

UNIVERSITEIT GENT

FACULTEIT POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN

Cine-Regio:

Comparatieve analyse van een netwerk van regionale filmfondsen
binnen een Europese context

Wetenschappelijke verhandeling

aantal woorden: 26999

HENRI-CHARLES SOEN

MASTERPROEF COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN

Afstudeerrichting FILM- EN TELEVISIESTUDIES

PROMOTOR: PROF. DR. Daniël Biltereyst

COMMISSARIS: Liesbeth Van de Vijver

ACADEMIEJAAR 2013 – 2014



Inzagerecht in de masterproef

Ondergetekende, Soen Henri-Charles

geeft hierbij aan derden, niet- behorend tot de examencommissie, om zijn proefschrift in te zien.

Datum en handtekening

Deze toelating geeft aan derden tevens het recht om delen uit de scriptie/ masterproef te reproduceren of te citeren, uiteraard mits correcte bronvermelding.

VOORWOORD

Ik zou dit voorwoord willen gebruiken om mijn dank en steun te betuigen aan de personen die mij hebben bijgestaan bij de voltooiing van deze masterproef.

In eerste instantie wil ik Prof. Dr. Daniël Biltreyst bedanken voor de begeleiding en de feedback. Verder wil ik ook Charlotte Appelgren, Secretaris-Generaal bij Cine-Regio bedanken voor het verstrekken van het nodige materiaal over Cine-Regio en de regionale fondsen. Tevens ben ik mijn ouders en zus dankbaar voor de steun en hulp gedurende alle studie jaren. Mijn laatste dankwoorden zijn voor mijn vrienden waarbij ik steeds terecht kon.

Abstract

De Europese filmsector is sterk gefragmenteerd door culturele en nationale verschillen tussen de lidstaten en regio's (Bakker, 2005). Ook de constitutionele contradictie tussen het culturele aspect en de filmsector als een economische markt zorgen voor een aantal spanningen binnen de gehele audiovisuele sector (Herold, 2004). De laatste 25 jaar heeft de Europese Unie gepoogd om dankzij de ontwikkeling van een uitgewerkt filmbeleid, een zichtbare eenheid te brengen tussen de belangen van de lidstaten en de Unie. Deze masterproef reikt een brede analyse aan van een, tot nu toe, weinig onderzocht aspect binnen de Europese filmsector. Namelijk het regionaal filmbeleid in Europa, waarbij we ons focussen op de leden van Cine-Regio, een netwerk van regionale filmfondsen. Dat houdt in dat we dieper ingaan op de sterktes en zwaktes van het regionaal filmbeleid aan de hand van een comparatieve analyse. Daarvoor beginnen we met een omschrijving te geven van de term filmbeleid en scheppen we een overzicht van het filmbeleid op zowel het nationale als supranationale niveau. De onderzoeksmethode die we daarvoor gebruiken is een literatuuronderzoek bestaande uit verschillende academische bronnen aangevuld met een inhoudsanalyse van zowel documenten als websites van de verschillende filmfondsen en Cine-Regio. Het empirische gedeelte van deze verhandeling bestaat uit een kwantitatief en kwalitatief luik. In het kwalitatief gedeelte analyseren we de diversiteit van de regionale fondsen en in het kwalitatief gedeelte voeren we, aan de hand van een survey, een onderzoek uit naar de zwaktes en sterktes van het regionaal filmbeleid en Cine-Regio tegenover de dominante positie van de Amerikaanse filmsector. Uit zowel het literatuuronderzoek als ons eigen empirisch onderzoek kunnen we concluderen dat de diversiteit binnen de regionale fondsen zeer groot is dankzij hun eigen culturele identiteit. Dit blijkt naast de samenwerkingen, de territorialiteit en de duidelijke communicatie één van de sterktes te zijn van de Europese filmsector. Cine-Regio slaagt er duidelijk in om, ondanks die verschillen, een eenheid te creëren tussen de regionale filmfondsen.

INHOUDSTAFEL

Abstract	7
Inleiding	17
Methodologie	21
DEEL I: Literatuurstudie rond Europees filmbeleid.....	26
Hoofdstuk 1: Filmbeleid: Diepgaande omschrijving.....	26
1.1 Hoge complexiteit	26
1.2 Korte historiek.....	26
1.3 Filmbeleid: Rudimentaire onderverdeling	28
Hoofdstuk 2: Europa en de audiovisuele sector	29
2.1 Welke Europese Cinema?	29
2.2 Context: Europa versus Hollywood?.....	30
2.3 Europese cinema in het digitale tijdperk	33
Hoofdstuk 3: Filmbeleid in Europa.....	35
3.1 Algemene situering	35
3.2 Kritiek en spanningsvelden	37
3.2.1 Transatlantic Trade and Investment Partnership.....	38
3.3 Legimitatie voor filmsteun	40
3.4 Karakteristieken en doelstellingen op het nationale niveau	40
3.4.1 Duitsland.....	42
3.4.2 Verenigd Koninkrijk	43
3.4.3 Frankrijk.....	43
3.4.4 Centraal en Oost Europese landen	43
Hoofdstuk 4: Institutionele context van het Europees filmbeleid	44
4.1 Filmbeleid van de Europese Commissie	44
4.1.1 MEDIA 2007	44
4.1.2 Creative Europe Programme.....	46
4.1.3 Communautair mededingingsbeleid	47
4.1.4 Cinema Communication	48
DEEL II: Literatuurstudie rond regionaal filmbeleid	50
Hoofdstuk 1: Regionaal filmbeleid	50
1.1 Regionaal Filmbeleid: Context.....	50
1.2 Het belang van coproducties	51
Hoofdstuk 2: Regionaal filmbeleid op Europees niveau	54
Hoofdstuk 3: Cine-Regio	56
3.1 Doelstellingen.....	57
3.2 Korte historiek (Beginfase)	57
3.3 Focus Report 2012	58

DEEL III: Onderzoeksresultaten.....	61
Hoofdstuk 1: Kwantitatieve onderzoeksresultaten.....	61
1.1 Ontstaan Cine-Regio leden.....	61
1.2 Diversiteit in steun per activiteit	62
1.3 Diversiteit in steun per type audiovisueel project	64
1.4 Financiële middelen	65
Hoofdstuk 2: Kwalitatieve onderzoeksresultaten	66
2.1 Coproducties: voor-en nadelen.....	67
2.2 Communicatie tussen leden.....	68
2.3 Territorialiteit: bedreiging voor de regionale filmsector?	68
2.4 Redenen en voordelen om zich bij Cine-Regio aan te sluiten.....	69
2.5 Financiële ondesteuning fondsen	70
2.6 Regionale producties als concurrent tegen Hollywood?	71
2.7 Transatlantic Trade and Investment Partnership problematiek.....	72
2.8 Europese filmsector in de toekomst?	72
Conclusies & Discussie.....	74
Literatuurlijst.....	79
A. Boeken & readers	79
B. Wetenschappelijke artikels	80
C. Internet.....	81
D. Andere	85
Bijlagen.....	86
Bijlage A: Lijst leden Cine-Regio	86
Bijlage B: Tabel steun per activiteit (deel 1).....	87
Bijlage C: Tabel steun per activiteit (deel 2).....	88
Bijlage D: Tabel steun per audiovisueel project (deel 1)	89
Bijlage E: Tabel steun per audiovisueel project (deel 2)	90
Bijlage F: Tabel jaarlijks budget per fonds	91
Bijlage G: Tabel jaarlijkse steun per fonds	92
Bijlage H: Lijst survey vragen	93

LIJST VAN FIGUREN

Figuur 1: Opzet van het onderzoek.....	19
Figuur 2: Methodologie	25
Figuur 3: Adoptiecurve digitale technologieën.....	34
Figuur 4: Steun filmfondsen per activiteit en type productie (2009).....	36
Figuur 5: MEDIA steun per activiteit	46
Figuur 6: Geleverde steun in miljoen EUR (2005-2009).....	51
Figuur 7: Aandeel coproducties binnen het totaal aantal producties in Europa	52
Figuur 8: Samenvatting resultaten studie EAO	53
Figuur 9: Doelstellingen van de Cine-Regio leden.....	59
Figuur 10: Type steun die verleend worden door regionale fondsen.....	60
Figuur 11: Evolutie oprichting Cine-Regio leden.....	61
Figuur 12: Regionale steun per activiteit	62
Figuur 13: Regionale steun per type media	64
Figuur 14: Bronnen inkomsten publieke steun	71
Figuur 15: Opzet van het onderzoek.....	74

LIJST VAN TABELLEN

Tabel 1: Aantal cinemabezoeken voor Europese films in de periode 2001-2006	32
Tabel 2: Aantal film fondsen in Europa.....	36
Tabel 3: Top 10 Europese landen volgens geleverde steun (2009)	42
Tabel 4: Financiële middelen MEDIA.....	45
Tabel 5: Samenvatting doelstellingen regionaal beleid	55
Tabel 6: Gemiddelde financiële middelen	65
Tabel 7: Top 6 fondsen per gemiddeld budget	66
Tabel 8: Top 6 fondsen per geleverde steun	66



“There are enough super-heroes in the movies. We need some super-heroes here to make sure that these laws are passed. I am sure there is a way to serve business, but to be smart. Great business is by being different. The same thing never works.”

Weinstein H. (Cannes 2013)

Inleiding

“In Europe, film production is like being in a zoo – you are kept in an cage but you have a roof over your head and someone feeds you every day; in the US, it is the jungle – you are free to go where you like but everyone is trying to kill you”.

Forman M. (2008)

1. Onderzoeksubject en doelstelling

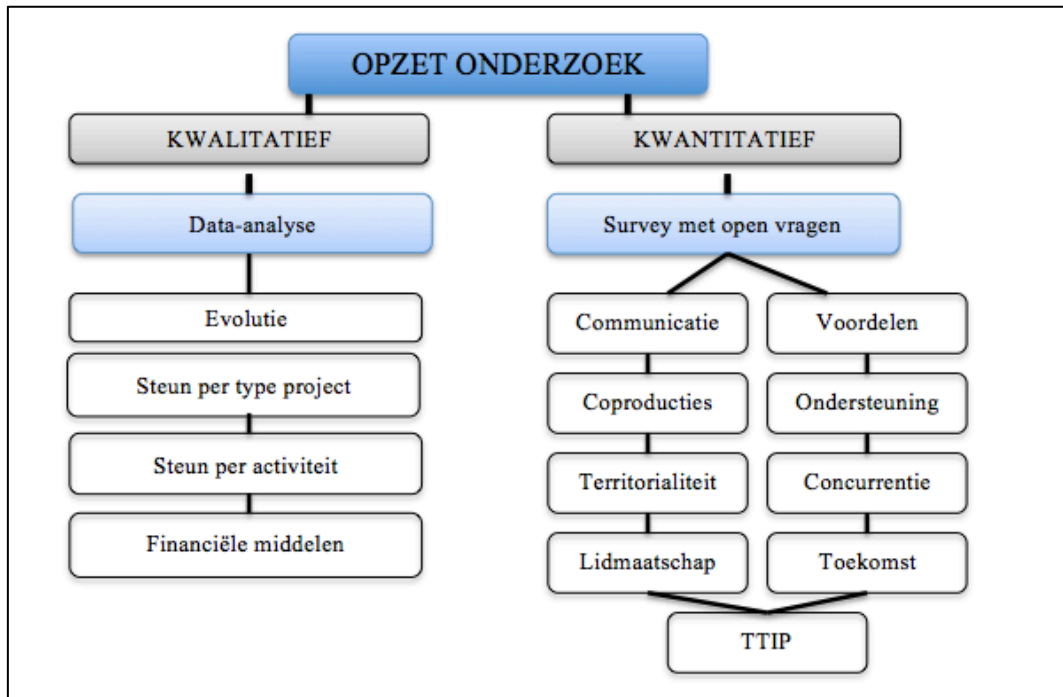
Sinds het begin van de 20^{ste} eeuw wordt de Europese cinematografische sector gedomineerd door niet-Europese werken die hoofdzakelijk bestaan uit Amerikaanse producties met Hollywood als boegbeeld (Finney, 2002). De VS slaagt er in deze dominantie te behouden dankzij een nauwkeurig uitgewerkte filmsector met duizelingwekkende budgetten voor productie, distributie en marketing (Elseasser, 2005). Vooral de Europese filmindustrie heeft moeite om weerstand te bieden tegen deze dominantie binnen de wereldwijde audiovisuele sector. Audiovisuele producties, en vooral films, spelen een belangrijke rol in de vorming en behoud van Europese identiteiten. Deze reflecteren de culturele diversiteit van de geschiedenis en tradities van de verschillende EU lidstaten en regio's (Bakker, 2005). Film is meer dan alleen nutteloze ontspanning om je woensdagnamiddag op te vullen. Het publiek identificeert zichzelf met de verscheidene personages en slagen erin om zelfs filmisch na te denken over de inhoud (Willems, 2010). Audiovisuele projecten kunnen we zowel zien als economische goederen die belangrijke kansen en bijdragen leveren voor de creatie van welvarendheid en jobs. Maar aan de andere kant kunnen we audiovisuele producties ook aanschouwen als culturele goederen die een weerspiegeling zijn van onze maatschappij (Finney, 1997). Dat laatste is vooral van groot belang voor de ontwikkeling en behoud van de culturele identiteit en diversiteit binnen Europa. In de literatuurstudie zullen we de bovenstaande tweestrijd tussen economie en cultuur nog meermaals aanhalen en bespreken. Deze problematiek blijkt momenteel nog zeer actueel te zijn. In juni 2013 werd na hevig protest, vooral door Frankrijk, binnen de Europese filmsector door de Europese Commissie, Europese Unie en de lidstaten beslist om de Audiovisuele sector niet toe te voegen bij de onderhandelingsakkoorden tussen Europa en de VS (Cine-Regio, 2013). In het geval dat de audiovisuele sector wel onder de zogenaamde Transatlantic Trade and Investment Partnership (TTIP) zou vallen, zou dit volgens Charlotte Appelgren, secretaris-generaal van Cine-Regio, het einde betekenen van de huidige onafhankelijke Europese filmsector. Verder verdedigt Appelgren dat alle lidstaten het recht moeten hebben om zelf steun te bieden aan hun eigen nationale filmsector en zelf mogen beslissen hoe ze hun regulering aanpakken (Cine-Regio, 2013).

In Europa bestaan er veel en vaak gevarieerde supranationale, nationale en regionale steunmaatregelen voor de filmsector (Finney, 2002). De laatste 25 jaar heeft de Europese Unie gepoogd om, dankzij de ontwikkeling van een uitgewerkt filmbeleid, een eenheid te creëren tussen de belangen van de lidstaten en de Unie. Maar ook op nationaal en regionaal vlak wordt hard gewerkt aan een filmbeleid die de noden van de nationale filmsector kan invullen. De lidstaten van de Europese Unie verlenen jaarlijks ongeveer een totaalbedrag van 1,6 miljard EUR steun aan de audiovisuele sector (Europese Commissie, 2009). Over deze supranationale en nationale is er al heel wat nuttige literatuur geschreven maar vaak wordt hierin de regionale context van het filmbeleid vergeten of krijgt dit onterecht te weinig aandacht. Regionale filmsteun heeft sinds het begin van de jaren 1960 een belangrijke plaats ingenomen in het geheel van financiële steun voor film en andere audiovisuele werken in Europa. Volgens The European Audiovisual Observatory (2010, 6 mei) wordt steeds meer steun voor audiovisuele werken verleend door regionale instellingen. Maar liefst 20% van de overheidsinvesteringen in de Europese filmsector komt van regionale filmfondsen en die hoeveelheid blijft jaarlijks stijgen (La Porta, 2011). Die kleinschalige filmfondsen kunnen volgens La Porta gezien worden als laboratoria die de audiovisuele industrie in de toekomst zullen bepalen (2011). Met de stijging van het aantal regionale vormen van filmbeleid, stijgt ook het aantal coproducties tussen regionale instellingen met als resultaat dat er een grotere uitwisseling is op technisch, artistiek en creatief vlak.

Het doel van deze masterproef is om dit minder bekende aspect van het filmbeleid te belichten, zowel theoretisch als praktisch. De opzet van deze masterproef is om een analyse te maken van Cine-Regio met de focus op de verschillen en gelijkenissen van de huidige regionale filmfondsen die deel uitmaken van dit geheel. In diezelfde lijn willen we ook nagaan of de oprichting van Cine-Regio in 2005 en de daarbijhorende samenwerking tussen regionale filmfondsen een positieve invloed heeft gehad op de gehele Europese audiovisuele sector. Daarbij focussen we ons op de sterktes, maar ook de zwaktes van Cine-Regio en hoe dit als een 'schild' kan dienen tegenover de toenemende dominantie van Hollywood in de Europese audiovisuele sector. Cine-Regio is een netwerk van verschillende regionale filmfondsen in Europa dat momenteel bestaat uit 41 afzonderlijke regionale filmfondsen uit 12 Europese lidstaten en Noorwegen en Zwitserland. Dat aantal blijft jaarlijks nog altijd stijgen en volgens Charlotte Appelgren van Cine-Regio zal die trend zich in de toekomst blijven verder zetten (Cine-Regio, 2013). Om te slagen in hun opzet heeft Cine-Regio bij zijn oprichting drie verschillende doelen vooropgesteld. Die doelstellingen bespreken we uitgebreid in deel 2 van deze verhandeling. Bijgevolg is de centrale vraag in dit onderzoek of Cine-Regio geslaagd is in het halen van zijn doelstellingen en of dit een positieve en duurzame invloed heeft gehad op de Europese filmsector? Voor we onze onderzoeksresultaten overlopen in deel 3, schetsen we in deel 1 eerst nog uitgebreid het filmbeleid op een Europees niveau. Daarna bespreken we in deel 2 de context en het filmbeleid binnen de regionale filmsector. Het empirisch onderzoek dat we uitvoeren en waarop we onze conclusies zullen baseren bestaat uit twee luiken die op bepaalde vlakken met elkaar overlappen (zie figuur 1).

Het eerste luik bestaat uit een kwantitatieve data-analyse die we maken op basis van de gegevens waar we dankzij Cine-Regio over beschikken. Daarin onderzoeken we hoofdzakelijk de diversiteit van de regionale filmfondsen. In het tweede luik maken we een kwalitatieve analyse op basis van de resultaten van een survey met open vragen die per mail naar alle Cine-Regio leden werd verstuurd.

Figuur 1: Opzet van het onderzoek



Binnen het onderzoek naar filmbeleid hebben veel auteurs ervoor gekozen om zich te focussen op het beleid van één bepaald land of regio. Daarnaast bestaan er ook enkele sterke comparatieve analyses en studies naar de overheidssteun aan de film- en audiovisuele sector in Europa, zoals die van Debie (1993), Lange en Westcott (2004) en Finney (1997). Maar door het feit dat filmbeleid er telkens op gericht is om tegemoet te komen aan de specifieke eigenschappen en noden van een bepaald land of regio is een crossnationale comparatieve analyse niet altijd even voor de hand liggend (Dibie, 1993, p. 7-8).

