Central do Brasil (1998, *Central Station*), instrueret af Walter Salles

Nclam – Ny latinamerikansk Film

- Betegnelsen der samlede nationers revolutionære filmbevægelser

af Solveig Thorborg

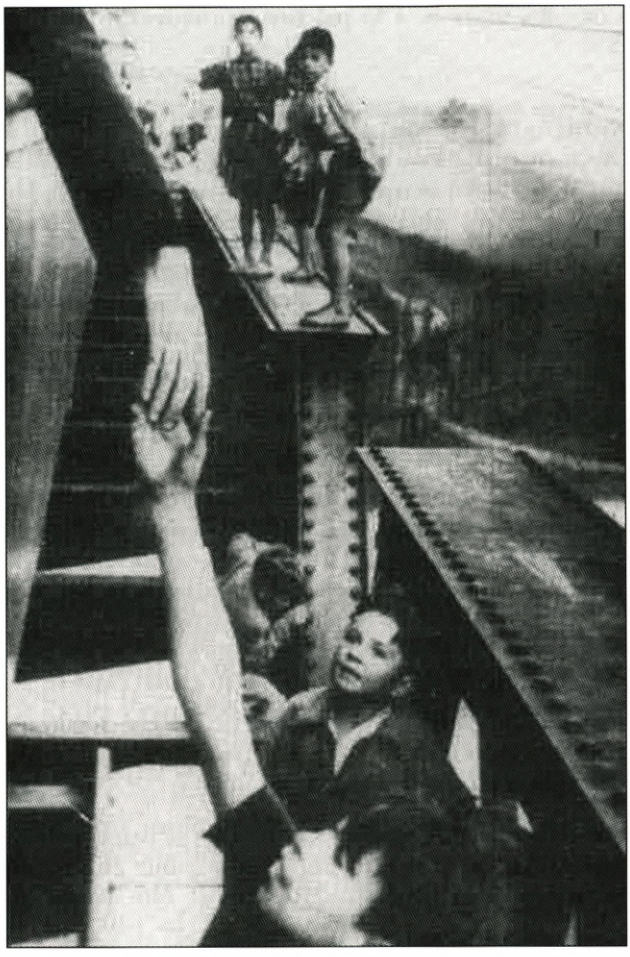
I den brasilianske film *Central do Brasil* (1998, *Central Station*) går en tidligere skolelærerinde, Dora, hver dag ned på hovedbanegården i Rio de Janeiro, hvor hun lever af at skrive breve for folk, der ikke selv kan. En af hendes klienter er Ana, der med sin søn Josué sender breve til dennes far. Josué har aldrig kendt sin far, men da Ana omkommer i en trafikulykke, er hans eneste håb at opsøge ham. Dora bliver modvilligt involveret i historien og ender med at rejse med drengen ind i det barske brasilianske bagland. Her oplever de baglandets døsige hverdagsliv og store religiøse fester i tørkens støv. Efterhånden knyttes de stærkt sammen i hver sin ensomme tilværelse. Dora oplever, at hun efterhånden føler ømhed for drengen, der

med sin umiddelbare livsenergi hjælper hende i ellers håbløse situationer, og hun kommer til at holde af at gøre en forskel i et andet menneskes liv. Hun og Josué finder omsider hans fars hus. Her bor hans brødre, men de bor alene, fordi faderen er forsvundet, mens han ledte efter deres mor, Ana. Så selv om de to - Ana og hendes mand - altså har levet adskilte i praksis, har de ikke været det i følelsen. Efter endt mission skilles Josué og Dora, men begynder at skrive sammen. På den måde er såvel Josués familie som venskabet med Dora bundet sammen af en kærlighed, hvor det ikke lykkes at leve sammen, men hvor båndene ikke slides over, og håbet etableres i en ellers indholdsløs tilværelse for Dora og håbløs situation for Josué.

Instruktøren bag *Central do Brasil*, den 44-årige Walter Salles, regnes for at være latinamerikansk films nye håb. Han begyndte som dokumentarist, og det fremgår tydeligt af en spillefilm som denne. Salles har stor sans for at træde ind i en eksisterende virkelighed og skildre dens stemninger, mennesker og miljø helt klart, samtidigt med at han præcist trækker netop de elementer frem, der tjener hans fortælling. Filmen er optaget i forskellige realmiljøer lige fra storbyen, over de uendeligt lange landeveje, til baglandets knastørre steppeland. Drengen Josué spilles af en skopudserdreng, som Salles så, da han prøvefilmede 1500 drenge til rollen. Drengen havde netop det, der skulle til: han var en uspoleret, livfuld dreng fuld af gåpåmod, men havde allerede oplevet det ophedede storbylivs skyggesider. Gennem de mange mennesker, der fortæller deres historier til brevskriveren Dora, giver Salles indblik i forskellige skæbner på en fin og helt enkel måde. Ansigterne, kropssproget og brudstykkerne af menneskers vigtigste historier giver i løbet af få øjeblikke os som beskuere nogle klare forestillinger om, hvordan et almindeligt liv blandt de ubemidlede beboere i Rio kan tegne sig. Filmen handler om, hvordan den enkeltes ensomhed og håbløse situation bliver overvundet af et medmenneskeligt møde og egen overlevelsesvilje. Desuden er det en vigtig del af filmen, at den viser den store forskel der er på livet i storbyen Rio de Janeiro og det umådelige brasilianske bagland. Filmens vigtigste tema er imidlertid nødvendigheden af at forholde sig til sin historie gennem drengen, der ved at opsøge sin far også opsøger sine rødder.

Central do Brasil knytter sig både tematisk og formmæssigt til den imponerende mængde af film, der efterhånden er blevet produceret i den kategori af film, som denne artikel omhandler: *Nuevo cine latinoamericano* (Ny latinamerikansk film) - Nclam. Det er således typisk, at filmens problemstillinger er generelle og rækker ud over hovedpersonernes situation og det enkelte land - her Brasilien. Det er ligeledes typisk for en Nclam-produktion, at filmen handler om nødvendigheden af at forholde sig til sit ophav og sin fortid. Desuden bruger Salles at optage direkte på sine lokaliteter stort set sådan, som de nu fremstår, idet han trækker på sin erfaring som dokumentarist, ligesom han anvender en form, der minder om interviewets i skildringen af de mange menneskers livshistorier. Dette er for Nclam karakteristiske redskaber og filmformer. Det samme er Salles' brug af en dreng fra det miljø, han ønsker at skildre, til at spille den ene hovedrolle i filmen. Endelig er der mange af Nclams film, der foregår på vej mellem det ene og det andet sted, ligesom denne film, hvor hele midterdelen består i rejsen mellem Rio og faderens hus i baglandet, en rejse der foretages i lastbil og busser.

Det sociale og humanitære engagement med historier der omhandler folk fra de nederste samfundslag, den nære virkelighedsskildring med den locationorienterede scenografi og de dokumentariske elementer, samt orienteringen mod historien - såvel den enkeltes som hele befolkningsgrupper og nationers historie - udgør alle nogle af de vigtigste elementer i *Ny latinamerikansk Film*. Men hvad dækker denne betegnelse over, og hvornår og på hvilken baggrund opstod en sådan socialt og politisk engageret filmform i Latinamerika?



Fernando Birris *Tire dié* (Argentina 1956-58)

Nclam indstiftet i 1967 i Viña del Mar. Allerede i 1956 indstiftede Nclams grand old man, den argentinske filminstruktør Fernando Birri, sin dokumentarskole i Santa Fé i Argentina efter at have taget filmeksamen fra den italienske filmskole Centro Sperimentale di Cinematografia under neorealistiske lærere. Han placerede sin skole i provinsen Santa Fé, for at ikke alle kulturelle centre skulle ligge i Buenos Aires, og han imødekom derved et af de krav, som Nclam-folkene senere kom til at vægte højt, nemlig at de latinamerikanske regioner og baglande ikke måtte glemmes i iveren efter at modernisere metropolerne.

1959 blev Cubas filminstitut ICAIC (Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematográficos) oprettet på foranledning af Fidel Castro med det formål at skabe en selvstændig cubansk filmindustri, efter at den nordamerikanske havde været næsten altdominerende før revolutionen. Det var et omfangsrigt projekt, der efterhånden også kom til at inkludere andre kunstarter som f.eks. en frodig plakatkunst. Her samledes mange kunstneriske og revolutionære unge til intellektuelle debatter om kunst i forbindelse med revolutionen. En af instituttets hovedopgaver blev at distribuere film til isolerede egne af Cuba, og at give alle en mulighed for at vænne sig til at se mere reflekterede film end de melodramaer fra Hollywood og Mexico, de havde været vant til, hvis de da overhovedet havde set film før.

Det revolutionære Cuba kom til at stå som det store forbillede og håb for mange venstreorienterede latinamerikanere, der drømte om sociale forandringer i deres egne lande. Landet blev grosted for nye ideer inden for film og kunst, og filmfolk fra hele Latinamerika rejste dertil og fik inspiration til fortsat virke i deres egne lande.

I spidsen for de nye latinamerikanske filmbølger stod foruden ICAIC og Fernando Birris dokumentarskole tillige Cine Liberación i Argentina, den brasilianske Cinema Novo-bevægelse med Glauber Rocha som hovedskikkelse, samt den bolivianske filmgruppe Ukamau med Jorge Sanjínes som hovedfigur og manifestforfatter. Men også grupper i Chile, Uruguay, Venezuela, Colombia og Mexico var tidligt på færde.

