progetti e dove trovi la motivazione per riportare alla luce queste storie?

HC: Sebbene ogni progetto abbia un punto di partenza diverso, so sempre che voglio cambiare qualcosa. Spesso è la volontà di schiudere le storie che incontriamo, perché non ho mai accettato l'idea di una 'storia' singola. Per me la parola stessa è sbagliata – ci sono necessariamente molteplici collezioni di storie soggette a manipolazione, pregiudizio, omissioni, verità e, in misura variabile, narrazioni che dipendono da chi sta raccontando e a chi. Voglio inserire storie nuove nelle strutture storiche dominanti – per me è una questione di cambiamento. E affinché il cambiamento possa avvenire dobbiamo spesso tornare indietro, per capire cosa c'è stato prima, così da comprendere dove ci troviamo ora e dove dobbiamo pensare un cambiamento per il futuro. Recentemente ho girato un film a Derry, *The Long Note* (2018), nel quale ho intervistato una ex-politica, Bernadette Devlin McAliskey, riguardo al ruolo delle donne nel movimento dei diritti civili in Irlanda del Nord negli anni sessanta e settanta. McAliskey parla molto eloquentemente del bisogno di queste donne di tornare indietro – del fatto che farlo sia un nostro diritto e un nostro dovere. Suppongo che in tutto il mio lavoro io sia interessata a tornare indietro, e lo faccio per un motivo: voglio che le persone guardino il mondo in cui viviamo da una prospettiva diversa. Si tratta di cambiamento, riconoscimento e crescita. Non posso fare tutto ciò senza fare ricerca – è inevitabile.

BVS: C'è una riga nel tuo lavoro, *Moveable Bridge* (2017): 'Le finestre sono pulite se le pulisci.' Pensi che la visibilità che il tuo lavoro dona a persone ignorate ed alle loro storie abbia il potenziale per cambiare le narrative storiche correnti?

HC: Si tratta di rivelare. L'altro giorno scrivevo e riflettevo sulle voci inascoltate. Ma ho pensato che naturalmente, non appena prononci qualcosa, tu stesso la senti. Quindi, in realtà, non esiste una voce inascoltata; il punto è chi la sente. E questo è ciò a cui sono interessata – che più persone ascoltino le voci che altrimenti non sarebbero ascoltate. Per me, in parte si tratta di una richiesta e in parte di una provocazione: chiedo di guardare o di lasciarsi emozionare da questo, o semplicemente di osservare qualcosa in un modo in cui generalmente non è rappresentato. Suppongo che il significato di 'le finestre sono pulite se le pulisci' sia che possiamo scegliere di vedere se cancelliamo lo sporco che oscura la nostra visuale, ma che per avere una visione chiara occorre fare uno sforzo, un lavoro.

BVS: La performance è diventata una parte integrale del tuo lavoro. Che cosa significa per te includere la tua fisicità nell'opera?

HC: È qualcosa che mi dà energia, ma è anche un atto politico. Quando qualcuno sta in piedi in una stanza, oppure occupa uno spazio con un gesto, un suono, un'azione o con qualcosa ti viene letto, detto o cantato, ti si richiede di fare attenzione in un modo molto diretto – devi prestare attenzione. Prendere spazio in questo modo è un atto potente, è dire 'guardami quando dico queste cose', 'ascoltami quando la mia voce si esprime', è una decisione politica. Penso anche che possa accadere qualcosa di profondo quando una performance è dal vivo e i corpi stanno insieme, condividendo lo stesso spazio fisico. C'è un'interazione e una connessione tra le persone e, essendo interessata al linguaggio e alle parole, alla comunicazione e all'articolazione, oltre che alla voce di chi parla e a chi si rivolge, allora questo è qualcosa che desidero assolutamente stimolare.

BVS: Anche la stampa è diventata sempre più parte della tua pratica artistica. Come sei arrivata a questa tecnica?

