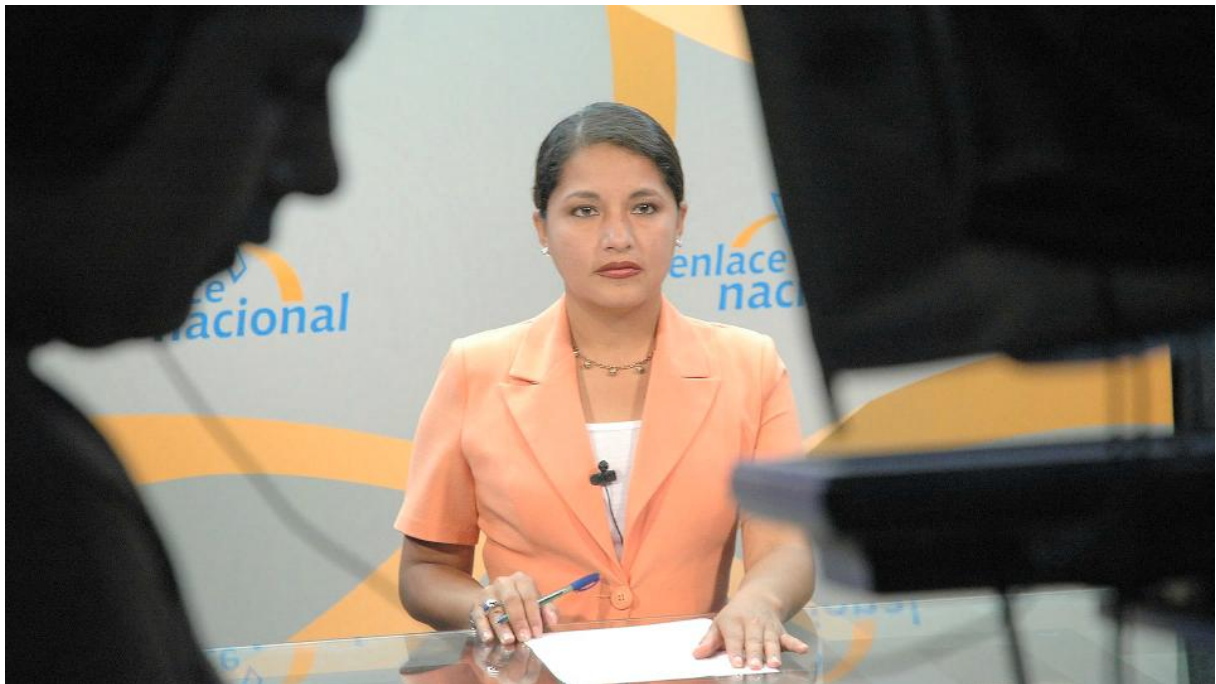


Å gi en ‘stemme’

En stillbildefilm og skriftlig refleksjon om
Enlace Nacional, en nyhetssending på lokal-TV i Peru



Britt L. Myhrvold

Praktisk masteroppgave i medievitenskap

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Høst 2010

Sammendrag

Dette er en praktisk masteroppgave som inneholder en stillbildefilm og en skriftlig refleksjon om nyhetsprogrammet Enlace Nacional i Peru. Enlace Nacional er et pionerprosjekt med samarbeid mellom flere lokale TV stasjoner. Nyhetsformidlingen i Peru er meget sentralstyrt og enveiskjørt, initiert av noen få store kanaler i hovedstaden Lima. Enlace Nacional vil endre dette, ved å finne en alternativ vei til å desentralisere nyhetsstrømmen og implementere en toveis kommunikasjon. De vil medvirke til at befolkningen i provinsen blir sett og hørt i TV nyhetene, at de får en 'stemme'. Jeg har fulgt de ansatte ved Enlace Nationals kontorer i Lima og Pisco, fotografert og tatt opp lyd av deres daglige arbeid. Fotografiene og lyden har jeg redigert sammen til en stillbildefilm for å vise strukturen Enlace Nacional har bygd opp. I den skriftlige delen plasseres Enlace Nacional inn i en ytringsfrihetsdiskurs med fokus på begrepene *the right to communicate* (retten til kommunikasjon) og *participatory* (deltagende) kommunikasjon. Jeg diskuterer også fotografiet, stillbildefilmen, dokumentarfilmen, samt postproduksjonen av min stillbildefilm.

Abstract

This is a practical master-thesis containing a slide-motion film (still picture film), and a written reflection about the news program Enlace Nacional in Peru. Enlace Nacional is a pioneering project involving collaboration between several local TV stations. The news coverage in Peru is very centralized and one-way, initiated by a few large channels in Lima, the capital. Enlace Nacional want to change this, by finding an alternative way to decentralize the news flow and implement two-way communication. The intention is that the population in the province has an opportunity to be seen and heard in the TV news, to give people a 'voice'. I have followed the staff at Enlace Nacional's offices in Lima and Pisco, and taken photographs and recorded sound of their daily work. I have edited these photographs and the sound into a slide-motion film to show the structure Enlace Nacional has built up. In the written part Enlace Nacional is placed into a context of freedom of speech discourse focusing on the concepts of *the right to communicate* and *participatory communication*. I also discuss photography, slide-motion film, documentary film and the post production of my slide-motion film.

Takk

Aller først vil jeg takke Carlos Cárdenas i TV Cultura i Lima, Peru, for å gi grønt lys på min forespørsel om å komme til Enlace Nacional.

Så vil jeg takke de ansatte på Enlace Nationals kontorer i Lima og Pisco som tok seg tid og lot meg spørre og grave om alt mulig, samt fotografere overalt.

Takk til min tålmodige veileder Knut Lundby (V2008-H2010) som ikke ga meg opp, selv da oppgaven var på sitt mest svevende. Men derimot var oppmuntrende og kom med gode råd. Hele tiden.

Takk til Nadina Helen Bakos som hjalp meg med å klippe filmen. Uten deg hadde jeg aldri i verden blitt ferdig.

Takk til Merete Grimeland for mange gode timer på PC-stua med rå humor og ukuelig optimisme.

Takk til Trine Krigsvoll Haagenen for gode råd og lån av bøker, og til Jon Inge Faldalen for kommentarer på min stillbildefilm og som orakel.

Tusen takk til Fritt Ord, UNIFOR og HF-fakultetet for økonomisk støtte til min tur til Peru.

Hjertelig tusen takk til mine gode venner Domingo og Jimena Salaverry for musikk til filmen, losji, transport og mye hjertevarme under mitt opphold i Peru.

Til slutt vil jeg gi den største takk til mine aller kjæreste: Roar, Jenny og Emilie Arna for fantastisk tålmodighet og støtte. Takk for at dere finnes!

Innhold

1. Bakgrunn og problemstilling	1
1.1 Introduksjon	1
1.2 Den lange prosessen. Plunder og heft og gangen i det hele	2
1.3 Latin Amerika og Peru	3
1.4 TV Cultura, Red TV og Enlace Nacional	5
1.5 Ytringsfrihet, demokrati	6
1.6 Fotografiet og stillbildefilmen. Praksis og metode.	7
1.7 Problemstilling	8
2. Enlace Nacional	10
3. Ytringsfrihet, demokrati, Latin-Amerika, Peru.....	16
3.1 Innledning.....	16
3.2 Demokrati.....	17
3.3 Ytringsfrihet	19
3.4 The right to communicate	22
3.5 The right to communicate i lokal kontekst.....	24
3.6 Participatory kommunikasjon	26
3.7 Oppsummering	29
4. Fotografiet, filmen, stillbildefilmen og dokumentarfilmen	30
4.1 Innledning.....	30
4.2 Lite utbredelse	30
4.3 Presisering av noen filmuttrykk	32
4.4 Fotografi vs. film, og stillbildefilm	33
4.5 Stillbildefilm vs. film	36
4.6 Bevegelse	37
4.7 Rom	40
4.8 Tid	41
4.9 Lyd	42
4.10 Dokumentarfilm	45
4.11 Den observerende representasjonsformen og min stillbildefilm.....	47
4.12 Oppsummering	50
5. Framgangsmåte. Praksis og Metode.....	50
5.1 Innledning.....	50
5.2 Fotograferingen	51
5.3 Lyd	53
5.4 Postproduksjon. Klipping.....	55
5.5 Stillbildefilmens handling	59
6. Avsluttende refleksjoner over et praktisk og skriftlig arbeide	63
Referanseliste.....	65
Vedlegg	71

At jeg skulle bruge 16 år på at erkende, at det er *det afgørende øjeblik* fanget midt i den uarrangerede virkelighed, der er fotografiets uudtømmelige kilde, er kun et eksempel på, at begrebet TID er nøglen til fotografiet. Tidsfaktoren setter sig igennem på alle niveauer i fotografiet. Dét at bruge lang tid på at fastholde noget der sker inden for kort tid. Dét at bruge et langt liv på at gøre små øjeblikke uendelige. Dét at tro på, at ét af livets uendelige mængder af øjeblikke er vigtigt at bevare for eftertiden. Det er hele tiden *øjeblikket* målt i forhold til *hele livet*. Øjeblikket, når den uarrangerede virkelighed træder op foran dig, så alt står lysende klart. Når det helt store *kaos* i en brøkdel af et sekund afslører en orden. Når elementerne pludselig placerer sig i forhold til hinanden, så du nærmest tror, at det er Guds belønning. Det er denne uendelige brug af tid for at nå det guddommelige øjeblik, der er fotografiets hemmelighed. (fotograf Henrik Saxgren sitert av Mikael Ostrup 2002:96, forfatterens kursiv).

Ytringsfrihet er menneskerettighetenes fundament, menneskehetens kilde og sannhetens mor. Å sette en stopper for ytringsfriheten er å trampe på menneskerettighetene, kvele menneskeheten og undertrykke sannheten. (Fredsprisvinner Liu Xiaobo 2009).

Journalism must speak for those who have no voice, for people without power who cannot speak out, but who can only whisper. You start with that and take it further. (José Menga, reporter for Radio Okapi¹)

1. Bakgrunn og problemstilling

1.1 Introduksjon

Jeg har gjennomført en praktisk masteroppgave. En todelt oppgave der den ene delen er en stillbildefilm med lyd om en casestudie,² nyhetsprogrammet Enlace Nacional i Peru. Enlace Nacional er spansk og betyr ‘nasjonal forbindelse’. Den andre delen består av en skriftlig refleksjon om Enlace Nationals struktur og arbeidsmåter, og omhandler stillbildefilm generelt og min stillbildefilm spesielt hva angår kontekst og produksjon. Dessuten har jeg satt Enlace Nacional inn i en kontekst med begreper om ytringsfrihet, demokrati, begrepet *the right to communicate*³(retten til kommunikasjon), samt *participatory*⁴(deltagende) kommunikasjon i tilknytning til Enlace Nacional og Latin-Amerika.

Et land i Latin-Amerika ble valgt fordi jeg har vært i regionen ved flere anledninger, kjenner litt til kulturen, samt snakker spansk. Jeg bestemte meg for Peru da Enlace Nacional fikk (i april 2008) tilslag på økonomisk støtte fra UNESCOs medieutviklingsprogram IPDC (International Programme for the Development of Communication) for å starte opp et kurs⁵ for å profesjonalisere nyhetsproduksjonen og nyhetsflyten.

Min faglige bakgrunn som fotograf medvirket til at jeg valgte en praktisk masteroppgave med utgangspunkt i fotografier. Fotografi har mange forskjellige uttrykk og bruksområder, og kan blant annet utvikles til en stillbildefilm. Dette har jeg utført i min oppgave. Min stillbildefilm fokuserer på hvordan Enlace Nacional prøver å finne en alternativ og farbar vei for at lokalbefolkningen skal bli sett og hørt i TV-nyhetene. Jeg har valgt å konsentrere meg om de ansattes daglige arbeidsoppgaver ved to av Enlace Nationals kontorer (Lima og Pisco) for å

¹ Fra filmen *Shock Waves* 2007, en film om en uavhengig radiostasjon i Den demokratiske republikken Kongo. Regissør Pierre Mignault.

² Robert K. Yin forklarer en casestudie slik: “A case study is an empirical inquiry that investigates contemporary phenomenon within its real life context” (Yin 2003:13)

³ Jeg har valgt å bruke det engelske uttrykket *right to communicate* for å unngå misforståelser og begrepsforvirring ved å oversette til norsk.

⁴ Jeg vil i oppgaven bruke *participation/participatory* (deltagelse/deltagende) på engelsk da jeg mener de har en bredere betydning på engelsk enn på norsk. Jeg skriver disse engelske ordene i kursiv.

⁵ Kurset heter *Itinerant Training for Journalistic and Technical Teams from Red TV*. Mer om dette kurset i seksjonene 1.2, 1.4 samt kapittel 2.

se på hvilken måte Enlace Nacional kan bidra til at innbyggere i desentraliserte strøk i Peru får adgang til TV-nyhetene. Med fotografier og lyd satt sammen til en stillbildefilm vil jeg belyse strukturen og virkemidlene de ansatte benytter i nyhetsproduksjonen.

Metoden er dermed en stillbildefilm med lyd, og temaet er nyhetsproduksjonen og formidlingen av denne, ved noen av de ansatte på Enlace Nationals kontorer i byene Lima og Pisco i Peru. Lima er hovedstaden i Peru med mer enn åtte millioner innbyggere, og Pisco ligger ved kysten omtrent 220 km sør for Lima, og har ca. 116.000 innbyggere. I hele Peru bor det ca. 29 millioner mennesker.

I den skriftlige delen reflekterer jeg over Enlace Nationals oppbygging, produksjon, struktur og undersøker om nyhetsprogrammet kan settes inn en ytringsfrihetskontekst. Jeg drøfter ulike aspekt ved fotografi og stillbildefilm, samt utdyper min stillbildefilms produksjonsprosess. Før jeg går videre med å presentere faktorer av betydning for oppgaven, vil jeg først si noe om forløpet i forkant av oppgaven; noe som har innvirkning på både innhold og fremdrift.

1.2 Den lange prosessen. Plunder og heft og gangen i det hele.

Før jeg reiste til Peru hadde det pågått en lang prosess. Min første kontakt var med UNESCOs Norgeskontor i Oslo høsten 2007. UNESCO, via IPDC, gir økonomisk støtte til medieutviklingskurs i utviklingsland, blant annet i Latin-Amerika, og jeg mente det ville være interessant å undersøke ett av disse kursene. Min opprinnelige plan var å undersøke om IPDCs støtte til forskjellige mediekurs underbygger lokale initiativ, samt om dette bidrar til en forbedring av ytringsfriheten. Etter mange e-poster og telefoner med UNESCOs representanter i Norge, Bolivia og Peru strandet det første forsøket på grunn av manglende tilbakemeldinger. Et IPDC-støttet kurs i Peru som startet opp i våren 2008, fikk jeg dermed ikke anledning til å undersøke. Neste fremstøt ble påbegynt etter utdeling av midler fra IPDC til nye kurs i april 2008. Da fikk Red TV,⁶ som sammen med TV Cultura produserer Enlace Nacional, økonomisk støtte til et kurs kalt *Itinerant Training for Journalistic and Technical Teams from Red TV* (UNESCO 2008:76-81). Ved mange forespørsler til UNESCOs kontor i Oslo og hovedkontoret i Paris, fikk jeg etter lang tid positivt svar. De satte meg i kontakt med direktør Carlos Cárdenas i TV Cultura. Han var velvillig innstilt til at jeg undersøkte kurset,

⁶ Asociación Nacional de Canales Locales de Televisión Red, forkortet til Red TV. *Red* betyr *nett* på norsk.

men hadde foreløpig ingen oppstartdato. Høsten 2008 gikk, og det fantes fremdeles intet tidspunkt jeg kunne forholde meg til. Jeg tok da en beslutning om å dra i januar 2009, være der i to og en halv uke, og håpe på at kurset innen den tid hadde begynt. Fra første kontakt angående min masteroppgave til jeg var på plass i Peru, tok det vel ett og et halvt år.

Imidlertid, da jeg ankom Peru viste det seg at Red TV og TV Cultura fremdeles ikke hadde startet opp kurset som de ansatte på Enlace Nacional skulle delta i. Min opprinnelige plan måtte kullkastes, og jeg behøvde straks finne nytt undersøkelsesobjekt og problemstilling. Jeg bestemte meg da for å undersøke selve nyhetsendingen Enlace Nacional. Hvordan programmet ble laget og distribuert, og med fokus på strukturen og de ansatte. Dessuten ville jeg fremdeles se om man kunne diskutere ytringsfriheten i lys av Enlace Nationals prosjekt. I utgangspunktet hadde jeg vurdert å besøke flere lokal-TV kontorer, men endte tilslutt opp med kontorene i Lima og Pisco. Lima på grunn av at nyhetsmengden *inn* og distribusjonen *ut*, går igjennom dette kontoret, i tillegg til at de produserer lokale nyheter selv. De får også besøk av mennesker fra provinsen som blir intervjuet om lokale saker. Dessuten var jeg allerede i Lima. Avstandene i Peru er store, med til dels kronglete infrastruktur. På grunn av den korte tiden jeg hadde til rådighet, reiste jeg til Pisco (220 km sør for Lima) for å besøke den lokale TV-stasjonen Orión TV. Orión TV leverer nyhetsstoff fra Pisco til Enlace Nacional, i tillegg til at de produserer andre lokale programmer til egen kanal. Jeg tilbrakte noen timer en ettermiddag og kveld på Orión TV. Både i Lima og i Pisco ble jeg godt mottatt og de ansatte var hjelpsomme og inkluderende. I Lima var jeg tilstede både dag og natt for observasjon, fotografering og lydopptak av den daglige dont.

1.3 Latin Amerika og Peru

Latin-Amerika har historisk vært preget av militærdiktatur og politisk korrupsjon med dårlige vilkår for ytringsfriheten, samt et mangelfullt demokratisk sinnelag. Selv om det på papiret er demokrati med frie valg, er det mye som gjenstår. Latin-Amerikas (og Perus) historie har vært preget av totalitære stater, elitestyre, pressesensur og minimalt med ytringsfrihet. Det er fremdeles mange hindringer i veien for å fremme demokrati og ytringsfrihet. Professor i statsvitenskap Jean Grugel, oppsummerer tilstanden i Latin-Amerika slik:

Almost 25 years after the beginning of the third wave of democratization⁷ in Latin America, the quality of democracy in the region remains low. The ambiguities of political practices and the sometimes abysmal gulf between a formal democratic order and the persistence of everyday realities of social exclusion, impoverished citizenship, patrimonialism, corruption and double-dealing are striking. Relatively robust institutions sit side by side with persistent patterns of authoritarianism, elitism and violence. The threat of overt military take-over has evaporated but repression and heavy-handed policing remains the stuff of daily life for many (Grugel 2007:242-243).

For å forklare demokratiets nåværende skjøre tilstand må man betrakte fortiden, og da spesielt se på Latin-Amerikas historie med mer eller mindre sammenhengende militærdiktaturer fra 1960-tallet til 1980-tallet. Med denne politiske vanskelige arven fra fortiden, ser det ut til at det er store vanskeligheter med å få til en forandring (ibid.:247). De demokratiske institusjonene har lett for å “gli inn i autoritære styresett” (ibid.:245). Militærdiktaturene har lagt til rette for en autoritær elite som legger hindringer i veien for staten som en aktør for befolkningens velferd. Denne eliten er vanskelig å utmanøvrere på grunn av “the shallowness of the democratic order, its political unresponsiveness and class bias” (ibid.:245). Dermed ser det ikke ut til at “the openings created for participation by the working class and the poor (...) have a serious impact on the policy agenda” (ibid.:245). Sosialt medborgerskap blir sterkt motarbeidet av eliten, som mener at staten ikke skal ha sosialt ansvar for befolkningen (ibid.:247). “As a result, social spending in Latin America has rarely been linked to universal notions of welfare or rights” (ibid.:247-248). Befolkningen har få rettigheter, lite eller ingen sosial velferd og svake demokratiske institusjoner, slik at det er vanskelig å få fremmet sine saker og høyne sin velferdsstandard.

I denne settingen kan man si at menneskerettighetene og ytringsfriheten har dårlige kår i Latin-Amerika og Peru. Human Rights Watch, en organisasjon som overvåker og forsvarer menneskerettighetene, skriver dette om Peru i *Human Rights Watch World Report 2009*:

Cases of torture and ill-treatment continue to occur. Journalists reporting on corruption in Peru’s provincial cities face harassment and physical attacks. Government officials have aggressively sought to discredit nongovernmental organizations that advocate for human rights accountability (Human Rights Watch 2009:196).

⁷ Det refereres til tre demokratiseringsbølger: *Første* demokratibølge fant sted i Europa fra ca. 1800-1930. *Andre* demokratibølge var fra ca. 1945-1960 med demokratisering av aksemaktene, noen land i Latin-Amerika og avkolonisering i Afrika og Asia. Den *tredje* demokratibølgen begynte rundt 1975 med Sør-Europa, så fulgte Latin-Amerika på 1980 tallet, Øst-Europa fra 1989, Afrika på 1980 og 1990 tallet, samt Asia (Kristian Stokke, forelesning i Statsvitenskap STV4347, 11.3.2008).

Journalister som skriver om maktmisbruk, enten det er i lokalsamfunnet eller i storsamfunnet, er selv utsatte for angrep og mord (Reporters Without Borders 2008:33). Det er ingen lett vei til ytringsfrihet og demokrati, men det finnes også lyspunkt. Human Rights Watch rapporterer om at flere regjeringer i Latin-Amerika tar initiativ for å styrke menneskerettighetene (Human Rights Watch 2009:7-8). *Reporters Without Borders* observerer at media har en stor politisk og ideologisk rolle i Latin-Amerika (Reporters Without Borders 2008:33). Pressefriheten står fremdeles svakt, men det har vært noen lovmessige forbedringer de siste årene (ibid.:34).

1.4 TV Cultura, Red TV og Enlace Nacional

Enlace Nacional springer ut av et IPDC-støttet prosjekt. I 2004-2005 fikk TV Cultura og Red TV støtte fra IPDC til å utvikle lokal-TV samarbeidet ved å utdanne lokal-TV personale (UNESCO 2004). Red TV presenteres som

a national network that represents local television channels seeking to integrate and democratise television in the country, promoting the participation and critical opinion of the public within the framework of a free and competitive television market with equal opportunities (UNESCO 2008:77).

Hovedarkitekten bak Red TV er TV Cultura. TV Cultura har base i Lima. De presenterer seg selv som “a Peruvian association of social communicators created in 1986 to contribute to strengthening the national identity, the democratisation of communication and the creation of alternative communication” (UNESCO 2008:79). Via flere workshops i blant annet demokratibyggning og TV for medborgerskap (*Citizen Television*), vil TV Cultura og Red TV lage programmer som “encourage participation, educate, entertain and promote values and, in addition, that are appreciated by general public” (UNESCO 2004, 2009).

Nyhetsprogrammet Enlace Nacional blir produsert av TV Cultura og Red TV. Enlace Nacional begynte sine sendinger i 2006 med 15 tilknyttede lokal-TV kanaler og 15 minutters sendinger (Enlace Nacional 2008:1). I 2008 var det 30 kanaler tilknyttet, og det ble det estimert at mer enn syv millioner seere kunne se nyhetssendingen (Enlace Nacional 2008:5). Pr. september 2010 produseres det lokale nyheter til Enlace Nacional ved 35 lokale TV-stasjoner i 32 byer fra nord til sør i Peru (Enlace Nacional. Nosotros). Siden februar 2008 har Enlace Nacional også blitt kringkastet fra Miami, USA via TV-stasjonen Canal Sur som dekker 900.000 hjem (Enlace Nacional 2008:1,9). Nyhetsprogrammet sendes en halv time fra mandag til fredag, kl.19.00-19.30.

Hver av de lokale TV-stasjonene produserer daglig to nyhetsinnslag fra sitt distrikt som de sender til Lima via Internett for redigering, montering og ferdigbehandling, og med en nyhetsoppleser som binder sammen alle nyhetsinnslagene. Det ferdige nyhetsprogrammet med innslag fra de forskjellige provinsene blir så sendt tilbake til de forskjellige TV-stasjonene som så kringkaster det fra sin lokale TV-stasjon kl.19.00. Også i hovedstaden Lima produserer Enlace Nacional nyhetsinnslag. Nyhetsinnslag fra Lima produseres om det har en interesse for en eller flere av byene i provinsen (intervju⁸ med Luis Ramos).

Enlace Nationals umiddelbare mål er å ha en times nyhetsprogram mandag til fredag. Et av virkemidlene for utvikling av nyhetskonseptet er å søke støtte via internasjonale organisasjoner som IPDC. Som jeg skrev ovenfor, fikk TV Cultura og Red TV tilslag på økonomisk støtte fra IPDC til kurset *Itinerant Training for Journalistic and Technical Teams from Red TV* (UNESCO 2008:76-81). Via flere workshops og kurs vil dette prosjektet profesjonisere journalister og teknikere fra de lokale TV-stasjonene i Red TV. For dermed å høyne kvaliteten på de lokale nyhetssendingene i Enlace Nacional. Når kurset er ferdig, håper Enlace Nacional på å oppnå ett av sine delmål som er sendinger på en times varighet. I tillegg vil man inkorporere flere lokale TV-stasjoner til nyhetskonseptet. Dermed øker distribusjonen og inkluderingen. Flere lokale anliggender kringkastes nasjonalt, og sender og mottaker bringes nærmere; man blir sett og hørt.

