

27

é minha cara - That's My Face

Regie: Thomas Allen Harris



Land: USA, Brasilien 2001. **Produktion:** Chimpanzee Productions (Brooklyn, New York). **Regie:** Thomas Allen Harris. **Buch:** Thomas Allen Harris, Don Perry. **Kamera:** Thomas Allen Harris, Albert Sidney Johnson, Jr. **Musik:** Vernon Reid, Jason Stanyek. **Sounddesign:** Margaret Crimmins, Greg Smith. **Schnitt:** Emir Lewis, Thomas Allen Harris. **Graphik:** Traer Price. **Produzent:** Thomas Allen Harris. **Koproduzentin:** Yvonne Welbon. **Line producer:** Sasha Dees. **Associate Producers:** Jorge Antonio Batista, Don Perry, Jennifer Alisa Sanders.

Format: 35mm (von Super 8mm), Farbe und Schwarzweiß. **Länge:** 56 Minuten, 24 Bilder/Sekunde.

Sprache: Englisch, Portugiesisch.

Uraufführung: 13. September 2001, Toronto.

Weltvertrieb: Chimpanzee Productions, 227 Cumberland St., Brooklyn, NY 11205. Tel.: (1-718) 643 0342, Fax: (1-718) 246 0184.

e-mail: taharris@ucsd.edu / www.chimpanzeeproductions.org

Inhalt

Im Jahr 1996 reiste der Filmemacher Thomas Allen Harris nach Salvador de Bahia – der Stadt, die das afrikanische Herz, die afrikanische Seele Brasiliens verkörpert –, um den Geistern nachzuspüren, die durch seine Träume spukten. Zwanzig Jahre zuvor hatte seine Mutter auf der Suche nach einer mythischen Heimat die gleiche Reise unternommen, als sie mit ihren Kindern ins ostafrikanische Tansania emigrierte.

E MINHA CARA ist vollständig auf Super8 und ohne Ton gedreht. Vor allem das innovative Sounddesign, das Hip-Hop-Techniken verwendet, macht den Film zu einem mythisch-poetischen Fest der Selbstentdeckung, das sich über drei Kontinente, drei Generationen und dreißig Jahre erstreckt.

Der Regisseur über seinen Film

Als die Ärzte meine Amblyopie (d.h. eine reduzierte Sehkraft auf einem Auge) endlich diagnostizierten, war es bereits zu spät für eine erfolgreiche Korrektur. Nichtsdestotrotz wurde ich gezwungen, eine Augenklappe auf meinem intakten Auge zu tragen, und zwischen dem achten und zehnten Lebensjahr sah ich die Welt als Kakophonie belebter Schatten und Farben. Meine Sehkraft verbesserte sich nicht nennenswert, aber ich lernte sehr viel über die Wahrnehmung und über die Art und Weise, wie sie die uns umgebende Welt formt. Ich war mir immer bewusst, dass es im Grunde zwei Wirklichkeiten gab:

Synopsis

In 1996, the filmmaker journeyed to the city Salvador de Bahia – the African heart and soul of Brazil – seeking the identity of the spirits who haunt his dreams. Twenty years earlier, his mother had made a parallel journey when she migrated with the family to Tanzania, East Africa, in search of a mythic motherland. Shot entirely on silent Super 8mm film by three generations of an African American family, E MINHA CARA creates a mythopoetic feast of self-discovery. Its innovative sound design uses rap and hip hop strategies of multi-voice sampling to magically traverse three continents and 30 years.

Director's statement

When the doctors finally caught my amblyopia it was already too late to correct it. Nevertheless, I was forced to wear a patch over my good eye, and from age eight to 10 I saw the world as a cacophony of living shapes and colours. My sight in this eye didn't notably improve, but through it all, I learned incredible lessons about perception and the way it shapes the world in front of us. I was always aware of a double reality: the way America saw me and my lower-middle class, educated family, and the way we saw ourselves.