Betegnelsen Nclam stammer fra 1967, da en lang række filmfolk fra forskellige latinamerikanske lande mødtes i Viña del Mar tæt ved Santiago i Chile til den første store latinamerikanske filmfestival afholdt i Latinamerika nogensinde. De mødtes for at se hinandens produktioner igennem og diskutere de filmiske nybrydninger, som mange af dem arbejdede på. De fleste havde på det tidspunkt allerede været i gang med at opbygge en national filmproduktion eller alternative filminstitutter i deres hjemlande siden midten af 1950erne, og de enedes nu om at give alle disse bestræbelser en overordnet betegnelse. De valgte at kalde deres samarbejde – og bevågenhed overfor hinandens arbejde – for Nclam, Ny latinamerikansk film. Desuden ville de fortsat afholde kontinentale festivaler og støtte hinanden i arbejdet med at opbygge stærke, selvstændige, nationale filmmiljøer. Netværket skulle endvidere vise sig at få en praktisk og livsvigtig betydning for adskillige af filmfolkene, da deres lande i de efterfølgende år gik ind i perioder af diktatur og mange kunstnere måtte flygte. Da havde Nclam-folkene et netværk af kolleger og venner i de fleste latinamerikanske lande, som de kunne rejse i landflygtighed hos, og hos hvem de kunne fortsætte deres skabende virksomhed.

Nclam er en yderst kompleks betegnelse, da den altså snarere kan siges at fungere som overordnet betegnelse for adskillige nationale filmbevægelser og internationale samarbejder i Latinamerika end at udgøre en decideret filmbevægelse, som vi kender dem fra Europa. Alene det, at betegnelsen dækker over stort set hele det latinamerikanske kontinent og over tre årtier, giver en fornemmelse af, at der er mere på spil end en ny æstetisk eller snævert politisk trend. De yngre latinamerikanske filmfolk søgte nye måder at producere og distribuere film på, de søgte alternative måder at optage film på og nye æstetiske værdier for deres film, ligesom de ville beskæftige sig med ganske andre temaer end hidtil kendt i Latinamerika. Latinamerikansk filmproduktion havde - udover en beskeden produktion af kritiske kortfilm og dokumentarfilm - indtil 1950erne langt overvejende været et forsøg på at producere film efter forskellige hollywoodskabeloner, og de færreste havde indeholdt en kritisk stillingtagen til det omgivende samfund eller til latinamerikanernes stilling i verdenssamfundet. Filmene var typisk synge- eller dansespil eller melodramaer, gerne optaget i studier ud fra Hollywoods model og med fokus på enkelte stjerner, af hvilke flere da også senere indspillede film i USA. Tangovirtuosen Carlos Gardel fra Argentina og sangeren Carmen Miranda fra Brasilien er blandt de største.

Mexicanerne er således kendt for deres omfattende produktion af melodramaer helt fra stumfilmperioden og frem til 1960erne (og i dag for deres soap operaer). Denne epoke i mexicansk filmproduktion kommenteres af den brasilianske instruktør Nelson Pereira dos Santos i filmen *Cinema de lágrimas* (1995, Tårernes biograf). Her søger en brasiliansk instruktør grunden til sin moders selvmord i de

Den mexicanske diva María Félix i melodramaet *Que Dios me perdone* (1947), instrueret af Tito Davison

mexicanske melodramaer, som hun så i hans barndom. Filmene fører til moderens selvforagt, fordi hun lever alene, hvilket var syndigt ifølge livsholdningen i den melodramatiske film. Derfor ledes hun til selvmord i sin desperate situation. Nelson Pereira dos Santos var som ung filmmand i 1960erne med til at revolutionere filmen i Latinamerika. Hans diskussion af de mexicanske melodramaer giver udtryk for det, mange unge filmkunstnere anså for filmens store mulighed: at den kunne have indvirkning på selve den måde folk oplevede deres verden og forstod deres liv på. De så i filmen et potentiale for at påvirke publikum og fungere som formidlere af - eller ligefrem skabere af - værdier, sådan som det postuleres muligt i *Cinema de lágrimas*. De ville nu anvende filmen til at kommunikere med deres samfundsfæller. De arbejdede på at bryde den voldsomme påvirkning fra Hollywood og de distributionsmonopoler, som nordamerikanske selskaber havde fået på flere latinamerikanske filmmarkeder. De ville skabe en produktion, der var tilpasset latinamerikansk økonomi, og en filmform, der kunne skildre og bearbejde temaer fra den latinamerikanske, brogede virkelighed. De eksperimenterede med æstetiske former og virkemidler, der kunne tale direkte til de latinamerikanske befolkninger uden tanke på, hvorvidt filmene nu også kunne forstås og opkøbes af de tonesættende, rige og store markeder USA og Europa.

Cinema de lágrimas er et eksempel på, hvordan mange Nclam-film behandler deres temaer allegorisk og indeholder andre betydninger ud over det umiddelbart aflæselige lag af betydning. Typisk kan der være tale om, at en persons udvikling eller rejse også fortæller historien om en hel nations udvikling, som det er tilfældet i den burleske historie *Macunaíma*

(Joaquim Pedro de Andrade, 1969), hvor en ung fyrs rejse fra junglen ind til São Paulo samtidig handler om Brasiliens skæve udvikling til moderne stat. *Cinema de lágrimas* handler således om melodramaets ødelæggende indvirkning på kvinders opfattelse af deres liv samt dets opretholdelse af status quo og undertrykkelse af progressive kræfter og kvinders frihed, men samtidig fortæller den historien om, at film kan påvirke med sine budskaber, og at de derfor også kan anvendes til at fremskynde forandringer. Så fra udelukkende at have været en underholdningsorienteret industri, hvis repræsentation tegnedes af ganske få latinamerikanske lande, udviklede en revolutionær del af den latinamerikanske filmindustri sig fra midten af 1950erne til et kontinentalt samarbejde og et bevidst redskab i kampen for at formulere og vinde den latinamerikanske virkelighed. Ligesom litteraturen fik filmen nu en lang række fremtrædende kunstnere som søgte at definere regional, national og kontinental identitet og problembevidsthed.

Nclam – de fortrængte menneskers og fortiede historiers film. Hovedtankerne bag Nclam var visionen om, at filmmediet kunne anvendes som et talerør – og give udtryk - for de oversete, undertrykte mennesker og røster i Nclam-folkenes respektive lande, de glemte og fortiede historier. Nclams filmfolk ville fortælle de historier, som den store officielle Historie aldrig berettede. Det er fortællinger lige fra det enkelte menneskes historie, som dem Walter Salles lader jævne folk fortælle til brevskriveren Dora, til de langt mere omfattende fortællinger, der f.eks. beretter om undertrykkelse af hele samfundslag eller udslettelse af indianske landsbyer. En vigtig del af arbejdet med at fortælle disse historier har bestået i at analysere baggrundene for sådanne udslettelser af fortællinger og historisk materiale, og der er mange grunde til, at historier er blevet glemt eller fortiet i løbet af Latinamerikas historie.

Således angreb Nclam-folkene særligt kolonialismen, postkolonialismen og imperialismen for at fortrænge den latinamerikanske virkelighed fra kunsten, politikken, nyhederne og værst af alt bevidstheden. Nclam-folkenes projekt, at opbygge en national selvfølelse og identitet i deres respektive lande, har skabt en oplevelse af samhørighed med andre nationer i Latinamerika, der kæmpede lignende kampe. Det har betydet, at Nclam-folkenes nationale orientering typisk også kan ses som et latinamerikansk internationalt fællesskab mod kolonimagterne, de postkolonialistiske impulser og den økonomiske og kulturimperalistiske overmagt, som de typisk har oplevet fra USA og Europa. (Et fællesskab der går tilbage til uafhængighedskrigene i 1800-tallet, hvor befrielsesheltene San Martín fra Argentina og i særdeleshed Simón Bolívar fra Colombia ønskede at skabe et stort samlet Latinamerika).

Herved adskiller Nclam-folkene sig ikke blot fra mange andre kunstnere, men også fra mange politikere og intellektuelle i deres lande. Der er mange latinamerikanere generelt, der ikke har denne oplevelse af at have et fællesskab med de øvrige latinamerikanske lande og som evt. vælger at identificere sig med lande uden for kontinentet, gerne med lande i Europa eller USA. Et kendt eksempel er forfatteren Jorge Luis Borges, der fastholdt en universalistisk indstilling til argentinernes placering i verden, således at han betragtede sig selv som borger i Argentina og hele verden, uden interesse for at være borger i et

større Latinamerika.

Hermed arbejder Nclam desuden i overensstemmelse med den verdensomspændende kamp, der har fundet sted i den tredje verden siden midten af 1950erne generelt. Denne kamp imod i-landenes økonomiske, kulturelle og politiske dominans over de tidligere kolonilande samlede en række intellektuelle, kunstnere og politiske aktivister omkring det, der gik under betegnelsen: Third Worldism. Med en fortaler som den algeriske frihedskæmper Frantz Fanon (født på Martinique i 1925) i spidsen diskuterede man, hvordan man kunne skabe en kulturel, politisk og økonomisk stærk tredje verden uafhængig af den Første og den Anden Verdens lande. Som en vigtig agent i denne befrielseskamp så man filmindustrien i hele den tredje verden, da man troede på filmens revolutionære potentiale. Man håbede på at kunne nå langt dybere og bredere ud til 'folket' (typisk landbrugs- og industriarbejderne samt radikale studenter) med filmens blanding af lyd, billede og bevægelse end med andre kunstneriske medier.