1.5 Ytringsfrihet, demokrati

I artikkel 19 i FNs menneskerettigheter stadfestes det at “[e]nhver har rett til menings- og ytringsfrihet. Denne rett omfatter frihet til å hevde meninger uten innblanding og til å søke, motta og meddele opplysninger og ideer gjennom ethvert meddelelsesmiddel og uten hensyn til landegrenser” (FN-sambandet). Dette utdypes ytterligere av forhenværende generalsekretær i UNESCO, Koïchiro Matsuura:

the challenge of universality – creating inclusive knowledge societies in which all have the chance to participate “regardless of frontiers” – is inseparable from ensuring freedom of expression in the information society. There can be no genuine knowledge societies without free and unhindered access to information and knowledge (UNESCO. IFAP 2007:introside).

⁸ Jeg intervjuet flere personer på Enlace Nacional. Disse intervjuene ble gjort med lydopptaker til evt. senere bruk i min stillbildefilm. I denne oppgaven refererer jeg til, eller siterer, noen av intervjuene. Vedlegg nr. 1 i slutten av oppgaven inneholder en oversikt over personene jeg intervjuet.

“Ytringsfrihet og pressefrihet er grunnleggende menneskeretter og forutsetninger for å styrke og sikre demokratiske prosesser” (UNESCO. Medier og demokrati). En av forutsetningene for ytringsfrihet og deltagende demokrati er at befolkningen blir sett og hørt (Dakroury 2009:34). Dette nødvendiggjør innbyggernes tilgang til media. Mange mennesker i utviklingsland kommer ikke til orde verken i hjemlandets medier eller i vestlige medier; de er utelatt fra deltagelse og har liten eller ingen innflytelse eller aksess til mediene (Wilson og Warnock 2007:3-4). Wilson og Warnock referer til en spørreundersøkelse gjort av Verdensbanken i 1999, hvor 40.000 fattige mennesker ble spurt om hva de ønsket mest: “having a ‘voice’ was one of the most frequent replies, second only to improved income and basic necessities” (Wilson og Warnock 2007:8). Ett av virkemidlene for at folk skal få aksess til mediemidlene, og dermed en ‘stemme’, er økonomisk støtte til prosjekter som sikter på å utdanne mennesker innen forskjellige media. Som TV Cultura og Enlace Nacional har fått. De forskjellige prosjekter gir en mulighet for adgang til informasjon og videreformidling av denne. “Citizens need access to information in order to know and demand what they are entitled to, as well as to understand policies and processes so that they can question them and enter into informed dialogue” (Wilson og Warnock 2007:13). En mulighet til å bli sett og hørt ved å ha de nødvendige midler til å formidle sin egen og andres hverdag i lokalsamfunnet, - med de problemer og utfordringer som eksisterer.

1.6 Fotografiet og stillbildefilmen. Praksis og metode.

Det fascinerende med fotografering er “å kunne fange et øyeblikk som aldri kommer igjen” sier fotograf Pål Bentsdal på nettsidene til *foto.no* (Hesjedal 2010). Denne interesse for å bevare en del av det forgjengelige har vært en del av utgangspunktet for å visualisere Enlace Nacional. Jeg har valgt å bruke stillbildefilm som uttrykk i den praktiske delen av oppgaven for å undersøke om jeg ved bruk av fotografier satt sammen til en stillbildefilm kan oppnå en alternativ og utfyllende tilnæringsmåte til min casestudie.

En casestudie kan ha likheter med det antropologiske observerende feltarbeid (Yin 2003:11). Fotografering som en del av en antropologisk undersøkelse vil “adopt a strictly documentary approach and combine it with scientific method to interrelate, synthesize, and finally interpret visual and written information” (Fergus-Jean 2007:504). På denne måten kan fotografi være et viktig supplement til en antropologisk undersøkelse (ibid.:504-505). Fotografier kan brukes til å illustrere situasjoner og utfylle det skrevne ord. “As a research tool, photography’s apparent verisimilitude creates a special category of document, which can be used as a visual

counterpart to written observation, merging direct observation with realistic representation” (ibid.:505). Muligens er den slitte uttalelsen om at ‘et bilde sier mer enn tusen ord’, ikke så formålsløs allikevel. På den andre side har man fotograf Lewis Hine som sier at “If I could tell the story in words, I wouldn’t need to lug a camera” (Sontag 1977:185). Uansett syn; i min oppgave er det interessant å se på om fotografi og tekst kan supplere hverandre.

Et aspekt ved fotografiet er dets “specific relation to temporality, its ability to refer to a relatively brief and specific point in time” (Gunning 2008:38). Samt at man “oppfatter det fotografiske bildet som spor etter noe som har vært” (Hausken 1998:162). Med billedlegging av et lite tidspunkt i Enlace Nationals historie vil jeg vise hvordan det var der, akkurat da jeg var der. Samt gi et visuelt inntrykk av hvordan det faktisk rent fysisk ser ut. Ved å lage en stillbildefilm av fotografiene håper jeg på å formidle noe utover de spesielle øyeblikk i tiden, og visualisere Enlace Nationals struktur og arbeidshverdag.

1.7 Problemstilling

Tilgang til media er altså viktig for å bli sett og hørt; at man får en ‘stemme’ (Wilson og Warnock 2007:3-4). I denne sammenheng er det interessant å undersøke om nyhetsprogrammet Enlace Nacional kan legge til rette for en aksess til media for lokalbefolkningen i provinsen⁹ i Peru. Dette vil jeg gjøre ved å vise strukturen og arbeidsprosessene i arbeidet ved to av Enlace Nationals kontorer, i Lima og i Pisco. Det er disse to kontorene som er billedlagt i min stillbildefilm, og som jeg har brukt i min skriftlige analyse.

Enlace Nacional har vært en initiativtaker til og pådriver for utbredelse av nyheter fra og innen provinsen i Peru. De har lagt til rett for at lokalbefolkningen kan få både nyheter fra sitt eget sted og nyheter fra andre steder i landet. For å være et supplement og alternativ til den vanlige nyhetsstrømmen som kun går *fra Lima til* provinsen. For å implementere en annerledes praksis enn den vanlige sentrum-periferi prosessen. Nyhetsstoff sendes fra provinsen til supportsenteret i Lima, for så å sendes tilbake ferdig redigert, sammen med nyhetsinnslag fra de andre lokale TV-stasjonene i Red TV-samarbeidet. Det er en toveis prosess i stedet for en ovenfra og ned prosess. Enlace Nacional vil styrke og utvide nyhetsdekningen på TV, og legger til rette for at innbyggerne i provinsen blir sett og hørt i TV-nyhetene.

⁹ Slik jeg har forstått peruanere brukes begrepet provins (provincia) uten de negative konnotasjoner vi er vant til. Provins betegner det lokale, det som er utenfor hovedstaden Lima.

For å undersøke om Enlace Nacional bidrar til at folk blir sett og hørt, at de får en ‘stemme’, vil jeg i denne oppgaven undersøke strukturen Enlace Nacional har bygget opp, og hvilke virkemidler de benytter. Jeg vil observere hvordan de ansatte på supportsenteret i Lima og lokalkontoret i Pisco arbeider for å få til en toveis kommunikasjon, og hvordan de selv produserer og formidler nyhetene. Dette blir følgelig en casestudie med Enlace Nacional som case og forskningsobjekt, og stillbildefilm som datainnsamler og metode. Jeg diskuterer også, i den skriftlige delen, om Enlace Nationals prosjekt kan settes i sammenheng med noen utvalgte deler av ytringsfrihetsdiskursen, og utdyper begrepet *the right to communicate*. Dessuten drøfter jeg om Enlace Nacional kan forbindes med *participatory* kommunikasjon.

Jeg vil i denne oppgaven forsøke å besvare følgende spørsmål:

1. Kan man vise Enlace Nationals struktur og nyhetsformidling ved hjelp av en stillbildefilm?
2. Kan man gjennom denne casestudien illustrere om Enlace Nacional bidrar til å gi befolkningen i provinsen en ‘stemme’?

For å besvare disse spørsmål har jeg inndelt oppgaven på følgende måte:

I kapittel to utdyper jeg Enlace Nacional med hensyn til struktur og arbeidsmåter. Kapittel tre omhandler ytringsfriheten, i nær forbindelse med demokratiet. Det vil si, de elementene av ytringsfrihets- og demokratidiskursene jeg mener er relevante for min oppgave. Jeg reflekterer også over begrepene *the right to communicate* og *participatory* kommunikasjon sett i forhold til Latin-Amerika og Enlace Nacional. I fjerde kapittel belyses fotografi og stillbildefilm med bruk av forskjellige filmatiske begrep. Jeg drøfter også om min stillbildefilm kan oppfattes som en dokumentarfilm, og jeg prøver å sette den inn i en dokumentarisk filmtradisjon. Femte kapittel er metodekapitlet hvor jeg beskriver fremgangsmåten fra fotografering i Peru via postproduksjon til ferdig stillbildefilm, samt filmens handling. Kapittel seks inneholder oppsummering av hele oppgaven.

2. Enlace Nacional

Jeg vil i dette kapittel se på strukturen nyhetsprogrammet Enlace Nacional har utarbeidet for å gjennomføre sitt prosjekt. Hvordan de har lagt til rette for en toveis kommunikasjon, slik at befolkningen i provinsen kan komme til orde på TV-nyhetene. Enlace Nacional skriver om seg selv at “The decentralized production structure makes of this programme the only truly national news programme on Peruvian TV, as it incorporates information from the entire country with a democratic, decentralized and citizen-based approach” (UNESCO 2009). Enlace Nacional har bygget opp en desentralisert struktur som letter lokalbefolkningens vei til å bli sett og hørt i TV-nyhetene. De vil også tilrettelegge tilgangen på nyheter slik at befolkningen i provinsen får nyheter fra både sitt eget distrikt og fra andre provinser i Peru. Enlace Nacional vil bidra til produksjonen av lokale nyheter som skal

guarantee true information, present new voices, respect plurality of opinions, give priority to decentralization and development issues, promote accountability and civil society’s social-watching activities, and strengthen democracy and citizenship (UNESCO 2004).

Dette vil, ifølge TV Cultura, bidra til å skape et mer rettferdig, likestilt og demokratisk samfunn. (TV Cultura. Presentación:1)

Enlace Nacional er en pionerbedrift, da det ikke har eksistert en slik strukturert og institusjonalisert nyhetsformidling fra provinsen før (intervju med Carlos Cárdenas og Juan José Beteta). “Enlace Nacional er en nyskaping innen peruansk TV”¹⁰ (Intervju med Beteta, min oversettelse). I Peru er media meget sentraltstyrt, med fire-fem store TV-kanaler som sender fra hovedstaden Lima (intervju med Beteta). Disse store TV-kanalene dekker nesten hele landet, men det er en forsvinnende liten prosentandel av nyhetsprogrammene som omhandler det som foregår i provinsen (intervju med Beteta). Enlace Nationals nyhetssending vil dekke etterspørselen som ikke blir tilfredsstilt av de nasjonale kanalene i Lima (intervju med Beteta). Beteta sier at for å forstå Enlace Nacional må man se på at i Peru har man et inntrykk av at det kun eksisterer noen få TV-kanaler, eller TV-selskap, altså disse fire-fem store sentraliserte TV-kanalene som sender fra Lima (intervju med Beteta). Mens det i virkeligheten er 400 private, lokale TV-kanaler i Peru (intervju med Beteta). I tillegg til disse 400, mener Beteta, er det vel så mange som kringkaster uten lisens, og dermed kan det i sum

¹⁰ ”Enlace Nacional es una experiencia innovativa en la televisión Peruana”.

være så mange som 800 lokale TV-kanaler i Peru¹¹ (intervju med Beteta). Av disse lokale TV-kanalene er det i 2010, som jeg skrev i seksjon 1.4, 35 lokale TV-kanaler i 32 byer tilknyttet Red TV og Enlace Nacional (Enlace Nacional. Nosotros). De fleste er private, kun én er kommunal. Disse kanalene varierer i størrelse, økonomi, og kvalitet på nyhetene.

Lima er den eneste byen i Red TV-samarbeidet som kun produserer, og ikke sender Enlace Nacional. Dette på grunn av tekniske og mediepolitiske anliggender. I mitt intervju med Luis Ramos, produksjonsleder i TV Cultura, sier han at TV Cultura og Enlace Nacional er i samtaler for å få tilgang til å sende fra Lima, samtidig som de er skeptiske til å gå inn i samarbeide med enten en av de kommersielle kanalene eller den ene statlige kanalen (intervju med Luis Ramos). De er engstelige for å miste sin uavhengighet og integritet ved å bli forbundet med disse TV-kanalene i Lima (intervju med Luis Ramos). Ramos mener det er behov for et nyhetsprogram som Enlace Nacional i Lima, da det er mange innflyttere fra forskjellige deler av Peru som bor i Lima. Han anslår at så mange som 70 % av Limas innbyggere kommer fra andre deler av Peru. En annen grunn til at Enlace Nacional ikke sendes fra Lima er for ikke å konkurrere med kanalene i Red TV, fordi de eksisterende kanalene i Lima også kringkaster til hele landet. Enlace Nationals løsning på kort sikt kan være å sende via kabel, med utgang kun i Lima. På denne måten vil Enlace Nacional opprettholde det fokus at de blir sett på via de forskjellige kanalene i provinsen.

Hver av de 35 lokale TV-stasjonene i provinsen sender ett, eller helst to, nyhetsinnslag daglig til supportsenteret i Lima. Disse nyhetsinnslagene bindes sammen til ett nyhetsprogram, altså Enlace Nacional. Ikke alle nyheter som blir sendt til supportsenteret kommer med i programmet, da en nyhetssending består av til sammen 24 lokalnyheter fra de forskjellige stedene i landet (intervju med Beteta). Nyhetsprogrammet Enlace Nacional sendes så ferdig redigert, med nyhetsoppleser etc., til de lokale TV-kontorene.

Kort fortalt er den daglige dont, sett fra supportsenteret i Lima, som følger: Om morgenen produseres nyheter både ved alle de lokale TV-kanalene og i Lima. Mellom kl.16 og kl.22 kommer nyhetsinnslagene, sendt via internett, til Lima for redigering. Det er i denne

¹¹ Til sammenligning er det 12 lokal-TV stasjoner i Norge: TV Østfold, TV 8 (med fire stasjoner: Follo, Romerike, Asker og Bærum og Sunnmøre), TV Buskerud, TV Vestfold, TV Telemark, TV Vest, TV Haugaland, TKTV og TV Nord. Nå må det sies at den norske definisjonen på lokal-TV er nok snevrere enn den peruanske, da lokal-TV, ifølge Borse, er en lineær stasjon som kan sende hele døgnet på det digitale bakkenettet (Telefonsamtale 19.10.2010 med Halvor Borse, prosjektleder i MBL, Mediebedriftenes Landsforening).

prosessen mye kontakt mellom supportsenteret i Lima og de forskjellige lokale TV-stasjonene for å få en fortgang i det hele, og for å få nyhetsinnslagene fra provinsen på plass. Rundt kl. 19 er de første nyhetene ferdigredigert. Nærmere midnatt kommer nyhetsanker Milagros Zumaeta, for å forberede nattens innspilling av nyhetene. Fra 01.00 til 03.00 på natten innspilles det ferdige programmet med Zumaeta som nyhetsoppleser. I syvtiden om morgenen sendes det ferdige Enlace Nacional til USA, hvor det blir kringkastet på Canal Sur kl.15 (Miami tid). Så sendes det ferdige nyhetsprogrammet til de andre TV-stasjonene tilknyttet Red TV. Fra klokken 19.00-19.30 sendes Enlace Nacional samtidig på alle de 35 lokale TV-kanalene. Enlace Nacional kringkastes altså på TV dagen etter man har produsert nyhetene lokalt (intervjuer med Janeth Sarmiento, Milagros Zumaeta, Carlos Cárdenas og Juan José Beteta).

Supportsenteret i Lima har selv to team som lager egne nyhetsinnslag. I min stillbildefilm ser man formannen i *Confederación Nacional Agraria* (forbundet for småbønderne), Antolín Huáscar, som blir intervjuet av Miguel Piscoya på Enlace Nationals kontor om dekret 1081 (*Decreto Legislativo 1081*) som vil privatisere tilgangen på vannressursene. Dette lovforslag rammer mange lokale bønder i hele Peru, og det planlegges en stor streik for å protestere mot dette dekretet. Et annet innslag i min stillbildefilm er fra kongressen i Lima når karnevalskomiteen i Cajamarca har pressekonferanse for å promotere det kommende karnevalet. Cajamarca ligger i Andesfjellene, ca. 560 km nord for Lima. Luis Ramos sier at når de produserer nyhetsinnslag fra kontoret i Lima, er det med fokus på at det må ha en interesse for én eller flere av byene i provinsen (intervju med Ramos).

Temaer som desentralisering, politikk, befolkningens rettigheter, deltagelse, kjønn, lokaløkonomi, utviklingsprosjekter, menneskerettigheter, er noen av sakene som Enlace Nacional dekker (Enlace Nacional 2008:4). Dette er temaer som er ganske fraværende blant de store nasjonale TV-kanalene (intervju med Beteta). Enlace Nacional skriver selv om sitt prosjekt at det

har et demokratisk og medborgerlig fokus, som bekreftes av det faktum at programmet har utviklet en nasjonal nyhetsagenda: med et fokus på nyheter fra alle regionene i Peru, og med en overvekt av temaer som ikke blir behandlet av de landsdekkende kanalene fra Lima¹² (Enlace Nacional 2008:2, min oversettelse).

¹² “ha aplicado un enfoque democrático y ciudadano que se puede comprobar por el hecho de que el programa desarrolla un agenda noticiosa realmente nacional: focalizada en noticias de todas las regiones del Perú y con predominio de temas que no son tratados por los canales limeños de alcance nacional.”

De lokale TV-stasjonene har et stort nedslagsfelt i sitt distrikt, men viktigheten av disse lokale nyhetene blir oversett i de store byene (UNESCO 2004). Luis Ramos sier at nyheter er en viktig del i lokal-TV sammenheng. Lokale nyheter har høyt seertall, da folk vil vite hva som skjer der de bor (intervju med Ramos). I en artikkel om lokal-TV, skriver Juan José Beteta, at det for tiden er en tendens til at lokale nyheter får mer og mer gjennomslagskraft (Beteta 2010). Dette gjelder både i Peru og globalt (ibid.).

Enlace Nacional er som sagt, en pionerbedrift. Dette skaper en del utfordringer, med en del prøving og feiling på veien, både på supportsenteret i Lima og ved de lokale TV-stasjonene. De skriver selv at det er problematisk at man konstant må “gjenoppfinne” arbeidsstrukturer for å få tilfredsstillende resultat. (Enlace Nacional 2008:12). Det er dessuten store forskjeller på kvalifikasjonene til de ansatte ved de forskjellige kontorene, knapphet på utstyr, utstyr i dårlig forfatning, dårlig utviklet reklamemarked etc. (intervju med Ramos og Sarmiento). Disse forskjeller og mangler gir seg utslag i kvaliteten på det sendte materialet. Redigerer Janeth Sarmiento ved Lima-kontoret sier at noen av nyhetsinnslagene kommer nesten helt uten innhold og sammenheng, slik at hun og de andre på supportsenteret må lete opp informasjon og lage nyhetsinnslaget (intervju med Sarmiento). Også utenforliggende årsaker medvirker til kvaliteten på nyhetsinnslagene, og om man i det hele tatt får laget eller sendt innslag. Sarmiento nevner jordskjelv i Pisco, lynnedslag i antennen i Abancay, terrorisme i Ayacucho, regnskyll og snø i Huantay, som ødelegger utstyr og vanskeliggjør prosessen (intervju med Sarmiento).

Enlace Nacional vil bedre kvaliteten på nyhetsinnslagene ved blant annet å høyne utdannelsen på journalistene og de tekniske ansatte ved de forskjellige kontorene. Ved å holde kurs, som for eksempel kurset *Itinerant Training for Journalistic and Technical Teams from Red TV* jeg nevnte i kapittel 1, kan man bidra til å bedre arbeidsflyten og strukturen. TV Cultura skriver om dette kurset at:

In the Enlace Nacional expansion phase, we propose implementing an itinerant training model in which the trainers travel and join the production team in each channel and accompany the news programme production, incorporating what is necessary for the production of Enlace Nacional. This mechanism will not only have an impact in our programme but on the entire informative structure of the channel, which will benefit from the interaction between the itinerant trainers and the local technical and journalistic personnel (UNESCO 2009).

Kurs som dette er viktige da mange av de ansatte på lokalkontorene er selvlærte; de er “empiriske”, slik Luis Ramos uttrykker det (intervju med Ramos). Utdanning av personell er viktig for å bedre kvaliteten på nyhetsinnslagene som kommer til supportsenteret, slik at de ansatte der kan unngå mye oppretting og istandsetting av innslag som kommer fra de lokale TV-stasjonene (intervju med Ramos). Profesjonalisering på alle plan i produksjonen vil bedre nyhetsinformasjonen både *til* provinsen og *fra* provinsen, og dermed høyne kvaliteten på hele nyhetsprogrammet (intervju med Ramos). I tillegg vil det være den lokale ‘stemme’ som kringkastes, ved at folk selv ferdigstiller hele nyhetsinnslaget lokalt.

Another barrier is erected between those who send and those who receive the messages in the communication process when people lack the knowledge for decoding or understanding messages. Among them are not only illiterates proper, who are unable to understand written language, or even those (still more numerous) who are unable to decode audiovisual messages or who decode them only imperfectly, but also all those individuals who do not feel at ease in the universe of symbols and who can be considered as semi-literate when it comes to understanding and interpreting these signs or appreciating their significance and being able to use them effectively (MacBride 1980:168-169).

I Red TV-nettverket er det lokale folk som arbeider ved de lokale TV-stasjonene. Enlace Nationals nyhetsinnslag produseres av journalister fra provinsen som snakker *med* mennesker og *til* mennesker i provinsen på et felles språk. Dette letter kommunikasjonsprosessen og “dekodingen” av nyhetene.

Luis Ramos sier at man vil at nyhetsinformasjonen fra Enlace Nacional skal få gjenklang hos de styrende makter; at de får gjennomslag for de sakene som blir tatt opp på nyhetssendingen (intervju med Ramos). For å komme til et nivå hvor Enlace Nacional får en betydning for folkeopinionen, samtidig som man sikrer det økonomiske grunnlag, må man ekspandere (Enlace Nacional 2008:14). De vil først utvide nyhetssendingen til én time daglig samtidig som man prøver å få andre innslag til programmet, for å skape en *Horario Estelar* (beste sendetid) mellom kl.20 og kl.21 som sender simultant på alle kanalene tilknyttet Red TV (ibid.:14). Enlace Nacional har også en daglig oppdatert webside (www.enlacenacional.com) hvor de legger ut forskjellige nyhetsinnslag, samt oppfordrer til kommentarer og debatt. De har også en Facebookside, og legger ut nyhetsinnslag på *YouTube*.

Enlace Nacional er en del av en større medieplan, noe TV Cultura kaller “Citizen Television”; en ny måte å lage TV på i Peru som “promotes democratic values and encourages the

participation of people in the debate and search for solutions to their problems” (UNESCO 2008:77). Luis Ramos stadfester at de ikke har en politisk linje, de prøver å ha et uavhengig politisk syn (intervju med Ramos). Men politikk er uansett viktig, og er et av fokustemaene til Enlace Nacional (Enlace Nacional 2008:2). TV Cultura var en av bidragsyterne til *Truth and Reconciliation*-kommisjonens¹³ rapport som ble utgitt 2003. Kommisjonens mandat var å “to clarify the process, tasks and responsibilities related to terrorist violence and violations of human rights from May 1980 to November 2000, by both terrorist organizations¹⁴ and members of the State” (Truth and Reconciliation 2002). I denne perioden anslår rapporten at nesten 70.000 ble drept, og kommisjonen kommer med forslag på hvordan man kan skape fred mellom peruanerne etter denne opprivende og voldelige perioden i Perus historie, samt forhindre gjentakelse av denne politiske volden (ibid.). I denne sammenheng bisto TV Cultura blant annet med å lage en audiovisuell rapport av kommisjonens funn til distribuering i massemedia, kringkasting via lokal-TV om relaterte saker som inngikk i kommisjonens rapport, samt analysering av lokale TV-debatter for å lodde folkemeningen underveis (Truth and Reconciliation 2001).

Jeg har i dette kapitlet gitt et innblikk i hvordan Enlace Nationals struktur kan bidra til at nyheter *fra* provinsen i Peru kan få innpass i det nasjonale nyhetsbildet. Jeg mener Enlace Nationals prosjekt med toveis kommunikasjon, samt å gi befolkningen en ‘stemme’, har sammenheng med *the right to communicate* og *participatory* kommunikasjon, og jeg vil nedenunder drøfte elementer ved disse to begrepene for å prøve å sette Enlace Nacional inn i en ytringsfrihetskontekst.

¹³ Sannhets- og forsoningskomiteen

¹⁴ Jeg skriver mer om terroristorganisasjonen *Sendero Luminoso* (Lysende Sti) i seksjon 3.3.

A country that forgets its history is condemned to repeat it (Truth and Reconciliation 2003).

People are 'voiceless' not because they have nothing to say, but because nobody cares to listen to them. Authentic listening fosters trust much more than incessant talking (Servaes og Malikhao 2005:91).

