

MULIGHETER FOR MANGFOLD



Chilensk films benyttelse av UNESCOs mangfoldskonvensjon

Masteroppgave i samfunnsgeografi - Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi - Universitetet i Oslo - Februar 2009

REIDUN GJENGEDAL

Forside laget av:
Stian Ådlandsvik

Forord

En masteroppgave skrives med god hjelp fra andre, og flere fortjener takk for at denne oppgaven nå er ferdig. Først en takk til veileder Jan Hesselberg, som hadde tro på prosjektet fra starten av. Takk også til Nils Klevjer Aas fra Norsk Filminstitutt for å være oppslukt av det samme temaet som jeg har blitt, og som har gitt gode innspill på veien. Harriet Holters Hus har bydd på et fantastisk bra studiemiljø, og gir egentlig ingen grunn til å bli ferdig med skrivingen. Når jeg nå likevel er det, må en ekstra takk rettes til Mona og Julia for både gjennomlesing, gode samtaler og oppklarende kollokvier underveis i arbeidet. Kjerstin og mamma har vært utrolig hjelpelige med gjennomlesninger og kommentarer. Jeg setter også pris på alle informantene i Chile og Norge for å ha gitt meg tid, åpenhet og informasjon i arbeidet med oppgaven, for uten det, hadde den aldri kunnet bli til. Gode venner og familie har også vært viktige, True for krisehjelp i innspurten og alle generelt for sårt trengte pusterom fra egne tanker, og Stian – for feltarbeidsbesøk og forside, og for å gjøre hverdagen ekstra bra.

Som norske studenter blir mangfoldsspørsmålet noe vi selv må ta stilling til, gjennom valg av hvilket språk vi benytter oss av i akademiske sammenhenger. Selv om norsk ikke er et truet språk, er det i ferd med å bli det på enkelte akademiske felt, fordi det ikke blir benyttet. Siden alle språk er i stadig forandring, må de benyttes på alle områder for ikke å stagnere. Behovet for å gjøre materialet tilgjengelig for en større gruppe, begrunner godt hvorfor mye skrives på engelsk. Likevel har jeg valgt å skrive oppgaven på norsk, som et lite bidrag til å bevare språket også i akademiske sammenhenger.

Arbeidet med masteroppgaven har vært utrolig lærerikt og morsomt. Ja, det er mye arbeid, men det har vært verdt det – hele tiden.

Reidun Gjengedal

Oslo, februar 2009

Innhold

Forkortelser.....	v
Figurer.....	v
1. Innledning.....	1
1.1 Kultur er viktig.....	3
1.1.1 Hvorfor film?.....	4
1.2 Strukturen for oppgaven.....	4
2. Metodologisk bakgrunn.....	6
2.1 Informanter.....	7
2.2 Datainnsamlingen.....	10
2.2.1 Bruk av opptaksutstyr.....	11
2.2.2 Intervjuene.....	13
2.3 Studiens overførbarhet og troverdighet.....	14
2.4 Forholdet teori – empiri.....	16
3. Teoretisk rammeverk.....	17
3.1 Etterlevelse.....	18
3.1.1 Motiver for etterlevelse.....	19
3.1.2 Grunner til ikke-etterlevelse.....	24
3.1.3 Teoriens relevans.....	25
3.2 Kulturindustrier.....	26
3.2.1 Klynger.....	27
3.2.2 Film som symbolsk kunnskapsbase.....	27
3.2.3 Teoriens relevans.....	33
3.3 Teorienes sammenheng.....	34
4. UNESCOs konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk.....	36
4.1 UNESCOs konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk.....	37
4.2 Kulturmangfold.....	39
4.2.1 Kulturindustrier – en trussel mot mangfoldet?.....	41
4.3 Kulturindustri.....	42
4.3.1 USAs filmdominans.....	44
4.3.2 Film som både vare og åndsverk.....	45
4.3.3 Konvensjonen om film.....	49
4.4 Politiske og juridiske aspekt.....	50
4.5 Mangler og problemer.....	54
4.6 Oppsummering.....	56
5. Chiles filmproduksjon.....	58
5.1 Bakgrunn.....	58
5.1.1 En historisk gjennomgang.....	58
5.1.2 Politikk og økonomi i dagens Chile.....	60
5.1.3 Filmpolitiske endringer.....	61
5.2 Strukturen i filmproduksjonen.....	63
5.2.1 Geografisk struktur – tydelig klyngedannelse.....	63
5.2.2 Organisatorisk struktur – filmverdenens to roller.....	66
5.3 Filmproduksjonen i dag.....	70
5.3.1 Bedre, men svake, støtteordninger.....	71
5.3.2 Distribusjon og visning – der problemene oppstår.....	73
5.4 Kultur som politisk sak.....	77
5.4.1 Manglende kulturengasjement i partiene.....	77

5.4.2 ... , men tverrpolitisk enighet om konvensjonen	79
5.4.3 Kultur som politisk sak.....	81
5.5 Problemer i hjemmemarkedet.....	82
5.5.1 ”Vi kjemper mot en enorm elefant”.....	82
5.5.2 Det manglende publikum.....	84
5.5.3 Behov for bedre samarbeid med TV.....	87
5.6 Den vanskelige eksporten.....	89
5.6.1 Kulturell nærhet av liten betydning.....	89
5.6.2 Samarbeid mellom land.....	92
5.6.3 ”Eksport er tvingende nødvendig.” Er det det?	96
5.7 Visningskvoter og støtteordninger.....	97
5.7.1 ”Å snakke om kvoter, er som å snakke om djevelen” – nasjonal motsetning	97
5.7.2 Internasjonal motsetning – forholdet til USA og WTO.....	99
6. Avslutning og konklusjon.....	103
6.1 Tilbake til rammeverket.....	103
6.1.1 Forholdet mellom teori og empiri.....	105
6.2 Studiens overførbarhet og veien videre.....	107
Referanser.....	109
Appendiks 1 - Liste over informanter.....	115
Appendiks 2 - Intervjuguide.....	117

Forkortelser

CORFO – Corporación de Fomento de la Producción (Det chilenske byrået for økonomisk utvikling)

DIRAC - Dirección de Asuntos Culturales (Avdeling for Kultursaker i Utenriksdepartementet)

GATT - General Agreement on Tariffs and Trade (i WTO)

GATS - General Agreement on trade in Services (i WTO)

IBERMEDIA – Iberoamerikansk audiovisuelt samarbeid

MERCOSUR – Mercado Común del Sur – Søramerikansk frihandelssamarbeid

NGO – Ikke-statlige organisasjoner/frivillige organisasjoner (Non-governmental Organization)

TRIPS - Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (i WTO)

UNESCO – The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

WTO – Verdens handelsorganisasjon (World Trade Organization)

Figurer

Figur 1 – Modell over rammeverket for oppgaven – s.35

Figur 2 – Chiles regioner – 2007 – s.64

1 Innledning

Det vide begrepet *kultur* er gjenstand for stadig økt oppmerksomhet, både innenfor akademien, gjennom den kulturelle vending og hvor kulturstudier bare blir mer populære (Crang 2000), og innenfor internasjonal politikk, hvor kulturelle forskjeller skal være med på å forklare ulikheter mellom land, eller hvor kultur som felt særlig det siste tiåret har vært av interesse under forhandlingene til Verdens Handelsorganisasjon (WTO). Også globaliseringen omtales ofte sammen med kultur. Slik har kultur blitt anerkjent som en faktor i ulike sosiale prosesser, og begrepet har endret seg fra det å bare være motsetningen til *natur* (Cosgrove 2000).

UNESCOs konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk¹ ble til nettopp fordi fokuset på kultur har blitt større, og den er det første rettslige internasjonale rammeverk om kultur. Gjennom den skal hvert land kunne bevare sine kulturuttrykk, samtidig som god gjensidig utveksling av uttrykkene mellom land skal sikres. Behovet for en slik konvensjon er oppstått av frykt for globaliseringen, som til tross for fordelene med at varer og kulturprodukter lettere sirkuleres mellom land, også kan være en trussel, da den kan lede til en homogenisering av kulturuttrykkene, og av leverandører av disse. Konvensjonen er ny, og ble undertegnet i UNESCO² i 2005, og den er derfor dagsaktuell for kulturspørsmålet. Den store oppslutningen om konvensjonen gjør den også viktig. Men konvensjoner er også en samling av ulike lands meninger, og det er først i møtet med det enkelte land at de virkelig kan få betydning. Derfor vil jeg i denne oppgaven ta for meg den overgangen.

I år 2000 hadde 102 land i verden en nasjonal filmindustri.³ For landene uten egen filmproduksjon blir det da andre land som setter standarden for hva film er, hva som er kvalitet når det kommer til film, og for hvordan disse best lages. Et uttalt ønske fra UNESCO har vært at alle land bør ha muligheten til å uttrykke sin egen kultur. Det gjelder også gjennom filmskaping. Eksistensen til *the majors*, de store amerikanske produksjons- og distribusjonsselskapene som dominerer det audiovisuelle verdensmarkedet, gjør det

¹ The UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. I det videre vil jeg omtale den som UNESCO-konvensjonen, mangfoldskonvensjonen, eller bare konvensjonen.

² The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

³http://www.unesco.org/culture/industries/cinema/html_eng/divers.shtml - 12. februar 2009.

vanskeligere for mindre produsenter å få en plass til sine produkter. På innholdssiden blir det også de store selskapene som i stor grad bestemmer hva befolkningen får tilgang til å se. Det gir dem makt over innhold, og over tilgangen til symbolsk kunnskap. Friheten til å velge finnes derfor i teorien, men ikke i like stor grad i praksis, fordi hva som kan ses bestemmes av et fåtall aktører. Filindustriens geografi er derfor i hovedsak konsentrert om noen få store produsentsteder, og bare rundt halvparten av verdens land kan skilte med en filmproduksjon. Fordi film er en viktig del av et lands kulturliv, er det behov for å endre ”geografien”, slik at flest mulig land kan stå som produsenter. Det gir også publikum et større mangfold å velge i.

Chile er et land med en relativt liten filmproduksjon. De siste årene har de sluppet mellom 10 og 12 filmer årlig, men selv det er en kraftig økning etter kulturtørken befolkningen opplevde under 17 år med diktatur. Landet ønsker selv en større filmproduksjon, men industrien kan også ha behov for vern, da den ennå er såpass liten. Når det gjelder filmindustri, fremholder UNESCO at flere mindre land møter store problemer⁴. Med mindre land menes her land med lite eksisterende og potensielt marked, og hvor mulighetene for å etablere en lønnsom filmindustri dermed blir små. Særlig gjør svak politikk på området det hardt, gjennom lave investeringsmuligheter og liten selvtillit. I tillegg blir konkurranseevnen hjemme svekket gjennom den enorme tilgangen på større utenlandske produksjoner. Ofte har heller ikke disse importerte filmene noe særlig inntjeningsbehov, fordi produksjonen allerede er fullfinansiert av et mye større hjemmepublikum. Samtidig er det vanskelig for slike små produksjoner å komme seg utenfor sitt eget land, på grunn av manglende markedsførings- og økonomiske ressurser. Forskningsspørsmålet denne masteroppgaven ønsker å besvare er derfor som følger:

Hvilken støtte kan UNESCOs mangfoldskonvensjon gi til utviklingen av filmproduksjonen i Chile?

Det er konvensjonens nytte jeg vil vurdere, ved å trekke inn Chiles filmindustri som et konkret eksempel. Fordi konvensjonen er såpass ny, blir det umulig å måle hvilken virkning den har hatt så langt. Det er derfor framtidige muligheter som er interessant å se på i denne oppgaven. Der vil oppgaven også skille seg fra mye annen forskning om etterlevelse, ved at der det er vanlig å se på korrelasjon mellom det avtalen sier og det som oppleves i et land (Cortell og Davis 1996), vil jeg konsentrere meg mer om hvilke *forutsetninger* som ligger til

⁴http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=18689&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html%20 – 12. februar 2009.

grunn for en mulig etterlevelse av konvensjonen i Chile. Som underproblemstillinger vil jeg se på:

Hvilke problemer har den chilenske filmindustrien i dag, og hvordan kan de løses?

Hvordan virker ulike nasjonale og internasjonale forhold inn på etterlevelse av konvensjonen i Chile?

En viktig forutsetning for et rikt mangfold, er også at Chile importerer andre lands filmer. Det er likevel et element jeg ikke kan ta for meg her; i stedet legger jeg til grunn som en forenklet forutsetning for oppgaven, at Chiles kultur mangfold bevares gjennom utvikling av filmindustrien. Begrepene industri og produksjon kommer jeg til å bruke om hverandre. Ulike kilder benytter ulik benevnelse, og nøyaktig *når* produksjon blir industri, er vanskelig å tallfeste, da utvikling går gradvis, heller enn som en faktisk overgang fra en tilstand til en annen. I oppgaven vil jeg derfor se på hvordan produksjonen kan utvikles og bli sterkere, slik at flere filmskapere kan leve av det de faktisk ønsker å gjøre: lage film. Der mye geografisk forskning på film har konsentrert seg om innholdet i filmen, med konstruksjon av sted gjennom filmens narrative form som fokus (Rose 2000), ser denne oppgaven på filmproduksjonen som en prosess, med fokus på de ulike aktørene som er med på å bestemme hvordan prosessen foregår, som politikere og filmskapere.

1.1 Kultur er viktig

Grunnlaget for oppgaven er at kultur er en viktig del av et samfunn og derfor et betydningsfullt element i utvikling (bl.a. Florida 2002). Konvensjonen selv peker på fremme av kultur som en del av en helhetlig utviklingsstrategi på to måter. For det første som en egen inntektskilde, og for det andre som et underliggende element som kan skape nasjonalfølelse og styrke identiteten i befolkningen. I tillegg kan det gi positive ringvirkninger som igjen kan bidra til utvikling. Særlig kulturindustriene har mulighet til å bidra til den økonomiske veksten i et land, gjennom at de selv er en industri. Også konkret for Chile er det uttalt, hvor den tidligere kulturministeren José Weinstein (2003) mente kultur var viktig for å skape en helhetlig utvikling av samfunnet. Reis og Davis (2008) argumenterer for at kulturprodukter ikke kan ses på som noe i seg selv, men at de også har sammenheng med økonomiske, politiske og sosiale prosesser. Den kompleksiteten er gjennomgående også for denne oppgaven, hvor det i denne oppgaven er kulturen som politisk og økonomisk felt som ligger

til grunn. Politisk fordi mitt forskningsobjekt er en internasjonal konvensjon om kultur og hvor kulturpolitikk på flere nivå er av betydning, og økonomisk ved at jeg ser spesielt på kulturindustriene, begge deler eksempler på at kulturen bringes inn på stadig nye områder, og viser samtidig at kultur som felt ikke kan fristilles, men at det derimot er en del av mye annet.

1.1.1 Hvorfor film?

Fordi et lands kultur som helhet blir for omfattende å ta for seg, har jeg valgt å snevre inn fokuset til bare film. Filmindustrien er av de mer kostbare uttrykksformene, hvor det følgelig er vanskeligere for fattigere land å holde følge med de rike. Film er også, i kontrast til mange andre former for kultur, særegen som en del av kulturindustriene, hvor den har en todelt karakter og kan betegnes både som kultur og som industri.⁵ Film vil derfor berøres både av kulturtiltak, og av internasjonal handelspolitikk. I forbindelse med konvensjonen anser jeg derfor film som ekstra interessant, fordi den opptrer i et grenseland mellom ulike politiske områder. Selve konvensjonen er oppfattet som en mulig motvekt til Verdens Handelsorganisasjon, og ved at den motsetningen trekkes fram, anerkjennes samtidig konfliktområdet kultur/handel som et problem.

Film reflekterer, reagerer på og kommenterer eget samfunn og det verdenssynet som dominerer der, og fyller med det et nasjonalt behov (Baker 2000). Den gir befolkningen en opplevelse av gjenkjennelse hvor innbyggerne kan identifisere seg med egen kultur og eget land (Aliaga 2006). Den kan være med å skape en felles bevissthet, og det kan påvirke og skape en identitetsfølelse i befolkningen. Film kan fungere som et mål for det nasjonale kulturlivet, for om det finnes filmproduksjon, eksisterer også kultur. Samtidig kan en filmproduksjon "bevise" at landet har nådd et visst utviklingsnivå, forklart av en regissør som at landet er sterkt nok til å ikke bare dekke basisbehovene for befolkningene, men også mer åndelige behov. Film både påvirker virkeligheten og er selv en del av den (Næss 2007). En festivalarrangør forklarte også film som mer enn underholdning, den gir også en mulighet til dialog, både innad i et land, og landene imellom.

1.2 Strukturen for oppgaven

Metodologien brukt i arbeidet er grunnleggende for hele oppgaven, og vil bli redegjort for i kapittel to. Med det som bakgrunn, kan leseren vurdere hvordan metoden for datainnsamling

⁵ Film betegnes også ofte som en del av industriformen de er en del av; kulturindustriene. Jeg vil derfor bruke begrepene film, kulturindustrier og audiovisuelle industrier om hverandre i oppgaven, da det ofte ikke gir særlig mening å skille dem fra hverandre.

kan ha lagt føringer for resten av oppgaven. Kapittel tre vil deretter ta for seg det teoretiske rammeverket jeg benytter. Fordi oppgaven er todelt, vil jeg bygge opp et rammeverk av to ulike teorier; en som sier noe om nasjonal etterlevelse av internasjonale avtaler, sammen med en som konkret ser på karakteristikker for kulturindustriene. Gjennom å redegjøre for hva som kjennetegner disse, kan det videre være mulig å bygge på den kunnskapen for å vurdere hvordan industriene kan utvikles. I det påfølgende kapitlet tar jeg for meg mangfoldskonvensjonen, med både en redegjørelse for hva den er og hvordan den ble til, sammen med en gjennomgang av de aspektene jeg regner for å være viktigst for denne oppgaven. Kapittel fem er analysedelen, hvor jeg kobler teoriene sammen med mitt empiriske materiale om den chilenske filmindustrien. Empirien er samlet inn etter feltarbeid i landet, gjennom intervjuer av personer som er tilknyttet den chilenske filmverdenen, sammen med innsamling av skriftlig materiale, som bøker, artikler og rapporter. En sammenfatting og konklusjon kommer i kapittel seks, hvor jeg trekker fram de viktigste funnene som er kommet fram i analysedelen.

2 Metodologisk bakgrunn

For å kunne besvare problemstillingen i oppgaven, har jeg valgt å benytte kvalitativ forskningsmetode. I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for hvilke karakteristikk denne forskningsmetoden har, og dermed hvorfor den har vært relevant i mitt prosjekt. Jeg vil også legge fram hvordan datainnsamlingen har foregått, for at leseren selv skal kunne avgjøre hvordan begreper som troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet er tatt hensyn til (Thagaard 2006). Troverdighet handler om dataens kvalitet, som da vil skrive seg fra hvordan selve datainnsamlingen har foregått, blant annet hvem man har snakket med og hva man har fått tak i av informasjon. Grunnlaget for tolkning gir seg videre i bekreftbarheten. Forskeren skal være kritisk til egen tolkning, og kan samtidig begrunne egen tolkning gjennom å vise til andre tolkningsmuligheter som mindre sannsynlige eller relevante. Til slutt sier overførbarheten noe om hvordan resultatene av en studie også kan være relevant for andre studier.

Kvalitativ metode er mye brukt i samfunnsforskningen for å gi en dyp analyse av ett enkelt fenomen, i stedet for, som tilfellet er i kvantitativ metode, å skulle utlede en statistisk generalisering basert på et tilfeldig utvalg og som deretter skal framstille en sannhet, typisk for for eksempel velgerundersøkelser. Hvis man sammenligner de to metodene og ser på en undersøkelse gjort med hver av dem, vil man som oftest finne at det, gitt en begrenset tid eller ressursmengde, i kvalitativ metode er tatt i bruk færre informanter, og at det samles inn mer informasjon fra hver informant. I kvantitativ metode, derimot, samles det inn mindre informasjon fra hver informant, men samtidig må antallet informanter være større og utvalget må være representativt for en enda større gruppe (Thagaard 2006). Slik fungerer dermed kvalitativ metode godt til å finne ut sammenhenger mellom fenomen, eller til å studere forholdet mellom et fenomen og konteksten dette befinner seg i, som i denne oppgaven forholdet mellom mangfoldskonvensjonen, filmindustri og Chile som land. Kvalitativ metode er kontekstualisert forskning, hvor fenomenet ikke skilles ut, men derimot ses i sammenheng med sine omgivelser. Underforstått ligger da også en forestilling om at forskningsenheten er et produkt av sine omgivelser.

2.1 Informanter

Intervju med informanter utgjør hovedinformasjonskilden i mitt empiriske materiale, men før jeg dro, visste jeg lite om hvem som var hvem og hva som var hva i den chilenske filmproduksjonen. Feltarbeidet ble derfor eksplorerende, med en konstant søken etter informanter og –grupper, noe som også er med på å begrunne mitt valg av metode. Jeg hadde heller tiltenkte grupper enn bestemte personer jeg ønsket å snakke med, og hadde en plan om å bli mer spesifikk etter ankomst. Til tross for dette ble jeg likevel overrasket over at antall grupper jeg intervjuet gikk fra fire tiltenkte (filmskapere, akademikere, politikere fra de ulike partiene og kulturjournalister) til rundt 13 (inkludert en filmstudent, direktøren for Cineteket, en representant for UNESCO i Chile, lederen av et filmvisningssted for alternativ film, representanter for TV-kanaler, filmdistributører og en fagforeningsleder) fordi jeg gradvis fikk kjennskap til nye personer, organisasjoner eller institusjoner som kunne være relevante. Samlet gjorde jeg 31 intervjuer (se appendiks 1). Dette ga meg mer arbeid enn først antatt, men jeg anså det som viktig å få tak i alle typer grupper relatert til problemstillingen min, så jeg jobbet derfor gjennom hele feltarbeidet med å få snakke med representanter for disse. Dette er også helt i tråd med målsetningen i kvalitativ metode; søket etter en meningsmetning som man oppnår best ved å få et så bredt informantgrunnlag som mulig. Man kan her gjerne skille mellom meningsmetning, som i utgangspunktet betyr at alle meninger som finnes, er kommet fram, og informasjonsmetning, som kan bety at til tross for at samme meningen kan komme opp, kan man fremdeles være på jakt etter mer informasjon som kan være relevant for studien. Da blir det viktig å lete opp flere informanter til tross for at antakelig alle vinklinger (meninger) på saken er uttalt. Også i situasjoner hvor jeg har vært usikker på om informanten egentlig ville komme med noe særlig ny informasjon, kan jeg dermed ha valgt å ta kontakt fordi jeg mente han eller hun representerte en annen kategori og en annen innfallsvinkel til problemstillingen enn tidligere informanter hadde gjort – jeg søkte informasjonsmetning, og ville sørge for at alle sidene ble tatt i betraktning. Informantutvalget mitt er ikke et representativt utvalg som i kvantitativ metode, men derimot et strategisk utvalg gjort på bakgrunn av informantenes ulike posisjoner. Men til tross for at metoden jeg har brukt er kvalitativ, kommer jeg delvis til å benytte meg av kvantitativ ordbruk som ”de fleste av informantene” eller ”mange av dem jeg snakket med, mener”. Jeg har ikke dermed villet si at man kan statistisk generalisere og tillegge denne meningen til alle som har å gjøre med den chilenske filmproduksjonen. Sammen med kunnskap om hvilke grupper som mener hva, i de tilfellene det er klare skillelinjer, kan det også være relevant informasjon å få en opplevelse av

antall meningsytringer, selv om vi har å gjøre med et kvalitativt arbeid. Grunnen til det er at hvis universet er lite, som tilfellet er med filmindustrien i Chile, kan det gi mening å gi uttrykk for at en holdning går igjen hos størstedelen av dem som utgjør hele populasjonen.

Fordi jeg forholdt meg til så mange ulike grupper, fikk snøballeffekten aldri helt satt i gang før jeg måtte lage meg en ny snøball. Dette gjorde nok at jeg brukte lang tid på å få tak i informanter, først fordi jeg brukte tid på å finne ut hvem det var jeg trengte og hvor de befant seg, for så etter hvert å prøve å få tak i dem og avtale et intervju. Når jeg da kom til denne siste etappen på vei til å få tak i den aktuelle personen, gikk det som oftest greit, og de fleste var både hyggelige og behjelpelige. Stort sett startet jeg med å sende en e-post. Dette var en metode jeg var tilfreds med, fordi jeg da fikk på en og samme tid gitt en liten beskrivelse av prosjektet mitt og samtidig forklart dem hva jeg ønsket. Jeg fikk da også en del svar som: ”jeg venter deg på kontoret mitt torsdag klokken 15.00”. I de tilfeller dette ikke fungerte, enten fordi jeg ikke hadde vedkommendes adresse, den adressen jeg hadde, var feil, eller de ganske enkelt ikke ønsket å svare, begynte jeg å ringe. Dette var litt mer problematisk, fordi jeg ofte måtte innom en sekretær som kunne vanskeliggjøre kontakten. Selv var jeg heller ikke helt tilfreds med denne metoden, først og fremst fordi det måtte gjøres på spansk på ”direkten”, men også fordi jeg fikk problemer med å forklare dem hva jeg ville og samtidig be om et intervju i løpet av en slik kort presentasjon som telefonen tillater. I de tilfellene jeg hadde direktenummeret til informanten, gikk det imidlertid stort sett greit. Det var ikke nødvendigvis plassering på en tenkt sosial rangstige som gjorde det vanskelig eller lett å få tak i informanter; da jeg prøvde å få tak i den forrige (og første) kulturministeren, José Weinstein, fikk jeg svar ganske raskt. Han er også veldig relevant i forhold til studien, da han var kulturminister både da Chile fikk sin kinolov i 2004, og da UNESCO arbeidet med, og vedtok, konvensjonen. På den andre siden var det omtrent umulig å få tak i representanter for politiske parti, hvor det for min del ikke en gang hadde vært så viktig hvem i partiet jeg snakket med. Jeg forsto etter hvert at de ulike politiske partiene ikke egentlig har noen særskilt kulturpolitikk, bortsett fra en generell setning i partiprogrammet om at ”vi skal jobbe for å fremme kulturen”. I statuttene til Partido Socialista⁶, sies det for eksempel at sosialismen skal vise Chile vei til

”... endringer og framskritt som leder til det fullkomne demokrati, deltakelse og utbredelse av rettigheter, fra folkets utstrakte selvråderett, som drastisk skal redusere ulikheter, *fremme en mangfoldig kultur*, gjøre økonomisk makt underordnet en Sosial, Solidarisk og Demokratisk Stat...”⁷

⁶ I Chile kalles partiet sosialistpartiet, men det vil i norsk sammenheng tilsvare sosialdemokrater.

⁷ http://www.pschile.cl/docs/Estatuto_PartidoSocialista_de_Chile.pdf - 28. januar 2008. Min oversettelse og utheving.

Uten at jeg vil få det bekreftet, vil jeg anta at de dermed ikke var så interessert i å snakke med meg om nettopp det. Så til tross for at jeg holdt på den siste måneden av oppholdet med å prøve å få tak i politikere fra de fem største partiene, endte jeg opp med bare to intervjuer, hvorav det ene egentlig ikke handlet så mye om partiets politikk.

Ulempen ved å reise til et ukjent sted på feltarbeid, er at man bruker en del tid på å finne mulige alternative informanter. Det man i Norge forstår gjennom bare å være en del av samfunnet, må man oppdage helt fra starten av i utlandet. Men denne uvitenheten kan også ha en fordel; avstanden mellom deg selv og de du kontakter og intervjuer blir ikke så stor, og man bærer ikke med seg en overdreven respekt fordi vedkommende er kjendis. Med tanke på hvem jeg faktisk tok kontakt med, forstår jeg at det ville ha kostet mer å være like frimodig i Norge.

Jeg kom hjem med en følelse av at jeg gjerne skulle ha gjort tre intervjuer til. Jeg ville ha snakket med to politiske partier, og dessuten med direktøren for en av de private, kommersielle kinoene. Jeg tror til tross for dette at jeg har et godt og bredt utvalg av informanter, og at det er langt fra sikkert at det hadde kommet mye nytt utav de siste intervjuene jeg ønsket. Samtidig viser disse eksemplene problemer med å dra ut på feltarbeid; hjemreisedatoen krever at man skal få gjort alt som trengs før man drar tilbake til hjemlandet. Det at en er på stedet bare i en begrenset tidsperiode, vil også kunne gi utslag og legge visse føringer for hvilke informanter en får tak i, og dermed for hvilken informasjon som ender opp som utgangspunkt for analysen. Alle er heller ikke like behjelpelige, så til tross for et stort antall e-poster og telefonsamtaler er det ikke alle som gir ønsket respons, selv om de kanskje gir inntrykk av det underveis.

I starten var det stort sett bare mannlige informanter jeg snakket med. Etter hvert fikk jeg derimot også en del kvinnelige informanter, særlig fra den yngre generasjon, som vil veie litt opp for et eventuelt maskulint verdenssyn i svarene jeg har fått. Jeg endte til slutt opp med 10 kvinner i utvalget. Et annet aspekt ved informantgruppen min er at de i stor grad (uten at jeg spurte dem direkte, men som en antakelse gjort på bakgrunn av intervjuene, og historier fra andre chilenerne om det chilenske samfunn) kommer fra middelklassen og den øvre middelklassen. Jeg regner blant annet ikke med at bruken av e-post kunne ha vært like utstrakt i andre grupper i samfunnet. Dette skriver seg fra det svært segregerte chilenske samfunnet, med store forskjeller mellom fattige og rike, og hvor det bare er de rikeste som har råd til høyere utdanning, da denne koster penger uansett valg av universitet. For hovedtemaet i min analyse er ikke dette poenget det mest relevante, men det kan likevel ha betydning for den større sammenhengen. For hva skjer når alle regissører i landet kommer fra samme

samfunnsklasse? Hva vil det gjøre med innholdet i filmene? Og videre: hva vil det gjøre med produksjons- og eksportmuligheter? Dette temaet vil ikke berøres i denne oppgaven, men er også et spennende felt som i større grad kan utforskes.

Den største gruppen jeg intervjuet, var regissører og filmskapere. Noe av grunnen til dette var at det var dem jeg startet med, og at det da var lett å få tak i flere potensielle informanter gjennom de første. En annen grunn er at mange filmskapere oppfylte en dobbeltrolle gjennom i tillegg å være for eksempel leder for en organisasjon eller underviser ved en skole. I flere tilfeller oppsøkte jeg dem nettopp på grunn av den andre siden som ikke var filmskapersiden. En siste grunn til at jeg snakket med flere regissører, var at jeg syntes det var et poeng å få tak i regissører fra ulike epoker - de som begynte å lage filmer allerede før diktaturet i 1973, de som laget filmer underveis, de som tok utdannelsen under diktaturet, samt representanter for den yngre generasjonen, som både har tatt utdanning og laget filmer etter demokratiets tilbakekomst i 1990. Slik håpet jeg da å få ulike syn på hva som er viktig for Chiles filmskapere.

2.2 Datainnsamlingen

Feltarbeidet ble utført i løpet av 3 ½ måneder i perioden september - desember 2007, og jeg oppholdt meg stort sett i hovedstaden Santiago. Ikke alle intervjuene var like gode eller nyttige, selv om jeg fikk litt relevant og brukbar informasjon av alle. Ikke alle skjønnte heller helt hva det ville si å være informant; det korteste intervjuet tok bare 5 minutter før informanten måtte løpe videre, andre kunne være enten uoppmerksomme eller praktisk talt umulig å avbryte i sin ikke helt relevante fortelling. De lengste intervjuene var på rundt 1 ¾ timer og ga meg mye relevant informasjon. Det var imidlertid ikke lengden på intervjuet som avgjorde hvor vellykket det ble, men i minst like stor grad hvor flink jeg var til å stille gode oppfølgingsspørsmål, få samtalen til å flyte og til å stille relevante spørsmål til den aktuelle informanten. Noen intervjuer ble avbrutt litt tidlig fordi informanten måtte gå, og i andre tilfeller ga jeg meg tidlig fordi jeg ikke følte informanten kunne bidra med mer relevant eller interessant informasjon.

Internett ble et hyppig brukt verktøy under feltarbeidet. Slik kunne jeg finne informanter, lese om dem før vi skulle møtes, og lese lover eller andre tekster som informantene refererte til, underveis i oppholdet. Dette har kanskje gjort arbeidet mer tidkrevende enn det behøvde, men det gjorde også at jeg følte meg godt forberedt til å møte intervjuobjektene. Av annen informasjon har jeg brukt ulike dokumenter, avisartikler og bøker.

Ofte hadde jeg uformelle samtaler hvor praten gikk om chilensk film, og i tillegg tok jeg et kurs om latinamerikansk film på Universidad de Chile. Av både professorer og medstudenter ble det der ofte referert til deres synspunkter på den hjemlige filmproduksjonen. Kombinasjonen av ulike teknikker eller metoder for datainnsamling for å studere et fenomen kalles triangulering (Berg 2007). Fordelen med triangulering kan være at en blanding av flere metoder kan gi større sjans for at innsamlet materiale er ”riktig” (i den grad man kan snakke om riktig og galt i kvalitativ forskning, men data kan i hvert fall sjekkes opp mot hverandre, sammenlignes og gi større dybde til analysen), og at troverdigheten til datamaterialet dermed forsterkes fordi teoretisk sett vil feilmarginene til hvert funn minske. Poenget er at hver metode vil avdekke ulike sider av sannheten, og at man ved en kombinasjon av disse også vil få et mer sammensatt bilde av virkeligheten, og forskeren beveger seg enda nærmere målet om meningsmetning; andre fakta, uttalelser, innspill og ideer kan komme fram ved bruk av ulike metoder.

En av grunnene til at Chile ble valgt som utgangspunkt for oppgaven, var mulighetene for å dra på filmfestival under oppholdet. Jeg anså dette som en god anledning til å møte mange som var relatert til chilensk film, og til å intervju arrangørene av festivalen. I tillegg ville jeg slik få se chilenske filmer, kanskje ikke helt nødvendig for oppgaven sin del, men noe jeg så som relevant for studien for å kunne relatere informasjon om filmer og filmskapere til det informantene faktisk snakket om. Jeg dro derfor på filmfestivalen i Valdivia lenger sør i landet i starten av oktober. Det var nok en feilberegning å anta at jeg kunne intervju arrangørene, siden de under et slikt arrangement har 24-timers arbeidsdager. Jeg fikk presset inn noen spørsmål på timeplanen deres, og fikk et par korte, men interessante intervjuer. I tillegg var turen fruktbar for å få vite mer om de ulike aktørene i filmproduksjonen, til å gjøre et par avtaler om intervjuer som kunne gjøres seinere i Santiago, samt tips til hvem jeg burde snakke med. I tillegg arrangerte festivalen ulike seminar på formiddagene. Tidvis dårlig organisering gjorde at ikke alle oppførte seminar av interesse ble noe av, men litt informasjon har jeg også plukket opp fra noen av dem som særlig berørte mine tema. Oppmøtet var ikke overveldende, men interessen for å arrangere slike parallelle aktiviteter viser en vilje til å snakke om og diskutere problemer og løsninger i den chilenske filmproduksjonen.

2.2.1 Bruk av opptaksutstyr

Jeg benyttet en mp3-spiller med diktafon til å gjøre opptak av intervjuene, og alle informantene godtok denne formen for datainnsamling. Med unntak av tre informanter ble intervjuene gjort

på spansk, mitt 3.-språk, så for min egen del var det en sikkerhet å kunne konsentrere seg mer om å høre på det informanten sa og følge med på spørsmålene, og dermed slippe å bruke tid på å skrive mye notater underveis. Slik kunne jeg være mer oppmerksom under intervjuet (Valentine 2005). Et av hovedargumentene mot å gjøre opptak under intervjuene er at intervjuobjektet kan opptre litt reservert (Hesselberg 1998), på grunn av en viss mikrofonfrykt. Av mine informanter var det ingen som sa de hadde problemer med at opptaksutstyret lå på bordet, noe som blant annet kan skyldes at de jeg intervjuet, er vant til nettopp det, men jeg kan ikke garantere at jeg ikke ville ha fått en litt annen informasjon uten mikrofonen. Særlig den sterkeste kritikken av filmproduksjonen og av styresmaktene kan jeg kanskje ha gått glipp av. Intervjuene ble transkribert stort sett ordrett. Dette gjør meg sikrere på at jeg har skjønt alt informanten har sagt, og at ikke viktig informasjon ble mistet på veien, samt at jeg har sikret meg sitater som kan brukes i teksten. Det kan hende at man med opptak skriver mindre notater. Ett av intervjuene som ble tatt opp, mistet jeg fra opptakeren. For stor tro på tekniske løsninger kan gjøre at verdifull informasjon forsvinner, og i dette tilfellet hadde jeg også så godt som sluttet å gjøre notater. Intervjuet var likevel såpass spesielt at jeg husket mye av det informanten hadde sagt, og fikk notert det ned da vi var ferdige.

En annen ulempe ved å bruke opptaksutstyr, kan være at intervjueren blir mindre nøye med å følge opp svar som hun ikke skjønner under selve intervjuet, men i stedet går med tanken om at alt kan høres igjen på opptaket under transkriberingen. Da slipper man også å føle seg dum, ved å innrømme at man ikke skjønner alt med en gang. Denne tankegangen tror jeg går enda oftere igjen når man gjør intervjuer på et fremmedspråk, og var også noe jeg tenkte opptil flere ganger. Ofte skjønte jeg mer da jeg hørte gjennom opptakene seinere, noen ganger gjorde jeg det ikke, men etter hvert som jeg hadde gjort et par intervjuer ble jeg også flinkere til å spørre om igjen om det var noe jeg ikke forsto.

Datainnsamlingen ble foretatt på spansk. Før jeg dro, hadde jeg spanskkunnskaper etter å ha vært på utveksling i Spania, men jeg bestemte meg også for å ta et to-ukers språkkurs da jeg ankom. Dette viste seg å være lærerikt, spesielt fordi chilenerne gjør bruk av noen særegne ord som er nyttige å ha kjennskap til. Jeg ønsket ikke å benytte meg av tolk, fordi jeg anså de negative sidene ved bruk av tolk, som mindre flyt i samtalen, at intervjuet vil ta mye lengre tid (og ved mangel på tid vil man da rekke gjennom færre spørsmål), og kanskje til og med en unøyaktig oversetting som et for stort tap. Derfor satte jeg min lit til egen språkkunnskap sammen med opptaksutstyret. Noen språklige underfundigheter og detaljer har jeg nok mistet ved å ikke kunne gjøre feltarbeidet på mitt eget morsmål, men det ble mye snakk om mer

tekniske sider, og dette krever ikke den skjønnlitterære språkbruken som jeg finner vanskeligere.

2.2.2 Intervjuene

Jeg hadde de samme spørsmålene som utgangspunkt for alle intervjuene (se appendiks 2). Under oppholdet ble denne intervjuguiden større etter hvert som jeg fant spørsmål jeg følte manglet i den medbrakte originalen. Jeg brukte en semistrukturert intervjuform (Thagaard 2006). Det innebar at jeg gikk inn på de samme temaene med alle informantene, men rekkefølgen endret seg og ga seg selv litt etter hvert under intervjuene. Jeg stilte dermed ikke de samme spørsmålene til alle, men hadde noen hovedspørsmål jeg anså det som viktigere at alle svarte på, for deretter å lede intervjuet inn på en hovedretning relatert til den jeg snakket med.

Etikk er viktig i forskning, og forskeren har en del etiske retningslinjer som bør følges under arbeidet. En etisk retningslinje for intervjuer er at informantene skal holdes anonyme. Jeg startet derfor alle intervjuene med å fortelle at det ble gjort anonymt fordi det jeg ønsket, var deres personlige mening om spørsmålene jeg stilte. Størstedelen av informantene brydde seg ikke noe større om dette, og fortalte at de jo sto for det de sa, eller at det uansett var jobben deres å fortelle om hva de synes. Dette var overraskende for meg, og etter hvert følte det unødvendig å nevne anonymiseringen under hvert eneste intervju. Jeg valgte likevel å fortsette å gjøre det for å følge retningslinjene, og i tilfelle jeg skulle støte på én person som mente det var viktig. Samtidig er det kanskje oppløftende at informantene tenker sånn, og at det dermed ikke er utrygt å si det en mener i det chilenske samfunn. Til slutt kan det at informantene ikke tok anonymitetsspørsmålet så alvorlig, også være et argument for at jeg ikke mistet så mye informasjon ved å bruke opptaksutstyr.

Der hvor det er mulig, benevner jeg informantene med status eller yrkestittel. Når det gjelder for eksempel regissører, går det an, fordi jeg intervjuet så mange av dem. For andre informanter er det derimot nødvendig å bare kalle dem ”informant”, fordi en benevnelse ville avsløre hvem personen er. Det er nødvendig for å ivareta anonymiteten, men man mister også informasjon på den måten, fordi nettopp hvem som sier hva, kan være viktig. Igjen ser vi betydningen av informasjonsmetning i forhold til meningsmetning, hvor en bestemt persons ytring er viktig, ikke bare hva som blir sagt.