Den nordamerikanske filmindustris dominans gjaldt hele den tredje verdens underholdningsmarkeder, og man så denne som blot endnu et eksempel på USAs overvældende kulturimperialisme. Så længe det var udenlandske film, der dominerede markedet i de underudviklede lande, fik disse landes egne befolkninger ikke muligheden for at se film, der handlede om dem selv og deres egen situation, produceret på deres egne sprog. Desuden forhindredes opbyggelsen af selvstændige filmproduktioner, så længe man lod fremmede film oversvømme markedet. Nclam var med lige fra begyndelsen af tredje verdenslandenes frigørelsesproces og kamp for at opbygge selvstændige, nationale filmproduktionsmiljøer, og bestræbelserne i Latinamerika var blandt de første formuleringer af dette projekt. Derfor afstak latinamerikanernes filmmanifester og film også afgørende strategier og målsætninger for resten af den tredje verdens lande.

Et andet problemfelt, som Nclam-folkene altid har fokuseret på med deres film, er de interne stridigheder i de latinamerikanske lande, de politiske og voldelige overgreb med eksilering, fængsling og død til følge. Her har Nclam-folk givet deres bud på, hvorfor sådanne stridigheder er opstået, og hvordan de evt. kan bekæmpes. Herunder hører forskellen på land og by i de ofte meget store latinamerikanske lande. Der er typisk meget stor forskel på et 'underudviklet' og 'tilbagestående' bagland og de store moderne metropoler. Baglandets befolkning gør sig sjældent gældende i politiske og kulturelle sammenhænge og lever på godt og ondt en isoleret tilværelse langt fra beslutningernes hovedsæde. Derfor har mange Nclam-folk set det som deres opgave at fortælle regionernes historier og gøre disse synlige på de enkelte nationers landkort.

Til grund for stort set alle Nclams analyser ligger nødvendigheden af at fortælle om de kummerlige sociale forhold, som store dele af de latinamerikanske landes befolkninger lever under såvel på landet som i byen, hvad enten dette så skyldes interne eller eksterne konflikter og postkolonialisme.

Nclam og postkolonialismen.

Latinamerikas historie er fuld af uhyrlige grusomheder. Lige fra dengang europæerne erobrede kontinentet, har området været præget af uligevægt, skæve magtfordelinger og kulturel forvirring. Dette historiske problem kan belyses gennem et kort resumé af de første møder mellem den europæiske og de indianske kulturer:

For de indianske kulturer betød Columbus' rejse til deres områder en brat og total udskiftelse af deres egne verdensbilleder til fordel for det eurocentrerede verdensbillede, som de spanske og portugisiske kolonimagter bragte med sig. De indianske kulturer blev overvundet og gik for størstedelens vedkommende i glemmebogen. De forstummede under en ny orden, hvor magthaverne talte og skrev et andet sprog end indianerne og havde en helt anden tros- og begrebsverden.

Spanierne opbyggede deres nyerhvervede kolonier ved indianske slavers arbejdskraft og skabte deres byer på resterne af de indianske byer. Dertil kommer, at den latinamerikanske befolkning i dag også består af en stor gruppe afrikanske slaver, der ligesom indianerne blev tvunget til at indpasse sig under den iberiske halvøs kultur og sprog. I det 19. århundrede ankom desuden en række asiatiske arbejdere, der tilbød deres billige arbejdskraft i de nu postkolonialiserede latinamerikanske nationer. De udgør også en assimileret del af den latinamerikanske kulturs smeltedigel i dag.

Det kulturelle problem, som kunstnere nu har bearbejdet i deres kunst og kritiske virksomhed i mange årtier, er, at Latinamerika altså på mange områder er Europa og USA underlegen. En generel problemstilling for postkolonialiserede lande er, som Martin Zerlang skriver, at deres "historier ofte er et ekko af en historie, der foregår og formes et andet sted" (Zerlang 1988: 120). Det gælder også Latinamerika. Den nye kultur, der opstod efter den spanske og portugisiske magtovertagelse, var ikke en selvstændig kultur, men blev dikteret fra Europa, hvor magtcentret lå. Som litteraturkritikeren Roberto González Echavarría nok så ironisk bemærker, så eksisterede Latinamerika allerede som et juridisk dokument inden det reelt blev opdaget. Columbus havde nemlig underskrevet en kontrakt med de iberiske konger, der sikrede dem rettighederne over alle de områder, han måtte opdage. (Echevarría 1990: 46). De historier, der blev skrevet om kolonierne i Latinamerika stiledes til kolonimagternes enevældige konger på et sprog og inden for en forestillingsverden, der passede ind i den europæiske. Det betyder at de første beretninger om koloniernes virkelighed ikke så meget beskrev det, der rent faktisk fandtes og foregik, men det som en europæer kunne forestille sig og forstå. Og hvordan skulle et barokmenneske fra et katolsk og inkvisitorisk land som Spanien kunne forstå aztekerindianernes menneskeofringer for at få solen til at stå op hver morgen eller amazonindianernes nøgenhed - på deres egne betingelser?

Med generaliserede årstal var det latinamerikanske område koloniseret fra ca. 1492 til ca. 1810 og kaldtes Spansk eller Portugisisk Amerika. Efter at de latinamerikanske nationer opnåede deres uafhængighed ved en række befrielseskrige i begyndelsen af 1800-tallet, fortsatte latinamerikanerne med at skele til de europæiske landes kulturelle normer, nu særligt de franske hvad kultur, mode og filosofi angik, og de engelske, når det gjaldt råvarer og tekstiler. De importerede alt fra fødevarer, tekstiler, politiske systemer og løsningsmodeller, kunst og kulturelle koder såsom regler for takt og tone samt mode for tøj, arkitektur og filosofiske retninger. I det 20. århundrede var det hovedsagelig USA der øvede et økonomisk og politisk pres på de latinamerikanske nationer, men i spørgsmål om bedømmelse af høj- og lavkultur fungerer Europa stadigvæk som smagsdommer for mange kunstnere og intellektuelle i Latinamerika.

Derfor kan man læse mange aggressioner imod de europæiske kunst- og filmformer i Nclams manifester, mens vreden imod deciderede filmindustrier, der overflyder det latinamerikanske marked, er vendt imod den nordamerikanske filmindustri.

Så selv i dag befinder latinamerikanerne sig i periferien af historiens og de tidligere kolonimagters centrum. Udover de latinamerikanske åbenbare politiske og økonomiske underlegenhed i verdenssamfundet, har de altså i løbet af det 20. århundrede fortsat lidt under dette kulturelle mindreværd. Det var en sådan underlegenhedsfølelse, som allerede de mexicanske murmalere søgte at bekæmpe i 1920erne, og som de nye latinamerikanske filmfolk nu gik imod for filmens vedkommende ved at vende sig imod de hollywoodske deviser og eftersøge deres eget filmsprog. De ville vise deres landsmænd, at deres virkelighed var værdig til at udgøre en films handling, at deres helte, kampe, sprog og landskaber var mindst lige så spændende at opleve på film som John Waynes bekæmpelse af indianere på solsvedne prærier i USA.

Nclam - De interne stridigheder. Et andet hovedproblem for Latinamerika er som nævnt de interne stridigheder, der alle dage har hersket i de enkelte lande. Overgreb, tvangsforflyttelser, systematisk udryddelse, religionstvang og slaveri udgør en stor del af selve kimen til det, der i dag er de latinamerikanske samfund, et forhold der allegoriseres af Gabriel García Márquez' legendariske fortælling om Macondo: "Kvinden målte ham med et medlidende blik. "Her er ingen døde", sagde hun, "siden din onkels, oberstens, tid er der intet sket i Macondo." I tre andre køkkener hvor José Arcadio den Anden standsede inden han nåede hjem, sagde man det samme til ham: "Der er ingen døde"...En uge efter regnede det stadig. Den officielle udlægning, som blev gentaget tusind gange og tygget i hele landet af alle de kommunikationsmidler regeringen rådede over, blev til sidst accepteret: der var ingen døde, de tilfredse arbejdere var taget hjem til deres familier, og banankompagniet aflyste alle aktiviteter indtil regnen holdt op...Det regnede i fire år, elleve måneder og to dage..." (Márquez 1969: 234-235, 239). I løbet af de mange måneders regn glemmes historien om massakren på 3.000 strejkende bananplantagearbejdere i Macondo, ligesom de overlevende systematisk ryddes af vejen, mens byen er i undtagelsestilstand på grund af regnen. På samme måde har diktatorer og militære ledere forsøgt at skaffe først folk og siden beviserne på deres forbrydelser af vejen, ligesom korruptionen undergraver de fleste forsøg på at skabe et stabilt demokrati i de latinamerikanske lande. Grusomheder og skævheder, som dette ikke er stedet at omtale i detaljer.

Samme år som Nclams grundlæggelse - 1967 - blev García Márquez' 'boom-roman' *Hundrede års ensomhed* udgivet. Men mens det litterære boom i 1960ernes Latinamerika er velkendt, er det mindre kendt herhjemme, at der i samme årti også opstod en helt ny bevægelse af umådeligt stærke og kreative kræfter inden for latinamerikansk filmproduktion. Størstedelen af de latinamerikanske lande undergik i disse år en nydefinition af deres nationalitet samt en revurdering af deres historiske og kulturelle værdier, en proces der i høj grad afspejledes og nok også fremskyndedes af filmen såvel som litteraturen og teatret og for øvrigt også den stærke sangkultur, der opstod i lande som Chile, Argentina og Cuba i 1970erne med blandt mange andre familien Parra, Victor Jara, Mercedes Sosa og Silvio Rodriquez.

For mange blev især 1960erne og 70erne nogle meget blodige årtier, hvor lande som Argentina, Chile, Brasilien og Bolivia gik ind i perioder af ekstreme højrediktaturer. Litteratur, teater og film blev vigtige kilder til kulturel og samfundsmæssig selvforståelse, medier, igennem hvilke man bl.a. kunne udforske egne og andres identiteter og fælles fortællinger samt kommunikere holdninger, værdier og syn på historie, samfund og politik.