3. Ytringsfrihet, demokrati, Latin-Amerika, Peru

3.1 Innledning

Stillbildefilmen om strukturen i Enlace Nacional er også en illustrasjon til, og et utgangspunkt for, en diskusjon om menneskerettigheter med fokus på ytringsfrihet og demokrati. Samt å vise et eksempel på hvordan man kan forsøke å løse problematikken rundt mangel på ytringsfrihet i et autoritært styrt land med dårlige økonomiske kår. Jeg vil først gå igjennom noen ytringsfrihetsdebatter gjennom tidene, for å vise hvordan man har kommet frem til teorien om *the right to communicate*. Jeg vil understreke at jeg har *ingen* fullstendig diskusjon om de forskjellige begrep, debatter og teorier, kun de som jeg mener er relevante for mitt case og som kan knyttes mot å gi folk en 'stemme'.

Det har vært mange forsøk på å få en bred global konsensus rundt begrepene ytringsfrihet og demokrati som hjørnesteiner i et samfunn (Hicks 2007, Movius 2008, Dakroury 2009). Aliaa Dakroury mener at Jürgen Habermas' drøftelse av *rational communicative discourse* kan være en hjelp på veien til en løsning om universelle menneske- og kommunikasjonsrettigheter (Dakroury 2009:125). "A regulation [such as a human right] may claim legitimacy only if all those possibly affected by it [all nations, countries, religions, cultures etc.] consent to it after participating in rational discourses" (ibid.:133). For å oppnå denne universelle legitimiteten og konsensus forutsettes "demokratiske omgivelser" (ibid.:133). I lys av dette standpunkt setter Dakroury spørsmålsteget ved validiteten av menneskerettene i 1948 (Universal Declaration of Human Rights) all den tid to viktige fakta var utelatt:

First, that seventy countries around the world did not participate in or to this rational communicative discourse, and therefore did not consent to its legitimization, acceptability, or suitability to their norms, traditions and values. Secondly, the existing powers that consented to this declaration were at the same time colonizing those who did not! (ibid.:133-134).

Spørsmålet om kommunikasjon som en fundamental menneskerett har vært, og er fremdeles, gjenstand for vanskelige og lange debatter (Dakroury 2009:ix). Men, som Helge Rønning minner om, menneskerettigheter er intet altomfattende statisk begrep:

Human rights are not universal once and for all. They are in a process of universalization. Human rights are not something that has been achieved, something that has become a religious or holy principle. They are a radical driving force behind demands for the right to a decent life and freedom (Rønning 2009:15).

Jeg vil først kort klargjøre noen betraktningmåter om demokrati før jeg fortsetter med diskusjoner rundt ytringsfriheten, kommunikasjon som en menneskerett, og begrepet *the right to communicate*. Tilslutt i kapitlet diskuterer jeg om begrepet *participatory* kommunikasjon kan anvendes på Enlace Nationals prosjekt.

3.2 Demokrati

Demokratiet og ytringsfriheten står i forhold i til hverandre. UNESCO stadfester at “[t]here is no democracy without freedom of expression” (UNESCO. Communication and Democracy). Jan Servaes mener at ethvert demokratisk land trenger “et offentlig forum”, og at “free media can serve as the place to discuss controversial issues, as a mechanism for two-way communication between people and leaders” (Servaes m.fl. 2008:25).

David Beetham, professor i statsvitenskap, sammenfatter demokratiets mening som “a mode of decision-making about collectively binding rules and policies over which the people exercise control, and the most democratic arrangement [is] that where all members of the collectivity enjoy effective equal rights to take part in such decision-making directly” (Grugel 2002:12). Med andre ord kan kjernen i demokratiet beskrives som “popular control of public affairs based on political equality” (Törnquist 2004:201). Manuel Castells, inspirert av Jürgen Habermas’ begrep om *the public sphere*, forklarer hvordan demokratiet kan bruke, ikke misbruke makt:

the ability of civil society to provide the content of state action through the public sphere is what ensures democracy and ultimately creates the conditions for legitimate exercise of power: power as representation of the values and interests of citizens expressed by means of their debate in the public sphere. Thus, institutional stability is predicated on the capacity to articulate different interests and values in the democratic process via communication networks” (Castells 2009:12).

John Keane mener at i beslutningsprosessene er de demokratiske metoder overlegne andre metoder (Keane 1991:177). Ikke bare fordi de “guarantee both a consensus and ‘good’ decisions”, men også fordi disse prosedyrene “provide citizens who are affected by certain decisions with the possibility of *reconsidering* their judgements about the quality and unintended consequences of these decisions” (ibid.:177-178, forfatterens kursiv). Det vil si at “[d]emocratic procedures enable citizens to think twice and to say no” (ibid.:178).

I 1980 kom UNESCO-rapporten *Many Voices, One World* med Seán MacBride som leder (også kalt MacBride-rapporten), der det slås fast at demokrati kan forklares som en prosess der “(a) the individual becomes an active partner and not a mere object of communication; (b) the variety of messages exchanged increases; and (c) the extent and quality of social representation or participation in communication are augmented” (MacBride 1980:166). Demokratisering av kommunikasjon er intet statisk begrep, snarere en prosess (ibid.:171). Denne prosessen har blant annet ledet til teorien om *the right to communicate*. Hamelink og Hoffmann stadfester at en demokratisering av kommunikasjonen er målet hva angår *the right to communicate* “since it is expected to lead to a redistribution of power in favour of a powerless majority” (Hamelink og Hoffmann 2009:92). Men denne demokratisering av makt er avhengig av en politisk vilje og “the creation of harmony between internal legislations and international law” (Masmoudi 2009:123). Denne prosessen har gjennom årene skapt forskjellige teorier, diskusjoner og kontroverser i forholdet mellom kommunikasjon og demokrati (Dakrouy m.fl. 2009, Dakrouy 2009, Hicks 2007, Movius 2008).

Når det gjelder Latin-Amerika står det politiske demokratiske system svakt, noe jeg nevnte i seksjon 1.3. De fleste av de Latinamerikanske landene har bare de siste tiårene fått demokratisk valgte regjeringer, og i disse nye demokratiene er “civil society still not yet robust” og de demokratiske institusjonene er skrøpelige (Wimmer og Pieranti 2009:345).

Jean Grugel skriver at demokratiets “lakmustest” er at demokratiet virkelig har *mening* for folk, ikke om det står demokrati på papiret (Grugel 2002:5). Man kan nok påstå at det er noen land i Latin-Amerika som ikke består denne lakmustesten. John Keane mener at demokratiet generelt har en autoritetskrise, og illustrerer det på denne måten: “Despite their current popularity, democratic ideals nowadays resemble a homeless drunk staggering uncertainly in search of a lamppost for support, if not illumination” (Keane 1992:124-125). Det behøver nødvendigvis ikke være så kritisk, selv om Grugel anser at “democratization is an extremely difficult enterprise” (Grugel 2002:10).

Jeg vil i neste seksjon drøfte de deler av ytringsfrihetsdiskursene jeg mener er av betydning for denne oppgaven, og reflektere over disse i forhold til Latin-Amerika og Enlace Nacional.

3.3 Ytringsfrihet

“Intet demokrati uten ytringsfrihet”, stadfestet professor Helge Rønning på konferansen *Ytringsfrihetens betydning for demokrati*¹⁵ (Rønning 2009). Til den samme konferansen skrev en annen professor, Henriette Sinding Aasen, at “ytringsfriheten henger innbyrdes sammen med andre rettigheter og friheter, og bare kan oppfylles dersom også andre rettigheter og friheter oppfylles” (Aasen 2009). I MacBride-kommisjonens rapport slås det fast at ytringsfriheten er avgjørende for demokratiet.

This freedom is one of democracy’s most precious acquisitions, frequently secured through arduous struggles with political and economic powers and authorities and at the cost of heavy sacrifice, even of life itself, and is at the same time a vital safeguard of democracy. The presence or absence of freedom of expression is one of the most reliable indications of freedom in all its aspects in any nations (MacBride 1980:18-19).

Det er altså vanskelig, for ikke å si umulig, med fri kommunikasjon uten ytringsfrihet og demokrati. Den colombianske forfatter Gabriel García Márquez, samt ILO-leder (International Labour Organization) og mangeårig representant i FN, chileneren Juan Somavía, representerte Latin-Amerika i MacBride-kommisjonen. De skrev dette om demokrati og ytringsfrihet i en kommentar fra kommisjonsmedlemmene:

The relevance given to the issue of democratization is of the highest significance. More democratic communication structures are a national and international need of peoples everywhere promoting access, participation, decentralization, open management, and the diffusion of power, concentrated in the hands of commercial or bureaucratic interests, is a worldwide necessity. This is particularly crucial in third world countries dominated by repressive minority regimes (MacBride 1980: 281).

Nå må det sies at da dette ble skrevet (1979-1980) var det militærdiktatur eller autoritære styresett i størsteparten av Latin-Amerika. For Peru sin del var rystelsene etter diverse diktaturer opp igjennom årene knapt lagt seg før geriljaorganisasjonen *Sendero Luminoso*¹⁶ (Lysende Sti) begynte sin terrorisering av befolkningen og skapte mer eller mindre borgerkrig

¹⁵ Paneldiskusjon 1.12.2009 på *Ytringsfrihetens betydning for demokrati* – konferansen 1-2.12. 2009. Arrangert av Etikkprogrammet ved Universitetet i Oslo.

¹⁶ *Sendero Luminoso* (Lysende Sti) var en maoistisk revolusjonær geriljagruppe som begynte sin virksomhet i Andesfjellene i Peru på 1980-tallet, og senere spredte seg til hele landet. Lederen Amibal Guzman ble arrestert i 1992, og dette svekket organisasjonen.

i Peru i tjue år, fra 1980 til 2000¹⁷, med nesten 70.000 drepte eller forsvunne (Human Rights Watch 2009:196). *Sendero Luminosos* hovedmotstander var landets militære styrker, og begge sider var skyldige i brudd på menneskerettighetene (Djupvik 2003). Det gikk hardt utover sivilbefolkningen, med mange drepte og forsvunne, terror, stadige strømvbrudd, og generell redsel i befolkningen. Under disse tilstander hadde demokratiet og ytringsfriheten dårlige kår.

Jeg har i denne oppgaven noen referanser til MacBride-rapporten, og jeg vil her kort forklare hvorfor. Selv om denne rapporten er skrevet for 30 år siden, mener jeg at deler av den har relevans også i dag. Det må ikke glemmes at i noen deler av verden har man hatt rask fremgang hva angår både teknikk, utstyr, kompetanse og politiske forbedringer, mens i andre deler streves det med å innføre ytringsfrihet, demokratisering, digitalisering. Jeg har valgt å referere noe til MacBride-rapporten, da jeg mener den både har begreper og diskusjoner som fremdeles er relevante, samt at den blir brukt som et springbrett til videre utvikling av disse begrepene og diskusjonene. Dessuten er rapporten ofte referert til i litteratur om ytringsfrihet og kommunikasjon, til inspirasjon for noen og til forargelse hos andre (Dakroury m.fl. 2009, Dakroury 2009, Hicks 2007, Mouvius 2008, CRIS 2005). MacBride-rapporten skapte mye kontroverser da den kom, og diskusjoner om bl.a. *the right to communicate* i kjølevannet av denne resulterte i at USA og Storbritannia trakk seg fra UNESCO i lang tid (Hicks 2007:4, Movius 2008:6-7). På andre siden har rapporten innflytelse på dagens diskusjoner og er et viktig historisk dokument (Masmoudi 2009:125).

Av nyere dato har CRIS (Communication Rights in the Information Society) også uttalt at ytringsfriheten er en grunnleggende menneskerett, men ordlegger seg mindre politisk bastant:

[T]he idea behind communication rights contends that such freedom can be achieved only through securing a broader set of flanking rights. For freedom of expression to rise above the dominance of powerful voices, the hugely varying levels of access to power and to the means of communication in society, especially mass media, must be addressed (CRIS 2005:21).

Det understrekes her hvordan makt er en viktig del av ytringsfrihetsdiskursen. Spørsmålet om makt er en viktig faktor da kontroll over kommunikasjonen gir makt. "Throughout history

¹⁷ Da jeg var i Peru i januar-februar 2009, ble det rapportert om at *Sendero Luminoso* hadde gjenoppstått med angrep på både myndighetspersonell og sivilbefolkningen. I VG 12. april 2009 står det å lese at *Sendero Luminoso* har drept 13 soldater i jungelen i Peru. <http://www.vg.no/nyheter/utenriks/artikkel.php?artid=552281>

communication and information have been fundamental sources of power” (Castells 2007:238). Castells skriver at makt er et sentralt aspekt i samfunnet og definerer makt som “the relational capacity that enables a social actor to influence asymmetrically the decisions of other social actor(s) in ways that favor the empowered actor’s will, interest and values” (Castells 2009:10). Makt kan være et viktig redskap for å få gjennomslag i kommunikasjonsprosesser, men makt kan også legge hindringer i veien for en implementering av ytringsfriheten. Politisk makt er bare en aspekt ved begrepet makt, men staten har mulighet til maktutøvelse “through the articulation of three sources of power: violence, money, and trust” (Castells 2009:16). Uansett maktforhold kan man ha mulighet til påvirkning og motstand; noe som kan forrykke maktbalansen (Castells 2009:11).

Castells uttaler at “the media have become the social space where power is decided” (Castells 2007:238). Dette betyr ikke at “power is in the hands of the media” (Castells 2007:241). Men det betyr at media har en viss makt. Tilgang til mediemidlene blir dermed viktig. For å øke tilgangen til makt, kan media, som Enlace Nacional, spille en stor rolle. “*Access to the media is provided by gatekeepers. This dimension of media politics is essential because without such access messages and messengers cannot reach their intended audience*” (Castells 2009:199 forfatterens kursiv). Muligens innehar Enlace Nacional en rolle som *gatekeeper* (“portvakt”) ved at de gir befolkningen aksess til nyhetsformidlingen.

Den generelle samfunnsstrukturen i Peru og Latin-Amerika har historisk ikke lagt til rette for en god og utvungen flyt av informasjon, ei heller midler til å gjennomføre dette. Enlace Nacional er, som jeg skrev i kapittel 2, en pionerbedrift i Peru. Dette kan skape ytterligere utfordringer for Enlace Nationals kommunikasjonsflyt rett og slett av mangel på forløpere. De har bygget opp en egen organisasjon, og har utfordringer hva gjelder infrastruktur, arbeidsflyt og utstyr, noe som kompliserer informasjonsflyten. I tillegg står man i fare for å miste lisensen om man kritiserer de styrende makter. For eksempel fikk en av Enlace Nationals samarbeidspartnere i Red TV, Radio og TV-stasjonen Orión i Pisco, problemer med regjeringen etter kritiske radioreportasjer om myndighetenes unnfalighet etter jordskjelvet i 2007, og stasjonen mistet lisensen til å sende radio (AMARC 2009:22-25). Som Janeth Sarmiento i Enlace Nacional enkelt sier: “me criticas - chau licencia”¹⁸ (intervju med Sarmiento). Den store konsentrasjonen av noen få store sentraliserte TV-stasjoner, samt

¹⁸ “du kritiserer meg – adjø lisens” (min oversettelse).

historisk liten politisk vilje til ytringsfrihet, legger hindringer i veien for en rask og enkel gjennomføring av Enlace Nationals prosjekt.

Dog, det er ikke bare innen én stat at det er problematisk å innføre og opprettholde ytringsfriheten. Det er et globalt anliggende, noe Helge Rønning påpeker i boken *Freedom of Speech Abridged?* (Kierulf og Rønning 2009:9). Mens det for et par tiår siden var et optimistisk syn på at menneskerettighetene hadde fått globalt fotfeste, er nåtidens syn mer pessimistisk; det er regelrett krise blant de forskjellige ytringsfrihetsbevegelsene, mener Rønning¹⁹ (ibid.:9). Jeg vil la den videre diskusjonen ligge, men vil bare bemerke at det å implementere og opprettholde ytringsfriheten møter hindringer og utfordringer.

I neste seksjon vil jeg fokusere på en del av ytringsfrihetsdiskursen jeg mener kan forbindes med Enlace Nationals prosjekt, nemlig *the right to communicate*.

3.4 The right to communicate²⁰

I følge *Right to Communicate Group*²¹ ble *the right to communicate* foreslått som begrep av Jean d'Arcy i 1969, som skrev: "The time will come when the Universal Declaration of Human Rights will have to encompass a more extensive right than man's right to information (...). This is the right of man to communicate" (Right to Communicate Group. Overview). Noen år senere bemerket Lawrence Jorgenson dette:

In the domain of the freedom of expression and the freedom of press, one can observe a double evolution over the past sixty years. Whereas originally the *active right* of the so-called *sender-communicator* to supply information without externally imposed restrictions was emphasized; nowadays the *passive* as well as active right of the *receiver* to be informed and to inform gets more attention (Jorgenson 1981, sitert i Servaes m.fl. 2008:4).

Prinsippet om *the right to communicate* omfatter altså, i tillegg til den passive og aktive retten til selv å bli informert, retten til selv å informere - både passivt og aktivt (Servaes m.fl. 2008:4).

¹⁹ Helge Rønning mener det er særlig to hendelser som har utløst denne krisen: fatwaen mot Salman Rushdie i 1989, og angrepet på USA 11. september 2001; og den sistnevntes påfølgende "war on terror" (Kierulf og Rønning 2009:9).

²⁰ Som jeg skrev i seksjon 1.1, har jeg valgt å bruke det engelske uttrykket *the right to communicate* (retten til kommunikasjon) for å unngå misforståelser og begrepsforvirring. Dessuten er begrepet *right to communicate* godt innarbeidet som uttrykk i faglitteraturen.

²¹ Right to Communicate Group ble startet av den samme Jean d'Arcy under en konferanse i regi av International Institute of Communication i Mexico City i 1974.

Ytringsfriheten ble nedfelt i artikkel 19 i menneskerettighetene i 1948, og i dag snakker man om tre generasjoner av menneskerettigheter og retten til ytring (Hicks 2007:1-2). Den første generasjon av menneskerettigheter omhandler retten til ytring og forsamlingsfrihet, og gjelder selve individets rett til frihet (ibid.:2). Andre generasjons friheter er “sosiale, økonomiske og kulturelle friheter” og fokuserer på at individet blir sørget for av andre personer eller gruppers handlinger (ibid.:2). Den tredje generasjons rettigheter blir kalt *the right to communicate* (retten til å kommunisere), innbefatter solidaritets- eller kollektive rettigheter,²² og fokuserer på fellesskapets anstrengelser som drivkraft (ibid.:2). Disse rettighetene “link human needs and rights to a global stage and have the notion of solidarity as their basis” (ibid.:2). “Everyone has the right to communicate. This communication right allows the exercise of the other human rights” (Right to Communicate Group). Det er viktig å se på *the right to communicate* som en utvidelse og utvikling av retten til fri ytring, og ikke ensbetydende med kun ytringsfrihet, da *the right to communicate* “include media governance, linguistic rights, participation in one’s culture, and right to privacy” (Movius 2008:2).

Da *the right to communicate* først dukket opp som et begrep midt i den kalde krigen utkrystalliserte det både øst-vest og nord-sør konflikter (Movius 2008:5). Øst-vest debatten handlet om den vestlige “fri flyt av informasjon” contra østblokkens statlige kontroll (ibid.:5). Nord-sør debatten handlet om hvordan “developing countries saw the right to communicate as a way for Western media to expand their market share by expanding into their countries, whereas Western media saw the right to communicate as an attempt to control their expansion attempts” (Movius 2008:6). *The right to communicate*-debattene har senere gått gjennom to stadium: “intergovernmental” og “civil society” (Movius 2008:3). Den første perioden inkluderer diskusjoner på regjeringsnivå med UNESCO-rapporter og kommisjoner, men ble så politisert at USA og Storbritannia trakk seg ut av UNESCO i 1984 (ibid.:7). Etter dette ble debatten om *the right to communicate* på internasjonalt regjeringsnivå lagt på is (ibid.:7). Diskusjonene fortsatte internasjonalt, men da i regi av forskjellige ikke-statlige organisasjoner (NGO), og omtales som den andre fasen av *the right to communicate*-debatten (ibid.:7).

Hovednøkkelen til en global konsensus er å enes om en definisjon og hvordan man skal implementere en slik rettighet (Movius 2008:16). Det har fremdeles ikke utkrystallisert seg en enhetlig og universell løsning og definisjon på *the right to communicate* (Hicks 2007:1,

²² Solidaritetsrettigheter (solidarity rights) inkluderer “retten til utvikling, retten til å være annerledes, retten til å kommunisere, retten til fred, retten til et sunt miljø og retten til menneskehetens felles arv” (Hicks 2007:1).

Movius 2008:3, Dakroury 2009). Movius mener dette skyldes spenningen “between national regulatory bodies attempting to regulate international communication and transnational information flows” (Movius 2008:3). Imidlertid har det vært gjort gode forsøk på å utforme en definisjon, og Aliaa Dakroury mener dette er en dekkende beskrivelse av *the right to communicate*:

Freedom of knowledge and freedom of speech are among the most valued privileges of a democratic society. The rights to hear and be heard, to inform and be informed, together may be regarded as the essential components of a ”right to communicate” ... the realization of a ”right to communicate” is a desirable objective for a democratic society, so that each individual may know he is entitled to be informed and to be heard (Dakroury 2009:34).

Det må nevnes at dette ble skrevet i 1971 og handlet om et kanadisk anliggende, nemlig om retten til telekommunikasjon (ibid.:34). Dakroury skriver da også selv at det har blitt vanskeligere med årene å finne en definisjon som kan holde seg over tid, og som kan “be accepted by all cultures and ideologies all over the world” (Dakroury 2009:172). I nyere tid har Deborah Hicks skrevet at den mest konsise definisjonen kommer fra professor Jerzy M. Pomorski i 2002, som sier at *the right to communicate* rett og slett er retten til å “exchange information relating to a commonly experienced world” (Hicks 2007:1). Strategien med å oppnå en enhetlig definisjon på *the right to communicate* har foreløpig spilt fallitt. En følelse av “sjakk matt”, slik Cees J. Hamelink beskriver det (Hamelink 2009:ix).

3.5 The right to communicate i lokal kontekst

For å komme vekk fra denne opplevelsen av sjakk matt, må man bevege seg fra det globale til det nasjonale og lokale plan (Hicks 2007, Movius 2008). “The right to communicate should be implemented on a national level, where it is easier for the public to have their voices heard” (Hicks 2007:8). Dette bringer meg tilbake til Enlace Nacional og Latin-Amerika.

“[T]he flow of information is only from the developed countries to the developing countries – or in Habermasian terminology from the speaker and without the regard to the receiver’s demands and expectations” (Dakroury 2009:128). Historisk sett har det generelt vært en enveis kommunikasjon ovenfra og ned, både fra sentralt til lokalt, fra internasjonalt til nasjonalt, fra nord til sør. Dette gjelder på det lokale, nasjonale og det internasjonale plan. Denne enveis nyhetsretningen har rot i “historiske, kulturelle og språklige mønstre” (MacBride 1980:145). Selv om militærdiktaturene nå er historie, har den dominerende

politiske arv satt sine spor. “The development model that has prevailed in the region has created the conditions for a vertical, top-down way of thinking and implementing communication” (Verdensbanken 2007:84). I Latin-Amerika²³ har USA vært en premissleverandør for nyheter. Nyheter fra USA får stor dekning i Latinamerikanske medier, men få nyheter går andre veien. Enlace Nacional prøver å snu dette ved at nyhetsprogrammet også kringkastes i USA via TV-stasjonen Canal Sur i Miami, som nevnt i seksjon 1.4 og i kapittel 2.

I dagens mediesituasjon i Latin-Amerika er det vanskelig for befolkningen å få en ‘stemme’. En fri og mangfoldig presse er en av demokratiets hjørnesteiner, og det er viktig at hele befolkningen har tilgang til kommunikasjon (Wimmer og Pieranti 2009:346). Ved implementering av *the right to communicate* er det store utfordringer - blant annet hva angår folkets tilgang til media (ibid.:343). Den autoritære historien i Latin-Amerika har resultert i

high media concentration, a small number of sources controlling the flow of information, an important digital divide, and basic difficulties in making mass media vehicles function as effective channels through which citizens can seek, receive, and impart information and ideas (ibid.:345).

Kringkasting har siden starten av vært et gjennomkommersielt foretagende i Latin-Amerika, hvor allmennkringkasting har vært unntaket (ibid.:355). Resultatet er store mediebedrifter, med sterk binding mellom de styrende og eliten (ibid.:356). Den store mediekonsentrasjonen på få hender legger hindringer i veien for mediemangfold; og nettopp mediemangfold er et av grunnprinsippene for *the right to communicate* (ibid.:359). De få store kanalene har egne programmer på agendaen og levner liten plass til regionale og uavhengige programmer (ibid.:356). Medieeierne kontrollerer og eier både innholdet og produksjonsprosessen (ibid.:356). I et slikt “complex and unequal society”, mener Wimmer og Pieranti at det må være av høyeste betydning å finne metoder for å “ensure free interaction among individuals and groups by guaranteeing their access to communication media” (ibid.:361). Denne tilgangen ligger for så vidt nedfelt i de forskjellige lands konstitusjoner, men implementeringen møter liten vilje hos de styrende makter (ibid.:362). For å få gjennomslag for *the right to communicate* i Latin-Amerika må man muligens gå mer lokalt enn de nasjonale stater.

²³ Jeg har valgt å omtale Peru og de andre Latinamerikanske landene under ett, da de har stort sett samme massemediesystem gitt deres (stort sett) felles autoritære historie og politiske utvikling, noe som reflekteres i Wimmer og Pierantis artikkel *Mass media, Civil Society, and the Right to Communicate in Latin America*, 2009.