By celebrating the achievements of the Negro race, my grandfather, Albert Sidney Johnson, sought to instill pride in his grandchildren. This was back in the 1960s when schoolteachers were telling us that Negroes had no history. He taught us to look to our African roots as a source of pride and inspiration. Grandpa created a visual culture of his pride, documenting his family and community, first in thousands of Kodachrome slides, then moving to Super 8mm film and finally to videotape. Whenever there was a coloured person on television, we all went to see it and have our pride reflected in this rare moment when black people were starting to take control of their representation.

Although he celebrated Africa, Grandpa never liked the term "black;" he preferred "coloured," which better reflected our mixed African, Indian and European ancestry. My mother,

Die eine war bestimmt davon, wie Amerika mich und meine der unteren Mittelschicht angehörende, gebildete Familie sah, die andere davon, wie wir uns selbst sahen.

Mein Großvater Albert Sidney Johnson bemühte sich darum, seinen Enkelkindern Stolz einzuflößen, indem er die Errungenschaften der Schwarzen hoch hielt. Das war in den sechziger Jahren, als die Schullehrer uns erzählten, die Schwarzen hätten keine Geschichte. Er lehrte uns, unsere afrikanischen Wurzeln als eine Quelle von Stolz und Inspiration zu betrachten. Großvaters Stolz manifestierte sich visuell, indem er das Leben seiner Familie und seines Bekanntenkreises zunächst auf Dias, dann auf Super8-Film und schließlich auf Video dokumentierte. Wann immer eine farbige Person im Fernsehen zu sehen war, schauten wir zu, um unseren Stolz in jenem besonderen Moment gespiegelt zu bekommen, als schwarze Menschen begannen, Einfluss auf die Art zu nehmen, wie sie dargestellt wurden.

Obwohl Großvater Afrika verherrlichte, mochte er den Begriff 'schwarz' nicht; er bevorzugte den Ausdruck 'farbig', der unserer afrikanisch-indianisch-europäischen Abstammung besser entsprach. Meine Mutter Rudean Leinaeng machte sich den Begriff 'schwarz' zu eigen, weil sie darin die Entsprechung zu ihrem Pan-Afrikanismus sah. Sie gehörte der 'New-black-arts'-Generation an, die das 'Neger'-Image ablehnte und sich vor dem Hintergrund der radikalen politischen Vorstellungen jener Zeit um neue Selbstdefinitionen bemühte. Meine Mutter verließ die Afrikanisch-Methodistische Episkopal-Kirche (AME), der sie seit ihrer Jugend angehört hatte (und in der sich meine Großeltern engagierten). Stattdessen schuf sie mit einigen ihrer Krankenpflege-Schüler in der Bronx ein pan-afrikanisches Umfeld. Hier wurde ich an afrikanische Kulturen, Sprachen, Speisen und religiöse Praktiken heran geführt, einschließlich der Yoruba-Religionen von Santeria und deren brasilianischem Ableger Candomblé.

Inzwischen war ich mir des in Amerika herrschenden Rassismus aufgrund persönlicher Erfahrung, mitgehörter Gespräche zwischen Erwachsenen und dank der Geschichtsbücher aus der Bibliothek meines Großvaters wohl bewusst. Als Reaktion auf die Heuchelei, die ich wahrnahm, salutierte ich nicht mehr vor der amerikanischen Flagge und sprach in der Schule das Treuegelöbnis nicht mehr mit. Ich betrachtete meine Familie tatsächlich als Afrikaner in Amerika – und nicht als Afroamerikaner.