2 Wetenschappelijke relevantie

Vanuit een academische hoek is het filmbeleid op regionaal niveau binnen Europa een relatief onontgonnen terrein. Er zijn al heel wat boeken en artikels geschreven rond filmbeleid in het algemeen, van de Europese Unie of van een specifiek land/regio. Binnen het onderzoek naar filmbeleid bestaat er de traditie bij heel wat auteurs om zich te richten op het filmbeleid van één bepaald land of regio. Dit heeft al erg interessante landenanalyses opgebracht maar vaak blijven deze auteurs binnen de grenzen van hun gekozen gebied en wordt het onderzoek niet opengesteld naar andere landen of regio's. Volgens Bergfelder geldt dit niet alleen voor het onderzoek naar filmbeleid,

maar treffen we deze trend in het algemeen ook aan bij andere Europese filmstudies: “in most cases, research into European cinema still equals research into discrete national cinemas”. In sommige gevallen worden de gevonden resultaten toch in een internationaal perspectief geplaatst maar dan wordt er meestal slechts anekdotisch naar andere landen verwezen (Willems, 2010). Toch mogen we dit niet veralgemenen, zo maakten Lange en Westcott (2004) en Dibie (1993) goede comparatieve studies naar overheidssteun binnen de gehele audiovisuele sector in Europa. André Lange en Tim Westcott maakten hun studie, *Public funding for film and audiovisual works in Europe*, uit 2004 op vraag van The European Audiovisual Observatory. Zij focusten zich in hun onderzoek op de directe publieke steun, zowel afkomstig van de staat als onafhankelijke fondsen. Hierbij moeten we wel vermelden dat dit voornamelijk kwantitatieve en descriptieve studies zijn, in tegenstelling tot de economische analyse van Dubet (2000) over de Europese filmindustrie (Willems, 2010). Ook Finney (1997) plaatste in zijn werk het nationale filmbeleid van een reeks Europese landen naast elkaar, net als Guback (1969) in zijn werk *The International film industry*.

Veel van deze analyses maken de fout om gewoon enkele analyses van nationaal filmbeleid naast elkaar te plaatsen en dit biedt daarom geen garantie op een waardevol comparatief onderzoek. Vaak gebruiken deze soortgelijke studies een vorm van “*nation-by-chapter reporting which leaves the making of comparison up to the reader*” (Livingstone, 2003, p. 481). Verder blijkt ook dat analyses die uitgevoerd worden door één enkele auteur (Guback & Finney) tot betere resultaten leiden dan studies door meerdere personen. Daarbij worden de analyses van verschillende landen zonder meer achter elkaar geplaatst en ontbreekt er coherentie door het gebruik van andere onderzoekstradities, aandachtspunten en invalshoeken. Het is eigenlijk opmerkelijk dat er zo weinig kwalitatieve comparatieve filmbeleidsanalyses gepubliceerd zijn, aangezien de Europese filmsector elkaar steeds erg beïnvloed heeft (Jäckel, 2003, p. 54-55). Hierbij moeten we wel duidelijk stellen dat een cross nationale vergelijking zeker geen evidentie is, aangezien filmbeleid probeert tegemoet te komen aan de specifieke eigenschappen van een bepaald land of regio (Dibie, 1993, p. 7-8). Daarnaast is filmbeleid het historische resultaat van de specifieke sociale, economische, demografische en politieke context van een bepaald gebied. Soortgelijke comparatieve analyses zijn dus uitermate moeilijk operationaliseerbaar. Livingstone stelt dat “*anyone who has conducted comparative research will have been berated for attempting to compare unlike objects or categories*” (2003, p. 480). Een vergelijkende analyse wordt vaak zinvoller als de gekozen regio's en filmsectoren voldoende gelijkenissen vertonen (Mckenzie, 2003; Teune, 1990). Dit is over het algemeen het geval voor de regio's en hun respectievelijke filmsectoren die deel uitmaken van Cine-Regio. Om een duidelijk beeld te krijgen van het filmbeleid van de Europese Unie, moeten we ons richten naar het werk van Anna Herold dat in 2010 verscheen met als titel *European Film Policies in EU and International Law, Culture and Trade Marriage or Misalliance?*. Dit was de eerste academische publicatie die zich specifiek richtte op het filmbeleid van de Europese Unie en dit was een zeer belangrijke bron voor de

deze verhandeling (Herold, 2010). Ook de eindverhandeling van Van Rompuy was een belangrijke bron van informatie om de complexiteit binnen de onderverdeling van steunmaatregelen te begrijpen. Als laatste moeten we ons richten op misschien wel de belangrijkste bron voor recente kwantitatieve en comparatieve data rond publieke steun in Europa op zowel het nationale, sub-nationale als supranationale niveau, namelijk The European Audiovisual Observatory. The Observatory maakt deel uit van de Raad van Europa en is, sinds het ontstaan ervan in 1992, uitvoerig bezig met het verzamelen en verspreiden van informatie om de transparantie van de Europese audiovisuele sector groter te maken. Zo werden er al drie ruime rapporten gepubliceerd (de recentste in 2011) die uitvoerig de publieke steun in Europa bespreken.

Albert Moran (2000) gaf in zijn artikel *Film policy: Hollywood and beyond* al een degelijk en ruim overzicht van het reeds uitgevoerde onderzoek rond filmbeleid in de ruime zin van het woord. In zijn artikel onderscheidt Moran twee verschillende tradities, die op bepaalde vlakken toch enkele gelijkenissen hebben en sterk complementair zijn. Aan de ene kant bestaat er onderzoek dat zich verdiept in de geest van een bepaald beleid en de historische en sociale ontstaanscontext ervan onder de loep neemt. Aan de andere kant is er het onderzoek dat begaan is met de analyse van het bestaande filmbeleid en de resultaten hiervan. Deze verhandeling zal zich hoofdzakelijk situeren bij die laatste traditie maar daarbij hebben we toch nog aandacht voor de historische context.

Methodologie

Een samenvatting van de gebruikte methodologie per hoofdstuk kan men vinden op p. 25 van deze verhandeling. DEEL 1 van deze masterproef beginnen we met een uitgebreide literatuurstudie rond de term filmbeleid (Hoofdstuk 1). Daarin volgen we de visie van verschillende auteurs (Moran, Finney, Guback, Herold,...) die we met elkaar vergelijken. Deze verschillende visies zullen ons helpen om de complexiteit van een term als filmbeleid beter te begrijpen en daarin de verschillende niveaus te onderscheiden. Deze ruime omschrijving is nodig om de termen die gebruikt worden in het verloop van deze masterproef beter te begrijpen en toe te passen. Daarnaast proberen we ook een onderscheid te maken tussen de verschillende soorten steunmaatregelen binnen de Europese filmsector. Daarbij gebruiken en vergelijken we de onderverdelingen van hele reeks belangrijke auteurs zoals Guback (1969), Bordwell & Thompson (2003), Finney (1997), Van Rompuy (2005).

Het volgende hoofdstuk beginnen we met de vraag te stellen of er daadwerkelijk sprake is van een Europese Cinema en daarbij merkten we door een literatuurstudie op dat een aantal auteurs een zeer uiteenlopend antwoord geven op die vraag. Een vraag die op het eerste zicht vrij simpel lijkt maar die toch even complex blijkt te zijn naar de sector naar waar ze verwijst. Thomas Elsaesser antwoordt positief op de vraag maar benadrukt wel dat er op het gebied van de Europese film zeer moeilijk een

eenheid te vinden is, want de Europese filmsector is een verzameling van regionale, nationale en crossnationale producties. Højberg en Söndergaard antwoorden dan weer eerder pessimistisch op die vraag. Ongeacht hun eigen mening zien alle bovenstaande auteurs wel in dat het belang van een eigen Europese identiteit van een onschatbare waarde is en dit één van de sterktes is van de Europese filmsector.

Vervolgens maken we binnen Hoofdstuk 2 een vergelijking van zowel de Europese als de Amerikaanse filmsector en hoe die twee tegenover elkaar staan. Daarin kwamen zowel de sterktes en de zwaktes van de Europese filmsector aan bod. Daarvoor maakten we hoofdzakelijk gebruik van de bronnen die gepubliceerd werden door The European Audiovisual Observatory. Die organisatie, dat deel uitmaakt van de Raad van Europa, bleek een zeer belangrijke bron voor deze masterproef. Die publicaties zijn meestal kwantitatief van aard en geven een duidelijk overzicht van de huidige filmsector. De data van die publicaties kwam goed van pas bij de contextualiserig van de huidige Europese filmsector.

Daaropvolgend bekijken we ook kort wat de mogelijkheden en uitdagingen zijn voor de Europa cinema binnen het digitale tijdperk. Daarbij gebruiken we zowel de resultaten uit de rapporten van de Europese Commissie als ook de jaarlijkse analyse van het digitaliseringsproces binnen de Europese filmsector, genaamd 'Digital Revolution'. Digital Revolution - Audience in the mind, is ondertussen al het vijfde rapport dat jaarlijks opgesteld wordt door Michael Gubbins en gepubliceerd wordt door Cine-Regio. Het doel van deze publicaties is om te kijken naar de invloed van de veranderende publieksvraag die sterk afhankelijk is van de digitale technologieën.

In hoofdstuk 3 gaan we dieper in op het gehele filmbeleid in Europa waarbij we beginnen met een algemene situering. Daarvoor gebruiken we data en cijfers uit een gids voor professionelen binnen de Audiovisuele die in 2013 werd gepubliceerd door de Europese Commissie. Verder bespreken in dit hoofdstuk ook de kritiek en spanningsvelden. Anna Herold sprak in een in 2004 verschenen artikel over twee centrale spanningen binnen het Europese filmbeleid, een horizontale en een verticale (Herold, 2004, p. 16). Die spanningsvelden hebben te maken met de tegenstellingen tussen de culturele en economische aard van de filmsector. Binnen het huidige Europese audiovisueel beleid zijn die spanningsvelden nog steeds heel erg actueel. In juni 2013 werd na hevig protest door enkele lidstaten met Frankrijk voorop beslist om de Audiovisuele sector niet toe te voegen bij de onderhandelingsakkoorden tussen Europa en de VS (Cine-Regio, 2013). In het geval dat de audiovisuele sector wel onder de zogenaamde Transatlantic Trade and Investment Partnership (TTIP) zou vallen, zou dit volgens Charlotte Appelgren, secretaris-generaal van Cine-Regio, het einde betekenen van de huidige onafhankelijke Europese filmsector. Verder bespreken we in dit hoofdstuk nog enkele nationale karakteristieken en doelstellingen van belangrijke lidstaten aan de hand van een literatuuronderzoek. In het laatste hoofdstuk van deel 1 bespreken we uitgebreid de institutionele context op het Europees niveau waarbij we ons hoofdzakelijk focussen op het beleid van de Europese Commissie en minder op dat van de Europese Raad. Het beleid van de Europese Commissie is

tweezijdig, enerzijds is er het ondersteuningsprogramma voor de Europese Filmsector van de Europese Commissie (MEDIA) en anderzijds is er het communautair mededingingsbeleid ten aanzien van de nationale steunmaatregelen voor de filmsector (Debroux, 2011). Om dit tweezijdig beleid te onderzoeken gebruiken we naast een wetenschappelijke literatuurstudie ook een hele reeks persberichten van de Commissie en een inhoudsanalyse van websites van de verschillende instellingen.

In DEEL 2 komen we uiteindelijk bij het filmbeleid op het regionale niveau waar we starten met dat beleid ruim te schetsen aan de hand van verschillende bronnen, namelijk een literatuurstudie, documentenanalyse en een inhoudsanalyse van verschillende websites. Bij het maken van de literatuurstudie is gebleken dat er in de literatuur nog weinig specifiek geschreven is over regionaal filmbeleid. Daarom moesten we ons hoofdzakelijk baseren op studies en rapporten van The European Audiovisual Observatory die op dit vlak wel al voldoende onderzoek heeft gedaan. Voor het laatste hoofdstuk in deel 3 baseren we ons hoofdzakelijk op de website van Cine-Regio zelf waarin we veel nuttige informatie vonden over zowel het ontstaan als de doelstellingen van hun netwerk. Verder gebruiken we ook nog de onderzoeksresultaten van een in 2012 uitgevoerd onderzoeksrapport dat gepubliceerd werd door Cine-Regio en waarin de effecten van hun netwerk werden onderzocht.

In DEEL 3 van deze masterproef overlopen we uitgebreid de resultaten van ons onderzoek dat uit twee luiken bestaat. Het eerste luik bestaat uit een kwantitatieve data-analyse waarvoor we voornamelijk de data afkomstig van Cine-Regio gebruiken die we dankzij Charlotte Appelgren konden bemachtigen. De afzonderlijke gegevens van elk filmfonds zijn te vinden in de bijgevoegde cd-rom. Op basis van die data hebben we tabellen opgesteld die te vinden zijn in de bijlage. Aan de hand van de resultaten uit die tabellen hebben we overeenkomstige grafieken gemaakt waarvan we de resultaten uitvoerig bespreken in hoofdstuk 1 van deel 3. In het kwantitatieve gedeelte focussen we ons hoofdzakelijk op vier zaken. We beginnen het kwantitatief onderzoek met het bekijken van de evolutie in het aantal regionale fondsen die ontstaan zijn in de periode 1980 tot nu. De fondsen die we daarvoor gebruiken zijn ook allemaal lid van Cine-Regio waardoor we een mooi beeld krijgen van de stijging in het aantal fondsen. Als tweede zullen we een analyse maken van de diversiteit in steun per stap of activiteit in het audiovisuele proces, daarmee bedoelen we:

- **Productie**
- **Distributie**
- **Ontwikkeling**
- **Bedrijven**
- **Digitalisatie**
- **Filmfestivals**
- **Training en beurzen**

Deze data werd ook nagevraagd in de survey waaruit bleek dat veel fondsen meer dan alleen deze onderverdeling, afkomstig van Cine-Regio zelf, gebruiken als indeling van de steun die ze leveren. Daarom zullen we de resultaten indien nodig aanvullen met de gegevens afkomstig uit de survey. Vervolgens maken we ook een analyse van de diversiteit in steun per audiovisueel project, daarmee bedoelen we:

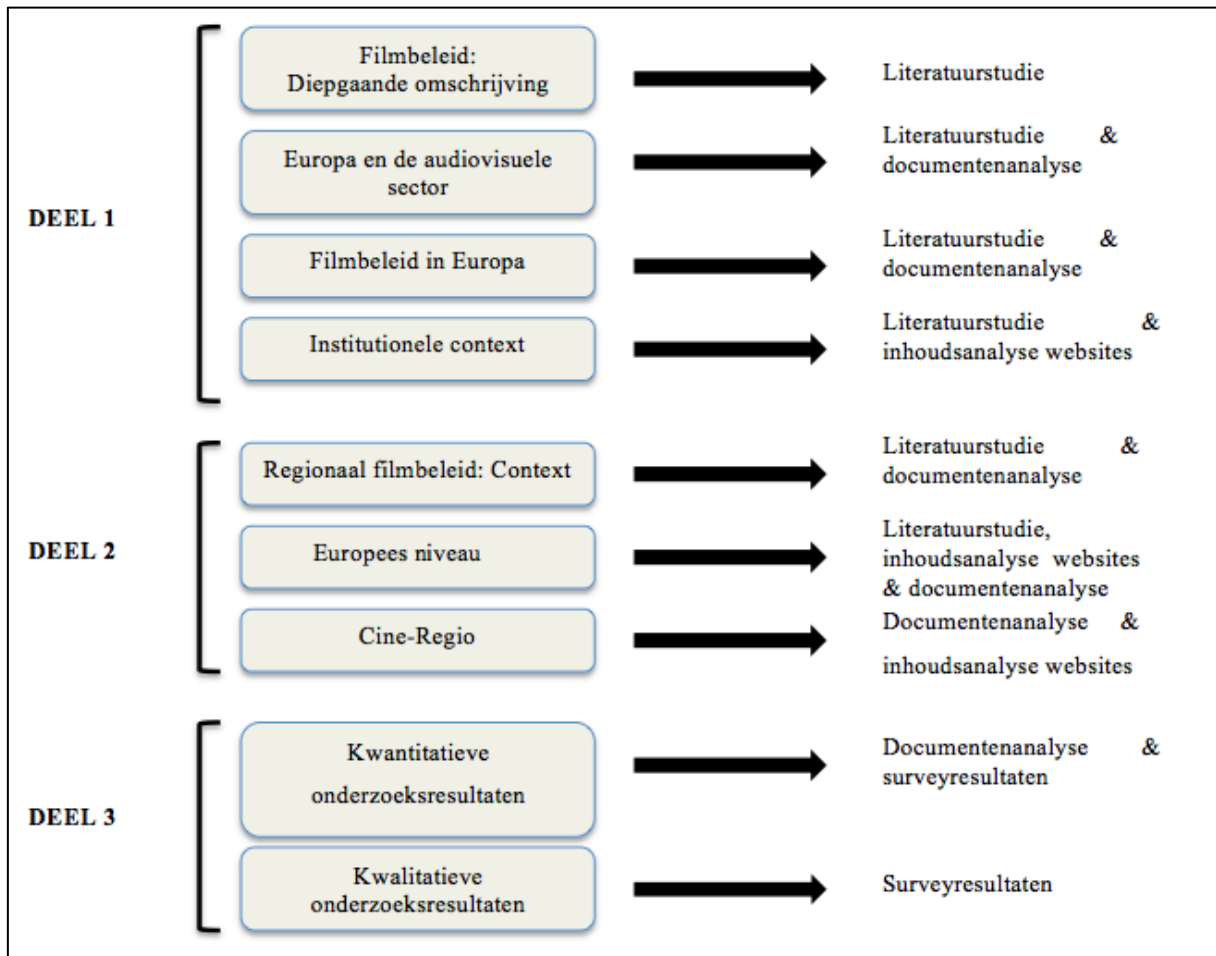
- **Feature films**
- **TV-drama**
- **Documentaires**
- **Animatie**
- **Kortfilm**
- **Games**
- **Cross media / Nieuwe platformen**

Deze data werd net als hierboven ook nagevraagd in de survey waaruit opnieuw bleek dat veel fondsen meer dan alleen deze onderverdeling, afkomstig van Cine-Regio zelf, gebruiken als indeling van de steun die ze leveren. Daarom zullen we de resultaten indien nodig aanvullen met de gegevens afkomstig uit de survey. In het laatste deel van onze kwantitatieve data-analyse vergelijken we de financiële middelen die de regionale filmfondsen ontvangen en verlenen als steun. Daarvoor hebben we verschillende gegevens en afhankelijk van het aanvangsjaar gaat het over de periode 2009-2011 of 2011-2013. Helaas zijn we er niet in geslaagd om, via Cine-Regio, van alle fondsen de gegevens te bemachtigen maar we hebben er toch genoeg om onze conclusies te trekken.