Det stadfestes at *the right to communicate* forutsetter en toveis kommunikasjon (Hicks 2007:4). Jeg vil diskutere mer om toveis kommunikasjon i neste seksjon, bare nevne her at Enlace Nacional har implementert en toveis kommunikasjon med sin nyhetsstruktur. Dessuten bruker Enlace Nacional og de ansatte hjemmesider, *Facebook*, *YouTube* og blogger, som også skaper en toveis kommunikasjon; “enforcing the Right to Communicate on the individual level” (Dakroury m.fl. 2009:35).

Servaes, Malikhao og Pinprayong mener at for å oppnå *right to communicate* må man ta starte med en utvikling nedenfra og opp:

The right to communication as a fundamental human right clearly indicates that another communication model necessitates participatory democratization and thus a redistribution of power on all levels. The point of departure is not an elitist position, but development from the bottom-up (Servaes m.fl. 2008:1).

Dette utgangspunktet vil jeg utdype nærmere i neste seksjon, ved å drøfte begrepet *participatory* kommunikasjon.

3.6 Participatory kommunikasjon²⁴

Jeg vil i denne seksjonen diskutere *participatory* kommunikasjon og undersøke om Enlace Nationals prosjekt kan relateres til denne teorien. Teorien om *participatory* kommunikasjon forbindes til *the right to communicate*. Dette stadfestes av Servaes, Malikhao og Pinprayong, som sier om *the right to communicate* at “[t]his right has, in our opinion, become basic for the future search for a public or participatory oriented view on communication and democracy issues” (Servaes m.fl. 2008:4-5). *Participatory* kommunikasjon impliserer medvirkning og engasjement av folk selv for å fremme utvikling. Det betyr kommunikasjon for sosial forandring med deltagelse og medbestemmelse initiert på grasrotnivå. “It stresses the importance of cultural identity of local communities and of *democratisation* and *participation at all levels* - international, local and individual” (Servaes og Malikhao 2005:95 forfatterens kursiv).

Participatory paradigmet oppsto som en teori på 1970-tallet som et alternativ til datidens gjeldende paradigme, det såkalte ‘dominerende paradigmet’ (Sparks 2007:3).

²⁴ Som jeg skrev i seksjon 1.1, anvender jeg den engelske betegnelsen *participatory* i stedet for det norske *deltagende*, da det engelske uttrykket er innarbeidet i litteraturen om dette emnet.

Det dominerende paradigmet, som hadde rådet grunnen siden 1950-tallet, hadde fokus på modernisering og utvikling, og ble kritisert for å være styrt ovenfra og ned, med sentralstyring fra vestlige land ned til utviklingsland (Sparks 2007:3). I Latin-Amerika, med 1970- og 1980-tallets politiske autoritære stater, ble det nødvendig å se på alternativer til det dominerende paradigmet (Obregon og Mosquera 2005:235). “The non-democratic context emerging in the region and the increasing power garnered by media organizations in Latin American countries became fertile ground for critical approaches to communications” (ibid.:235). Teoretikere i verdensdelen (som Paolo Freire, Diaz Bordenave, Mario Kaplun) var medvirkende “in promoting dialogical and participatory approaches to communications and development” (ibid.:235). *Participatory* kommunikasjon ble en av hoveddelene i teorier rundt kommunikasjon for utvikling i Latin-Amerika (ibid.:237).

Guy Besette påpeker at for å implementere en *participatory* kommunikasjon må de demokratiske forhold ligge til rette:

Promoting participation also depends on making room for democracy and recognizing the right to express divergent opinions. Without democracy and respect for fundamental human rights, and without the freedom of expression, the ability to use communication to foster social change is severely limited. Democracy implies recognizing other peoples’ right to exist, to have their own points of view, and to express them freely, as long as they do so peacefully, without inciting hatred or bullying other people. When this ethos does not exist, participatory development communication cannot be of much help (Besette 2004:20).

Det er særlig to hoveddiskurser innen *participatory* paradigmet som har hatt innflytelse på diskusjonene om *participatory* kommunikasjon. Det ene argumentet kommer fra Paolo Freire som mener at alle ‘undertrykte mennesker’ skal ha full medbestemmelsesrett i politiske prosesser og full rett til “individually and collectively speak their word”. (Servaes m.fl. 1996:17, Servaes og Malikhao 2005:95). Freire framhever øyeblikkelig forandring, fokuserer på individet og bruker betegnelsen ‘de undertrykte’ (Servaes m.fl.1996:18). Det andre argumentet kommer fra UNESCO-debattene på 1970-tallet og “involves the ideas of access, participation and self-management”, men uten å utfordre maktkonstellasjonene (ibid.:17).

Representanter for dette argumentet vil, i motsetning til Freire, ha en gradvis overgang, fokuserer på institusjonen, og bruker betegnelsen ‘allmennheten’ (ibid.:18). Av dette kan det se ut som om Freires modell er nærmere grunnprinsippene i *the right to communicate*. Uansett, i begge hovedmodellene er det en enighet om at mennesker selv skal delta i sin egen utvikling for å generere en demokratisk kommunikasjon (ibid.:17). Men de skiller seg fra

hverandre i hvor stor medvirkning folk har, graden av deltagelse fra folk, og ikke minst i å rokke ved maktfordelingen i samfunnet. Man kan oppleve å komme i konflikt med de eksisterende maktbalansene i et samfunn, noe som kan hindre en realisering av *participatory* prosjekter. Eller *begrense* omfanget av *participation* i alle ledd.

Authentic participation directly addresses *power and its distribution in society*. It touches the very core of power relationships. Just as the multiplicity paradigm argues for structural change, it also asserts that the route to individual and social development is seen as precisely as being the route to increased participation. Development and participation are inextricably linked. Participation involves the more equitable sharing of both political and economic power, which often decreases the advantage of certain groups (Servaes m.fl. 2008:9, forfatterens kursiv).

Denne motstanden mot fordeling av makt stadfestes også av Karen Wilkins, som skriver at “participatory goals may be constrained by lack of institutional assistance or resistance from agencies with power” (Wilkins 2008:193). Av dette ser det ut til at Freires *participatory* modell er vanskelig å implementere. Freires modell, med rendyrket *participatory* kommunikasjon, eksisterer da også kun i noen små lokale eksperimenter (Servaes m.fl. 2008:8). *Participatory*-modeller kan altså kolliderer med virkeligheten, de blir “complicated by real world realities and sharp political conflicts” (ibid.:9). Jeg vil la videre diskusjon om makt og politiske maktstrukturer ligge og gå lokalt, tilbake til Enlace Nacional.

Participatory paradigmet ble utviklet for å finne måter “of allowing the objects of development to become its subjects, and to use the media to give them a voice of their own” (Sparks 2007:3). Dette forutsetter en nedefra og opp innfallsvinkel med inkludering av alle deler av befolkningen i en bestemmelsesprosess, samt tilgang til mediemidlene (Servaes og Malikhao 2005:97). Enlace Nacional kan, med sin desentraliserte struktur, ha noen trekk i samsvar med *participatory* kommunikasjon. Enlace Nacional begynte i det små, på lokalt plan, med noen få lokale TV-stasjoner for så å utvide gradvis. Som jeg skrev i kapittel 1, begynte det med 15 kanaler i Red TV i august 2006, og det var pr. september 2010, tilknyttet 35 TV-kanaler. De har en nedefra og opp tilnæringsmåte i at det er de lokale-TV stasjonene som selv velger ut hva de skal lage og sende fra sitt distrikt. De har også en toveis kommunikasjonsmodell ved at nyheter kommer *inn* til Lima, og *ut* igjen til provinsen. Luis Ramos kaller Enlace Nacional en “modelo colaborativa”, en samarbeidsmodell (intervju med Ramos). I supportsenteret i Lima blir nyhetsinnslag fra de lokale TV-stasjonene teknisk og redigeringsmessig ferdigstilt, før innslaget sendes sammen med nyhetsinnslag fra de andre lokale TV-stasjonene tilbake til de samme TV-stasjonene som en ferdig nyhetssending. Stoff

og nyheter fra Lima inngår også, produsert på lokalkontoret i Lima. TV Cultura og Enlace Nacional vil bidra til å demokratisere kommunikasjonen ved å involvere befolkningen i provinsen til å bidra med informasjon om hva som angår dem der de bor, samt sørge for at folk får tilgang til informasjon. Adgang til mediemidlene er en viktig faktor innen *participatory* paradigmet. “Access by the community and participation of the community are to be considered key defining factors” (Servaes og Malikhao 2005:97). En av Enlace Nationals mål er at de forskjellige TV-stasjonene skal produsere “nyhetsmeldinger som er opptatt av befolkningens rettigheter og krav” (Enlace Nacional 2008:3). Terskelen for å nå frem med et budskap er lavere på et lite lokalkontor enn på en stor TV-stasjon. I tillegg kommer folk fra provinsen og henvender seg til supportsenteret i Lima, slik jeg beskriver i kapittel 2, eksemplifisert ved Antolín Huáscar som blir intervjuet på Enlace Nationals kontor om problemer med vannsituasjonen for jordbrukerne.

Enlace Nacional har altså lagt til rette for at folk kan få aksess til lokale nyheter fra sitt og andres distrikt, samt gi mulighet for at befolkningen kan medvirke i og påvirke nyhetsbildet. Men, kan det faktum at Enlace Nacional er initiert sentralt fra TV Cultura i Lima, samt at den tekniske redigeringen gjøres sentralt fra supportsenteret i Lima svekke den absolutte *participatory*? Enlace Nacional har mange av *participatory*-paradigmets kjennetegn, men har muligens ikke fullstendig *participatory* kommunikasjon. Noe kan forklares som tekniske problemer og manglende kompetanse på lokalkontorene. Dette kan bedres ved profesjonalisering av nyhetsproduksjonen, for eksempel ved hjelp av kurset jeg skrev om i kapittel 1 og 2, slik at de lokale TV-stasjonene blir mer selvgående.

3.7 Oppsummering

Jeg har i dette kapitlet vist hvordan Enlace Naconals prosjekt har sammenheng med ytringsfrihet, demokrati, *the right to communicate* og *participatory* kommunikasjon. Dette er store ord og begreper, som jeg har begrenset ved å holde meg til de diskurser som gjelder Enlace Nationals prosjekt. Samtidig har jeg utdypet noen historiske debatter for å vise en utvikling av de forskjellige teorier og begrep som har betydning for Latin-Amerika og Enlace Nacional. Enlace Nationals nyhetssending kan plasseres i en ytringsfrihetskontekst, da de gir en mulighet for folk i provinsen til å bli sett og hørt.

Jeg vil i de to neste kapitlene utdype hvordan stillbildefilmen kan være et verktøy for å illustrere hvordan folk kan få en ‘stemme’, og hvordan jeg har produsert min stillbildefilm for å vise Enlace Nationals struktur.

Fotografier er en mulighet eller en invitasjon til å skape mening, noe som stimulerer spørsmål snarere enn å gi svar (Hausken 2009:39)

it is in stillness that one may be said to find true speed (Trinh T. Minh-ha sitert i Beckman og Ma 2008:10).

4. Fotografiet, filmen, stillbildefilmen og dokumentarfilmen

4.1 Innledning

Jeg vil i dette kapitlet forsøke å vise hvordan man kan bruke stillbildefilmen til å belyse Enlace Nationals prosjekt. Jeg vil sette stillbildefilmen inn i en kontekst som omfatter både det stillestående fotografiet og den levende filmen, samt relatere dette til min egen stillbildefilm. Dessuten drøfter jeg om min stillbildefilm kan plasseres inn i dokumentarfilmgenren.

Innledningsvis vil jeg komme med noen refleksjoner om selve begrepet *stillbildefilm*²⁵, og vil begynne med å relatere til de to ordene begrepet stillbildefilm er konstruert av: nemlig *stillbilde*²⁶ og *filmen*. Noe forenklet kan det sies at en stillbildefilm består av fotografier som til sammen er arrangert slik at de danner en film. Gjerne med lyd. Stillbildefilm blir en slags hybrid av filmen og fotografiet. Liv Hausken bruker betegnelsen stillbildefilm “på en uttrykksform som har alle filmens karakteristika bortsett fra at den visuelt sett primært består av stillbildefilmer” (Hausken 1997:13). Stillbildefilmen ligner på vanlig film, og kan “betraktes som et uvanlig objekt innenfor en form vi er fortrolige med, nemlig film” (Hausken 2009:22). Jeg vil utdype dette nærmere i kapitlet, men først vil jeg komme med noen betraktninger om omfanget av stillbildefilm, både når det gjelder teoretiske skrifter og praktiske produksjoner.

4.2 Lite utbredelse

Stillbildefilmen har liten utbredelse (Hausken 1997:113). Hausken skriver at filmen *La Jetée* (*The Jetty*) laget av Chris Marker i 1962 er verdens mest kjente, og en av få kjente stillbildefilmer (Hausken 2009:27). *La Jetée* varer i 28 minutter. I 2007 kom Jonás Cuaróns helaftens stillbildefilm *Año Uña* (*Year of the Nail*) som varer i 78 minutter. Meg bekjent finnes det ingen andre helaftens stillbildefilmer som har stor utbredelse. *La Jetée* og *Año Uña* er fiksjonsfilmer. De fleste stillbildefilmer som lages er enten kortfilmer eller dokumentar-

²⁵ Liv Hausken skriver selv at hun introduserte begrepet stillbildefilm på norsk under arbeidet med sin doktoravhandling *Om det utidige*, som kom i 1998 (Hausken 2009:185).

²⁶ Jeg sidestiller i denne oppgaven ordene stillbilde og fotografi, og bruker de to om hverandre.

filmer, og dette er to filmkategorier “som gjerne sirkulerer på egne festivaler og ikke alltid er like godt distribuert til et allment publikum” (Hausken 2009:29). Likeledes eksisterer det lite teori om stillbildefilmen. “Denne filmatiske uttrykksformen er blitt viet liten forskningsinteresse” (Hausken 1998:6). Hausken mener dette “representerer (...) en utfordring for film- og billedteoretisk forskning generelt” (ibid.:6). Ved et søk på ordet “stillbildefilm” på www.google.no kommer det opp kun 4010 treff,²⁷ og de fleste viser til stillbildefilmer på *YouTube* eller omhandler spørsmål om teknikk.²⁸ I engelsk versjon på www.google.com med søkeord som “still movie”, “still moving images” og “still moving film”, kommer det opp alt fra artikler om fotografer til annonser for bryllupsfoto. Men lite om stillbildefilmen. Ei heller ved å søke på Hauskens (og Koningsberg) foreslåtte engelske betegnelse “slide-motion film” (Hausken 1998:97,98) kommer det opp mange treff på *google scholar*.²⁹ Kun 352 treff. Ved gjennomgang av de første fire sider finner jeg ingen artikler som omhandler stillbildefilm. Ved søk på “stillbildefilm” på Universitetsbiblioteket i Oslo sine nettsider,³⁰ dukker det opp kun én eneste bok: nemlig Liv Hauskens doktoravhandling *Om det utidige: medieanalytiske undersøkelser av fotografi, fortelling og stillbildefilm* fra 1998. Ved å søke på “still movie” samme sted, oppnås fire resultat som har fint lite med stillbildefilm å gjøre.³¹ Og ved å søke på “stillmoving”, fremdeles på Universitetsbibliotekets nettsider,³² vises kun boken *Still moving: between cinema and photography* fra 2008, redigert av Karen Beckman og Jean Ma. Begrepet “photo-essay” brukes i denne boken av Beckman og Ma som en betegnelse på stillbildefilm, men ved søk på *scholar.google.no*³³ kommer det stort sett opp flerfoldige artikler om trykte fotoreportasjer i blader og magasiner.

Denne lille, overflatiske undersøkelsen viser at det er relativt lite som har vært skrevet om stillbildefilm. For øvrig har jeg søkt i litteraturlistene i forskjellige fagbøker og artikler om fotografi og film, uten å finne så mye om stillbildefilmen. Dette er en av grunnene til at jeg når jeg drøfter stillbildefilm, stort sett har Liv Hauskens skrifter, samt boken *Still moving: between cinema and photography* av Karen Beckman og Jean Ma, som referanser.

²⁷ Tilgjengelig: http://www.google.no/#hl=no&source=hp&q=stillbildefilm&aq=f&aqi=g1&aql=&oq=&gs_rfai=&fp=cd471bcc7f25dc8e [13.9.2010]

²⁸ Kuriøst nok kom mitt eget spørsmål fra 8.8.2009: *Hvilket program til stillbildefilm?* opp som treff nr. syv på internettsiden www.foto.no

²⁹ Tilgjengelig: http://scholar.google.no/scholar?start=0&q=slide-motion+film&hl=en&as_sdt=2000 [13.9.2010]

³⁰ Tilgjengelig: <http://ask.bibsys.no/ask/action/result?kilde=biblio&q=stillbildefilm> [13.9.2010]

³¹ Tilgjengelig: <http://ask.bibsys.no/ask/action/result?kilde=biblio&q=still+movie> [13.9.2010]

³² Tilgjengelig: <http://ask.bibsys.no/ask/action/result?kilde=biblio&q=stillmoving> [13.9.2010]

³³ 8290 treff. Tilgjengelig: http://scholar.google.no/scholar?hl=en&q=photo+essay&btnG=Search&as_sdt=2000&as_ylo=&as_vis=0 [15.9.2010]

4.3 Presisering av noen filmuttrykk

Jeg vil her presisere og definere noen filmuttrykk jeg bruker både i dette og i neste kapittel. Siden stillbildefilmen har en uttrykksform som kan relateres til filmen og dets uttrykk (Hausken 1997:13), vil jeg bruke en del begrep fra filmlitteraturen i mine betraktninger om stillbildefilmen. Hausken mener det er en utfordring å bruke filmanalytiske begrep fra levende film på en stillbildefilm, da disse begrep framstår som “upresise og problematiske” (Hausken 1998:166). Jeg har imidlertid valgt å bruke disse filmbegrep, kanskje i mangel på noen mer presise, men det er uansett disse begrepene vi har pr. i dag. Dessuten er de filmanalytiske termer godt innarbeidet, samt at Hausken bruker disse begrep selv i sin litteratur om stillbildefilm. Videre kan diskusjoner om forskjellene mellom film og stillbildefilm forenkles når man bruker det samme begrepsapparatet. Jeg har valgt ut noen begrep jeg benytter ofte i min oppgave, og som jeg mener trenger en presisjon.

Kamerabevegelser, panorering og tilt:

“I klassisk filmanalyse opererer man normalt med to typer kamerabevegelser: *kjøring* og *kameradreining rundt akse*. En *kjøring* kan være horisontal eller vertikal (...). Kamera kan på sin side dreies horisontalt (*panorering*) eller vertikalt (*tilt*)” (Hausken 2009: 54-55).

Point-of-view:

Man viser først personen(e) i scenen, så klippes det til hva denne personen ser, og det klippes så tilbake til personen med en reaksjon på det han eller hun ser. Dette siste bildet kan godt være et nærbilde for å forsterke reaksjonen (Hausken 1997:14).

Diegetisk lyd og ikke-diegetisk lyd:

Lyd “innenfor fiksjonsuniverset” betegnes som *diegetisk* lyd, mens lyd utenfor kalles *ikke-diegetisk* lyd (Braaten m.fl. 1999:29). Diegetisk lyd er lydspor, atmosfærelyd, som oppleves som “naturlig” i filmen (ibid.:29) I min stillbildefilm består diegetisk lyd av for eksempel billyd, tastaturlyd og skritt i trappen. Ikke-diegetisk lyd kan være voice-over og musikk (ibid.:29).

Voice-over eller kommentatorstemme:

En voice-over er som regel utenfor fiksjonsuniverset, normalt som en usynlig kommentatorstemme (Braaten m.fl. 1999:29). En stemme som er over lydbildet, og som blir tilført i postproduksjonen. En voice-over kan brukes for å gi et overblikk, forklare det som

foregår, eller kan medvirke til å gi “en ramme eller et bakteppe” til forståelse av filmens handling (ibid.:29).

Klipp:

Et klipp innen filmen beskrives som “en sammenspleising av en innstilling med en annen” for å lage en overgang mellom to innstillinger, samt kreere en rekkefølge (Braaten m.fl. 1999:33). I klassisk fortellende film prøver man å skjule klippingen, slik at man får opplevelsen av en jevn og sømløs overgang mellom scenene.

4.4 Fotografi vs. film, og stillbildefilm

Jeg vil først komme med noen betraktninger om fotografiet, altså stillbildet, før jeg ser på noen drøftelser i møtet mellom fotografiet og filmen. Dette møtet som kan framkalle et “generative and irresolvable encounter between stasis and motion” (Beckman og Ma 2008:9). Fotografier kan defineres, beskrives og oppleves på mangfoldige måter. Susan Sontag bemerker i forordet til sin bok *On Photography* at: “the more I thought about what photographs are, the more complex and suggestive they became”, og skrev en bok inneholdende en rekke essays om fotografiet (Sontag 1977:forord). Roland Barthes skrev en hel bok, *La chambre claire*,³⁴ i “en grunnleggende undring overfor fotografiet” (Hausken 1998:10). Og Tom Gunning uttrykker seg på denne måten i boken *Still Moving*:

Photographs (...) are more than just pictures. Or rather, they are pictures of a special sort, ones whose visual reference invites us to a different sort of observation, to ask different questions and think different thoughts. The photograph does make us imagine something else, something behind it, before it, somewhere in relation to it (Gunning 2008:35).

Fotografier er mye mer enn de flate bilder på papir eller digitalisert på datamaskinen. Dets *visuelle referanse* får oss, betrakterne, til å se utover det tydelige og åpenbare, for dermed å kunne få impulser til forestillinger om fortid, nåtid og eventuelt fremtid. I sin søken etter å finne ut hva fotografiet er, skriver Barthes i sin bok blant annet at “ [e]very photograph is a certificate of presence” (Barthes 1980:87). Men denne tilstedeværelsen er flyktig, og “når en betrakter et fotografi er fotograferingsøyeblikket alltid fortidig” (Hausken 1997:14). Det tidspunktet fotografiet blir tatt er ikke lenger der, kun sporene - altså fotografiet. (ibid.:14). “Det frossede sporet som fotografiet framviser, bevitner dette øyeblikkets fravær og

³⁴ Eller *Camera Lucida* som den heter i den engelske oversettelsen.

fortidighet” (ibid.:14). Det er i denne “forbindelsen mellom fravær og fortidighet” som Barthes mener man finner det største skillet mellom fotografiet og filmen (ibid.:14).

Der fotografiet har *frosset* et spor, et avtrykk av det objektet som nødvendigvis har vært der, viser filmen avtrykket i dets utfoldelse. Når vi ser de avbildede objektene bevege seg, svekkes opplevelsen av at objektet har vært der, men ikke lenger er der, og at bevegelsen er fortidig (ibid.:15, forfatterens kursiv).

Fotografiet oppfattes som et spor av noe i fortiden, noe som har vært, mens filmen oppfattes som noe som utspiller seg her og nå, i nåtiden. “The film, silent or sound, has no past or future tense, only the present” (T. Dickinson sitert i Hausken 1998:161). Men det behøver ikke nødvendigvis forstås på den måten. Mary Ann Doane mener at fotografiet og filmen i utgangspunktet ikke er så ulike med hensyn til oppfattelsen av tid, og mener at både fotografiet og filmen “produce the sense of a present moment laden with historicity at the same time that they encourage a belief in our access to pure presence, instantaneity” (Ma 2008:99). Eller begge kan være preget av fortidighet, men det er snarere forestillingen om bevegelse som skiller dem. “Just as photography severs a momentary fragment of the past from the continuum of time in order to preserve it within a frozen image, so cinema displaces and reassembles durational segments of the past in its stream of images” (ibid.:99). Men hva da når fotografiene oppfattes som bevegelige, som i en stillbildefilm, og minner om *en strøm av bilder*, som igjen kan sammenlignes med det vi ser i en vanlig film? I denne brytningen mellom det bevegelige og statiske kan en stillbildefilm utvikle seg. Jeg vil utdype forestillingen om stillbildenes bevegelse litt senere i kapitlet.

Når forskjellen på fotografier og film minskes, ja at de endog bytter om på det som er sett på som deres iboende egenskap, forrykker det på vår vante forestilling. Kunsthistoriker Frits Giertsberg funderer over denne minskende forskjellen mellom ubevegelige og bevegelige bilder: “Whereas the photographic image had always drawn movement to a halt it now starts to move. Fixed images that start to move, moving images that become almost immobile or endlessly repeat” (Bellour 2008:275). I denne transformasjon kan det skapes en spenning i bevegelsen som kan forandre stabiliteten i vår oppfattelse av bevegelse. I dette rommet med spenning og undring over bevegelsens forvandling, kan stillbildefilmen konstrueres.

“Stillbildefilm provoserer den del av de vante erfaringene med film og egner seg slik til å bli klar over hva vi er vant med. Stillbildefilmen demonstrerer filmmediets heterogenitet”

(Hausken 2009:59). Stillbildefilmen kan dermed rokke ved skillet mellom fotografiet og filmen, ved at man med tilføring av filmatiske teknikker skaper en opplevelse av “bevegelse” i fotografiene. Kanskje stillbildefilmens *bevegelighet* kan destabilisere vår forståelse og oppfattelse av fotografiet som fortid; om fotografiets midlertidighet og noe-som-har-vært, blir til en opplevd nåtid i stillbildefilmen. I det minste kan stillbildefilmen gjøre skillet mellom disse to litt mindre skarpt.