Sultens Æstetik – manifest fra Brasilien, 1965. Da de latinamerikanske filmkunstnere gik ind i diskussionen af politik, historie og identitet, var det en brasilianer, Glauber Rocha, der som én af de første skrev et manifest for en fri latinamerikansk filmkunst, "Sultens æstetik", 1965. Han beskrev, hvordan brasilianerne skjulte deres skam over at være fattige i stedet for at kæmpe for at bedre deres kår, og at den brasilianske samfundskunst blot banaliserede fattigdommen ved at gøre den til noget eksotisk. Samtidig slog han ned på den måde, hvorpå de europæiske kunstnere æstetiserede fattigdommen i Latinamerika og dyrkede deres nostalgi efter primitive, vitale samfund langt fra deres egne højteknologiske samfund. Som de fleste andre Nclam-folk benyttede Rocha sig i høj grad af filmæstetiske og -teknologiske erfaringer fra de europæiske eksperimentale filmgrupper, især den italienske neorealisme og den franske nybølge, men, skrev han, det var vigtigt, at de latinamerikanske filmfolk indså, at deres temaer og motivation nødvendigvis måtte være nogle ganske andre end de europæiske.

Latinamerikanerne måtte tage udgangspunkt i deres landes daglige nød og sult, en erfaring som de moderne europæiske samfund ikke kendte til på samme måde, og han pointerede, hvordan fattigdommens skam skulle vendes til selvfølelse og handlekraft i kampen mod neokolonialismens undertrykkelse. Netop sulten og vreden skulle udgøre motivationen til denne kamp. Den vold, der affødes af social nød, skrev han, var ikke at betragte som primitiv, men som den sultnes naturlige reaktion, og netop dette ville de film vise, som blev produceret af den filmbevægelse, han arbejdede for i de år: *Cinema Novo*. Disse film skulle desuden ikke blot forstås som enkeltværker, men måtte ses som en række film, der tilsammen i sidste ende ville gøre befolkningen klar over folkets kummer.

Manifestet havde i sin samtid en forløsende kraft, der rakte langt ud over Brasiliens grænser. Manifesterne og de film, som blev skabt af Cinema Novo-folkene i disse år, gav udtryk for et æstetisk og formmæssigt mod, som man aldrig havde set magen til i Latinamerika, og som både betog og chokerede det europæiske publikum. De var netop, som Rocha havde skrevet, "triste, grimme, skingre, desperate film"! (1). Cinema Novo-folkene fulgte desuden en lang tradition i Brasilien for at assimilere udenlandske impulser og lade dem tjene brasilianernes egne udtryk. I 1922 afholdtes en kunstuge i Brasilien, hvor de unge avantgardekunstnere slog fast, at den tidligere leflen for europæiske kunstneriske normer skulle høre op, da de i sig selv ikke sagde noget om Brasilien. De opfordrede kunstnerne til at arbejde med temaer fra Brasilien selv og eksperimentere med former, der kunne udtrykke disse. Den mest fremtrædende af kunstugens kunstnere var avantgardisten Oswald de Andrade. Hans futuristiske og karnevalistiske manifest fra 1928, "Det Antropofagiske Manifest", opmuntrede til, at man skulle inddrage og assimilere enhver impuls fra

Et hovedværk i den brasilianske Cinema Novo: *Antonio das Mortes* (1969, *Antonio dræberen*), instrueret af Glauber Rocha

omverdenen, det være sig fra Paris eller den brasilianske jungle, tygge og fordøje dem godt, før man siden spyttede et produkt ud omskabt til et eget og selvstændigt udtryk. "Æd dine fjender, æd det fremmede og gør det hele til dit eget" (2), lød budskabet. På samme vis anvendte Cinema Novos folk alle de impulser de kunne, fra bl.a. de brasilianske myter og legender og det brasilianske bagland, samtidig med at de anvendte tekniske og æstetiske redskaber fra bl.a. Europas filmbølger.

Paul Willemen påpeger i sin artikel "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", at de latinamerikanske filmfolk og essayforfattere generelt nægtede at angive nøjere retningslinier for, hvordan den nye film skulle være. Ifølge Willemen fandt deres værker ikke deres identitet ved som mange counter-cinemas simpelthen at gøre det modsatte af, hvad den dominerende filmproduktion gør, og han refererer Nelson Pereira dos Santos' citat af en portugisisk poet: "Jeg ved ikke hvor jeg skal hen, men jeg ved at det ikke er den vej" (3). Mange anså – ligesom Rocha - deres værk for at udgøre ét ud af en lang række værker skabt af forskellige filmfolk, der alle var med til at søge alternativer til Hollywoods og Europas trend'er, men som kunne vælge at komme til udtryk gennem vidt forskellige genrer, indhold og æstetiske overvejelser. Frem for alt var der ikke tale om at finde et alternativ for alternativets skyld men om, at man jo netop

afsøgte mulighederne for at arbejde med filmmediet på en måde, der passede til de enkelte latinamerikanske nationers virkelighed, sprog, temperament, befolkningsgrupper og historiske baggrund.

Den Ufuldkomne Film – filmessay fra Cuba, 1969. Den cubanske manifestforfatter og instruktør Julio García Espinosa skrev sit manifest, "Por un cine imperfecto" (For den ufuldkomne film) i 1969, og han var netop blandt de filmfolk, der definerede den nye latinamerikanske film mest åbent. Espinosa ville nedbryde skellet mellem den kunstneriske aktivitet og andre daglige aktiviteter, mellem udøveren og beskueren. Før det første skulle filmene være klare i deres budskab skabt for og af mennesker, der tænkte og følte, at de levede i en verden, de kunne forandre. For det andet skulle kunstnerne ikke anse sig selv for at udgøre en kulturelite. De skulle hellere stræbe mod at skabe deres værker på samme måde som det jævne folk skabte deres folkekunst og kunsthåndværk, dagligt, ligesom de udførte andre gøremål. For det tredje slog han som Rocha ned på den europæiske kunstnorm. Han mente, at europæisk kunst var neurotisk og som regel handlede om sygelige tilstande langt fra hans eget krav om en revolutionær og udadvendt styrke. Han påpegede, hvordan den latinamerikanske folkekultur var fuld af rigdomme som europæerne ikke havde.

"Når vi ser mod Europa, vrider vi vore hænder. Vi ser, at den gamle kultur er fuldstændig ude af stand til at give svar på kunstens problemer. Faktum er, at Europa ikke længere kan svare på en traditionel måde, samtidig med at det finder det lige så svært at svare på en måde, der er radikalt ny. Europa formår ikke længere at give verden en ny 'isme': ligesom det heller ikke evner at ophæve 'ismerne' en gang for alle" (4).

Med sådanne udtalelser hævdede Nclam-folkene deres egne kulturelle fortrin - spillet op imod oplevelsen af Europa som smagsdommer - og påviste, at de var i besiddelse af en uudtømmelig kulturel arv. De kunne vende sig mod kulturer, der stammede fra de oprindelige indianske befolkninger, fra de importerede slaver og tilrejsende asiater, mens Europa, som Espinosa skrev, ikke havde noget 'andet' Europa at vende sig imod for at finde ny inspiration og kulturel energi. Sådan at forstå, at Europa ikke havde et bagland med ukendte, uafdækkede eller helt anderledes kulturer, således som de latinamerikanske nationer havde. Dette afspejles også i de europæiske kunstneres søgen efter inspiration langt fra Europa - med særlig vægt på Afrika, Stillehavsøerne og Latinamerika - fra begyndelsen af det 20. århundrede.

Hvad filmformer og -genrer angik, kunne filmene være såvel fiktionære som dokumentariske eller begge dele på en gang, ligesom de kunne være skabt inden for en hvilken som helst genre eller alle genrer på én gang. Film kunne være triste, alvorlige eller underholdende og morsomme for såvel filmfolkene i løbet af produktionen som for publikum bagefter. Filmfolkene skulle desuden ikke bekymre sig om teknisk kvalitet eller beskæftige sig med ideer om mere eller mindre 'god smag', ligesom Espinosa var enig med Rocha i, at de nye film ikke blot skulle ses alene, men at de udgjorde en større helhed. Espinosas ufuldkomne filmkategori var et svar men også et spørgsmål, som processuelt - film for film - skulle finde sine egne svar i løbet af årene.

Mod en Tredjevejsfilm – overvejelser fra Argentina, 1969. Samme år, i 1969, skrev

to argentinske filmfolk, Fernando E. Solanas og Otavio Getino endnu et epokegørende manifest med filmessayet "Hacia un tercer cine" (Mod en tredjevejsfilm). Af deres essay fremgår det, at de to filmskabere anså deres medie for at være århundredets mest værdifulde kommunikationsmiddel, og at det kunne anvendes som et kampvåben imod undertrykkelsen af folket og imod den første verdens imperialisme. De understregede, hvordan den cubanske revolution, Vietnamkrigen og de forskellige befrielsesfronter i den tredje verden skabte en baggrund, der gav filmfolk mulighed for at tænke i nye baner. En ny historisk situation og et nyt menneske (det revolutionære menneske med forbillede i Che Guevara) var opstået, og det krævede en ny revolutionær attitude fra verdens filmskabere. Forsøgene var mange, og Solanas og Getino nævner selv eksempler som 'new left' filmgruppen Newsreel fra USA, den italienske studenterbevægelses Cinegiornali, film lavet af den franske gruppe Etats Généraux du Cinéma Français, samt film af britiske og japanske studenterbevægelser.

"Vores tid er en hypotesernes tid snarere end en tesernes tid, en tid af værker i proces, ufærdige, uordnede, voldelige, lavet med et kamera i den ene hånd og en sten i den anden... I denne lange krig med kameraet som vores gevær, går vi faktisk ind i guerilla-aktivitet" (5).