Het tweede luik van deel 3 bestaat uit een kwalitatief onderzoek waarvoor we een survey met open vragen gebruiken die naar alle leden van Cine-Regio per mail werd verstuurd. In een ideale wereld zouden we daarvoor persoonlijke interviews uitvoeren bij alle leden maar door de omvang van dit onderzoek was dat helaas niet haalbaar. De contactgegevens om dit mogelijk te maken kregen we van Charlotte Appelgren, Secretaris-Generaal van Cine-Regio. Na verschillende maanden wachten bleek het aantal ingevulde vragenlijsten traag binnen te komen, daarom werd in overleg met Charlotte Appelgren, die tevens ook de toestemming gaf voor dit onderzoek, beslist om de vragenlijst in te korten. Volgens Appelgren zijn veel regionale fondsen onderbemand waardoor men niet altijd de tijd heeft om een hele lijst vragen uitvoerig te beantwoorden. Daarop werd er een ingekorte versie van de originele survey verstuurd naar de overige leden van Cine-Regio. De lijst met vragen en de leden die de survey hebben ingevuld is te vinden in de bijlage. Het doel van die vragenlijst was tweedelig, als eerste wouden we de data die we gekregen hadden van Cine-Regio verifiëren en eventueel uitbreiden waar nodig. Als tweede wouden we met de hulp van een reeks open vragen dieper ingaan op enkele belangrijke elementen binnen Cine-Regio en het regionale filmbeleid in het algemeen. Daarbij horen ook de doelstellingen van Cine-Regio die we in deel 2 besproken hebben. Hieronder zijn de onderwerpen die centraal stonden in de survey opgesomd.

- **Coproducties**
- **Communicatie tussen leden**
- **Territorialiteit**
- **Reden om zich bij Cine-Regio aan te sluiten**
- **Voordelen als lid**
- **Financiële ondersteuning fondsen**
- **Concurrentie met Hollywood**
- **TTIP**
- **Toekomst van de Europese filmsector**

Figuur 2: Methodologie



Hoofdstuk 1: Filmbeleid: Diepgaande omschrijving

1.1 Hoge complexiteit

Het is moeilijk om te spreken over filmbeleid zonder een korte definitie te geven van de filmindustrie. Albert Moran beschrijft de filmindustrie aan de hand van drie sectoren: productie, distributie en de vertoning van films in de bioscoop (Moran, 1996). De belangrijkste en meest commerciële van de drie sectoren is de distributie. Bij de distributie wordt de afgewerkte film opgeslagen en getransporteerd naar de verschillende bestemmingen. Publiciteit en marketing van de films maken bij de meeste onderverdelingen ook deel uit van de distributie. Productie is in principe het maken van films maar zo simpel is het in de realiteit vaak niet. Moran ziet de vertoning van films als de derde en laatste sector binnen de filmindustrie. Deze sector zorgt ervoor dat de maatschappij in de vorm van een publiek de film kan bezichtigen in de bioscoop (Moran, 1996).

De term filmbeleid wordt vaak enkel en alleen maar gekoppeld aan subsidies en steunmaatregelen voor filmproductie en distributie zoals het MEDIA (Mesures pour Encourager le Développement de l'industrie Audiovisuelle) programma van de Europese Commissie dat we verder in deze masterproef zullen bespreken. Filmbeleid is duidelijk meer dan alleen maar een reeks van verschillende steunprogramma's binnen de cinematografische sector. In de meeste gevallen wordt onder filmbeleid "*policy toward feature film support*" (Finney, 1996, p. 36) verstaan. Maar binnen deze verhandeling zien we filmbeleid ruimer dan de visie van Angus Finney. Als we het in deze masterproef hebben over filmbeleid dan heeft dat niet alleen betrekking op overheidssteun aan de productie van langspeelfilms (feature films), maar ook op kortfilms, documentaires en zelfs videogames. Deze steun bekijken we ook in de brede zin van het woord, wat naast effectieve steun aan de productie ook scenario-, ontwikkelings- en postproductiesteun inhoudt¹.

1.2 Korte historiek

Filmbeleid kunnen we heel ruim onderverdelen in twee centrale hoekstenen. Aan de ene kant heb je de positieve financiële steunmaatregelen zoals we hierboven al hebben vermeld en aan de andere kant heb je de negatieve integratie in de vorm van quota voor de staatssteun binnen de sector (Herold, 2010), Guback plaatste dit onder de noemer restrictieve maatregelen en onderscheidt daarin enerzijds

¹ Vaak vallen scenario- en ontwikkelingssteun onder aparte steuncategorieën en steun aan postproductie valt dan weer meestal onder algemene productiesteun.

quota's (screenquota's en importquota's), en anderzijds maatregelen die de inkomsten van buitenlandse films beperken (1969, p. 17-21). Zulke maatregelen kwamen voor het eerst voor in Duitsland (1921), het Verenigd Koninkrijk (1927) en Italië (1927) onder de vorm van zogenaamde "screen quotas" maar vooral na de Tweede Wereldoorlog kwam er een opmars in de grotere Europese landen als Frankrijk, Groot-Brittannië, Italië en Spanje. Die landen hadden de noodzakelijke faciliteiten (Omvang thuismarkt, kapitaal,...) om het tekort, gecreëerd door de restrictieve maatregelen, te vullen met eigen producties (Hill, McLoone & Hainsworth, 1995). Kleinere landen zoals de Scandinavische landen en de Benelux konden niet anders dan een minder streng en restrictief beleid te voeren.

Na de opkomst van restrictieve maatregelen ontstonden er ook ondersteuningsmaatregelen die zich gingen focussen op de meer culturele kant van de filmsector. Hieronder verstaat men hoofdzakelijk financiële steun, mogelijk gemaakt door de nationale of regionale overheid, zoals belastingvoordelen, subsidies,...

Financiële steunmaatregelen zijn van cruciaal belang voor de nationale filmsectoren (Debroux, 2011). Slechts weinig Europese films slagen er in een publiek te bereiken dat groot genoeg is om genoeg inkomsten te genereren om zo zelfonderhoudend te zijn. De meeste filmmakers zijn sterk afhankelijk van financiële steun om de kloof tussen de kosten voor het maken van een film en de opbrengst te vullen (Darcis & Camre, 2007). In plaats van de nationale filmmarkt af te schermen gaat men, door zulke steunmaatregelen, deze systematisch steunen. Restrictieve maatregelen en ondersteuningsmaatregelen bleven vaak naast elkaar bestaan maar al gauw werd duidelijk dat die laatste van groter belang waren voor de duurzaamheid van de nationale filmsector. Noorwegen (1947) en Italië (1949) waren de voorlopers op dit vlak, maar in de loop van de jaren 1960 volgden ook de meeste andere landen zoals Zweden (1963) en Denemarken (1965) (Vincendeau, 1995). De restrictieve maatregelen werden na verloop van tijd officieel stopgezet waardoor de Europese filmmarkt meer vrijheid kreeg. Als gevolg van de daling in restrictieve maatregelen werden de ondersteunende maatregelen verder uitgebouwd om dit te compenseren. Deze ondersteuningsmaatregelen werden meteen één van de belangrijkste kenmerken van de naoorlogse Europese filmsector, en dat blijft het tot op vandaag (Willems, 2010).

In het rapport *Public aid mechanisms for the Film and Audiovisual Industries in Europe* van The CNC en The European Audiovisual Observatory, gepubliceerd in 1998, onderscheiden Anne-Marie Autissier en Catherine Bizern verschillende fasen in naoorlogse ontwikkeling van publieke steun in de filmsector. De eerste fase (1950-1957) kenmerkt zich door de ontwikkeling van de eerste automatische steunmechanismen. Vervolgens ontstond de ontwikkeling van selectieve steunmechanismen (1959-1981). De derde fase werd bepaald door eerste golf van regionale steun binnen de filmsector (jaren 1980). In de jaren negentig probeerde men een balans te vinden tussen de economische en culturele aspecten van de filmindustrie en uiteindelijk zag men een ontwrichting van de productie economieën in Centraal- en Oost Europa gevolgd door de politieke gebeurtenissen van 1989 (EAO, 1998).

1.3 Filmbeleid: Rudimentaire onderverdeling

Binnen de analytische onderzoekstraditie rond filmbeleid onderscheiden diverse auteurs twee verschillende vormen van maatregelen die Europese landen sinds WOII toepassen om hun nationale filmindustrieën beter te wapenen tegen de dominantie van Hollywood (Moran, 1996b, p. 7). Dit had vooral betrekking op beschermende en ondersteunende maatregelen. Deze maatregelen kunnen we, net zoals Bordwell en Thompson (2003), zien als een poging om de nationale filmsector te beschermen. Een meer wetenschappelijke benaming hiervoor is dan restrictieve en ondersteunende maatregelen, die beide onder de noemer beschermingsmaatregelen vallen (Willems, 2010, p. 173).

Verschillende onderzoekers hebben al geprobeerd een onderscheid te maken tussen de verschillende soorten steunmaatregelen binnen de Europese filmsector. Binnen deze Masterproef zullen we enkele bestaande onderverdelingen vergelijken, die ook worden gebruikt in het werk van Guback (1969), Bordwell & Thompson (2003), Finney (1997), Van Rompuy (2005) en Debroux (2011). Het is belangrijk om te vermelden dat deze steunmaatregelen een voorloper vormen van het Europees filmbeleid, zowel supranationaal, nationaal als regionaal. Dat betekent dat we delen van onderstaande steunmaatregelen kunnen terugvinden in het filmbeleid van de Europese Unie. Daardoor is het zeker relevant om deze steunmaatregelen binnen deze masterproef te bespreken.

Zowel Bordwell (2003, p. 606) en Guback (1969, p. 145-163) onderscheiden in Europa drie grote vormen van rechtstreekse ondersteunende maatregelen voor filmproductie: subsidies, prijzen en leningen. Deze onderverdeling wordt al sinds 1960 gebruikt en blijft in grote mate tot op vandaag bestaan, ook al is het belang dat aan prijzen wordt gehecht sterk vermindert door de stijging van allerlei festivals die hun plaats ingenomen hebben (Willems, 2010, p. 174).

Volgens Van Rompuy kunnen we de financiële steunmaatregelen onderverdelen in investeringsstimuli, directe steunmaatregelen en vormen van autofinanciering. De eerste steunmaatregel die we bespreken zijn de **investeringsstimuli**. Het is soms moeilijk te voorspellen of een filmproject al dan niet winstgevend zal zijn. Daarom is investeren in een filmproject een zeer risicovolle onderneming (Ilot, 1996). Gelukkig bestaan er fiscale steunmaatregelen die het voor een investeerder mogelijk maken om een belastingvrijstelling te bekomen wanneer ze in een filmproductie investeren. Deze fiscale steunmaatregelen worden ook wel tax shelters genoemd. In Frankrijk treffen we een gelijkaardig systeem van fiscale steunmaatregelen aan, genaamd SOFICA (Sociétés pour le Financement du cinéma en de l'Audiovisuel) (Finney, 2002). Een andere vorm van investeringsstimuli zijn kredietverleningen en garantiefondsen (Moran, 1996). In dit geval krijgen de producenten leningen aan gunstige condities door financiële instanties.

Een tweede categorie van steunmaatregelen zijn de **directe steunmaatregelen**. Hier gaat het om rechtstreekse financiering van filmprojecten. Binnen de directe steunmaatregelen onderscheiden we drie categorieën. De meeste voorkomende in de filmsector zijn subsidies die selectief of automatisch kunnen zijn (Lange & Westcott, 2011).

Naast subsidies kunnen filmproducenten ook een voorschot ontvangen op de inkomsten van de filmproducties. Die moet dan worden terugbetaald met de opbrengsten van de film. Daarnaast worden ook regelmatig leningen aangeboden die renteloos zijn of tegen een verlaagde rentevoet. Als laatste directe steunmaatregel kan een nationaal of regionaal filmfonds ook participeren in de productie van een film door middel van cofinanciering. Hier tegenover staat dat het fonds wel deelt in de mogelijke winst van een filmproductie. Een derde en laatste categorie van steunmaatregelen voor de filmsector wil de financiële participatie van alle belanghebbenden in de audiovisuele productie te stimuleren door verschillende vormen van **autofinanciering** (Van Rompuy, 2005). Angus Finney beschreef, net als Bordwell et al. en Guback, in twee verschillende publicaties een genuanceerde onderverdeling tussen culturele steun (subsidies) en economische steun (leningen). Maar aangezien subsidies ook een economisch motief hebben, is deze onderverdeling nogal arbitrair. Finney gaat deze onderverdeling verder opsplitsen in vijf types van rechtstreekse filmproductiesteun: automatische financiële steun, selectieve financiële steun, soft culture-orientated subsidy systems, regionale economische leningen en tough repayable loan mechanism en dan nog eens twee voor de distributie (1997, p. 118-120; 2002, p. 214-5).

Hoofdstuk 2: Europa en de audiovisuele sector

2.1 Welke Europese Cinema?

Als we het hebben over een Europees filmbeleid en Europese Cinema dan moeten we onszelf de vraag stellen of er wel degelijk sprake is van een Europese cinema? Die vraag wordt ook gesteld door Thomas Elsaesser in zijn boek *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (Elsaesser, 2005). Elsaesser beantwoordt die vraag positief door te stellen dat “*yes, European cinema exists, and has existed since the beginning of cinema a little more than a hundred years ago*”. Hier benadrukt Elsaesser dat er op het gebied van de Europese film zeer moeilijk een eenheid te vinden is, want de Europese filmsector is een verzameling van regionale, nationale en crossnationale producties. Die eenheid ontbreekt vooral door de grote verschillen tussen de cinema van Oos- en West-Europa. Maar ook binnen West-Europa zijn de cinema van Italië en Zweden moeilijk onder eenzelfde noemer te vatten. Wat wel eigen is aan de zogezegde term ‘Europese Cinema’ is dat dit, ongeacht de afkomst binnen Europa, een tegenstelling oproept met de Amerikaanse cinema die overal aanwezig is (Elsaesser, 2005). Vaak wordt de Europese cinema en de cultuur errond onterecht geassocieerd met kunstzinnige cinema die enkel bestaat dankzij de steun van de staat, en dat tegenover de machtige Hollywoodfilms die floreren door de private achtergrond van de meeste Amerikaanse media (Højberg & Søndergaard, 2005). Dit beeld strookt echter niet altijd met de realiteit. Hierbij moeten we ook

vermelden dat ook de Amerikaanse filmsector voor een groot deel afhankelijk is van staatssteun (Herold, 2010).

In zijn werk beschrijft Eleasser drie termen die in de academische literatuur geassocieerd worden met de 'Europese Cinema': 'nationale cinema' (*"the choice of making anauteur cinema represent the nation, rather than the stars-and-genre commercial cinema of a given country"*), 'auteurscinema' (*"the director as autonomous artist and representative of his country"*) en 'art cinema' (*"the formal, stylistic and narratological parameters which distinguish art cinema from classical i.e., Hollywood narrative, but also the institutional contexts, insofar as art cinema is made up of those films normally programmed in "art houses", a term more at home in the US and in Britain than in continental Europe, where cinematheques, "art et essai" cinemas or the so-called "Programmkinos" fulfil a similar function"*). (Elseasser, 2005). Collins definieert in zijn werk *Audiovisual and Broadcasting Policy in the European Community* de Europese cultuur in het algemeen als: *"European culture is defined very permissively and seems to have one key distinguishing principle, it is not American"* (Collins, 1994).

Als we spreken over de 'Europese Cinema' dan moeten we dit ook linken aan het belang van de Europese identiteit die door de Europese Unie sterk benadrukt wordt. Højberg en Söndergaard stellen dat: *"The European media culture quite clearly shows that there is not yet a European Culture and identity which possesses transnational power of penetration in the rest of the world of which the audiences of the European nations associate themselves with."* (Højberg & Söndergaard, 2005). In tegenstelling tot de pessimistische visie van Højberg en Söndergaard, sprak Wendy Everett in 2010 in het Europees parlement over het belang van de Europese cinema en identiteit: *"It thus follows that the filmic narratives and filmic images we watch are important not merely in helping us to explore and reassess former identities but also in actively shaping new ones, through their power to involve us imaginatively and emotionally, as well as intellectually, in the issues they articulate. Once we recognize that European films are thus both a mirror and a creator of European identities, we begin to glimpse their crucial importance"* (Everett, 2010). Everett benadrukt hier de sterkte van film als een cultureel artefact en de rol die films spelen bij de creatie van een Europese identiteit.

2.2 Context: Europa versus Hollywood?

"European film-makers are not that different from those in America. Some want to make popular mainstream films, others are more attracted to quirky independent fare. What separates the two film industries is that one is run as a business, the other as a charity."

Dale (1997, p. 225)

Het is geen geheim dat de Europese filmmarkt overheerst wordt door Amerikaanse producties en dit al sinds de Eerste Wereldoorlog. De huidige Europese filmsector wordt momenteel gedomineerd door Amerikaanse producties die goed zijn voor ongeveer 64% van het totaal aantal bezoekers, 27% van het totaal aantal bezoekers in Europa bestaan uit Europese films (EAO, 2010). Deze Amerikaanse heerschappij over de Europese filmsector is zeer onrustwekkend te noemen, wetende dat er in absolute cijfers meer films worden geproduceerd in Europa dan in de Verenigde Staten (Herold, 2010). In het geheel geven de lidstaten steun aan de audiovisuele sector via ongeveer 600 nationale, regionale en lokale steunfondsen. Dankzij deze steun is de EU één van de grootste producenten van films geworden in de wereld met een productietotaal van 1299 langspeelfilms in 2012, tegenover 817 (2011) films in de VS en 1255 (2011) in India (MEDIA, 2013). In 2012 werden er in Europa in totaal 933,3 miljoen filmbezoeken geteld. In 2008 werd de Europese filmindustrie geschat op een waarde van 17 miljard euro en er zijn in de gehele Europese Unie meer dan 1 miljoen mensen werkzaam in de audiovisuele sector (EAO, 2010). De meeste Europese films ontvangen productiesteun maar deze films hebben meestal maar een klein marktaandeel, zelfs in hun nationale markt. Het verschil in het aantal filmproducties toont echter het grote verschil tussen het budget van een doorsnee Amerikaanse productie en de gemiddelde productiebudgetten van Europese films. Het is duidelijk dat in Europa gewoonweg minder geld wordt geïnvesteerd in ontwikkeling, productie en postproductie (Llot, 1996). Een groot nadeel voor de Europese filmmarktproductie is de sterke fragmentatie van de filmsector waardoor het een zwakkere positie inneemt ten opzichte van Hollywood (Bakker, 2005). In tegenstelling tot Hollywood worden de meeste Europese films geproduceerd door kleinere productiehuizen. In Hollywood worden films geproduceerd door slechts enkele majors die ook nog eens actief zijn op het gebied van distributie (Meers, 2001). Hierdoor zijn de kleinere Europese productiehuizen niet in staat om de concurrentie aan te gaan met de Amerikaanse multinationale productiehuizen.