Mein Leben änderte sich 1974, als meine Mutter eine Stelle im tansanischen Bildungsministerium bekam. Ich war elf, als sie meinen Bruder und mich für zwei Jahre nach Dar es Salaam brachte. Wie viele Afroamerikaner fühlte sie sich von dem gerade unabhängig gewordenen sozialistischen Land angezogen, nicht zuletzt, weil es sich dem Pan-Afrikanismus verpflichtet hatte, zu dessen Anhängern auch der damalige Präsident Julius Nyerere gehörte. Unsere Mutter stellte uns frei, anstatt die (amerikanisch geführte) internationale Schule zu besuchen, in eine tansanische Schule zu gehen. Ich besuchte die Forodhani-Realschule, die im Gebiet der früheren britischen Kolonie lag und an der ich lernte, mich in zwei Sprachen auszudrücken: auf Englisch und auf Swahili. (...)

Die Tansanier empfingen uns mit offenen Armen. Wir waren dort Teil einer Gemeinschaft, deren Mitglieder aus Tansania, Amerika, Kanada, Südafrika, Uganda und Indien stammten. Ironischerweise begriff ich erst in Tansania, wie sehr wir Amerikaner waren. Nachdem ich elf Jahre lang der Kultur des Konsums und des Individualismus ausgesetzt gewesen war, waren mein Bewusstsein und die Art, wie ich die

Rudean Leinaeng, embraced the term "black," however, seeing it as the extension of her embrace of Pan-Africanism. She was part of the new black arts generation that rejected all things Negro while striving to create new definitions of their selves based on the radical politics of the time. My mother left the African Methodist Episcopal (AME) church of her youth (and in which my grandparents were actively involved). Instead, she, along with some of her nursing students, created a Pan-African environment in the Bronx, where I was introduced to African cultures, languages, foods and religious practices. This included the Yoruba-based religions of Santeria and its Brazilian cousin Candomblé.

By this time, I was well aware of American racism through personal experience, conversations I had overheard among adults, and the history books from my grandfather's library. In response to the hypocrisy I perceived, I stopped saluting the flag and reciting the Pledge of Allegiance in school. I saw our family really as Africans in America, rather than African-Americans.

My life changed in 1974 when my mother got a job teaching in the Ministry of Education in Tanzania. I was 11 when she transported my brother and me to Dar es Salaam for two years. Like many African-Americans, she was attracted to the recently independent, socialist country because of its commitment to Pan-Africanism, championed by the then-president Julius Nyerere. Instead of sending us to the (American-led) International School, my mother offered us the opportunity to go to the national Tanzanian schools. I attended Forodhani National Secondary School where, in the former British colony, I learned to communicate in two languages, English and Swahili. (...)

The Tanzanians welcomed us with open arms. There we were a part of a community that included Tanzanians and expatriates from America, Canada, South Africa, Uganda and India. Ironically, living in Tanzania made me realise the extent to which we were Americans. After 11 years of exposure to the culture of consumption and individuality, my mind and my way of interpreting the world were unmistakably American, despite the good-natured efforts of my new socialist comrades. When I worked in the marketplace, selling chickens that I had raised, I learned to be a good capitalist and enjoyed making money for sweets and presents for my mother.

When we returned to the U.S., I realised that living in Tanzania made me something other than American. I had a much larger worldview. I had learned the power of working within and through a community to achieve progress for oneself as well as for one's neighbours. In seeing America from the perspective of a small nation struggling to build a modern vision of itself after decades of colonial rule by the British, I came to understand just how insensitive and frequently harmful the aftereffects of Western domination can be, not only militarily, but more importantly, on the spiritual, intellectual and cultural levels as well. (...)

Welt interpretierte, unverkennbar amerikanisch geprägt – trotz der gut gemeinten Anstrengungen meiner neuen sozialistischen Genossen. Als ich auf dem Markt Hühner verkaufte, die ich selbst gezüchtet hatte, wurde ich ein richtiger Kapitalist und freute mich daran, Geld zu verdienen, mit dem ich Süßigkeiten und Geschenke für meine Mutter kaufen konnte.