I "Hacia un tercer cine" opsummerede Solanas og Getino deres synspunkter i et nyt filmbegreb, *Tercer cine* (Tredjevejsfilm), men først i et interview til CinémAction nr. 1 gjorde Solanas det mere klart, hvad henholdsvis betegnelsen første-, anden- og tredjevejsfilm stod for. I det følgende refereres såvel til interviewet i CinémAction som til "Hacia un tercer cine": Solanas og Getino knyttede deres filmkategorier til den marxistiske klasseinddeling og den globale formulering af Third Worldism siden 1950erne. Således var den *første kategori* - eller den første vej - den, der udtrykte det imperialistiske, kapitalistiske borgerskabs værdier, og den blev gerne produceret af pengestærke monopoler og produktionsselskaber. Langt de fleste film fra Hollywood tilhørte denne kategori. Den *anden kategori* udtrykte middelstandens og småborgerskabets aspirationer og desuden den del af den intellektuelle og kulturelle elite, der ikke søgte et brud med det, Solanas og Getino anså for at være den imperialistiske samfundsstruktur i de latinamerikanske lande. Til den anden kategori hørte desuden *counter-* og *auteurfilm* fra såvel USA som Europa og Latinamerika. De var nemlig ofte rettet imod et temmelig lille publikum, fordi de var smalle og typisk udtrykte en enkelt bølges eller instruktørs egne eksperimentelle ideer. Solanas understregede, at de som regel var nihilistiske og mystificerende og afskåret fra virkeligheden. Den første vej tjente som oftest direkte 'Systemet', som Solanas og Getino kaldte den eksisterende samfundsordens kapitalisme, postkolonialisme og USAs kulturimperalisme. Den anden vej kom imidlertid heller ikke ud over 'Systemet', selv om mange måske mente, at de lavede film imod det. De forblev "fangne på fortet", som Solanas og Getino citerede Jean-Luc Godard (6). Der kunne højst være tale om en sproglig emancipation i disse film under anden kategori, og denne var ikke kraftigere, end at 'Systemet' kunne assimilere den og lukke sig omkring den. Både i den første og den anden kategori kunne der godt findes dokumentarfilm, politiske og militante film, gode og dårlige auteurs. Det der imidlertid gjorde forskellen på de

to første og den tredje vej, var den sidstes direkte kontakt til en helt ny kultur og sociale forandringer. Den tredje vej var 'folkets' (landbrugs- og industriarbejdernes) filmkategori, de venstreorienterede intellektuelles, de der arbejdede med folket for at forandre det eksisterende samfund og de deciderede revolutionæres. Tredjevejsfilmen gav som oftest en redegørelse for virkelighed og historie, og den var ofte forbundet med national kultur som Nclam generelt.

Hermed understregede revolutionære, latinamerikanske filmfolk endnu en gang, at den i øvrigt til tider meget politiserende filmform fra Europa, som den f.eks. fandtes hos den franske nybølge, ikke var tilfredsstillende – og ikke tilstrækkelig politisk rammende - for den latinamerikanske situation. Det fremgik samtidig, at Nclam-folkene konstant forholdt sig til filmbølgerne i Europa, der netop i disse år sprængte den traditionelle films æstetiske og formmæssige rammer. Med *Tercer cine* var der ikke blot tale om film men om selve indstillingen til det at lave film, distribuere dem og se dem. *Tercer cine* var et åbent begreb, da det stod for en filmpraksis i konstant bevægelse og under konstant udvikling. Når netop historiens og samfundets foranderlighed lå til grund for disse film, så mente Solanas og Getino, at det var nødvendigt, at selve mediet udsattes for kontinuerlige revurderinger og eksperimenter. Igen ser vi her som hos Rocha og Espinosa, at der er tale om en række film, der må forstås som sammenhængende led i en stadig udvikling.

"Det er måden verden bliver opfattet på, og ikke en films genre eller særlige politiske karakter, der gør at den tilhører tredjevejsfilmen... en åben kategori, ufærdig og ufuldkommen... en research kategori... en demokratisk, national, folkelig film... og også en eksperimenterende film" (7).

Praksis og teori. Et af de nye filmkunstneres idealer var, at der ikke måtte være langt mellem teori og praksis. De manifester de skrev knyttede meget snævert an til deres konkrete arbejde med kameraet på deres locations. Et ekstremt tilfælde var Solanas' og Getinos arbejde på deres undergrundsfilm *La hora de los hornos* (1966-68, *Smelteovnens time*), hvor de fik de erfaringer, hvorpå de senere baserede deres essay om tredjevejsfilmen. Under optagelserne måtte de arbejde som guerillaledere. Filmen giver en detaljeret social, økonomisk og politisk analyse af samtidens Argentina og historiske forudsætninger ud fra en udpræget peronistisk synsvinkel (Perón, Argentinas store, populistiske præsident, 1946-55) og stod derfor i militant modsætning til den højreorienterede præsident Onganías styre (1966-70). Af sikkerhedsmæssige grunde var filmholdet organiseret i små partisanenheder, hvor de enkelte kun kendte til et fåtal af de andre medlemmer. Det var nødvendigt, at alle så vidt muligt kunne udføre de enkelte filmtekniske opgaver i tilfælde af, at én blev skudt eller fængslet, og en anden måtte træde i stedet.

Da filmen blev færdig i 1968, kunne den ikke vises offentligt, men kun hemmeligt for partiorganisationer og til studenter- og arbejdersammenkomster. Helt i overensstemmelse med deres syn på filmmediet anså Solanas og Getino publikum for at være lige så vigtige aktører i filmen som skuespillerne på lærredet. De voldsomme handlingsforløb begrænsede sig ikke til lærredet, idet publikum var i reel fare for at blive fængslet ved at se filmen. Desuden appellerede Solanas og Getino filmen igennem direkte til, at publikum selv skulle tage stilling til de problemer, de

blev præsenteret for, så de bagefter kunne handle aktivt i den konkrete virkelighed omkring dem. Denne nye filmpraksis, hvor filmen fungerer som stor-møde, kaldte Solanas og Getino *un cine-acto* - en film-handling. Det menes, at ca. 400.000 mennesker så filmen på denne undergrundsfacon i løbet af ganske få år – et ganske pænt publikumstal for omstændighederne. (King & Torrents 1988).

La hora de los hornos er en dokumentarisk historie og samfundsanalyse, der både i retorik og musikvalg har en voldsomt agitatorisk og politisk belærende tone, og som trækker både på Godards erfaringer med collageform, hektisk skiftende montage og krasse chokeffekter og på Brechts historiske dialektik og politisk didaktiske orientering. Seerne oplyses om uretfærdigheder i tal og billeder og manes til harme over forholdene og til at tage aktivt stilling imod dem. På grund af denne åbenlyse politisering af filmmediet er det interessant at bemærke, at de to filmskabere fastholdt deres syn på deres film som værende et decideret kunstværk. Med Nclam bestræbte Solanas og Getino sig jo netop på at omdefinere filmkunsten, så den passede til deres lands situation og deres kulturelle og kunstneriske normer. Først gennem publikums aktivitet i det politiske liv uden for lærredet blev filmen afsluttet som kunstværk. Her bliver det tydeligt at der med 'det åbne kunstværk' i denne forbindelse ikke forstås et værk med mange divergerende stemmer og mulige slutninger, men at afslutningen på værket forgår i handlinger, der følger efter visningen af filmen. Den stadige skiften mellem teori og praksis skulle skærpe tankerne og den kunstneriske bevidsthed. Ligesom Espinosa pointerede, at filmskaberen skulle lære af den folkelige, traditionelle kunst, der indgår i den generelle livsaktivitet, var kunstneren hos Solanas og Getino heller ikke at betragte som specialist, men som et menneske, der levede i fuld aktivitet på mange niveauer i livet. Kunsten var ikke en søgen efter nye skoler og ismer, men en kategori, hvor man stillede spørgsmål, eftersøgte og handlede.

Alligevel er det svært ikke at sidde tilbage med en oplevelse af at have set en agitatorisk reportage eller propagandafilm, når man har set *La hora de los hornos*. Filmen er så udpræget bundet til en helt bestemt periode i Argentinas historie og set ud fra helt specifikke politiske synspunkter. Med sin tidstypiske, militant politiske tone er retorikken i Solanas' og Getinos manifest voldsomt forældet, og det indeholder kategorier, som de færreste opererer med i dag, såsom 'System*et*', 'virkelighed*en*' og 'folk*et*'. I et tilbageskuende og afklarende essay 15 år efter skrev Getino selv, at han og Solanas udmøntede deres teorier om tredjevejsfilmen på baggrund af arbejdet med deres film, og at teorierne ikke kan adskilles fra denne helt specifikke film og betingelserne for arbejdet med den. "Vi indså ikke til fulde, i hvilken grad den argentinske virkelighed i slutningen af 1960erne definerede indholdet og formen i vores arbejde og dets parallelle teoretiske uddybning", skrev Getino i "Algunas observaciones sobre el concepto del Tercer Cine" (Nogle observationer over tredjevejsfilmens koncept) (8) fra sin nye bolig i Peru, hvor han levede i eksil under juntastyret i Argentina (1976-82). Betegnelsen tredjevejsfilm vandt imidlertid genklang langt ud over Latinamerikas grænser og specifikke problemstillinger.