Van Rompuy wijst er in zijn werk ook op dat, naast de omvang van productiehuizen, ook de taal een belangrijke rol speelt in de sterke van een filmmarkt. Zo zijn niet-Engelstalige films sterk benadeeld tegenover Engelstalige producties (Van Rompuy, 2005). Wat ook kenmerkend is voor de Europese filmmarkt is de zeer lage circulatie van niet-nationale films die toch Europees zijn. Het publiek in Europa houdt in de eerste plaats van Amerikaanse producties, vervolgens de eigen nationale cinema en op de laatste plaats films uit andere Europese landen die als exotisch worden ervaren door het grote publiek (Højberg & Søndergaard, 2006).

In de C/A kolom van de onderstaande tabel zien we het aantal cinemabezoeken in Europa buiten de nationale landsgrenzen. Daaruit kunnen we concluderen dat Europese films er in slagen om gemiddeld 30 % van hun publiek te bereiken buiten de eigen landsgrenzen waaruit we kunnen concluderen dat het grootste deel van de producties zich enkel richten binnen de eigen grenzen.

Tabel 1: Aantal cinemabezoeken voor Europese films in de periode 2001-2006

In millions							
	Total admissions for EU produced films	Admissions to EU films on their national markets	Admissions in EU outside national market	%	Total EU admissions analysed	%	%
	A	B	C	C/A	D	B/D	C/D
2001	271.7	184.3	87.4	32.2%	882.8	21%	10%
2002	222.1	147.6	74.6	33.6%	898.2	16%	8%
2003	217.0	150.9	66.1	30.5%	857.1	18%	8%
2004	234.8	176.9	57.9	24.7%	951.7	19%	6%
2005	205.2	141.2	64.0	31.2%	839.7	17%	8%
2006 prov.	240.4	174.5	65.9	27.4%	863.3	20%	8%

Bron: EAO (2006)

Naast de productie heeft ook de Europese distributie te kampen met structurele problemen. Nationale en regionale distributiemaatschappijen kunnen onmogelijk te concurrentie aangaan met de grote Amerikaanse multinationals (Herold, 2010). Een gemiddelde Hollywoodproductie besteedt ongeveer 50 % van het totale filmbudget aan promotie, bij een gemiddelde Europese film ligt dat percentage maar bij de 5 % (Herold, 2010). Voor de Amerikaanse filmproducenten is Europa na de VS de belangrijke afzetmarkt. Hun greep op de Europese markt zorgt ervoor dat Europese distributeurs moeilijk een plaats kunnen veroveren op hun eigen markt (Meers, 2001). Gelijkaardig aan het gebruik van de term ‘Europese Cinema’ kan men ook moeilijk spreken van een echte Europese filmindustrie. De Deense producer Mads Egmont geeft daarvoor de volgende reden aan: *‘This is partly because state support emphasized the creation of art over an industrial product, and did away with the producer. The challenge of the entertainment business has always been to fuse culture and industry together, and create an industrial package that keeps the audience in mind’* (Finney, 2002, p. 213).

Terry Llott heeft het in zijn werk *Budgets and markets: a study of the budgeting of european films* over de concurrentiestrijd tussen Hollywood en Europese films en stelt dat: *“Thus, the idea that Hollywood is competing with Europe is something of a myth. Hollywood is competing with the output of the individual European countries. In France, Hollywood competes with French films, in Germany it competes with German films, and so on.”* (Llott, 1996). Volgens Dale ligt het commerciële falen van de Europese filmmarkt bij de zogenaamde “subsidy trap” waarin veel Europese producenten zijn gevallen in de periode 1980-1990 (1997). Om subsidie goedkeuring te krijgen moesten producenten vaak aantonen dat hun film niet te commercieel was, omdat commerciële films toch hun financiële middelen zouden vinden in de markt. Als een gevolg daarvan slaagden de meeste nationale films er niet in om een publiek te vinden binnen hun eigen markt, laat staan een impact hebben op de gehele Europese Markt (Dale, 1997). Dit was ook het geval voor coproducties die de kritiek kregen om zogezegde “Europuddings” te zijn, waarmee men bedoelt dat de creatieve elementen van zulke projecten enkel gedreven worden door een financiële noodzaak en alleen aantrekkelijk zijn voor *“the*

lowest common denominator of cultured interest with little hope for broad social or political resonance” (Halle, 2002).

2.3 Europese cinema in het digitale tijdperk

"C'est assez excitant de penser qu'à la fois ça peut mettre en danger beaucoup de salles qui ne sont pas capables de passer au numérique mais éventuellement de créer des nouvelles générations de salles."

(EU film policy administrator, januari 2009)

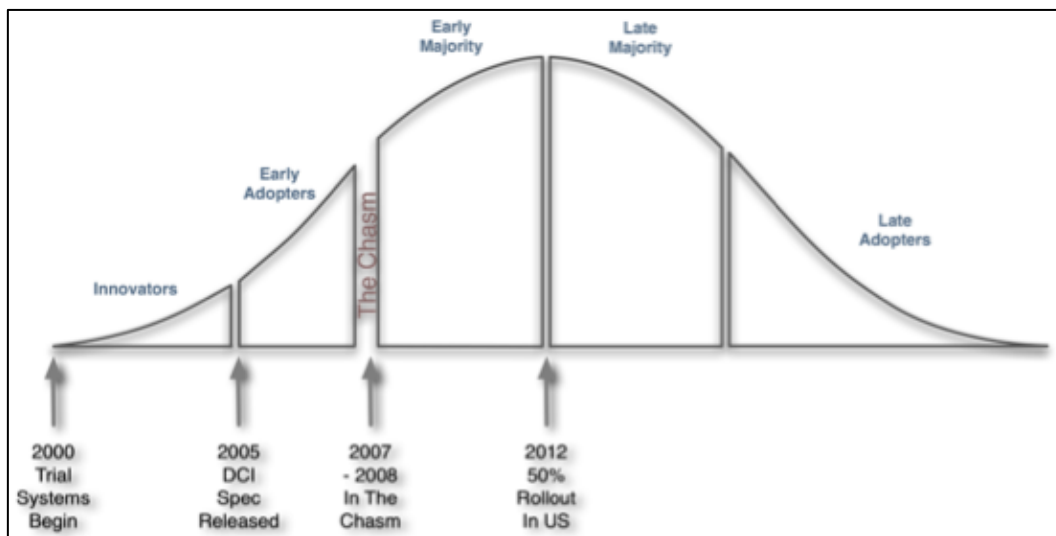
De audiovisuele sector wordt geconfronteerd een gamma aan nieuwe technologieën en een duidelijke verandering in het consumentengedrag, iets wat de muzieksector 20 jaar geleden radicaal heeft veranderd (Europese Commissie, 2011). Deze digitale revolutie heeft voor een duidelijke transformatie gezorgd van de Europese cinema industrie met enkele belangrijke gevolgen (Gubbins, 2014). Door de digitalisering zijn de distributie kosten sterk gedaald wat kan leiden tot een stijging in het aantal en diversiteit van Europese films die wereldwijd worden vertoont (Levy, 1999). Daarnaast is er een toename in flexibiliteit, bijvoorbeeld op het vlak van programmering en een toename in de kwaliteit (De Vinck & Walravens, 2011). Desondanks brengt de digitalisering ook enkele risico's met zich mee die men moet controleren zodat alle bioscopen, en dan voornamelijk de kleinere arthouse cinema's, kunnen genieten van de voordelen (De Vinck & Walravens, 2011).

In september 2010 publiceerde de Europese Commissie een communicatie over de mogelijkheden en uitdagingen voor de Europese cinema in een digitaal tijdperk. Daarvoor werd een beroep gedaan op de expertise en ervaringen van de lidstaten en de film industrie zelf. De communicatie concludeerde dat de overschakeling naar een digitaal tijdperk ook, net als eerder vermeld, enkele risico's met zich meebrengt (Europese Commissie, 2011). Om die risico's zoveel mogelijk te vermijden, is het volgens de communicatie belangrijk flexibel en transparant te zijn in het standaardisatie proces zodat de standaarden voor digitale cinemaprojectie tegemoet kunnen komen aan de noden van de Europese cinema. Daarnaast is er ook een wettelijke basis nodig op het vlak van staatsteun voor de digitalisering van de cinema's.

Volgens de Commissie zullen zo goed als alle bioscopen in de nabije toekomst moeten overstappen op digitale technologie en zullen er nog nauwelijks exemplaren van films op 35-mm-spoelen beschikbaar zijn, ondanks het feit dit 100 jaar land de standaard was binnen de filmindustrie (2011). Deze overgangsfase zorgt voor hogere kosten voor zowel bioscoopeigenaren als producenten, die momenteel met een dubbel systeem moeten werken, namelijk digitale en analoge film (Europese Commissie, 2011). Het produceren van celluloid tapes is nog steeds een erg duur proces (tot 2 000 euro), en de noodzaak om voor elke vertaalde versie een aparte kopie te maken beperkt de distributie van films. De productiekosten voor een digitale kopie zijn een stuk lager dan een analoge kopie,

namelijk ongeveer 200 euro (Eliashberg, 2006, p. 657) . In het geval dat een bioscoop beschikt over een snelle breedbandverbinding met internet of een satellietverbinding, is verzending van de film sneller en goedkoper. Deze methode kan een groot voordeel opleveren voor onafhankelijk en low-budget films, die meestal niet breed worden gedistribueerd (Ulin, 2010, p. 125). Het resultaat is dat digitale technologie en distributie een kans creëren voor een groter aantal filmpremières, eenvoudiger distributie van films en een betere beschikbaarheid van Europese films voor EU-burgers (Cine-Regio, 2012). Hierbij moet men wel rekening worden gehouden met de hoge kosten voor het uitrusten van bioscopen met digitale projectoren, die volgens de Europese Commissie momenteel ongeveer 100 000 euro per scherm kosten. Daarbij bestaat het gevaar dat de bioscopen die niet meegaan met het proces van digitalisering uit de markt worden verdreven en niet langer kunnen overleven. Dit kan de toegang van delen van de samenleving tot de filmcultuur beperken, met name in minder ontwikkelde gebieden, waar vooral kleine en onafhankelijke bioscopen zijn. Binnen de huidige transformatie dat de Europese cinema doormaakt, moet rekening worden gehouden met de blijvende ontwikkeling van de technologie (Iordanova, 2002).

Figuur 3: Adoptiecurve digitale technologieën



Bron: De Vinck & Walravens (2011)

In de bovenstaande adoptiecurve die opgesteld werd door De Vinck & Walravens zien we dat we ons momenteel in de 'mainstream adoption' periode bevinden (2011). Volgens Media Salles vond het kantelpunt van de digitale revolutie plaats in 2012. Dat betekent dat meer dan 50% van de bioscopen en het publiek zich hebben aangepast aan het gebruik van de zogenaamde 'digitale cinema' (Media Salles, 2011). Naast de rapporten van de Europese Commissie zorgt ook Cine-Regio voor jaarlijkse analyse van het digitaliseringsproces binnen de Europese filmsector, genaamd 'Digital Revolution'. Digital Revolution - Audience in the mind, is ondertussen al het vijfde rapport dat jaarlijks opgesteld wordt door Michael Gubbins en gepubliceerd wordt door Cine-Regio (Cine-Regio, 2014). Het doel van deze publicaties is om te kijken naar de invloed van de veranderende publieksvraag die sterk

afhankelijk zijn van de digitale technologieën. Volgens dit laatste rapport (2014) is het mogelijk en zelfs essentieel om de vraag van het publiek beter te verstaan. Vervolgens moet men effectief reageren op die noden door het herzien van de huidige structuur, modellen en manier van denken van de filmindustrie (Gubbins, 2014). Volgens Gubbins is het gevaarlijk om de oude en vaak gedateerde economische modellen van de klassieke filmindustrie toe te passen binnen een “demand-driven” tijdperk (2014). Gubbins stelt dat nieuwe modellen afhankelijk moeten zijn van de gewijzigde gebruikspatronen van de kijker. Dit laatste rapport focust zich daarom op de relatie tussen het publiek en content. Volgens Gubbins moet elk cultureel of commercieel project, dat een echte impact wil hebben binnen de filmsector, rekening houden met drie zaken: experience, access en ownership.

Hoofdstuk 3: Filmbeleid in Europa

3.1 Algemene situering

Als we het hebben over de Europese Unie dan maken we niet meteen de associatie met filmbeleid. Maar door het culturele en economische belang van de filmsector, heeft het de aandacht getrokken van de Europese instellingen (Debroux, 2011, p. 15). Sinds de toepassing van het verdrag van Rome in 1957 en oprichting van de Europese gemeenschap werd er veelvuldig gedebatteerd rond de vraag of staatssteun nodig en wettelijk is in relatie tot de concurrentiewetgeving². Vanaf het begin van de jaren 1980 heeft de Europese Commissie stap voor stap een eigen filmbeleid uitgebouwd, maar dat filmbeleid moet steeds als een onderdeel van een breder media en audiovisueel beleid worden gezien. Onder dit filmbeleid verstaan we alle vormen van negatieve en positieve integratie met betrekking tot de cinematografische sector zoals we eerder in deze verhandeling besproken hebben.

Het beleid rond de audiovisuele sector in Europa wordt geïmplementeerd op vier verschillende manieren. Op de eerste en meest gekende manier wordt het beleid geïmplementeerd door verschillende steunprogramma's op Europees niveau die complementair zijn met nationale steun initiatieven. Een voorbeeld van zo'n steunprogramma is het MEDIA programma van de Europese Commissie. De tweede manier kunnen we omschrijven als het regulerend kader dat hoofdzakelijk bestaat uit het Audiovisual Media Services Directive (AVMSD), maar onder die noemer horen ook Europese aanbevelingen rond staatssteun en Europese film erfenis. Ten derde worden er ook externe

² Verdrag van Rome, artikel 92: “1. Save as otherwise provided in this Treaty, any aid granted by a member State or through State resources in any form whatsoever which distorts or threatens to distort competition by favouring certain undertakings or the production of certain goods shall, in so far as it affects trade between member States, be incompatible with the common market. (...)”

maatregelen genomen ter verdediging van Europese culturele belangen in de context van de World Trade Organisation (WTO). Als laatste worden er ook maatregelen genomen voor de promotie van online content distributie en media geletterdheid.

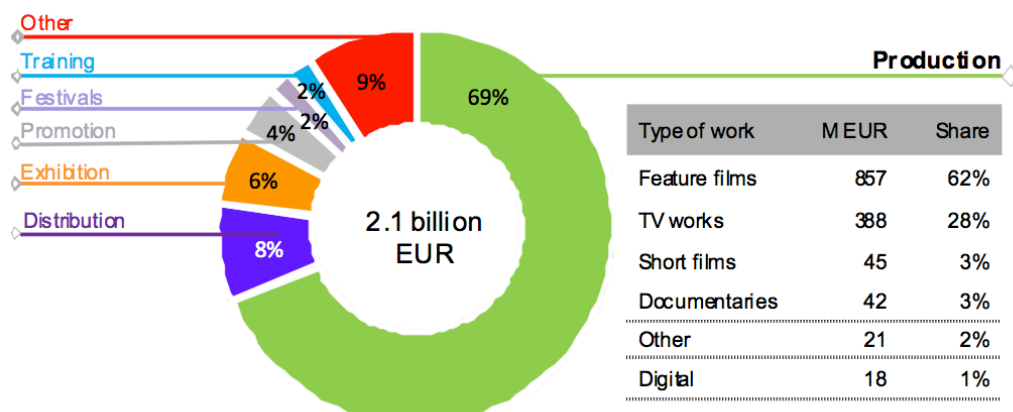
Tabel 2: Aantal film fondsen in Europa

	Active in		
	2004	2009	Change
National funds	57	67	+ 10
Sub-national funds	138	195	+ 57
Supranational & other funds	13	18	+ 5
Total	208	280	+ 72

Bron: MEDIA (2013)

De steun voor films in Europa is een heel dynamisch gebied. In 2009 werden er maar liefst 280 verschillende filmfondsen geteld, zowel regionaal, nationaal als supranationaal (MEDIA, 2013). Dat betekent een stijging van 72 fondsen in vergelijking met 2004. Slechts vier landen in Europa hebben geen nationale filmfondsen, maar de meerderheid van deze fondsen bevinden zich op een sub-nationaal niveau (Europese Commissie, 2009). Zulke regionale fondsen zijn vaak het meest dynamisch op vlak van de creatie van steun. Uit de bovenstaande tabel kunnen we aflezen dat er in de periode 2004-2009 een stijging van 57 nieuwe sub-nationale fondsen was. Vooral landen als Frankrijk, Italië, Noorwegen en Polen kenden in die periode een opvallende stijging in het aantal sub-nationale filmfondsen en die trend ging in 2010 en 2011 ook verder in Italië en Polen (MEDIA, 2013). Een omgekeerde trend kunnen we vinden binnen het Verenigd Koninkrijk, met de sluiting van enkele regionale filmfondsen.

Figuur 4: Steun filmfondsen per activiteit en type productie (2009)



Bron: Newman-Beudais (EAO, 2012)

De bovenstaande tabel toont duidelijk aan dat het grootste deel van steun, die gegeven wordt door zowel nationale, regionale en supranationale, gaat naar de productie van audiovisuele werken (EAO, 2010). Hierbij moeten we wel vermelden dat “production” alle fasen binnen het productieproces omvat. Als we dan kijken naar het aandeel binnen de verschillende types van audiovisuele werken dan wordt meteen duidelijk dat feature films het grootste deel voor zich nemen met 62%. Deze cijfers zullen we in deel 3 van deze verhandeling verder analyseren.

3.2 Kritiek en spanningsvelden

Zoals we in de inleiding van deze masterproef al hebben besproken is de Europese filmsector zeer gefragmenteerd door culturele en nationale verschillen tussen de lidstaten (Bakker, 2005). Deze verdeeldheid binnen de Europese Unie heeft er voor gezorgd dat de doestellingen van de Europese Unie op bepaalde vlakken botsen met die van de nationale en regionale instellingen (Herold, 2010). Met als gevolg dat het filmbeleid van de Europese Unie ook de nodige kritiek krijgt vanuit de filmsector. Die kritiek kan op zijn beurt leiden tot spanningen binnen het Europese filmbeleid. Sinds het ontstaan van de Europese en nationale steunmaatregelen voor de audiovisuele sector in Europa is er een vorm van kritiek ontstaan op deze steunmaatregelen. Filmexpert Terry Ilott argumenteert dat *‘it may be a useful and even essential thing to subsidize local production. But subsidies provide the film-maker with a phantom audience, whose “attendance” can boost the revenues of a film as if by magic. Far from addressing the needs of this “audience”, the European film-maker, naturally, treats it with contempt.’* (Finney, 2002, p. 213). Hiermee bedoelt Ilott dat steunmaatregelen in de vorm van subsidies een deel van het risico wegnemen die het resultaat zijn van de onvoorspelbaarheid van de filmsector. Dit zorgt voor een daling in de kwaliteit van filmproducties. Verder argumenteert Ilott dat *‘if Europe is to raise the average level of succes and reduce the incidence of failure, it must restore the link between production and performance. Far from eliminating risk, Europe should place it as the keystone of its audiovisual production system’*. Andere film-experten zijn van mening dat er problemen zijn die samenhangen met het ontstaan van steunmaatregelen voor culturele werken (Finney, 2002). Hierdoor komt de financiële kant van een filmproject op de achtergrond te staan.