Jeg gjorde bare ett oppfølgingsintervju under oppholdet, hvor informanten selv ønsket å lese gjennom konvensjonen for deretter å stille seg til disposisjon for et nytt intervju. Med

andre informanter følte jeg stort sett ikke noe behov for å møte dem igjen. Til noen informanter sendte jeg en e-post i etterkant med oppfølgingsspørsmål, men disse har jeg ikke fått svar på. Det er mulig det hadde vært en bra løsning å gjøre tilsvarende med andre informanter, levere ut konvensjonen for så å møte dem igjen seinere, men jeg bestemte meg for ikke å gjøre det. Jeg ville heller ikke sende dem konvensjonen før intervjuene startet, fordi det er et funn i seg selv at folk kjenner lite til den, og svarene kunne ha blitt påvirket av det de da hadde lest før vi møttes.

"Nei..., denne vet jeg ingenting om"

De færreste av informantene hadde hørt om mangfoldskonvensjonen, eller de hadde hørt navnet på den uten å vite mer om innholdet. Dette gjorde det vanskelig å få dem til å svare på spørsmål som hva de syntes om den, hvordan den kan brukes, eller hva som kunne ha vært bedre. I de fleste tilfeller ga jeg dem en kort forklaring med fokus på at konvensjonen gjelder alle kulturuttrykk, at den ønsker økt mangfold av kulturuttrykk (hvilket vil si både beskyttelse av egen kultur, samt import av andres) og at den tillater et land å ta i bruk alle nødvendige virkemidler for å beskytte egen kultur. På basis av dette spurte jeg dem litt om hva de syntes om ideen, og ellers prøvde jeg å vri spørsmålene mot bilaterale eller internasjonale avtaler generelt som jeg siden kunne relatere til konvensjonen. Men også disse spørsmålene opplevde jeg at informantene fant det vanskelig å svare på.

2.3 Studiens overførbarhet og troverdighet

Følger man en positivistisk tradisjon, tror man at forskeren er fri fra det hun forsker på, og dermed verdifri i forhold til forskningen som utføres, og resultatene hun kommer fram til. Typisk for denne retningen er forskning med mål om å ende opp med funn som kan generaliseres statistisk, for dermed å gjelde en større sammenheng enn bare den detaljen i verden som er fokuset i en enkeltstudie. Idealet er mer universelle lover. En kvantitativ kritikk går på at dette ikke er mulig i kvalitativ metode, og Lincoln og Guba (2000) presiserer at statistisk generalisering generelt viser til evig kunnskap, uavhengig av kontekster. Dermed blir det klart at kvalitativ forskning som i stor grad er kontekstbasert, vil få problemer. Samtidig mener de at en form for generalisering kan være mulig ved at den bygger på en induktiv logikk, hvor generaliseringen går fra ett spesielt tilfelle til å skulle gjelde flere. Vi snakker da om teoretisk eller analytisk generalisering. Mitt syn følger argumentasjonen deres, fordi jeg

mener at man vanskelig kan dra slutninger fra et enkeltfenomen til å gjelde resten av verden. Jeg vil likevel ikke mene at kvalitativ forskning er meningsløs, men i stedet har en verdi fordi deler av dette enkeltfenomenet kan være overførbart til også å gjelde andre liknende enheter. Vi skiller her mellom statistisk og analytisk eller teoretisk generalisering. Statistisk generalisering brukes i hovedsak i kvantitativ metode, hvor et tallmateriale eller funn brukes som argumentasjon for at resten av verden fungerer på samme måte. På den andre siden har vi teoretisk eller analytisk generalisering, to begreper ofte brukt om hverandre. Målet er å peke på funn i studien som kan være overførbare til andre områder, enheter, eller grupper som ikke vil være helt like, men som vil kunne ha egenskaper eller kjennetegn som kan gjøre de to sammenlignbare. Dette gjøres gjennom en abstraksjon av caset. Her vil jeg imidlertid sette en distinksjon mellom de to. Teoretisk generalisering kan brukes på samme måte som Thagaard (2006) bruker ordet overførbarhet. Man gjør gjennom en empirisk diskusjon rede for om studien også kan være gjeldende for andre, liknende enheter. Man ser på forholdene mellom ulike enheter eller kontekster, og gjennom å ta bort litt av konteksten i studieenheten gjør man denne gjeldende for andre enheter som har liknende kjennetegn. Analytisk generalisering vil videre være at man diskuterer og analyserer studien i forhold til teorier, for på den måten å gi studien større teoretisk relevans. I analytisk generalisering vil det derfor være et poeng å kunne sette funnene inn i en større teoretisk sammenheng for slik å kunne overføre forholdet mellom funn og teori til en annen studie.

Når vi snakker om etterprøvbarehet, er målet i kvantitativ metode å drive forskning som er intersubjektivt prøvbar. Ideelt sett skal en studie kunne bekreftes om en annen forsker gjør den samme studien på det samme stedet. Dette også til tross for at tid og sted, og til og med informanter, er ulike. Dette kan også være målet i kvalitativ forskning, for eksempel i den positivistiske, hvor, som jeg var inne på tidligere, forskeren blir regnet som verdifri og at informasjon brukt i forskning er fullstendig løsrevet fra forskeren selv. Jeg deler en annen posisjon ved kvalitativ forskning som mener at virkeligheten ikke kan forklares så enkelt, fordi det alltid vil være elementer som kan være forskjellige i en studie; konteksten kan være endret ved at et annet tidspunkt er valgt, andre informanter kan være valgt til undersøkelsen, eller personlige egenskaper ved forskeren gjør at informasjonen man samler inn er annerledes. Likevel kan det argumenteres for forskningsresultatenes troverdighet, gjennom at forskeren legger fram hvordan datainnsamlingen har foregått. Det er det jeg har forsøkt å gjøre i dette kapitlet.

2.4 Forholdet teori - empiri

Kvantitativ metode kan påvise sammenhenger, men målet med denne oppgaven er å sette sammenhengene inn i et større bilde. Fordi årsaksforklaringer ikke kan springe ut fra et enkelt datasett, behøves også en teoretisk ramme for å forklare disse (Coffey og Atkinson 1996). Det er derfor behov for å benytte teorier som kan forklare hvorfor sammenhengene er tilstede, eller eventuelt ikke er det. Videre er disse teoriene kontekstavhengige, så konteksten vil være en underliggende premissleverandør for prosessene som skjer. I neste kapittel vil jeg derfor legge fram teoriene jeg benytter, i tillegg til å presentere en modell med sammenhengen mellom de ulike elementene som bidrar til analysen.

3 Teoretisk rammeverk

Denne oppgaven søker å forstå i hvilken grad konvensjonen om kultur mangfold kan bli brukt i utviklingen av den nasjonale filmindustrien i Chile. Forholdet mellom internasjonale normer, her forstått som en samlebetegnelse på alle regler, lover, avtaler og lignende som inngås på det internasjonale plan, og nasjonal politikk er viktig i den sammenheng. Konvensjonen er en internasjonal avtale, og jeg ønsker her å se på hvordan den kan bli brukt på den nasjonale nivå i Chile, i hvilken grad Chiles myndigheter og befolkning kan og vil benytte seg av konvensjonen i oppbyggingen av den nasjonale filmindustrien. For å gjøre det vil jeg først gå gjennom teorier om etterlevelse, teorier som omhandler hvordan og hvorfor ulike land føyer seg etter innholdet i internasjonale avtaler. Det meste av forskningen om etterlevelse har vært gjort med en antakelse om at land generelt etterlever avtaler for å sikre politikken i resten av verden i forhold til sin egen (i egennytte), da de forventer at andre land handler som dem selv (Simmons 1998). Noen forskere har også på en mer kvantitativ måte sett på forholdet mellom politikken i internasjonale avtaler og politikken som føres i de enkelte land, for å fastslå etterlevelse som samsvar mellom disse (Cortell og Davis 1996). Mindre forskning er blitt gjort på *grunner* til etterlevelse og på forholdet mellom teori og empiri, da det er vanskeligere å fastslå nøyaktig hva som er årsaken til at et land etterlever en avtale eller ikke. Da det ikke eksisterer et rammeverk som direkte besvarer min problemstilling, er det likevel grunnene til etterlevelse jeg vil undersøke i dette tilfellet. Lite kan ha blitt gjort i etterlevelseshet prosessen på den korte tiden siden Chile ratifiserte avtalen. Det må derfor søkes å forstå hva som kan skje seinere gjennom de ulike muligheter og begrensninger som finnes, ved at de bakenforliggende forhold for etterlevelse vurderes. Internasjonale normer må gjennom et filter som finnes på det nasjonale plan, nemlig de nasjonale normene, strukturer og aktører på ulike nivå, og det er denne overgangen som er interessant her.

Videre vil jeg gjøre rede for teorier om industriutvikling, vinklet mot de audiovisuelle industrier. Her blir begreper som klynger og kunnskapsbaser gjennomgått, og spesielle karakteristikk for kreative industrier forklart. Slike teorier vil være viktige for å se nærmere på hvilke problemer og behov filmindustrien i Chile har, og gjennom kjennskap til karakteristikk for kulturindustrier, kan vi også se på hva som skal til i utviklingen av disse. Deretter kan det settes sammen med hva konvensjonen kan gjøre for denne utviklingen. For å

forstå sammenhengen mellom de to teoriene og problemstillingen, vil jeg avslutte kapittelet med en modell for det teoretiske rammeverket som brukes.

3.1 Etterlevelse

Den internasjonale arena er i stadig større grad organisert gjennom ulike former for avtaler. Internasjonale bestemmelser, både bilaterale, regionale og globale, legger føringer både på den enkelte stats politikk og på samhandling mellom de ulike land. Avtalene har ført til en samtidig utvikling av teorier om etterlevelse av disse, spesielt innenfor politisk teori. Etterlevelse (compliance) er et uttrykk for hvordan enkeltstater lever opp til krav, normer og lover som kommer fram fra internasjonale avtaler (Chayes og Chayes 1993) og kan derfor defineres som samsvaret mellom foreskrevet og faktisk atferd. Ikke-etterlevelse beskriver situasjoner hvor den faktiske væremåten ikke samsvarer med det som er foreskrevet. Etterlevelse skiller seg fra *implementering*, et begrep med nærliggende betydning. Førstnevnte prøver å forstå hvorfor og i hvilken grad et land oppfyller bestemmelsene fra avtalen. Det handler om at et land faktisk oppfyller kravene og målene som er fastsatt i avtalen. Simmons (1998) forklarer på den andre siden implementering som selve ratifikasjonen og bestemmelsen av lover, uten at disse nødvendigvis fører til endret oppførsel. Her kan man samtidig skille mellom en svak og en sterk implementering, hvor den svake gir anvisninger som er svært generelle (kulturdiversitet er bra) mens den sterke gir klare regler for handling og kan også inkludere en straffefunksjon. Jeg følger Simmons' definisjoner og mener etterlevelse handler om mer enn bare ratifikasjonen. Staten må i tillegg endre atferd gjennom politiske handlinger for å oppfylle innholdet i den internasjonale avtalen. I forbindelse med mangfoldskonvensjonen blir det da strengt tatt unødvendig å se på antall stater som har ratifisert avtalen, det som til slutt blir viktig er hva statene som har underskrevet den faktisk gjør. Men samtidig er det viktig å huske at ratifikasjonen er første del av etterlevelsen, og nødvendig for videre implementering og etterlevelse.

I enkelte tilfeller kan statene etterleve en avtale *uten* å gjøre noen endringer i handlemåte, fordi de allerede oppfyller hele eller deler av avtalen som inngås. Dette kan skyldes at avtalen har for svake påbud, eller at landet allerede har kommet langt i utviklingen av politikk som går i samme retning som avtalen. Noen vil hevde man da ikke lenger kan snakke om etterlevelse. Mitchell (i Mwanza 2003) mener internasjonale avtaler ikke har verdi hvis de ikke får land til å handle på en annen måte enn det de hadde gjort uten avtalen. Andre igjen forklarer slike tilfeller ved å hevde at avtaler stort sett bare inngås på områder og med

midler statene allerede hadde ønsket å gjennomføre, innenfor feltene som interesserer dem mest, og med handlemåter de kanskje allerede har brukt (Simmons 1998). På bakgrunn av dette mener Chayes og Chayes (1993) at det er vanskelig å si når et land egentlig etterlever en avtale. Målet for hva som er et akseptabelt nivå av etterlevelse, er sjelden definert, og dette vil også variere med ulike typer avtaler, konteksten, avtalens innhold og tidsaspektet. Etterlevelse er derfor et gradsspørsmål, fra svak til sterk. De begrunner det med at en avtale er en prosess hvis resultat i noen grad vil representere og være tilpasset de forhandlende staters interesser. Samtidig har heller ikke et land fast bestemte interesser. Disse er en samling av interessene til nasjonale politikere, organisasjoner og institusjoner på det gitte tidspunkt, noe som gjør at hele forhandlingsperioden blir en læringsprosess både for det enkelte land og på det internasjonale nivå.

3.1.1 Motiver for etterlevelse

Flere ulike prosesser, som opptrer både nasjonalt og internasjonalt, er med på å avgjøre i hvilken grad et land etterlever internasjonale avtaler. Prosessene finner sted på ulike geografiske nivå og opererer stort sett uavhengig av hverandre. Som vi forstår, blir det å omtale etterlevelse svært kontekstavhengig, og etterlevelsen vil variere mellom land og fra sak til sak. Et land og dets myndigheter kan ha mange grunner for å føye seg etter internasjonale normer, og ulike forfattere legger vekt på forskjellige mekanismer som leder til etterlevelse. Jeg mener en kombinasjon av disse mekanismene er viktig, og at det er her den kvalitative forskningen kan spille en rolle. Konteksten for studien blir svært relevant, og de forskjellige mekanismene vil ha en ulik rolle for hver situasjon. Forholdet mellom disse vil også variere.

Beslutningstakernes rolle

Den individuelle politiker eller beslutningstakers samvittighet har ofte en avgjørende rolle for etterlevelse i et land. I slike tilfeller kommer enkeltindividene i fokus, og deres egen moral og samvittighet blir bestemmende for handlingen som følger (Semb 2000). Hva som *bør* gjøres, blir essensielt, og begrunnelsen kan være todelt; en mulighet er at normen etterleves fordi beslutningstakeren mener den internasjonale normen er en god moralsk indikator. Normens innhold er avgjørende for politikernes interesse, og ved å etterleve denne viser landet seg som moralsk. En annen mulig begrunnelse politikere kan ha er at det i seg selv er moralsk riktig å etterleve internasjonale normer og å overføre disse til det nasjonale nivå. Det at det finnes internasjonale normer vil i seg selv være av stor betydning, og politikere vil føle seg forpliktet

til etterlevelse. Da er ikke lenger normens innhold det viktigste, men derimot idéen om at internasjonale normer i seg selv må oppfylles. Idéen blir en slags metanorm, og det er denne metanormen som blir fulgt av beslutningstakerne. Begge tilfellene er preget av en positiv holdning til normen, sammen med en følelse av forpliktelse til etterlevelse. Disse mekanismene kan kalles moralske motiv til etterlevelse, og kan være vanskelige å identifisere. Først og fremst fordi det er sjelden politikerne må begrunne sine valg på den måten, men også fordi om en begrunnelse skulle komme, kan det være vanskelig å vurdere troverdigheten for uttalelsene.

Press og sanksjoner nasjonalt

Frykten for ugunstige eller negative reaksjoner kan også lede til etterlevelse (Semb 2000). Beslutningstakerne velger dermed å arbeide for etterlevelse uten nødvendigvis å ha stor interesse av saken. En årsak kan være hjemlig press. Hvis politikerne mener det er stor hjemlig oppslutning rundt den aktuelle normen, kan den bli etterlevd, særlig fremprovosert av frykt for ikke å bli gjenvalgt. Hva politikerne tror, er her viktigere enn hva som faktisk er tilfelle. I tillegg må temaet tilsynelatende være så viktig at det tas med i betraktning når velgerne skal avgjøre hvem de skal stemme på. Hvilket politisk område den internasjonale normen dekker, er dermed viktig, sammen med det hjemlige politiske klimaet i tidsperioden. Hvis velgerne ikke kjenner til normen, eller hvis den ikke er av interesse for dem, er det også liten sjanse for at de vil legge press på myndighetene for å arbeide i henhold til denne. Til sist er det i dette tilfellet også viktig at de ulike politiske partiene har forskjellige synspunkt på temaet, slik at de ulike partienes meninger kan påvirke stemmevalget.

Som hjemlig press er også sivilsamfunnet viktig (Cortell og Davis 1996). I dette tilfellet er det ikke sikkert politikerne er redde for ikke å bli gjenvalgt, men at presset likevel kan overbevise til etterlevelse. Forsikringer om hvilke goder etterlevelse vil bli fulgt av, eller påstander om at landet henger etter i internasjonal sammenheng på det aktuelle området, kan være eksempler på press fra sivilsamfunnet. Sterke interessegrupper som legger vekt på enkeltsaker, kan da gjøre etterlevelse mer sannsynlig. Chayes og Chayes (1993) forklarer at frivillige organisasjoner (NGO-er) i økende grad har fått en rolle å spille ved å rette oppmerksomheten mot allerede inngåtte avtaler, og sørge for å øke nivået av etterlevelse i et land. Slike grupper har i stadig større grad tilgang til de politiske prosessene, både på det internasjonale nivå hvor avtalen forhandles og undertegnes, og siden på det nasjonale nivå for å tvinge fram etterlevelse i det enkelte land. På det internasjonale nivå er NGO-er viktige i lobbyvirksomhet, i utforming og utarbeidelse, i aktiv støtte og i overvåking av internasjonale

avtaler (Mwanza 1998). På det nasjonale nivå jobber NGO-er med å presse på for ny lovgivning eller politikk på det aktuelle feltet, med utdanning av både politiske ledere og av resten av samfunnet, og ved å tvinge fram endringer for eksempel ved hjelp av det hjemlige rettssystemet.

Sosiale bevegelser, som en del av sivilsamfunnet, er ifølge Brown (2008) ofte definert som organiserte grupper av sosiale aktører som streber mot et felles politisk mål i samfunnet. Sivilsamfunnet som helhet er samlingen av ulike sosiale bevegelser som for eksempel lokalsamfunnsgrupperinger, religiøse bevegelser, intellektuelle grupper, kvinnegrupper sammen med andre organisasjoner som interessegrupper for bestemte yrker som advokater eller journalister, eller fagforeninger generelt som jobber for fremming av egne interesser i tillegg til å skulle våke over staten (Corbridge 2008). Teorier om sosiale bevegelser eller sivilsamfunnet påpeker at ikke all politikk utføres bare av den formelle staten, men at resten av samfunnet på ulike måter kan delta i både å sette dagsorden, og i å vri utfallene i retninger de ønsker. Slik er sivilsamfunnet med på å desentralisere makten, i tillegg til å gi befolkningen i et land anledning til å påvirke og gå etter i sømmene det makthaverne befatter seg med. Også Cortell og Davis (1996) anerkjenner sivilsamfunnets viktighet, men poengterer samtidig at sosiale grupper og NGO-er ikke er nok. Disse må også ha noe å arbeide ut fra, og et nasjonalt klima med interesse for det aktuelle temaet er en forutsetning for at presset fra sivile grupper skal få ønsket uttelling.

Hvor stor innflytelse det hjemlige presset har, avhenger ifølge Cortell og Davis (1996) av to faktorer. For det første må det være en *nasjonal interesse* for innholdet i avtalen, hvor temaet anses som viktig innenfor det politiske klimaet. I tillegg er den *nasjonale strukturen* viktig, da den er konteksten for hvor og hvordan politiske debatter finner sted. Denne strukturen definerer forfatterne som hvordan beslutningstakerne er organisert seg imellom, samt hvordan forholdet mellom stat og sivilsamfunn er strukturert. Førstnevnte går langs et kontinuum fra sentralisert til desentralisert, avhengig av hvor mange beslutnings- og påvirkningsinstanser den gjeldende saken må behandles i før den kan vedtas. Den andre delen av den nasjonale strukturen sier noe om det sivile samfunns muligheter for deltakelse i debatter og beslutninger i den aktuelle saken. Også denne beveger seg langs et spekter, fra et nært forhold hvor sivile aktører blir integrert i beslutningstakingen, til et fjernere forhold. Er styresmaktene også domsmyndighet over saken, regner man med at internasjonale normer blir gjort nasjonale så lenge beslutningstakerne er sentraliserte. Er de derimot desentraliserte, er de også avhengige av hvor sterkt den aktuelle saken står i hjemmemiljøet. Samfunnsaktørers tilslutning til den

internasjonale normen vil ikke ha så stor innvirkning ved et fjernt stat-samfunn-forhold, men vil derimot kunne ha mye å si om dette forholdet er nært. Også når avtalen allerede er underskrevet nasjonalt, er disse faktorene viktige; for at den skal kunne oppfylles videre, er det nødvendig med en hjemlig fortsatt interesse fra enten statlige eller sosiale aktører, og interessen fra de ulike aktørene er igjen avhengig av en politisk struktur som tillater at interessen kan overføres til faktisk handling. Forholdet mellom de to strukturkomponentene er uten korrelasjon. I tillegg er strukturen tids- steds- og saksavhengig, og kan derfor variere både mellom land, mellom ulike tidsperioder, og ikke minst mellom saksfelt. Følgen av Cortell og Davis' observasjoner er at strukturen i hjemlandet både kan bidra til, men også hindre, en fullstendig etterlevelse av den internasjonale normen.

Press og sanksjoner internasjonalt

En annen årsak til etterlevelse av en internasjonal norm kan være frykt for å få et dårlig rykte i internasjonale sammenhenger (Semb 2000). I dette tilfellet er det nødvendig at politikerne ser en reell mulighet for at det vil skape et dårlig rykte å ikke etterleve normen. Å gi inntrykk av å være et land som andre ikke kan stole på, kan gå utover andre former for samarbeid ved seinere anledninger, da et lands fremtidige handlinger ofte forstås på bakgrunn av dets historiske væremåte. Ryktet kan dermed være med på å befeste en god forhandlingsposisjon i fremtidige forhandlinger internasjonalt. Videre må det å ha et godt rykte internasjonalt anses som viktig. Semb skriver at politikerne sjelden innrømmer at deres handlinger går på tvers av en internasjonal norm, noe som betyr at å inneha et godt rykte er viktig for de fleste land. Landet må ønske å kunne samhandle med andre land, og det må se det som viktig å være en stabil partner i ulike internasjonale fora. Lik som innad i et land, er det også på det internasjonale nivå avgjørende hvor viktig temaet er, fordi områder som er av større betydning internasjonalt sett, også vil bli sett på som viktigst å etterleve. Et tema med lav status internasjonalt vil kunne tåle mindre etterlevelse uten at det er avgjørende for å opprettholde et godt rykte. Falstrom og Ramos (2005) hevder land ønsker å øke sin makt, for å kunne være en viktig del av det internasjonale systemet, og gjennom etterlevelse viser man andre stater at de deler de samme verdiene. Et godt rykte kan også sørge for økonomiske fordeler som økt handel, økte direkteinvesteringer og mer turisme. I tillegg til at internasjonalt press kan øke etterlevelsen, kan dette også skje om det aktuelle feltet er viktig for andre land som bistår med hjelp og bistand, for å opprettholde støtten. Gjennom dette peker forskerne på tidligere forskning som har påpekt særlig fattigere land og nye staters behov for å vise seg som pålitelige gjennom å

etterleve internasjonale normer. Disse landene vil føle et ekstra behov for å vise seg fram som tilhenger av internasjonale lover, samtidig som de vil fremstå som et land andre kan stole på. Sammen med nye stater er det også relevant å inkludere land med nylig regimeendring, som for eksempel nye demokratier, da en ny styreform kan gi så radikale endringer i et land at det for andre kan framstå som praktisk talt ”nytt”. Da vil også Chile inkluderes i denne gruppen.

Lignende er til slutt frykten for internasjonale sanksjoner av ulik art, som sammen med ønsket om det gode rykte kan anses som press utenfra (Semb 2000). Sanksjonene kan være voldelige eller ikke, og de kan utføres enten av den skadelidende parten eller av en tredjepart. Avtalenes interne straffemekanismer er også naturlig å inkludere her. Har selve avtalen, eller institusjonen avtalen springer ut fra, muligheter for å straffe land som ikke oppfyller avtalens innhold, vil mulighetene for at man kan bli straffet av denne, kunne føre til at medlemslandene i større grad oppfyller kravene. Om etterlevelse skyldes press eller frykt for sanksjoner, er bakgrunnen for å følge avtalen ikke samsvarende med bakgrunnen for at avtalen ble inngått og forhandlet. Etterlevelse gjøres av frykt, mens avtaler blir inngått for å oppnå endringer i handlemåte i de enkelte land som er med i avtalen.

I tillegg til de ovenfornevnte kan man også tenke seg andre grunner til etterlevelse. For eksempel vil hvilke muligheter den internasjonale normen gir for det enkelte landet på det nasjonale plan være viktig. Kostnadene knyttet til etterlevelse kontra hva man taper på å ikke etterleve, er også en relevant avveining som må gjøres. I tillegg kan det være avgjørende hvor viktig normens avsender anses som. Da kan FN være en viktig organisasjon for mange lands etterlevelse, da den har stor oppslutning og kan virke samlende på medlemmene. Til slutt nevner Chayes og Chayes (1993) at et avgjørende element for etterlevelse kan være i hvilken grad et land vektlegger innsatsen observert i de andre deltakende landene. For alle grunnene til etterlevelse gjelder det at det til enhver tid er relevant hvilke politikere som tar beslutningene. Hvem som styrer, har betydning utfra politisk ideologi, både når det gjelder beslutning om videre etterlevelse og når det gjelder i hvilken retning avtalen skal tolkes. Ingen av motivene er gjensidig ekskluderende, og ingen av dem er konstant dominerende. Generelt for alle er avveiningen mellom hva landet taper på å ikke etterfølge normen og hva de kan vinne på å faktisk gjøre det. Teorier om etterlevelse sier noe om *hvorfor* og *i hvilken grad* et land føyer seg etter innholdet fra en internasjonal avtale. I tillegg kan man se på *hvordan*, gjennom å studere hvilke grupper som har makt og innflytelse til å avgjøre hvordan oversettelsen til det nasjonale nivå vil se ut. Ulike grupper kan lede prosessen i forskjellige retninger, og slik påvirke det seinere resultatet.

Cortell og Davis (1996) er blant dem som hevder at det hjemlige politiske klima er viktigere enn det internasjonale, når det står om i hvilken grad avtaler skal etterleves. Med det mener de også at den hjemlige interessen og nivået av etterlevelse ikke avhenger av avtalens stilling på det internasjonale nivå. Å anse det internasjonale miljøet som irrelevant, kan synes vel drastisk, særlig i tale om internasjonale avtaler, og Falstrom og Ramos (2005) inntar en mellomstilling i sin undersøkelse av internasjonale avtaler om menneskerettigheter. De mener press utenfra er nødvendig for etterlevelse av avtaler, men at det regionale presset er viktigere enn det globale. Grunnen til det er at land innenfor en region som oftest deler en felles kulturarv og historie som øker forståelsen mellom naboer, og i tillegg foregår ofte det meste av utenrikshandelen med land fra samme region (Simmons i Falstrom og Ramos 2005). Til slutt regnes også den psykologiske effekten som viktig. Det å føle seg som en del av en gruppe anses som positivt. Igjen vil det politiske området avtalen omfatter, være av betydning, og det regionale presset vil være større om feltet regnes som viktig for landene i regionen. Ser vi på konvensjonen i lys av Falstrom og Ramos' argumentasjon, vil det regionale trykket være størst og fungere best i områder hvor kultur regnes som viktig i forhold til andre politiske områder.

3.1.2 Grunner til ikke-etterlevelse

De deltakende landene har ifølge Chayes og Chayes (1993) alltid som utgangspunkt at de skal etterleve avtalene de er med i forhandlinger om. Et bevis på dette mener de er alle ressursene hver stat legger i å forhandle seg fram til et felles resultat. Dette kan kun gjøres på bakgrunn av at de selv ønsker å etterleve avtalen i ettertid, og at de forventer at de andre partene skal gjøre det samme. Det vil likevel ikke si at ikke-etterlevelse aldri forekommer, det vil hende at stater som har skrevet under en avtale ikke etterlever forpliktelsene, og ved enkelte tilfeller heller ikke har intensjoner om å gjøre det. Chayes og Chayes identifiserer tre hovedgrunner de mener forklarer hvorfor land ikke etterlever en internasjonal avtale. Den første årsaken forskerne kommer med, er *flertydighet*, altså at uklarheter i språket gjør det vanskelig for et land å etterleve avtalen, eller vanskelig for andre å måle om den faktisk er etterlevd. Uklarhetene kan enten være uforutsett eller skapt med vitende og vilje. Ofte er det vanskelig for forhandlingsdeltakerne å forutse alle mulige meninger teksten kan inneholde. I tillegg kan den politiske, økonomiske eller teknologiske konteksten endres over tid, slik at avtaleteksten ikke er like gyldig innenfor de nye forholdene. Men for klare avtaletekster gjør det også vanskeligere å oppnå enighet rundt resultatet. Ofte blir derfor avtaler skrevet med mer vage formuleringer for å oppnå den nødvendige oppslutningen, og avtalen blir et kompromiss mellom de ulike lands

meninger. Flertydighetsproblemet kan også fungere som en unnskyldning for de ulike land til å handle delvis ikke-etterlevende medfulgt av forklaringer om at teksten blir forstått på en annen måte enn slik andre oppfatter den. Simmons (1998) snakker om avtalens effektivitet på omtrent samme måte, da hun mener etterlevelse ikke nødvendigvis betyr stor effekt. Denne avhenger også av at avtalen er tydelig skrevet med klare mål. Hvis mål og midler mangler i avtaleteksten, blir heller ikke effekten så stor, selv om de deltakende landene formelt har oppfylt kravene fra avtalen. Internasjonale avtalers effekt er det ellers gjort lite forskning på (Mayer *et al.* 1997, Simmons 1998, Semb 2000).

En annen mulig grunn til at et land ikke etterlever en internasjonal avtale er *kapasitetsproblemer* (Chayes og Chayes 1993). Eksempler på slike problemer kan være mangel på både kunnskap og erfaring hos dem skal sørge for endringen, tilstrekkelige finansielle ressurser, tilgang til informasjon, og rettslig mandat til å gjennomføre endringer (Simmons 1998). Noen avtaler krever det mye ressurser å få gjennomført, både kostnadmessig og politisk sett. Fattigere land har ganske enkelt mindre ressurser til å betale for forandringen som må til, og i slike tilfeller kan internasjonal støtte, både teknisk og finansiell, øke sjansen for etterlevelse. Et annet kapasitetsproblem viser seg når det er den private sfære som er nødt til å gjennomføre de nødvendige endringene (Chayes og Chayes 1993). Staten må da være sterk nok til å kunne tvinge frem endringer hos de private, og det tydeliggjøres igjen at bare ratifikasjonen ikke er tilstrekkelig, da landet må ha makt nok til å gjennomføre endringene som kreves. Underskriften blir bare et steg på veien, om enn i riktig retning, da det kan legge grunnlaget for større grad av etterlevelse seinere.

En siste grunn Chayes og Chayes oppgir til ikke-etterlevelse av avtaler er *tidsaspektet*. Det vil som oftest gå lang tid fra avtalen er undertegnet til den faktisk blir oppfylt og etterlevd av de enkelte landene. Medlemslandene (og forskere) må derfor gi hverandre tid til å utføre de påkrevde endringene.

3.1.3 Teoriens relevans

Etterlevelse er et gradsspørsmål, og de ulike faktorene som kan bidra til eller hindre etterlevelse, vil også gjøre det i ulik grad. En bestemt faktor vil ikke bare bidra til etterlevelse, men må ses i sammenheng med sin egen styrke, på hvilken måte den kan virke, og i relasjon til andre faktorer. Teorier om etterlevelse kan derfor være anvendbare nettopp fordi de tar med seg helheten i et samfunn, og forstår at flere komponenter må være med for å betrakte et fenomen. Samtidig kan det gjøre dem vanskeligere å anvende, fordi det mangler en metode for

å måle etterlevelsescruden. Det blir opp til forskeren selv å ta i betraktning de elementene som synes passende, og å vurdere dem opp mot hverandre. Det mangler også en måleenhet for styrkeforholdet mellom de ulike komponentene, slik at også dette blir et skjønsspørsmål forskeren selv må vurdere. Analysen må derfor i større grad kvalifiseres for av forskeren. Samtidig kan denne vagheten gi teorien en styrke i geografisk utstrekning. Mange teorier blir geografisk spesifikke, da de ikke makter å strekke seg over de store ulikehetene som finnes mellom verdens land. Etterlevelsesteorier kan derimot, gjennom å gi større rom til kontekstualiserte vurderinger, i større grad være gyldige flere steder i verden. Teorien gir rom for de lokale variasjonene som finnes, og konteksten er avgjørende.

For filmindustrien i Chile sin del er det ikke bare relevant å se på etterlevelse av mangfoldskonvensjonen fra UNESCO. Det handler også om hvor nyttig konvensjonen kan være for dem, gjennom hvilke tilbud den egentlig har, og hvilke muligheter den gir for utvikling. Det er derfor viktig å ha i mente at etterlevelse er den mer tekniske siden ved å benytte seg av en konvensjon, mens innholdet i denne, og det enkelte lands behov vil være med å avgjøre hvor nyttig den er. Nyttigheten er det derimot vanskeligere å finne litteratur på, og muligheter for etterlevelse blir et verktøy brukt for å analysere en av sidene til konvensjonens nytte, den som avgjør mulighetene for å benytte seg av denne.

3.2 Kulturindustrier

Etter nå å ha sett på et lands teoretiske muligheter og begrensninger for etterlevelse av internasjonale avtaler, vil jeg i det videre gå gjennom muligheter for utvikling av de audiovisuelle industriene. På den måten vil jeg ta i betraktning filmindustriens særegenheter for lokalisering og utvikling. Dette rammeverket kan så brukes i analysen av hvilke muligheter filmindustrien har for utvikling innad i Chile. Hvilke tendenser som kjennetegner industrien i forhold til dannelse av nettverk, geografisk plassering og infrastruktur blir viktig i så måte. Like viktig som å se på forholdene for implementering av internasjonale avtaler, er det å vurdere hva som skal til for at industrien i seg selv kan utvikles. Hva det er som skiller kulturindustriene fra andre industrier, hvordan er de organisert og hvordan kan disse best utvikles.

3.2.1 Klynger

Til tross for økt global integrasjon og ytringer om stedløshet eller stedets minkende viktighet, er den geografiske plassering fremdeles viktig for en industri (f.eks. Florida 2002). Teorien om klyngedannelse kan forklare dette (Dicken 2003). Det har vist seg at når det ferdige produktet er mobilt, har bedrifter en tendens til å organisere seg i klynger sammen med underleverandører, servicebedrifter, relaterte industrier og andre institusjoner som universitet eller handelsorganisasjoner. Det er ikke nødvendigvis stedets fysiske miljø som legger grunnlaget for klyngen, det kan derimot være tilfeldigheter som først danner den, en kombinasjon av ulike faktorer som tiltrekker seg den første etableringen for så seinere å kumulere gjennom den tiltrekningskraft allerede etablerte bedrifter gir. Tanken er at de positive effektene som geografisk nærhet gir, gjør at helheten blir større enn summen av delene. Klyngedannelser fungerer som en utvidet form for stordrift, med tilsvarende positive utfall som mindre transportkostnader, mye kunnskap samlet på ett sted og teknologioverføring som kan gjøres over et lite geografisk område. Porter har tatt teorien litt videre, og kombinerer klyngeteorien med teorier om det komparative fortrinn. Teorien bygger opp en diamant (Porters diamant) hvor seks ulike faktorer⁸ er med på å gi en bedrift, et land eller til og med en samling av flere land konkurransefortrinn. En bedrifts konkurransevne avhenger ikke da bare av bedriften selv, men av hele infrastrukturen som finnes tilgjengelig i klyngen (Porter 2000). Også kulturindustriene, og da særlig filmindustrien, viser tydelige tegn på klyngedannelse, eksemplifisert med store produsentsteder som Hollywood i USA og "Bollywood" i India. For filmens del kan det gi en raskere produksjon, fordi hele produksjonskjeden er mulig å gjøre på ett og samme sted (Cowen 2002). Curtin (2008) argumenterer for at det ikke bare er markedskreftene som avgjør hvor en ny klynge dannes. De kreative arbeideres flytningsstrøm er også med i opprettelsen, og historisk hadde det stor betydning hvor kundekretsen befant seg, som for eksempel borgerskapet. I dag, mener han, ser vi at kun enkelte steder opptrer som kreativitetsentra. Scott (i Curtin 2008) foreslår videre at nye klynger bare kan dannes dersom et sted tilbyr tilstrekkelig særegent produktspektrum.

3.2.2 Film som symbolsk kunnskapsbase

Klyngebegrepet er relatert til innovasjonssystemer. Der klynger stiller høyere krav til geografisk nærhet og gjensidig avhengighet mellom aktører, er innovasjonssystemer åpnere.

⁸ Disse er: firmaets strategi, forholdene i etterspørselen, forholdene i andre tilknyttede industrier, forholdene rundt (gitte eller konstruerte) som bl.a. infrastruktur, styresmaktens avgjørelser og innflytelse og tilfeldigheter (Dicken 2003).

Det referer til forholdet mellom forskning og utvikling på den ene siden og produksjonssystemer på den andre (Lundvall og Maskell 2000). Produksjonssystemer er igjen bygget opp av blant annet kunnskapsbaser, og Asheim og Coenen (2007) gjør en inndeling i tre forskjellige kunnskapsbaser hvor ulike typer industri kan plasseres innenfor. En kunnskapsbase referer både til selve kunnskapen, og til ulike teknikker og organisasjonsmodeller som karakteriserer de ulike industriene. Den omhandler hvordan innovasjon skjer i ulike industrier, og ser på hvordan kunnskap dannes og spres. Av de tre kunnskapsbasene *analytisk*, *syntetisk* og *symbolsk*, tilhører de audiovisuelle (el. kreative) industriene sistnevnte. Denne karakteriseres av bl.a. intensiv bruk av design og innovasjon, og produksjonen gjenkjennes av selve prosessen hvor idéskapning er det viktige, mer enn den fysiske produksjonen. Forståelse av vaner og normer samt hverdagslivet til ulike sosiale grupper er essensielt i arbeidet. Dermed blir også tolkning en viktig del av prosessen. Kunnskapen den enkelte arbeider innehar blir til i større grad gjennom en form for sosialisering enn gjennom (høyere) utdanning. Dette betyr likevel ikke at utdanning ikke spiller en rolle, men at man bruker denne til å prøve og feile, mer enn å bli fortalt hva som er rett og galt. Kunnskapen blir slik mer individuell. Produksjonen, særlig filmproduksjon, er prosjektbasert, noe som også gjenspeiles i organisasjonsformen. Denne er ofte en samling av personer med ulike kompetanseområder, fra teknikere via kunstnere til reklameskapere, som for en kort periode er satt sammen for best å kunne gjennomføre det enkelte prosjektet. Innenfor de kreative industriene skjer utveksling av idéer og spredning av kunnskap og informasjon enten ansikt-til-ansikt eller gjennom *buzz*, en uformell kommunikasjonsform hvor kunnskap utveksles mer utilsiktet. Begge deler er også viktige elementer av nettverkene O'Connor⁹ mener produseres innenfor de kreative industriene. De to kommunikasjonsformene krever fysisk nærhet, og legger dermed grunnlaget for at liknende industrier lokaliseres i nærheten av hverandre. Denne formen for informasjonsspredning er spesielt nødvendig for den tause kunnskapen, en kunnskapsform som er særlig utbredt innenfor kreative industrier. Taus kunnskap kan derfor begrunne hvorfor klyngedannelse særlig gjelder kreative industrier. I tillegg springer ofte kreativ produksjon ut fra kunnskap om den lokale konteksten, en kunnskap som bare kan utveksles gjennom nærhet og sosial omgang. Nettverkene er derfor på sitt mest effektive når aktørene er lokalisert i nærheten av hverandre (Scott 2008). Geografisk nærhet gjør også at nettverk stadig vekk kan bli dannet og forandret, avhengig av produktet som skal lages. Den romlige dynamikken kjennetegnes også med at mange små og spesialiserte firma deler et stort, felles arbeidsmarked.

⁹ http://www.teichenberg.at/essentials/O_Connor2.pdf - 12. september 2008.

Dette har flere økonomiske fordeler og stordriftsegenskaper, som at jobbsøking og ansettelsesprosesser foregår innenfor det lokale markedet. Siden mange jobber er prosjektbaserte, og dermed ustabile, gjør denne ansamlingen med arbeidere det lettere for firma å finne noen som kan ta jobben, og for arbeiderne å finne seg jobb.