HC: Inizialmente ho studiato fotografia, ma quando frequentavo il secondo anno dell'università ho iniziato a incorporare i testi nelle immagini e, durante il terzo anno, ho lavorato esclusivamente con il video. Poi sono andata a fare una specializzazione e ho continuato a lavorare solamente con il video. Descrivo questa come la mia mossa verso il lavorare con la 'cornice energizzata'. Più tardi ho iniziato a riflettere molto sui diversi registri della voce. Visto che l'intersezionalità e le storie relazionali, oltre alle esperienze, stavano diventando sempre più importanti nel lavoro che portavo avanti, aveva senso che quello che volevo dire fosse definito dal modo in cui lo dicevo. È a questo punto che ho iniziato a usare la stampa. Ho cominciato a sperimentare la

serigrafia come modo di incorporare nuovamente la fotografia nella mia opera. Più di recente, lavorare con la linoleografia e l'acquaforte è stata una sfida particolare. Queste tecniche uniscono i miei disegni e la mia scrittura, quindi le stampe portano il marchio della mia mano. È qualcosa che non ero abituata a fare, o che pensavo di non poter fare, ma con cui ora mi sento a mio agio. Quindi la stampa è diventata assolutamente integrale al mio lavoro e, con essa, l'idea di qualcosa che sia replicabile ma prenda una forma nuova, il concetto di lavoro in serie, che includa narrative fratturate e lineari. Sono interessata all'idea di costruire un corpus di opere che consistano in conversazioni che si intersecano e mi sembra ovvio che questo significhi lavorare con mezzi diversi, per fare in modo che queste conversazioni abbiano suoni, toni e sfumature differenti.

[...]

BVS: Per il tuo ultimo progetto hai fatto una residenza in Italia per esplorare il concetto del lamento attraverso l'analisi di voci femminili individuali e collettive. Come definisci il lamento e che cosa ti ha attratto verso questo concetto?

HC: Il lamento è uno spazio presente in ogni cultura – in alcune è meno visibile che in altre, ma è pressoché universale. Non c'è una forma sola del lamento, ma lo vedo dovunque. C'è dall'inizio dei tempi e non andrà mai via – è parte della condizione umana. Ha a che fare con l'espressione della perdita e con il desiderio, ma sono anche interessata alla sua forza, all'idea che il lamento sia una dimostrazione di resilienza e, in alcune situazioni, un atto di resistenza. Per me il lamento ha questo nucleo di forza: riconoscere una perdita significa aprire una possibilità d'azione o di crescita. A Bologna ho incontrato una donna di 92 anni che quando ne aveva sedici fece parte della Resistenza, alla fine della seconda guerra mondiale. Aveva subito una grande perdita per colpa della guerra e, anche se era molto giovane, era riuscita a convogliare quei lutti in atti coraggiosi e di resistenza. Altre donne che ho incontrato durante la residenza mi hanno parlato della forza che hanno dovuto trovare in situazioni in cui sono state costrette a lottare per se stesse e per altri.

BVS: Pensi che il lamento sia considerato prevalentemente come un tratto femminile?

HC: Forse è giusto dire che il lamento è spesso visto come una debolezza e, in molte culture, per le donne è più accettabile esprimere pubblicamente le proprie emozioni e quella che viene percepita come debolezza, in modi che non sono possibili per gli uomini. Per loro è spesso più facile esprimere la rabbia, che è non di meno un'espressione di tristezza e di lamento, ma la sua forma è letta diversamente. In sostanza però, sono entrambe forme di dolore. Se prendiamo in considerazione il blues, per esempio, troviamo tanti uomini quante donne che manifestano un lamento. Ci sono molte comunità dove gli uomini lo esprimono; ci sono culture nel mondo che narrano della tristezza e della perdita, nella poesia e nella canzone, e gli uomini sono parte fondamentale della loro articolazione.

BVS: La tua ricerca iniziale era centrata su due compositrici barocche italiane, Barbara Strozzi e Francesca Caccini. Mi potresti dire di più su come il progetto si è sviluppato e su alcune delle persone e dei posti che hai visitato durante la residenza?