Het Europees filmbeleid bevindt zich op een overlapping van verschillende beleidsdomeinen en dit kan opnieuw leiden tot conflicten (Debroux, 2011). Door haar economische karakter is de filmsector onderhevig aan de mededingingsregels en de regels van de vrije markt. De interne marktregels van de Europese Unie die gelden voor de meeste economische sectoren, gelden net zo goed voor de audiovisuele sector en wordt expliciet gezien als een industrie waarbinnen de Europese mededingingsregels gelden (Debroux, 2011). Al in 1963 werd er door de Raad van Europa een aantal richtlijnen uitgevaardigd tot het wegwerken van allerhande handelsbarrières binnen de audiovisuele industrie (Herold, 2010). De Filmmarkt was toen een van de meest gesloten en beschermde markten

van de Europese economie en momenteel is er nog steeds geen sprake van een eenheidsmarkt binnen de audiovisuele markt.

Anna Herold sprak in een in 2004 verschenen artikel over twee centrale spanningen binnen het Europese filmbeleid, een horizontale en een verticale (Herold, 2004, p. 16). Het **horizontale spanningsveld** heeft volgens Herold betrekking op de constitutionele tegenstellingen binnen de Europese Unie. Hiermee bedoelt Herold de spanning tussen twee essentiële objectieven van Europa, namelijk: Het beschermen van de culturele diversiteit en het ontwikkelen van een gemeenschappelijke markt voor audiovisuele werken. In de praktijk blijkt dat beide objectieven moeilijk verzoenbaar zijn. Zoals Herold het stelt: *'The resulting compromise satisfies neither the proponents of 'cultural exception' nor the proponents of free market'* (Herold, 2004, p. 16). Op basis van het principe dat cultuur niet gereduceerd kan worden tot een gebruiksgoed en dus moet buiten gesloten worden van de 'free trade deals' zoals de WTO, wordt volgens Pauwelyn het UNESCO verslag uit 2005 vaak bekritiseerd als "a thinly disguised attempt to offer a shield against the spread of American culture and in particular Hollywood movies" (2005).

Het **verticale spanningsveld** gaat over het conflict tussen de Nationale culturele soevereiniteit van de lidstaten en de beleidsmaatregelen van de Europese Unie. Net als in bijna alle andere beleidsdomeinen in de Unie is ook het filmbeleid getekend door de spanning tussen het nationale en het supranationale niveau (Debroux, 2011). De Europese Commissie staat in voor de controle van de vrije concurrentie en het beleid voor alle activiteiten met een economische dimensie, waaronder de filmsector. Maar aan de andere kant zijn de lidstaten wel bevoegd voor het voeren van een nationaal cultuurbeleid en dus ook voor het verdelen van steunmaatregelen aan de filmsector. Het is soms moeilijk om die verschillende doelstellingen op één lijn te krijgen en hierdoor ontstaan dus vaak spanningen (Herold, 2004).

3.2.1 Transatlantic Trade and Investment Partnership

Sinds 2013 onderhandelt de Europese Unie over de mogelijke vrijhandelsakkoorden met de Verenigde Staten (V.S.) (het 'Transatlantic Trade and Investment Partnership' of TTIP) en Japan om zo wereldwijde productnormen vast te leggen voordat China dat doet. Beide landen hebben sterke offensieve belangen in de Europese audiovisuele sector.

Het voornaamste doel achter het Transatlantic Trade and Investment Partnership is het creëren van een blijvende economische groei en werkgelegenheid (Van de Poel, 2013). De belangrijkste onderhandelingen gaan over het afbouwen van de zogenaamde non-tarifaire handelsbelemmeringen, daarmee bedoelt men het op elkaar afstemmen van de regelgeving voor de interne markten van de EU en de VS (Staes, 2014). Het Europese en Amerikaanse beleid rond voedselveiligheid, consumentenbescherming, milieu, persoonlijke gegevensbescherming, gezondheid, en werknemersbescherming, is gestoeld op een fundamenteel andere logica waardoor het handelsakkoord naast voorstanders ook een groot aantal tegenstanders kent. Volgens de Europese Commissie zou het

dit nieuwe handelsakkoord de Europese Unie op termijn ongeveer 400.000 extra jobs opleveren en het bruto binnenland product (bbp) jaarlijks met 0,5 procent (86 miljard euro) doen stijgen (Europese Commissie).

Zoals eerder vermeld is huidige Europese beleid tweeledig. In het kader van de Algemene Overeenkomst betreffende handel in diensten (GATS) vallen alle audiovisuele diensten binnen het toepassingsgebied van het handelsakkoord maar beperkte de Unie haar verplichtingen. Dat gebeurde aan de ene kant door middel van vrijstellingen voor de verplichting tot meest begunstiging (MFN), en aan de andere kant door middel van beperkingen in de lijst van specifieke verbintenissen (voor de verplichtingen tot markttoegang en nationale behandeling). In de bestaande Europese vrijhandelsakkoorden werd een andere strategie gehanteerd: audiovisuele diensten werden expliciet uitgesloten van het toepassingsgebied van de relevante bepalingen. In beide gevallen wordt gebruik gemaakt van een ‘culturele exceptie’, die in de praktijk focust op audiovisuele diensten en de bescherming van de culturele diversiteit (Europese Commissie, 2013).

Bij de start van de onderhandelingen werd door het Europees Parlement uitdrukkelijk gevraagd dat de culturele en audiovisuele diensten, met inbegrip van onlinediensten, uitdrukkelijk zouden worden uitgesloten van het onderhandelingsmandaat (Sabam, 2013). Zo kunnen de culturele en taalkundige diversiteit van de lidstaten beschermd worden want het is van groot belang dat de Unie en haar lidstaten de mogelijkheid behouden om hun cultureel beleid in het kader van hun eigen wetten en standaarden in stand te houden en te ontwikkelen (Sabam, 2013). Kort voor de onderhandelingen dreigde Frankrijk om niet aan de onderhandelingen deel te nemen tenzij de culturele sector, dus ook de Franse film, uit het akkoord werden gehouden. De Franse minister van Handel Nicole Brichq vond de eis “niet voor onderhandelingen vatbaar” (Van de Poel, 2013). Verschillende landen die wel akkoord wilden gaan met het opnemen van de audiovisuele sector in het handelsakkoord vreesden dat de Franse eis ervoor kon zorgen dat andere belangrijke Europese wensen door de Verenigde Staten verworpen zouden worden. Op 22 april 2013 stelde Europese Commissaris voor Handel Karel De Gucht een verklaring op waarin hij uitte dat “niets in het vrijhandelsakkoord met de VS het potentieel zal hebben” (Europese Commissie, 2013).

Uiteindelijk stemden 381 Europarlementsleden voor deze uitsluiting, 191 waren tegen en 17 onthielden zich. In een reactie op deze beslissing stelt Christophe Depreter, voorzitter van GESAC en CEO van SABAM: “We zijn verheugd dat de EU-lidstaten, vertegenwoordigd door hun ministers van Handel, de onmiskenbare steun van het Europees Parlement voor de culturele uitzondering volgen en zich duidelijk bewust zijn van wat er op het spel staat. De audiovisuele sector uitsluiten van het trans-Atlantisch handels- en investeringspartnerschap betekent dat Europa ook in de toekomst zal kunnen terugvallen op haar culturele diversiteit. Europese creatieve kunstenaars en industrieën moeten erover blijven waken dat dit ondubbelzinnige Europese standpunt inzake de culturele uitzondering niet gewijzigd wordt.” (Sabam, 2013).

3.3 Legimitatie voor filmsteun

In het algemeen wordt aangenomen dat steun belangrijk is voor het behoud van de audiovisuele sector in Europa. Zonder die steun is het als producent moeilijk om een financieel draagvlak te creëren waarop een project kan steunen gedurende het totale proces van creatie tot voltooiing (Broche, Chatterjee, Orsich & Tosics, 2008). Door het financiële risico dat geassocieerd wordt met de audiovisuele sector en het ontbreken van het winstgevendende aspect, zijn veel producenten en projecten afhankelijk van steun op zowel nationaal als regionaal vlak. Zonder steun zouden veel projecten nooit zijn ontstaan door de combinatie van hoge investeringen en een beperkt publiek voor Europese audiovisuele projecten. Het Europees audiovisueel beleid tracht om zowel productie als distributie van Europese projecten zo veel mogelijk aan te moedigen om zo het aandeel op de globale markt te vergroten (Lenart & Jacinto, 2012). Dit gebeurt hoofdzakelijk door de juiste steunmaatregelen toe te passen die vooral financieel van aard zijn. Hierbij tracht men een ruim aanbod aan activiteiten die gerelateerd zijn aan films (productie, distributie,...), televisie, video games, publieke omroepen,... Audiovisuele werken en dan vooral films spelen een belangrijke sociale en culturele rol binnen de lidstaten en de gehele Europese Unie. Ze dragen bij tot de vorming van Europese identiteiten, en reflecteren de culturele diversiteit van de verschillende tradities en geschiedenis van de Europese lidstaten (Europese Commissie, 2012). Ongeacht de significantie van filmsteun binnen de democratie van een maatschappij, zijn dit niet genoeg redenen om zulke 'verstoring' van de markt te rechtvaardigen (Lenart & Jacinto, 2012). Bepaalde auteurs zijn van mening dat publieke steun voor culturele werken zelden voldoen aan de voorwaarden die bepaald zijn in Artikel 107(1) TFEU (Treaty on the Functioning of The European Union) (Psychogiopoulou, 2006). Deze veronderstelling geldt in de meeste gevallen niet voor films, die onder een speciale categorie van goederen valt, door zowel de culturele als economische dimensie van films (Obujen, 2004).

3.4 Karakteristieken en doelstellingen op het nationale niveau

Hoewel zo goed als alle Europese lidstaten hun film- en televisie industrieën steunen, heeft iedere land toch zijn eigen manier en systeem om steun te bieden. Dat systeem is vaak aangepast aan de verschillende sociale en economische eigenschappen. Desondanks verloopt deze diversiteit aan systemen toch volgens enkele gemeenschappelijke doelstellingen. Het European Audiovisual Observatory (EAO) voerde in 1999 een comparatieve analyse uit op het nationaal niveau en daarin bleken twee vragen centraal te staan bij hun onderzoek. Ten eerste moest men rekening houden met de twee verschillende dimensies binnen de publieke steun, namelijk de culturele en commerciële dimensie. Ten tweede moest men ook onderzoeken hoe de dialoog binnen de industrie verloopt tussen de verschillende filmfondsen. Hieruit bleek dat de manier waarop producties steun krijgen veel belangrijker is dan het aantal film fondsen die daarvoor zorgen.

Tijdens het interbellum ontstonden de eerste nationale steunmechanismen, zoals in het fascistische Italië (1931) en Groot-Brittannië (1933), om de stijgende overvloed van Amerikaanse films tegen te gaan (Gournay, 2002). Net zoals op het Europees niveau worden nationale steunmaatregelen, zoals hierboven vermeld gelegitimeerd door de duale structuur van de filmsector, dus vanuit zowel economische als culturele motieven (Debroux, 2011). Vaak gebruikt met de nood om de nationale culturele identiteit te beschermen als verantwoording voor het ondersteunen van de nationale filmsector (Van Rompuy, 2005). Daarnaast is het economische motief ter legitimatie van de steun noodzakelijk om de filmsector te beschermen tegen de Amerikaanse dominantie. Tegen het einde van de jaren 60 verspreidde de publieke steun voor de audiovisuele sector zich over de meeste Europese landen en de focus lag toen en nu nog steeds vooral op de productieproces, met uitzondering van Frankrijk en Duitsland. Op het moment dat de comparatieve analyse van het EAO werd uitgevoerd (1998) bedroeg het percentage steun voor het productieproces 90%, dat is ondertussen lichtjes gezakt doordat de marketing van films steeds belangrijker is geworden. Desalniettemin blijft filmproductie nog steeds de belangrijkste stap in het ontwikkelingsproces dat steun krijgt. De steun die verleend wordt aan het proces voor de productiefase (ontwikkeling) is meestal selectief en wordt meestal gebaseerd op artistieke criteria. Percentueel verschilt die hoeveel sterk per land en per regio. Zo zien we dat dit in Luxemburg 16% bedraagt en in Frankrijk, Noorwegen en Italië slechts 1%. In de onderzoeksresultaten zullen we zien dat ontwikkeling toch een belangrijke plaats inneemt binnen de steun van de regionale filmfondsen. In Frankrijk, Portugal en Duitsland mogen producenten vaak zelf kiezen of ze een deel van hun automatische steun gebruiken voor ontwikkeling. De meeste Europese landen zijn er, al dan niet met enige tegenslag, in geslaagd om zowel de culturele als economische dimensie van de audiovisuele industrie in hun steunbeleid te integreren (Van Rompuy, 2005). Desalniettemin kunnen we toch heel wat verschillen onderscheiden tussen alle vormen van steunbeleid die toegepast worden. Zo zien we een dominantie van lage interest leningen in Italië, beurzen in Spanje, de karakteristieken van een federale staat die vooral een impact hebben op het filmbeleid in Duitsland en Britse interesse in commerciële inkomsten en de private sector (EAO, 1998).

De onderverdelingen tussen nationale en regionale initiatieven tonen duidelijk de verschillen tussen het beleid van de lidstaten, vooral gebaseerd op de verschillende politieke en institutionele procedures die hiermee gepaard gaan. Op dat vlak zijn Frankrijk en Duitsland de grootste extremen en Spanje neemt dan de middenpositie op. In 1999, op het moment dat de European Audiovisual Observatory zijn nationale comparatieve studie uitvoerde tussen de Europese lidstaten, werden Duitsland, Frankrijk, Spanje, Italië en het Verenigd Koninkrijk gezien als de vijf Europese lidstaten waar de film en televisie industrie het meest ontwikkeld was. In 1995 werd 80% van het totale aantal langspeelfilms geproduceerd in één van die vijf landen. Daarnaast zijn dit ook de landen die het meeste steun bieden aan de audiovisuele sector in Europa. Hierbij moeten we wel vermelden dat deze cijfers sindsdien toch wel veranderd zijn en dat ook andere lidstaten een belangrijke rol zijn gaan spelen, niet alleen in

Europese maar ook in het globale filmlandschap. Daarnaast zijn deze vijf landen binnen de grenzen van deze verhandeling ook verantwoordelijk voor het grootste aantal regionale filmfondsen binnen Cine-Regio. In de onderstaande tabel die eerder werd opgesteld door The EAO zien we dat in 2009 de vijf grootste landen verantwoordelijk waren voor 67% van de totale geleverde steun in Europa waarvan Frankrijk het grootste deel opneemt (30%).

Tabel 3: Top 10 Europese landen volgens geleverde steun (2009)

Rang	Land	Miljoen EUR
1	Frankrijk	581
2	Duitsland	303
3	Italië	145
4	Verenigd Koninkrijk	128
5	Spanje	124
6	Rusland	75
7	Oostenrijk	65
8	Nederland	64
9	Zweden	56
10	Noorwegen	55

Bron: Newman-Beudais (EAO, 2012)

In het vervolg van dit hoofdstuk enkele specifieke karakteristieken van bovenstaande landen bespreken. Die karakteristieken hebben namelijk een groot effect op de manier waarop het regionaal filmbeleid georganiseerd wordt.

3.4.1 Duitsland

Het Duits systeem van publieke steun wordt gekarakteriseerd door de grote hoeveelheid regionale filmfondsen binnen de *Länder* (EAO, 1998). Deze regionale filmfondsen zijn vaak financieel sterker dan de federale fondsen. De oprichtingen van fondsen als de *Filmstiftung Nordrhein-Westfalen*, de *Filmboard Berlin-Brandenburg*, de *Baden-Wurtemberg fund*, *Filmförderung Hamburg* en de *FilmFernsehFond Bayern* hebben bijgedragen aan de regionale planning en ontwikkeling van de media industrie. Dit heeft er voor gezorgd dat de Duitse regionale filmfondsen concurrenten van elkaar zijn geworden om zo het meeste aantal producties in hun regio te krijgen. Beseffende dat dit een negatief effect zou kunnen hebben op de gehele industrie, werd er tussen de vijf grootste fondsen besloten om jaarlijks twee of driemaal samen te komen en deze problematiek te bespreken.

3.4.2 Verenigd Koninkrijk

In het Verenigd Koninkrijk houden publieke steunfondsen als The British Screen Finance, BFI Production en de regionale fondsen zich hoofdzakelijk bezig met investeringen in coproducties. Wat het VK als lidstaat interessant maakt op vlak van steunverlening is de manier waarop fondsen worden georganiseerd en te werk gaan (EAO, 1998). Dit heeft veel te maken met de keuze om een fonds te creëren op de restanten van de Nationale Loterij waardoor men de hoeveelheid steun aanzienlijk kon verhogen. Behalve BFI Production en The Arts Council zijn de meeste andere fondsen, zowel nationaal als regionaal, in handen van private bedrijven. Dit heeft ook gevolgen voor de soort steunmaatregelen die hoofdzakelijk bestaan uit leningen en nood aan een volledig open boekhouding met inkomsten en uitgaven voor het gesteunde project.

3.4.3 Frankrijk

De publieke steun in Frankrijk heeft de grootste hoeveelheid financiële middelen tot hun beschikking in vergelijking met de andere lidstaten (EAO, 1998). Dit dankzij de belastingen die de Franse overheid kan innen op de inkomsten van alle televisieomroepen, die goed zijn voor 59% van het totale budget. In Duitsland is dat slechts 32%. Frankrijk is in vergelijking met de andere lidstaten ongewoon als we hebben over de manier waarop het systeem van steun geven georganiseerd wordt. Op de eerste plaats is het merendeel van de financiële middelen afkomstig van de markt. Het verlenen van die steun gebeurt in Frankrijk hoofdzakelijk door automatische systemen (71%). Vaak worden automatische systemen in andere lidstaten enkel gebruikt om steun te bieden aan de productiefase. In Frankrijk is dit niet het geval, daar worden zowel distributie, promotie als de vertoningen gesteund door een automatisch systeem.