Als wir in die Vereinigten Staaten zurückkehrten, erkannte ich, dass mein Aufenthalt in Tansania meine amerikanische Identität verändert hatte. Mein Horizont war viel größer geworden. Ich hatte erfahren, dass die Arbeit innerhalb einer Gemeinschaft sowohl einen selbst als auch die Nachbarn entscheidend weiterbringt. Dadurch, dass ich Amerika nun aus der Perspektive eines kleinen Landes sah, das sich nach Jahrzehnten britischer Kolonialherrschaft abmüht, ein modernes Bild von sich zu entwerfen, begriff ich, wie schädlich die Nachwirkungen westlicher Herrschaft sein können, nicht nur in militärischer, sondern vor allem in spiritueller, intellektueller und kultureller Hinsicht. (...)

Thomas Allen Harris

Zum Hintergrund des Films

Als ich mich daran machte, diesen Film zu drehen, hatte ich keinerlei Vorstellung davon, welche Gestalt oder Form er annehmen würde. Ich wusste lediglich, dass ich nach Salvador de Bahia in Brasilien musste: Von dorthier rief mich etwas. (...)

Aus verschiedenen Gründen entschloss ich mich, auf Super8 zu drehen. Ich liebe die Einfachheit dieses Formats und die Flexibilität und Leichtigkeit der Kamera. Auf einer rationalen Ebene war mir auch klar, dass ich als Tourist mit einer alten, ramponierten Super8-Kamera weniger auffallen würde als mit dem neuesten Modell einer digitalen Videokamera.

Ich wollte bei der Herstellung des Films auch nicht auf Ton angewiesen sein. Ich wollte Wege jenseits konventioneller Interviews beschreiten, um mir selbst und anderen Informationen zu entlocken – vor allem, weil mein Portugiesisch so lückenhaft ist. Die stumme Super8-Kamera brachte mich dazu, mich viel mehr als sonst mit meiner Umgebung zu befassen, und zwar sowohl in meiner Eigenschaft als Performer wie als Autor. Die Kamera selbst wurde zu einem interaktiven Requisit, das Bilder produzierte, die zugleich intim und spontan waren – ähnlich einem visuellen Tagebuch.

Mit dem Auge am Sucher streifte ich in Salvador umher und suchte nach Zusammenhängen, hielt Ausschau nach jenem Etwas, das mich hierher gebracht hatte: die Hoffnung auf spirituelle Erlösung, auf Liebe, auf ein tieferes Verständnis meiner selbst. Am Ende fand ich, wonach ich suchte, eher zufällig.

Nach kurzer Zeit verließ ich Salvador, um eine dreiwöchige Reise durch das Land anzutreten: von seiner modernen Hauptstadt Brasília nach Belem, im neunzehnten Jahrhundert Welthauptstadt des Kautschuk; von der Wildnis des Amazonas zur geschäftigen Metropole Sao Paulo und zur verwegenen Eleganz Rio de Janeiros.

Als ich in Rio auf meinen Flug nach Salvador wartete, stieß ich versehentlich mit einer Frau zusammen: Jennifer Alisa Sanders, eine in Salvador lebende Afroamerikanerin, die später eine zentrale Rolle in meinem Film spielen sollte. Alisa machte mich mit einer Gruppe von Ausländern, Aktivisten und Künstlern bekannt, die mich durch lebendige Straßen führten, in Freiluftclubs und zu afro-brasilianischen, volkstümlich-religiösen Festen mitnahmen. Dies alles sollte später

Production History

When I set out to make this film, I had no idea what shape or form it would take. I just knew that I was compelled to go to the City of Salvador de Bahia, Brazil: something there was calling me. (...)

I decided to shoot on Super 8mm for a variety of reasons. (...) I love the simplicity of the format, and the flexibility and light weight of the camera. On a rational level, I also knew that I was less likely to stand out as a tourist with an old beat up Super 8mm camera than with the latest model of a digital video camera.

I also didn't want to have to rely on sound to make the film. I wanted another way of eliciting information from others and myself beyond conventional interviews, particularly with my Portuguese being so sketchy. The silent Super 8mm camera prompted me instead to become much more engaged with my environment as both performer and auteur. The camera itself became an interactive prop, producing images that were at once intimate and spontaneous — more akin to a visual diary.