Men det er ikke nok at bare produsentsiden besitter innebygd kunnskap om forholdene og den kulturformen det arbeides innenfor. Også tilskueren må ha dette. Bryson (2007) peker på at det finnes to former for kunnskap; i tillegg til den allerede omtalte tause kunnskapen finnes det en kodifisert variant. Utøveren må gjennom produksjonstiden kjenne til visse konvensjoner om utøvelsen, mulige fortellermåter og ulike teknikker som kan benyttes. Det samme må tilskueren ha forståelse for, for å kunne oppfatte, tolke og ta til seg uttrykket. For begge sider er det viktig med en felles referanseramme, som er det samfunnet man opererer innenfor. Dette blir en form for taus kunnskap som bare kan innlæres ved å være en del av samfunnet. Til slutt må kritikeren på samme vis kunne være et mellomledd mellom de to, med tilsvarende nødvendig kunnskap. Man vet mer om hvilke personer som best kan bidra hvor, og slik blir den tause kunnskapen nødvendig for å forstå hvordan nettverkene fungerer og hvordan disse best kan benyttes. På den andre siden kan den kodifiserte kunnskapen lettere formidles uavhengig av sted, fordi den i større grad er standardisert. En slik form for kunnskap kan også oftere være skriftlig, og kan dermed lettere overføres mellom personer.

Til forskjell fra teorien til Porter som snakker om klynger av bedrifter, hevder Florida (2002) det her er snakk om klyngedannelse av arbeiderne selv. Det kan ses som en del av teorier om menneskelig kapital som viktig for å skape økonomisk vekst. Regional økonomisk vekst skyldes arbeidernes valg og ønsker, ikke bedriftenes. Begge formene for klyngedannelse vil derimot kunne være nyttige for utviklingen av en filmindustri.

Geografisk plassering

Når det gjelder geografisk plassering, har den symbolske kunnskapsbase en tendens til å etablere seg i urbane områder (Asheim og Coenen 2007). Pratt (2008) legger videre til at byene ligger i den rike delen av verden, hvor kundene/forbrukerne har høy, og stigende, tilgjengelig inntekt. En grunn for slik plassering er behovet for et bredt spekter av mulige samarbeidspartnere innenfor ulike felt. Flere personer samlet i et mindre geografisk område gjør det lettere å finne både den ønskede arbeidskraften og personer man kan utveksle kunnskap med. Samarbeidspartnerne befinner seg innenfor hva Florida (2002) kaller *den kreative klasse*, en gruppe som omfatter kunstnere, musikere, designere, ingeniører, vitenskapsfolk og kunnskapsbaserte yrkesgrupper. En annen grunn er arbeidernes ønsker om godt tilbud av

kafeer, barer og nattklubber (Asheim og Coenen 2007). O'Connor¹⁰ utdyper dette og peker på behovet for møteplasser, som kan være enten fysiske eller virtuelle. I tillegg til de ovenfornevnte inkluderer han små gallerier, arbeidsplasser, tidsskrifter, internettsider og konsertarenaer. Også Florida (2002) begrunner enkelte byers dragningskraft på den kreative klasse på liknende måte; de kreative arbeiderne ser etter et bredt mangfold av kulturtilbud og muligheter for opplevelser, og generelt tilbud som kan verifisere arbeiderne som en del av den kreative klasse. Bryson (2007) mener å finne en ny regionalisme innenfor geografien, hvor bysentra konsentreres om kulturell produksjon. De største og mest velutviklede kultursentrene i dag befinner seg i storbyer, men Scott (2008) legger samtidig vekt på at det å være storby ikke er nok til å tiltrekke seg en slik kulturell storproduksjon. Konkurransedyktigheten til slike steder handler om lokal, ofte taus, kunnskap og høy konsentrasjon av menneskelig arbeidskraft (Bryson 2007). De er selv med på utvikle seg både økonomisk, kulturelt og sosialt som en del av verden, og ikke underordnet og inkorporert i den. Regionene er ulike, fordi de består av hver sin egen unike kombinasjon av lokale, nasjonale og internasjonale prosesser, og de har nå delvis oppnådd en konkurransedyktig posisjon på grunnlag av sin kulturelle utvikling. Den kraftige effekten kulturen har for utviklingen av steder, har derimot også sine skeptikere, og tilbakevises delvis av Dahlström og Hermelin (2007). Selv om også de erkjenner at kulturen har blitt viktigere i by- og regionsutvikling, mener de det kreatives mulighet til å bidra til økonomisk utvikling ikke er så utbredt som dagens interesse for temaet tilsier.

Uavhengig av i hvilken grad kulturen bidrar til økonomisk utvikling, og til tross for Scotts (2008) klare antydning om at nye klynger av kulturindustrier ikke så enkelt kan planlegges fra politikernes side, legger Bryson (2007) fram elementer som må være tilstede om et sted ønsker å være lokalitet for kulturindustrier. Han argumenterer for at to former for kulturell infrastruktur er nødvendige både for å tiltrekke seg kulturprodusenter og for utvikling av industrien. Det skilles mellom en myk og en hard infrastruktur. Den myke varianten består av elementer som utdanningsmuligheter, publikum og nettverksbygging. Den harde infrastrukturen refererer til fysiske elementer som teater, filmstudio, museum, arkiver, etc. De to formene for infrastruktur strekker seg over ulike tidsspenn, for mens det tar relativt kort tid å bygge et museum, tar det mye lengre tid å bygge opp en velfungerende utdanning. Det er også lettere å måle den harde infrastrukturen enn den myke varianten, som er nesten usynlig. Kombinasjonen og omfanget av de to, gjør utbyggingen av kulturell infrastruktur til en kompleks prosess. Tatt videre til den audiovisuelle verden, kan vi også finne igjen de to

¹⁰ http://www.teichenberg.at/essentials/O_Connor2.pdf - 12. september 2008.

formene for infrastruktur i filmindustrien. Eksemplifisert i denne betyr det at både filmutdanning, filmproduksjon, filmvisning, kritikk og utdanning av publikum må skje simultant der man ønsker at filmen skal få fotfeste. En samtidig utvikling av begge formene for infrastrukturer må derfor stå i fokus for dem som skal planlegge og sørge for utviklingen av filmindustrien. Asheim og Coenen (2007) argumenterer for at kjennskap til de ulike kunnskapsbasene kan hjelpe myndighetene (både lokale og nasjonale) til å rette tiltak for utvikling mer spesifikt mot den industrien de ønsker å støtte. En klar kulturutviklingspolitikk ser også O'Connor¹¹ behovet for. Staten må ha klare mål, og disse må baseres på hvordan industrien fungerer i dag.

Som en oppsummering holder Bryson (2007) fram et tredelt geografisk rammeverk for å forstå hvordan kreative industrier er lokalisert og tatt opp av innbyggerne. For det første handler det om den allerede omtalte kunnskapen som må finnes i alle ledd, en kunnskap som er både taus og kodifisert. Om man skal klare å bygge opp et lokalt publikum, er det også nødvendig med institusjoner som kan gjøre kunnskapen tilgjengelig for potensielle tilskuere gjennom ”kunnskapstilbydere” som kritikere, forlag, TV-program, internettsider og spesialiserte skoler. Den andre komponenten er nettverket. Dette tar for seg utøvere, teknikere, utøvere fra tilstøtende uttrykksformer, eiere av produksjons- og visningssteder, utdanningsinstitusjoner og kunnskapsprodusenter/-formidlere. Det er dette nettverket som har behov for geografisk nærhet for å kunne utveksle kunnskap, ifølge Asheim og Coenen (2007). Det siste elementet Bryson (2007) nevner, er konvensjonene. Innad i nettverkene inngår et sett av konvensjoner, en felles forståelse av hva som skal skje og hvordan dette skal skje. Konvensjoner gjør samhandlingen enklere, mindre tidkrevende og billigere, og utgjør dermed en innebygd, eller taus, kunnskap hos de ulike aktørene. De er vanskelige å overføre, fordi de ligger implisitt i handlingene, og kan være vanskelige å forklare hvordan faktisk fungerer. Noen konvensjoner er internasjonale innenfor en kunstnerisk gren, mens andre er lokale mellom gruppene som utgjør en produksjon. Konvensjonene er vanskelig overførbare og gjør produksjonen geografisk spesifikk.

Markedet

Scott (2008) stadfester viktigheten av gode systemer for markedsføring og distribusjon for en velfungerende kulturell klynge. I den forbindelse nevner Reis og Davis (2008) at distribusjonen i dag er svært konsentrert, og hindrer fri sirkulasjon av kulturprodukter. For eksempel står

¹¹ http://www.teichenberg.at/essentials/O_Connor2.pdf - 12. september 2008.

Latin-Amerika og Karibia for bare 3% av den internasjonale handelen med varer og tjenester av kulturell karakter, noe som skyldes mangel på distribusjonsnettverk. Det betyr at det er vanskelig å få tak i slike produkter i Europa, men det er også vanskelig å få tak i de andre lands produkter innenfor regionen. Når det gjelder trykksaker, blir 70% av det som utgis i Spania eksportert til Latin-Amerika, mens bare 3% av publikasjonene som utgis i Latin-Amerika, også blir utgitt i Spania. Distribusjonsmulighetene er absolutt nødvendige for å kunne oppta en plass i konkurransen på verdensmarkedet, og for selv å vokse. Med utgangspunkt i den franske filmindustrien, foreslår Scott (2008) for eksempel at subsidiene må gå fra å være produksjonsorienterte til å bli distribusjonsorienterte. På den måten vil filmindustrien vokse gjennom velfungerende distribusjon.

Et kjennetegn for kulturindustriene er at de selger best i hjemlandet fordi hjemmepublikummet ofte foretrekker nasjonale produksjoner. Baker (2000) forteller at nasjonal film tar i bruk eget språk, og reflekterer, reagerer eller kommenterer det verdenssynet som dominerer i hjemlandet. Dermed fyller den et nasjonalt behov. Han gjør en enkel inndeling av et kulturprodukts mulige innhold i 3 kategorier; nasjonalt, universelt eller utenlandsk. Hjemmepublikumets preferanser går i samme rekkefølge, med størst ønske om å se film med nasjonalt innhold. Goff (2000) går faktisk så langt som å si at nasjonale filmer *av dårligere kvalitet* foretrekkes framfor utenlandske filmer, fordi man har vanskeligere for å forholde seg til det utenlandske innholdet med dets verdier, institusjoner og oppførsel. I kontrast til vanlig handelsteori, kan ikke nasjonale produksjoner enkelt erstattes av utenlandsk film. Fenomenet kan begrepsfestes som *kulturrabatt* (cultural discount), et ord først introdusert av Hoskins og Mirus (i Ju 2005), som innebærer at befolkningen vil betale mindre for utenlandske produksjoner enn de vil for nasjonale, fordi den kulturelle avstanden øker. Basert på den kunnskapen, bør derfor ethvert lands filmindustri først og fremst basere seg på hjemmemarkedet. Om det skal eksporteres, bør det gjøres til land som er likest mulig en selv kulturelt sett, hvor særlig likt språk er av betydning. USAs kulturindustri er den som skiller seg ut i så måte gjennom sin suksess i å selge sine hjemmeproduserte kulturprodukter i utlandet. Baker (2000) forklarer det med mye universelt innhold (vold, sex og action), som også godtas av det utenlandske publikum. Dessuten virker de enorme produksjonsutgiftene tiltrekkende på forbrukerne (tilsvarende varefetisjisme, noe jeg kommer inn på i neste kapittel). Også amerikanske filmer blir mindre verdifulle når de skal selges utenfor USA, men i mye mindre grad enn filmer fra andre land (Goff 2000).

For filmskaperne er hjemmemarkedet også *økonomisk* viktig. Om dette er stort nok, vil filmene få dekket inn produksjonsutgiftene nasjonalt, og eksporten blir ren bonus (Aas 2008a).

Det gjelder likevel ikke mange land, men India og Kina er eksempler på slike, land med en enorm filmproduksjon og som grunnet sin store befolkning og høye filmbesøksstall på egen hånd klarer å opprettholde filmindustrien. Andre land må i større grad satse på eksport av film, om det kommersielle skal finansiere produksjonen. Det går på tvers av hva vi nettopp har sett, og filmproduserende land som er avhengige av eksport, vil normalt ha dårligere økonomiske kår. Det er også denne avhengigheten av (og ønsket om å tilby noe til) hjemmemarkedet, sammen med dårlige eksportutsikter, som for mange land gjør det nødvendig med ulike subsidier og andre støtteordninger (Aas 2008a). Også Stiglitz (2008) gjør et poeng av at fordi filmproduksjon kan karakteriseres med skalaavkastning¹², kommer dette særlig land med høy frekvens av kinogjengere til gode, som USA og India. Andre land kan ikke dra nytte av samme fordeler og vil dermed ha behov for subsidier som kan tilrettelegge for produksjon lokalt. Den amerikanske økonomen regner det som en forsvarlig måte å ta vare på den kulturelle identitet på.

3.2.3 Teoriens relevans

Teorier om industriutvikling er stort sett fundert i en vestlig virkelighet, og kan kritiseres for å være vanskeligere å bruke i andre, mindre utviklede land. Ulike kontekster, andre samfunnsformer, og særlig andre utviklingsnivå spiller inn i den nye konteksten, og den nye virkeligheten kan virke så forskjellig fra den vestlige, at teoriene blir vanskelig overførbare. Jeg vil likevel argumentere for at slike teorier kan ha en nytteverdi i studien av audiovisuelle industrier. Mitt innsamlede materiale viser at Chiles filmindustri følger internasjonale strukturer på området. I tillegg påpekte flere informanter at det å ha en slik industri i et land, viser at landet har nådd et visst utviklingsnivå. Det er ikke lenger i kategorien med de fattigste landene i verden, men har opparbeidet en såpass stor kunnskap og kapasitet at det også kan ha en filmproduksjon. Da minsker også avstanden mellom konteksten hvor teorien er laget, og den nye konteksten den skal appliseres i. Men man kan også se det på en litt annen måte: De audiovisuelle industriene kan representere en del av samfunnet som er mer utviklet, mens resten av samfunnet kan ligge på et generelt lavere utviklingsnivå. Da får man en todeling av virkeligheten, en kunnskaps- og industribasert virkelighet, og en som i mindre grad er bygget opp slik. Chile, som er et land i utvikling, kan sies å ha nettopp en slik todeling. Det kan derfor

¹² Dette kan forklares ved at kopieringen av filmen etter at den er produsert har svært lave kostnader, noe som gjør at avkastningen på masseproduksjon blir høy.

gi mening å benytte vestlige teorier på de delene av samfunnet i fattigere land som likner de vestlige.

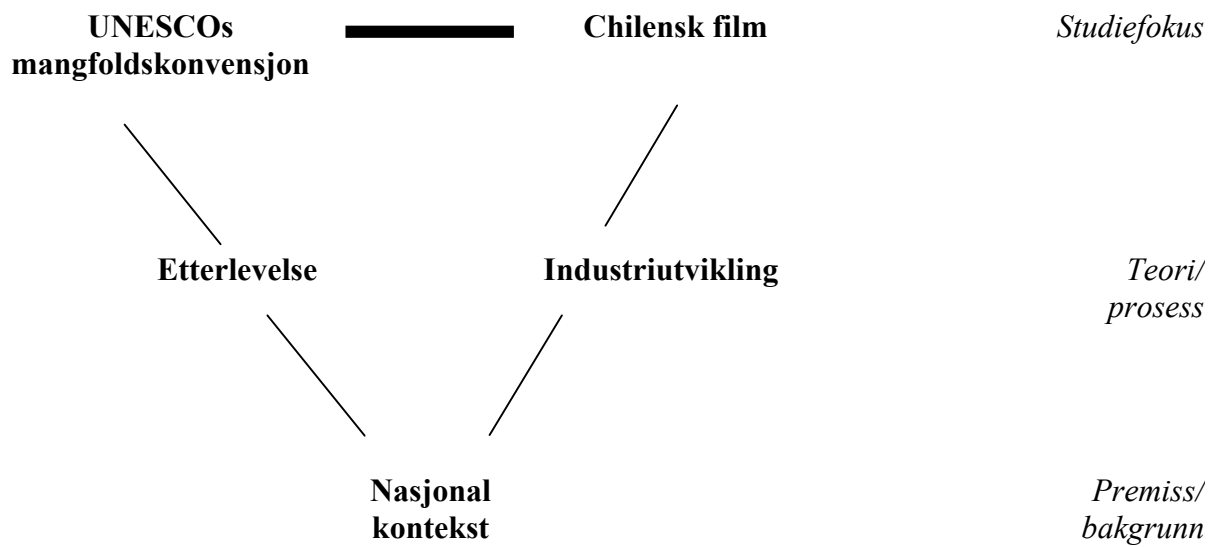
En svakhet ved disse teoriene kan være at de i hovedsak tar for seg den økonomiske veksten innenfor industriene. De ser ikke på hvilke ringvirkninger kulturindustriene kan ha, positive eller negative, og heller ikke på om det er et poeng å sørge for utvikling innenfor kulturindustriene hvis det ikke er snakk om økonomisk vekst. At film i seg selv kan regnes som et gode,¹³ nevnes for eksempel ikke. De tar heller ikke for seg hvorvidt ulike filmtyper eller sjangre kan være av relevans, noe som særlig er savnet ved snakk om markedet og den nasjonale preferanse.

3.3 Teorienes sammenheng

Gjennom teorier om etterlevelse har vi sett på et lands muligheter og begrensninger for å føye seg etter innholdet av en internasjonal avtale. I denne oppgaven er etterlevelse viktig å undersøke for å kunne si mer om i hvilken grad Chile kan komme til å benytte seg av konvensjonen generelt, og som et instrument for å utvikle den nasjonale filmindustrien spesielt. Men det er ikke nok å bare se på etterlevelse. Man må også undersøke hvor nyttig konvensjonen kan være i Chiles tilfelle. Etterlevelse blir derfor en mer instrumentell måte å studere konvensjonens nytte i en chilensk kontekst på. Videre har vi sett på teorier om industriutvikling, med et spesielt fokus på de audiovisuelle industrier, hvor filmindustrien befinner seg. Disse går inn under den symbolske kunnskapsbase med sine helt spesielle kjennetegn. Klyngedannelse i byer er vanlig, det samme er store mengder taus kunnskap, som bare kan oppnås og utveksles gjennom omgang med andre som arbeider innenfor kreative industrier. I tillegg er det viktig å oppholde seg på stedet kulturuttrykket skal utvikles, for å få kjennskap til geografisk spesifikke normer og koder.

De to teoriene er ulike, men begge er nødvendige element i rammeverket for å forstå hvordan konvensjonen kan bidra i filmindustriens utvikling. Modellen i figur 1 viser sammenhengen mellom de to teoriene som er brukt, og relevansen deres i denne oppgaven. Fokuset for oppgaven ligger på de to studieobjektene som er mangfoldskonvensjonen og den chilenske filmindustrien. Nederst i modellen ser vi premissleverandøren; den nasjonale konteksten, som er avgjørende for hvordan de to prosessene etterlevelse og industriutvikling foregår i praksis.

¹³ Begrepet brukes her i hverdagslig forstand, ikke som i økonomisk teori hvor *et gode* er en fellebetegnelse på varer og tjenester.



Figur 1. Modell over rammeverket for oppgaven.

Prosessene vises som et mellomledd mellom kontekst og studieobjekt, og er i tillegg til å være prosesser også de to teoriene som er brukt i oppgaven. For å forstå hvordan konvensjonen kan virke inn på chilensk film (den øverste, vannrette linjen), er det derfor behov for å ta omveien rundt kontekstavhengig teori/prosess. Prosessene fungerer på den måten som et toveis filter hvor både studieobjekt og kontekst er relevante. Første del av studieobjektet, konvensjonen fra UNESCO, vil bli presentert i neste kapittel.

4 UNESCOs konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk

Hele tanken om å skulle bevare et kulturmangfold har kommet i løpet av de siste tiårene, særlig på grunn av den økonomiske globaliseringen (Graber 2006). For kulturens del har globaliseringen en tosidig virkning. På den ene siden har den styrket både utstrekningen og makten til enkelte kulturprodusenter i noen land, men på den andre siden har det gitt flere problemer for kulturens utviklingsmuligheter, ofte sammenhengende med økonomiske problemer (Scott 2008). På konsumsiden har det ført til økt utvalg for forbrukerne, mens det på produsentsiden har ført til et mindre mangfold, med et fåtall store transnasjonale mediegrupper som er i ferd med å ta kontrollen over mye av kulturtilbudet, innenfor kulturindustriene ledet av amerikanske *majors*. I likhet med industri generelt er også kulturindustriene i voldsom vekst. De har fått en stadig større betydning for både velstand og sysselsetting i mange økonomier (Cowen 2002). Det har gitt dem større betydning også i politiske fora, og de har blitt viktigere i økonomiske diskusjoner og utviklingsstrategier (Vinsrygg 2006). Kultur utgjør også en stadig større og viktigere del av husholdningers budsjett.¹⁴ Men på samme måte som andre industrier, er det også i kulturindustriene noen få land som tar hovedtyngden av veksten. Fem land står i dag for 53% av kultureksport og for 57% av all kulturimport i verden.¹⁵ I USA er kultur (regnet som filmer, musikk, TV-program, bøker, tidsskrift og dataprogramvare) siden 1996 landets største eksportsektor,¹⁶ og er dermed en av få sektorer hvor USA har et handelsoverskudd med utlandet (Aas 2008a). Dette kan gjøre det vanskelig for nye land å komme på banen, og for land som allerede har en slik industri, å holde på sine egne ressurser. På bakgrunn av slik informasjon, økte frykten for at verden skulle domineres av en eller få kulturer. Slik vokste også ønsket om og behovet for en internasjonal kulturavtale.

Jeg vil i dette kapitlet foreta en gjennomgang av mangfoldskonvensjonen. Underveis vil jeg omtale begrepene kultur og mangfold, og diskutere hva som skiller kulturindustrier fra annen industri. Dette kobles så til debatten om kulturprodukter skal betegnes som en vare, eller

¹⁴ http://portal.UNESCO.org/culture/en/ev.php-URL_ID=18670&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html – 12. april 2008

¹⁵ USA, Kina, Storbritannia, Tyskland og Frankrike. Tall i internasjonal handel av trykksaker, bøker, musikk, billedkunst, film, fotografi, radio, TV, spill og sportsutstyr, målt i US\$.

¹⁶ http://portal.UNESCO.org/culture/en/ev.php-URL_ID=18670&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html – 12. april 2008

om det kan regnes som åndsverk. Til slutt vil jeg omtale noen mangler ved konvensjonen, som kan få innvirkning på hvor effektiv den vil bli.

Hva er kultur?

FNs menneskerettighetserklærings artikkel 27 sier at "[e]nhver har rett til fritt å delta i samfunnets kulturelle liv, til å nyte kunst og til å få del i den vitenskapelige framgang og dens goder". Kultur defineres som en menneskerett i folkeretten. I tillegg regnes kulturell frihet som en viktig del i å oppnå fullstendig ytringsfrihet (UNESCO 1996, UNESCO 2005). Kultur som en del av menneskerettighetene regnes som 2. generasjons rettigheter sammen med økonomiske og sosiale rettigheter. Kulturmangfold er derfor helt nødvendig for å kunne oppfylle menneskerettighetene, men forholdet kan sies å være resiprokt; kulturmangfoldet må være tilstede for at menneskerettighetene kan bli oppfylt, fordi det viser at uttrykksfrihet er tilgjengelig for alle, og at alle er like mye verdt, da de tildeles samme rettigheter. Men på samme tid må menneskerettighetene være oppfylt før kulturmangfoldet kan bli en mulighet, fordi full uttrykksfrihet er en forutsetning for at uttrykket kan skapes.

Begrepet "kultur", slik det brukes i dagligtalen, har både en bred og en smal definisjon. En bred definisjon omfatter alt som binder mennesker sammen, en holistisk definisjon av kultur, hvor man snakker om ulike grupperinger med et felles meningsinnhold og en felles sosial praksis (Magder 2004). Hylland Eriksen (2001) kaller bruken *kultur som livsstil*, en betydning av kultur som beveger seg mot etnisitet. Den smale definisjon tar bare for seg den utøvende delen, det skapte uttrykket, som film, litteratur, musikk, fortelling eller tegneserier, enten i materiell eller immateriell form. Det er derfor den smale definisjonen av kultur jeg vil legge til grunn når jeg i denne oppgaven konsentrerer meg om filmproduksjon.

4.1 UNESCOs konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk

18. mars 2007 trådte mangfoldskonvensjonen i kraft etter å ha blitt ratifisert av land nummer 30 tre måneder tidligere. Konvensjonen ble først undertegnet i 2005, etter to år med forhandlinger, da UNESCO avholdt sin 33. Generalforsamling. Representanter fra 148 land ga sin tilslutning til konvensjonen, fire land avsto fra å stemme (Australia, Honduras, Libya og Nicaragua), mens USA og Israel stemte mot. Per 17. februar 2009 er konvensjonen ratifisert av

95 land¹⁷. Konvensjonen er verdens første rettslig bindende dokument på kulturfronten. Det betyr at den er det første bindende instrument i folkeretten som gir det enkelte land lov til å prioritere kultur mangfold som et mål i seg selv. Den bygger på dokumenter som *Our Creative Diversity* fra 1995 og UNESCOs Deklarasjon om kulturelt mangfold fra 2001. Den 19 sider lange teksten består av 35 artikler og ett vedlegg som på hver sin måte skal bidra til å bevare verdens kulturelle mangfold. Artikkene er fordelt på formål og prinsipper, definisjoner, rettigheter og plikter, i tillegg til nye organ som kommer i sammenheng med konvensjonen. Den grunnleggende ideen bak konvensjonen er at kulturelt mangfold er viktig for demokrati og utvikling, på alle geografiske nivå. Samtidig bekreftes alle lands kulturelle suverenitet, og det gis et bredt politisk handlingsrom på nasjonalt nivå. Det sies aldri helt tydelig, men det er et åpenbart ”USA mot resten av verden”-syn i konvensjonen (Mestad 2008).

Konvensjonen starter med å gi en slags diagnose av samtiden, som kommer som en begrunnelse for hvorfor konvensjonen er nødvendig (Berkaak 2007). Det legges der særlig vekt på den rollen globaliseringen¹⁸ spiller når det gjelder kultur. Fenomenet kan både være positivt og ”afford unprecedented conditions for enhanced interaction between cultures”, men byr også på problemer, da det ”represent a challenge for cultural diversity, namely in view of risks of imbalances between rich and poor countries” (UNESCO 2005: Innledning). Ønsket er ikke å stoppe globaliseringen, men heller å begrense dens negative implikasjoner og effekter. Kulturelt hegemoni må forhindres eller begrenses, fordi gjennom globaliseringen vil land med teknologisk fortrinn kunne benytte dette til å spre sin egen kultur, og dette vil igjen føre til et mindre mangfold. Dette er spesielt viktig for kulturindustriene. Overordnet tar konvensjonen slik opp maktforhold (Berkaak 2007), først og fremst mellom rike og fattige land, mellom Nord og Sør, som underforstått har ulike utgangspunkt for å beskytte sin nasjonale kultur, men også mellom stater og deres minoriteter. Svakere grupper og svakerestilte kulturuttrykk i et land trenger beskyttelse, på samme måte som svakere land må bli tatt vare på i en internasjonal sammenheng. I tillegg legger konvensjonen til grunn at interkulturell kommunikasjon er viktig for å øke mangfoldet. Det ønskes altså ingen ensidig nasjonal proteksjonisme, men derimot fremming av kultur i eget land kombinert med gjensidig utveksling av kulturuttrykk. Hovedtanken er at ingen kulturer eller –uttrykk skal kunne overkjøre andre uansett størrelse eller geografisk nivå.

Canada og Frankrike sto som initiativtakere, og videre som premissleverandører, til konvensjonsteksten. Jeg vil ikke gå mer inn på maktforhold i forhandlingene av konvensjonen,

¹⁷ <http://portal.unesco.org/la/convention.asp?KO=31038&language=E> – 17. februar 2009.

¹⁸ Noen videre spesifisering eller definisjon av begrepet gis ikke i konvensjonen.

men det er interessant, og også viktig for innholdet i sluttdokumentet, å nevne. Demokrati blir fremmet som løsningen for å oppnå fred, et forslag som selvsagt kommer fra demokratiske land, og som viser til en diskutabel tankegang om at et demokratisk styresett har som iboende effekt å gi fred i et land. Videre blir holdningen konvensjonen har til vern av kultur, et utspring fra disse lands egen kulturpolitikk, som nå kan legitimeres. Det trenger ikke å bety at innholdet er dårlig, men kan si mye om hvorfor resultatet har blitt som det har blitt. Dette blir også teoretisk underbygget av Chayes og Chayes (1993), som fremhever at maktforholdene mellom forhandlingspartene er viktige for resultatet, og avtalen blir et resultat av strukturen i det internasjonale systemet.

I Norge ble konvensjonen ratifisert 17. januar 2007¹⁹, etter en innstilling fra familie- og kulturkomiteen på Stortinget. Denne var udelt positiv til konvensjonen. Et tidligere tekstutkast hadde blitt positivt mottatt i høringsrunden, og flere regjeringer har aktivt støttet arbeidet med å få i stand en slik konvensjon (Innst. S. nr. 73 (2006-2007)). Det blir sett på som særlig positivt at konvensjonen vil fylle et rettslig tomrom. Vern av sårbare kulturuttrykk i utviklingsland ble også vektlagt som positivt i innstillingen. Dette vil kunne bidra til å styrke utviklingslandenes egen kompetanse og mulighet til å sette i gang kulturpolitiske tiltak. Videre ble det fremhevet fire sentrale punkt i konvensjonen:²⁰ Den legitimerer kulturpolitikk på linje med andre politikkområder, den anerkjenner både den økonomiske og den kulturelle siden ved kultur, den oppmuntrer til internasjonalt samarbeid innen det kulturelle felt, og den fastsetter at den selv ikke er underordnet noen annen internasjonal avtale. Den sier eksplisitt at ethvert land har lov til å (og bør) drive en aktiv kulturpolitikk. I praksis vil dette si at et land kan ta i bruk ulike virkemidler for å bevare sitt eget kulturmangfold. Den store oppslutningen rundt konvensjonen viser også at kultur virkelig er satt på agendaen i internasjonal politikk, i hvert fall på papiret.

4.2 Kulturmangfold

Mangfoldsbegrepet har fått en ny popularitet de siste årene når det nå kobles til kultur. Tidligere søkte man en konvergens mellom ulike kulturer, og jobbet for homogenisering eller en slags kulturimperialisme, ikke bare fra et land til et annet, men også fra et lands sterke kultur til de svakere, gjerne i form av assimilering eller undertrykking av urfolk eller etniske minoriteter. De senere årene har det blitt fokus på mangfoldet, og diversiteten framstilles som

¹⁹ <http://portal.UNESCO.org/la/convention.asp?KO=31038&language=E> - 11. april 2008.

²⁰ <http://www.regjeringen.no/en/dep/kkd/Whats-new/nyheter/2005/UNESCO-har-vedtatt-ny-konvensjon-om-kulturelt-mangfold.html?id=99361> - 15. april 2008.

noe positivt, som noe man må sørge for at opprettholdes. Biologisk mangfold har hittil hatt stor suksess som et begrep mange språk har tatt opp i seg, og har etter hvert nesten blitt en selvfølgelighet, mens *kulturmangfold* er det nye begrepet som skal innarbeides. Definisjonen er derimot uklar. Til grunn for konvensjonen legges UNESCOs egen definisjon av kulturmangfold som

“refers to the manifold ways in which the cultures of groups and societies find expression. These expressions are passed on within and among groups and societies.

Cultural diversity is made manifest not only through the varied ways in which the cultural heritage of humanity is expressed, augmented and transmitted through a variety of cultural expressions, but also through diverse modes of artistic creation, production, dissemination, distribution and enjoyment, whatever the means and technology used.”

Konvensjonens artikkel 4-1.

Man kan omtale kulturmangfoldet som finnes enten innad i et land eller som mangfold i verden som helhet (Cowen 2002). Konvensjonen legger fram som et mål økt interaksjon mellom land som til slutt vil gi økt mangfold i hvert enkelt land. I praksis betyr dette at innbyggerens valgmuligheter blir større. Ser man på verden som helhet, vil mangfoldet derimot ikke øke fordi den samme mengden kulturuttrykk vil finnes. Forskjellen er at kulturuttrykkene nå vil være spredt utover et større område. Man kan til og med se på det som at mangfoldet i verden vil minske fordi de ulike stedene, gjennom økt interaksjon og integrasjon, vil bli likere hverandre siden de etter hvert tilbyr det samme. Økt mangfold ett sted fører ikke nødvendigvis til økt mangfold i verden, et paradoks som ikke tas opp i konvensjonen da det ikke sies noe om hvor mangfoldet skal forekomme.

Frank og Sableaux (2004) trekker fram to hovedtrusler mot kulturmangfoldet. Den første er trusselen fra en økende bruk av informasjons- og kommunikasjonsteknologi som kan føre til en homogenisering og uniformering av kulturuttrykkene. Den følger delvis frykten Adorno og Horkheimer fra Frankfurterskolen gikk med for rundt 60 år siden, og som jeg vil komme tilbake til om litt. Kulturindustriene har stort sett høye produksjonskostnader for første kopi av produktet som lages. Den videre kopieringen av produktet er deretter så godt som gratis. For å maksimere profitten vil det derfor være et mål for en bedrift å selge flest mulig kopier (eller flest mulig kinobilletter) av produktet sitt. Hesmondhalgh (2002) ser det derfor som klart at selskapene søker en publikumsmaksimering. Dette kan bety at markedsundersøkelser, eller forventninger til hva publikum ønsker, setter klare retningslinjer til hva som skal lages og hvordan. Den tidligere franske kulturministeren Catherine Tasca

(2003) holder fram kulturindustriene som den kulturformen som hittil har vist størst tendenser til uniformering og homogenisering. Globaliseringen kan være en trussel mot kulturuttrykkene gjennom konsentrasjon av kulturindustriene, også økonomisk, framvekst av store bedrifter som noen steder nær utøver et monopol, og innskudd av en svært dominant kulturell modell. Problemet med en konsentrasjon av produksjonen er at det samtidig skapes en standard, som etter hvert vil prøves kopiert andre steder. En hegemonisk produksjon kan dermed gi en homogenisering av uttrykksformer, gjennom at hegemonen får definisjonsmakt.

Den andre trusselen Frank og Sableaux (2004) beskriver, er den stadig økende økonomiske siden ved kulturelle varer og tjenester. Kultur er ikke lenger bare synsing og åndelig føde, men har også fått en sterk økonomisk dimensjon. Særlig viktig er dette i forbindelse med kulturindustriene. Filmindustriens høye produksjonskostnader i forhold til andre kulturuttrykk som bøker eller musikk, kan også være en av grunnene til at antallet produsentland ikke er like stort innenfor film (Cowen 2002). Noen land ender opp som produsenter og andre land som mottakere, en bekymring blant andre UNESCO (1982) uttrykker i forbindelse med kulturindustriene. Kostnadene kan være skyld i at nisjeprodukter innenfor film er mer sårbare enn tilsvarende produkter innenfor andre produktsjangre. Det vil si at jo mindre de faste kostnadene er i produksjonen, jo større vil mangfoldet bli, og nisjeproduktene har større sjanse for å overleve. Mens man gjennom store faste kostnader vil få et mindre mangfoldig utvalg. Bedriften må da være av en viss størrelse allerede før den begynner å produsere, og små bedrifter får problemer helt fra startfasen.

4.2.1 Kulturindustrier – en trussel mot mangfoldet?

Begrepet *kulturindustri* ble antakelig brukt for første gang av Theodor Adorno i 1947, da han sammen med Max Horkheimer skrev *Dialectic of Enlightenment*, en bok skrevet i kulturindustriens disfavør. Adorno, som medlem av Frankfurterskolen, beskriver gjennom kritisk teori kulturindustriene som en måte å behandle ulike ting som om de var like, slik at deres ulikhet etter hvert blir homogenisert (Bernstein 1991). Kulturindustriene blir brukt som enkel underholdning for å slappe av fra arbeidet, og eksisterer ganske enkelt fordi fullstendig frihet ikke gjør det. ”The stronger the positions of the culture industry become, the more summarily it can deal with consumers’ needs, producing them, controlling them, disciplining them, and even withdrawing amusement: no limits are set to cultural progress of this kind” (Adorno og Horkheimer 1997: 144). Denne formen for kultur er en trussel mot diversiteten, gjennom at friheten forsvinner til fordel for konsensus - en konsensus servert oss av

produsentene. Adorno (1991) forklarer også at industribegrepet både sier noe om produksjonsformen, i tillegg til å henvise til standardisering av produkter og rasjonalisering av distribusjonsformer. Kultur har etter hvert blitt en forbruksvare, og akkurat det gjør at kulturen degraderes. Den illuderer individualitet, mens det egentlig er det individuelle som svinner hen. Kulturindustriene blir i for stor grad bundet av markedets tankegang, og vil derfor legge for stor vekt på hensynet til masseforbruket, noe som igjen leder til minskende kritisk evne hos forbrukeren. Adorno følger Marx' teori om varefetisjisme²¹ (Macey 2001). Denne fetisjismen tiltrekkes av eksepsjonelt høye produksjonskostnader, som gjør at det interessante blir pengene brukt på produktet, ikke selve produktet eller opplevelsen av dette. Poenget er at varenes bytteverdi (verdi) blir mer interessant enn varens bruksverdi (rikdom), og ”produksjonsprosessen behersker menneskene i stedet for at menneskene behersker produksjonsprosessen” (Marx 2005: 98).

Jeg vil også hevde at kulturindustriene kan gi en form for homogenisering, men at dette ikke nødvendigvis kommer av dens industrielle produksjonsform som Adorno mener i seg selv vil gi en konformitet i produktene. I stedet kan homogeniseringen komme av den økonomiske globaliseringen og kapitalismen som organisasjonsform, som gir en sentralisering av produksjonselementer, sammen med et ensidig ønske om profitt, som videre vil gi en mer enhetlig produksjon. Sikker avkastning dyrker produksjonen av allerede velprøvde oppskrifter, og det er mindre rom for utprøving av nye idéer, da dette kan hindre profitt av salget. Bredde, som kan dekke hele spekteret av uttrykk, gir samtidig en smalere brukergruppe, og lavere inntekter. Den samme frykten nevnte også UNESCO i innledningen til konvensjonen, og legitimerer med det konvensjonens eksistens samtidig som den foreslår bruksnyttene den kan ha. Ikke gjennom å avskaffe kulturindustriene, men gjennom å forhindre produksjonskonglomeratene i å være eneste produsenter, og heller distribuere produksjonen bedre til flere produsenter på ulike steder. Landene kan dermed, med konvensjonen i bakhånd, bruke ulike virkemidler for å sikre at for eksempel filmselskapene i landet klarer seg, og ikke blir utkonkurrert av de store produsentene.

4.3 Kulturindustri

UNESCO gir en beskrivelse av kulturindustriene som ”industries that combine the creation, production and commercialisation of contents which are intangible and cultural in nature. These contents are typically protected by copyright and they can take the form of goods or

²¹ Fra engelske ”commodity fetishism”.

services.”²² Przeclawski (1982) sidestiller den kommersielle siden med en ideologisk, hvor produktet kan brukes som et instrument enten av staten eller av pressgrupper. Men kulturindustriene skiller seg ut fra andre industrier på flere måter. For det første produserer de en opplevelse. Verdsettelsen av produktet er høyst subjektiv, og opplevelsen varer også etter selve bruket (Peltier 2004). Økonomisk sett er kulturindustriene en ekstrem variant av storskalaproduksjoner, hvor gjennomsnittskostnaden pr. forbruker går ned etter hvor mange forbrukere man har. Samtidig har disse industriene en stor risiko i produksjonen, man kan for eksempel ikke teste prototyper av produktet slik man kan gjøre med andre produkter (selv om det kan innvendes at man kan følge enkelte ”oppskrifter” som har vært suksessrike tidligere). Kulturindustrier er derfor en risikofylt bransje, og i aller størst grad gjelder dette filmindustrien med sine høye produksjonskostnader. Man kan heller ikke snakke om masseproduksjon på samme måte som i andre industrier. Et produkt lages bare en gang, ”prototypen” er det som tar ressursene, og selv om sjangeren eller stilen gjentas, er det bare reproduksjonen som viser tegn til masseproduksjon. Arbeideren er kreativt autonom i den skapende delen av prosessen, selv om det foregår diskusjoner rundt hvor stor denne autonomien i realiteten er. Kulturindustriene har også endret kulturens konsummønster drastisk. Ifølge Girard (1982) er ikke kultur lenger bare tilgjengelig for eliten, men har blitt et tilbud også for massene, fordi masseproduksjonen gir billigere produkter som flere har tilgang til. Kinoen ble fort underklassens underholdningstilbud, og var med på å sikre bredere tilgang til kulturen. Det kulturelle demokrati, forstått som at folk på en enklere og billigere måte får mulighet til å konsumere kulturprodukter, legger også UNESCO (1982) vekt på som en fordel. Videre kjennetegnes kulturindustriene av ringvirkninger (Sauvé og Steinfatt 2000). Begrepet viser til ulike sideeffekter som tillegges en vare, hvilke kan være både positive og negative. Sideeffektene gir enten ekstra kostnader eller goder til en tredjepart, annen enn selger og kjøper, og ringvirkningenes tilstedeværelse, gjør en ”riktig” prissetting av varen vanskelig. Med film som eksempel, har problemet så langt blitt løst med at alle filmer koster det samme for tilskueren, uavhengig av hvor høye produksjonskostnadene for filmen var. I internasjonal handel er det løst ved at det er selve filmrullen som tollegges, ikke verdien av produksjonen (intervju med regissør).