I 1986 afholdtes således en stor filmfestival EIFF i Edinburgh, hvor tredjevejsfilm var temaet. Man viste forskellige minoritetsfilm, lavet af f.eks. farvede englændere,

Fernando Solanas' *Tangos - l'exil de Gardel* (Argentina 1984, *Tango*)

samt film fra lande med begrænsede nationale produktionsmidler, herunder film fra den tredje verden. Man ønskede bl.a. at se, om de gamle lærere og manifestforfattere endnu havde noget at sige os angående film og politisk/socialt engagement. Efterfølgende udkom en bog med artikler, der havde forbindelse med festivalen, og Willemen påpeger her i artiklen "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", hvordan det især er fleksibiliteten og det sociale engagement, der gør tredjevejsfilmen til en brugbar kategori i dag. Han citerer den fremtrædende filmmand Teshome Gabriel fra Etiopien for at skrive, at tredjevejsfilm "inkluderer et utal af emner og stilarter så forskellige som de portrætterede menneskers liv... [Dens] vigtigste karakteristika er virkelig ikke så meget, hvor den er lavet, eller egentligt hvem der laver den, men snarere den ideologi den gøres til talsmand for og den bevidsthed den demonstrerer" (9). Willemen konkluderer, at tredjevejsfilm fremfor alt er en kategori der tiltrækker filmfolk, som af den ene eller den anden grund står udenfor og er anderledes. Det kan være at de er klemt mellem to kulturer, fordi de lever i et postkolonilaiseret land. Eller det kan f.eks. være deres farve eller deres seksuelle orientering, der gør dem anderledes end normen omkring dem. Grunden til, at tredjevejsfilmen igen blev en værdifuld filmkategori i et land som England i

1980erne, var, skriver han, overbevisningen om, at en mulig politisk kultur nødvendigvis måtte opstå fra en position og en oplevelse af at være 'udenfor' eller 'anderledes' (10). Netop inden for produktionen af tredjevejsfilm har man 30 års erfaringer med bearbejdelsen og skildringen af disse problematikker.

For mange latinamerikanske filmfolk viste det sig imidlertid temmelig tidligt, at det i længden ikke var æstetisk og kunstnerisk gyldigt at modarbejde auteuristiske filmværker. Den idé, Solanas og Getino formulerede om at skabe film for og med 'folket', havde måske politisk og æstetisk vægt på netop dét tidspunkt i argentinsk historie, men et af Nclams store og evigt tilbagevendende problemer var - og er - netop, hvordan man fik samme 'folk' til at vælge at se disse meget politiske og strengt socialt engagerede film, der til tider var temmelig intellektuelle eller æstetisk svært tilgængelige. Allerede fra slutningen af 1960erne begyndte brasilianerne således at arbejde med mere populære eller folkelige elementer i deres film for at imødekomme deres tilskuere, en genre der bliver kaldt *tropicalismo*. Solanas selv udviklede sig desuden i en meget auteuristisk retning med filmene: *Tangos: l'exil de Gardel* (1984, *Tango*), *Sur* (1988) og *El Viaje* (1992). Disse senere film er intellektuelle i deres dialog og nationale i deres krav om kendskab til Argentinas politiske og kulturelle historie. De er desuden æstetisk meget komplekse med mange lag af kunstneriske udtryk sat sammen i mosaikker af dans, teater, dokumentarklip, kulturmytologiske referencer og groteske sarkastiske billeder på samtidsproblemer. Solanas bevarer sit politiske engagement i Argentinas og Latinamerikas interne problemer og kæmper fortsat imod det postkolonialistiske problem. Han fastholder den historiske analyse i sine film og det kollektive frem for den enkeltes skæbne. Men han anses i dagens Argentina af mange filmkritikere for at udgøre et fortidsfænomen inden for filmverdenen, og med udviklingen af hans helt egen personlige stil er hans gamle kamp imod auteurismen forlængst borte.

Historisk bevidsthed og to æstetiske strategier: (poetisk) realisme eller sultens krasse æstetik. Den brasilianske Cinema Novo-bevægelse og den bolivianske Ukamau-gruppes arbejde repræsenterer yderpunkterne af de latinamerikanske formmæssige og æstetiske bestræbelser fra de tidlige år. Ukamau-gruppen, med Jorge Sanjínes som ledende skikkelse og manifestforfatter ("Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario", 1978), fastholdt og udviklede en række erfaringer, som de latinamerikanske filmfolk havde fået via efterkrigstidens italienske neorealisme. Neorealisternes erfaringer med produktion af lavbudget kvalitetsfilm var lige noget latinamerikanerne kunne bruge: at skabe filmene over de historier, de så og oplevede på gaden, og filme udendørs (ofte med håndholdte 16mm-kameraer) på udvalgte lokationer i stedet for de dyre studieoptagelser med kunstig belysning. Det var også interessant for de nye latinamerikanske filmkunstnere at udvikle neorealisternes brug af lokalbefolkningen som aktører i stedet for at hyre dyre filmskuespillere. En strategi der tilmed kunne skabe et tættere virkelighedsforhold og give den latinamerikanske befolkning mulighed for direkte identifikation. Denne produktionsform gjorde det muligt at skabe film, der både var billige og af høj kunstnerisk kvalitet.

Dette var baggrunden, da de latinamerikanske filmfolk fra midten af 1950erne

Yawar Mallku (Bolivia 1969), instrueret af Jorge Sanjínes

gik i gang med at udvikle skoler og lave film efter den neorealistiske devise. Adskillige af dem havde endog ligesom Fernando Birri gået på den italienske filmskole Centro sperimentale i Rom. Med elever fra sin dokumentarskole i Santa Fé skabte Birri den banebrydende *Tire Dié* i 1958, og i 1962 instruerede han selv *Los inundados*. Med spillefilmen *Vidas secas* (1963), der skildrer en families nød og opløsning under tørken i Brasiliens knastørre bagland *el sertão*, introducerede Nelson Pereira dos Santos de neorealistiske teknikker i Brasilien. Og i Cuba skabte Tomás Gutiérrez Alea og Julio García Espinosa, der ligesom de ovennævnte havde studeret i Rom, i 1955 den neorealistisk inspirerede *El Mégano*.

Jorge Sanjínes og hans bolivianske *Ukamau*-gruppe er nok den gruppe, der længst og mest konsekvent fastholdt den neorealistiske stil. Med film som *Ukamau* (det Aymara-indianske ord for 'Sådan er det nu engang') fra 1966, *Yawar Mallku* (1968) eller *¡Fuera de aquí!* (1976) skabte gruppen film, der alle tog udgangspunkt i den indianske verden i Andeslandene. Disse er bearbejdede beskrivelser af virkelige hændelser og forhold, semidokumentaristiske film, som f.eks. handler om tvangssterilisation af indianere, indianernes kamp for at beholde deres jord, og nordamerikanske NGOers utidige og egenkærlige indblanding i de andinske små-samfund.

John Hess påpeger i sin artikel "Neo-realism and New Latin American Cinema", at latinamerikanerne føjede den historiske analyse til neorealismen. Den italienske neorealisme udsprang af 2. Verdenskrig - en enestående historisk situation, der ikke varede særlig længe - og den beskæftigede sig ikke med historisk begrundede forklaringer. Filmene fremstillede de fattige som

sympatiske og fascisterne som onde, uden at der taltes om hvorfor, hvordan og i hvor høj grad Italien selv deltog i krigen. I modsætning hertil var latinamerikanernes liv i undertrykkelse, interne diktaturer og kolonialisme, ikke afgrænset til en afsluttet periode, hvorfor en dyberegående, opklarende historisk analyse var påkrævet. De latinamerikanske film beskæftigede sig med mønstre og samfundssystemer der havde fungeret i årtier – ja i visse tilfælde århundreder – og som var mere eller mindre fastlåste i status quo. "Langt den største del af de latinamerikanske film, jeg har set, handler om historie eller erindring eller begge dele, idet der anvendes flashbacks, mangfoldige lag, historisk rekonstruktion, indsættelse af historisk dokumentarisk materiale og mange andre elementer, der historiserer fortællingen", skriver Hess (11). I modsætning til personerne i de italienske film stilles karaktererne i de latinamerikanske 'neorealistiske' film i situationer, der kræver, at de tager stilling og foretager valg, idet valgsituationen er indlagt i filmene fra begyndelsen. "Kulturel fornyelse indebærer, som Fanon har gjort det meget klart, en (gen)oprettelse af national kultur og historie. Historien og dens mere personlige form, erindringen, bliver nødvendige redskaber for denne (gen)oprettelse" (12).

Dette fænomen, som findes i Nclams film, er ifølge den mexicanske forfatter Carlos Fuentes også udtalt for de sidste 50 års store latinamerikanske litterære værker. De beskæftiger sig indgående med historien, mener han, for at forstå nutiden og kunne arbejde bevidst på at forme fremtiden (Fuentes, 1994). I mange Nclam-film finder der desuden et sammenspil sted mellem elementer fra de regionale folkekulturer og den aktuelle, nationale, politiske situation. Desuden ses behandlingen af historien ofte skildret og måske endog problematiseret ved, at historien hæves til enten et mytologisk eller et allegorisk niveau, eller ved at historiske begivenheder eller personer stilles sammen med mytologiske figurer fra stadig levende myter i de forskellige folkelige traditioner i Latinamerika. At også dette finder sted i romankunsten, er et forhold Roberto González Echevarría har skrevet om i *Myth and Archive – A Theory of Latin American Narrative* (1990). Som endnu en parallel til Hess' observation af, at bearbejdelsen af historiske temaer i film fra Latinamerika er udtalt, skriver Echevarría om litteraturen: "For de fleste læsere må den latinamerikanske roman se ud til at være besat af latinamerikansk historie og myte"(13). Interessen for historie, legender og mytologier er udtryk for en intensiv søgen efter identitet og afklaring af hele befolkningsgruppers eller nationers kulturelle rodnet. Og samtidig er der tale om, at man i mange latinamerikanske lande ser folk leve side om side men som i vidt forskellige tidsaldre, lige fra traditionelle indianske landbrugssamfund fra før den europæiske erobring til helt moderne storbyer som f.eks. Brasilia.