With my eye on the viewfinder, I wandered through Salvador, looking for connections, searching for the "Thing" which had drawn me there: spiritual salvation, the promise of love, a deeper understanding of who I am. In the end, I found what I was looking for quite by chance.

After a short time, I left Salvador to begin a three week tour around the country: from its modern capitol, Brasilia, to Belem, the 19th century rubber capitol of world; from the Amazon wilderness to the bustling metropolis of Sao Paulo, and to the wild elegance of Rio de Janeiro.

Waiting for a flight back to Salvador from Rio, I accidentally bumped into a woman, Jennifer Alisa Sanders, an African-American living in Salvador, who eventually became a key part of the project. Alisa introduced me to a community composed of expatriates, activists and artists who guided me about the lively street scenes, escorted me to outdoor clubs, and exposed me to popular Afro-Brazilian religious festivals, which became the backdrop of E MINHA CARA.

It was through friends of Alisa's that I met Jorge, the other principal character in the film. Jorge and I developed an intense and intimate friendship, and Jorge introduced me to a vibrant community of black intellectuals, gay Afro-Brazilians, as well as his extended family in the village of Praia Grande, on the island of Ilha de Maré. (...)

I returned to the USA after four months, with over seven hours of Super 8mm footage and began trying to construct the script. I quickly realised that trying to write to the images was not going to work and that this project was a mammoth undertaking. I put the film aside and began to ask myself why I had gone to Salvador. What had I been looking for? What had I found? The answer was a long poem that went back and forth between notes from my journey and memories of my childhood. It then it dawned on me that this film was a journey of self-discovery and that I was the central character. (...)

den Hintergrund von E MINHA CARA abgeben. Durch Freunde von Alisa lernte ich auch Jorge kennen, die zweite Hauptfigur des Films. Zwischen Jorge und mir entwickelte sich eine intensive und enge Freundschaft; Jorge stellte mich einer Gemeinschaft schwarzer Intellektueller, schwuler Afro-Brasilianer vor – und seiner großen Familie im Dorf Praia Grande auf der Insel Ilha de Maré. (...)

Nach vier Monaten kehrte ich mit mehr als sieben Stunden Super8-Material in die USA zurück. Dort machte ich erste Versuche, das Drehbuch zu entwickeln. Ich merkte schnell, dass es nicht funktionierte, nachträglich etwas zu den Bildern zu schreiben, und dass dieses Projekt eine Mammutunternehmung war. Ich legte den Film beiseite und fragte mich: Warum bin ich nach Salvador gegangen? Wonach habe ich gesucht? Was habe ich gefunden? Die Antwort war ein langes Gedicht, das sich zwischen Reisenotizen und Erinnerungen aus meiner Kindheit hin und her bewegte. Dann ging mir auf, dass der Film eine Selbstentdeckungsreise war und sich hauptsächlich um mich drehte. Thomas Allen Harris

Grenzüberschreitungen

(...) Thomas Allen Harris lebt und arbeitet in San Diego, jener Stadt an der Grenze zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten. Für einen unabhängigen schwarzen Filmemacher ein untypischer Ort, aber wesentlich interessanter als Hollywood oder Los Angeles. Harris' gefeierte filmische Arbeiten befassen sich übrigens mit Grenzen und Wendepunkten. „Warum soll man sich auf ein bestimmtes ethnische oder nationales Publikum beschränken?“ fragt er. „Zu meinem Leben gehört die Überschreitung von Grenzen, und so soll es auch mit meiner Arbeit sein. In ihr begegnen die afrikanische und die karibische Kultur der afroamerikanischen; pan-afrikanische Identität trifft auf unterschiedliche sexuelle Identitäten, konventionelle Filmtradition auf experimentelle.“