Arbeidsmarkedet innen kulturell produksjon skiller seg fra annen produksjon/industri ved at det er preget av lave lønninger med mange personer som må ta ekstrajobber, gjerne utenfor den kulturelle sfære, for å kunne finansiere kulturproduksjon. I tillegg har det et

²²http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=18668&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html – 16. april 2008.

belønningssystem med til dels gode utbetalinger til den relativt lille andelen som er suksessrike, hvorav mye kommer på bakgrunn av ulike opphavsrettssystemer (Hesmondhalgh 2002). Samtidig gjør den økende økonomiske globaliseringen det samme med kulturindustriene som med andre industrier; kapitalen samles hos store aktører som ikke har noen problemer med å utkonkurrere mindre aktører.²³ Dette gjør at produksjonsselskapene er blitt større, og fra 1960-tallet så man også en framvekst av kulturindustrielle konglomerater med vertikalt integrerte virksomheter. Konglomeratene fremstår som en form for diversifisering hvor risikoen blir fordelt ut over flere arbeidsområder (også områder som ikke nødvendigvis har å gjøre med kultur), hvor inntekspotensialet blir større fordi man kan tjene penger langs hele produksjons- og distribusjonslinjen av for eksempel en film, og ikke bare enkelte deler av denne. Mulighetene for store inntjeninger gjør at selskapene ofte overlever ved at en suksessproduksjon finansier alle de andre som er mindre suksessrike. Sjansen for å nå opp og lage denne suksessfilmen blir større jo flere produksjoner dette selskapet står bak, noe større selskaper har bedre forutsetninger for enn mindre. Dermed blir enda en grunn til selskapenes stadig økende størrelse akkurat dette: at en vil sikre seg de store produksjonene som gjør at resten også går rundt.

4.3.1 USAs filmdominans

I Stortingets Familie- og kulturkomité sin vurdering av konvensjonen i Norge trekkes Hollywoods enorme markedsandel på det norske og det europeiske filmmarkedet inn som det eneste konkrete eksempelet på hvorfor landet trenger konvensjonen (Innst. S. nr. 73 (2006-2007)). Dette betyr at styresmaktene ser på konvensjonen som et viktig middel til å etablere en bedre balanse mellom flere ulike filmprodusenter, og at de ønsker et større antall filmproduserende land. Det er innen filmindustrien at den amerikanske kulturelle dominansen helt klart er størst (Cowen 2002). Hollywood er verdens filmsentrum og en storeksportør av film, og det er ikke få land som i antall visninger har en andel amerikansk film på 80-90%. Både India, Kina og Filippinene produserer flere filmer årlig enn USA,²⁴ men det er USA som er den største eksportøren, og også den staten med størst hjemmemarked målt i US\$ (Cowen 2002). Det store, innenlandske høyinntekstmarkedet gjør at USA får et komparativt fortrinn, fordi de slik har større muligheter for å lage dyre, store og kostbare produksjoner (Vinsrygg 2006). Baker (2000) foreslår at en annen grunn til eksportsuksessen kan være befolknings-

²³ http://portal.UNESCO.org/culture/en/ev.php-URL_ID=18671&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html - 12. april 2008.

²⁴ http://www.UNESCO.org/culture/industries/cinema/html_eng/prod.shtml - 3. april 2008.

sammensetningen i USA, som innbefatter all verdens kulturer, i ordets brede forstand. Slik gjenspeiler en amerikansk film flere kulturer og blir derfor ”spiselig” for et større publikum uavhengig av kulturbakgrunn.

Ifølge Cowen (2002) er utbredelsen av det engelske språket en annen viktig grunn til at Hollywoodfilmer har slått så godt an andre steder i verden. Generelt vil folk foretrekke å se film på sitt eget språk, og Cowen mener at det amerikanske publikum ikke ønsker å se teksten eller dubbet film (også Goff 2000 hevder dette). Det europeiske publikum på sin side er ikke så kresent, mye grunnet små befolkninger som gjør det vanskelig å opprettholde et fullstendig filmprogram nasjonalt. Stemmer dette språkargumentet, bør det samme også kunne gjelde for spansktalende film, slik at filmer fra Latin-Amerika kan dra nytte av det potensielt store markedet som finnes gjennom et stort antall spansktalende land. Språklikhet er en del av det man kan kalle kulturell nærhet. Sauvé og Steinfatt (2000) påpeker at i hvilken grad et lands kulturprodukter selger (og i noen tilfeller også påvirker kulturen) i andre land, avhenger av hvor like landene er kulturelt sett. Variabler som inkluderes i tillegg til språk, er for eksempel verdier, tro, institusjoner og oppførsel. Ved store ulikheter mellom de to landene, vil en naturlig form for handelsbarriere oppstå, som vanskeliggjør eksporten. Dette er noe jeg vil se på når jeg seinere skal analysere Chiles produksjon og eksportmuligheter.

4.3.2 Film som både vare og åndsverk

Graber (2006) mener konvensjonen prim ert har to roller å oppfylle; den skal fremheve kulturens dikotomi, ved at den både er en handelsvare og et middel for kulturelle uttrykk. I tillegg skal den v are en motvekt til WTO når det i fremtiden skal diskuteres handelspolitiske spørsmål om kultur i internasjonale fora. En ideologisk debatt gir grunnlaget for hvilken stilling man tar i proteksjonismesp rsm alet, og det hele bunner i om en i ontologien oppfatter kultur først og fremst som en vare eller et åndsverk. I enkelte land er kulturindustriene blitt en viktig, og for noen land til og med den viktigste, eksportartikkelen. I slike tilfeller kan man ikke lenger anta at kulturformidling er den eneste grunnen til ønsket om å opprettholde industriene, men at produksjonen også følger en økonomisk logikk. For dem som allerede klarer seg i et audiovisuelt verdensmarked og opererer med et mål om å tjene penger på det, vil ønsket om en rettferdig konkurranse basert på den sterkestes rett våre det viktigste. Dette gjør videre at kulturindustrier har blitt viktigere å diskutere på den internasjonale arena, og har i enkelte tilfeller blitt et like viktig punkt i internasjonale forhandlinger som annen produksjon. Flere land har basert sin filmindustri utelukkede på kommersielle betingelser, og India og Kina

er sammen med USA land som følger en økonomisk logikk i sin produksjon, og kun et fåtall filmer får statlig støtte. Filmene lages for profittens skyld, og mange av dem eksporteres også, ofte til andre utviklingsland (Cowen 2002).

I vare/åndsverk-debatten får vi en geografisk inndeling, hvor USA står i spissen for den ene gruppen som mener at kulturindustriene bare er en handelsvare på lik linje med annen industriell produksjon. Landro (2006) peker blant annet på at USA har inngått flere bilaterale avtaler hvor samarbeidslandet har måttet gi avkall på eventuell støtte til audiovisuell industri, og også i frihandelsavtalen med Chile ble dette grundig diskutert. Det andre synet står særlig Frankrike og Canada i spissen for. De mener at kulturindustrien først og fremst er karakterisert ved den første delen av ordet: kultur.²⁵ Olivier Poupard (i Gundersen og Gundersen 2005), ambassaderåd ved den franske ambassaden i Oslo, forklarer det franske synet og påpeker at kulturens økonomiske dimensjon tillegges i det kulturen trenger et medium for å bli tilgjengeliggjort, gjennom en bok, en filmrull eller et teater (tilsvarende tingliggjøring av kultur, hvor noe som tidligere ikke var det, blir gjenstand for tilbud og etterspørsel). Fordi varene er både kultur og økonomi, trenger dette uttrykket et eget regime for samhandling og bestemmelser, og kan ikke legges problemfritt under kun økonomiske retningslinjer. De ulike synspunktene gjør at spørsmålet om proteksjonisme eller frihandel blir en fortsettelse av diskusjonen, og de ulike lands stillingstaken til konvensjonen følger tydelig synet de har på internasjonal handel. Slike konflikter mellom kultur og handel går helt tilbake til 1920-tallet, da de første beskyttelseskvotene ble innført i flere europeiske land. Disse skulle sikre den nasjonale filmindustrien i forhold til den stadig økende importen av filmer fra USA (Sauvé og Steinfatt 2000). Debatten var også gjenstand for store diskusjoner i forhandlingene bak mangfoldskonvensjonen, fordi hvilken rolle man mener frihandel spiller for kulturutvikling og –mangfold, har stor betydning for hva man mener om statlig intervensjon i kultursaker (Vinsrygg 2006). Land som USA mener frihandel vil stimulere kulturell produksjon, og at også nisjeprodukter vil finne sin plass i møtet mellom tilbud og etterspørsel. På den andre siden frykter blant andre Frankrike en homogenisering, fordi markedet gjør at produksjonen kun rettes mot en kjøpesterk gruppe, og at det vil bare være plass til de største produsentene. Kvaliteten vil samtidig synke, fordi fokuset blir å hevde seg på det internasjonale markedet (Cowen 1998). Konvensjonen følger Frankrikes syn om at kultur er mer enn en vare som har behov for visse beskyttelsesmekanismer for at mangfoldet skal kunne bevares. I dag står debatten også frem som et uavklart punkt i WTO.

²⁵ Dette gjenspeiles også i filmutdannelse, hvor ifølge Cowen (2002) den europeiske filmutdannelsen er humanistisk rettet, mens den amerikanske er mer rettet mot business.

Kultur som handelsvare – WTOs domene

Richard Martin, en av USAs sjefsdelegater til generalkonferansen, mente at konvensjonen går ut over UNESCOs mandat, fordi den også dreier seg om handel (Landro 2006). USAs argument er at UNESCO ikke kan legge seg inn på områdene WTO skal rå over; områdene som omhandler internasjonal handel og flyt av varer (og tjenester) mellom landegrenser (Magder 2004). Alle typer handelsspørsmål, også de som omhandler kultur, kan kun behandles i WTO, og dermed beveger UNESCO seg inn på feil spor ved å snakke om tiltak som kan virke handelsvridende. WTO, som den forventede motpolen til konvensjonen i spørsmål om handel og kultur, har som visjon at frihandel og rettferdig konkurranse sørger for en effektiv bruk av ressurser og kommer alle til gode gjennom billigere varer og tjenester. Fortsatt utvikling av økonomisk globalisering basert på frihandel, er målet. WTO arbeider derfor for at det legges til rette for å besørge en så effektiv sirkulering av ressurser som mulig. Organisasjonen består av tre hovedavtaler; GATT²⁶ som omhandler handel med varer, GATS²⁷ som også inkluderer tjenester, samt TRIPS²⁸ som tar for seg intellektuelle eiendomsrettigheter (immaterielle rettigheter). Kultur kan være del av alle disse tre avtalene, men særlig GATS vil være viktig. Politikken som følger avtalen, har et mål om å fjerne handelshindrende tiltak som importforbud og bruk av kvoter. Generelt ønskes det en minimal bruk av statsstøtte og subsidier, og offentlig anskaffelser er heller ikke ønskelig (Mestad 2008).

USA har lenge arbeidet innenfor organisasjonen for at den audiovisuelle industri skulle ligge under frihandelsprinsippet. I GATT-forhandlingene i Tokyo i 1973 protesterte landet kraftig mot 21 land som da subsidierte sin hjemmeproduksjon av film og TV (Graber 2006). Seinere har de også holdt på denne kritikken, f.eks da GATT i Uruguay-runden gikk inn for ”det kulturelle unntak”, et konsept etablert for å sørge for at kultur skal være beskyttet mot ekstrem markedstankegang.²⁹ Dette var USAs delegater svært uenige i, og mente at liberalisering av kultur (og av den audiovisuelle sektor) ikke nødvendigvis ville føre til mindre hjemlig produksjon, mens fortsatt støtte til lokal produksjon (forkledd som fremming av kultur) kunne ende opp i mer ineffektiv produksjon av filmer med lav kvalitet.³⁰ USA fremholdt at kultur skulle kunne omsettes på samme måte som andre industrivarer, mens Frankrike under forhandlingene argumenterte for at kultur måtte defineres på en annen måte. Det blir et

²⁶ General Agreement on Tariffs and Trade

²⁷ General Agreement on trade in Services

²⁸ Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights

²⁹ http://www.UNESCO.org/culture/industries/trade/html_eng/question17.shtml - 26. mars 2008.

³⁰ http://www.wto.org/gatt_docs/english/sulpdf/92120149.pdf - 19. april 2008.

offentlig gode man må sørge for at eksisterer, og hvor det nødvendige mangfoldet ikke kan finansieres kommersielt. De ble da til slutt enige om et 10-års moratorium om det kulturelle unntak. Det bør også presiseres at USAs holdning ikke betyr at landet er negativ til kulturelt mangfold, men at de ganske enkelt mener det stedet som er best egnet for å gjøre bestemmelser og lage lover, er innenfor WTO-systemet (Magder 2004).

Konvensjonen som grunnlag for proteksjon

USAs motvillighet til å undertegne konvensjonen argumenterte de for blant annet med at teksten var for vag og dermed åpen for feiltolkninger. Den ble slik en skjult måte å fremme proteksjonisme på (Graber 2006), og landet frykter den framtidige bruken av konvensjonen: "The United States is concerned that Member States could misinterpret the Convention as a basis for impermissible new barriers to trade in goods, services, or agricultural products that might be viewed as being related to "cultural expressions."³¹

Men frykten for at konvensjonen skal brukes i proteksjonismens øyemed vil være overdrevet. Bruken av ordet proteksjon er her komplisert, da det benyttes allerede i konvensjonens tittel. Det er verdt å merke seg at det engelske "protection" oversettes med "vern" i den norske tittelen. En annen mulig oversettelse kunne ha vært "bevare". Hva konvensjonen legger i sin bruk av ordet "protection" kommer ikke klart fram, og heller ikke USA kommer med en konkretisering av hva de mener med proteksjonisme i sin kritikk. Konvensjonens formål er å sørge for at *mangfoldet* opprettholdes, ikke bevaring av en type kulturuttrykk på bekostning av andre. Slik vil den kunne brukes til fremming av egen kultur, *uten* at det går på bekostning av andres kulturuttrykk. Dermed kan heller ikke en slik bruk av konvensjonen forsvares.

UNESCO har tidligere uttalt at de ikke tenker på proteksjonisme som man bruker det i handelsterminologi.

"It must be pointed out that, in UNESCO terminology, "protection" refers to the adoption of measures aimed at preservation, safeguarding and enhancement. (...) The term "protection" in this context has none of the connotations that it may evoke in the commercial sphere."³²

Tross denne forsikringen (som ikke gjengis noe sted i konvensjonen), kan man lett tenke seg at proteksjon også omhandler den økonomiske sfære. Til tross for begrunnelsen UNESCO bruker

³¹ http://www.usembassy.it/viewer/article.asp?article=/file2005_10/alia/a5101208.htm - 27. januar 2009

³² <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0014/001495/149502E.pdf> s.8. - 20. mars 2008.

om at sårbare kulturuttrykk skal beskyttes, vil alle virkemidler satt inn for å oppnå dette med sannsynlighet virke handelsvridende i et nyliberalistisk syn. Ulike statlige virkemidler er også eksemplifisert i konvensjonen. Man får et semantisk problem ved å her trekke et ord fra internasjonal handel inn i kultursfæren, samtidig som vi ser et definisjonsproblem med ulike tolkninger av proteksjonisme. Den riktige forståelsen av konvensjonen ser jeg som at beskyttelsesmekanismer kan brukes, så lenge det ikke går på bekostning av import av andre lands produkter. Tiltakene som foreslås, ses på med stygge øyne i handelspolitikken, men blir tillatt gjennom konvensjonen når de benyttes for å beskytte kulturelle verdier. Det er mangfoldet som skal opprettholdes og utvikles, og i filmverdenen gjelder det å sørge for at alle typer filmer fra så mange land som mulig blir gjort tilgjengelig for publikum, da dette bidrar til nye og annerledes perspektiver, og kan gi større gjensidig kulturell forståelse.

4.3.3 Konvensjonen om film

Film nevnes kun én gang gjennom hele konvensjonen, i artikkel 14 hvor det oppfordres til samarbeid med utviklingsland for å fremme kulturindustriene, og deriblant film. Derimot tas kulturindustriene generelt opp flere ganger i teksten. Når kulturindustrier omtales, går det særlig inn på beskyttelse av slike industrier i utviklingsland som kan ha problemer med kostnader og infrastruktur i oppbygging og opprettholdelse av disse. I tillegg snakkes det om sammenhengen mellom oppbygging av kulturindustriene som strategi til utvikling, og om bevaringen av sårbare kulturindustrier. Mye av oppbyggingen skal gjøres gjennom samarbeid, hvor Vesten har et solidarisk ansvar for at alle land får ta del også i denne formen for kulturuttrykk. For eksempel står det i prinsipp nr. 4 at:

“International cooperation and solidarity should be aimed at enabling countries, especially developing countries, to create and strengthen their means of cultural expression, including their cultural industries, whether nascent or established, at the local, national and international levels.”

Tiltak kan da inkludere ting som å bygge opp uavhengige nasjonale kulturindustrier og organer som kan bidra i hele kjeden fra produksjon til distribusjon. På det nasjonale plan skal statene

“endeavour to encourage creativity and strengthen production capacities by setting up educational, training and exchange programmes in the field of cultural industries.”

(Artikkel 10 (c))

Slik blir det et uttalt mål at alle land skal ha sine egne kulturindustrier. Konvensjonen problematiserer aldri kulturindustriene og deres rolle som kulturprodusenter. De blir utelukkende sett på som noe positivt, og som en medhjelper i kampen for utvikling, samt en viktig ingrediens i kultur mangfoldet. Globaliseringen og dens negative konsekvenser på kulturindustriene blir ikke nevnt eksplisitt, selv om det kanskje er der den har størst implikasjoner gjennom ujevn utveksling mellom land og sentralisering av produksjon og kapital. Kulturindustriene som en homogeniserende faktor i verdens kulturproduksjon nevnes heller ikke. Men det legges vekt på at svakere stater må få plass og hjelp til å bevare, og til og med til å bygge opp, sin egen kulturindustri. Dette kan ses på som et tegn på viktigheten av alles eksistens, og som at det er definert som et problem at kulturindustrier, eller filmproduksjon, enda ikke finnes over alt.

4.4 Politiske og juridiske aspekt

Graber (2006) skiller mellom politiske og juridiske aspekt ved konvensjonen. Politiske aspekt er i hovedsak det landet selv kan gjøre for å bevare kultur mangfoldet. Etter min mening er det viktigste politiske aspektet rettigheten til selv å implementere ulike midler for å fremme og beskytte kultur mangfoldet innenfor sine grenser, som vi finner i artikkel 5:

- 1) "The Parties [...] reaffirm their sovereign right to formulate and implement their cultural policies and to adopt measures to protect and promote the diversity of cultural expressions
- 2) When a Party implements policies and takes measures to protect and promote the diversity of cultural expressions within its territory, its policies and measures shall be consistent with the provisions of this Convention."

Her viser konvensjonen størst åpenhet for hva enkeltstater kan tillate seg i kampen for å bevare eget kultur mangfold, og det gis ingen begrensninger for hva medlemslandene kan foreta seg. Likevel sier punktet bare at statene har rett til, og ikke nødvendigvis må eller er pålagt, å sette inn ulike mekanismer. Likevel er det dette punktet som var det såreste da USA ikke ville undertegne avtalen i 2005 (Graber 2006), fordi en del av virkemidlene som kan være aktuelle å benytte, går på tvers av frihandelens idéer. Artikkel 6 gjentar partenes rettigheter og kommer med en liste over eksempler på virkemidler medlemsstatene kan benytte seg av. Denne omfatter blant annet tiltak som tillater offentlig finansiell støtte, tiltak som sørger for at en nasjonal, uavhengig kulturindustri får tilgang til produksjonsmidler, formidling og distribusjon

av kulturelle aktiviteter, varer og tjenester, og tiltak som skal støtte personer involvert i kunstneriske prosesser. De åtte eksemplene som nevnes i artikkelen, er ment som mulige virkemidler som kan tas i bruk, og det er heller ingen rangering mellom disse.

Det er verdt å merke seg at store deler av det som ligger på det politiske plan i konvensjonen, er snakk om rettigheter og mulige virkemidler for medlemsstatene, men svært få forpliktelser. Der vanlige traktater stiller krav til innholdet i nasjonal rett, stiller mangfoldskonvensjonen til rådighet et handlingsrom for statene. Berkaak (2007) kritiserer at det finnes få klare tiltak statene må gjennomføre, i konvensjonsteksten. De eneste er landenes rapporteringsplikt hvor medlemslandene hvert fjerde år må informere UNESCO om hvilke tiltak som er gjort for å nå konvensjonens mål, og at det skal opprettes organisatoriske moduler i forbindelse med konvensjonen. Statenes rettigheter har dermed fått mye fokus: De *kan* bidra til det internasjonale fondet som etableres i sammenheng med konvensjonen, de *kan* implementere nye lover eller andre virkemidler som promoterer og sikrer vekst av egne kulturuttrykk, og de *kan* benytte seg av sivilsamfunnets mulige sterke rolle. Men de forplikter seg ikke til mye. Følger vi Mitchell (i Mwanza 2003), vil konvensjonen være verdiløs, da den ikke nødvendigvis leder til endret handling fra medlemmene. Dette motsies derimot av blant andre Simmons (1998), som finner en logisk sammenheng mellom hvilke handlinger et land gjør, hvilke interesser det har, og hvilke avtaler det går inn i. Det gjør at land kan ha handlet i overensstemmelse med avtalen, allerede før den er underskrevet.

Få forpliktelser kan ha vært medvirkende til den store oppslutningen om konvensjonen. Fordi mulighetene er større enn forpliktelsene, er det en ”billig” avtale å undertegne for medlemslandene. Innstillingen fra familie- og kulturkomiteen i den norske gjennomgangen presiserte hvor enkelt det vil være å ratifisere konvensjonen, da den ikke impliserer noen endringer i norsk lov eller i norsk kulturorganisering. Ikke en gang vil det gi økte økonomiske utgifter for den norske stat. Også Chile la i ratifikasjonsprosessen vekt på at bidragene til fondet er frivillige, og at man ikke trenger å gi noen løfter til spesielle tiltak som skal gjennomføres før avtalen ratifiseres (BOLETÍN N° 4.778-10 (a) 2007). Man kan anta at det er flere land som tenker i samme bane, og at det er en grunn til at så mange land allerede har ratifisert konvensjonen, men den samme grunnen kan vise seg seinere å bli konvensjonens svake punkt. Da kan svakhetene i konvensjonen, og bakgrunnen for hvorfor statene skriver under på den, være med på å gjøre den mindre legitim som forhandlingsgrunnlag i seinere konflikter.

Hylland Eriksen (2001) kritiserte UNESCO-publikasjonen *Our Creative Diversity* fra 1995 for å vekke minimal interesse hos medlemmene. Et problem var mangelen på politiske

anbefalinger foreslått i rapporten. Og kompromissviljen sto i høysetet, slik at konklusjonene i rapporten nå er så generelle at alle land, og politiske både høyre- og venstresider kan svelge den. Kritikken kan forklares med Mwanza (1998), som mener at det i forhandlingene om internasjonale avtaler er en stadig balansegang mellom stor oppslutning rundt avtalen og styrken på tvangsmekanismene som kommer i forbindelse med avtalen. Hun hevder en generell trend innenfor FN-systemet i slike forhandlinger er at størst mulig oppslutning om avtalen har forrang, en avveining som gjør at pressmekanismene i avtalen, som skal sørge for at den blir etterlevd, er svake. I praksis, derfor, blir etterlevelse en nasjonal oppgave, med et FN i bakgrunnen som kan være delvis rådgivende og overvåkende. Den samme beskrivelsen kan fungere på konvensjonen. Ønsket om å etablere en kulturavtale gjorde søket etter et minste felles multiplum for å få til en enighet rundt konvensjonsteksten viktigst, og det forklarer at det mangler mål-tiltak i slutteksten. Man kan også spørre seg om det alltid er mest effektivt med plikter i forhold til rettigheter. Finnes det gulrøtter nok, kan det fungere som tilstrekkelig incentiv til at rettighetene benyttes godt og målene nås. Men mangler gode forhåndsutsikter til å bruke rettighetene, vil plikter, med gode muligheter for ulike sanksjonsformer for å sørge for etterlevelse, antakelig fungere best. Samtidig viste teorien at flertydighet kan være en grunn til ikke-etterlevelse av internasjonale avtaler (Chayes og Chayes 1993), og allerede utførte handlinger kan brukes til å si at avtalen er etterlevd.

På den juridiske siden

Juridisk sett mener Graber (2006) at konvensjonen vil kunne spille størst rolle når det gjelder internasjonal handel og den motvekten UNESCO kan være til WTO i fremtidige konflikter. Gjennom konvensjonen blir beskyttelse av kultur mangfold med ett sidestilt med beskyttelse av økonomiske mål. Artikkel 20 skriver at uten at konvensjonen skal være underordnet noen annen avtale, skal partene

“(a) foster mutual supportiveness between this Convention and the other treaties to which they are parties; and

(b) when interpreting and applying the other treaties to which they are parties or when entering into other international obligations, Parties shall take into account the relevant provisions of this Convention.

2. Nothing in this Convention shall be interpreted as modifying rights and obligations of the Parties under any other treaties to which they are parties.”

Den forteller at konvensjonen ikke har tilbakevirkende kraft, og den virker ikke inn på allerede inngåtte handelsavtaler. Men artikkelen over sier samtidig at konvensjonen skal tas hensyn til i tolkningen av andre avtaler, i tillegg til ved inngåelse av kommende avtaler, så vel bilaterale som multilaterale.

Til tross for at konvensjonen nå på papiret skal sidestilles med andre avtaler, deriblant WTO, stilles det spørsmål til hvilken kraft konvensjonen faktisk har. Norsk filmfond skrev i sin høringsuttalelse da et utkast til konvensjonen ble lagt ut for høring i 2004 at

”det er behov for betydelig skjerpede formuleringer og sterkere tiltak dersom konvensjonens prosjekt skal nå ut over UNESCOs vanlige og ofte snillistiske slagord av typen ”Connecting through culture, celebrating diversity” og lignende. Etter Norsk filmfonds oppfatning er det en generell svakhet ved utkastet til konvensjonen at sanksjonsmyndigheten og reaksjonsformene som tilligger tvisteløsningsorganene er svært av- eller neddempet. Slik Filmfondet vurderer det, er det overveiende sannsynlig at WTO-regimet vil være den allmenne referansestandard for (eller sågar et uttalt alternativ til) UNESCO-konvensjonen.”

Det vil derfor være en reell fare for at

”tvistemål kan komme til å bli brakt inn for WTO-organer snarere enn for organer under en UNESCO-konvensjon dersom konvensjonen er for tannløs. Det kan derfor være en mulig tanke å kaste et blikk på WTOs tvisteløsningsorganer og den makt og myndighet som er tillagt dem når man arbeider videre med konvensjonsutkastet.”³³

Chile reservert seg mot akkurat denne tvisteløsningsmekanismen i konvensjonen (artikkel 25-3., samt hele tillegget som spesifiserer hvordan meglingsprosedyrene skal foregå) da de ratifiserte konvensjonen 13. mars 2007, og de anerkjenner med det ikke forlikprosedyrene konvensjonen tilbyr³⁴. Det innebærer at de ved en eventuell tvist med ett eller flere andre land som har skrevet under konvensjonen, ikke vil benytte seg av det apparatet konvensjonen tilbyr for å løse uoverensstemmelsene. Noe av begrunnelsen for det kan finnes i en rapport fra utenrikskommisjonen i det chilenske Senatet (BOLETÍN N° 4.778-10 (b) 2007). Der uttrykkes det frykt for at interessegrupper med ønske om å skape problemer for Chile ved hjelp av en 3.-part (som kan være én enkelt person), i tvisteorganet kan få gjennom bestemmelser som skader bildet av Chile, og som strider mot landets interesser. I Chiles tilfelle finnes det dermed ikke noen tvisteløsningsmekanisme som følger konvensjonen, og en allerede svak ordning for tvisteløsning vil være helt fraværende for Chiles del.

³³ http://www.regjeringen.no/upload/kilde/kkd/hdk/2004/0015/ddd/pdfv/226664-norsk_filmfond.pdf - 13. april 2008.

³⁴ http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=37067&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html – 28. april 2008.

4.5 Mangler og problemer

Det er flere som har uttrykt tvil til om konvensjonen vil oppnå tydelige resultater seinere, fordi det finnes flere mangler og problemer i teksten. Bare 30 ratifikasjoner måtte til før konvensjonen trådte i kraft. Bernier (2006) fremhever at jo flere land som ratifiserer avtalen, også utover de 30 som trengtes for at den skulle bli gjeldende, jo større legitimitet vil den få, og med det større tyngde i internasjonale konfliktsammenhenger. Den vil trenge en så godt som universell enighet gjennom at alle landene som skrev under konvensjonen, også ratifiserer den i hjemlandet for at den skal kunne bli et viktig instrument. WTO har i dag 153 medlemmer, og om alle 148 land som stemte for konvensjonen også ratifiserer avtalen, kan de to avtalene ha større muligheter til bli vektet likt internasjonalt på områder de begge dekker.

Uten tvil ville konvensjonen ha hatt større kraft om et land som USA også hadde sluttet seg til den. Særlig gjelder dette med tanke på kulturindustriene, da USA er et land som i dag står for en svært stor del av filmvisningene i mange av verdens land. Til tross for at USA ikke har verdens største filmindustri, er 85% av filmene som vises i verden, produsert i Hollywood (Slachevsky 2004), og Europa er største importør (Footer og Graber 2000). Samtidig har utenlandske filmer vist i USA aldri overskredet 5%³⁵. I det audiovisuelle markedet kan det derfor vise seg nødvendig for andre land å støtte seg til en konvensjon som tillater statlig intervensjon. At den største bidragsyteren i filmbransjen ikke ser denne nødvendigheten, kan gjøre at konvensjon får liten kraft på dette feltet, et av områdene der det kan være størst behov for den.

For at arbeidet for kultur mangfold skal kunne gi resultat, kreves det en svært aktiv kulturpolitikk (Tasca 2003). Det vil si at det til enhver tid er behov for kulturinteresserte styresmakter i alle medlemslandene for å bære konvensjonen videre. Statene som har skrevet under avtalen har et moralsk ansvar for å sette i gang bør-tiltakene i konvensjonen. For at konvensjonen skal lykkes, er den derfor avhengig av at de ulike lands styresmakter har en interesse av å oppfylle det konvensjonen sikter mot. Med en gang den er ratifisert, har ethvert land plikt til å oppfylle avtalen, men når det mangler plikter som skal gjennomføres, kan det bli lett å se forbi konvensjonen når politiske prioriteringer skal gjøres. Videre, for arbeidet med kultur mangfold, kreves det opprettelse av et fungerende internasjonalt juridisk instrument for kultursaker. Teksten sier nemlig lite om hva som kan skje om noen av statene som har ratifisert avtalen, ikke følger retningslinjene. Aas (2008a) mener tvisteløsningsorganene som kommer

³⁵ http://www.suisseculture.ch/doss/UNESCO_ccd/bernier_us_ftas_and_av_sector1.pdf - 17. mars 08.

som en følge av konvensjonen må inneha en reell domsmyndighet i tillegg til tvangsmidler for å sørge for etterlevelse av konvensjonens bestemmelser. Uten en slik makt vil konvensjonen kunne komme til å være til liten nytte for det kulturelle mangfoldet som den er skapt for å beskytte.

Konvensjonen skal videre virke på alle geografiske nivå og bevare mangfoldet både i verden, mellom land og innad i hvert land. Isar³⁶ mener kulturelle grupper innenfor et lands grenser kan komme til å by på de største problemene når konvensjonen skal etterleves. Han mener at det mellom land kan komme til å være en slags selvjustis fordi landene våker over hverandre. Da vil etterlevelse skje fordi ”overvåkingen” oppleves utrygg for dem som vil bevare et godt rykte. Innenfor et lands grenser er det derimot bare er opp til dette enkelte landet å holde sine løfter, uten at handlingene der blir overvåket av resten av verden. Dette synet følger også Hylland Eriksen (i Gundersen og Gundersen 2005) når han sier at et land umulig vil kunne bevare alles uttrykk fordi det har sine særinteresser. En svakhet ved konvensjonen blir derfor at hver stat selv skal sørge for mangfoldet. Men det er også her det trengs nasjonal lovgivning for å operasjonalisere konvensjonens ideal om mangfold også innad i landet.

Fondet som opprettes i forbindelse med konvensjonen, er kun basert på frivillige bidrag. Slik skiller det seg fra fondene i andre UNESCO-avtaler som World Heritage Convention og Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, som begge har forpliktende innbetalinger (Bernier 2007). Både Norge og Chile har lagt vekt på denne frivilligheten i sine ratifikasjonsprosesser ved å bruke det som en av grunnene til at det er farefritt å skrive under på den, og man kan nok anta at dette gjelder for en del andre land som også har ratifisert konvensjonen. Fondet må være av en viss størrelse for at det skal kunne fungere som et virkemiddel for å øke mangfoldet i verden, og for at fattigere land som har behov for det kan få bidrag av mer enn bare en symbolsk størrelse. Det er derfor en stor svakhet at ikke medlemslandene er bundet til betalinger til dette fondet. Frivillige bidrag er lett å forplikte seg til, men samtidig vanskeligere å få konkrete utslag gjennom. Det gir heller ikke en jevn strøm av midler inn til fondet. Det har mottatt ni bidrag (17. februar 2009) på til sammen nær en million US\$.³⁷

Konvensjonen kritiseres for å være for generell og uklar (Berkaak 2007), noe som også samstemmer med USAs kritikk. Forholdet mellom diagnose, mål og midler er forvirrende og

³⁶ http://www.efah.org/components/docs/cult%20div_Raj2006.pdf – 28. februar 2008.

³⁷ http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=38235&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html – 17. februar 2009.

lite tydelige. Vage begrepsdefinisjoner kan gjøre det enda vanskeligere å skulle implementere politikk i de ulike stater, fordi hvert land/språk kan ha ulike betydninger bak begrepene, og vil derfor definere dem på ulike måter. Når disse da ikke defineres klart, kan de også brukes ulikt seinere. Man kan for eksempel stille spørsmål til *når* noe kan defineres som sårbart eller truet. Det kan for eksempel være vanskelig å avgjøre om Chiles filmindustri er sårbart nok til å legitimere benyttelse av konvensjonens midler. Men Aas (2005) poengterer at en slik uklarhet kan ha en fordel, gjennom at det gir rom for å skape den politikken man ønsker. Samtidig kan denne flertydigheten gjøre det vanskelig å avgjøre når konvensjonen egentlig er etterlevd, noe også Chayes og Chayes (1993) har foreslått som en vanlig grunn til ikke-etterlevelse av avtaler. Medlemmene kan la være å etterleve avtalen fordi det er vanskelig å forstå hva som skal etterleves. For selv om konvensjonen gir anledning til endret handlingsmønster for medlemslandene, er det også mulig for den enkelte stat å hevde at konvensjonen allerede er etterlevd, selv om lite er gjort i forhold til denne. Konvensjonen kan bli brukt til å legitimere allerede utførte handlinger, eller allerede inngåtte avtaler og vedtatte lover.

4.6 Oppsummering

Jeg har definert økonomisk globalisering som en av de største truslene mot kulturmangfoldet, til tross for at UNESCO har observert en tosidighet i globaliseringen, hvor kulturmangfoldet også kan dra en del fordeler av prosessen. Dominansen til amerikanske *majors* gir et skjevt tilbud, og innbyggernes kulturtilbud blir begrenset. Mindre aktører hindres plass i markedet, og det innholdsmessige bestemmes av et fåtall aktører. Behovet for en kulturkonvensjon er derfor udiskutabelt. Jeg har også identifisert noen av de største mulighetene konvensjonen åpner for for å øke kulturmangfoldet, og her er nasjonal selvråderett på kulturfeltet det viktigste. Teksten i konvensjonen er et minste felles multiplum, en avtale partene ble enige om for å kunne oppnå flest mulige ratifikasjoner. Antall bør-tiltak i forhold til må-tiltak kan tyde på manglende politisk kraft i ettertid. Men konvensjonen kan også bli verktøy for land som trenger en internasjonal avtale å støtte seg på når det hevder sin kulturpolitiske suverenitet, da den stiller til rådighet et handlingsrom. I denne oppgaven vil konvensjonens viktigste punkt være artikkel 5, som legitimerer bruk av statlig intervensjon for å beskytte nasjonalt produserte kulturuttrykk, sammen med artikkel 6, som kommer med klare eksempler på hva slik intervensjon kan være. Også artikkel 20 er viktig, da det presiseres at konvensjonen ikke skal underordnes andre internasjonale avtaler, med klar henvisning til WTO-avtalen. Konvensjonen gir store muligheter for utviklingen av en filmindustri ved å tillate å ta i bruk alle nødvendige

virkemidler, men i hvilken grad den blir tatt i bruk i Chile avhenger av nasjonale og internasjonale forhold.

5 Chiles filmproduksjon

I det foregående kapitlet har vi sett at ordlyden i konvensjonen er svært generell, og det kan være vanskelig å avgjøre hvordan den kan benyttes på et lavere nivå – konkret sett som nasjonal filmproduksjon. I dette kapitlet vil jeg derfor gå mer konkret inn på den chilenske filmproduksjonen, for å undersøke i hvilken grad konvensjonen kan være et hjelpemiddel for å overkomme vanskelighetene i industrien. Jeg starter med en kontekstualisering av industrien, først med en historisk gjennomgang av produksjonen. Fordi det politiske og økonomiske systemet som ligger i bunn er helt grunnleggende for filmpolitikken som føres i et land, gjør jeg en kort gjennomgang av det, før jeg fortsetter med en presentasjon av filmpolitikken i landet. Videre kommer jeg inn på de enkelte elementene av filmindustrien koblet sammen med muligheter for etterlevelse av mangfoldskonvensjonen. For å forstå sammenhengen mellom de to, benytter jeg meg av rammeverket framstilt i kapittel 3.

5.1 Bakgrunn

5.1.1 En historisk gjennomgang

Allerede fra 1920-tallet kan vi snakke om en eksisterende filmproduksjon i Chile (Estévez 2005). Som i flere andre land som tidlig begynte filmproduksjonen, var filmene på den tiden i stor grad rettet mot arbeiderklassen. Produksjonen var relativt stor, mye grunnet de lave kostnadene i produksjon av stumfilmer (Chanan 1976), og i 1931, mot slutten av stumfilmperioden, var det allerede laget til sammen nesten 80 produksjoner. Men da filmer med lyd begynte å ta over markedet utover på 1930-tallet, fikk den chilenske produksjonen større vanskeligheter (Chanan 1983). Et sosialistisk partisamarbeid fikk makten i 1938 og økte innsatsen for film, og det ble med dem tydelig at filmindustrien var et prosjekt for venstresiden (Cahiers du Cinema 1974). Blant annet etablerte de *Chile Films* som skulle være et nasjonalt produksjonsselskap. Nyvinningen førte til at produksjonen tok seg opp, men økningen var ikke ensbetydende med god kvalitet. Filmer med stort kommersielt potensial ble prioritert, særlig komedier og musikalene (Estévez 2005). Fokuset var lagt på utvikling av industrien, og Hollywood var forbildet.

Mot slutten av 1950-tallet ledet en ny bølge med økt filminteresse til oppstarten av filmklubber og -institutt ved flere universitet, ofte basert på en europeisk modell. Også på den tiden betydde filmen mest for arbeiderklassen, slik vi har sett er gjeldende for mange land (Girard 1982). De høyere samfunnslag har blitt kritisert for å ikke vise interesse før filmene ble eksportert, og det ble rapportert om suksess fra utlandet, særlig i betydningen Europa. Interessant nok går den samme kritikken igjen i dag, men nå henvendt mot de statlige fondene. Kritikerne hevder disse ikke støtter unge filmskapere før de har oppnådd suksess i utlandet. Utover på 1960-tallet kom staten sterkere inn igjen for å utvikle en filmindustri, med en lov som påla visninger av chilenske filmer. Det førte til en boikott fra *the majors*: ”Og avisene snakket om at vi var i en krise, siden vi ikke så filmer fra Hollywood. Aldri før har vi hatt så mye forskjellig film, hvor vi kan snakke om *global* film, og det er et interessant fenomen. Men så kom militærkuppet” (lærer).