Den historiske og mytiske interesse gjaldt i høj grad også for de unge brasilianske Cinema Novo-folk. De gik hurtigt bort fra den poetiske neorealisme, som dos Santos havde lagt ud med i *Vidas secas*, og begyndte at udvikle en stil, der bedst kan sammenlignes med Jean-Luc Godards auteuristiske stileksperimenter i Frankrig, f.eks. i en film som *Les carabiniers* (1963). Mange af Cinema Novos film fra anden halvdel af 1960erne og et stykke ind i 70erne er, som Glauber Rocha skrev, "skingre og voldsomme film". De er typisk stærke lyd- og billedallegorier over politiske nutidssituationer. Deres udtryk er gro-

Macunaíma (Brasilien 1969), instrueret af Joaquim Pedro de Andrade

teske, udadvendte, opera-teatralske tableauer, hvor billed- og lydside sættes sammen på en måde, så de ikke passer sammen efter konventionen. Et eksempel fra Glauber Rochas *Terra em transe* (1967, *Land i trance*) er en pistol på billedsiden, der går af til lyden af en maskingeværsalve på lydsporet. Den traditionelle musik og kultur fra forskellige brasilianske befolkningsgrupper blandes med vestens operamusik, og med den officielle brasilianske stats æresemblemer. Folkelig magi og folketro blandes med udkrængninger af groteske, politiske spil i disse film, hvor excesserne og kontrasterne føres til deres yderste og stilles sammen til et skingert og alligevel underfundigt hele. Blandt de mest kendte herhjemme kan ud over *Terra em transe* nævnes *Antonio das Mortes* (1969, *Antonio dræberen*) og *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, *Gud og djævelen i solens land*), begge af Glauber Rocha, samt en film som Joaquim Pedro de Andrades *Macunaíma* (1969). Disse er blandt de latinamerikanske film, som importeredes af bl.a. Christian Braad Thomsen og fik premiere i danske biografer. De findes stadig på Det danske Filminstitut.

Den nye Ny latinamerikansk film. Nclam-folkene krævede og kræver til stadighed med deres filmkategori - eller deres filmarbejde - at få indflydelse på, hvordan filmmediet og selve den latinamerikanske virkelighed skal forvaltes og udvikles. Der er imidlertid fortsat et modsætningsforhold mellem på den ene side de nationale latinamerikanske produktionsmiljøers kamp for overlevelse og på den anden side den voldsomme dominans af film fra Hollywood på de fattige latinamerikanske markeder. Selv mange filmfolk der arbej-

der mere kommercielt, eller som ikke er tilhængere af Nclams underliggende ideologiske indhold, har svært ved at få deres film produceret. Det er billigere og mere fordelagtigt at vise film fra USA og actionfilm fra Japan end at distribuere de nationalt producerede film, og det er en kamp at rejse penge til at producere latinamerikanske film. Den amerikanske filmeksport-sammenslutning MPEAA - Motion Picture Export Association of America - går desuden ikke af vejen for at sikre sig deres distributionsmuligheder i Latinamerika på politisk plan om nødvendigt. De modarbejder gerne de importklausuler, som de enkelte landes regeringer ind imellem forsøger at gennemføre for at støtte den hjemlige produktion, ligesom de blander sig i regeringernes forsøg på at bestemme prisniveauet for biografbilletterne i deres egne lande (14). I 1980erne og 90erne har man i de fleste latinamerikanske lande dårligt haft råd til at producere selvstændige film, og man er derfor for en stor del gået over til at arbejde med et system af coproduktioner enten mellem lande i Latinamerika eller med andre lande, især fra Europa. Herved bliver det nødvendigt at skabe film, der er langt mindre regionalt og nationalt orienterede, fordi filmene ellers bliver for indforståede for et internationalt publikum.

I løbet af Nclams historie har især fire typer af film domineret: De dokumentariske film; de næsten dokumentariske og evt. agitatoriske film, der kommenterer en bestemt politisk begivenhed eller en konflikt; spillefilm, der bygger på mere eller mindre reelle begivenheder, og som holder sig meget tæt op ad disse, evt. med indsatte fotos og klip fra dokumentarfilm; og endelig de deciderede spillefilm, der fortæller en fiktiv historie, men som omhandler, afspejler eller allegoriserer konflikter og problemstillinger i et enkelt latinamerikansk land eller større dele af Latinamerika mere generelt. Fra 1967 til i dag har Nclam overlevet mange slag fra censur og diktaturer, overgreb der har ført til de mange allegoriske fortællinger i såvel film som romaner og teater. Bevægelsen har desuden overlevet stagnation forårsaget af økonomiske depressioner og er heller ikke bukket under for de mange kritiske anslag fra nye generationer af filmfolk.

Nclams fortællestrategier og æstetik har ændret sig i takt med det politiske klima og publikums krav til filmene. Mens Nclam-filmene i 1960erne og 70erne var radikalt politiske - og ofte ligefrem militant revolutionære – ser man i mange af filmene fra 1980erne og 90erne en tendens til at behandle de latinamerikanske problemstillinger ud fra et mere personligt udgangspunkt, hvor fokus ligger på den enkelte familie eller den enkelte persons historie, som det ses i *Central do Brasil.* Nclam-filmene fra tidligere perioder var gerne knyttet til helt specifikke kampe og håb for aktuelle forandringer, og disse kampe kunne i sig selv engagere et ganske betydeligt publikum. I løbet af 1980erne og 90erne har sådanne konkrete handlinger og forandringer imidlertid ikke set ud til at være mulige (bortset fra i Nicaragua). Kritikken mod de ældre Nclam-film går bl.a. på, at man ikke kan nyde dem som spændende fortællinger, og at det er umuligt at trække publikum til disse tungt lastede, kritiske film. Mange foretrækker at se film der for et øjeblik bringer dem bort fra hverdagens problemer, og det er måske ikke så mærkeligt.

Når man ikke længere kan identificere sig med den vellykkede revolution, så kræves nye identifikationsmodeller, ligesom det kræver en god fortælling at fastholde publikums interesse. Som Zuzana

Sergio Cabreras *Estrategia del caracol* (Colombia 1994, *Sneglens strategi*)

M. Pick skriver i sin bog *Latin American Cinema – A Continental Project*, så er den nye periode i Nclam langt mere poetisk og relaterer mere til en modernistisk æstetik end tidligere. Der er tale om film, som enten er mere litterære, poetiske, modernistiske eller måske ligefrem mere episk fortællende end tidligere, men den bevidste og kritiske holdning over for samfundsproblemer og øvrige vigtige menneskelige temaer svigtes aldrig - i så fald ville der ikke have været tale om Nclam-film. Så selv om de ikke længere er militant revolutionære i deres tone, så skildrer de nye Nclam-film dog stadig latinamerikanske problemstillinger. I mange af filmene følger man nogle menneskers historie på et forholdsmæssigt ydre plan, således at det er baggrunden for deres personlige liv, det omgivende samfund eller en mere kollektiv begivenhed, der træder i forgrunden. Som Teshome Gabriel skriver i sit essay "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics": "Hvis tredjevejsfilm kan siges at have en hovedperson, så er det filmens 'kontekst'; personerne udgør kun tegnsætninger deri" (15). Dette sker imidlertid ikke på bekostning af beskuerens mulighed for identifikation med en eller flere af filmenes personer. Der er i mange tilfælde tale om en spændende balance mellem fokusering på enkelthistorien og den større kollektive fortælling. Der kan være tale om minoritetsgrupper eller det enkelte menneske, der er blevet udstødt af samfundet eller står fastlåst i en livssituation, fordi vedkommende er udsat for racisme, er homoseksuel, gammel, syg, fattig eller ikke kan læse og skrive, eller fordi han/hun bor i en udørk af en lille flække langt ude på landet. Den fastlåste situation kan være opstået i forbindelse med et dårligt ægteskab, der ikke er til at slippe ud af, eller måske en gammel kærlighed, man aldrig kan glemme, og som får hele ens liv til at fremstå som en skæbnebundet skyggetilværelse. Sidst men ikke mindst handler flere nyere Nclam-film om kvinders forhold i et latinamerikansk macho-samfund. Jeg tror, at oplevelsen af at være skæbnebetonet fastlåst i en situation, også er grunden til, at der findes så ualmindeligt mange fuglebure i latinamerikanske film!