Det hevdes at det er det enslige fotografiet som fester seg i vår bevissthet på en mer fremtredende måte enn filmen. TV-dokumentaren *Fotografene og Krigen*³⁵ fra 2008 inneholder intervju med bl.a. krigsfotografen Phillip Jones Griffiths, som sier at “the iconic image - it has that ability to imbed itself in the brain in a way - I think that the moving image is too fleetly, in a sense it is too confused. It is the iconic great image that sticks there, and that we respond to” (Griffiths 2008, min transkripsjon). Det er fotografiene, og ikke filmen som “for alltid blir en del av vårt kollektive minne” (Bellour 2008:270). Jo mer man konsumerer levende bilder, jo mer vil det enkelte stillestående bildet stikke seg frem, ”substitutting itself for our reality” (ibid.:270). Denne fornemmelsen av at fotografiet representerer virkeligheten, samt setter seg i folks bevissthet er et aspekt som gir fotografiet en ekstra dimensjon. Dette kan ha sammenheng med mengden av levende film som distribueres og konsumeres kontra de stillestående fotografier. Men det er allikevel en interessant observasjon. Flyktigheten ved filmen versus det stillestående fotografiet kan også forklares med at stillbildene gir rom for betraktning og refleksjon. Spørsmålet er om de enkeltstående fotografier inne i den levende filmen kan skape dette reflekterende rommet:

whether these spatial tropes can continue to offer a conceptual handle on a world in which the speed and flow of peoples, images, information, and capital threaten to outpace our ability to evaluate and theorize our changing experiences (Beckman og Ma 2008:14).

Dette er nevneverdige betraktningmåter ved fotografiet og det er interessant å studere om dette er tilfelle også når bildene har større omfang, som i en film bestående av kun fotografier, en stillbildefilm. Jeg vil i neste seksjon drøfte stillbildefilmens likheter og forskjeller med den vanlige, klassiske filmen.

³⁵ NRK2 4.3.2009, originaltittel er *Images of Conflict*.

4.5 Stillbildefilm vs. film

Først vil jeg presisere at når jeg skriver om ‘vanlig’ film, mener jeg den klassiske fortellende filmen, også kalt den narrative, handlingsorienterte filmen, eller Hollywood-filmene. Jeg mener selv at min stillbildefilm har noen av dokumentarfilmens karakteristika, noe jeg diskuterer senere i kapitlet. Den klassiske fortellende filmen er fiksjonsfilm, med andre særtrekk enn en dokumentarfilm. Jeg velger likevel å henvise til klassisk fortellende film ved sammenligning med min stillbildefilm da en mer vanlig anvendt referanseramme³⁶ gjør det hele mer begripelig.

Klassisk fortellende film omtales som et filmparadigme, og har således en “normsettende funksjon i forhold til både produksjon og resepsjon av levende bilder” (Braaten m.fl. 1999:80). “Konkurrerende representasjonsformer kan (...) diskuteres både i lys av og som alternativ til den dominerende filmpraksisen” (ibid.:80). Klassisk fortellende film hegner om prinsippet om kontinuitet ved at “fortellingen skal fremstå som en kontinuerlig årsak-virkning-kjede, der handlingens, fortellingens *hva*, skal overskygge virkemidlene eller fortellingens *hvordan*” (ibid.:81-82, min kursiv). Stillbildefilmer kan også vise kontinuitet, både i innhold og uttrykk, og benytter seg av noen av de samme redigeringsprinsippene som den klassiske fortellende filmen. For eksempel kan en anvende

musikken til å dramatisere handlingen og gi forløpet dynamikk, kontinuitet og rettetet. En bruker lydbroer over billedskift for å redusere oppmerksomheten omkring klippene. En overholder den klassiske 180-graders regelen om hvilke posisjoner kamera kan ha overfor karakterene for at handlingsrommet skal framstå som oversiktlig og klart når det hele klippes sammen. En opererer med (...) point-of-view shot (...) En har et spinkelt, men relativt stabilt lydbilde, som gir handlingsuniverset volum og dybde (Hausken 1997:13-14).

Det er mange like redigeringsprinsipp mellom en stillbildefilm og en film. Men når utgangspunktet er så vidt forskjellig blir resultatet selvsagt annerledes. I den klassiske filmen er det viktig at “filmens handling, det som kan knyttes til *hva* som skjer (...) ikke forstyrres ved at filmspråket som frambringer historien, tydeliggjøres” (Braaten m.fl. 1999:168, forfatterens kursiv). Filmspråket i en stillbildefilm kommer tydeligere frem da grunnlaget er stillestående fotografier. For eksempel er det vanskelig med usynlige klipp i en stillbildefilm, og dermed synliggjøres redigeringsprosessen. Jeg kommer tilbake til dette senere i kapitlet.

³⁶ Hausken stadfester også dette: “[N]år filmteoretikere uten nærmere spesifikasjoner snakker om filmene, mener de vanligvis nettopp den narrative filmen” (Hausken 1998:171, forfatterens kursiv).

I en levende film består ett sekund av 24 stillbilder (Braaten m.fl. 1999:25). Dette går fort, og stort sett i ett. Man får mye informasjon på en gang, og har liten mulighet til å stoppe opp og fordøye enkeltscener. Stillbildefilmen er ofte laget i et langsommere tempo. Og de enkelte stillbilder står ikke nødvendigvis like lenge hver. I min stillbildefilm står fotografiene i alt fra ett til åtte sekunder, og det første kartet står i ti sekunder. Dette gir en langsommere og alternativ fortellermåte i forhold til de levende bildene i film som formidler bilder hurtig, på løpende bånd, uten at man alltid får tid til å fordøye inntrykkene underveis. Ved stillbildefilmens langsomme fortellermåte kan man dermed skape et rom for å oppfatte og fordøye handlingen.

Stillbildefilm er, som jeg nevnte innledningsvis, en hybrid av filmen og fotografiet. Langsommere enn filmen, og raskere med rom for mer informasjon enn det enkeltstående fotografiet. Stillbildefilmen, som Timothy Corrigan kaller fotogram, “describes a conceptual borderline between the photography and film, a kind of “stop action”, since it pinpoints the transformation of film’s moving image into the suspension of “real moment and time” as series of overlapping images” (Corrigan 2008:54).

Med komponenter fra begge (filmen og fotografiet), og det som tilkjenner deres forskjellige uttrykk, kreeres altså en egen uttrykksform, nemlig stillbildefilmen. En “filmisk uttrykksform” som Hausken kaller det (Hausken 2009:22). Som kan skapes, analyseres og forklares ut fra filmatiske prinsipper som for eksempel lyd, kamerabevegelser som panorering og tilt og klipping. Med fotografiets rom for betraktning på hvert bilde samtidig som man får den filmatiske kontinuitet, oppstår rom for en egen filmatisk fortellermåte. I de neste seksjoner vil jeg relatere stillbildefilmen til bevegelse, rom og tid.

4.6 Bevegelse

Fra bevegelse (og kontinuitet) i vanlig film, vil jeg her dreie mot bevegelse (og kontinuitet) i stillbildefilmen. Bevegelse i stillestående fotografier høres ut som et paradoks, men jeg vil vise at man kan skape oppfatning av bevegelse i en stillbildefilm. I motsetning til fotografiet, er stillbildefilmen “temporalt organisert, den representerer rom og bevegelse, og den forteller en historie” (Hausken 1997:14).

Fotografiene i en stillbildefilm kan representere en bevegelse. I min stillbildefilm vises dette for eksempel med zooming inn eller ut, panorering, eller ved en raskere klipperytme. I noen

av fotografiene zoomes det samtidig som det panoreres. Bevegelse i en stillbildefilm blir på en måte en *innbilt* bevegelse, da en stillbildefilm ikke kan “representere *kontinuert* (jevn) objektbevegelse” (Hausken 2009:34, forfatterens kursiv). Men, “[e]t temporalt organisert billedforløp kan likevel gi en dynamisk representasjon av bevegelse” (ibid.: 34). Selv uten å ha filmatiske bevegelser i en stillbildefilm kan man få en følelse av bevegelse.

Som del av et temporalt organisert uttrykk med fastlagt tempo og fastlagt rytme, kan stillbildefilmens billedforløp representere det vi med Christian Metz kan kalle en *sekundær* bevegelse: (...) selv om hvert bilde er et stillbilde vil det å skifte fra ett bilde til det neste skape en *annen bevegelse*, en ideal bevegelse, ut fra påfølgende og ulike ubevegeligheter (ibid.:35 forfatterens kursiv).

Så, “overfor den ujevne objektbevegelsen *forstår* [vi] at det skal være en objektbevegelse, selv om vi med hånden på hjertet ikke kan si at vi *ser* bevegelsen” (ibid.:35, forfatterens kursiv). Det skapes altså en forestilling om bevegelse fordi man er vant til at det skal være slik i filmens verden.

Hausken mener stillbildefilmen består av “to lag av visuell representasjon: en filmisk representasjon av stillbilde som igjen framstiller et motiv” (ibid.:49). I tillegg til at den sekundære kamerabevegelsen skaper et mer dynamisk uttrykk enn den vanlige filmkamerabevegelsen, “bidrar [den] gjerne også til at vi som tilskuere kommer tettere inn på den formidlede handlingen eller situasjonen” (ibid.:49). Dette er en interessant betraktning, da man i utgangspunktet kunne antatt at en film bestående av kun flate, ubevegelige fotografier ville gitt et motsatt inntrykk.

Men noen ganger kan oppfattelsen av ‘brå kameraføring’ lede oppmerksomheten bort fra stillbildefilmen som film, og sette fokus mot seg selv som bestående av fotografier, - og dermed som kun deler av en film (ibid.:37). Dermed er vi tilbake til Barthes’ oppfatning av det fortidige jeg skrev i seksjon 4.4. Om man jamfør dette med det jeg skrev før i kapitlet, nemlig at den levende filmen representerer nåtid, kan man muligens si at en stillbildefilm kan uttrykke både fortidighet *samtidig* som man kan spille på den vanlige levende filmens forestilling av nåtid.

I en stillbildefilm er det stort sett ikke et filmkamera som fanger bevegelsen, men fotografier som bearbeides ved at bevegelser tilføres senere ved postproduksjonen. Jeg har gjort det digitalt, ved bruk av filmprogrammet *Final Cut*, men man kan også bruke et filmkamera til å

panorere, tilte og zoome over fotografiene. Eller man kan, som Hausken reflekterer over ved analysen av Anja Breiens stillbildefilm *Uten Tittel*, skape en *illusjon* av en slags kamerakjøring ved opptak av en stillbildefilm (ibid.: 44). Det kan se ut som om *Uten Tittel* er filmet med et filmkamera “i et rom av stansede objekter” (ibid.:44).

Klipping er også noe som kan benyttes for å gi inntrykk av bevegelse i en stillbildefilm. Klippingen er av betydning for “filmens rytme, tempo og dramaturgi” (ibid.:58). Hausken understreker det paradoksale med å bruke betegnelsen klipping på en stillbildefilm all den tid klipping betyr å *forbinde* to innstillinger (ibid.:58). Det blir enda tydeligere når man setter sammen fotografier digitalt på en dataskjerm, det foregår ingen ‘klipping’ i ordets rette forstand. Men som jeg skrev innledningsvis, så mangler man relevante termer for å analysere stillbildefilmen.

“I sekvenser med høy klipperytme, dempes opplevelsen av at handlingsuniverset befinner seg bak bildene” (Hausken 1998:158). Man kan skape en gjenkjennende filmatisk nåtidig bevegelse, da en rask klipperytme gir gjenklang av rytmen i en vanlig film. Ved å vise noen scener hurtigere enn andre skaper man en opplevelse av annerledeshet i stillbildefilmen, og et mulig slektskap til den levende filmens nåtid. Den vanlige filmens 24 bilder i sekundet er problematisk å kreere i en stillbildefilm, men man kan prøve å frambringe noe av det samme med bare ett bilde i sekundet. Dette har jeg prøvd et par steder i min stillbildefilm. For å skape scener med hurtig bevegelse har jeg montert flere fotografier etter hverandre som står i ett sekund hver. I min stillbildefilm har jeg en raskere klipperytme når personen(e) går opp en trapp eller inn en dør. For å forsterke følelsen av dynamikk og bevegelse når man beveger seg *mot* eller *fra* et sted. Dette gjelder for eksempel i scenen hvor Miguel Piscoya og Eduardo Jochamowitz går opp trappen og inn døren til kongressen. Der har jeg montert tre bilder etter hverandre som står i ett sekund hver. Dette for å skape en rask fremdrift og følelsen av hurtig bevegelse inn til kongressen. Vel inne i kongressen er fotografiene klippet til en langsommere klipperytme. Den raske klipperytmen har jeg også brukt andre steder for å skape dynamikk, som sekvensen opp trappen til 2. etasje på Enlace Nacional, der trappeløpet vises i flere fotografier hurtig etter hverandre. Jeg har noen ganger brukt endring klipperytmen som en overgang fra en scene i filmen til en annen. For eksempel da Piscoya og Jochamowitz i rask klipperytme går ut fra kongressen, og i neste scene ser vi, i en roligere klipperytme, at de står ute i gaten og filmer Kunsthøyskolen.

Den kameratekniske bevegelsen zoom, samt kamerabevegelser som panorering og tilting konstruerer også bevegelse i stillbildene. De filmede (eller digitalt etterarbeidet på en datamaskin, for min del) fotografier “skaper to lag av representasjon” som filmede med et filmkamera, og som fotografier (Hausken 2009:46). Det “skapes en spenning mellom det bevegelige filmkameraet og det statiske, flate fotografiet” (ibid.:46). Man oppfatter de ubevegelige personene på et fotografi i en stillbildefilm som “ubevegeliggjort” ved hjelp av kamerabevegelser påført fotografiet i etterkant. (ibid.:46).

Bevegelse i fotografier kan også skapes ved at vår vante forestilling om bevegelse lar oss få følelsen av bevegelse. De urørlige stillbildene “presenterer en rekke *snitt* inn i bevegelsen, en rekke påfølgende momenter av bevegelsen. Det betyr at vi i en viss forstand ser bevegelsen, men samtidig ser vi stivnede stadier i bevegelsen” (ibid.:46). Det er interessant å observere hvor mye bevegelse man kan innarbeide i en stillbildefilm uten *reelle* bevegelser i fotografiene. Opplevelsen av bevegelse av de i utgangspunktet stillestående fotografier kan komme av vår fornemmelse for hvordan bevegelse er i en vanlig film. Videre blir det tillagt bevegelser man er vant med fra den vanlige filmen. Men selvfølgelig, om man kun reflekterer over det man rent rasjonelt *ser* vil man muligens konstantere som Noël Carroll: “hvis du vet at du ser på et stillbilde er det kategorisk umulig at bildet skulle bevege seg. [...] Bevegelse i et stillbilde ville kreve et mirakel; bevegelse i en film er et kunstnerisk valg og en alltid tilgjengelig teknisk mulighet” (ibid.:33-34).

4.7 Rom

I en stillbildefilm kan man skape en virkning av rom på forskjellig vis. Man kan “skape (...) inntrykk av rom ved hjelp av en montasje av statiske bilder fra ett og samme sted, en og samme situasjon (...) ved [å] fritt bevege seg mellom elementene” (Hausken 2009:42). Dette inntrykk av rom har jeg forsøkt å skape i min stillbildefilm, for eksempel i scenen med de dansende karnevalsdeltagerne og kongressmedlemmene på plassen utenfor kongressen. Jeg har beveget meg med kameraet og fulgt Eduardo Jochamowitz som filmer personer som danser og spiller, i et forsøk på å visualisere dette rommet og hans gang i det. For senere i postproduksjonen, å montere fotografiene sammen på en slik måte at inntrykket av rom bevares. I lokalet til Orión TV i Pisco har jeg prøvd å vise rommet ved å klippe fotografier sammen til en 360 graders runde i lokalet.

Opplevelsen av kamerabevegelse, det Hausken kaller en sekundær kamerabevegelse, “demper oppmerksomheten om overgangen mellom bildene og om fotografiernes flate. Sekvensen av flate bilder omdannes til et rom” (ibid.:41). Ved å skape inntrykk av en kamerakjøring inn et sted, ved bruk av panorering og zoom over fotografiene, kan man “gi inntrykk av filmisk rom” (ibid.:41). “Skifte av vinkel skaper også rom, og kan samtidig frambringe en spenning (...) mellom bildets flathet og scenens romlighet” (ibid.:51). Fra å diskutere bevegelse og rom, vil jeg vil nedenunder reflektere over tid i stillbildefilmen vs. tid i filmen.

4.8 Tid

Stillbildefilmen “put[s] the time of cinema out of joint” skriver Raymond Bellour i boken *Still Moving* (Bellour 2008:259). Også ved opplevelsen av tid skiller stillbildefilmen seg ut i forhold til den vanlige filmen (Hausken 1997:13). Spenningen mellom “det statiske og det kontinuerte” har stor relevans for opplevelsen av tid i stillbildefilmen (Hausken 1998:152-153). Dette spenningsforholdet forklares som “en spenning mellom de fotografiske stillbildenes det-har-vært og alle de faktorer som representerer det kontinuerte og rettede” (ibid.:153).

Som jeg skrev i seksjon 4.4 er stillbildefilmen langsommere enn vanlig film, og det skapes både tid og rom til å fordøye ved bildene. Ulikt andre filmtyper “*dveles det* ved uforanderlige uttrykk”, slik Hausken uttrykker det, og fortsetter: “[b]ildet holdes fast, og betrakteren kommer ikke utenom denne fastholdelse. En tvinges på en måte å dvele ved stillbildet, og en tvinges videre” (ibid.:169, forfatterens kursiv). Denne dobbeltheten skaper en spenning i tidsopplevelsen. Det er flere komponenter som skaper spenninger og forskyver tiden utover det normale vi er vant til fra filmen. Jeg vil her la Hauskens ord sammenfatte tidsopplevelsens spenn i stillbildefilmen:

I stillbildefilmens samlede uttrykk oppstår (...) noen allianser på tvers av skillet mellom lyd og bilde, som gjør tidsopplevelsen temmelig kompleks: Det er et tidlig spenn i opplevelsen av billedsiden (isolert sett) mellom det fortidige og forløpsmessige. Det er et tidlig spenn i opplevelsen av lydsiden (isolert sett) mellom det fortidige og nåtidige. Og ser man det hele under ett (...) oppstår det på tvers av skillet mellom lyd og bilde et tidlig spenn i det samlede uttrykket, et spenn mellom det fortidige, abrupte, diskontinuerte og det nåtidige, kontinuerte (Hausken 1997:15).

Denne kompleksiteten og spenningen i tidsopplevelsen utgjør en del av den totale vesensforskjellen mellom film og stillbildefilm, samtidig som dimensjonene som oppstår i

møte med mellom de forskjellige uttrykkene i en stillbildefilm avstedkommer en helt egenartet opplevelse, et eget filmisk uttrykk. Bevegelse, rom og tid skaper kontinuitet, framdrift og forståelse i en stillbildefilm. Men også spenninger og motsetninger. Lyd er også en vesentlig faktor i filmens kontekst. I neste seksjon vil jeg reflektere over lydens anvendelse i film og stillbildefilm.

4.9 Lyd

Lyden er sentral for å formidle atmosfæren og stemningen i en film. Man snakker om filmlydens treenighet som består av tale, filmmusikk og reallyd (bakgrunnslyd) (Maasø 1995:173). “Lyd i film er avhengig av en eller annen form for forankring i rom” og tid (Braaten m.fl. 1999:31-32). Jeg vil også her bruke redskap og analyser fra den vanlige filmens begrepsområder for å jamføre disse med stillbildefilmens lydunivers.

Man kan noe forenklet si at billedsiden i en stillbildefilm “representerer det statiske og diskontinuerte, mens lydsiden (musikk, voice-over og lydbilde for øvrig) representerer kontinuitet og framdrift” (Hausken 1997:15). For at lyden skal skape en sammenheng i forhold til bildet bør lyden enten være samtidig med bildet, foran bildet, eller at den etterfølger bildet (Braaten m.fl. 1999:32). Lyd kan binde handlingen sammen, slik at “handlingsuniverset fremstår som enhetlig” (Hausken 1997:16). Men lyd i stillbildefilmen kan også oppleves som “løsrevet fra handlingsuniverset” ved å oppfattes som egen enhet (ibid.:16). Lydbildet har altså en dobbelthet ved at den på en måte er “den faktoren som forankrer billedforløpet og sørger for enheten i handlingsuniverset”, mens den på en annen måte er ”en selvstendig og løsrevet representasjonsfaktor” (ibid.:16). Resultatet blir da at lydbildet oppleves som “lydkulisse til billedforløpet” (ibid.:16).

Hausken, via Barthes’ teori, skisserer således at lyden ikke nødvendigvis binder en stillbildefilm sammen, men hva da ved å bruke voice-over, eller kommentatorstemme, slik jeg har brukt i min film. Vil man da få en lydmessig kontinuitet og da en sterkere opplevelse av sammenbinding? Nei, mener Hausken, tvert imot så vil “stillbildenes det-har-vært forsterkes av *voiceoverens* tilstedeværelse” (Hausken 1998:133, forfatterens kursiv). Dette forklarer hun slik:

For det første synes stillbildene å etablere en distanse i tid og rom til handlingsuniverset (diegesen), som *voiceoverens stemme* ikke er underlagt. Stemmen, og denne stemmens kilde, befinner seg utenfor diegesen og framstår som nærmere tilskueren i tid og rom enn de forhold som stillbildene representerer i

handlingsuniverset. Voiceoverens ekstradiegetiske posisjon og ikke-kroppslige nærvær skaper mao. et inntrykk av at filmopptakets tid går forut for voiceoverens verbalspråklige utsigelse. Denne distansen mellom stemmen og den visuelle representasjonen forsterker opplevelsen av stillbildenes det-har-vært (ibid.:133, forfatterens kursiv).

Jeg har tatt med denne lange passasjen, da jeg ville få det helt korrekt når jeg presenterer noen spørsmål med eksempler fra min egen stillbildefilm. Er det forskjeller i forhold til opplevelsen av kontinuitet og fortidighet i scenen der Juan José Beteta snakker i voice-over om Enlace Nationals mål og overbygning, og Miguel Piscoyas voice-over som snakker om hva vi akkurat ser på i stillbildefilmen? Vi ser Piscoya selv i en intervjusituasjon, og vi ser han som blir intervjuet. Nå er det slik at Beteta snakker i presens, mens Piscoya snakker i fortid - men altså *sett at* Piscoya hadde snakket i presens: ville ikke da voice-overen forsterke kontinuiteten snarere enn forsterke det statiske og fortidige all den tid det skjer simultant? Ved å se på Betetas voice-over er det mer forståelig at voice-overen kan befeste stillbildets det-har-vært, da disse scenene utspiller seg utenfor stemmens univers, men hva når det visuelle og lyd opptrer samtidig? Dessuten, forutsetter ikke alle stillbilder en slags voice-over da det er umulig med leppesynkronisering? Hvis en voice-over forsterker det statiske vil da ikke alle stillbildefilmer oppleves som statiske og fortidige? Slik jeg forstår Hausken (og Barthes) vil svaret på disse spørsmålene mine ovenfor bli at ja, stillbildefilmens lyd *synliggjør* ytterligere noe som *har* skjedd. Og det må det nødvendigvis være når forutsetningene og utgangspunktet for en stillbildefilm er fotografiet, som i seg selv er både stillestående og i fortid. Hausken belyser det på denne måten:

Selv når voiceoverens kilde, stemmens kropp, figurerer i diegesen, vil en voiceover som forteller sin egen historie, skape en avstand i tid og rom til det fortalte. Deltagelsen i diegesen vil være fortidig i forhold til stemmenes verbalspråklige utsigelse (Hausken 1998:134).

Voice-over skaper følgelig en distanse i tid og rom mellom fotografiene og filmens handlingsunivers. I motsetning til det man kanskje skulle tro ved første øyekast, og ved sammenligning av bruken av voice-over i den vanlige filmen. I en vanlig fortellende film blir voice-over oppfattet som noe som forsterker det visuelle. Siden den vanlige film oppfattes som nåtid, som jeg skrev i seksjon 4.4, vil vel også voice-overen i denne filmtypen oppfattes som nåtid.

De danske filmkjennerne Synnøve Kjærland og Torben Blankholm presiserer at “[e]n voiceover kommer med opklarende opplysninger og kommentarer til det, man ser og hører, og man bliver gjort oppmerksom på, hvad der er viktig å legge merke til på filmens billedside” (Kjærland og Blankholm 2001:8). I stillbildefilmen derimot, retter en voice-over oppmerksomheten mot de enkeltstående bildene, og ikke den helhetlige filmen. Samtidig kan man si at voice-overen minsker “det statiske og abrupte ved stillbildene” (Hausken 1998:137). Om den vanlige film sier man at voice-overen skaper en kontinuitet og forståelse i fortellingen. “Billedsiden illustrerer ofte fortællerens budskap, og bilder fra forskjellige sammenhenge klippes gerne sammen. Det virker oftest naturlig, fordi fortællestemmen binder historien sammen” (Kjærland og Blankholm 2001:8). Med stillbildefilm blir denne opplevelsen annerledes da en voice-over ofte kan oppfattes som kontinuitetsavbrudd. I den forstand at man får følelsen av at kommentatorstemmen ikke tilhører samme tid som billedsiden. Det er interessant å legge merke til at i stillbildefilmsekvenser uten voice-over, synes “fraværet av voiceover å bidra til at handlingsuniverset rykker nærmere i tid og rom” (Hausken 1998:135).