3.4.4 Centraal en Oost Europese landen

Terwijl er in West-Europa grotendeels sprake was een evolutie of adaptatie met betrekking tot het filmbeleid, is er in de centraal en Oost-Europese landen meer sprake van een volledige hervorming van hun filmbeleid in de jaren 90 (EAO,1998). Deze hervorming werd mogelijk gemaakt door heel reeks zaken waarvan we hieronder kort de belangrijkste overlopen. Als eerste en misschien wel de belangrijkste is de reorganisatie en privatisering van de gehele productiesector. Daarbij komt ook het feit dat er door de historische gebeurtenissen voor de jaren 90, moeilijkheden waren om buitenlandse investeerders te lokken. Verder kwam er in de Centraal en Oost-Europese landen een trend voor die ook in alle andere Europese landen aanwezig was, namelijk de daling in het aantal filmbezoekers waardoor een groot deel van de belastinginkomsten daalden, vaak de enige bron van financiering voor filmproductie. Dit alles zorgde er voor dat een grondige hervorming nodig was. Bijna al die landen zoals Polen, Hongarije en Rusland, hebben die hervorming doorgevoerd. Daarnaast is de toegang tot de Europese steunmechanismen, vooral het Fonds ECO Cinéma van The CNC, in de jaren 1989-1996 en het lidmaatschap van Eurimages een grote hulp geweest voor veel filmproducenten in die landen (De Vinck, 2011).

Hoofdstuk 4: Institutionele context van het Europees filmbeleid

Het Europees mediabeleid wordt gedeeltelijk bepaald door een reeks van Europese instellingen: de Europese Commissie, het Europees Parlement en Raad van Europa. Deze drie hebben zich in de afgelopen 25 jaar sterk ingezet binnen het domein van de cinema (Harrison & Woods, 2000).

4.1 Filmbeleid van de Europese Commissie

Het filmbeleid van de Europese Commissie bevat twee belangrijke pijlers. Enerzijds is er het ondersteuningsprogramma voor de Europese Filmsector van de Europese Commissie (MEDIA) en anderzijds is er het communautair mededingingsbeleid ten aanzien van de nationale steunmaatregelen voor de filmsector (Debroux, 2011). Sinds 1998 heeft de Europese Commissie een staatssteunbeleid ontwikkeld om er voor te zorgen dat nationale staatssteun in de filmsector die niet overeenkomstig is met de Europese mededingingsregels wordt aangepakt. Op dit domein heeft de Europese Commissie heel wat tegenwerking gekregen van de lidstaten die dit beleid zagen als een bedreiging en aantasting van hun eigen nationaal cultuurbeleid (Gilian, 1998). Hierdoor zijn er op bepaalde vlakken van het beleid spanningen ontstaan maar die bespreken we verder in deze masterproef.

De Unie kan alleen maar voordeel halen uit een sterke filmindustrie, zowel om culturele als economische redenen. Als tweede pijler heeft de Unie sinds begin jaren 1990 een ondersteuningsmechanisme met subsidies voor de Europese cinematografische sector ontwikkeld: het MEDIA programma.

4.1.1 MEDIA 2007

“The programme MEDIA has been giving a great contribution to the European Cinema from now 20 years. 1,7 billions euros has been invested in the European cinema. Thanks to that programme, many exchanges and translations were organized, which made the distribution of European movies possible in other parts of Europe and in other parts of the world. These are concrete examples of where the European Union can help what has been done at national or even regional or local level”

José Manuel Barroso, 7 maart 2011 (Europese Commissie, 2011)

De eerste belangrijke pijler van het Europees filmbeleid zijn de steunmechanismen op Europees niveau: Het MEDIA (Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle) programma van de Europese Commissie vierde in 2011 al zijn twintigste verjaardag (Debroux, 2011). Dit programma werd voor het eerst gestart in 1991 met als doel de ontwikkeling van de Europese Audiovisuele Industrie. Er werd gekozen voor een vijfjaren actieplan die de Europese filmsector van financiële steun moest voorzien en dit initiatief is intussen al driemaal verlengd en geactualiseerd:

MEDIA I (1991-1995), MEDIA II (1996-2001), MEDIA plus (2001-2006), MEDIA opleiding (1996-2001 en 2001-2006) en het laatste deel MEDIA 2007 (2007-2013). De twee voornaamste objectieven van het programma waren steeds: het creëren van distributie netwerken op Europees niveau en het versterken van de ontwikkeling van Europese audiovisuele werken (Debroux, 2011).

Tabel 4: Financiële middelen MEDIA

Programma	Tijdsprogramma	Gevraagd budget	Uiteindelijk budget
Piloot programma	1987-1990		40 miljoen
Media I	1991-1995	250 miljoen	200 miljoen
Media II	1996-2000	400 miljoen	310 miljoen
Media plus + Media Training	2001-2006	500 miljoen	350 miljoen + 50 miljoen
Media 2007	2007-2013	1 miljard	755 miljoen
Creative Europe Programme	2014-2020	1,46 miljard	

Bron: Angelo Casado, 2006 en De Vinck & Pauwels, 2008 en Europese Commissie, 2013

MEDIA 2007 ging op 1 januari 2007 van start voor een periode van 7 jaar tot 31 december 2013. De financiële middelen voor dit programma bedragen 755 miljoen euro. De focus ligt voornamelijk op de preproductie en postproductie (distributie en promotie). De Europese Commissie, bijgestaan door een comité, is verantwoordelijk voor de uitvoering van het programma. Begin 2011 circuleerden er geruchten dat het MEDIA programma in 2013 zou stoppen zonder een mogelijkheid op verlenging (Cineuropa, 24 februari 2011). In een persbericht van de Europese Commissie uit 2011 maakte de voorzitter van de Europese Commissie, José Manuel Barroso duidelijk dat deze geruchten geen enkele grond hebben en dat het juist de bedoeling is het programma verder te verstevigen (Europese Commissie, 2011).

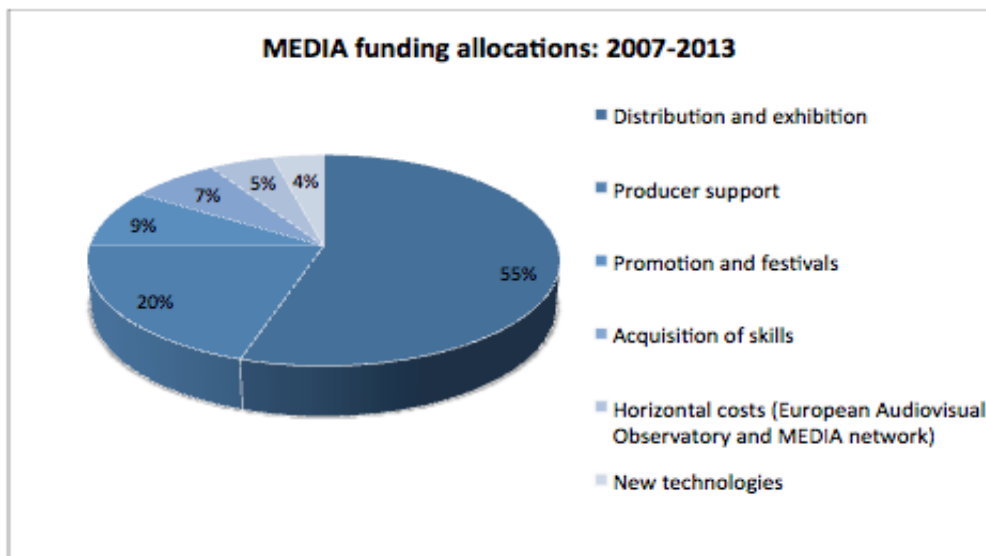


Bron: www.europe.com

Het MEDIA 2007 programma werd in 2012 aan een mid-term evaluatie onderworpen (Europese Commissie, 2010). In het algemeen was dit rapport overwegend positief. Het MEDIA programma heeft sinds het van start gaan twintig jaar geleden een aantal mooie resultaten geboekt en een groot aantal projecten financiële steun geboden. Toch zijn alle doelstellingen nog niet bereikt. Zoals Jäckel het stelt: *'A common film market is no more reality than it was at the inception of this programme. A strong and effective pan-European distribution system still does not exist and the restructure of the*

film industries is far from complete' (Jäckel, 2003). Daarnaast blijft het grootste deel van de steun naar de grote filmlanden van Europa te gaan, ondanks positieve discriminatie voor projecten uit gebieden met kleinere productiecapaciteit (Debroux, 2011). Binnen het MEDIA programma zijn er in totaal 17 verschillende steunprogramma's die beurzen verlenen aan producenten, distributeurs, verkoop agenten, organisatie van trainingscursussen,... Alle steun wordt verleend via het principe van 'Calls for Proposals', dit omvat een reeks richtlijnen die gevolgd moeten worden bij de aanvraag tot steun.

Figuur 5: MEDIA steun per activiteit



Bron: MEDIA (2013)

4.1.2 Creative Europe Programme

Het Creative Europe Programme ging van start op 1 januari 2014 en is de opvolger van het MEDIA programma (Europese Commissie, 2013). Het nieuwe programma beschikt over een budget van 1,46 miljard euro om de volgende zeven jaar (2014-2020) te spenderen binnen de culturele en creatieve sectoren binnen Europa. Met dat budget kan het volgens de Europese Commissie steun geven aan minstens 250.000 artiesten en professionals binnen de culturele sector, 2000 bioscopen en 4500 vertalingen van boeken (Europese Commissie, 2013). Daarnaast gaat men ook een nieuw fonds oprichten waardoor kleine culturele en creatieve bedrijven leningen kunnen aangaan binnen een budget van 750 miljoen euro. De Europese commissaris voor onderwijs en cultuur reageerde heel verheugd over de start van dit nieuw programma: *“This investment is great news for Europe’s film industry, for culture and the arts, and for the public. Creative Europe will enable thousands of talented artists to reach new audiences in Europe and beyond, while also promoting cultural and linguistic diversity. In addition to providing considerable levels of grant support, our guarantee facility will boost access to finance for hundreds of small companies”* (Europese Commissie, 2013).

Volgens de Europese Commissie is de grootste uitdaging, voor het Creative Europe Programme, de markt fragmentatie die het gevolg is van de verschillende culturele tradities en talen. Binnen de Europese Unie zijn er momenteel 24 officiële talen, 3 verschillende alfabeten en ongeveer 60 officieel erkende regionale talen. Deze diversiteit is zowel een sterkte als zwakte voor de gehele culturele sector waardoor het soms moeilijk is om artiesten en producenten uit verschillende regio's met elkaar in contact te laten komen. Volgens een Eurobarometer survey in 2013 gaat slechts 13% van alle Europeanen naar concerten van artiesten uit een andere lidstaat (Europese Commissie, 2013). Daarom wil dit nieuwe programma zich meer focussen op steun voor het behoud en opbouw van het publiek en de capaciteit van de culturele sector om interactie te hebben met het publiek.

4.1.3 Communautair mededingingsbeleid

De tweede belangrijke pijler van de Europese Commissie binnen de filmsector is het communautair mededingingsbeleid ten aanzien van nationale steunmaatregelen voor de filmsector. Voor de nationale filmsectoren is het vaak moeilijk om te overleven zonder staatssteun. Daarom is staatssteun van kapitaal belang voor de nationale filmsectoren (Debroux, 2011). In Europa wordt er jaarlijks 1,6 miljard euro staatssteun verdeeld door de lidstaten aan de nationale filmsectoren (Europese Commissie, 2009). Sinds begin 1950 waren er al dergelijke systemen van staatssteun verspreid binnen Europa (Chetrit & Debande, 2001). Het Verenigd Koninkrijk en Italië waren de eersten op dat gebied en hadden in 1920 al wetten afgekondigd ter bescherming van hun nationale cinema. Het eerste ondersteuningsmechanisme kwam tot stand in Italië in 1931 gevolgd door Duitsland en Groot-Brittannië in 1933 (Gournay, 2002). Het is de taak van de Commissie om nationale steunmaatregelen te limiteren vanuit zowel culturele als industriële motieven. Het communautair mededingingsbeleid heeft twee centrale doelstellingen, namelijk het waarborgen van de vrije concurrentie en marktintegratie (Dinan, 1999). De Europese Commissie probeert de onvervalste concurrentie, innovatie en technische ontwikkeling te stimuleren en dit via gereguleerde mededinging (Herold, 2010). Dit betekent dat de overheid subsidies mag geven, maar ze moet onpartijdig zijn bij de beslissing. Als voorbeeld kunnen we hier een privaat bedrijf nemen dat uit een andere lidstaat komt maar dezelfde dienstverlening een stuk goedkoper kan aanbieden, dan moet dit bedrijf zowel het contract als de subsidie krijgen (Vos, 2008). Volgens Anna Herold zijn er drie gebieden waar het mededingingsbeleid van de Europese Commissie relevant is binnen de filmsector (Herold, 2008). Om te beginnen geniet de staatssteun voor de filmsector een bijzondere vrijstelling van de EU wetgeving. De gevolgen hiervan worden wel gecontroleerd om ervoor te zorgen dat die niet botsen met de belangen van een vrije markt. Ten tweede is er de antitrust wetgeving met als doel het elimineren van akkoorden die de concurrentie tegenhouden en het misbruik van de dominante positie van de marktspelers. Zo verzekeren ze de diversiteit van het audiovisueel materiaal. Om te eindigen controleert men de fusies tussen belangrijke bedrijven om de stijgende concentratie binnen de filmsector onder controle te houden (Herold, 2008).

Als het nodig is kan de Europese Commissie optreden in geval dat er soortgelijke grenzen op het vlak van steun overschreden worden, anders zouden de lidstaten de werking van de markt kunnen verstoren (Debroux, 2011). Deze complexe problematiek wordt geregeld in de artikelen 107-109 EG (oud Art. 87-89) van het Verdrag van Maastricht. Op vraag van Nederland is er in het verdrag naast de introductie van de cultuurparagraaf ook een uitzondering voor bepaalde steun in de culturele sector toegevoegd aan artikel 107 betreffende staatssteun (Debroux, 2011). Namelijk namelijk . Art. 107, lid 3, sub d): *Als verenigbaar met de gemeenschappelijke markt kunnen worden beschouwd: (...) d) steunmaatregelen om de cultuur en de instandhouding van het culturele erfgoed te bevorderen, wanneer door deze maatregelen de voorwaarden inzake het handelsverkeer en de mededingingsvoorwaarden in de Gemeenschap niet zodanig worden veranderd dat het gemeenschappelijk belang wordt geschaad* (Europese Unie, 2010).

4.1.4 Cinema Communication

Binnen de Europese wetgeving bestaan er bepaalde regels die bepalen wanneer lidstaten toestemming krijgen om publieke steun te verlenen. Het doel van deze regels is om te verzekeren dat staatssteun geen oneerlijk voordeel geeft aan bedrijven in bepaalde lidstaten en daardoor zich moeit met de plaatselijke wetgeving rond concurrentie. In 2001 werden door de Europese Commissie aanvankelijk vier criteria opgesteld waaraan nationale steunmaatregelen voor de filmsector moeten voldoen in overeenstemming met Art. 87.3 (d) (Debroux, 2011). Die criteria werden bekend gemaakt in de eerste cinemamededeling (Cinema Communication) uit 2001 die gebaseerd is op de voorzieningen van the Treaty on the Functioning of the EU waarin steun met een cultureel karakter toegelaten wordt, inclusief film (Europese Commissie, 2001). Initieel werd voorzien dat de Cinema Communication zou vervallen in 2003 maar dit werd ondertussen al enkele malen verlengd, namelijk in 2004 en 2007 en in een laatste mededeling van de Europese Commissie werd beslist om de criteria te verlengen tot 31 december 2012 (Europese Commissie, 2009). Volgens het eerste criterium moet de steun worden geleverd aan een cultureel product. De Europese Commissie neemt zelf geen beslissing over wat als cultureel mag beschouwd worden en wat niet. Die beslissing wordt overgelaten aan de lidstaten zelf. Dit staat bekend als het principe van subsidiariteit (De Vinck, 2011). Vervolgens moeten filmproducenten vrij zijn minstens 20 % van het productiebudget in andere lidstaten uit te geven. Dit tweede criterium staat ook bekend als het territorialiteitsbeginsel. Volgens het voorlaatste criterium wordt de steunintensiteit van de nationale steun beperkt tot tot een limiet van 50 % van het totale productiebudget. Om tegemoet te komen aan de grote diversiteit van filmproducties is er een uitzondering mogelijk op deze voor 'moeilijke' en 'low-budget' films (Debroux, 2011). De beoordelingscriteria voor wat als 'moeilijk' en 'low-budget' kan beschouwd worden is opnieuw een taak van de lidstaten. Als laatste criteria is supplementaire steun voor specifieke activiteiten in het filmproces niet toegestaan, zodat bepaalde steun in bepaalde lidstaten niet aantrekkelijker zou zijn in vergelijking met andere lidstaten. (Europese Commissie, 2009). De minimus regel bepaalt een plafond

waaronder een bepaalde hoeveelheid aan steun niet moet bekend gemaakt worden aan de Europese Commissie. Deze regel geldt voor verschillende sectoren waaronder ook de audiovisuele industrie en het huidige bedrag staat momenteel op een maximum van €200.000,00 over een periode van drie boekjaren. Het is de verantwoordelijkheid van de lidstaten om dit te controleren.

In maart 2012 werd door de Europese Commissie een publieke consultatie gestart voor de mogelijke veranderingen van de Cinema Communication, genaamd 'The Draft Communication'. Dit was de tweede en ook laatste consultatie in het herzieningsproces van de toenmalige staatsteun criteria (Europese Commissie, 2012). Er werden enkele belangrijke wijzigingen voorgesteld in de draft communication. Als voorbeeld werd voorgesteld om het geheel aan activiteiten die gecontroleerd worden door de Communication uit te breiden naar alle fasen van de audiovisuele productie, van conceptontwikkeling tot distributie aan het publiek. De oorspronkelijke regulering had enkel betrekking tot productiesteun. De consultatie werd in juni 2012 afgesloten en de meerderheid van de reacties waren over het algemeen negatief (Europese Commissie, 2012). Meer dan 70 Europese filmfondsen gaven kritiek op de Draft Communication (Blaney, 2013). Veel gelijkaardige problemen kwamen geregeld in de reacties voor, namelijk het tekort aan op bewijs gesteunde redeneringen, het voorstel tot uitsluiting van VOD, videogames en transmedia producties bij het verkrijgen van staatsteun. Tenslotte werd ook kritiek geuit op de mogelijke wijzingen rond de regulering met betrekking tot territorialiteit. Deze kritiek werd ook al aangegeven in een rapport van de European Audiovisual Observatory, geschreven door Juridisch analist Francisco Cabrera met als titel *The Future Of State Aid* (EAO, 2012). In haar rapport komt Cabrera tot de conclusie dat de Europese Commissie heel waarschijnlijk tegenstand kan verwachten van zowel professionele organisaties als de lidstaten, vooral met betrekking tot de meeste controversiële onderwerpen zoals het nieuwe voorstel van de Commissie voor het Creative Europe programma, territorialisering en de subsidie race. Deze Cinema Communication is ook van groot belang voor de regionale filmfondsen in Europa en Cine-Regio. Vooral het onderwerp rond territorialiteit en de mogelijkheid om onafhankelijk te beslissen over de eigen regulering zijn heel belangrijk voor het voortbestaan van een groeiende regionale filmsector. In een brief naar Cine-Regio schreef Vicepresident van de Europese Commissie Joaquin Almunia het volgende: *"I will make sure that the territorial linking of the aid in the final proposal will be such as to strike the right balance between the European dimension of our cinema industry and the preservation of its more local resources and skills"* (Cine-Regio, 2013).