Loven som kom, var *Ley de Presupuesto*. Denne var virksom mellom 1968 og 1973, og var blitt vedtatt for å sørge for videreutvikling av filmindustrien på den tiden. Ifølge Trejo (2000) hadde den også en betydelig virkning, og det ble laget flere chilenske filmer av både høy kvalitet og med publikumsappell i løpet av de årene. Gode kritikere vokste fram i samme periode. Produksjonen ble sammenfattet med betegnelsen *Ny chilensk film*.³⁸ Det ble arbeidet for å styrke den chilenske kulturen på bekostning av den dominerende utenlandske, det ble arbeidet med små ressurser, og sosiale problemer var viktige i filmene. Kommersiell suksess var ikke lenger målet på kvalitet, og selv i dag står noen av filmene fra den tiden fram som chilenske klassikere, som Miguel Littíns *El chacal de Nahueltoro* eller *Tres tristes tigres* av Raúl Ruiz. Den nye positive bølgen sett fra filmens ståsted ble kuttet tvert med militærkuppet i 1973. En av regissørene jeg snakket med, forteller om den store knekken i filmproduksjonen, og begrunner den både med kulturpolitikken som ble ført gjennom diktaturtiden, og indirekte gjennom portforbudet som ble iverksatt;

” [det] betydde at innbyggerne måtte gå hjem og legge seg, eller i hvert fall være hjemme, innen et bestemt tidspunkt, med den følge at alt som fantes av bohémiliv i Chile tok slutt, og med det også kinoen. Matinévisningene fantes enda, klokken 15 og klokken 17, men om kvelden måtte du være hjemme. Så da måtte visningsstedene legge ned. De kunne ikke opprettholdes med to visninger om dagen, i én enkelt sal. Så derfor [...] ble kinosalene omdannet til kneiper eller til kirkelokaler. Dette framprovoserte noe. Vi endret oss kulturelt sett. Og siden vi ikke hadde muligheter til å gå på kino, kom utviklingen av fjernsynet.”

Lærer

³⁸ Den chilenske versjonen av samlebetegnelsen *Ny latinamerikansk film*.

I tillegg til å være en interessant beskrivelse av en spesiell tid, forespeiler informanten også noen poeng i analysen når det gjelder chilenernes kulturkonsum generelt, og fjernsynets viktige posisjon i dagens Chile.

Det finnes ulike tall for hvor mange filmer som ble produsert under diktaturperioden (1973-1990). Getino (2007) mener det ble laget 10 filmer, mens Aliaga (2006) forteller at fem filmer ble laget i perioden, og vi ser en uenighet i beskrivelsen av ”virkeligheten”. Det gjør det vanskelig å si hva som er ”riktig”, men vi kan uavhengig av kilde slå fast at produksjonen innenfor Chiles grenser var liten, mens eksilproduksjonen var mye større. Det ble i løpet av de sju første årene laget 56 filmer av chilenerne i utlandet (Getino 2007). I samme periode ble en stor del av den chilenske filmarven destruert av militærstyret, og kontakten med andre latinamerikanske land forsvant. Chile Films ble omgjort til et privat selskap. I tillegg ble sensurlovgivningen styrket, den gamle filmloven tatt bort, og flere av de nyåpnede filmutdanningene forsvant. Film var i det hele tatt lite viktig i perioden, og med ordene fra en informant kan tiden kort sammenfattes: ”Det er vanlig å si her at vi under diktaturet opplevde et kulturelt strømbuud”.

5.1.2 Politikk og økonomi i dagens Chile

Landet gjennomgikk som kjent en voldsom strukturell overgang i 1990, fra 17 år med general Pinochet i militærdiktaturets lederstol, til et folkevalgt styre. Diktaturetiden kjennetegnes på den økonomiske siden med en sterk innflytelse av markedsliberalisme, innbefattet krympende statlige utgifter, og privatisering av tidligere statlige bedrifter. Blant annet innebar det en kraftig økning i antallet privatskoler (Stanziola 2002), og skolesystemet i dag gjenspeiler befolkningens store økonomiske ulikheter. Den politiske endringen som fant sted i 1990 med overgangen til demokrati, sågar med en sentrum-venstre regjering, ble ikke etterfulgt av like store endringer i den økonomiske grunnidéen. Regjeringene som fulgte transisjonen har ifølge Barton (2002) etterfulgt, og også videreutviklet, den kapitalistiske akkumulasjonsmodellen gjennom fortsatt liberalisering og privatisering utover på 1990-tallet, og har med det latt den sosioøkonomiske polariseringen bestå. Ulikhetene som finnes i dag, er i stor grad forårsaket av en modell som tydelig har favorisert store økonomiske grupper hjemme og handelsinteressene ute, på bekostning av nasjonalt organisert arbeid og støtte til den fattige delen av befolkningen. I tillegg ligger også i dag grunnloven fra 1980 som et bakteppe for politiske beslutninger. For å

kunne gjennomføre endringer i denne kreves det et flertall på 3/5 eller 2/3 i hvert av de to kamrene i Kongressen, avhengig av hvilke artikler som ønskes endret.³⁹

Som eksempel på enigheten rundt den økonomiske styringen drar Barton fram presidentvalgekampen i 1999/2000. De to kandidatene, som på hver sin side representerte høyre (Joaquín Lavín) og sentrum-venstre (Ricardo Lagos), var da enige om å fortsette den nyliberale linjen fra diktatortiden, og som hadde blitt konsolidert gjennom det første tiåret med demokrati. Med ordene til en av regissørene jeg snakket med forklares det at "[den sosialistiske regjeringen] styrer på en måte som kan behage høyresiden. (...) På den måten har venstresiden styrt dette landet med en politikk fra høyresiden gjennom 15-16 år." Videre forteller informanten at begge sider har vært fornøyde med det, den ene siden fordi den har fått styre, og den andre siden fordi de har fått sin politikk gjennomført.

5.1.3 Filmpolitiske endringer

Til tross for en markedsliberal tankegang, var regjeringen som tok over makten i 1990, klar på at kultur hadde en viktig rolle i samfunnet, og de begynte med en gang å støtte filmproduksjonen. Det var ikke store summer det var snakk om, men støtten var stigende, og fram til 1997 ble det gjennomsnittlig laget to filmer årlig. I 1998 økte produksjonen til fem filmer på ett år. Støtteordningen ble omstrukturert, og etter årtusenskiftet har produksjonen vært noenlunde stabil med mellom 5 og 14 filmer årlig. Ulike forfattere oppgir litt ulike tall for antall premierer, men årsgjennomsnittet ligger på nesten 10 filmer. Chile befinner seg i gruppen av mellomstore filmprodusenter innenfor Latin-Amerika. Chanan⁴⁰ beskriver denne gruppen som avhengig av statlig støtte for å bygge opp en industri, og som land hvor befolkningen ikke er stor nok til å kunne opprettholde en produksjon. Og Chile er ikke stor i latinamerikansk sammenheng; i perioden 1930 til 1996 ble det produsert 11.000 filmer i Latin-Amerika, hvorav 89% er fordelt mellom de tre landene Mexico, Brasil og Argentina (Getino 1998). Chile deler de resterende 11% med resten av Latin-Amerika.

I tillegg til tydelig økt produksjon, særlig rundt årtusenskiftet, viste en annen side av filmutviklingen seg mot slutten av 2002. Da forsvant nemlig filmsensurordningen som var innført under diktaturet. Diktaturets sensurlov skrev at filmer som "krenker moralen, god skikk og nasjonens sikkerhet, eller som fremmer klassehat, marxisme, leninisme eller hvilken som

³⁹ Fra Chiles grunnlov av 1980. Hentet fra http://www.camara.cl/legis/constitucion/contitucion_politica.pdf - 3. oktober 2008.

⁴⁰ <http://www.mchanan.net/docs/economic%20condition.pdf> - 24. juni 2007.

helst annen antipatriotisk ideologi” skal forbys fremvist (Trejo 2000:4). Da loven om sensur falt bort, hadde Chile sensurert 1100 filmer siden ordningen først trådte i kraft i 1925, og da den opphørte, var Chile det eneste landet i regionen som hadde filmsensur fundert i Grunnloven (Getino 2007).

Videre ble Nasjonalrådet for kunst og kultur etablert i 2003. Rådet har en egen kulturminister, men organisatorisk er det fremdeles en del av Utdanningsdepartementet. Et år seinere ble filmloven vedtatt, den andre viktige politiske endringen sett fra filmens side. Med loven kom oppstarten av både Rådet for audiovisuell produksjon og dens pengesekk *Fond for audiovisuell støtte*⁴¹ i 2005.

Dagens lovverk

Med ettertrykkelig press fra det chilenske filmmiljøet ble filmloven enstemmig vedtatt i Kongressen i 2004. Presset kom fordi man så behov for en klar tekst som uttrykte ønsket om, og behovet for, en levende filmindustri i landet som så kunne sikre utvikling av denne. Getino (2007) forklarer at lovens hovedoppgave er å sikre ”fremhjelp, utvikling, diffusjon, beskyttelse og bevaring av den audiovisuelle industri og det nasjonale audiovisuelle arbeid.” En informant fra et av fondene forklarer videre at staten etter lovens inntreden er pålagt å satse på utviklingen av publikum, å gi støtte til alle regionene i landet, gi stipend og sørge for utvikling av teknikere, alt med offentlige midler. Sammen med loven ble både Rådet og Fondet for audiovisuell industri etablert i 2005. Men selv om lovens inntreden karakteriseres som en seier, er misnøyen tydelig fordi lovteksten er tynn, og inneholder utover oppstarten av institusjonene ikke mange konkrete tiltak.

”Vi arbeidet for en mye strengere lov. En som mye klarere skulle markere statens rolle, som skulle gi oss visningskvoter, og som skulle gi et betydelig sterkere forhold mellom kino og TV. Men det har vi ikke fått til.”

Fagforeningsarbeider

Filmloven dekker ikke de viktige områdene distribusjon og visning. I forbindelse med sitatet over ble det også nevnt av flere at en strengere og klarere lov aldri ville ha blitt vedtatt i Kongressen. Det var derfor den eneste mulige lovteksten som kom på plass i 2004, og resultatet er en lov som vil ha begrenset virkning for filmindustrien som helhet, fordi den i så stor grad er konsentrert rundt produksjonssiden (Trejo i Estévez 2005). Flere forslag til endringer og forbedringer ble lansert, og mange ønsket en skjerpning av loven med flere

⁴¹ Fondo de Fomento Audiovisual.

konkrete tiltak, eksempelvis støtte spesielt rettet mot unge filmskapere og mot regional utvikling, opprettelse av en statlig kinematografisk utdanningsinstitusjon, klarere regler for opphavsretten innenfor film, og støtte rettet konkret mot distribusjon. Det mest etterspurte elementet i filmloven, særlig fra regissørenes side, er innføringen av kvoteordninger, som f.eks. visningskvoter for kinosalene. Alle forslagene er mulige å innføre med tanke på konvensjonen. Den kan nettopp fungere som støttespiller for at fagforeningsarbeiderens forslag skal kunne vedtas. Vi vil se seinere at flere av disse endringene blir foreslått som løsninger på problemene ved dagens filmproduksjon, aller først gjennom å se på hvordan filmproduksjonen er strukturert.

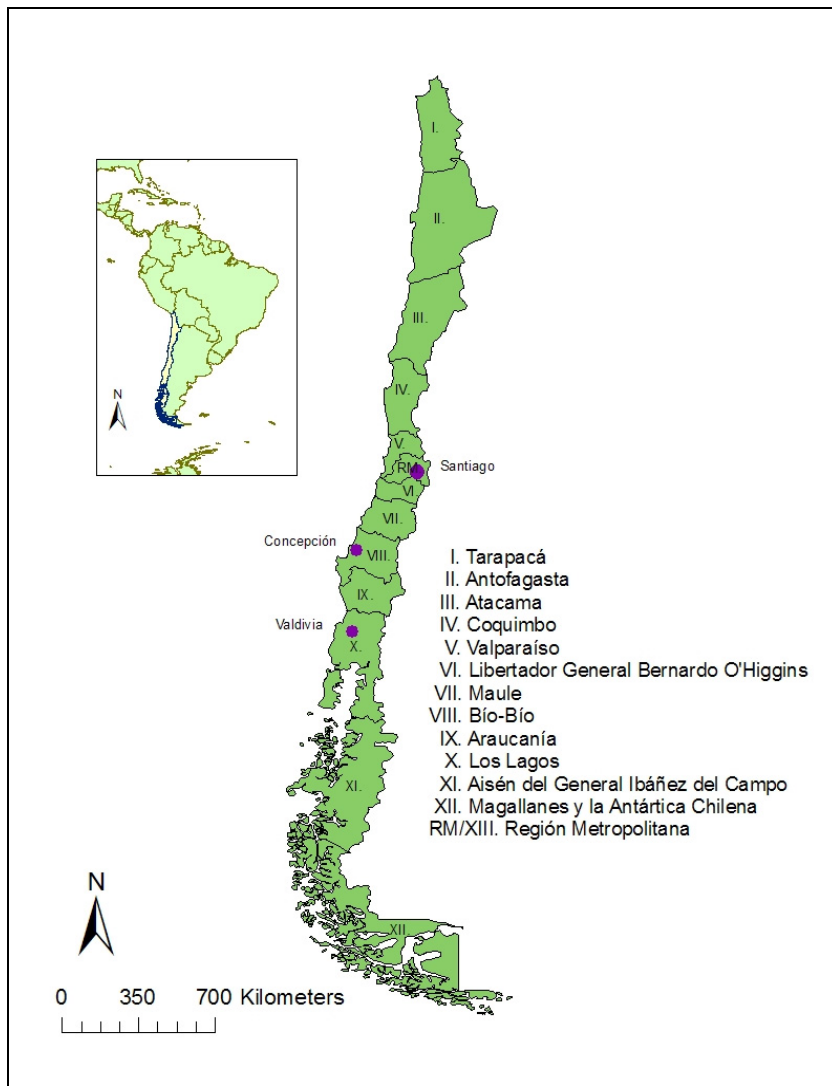
5.2 Strukturen i filmproduksjonen

5.2.1 Geografisk struktur – tydelig klyngedannelse

Chiles administrative struktur er generelt svært sentralisert, og 40% av befolkningen på 16,6 millioner⁴² bor i hovedstaden, mens 70% av industrien har tilholdssted i samme by (Romero *et al* 1999). Kulturelt sett er denne sentraliseringen enda tydeligere, og eksempelvis kommer rundt 70% av kinogjengerne fra Santiago. Klyngedannelsen i storbyer, et fenomen vi husker som en karakteristikk av kulturindustriene (Asheim og Coenen 2007, Bryson 2007), er godt synlig i Chile, men dette har ikke bare å gjøre med etterspørsel. I en kulturundersøkelse fra 2004 ble det påvist at nesten 10.000 personer årlig jobber innenfor disse sektorene. Av disse holder over 90% til i Santiago, og av alle de daværende 13 regionene i Chile var det bare én annen som kom seg over 1% av arbeidsstokken (region VIII med byen Concepción, med 3,7%, se figur 2). Alle de andre regionene har hver for seg mindre enn 1% av arbeiderne innen feltene teater og film (Aránguiz og González 2006). Åtte av de ni frie TV-kanalene har tilholdssted i Santiago. Flere steder utover landet mangler kinotilbud, og små kinoer vil være nødt til å vise filmer som garantert gir inntektssuksess, noe som normalt innebærer Hollywood-produksjoner. Utvalget for publikum blir dermed lite. I 2003 var det på utdanningssiden 33 ulike institusjoner i landet som ga undervisning i ulike sider av filmproduksjonen. Alle institusjonene er fordelt mellom region V og IX, alle plassert sentralt i landet (figur 2). Flere informanter problematiserte at filmproduksjonen i stor grad skjer i hovedstaden, og mente at mangfoldet innad i Chile ville bli større om alle regioner bidro i produksjonen. Regionfokusering ble av en

⁴²

http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/demografia_y_vitales/demografia/pdf/poblacion_sociedad_enero09.pdf - 10. februar 2009.



Figur 2: Chiles regioner – 2007. Chile inndelt i regioner slik de var i 2007, de refereres til normalt som nummer og ikke navn. I dag er det 15 regioner, etter at region I og X begge er delt i to.

politiker omtalt som en av de største oppgavene for staten, og sentraliseringen som et av hovedproblemene i dagens organisering. At alle skal ha mulighet til en form for gjenkjennelse gjennom nasjonale filmer, begrunner hvorfor det er ønskelig at alle land har en filmindustri. Det samme argumentet er også relevant *innenfor* et lands grenser, hvis alle skal kunne føle seg identifisert gjennom egen film. Først da tar man hensyn til de store regionale ulikhetene som ofte finnes i et land. Samtidig får man drevet opplæring i hele nasjonen, både på den tekniske siden og på publikumssiden. For å øke kultur mangfoldet i hele landet vil det derfor være viktig med en mer aktiv ”regionifisering” eller desentralisering av kulturtilbudet, noe som også er helt i tråd med konvensjonens mål. I tillegg er det et uttalt mål både for filmverdenen, for mine informanter og for politikerne. Sistnevnte gruppe har iverksatt ett tiltak som følger ønsket; etableringen av et eget fond for produksjoner fra regionene. Fondet ble derimot kritisert av en

regissør for ikke å virke etter hensikten. Informanten mente pengene ofte blir gitt til regissører med tilholdssted i Santiago, men som velger å gjøre enkelte deler av produksjonen utenfor hovedstaden, nettopp for å få lettere tilgang på penger.

Innenfor rammeverket om kunnskapsbaser kan man lett forklare hvorfor det i Chile er slik at mesteparten av det som finnes av filmindustri befinner seg i Santiago, og den uttalte politikken om desentralisering går tydelig på tvers av slik Asheim og Coenen (2007) beskriver kulturindustriene. Desentralisering kan være vanskelig fordi det krever mer enn statlig filmproduksjonsstøtte til de ulike regionene. Også den myke og harde infrastruktur må inn i planleggingen, og Bryson (2007) forklarer at en simultan støtte til all infrastruktur er nødvendig. Det blir kostbart å skulle etablere et filmmiljø helt fra bunnen av, når man trenger hard infrastruktur som visningssteder, produksjonssteder og filmstudio. Kostbart blir det også med den myke infrastrukturen som krever at det etableres utdanningsmuligheter. Enda vanskeligere er det at det er behov for flere elementer staten ikke kan planlegge, som gode kulturkritikere i media, muligheter for nettverksbygging med stor nok tilgang til arbeidere fra den kreative klasse, et publikum som er utdannet innenfor de gyldige konvensjonene i tillegg til en mengde andre kultur- og møteplassstilbud. Det oppstår en form for det Chayes og Chayes (1993) beskriver som kapasitetsproblem, fordi det er andre enn staten selv som må stå for endringene. Det er en klar konflikt mellom teorien om filmutvikling og konvensjonen (sammen med politikernes ønsker). Førstnevnte følger logikken om film som industri, mens sistnevnte i større grad følger logikken om film som kultur, samt idéen bak konvensjonen som vil sørge for lik tilgang og like muligheter for gjenkjennelse i lokale filmproduksjoner. Hittil har den chilenske filmproduksjonen, mer eller mindre planlagt, fulgt beskrivelsen av kulturindustriene generelt, mens synet om at kultur må gjøres tilgjengelig for alle, i praksis har vært mindre synlig. En avveining må derfor gjøres fra politisk hold. Om målet kun er å sørge for at filmindustrien blir selvgående, bør satsningen bli rettet mot storbyene, fortsatt med Santiago i spissen. Klyngeeffekten gir lettere en stabil produksjon, og stordriftsfordeler kan sørge for en bedre økonomi for produsentene. Det er også lettere å opprettholde et godt kultur- og aktivitetstilbud generelt. Om det derimot samtidig skal satses på en mer rettferdig tilgang til kulturtilbudet, sammen med en jevn representasjon av befolkningen i filmene som lages, bør satsningen foregå spredt utover hele landet. Da må profittankegang gis mindre spillerom, og jevn tilgang på kultur bli en utgiftspost staten må tillate seg.

Forskning har også vist at unntak fra kunnskapsbaseteorien finnes, gjennom de siste års desentralisering av Sveriges filmindustri (Dahlström og Hermelin 2007). I Chile springer det også nå fram et filmmiljø i Valdivia lenger sør i landet, med en filmfestival og en regissørs

tilflytting som basis. Videre utvikling av filmmiljøet i byen, med blant annet undervisnings-tilbud innen filmproduksjon, er en mulig strategi. Landets største filmfestivaler er basert i andre byer enn Santiago, mens hovedstadens egen festival, SANFIC, kun er fire år gammel⁴³. Hvis det bygges videre på det som skjer i festivalbyene, kan det være muligheter for en spredning av produksjonen. Selve festivalen vil da fungere som en av faktorene som gjør byen interessant for filmskaperne, slik det ifølge Florida (2002) er behov for.

5.2.2 Organisatorisk struktur – filmverdenens to roller

Mangel på helhet og organisert samarbeid mellom de ulike filmskaperne ble fremhevet i mange av intervjuene både som karakteristikk av dagens produksjon og som problem for videre utvikling. Hele filmens produksjonslinje kan bli utført i Chile, men det er for få bedrifter i hvert enkelt ledd av kjeden til at det fungerer optimalt. Filmene som slippes er enkeltstående prosjekter, og ikke en del av en helhetlig chilensk industri. Produksjonen i dag består av mange små, private produsenter, enten som enmannsforetak eller som firma med få ansatte. Vi har tidligere sett at på grunn av filmens høye produksjonskostnad, bør et produksjonsselskap være av en viss størrelse allerede før man begynner å produsere slike audiovisuelle varer (Hesmondhalgh 2002). For Chile spesielt, har Romis (2007) funnet at størrelsen forårsaker noen spesielle problemer i produksjonen: For det første vil små produksjonssteder ha større problemer med finansieringen, da de sjeldnere har overskuddskapital tilgjengelig til vanskeligere perioder. Dette gir problemer for eksempel i idéutviklingsfasen, som er en kostnadskrevende fase uten garanti for at resultatet er brukende når det er ferdig. Større firma kan gå gjennom denne fasen flere ganger for så å velge ut det beste prosjektet, mens små firma i mindre grad kan ta seg tid og råd til å arbeide på samme måte. CORFO⁴⁴ gir støtte til denne første fasen, men støtten de gir dekker aldri alle utgiftene. Videre er distribusjonsfasen også vanskeligere for små- og mellomstore bedrifter, særlig i møte med amerikanske *majors*. De står i en svakere posisjon når produktet skal selges. Da blir en nødvendig løsning å diversifisere visningsmåtene (som kinosaler, TV og DVD), samt å søke ut i det internasjonale markedet. Bedre og mer omfattende samarbeid innenfor filmverdenen er nødvendig, og jeg har funnet at denne spiller to ulike roller; en i forbindelse med utvikling selve filmindustrien, og en hvor det jobbes for bedret politisk rammeverk.

⁴³ Festival nummer fire ble arrangert i 2008.

⁴⁴ Corporación de Fomento de la Producción, det chilenske byrået for økonomisk utvikling. CORFO er en statlig organisasjon.

Dårlig organisert filmutvikling

Bedre samarbeid innenfor filmverdenen kan ses på som en bedre utnyttelse av nettverket som finnes mellom arbeiderne i den symbolske kunnskapsbase (O'Connor⁴⁵). Utvikling og benyttning av nettverket vil gi en enklere kommunikasjon og overføring av både den tause og den kodifiserte kunnskapen (Bryson 2007). Bekjentskaper kan utveksles, og et bedre forhold til distribusjonsselskap og visningssteder utvikles i et bedre nettverk. Tidligere har vi sett at det er enklere for store selskap å klare seg i det audiovisuelle markedet. Med bedre samarbeid kan stordriftsfordeler oppnås slik at en samling mindre produsenter, slik de opptrer i Chile, kan fungere mer som ett større selskap. Mulighetene innenfor den symbolske kunnskapsbase slik Asheim og Coenen (2007) beskriver den er ikke tilfredsstillende benyttet i det chilenske tilfellet, fordi de enkelte aktørene opererer på egen hånd, uten å benytte seg av mulighetene for informasjonsutveksling som finnes. Individualitetstankegangen forplanter seg videre til fagorganiseringen. I forbindelse med utvikling av filmindustrien, regner jeg sivilsamfunnet som samlingen av alle filmutøverne i landet, med alle regissører, filmteknikere, produsenter og andre som er med i filmskapingprosessen. Flere av faggruppene har egne fagforeninger, og innad i disse kan vi se en forklaring på manglende samarbeid. Under diktatortiden og like i etterkant ble flere av fagforeningene relatert til audiovisuell industri dannet, til tross for at det ble gjort ulovlig under Pinochet-styret (Estévez 2005), og samlingstankegangen var viktig. Flere av dem jeg snakket med, mente at dette ikke lenger var gjeldende. En fagforeningsleder sa blant annet at

”[j]eg mener det er tanken om det individuelle og om konkurransen som dominerer i dag. Mens den kollektive biten, den som kan hjelpe oss til å løse problemene, er mye mindre tilstede. Og hvorfor det? Fordi samfunnet i dag stimulerer individualiteten og konkurransen hele tiden.”

Informanten fortsetter med å si at ”nå er vi i en tilbakegang. Vår fellesskapsfølelse er utrolig svak. Organisasjonene er utrolig svake.” Vi har tidligere sett at den nyliberale tankegangen dominerer i det chilenske samfunnet, og at denne kan gi økt konkurranse mellom ulike aktører. Flere informanter var mer spesifikke og mente at konkurransementaliteten fremmes gjennom måten fondene distribueres på, fordi de er organisert som en konkurranse, og at dette videre kan hindre samarbeid mellom de ulike filmskaperne. Videre kan vi også se en forskjell mellom

⁴⁵ http://www.teichenberg.at/essentials/O_Connor2.pdf - 12. september 2008.

generasjoner. En av de yngre regissørene jeg snakket med, er blant dem som ikke ønsker å være en del av fagforeningene:

”Jeg blander meg ikke borti ting som ikke har med mitt område å gjøre, skrive manus, utvikle filmen, regissere den, så... jeg vet at det er viktig, men hele den idéen om fagforeninger tiltrekker meg ikke. Faktisk så er ingen unge med i fagforeningene. Derfor er de ikke representert der heller... De møtes jo bare for å krangle (...) og jeg foretrekker å ikke krangle med dem.”

Regissøren forklarer mangelen på engasjement med generasjonsforskjeller, hvor de yngre filmskaperne ikke ønsker å delta i et kollektivt arbeid. Samtidig ser regissøren at fagforeningene kan spille, og har spilt, en viktig rolle. Manglende oppslutning fra den yngre delen av filmskaperne kan derfor bli et større problem enn den enkelte tenker seg når valget tas om å ”ganske enkelt holde på med sine egne saker”. Kunnskapsbasen, som kjennetegnes nettopp ved samarbeid og uformell samhandling, er i Chile preget av enkeltaktører som hver arbeider for seg og sitt. Samarbeid, både mellom enkeltpersoner innenfor nettverkene, og i utvidet form gjennom fagforeningene, er fraværende. Mulighetene som finnes til felles utvikling benyttes ikke, til tross for at flere av problemene i industrien er identifisert. Det kan synes som om aktørene i filmverdenen er enige i hva som må endres, uten selv å ønske å stå for endringene.

Tydelig press på politikerne

Der fagforeningene ikke fungerer optimalt i forbindelse med utvikling av selve industrien, har et godt samarbeid satt spor på den politiske siden. Flere fagforeninger og ulike interessegrupper har slått seg sammen i *Plataforma Audiovisual*, en forening som ble til i 1997, og mer formelt i 2002.⁴⁶ Den ble først og fremst opprettet for å støtte arbeidet med filmloven, men også for å bidra til utvikling av den audiovisuelle industri generelt.⁴⁷ Daværende president Ricardo Lagos har ikke lagt skjul på at filmloven ble til med utgangspunkt i idéene til *Plataforma audiovisual* (Estévez 2005), og de presset også sterkt på for å bli kvitt sensurlovgivningen. En regissørinformant var enda tydeligere: ”Myndighetene vil ikke gjøre noe som helst om ikke vi som er filmskaperne står og banker på døren. Det er helt klart. Hvis ikke vi hadde organisert oss, hadde vi fremdeles stått uten en filmlov.” Enda viktigere er det at

⁴⁶ Medlemsgruppene er: Asociación de Cortometrajistas de Chile (ACORCH), Asociación de Directores y Guionistas de Chile (ADG), Asociación de Documentalistas de Chile (ADOC), Asociación de Productores de Cine y TV (APCT), Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE), Sindicato de Técnicos Cinematográficos (SINTECI)

⁴⁷ <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual1/pag/or-plataforma.html> - 10. november 2008.

Silvio Caiozzi, som tidligere har vært leder for Plataforma Audiovisual, forklarer at "[det] er en unik forening, og på det internasjonale nivå må det være ganske merkverdig, fordi den samler så mange ulike sammenslutninger, grupper og fagforeninger, som teoretisk sett står mot hverandre" (i Estévez 2005:95). Uttalelsen tydeliggjør at samarbeid innenfor filmverdenen er mulig, selv der interessene er ulike på noen punkt. Plataforma Audiovisual har derfor gjort det mulig for filmverdenen å samarbeide om saker alle egentlig ønsker å endre, men hvor det tidligere har manglet samarbeidsmiljø for å kunne gjøre det.

Når presset på politikerne så tydelig har virket tidligere, gir det håp om at sivilsamfunnet kan samarbeide for å sørge for videre etterlevelse av mangfoldskonvensjonen. Konvensjonen legger et betydelig ansvar på sivilsamfunnet i oppfølgingen av dennes hovedmål (artikkel 11), til tross for at de selv ikke er noe fullverdig medlem av denne, noe som også stemmer overens med tidligere observasjoner om at sivilsamfunnet har fått større betydning ved etterlevelse av avtaler (Chayes og Chayes 1993). Guèvremont⁴⁸ viser at konvensjonen er et direkte resultat av presset sivilsamfunnet har vist over lang tid, både gjennom skisseringen av konvensjonen, og gjennom ratifikasjonsprosessen som har pågått i etterkant av avtaleundertegnelsen. Hun regner ikke med at medlemslandene vil legge konvensjonen til grunn for alle sine avgjørelser. Det er derfor nødvendig med et konstant påtrykk fra sivilsamfunnet, en aktør som regnes som stabil selv om det politiske miljøet stadig endres gjennom ny politisk ledelse og endrede prioriteringer. Trykket må i tillegg konsentreres om informasjon til innbyggerne, slik at de kan få kjennskap til hovedmålene i konvensjonen og videre legge press på politikerne. I Chile er den viktigste gruppen i så måte Den chilenske koalisjon for kultur mangfold⁴⁹, et samarbeid mellom Plataforma Audiovisual og flere andre interessegrupper. Koalisjonen ble til i 2001, som nummer to i verden etter Canada. Den arbeider for fremming av konvensjonen, og for fremme av kultur i saker hvor dennes bevaring står i konkurranse med frihandel. I dag finnes det 42 slike koalisjoner i verden⁵⁰, og Guèvremont⁵¹ legger særlig vekt på deres muligheter når hun sier at "in places where coalitions for cultural diversity have been created, a structured action plan could probably be drafted very quickly." Også i det chilenske Senatet er koalisjonens arbeid lagt merke til (BOLETÍN N° 4.778-10 (c) 2007). Særlig høstet den anerkjennelse for arbeidet den gjorde under

⁴⁸ http://www.cdc-ccd.org/main_pages_en/Publications_en/Paper_Guevremont_Nov07_en.pdf - 28. februar 2008.

⁴⁹ Coalición Chilena por la Diversidad Cultural.

⁵⁰ http://www.cdc-ccd.org/main_pages_en/IFCCD/federation_release_en.html - 10. november 2008. Disse ble i september 2007 samlet i en paraplyorganisasjon; International Federation of Coalitions for Cultural Diversity.

⁵¹ http://www.cdc-ccd.org/main_pages_en/Publications_en/Paper_Guevremont_Nov07_en.pdf , s.3 - 28. februar 2008.

forhandlingene om en frihandelsavtale med USA, og generelt under forhandlingene til selve konvensjonen. Den daværende kulturministeren, José Weinstein, uttalte også at den sivile sektoren var medvirkende i den økende interessen for kultur og kulturmangold (i Couffignal 2004). En politiker fortalte meg i et intervju at ”det er nok heller snakk om en maktbevegelse som går *fra* sivilsamfunnet mot staten, enn omvendt.” Den nasjonale strukturen (Cortell og Davis 1996) ligger derfor til rette for etterlevelse av konvensjonen, da vi ser at sivilsamfunnet har store muligheter til å delta i beslutninger i den aktuelle saken.

Men et framtidig press kan også betviles. Kun et fåtall informanter hadde hørt om konvensjonen, og enda færre hadde kjennskap til innholdet i denne, eller til hvordan den kunne benyttes. Den nasjonale interessen (Cortell og Davis 1996) kan også forstås ut fra informasjonen som finnes om avtalen, og gjennom mine intervjuer så jeg at den er lite til stede. Mangel på informasjon utgjør også et kapasitetsproblem i forbindelse med etterlevelse (Chayes og Chayes 1993). Så der filmverdenen klarer å legge press på politikerne for å skape nødvendige endringer i rammeverket for videre utvikling av filmindustrien (som filmlov og bortfall av filmsensur), kunne presset ha blitt enda kraftigere og mer målrettet (for f.eks. innføring av kvoter) om kjennskapen til konvensjonen - den nasjonale interessen - hadde vært større. Mulighetene til press er til stede gjennom den nasjonale strukturen, men faktisk evne til press er mindre enn mulighetene grunnet manglende kunnskap om konvensjonen. Informasjonsarbeidet må derfor økes, og kapasitetsproblemet overkommes, om sivilsamfunnet skal kunne bruke konvensjonen og vri den i den retningen de ønsker (Corbridge 2008).

5.3 Filmproduksjonen i dag

Romis (2007) serverer en lovende beskrivelse av hele den chilenske filmindustrien, hvor hun presenterer en rekke styrker denne innehar. Talentfulle filmskapere, vist gjennom en rekke internasjonale premier, avansert utstyr, lyd- og bildestudioer med godt rykte internasjonalt, studioer for dubbing og både skuespillere og teknikere på internasjonalt nivå. Også mine informanter er stort sett fornøyde med den tekniske kvaliteten, med lyd og bilde som har forbedret seg kraftig i løpet av de siste tiårene. Det av filmproduksjonen som får skarpest kritikk i dag, er manuset og innholdet i filmene. Historiene er ikke gode nok, og narrasjonen holder ikke mål. Likevel, produksjonen er lovende, med både god teknisk kvalitet og et stigende antall produksjoner. Noe av økningen kan forklares gjennom de statlige fondene, til tross for at de er gjenstand for kritikk.

5.3.1 Bedre, men svake, støtteordninger

Sett i forhold til internasjonale utgifter, er produksjonsprisene på de chilenske filmene svært lave (Romis 2007). Problemer med finansiering er likevel allestedsnærværende for filmskaperne, selv om noe støtte finnes. Støtten som i dag gis til produksjon av chilensk film, er fordelt på flere ulike institusjoner under navnet ”Program for framhjelp av filmproduksjonen”. CORFO⁵², den av institusjonene som har figurert lengst med sin oppstart i 1939, gir støtte til preproduksjon av filmer, fasen hvor utviklingen av prosjektet skjer. Institusjonen gir også støtte til innenlands markedsføring og distribusjon. Videre gir Fond for audiovisuell støtte penger til innspilling og postproduksjon, det som innebærer ferdiggjøring av filmen som blant annet klipping og lydbearbeiding. Til sist arbeider DIRAC⁵³ og ProChile⁵⁴, som begge ligger under Utenriksdepartementet, for markedsføring og kommersialisering internasjonalt. Dette arbeidet kan inkludere støtte til oversetting av filmen i form av teksting, støtte til deltakelse på festivaler, og penger til visning i utlandet. Alle de fire støtteordningene baseres på konkurranser, hvor filmskaperne gjennom en søknadsprosess blir valgt ut til å motta støtte. Ingen av institusjonene støtter et prosjekt 100%. At penger blir gitt til ulike deler av prosjektet, fra ulike fond, betyr at en filmskaper må gjennom fire ulike søknadsrunder for å få støtte gjennom hele prosjektet. Det gjør prosessen tidkrevende, for filmskaperen bruker mye tid på søknadsprosessen heller enn til filmlaging. Det fører til konkurranse mellom de ulike filmskaperne, i tillegg til at det gjør produksjonen av filmen lite forutsigbar, siden man stadig vekk er prisgitt støtte også til neste steg av prosessen. Også for fondenes egen del, er sistnevnte et problem. Tall fra perioden 1992-1998 viser at bare 17% av prosjektene som fikk støtte i de første fasene, faktisk ble vist i kinosalen (Estévez 2005), og det kan synes som om tildelingene leder til få konkrete resultat.

Fondene blir stadig vekk kritisert for å være for små. Samtidig uttrykte noen informanter bekymring over om støtten vil holde seg tilsvarende høy over tid. Støtteordningen i seg selv er fundert i filmloven, men der sies det ingenting om hvor mye støtte som skal bevilges hvert år, ei heller til hvor mange filmer. Det er derfor lite som faktisk er sikret, om det skulle komme et regjeringsskifte hvor noen som har mindre fokus på kultur, tar styringen. Det er flere informanter som forteller at kultur er arbeid for venstresiden, slik det også har vært historisk sett, og disse uttrykker frykt for hva en regjering mer vendt mot høyre vil komme til å gjøre med støtten. Frykten gjenspeiler også det vi har sett om etterlevelse, hvor den prosessen

⁵² Corporación de Fomento de la Producción.

⁵³ Dirección de Asuntos Culturales – Avdeling for Kultursaker (i Utenriksdepartementet)

⁵⁴ Avdeling for eksportfremming (i Utenriksdepartementet)

avhenger av blant annet hvem som styrer i landet fordi ulike beslutningstakere har ulike prioriteringer. For Chiles del vil, med det i tankene, sjansene for etterlevelse være større nå enn om regjeringen skulle bestå av høyreside-partier, noe som kan bli realiteten i fremtiden. Til sammenligning kom de første tilskuddsordningene til film i Norge i gang på 1950-tallet, og allerede da hadde støtten utvilsomt effekt på filmproduksjonen. Det er bred enighet om at filmen er en viktig del av norsk kulturliv, og at statlig støtte for å sikre en høy produksjon av god kvalitet er helt nødvendig. Selv for et lite, rikt land, med besøkstall langt over de som finnes i Chile, er det udiskutert politikk at dette behovet er til stede, et behov som begrunnes både kulturelt og næringsmessig (St. meld. nr. 25 (2003-2004)).

Kapasitetsproblemer som grunn til ikke-etterlevelse

Da Chanan⁵⁵ karakteriserte Chile som en middels stor filmprodusent, var et av kjennetegnene på slike at filmindustriene er avhengige av statlig støtte, fordi hjemmemarkedet er for lite til å kunne opprettholde produksjonen. Vi har sett Aas (2008a) og Stiglitz (2008) argumentere for det samme behovet, og Flæte (2003) skriver også at Europas filmproduksjon i dag kun eksisterer som en følge av omfattende offentlig støtte. Slike ordninger er helt i tråd med innholdet i konvensjonen, da de regnes som en del av de politiske aspektene i konvensjonen, hvor staten kan bruke nødvendige midler for å sikre en filmproduksjon. Etterlevelse gjennom at staten øker støtten og forbedrer ordningene, kan derfor være med på å hjelpe industrien. Men en grunn til ikke-etterlevelse av konvensjonen kan være kapasitetsproblemer (Chayes og Chayes 1993), og at det ikke gis mer penger til produksjonen i Chile, kan være et tegn på akkurat slike problemer, ved at staten mangler penger til å gi støtte. For å overkomme noen av kapasitetsproblemene kan fondet som ble opprettet i forbindelse med konvensjonen, komme inn som en mulig problemløser. Det er Den mellomstatlige komité som har ansvaret for fordeling av fondets midler (artikkel 18), og selv om det ikke kommer fram av konvensjonsteksten hvem eller hva som skal støttes, men man kan likevel anta at land med mindre ressurser lettere vil ha tilgang på fondet, da deres behov for støtte er størst. Dette var også noe mine informanter håpet på. Mer problematisk er det at fondet baseres på frivillige bidrag, og dermed ikke kan belage seg på en jevnt innkommende midler. Da kan heller ikke eventuelle mottakere regne fondet som er sikker inntektskilde. Det er derfor usikkert i hvilken grad fondet kan bidra til å løse kapasitetsproblemene.

⁵⁵ <http://www.mchanan.net/docs/economic%20condition.pdf> - 24. juni 2007.