Fornemmelsen av at den ikke-diegetiske voice-overen i stillbildefilm forsterker det statiske i fotografiene, er ikke uten forbehold. En voice-over i stillbildefilmen har en “dobbeltrolle” siden den også er lyd; og lyd bidrar til en uavbrutt sammenheng “ved å være en relativt kontinuerlig tilstedeværende faktor i det audiovisuelle uttrykket” (ibid.:137). Musikk og diegetisk lyd opprettholder kontinuiteten i lydbildet og kan, sammen med en voice-over (i presens) “dempe opplevelsen av det stakkato-aktige ved billedforløpet, og dermed også opplevelsen av fortidighet” (ibid.:141). Lyd kan også anvendes over flere sammenhengende bilder, som en passasje, en såkalt *lydbro*. Man bruker “en lydbro over billedskiftet, dvs. en lyd som demper oppmerksomheten om skiftet av [et] bilde (...) [, og] samme lyd brukes også videre som lydbro over til neste bilde” (Hausken 2009:40). En lydbro kan dempe det statiske ved fotografiene og rette oppmerksomheten bort fra fotografiene og over til selve handlingen i stillbildefilmen. Man får en mer effektiv og jevnere overgang mellom de forskjellige scenene.

Synkronisering er viktig for “å skape et enhetlig handlingsunivers” (Hausken 1998:152). Leppesynkronisering er umulig på en stillbildefilm, av åpenbare årsaker, men det finnes andre former for synkronisering man kan benytte for at en stillbildefilm skal oppleves som en kontinuerlig handling. “Diegetisk synkronitet” kaller Hausken synkroniseringen mellom fotografiet og lyden når man henviser til “narrativ representasjon” (ibid.:147). For å oppnå denne diegetiske synkroniteten kan man bl.a. benytte seg av generisk lyd (ibid.:141).

“Generisk lyd viser til lyd som representerer en spesifikk, lett gjenkjennelig *type* lydhendelse, men som er uten fremtredende særpreg (partikularitet)” (ibid.:150, forfatterens kursiv). Denne type lyd brukes som oftest som “generell atmosfærelyd, og kan “representere et sted, et miljø eller en situasjon” (ibid.:150). Disse atmosfærelydene er lyder man gjenkjenner, og følgelig kan man lettere forbinde fotografiene med handlingen. Slik at scenen oppleves som synkronisert visuelt og lydmessig, og dermed også kontinuerlig. Reallyd, altså lyd tatt opp under opptak, fra opptaksmiljøet, kan også frembringe kontinuitet. Om man i tillegg benytter seg av mange nærbilder, vil oppmerksomheten føres ytterligere inn mot handlingen, og opplevelsen av samtidighet og jevnhet forsterkes (ibid.:151).

Uansett, man kan aldri få helt jevne bevegelser eller noen “sammensmeltning av lyd og bilde”, men synkronisering, voice-over (til tross for sin dobbeltrolle) og innslag av andre lydeffekter kan bidra til mer flyt og øke opplevelsen av kontinuitet i stillbildefilmen. (ibid.:152,157). Når man har ikledd fotografier zoom, panorering, tilt, eller andre filmatiske uttrykk, en hurtig klipperytme, samt tilført ikke-diegetisk lyd som musikk eller diegetisk atmosfærelyd, kan en stillbildefilm muligens dempe den samlede opplevelsen av fotografiene som fortidige og statiske.

4.10 Dokumentarfilm

Jeg mener min stillbildefilm kan plasseres innen dokumentarfilmgenren. Mine litterære referanser i dette kapitlet skriver om den levende filmen, men jeg mener de termer og beskrivelser også kan anvendes på min stillbildefilm, jfr. det jeg skrev i seksjon 4.3. Jeg vil i dette kapitlet forklare hva som kan menes med en dokumentarfilm og sette min stillbildefilm inn i denne genre av film.

Dokumentarfilm kan beskrives som “film, som handler om livet og virkeligheten, og som beskeftiger sig med centrale kulturelle, politiske, sociale, eller kunstneriske spørsmål” (Kjærland og Blankholm 2001:6). Den danske filmskaper Theodor Christensen mener derimot at: “Dokumentarfilm er ikke virkelighed. Det er ikke billeder af en handling, men handling i billeder” (ibid.:6). Mens John Grierson omtaler dokumentarfilmen som “en kreativ behandling av virkeligheten” (Braaten m.fl. 1999:208), for dermed å “opplyse og skabe ny forståelse gennem at fortolke virkeligheten” (Kjærland og Blankholm 2001:16). I sin bok *Introduction to Documentary* problematiserer Bill Nichols det å finne en enhetlig definisjon

på begrepet dokumentarfilm, da en dokumentarfilm ikke er “a reproduction of reality”, men “a *representation* of the world we already occupy” (Nichols 2001:20, forfatterens kursiv).

The pleasure and appeal of documentary film lies in its ability to make us see timely issues in need of attention, literally. We see views of the world, and what they put before us are social issues and cultural values, current problems and possible solutions, actual situations and specific ways of representing them (Nichols 1991:ix).

Nichols mener at dokumentarfilmen “spiller på forestillinger om at det vi ser ville ha skjedd selv om kamera *ikke* var tilstede” (Braaten m.fl. 1999:209, forfatterens kursiv). Dokumentarfilmen formidler en “*historisk* verden” i motsetning til fiksjonsfilmens “*imaginære* verden” (ibid.:208, forfatterens kursiv). Denne representasjonen av den historiske verden er ofte forbundet til en “informativ logikk” og dermed får den “verbalspråklige kommentaren, ordet” en sentral plass i dokumentarfilmen (ibid.:209). Bill Nichols samtykker i dette og skriver at: “The spoken word, of course, does play a vital role in most documentary film” (Nichols 2001:42). Videre sier Nichols at mye av dokumentarens kraft ligger i “its ability to couple evidence and emotions in the selection and arrangement of its sounds and images” (ibid.:57).

I sitt arbeid for å finne en definisjon og forklaring på hva en dokumentarfilm er, stadfester Bill Nichols at enhver dokumentar har sin egenart, sin egen stemme (ibid.:99). Til tross for at han omtaler dokumentarfilm som et “fuzzy concept” har han likevel funnet filmer med visse likhetstrekk innen dokumentargenren, og dermed utpekt seks³⁷ forskjellige hovedtyper (modi), eller representasjonsformer (ibid.:20,99). Disse seks modi er *the poetic mode* (den poetiske modus), *the expository mode* (den forklarende modus), *the observational mode* (den observerende modus), *the participatory mode* (den interaktive modus), *the reflexive mode* (den refleksive modus) og *the performative mode* (den performative modus) (ibid.:102-130). Jeg vil her la Nichols selv beskrive hva han legger vekt på i disse forskjellige modi:

Poetic Mode: emphasizes visual associations, tonal or rhythmic qualities, descriptive passages, and formal organization (...). *Expository Mode*: emphasizes verbal commentary and an argumentative logic (...). *Observational Mode*: emphasizes a direct engagement with the everyday life of subjects as observed by an unobtrusive camera (...). *Participatory Mode*: emphasizes the interaction between filmmaker and subject. Filming take place by means of interviews or other forms of even more direct involvement. Often coupled with archival footage to examine historical issues

³⁷ I boken *Introduksjon til film* fra 1999 opererer Lars Thomas Braaten, Stig Kulset og Ove Solum med fire hovedtyper representasjonsformer når de refererer til Bill Nichols: den forklarende, den observerende, den interaktive og den refleksive. I ettertid (i 2001) har Bill Nichols utgitt boken *Introduction to Documentary* hvor han beskriver seks hovedtyper.

(...). *Reflexive Mode*: calls attention to the assumptions and conventions that govern documentary filmmaking. Increases our awareness of the constructedness of the film's representation of reality (...). *Performative Mode*: emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker's own engagement with the subject and an audience's responsiveness to this engagement (Nichols 2001:33-34 forfatterens kursiv).

Før jeg går videre vil jeg presisere at disse seks modi kan anses som "en slags idealtyper", og en dokumentarfilm klassifisert innenfor en spesiell modus må følgelig ikke kategorisk inneholde alt i denne modus' karakteristika og kun det (Braaten m.fl. 1999:213).

4.11 Den observerende representasjonsformen og min stillbildefilm

Jeg vil i denne seksjonen føre en mer inngående diskusjon rundt den *observerende* representasjonsformen i forhold til min stillbildefilm, da jeg mener denne modus passer best på min stillbildefilm. Den *observerende* representasjonsformen har også blitt betegnet som *direct cinema* eller *cinema verité*, og på sitt mest rendyrkede er "voice-over commentary, music external to the observed scene, intertitles, reenactments, and even interviews (...) completely eschewed" (Nichols 1991:38). Denne modus har som navnet tilsier, en observerende rolle, - med vektlegging på ikke-innblanding fra filmskaperens side (ibid.:38). En slags 'flue-på-veggen' funksjon (Braaten m.fl. 1999:211), forklart som en

[d]okumentarisk metode, hvor pointen er, at de medvirkende i mindst mulig grad skal forstyrres af kameraholdets og instruktørens tilstedeværelse. Instruktøren vil typisk undgå at påvirke eller blande seg inn i det, der foregår foran kameraet, men bruke kameraet som en "betragter", der registrerer de situasjoner, som oppstår i det miljø, der filmes. Intentionen er at fange en mer "rå" og "ubearbejdet" del af virkeligheden (Kjærland og Blankholm 2001:72).

Det søkes autentisitet og man tilstreber en erkjennelse av at hendelsene i filmen ville utspilt seg uansett om kameraet er tilstede ikke (Braaten m.fl. 1999:211).

Ved å bruke noen beskrivelser av den *observerende* modus hentet fra boken *Introduksjon til film* av Braaten, Kulset og Solum, vil jeg prøve å forklare hvorfor denne modus er best egnet til å karakterisere min stillbildefilm.

"Den *observerende representasjonsformen* søker ideelt sett å gi inntrykk av at filmmediet kan tilby oss virkeligheten direkte og uformidlet" (ibid.:211). Jeg håper at jeg med min stillbildefilm har klart å gi dette inntrykk, all den tid personene i Enlace Nacional verken fikk

regi eller instruksjoner av meg. De ble fotografert i sitt daglige arbeid, som de utførte uansett om jeg var der eller ikke.

“*Filmene unngår å bruke den forklarende og belærende kommentatorstemmen*” (ibid.:211).

Min stillbildefilms lydbilde består av mange kommentatorstemmer. Disse voice-overene er folk selv i Enlace Nacional som snakker om enten sitt virke i Enlace Nacional, Enlace Nationals historie, eller Enlace Nationals overbygning og mål. Det blir en slags forklarende, men ikke belærende kommentatorstemme. Om jeg har forstått det riktig, er det den allvitende og allestedsnærværende voice-over man skal unngå i den *observerende* dokumentarfilmen (ibid.:210-211).

“*Den rene observerende filmen benytter verken musikkomentaren eller intervjuet, med mindre dette ikke naturlig inngår i det universet som danner utgangspunktet for filmproduksjonen*” (ibid.:211). Det meste av musikk i min stillbildefilm er ikke naturlig i Enlace Nationals univers. Men musikken som akkompagnerer karnevalsdansen utenfor kongressen er naturlig i lyduniverset. Karnevalsmusikerne, som jeg også har bilder av i filmen, spilte samtidig som folk danset. Når det gjelder intervjuet, ser og hører vi at ordføreren i Cajamarca blir intervjuet av Miguel Piscoya. Men dette intervju er naturlig i Enlace Nationals univers. Intervju jeg selv foretok av de ansatte på Enlace Nacional er brukt som voice-over i filmen.

“*I utgangspunktet skal filmen gi inntrykk av at disse hendelsene [hverdagens hendelser] kunne vært utspilt uansett kameraets tilstedeværelse*” (ibid.:211). Jeg prøvde å gjøre meg usynlig uten å blande meg verken inn i handlingen eller med hva personene sa, men jeg antar at man blir uansett lagt merke til, i større eller mindre grad. Jeg håper at personene på Enlace Nacional ikke ble forstyrret i sitt arbeid, eller gjorde og sa ting de ikke vanligvis gjør. Eller ikke gjorde og sa ting de vanligvis gjør, for den saks skyld. Mitt inntrykk er at med stor arbeidsmengde og mange deadlines hadde de egentlig ikke tid til å legge merke til at jeg var der.

Jeg mener at min stillbildefilm ikke er en rendyrket *observerende* dokumentarfilm, men er nærmest beskrivelsen av den *observerende* representasjonsform innen dokumentarfilmen. Mine intervjuer med personene i Enlace Nacional brukes som voice-over, men kan også sees på som “maskerte intervjuer”, noe som brukes i den *interaktive* dokumentarfilmen (Braaten

m.fl. 1999:212). Denne representasjonsformen benytter seg av en type intervjuform som skiller seg fra den *observerende* dokumentarfilmen “ved at samtalene i egentlig forstand ikke har sitt utgangspunkt i den historiske virkeligheten, men kommer som svar på maskerte spørsmål” (ibid.:212). Min intervjustrategi på Enlace Nacional var at jeg stilte spørsmål, og noen av svarene er brukt som voice-over i filmen. Dette er muligens en avart innen det maskerte intervjuet. I mange av de *interaktive* dokumentarfilmene, i motsetning til de *observerende* filmene, ser personene i filmen rett inn i kameraet og henvender seg til tilskuerne (ibid.:212). I min stillbildefilm presenterer jeg billedmessig de som har kommentatorstemmen, med at de ser i kameraet (med ett unntak). Dette har jeg gjort bevisst. For det første å presentere personene vi både ser i scenen og hører som voice-over, slik at man unngår forvirring om *hvem* som snakker. For det andre å minske distansen og skape en kontakt mellom personene man ser i filmen og de som ser på filmen. “Effekten er at det skapes en følelse av at personene henvender seg til oss på en måte som involverer oss i et direkte møte med dem” (ibid.:212). Nyhetssendinger er plassert i den *forklarende* modus. I den *forklarende* modus er kommentatorstemmen sentral, og den kan brukes som en “voice-of-authority” kommentar (man ser og hører den som snakker) - som for eksempel i en nyhetssending (Nichols 2001:105). Enlace Nationals nyhetssending tilhører dermed denne modus.

En dokumentarfilm behøver ikke nødvendigvis være kategorisert og tilhørende kun én modus, men kan ha innslag fra flere modi (Nichols 2001:100). “The characteristics of a given mode function as a *dominant* in a given film: they give structure to the overall film, but they do not dictate or determine every aspect of its organization” (ibid.:100, forfatterens kursiv). Følgelig mener jeg at min stillbildefilm kan kategoriseres som tilhørende i den *observerende* modus selv om den har innslag av karakteristika fra andre modi.

Til slutt vil jeg bare kort kommentere om stillbilder i dokumentarfilm. Innen dokumentar-genren er det, i motsetning til fiksjonsfilmen, mer vanlig å bruke stillbilder inne i den levende filmen, og man filmer disse fotografiene ved hjelp av filmatiske teknikker som zooming og panorering (Hausken 2009:28-29). Disse teknikkene benyttes særlig i fjernsynsproduksjoner hvor man i tillegg kan “forsyne lydsporet med en voice-over, legge på musikk og produsere det hele i dokumentasjons- og forskningsøyemed” (ibid.:28-29). Det er som oftest i enkeltpassasjer inne i en levende dokumentarfilm at fotografier anvendes.

4.12 Oppsummering

Formålet med denne undersøkelsen av stillbildefilmens egenskaper er å finne ut om en stillbildefilm er en farbar vei for å belyse Enlace Nacionals struktur og prosjekt. Jeg har i dette kapitlet prøvd å vise hvordan stillbildefilm kan plasseres i en fotografisk og filmmessig kontekst, og belyst dette med eksempler fra min egen stillbildefilm. Med 11 seksjoner som omhandler det stillestående fotografiet, den levende filmen, stillbildefilmen i sammenheng med filmatiske og kameratekniske teknikker som zoom, panorering, klipping, samt bevegelse, rom, tid og lyd. Jeg har undersøkt forskjeller og likheter mellom den vanlige filmen og stillbildefilmen, og funnet det interessant at stillestående fotografier kan visualisere mye bevegelse, samt at fotografiets fortidige det-har-vært, via filmteknikker og lyd, kan representere nåtid i en stillbildefilm.

I tillegg har jeg forsøkt å sette min stillbildefilm inn i dokumentarfilmgenren, med særlig vekt på Bill Nichols begrep om den *observerende* modus. Jeg drøfter om min stillbildefilm kan karakteriseres som en *observerende* dokumentarfilm ved bruk av Nichols' modibegrep. Noen grunnleggende karakteristika av betydning for denne modus, er fraværende eller annerledes i stillbildefilmen i motsetning til en levende dokumentarfilm. Som for eksempel ved bruken av kommentatorstemme, samtaler, ikke-diegetisk og diegetisk lyd.

5. Framgangsmåte. Praksis og Metode

5.1 Innledning

Den praktiske delen av oppgaven har vært, som jeg skrev i seksjon 1.2, en lang vei med mange hindringer underveis. Det var en utfordring før avreise til Peru å få kontakt og informasjon om Enlace Nacional, og i postproduksjonen om hvordan man *skaper* en stillbildefilm rent praktisk. Selv om min metode, å ta fotografier til en stillbildefilm, var fastlagt på forhånd, var innholdet ikke fastlagt. Dessuten måtte innholdet justeres med én gang jeg var på plass i Peru. Una Liv Husveg skriver i sin masteroppgave at det er viktig at man på forhånd ikke låser seg fast til en bestemt teori og metode (Husveg 1995:12). Hun siterer Klaus Bruhn Jensen: “too often in communication studies it appears that the methodological choices have been made long before the issues and ends of inquiry have been posed, so that the methodologies become solutions in search of problems” (ibid.:12). Det er viktig å ha en vel forberedt grunninformasjon, men det er nødvendig å ha en fleksibilitet i forhold til

undersøkelsen. Underveis i prosessen får man “forhåpentlig overraskende innsigt og opplevelser, der går du over, hvad man kunne have forudset med en præfabrikeret journalistisk vinkel eller et fortælleteknisk storyboard” (Høgel 2002:74).

Ved å reise så langt bort, og for et begrenset antall dager, bortfaller muligheten til å ta bilder og lyd på nytt. For å komplettere eller rette opp feil. Jeg har bare de bildene jeg tok der og da i Peru og ingen anledning til å ta nye bilder. Det hadde selvfølgelig vært ønskelig å kunne vært lenger i Peru enn de få dagene på Enlace Nationals kontorer i Lima og Pisco, men det var vanskelig både på grunn av tid og økonomi.

5.2 Fotograferingen

Ved fotograferingen på Enlace Nacional brukte jeg et Nikon D90x digitalt speilreflekskamera. Jeg har jobbet som pressefotograf, og dette innvirker på hva slags bilder jeg tar. Jeg ser i ettertid at jeg under fotograferingen hadde fokus på stillbilder og billedsekvenser som kunne stå for seg selv (som i en avis), snarere enn at fotografiene skulle danne en stillbildefilm. Dessuten var jeg usikker på tilnæringsmåten i fotografisituasjonen; om man tar billedsekvenser slik at man skaper en bevegelse med flere bilder montert raskt etter hverandre, eller om det er mest hensiktsmessig å ha fotografier man kan zoome eller panorere. Jeg valgte en slags helgardering; å ta mange bilder på forskjellig måte, for senere å ha valgmuligheter under postproduksjonen.

I motsetning til ‘vanlig’ fotografering tok jeg ikke bilder i høydeformat. Dette av den grunn at fotografiene i stillbildefilmen vises i breddeformat. Om jeg hadde tatt bilder i høydeformat måtte jeg uansett beskåret de til å passe i breddeformatsmalen. Det var noe uvanlig å gjennomføre dette, da det fotomessig er motiv som passer bedre i høydeformat enn i bredde.

Jeg brukte ikke blits for at fotografiene skulle ha noenlunde likt teknisk uttrykk, med tilnærmet samme fargetone. Jeg ville helst ikke legge til noe ekstra på fotografiene, eller at min tilstedeværelse syntes. En blits med tilhørende blitsskygge kunne svekke dette prinsippet. Dessuten mener jeg det gir en mer naturlig fremstilling av et sted om man kun bruker det nærværende lyset. Men lyset i Enlace Nationals lokaler, særlig de forskjellige lysstoffrørene, kreerer en litt merkelig fargetone på noen av fotografiene. Videre var det dårlig opplyste rom, noe man kan se av flere uskarpe fotografier i stillbildefilmen. Bill Nichols skriver at “muddy sound, blurred or racked focus, the grainy, poorly lit figures” er klare tegn på “documentary

texture” (Nichols 1993:20). I *direct cinema* bevegelsen, en forløper til den *observerende* modus, var metoden “nærmest dogmeaktig” (Braaten m.fl.1999:211, Kjærland og Blankholm 2001:22). Det vil si at det var klare regler for hva man kunne gjøre. “Kameraet skulle helst være håndholdt, og man måtte ikke bruke ekstra kunstig lys. Det kornede bilde var beviset på, at det, man så, var virkeligt og tæt på” (Kjærland og Blankholm 2001:22). Mine uskarpe fotografier med fargestikk fra lysstoffrørene, kan muligens forsterke det dokumentariske i min stillbildefilm.

Noen få ganger blandet jeg meg inn i handlingen. Jeg ga, som nevnt ovenfor, lite instruksjon under fotograferingen, men innimellom ba jeg om at de så inn i kameraet, i tilfelle jeg senere hadde behov for et slikt bilde til filmen. Det viste seg i postproduksjonen at det var hensiktsmessig at de som har voice-over i stillbildefilmen presenteres med at de ser inn i kameraet. Dette for å vise *hvem* som snakker, da mange av scenene med voice-over også viser andre ansatte i Enlace Nacional. Samtidig ville jeg, slik jeg skrev i seksjon 4.11, skape en forbindelse mellom personene i stillbildefilmen og tilskuerne. Unntaket fra dette er Juan José Beteta som ikke ser direkte inn i kameraet ved sin voice-over. I blant var jeg nødt til å trekke fra en gardin, eller vri litt på en av arbeidslampene for å få litt mer lys inn i et rom. Dessuten skapte jeg intervjusituasjoner, og fotograferte (etter at lyden var slått av) i en ramme jeg selv hadde skapt. Det er vel stort sett de gangene jeg blandet meg inn under fotograferingen.

Observasjon var også en del av min metode. Med unntak av de tilfellene jeg har beskrevet i forrige avsnitt, prøvde jeg å praktiserte en observerende metode med kamera. Jeg ville så langt det lot seg gjøre tillempe en såkalt flue-på-veggen metode eller en *observerende* metode, slik jeg skrev om i seksjon 4.11. I begynnelsen av den seksjonen siterte jeg Kjærland og Blankholm som sier at en av hoveddelene i denne metoden er at folk ikke skal forstyrres “af kameraholdets og instruktørens tilstedeværelse” (Kjærland og Blankholm 2001:72). Dette prinsipp er muligens enklere å realisere ved at jeg ikke er et helt ‘kamerateam’. Det var bare meg tilstede ved fotografering og lydopptak. Det er nok lettere å være bare én flue på veggen enn flere. Videre er det enklere for de ansatte i Enlace Nacional å forholde seg til bare én person da det minsker forstyrrelsen.

Under fotografering har jeg prøvd å tillempe en *observerende* metode, men i postproduksjonen har noe av prinsippene fra opptak måttet vike for å få kontinuitet og mening i stillbildefilmen. Jeg hadde i utgangspunkt tenkt at min film skulle være mer selvforklarende,

men så etter hvert at det var problematisk å få til i og med at jeg ikke kunne komplettere med nye fotografier. Det er mulig stillbildefilmen bærer preg av mangel på struktur under arbeidet med fotograferingen til filmen. Det vesentligste under fotograferingen på Enlace Nacional var å få tatt bilder av det som skjedde der og da, samt opptak av diegetisk lyd og intervjuer til voice-over. Så fikk jeg senere bekymre meg over fotografier som ikke hadde blitt tatt, og over manglende lyd.

5.3 Lyd

I tillegg til fotograferingen, tok jeg også opp lyd på en Zoom H4 digital lydopptaker. Jeg hadde den første opptaksdagen noen tekniske feilskjær, som gjorde at det var mye lyd som ikke kom med. Jeg fikk da noen lydopptak på en DVD fra Enlace Nacional jeg kunne bruke som bakgrunnslyd. Denne lyden var Enlace Nationals egne opptak av de stedene jeg hadde vært sammen med deres Lima-team: de to pressekonferansene i kongressen, filmingen på ute på gaten ved Kunsthøyskolen, samt lyden av intervjuet med Antolín Huáscar inne på Enlace Nationals kontor. I tillegg fikk jeg Miguel Piscoya, som var med på opptakene fra den dagen, til å forklare hva vi hadde gjort den dagen, hvem vi hadde snakket med og hva de sa. For å forankre fotografiene til et lydbilde. Piscoya blir da voice-over eller kommentatorstemmen i de delene av filmen som omhandler disse hendelsene.