Cine-Regio antwoordde zeer positief op de aanpassingen van de laatste versie van de Cinema Communication en Charlotte Appelgren stelde dat *"With this Cinema Communication we have a clear local/regional reference and the new text allows regions to demand a certain amount to be spent on local goods, services and work to be defined by them. Indeed territorialisation has positive effects, particularly as regards the preservation of cultural identities, the creation of a critical mass of audio-visual activities and the solidarity between regions, mainly through the facilitation of co-production projects"* (Cine-Regio, 2013).

Hoofdstuk 1: Regionaal filmbeleid

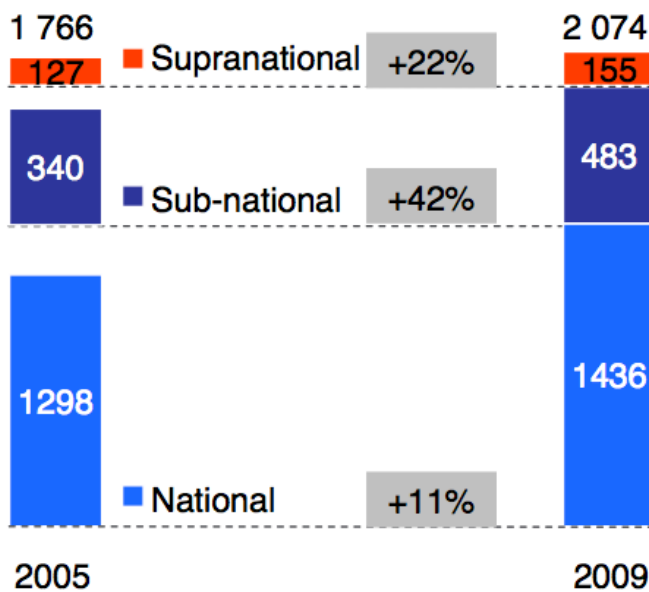
1.1 Regionaal Filmbeleid: Context

Regionale filmsteun heeft een belangrijke plaats ingenomen in het geheel van financiële steun voor film en andere audiovisuele werken in Europa. Volgens het European Audiovisual Observatory (2010, 6 mei) wordt steeds meer steun voor audiovisuele werken gegeven door regionale instellingen. De nodige financiële middelen komen niet alleen van de publieke instelling zelf maar ook van andere bronnen. In Duitsland geven de omroepen zelf steun aan de regionale filmfondsen. In Frankrijk, het Verenigd Koninkrijk en Zweden krijgen regionale filmfondsen steun van de nationale overheid. Duitsland heeft dan weer de grootste hoeveelheid regionale filmsteun van Europa (Segay, 2010).

Sinds het begin van de jaren 1960 werden in landen als Spanje, Frankrijk, Duitsland, Engeland en Zwitserland de eerste filmfondsen gevestigd op regionaal niveau. De manier waarop dit tot stand kwam verschilde van land tot land net als de financiering van die regionale filmfondsen. Zo koos Duitsland ervoor om 64% van de totale publieke steun te verlenen op regionaal niveau, Spanje koos voor 25% en Frankrijk slechts 2%. Dit aantal is sindsdien zeer hard gestegen (EAO, 1999). Alhoewel het essentiële criterium bij een steunaanvraag vaak de locatie van de filmproductie binnen de regio is, wordt dit vaak vervangen door criteria die de bijdrage aan de regio voorop stellen. Daarbij verwacht men dat de gesteunde productie een positief effect zal hebben op verschillende economische en culturele criteria zoals werkgelegenheid, toerisme en culturele activiteiten die ten goede komen aan de regionale bevolking.

Het is duidelijk dat de meeste regionale filmfondsen op zoek zijn naar een dynamiek tussen zowel de economische en culturele doelstellingen die men heeft voorop gesteld. Een voorbeeld hiervan is de *Wirtschaftseffekt* (economic return) die gesteunde producties verplicht om een equivalent van 150% van de totale ontvangen steun te spenderen bij de regionale leveranciers en economie (EAO, 1999). Dit is een verplichting die werd opgelegd door het Filmstiftung Nordrhein-Westfalen en de Wiener Filmförderungsfond. De meeste regionale filmfondsen die lid zijn van Cine-Regio hanteren gelijkaardige richtlijnen en criteria zoals verplichte opnames binnen de regio en tewerkstelling voor professionele filmmedewerkers. Om verder te gaan op het Duitse voorbeeld kunnen we hier de Länder politiek aankaarten die ervoor zorgt dat regionale filmfondsen meer zijn dan steunverdelers. De slogan van Filmboard Berlin-Brandenburg is “*We give you more than money*”, hiermee wil men benadrukken dat men als filmfonds ook wil zorgen voor de ontwikkeling en ondersteuning binnen de regio.

Figuur 6: Geleverde steun in miljoen EUR (2005-2009)



Bron: Newman-Beudais (EAO, 2012)

In de bovenstaande figuur dat afkomstig is van een studie die in 2012 werd uitgevoerd door The EAO zien we dat sub-nationale filmfondsen met 42% de grootste stijging in verleende steun hebben binnen de gehele Europese unie in de periode 2005-2009. Maar liefst 20% van de overheidsinvesteringen in de Europese filmsector komt van regionale filmfondsen (La Porta, D. 2011). Met de stijging van het aantal regionale vormen van filmbeleid, stijgt ook het aantal coproducties tussen regionale instellingen met als resultaat dat er een grotere uitwisseling is op technisch, artistiek en creatief vlak. Een voorbeeld van soortgelijke coproductie is de film ‘Grbavica’, een coproductie tussen Oostenrijk, Bosnië-Herzegovina, Duitsland en Kroatië. Deze film won in 2006 de Gouden Beer tijdens het Internationale filmfestival van Berlijn. ‘Grbavica’ werd financieel mogelijk gemaakt door de steun van enkele Cine-Regio leden³. Historisch gezien zijn coproducties ontstaan door de noodzaak om grotere budgetten te bemachtigen voor filmproducties in kleinere landen (Iordanova, 2002). Dit is nog steeds één van de grootste redenen waarom kleinschalige regionale filmfondsen in Europa samenwerken bij filmproducties.

1.2 Het belang van coproducties

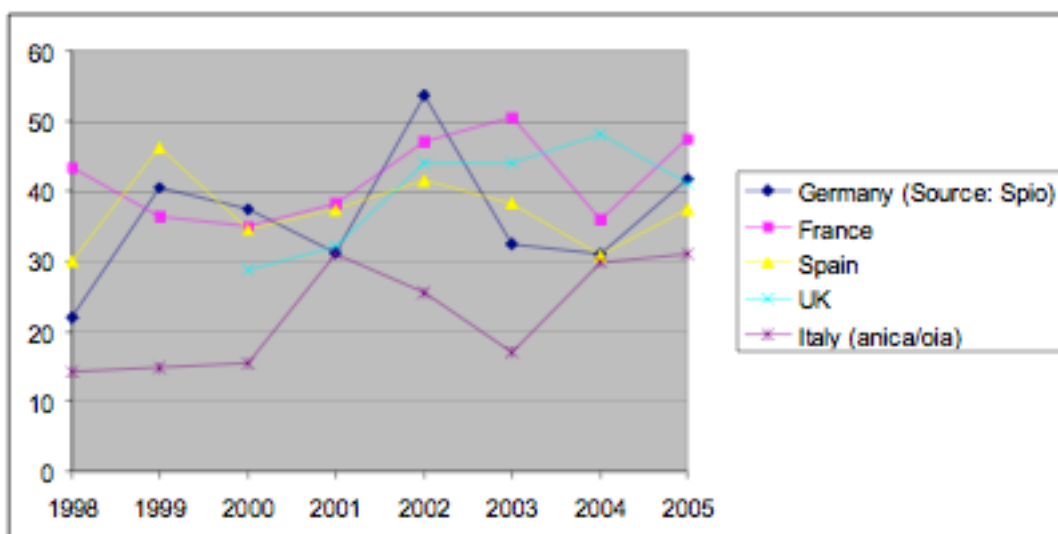
Enrich definieert coproducties als “*under a co-production contract, two or more film producers agree to collaborate and pool goods, rights or services in order to produce a project that either of the co-*

³ Deze informatie vonden we op de website van Cine-Regio zelf (www.cine-regio.org).

producers alone would find difficult to achieve in any other way. The ownership of the rights and the ensuing profits are usually shared in a co-production” (2005). De eerste coproducties werden in het begin van de jaren 1950 gemaakt toen Frankrijk en Italië de eerste overeenkomst tekenden om hun nationale filmsector te herstellen na Wereldoorlog Twee. Rond 1960 werden coproducties volgens Jaeckel noodzakelijk voor landen met een kleine filmindustrie en gematigd marktpotentieel (2001, p. 155). Tussen 1998 en 2003 steeg het aantal commercieel geproduceerde coproducties significant van 164 naar 285 (EAO, 2004). In Frankrijk steeg dat aantal van 78 in 1998 naar 114 in 2005, met een stijging die dubbel zo groot was als de pure nationale films. In diezelfde periode steeg het aantal coproducties van 11 naar 43, in het Verenigd Koninkrijk van 37 naar 62 en in Italië van 13 naar 27 (EAO, 2006).

Coproducties nemen een significant deel in beslag binnen de filmindustrie in landen overal ter wereld. In de meeste Europese landen ligt dat aandeel ronde de 30%, waaruit we kunnen concluderen dat er een grote toename is van producties die niet binnen eenzelfde cluster (Hollywood) of land worden geproduceerd, maar wel het resultaat zijn van samenwerkingen tussen producenten uit verschillende landen (Morawetz, 2007). Grabher en Bathelt omschrijven coproducties vanuit een economisch standpunt als “extra-local linkages”, “global pipelines” of “temporary trans-local interfirm networks” tussen verschillende productie clusters (2002a, 2002b & 2004). Bathelt argumenteert dat “firms located in clusters usually pursue such external links only for superior rents” (2004). Vooral omdat het zoeken van en de interactie met nieuwe buitenlands partners vaak zeer kostelijk en niet zonder gevaar is (Maskell, 2006). Daarentegen geven Jaeckel (2001) en Hoskins (1997) wel aan dat coproducties op zich niet rendabeler zijn dan films met slechts één producent. Volgens Marawetz maakt de toename in coproducties deel uit van grotere verandering binnen de financiële en institutionele dynamiek van de filmindustrie (2007).

Figuur 7: Aandeel coproducties binnen het totaal aantal producties in Europa



Bron: EAO (2006)

In 2008 werd door het European Audiovisual Observatory een studie, met als titel *The Circulation of European co-productions and entirely national films in Europe*, uitgevoerd. In die studie deed men onderzoek naar de circulatie en prestaties van Europese coproducties tegenover films die voor 100% werden gesubsidieerd door één specifiek land, zowel in eigen en het buitenland in de periode 2001 tot 2007. Daarbij werd **circulatie** gemeten aan de hand van het gemiddeld aantal markten waarin beide soorten films werd gedistribueerd als ook het percentage films dat werd gedistribueerd op een buitenlandse markt. De **prestaties** van de films werden gemeten door het gemiddeld aantal bezoeken per type film te vergelijken, zowel op nationaal en internationaal vlak.

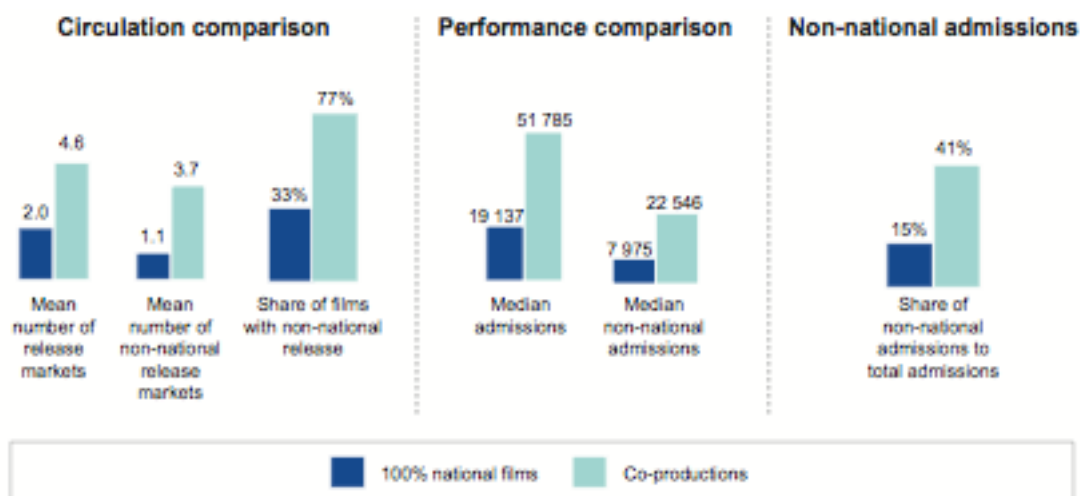
Die analyse maakte men op basis van 5414 films (1024 coproducties & 4390 nationale films) uit 20 verschillende Europese markten die samen in totaal 1,7 miljard bezoekers lokten tussen 2001 en 2007.

Uit dat onderzoek werden drie belangrijke conclusies genomen. Ten eerste bleek dat Europese coproducties een betere verspreiding hebben in vergelijking met de 100% nationale tegenhangers. Gemiddeld worden coproducties in meer dan tweemaal het aantal markten gedistribueerd in vergelijking met nationale films. Daarbij worden 77% van alle coproducties verspreid in minstens één non-nationale markt, tegenover 33% van alle nationale films.

Vervolgens bleek uit de studie dat coproducties 2,7 maal zoveel bezoekers lokken dan nationale films met een gemiddelde van 51785 bezoekers per jaar tegenover 19137 bezoekers voor nationale films.

In een laatste conclusie werd duidelijk dat buitenlands markten belangrijker zijn voor coproducties dan volledige nationale films als we kijken naar de gegevens rond het aantal bezoeken per type film. Daaruit bleek dat 41% van het totaal aantal bezoeken voor coproducties toe te schrijven was aan buitenlandse distributies tegenover 15% voor volledige nationale films.

Figuur 8: Samenvatting resultaten studie EAO



Bron: EAO (2008)

Deze analyse toont duidelijk dat er gemiddeld meer Europese coproducties worden uitgebracht in meer Europese markten en meer bezoekers lokken dan nationale films. Deze resultaten kunnen worden verklaard door meerdere aspecten zoals hogere budgetten, toegang tot internationale zender en distributeurs, grensoverschrijdend imago, internationale cast, Engelse taal en meerdere markten voor de distributie. Coproducties laten producenten toe om grotere budgetten te bemachtigen doordat men kan gebruik maken van een groter aantal financieringsbronnen die soms specifiek zijn ontstaan voor de financiering van coproducties zoals Eurimages. Algemeen gezien leidt een hoger budget tot een hogere productiewaarde, die op zijn beurt moeten zorgen voor een groter aantal bezoekers tegenover een film met een lagere productiewaarde. Daarbij moeten we vermelden dat dit geen vaststaande reden is het voor het al dan niet succesvol zijn van een film. Daarnaast kunnen producenten door het internationale karakter van coproducties, steunen op een groter draagvlak met betrekking tot relaties met nationale filmfondsen maar ook regionale en lokale fondsen kunnen bijdragen tot dat doel.

Vervolgens zorgt de setup van coproducties ervoor dat producenten over een cast kunnen beschikken die aantrekkelijk is voor nationale en internationale markten. Dit kan men bereiken door het casten van A-list filmtalent of door het mengen van lokale acteurs uit de landen die met de coproductie betrokken zijn.

Hoofdstuk 2: Regionaal filmbeleid op Europees niveau

Het regionaal filmbeleid op Europees niveau heeft hoofdzakelijk betrekking tot investeringen in de filmsector. Het steunt vooral de creatie van jobs, concurrentiemogelijkheden, economische groei, verhoging van de levenskwaliteit en duurzame ontwikkeling (MEDIA, 2013). Deze investeringen liggen volledig in de lijn van Europe 2020. Regionaal filmbeleid wordt op dit vlak ook gezien als een cohesie beleid en is een uitdrukking van de solidariteit van de EU ten opzichte van minder ontwikkelde landen en regio's waardoor men de steun kan concentreren op gebieden waar men echt een verschil kan maken. Gedurende de periode 2007-2013 werd er op Europees niveau €347 miljard geïnvesteerd in de regionale filmsector (MEDIA, 2013). Deze investeringen dragen bij in de verbetering van transport, opleidingen en talentontwikkeling en het leggen van internetverbindingen naar afgelegen gebieden (De Vinck & Walravens, 2011). Daarnaast wordt er ook geïnvesteerd in innovatie, met name in de ontwikkeling van nieuwe producten, productiemethoden, efficiënter energiegebruik en beter omgaan met de problemen rond de klimaatsverandering. Regionaal filmbeleid heeft betrekking tot alle levels in de Europese Unie, van supranationaal tot lokaal. De prioriteiten worden bepaald door de Europese Unie en vervolgens worden die geïmplementeerd door nationale en regionale instanties in samenspraak met de Europese Commissie (De Vinck, 2011). Tussen 2007 en 2013 had het regionaal filmbeleid hoofdzakelijk drie doelstellingen (MEDIA, 2013). Een eerste doel kunnen we plaatsen onder de noemer convergentie of solidariteit tussen regio's. Het grootste bedrag van regionale steun wordt

besteed aan regio's die vallen onder het 'Convergence Objective' (ook bekend als **Objective 1**). Hiermee wil men de ongelijkheid tussen regio's verminderen door steun te bieden aan gebieden die een Bruto Nationaal Product (BNP) hebben die kleiner is dan 75% van het Europese gemiddelde, deze gebieden staan bekend als convergentie regio's (MEDIA, 2013). In het Verenigd Koninkrijk zijn er bijvoorbeeld twee zulke convergentie regio's, namelijk Cornwall and the Isles of Scilly en West Wales and the Valleys. Regionale projecten die vallen onder het convergentie objectief worden gesteund door drie Europese fondsen, namelijk het European Regional Development Fund (ERDF), het European Social Fund (ESF) en het Cohesion Fund, die we hieronder kort bespreken (MEDIA, 2013).