En annen løsning på manglende finansiering kan være økt innsats fra næringslivet. Men der oppstår nok et kapasitetsproblem, ved at det blir opp til det private å etterleve konvensjonen (Chayes og Chayes 1993). I forbindelse med teoriene om industriutvikling ble det private næringsliv sjelden nevnt som finansieringskilde, til tross for at mange av aktørene i filmindustrien nettopp er private. Det kan være nyttig å dele det private inn i to grupper hvor en er aktørene i filmskapingen, og en er private som en utenforstående finansieringskilde, hvor sistnevnte kan bidra til å løse kapasitetsproblemene gjennom økt finansiell støtte. En akademiker forklarte at "[d]et er i det hele tatt få bedrifter som vil samarbeide med filmvirksomheten i dette landet. De gir fra seg lite penger, og vil ikke risikere noe." Film som usikker sektor gjør derfor at få vil investere innenfor denne. Staten kan vanskelig kreve at næringslivet skal delta, men den kan gjennom etterlevelse av konvensjonen legge til rette for mulig privat finansiering gjennom politiske tiltak. Fordi de enkelte aktørene opptrer i nettverk, hvor bekjentskaper er viktig (O'Connor⁵⁶), er det vanskelig for staten å vedta at endringer skal skje. Da må den heller legge til rette for at aktørene, også de to gruppene med private aktører, fortsatt kan utvikle nettverket. Gjennom det kan ønsket om å bidra til filmens utvikling bli større, og noen politiske tiltak kan gjøre at det privates investeringer blir litt mindre usikre.

5.3.2 Distribusjon og visning – der problemene oppstår

Produksjonen er ikke lenger det store problemet i Chile. Det lages relativt mange filmer årlig, og gradvis gis det mer og mer støtte til produksjon (508 millioner pesos i 2000 (Trejo 2000) og nesten 2,5 milliarder pesos i 2005 (Romis 2007)⁵⁷). Til tross for noen problemer som svake manus og finansiering anses produksjonssiden derfor som det mest velfungerende leddet i verdikjeden. Scott (2008) har pekt på behovet for en enkel sirkulasjon av kulturprodukter, noe som derimot ikke er en passende beskrivelse av det chilenske tilfellet, hvor det er i distribusjons- og visningsleddene de store problemene finnes. Utenlandske kjeder har nær et monopol på visningssteder for kommersiell film (Romis 2007), og det samme gjelder for distribusjonsleddet. Chanan⁵⁸ hevder det er distributørene som har den reelle makten i industrien, og Reis og Davis (2008) finner særlig dårlige distribusjonsforhold i Latin-Amerika. Karakteristikkene fra academia blir støttet av mine informanter: "Distributørene fra USA har med seg utrolig mange filmer, men bare noen få er europeiske filmer, bare de mest suksessfulle, og enda færre er chilenske. Forholdet er svært ujevnt, og aller verst er det i

⁵⁶ http://www.teichenberg.at/essentials/O_Connor2.pdf - 12. september 2008.

⁵⁷ Korrigert for inflasjon, utgjør tallet fra 2000 584 millioner pesos med verdien fra 2005 (www.bcentral.cl).

⁵⁸ <http://www.mchanan.net/docs/economic%20condition.pdf> – 24. juni 2007.

distribusjonen av disse filmene.” (lærer). Få er fornøyde med utvalget av film som vises, mangfoldet er for lite, og alternativ film⁵⁹ har problemer med å få innpass. Og dette kommer som en følge av at ”ingen kan si noen ting, fordi både visningsstedene og distributørene har full frihet til å vise det de ønsker. Og hvis de skulle velge å vise en chilensk film, er det ingenting som beskytter den” (festivalarrangør). Det siste blir eksemplifisert med en regissør:

”[min film] gjorde det veldig bra der den ble vist, men de tok den av plakaten fordi det da kom en film fra USA, og fordi de hadde en kontrakt på at så og så mange visningssteder skulle vise denne nye filmen. Og hvis du da går på kino, så ender du opp med å se den filmen, fordi den er så godt som det eneste valget du har.”

En informant fra en TV-kanal fortsetter: “Det er kinosalene som er myndighetene her. Premieredatoer, det bestemmer de. Hvor mange kopier av hver film? Det blir anbefalt av dem. De inviterer deg til å komme med få eller mange kopier. Og de vet å gjøre forretninger.” Det er i disse leddene i kjeden staten har minst innflytelse. Filmloven omfatter også bare produksjons-siden, uten å ta for seg distribusjon og visning. En filmskaper jeg intervjuet sier det slik: ”Produksjonen kan staten velge å støtte, men der staten ikke har mulighet til innblanding er i distribusjon og visning. Fordi det går mot det frie markedet. Derfor kan ikke staten gå inn og gjøre noe, for eksempel med en lov som de har i andre land, for å beskytte og fremme den lokale industrien.” Når jeg ber han forklare hvorfor, svares det ”fordi dette er det eneste landet hvor lovene i markedsliberalismen er mer åpne enn i USA.”

I tillegg til at både distributør og visningssted bør ta ansvar for et mer balansert tilbud, er det behov for statlige føringer. ”Det er her vi trenger en endring i filmloven, for å intensivere diffusjonen, promosjonen og distribusjonen av filmene våre, både nasjonalt og internasjonalt.” (filmskaper), og manglene i filmloven kommer til syne i praksis. Støtten fra staten må bevege seg fra bare produksjonsstøtte til nå å virke i større grad i diffusjonen av allerede produserte filmer, som også Scott (2008) anbefaler. En klarere definert politikk fra statens side er nødvendig. Konvensjonen kan igjen benyttes i denne forbindelsen ved at staten legger til rette for bedre distribusjon av chilenske filmer, bidrar til at chilenske selskap i større grad kan stå for distribusjonen, og til at chilenske filmer dermed får lettere tilgang til, og bedre vilkår i forhold til, visningsstedene. Men også filmskaperne kan inngå et større samarbeid seg imellom, slik i at de i makt av å handle som en større gruppe, kan presse visningsstedene til å ta inn flere filmer,

⁵⁹ Jeg ønsker ikke å gjøre en diskusjon rundt bruken av begrepet uavhengig eller alternativ film, men kommer til å bruke dem om hverandre i teksten. Begrepet mye brukt i Chile er *Cine de autor*, eg. (*film*)skaperens film, men betydningen er en ukommersiell filmtype, distinkt fra typiske Hollywood-filmer, hvor regissørens rolle er betydelig gjennom hele prosessen fra manus til ferdig film. Opprinnelig var begrepet *uavhengig film* forstått som film laget uavhengig av de store produksjonsstudioene.

eller gi dem bedre vilkår for visningstidspunkt og lengde på visningsperioden. I lys av Brysons (2007) argument om at utviklingen må skje gjennom en simultan støtte til alle former for infrastruktur, forstår vi at støtteordningene som finnes per i dag ikke er nok til at industrien som helhet skal kunne forbedres. Myndighetenes ensidige fokus på produksjon kan gi flere, og kanskje bedre, filmer, men det gir ikke automatisk mer publikum, bedre utdanning eller et filmtilbud med jevnere tilgang for befolkningen. Men Yúdice (i Reis og Davis 2008) har funnet en generelt manglende evne i Latin-Amerika til å koble det offentlige sammen med kulturpolitikken, hvor fokus så langt har vært på produksjon og ikke på distribusjon. Det kan også synes som om den chilenske stat ikke ønsker å vri støtten de gir, både grunnet i et frihandelsperspektiv, og eksemplifisert med uttalelsene tidligere fra sivilsamfunnet om at en filmlov som inkluderer distribusjons- eller visningselementet aldri ville blitt vedtatt, fordi politikerne ikke har reelle ønsker om å bedre disse leddene. Det gis inntrykk av at staten er handlingslammet på grunn av det økonomiske systemet den har valgt å følge, og at mulighetene som finnes i konvensjonen, ikke vil bli benyttet med det første. Slik målrettet støtte som konvensjonen tillater, kan også vanskeliggjøres på grunn av frihandelsavtalen Chile har inngått med USA, et forhold jeg kommer tilbake til seinere.

Nye muligheter for visningsstedene

I tillegg til utenlandskeide visningssteder og få krav og regler fra statlig hold om hvilke filmer som skal vises når, er distribusjons- og visningsleddene også preget av antall og plassering av de ulike visningsstedene. For samtidig som antallet produserte filmer gikk drastisk ned i diktaturperioden, minket også antallet visningssteder betraktelig, fra over 445 saler til under 70. Det som var igjen av saler da, gjorde bruk av gammel teknologi, noe som har bidratt til at publikummet heller foretrakk TV- og videotitting hjemme fremfor å gå på kino. Politikken endret folks kulturkonsumvaner, som vi tidligere har sett. Særlig gjorde dårlig teknologi et innhogg i publikumsmengden til chilenske og andre spansktalesende filmer, da disse i tillegg til bra bilde også er avhengig av god lyd. I dag er salenes kvalitet bedre, men antallet er ikke høyt nok:

“Vi trenger flere kinosaler som må spres over hele landet, slik at de filmene som lages når fram over alt. Jeg vet at det finnes mange steder som fremdeles ikke har en kino. (...) det kan ikke være sånn at vi har steder hvor man ikke kan se chilensk film, da får vi en del av befolkningen som ikke er innlemmet i samfunnet.”

Representant for filminstitusjon

I 2005 var antallet saler steget til 290. Den tidligere omtalte sentraliseringen er også tydelig her, da 56% av salene er lokalisert i Santiago (Romis 2007). I tillegg er stort sett alle de nye salene som åpnes, del av et flerkinokompleks, hvor flere saler er lokalisert på ett og samme sted. Man kan dermed heller ikke regne med like god geografisk utbredelse som tidligere, fordi 400 saler i dag ikke vil kunne være like spredt fordelt som 400 enkeltstående saler før 1973. Samtidig er det her verdt å merke seg at økningen i antall saler ikke nødvendigvis betyr en økning i besøkskapasiteten; i 1989 var det gjennomsnittlig 546 seter i hver sal, mens dette tallet krympet til 324 ti år seinere (Getino 2007). Erfaringer fra Norge har vist at spredt bebodde land krever flere kinosaler per innbygger enn andre land for å opprettholde samme besøksfrekvens. Norge har en kinosal per litt mer enn 11.000 innbyggere, mot et vesteuropeisk gjennomsnitt på ca. 16.000 innbyggere per sal.⁶⁰ Det tilsvarende tallet for Chile er mer enn 57.000 innbyggere, og det er tydelig at landet har mye å gå på på tilbudssiden, sammenlignet med europeiske forhold. Målsetningen fra konvensjonen om jevnt kulturtilbud for befolkningen, er langt fra gjeldende. Det må derfor legges til rette for flere saler, som også spres over hele landet.

Et forslag fra en distributør til hvordan visningsformene kan bli bedre, er å øke andelen digitale framvisninger. Kopiene er billigere å lage, flere saler kan vise den samme filmen og man trenger ikke vise den samme filmen hele tiden, men kan i større grad veksle mellom hvilke filmer som vises. Flere forskjellige filmer kan vises, og det blir lettere gitt adgang for dem som lager alternativ film. Nettopp digitale visninger har i løpet av de siste årene blitt en suksess i Brasil, et land med enda flere innbyggere per kinosal enn Chile.⁶¹ Fordi filmene både distribueres og vises digitalt, er kostnadene mye lavere enn ved tradisjonelle visninger. Man er heller ikke begrenset av høye kostnader for hver ekstra kopi som lages, og distributørens prioriteringer følger ikke lenger publikumsmengden fra storbyer til rurale strøk. Det har gitt flere visningssteder, slik at flere lettere kan gå på kino, sammen med en økende interesse for brasiliansk film. Muligheter for mangfold av filmtyper blir større, og befolkningen gis lettere tilgang til kulturkonsum – begge deler noen av konvensjonens målsetninger. Distributørens forslag har derfor erfaringsmessig noe for seg, og kan særlig være en god løsning for land med mindre ressurser. Kapasitetsproblemene for etterlevelse gjennom bedret filmtilbud (Chayes og Chayes 1993) kan i dette tilfellet overkommes ved benyttelse av ny teknologi.

⁶⁰ <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2001/NOU-2001-05/9/1.html?id=376975> – 27. november 2008.

⁶¹ <http://www.communicationforsocialchange.org/publications-resources.php?id=229> – 11. februar 2009.

5.4 Kultur som politisk sak

Politikernes interesse for kultur generelt og for konvensjonen spesielt, er essensielt for etterlevelse i Chile (Semb 2000), og Tasca (2003) poengterer at om arbeidet med kulturmangfold skal gi resultat, kreves det en svært aktiv kulturpolitikk. Mange mener det såkalte kulturelle strøbruddet befolkningen opplevde under diktaturtiden, tydelig viser hvilken holdning militærregimet hadde til kultur, og den perioden har også satt igjen sine spor i dagens Chile. Likevel er det i dag tegn på en kulturell oppvåkning i landet. Allerede i 1991, året etter overgangen til demokrati, hadde en nedsatt kommisjon utredet og kommet med forslag til institusjonalisering av den chilenske kultur (Weinstein 2005). I 1992 ble det første kulturfondet opprettet. Ulike tilskudd til fremming av chilensk kultur kom, og kulminerte i opprettelsen av Nasjonalrådet for kunst og kultur i 2003, ledet av en egen kulturminister. Dette kan tyde på at kulturens betydning i det chilenske samfunn har økt, eller som José Weinstein, Chiles første kulturminister, har skrevet i strategiplanen for kulturpolitikk 2005-2010: ”en kulturell vår har etablert seg i landet vårt ved dette tusenårsskiftet” og han fortsetter med å si at ”det er Chiles fremtid som står på spill, og noe av det viktigste som stadfestes i dette dokumentet er behovet for å flerdoble den offentlige støtten til kultur de kommende årene” (Weinstein 2005: 1).⁶² Flere endringer fra etter diktaturet kan derfor peke på økt interesse som kan gi større grad av etterlevelse av konvensjonen, som igjen kan virke positivt inn på filmindustrien. Men partiene følger ikke på.

5.4.1 Manglende kulturengasjement i partiene

Chile er ikke særlig rikt, selv om det heller ikke kan regnes med i gruppen av de fattigste landene i verden. Fattigdommen og ulikhetene i landet er store problemer, privatisering har gjort at utdanningsmulighetene ikke er likt tilgjengelig for alle, og det eksisterer store vanskeligheter i helsesektoren. Oppfatningen er at kulturfeltet utvilsomt er av de mindre viktige politiske områdene partiene arbeider med, og når tiltak innefor kulturfeltet skal veies mot tiltak på andre områder, vil kulturen ofte falle bakpå. Den nasjonale interessen viser seg igjen for svak til å sørge for etterlevelse (Cortell og Davis 1996). Forskjellen på ulike partier forklares av en regissør jeg intervjuet med at høyresiden ikke har noen kulturpolitikk, mens venstresiden prøver å overbevise andre om at de har det. I praksis er det derfor små forskjeller. Enda mer interessant er det at kritikken også kommer fra partienes egne, som denne samtalen jeg hadde:

⁶² Weinstein var kulturminister i perioden 2003-2006.

Informant: ”Jeg vil si at de ikke skjønner mye av det som har med kultur å gjøre. Det finnes bare noen enkeltpersoner (...) som gjør noe fordi de føler seg forpliktet.

Intervjuer: Så partiet har et kulturprogram, uten å gjøre noe i praksis?

Informant: Ja, det finnes en idé om et kulturprogram, men de gjør det bare for sin egen del, ikke for [de som driver med kultur].”

Representant fra posisjonsparti

Og fra et annet politisk hold kommer dette:

”[T]emaene i politikken går på andre ting. Men, vi også har jo *skrevet* at folk må ha tilgang til kultur. (...) Og så skjønner jeg ikke hvorfor alle forslagene om kultur går på at vi skal gi skattelette til de store bedriftene. Nei, jeg tror kultur er det de ulike partiene bryr seg minst om. (...) Her i Chile har vi mer enn 20.000 lover. Filmloven er nr. 19.981. (...) Innimellom føler man seg som den eneste som bryr seg om kultur.”

Representant fra opposisjonsparti

Både støtteordninger og lover er fundert i statens og de ulike partienes kulturpolitikk, og med uttalelsene over blir det tydelig at interessen som finnes innenfor partiene er liten, og vil stå som et svakt grunnlag for utvikling av kulturpolitikken. Også den kulturelle våren slik den ble beskrevet tidligere, betviles, blant annet suksessen til Nasjonalrådet for kunst og kultur:

”Og de kaller det for et råd, og ikke et departement, for å late som at det er noe det egentlig ikke er. I tillegg ligger det under Utdanningsdepartementet. Så det er helt innlysende at dette ikke er en instans som har muligheter til å definere politikken i Chile, fordi alt må passere filteret som kalles Utdanningsdepartementet. Da blir det vanskelig å ha kultur.”

Fagforeningsleder

De små summene som deles ut gjennom støtteordningene, kan forklares ved at politikerne ikke forstår hvordan filmindustrien kan bidra, også utover det kulturelle. En informant mener politikerne mangler en fundamental oppfatning av selve industrien. Først når de oppfatter kulturen som en del av en større helhet, vil interessen for temaet virkelig våkne, og tiltak igangsettes. Hvem som styrer, har betydning for etterlevelsen, som vist av Chayes og Chayes (1993). Benyttelse av konvensjonen kan henge sammen med dette, at vi ikke kan regne med en virkelig etterlevelse før beslutningstakere med virkelig interesse for kulturfeltet står for politikken.

5.4.2 ..., men tverrpolitisk enighet om konvensjonen

En annen tone viste seg derimot i gjennomgangen av konvensjonen i Senatet, der ratifikasjonen ble enstemmig vedtatt. Uttalelser som at “det vil være vanskelig å finne en sak som er viktigere [enn konvensjonen] innenfor kultur- og utenriksfeltet.” (Juan Coloma i BOLETÍN N° 4.778-10 (c) 2007:32) viser en positiv holdning til konvensjonen. Statlig intervensjon for å bevare kulturindustriene ble også nevnt, og da med konvensjonen som et nyttig verktøy for å kunne gjøre det. Innholdet i konvensjonen appellerte til flere av senatorene under behandlingen av saken, noe som kan tyde på at kultur i økende grad anses som viktig blant politikerne, i hvert fall retorisk sett. Interessen kan også vise til at politikerne ser en ratifikasjon som en god moralsk indikator (Semb 2000), samtidig som en faktisk interesse hos politikerne vil øke sjansene for etterlevelse. I gjennomgangen ble også samstemmigheten poengtert, ved senatoren Sergio Romero: ”i våre hender ligger det nå en mulighet til at vi alle kan nærme oss hverandre for å utvikle noe som dette landet trenger: den kulturelle identitet.” (BOLETÍN N° 4.778-10 (c) 2007:31). Konvensjonen kan dermed, ifølge senatoren, fungere som et samlingspunkt for de ulike partiene til å arbeide for en felles sak.

Samstemmigheten til tross, avgjørelsen viser også tegn på hastverksarbeid. Det sies blant annet at det at Chile unnlot å være en del av tvisteløsningsorganet, skyldes manglende tid til å diskutere det punktet.

”[H]va er grunnen til at det haster sånn? Vi får vite at hastverket skyldes at ratifikasjonen må befinne seg hos UNESCO før 19. mars. Og det er greit. Men hvorfor 19. mars, spurte vi om i går, når det kunne ha vært i april eller mai, for det overordnede målet er vel å anvende konvensjonen? Og de svarte oss: ”Nei. Det viser seg at det sentrale politiske målet for Chiles regjering er å bli medlem av den faste komiteen som skal etableres med en gang avtalen er ratifisert av mer enn 50 land.” ”

Jorge Pizarro i BOLETÍN N° 4.778-10 (c) 2007: 50

Komiteen det refereres til er Den mellomstatlige komité, som skulle opprettes av 24 valgte medlemmer når land nr. 50 hadde ratifisert konvensjonen. I sitatet over sås det tvil om grunnen til å ratifisere avtalen så hastig. Dette kan forstås som at konvensjonen ville være mest interessant for Chile om de fikk en plass i komiteen, og videre at en plass i denne ville være viktigere enn selve konvensjonen. Samtidig kan komitéplassen ganske enkelt ha fungert som en påskynder for en prosess som uansett ville ha funnet sted. Da UNESCO bestemte seg for denne ordningen, må det også forstås som et instrument og nær et lokkemiddel for å få stor oppslutning rundt konvensjonen på relativt kort tid. Til slutt bør det klargjøres at Chile *ikke* er medlem av dagens komité, som er valgt for fire år av gangen. Men det var tydelig viktig for

Chile å være et av de første landene til å skrive under på konvensjonen, og senatoren mente det ikke er grunn til å ratifisere konvensjonen uten at det leder til konkrete politiske tiltak som finansiering og effektiv måloppnåelse, noe han fryktet hastverket betydde at det ikke ville gjøre. Hvis ratifikasjonen ikke skyldes egentlig interesse fra politikerne side, vil også sjansene for etterlevelse bli mindre.

En journalist jeg intervjuet mente nettopp at det å etterleve normene Chile skriver under på, ikke er av særlig stor viktighet for landet: ”Chile skriver under på mange avtaler, men virkeligheten er en annen. (...) Jeg ser ikke at alle disse initiativene materialiserer seg med den chilenske regjeringen.” Informanten fortalte at Chile etterstreber internasjonal anseelse, men at det som gjøres ute, ikke blir fulgt opp nasjonalt. Fra Semb (2000) og Falstrom og Ramos (2005) husker vi at det er viktig for land å opprettholde et godt rykte, og at det ønsket kan fungere som press nok til at land etterlever avtaler. Men ifølge journalisten har ikke dette aspektet gått ut over Chiles rykte enda, og han ser for seg at det kan være nok å skrive under på konvensjonen uten nødvendigvis å etterleve innholdet for å opprettholde omdømmet. Seinere kommer også en uttalelse som forsterker inntrykket av et godt rykte; ”[d]et virker for meg som om det finnes et Chile slik folk ser det utenfra, som ikke er det som finnes her. Det er et overvurdert land, tror jeg. Bare på grunn av den økonomiske veksten... det er bare tull!”. Metanormen om at internasjonale avtaler skal underskrives, kan i så fall virke viktigere enn innholdet i selve avtalen, og Chile søker å opprettholde det gode rykte, men gjør det bare gjennom ratifikasjoner, uten særlig evne til etterlevelse i ettertid. Det er vanskelig å avgjøre hva politikerne egentlig tenker om både avtalen og om kultur, og vi kan gjenkjenne de moralske motivene til etterlevelse som Semb (2000) forklarte som vanskelige å vurdere, fordi vi vet lite om troverdigheten bak uttalelsene. Men at ikke filmloven ble sterkere politisk, ved å inkludere flere konkrete tiltak eller å ta for seg distribusjons- og visningsleddene, kan vise at politikerne ikke gjør endringer som er nødvendige for filmindustrien, selv når de har mulighet til det. Så til tross at det i Senatet enstemmig ble stemt for ratifikasjon, og landet tilsynelatende er interessert i å opprettholde et godt rykte, kan både tidligere handlinger og partienes egentlige interesse for kultur som politisk område, tyde på at etterlevelse av konvensjonen kommer i andre rekke. Misforholdet mellom beslutningstakernes uttalelser om hvor viktig kulturen er, og partienes faktiske kulturpolitikk, kan tyde på det samme.

Politisk stillstand som etterlevelse

Senator Pizarro uttrykte over en frykt for at hastverksarbeidet under ratifikasjonsprosessen i Senatet betydde at det viktigste var at konvensjonen ble ratifisert, mer enn at den skulle lede til konkrete politiske tiltak som kunne sørge for finansiering og effektiv måloppnåelse. Etterlevelse uten faktisk endring i politikken ble foreslått av en jurist i statsadministrasjonen som fortalte at “det konvensjonen gjør for oss, er å på nytt slå fast noe som vi allerede gjør. (...) Jeg mener vi har gjort mye allerede, til og med før konvensjonen kom.” Med dette tenke han særlig på utviklingen av kulturpolitikk som har kommet etter 1990. Uttalelsen kan vise til at chilenerne allerede er fornøyde med innsatsen, og ønsker å bruke konvensjonen til å begrunne, unnskyldte eller forklare allerede fastlagt politikk. Denne formen for etterlevelse kan være vanskelig å vurdere, men det er flere grunner til at det lett kan oppstå. Der Mitchell (i Mwanza 2003) mener det gjør avtalen verdiløs, mener Simmons (1998) det beviser at landene faktisk har interesse for temaet i avtalen de skriver under på, og derfor allerede kan ha handlet i følge avtalen. Konvensjonens virkning vil i begge tilfeller stoppe før den bidrar til videre utvikling av filmindustrien. Selv om det kan være vanskelig å fastslå om konvensjonen er etterlevd eller ikke (Chayes og Chayes 1993), vil det uansett ikke bidra til en sterkere filmindustri, og i denne sammenhengen vil derfor den formen for etterlevelse være uten virkning.

5.4.3 Kultur som politisk sak

Semb (2000) skriver at hvis press fra befolkningen skal fungere som grunn til etterlevelse i et land, må den internasjonale normens saksfelt være såpass viktig at velgerne tar det i betraktning når det skal stemmes. Til tross for den ”kulturelle våren” Weinstein (2005) beskriver over, er det tvilsomt om velgerne lar kultursaken være avgjørende for stemmevalget. Generelt vil andre politiske problemer være av større betydning når stemmen skal gis. Videre er kunnskapen om konvensjonen selv liten, en annen nødvendighet for å sikre press fra befolkningen på politikerne. Få av dem jeg snakket med i Chile, av både informanter og andre, hadde kjennskap til avtalen, og den er som i Norge blitt lite omtalt i media. Videre vil Senatets enstemmighet for konvensjonen stoppe muligheten for at den kan bli valgkampsak og avgjørende for velgernes stemmegivning. Den nasjonale interessen som er viktig for etterlevelse (Cortell og Davis 1996) er ikke overveldende, men økende. Men til tross for økt fokus på kultur, vil hverken kultur som politisk sak, som avgjørende for stemmegivning under valg, eller kjennskap til avtalen være utslagsgivende for politikernes arbeid med konvensjonen,

som igjen kan hjelpe filmindustrien. På den bakgrunn har Chile i liten grad den mulige pressmekanismen befolkningens interesse for temaet kan gi, og interessen for temaet på nasjonalt nivå, vil tvilsomt bidra til etterlevelse.

5.5 Problemer i hjemmemarkedet

5.5.1 "Vi kjemper mot en enorm elefant"

En films viktigste inntektskilde er hjemmemarkedet (Baker 2000, Goff 2000), og det er derfor all grunn for filmskaperne først og fremst å satse i det feltet. Når filmer fra Chile har problemer med å få spilt inn utgiftene de har hatt under produksjonen, og enda større vanskeligheter med å bli lønnsomme, skyldes det derfor i stor grad problemer i nettopp det nasjonale markedet. Som andel av filmer vist i landet, utgjør hjemmeproduksjoner bare en liten del. I dag er det chilenske markedet, i likhet med verdensmarkedet, kraftig dominert av USA-produserte filmer, og opp mot 90% av filmene som vises har sin opprinnelse derfra (Aránguiz og González 2006). Chilenske filmer har i årene fra 2001 til 2005 opptatt fra 1-7% av markedet (Romis 2007). Bruttoinntektene for billettsalg lå ved årtusenskiftet på de samme andelene, noe som betyr at publikum fordeles noenlunde jevnt mellom filmene som vises. Den siste andelen er fordelt på filmer fra resten av verden. Men det er ikke bare den lille andelen chilensk film som er problematisk.

Det synes å være en vanlig oppfatning at Chile må lage mellom 12 og 20 filmer i året for å ha en god og stabil filmproduksjon (Estévez 2005). Men i tillegg til at det bør være en plan for hvor mange filmer som bør lages årlig, trengs det også en strategi for visningen av disse. Det er et uttalt problem at det kommer for mange premierer på samme tid fordi distribusjonen av chilenske filmpremierer gjennom året er for dårlig planlagt. "Her støter alle filmene sammen på de beste datoene. Og produsentene har aldri klart å bli enige seg imellom om å ha én premiere i måneden. De sammenfaller alltid.", sier en journalist. Lite *buzz* i systemet, som vist av Asheim og Coenen (2007), kan være årsak til dette. Av flere informanter ble det derfor foreslått at en bedre spredning av chilenske filmer utover året er nødvendig, uten at det ble nevnt at det kunne gjøres av dem selv. "Det er et problem hvordan filmene plasserer seg i markedet. Det bør være slik at det alltid er en chilensk film på plakaten, slik at tilskueren kan velge chilensk. Og at det ikke plutselig er tre, og så har han bare råd til en av dem", sier en informant. Denne strategien kan være med på å motvirke at en ekstra chilensk film går ut over besøket til de andre, men tvert imot kan gjøre at chilensk film til sammen kan få en større del

av markedet. Interessant nok vies det samme spørsmålet oppmerksomhet i den norske filmverdenen. Den norske regissøren Erik Poppe sier til Aftenposten at ”de norske filmene spiser hverandre opp”, og legger til litt seinere at ”det er en rå kamp, og så lenge man er enige om å lage minst 20 norske filmer i året, må det bli slik” (Lund og Halstensen 2008). Ingen vil slippe sin film om sommeren, fordi det er mindre publikum på den tiden av året. Det gjør at det blir fullt i løpet av vår- og høstmånedene, og norske filmer konkurrerer med andre norske utgivelser, i stedet for at filmene kan ta seg inn på de USA-produserte filmers domene. Bedre planlegging av premieredatoer kan bare skje ved bedre samarbeid filmskaperne mellom, og mellom dem og distribusjons- og visningssted, som alle er deler av nettverket Bryson (2007) finner. Kunnskapsbasen bør derfor utnyttes gjennom bedre kommunikasjon mellom de ulike aktørene (Asheim og Coenen 2007), for å benytte seg av mulighetene denne innehar. Også staten kan bidra med tilretteleggende tiltak som forhindrer at forskjellene mellom premieredatoene blir for stor, og er tiltak også konvensjonen muliggjør. For eksempel kan visningsstøtte til filmer som slippes i perioder med lavere besøkstall opprettes, men også dette vil med sannsynlighet kreve større press fra den sivile sektor (Cortell og Davis 1996). Slik kan filmproduksjonen som helhet bli sterkere i det chilenske markedet.

Filmene som er på vei mot premiere, har to svært ulike markedsføringsstrategier. Hollywood-filmene kommer medfulgt av gigantiske reklamekampanjer. Dette gjør alle potensielle publikummere bevisste på hva som kommer, og hva de bør få med seg fra filmplakaten. De chilenske filmene har på den andre siden mye mindre ressurser å bruke på reklame, og publikum må mer aktivt holde seg orientert om hva som kommer på kino. Romis (2007) gjør det til en av de viktigste begrunnelsene på manglende publikum, og UNESCO⁶³ forklarer skjevhetene med små økonomiske ressurser. Bekjentgjøring gjøres gjerne med jungeltelegrafene, en metode som bruker lengre tid på å komme i gang og på å virke, særlig fordi den ikke begynner før filmen allerede har hatt premiere. ”Uavhengig av kvaliteten, velges den filmen som har bråkt mest den siste tiden”, sa en politiker. Det skal derfor mer til å velge en ukjent chilensk film. En foreslått strategi i så måte er at filmen må sendes ut med mange kopier allerede første uken, og slik vise seg tydelig. Nasjonale produksjoner sendes som regel ut med 20-30 kopier, mens blockbuster-filmene fra Hollywood kan komme i 60-90 kopier. Bare med et stort antall kopier kan mange nok personer se filmen første helg eller uke, for så å anbefale den videre til andre (regissøren Lübbert i Estévez 2005). Dette kan bare gjøres med en tryggere økonomi for filmskaperne, slik at de får råd til å lage mange kopier, eller med en form

⁶³ http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=18689&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html – 13. februar 2009.

for støtte til kopiering, sammen med enklere tilgang til visningsstedene. Igjen ser vi også at digitale visninger kan ha visse fordeler. Da faller prisen på å øke antallet kopier betraktelig, og filmskaperen er ikke like avhengig av mye ressurser. Også støtte til markedsføring er en mulighet, slik at forholdet mellom chilensk og utenlandsk film ikke fortsetter å være like ubalansert. Om ikke tiltak gjøres, igjen i stor grad basert på statlig tilrettelegging, mener Lübbert den chilenske filmen ofte tas av plakaten og erstattes med en annen film, fordi den ikke fikk høye nok besøkstall de første dagene. Da hjelper det heller ikke hva jungeltelegrafene kan gjøre, for når neste pulje med tilskuere ønsker å se filmen, er den allerede borte.

5.5.2 Det manglende publikum

Hjemmemarkedet er betegnet som en films første og viktigste marked (Baker 2000), og dette består av et publikum som er hovedinntektskilden for filmskaperne. Et stabilt høyt publikumstall er nødvendig for større forutsigbarhet innenfor industrien. Publikum er også en del av den myke infrastrukturen Bryson (2007) mener er essensielt for en velfungerende kulturindustri. Men det chilenske publikum går lite på kino, og gjennomsnittlig ser chilenerne mindre enn én film hver i året (0,7). Selv det tallet og skyldes en kraftig økning i publikumstallet rundt årtusenskiftet. Sammenlignet med Argentina (0,9)⁶⁴, Europa (2,5)⁶⁵, Norge (2,6)⁶⁶ eller USA (4,9)⁶⁷ ⁶⁸ er likevel oppslutningen lav, og begrenser i stor grad inntektsmulighetene for filmskaperne. Men i forbindelse med satsningsområde ser en av regissørene jeg snakket med stor forskjell på de unge regissørene med utdanning og praksis fra etter diktaturet, og de eldre:

”De eldre kan man si lager filmer for Chile. Og de lager stort sett politisk film eller film de kan tjene penger på. Til gjengjeld lager de unge filmer for utlandet, eller ikke bare for utlandet, men for å kunne dra på festivaler, for å forsøke å forstå alt om hvordan det fungerer der ute for å kunne være der, fordi de vet at her i Chile kommer det ikke til å fungere. De lager de filmene de liker, uten å tenke på publikummet. Det tror jeg er forskjellen.”

Regissør

⁶⁴ År 2003. Basert på tall fra Getino (2007).

⁶⁵ http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/european_exhibition_budapest2005.pdf.de. Tall fra 2004 fra de 15 gamle medlemslandene i EU.

⁶⁶ Film og Kinos årbok 2007, gjennomsnitt fra perioden 2002-2007. lastet ned 30. september 2008.

http://www.filmweb.no/filmogkino/multimedia/archive/00127/filmkino_aarbok_low_127613a.pdf

⁶⁷ <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2001/NOU-2001-05/9/1.html?id=376975> 27. november 2008.

⁶⁸ Alle besøkstall må leses med forsiktighet, da store variasjoner mellom år ofte forekommer. De oppgitte tallene gir likevel et bilde av forskjellene mellom Europa og Latin-Amerika som er en faktisk tendens.

Med denne uttalelsen kan det synes som om de unge regissørene har resignert med tanke på hjemmemarkedet, på tvers av hva som anbefales og beskrives som det tryggeste markedet. Utfordringen for industrien er derfor hvordan inntektene skal kunne økes i Chile, fortrinnsvis ved hjelp av høyere publikumstall.

”Publikumsmengden påvirker finansieringen, om vi hadde hatt mer publikum ville vi også ha hatt en mer stabil finansiering. Når vi ikke har en stabil finansiering, kommer det ikke publikum, og med mangel på penger blir det heller ingen bra manusskriving, og om vi ikke har bra manus, da kommer det mindre publikum. Og da har du en ond sirkel.”

Regissør

Dårlige manus i chilenske filmer burde ikke være avgjørende om vi tar i betraktning Goffs (2000) uttalelser om at nasjonale filmer foretrekkes framfor utenlandske, også om de er av dårligere kvalitet. Når det likevel viser seg å ikke være slik i det chilenske markedet, kan det bety at bildet er mer sammensatt, og at flere forklaringer er nødvendige. Når Stanziola (2002) beskriver sektoren, viser han til det positive ved økte statlige tilskudd til kulturen etter 1990, men påpeker at ikke noe av denne støtten har gått til kulturkonsumopplæring av befolkningen. Filmproduksjonen har økt i perioden, men det mangler en simultan økning i publikums interesse for chilenske filmer. En av informantene jeg snakket med mener at ”[v]i trenger uten tvil å komme opp i 3-400.000 tilskuere og oppover for at en film skal kunne holde seg oppe på egenhånd.” Og dette tallet er det ikke mange som har oppnådd, fram til år 2004 var det bare 4 filmer som hadde kommet over 300.000 publikummere (Getino 2007). Bryson (2007) fremholder at den tause kunnskapen må gjøres tilgjengelig også for publikummet, gjennom ulike ”kunnskapstilbydere” som kritikere, forlag og TV-program, som en del av opplæringsprosessen. Vi forstår lett at det finnes flere mangler på dette området i Chile, når TV-kanalene har få sendinger som omhandler film, viser få filmer, og med aviser som stadig kutter plassen gitt til filmkritikk (journalist). Avisspaltene tar heller ikke lenger filmkritikken seriøst, og det mangler gode kritikker, med dype vurderinger og smarte spørsmål som kan utvikle publikum, mener regissøren Lübbert (i Estévez 2005). Publikums opplæringsmuligheter er mangelvare, men på dette punktet samstemmer teori med konvensjonen. Et godt tilbud til publikum vil være viktig, men like viktig er det at publikum læres opp til å benytte seg av tilbudet, noe som igjen bedrer finansieringen.

Men også andre forklaringsmodeller blir tatt i bruk for å begrunne mangelen på publikum. Jeg har allerede nevnt manglende kunnskap om filmene fordi det ikke reklameres noe særlig for chilensk film, dårlige manus som gir liten publikumsappell og manglende tilbud,

fordi det ikke finnes kinosaler alle steder. Men noen begrunner det også med manglende interesse, enten forklart ved at innbyggerne ikke er vant med et kulturelt konsum etter diktaturtiden og 17 år med svært begrenset kulturtilbud, et fenomen som kan løses med den nevnte publikumsopplæringen, eller med at chilenerne faktisk ikke er interesserte i kultur. ”Publikum går lite på kino, de går lite på teater, de leser ikke, de gjør ingenting. På rankingen er vi på bunnen når det kommer til kulturelt konsum”, er ordene en regissør bruker. Andre igjen viser til klasses skillet i den chilenske befolkningen: ”Folk fra middelklassen og nedover går ikke på kino her, de kjenner ikke til kinoen” forklarer en politiker. Dette blir forklart enten som sammenhengende med utdanning, hvor utdanningsnivå er avgjørende for hvor opptatt man er av kultur, eller av prisnivået, som flere mener er for høyt: ”Når folk tjener mellom 10.000 og 20.000 pesos i måneden, kan de ikke kjøpe bøker som koster 1000 pesos.” Informanten utdyper utsagnet med at fordelingen av kultur i Chile i dag ikke er jevnt fordelt, men elitistisk, ved at det bare er eliten som har tilgang til kultur. Særlig interessant blir dette når vi ser kontrasten til chilensk filmhistorie hvor filmen var arbeiderklassens underholdningstilbud. Uttalelsen skiller seg også fra Girard (1982), som mener at masseproduksjonen de audiovisuelle industrier tilbød, sørger for at kulturtilbudet også ble tilgjengelig for massene. Billigere produkter ga billigere kulturkonsum, men sitatene over peker på at det fremdeles ikke hjelper den fattigste delen av Chiles befolkning, og det todelte chilenske samfunnet som resultat av den økonomiske politikken (Barton 2002), legger sterke føringer for hvem som har mulighet til å benytte kulturtilbudene som finnes. I konvensjonen fremholdes det at fattige land må ha mulighet til kulturkonsum. Det samme vil være gjeldende for fattigere lag i en befolkning. Like muligheter for alle til å benytte seg av tilbudet, vil derfor være et ønske, og der har staten absolutt en viktig rolle å spille i å sørge for bedre tilgang. Men da må sannsynligvis økt press fra befolkningen, og især den delen som ikke tar like stor del i kulturkonsumet i dag, til for at staten skal etterleve konvensjonens mål.

Min analyse viser at flere faktorer er viktige for å øke publikumsopplutningen. Interessen for nasjonale produksjoner har både Baker (2000) og Goff (2000) vist at ligger latent i et samfunn, og de lave besøkstallene viser at det kan være mye å gå på besøksmessig i Chile. Det er derfor all grunn til fortsatt satsning på hjemmemarkedet, i motsetning til det ensidige fokuset på utlandet som yngre regissører synes å følge. Nasjonal satsning er også viktig for å søke å oppfylle konvensjonens mål om kulturell gjenkjennelse hos publikum, hvor egen kultur og eget samfunn blir reflektert. Men publikumsopplæring er nødvendig, og det må gis reelle muligheter for befolkningen til å gå på kino, hvor både tilgang til en kinosal i nærmiljøet og lave kostnader for publikum spiller inn. Videre må det legges til rette for

bekjentgjøring av de chilenske filmene, slik at når valget om hvilken film som skal ses også blir reelt, basert på likevekt i informasjonen, og ikke bare på hvilken produsent som hadde mest penger i distribusjonsfasen.