HC: Bologna è stata l'inizio, l'introduzione. È conosciuta come 'la città rossa', non solo per il colore degli edifici e il famoso Portico di San Luca, ma anche per il suo orientamento politico. Qui volevo fare ricerca sulla resistenza delle donne, le combattenti partigiane e la loro esperienza. Ho anche preso lezioni di canto classico – le prime lezioni di canto che abbia mai frequentato – e ho familiarizzato con Barbara Strozzi. È una figura che non mi ha mai lasciato durante tutta la residenza. È stata l'inizio del mio viaggio ed è sempre stata presente. Alla Whitechapel Gallery e alla Collezione Maramotti eseguirò un brano della Strozzi, che figura anche nel film e appare sul fregio – una stampa lunga, architettonica che unisce molte delle conversazioni, delle idee e dei paesaggi del progetto. La Strozzi, così come alcune delle altre donne su cui ho fatto ricerca, è presente nel progetto in molti modi.

Firenze è stato un altro luogo per fare ricerca su di lei, ma anche su Francesca Caccini e altre artiste. Ho avuto accesso a libri su libri provenienti dalla Berenson Library a Villa I Tatti e ho cercato di leggere il più possibile. Lì ho anche incontrato Federica Parretti, una danzatrice che compare nel film e che sta coreografando le due performance, quella in Gran Bretagna e quella in Italia. Quando l'ho incontrata non danzava da venticinque anni.

A Roma, ho passato dieci giorni in residenza all'Istituto Centrale per la Grafica, dove ho potuto lavorare con uno stampatore fantastico per iniziare la produzione di un piccolo libro d'artista per la mostra in Italia. Ho soggiornato all'American Academy, dove ho trovato una vitalità genuina che non mi aspettavo. Lì mi sono sentita parte di una comunità.

Venezia è stata sublime. Sono stata alla Fondazione Cini e ho incontrato molti artisti interessanti nella città. Ho trascorso un periodo molto produttivo e lì mi sono sentita molto attiva e coinvolta, insieme alle persone. Filmando in laguna mi sono resa conto dell'impatto negativo che la cultura delle navi da crociera ha sull'economia e sull'ecologia di Venezia.

Palermo – ho amato Palermo. Potrei vivere a Palermo. Uno degli incontri più significativi che ho avuto qui è stato con una suora carmelitana che gestisce progetti a supporto di donne arrivate da poco a Palermo, per la maggior parte rifugiate e richiedenti asilo. In uno dei progetti le donne hanno uno spazio per cucire borse e parlare. L'idea è che, attraverso le borse che creano e decorano, le donne possano anche articolare le loro storie. Ho scritto un testo su di loro e saranno anche parte del film, mentre le borse

stesse saranno in mostra alla Whitechapel Gallery e nello spazio di ricerca alla Collezione Maramotti.

Reggio Emilia è stato un luogo dove ho pensato: 'Cosa farò qui?' Una città apparentemente piccola e tranquilla, ma che presto ho scoperto traboccante di cultura e attivismo. Nel 1977 Reggio è stata la prima città al mondo a firmare un patto di solidarietà con il Congresso Nazionale Africano (African National Congress, ANC) impegnandosi a porre fine all'apartheid. Ho incontrato una donna, Bruna Soncini, che ha lavorato a stretto contatto con Oliver Tambo, il presidente dell'ANC, e che ha incontrato Nelson Mandela. Sono venuta a contatto anche con progetti multiculturali molto stimolanti, come Mondinsieme, che lavora con una serie di comunità locali. Ho tenuto alcuni seminari sul lamento, con donne provenienti dall'Ucraina, Bosnia, Sierra Leone – da tutto il mondo – che erano in Italia da anni o da poco tempo. Hanno fatto delle foto e scritto testi sul significato che danno al lamento, che sono anche inclusi in questo libro.

[...]

(estratto da "Che si può fare", Helen Cammock in conversazione con Bina Von Stauffenberg, catalogo della mostra)