Harris' Filme sind bekannt für ihre eindrucksvollen Bilder und die innovative Kameraarbeit; sie fordern den Betrachter mit ungewohnten visuellen und kulturellen Perspektiven heraus. „Bevor ich Filmemacher wurde, absolvierte ich ein naturwissenschaftliches Studium. So erklärt sich meine Neigung, über Systeme und über das Zusammenwirken der Dinge nachzudenken. Zum Beispiel über die disparaten Erfahrungen, die mein Leben formten: als Kind in Ostafrika zu leben, in einer tief religiösen, pan-afrikanischen Christenfamilie aufzuwachsen, in Europa zu leben, schwul zu sein und ein Künstler und Filmemacher geworden zu sein.“ Kalifornien ist auch die Heimat der Bindestrich-Berufe: Schauspieler-Kellner, Romancier-Klempner, Künstler-Akademiker und Dichter-Aktivist sind hier nichts Ungewöhnliches. Harris, erst Mitte dreißig, hat es mit der puren Wucht seiner Produktivität geschafft, seine Bindestriche aufzulösen. (...)

Louis Chude-Sokei, in: Black Filmmaker Magazine, Band 2, 12/1999

Biofilmographie

Thomas Allen Harris wurde am 11. September 1962 in New York geboren. Er wuchs in der Bronx und in Dar es Salaam (Tansania) auf. Seine Dokumentarfilme, Installationen und Experimentalvideos wurden weltweit auf Festivals, in Museen und in Galerien gezeigt. Harris arbeitet nicht nur als Filme- und Videomacher, sondern auch als Performance-Künstler, Autor und Kurator.

Crossing the boundaries

(...) Thomas Allen Harris lives and works in San Diego, which sits at the border between Mexico and the United States. For a black independent filmmaker, this is an unlikely but more interesting location than Hollywood or Los Angeles. Harris' acclaimed visual work actually features borders and crossroads. “Why be bound by ethnic, racial or even national audiences?” he asks. “My life involves the crossing of boundaries and so should my work. In it, African, Caribbean and African-American cultures, Pan-African and sexual identities, and popular and experimental film traditions meet.”

Known for haunting images and innovative camera-work, Harris' films challenge the viewer with new visual and cultural possibilities: “Before I became a filmmaker, I studied science. So I have this leaning towards thinking about systems and the interconnectivity of things. For example, the disparate experiences that shape my life: having lived in East Africa as a child, growing up in a deeply religious Christian family of Pan-Africanists, living in Europe, being a gay man and having become an artist and filmmaker.” California too, is the home of hyphenated professions: actor-writers, novelist-plumbers, artist-academics and poet-activists are commonplace here. Harris, only in his mid-thirties, has managed to wear out his hyphens by the sheer weight of his productivity. (...)

Louis Chude-Sokei, in: Black Filmmaker Magazine, vol. 2, December 1999

Biofilmography

Thomas Allen Harris was born on September 11, 1962 in New York. He was raised in the Bronx and in Dar es Salaam (Tanzania). His documentary films, installations, and experimental videos have been featured in venues across the international landscape at festivals, museums, and galleries. Harris works not only as a film/videomaker, but as a performance artist, writer, and curator.

Films / Filme

1988: *65-C Codman Park* (20 min.). 1989: *Crisis: Who Will Do Science* (28 min.). 1991: *Splash* (16mm, 7 min.). 1992: *Black Body* (Video, 5 min.). 1993: *Heaven, Earth & Hell* (Video, 26 min.). 1994: *Math, Science & Community* (15 min.). *All in the Family* (Video, 10 min.). 1995: *Vintage – Families of Value* (16mm, 72 min.) 1996: *Encounter at Intergalactic Café* (Video, 17 min.). 1999: *Alchemy* (DVD installation). *Blue Baby* (Video, 14 min.). *Afro (is Just a Hairstyle)* (video installation). 2001: E MINHA CARA – THAT'S MY FACE.