5.5.3 Behov for bedre samarbeid med TV

Svært få chilenske filmer får dekket inn produksjonsutgiftene kun gjennom fremvisning på kino. En forlenging av visningsperioden er derfor nødvendig, ved hjelp av andre visningsformer der TV kan spille en betydelig rolle. TV er i Chile den formen for kulturkonsum befolkningen bruker mest tid på, en tendens som før i oppgaven er forklart både med portforbud under diktaturtiden, og i forbindelse med tidligere dårlig visningskvalitet i kinosalene. I 2005 ble det gjort en undersøkelse av fordelingen av fritiden på ulike kulturaktiviteter i tid. Da svarte 91,5% av de spurte at de så på TV hver dag, med et gjennomsnitt på tre timer dagen (Romis 2007). Fjernsynets dominans gjør mediet til en essensiell samarbeidspartner for diffusjon av chilensk film, enten gjennom reklame, forhåndsomtale, kritikk eller fremvisning av hele filmer, som alle er midler som kan hjelpe chilensk film i hjemmemarkedet. Asheim og Coenen (2007) viste at samarbeid innad i kunnskapsbasen er naturlig, derfor vil også et tettere samarbeid mellom film og TV, som på mange måter arbeider med det samme, og som begge er plassert innenfor kunnskapsbasen, passe inn i det teoretiske rammeverket. Samarbeid er et uttalt ønske både fra TV-siden, som ifølge en TV-medarbeider er lei av å bare ”spille andrefiolin”, og fra filmskaperne som ønsker inntekter, en ekstra visningsmulighet samt reklamestøtte. Men til tross for ønsker og behov, har dette samarbeidet hittil likevel fungert dårlig, ifølge Getino (2007) er karakteristikken som også er gyldig i resten av regionen.

”Vi har ingen virkelig tilknytning til, eller allianse med, TV. På en måte motarbeider fjernsynet filmverdenen her i Chile. Så, da har vi ikke TV som et markedsføringsmiddel, og vi har heller ikke TV som oppkjøper av våre produkt. Og det er den mangelen som virkelig hindrer oss i å bli en industri.”

Regissør

TV-kanalene er pålagt gjennom lov å la 40% av det som sendes gjennom eteren være chilenske produksjoner. For de frie TV-kanalene ligger andelen chilenske produksjoner som vises på TV på hele 60% (INE 2007), men så langt har dette bare resultert i mye sendetid brukt på såpeserier i tillegg til noen dokumentarer og fiksjonsprogrammer (Romis 2007). Litt sendetid

brukes også til å sende chilenske filmer, men langt fra nok. En begrunnelse for lite sendetid blir gitt fra en TV-kanal:

”I dag har utenlandske filmer høyere seertall enn de chilenske. Sånn var det ikke på 90-tallet. Da var chilenske filmer garantert suksess da vi sendte dem på TV. Fordi det var få av dem, det var en stor begivenhet. I dag er det ikke sånn lenger, fordi det produseres flere filmer, og disse filmene gir ikke så stor avkastning på TV. (...) Det å kjøpe filmer bare av ideologiske grunner er ingen bra forretning, og siden kanalene her også skal være bra forretning, kan vi ikke tillate oss den luksusen.”

TV-medarbeider

Det er en kommersiell logikk som følger TV-kanalene, og de mener det å vise chilenske filmer ikke passer inn i denne, noe som vises tydelig i statistikken. Fra en kulturstatistikk fra 2006 kom det fram at filmer vist på TV utgjorde 7% av sendetiden for de ni TV-kanalene med fri tilgang som finnes (INE 2007). Dette fordeles med 6,8% utenlandske filmer og bare 0,2% chilenske filmer. Det er lite film på TV generelt, og andelen chilensk film er minimal. Så TV kan ikke regnes som en direkte konkurrent for kinosalene. Samtidig er interessen for å se filmer tilsynelatende stor blant befolkningen. Filmer ligger på tredjeplass over det familier oppgir at de ser på på TV, og 47% av dem som eier en DVD-spiller, oppgir at de ukentlig ser minst en DVD (CNTV 2005). I tillegg oppgir 75% av de spurte i en undersøkelse at de foretrekker chilensk innhold når de ser på TV. Befolkningen er også i økende grad misfornøyd med tilbudet de frie TV-kanalene har, og i 2005 sa 59% at de var lite eller ikke tilfreds med tilbudet, noe som særlig begrunnes med dårlige program generelt og mangel på kulturelt innhold. Ønsket om å se film, er derfor sterkt til stede.

Flere filmskapere jobber innenfor TV for å skaffe seg en ekstra inntekt. Deltidsjobber litt på siden av den man ønsker å jobbe med, er et kjennetegn for de audiovisuelle industriene, og stemmer også for filmindustrien i Chile hvor få regissører kan leve av kun å lage film. Men deltakelse i TV-produksjon gir også en forbindelse mellom TV- og filmverdenen, og viser at det allerede eksisterer en kobling mellom de to produkttypene innenfor kunnskapsbasen. Det kan derfor være ekstra merkelig at samarbeidet mellom de to ikke fungerer når nettverket som O'Connor⁶⁹ finner delvis er til stede, og det til og med opererer innenfor et lite geografisk område (Santiago) som Scott (2008) poengterer viktigheten av for at det skal fungere best mulig. Muligheten for utveksling av både kunnskap og bekjentskaper er til stede. Det er paradoksalt at flere faktorer som skal bidra til samarbeid ligger til stede, begge sider ønsker et

⁶⁹ http://www.teichenberg.at/essentials/O_Connor2.pdf - 12. september 2008.

sterkere samarbeid, og det i tillegg så tydelig ligger innenfor det teoretiske rammeverket innenfor kunnskapsbase. Likevel var en representant fra et av fondene klar på at samarbeidet ikke ville komme frivillig: ”[I] framtiden må det skje gjennom lover, obligatoriske. Det må være lover som pålegger TV å investere i filmproduksjon.” Det betyr at myndighetene, gjennom å støtte seg til konvensjonen, må presse TV-kanalene til endret handlingsmønster, som vil gi etterlevelse, ved å etablere nye lover. Med tanke på modellen i figur 1, kan konvensjonen fungere som en støttespiller for staten, mens myndighetene er de som må legge til rette et rammeverk industrien kan fungere innenfor. Det kan bety lover om kvoter eller pålagt samarbeid. Men rammeverket må være av interesse for begge parter, og bidra til at begge sidene faktisk handler slik de sier de ønsker å gjøre.

5.6 Den vanskelige eksporten

Men selv om nasjonal satsning bør være et fokus, forklarte også Bryson (2007) at satsning på den myke infrastrukturen, som publikum, er tidkrevende. En simultan satsning mot utlandet, som både kan gi økte inntekter, men også bekjentgjøring av chilensk film i andre land, kan derfor være på sin plass. En satsing på eksport vil også være helt i tråd med konvensjonen mål om økt mangfold alle steder, noe som må innebære bedre sirkulasjon av film mellom land. Men også der finnes problemer. En og annen film når Argentina eller Europa, og Chile har fått noen premier på internasjonale festivaler, men rykte- og salgsmessig ligger landet langt bak naboland som Argentina og Brasil.

5.6.1 Kulturell nærhet av liten betydning

Sauvé og Steinfatt (2000) mener at i hvilken grad et lands kulturprodukt selger, avhenger av hvor like landene er kulturelt sett, noe som kan forklare fleres fokus på Latin-Amerika. Land innenfor samme region deler ofte en felles kulturarv og historie som gir en felles forståelse, i tillegg til at utenrikshandel i størst grad skjer med land fra samme region (Simmons i Falstrom og Ramos 2005). Store kulturelle ulikheter skal motsatt fungere som en naturlig handelsbarriere som kompliserer eksporten.

”Det finnes ikke noe påtrykk i vårt mest selvsagte marked som er Latin-Amerika, hvor alt burde finnes, fordi vi alle sloss mot USA. Vi jobber ikke for at vi skal se hverandres filmer. Og det er vårt naturlige marked! Det er vårt morsmål. Alle snakker spansk, derfor er det naturlig, man trenger ikke en gang oversette dem, eller å ha dem teksten.”

Fagforeningsleder

Romis (2007) viser til at de iberøamerikanske landene sammen med spansktalende USA til sammen har et tilskuertall på 169 millioner. Særlig spesielt for Latin-Amerika er det at landene deler et felles språk, og Aránguiz og González (2006) fremhever det som den største fordel. Chile har i eksportspørsmålet. Vi har tidligere sett Cowen (2002) hevde at Hollywoods suksess blant annet skyldes bruken av det engelske språk. Latinamerikanske land bør kunne dra fordeler av det samme ved å kutte utgifter til teksting, samt gi seerne en førstehånds forståelse av ordbruken sammen med en følelse av gjenkjennelse. Vi ser at noen av argumentene som gjelder for satsning nasjonalt, som følelse av gjenkjennelse, og ønsker om å se verden representert fra eget hjemsted, også kan fungere på det regionale nivå. Kulturrabatten som forklarer hvorfor kulturprodukter selger best på nasjonalt nivå (Hoskins og Mirus i Ju 2005) kan også trekkes utenfor landegrensene til å gjelde et større område, så sant de kulturelle likhetene er store. Dette ser vi i Norge, hvor resten av Norden er det viktigste eksportmarkedet⁷⁰ og både informanter og forskere har påpekt den samme muligheten for spredning av chilensk film. Men mitt innsamlete materiale viser seg å gå på tvers av både teorien og egne forventninger, og overraskende ble språket trukket fram som et problem av flere, blant annet av en regissør: ”Spansken vi snakker i Chile er vanskelig. I Argentina forstår de ikke hva vi sier. I Ecuador forstår de ikke hva vi sier. På grunn av alle de særegne, chilenske uttrykkene, fordi vi snakker fort, vi sluker slutten av ordene og fordi vi har et spesielt tonefall.” Jeg ble også slått av overraskende store språklige ulikheter mellom Spania og Chile. Enda vanskeligere kan dette bli på film, som er en formidlingsform hvor ord og setninger ikke kan bli forklart underveis. Ju (2005) forklarer dette med at ikke bare forskjellige språk, men også ulik aksent eller dialekt kan være med å gi et fremmed element til produktet, noe som hindrer fullstendig kulturell gjenkjennelse for publikum, og minsker interessen for varen. En journalist kommer med et eksempel: “Den aller største suksessen har vært *Taxi para Tres*.⁷¹ Den vant en premie i San Sebastián i Spania. Og juryen så den på engelsk. Den hadde aldri vunnet om den var blitt vist på spansk, for da hadde de aldri forstått den som en universell historie.” Og i tillegg til språket, virker heller ikke dyrking av en felles identitet som av stor betydning. En journalist fortalte om manglende interesse for chilensk film i Argentina da denne sa: ”de er absolutt ikke interesserte i chilenske filmer, mens vi har en idé om at de lager de beste filmene i verden.” Sirkulasjonen av kulturvarer innenfor regionen generelt er liten, og Reis og Davis (2008) mener manglende kontakt med resten av Latin-Amerika, er et kjennetegn for hele

⁷⁰ <http://www.nfi.no/nedlast/utland2007.pdf> - 14. februar 2009.

⁷¹ Oversatt til norsk: Taxi for tre.

regionen. Det kan derfor synes som om at den kulturelle likheten som finnes i regionen ikke har særlig innvirkning på eksporten, i motsetning til hva som teoretisk er forespeilet (Sauvé og Steinfatt 2000). At ikke kulturell nærhet har den forventede virkningen innenfor regionen, kan bety at det er flere faktorer som må være til stede for en vellykket eksport, og at kulturell likhet ikke er tilstrekkelig for denne.

Interessen går mot Europa

Interessen for Europa er derimot sterkt til stede, særlig hos de unge filmskaperne. En regissør fortalte blant annet at "[min siste film] ble gjort med midler fra IBERMEDIA, som en samproduksjon med Spania. Og en annen film var med Portugal. Men med Latin-Amerika? Nei." En av de yngre regissørene jeg snakket med, mener derfor ikke språket er avgjørende. "De som ser min film er vant til å se tekstede filmer. Det er en type film som går på kinoene som viser dem fram i originalversjon.⁷² Derfor, for min del, har språket lite å si." Det skal videre legges til at regissørens filmer stort sett gjør det bra i Europa, et kontinent som ifølge Cowen (2002) består av et mindre kresent publikum, et publikum som gjerne kan se dubbet/tekstet film. Til sammenligning er USAs publikum mer kresent, og ønsker ikke å se tekstede filmer. At regissøren gjør det bra i Europa, men ikke i USA, kan derfor eksemplifisere Cowens uttalelser, men det forklarer ikke hvorfor ikke chilenske filmer gjør det bedre i Latin-Amerika. Sett i forhold til teoriens vektlegging av Latin-Amerika som det strategisk riktige markedet, vil de unges satsning være feilslått, men i forhold til hva vi nettopp har sett om regionens interesse for chilensk film, er det mulig Europa-strategien den yngre generasjonen har valgt seg, vil være riktig. For å nå konvensjonens mål om økt mangfold, vil ikke *hvor* det satses være av betydning, men jo større område chilenske filmer kan spres over, jo bedre er det. For virkemidlene som finnes tilgjengelige i denne, vil det heller ikke være viktig hvor det satses, fordi muligheter som for eksempel eksport- eller distribusjonsstøtte vil være mulig å benytte uavhengig av mottakerland. Så uansett hvor satsingen blir rettet mot, vil det finnes virkemidler i konvensjonen som industrien kan benytte seg av.

En lærer gir en begrunnelse på hvorfor eksport til Latin-Amerika vil være spesielt vanskelig: "Jeg tror chilensk film først og fremst fungerer i Chile og i Europa. Latin-Amerika har ikke plass til latinamerikansk film, fordi Hollywood dominerer blant annet distribusjonsselskapene. Det er ikke mye plass her." I det landet det eventuelt eksporteres til,

⁷² I land hvor filmer pleier å dubbles, som i Spania, er det også vanlig at noen kinoer spesialiserer seg på filmer i originalversjon med teksting. Slike kinoer viser ofte også andre typer filmer enn de som vises på vanlige kinoer.

vil det også være en overvekt av filmer fra Hollywood, på samme måte som i Chile. Og det gjelder ikke bare Latin-Amerika. Filmene det vises nest mest av, vil være nasjonale produksjoner. Det betyr at de chilenske filmene vil måtte konkurrere innenfor den siste %-andelen, som skal fordeles på alle andre lands filmer. For EUs del utgjorde slike tredjelandsfilmer (ikke EU- eller USA-produksjoner) 2,3% av markedet i perioden 2002-2006 (EAO 2008). Det sier seg selv at det ikke er en enkel jobb, og chilenske filmer må skille seg ut for å i det hele tatt bli importert. Den lille plassen som avses tredjelands filmer i markedet, kan være enda en grunn til å satse på det nasjonale markedet, ikke bare på grunn av befolkningens antatte interesse, men også fordi plassen i mottakerlandet er liten.

5.6.2 Samarbeid mellom land

Romis (2007) slo fast i sin rapport at Chile særlig burde legge vekt på samarbeid med filmindustrien i iberamerikanske land, og Falstrom og Ramos (2005) mente det regionale presset er viktigst når internasjonale avtaler skal etterleves. Alle følger en trend observert av blant andre Wilfred Ethier (1998). Hans analyse baseres på økningen av regionale handelsavtaler, og en regionalisering av handelspartnere. Det regionale nivå, særlig med Latin-Amerika, men også inkludert Spania og Portugal, fremheves slik på flere fronter som et viktig område både for utvikling av industrien og for etterlevelse. På den bakgrunn finner Romis i sin analyse av industrien at ”det er påkrevet å forsterke innrykket av nasjonale filmer i strategiske marked, hvor avtaler om samproduksjon og –distribusjon, slik som IBERMEDIA og andre bilaterale avtaler, spiller en viktig rolle” (Romis 2007: 12). Konvensjonen legger stor vekt på økt samarbeid og samhandling mellom land som et middel for å øke kulturmangfoldet, særlig gjennom artikkel 14 a(vi) hvor spesielt samarbeid mellom utviklingsland og utviklede land⁷³ innen uttrykksformer som musikk og film blir fremhevet. Et slik samarbeid vil fungere innenfor samme innovasjonssystem (Lundvall og Maskell 2000), som i motsetning til klyngedannelser ikke må foregå innenfor et mindre geografisk område. Samtidig som konvensjonens mål oppfylles, kan derfor Chiles filmeksport økes. IBERMEDIA er et iberamerikansk filmsamarbeidsprogram. Programmet ble opprettet i 1997, og har 15 medlemsstater fra Latin-Amerika i tillegg til Spania og Portugal⁷⁴. Formålet med fondet er både å øke filmproduksjonen i regionen og å utvikle samarbeidet mellom medlemslandene, og mange er fornøyde med det fondet har fått til:

⁷³ Begrepet *utviklingsland* er det som benyttes i konvensjonen.

⁷⁴ <http://www.programaibermedia.com/esp/htm/home.htm> - lastet ned 24. september 2008.

”Dette har vært et initiativ som absolutt har båret frukter, i utviklingen av de enkelte foretakene, til utviklingen av prosjekter og til hele gjennomføringen av filmproduksjonen. (...) Så IBERMEDIA har virkelig hjulpet. Men på markedssiden har de ikke oppnådd resultater, med integrasjon av markedene.”

Informant fra filminstitusjon

Samarbeidet er et eksempel på at statlige initiativ kan virke til fordel for filmindustrien, gjennom at gode virkemidler legges til rette for filmskaperne. Men en forbedring av samarbeidet er nødvendig for å lette eksporten av chilensk film til iberøamerikanske land, og dette vil være en strategi helt i tråd med konvensjonens mål. For eksempel skriver artikkel 14 a(ii) at kulturindustrien i utviklingsland skal styrkes gjennom ”facilitating wider access to the global markets and international distribution networks for their cultural activities, goods and services”. I tillegg til IBERMEDIA, regnes også MERCOSUR som en mulig samarbeidspartner i så måte, særlig fordi organisasjonen har økt satsningen på audiovisuelle industrier. Der stiller Chile derimot svakere, da landet ikke er medlem i organisasjonen.

”Chile bestemte seg for å være observatør i Mercosur, som er hvor vi virkelig kunne ha tatt opp den saken, fordi også Mercosur er inne på det audiovisuelle, men de kommer seg aldri vekk fra alt byråkratiet, og de tar aldri et helt klart standpunkt, og vi chilenerne kan ikke ta fullstendig inn noen av avtalene som Mercosur gjør om det audiovisuelle, fordi vi bare er observatører. (...) Og som land er vi heller ikke enige, vi privilegerer handelsavtalen med USA, ikke Mercosur. Derfor har vi ingen mulighet for en fullstendig regional integrasjon, noe som må være et grunnleggende valg [for distribusjon av våre filmer].”

Fagforeningsleder

Det ble tidligere vist at kontakten mellom Chile og de andre latinamerikanske landene forsvant gjennom diktaturperioden (Getino 2007), og vi har nettopp sett at flere regissører foretrekker å vende seg mot Europa. Sitatet over gir enda en indikasjon på at Chiles hovedinteresseområde ikke er sin egen region. Innenfra kommer det kritikk av Chiles svake satsing mot sine naboer: ”Chile ser ikke til nabolandene, Chile ser til USA og Europa. Så det tror jeg de taper en del på, ikke bare kulturelt, men også politisk. Jeg tror vi går glipp av utrolig mye samarbeid som kunne ha blitt gjort mellom søramerikanske land” (informant). Chile velger selv å isolere seg fra sine naboer noe som hindrer bedre integrasjon mellom de søramerikanske statene. Til tross for delvis suksess med IBERMEDIA, virker derfor et faktisk fokus mot resten av regionen lite sannsynlig, både fra statlig nivå og fra filmskaperne selv, da analysen min viser at interessen er vendt til andre områder. Det kan også bety at regionalt press som kan bidra til etterlevelse av konvensjonen i Chile, ikke vil være stort. Når Chiles interesse mot andre områder er større, betyr ikke et eventuelt press fra nabolandene slik Falstrom og Ramos (2005) legger vekt på, så

mye. Med liten integrasjon mellom landene i regionen, synes også sjansene for at slikt press skal oppstå små. Ikke-etterlevelse i Chile vil ha få implikasjoner på nabolandene, og da vil heller ikke det kunne bidra til økt press. Kultur er heller ikke det viktigste politiske temaet i regionen, en faktor Semb (2000) mener er viktig for å sørge for regionalt press. Samtidig kan fokuset på Europa vi allerede har sett, derimot øke. Europa-kommisjonen vedtok 9. januar 2009 å opprette programmet MEDIA MUNDUS, som skal sikre samarbeid mellom EU og 3. verdensland i den audiovisuelle industrien.⁷⁵ Programmet er tuftet på konvensjonen, og er allerede igangsatt, i form av et ”forberedelsestiltak” som skal vare fram til 2011 (Aas 2008b). Det kan gi chilenske regissører enda en grunn, gjennom økonomiske incentiver, til å satse på Europa.

Samproduksjoner – en ønsket strategi

Andre former for samarbeid, som også kom fram som et ønske fra flere informanter, er samproduksjoner (filmer laget i samarbeid mellom to eller flere land), og avtaler om samdistribusjon. En fordel særlig førstnevnte kan gi, er både økte muligheter for produksjonsmidler, og et større marked når filmen først har premiere, fordi to land står oppført som produsent. På den negative siden regnes særlig økte utgifter, men også strenge krav fra partene i avtalen, som kan kreve at en skuespiller, produsent eller sekvens fra filmen må være fra det aktuelle landet.

”Jo, samarbeid gir et større marked. Jeg gjorde et samarbeid med Spania, og det økte publikumsmengden. Men det øker også kostnadene. Det blir mer reising, teknikerne er dyrere, standarden på hotellene må være bedre. Det kommer inn mer ressurser, men filmen koster også mer. Det kommer mer publikum, men filmen blir dyrere, så man kan ikke si at det blir bedre butikk av det.”

Regissør

Chile har avtaler om samproduksjon med Argentina, Brasil og Venezuela fra Sør-Amerika, i tillegg til Canada, Italia og Frankrike (Estévez 2005). Avtalene har ikke synlig stor innvirkning på filmene som faktisk produseres, og av 19 samproduksjoner som ble laget i perioden 1990-2005, var bare seks gjort med de ovenfornevnte land (Aliaga 2006). Flest samproduksjoner er gjort med Spania, og det kan stilles tvil til om avtaler på statlig nivå er det som fremmer samproduksjoner. Spania har ingen avtale med Chile, så dette viser at samproduksjoner oftest

⁷⁵

<http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/09/26&format=HTML&aged=0&language=DA&guiLanguage=en> – 16. januar 2008.

gjøres som en avtale mellom filmskapere, og at samarbeidet oftere gjenspeiler filmskapernes interesser, ønsker og bekjentskaper, og er uavhengige av statlige initiativ. *Buzz* som kommunikasjonsform innenfor kunnskapsbasen som vist av Asheim og Coenen (2007), virker benyttet innenfor hele systemet, ikke bare i et lite område, og viser at nettverket kan spre seg også mellom land. Samarbeid kan derfor ikke pådyttes fra toppen, da det så tydelig gjøres gjennom nettverkene. Men styresmaktene kan derimot tilrettelegge for samarbeid, og i hvert fall ikke hindre det, slik flere regissører oppfatter statens rolle i dag gjennom kravene som stiles til enkeltelementer i produksjonen.

Chile har inngått én avtale om samdistribusjon, med Argentina. Gjennom den skulle Chile sørge for distribusjon av argentinske filmer innenfor sine grenser og vice versa. Den har ikke bidratt til økt utveksling i den grad den skulle: "Det fungerte dessverre ikke, fordi..., jeg tror det grunnleggende problemet er at forholdene ikke ligger til rette for en interesse for filmer fra andre land. Den er fortsatt ikke til stede" (leder for statlig filminstitusjon). Særlig regissørene oppfatter det som at chilenske distributører ikke har noen interesse av å selge filmer i utlandet, men heller fokuserer på det chilenske markedet (selv om vi har sett de er kritisert for heller ikke å gjøre den jobben godt nok). Og skepsis ble også vendt mot Utenriksdepartementet, med kritikk om at de ikke vet noe om kultur, og derfor ikke vet hvordan den best eksporteres. Det gis heller ikke nok støtte til eksport: "Hvis du lanserer en film i Chile, kan det godt hende at den blir en suksess i Chile uten at du nødvendigvis tjener penger på den. Hvordan skal du da ha nok penger til å begynne med markedsføring i utlandet?" spør en regissør.

Reis og Davis skriver at konsentrasjonen av distribusjonskanaler i den audiovisuelle verden er et globalt fenomen, men at den får spesielle utslag i Latin-Amerika fordi "the lack of recognition of the importance of culture as a cross-cutting dimension for socioeconomic inclusion and development increases national vulnerabilities to global trends" (Reis og Davis 2008: 189). Derfor blir det heller ikke satt i gang tilfredsstillende politiske tiltak som kan gi de nødvendige endringene. Kulturelt mangfold blir fremhevet som en av styrkene i regionen, så innen hvert land kunne mangfoldet enkelt ha blitt styrket gjennom bedre distribusjon innenfor regionen. Forfatterne foreslår konvensjonen som et av hjelpemidlene for å løse opp i problemene som finnes i regionen, da den kan gi de enkelte land styrke til å benytte en mer aktiv kulturpolitikk. Men regionalt samarbeid, som Falstrom og Ramos (2005) hevder gir størst muligheter for etterlevelse, er ikke stort. Den kulturelle utvekslingen mellom landene i regionen er liten, noe som blant annet kan tyde på liten interesse hver hverandres produkter. Da er det også liten grunn til at landene skal presse hverandre til etterlevelse av konvensjonen.

Hadde samarbeid vært ønsket av alle, kunne det bidratt til større press for å sørge for nye avtaler, ny lovgivning fra statens side, og generell tilrettelegging for samarbeid, som i seg selv vil bidra til større etterlevelse av konvensjonen. Hittil har det derimot vist seg vanskelig.

5.6.3 "Eksport er tvingende nødvendig." Er det det?

Nettopp fordi regissørene opplever manglende inntekter i hjemmemarkedet, blir eksportsatsningen så ofte omtalt. Av alle mine informanter var det bare én som var uenig i eksporttrangen, og mente det heller burde fokuseres på hjemmemarkedet, fordi "det eneste sikre markedet vi har til våre filmer, i den grad man kan snakke om et sikkert marked, er hjemmepublikummet. Eller sagt på en annen måte, å tenke seg at de chilenske filmene kan gjøre kommersiell suksess i utlandet, det er utenkelig" (leder for filminstitusjon). Ellers var det enstemmighet om at eksport var eneste løsning for å sikre inntjeningen, og også akademikerne følger samme tankegang:

"Siden det chilenske markedet er så lite som det er, om man da ikke klarer å internasjonalisere chilensk film og komme oss ut, vil vi falle tilbake i den samme spiralen med en filmproduksjon som er laget for et marked som ikke er i stand til å finansiere de kostnadene det innebærer å lage en stor film."

Aránguiz og González 2006: 62

Også Estévez (2005) har i likhet med Aránguiz og González konkludert med nødvendigheten av eksport for å videreutvikle chilensk film. Det kan synes merkelig at ikke flere problematiserer hvilke ulemper eksportfokus kan ha, hvilke vanskeligheter som finnes i utenlandsmarkedet og hvilke muligheter som finnes i hjemmemarkedet. Chilensk film har mye å gå på i potensielt besøkende, og hjemmemarkedet kan derfor være et naturlig sted å starte satsningen. Ikke minst er satsing hjemme helt i tråd med akademiske idéer om filmindustrien, samtidig som konvensjonens mål blir oppfylt gjennom at hjemmepublikummet får glede av nasjonale produksjoner. Baker (2000) mener selv nasjonale produksjoner av dårligere kvalitet, vil velges før utenlandske filmer, og det må bety at chilenske filmer som skal selges i utlandet må være eksepsjonelle for å gå forbi det landets "dårligere produksjoner". Det gir håp om en lovende framtid for chilensk film i Chile, men betyr enda vanskeligere vilkår for dem som vil eksportere. Det kan føre til en oppfatning om at eksport ikke bør være chilensk films store satsningsområde om målet er vekst i filmindustrien. Samtidig finnes det andre grunner til å eksportere, som bekjentgjøring av chilensk kultur i utlandet, sammen med konvensjonens mål om større mangfold i hele verden, som da blant annet kan implisere flere chilenske filmer i

andre land. Så eksport må ikke fraskrives, men et ensidig fokus på eksport som redningen for chilensk film, foreslått av både akademikere og i filmverdenen, bør revurderes.

5.7 Visningskvoter og støtteordninger

5.7.1 "Å snakke om kvoter, er som å snakke om djevelen" – nasjonal motsetning

Forholdene i den chilenske filmindustrien, med amerikanske dominans i distribusjons- og visningsleddene, sammen med, i hvert fall hittil, et ensidig statlig fokus på produksjon, kan forklare hvorfor et ønske om utvidede støtteordninger stadig vekk ble nevnt under intervjuene. Å innføre visningskvoter ble ofte foreslått som en av de beste måtene å forbedre filmloven på, fordi det regnes som et enkelt grep som vil gagne filmindustrien betraktelig. Visningskvoter blir betegnet som fastsatte andeler, enten som prosent eller som et bestemt antall, av filmene som vises som skal være forbeholdt nasjonale filmer. Det er også den mest brukte beskyttelsesmekanismen for audiovisuell industri i dag (Peltier 2004). Et slikt verktøy har to funksjoner, hvor den første er kulturell med et mål om å utvikle nasjonal kulturproduksjon. Den andre er økonomisk hvor målet er å garantere for visning nasjonalt og dermed en viss økonomisk basis for filmen som er laget, som siden kan gi bedre grunnlag for økonomisk inntjening og for videre visning utenlands (Aránguiz og González 2006). Visningskvotene blir da en beskyttelsesmekanisme mot importerte kulturprodukter, med hovedvekt på USA-eide *majors*. Konvensjonen legger tydelig til rette for innføring av for eksempel visningskvoter.

”Jeg tror virkelig det er et veldig bra instrument som tillater å innføre ulike beskyttelsesmekanismer. Konvensjonen anerkjenner det ettertrykkelig. Hvis det kommer en tid hvor for eksempel kinematografiske eller regionale audiovisuelle uttrykk står i fare for å forsvinne fordi det ikke finnes incentiver som sørger for at de blir produsert, så kan staten gjøre de nødvendige handlinger for å redde disse, for å beskytte det uttrykket. Med flere incentiver, mer ressurser eller med diskriminerende politiske handlinger. Det er bra, jeg liker det.”

Jurist i statsadministrasjonen

Med henblikk på modellen for mitt rammeverk (figur 1) kan styresmaktene endre på de nasjonale forutsetningene for kulturutvikling ved hjelp av konvensjonen, hvor denne kan være både en påminner og en støttespiller i mer eller mindre kontroversielle politiske endringer. Industrien kan da utvikles, men med hjelp som staten har lagt til rette for. Men uten tvil har den økonomiske modellen lagt store føringer på utviklingen av filmproduksjonen spesielt, og av kulturpolitikk generelt i Chile, noe som kan forklare både lengevarende filmsensur, lite fokus

på kulturpolitikk, samt forholdsvis svakt lovregulert filmutviklingspolitikk. Så til tross for at konvensjonen legger til rette for bruk av kvoter, og mange av mine informanter ønsker det, har de liten tro på at det kan komme.

”Beskyttelse er problemet, fordi vi er en åpen økonomi (...). Vi har ikke lover som pålegger private å vise nasjonale produksjoner. Og vi har ingen incentiver som får dem til å gjøre det. (...) Så de chilenske filmene har ikke muligheter til å få en massiv eksponering i provinsene, fordi det som legger føringen her er kommersielle kriterier.”

Lærer

Og en av informantene som representerer staten følger på:

”Nei, kvoter er ikke mulig, fordi vi er et markedsliberalt land. Vi kan ikke gjøre noe som favoriseres bare en side. Heller ikke seinere vil vi kunne gjøre noe, fordi vår økonomiske modell favoriserer det frie marked. Det vi kan gjøre er å gi støtte til produksjonen, det er det instrumentet vi kan benytte oss av.”

Vi ser derfor en motsetning på det nasjonale plan mellom det som er en vanlig oppfatning om hva som kan gjøres for å bedre situasjon for filmindustrien, et grep som staten har mulighet til å gjøre gjennom konvensjonen, og det som den politiske situasjonen i landet tillater. Gjennom å bevisst ha valgt en økonomisk politikk, legger det også føringer på hvilke virkemidler politikerne mener de kan ta i bruk for å støtte filmproduksjonen. Det betyr ikke at unntak ikke kan skje, men det betyr i hvert fall at det kreves mer, både av press fra filmverdenen, og større anerkjennelse av filmens plass i samfunnet, før slike endringer kan komme. Og det er også mulig med støtteordninger som ikke er like handelsvridende som kvoter kan være. ”En god måte å gjøre det på er gjennom incentiver i stedet for lover”, mener en distributør jeg intervjuet. ”Hvis du for eksempel ber de flerkinoanleggene som har flere enn så og så mange saler om å reservere en sal til chilensk film, og så lar du den ene salen slippe å betale skatt, så skaper du en mekanisme som gjør at ikke bare blir et tapsprosjekt for visningsstedet.” Andre forslag kan være støtte til distribusjon eller kommersialisering, alle tiltak som kan komme under hva konvensjonen kaller ”alle nødvendige virkemidler”. Slik kan velfungerende lokkemat virke like godt som lover, og det kan gi mening å snakke om en svak form for proteksjonisme.

5.7.2 Internasjonal motsetning – forholdet til USA og WTO

Chile har siden 1980-tallet vært et nyliberalt vidunderbarn, med kraftig økonomisk vekst og høy grad av privatisering av tidligere offentlig oppgaver. I nyere tid har derfor forholdet til USA vært godt, og i 2003 ble de to landene enige om en frihandelsavtale. Under arbeidet med avtalen presset sivilsamfunnet i Chile på for kulturens rettigheter i denne, etter å ha blitt gjort oppmerksomme på kulturens rolle i frihandelsavtaler gjennom arbeidet med den ennå uferdige konvensjonen (BOLETÍN N° 4.778-10 (c) 2007). Sivilsamfunnet fikk ikke gjennom alt de ønsket, men fikk likevel fram et fokus på kultur og en del som forteller at ”Chile har myndighet til å gjennomføre sin kulturpolitikk” (regissør).

I forholdet mellom USA og Chile kan vi finne igjen elementer fra vare/åndsverkdebatten. Når USA ikke har skrevet under på konvensjonen, og de to landene har inngått en frihandelsavtale, kan det oppstå problemer i området mellom kultur og handel i framtiden. En informant fortalte at ”[r]egjeringen krevde at statsstøtten som i dag gis skulle respekteres. Men i framtiden, for eksempel ved støtte til distribusjon, da kan USA si at chilensk film ikke kan få støtte til distribusjon i USA. For det har vi en avtale om.” Videre fortalte en regissør at ”det er klart vi kommer til å benytte oss av konvensjonen. Og så vil myndighetene måtte jobbe med det faktum at den strider mot avtalen med USA.” Men nettopp derfor sås det tvil om i hvilken grad konvensjonen vil benyttes, særlig i forbindelse med visningskvoter. En av informantene mine befant seg på et møte hvor også en representant for regjeringen var:

”Og da spurte vi han om dette, om hvorfor ikke Chile også kan innføre visningskvoter. Men da sa han at det er umulig. (...) på grunn av frihandelsavtalene, særlig med USA, men også med andre land, da ville det altså ikke lenger være frihandel. (...) Det er fryktelig i grunnen, denne frihandelen. Og enda verre enn frihandel er det at det er USA som i bunn og grunn bestemmer alt.”

Regissør

Det at sivilsamfunnet er så sterkt på den politiske siden, gir det makt til å være med på å definere innholdet i konvensjonen. Uten tvil tolker de konvensjonens tekst ”muligheter til å iverksette egen kulturpolitikk”, som ”sterk statlig støtte”. Det er med denne tolkningen Chile vil kunne få problemer i området mellom konvensjonen og frihandelsavtalen med USA, og hvor de to avtalene er motstridige. De allerede eksisterende ordningene ble god tatt av USA, mens det kan bli problematisk å innføre nye. Videre vil det at USA ikke har skrevet under på konvensjonen, og at Chile ikke er en del av tvisteløsningsmekanismen som finnes der, tale for at en eventuell tvist mellom de to landene heller vil bli avgjort innenfor WTO-systemet.

Artikkel IV i GATT-avtalen under overskriften "Special Provisions relating to Cinematographic Films" kan være viktig i den sammenheng. Den tillater medlemslandene å ta i bruk beskyttende tiltak for filmindustrien så sant disse gjøres som kvoter. Artikkel IV (a) tillater filmkvoter for visning av nasjonal film som en viss andel angitt i tid av all kommersiell film som vises i løpet av en spesifisert periode, men minst ett år. Samme artikkel krever at kvotene skal forhandles, liberaliseres og eventuelt elimineres, men den gir medlemmene altså mulighet til å både opprettholde og å innføre filmkvoter. Artikkelen står som et unntak fra artiklene om bestevilkårbehandling og om nasjonal behandling, og artikkelen kan også gjelde andre lands filmer (Flæte 2003). Den gjelder derimot ikke film på TV, noe som har gjort at fjernsynsfilm i dag forhandles om som tjenester (Mestad 2008), og avtalen tillater ikke hverken distribusjons- eller importkvoter (Magder 2004). Likevel har medlemmene gjennom artikkelen en klart uttrykt mulighet til å fremme egen kultur gjennom filmmediet, ved bruk av handelshindrende tiltak som kvoter.

WTO har også muligheter til å trekke inn aspekt som ligger utenfor selve regelverket, for eksempel kulturhensyn (Flæte 2003). Til tross for det pleier WTOs tvisteløsningsorganer å tolke regelverket først og fremst slik at de handelsmessige skadevirkningene blir minst mulige. Det vil derfor være små sjanser for at WTO gir adgang til handelsvridende tiltak, som f.eks ulike støtteordninger, med bakgrunn i kulturpolitikk. Da kan det også bli problematisk å innføre kvoter, selv om artikkel IV tillater det. Videre er WTOs tvisteløsningsmekanismer og håndhevingssystem sterke og effektive. Avgjørelser fra tvisteløsningsorganet er bindende, og de kan gjennomføres ved tvang ved at den vinnende staten kan påføre handelshindringer på den tapende part på helt andre områder (Mestad 2008). Det er derfor svært omstridt om konvensjonen vil ha noe å si for WTO-rettspraksis. Tilsvarende system i konvensjonen er svakt og valgfritt, og det finnes ingen sanksjonsmuligheter, heller ikke for tvisteløsningsorganet. Det gjør WTO til en mye sterkere organisasjon, med større muligheter til å "tvinge" medlemmene til etterlevelse, mens konvensjonen er mer defensiv. Semb (2000) har påpekt at sanksjonsmuligheter innenfor avtalens rammer kan bidra til etterlevelse. Når disse mangler, ser vi at Chile ikke mottar press fra konvensjonen som vil gi etterlevelse til fordel for filmindustrien, mens WTOs straffemuligheter gir store sjanser for etterlevelse av den avtalen.

Det er til slutt interessant å trekke inn Flæte (2003) som mener støtteordningene til film som finnes i Europa, med liten sannsynlighet har virket handelsvridende i forhold til den amerikanske industrien. Han begrunner dette med den sterke markedsandelen USAs filmproduksjon fremdeles har. Til sammenligning vil det da være enda mindre sannsynlig at

støtteordningene til Chiles filmindustri skal kunne virke handelsvridende, da både produksjonen er lavere og støtteordningene mindre enn Europas. Som en følge av dette har USA lite å frykte av Chile, og det er interessant at landet arbeider så hardt mot andre lands støtteordninger. Det kan derfor være snakk om en svak proteksjonisme fra Chiles del, hvor de igangsetter tiltak som kan virke for egen del, uten at det har store implikasjoner for andre land. Likevel vil det gå mot avtalen med USA, og en konflikt vil oppstå.

Lite internasjonalt press for etterlevelse

Frihandelen som er WTOs ansvarsområde, tillegges normalt større viktighet enn kultur, og uten å i utgangspunktet snakke om hverken konvensjonen eller WTO, sier Stiglitz at økonomiske interesser i den økonomiske globaliseringen litt for ofte får ”forkjørsrett på bekostning av kulturell identitet” (Stiglitz 2008: 151). Sanksjoner som kan forekomme utenfor selve konvensjonen, har Semb (2000) påpekt at avhenger av blant annet temaets viktighet. Men til tross for at Hylland Eriksen (1999) mener at hensynet til kultur i løpet av de siste årene er blitt viktig for å oppnå innflytelse i verdenssamfunnet, representerer den fremdeles den myke siden av samfunnet, satt til side for den harde politikken økonomi representerer. Mwanza (1998) finner i sin studie at menneskerettigheter er en svak politisk faktor på den internasjonale arena. Det mangler både press utenfra ved ikke-etterlevelse og incentiver som kan øke etterlevelsen. Mekanismer som økonomiske sanksjoner, incentiver, teknologioverføring og ekskludering fra andre, fordelaktige internasjonale avtaler, er ikke tilgjengelige for å øke trykket på menneskerettigheter. Disse funnene er i stor grad overførbare til kulturfeltet. Det mangler både push- og pull-mekanismer som sørger for etterlevelse. Viktig er det også at ikke-etterlevelse ikke har noen umiddelbare konsekvenser for andre land. Det gir hvert enkelt land mindre behov for å presse andre land til etterlevelse. Sjansen for at sanksjoner skal forekomme ved ikke-etterlevelse av konvensjonen, er derfor liten.