Ligesom *Central do Brasil* er Sergio Cabreras underfundige og meget veldrejede film *Estrategia del caracol* (1994, Sneglens strategi) fra Colombia et eksempel på en sådan nyere Nclam-film. Her udgør en hel gruppe mennesker tilsammen en identifikationsmulighed, en i

øvrigt kendt strategi fra hele Nclams historie. Filmen handler om en husrømning og om husets mange beboere. Den rige Señor Holquín har fået kig på en flere hundrede år gammel ejendom, som han vil have tømt for beboere. Disse har imidlertid ikke tænkt sig at flytte uden hævn. Ved hjælp af en fantasifuld hejsemaskine fører de deres ejendele samt husets planker og mursten ud på en skrænt over Bogotá, hvor de har utopiske drømme om en dag at kunne opføre huset på ny. Da kun husets facade står tilbage, maler beboerne bygningen på et stort stykke stof som en teaterkulisse og lægger sprængstof ud under hele gårdspladsen. Da Señor Holquín tror, at han endelig kan tage sin ejendom i besiddelse, sprænges hele herligheden i stykker for øjnene af ham, og han står tilbage med den tomme kulisse. Under hele processen får vi som publikum et præcist men kort indblik i de forskellige beboeres tilværelse. Der er den unge mand, der klæder sig ud som kvinde og prostituerer sig. Der er det unge par som ikke kan holde fingrene fra hinanden, mens en ældre kone sidder vagt ved sin lamme, døende ægtefælles seng. Der er Doña Trinidad, som er født i huset for 50 år siden, og så er der fortælleren af historien, der med en slange om halsen og stor patos og humoristisk overskud beretter historien til Bogotás lokal-tv. Filmen myldrer af mennesker, hvis liv er flettet sammen, fordi de bor side om side i den store ejendom, og som lider under det skæbnefællesskab, at de alle smides på gaden. Filmen fortæller altså ikke en historie om én families eller én persons liv; der er ikke en bestemt helt eller heltinde som toner frem på baggrund af et amoralsk samfund, et fokus man typisk ville kunne se i fortællemodeller fra Hollywood. Den påviser derimod uretfærdigheder gennem et kort, klart og præcist signalement af mange forskellige menneskers skæbne, sådan at selve Holquíns amoralske handling og beboernes dristige hævn står i centrum. Husrømningen kunne være sket hvor som helst i Bogotá, hvor ubemidlede mennesker bor. Holquín kunne have været en hvilken som helst rig slyngel i byen, ligesom ejendommens beboere kunne have været hvem som helst. Dette at hændelsen kan finde sted når som helst, understreges yderligere ved, at historien om denne husrømning fortælles i lyset af endnu en husrømning nogle år senere. Netop heri består denne tragikomiske films kritiske betydning, for det påpeges, at der er tale om hændelser, som fattige folk i en by som Bogotá udsættes for ofte. I mange Nclam-film fortælles historier som denne pakket ind i andre fortællinger, således at der opstår en oplevelse af gentagelse og tilbagevendende mønstre, eller også fungerer disse gentagelser og mønstre som selvreferencer, der bryder fortællingen og rækker langt ud i virkelighedens lag af f.eks. historisk og kulturel baggrund. Alligevel får vi tilstrækkeligt indblik i de enkelte personer til, at der kan opstå en varm medfølelse og beundring for dem i deres tilværelse, sådan som den nu engang har formet sig. *La estrategia del caracol* tilhører den humoristiske ende af Nclam, og det er grundlæggende fordi dens humor er gennemsyret af samfundsironi, at den er en Nclam-film. Filmen er desuden mere sortsynet end humoren i første omgang vil lade vide, da det udelukkende er utopiske drømme, der redder de mange mennesker ud af det skildrede samfundsproblem. Filmens fantastiske eller overnaturlige forløb kan således tolkes negativt i retning af, at det kan se fuldstændig håbløst ud at kæmpe for retfærdighed i et samfund som Colombia, hvor

Uddeling af diplomer til den første generation af færdigtuddannede filmfolk fra Tredje Verdensfilmskolen i San Antonio de los Banos. Fra venstre mod højre ses Fernando Birri, Fidel Castro, Amando Arencibia, Gabriel García Márquez, Graciela Barrault og Alejandro Bazzano (1990)

højestbydende stadigvæk ser ud til altid at få ret.

Det er filmfolk som Sergio Cabrera og Walter Salles, der giver håb for en fortsat produktion af samfundsbevidste og kritiske film i Latinamerika. Der er desuden en lang række andre yngre filmfolk, som nærer dette håb - her skal blot nævnes et absolut minimum: den argentinske Alejandro Agresti (hans *Buenos Aires Vice Versa* er blevet vist på Film fra Syd-festivalen), den brasilianske Suzana Amarel, de chilenske Ricardo Larrain og Silvio Caiozzi (hvis film *La luna en el espejo* (Månen i spejlet) også har været vist på en Film fra Syd-festival), den cubanske Arturo Sotto (Film fra Syd har vist hans *Pon tu pensammiento en mi* (Tænk på mig)), venezuelaneren José Navoa, den colombianske Alberto Rosales (hvis *La vendadora de las rosas* (Rosesælgersken) blev vist i Filmhuset for nyligt) og ecuadorianeren Sebastían Cordero, som med filmen *Ratas ratones y ranteros* (Rotter, mus og lommetyve) i 1998 har vundet priser på fem festivaler, bl.a. i Venedig, samt prisen som bedste film på verdens største festival for latinamerikansk film, Sundance i Californien. (Corderos film vises på dette års Film fra Syd-festival!).

Nclam har med eksperimenter og formuleringer af filmkategorier som 'tredjevejsfilm' og 'ufuldkomne film' været med til at formgive og udvikle en måde at producere film på, der giver filmskabere i hele verden et udgangspunkt for nye eksperimenter og udvikling af historiske, politiske og/eller socialt bevidste og kritiske film. I disse år er det største samlingssted for Nclams samarbejde Cuba, hvor en årlig filmfestival oplyser Havana, og hvor latinamerikanernes Tredje Verdens Filmskole - Escuela de los tres mundos – Escuela internacional del cine y televición - ligger. Skolen blev indstiftet i 1986 af midler fra den Nclam-fond, som forfatteren og filmmanden García Márquez er formand for. (García Márquez studerede med mange af Nclam-folkene i Rom og er desuden lærer i manuskriptskrivning på Tredje Verdens Filmskolen hver sommer). En stor del af skolens udstyr er en gave fra den cubanske regering, men ellers siges skolen - der ligger i San Antonio de los Baños mellem store appelsinplantager en times kørsel fra Havana - at være politisk uafhængig af Cuba. Her kan filmfolk i alderen 21-24 fra hele den tredje verden

studere alle enkeltprocesserne af film- og tv-produktion under meget favorable økonomiske vilkår. Således fortsætter de gamle visionære filmfolks Nclam gennem filmskolen og en fond, der støtter unge filmskaberes arbejde.

For omtrent ti år siden skrev den gamle Fernando Birri et af sine mange korte, manifestagtige digte: "Den nye latinamerikanske film/ er i dag blevet virkelighed/ men/ men/ men/ for tyve år siden/ var den en utopi/ Hvad er den nye utopi?" (16). Han svarer selv, at fonden i dag udgør Nclams nye utopi. En fond, en skole og en årligt tilbagevendende festival er slet ikke nogen dårlig nutidig status at kunne gøre over en filmproduktion, der fungerer under så ualmindeligt pressede vilkår, som Nclam nu har gjort i over 30 år. Men den store utopi og revolution er ikke blevet indløst. Den står i dag blot tilbage som Nclams historiske udgangspunkt for en stadig aktiv, kritisk filmproduktion.

Noter

1. Rocha (1965), in Stam & Johnson 1995, s. 70.
2. Manifestet er genoptrykt i Ades 1989.
3. Willemen, in Willemen & Pines 1989, s. 7.
4. Espinosa (1969), in Martin 1997, Vol. 1, s. 78.
5. Solanas og Getino (1969), in Cine Cubano nr. 120, 1987, s. 59.
6. Solanas og Getino (1969), in Martin 1997, Vol.1, s. 42.
7. Solanas i CinémAction nr. 1, in Martin 1997, Vol. 1, s. 229-230.
8. Getino (1984), in Martin 1997, Vol.1, s. 99-107. Citatet findes s. 100.
9. In Willemen & Pine 1989, s. 14.
10. Ibid., s. 28.
11. Hess, in King 1993, s. 115.
12. Ibid., s. 116.
13. Echevarría 1990, s. 5.
14. Schnitman 1984, s. 4.
15. Gabriel, in Willemen & Pine 1989, s. 60.
16. Birri 1996, s. 25.

Litteratur

Ades, Dawn (1989): *Art in Latin America – the Modern Era, 1820-1980*, London/New Haven: Yale University Press.

Birri, Fernando (1996): *Fernando Birri – Por un nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española – Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos.

Cine Cubano nr. 120, 1987.

Echevarría, Roberto Gonzáles, (1990): *Myth and Archive – A theory of Latin American Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fuentes, Carlos, (1994), *Valiente mundo nuevo – Épica, utopía y mito en la novela hispanomericana*, Mexico: Tierra Firme, Fundo de cultura económica.

Hess, John: "Neo-Realism and New Latin American Cinema – Bicycle Thieves and Blood of the Condor", in: King, John m.fl. (red.)(1993), *Mediating Two Worlds – Cinematic Encounters in the Americas*, London: British Film Institute.

King, John & Torrents, Nissa (1988): *The Garden of Forking Paths – Argentine Cinema*, London: BFI, National Film Theatre.

Martin, Michael T. (red.)(1997): *New Latin American Cinema – Theory, Practices, and Transcontinental Articulation, Vol. 1*, Detroit: Wayne State University Press.

Pick, Zuzana M. (1993): *Latin American Cinema – A Continental Project*, Austin: University of Texas Press.

Schnitman, Jorge A. (1984): *Film Industries in Latin America – Dependency and Development*, Norwood, New Jersey: ABLEX Publishing Corporation.

Stam, Robert & Johnson, Randal (red.)(1995): *Brazilian Cinema*, New York: Columbia University Press.

Willemen, Paul & Pines Jim (red.) (1989): *Questions of Third Cinema*, London: BFI Publishing.

Zerlang, Martin: "Plot til lyst. Om Gabriel García Márquez' fortællekunst", in: Birklund Andersen, Ole m.fl. (red.)(1988), *Fortælling og erfaring*, Århus: Århus Universitetsforlag.

Solveig Thorborg er cand. mag. i Moderne Kultur og Kulturformidling fra Københavns Universitet, hvor hun har skrevet speciale om latinamerikansk film: 'Fortællinger om eksil, erindring og håb - i tre film af Fernando E. Solanas', 1999. Hun har desuden kendskab til latinamerikanske forhold og kulturer gennem flere rejser og ophold i latinamerikanske lande og besøg på Tredje Verdens Filmskole i Cuba. Er nu ansat som social og kulturel koordinator på Danida Fellowship Center.