Voice-overne i filmen er intervjuer med noen av de ansatte. De uttaler seg om sine egne og andres arbeidsoppgaver og arbeidsmetoder, om Enlace Nacional i generelle vendinger, både om hvordan det hele startet, nåværende status, og om håp for fremtiden. Samt snakker om problemer og utfordringer i forhold til infrastruktur, geografisk beliggenhet, og sågar naturkatastrofer. Jeg har til sammen fem personers voice-overe. Voice-overne i stillbildefilmen er som følger: Første voice-over i filmen er Luis Ramos, produksjonsleder i TV Cultura. Han var med på å starte Enlace Nacional, og forteller om historien bak og begrunnelsen for at de startet opp nyhetssendingen. Han skisserer også opp hovedmål fremover. Neste voice-over er direktør i Enlace Nacional, Juan José Beteta, som snakker om Enlace Nationals struktur. Deretter følger redigerer Janeth Sarmientos voice-over. Hun snakker om sitt arbeid og om forholdene og problemer på noen av lokalkontorene. Så følger Piscoyas voice-over som omhandler de tema jeg nevnte i begynnelsen av denne seksjonen. Dernest hører vi igjen Sarmiento som snakker om noen utfordringer ved sitt arbeide. Sarmientos kommentarstemme er tilbake ved bilturen mellom Lima og Pisco for å forklare litt om Orión TVs vanskeligheter. Hele scenen fra lokalkontoret i Pisco har voice-overen til

Oswaldo Campos. Han er produsent i Orión TV i Pisco og Enlace Nacionals korrespondent, og forteller om strukturen, og hva de gjør på lokalkontoret i forhold til Enlace Nacional. De forskjellige voice-overe har jeg synkronisert med fotografier av vedkommende som snakker, og det han/hun gjør. Dette er gjennomført for å få en interaksjon mellom bilde og lyd, samt at man forstår hvem det er som snakker. Unntaket er i bilturen mellom Lima og Pisco, da Sarmiento snakker uten at vi ser henne fysisk. Men hun har blitt presentert billed- og lydmessig to ganger før i filmen. Kommentatorstemmene omtaler ikke det vi ser *foregår* i filmen, med unntak av ved Piscoyas voice-over. Ved å bruke voice-over vil jeg forklare hva Enlace Nacional er, og hvordan det er bygd opp.

Jeg ville også, som ved fotograferingen, la handlingen lydmessig utspille seg uten innblanding og regi fra min side. Men ved et par anledninger måtte jeg, på grunn av de tekniske lydproblemer jeg refererte til ovenfor, få noen til å repetere det de hadde sagt før. I tillegg måtte jeg instruere noen til å gå opp og ned trappen på Enlace Nacionals kontorer for å få trappelyd.

Jeg har mye ikke-diegetisk lyd, dvs. lyd som ikke finnes i filmuniverset, som musikk. Denne musikken er opptak jeg har gjort av noen venner av meg som spiller gitar og synger peruanske folkesanger.³⁸ Det er stort sett denne musikken som brukes i stillbildefilmen. Denne musikken brukes både som bakgrunnsmusikk, som for eksempel å skape et lydbilde ved en voice-over, eller står for seg selv som en musikkommentar til fotografiene. Dessuten er noe av denne musikken laget som “radiolyd” for å brukes i scenene med bilkjøring til og fra kongressen, og bilturen fra Lima til Pisco. Da jeg har mye voice-over i stillbildefilmen, kan det oppfattes som for mye prat og informasjon. For å dempe følelsen av monolog har jeg benyttet musikken for å lette opp lydbildet.

Jeg har også diegetisk lyd, dvs. lyd som befinner seg innenfor filmuniverset. Karnevalsmusikken fra pressekonferansen i kongressen, er av de tre musikerne som spilte på plassen utenfor kongressen mens folk danset. Disse musikerne er også billedmessig med i stillbildefilmen. Diegetisk lyd brukes også når nyhetsankeret Milagros Zumaeta presenterer

³⁸ Jeg gjorde lydopptak, da jeg var i Lima, av to venner som spilte gitar og sang peruanske folkesanger - med et peruansk lydbilde i bakgrunnen. Dette opptaket forsvant under overføringen til en DVD her hjemme. Heldigvis kom mine peruanske venner på besøk til Oslo høsten 2010, og da fikk jeg tatt nye lydopptak av musikken. Disse opptakene er gjort innendørs for ikke å få norsk stemning eller lyder i bakgrunnen.

nyhetene. Det var en utfordring å avgjøre når jeg skulle ta opp *lyd* og når jeg skulle *fotografere*. Noen ganger hadde jeg intet valg. Man hører kameraklikk og min bevegelse på noen lydspor i de scenene jeg måtte gjøre begge deler samtidig for å få flyt og kontinuitet i historien. Denne lyden er senere kuttet eller nedtonet i postproduksjonen. Det var vanskelig å fotografere helt synkront med lydopptak, så noen ganger ble det sekunder eller minutters spenn mellom fotograferingen og lydopptaket. Men det er fremdeles rommets diegetiske lyd, *nesten* på fotograferingstidspunktet. Den diegetiske lyden brukes stort sett som bakgrunnslyd i stillbildefilmen. Det er hovedsakelig voice-over og musikk som binder stillbildefilmen sammen lydmessig.

Det er muligens mye voice-over på min stillbildefilm, men jeg vil at folk selv skal komme til orde, det er de som skal snakke på filmen. I tillegg kan en voice-over bidra til bedre flyt og kontinuitet i lydbildet (Hausken 1998:137). Jeg synes det var mer naturlig å anvende kommentatorstemmer enn dialog, for ikke å skape kunstige samtaler mellom personene på Enlace Nacional. Dessuten ville jeg at stillbildefilmen skulle være selvforklarende mht. hva Enlace Nacional *er* og hva de gjør, og da fant jeg det nødvendig med de forskjellige voice-overne.

5.4 Postproduksjon. Klipping

Jeg vil i denne seksjonen reflektere over klippingen av min stillbildefilm. Klipping av en film er viktig for å skape overgang og rekkefølge (Braaten m.fl.1999:33). Jeg ville også i størst mulig grad ha samsvar mellom opptak, altså fotograferingen, og klippingen. “Det epistemologiske fundament for opptagelserne gjennomstrømmer også klipningen”, slik Jakob Høgel uttrykker det (Høgel 2002:79).

Etter en del undersøkelser, forsto jeg at det beste var at stillbildefilmen ble klippet i Final Cut. Det viste det seg at det var et mye mer komplisert program enn jeg i utgangspunktet hadde forestilt meg. Det ville ta lang tid å lære selve programmet, for ikke å snakke om hvor lang tid det ville ta for en utrent nybegynner å klippe selve stillbildefilmen. Jeg kontaktet en klipper for hjelp til å klippe filmen. Hun skulle være Final Cuts forlengede arm så og si, og jeg var fremdeles regissøren som fortalte hvilke fotografier som skulle brukes i filmen, i hvilken rekkefølge de skulle settes, og hvordan de filmatisk skulle være (panorering, zooming, antall sekunder etc.), samt hvilke lydfiler som skulle brukes til hvilke scener. Fotografiene og lyden

ble klippet i Final Cut. Lyden ble etterarbeidet i lydprogrammet Soundtrack Pro og “radiolyden” i Logic.

Først kom arbeidet med å plukke ut bildene til filmen. Jeg hadde ved mitt opphold på Enlace Nacional tatt ca.1700 bilder, og dette skulle i første instans ned til ca. 700-800 bilder i en foreløpig rekkefølge. Disse måtte behandles i Photoshop før de ble satt inn i redigeringsprogrammet Final Cut. De skulle også alle ned i størrelse 1980x1080 eller 1980x1316 for å lette redigeringsarbeidet. Et nummer- og mappesystem ble utarbeidet for å lette prosessen med lokalisering av fotografier og komponering av scener. Etter et par runder med utvelgelse og foreløpig sammensetting av fotografiene hadde jeg ganske nøyaktig 798 bilder fra Lima og 119 bilder fra Pisco. I tillegg til 50 bilder fra bilturen mellom disse byene.

Deretter kom den tidkrevende oppgaven med å sette disse fotografiene sammen til en logisk oppbygd stillbildefilm. Tilslutt ble det 296 fotografier (inkl. kartet over Peru) i den ferdige stillbildefilmen. Det var hensiktsmessig at jeg klippet fotografiene først og så tilpasset lyden. Fotografienes rekkefølge og filmatiske preg (zoom, panorering, klippertyme) bestemte i utgangspunktet hvor og hvordan lyden skulle være, men underveis i prosessen måtte fotografiene flere ganger omstokkes og omformes for å tilpasses lyden. Lyd som voice-over kan “i mange tilfeller oppfattes som det som driver bildene frem, bestemmer deres rekkefølge og er fullstendig herre over resonnementet” (Thommesen 2001:27).

I følge Nadina Helen Bakos³⁹ som klippet min stillbildefilm, er det en mer tidkrevende prosess å klippe en stillbildefilm enn en vanlig film. Hun forklarer det med at i levende film har man lengre scener på mange sekunder eller minutter som klippes inn i filmen, men i en stillbildefilm er det ett og ett fotografi som skal settes inn, og de varer ikke mange sekundene hver - stort sett mellom 1-6 sekunder. Hvert eneste fotografi i stillbildefilmen er resultatet av flere valg: Hvorfor skal akkurat dette fotografiet med i forhold til et annet? Skal det stå stille, og i så tilfelle; i hvor mange sekunder? Skal dette fotografiet panoreres? Zoomes? I så fall *fra* hvor på fotografiet *til* hvor? Eller skal et bilde settes sammen med flere i samme opptak med en raskere klippertyme? Dette er bare noen av de spørsmål man må ta stilling til under klippingen, og som krever tid.

³⁹ Samtale 18.10.2010 med Nadina Helen Bakos om tiden det tar å klippe en stillbildefilm contra en ‘levende’ film.

Når jeg ovenfor, både i kapittel 4 og i dette kapitlet, har skrevet om viktigheten av den objektive og observerende filmskaper, er dette et prinsipp som kan vakle i redigeringen. Det gjelder å holde klart fokus, slik at bilde og lyd samsvarer med det som faktisk var tilfelle under opptak. Det er lett å manipulere fotografier og lyd ved klippingen, både tilsiktet og utilsiktet. Filmviter Mikael Opstrup reflekterer over forskjellen på klipping av fiksjonsfilm og dokumentarfilm på denne måte:

Hvor klipperen av fiksjonsfilm er altafgørende for skabelsen av den film som ligger *synlig* i optagelserne, er klipperen av dokumentarfilm ofte altafgørende for skabelsen av den film som ligger *gemt* i optagelserne. Dokumentarfilminstruktørens fortelling skabes ofte først i klipperummet (Opstrup 2002:89, forfatterens kursiv).

Dokumentarfilm blir vanligvis innspilt uten et på forhånd ferdigskrevet manus, i motsetning til fiksjonsfilm; “[f]ortellingen er der, vi kan filme den”, sier Opstrup om dokumentarfilmen (Opstrup 2002:89). I klippingen blir fotografiene “løsrevet fra den tidslige og rumlige kontinuitet, de har vært en del av for instruktøren i skabelsesøyeblikket. Det er analysen i klipperummet der avgjør, hva der skal representeres, og ikke virkelighetens strømmen igennem materialet” (Høgel 2002: 80). Da er det viktig å ha fokus på å bevare handlingens autentisitet ved klippingen.

Filmklipp “kan være brå eller nærmest umerkelige slik de ofte er i en klassisk redigert film” (Hausken 2009:58). Jeg har i klippingen prøvd på å tillempe en dempet overgang mellom fotografiene, men på grunn av at stillbildefilmen består utelukkende av statiske fotografier er det problematisk å tilpasse en sømløs overgang mellom fotografiene. For å unngå brå overganger har jeg ofte brukt *overtoner*,⁴⁰ *uttoning* (fade-out) og *inntoning* (fade-in)⁴¹ mellom fotografiene (Braaten m.fl. 1999:34-35). Disse tre klippteknikker har jeg særlig anvendt ved skifte av scene eller sekvens, for å etablere “forflytning i tid eller rom” (Braaten m.fl. 1999:35).

Jeg hadde mange timer med lydopptak, og det ble dermed mye lyd som ble klippet bort for å passe inn i en 12 minutter og 6 sekunders lang stillbildefilm. For eksempel, på min lydopptager har jeg et 21 minutters intervju med Luis Ramos. Dette måtte kuttes ned til 1 minutt

⁴⁰ Braaten, Kulset og Solum definerer overtoning (dissolve) slik: “en ny innstilling tones gradvis inn over slutten på den forrige, slik at midt i overgangen er begge innstillingene til stede samtidig, før den første gradvis forsvinner, og den andre overtar helt” (Braaten m.fl. 1999:34).

⁴¹ Med uttoning og inntoning menes “å la en innstilling avslutte ved gradvis å gå ned i svart (uttoning) og starte den neste ved gradvis å gå opp igjen (inntoning)” (Braaten m.fl. 1999:35).

og 17 sekunder. Jeg måtte ofte klippe inne i setningene slik at de fikk et sammenhengende og forståelig meningsinnhold. For å finne riktig kontekst til voice-overne, transkriberte jeg intervjuene på spansk. Klipperen kan ikke spansk, så det vanskeliggjorde lydklippingen noe. I stillbildefilmen kan lyden av en scene starte litt før selve bildene, eller lyden går over til neste scene, og dermed kan lyden varer litt lenger enn selve den billedlagde scenen. Denne lydbro skaper en jevnere overgang mellom scenene. Om bilder og lyd stopper simultant får man en følelse av bråstopp i filmen, og dermed en statisk opplevelse. Også ved å fade inn lyden ved begynnelsen av en scene, og fade ut lyden ved slutten av en scene, har jeg prøvd å unngå bråstopp i lydbildet. Da lyden var klippet inn i filmen, måtte jeg oversette fra spansk til norsk for teksting av filmen.

Stillbildefilmens lydbilde består i hovedsak av forskjellige personers voice-over med en bakgrunnslyd. Det kan muligens virke forvirrende med så mange fortellere, og i tillegg finnes det et par sekvenser i stillbildefilmen hvor fortelleren ikke blir billedmessig etablert med én gang scenen starter. For eksempel i begynnelsen av filmen hvor Luis Ramos' voice-over begynner lenge før vi ser han i bildet. Det kan skapes flyt og kontinuitet i en film om lyden begynner *litt* før selve scenen. Men ikke altfor lang tid før. Synkronisering av Ramos' fortellerstemme med fotografier, viste seg å være litt komplisert i postproduksjonen, og jeg tillot at hans voice-over startet mye tidligere enn det ideelle. Dette av to årsaker. For det første ville jeg at filmen skulle etablere Enlace Nationals fysiske beliggenhet *før* man gikk inn i lokalene, og jeg hadde ikke fotografert Ramos utenfor Enlace Nationals kontorer. Derimot hadde jeg fotografier av Enlace Nationals resepsjonist John Serafin utenfor Enlace Nationals kontorer, og disse har jeg anvendt i begynnelsen av filmen. Jeg ser at tilskuerne kan få det inntrykk at det er Serafin som snakker, siden det er han de ser først. For det andre forteller Ramos om Enlace Nationals opprinnelse, noe jeg syntes var viktig å ha som voice-over i starten av filmen. Han snakker mye, og jeg måtte klippe inn fotografier av inngangsrømmet og patioen på vei til Ramos' kontor for å utfylle lydrommet da jeg ikke hadde så mange forskjellige fotografier av Ramos for å skape en tilfredsstillende visuell scene. I tillegg måtte jeg la noen fotografier stå i flere sekunder enn nødvendig planlagt.

Dette eksempelet ovenfor er en illustrasjon på hvilke avgjørelser man må ta underveis i postproduksjonen. Da man på grunn av mangelfullt billedgrunnlag, eller manglende lyd for den saks skyld, ikke får klippet scenene slik man helst vil. I denne seksjonen har jeg i tillegg diskutert hvordan lyden har påvirket billedsiden, og vice versa, i min stillbildefilm. Det at min

stillbildefilm har flere fortellere rimer med mitt utgangspunkt om at folk skal komme til orde, de skal få en 'stemme'. Selv om det er jeg som har stilt spørsmålene, føler jeg ikke at jeg har ført svarene i én bestemt retning. Jeg har prøvd å være usynlig både i billedsiden og lydsiden i stillbildefilmen.

5.5 Stillbildefilmens handling

Jeg har prøvd å organisere og klippe stillbildefilmen slik at den gir inntrykk av at sekvensen fra Lima utspiller seg over én dag, fra tidlig morgen til sen natt. Som en slags lang dags ferd mot natt. Sekvensen fra Pisco er klippet sammen for å gi det inntrykket av at handlingen utspiller seg en liten stund en kveld, da jeg de facto kun var der noen timer en kveld. Jeg har vakt å bruke uttrykket *scene* når det er én ting som skjer, og *sekvens* om en passasje med flere *scener*.

Stillbildefilmen begynner med et kart over Peru som zoomes inn mot hovedstaden Lima, mens vi hører musikk. Produksjonsleder i TV Cultura, Luis Ramos, begynner å fortelle om Enlace Nacional i voice-over. I neste scene vises fotografier av gaten Cápac Yupanqui i sentrum av Lima, hvor Enlace Nacional ligger. Så kommer Enlace Nationals resepsjonist John Serafin inn i bildet, og vi følger han inn døren og inn på Enlace Nacional. Det fremgår ikke av filmen, men han har vært inne på TV Culturas kontor som ligger vis-à-vis Enlace Nacional. Neste sekvens bilde viser Luis Ramos gjennom et vindu. Det zoomes inn gjennom vinduet i rommet hvor han sitter og skriver. I neste bildet ser han rett inn i kameraet for å etablere at det er han som snakker i voice-over. Scenen fortsetter med bilder av Ramos mens vi hører hans voice-over, samt musikken i bakgrunnen. I det siste bildet av Ramos zoomes det ut av det samme vinduet man zoomet inn i begynnelsen av scenen. Vi kommer ut til patioen på Enlace Nationals kontor og beveger oss inn en inngang til høyre der noen sitter og arbeider ved noen datamaskiner. Disse menneskene presenteres ikke videre, da de ikke jobber i Enlace Nacional, men i en annen gren av TV Cultura. Men fotografiet er tatt med i filmen for å presentere rommet. Det panoreres til høyre på fotografiet, og neste bildet viser resepsjonist John Serafin som arbeider. Siste bildet i denne sekvensen er igjen et fotografi av rommet Serafin arbeider i, og Luis Ramos' voice-over slutter.

Neste scene begynner med et nærbilde av koordinator Zandra Rojas, og vi hører hun prate litt i telefonen før musikken overtar. Etter å ha etablert Rojas som prater i telefonen og skriver på datamaskinen, zoomes det ut, og i neste øyeblikk ser vi at Rojas har en røykepause i patioen.

I neste scene zoomes det inn mot døren til venstre på det samme fotografiet fra patioen som litt før i filmen, og man går opp trappen til 2.etasje. Ved enden av trappen panoreres det inn til et kontor, og direktør i Enlace Nacional, Juan José Betetas voice-over begynner. På dette kontoret ser vi Beteta og tre ansatte, pressekoordinator Belinda Lindo, produsent Lenix Fernández og redigerer Janeth Sarmiento. I det siste fotografiet fra dette kontoret ser vi Beteta og korrespondent Miguel Piscoya, og i neste sekvens ser vi de sammen i et redigeringsrom sammen med bl.a Eduardo Jochamowitz.

Neste scene viser redigeringsrommet ved siden av, hvor redigerer Janeth Sarmiento og korrespondent Yovani Quintana sitter og redigerer en sak til kveldens opptak. Scenen åpner med at Sarmiento ser inn i kameraet, og vi zoomer mot henne for å etablere at det er hennes stemme vi hører som voice-over. Hun forteller om sine arbeidsoppgaver, og etterpå ser vi at Quintana redigerer et nyhetsinnslag på datamaskinen.

Så begynner en lang sekvens hvor man følger Miguel Piscoya på hans forskjellige opptak. Sekvensen åpner med et fotografi av Miguel Piscoya som ser rett inn i kameraet, og det zoomes inn i bildet. Dette for å etablere Piscoya som sekvensens voice-over, hvor han kommenterer de forskjellige scenene med forklaring og bakgrunnsinformasjon. Piscoya intervjuer først formannen i forbundet for småbønderne (Confederación Nacional Agraria), Antolín Huáscar på Enlace Nationals kontor, om vannproblemer i provinsen, før han pakker kamera og går ut av rommet for å dra til kongressen. Vi ser bilturen dit; av Piscoya inne i bilen som snakker med sjåføren, og praktikant Eduardo Jochamowitz i baksetet mens vi hører musikk. Musikken er laget som “radiolyd” for å gi inntrykk av at dette er lyden som spilles i bilens radio. Framme ved kongressen zoomes det inn på kongressbygningen, og vi ser at Piscoya og Jochamowitz går inn og installerer seg sammen med det frammøtte pressekorps. Piscoya forklarer at den første pressekonferansen, om det kommende karnevalet i Cajamarca, kom overraskende på dem fordi de hadde dratt til kongressen for å dekke en annen pressekonferanse; om korrupsjon og telefonavlytting.⁴² Pressekonferansen om karnevalet begynner inne i kongressen, og deretter danser karnevalsdeltagerne, karnevalskomiteen og kongressrepresentanter ute på plassen bak kongressen. Akkompagnert av eget orkester. Vi ser også at Jochamowitz filmer ute på plassen, samt at Piscoya og Jochamowitz intervjuer

⁴² Denne saken kalles “petroaudios”(oljelydbåndene) i Peru. I oktober 2008 måtte president Alan Garcías regjering gå av pga. telefonavlytting og korrupsjonsanklager i forbindelse med tildeling av oljelisenser til det norske oljeselskapet Discover Petroleum. Statsministeren og flere ministre var innblandet (Ny Tid nr.6 2009).

ordføreren i Cajamarca, Oscar Vásquez. Scenen avsluttes med en innzooming på trompeten til en av karnevalsmusikerne mens vi hører musikken som spilles. I neste scene ser vi Piscoya og Jochamowitz sammen med resten av pressekorpsset på pressekonferansen om telefonavlyttingen i forbindelse med fordelingen av oljekonsesjoner. Denne scenen veksler mellom fotografier av Piscoya og Jochamowitz, og bilder av undersøkelseskomiteen ledet av kongressmedlem Daniel Abugattás. Etter pressekonferansen filmer Piscoya og Jochamowitz Kunstskolen ute på gaten like ved kongressen til en oppfølgingssak, før de drar tilbake til Enlace Nacional for redigering av sakene. Hele sekvensen avsluttes med fotografier fra bilturen hjem, og Jochamowitz som går inn døren til Enlace Nacional.

Neste scene åpner med at Piscoya og Jochamowitz redigerer i samme rom de dro fra noen timer før. Deretter ser og hører vi Piscoya spille inn den ferdige redigerte saken om karnevalet i lydstudioet i 1. etasje. På vei ut av lydstudioet ser vi Zandra Rojas som sitter i telefonen og snakker om karnevalet.

Tilbake i 2. etasje ser vi først redigerer Antolin Prieto før vi igjen møter Janeth Sarmiento som hjelper han med redigeringen. Det er hennes stemme vi hører som voice-over i denne scenen hvor hun forklarer at noen ganger må hun jobbe sent for at alle innslagene til nyhetssendingen skal bli ferdige. Noen nyhetsinnslag krever mye arbeid da de kan ankomme supportsenteret nesten uten innhold. Scenen avsluttes med at kameramann John Rodriguez skriver på tavlen hvilke byer som har ferdigredigerte innslag.

Vi skjønner at det har blitt sent⁴³ da vi ser at Enlace Nationals bakgrunn settes på plass av utgavesjef Alex Zapata og kameramann John Rodriguez for nattens opptak av Enlace Nacional. Innspillingsstudioet er rett bak der Luis Ramos satt, nesten i begynnelsen av stillbildefilmen. Man ser og hører nyhetsanker Milagros Zumaeta diskutere med Zapata mens de forbereder seg på nattens opptak. “*Grabando*” (opptak), sier Rodriguez, og vi hører Zumaeta ønske velkommen til Enlace Nationals nyhetssending. Bildene veksler mellom disse to i denne scenen mens vi hører Zumaetas stemme ramser opp navnene på noen av byene fra nyhetssendingen. Denne scenen og hele innslaget fra Lima avsluttes med et bilde av Zumaeta, og vi hører hun sier: “*Vi tar en pause, og kommer tilbake med mer fra Enlace Nacional*”.

⁴³ Som jeg skrev i kapittel 2, spilles sendingen inn mellom 01.00 til 03.00 på natten.

I neste scene er man på vei i bil fra Lima til Pisco og Orión TV. Fotografiene i denne scenen er tatt igjennom bilruten for å få en forestilling om forflytning i bil fra ett sted til et annet. Jeg viser også kjøreruten på et kart ved bilturens slutt. Vi hører musikken som “radiolyd”. Voice-over på bilturen er Janeth Sarmiento som snakker om vanskeligheter i Orión TV på grunn av jordskjelvet i 2007. Ved ankomst i Pisco ser man fremdeles resultater av dette jordskjelvet (7,9 på Richters skala), eksemplifisert med ødelagt kirke og ruiner i gaten.⁴⁴

Scenen fra Orión TV begynner med at man først hører lyden til et av TV-stasjonens programmer, som ble spilt inn mens jeg var der. Dette programmet spilles inn i samme rom som Enlace Nacionals korrespondenter sitter og jobber, derav den ‘støyete’ lyden fra Orión TV. Oswaldo Campos er den første man ser på TV-stasjonen. Han ser i kameraet og det zoomes inn på fotografiet. Det er hans stemme vi hører som voice-over i hele scenen fra Orión TV. Hele TV-stasjonens produksjon foregår i ett rom, gjerne simultant. Jeg har prøvd å vise dette rommet billedmessig ved å sette fotografier etter hverandre, som til sammen utgjør 360 grader, noe jeg nevnte i seksjon 4.7. Det er også fem andre medarbeidere i Orión TV som figurerer i filmen, hvorav den ene, Edgar Rodas (med hvit kaps), også er korrespondent for Enlace Nacional. Fotografiene er stort sett konsentrert rundt Campos, da det var han som var ansvarlig den dagen for å få Enlace Nacional på lufta. Han er fotografert når han arbeider med et innslag til Enlace Nacional, i interaksjon med Rodas, og når han ser på Enlace Nacionals nyhetssending som begynner kl.19. Avslutningen fra Orión TV er ganske nøyaktig kl.19.30, ettersom man ser og hører Milagros Zumaeta avslutte Enlace Nacionals nyhetssending: *“Dermed slutter programmet, som vanlig innspilt på Enlace Nacional. Takk for følget - og på gjensyn”*. De siste fotografiene i stillbildefilmen viser bygningen til Orión TV i Avenida las Americas, tatt utenfra mens vi hører bilene kjører forbi.