Likevel kan det for land som er medlem av både WTO og UNESCO, bli komplisert når en bestemmelse er i tråd med en av avtalene, mens den går på kant med den andre. Faren for å få et dårlig rykte er til stede, noe Semb (2000) har vist at land prøver å unngå. Enda viktigere er det å opprettholde et godt rykte for nye stater (Falstrom og Ramos 2005), og jeg har tidligere påpekt at Chile kan regnes med i denne gruppen etter den relativt nylige overgangen til demokrati. Isar⁷⁶ mener det vil være en form for selvjustis mellom medlemslandene av konvensjonen som sørger for etterlevelse. Å vite at andre land følger med på hva som skjer, vil

⁷⁶ http://www.efah.org/components/docs/cult%20div_Raj2006.pdf – 28. februar 2008.

bidra til sterkere grad av etterlevelse, og det er tydelig at Isar mener et godt rykte i tilfellet konvensjonen, er press godt nok til å gi etterlevelse. Jeg mener han da overser at sjansene for et dårlig rykte øker med avtalens viktighet. Tas det i betraktning, kan medlemslandene lettere komme til å følge retningslinjene lagt fram i WTO enn i konvensjonen.

Konvensjonen gir gode muligheter for utvikling av støtte til filmindustrien, men vi har sett at andre avtaler Chile har inngått kan vise seg begrensende, til tross for konvensjonens artikkel 20 som fremstiller seg selv som likestilt andre internasjonale avtaler. Internasjonalt press som forutsetning for etterlevelse som vist av Falstrom og Ramos (2005) er lite til stede, og det kan nesten være snakk om et motsatt press om *ikke* etterleve avtalen fra USAs side. Internasjonalt er det derfor flere hindringer som kan virke mot konvensjonen, slik at chilenske myndigheter ikke benytter seg av denne til det beste for filmindustrien.

Chayes og Chayes (1993) mener det finnes tre grunner til at stater ikke etterlever en internasjonal avtale, benevnt som flertydighet, kapasitetsproblemer og tidsaspektet. Hvis man ser på etterlevelse som faktisk handlingsendring i et land, mener jeg analysen viser at det kan være enda flere grunner til ikke-etterlevelse. Det kan for det første synes som om forfatterne ikke vurderer strukturen i et land (ikke forstått som Cortell og Davis' (1996) "nasjonale struktur", men som økonomi og politikk) som viktig for etterlevelse, hvor vi nettopp har sett at den nasjonale politikken og økonomien som ligger til grunn i Chile kan hindre iverksetting av tiltak filmindustrien er sikre på at vil hjelpe på utviklingen av denne. Ved å se forbi strukturen, ser de også forbi det faktum at det er noen få personer som står bak forhandlingene av en avtale, og at et lands interesser er en samling av ulike interesser. Et lands interesser slik de fremstår i slike forhandlinger, trenger derfor ikke samsvare fullstendig med politikken som føres fra dag til dag. Likeså er det internasjonale miljøet viktig, og faktorer som kan lede til etterlevelse kan også bidra til det motsatte; ikke-etterlevelse. Chile kan merke et (mer eller mindre klart uttalt) press om å ikke etterleve avtalen slik filmverdenen ønsker, fordi andre avtaler kan synes viktigere for landet.

6 Avslutning og konklusjon

Filmproduksjonen i Chile er i startfasen. De involverte ønsker å la den vokse mot en industri, hvor produksjonen i større grad klarer seg selv, og hvor det ikke minst er mulig for filmskaperne å leve av det de ønsker å gjøre, uten å måtte ta seg mer eller mindre relevante ekstrajobber for å få endene til å møtes. Det må da lages flere filmer, og disse må bli bedre. Men fokus må også flyttes fra bare produksjonen av filmer, og videre til hvordan disse kan vises fram for publikum. Distribusjon og visning, hvor filmens verdikjede opplever de største problemene, må gjøres enklere. Staten kan også bidra gjennom de mulighetene som finnes i konvensjonen hvor nødvendige støtteordninger kan tas i bruk. Begge former for infrastruktur, slik Bryson (2007) framstiller dem, må utvikles simultant. Hard infrastruktur som utdanningsinstitusjoner og visningssteder må bygges ut, men det må gjøres samtidig som opplæring av publikum og forbedring av kritikk og filmomtale gjøres. Slik vil bedre tilbud gi økt etterspørsel, som igjen vil gi mer forutsigbare økonomiske vilkår for filmskaperne.

6.1 Tilbake til rammeverket

Med tanke på rammeverket fra figur 1, er konvensjonens rolle å virke som en støttespiller for staten, samt å være en påminner om kulturens rolle - den kan altså bidra i statens kulturpolitikkutvikling. Filmindustrien har gode muligheter for utvikling, og konvensjonen kan fungere som ett av virkemidlene for å oppnå dette. Det gjør konvensjonen viktig, for selv om mange endringer kan gjøres uten denne, gjør den også medlemmene oppmerksomme på mulighetene som finnes, den gir et diskusjonsgrunnlag, og ikke minst kan den fungere som en støttespiller i internasjonale disputer om kultur. Konvensjonen har svakheter, som få klare krav, og ingen pressmekanismer i form av straff. Men samtidig kan åpenheten gi medlemmene større mulighet til selv å definere innholdet, og sette i kraft det de mener er nødvendige tiltak når det er behov for dem, om konvensjonen etterlevs. Den legger alle muligheter åpne for hva staten kan foreta seg av virkemidler som kan hjelpe filmindustrien, som støtteordninger, opplæring av publikum eller å bidra i promotering av nasjonal film, og den øverste delen av modellen i figur 1 synes uproblematisk. For at overgangen fra konvensjon til industri skal fungere best mulig, vil det bety at staten legger til rette for industrien, uten å gi pålegg, slik at

industrien gis rammer den kan utvikles innenfor. Mye skjer innenfor uformelle nettverk, og ikke innenfor den formaliteten og det byråkratiet statsinitierte regler fungerer som. Det er ikke alt staten kan bidra med, men med tilrettelegging kan arbeiderne innefor den symbolske kunnskapsbase selv bidra til utvikling av industrien. Myndighetene kan derfor legge til rette for økt samarbeid, men ikke tvinge det fram, noe for eksempel avtalene om samproduksjoner har vist. *Hvordan* staten legger til rette er derfor av betydning, men overgangen fra konvensjon gjennom det nasjonale nivå til filmindustri har potensielt store muligheter til å gi filmindustrien forhold den kan utvikles i. Men så er det andre elementer som gjør overgangen litt mer kronglete, som handler om muligheter for etterlevelse av konvensjonen. Det kreves som vi har sett stor interesse for saken fra beslutningstakernes side, en faktor som er diskutert om er til stede i Chile. Hva politikerne sier (stor interesse for konvensjonen) er ikke det samme som hva de faktisk gjør (liten interesse for kultur innenfor partiene, kritikk for ikke å ha hjulpet kulturen nok hittil). I tillegg betviler den nyliberale politikken som bakenforliggende struktur bruk av nye støtteordninger eller innføring av visningskoter, samtidig som det skaper en konkurransementalitet blant filmskaperne som hindrer samarbeid. Enda vanskeligere blir dette når internasjonale forhold som frihandelsavtalen med USA og WTOs sterke stilling tas i betraktning. I en eventuell internasjonal disputt, vil frihandelens sterke politiske stilling på bekostning av kulturens, bli problematisk for kulturhensynet. Så til tross for at konvensjonen i prinsippet *kan* bidra til utvikling av Chiles filmindustri, er det mange hindringer i veien som betviler muligheten for at den *vil* gjøre det. Og selv om konvensjonen legger fram muligheter, kan det stilles tvil til konvensjonens *effekt*, fordi den nasjonale konteksten kan ha stor innvirkning på om den vil brukes, og fordi konvensjonen synes som et svakere element i internasjonal sammenheng enn det uttalte motparten WTO. Problemene oppstår når konteksten gjør seg gjeldende, og når alle deler i rammeverket tas i betraktning, blir bildet mer komplisert. Internasjonalt press som kan lede til etterlevelse virker derfor usannsynlig.

Men det kanskje største hinderet for etterlevelse av konvensjonen er at politikere og befolkning ikke kjenner til konvensjonen og dennes innhold. Da blir gruppene som kan legge press på politikerne mindre, og de som kan gjøre nytte av innholdet i konvensjonen vil i mindre grad få gjort det, da de ikke kjenner til mulighetene denne tilbyr. Den nasjonale interessen (Cortell og Davis 1996), her også forstått som kjennskap til avtalen, er ikke til stede. Da hjelper det ikke mye at den nasjonale strukturen, med sivilsamfunnets gode påvirkningsmulighet overfor myndighetene, er til stede. Nasjonalt press til etterlevelse virker derfor også lite sannsynlig.

6.1.1 Forholdet mellom teori og empiri

På flere områder er det et misforhold mellom det som foreslås i teorien som viktig for filmindustriens utvikling, og det som kommer fram som karakteristikk av filmindustrien i Chile og som ønskes fra filmverdenen. For eksempel går klyngedannelser innenfor kunnskapsbasen på bekostning av bedre fordelt filmtilbud i alle landets regioner, som er et av filmverdenens ønsker. I tillegg er eksportønsket som fremmes i Chile stikk i strid med det som foreslås som det tryggeste markedet for filmindustrien, nemlig hjemmemarkedet. Når det også viser seg at bare en liten del av befolkningen gjør bruk av kino som kulturtilbud, er heller ikke det i tråd med jevnere tilgang til befolkningen, eller stort publikum, som er nødvendig for sikrere finansiering. Hjemmemarkedets preferanser som foreslås på teorisiden er ikke gyldig i den chilenske konteksten, ei heller kulturell likhet som burde tilsi enklere eksporten i regionen. Empirien kontrasterer teoriene.

Problematisk for hensynet til utvikling av filmindustrien, kan det være at særlig de yngre filmskaperne ser ut til å bevege seg bort fra endringsmulighetene som finnes på det teoretiske nivå. De yngre synes mindre interessert i samarbeid gjennom blant annet fagforeningene. Om det fortsetter på samme måte, vil det politiske presset minske, og også gjøre presset for etterlevelse lite sannsynlig. Det gjør igjen forholdene for samarbeid innenfor industrien dårligere. Et annet punkt hvor de yngre beveger seg fra beskrivelsen av industrien, er på markedssatsningen. Der Baker (2000) fremholder hjemmemarkedet som det sikreste, søker yngre filmskaperne mot Europa, i stedet for å søke å bygge opp et større hjemmemarked.

På andre steder samsvarer teori med empiri. Særlig gjelder dette ønsket om satse på alle former for samarbeid, som vil være helt i tråd med karakteristikkene for den symbolske kunnskapsbase.

Samarbeid som en løsning

Gjennom analysen har stadig behovet for økt samarbeid kommet fram. Vi har sett det i forbindelse med TV som hovedkilde for befolkningens kulturkonsum, økt samarbeid mellom land som en måte å både lette eksporten på, men som også kan virke som et sted for utveksling av idéer og erfaringer, og ikke minst har vi sett det i forbindelse med samarbeid mellom filmskaperne og de enkelte aktører innenfor kunnskapsbasen på det nasjonale nivå. Samarbeid i en eller annen form ble nevnt av mange av mine informanter, og vil virke som en naturlig forbedring av nettverkene innenfor kunnskapsbasen. Da er det merkelig at filmverdenen på dette punktet fungerer såpass dårlig.

Analysen har vist at filmverdenen har to roller å spille i forbindelse med denne oppgavens problemstilling. Den ene går på utvikling av selve filmindustrien, hvor de selv kan gå sammen om bedre samarbeid for så på en bedre organisert måte forbedre denne. Dagens individualitetstankegang går derimot på tvers av et slikt samarbeid, og utfylling av denne rollen har stort forbedringspotensial. Mangelen på samarbeid viser seg både mellom enkeltpersoner innenfor nettverkene, og ved liten interesse for fagorganisering, som videre kunne ha bidratt til utvikling av filmindustrien. Den andre rollen handler om det politiske, hvor ensrettet press på politikerne har ført til lenge ønskede endringer som vedtak om en filmlov og bortfall av filmsensur. Det er det samme samarbeidet om politisk press som kan bidra til chilensk etterlevelse av konvensjonen, som igjen kan gi bedre arbeidsvilkår for industrien. Da kan det legges press på staten for at den skal forstå utviklingsmulighetene filmindustrien har, og hvor viktig den kan være for et samfunn. Dette kan gi et sterkere press på staten for å sørge for større grad av etterlevelse av konvensjonen, som igjen kan gi bedre ordninger for filmindustrien.

Det er tydelig at de ulike aktørene i filmverdenen er klar over hvilke problemer som finnes i den nasjonale produksjonen. Mange later til å ha løsninger på disse problemene som i hvert fall til en viss grad følger teoriene om industriutvikling, hvor opplæring av publikum, behovet for gode kritikere, og ikke minst større samarbeid filmskaperne mellom og med TV-selskapene ble tatt opp. Det kan synes som om kunnskapen om problemene likevel ikke forplanter seg i direkte handling som kan gi et løft til industrien som helhet, men at det delvis drives ansvarsforskyvning, hvor ”jeg ikke kan endre dette, og i hvert fall ikke aleine”, og en individualistisk tankegang, hvor hver filmskaper søker egen utvikling på bekostning av et større samarbeid. Det er problematisk, for behovene er fremdeles til stede, seinest 2. februar i år uttalte en av de store regissørene, Andrés Wood, at det er trist at ikke publikum ønsker å se chilensk film, og at tiltak må iversettes, som visningskvoter og som bedre samarbeid med TV.⁷⁷ De samme problemene finnes tydelig fremdeles.

Hva er målet?

Det må gjøres en vurdering fra statens side om det er det økonomiske aspektet ved industrien som skal legge føringer for politikken, eller om kulturaspektet er det viktigste. Gjennom analysen har vi sett en motsetning mellom de to, som er koblet til en motsetning mellom

⁷⁷ http://www.lostiempos.com/noticias/02-02-09/ultimas_cul.php – 13. februar 2009.

mangfoldskonvensjonen og industriens karakteristikk. For eksempel gjelder det med tanke på *hvor* filmindustrien bør utbygges. Kunnskapsbasen følger tendensen til å organisere seg i klynger i storbyer, som i Chiles tilfelle særlig vil bety Santiago, mens konvensjonen legger vekt på likt og godt tilbud til alle, noe som i Chile betyr en desentralisering av både produksjon og visning av film, og at de må gå på tvers av slik blant andre Asheim og Coenen (2007) framstiller industrien. Den samme motsetningen finner vi på markedssiden. En karakteristikk for film, er at de selger best i det nasjonale markedet. Men konvensjonens mål er større sirkulasjon av blant annet film mellom land. Legges det til rette for enklere distribusjon i utlandet, kan selvsagt chilensk film tjene på det, men fremdeles vil det nasjonale markedet være det tryggeste satsningsområdet, mens konkurransen i utlandet vil være mye hardere. Flere av utviklingsmulighetene og –behovene ligger tilgjengelige i konvensjonen. Men da må Chile aktivt velge å benytte seg av denne, fordi analysen har vist at det finnes mange grunner til at konvensjonen ikke vil bli etterlevd.

6.2 Studiens overførbarhet og veien videre

Oppgaven har vært konsentrert rundt Chile. Det kan likevel være elementer i denne som er overførbare til andre land. For eksempel vil selve konvensjonens innhold være gjeldende for alle som har ratifisert avtalen. I en teoretisk generalisering hvor litt av konteksten tas bort, kan funnene fra denne oppgaven for eksempel gjelde andre svært nyliberale land, hvor Chiles politiske og økonomiske struktur ligger som basis, og kan passe inn i andre land med delvis tilsvarende system. Oppgaven kan også være overførbar til andre latinamerikanske land, innenfor den gruppen som kalles mellomstore filmprodusenter. Disse deler en del karakteristikk med tanke på filmindustrien, som gjør at problemer og mulige løsninger innenfor denne kan sammenlignes. I en analytisk generalisering får teorien en viktigere rolle. Her kan det teoretiske rammeverket, og metoden som er benyttet for å knytte de to teoriene sammen, være appliserbar i andre kontekster. Det i seg selv gjør ikke funnene overførbare, men teoriene har jeg allerede argumentert for at kan brukes over større deler av verden. Teorien om etterlevelse, fordi den er så kontekstavhengig, og dermed mulig å bruke på svært ulike steder, og teorien om kulturindustri, fordi produksjonsformen er standardisert, og organisasjonsformen er en konsekvens av produksjonsformen. Dermed finnes det store likheter, uavhengig av hvor produksjonen befinner seg. Kombinasjonen av de to teoriene, kan dermed ha relevans andre steder, også for Norge. Her til lands frykter blant andre Mestad (2004) og Aas (2008a) at den norske kulturstøtten kan stå i fare på grunn av press utenfra. For der EU-land kan søke støtte

fra de andre medlemslandene og har en kulturvennlig EU-domstol, har EFTA-domstolen vist seg mer markedsliberal. Kulturhensynet er derfor mindre tungtveiende i EØS enn i EU. Utfallet av eventuelle disputer er uklare, både for Norges og for Chiles del.

Flere elementer har dukket opp underveis i arbeidet som mulige framtidige forskningsprosjekt. Ved snakk om utvikling av filmindustrien, mangler det metoder for å undersøke andre sider ved industrien enn den økonomiske. Teorien ser på økonomisk vekst, med det som hovedfokus at industrien i seg selv skal være økonomisk bærekraftig. Den mangler måter å studere viktigheten av kulturindustriene i seg selv, eller hvilke ringvirkninger disse kan gi, virkninger som vi vet finnes, men som vanskelig kan måles. Teorien sier også lite om hva som kan planlegges fra beslutningstakernes side, hva som kan planlegges fra det privates side, og hva som er tilfeldigheter eller endogene elementer, som vanskelig kan planlegges. Den sier heller ikke noe om mangfoldet av film som finnes, og det kan være en svakhet at filmenes innhold ikke har større betydning. For Chiles del, kan ting tyde på at klassesdelingen har gjort at bare en del av befolkningen har mulighet til å bli filmskapere, noe som også kan ha en innvirkning på filmtypene som lages og kvaliteten på disse. Ulike filmtyper kan ha ulike hovedmarkeder (nasjonalt eller internasjonalt), mens dette ikke har blitt tatt i betraktning i denne oppgaven. Det virker heller ikke viktig i teorien, til tross for at det uten tvil vil være viktig for publikum hvilken type film de ser, ikke bare hvor den kommer fra. Relevansen til IPR (intellektuelle eiendomsretter) er også verdt større oppmerksomhet. Disse nevnes som viktige i konvensjonen, mens jeg ikke har tatt det elementet i betraktning hverken i teori eller analyse. Uten tvil vil de ha både negative og positive konsekvenser, som gode inntektsmuligheter for filmskapere, men også økte forskjeller mellom land eller klasser basert på makt. Til slutt ga også informantene inntrykk av å føle seg mindreverdige og isolerte i forhold til resten av verden. Argentina ble sett på som kulturelt overlegne, og den geografiske isolasjonen ble ofte tatt opp. Sistnevnte ble gjerne nevnt i forbindelse med det svake forholdet til resten av regionen. Dette er enda et element hverken teorien kan ta for seg, eller jeg har hatt mulighet til å se på, men som med sannsynlighet vil virke inn på hvordan samarbeidet mellom land vil fungere, og på hvor Chile posisjonerer seg i et slikt samarbeid.

For teorier om etterlevelse, kan denne oppgaven ha bidratt i forskningen om grunner til etterlevelse, hvor bare korrelasjon mellom avtalens innhold og faktisk atferd ikke er nok, men hvor de enkelte aktørene og deres påvirkningsmuligheter har blitt undersøkt. Målemetoder for å se på grad av etterlevelse, er derimot vanskelig å finne, og det er også problemer når de ulike aktørene eller elementene skal vektas mot hverandre, da det er få metoder og retningslinjer for hvordan det skal gjøres.

Referanser

- Aas, Nils. K. 2005. *UNESCOs kulturkonvensjon og mediemangfold*. Innlegg under ”Debattseminar om ny kulturkonvensjon”. Arrangert av Kultur- og kirke departementet og Den norske UNESCO-kommisjonen, 6. september
- Aas, Nils. K. 2008a. Samtale på Norsk Filminstitutt. 15. april 2008.
- Aas, Nils. K. 2008b. Samtale på Norsk Filminstitutt. 14. august 2008.
- Adorno, Theodor. W. 1991. *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Routledge, London.
- Adorno, Theodor. W. & Max. Horkheimer. 1997. *Dialectic of Enlightenment*. Verso, London.
- Aliaga, Ignacio. 2006. Cine de Chile 1990-2005. La pequeña historia de una imagen obstinada. Carrasco, E. & B. Negrón (eds). 2006. *La Cultura durante el período de la transición a la Democracia 1990-2005*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago.
- Aránguiz A., Alexis. & Eduardo. González T. 2006. *Cine Chileno: Producto de Exportación*. Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana. Santiago.
- Asheim, Bjørn. & Lars. Coenen. 2007. Face-to-face, buzz, and knowledge bases: sociospatial implications for learning, innovation, and innovation policy. *Environment and Planning C: Government and Policy*. Vol. 25, s. 655-670.
- Baker, C. Edwin. 2000. An Economic Critique of Free Trade in Media Products. *North Carolina Law Review*. Vol. 78. s. 1357-1436.
- Barton, Jonathan. R. 2002. State Continuum and Pinochetism: The Keys to the Chilean Transition. *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 21, No. 3, s. 358-374.
- Berg, Bruce. L. 2007. *Qualitative research methods for the social sciences*. Pearson, Boston.
- Berkaak, Odd. A. 2007. *Kulturpolitikk i den globale offentlighet. En analyse av UNESCOs konvensjon av 20. oktober 2005 om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk*. Sosialantropologisk institutt, Universitetet i Oslo.
- Bernier, Ivan. 2006. *Implementing the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Studie utført på vegne av Ministère de la Culture et des Communications du Québec.
- Bernier, Ivan. 2007. *An important aspect of the implementation of the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: The International Fund for Cultural Diversity*. Working Paper.
- Bernstein, Jay. M. 1991. Introduction. Adorno, T. W. 1991. *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Routledge, London.
- Brown, Michael. 2008. Working Political Geography Through social Movement Theory: The Care of Gay and Lesbian Seattle. Cox, K. et al. *The SAGE Handbook of Political Geography*. SAGE Publications Ltd, London.
- Bryson, John R. 2007. Arts, dance, cultural infrastructure, and city regeneration: Knowledge, audience development, networks, and conventions, and the relocation of a Royal Ballet company from London to Birmingham. *Norsk Geografisk Tidsskrift – Norwegian Journal of Geography* Vol. 61, s. 98-110.
- Chanan, Michael. 1976. *Chilean Cinema*. British Film Institute, London.
- Chanan, Michael. 1983. *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema*. British Film Institute and Channel Four Television, London.
- Chayes, Abram & Antonia H. Chayes. 1993. On compliance. *International Organization*, Vol. 47, No. 2, s. 175-205.
- Coffey, Amanda & Paul Atkinson. 1996. *Making sense of qualitative data: complementary research strategies*. Sage, Thousand Oaks, California.
- Corbridge, Stuart. 2008. State and Society. Cox, K. et al. *The SAGE Handbook of Political Geography*. SAGE Publications Ltd, London.

- Cortell, Andrew P. & Davis, James W. 1996. How Do International Institutions Matter? The Domestic Impact of International Rules and Norms. *International Studies Quarterly*, Vol. 40, No. 4, s. 451-478.
- Cosgrove, Denis. 2000. Culture. *Johnston, R. J. et al 2000. The Dictionary of Human Geography*. Blackwell Publishing Ltd. Oxford.
- Couffignal, Georges. 2004. Diversidad y política cultural desde la perspectiva chilena. Entrevista con José Weinstein. *Couffignal, G. et al. 2004. La Diversidad Cultural... Un debate internacional, un debate en Chile*. Editorial Aún Creemos En Los Sueños, Santiago.
- Cowen, Tyler. 1998. *In Praise of Commercial Culture*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Cowen, Tyler. 2002. *Creative Destruction. How Globalization Is Changing the World's Cultures*. Princeton University Press, New Jersey.
- Crang, Phil. 2000. Cultural turn. *Johnston, R. J. et al 2000. The Dictionary of Human Geography*. Blackwell Publishing Ltd. Oxford.
- Curtin, Michael. 2008. Spatial Dynamics of Film and Television. *Anheier, H. & Y. Isar. The Cultural Economy*. SAGE Publications, London.
- Dahlström, Margareta & Brita Hermelin. 2007. Creative industries, spatiality and flexibility: The example of film production. *Norsk Geografisk Tidsskrift – Norwegian Journal of Geography* Vol. 61, s.111-121.
- Dicken, Peter. 2003. *Global Shift. Reshaping the global economic map in the 21st century*. SAGE Publications, London.
- Ethier, Wilfred. J. 1998. The new regionalism. *The Economic Journal*. Vol. 108. July. s. 1149-1161.
- Estévez Baeza, Antonella. 2005. *Luz, cámara, transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*. LOM ediciones Ltda., Santiago.
- Falstrom, Dana Z. & Jennifer M. Ramos. 2005. *State Compliance with International Human Rights Treaties: The Importance of International Reputation for Guiding State Action*. Draft. Paper prepared for the International Studies Association Annual Meeting. Honolulu. March 1-5.
- Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class*. Basic Books, New York.
- Flæte, Tore K. 2003. *Kulturhensyn og handelshindringer. Kan en handelshindring lovlig begrunnes i kulturpolitiske hensyn i WTO- og EØS-retten, slik den kan i EF-retten?* Spesialoppgave skrevet ved det Juridiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Footer, Mary E. & Christoph B. Graber. Trade Liberalization and Cultural Policy. *Journal of International Economic Law*. 2000. Vol. 3, no. 1, s. 115-144.
- Frank, Véronique & Delphine Sableaux. 2004. Prefacio. *Couffignal, G. et al. 2004. La Diversidad Cultural... Un debate internacional, un debate en Chile*. Editorial Aún Creemos En Los Sueños, Santiago.
- Getino, Octavio. 1998. *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*. LOM Ediciones Ltda., Santiago.
- Getino, Octavio. 2007. *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Ediciones CICCUS. Buenos Aires.
- Girard, Augustin. 1982. Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development? *UNESCO. Cultural industries – A challenge for the future of culture*. Unesco, Paris.
- Goff, Patricia M. 2000. Invisible Borders: Economic Liberalization and National Identity. *International Studies Quarterly*. Vol. 44, No.4, s. 533-562.
- Graber, Christoph B. 2006. The New Unesco Convencion on Cultural Diversity: A Counterbalance to the WTO? *Journal of International Economic Law* 9(3), 553-574.

- Gundersen, Bjarne. R. og Håkon. Gundersen. 2005. *Alene i verden*. Morgenbladet, 4. november.
- Hesmondhalgh, David. 2002. *The Cultural Industries*. SAGE Publications, London.
- Hesselberg, Jan. 1998. *Spørreundersøkelser og intervju i utviklingsland. En guide for hovedfagsstudenter*. Occasional Paper #25, Samfunnsgeografi, Universitetet i Oslo.
- Hylland Eriksen, Thomas. 1999. *Kulturterrorismen. Et oppgjør med tanken om kulturell renhet*. Spartacus Forlag AS, Oslo.
- Hylland Eriksen, Thomas. 2001. Between universalism and relativism: a critique of the UNESCO concept of culture. *Cowan, J.K. et al. Culture and Rights. Anthropological perspectives*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Ju, Hyejung. 2005. *Regionalization of East Asian Television Programs: Examining the Popularity of Contemporary Korean Television Dramas in East Asia*. Essay submitted to International and Development Communication Division International Communication Association Convention for 2006.
- Landro, Jan H. 2006. *USA mot resten av verden*. Kommentar i Bergens Tidende 27. desember 2006.
- Lincoln, Yvonna. S. & Egon. G. Guba. 2000. The only generalization is: There is no generalization. *Gomm, R. et al. (eds). Case study method*. Sage, London.
- Lund, Joacim & Ruth Hege Halstensen. 2008. Kjemper mot hverandre. Artikkel i Aftenposten 27. oktober, morgenutgaven.
- Lundvall, Bengt-Åge & Peter Maskell. 2000. Nation States and Economic Development: From National Systems of Production to National Systems of Knowledge Creation and Learning. *Clark, G. et. al (eds). The Oxford Handbook of Economic Geography*. Oxford University Press, Oxford.
- Macey, David. 2001. *Dictionary of Critical Theory*. Penguin Books, London.
- Magder, Ted. 2004. Transnational media, International Trade and the Idea of Cultural Diversity. *Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 18, No. 3, September.
- Marx, Karl. 2005. *Kapitalen*. Forlaget Oktober A/S. Oslo.
- Mayer, Peter et al. 1997. Regime Theory: State of the Art and Perspectives. *Rittberger, V. & P. Mayer. (eds). 1997. Regime Theory and International Relations*. Clarendon Press, Oxford.
- Mestad, Ola. 2004. Norsk kultur inn i grunnlova. *Lov og rett*. Nr. 4/5. s. 209-210.
- Mestad, Ola. 2008. *UNESCO-konvensjonen om kulturelt mangfold som rammeverk for å utvikle nasjonal kulturpolitikk*. Presentasjon for Nordisk kontaktgruppe for kulturpolitikk 02.06.08. Tilgjengelig hos forfatteren.
- Mwanza, Iris. 2003. *How Nations Misbehave: Compliance with Human Rights Treaties in Commonwealth Africa*. Paper prepared for presentation at the Annual Meeting of the American Political Science Association, Philadelphia, PA, August 27-31.
- Næss, Hans Erik. 2007. *Røtter og vinger. Argumenter for en transnasjonal sosiologi*. Masteroppgave i sosiologi. Universitetet i Oslo.
- Peltier, Stéphanie. 2004. Las industrias culturales: ¿Una excepción económica? *Couffignal, G. et al. La Diversidad Cultural... Un debate internacional, un debate en Chile*. Editorial Aún Creemos En Los Sueños, Santiago.
- Porter, Michael E. 2000. Locations, Clusters, and Company Strategy. *Clark, G. et. al (eds). The Oxford Handbook of Economic Geography*. Oxford University Press, Oxford.
- Pratt, Andy C. 2008. Locating the Cultural Economy. *Anheier, H. & Y. Isar. The Cultural Economy*. SAGE Publications, London.
- Przeclawski, Krzysztof. 1982. The impact of cultural industries in the field of audio-visual media on the socio-cultural behaviour of youth. *UNESCO 1982. Cultural industries – A challenge for the future of culture*. Unesco, Paris.

- Reis, Ana C. & Andrea Davis. 2008. Impacts and Responses in Latin America and the Caribbean. *Anheier, H. & Y. Isar. The Cultural Economy*. SAGE Publications, London.
- Romero, Hugo. *et al.* 1999. Rapid urban growth, land-use changes and air pollution in Santiago, Chile. *Atmospheric Environment*. Vol. 33, Issue 24-25. s. 4039-4047.
- Romis, Monica. 2007. *Diagnostico del Sector Audiovisual en Chile*. Undersøkelse gjort for/av Banco Interamericano de Desarrollo.
- Rose, Gillian. 2000. Film, geography of. *Johnston, R. J. et.al 2000. The Dictionary of Human Geography*. Blackwell Publishing Ltd. Oxford.
- Sauvé, P. and K. Steinfatt 2000. Towards multilateral rules on trade and culture: protective regulation or efficient protection?. *Productivity Commission and Australian National University (ed.), Achieving Better Regulation of Services*. The Australian National University Canberra, Canberra. pp. 322-52.
- Scott, Allen J. 2008. Cultural economy: Retrospect and prospect. *Anheier, H. & Y. Isar. The Cultural Economy*. SAGE Publications, London.
- Semb, Anne Julie. 2000. *Sovereignty Challenged. The Changing Status and Moral Significance of Territorial Boundaries*. Doctoral Thesis. Department of Political Science, University of Oslo.
- Simmons, Beth A. 1998. Compliance with international Agreements. *Annual Review of Political Science*. No. 1 s. 75-93.
- Slachevsky, Paulo. 2004. Por una convención internacional para la diversidad cultural. *Couffignal, G. et al. 2004. La Diversidad Cultural... Un debate internacional, un debate en Chile*. Editorial Aún Creemos En Los Sueños, Santiago.
- Stanziola, Javier, 2002. Neo-liberalism and cultural policies in Latin-America: The case of Chile. *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 8 (1). s. 21-35.
- Stiglitz, Joseph E. 2008. *Globalisering som virker*. Pax Forlag A/S, Oslo
- Tasca, Catherine. 2003. Políticas culturales y diversidad cultural. Reunión de las comisiones nacionales para la UNESCO – Stockholm, 12. mai 2003. *Couffignal, G. et al. 2004. La Diversidad Cultural... Un debate internacional, un debate en Chile*. Editorial Aún Creemos En Los Sueños, Santiago.
- Thagaard, Tove. 2006. *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Fagbokforlaget, Bergen.
- Trejo Ojeda, Roberto. 2000. *La industria audiovisual en Chile. Informe año 2000*. Rapport skrevet for Ministerio de Educación – División de Cultura. Santiago.
- UNESCO. 1982. *Cultural industries – A challenge for the future of culture*. Unesco, Paris.
- UNESCO. 1996. *Our Creative Diversity*. Report from the World Commission on Culture and Development. UNESCO Publishing, Paris.
- UNESCO, 2005. *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Paris.
- Valentine, Gill. 2005. Tell me about...: using interviews as a research methodology. *Flowerdew, R. og D. Martin. Methods in Human Geography*. Pearson Education Limited, Harlow.
- Vinsrygg, Solveig V. 2006. *The Convention on Cultural Diversity – an analysis of the United States' material interests and normative obligations at stake*. Masteroppgave, Institutt for Statsvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Weinstein, José. 2003. *Recuadro N° 1*. Intervensjon fra den chilenske kulturministeren til UNESCOs 32. generalforsamling. 13. oktober. *Couffignal, G. et al. 2004. La Diversidad Cultural... Un debate internacional, un debate en Chile*. Editorial Aún Creemos En Los Sueños, Santiago.

Weinstein, José. 2005. Prólogo. *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*. Mayo. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Andre dokumenter

BOLETÍN N° 4.778-10 (a). 2007. 1. rapport fra utenrikskomitéen i det chilenske Senatet. Informe de la Comisión de Relaciones Exteriores, Asuntos Interparlamentarios e Integración Latinoamericana sobre el proyecto aprobatorio de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales y su Anexo, adoptada el 20 de octubre de 2005. 9. januar.

BOLETÍN N° 4.778-10 (b). 2007. 2. rapport fra utenrikskomitéen i det chilenske Senatet. Recaído en el proyecto de acuerdo, en segundo trámite constitucional, aprobatorio de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales y su Anexo, adoptada el 20 de octubre de 2005, en la 33ª Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, efectuada en la ciudad de París. 23. januar.

BOLETÍN N° 4.778-10 (c). 2007. Referat fra Senatets behandling av UNESCOs konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk. Segundo trámite constitucional / Senado. Discusión general. Aprobado en general y particular sin modificaciones. Sesión 88/354. 24. januar.

Cahiers du Cinema. 1974. Extract from an interview with Helvio Soto. No. 249, Chanan, M. 1976. *Chilean Cinema*. British Film Institute, London.

CNTV 2005. *Encuesta Nacional de Televisión 2005. Principales Resultados*. TV-statistikk utgitt av Consejo Nacional de Televisión, Departamento de Estudios.

EAO 2008. *Monitoring of EU audiovisual exchanges with third countries*. Contribution by the European Audiovisual Observatory to the meeting of the Cinema Expert Group, Brussels, 6th February 2008, "Strengthening the external dimension of audiovisual policy".

INE 2007. *Cultura y tiempo libre, informe anual 2006*. Kulturrapport fra Instituto Nacional de Estadísticas i samarbeid med Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Innst. S. nr. 73 (2006-2007): Innstilling fra familie- og kulturkomiteen om samtykke til ratifikasjon av UNESCOs konvensjon av 20. oktober 2005 om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk.

St. meld. nr. 25 (2003-2004). *Økonomiske rammebetingelser for filmproduksjon*.

Appendiks 1

Liste over informanter

- 3 Festivalarrangører (leder og medarbeider)
- 2 Regissører
- 2 Regissører/rektorer (ulike skoler)
- 2 Politikere (fra de største partiene)
- 2 Kulturpolitikere
- 2 Journalister (1 for nettmedium, 1 for avis)
- 2 TV-medarbeidere (ulike kanaler)
- 2 Representanter for statlige fond
- 1 Representanter for enheter som arbeider for fremme av chilensk film
- 1 Representanter for enheter som arbeider for fremme av chilensk film/filmskaper
- 1 Filmskaper/lærer
- 1 Filmskaper/festivalarrangør
- 1 Regissør/fagforeningsrepresentant
- 1 Fagforeningsleder/filmskaper
- 1 Leder for sivilsamfunnsgruppe
- 1 Filmskolestudent
- 1 Akademiker/lærer
- 1 Politisk juridisk rådgiver i statsadministrasjonen
- 1 Direktør for distribusjonsfirma
- 1 Representant for UNESCO Chile
- 1 Leder for alternativt visningssted for film
- 1 Leder for statlig filminstitusjon

Til sammen 31 informanter

Appendiks 2

Intervjuguide

Den nasjonale filmproduksjonen

- Hva syns du om dagens chilenske filmproduksjon?
- Hva mener du er målet med å bygge opp en nasjonal filmindustri?
- Hvordan er forholdene lagt til rette for å jobbe med film i Chile?
- Hva gjøres for å bygge opp og bevare filmproduksjonen?
- Hvilke vanskeligheter er det rundt å bygge den opp?
- Hvilke prosesser virker mot en beskyttelse av filmindustrien?
- På hvilke geografiske nivå fungerer filmindustrien?
- I hvilken grad trengs det hjelp fra avtaler regionalt og internasjonalt for å få det til?
- Hvordan fungerer finansieringen i filmindustrien?
- Hva kan myndighetene gjøre for å få en filmindustri?
- Hva kan bransjen selv gjøre for bygge opp industrien? Og hva har disse gjort?
- Hva er de ulike partienes politikk på filmindustrien? Hvordan kommer denne til syne?
- Hva er partienes holdning til kultur?
- Hva mener du er de største problemene til filmindustrien i dag?

Konkurransen/markedet

- Hvilke typer film er det som lages i dag?
- Hva syns du om kvaliteten på disse filmene?
- Hvem mener du filmene som lages er til for?
- Er alle lag i samfunnet like interessert i film? Film generelt, eller nasjonal film?
- Er alle lag like interesserte i at en filmindustri skal være til stede?
- Hva mener du er en nødvendig størrelse på markedet? Er Chile nok?
- Fra hvilke land opplever dere størst konkurranse?
- Hvordan klarer nasjonale filmer å konkurrere med utenlandske på hjemmemarkedet?
Hvordan kan det gjøres bedre?
- Og hvordan klarer de å konkurrere i andre land i Latin-Amerika?
- I hvilken grad er det et mål om i større grad å eksportere filmer seinere? Hvorfor?
- Hvordan er landet i stand til å benytte seg av de ulike markedene, nasjonalt, i Latin-Amerika og Spania og internasjonalt?
- Hvordan virker bilaterale avtaler inn på konkurransen?
- Hva gjør forholdet til USA med produksjon og distribusjon av film?
- Vil du si at det er konkurranse eller samarbeid som preger forholdet til filmindustrien i andre latinamerikanske land?

Konvensjonen

- Har du hørt om Unescos konvensjon om kulturelt mangfold?
- Hva vet du om den? Hva syns du om den?
- Hvor viktig syns du denne konvensjonen er/kan være i etableringen av en filmindustri?
- Hvordan kan den hjelpe til å bygge opp filmindustrien?
- Hvilke verktøy tilbyr konvensjonen som filmindustrien kan dra nytte av?
- Hvordan påvirker den nasjonal filmpolitikk?
- I hvilken grad beskytter den lokal filmindustri mot internasjonal konkurranse?
- Hvordan brukes konvensjonen i dag som et middel for å bygge opp filmindustrien?
- Hvilke muligheter har dere for å handle nasjonalt gjennom nasjonal politikk, uavhengig av internasjonale avtaler?
- Hvor viktig mener du denne konvensjonen er?
- Evt. hva burde ha vært annerledes for at den skulle kunne fungere enda bedre?

Samarbeid

- Hvordan er samarbeidet mellom filmindustrien i Chile og andre land?
- Leder samarbeid til et større marked for filmene som produseres?
- Hvordan fungerer finansieringen i et slikt samarbeid?
- Hvordan påvirker flernasjonalt samarbeid oppbyggingen av en nasjonal filmindustri?
- Hvordan forholder konvensjonen seg til slikt flernasjonalt samarbeid?
- Hvordan mener du andre lands filmindustri påvirker den nasjonale?