⁴⁴ Det hadde faktisk vært et jordskjelv i Pisco, med 6 på Richters skala, om formiddagen den dagen jeg ankom Pisco. Men kun små ødeleggelser i forhold til jordskjelvet i 2007, som hadde mange døde, sårede og hjemløse.

6. Avsluttende refleksjoner over et praktisk og skriftlig arbeide

For å gi et innblikk i Enlace Nationals struktur har jeg i min stillbildefilm har vist noe av dagens dont på Enlace Nacional samtidig som jeg har prøvd å etablere rommet der Enlace Nationals univers utspiller seg, i Lima og i Pisco. Jeg har montert filmen slik at man kommer tett på med de forskjellige personenes voice-over, samtidig som man beholder en billedmessig distanse (det vil si, få nærbilder) for å få en bred oversikt *hvem* som jobber der, *hva* de gjør, og *hvordan* de utfører sitt arbeid. Under fotograferingen på Enlace Nacional mente jeg at for å billedlegge strukturen må man ha et fotografisk overblikk med mange oversiktsbilder. I ettertid tenker jeg at stillbildefilmens visuelle uttrykk hadde blitt bedre med flere nærbilder.

Jeg prøvde å anvende en *observerende* tilnæringsmetode under fotograferingen. Ved ikke å gi regi eller virke forstyrrende på produksjonen av noe annet slag. Ved å ha minimalt med kamera- og lydutstyr, ville jeg innta en slags flue-på-veggen posisjon. Imidlertid, å være i et annet land med annet språk og kultur, og kun i kort tid, kan være variabler som peker i motsatt retning. I postproduksjonen av stillbildefilmen var utvelgelse av fotografier og lyd, samt hvordan de klippes sammen, valg fra min side, og kan resultere i et mindre *observerende* sluttprodukt. Særlig siden det gikk over ett år mellom fotografering og redigering.

Ved å lage en stillbildefilm i tillegg til en skriftlig analyse oppnår man en alternativ og utfyllende tilnæringsmåte. Jeg mener at stillbildefilmen og den skriftlige delen underbygger hverandre. Ved å illustrere et case med en stillbildefilm med lyd, får man ikke minst formidlet et visuelt bilde av de forhold som undersøkes, samt gitt et lydbilde av caset. Jeg mener absolutt det visuelle er viktig, men ser i ettertid at er begrenset hva man får vist med en stillbildefilm. Jeg mener at min stillbildefilm illustrerer noen *elementer* i Enlace Nationals struktur og nyhetsformidling med fotografier og lyd. Man får vist noen fragmenter som gir innblikk, inntrykk og innsikt, men jeg antar det er nødvendig med en skriftlig refleksjon i tillegg til filmen for å se helheten. For ytterligere klarlegging av Enlace Nationals struktur kunne min stillbildefilm inneholdt en forklarende voice-over fra meg, eller tekstplakater. Men dette kommer i konflikt med min grunntanke, som er at de ansatte selv forklarer med *sin* stemme og *sine* ord ut fra *sitt* ståsted. Jeg kunne også vært tilstede ved flere av Enlace Nationals lokalkontor, for bedre å få belyst hvordan Enlace Nacional bidrar til at lokalbefolkningen blir sett og hørt. Samtidig mener jeg at Orión TV i Pisco er et godt eksempel og illustrasjon på arbeidssituasjonen ved et lokalkontor.

Med stillbildefilmen og den skriftlige oppgaven har jeg forsøkt å vise at Enlace Nacional har funnet sin vei til å gi folk i provinsen i Peru en 'stemme'. En befolkning som ellers har vanskeligheter med å bli sett og hørt i nyhetene. Jeg har prøvd å vise at Enlace Nationals prosjekt har sammenheng med ytringsfriheten ved å belyse begrep som *right to communicate* og *participatory* kommunikasjon. Disse begrepene setter Enlace Nacional inn i en bredere kontekst. Stillbildefilmen alene kan ikke vise ytringsfrihetskonteksten tilstrekkelig, men sammen med den skriftige delen har den gitt en forståelse av hvordan man kan gi befolkningen en 'stemme'.

Referanseliste

- AMARC (2009) «Perú», i *The invisible gags: New and old barriers to diversity in broadcasting*. Tilgjengelig: http://legislaciones.amarc.org/mordazas/Eng_Peru.pdf [10.11.2010]
- Beckman, Karen og Ma, Jean (red.) (2008) *Still Moving. Between Cinema and Photography*, Durham: Duke University Press.
- Bellour, Raymond (2008) «Concerning “the Photographic”», i Beckman, Karen og Ma, Jean (red.) *Still Moving. Between Cinema and Photography* Durham: Duke University Press, s. 253-276.
- Bessette, Guy (2004) *Involving the Community. A Guide to Participatory Development communication*. International Development Research Centre (IDRC), Malaysia: Southbound. Tilgjengelig: <http://www.idrc.ca/openebooks/066-7/> [16.11.2008]
- Beteta, Juan José (2010) *Noticieros locales: más cerca de la gente* Tilgjengelig: <http://redtv.org.pe/archivo/noticieros-locales-mas-cerca-de-la-gente/> [08.10.2010]
- Braaten, Lars Thomas, Kulset, Stig og Solum, Ove (1999) *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse*, Oslo: Gyldendal.
- Castells, Manuel (2007) «Communication, Power and Counter-power in the Network Society», i *International Journal of Communication*, nr.1, s.238-266. Tilgjengelig: <http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/view/46/35> [8.10.2010]
- Castells, Manuel (2009) *Communication Power*, Oxford: Oxford University Press.
- Corrigan, Timothy (2008) «The Forgotten Image between Two Shots: Photos, Photograms, and the Essayistic», i Beckman, Karen og Ma, Jean (red.) *Still Moving. Between Cinema and Photography*, Durham: Duke University Press, s.41-61.
- CRIS (2005) CRIS (Communication Rights in the Information Society) campaign, *Assessing Communication Rights: A Handbook*. Tilgjengelig: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.131.2045&rep=rep1&type=pdf> [31.8.2010]
- Dakroury, Aliaa (2009) *Communication and Human Rights*, Dubuque, Iowa: Kendall Hunt.
- Dakroury, Aliaa, Eid, Mahmoud og Kamalipour, Yahya R. (red.) (2009) *The Right to Communicate. Historical Hopes, Global Debates and Future Premises*, Dubuque, Iowa: Kendall Hunt.
- Djupvik, Jostein (2003) Amnesty International Norge 2003. *Peru: Sannhetskommisjon med dystert budskap*. Tilgjengelig: <http://www.amnesty.no/aktuelt/flere-nyheter/arkiv-reportasjer/peru-sannhetskommisjon-med-dystert-budskap> [27.6.2009]

Enlace Nacional (2008) 14 siders informasjonsskiv på spansk om Enlace Nacional. Utdelt på Enlace Nationals kontor i Lima, januar 2009.

Enlace Nacional. Nosotros. *Canales locales que producen Enlace Nacional*. Tilgjengelig: <http://enlacenacional.com/acerca-de/> [11.9.2010]

Fergus-Jean, John (2007) «Anthropological Photography», i *Focal Encyclopedia of Photography*, Oxford: Elsevier, s.504-506.

FN-sambandet. *FNs verdenserklæring om menneskerettigheter*. Artikkel 19. Tilgjengelig: <http://www.fn.no/FN-informasjon/Konvensjoner-og-erklæringer/Menneskerettigheter/FNs-verdenserklæring-om-menneskerettigheter> [27.8.2010]

Griffiths, Phillip Jones (2008) *Fotografene og Krigen (Images of Conflict)*, NRK2 4.3.2009, regi: Hugh Talfryn Walters, Indus Television, BBC Worldwide 2008.

Grugel, Jean (2002) *Democratization: A Critical Introduction*. Basingstoke: Palgrave.

Grugel, Jean (2007) «Latin America after the Third Wave», i *Government and Oppositions*, nr.2, s.242-257.

Gunning, Tom (2008) «What's the Point of an Index? or, Faking Photographs», i Beckman, Karen og Ma, Jean (red.) *Still Moving. Between Cinema and Photography*, Durham: Duke University Press, s.23-40.

Hamelink, Cees J. (2009) Forord i Dakroury, Aliaa *Communication and Human Rights*, Dubuque, Iowa: Kendall Hunt, s.ix-x.

Hamelink, Cees J. og Hoffmann, Julia (2009) «Communication as a Human Right: Picking up the Challenge?», i Dakroury, Aliaa, Eid, Mahmoud og Kamalipour, Yahya R. (red.) *The Right to Communicate. Historical Hopes, Global Debates and Future Premises*, Dubuque, Iowa: Kendall Hunt, s.71-106.

Hausken, Liv (1997) «Stillbildefilmens tid», i *Zfilmtidsskrift*, nr. 2, s.12-16.

Hausken, Liv (1998) *Om det utidige. Medieanalytisk undersøkelse av fotografi, fortelling og stillbildefilm*, doktoravhandling, rapport nr. 38, Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen.

Hausken, Liv (2009) *Medieestetikk. Studier i estetisk medieanalyse*, Oslo: Scandinavian Academic Press.

Hesjedal, Frank. (1.9.2010) *Bentdal om månedens bilde*. Tilgjengelig: <http://foto.no/cgi-bin/articles/articleView.cgi?articleId=43076&src=e> [17.9.2010]

Hicks, Deborah (2007) «The Right to communicate: past mistakes and future possibilities», i *Dalhousie Journal of Information & Management*, nr.1, s.1-12. Tilgjengelig: http://djim.management.dal.ca/issues/issue3_1/hicks/index.htm [24.6.2009]

Human Rights Watch (2009) *Verdensrapport 2009*.

Tilgjengelig: <http://www.hrw.org/en/node/79269> [27.4.2009]

Husveg, Una Liv (1995) *Communicating at the community level. A study of Radio La Voz de Ingapirca in Cañar, Ecuador*, hovedoppgave i medievitenskap, Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.

Høgel, Jacob (2002) «Debatten der strandede. En tvillingehistorie om antropologi og dokumentarisme», i *Kosmorama*, nr.229, s. 69-83.

Keane, John (1991) *The Media and Democracy*, Cambridge: Polity Press.

Keane, John (1992) «Democracy and the Media – Without Foundations», i *Political Studies*, XL, spesialnr, s.116-129. Tilgjengelig: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9248.1992.tb01816.x/pdf> [25.10.2010]

Kierulf, Anine og Rønning, Helge (red.) (2009) *Freedom of Speech Abridged? Cultural, Legal and Philosophical Challenges*, Gøteborg: Nordicom.

Kjærland, Synnøve og Blankholm, Torben (2001) *Fat om dokumentarfilm*, København : Det Danske Filminstitut.

Ma, Jean (2008) «Photography's Absent Times», i Beckman, Karen og Ma, Jean (red.) *Still Moving. Between Cinema and Photography*, Durham: Duke University Press, s.98-118.

MacBride, Seán (1980) *Many voices, One world. Towards a new more just and more efficient World Information and Communication Order*. Paris: UNESCO.

Masmoudi, Mustapha (2009) «A Historical Testimony: From the New World Information and Communication Order to the Digital Order», i Dakroury, Aliaa, Eid, Mahmoud og Kamalipour, Yahya R. (red.) *The Right to Communicate. Historical Hopes, Global Debates and Future Premises*, Dubuque, Iowa: Kendall Hunt, s.107-128.

Menga, José (2007) Omtale av filmen *Shock Waves 2007* Regi: Pierre Mignault (Canada). Tilgjengelig: <http://www.filmfrasor.no/filmbase/2008/shock-waves> [10.10.2008]

Movius, Lauren B. (2008) «Global Debates on the Right to Communicate», i *Global Media Journal, American Edition*, nr.13, artikkel nr.12, s.1-26. Tilgjengelig: <http://lass.calumet.purdue.edu/cca/gmj/fa08/graduate/gmj-fa08-grad-movius.htm> [20.2.2009]

Maasø, Arnt (1995) «Lydkonvensjoner i lydfilmen», i *Norsk Medietidsskrift*, nr. 2, s.1-17.

Nichols, Bill (1983) «The Voice of Documentary», i *Film Quarterly*, nr.3, University of California Press, s. 17-30. Tilgjengelig: <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/3697347.pdf> [24.10.2010]

Nichols, Bill (1991) *Representing Reality*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

- Nichols, Bill (2001) *Introduction to documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Obregon, Rafael og Mosquera, Mario (2005) «Participatory and cultural challenges for research and practice in health communication», i Hemer, Oscar og Tufte, Thomas (red.) *Media & Glocal Change. Rethinking Communication for Development*, Sverige: NORDICOM, Argentina:CLASCO, s.233-246.
- Opstrup, Mikael (2002) «Kvanteskriptet. Dokumentarfilmens komplementariske dramaturgi», i *Kosmorama*, nr.229, side 85-97.
- Reporters Without Borders (2008). *Annual report. Americas*. Tilgjengelig: http://www.rsf.org/article.php3?id_article=25551 [27.4.2009]
- Right to Communicate Group. *Overview*. Tilgjengelig: <http://www.righttocommunicate.org/overview.html> [31.8.2010]
- Right to Communicate Group. *Right to Communicate Group*. Tilgjengelig: <http://www.righttocommunicate.org/viewConnectionsGroup.atm?id=1> [31.8.2010]
- Rønning, Bård Kjølge (2009) «Perus Watergate», i *Ny Tid*, nr. 6, s. 28-31.
- Rønning, Helge (2009) Tale 1.12, *Ytringsfrihetens betydning for demokrati* - konferanse 1.-2.12.2009, Etikkprogrammet, Universitetet i Oslo.
- Servaes, Jan, Jacobson, Thomas L. og White, Shirley A. (red.) (1996) *Participatory Communication for Social Change*, New Delhi: Sage.
- Servaes, Jan og Malikhao, Patchanee (2005) «Participatory communication: the new paradigm?», i Hemer, Oscar og Tufte, Thomas (red.) *Media & Glocal Change. Rethinking Communication for Development*, Sverige: NORDICOM, Argentina: CLASCO, s.91-103.
- Servaes, Jan, Patchanee Malikhao og Pinprayong, Thaniya (2008) «Communication Rights as Human Rights for instance in Thailand», i *Global Media Journal. American Edition*, nr.13, artikkel nr.4, s.1-35. Tilgjengelig: <http://lass.calumet.purdue.edu/cca/gmj/fa08/gmj-fa08-servaes-malikhao-pinprayong.htm> [5.10.2010]
- Sontag, Susan (1977) *On Photography*, New York: Picador.
- Sparks, Colin (2007) *Globalization, Development and the Mass Media*, London: Sage.
- Stokke, Kristian (2008) «Politics and society in the two waves of third world democratization», forelesning i statsvitenskap STV4347, 11.3.2008.
- Thommesen, Karen (2001) *Samukele in Oslo*, hovedoppgave i medievitenskap, Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.
- Truth and Reconciliation (2001) *Institutional cooperation agreement between IDS-TV Cultura and the Truth and Reconciliation Commission*. Tilgjengelig: <http://www.cverdad.org.pe/ingles/lacomision/cnormas/convenio20.php> [26.6.2009]

- Truth and Reconciliation (2002) *Institutional cooperation agreement between the Ombudsman's office and the Truth and Reconciliation Commission*. Tilgjengelig: <http://www.cverdad.org.pe/ingles/lacomision/cnormas/convenio13.php> [26.6.2009]
- Truth and Reconciliation (2003) *Pressemelding nr. 226. TRC Final Report*. Tilgjengelig: <http://www.cverdad.org.pe/ingles/pagina01.php> [26.6.2009]
- TV Cultura. *Presentación*, 4 siders informasjonsskiv på spansk om TV Cultura, Red TV, Enlace Nacional og NAPA. Utdelt på Enlace Nationals kontor januar 2009.
- Törnquist, Olle (2004) «The Political Deficit of Substantial Democratisation», i Harriss, John, Stokke, Kristian og Törnquist, Olle (red.) *Politicising Democracy. The New Local Politics of Democratisation*. Houndmills: Palgrave.
- UNESCO. *Communication and Democracy*. Tilgjengelig: http://www.unesco.org/webworld/fed/temp/communication_democracy/communic.htm [30.9.2010]
- UNESCO. IFAP (2007) *Building National Information Policies: Experiences in Latin America*, introside. Kingston, Jamaica: UNESCO. IFAP. Tilgjengelig: http://infolac.ucol.mx/observatorio/artes_libro.pdf [27.8.2010]
- UNESCO (2004) *IDPC Projects*, «Strengthening Production Capabilities of Local TV Stations – Peru». Tilgjengelig: <http://www.unesco-ci.org/cgi-bin/ipdcprojects/page.cgi?g=Detailed%2F777.html;d=1> [19.3.2009]
- UNESCO (2008) *IPDC tildelingsmøte 2008*, «New projects submitted - Part III: Latin America and the Caribbean», s.76-81. Tilgjengelig: http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=26310&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [10.6.2008]
- UNESCO (2009) *IPDC Project database*. Tilgjengelig: <http://www.unesco-ci.org/projects/eng/IPDC-Projects-database/List-of-all-projects/ipdc996> [8.10.2010]
- UNESCO. *Medier og demokrati*. Tilgjengelig: <http://www.unesco.no/kommunikasjon/medier/index.html> [30.8.2007]
- Verdensbanken (2007) *World Congress on Communication for Development, Lessons, Challenges, and the Way Forward*, Washington: The World Bank. Tilgjengelig: <ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/010/ai143e/ai143e00.pdf> [27.4.2009]
- VG (2009) «13 soldater drept av Lysende Sti i Peru», i VG 12.4.2009, kilde NTB. Tilgjengelig: <http://www.vg.no/nyheter/utenriks/artikkel.php?artid=552281> [26.6.2009]
- Wilkins, Karin (2008) «Articulating Power in Models of Development Communication». *IAMCR 2008 Abstracts*, s.193. Tilgjengelig: <http://iamcr.org/congress/previous-events/stockholm-2008> [26.6.2009]

Wilson, Mark og Warnock, Kitty (2007) *At the heart of change. The role of communication in sustainable development*, London: Panos. Tilgjengelig: <http://www.panos.org.uk/?lid=248> [8.10.2010]

Wimmer, Miriam og Pieranti, Octavio Penna (2009) «Mass Media, Civil Society, and the Right to Communicate in Latin America», i Dakroury, Aliaa, Eid, Mahmoud og Kamalipour, Yahya R. (red.) *The Right to Communicate. Historical Hopes, Global Debates and Future Premises*, Dubuque, Iowa: Kendall Hunt, s.343-367.

Xiaobo, Liu (2009) «Jeg har ingen fiender» i *Aftenposten* 12.2.2010. Tilgjengelig: <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article3514995.ece> [09.10.2010]

Yin, Robert K. (2003) *Case Study Research. Design and Methods*, Thousand Oaks, California: Sage.

Aasen, Henriette Sinding (2009) «Ytringsfriheten og dens nære slektninger», i *Ytringsfrihetens betydning for demokrati - konferanse 1.-2.12.2009*, Etikkprogrammet, Universitetet i Oslo. Tilgjengelig: [http://www.etikkprogrammet.uio.no/etikk%20og%20samfunn%202009%20%20\(sammendrag\).html](http://www.etikkprogrammet.uio.no/etikk%20og%20samfunn%202009%20%20(sammendrag).html) [1.12.2009]

Refererte filmer

Año Uña (Year of the Nail) (2007) Regi: Jonás Cuarón (Mexico).

La Jetée (The Jetty) (1962) Regi: Chris Marker (Frankrike).

Intervjuliste

26. januar 2009:

Samtale med Carlos Cárdenas, president i TV Cultura, og Juan José Beteta, direktør i Enlace Nacional, på TV Culturas kontor i Lima. Dette var første møte med TV Cultura og Enlace Nacional, og vi snakket om Enlace Nationals historie, struktur og økonomi.

Intervjuer mellom 29. januar og 6. februar:

Deler av disse intervjuene brukes som voice-over på stillbildefilmen

Intervju med Luis Ramos, produksjonsleder i TV Cultura

spørreliste:

- Hvor lenge har du jobbet her, og hvordan startet Enlace Nacional?
- Enlace Nacional har altså ekspandert og utvidet sendetiden?
- Hva er Enlace Nationals mål?
- Slik jeg har forstått er det mange innbyggere i Lima som kommer fra provinsen, og som vil vite hva som skjer på sitt hjemsted?
- Hva må til for at Enlace Nacional kan sende fra Lima?
- Er det bare én statlig kanal i Peru?

Intervju med Juan José Beteta, direktør i Enlace Nacional

Beteta forteller om dagens TV situasjon i Peru, om Enlace Nationals i forhold til dette. Videre snakker han om Enlace Nationals oppbygning og struktur, hvilke temaer nyhetssendingen har fokus på, og om Enlace Nationals økonomi.

Intervju med Janeth Sarmiento, redigerer

Hun snakker om sin jobb på Enlace Nacional, som er å redigere innslagene som kommer fra kanalene. Mange innslag er mangelfulle, og hennes jobb er å ferdigstille disse for sending. Sarmiento forteller om vanskelige forhold ved mange av lokalkontorene: om naturkatastrofer, dårlig økonomi, og politiske vanskeligheter. Hun nevner også hva nyhetsankeret Milagros Zumaeta gjør.

Intervju med Miguel Piscoya, korrespondent i Lima

Han forteller om hva han gjorde den dagen. Først hadde han et intervju på Enlace Nationals kontor med Antolín Huáscar, som ble intervjuet om problemer med vannressursene for bøndene. Senere var det to pressekonferanser i kongressen. Den ene var om det kommende karnevalet i Cajamarca, og den andre om undersøkelseskommissjonen i forbindelse med korrupsjon og telefonavlytting ang. tildeling av oljekonsesjoner.

Intervju med Oswaldo Campos, korrespondent i Pisco

spørreliste:

- Hva gjør dere for Enlace Nacional fra Pisco?
- Er det andre ting dere i Orión TV gjør?
- Som du sier; er Enlace Nacional bare en del av det arbeid dere gjør i Orión TV?
- Med Enlace Nacional får dere altså vist nyheter fra andre steder i landet?
- Hvor mange arbeider i Orión TV?

- Arbeider alle på Orión TV også for Enlace Nacional?
- Så det er du og én til som jobber for Enlace Nacional? Og dere gjør alt?
- Hva gjør du for Enlace Nacional?
- Hva har dere lagd og sendt til Enlace Nacional i dag?
- Og hva sendes på Enlace Nacional i dag fra Pisco?

Intervjuer som ikke er brukt som voice-over:

Intervju med Yovani Quintana, korrespondent i Lima

Quintana forteller om hva hun har gjort den dagen, og om gangen i produksjonen av et nyhetsinnslag. Først var hun på opptak om morgenen, så redigering av innslaget, deretter innspilling av kommentatorstemmen, for så å sende alt til ferdigredigering.

Intervju med Milagros Zumaeta, nyhetsanker

spørreliste:

- Jobber du alltid om natten?
- Hva synes du om nattjobbingen?
- Liker du å jobbe på Enlace Nacional?
- Hvor lenge har du jobbet her?

Intervju med Axel Zapata, sjefredaktør

spørreliste:

- Er du en av dem som var med i starten på Enlace Nacional?
- Jobber du om dagen eller om natten, og hva er ditt arbeid?

Lokale kanaler som produserer Enlace Nacional pr.11.9.2010:

1. Abancay – Sur Andina de Radio y Televisión SARTV
2. Andahuaylas – Chanka Visión
3. Arequipa – Perú TV
4. Arequipa – Radio TV Mundo
5. Ayacucho – YUMI TV
6. Bagua – Telersat
7. Cajamarca – TV Norte
8. Cerro de Pasco – Pasco TV Canal 2
9. Chiclayo – TV Chiclayo Canal 21
10. Chimbote – Canal 31
11. Chota – Radio Televisión Chota
12. Cusco – Radio TV Mundo
13. Cusco – TEVESUR
14. Huancayo – Radiodifusora CICOMSA
15. Huanta – TVISAC
16. Huánuco – Más TV – Canal 41
17. Ica – Ica TV
18. Iquitos – Amazónica de Televisión
19. Juliaca – Televisión del Sur
20. Lima – TV Cultura
21. Lima – Villa TV Canal 45 – Villa El Salvador
22. Moquegua – Primavera TV Canal 15
23. Pisco – Orión TV
24. Piura – TV Piura
25. Pucallpa – Ucayalina de Televisión
26. Puno – Foro TV
27. Sicuani – CECOSDA
28. Tarapoto – Televisión Tarapoto Sonora Comercial
29. Tacna – UNO TV
30. Tingo María – Peru TV – InfoRegión
31. Trujillo – Antena Norte
32. Tumbes – TV tumbes Canal 25
33. Virú – Stelar TV
34. Yurimaguas – Lorecom
35. Zorritos – Antena 5

Enlace Nacional. Nosotros. Tilgjengelig: <http://enlacenacional.com/acerca-de/> [11.9.2010]