Tabel 5: Samenvatting doelstellingen regionaal beleid

Regional Policy Objectives - Summary

	Convergence	Regional Competitiveness and Employment	European Territorial Co-operation
Number of regions	99	172	all
Number of Europeans concerned	170 million	330 million	500 million
Total amount	€283.3bn (81.5% of total budget)	€55bn (16% of total budget)	€ 8.7bn (2.5% of total budget)
Type of projects	Improving basic infrastructure, helping businesses, water and waste treatment, high-speed internet connection, training, job creation, etc.	Development of clean transport, support for research centres, universities, small businesses and start-ups, training, job creation, etc.	Shared management of natural resources, risk protection, improving transport links, creating networks of universities, research institutes etc.

Bron: MEDIA (2013)

Het tweede doel wil de regionale concurrentie en tewerkstelling bevorderen (**Objective 2**). Hiermee wil men bepaalde regio's aantrekkelijker maken voor mogelijke bedrijven en investeerders. Dit objectief omvat alle regio's in Europa die niet onder het eerste objectief vallen (MEDIA, 2013). Het derde en laatste doel staat bekend als het European Territorial Co-operation objective (**Objective 3**) en heeft als doel om samenwerking over de landsgrenzen heen te bevorderen (of tussen regio's) die niet zou plaatsvinden zonder de steun van het regionaal beleid. Op financieel vlak is dit derde doel minimaal in vergelijking met de twee andere doelen (slechts 2,5% van het totale budget). Maar in tegenstelling tot de overige doelen heeft Objective 3 wel betrekking op alle regio's in Europa.

Het European Regional Development Fund (ERDF) heeft als doel om de sociale en economische cohesie binnen Europa te versterken door de ongelijkheden tussen de regio's te verminderen (Rodriguez-Pose & Fratesi, 2004). Het ERDF kan steun bieden onder de drie bovenstaande objectieven en staat samen met het European Social Fund (ESF) bekend als het "structureel fonds". In de periode 2007- 2013 werd er in totaal voor €201 miljard steun geboden in initiatieven die zorgen voor regionale ontwikkeling, namelijk directe investeringen in bedrijven (SMEs) met als doel het creëren van duurzame jobs. Daarnaast heeft men enkele financiële instrumenten in werking gesteld.

Het ERDF heeft ook aandacht aan specifieke karakteristieken van steden en regio's, zo krijgen bijvoorbeeld gebieden die een nadeel ondervinden door een bepaalde geografische eigenschappen (vb: afgelegen bergachtige gebieden). Het European Social Fund (ESF) heeft als doelstelling om werkgelegenheid en job kansen te verbeteren binnen de Europese Unie. Het ESF kan steun bieden voor twee van de drie reeds vermelde objectieven, namelijk convergentie enerzijds en regionale concurrentie en tewerkstelling anderzijds. In de periode 2007-2013 verliep dit fonds onder de naam 'Investing in People' en investeerde voor €75 miljard (MEDIA, 2013). Het Cohesion Fund is bedoelt voor lidstaten die een Bruto Nationaal Product per inwoner hebben die kleiner is dan 90% van het EU gemiddelde en heeft als doel om de economische en sociale tekortkomingen van die lidstaten te reduceren en tegelijkertijd hun economie te stabiliseren. Daarmee steunt dit fonds ingrepen die in het kader van het convergentie objectief (Objective 1) worden uitgevoerd (Rodriguez-Pose & Fratesi, 2004).

Hoofdstuk 3: Cine-Regio

Cine-regio is een netwerk van verschillende regionale filmfondsen in Europa. Momenteel bestaat Cine-regio uit 41 afzonderlijke regionale filmfondsen uit 12 Europese lidstaten en Noorwegen en Zwitserland. Dat aantal blijft jaarlijks nog altijd stijgen en zal dat blijven doen in de toekomst. De leden van Cine-regio tonen een verscheidenheid aan steunmechanismen. Het project ging van start in 2005 met 15 regionale filmfondsen uit 11 verschillende lidstaten. Wallimage, het Waalse filmfonds werd verkozen om als eerste het voorzitterschap op zich te nemen.

Om een vlotte samenwerking tussen de leden te verkrijgen, zijn er enkele subgroepen ontstaan die elk op hun beurt zich specialiseren in een bepaald aspect van de audiovisuele sector. Een voorbeeld van zo'n subgroep is 'Green Regio', deze subgroep is speciaal ontwikkelt voor filmfondsen die sterk de focus leggen op een ecologische ontwikkeling van hun regionale filmsector. Om een uitgebreide analyse te maken van Cine-Regio gebruiken we hoofdzakelijk informatie van hun website (www.cine-regio.org).



European network of regional film funds

Bron: [www. http://berlin.startupweekend.org](http://berlin.startupweekend.org)

3.1 Doelstellingen

Er zijn drie belangrijke doelstellingen binnen Cine-Regio en elk van die doelstelling staan ook in relatie tot elkaar⁴. De eerste doelstelling is het uitwisselen van kennis, denkbeelden, methoden en informatie, dit in het voordeel van de gehele Europese film industrie. Daarbij hoort de integratie van nieuwe regionale filmfondsen. Cine-Regio organiseert elk jaar drie vaste bijeenkomsten waar vertegenwoordigers van de regionale filmfondsen kennis kunnen uitwisselen (Segay, 2010).

Een tweede doelstelling van Cine-Regio is om meer bewustwording te krijgen, het representeren en promoten van regionale audiovisuele belangen over heel Europa. Ook de belangen van de Cine-Regio leden tegenover de overkoepelende Europese instellingen, die de regels en voorwaarden bepalen waarbinnen regionale filmfondsen kunnen ontstaan en werken, worden vertegenwoordigd. Een laatste doelstelling is het verstevigen van de co-ontwikkeling en coproductie van audiovisuele producten. Het samenvoegen van talent en middelen in verschillende regio's voor een bredere markt. Daarbij hoort de stimulatie van artistiek, technische en creatief talent binnen Europa.

Veel nationale en supranationale filmfondsen zijn in de laatste jaren niet geëvolueerd in tegenstelling tot regionale filmfondsen. Deze stijging in het aantal filmfondsen heeft geleid tot een stijging in het aantal coproducties en samenwerkingen tussen regionale filmfondsen. In een interview met Cineurope, besprak huidig voorzitter van Cine-Regio, Philippe Reynaert, de noodzakelijkheid van samenwerking tussen regionale filmfondsen (La Porta, D. 2011). Volgens Reynaert verloopt de samenwerking tussen regionale filmfondsen informeel en effectief. Hij ziet de zwakte van Cine-Regio ook als zijn bron van succes. Geen enkel filmfonds lijkt op elkaar, elk hebben ze een manier om steun te bieden aan films, ook hun objectieven liggen vaak sterk uit elkaar. Wat ze dan weer wel gemeen hebben, is pragmatisme en een sterke regionale visie.

3.2 Korte historiek (Beginfase)

Op 15 mei 2005 werd Cine-Regio officieel erkend als een non-profit organisatie onder de Belfische wetgeving en in diezelfde maand werd er al een eerste vergadering samengeroepen in Cannes met de eerste vijftien leden uit elf verschillende Europese lidstaten. Tijdens de eerste vergadering werd er een nieuw bestuur verkozen met Phillippe Reynaert (Wallimage) als voorzitter. De twee belangrijke punten die toen werden besproken waren de mogelijkheid om een permanent secretariaat te hebben in Göteborg (Zweden) en de noodzaak aan een zelf ondersteunend business plan. In November datzelfde jaar vond er een officiële meeting plaats tussen de Waalse Minister van Economie en de president van de regio Västra Götaland in Zweden. Daar werd beslist dat vanaf 2006, Cine-Regio een vast

⁴ Deze informatie vonden we op de website van Cine-Regio zelf (www.cine-regio.org).

secretariaat zou hebben in Göteborg. Voorheen opereerde Cine-Regio voornamelijk vanuit het kantoor van Wallimage.

Op 1 maart 2006 werd Charlotte Appelgren aangesteld als Secretariaat-Generaal en twee maanden later werd Cine-Regio officieel lid van het IFCT (International Council for Film Television and Audiovisual Communication), een ngo dat in verband staat met UNESCO. Dat jaar vond de tweede algemene vergadering plaats tijdens het filmfestival van Cannes. Tijdens die vergadering kon Cine-Regio vijf nieuwe leden verwelkomen. Daarnaast werd Bengt Toll (Film i Väst) verkozen als nieuwe voorzitter en opvolger van Philippe Reynaert (Wallimage). In een persbericht uitte Philippe Reynaert zich opgelaten met de komst van zijn opvolger: *“I am very pleased with the election of Bengt Toll as chairman and I am confident in the future of Cine-Regio. We are recognised by UNESCO through IFCT, as of May 2006 and Cine-Regio is ready to play a key role in the changing State Aid landscape in the forthcoming years”* (Cine-Regio, 2006). Een jaar later kwamen er nog eens zeven leden bij waardoor het aantal steeg naar 28 leden uit 15 verschillende landen. In de lente van 2008 werden er binnen Cine-Regio enkele nieuwe initiatieven gelanceerd zoals Digi Regio, Kids Regio, Cine Euro, Film Bow, Digi-Seminar en Innomedia, Animarco Regio. Net als de jaren voordien kwamen er in 2008 opnieuw enkele leden bij

3.3 Focus Report 2012

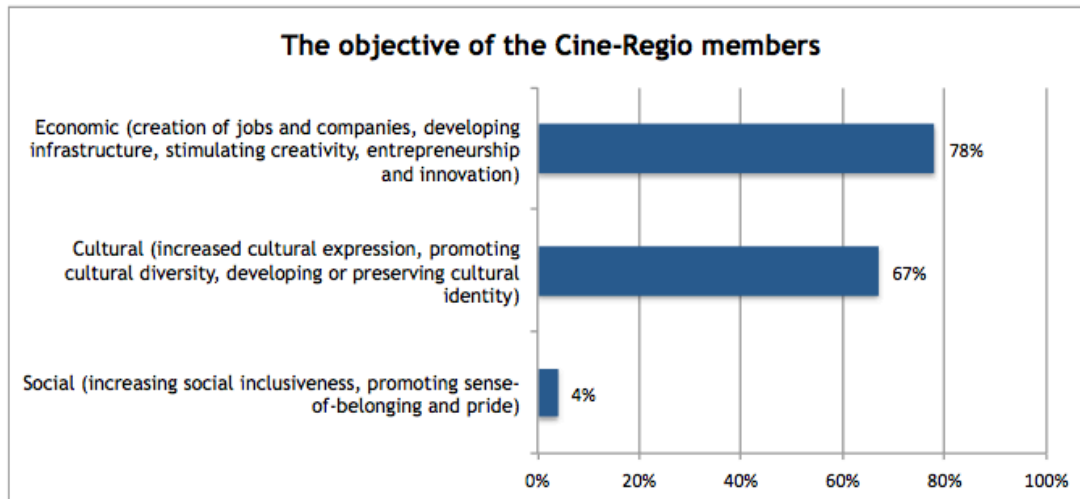
De 41 leden van Cine-regio delen een gemeenschappelijk standpunt over de rol en bijdrage van films en andere audiovisuele werken op onze maatschappij (Cine-Regio, 2013). In publiceerde Cine-Regio een focus rapport met als titel *Effect assessment of regional film funds – analysis and guidelines for further use*. Met dat rapport wou men een methodiek ontwikkelen om de effecten van regionaal filmbeleid bij de fondsen na te gaan. Volgens Cine-Regio creëren regionale filmfondsen waardevolle effecten voor de regio's waar ze gelokaliseerd zijn. Maar alle fondsen zijn zich ook bewust dat er nood is aan documentatie en onderzoek van die effecten, en veel fondsen ondervinden ook een stijgende nood om die effecten te analyseren, zowel direct als indirect. Die nood komt voort uit de voortdurende politieke strijd om financiële middelen te bemachtigen en de realisatie dat zowel economische en culturele effecten van groot belang zijn voor hun eigen regio (Cine-Regio, 2012).

Het doel van het focus rapport was om een gemeenschappelijke gedachtegang en manier van werken te introduceren bij alle leden zodat elk fonds op een systematische manier hun eigen directe en indirecte effecten kan onderzoeken. Voordien werd dit vaak niet goed of zelfs helemaal niet gedaan waardoor men de invloed van regionaal filmbeleid moeilijk kon nagaan (Cine-Regio, 2012).

Het zogenaamde 'Focus Report' bevat drie belangrijke onderdelen die een grote hulp zijn voor de leden bij het nagaan van hun eigen effecten. Ten eerste bevat het een overkoepelend model waarmee men de effecten van regionale filmfondsen kan nagaan, zowel kwantitatief en kwalitatief. Vervolgens bevat het ook enkele praktische richtlijnen over 'how to assess effects' zodat de leden het model op

een correcte manier toepassen. Tenslotte wordt het model als voorbeeld toegepast op twee regionale filmfondsen die lid zijn van Cine-Regio. Naast dit onderzoek werd er ook een survey uitgevoerd. Uit de resultaten van dat onderzoek is duidelijk dat het voornaamste doel van de Cine-Regio leden hoofdzakelijk van een economische aard is (78%), maar uit de survey blijkt dat ook cultuur een belangrijke rol speelt (67%). De sociale doelstellingen van de leden blijken dan eerder miniem te zijn (4%) (Zie figuur 9).

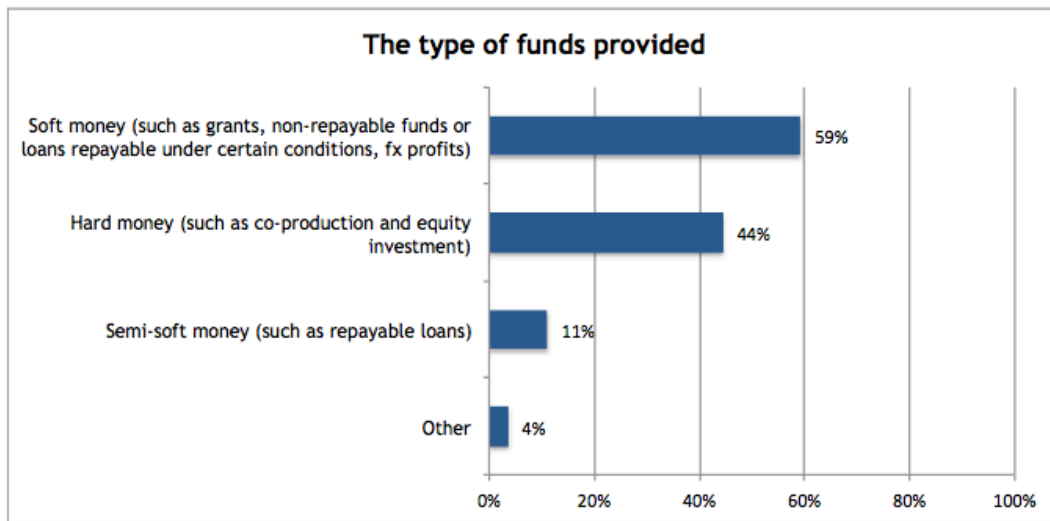
Figuur 9: Doelstellingen van de Cine-Regio leden



Bron: Cine-Regio (2012)

Een andere bevinding uit het onderzoek is dat de regionale fondsen hoofdzakelijk twee soorten steun geven aan projecten, namelijk ‘soft money’ en ‘hard money’. *“Soft money is a concept whose definition ranges from simple handouts from national/ regional film boards, through tax breaks which act like interest-free loans from the fiscal authorities, to more complicated schemes that give post-hoc rewards to box-office performance, but which in the hands of a clever lawyer can be harnessed to provide production cash upfront”* (Frater, 2003). Hard money heeft betrekking op steun voor coproducties en investeringen. Uit het onderzoek bleek ook dat meerderheid van de geleverde steun bestaat uit soft money (59%) en iets minder voor hard money (44%). Daarnaast bestaat er nog een tussenvorm die veel minder dan de twee bovenstaande vormen van steun, namelijk ‘Semi-soft money’ (11%) en dit bestaat uit leningen die daadwerkelijk moeten worden terugbetaald (Zie figuur 10).

Figuur 10: Type steun die verleend worden door regionale fondsen



Bron: Cine-Regio (2012)

DEEL III: Onderzoeksresultaten

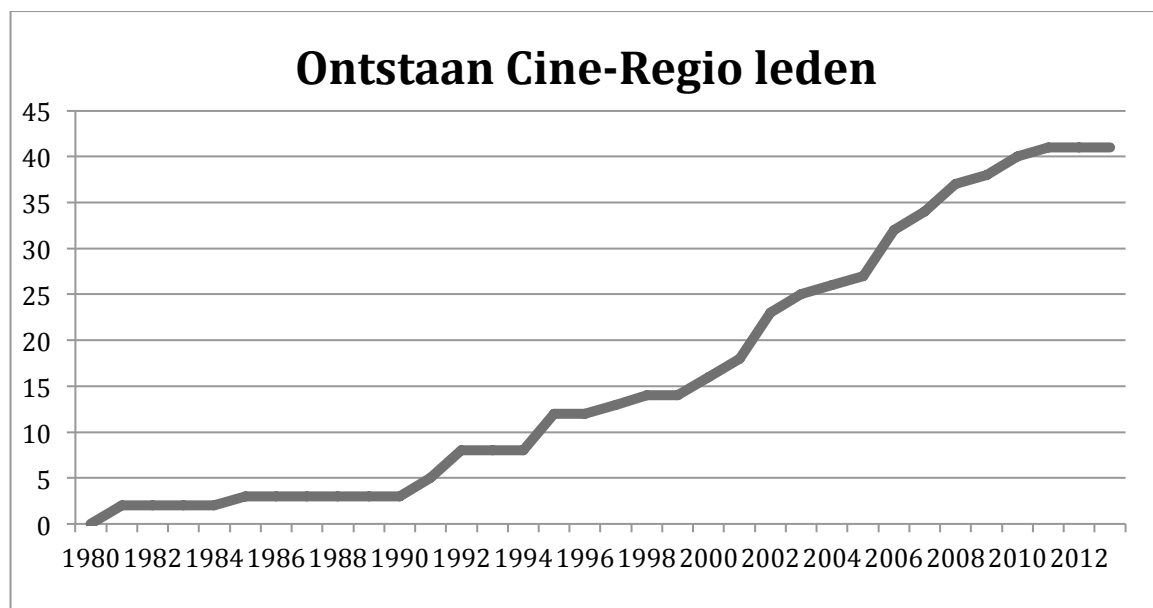
Het onderzoek binnen deze masterproef bestaat uit twee delen. In het eerste deel maken we een kwantitatieve data-analyse met betrekking tot de evolutie, de diversiteit in steun en de financiële middelen van de Cine-Regio leden. De data waarop we ons daarvoor baseren hebben we gekregen van Cine-Regio en werd nog eens geverifieerd via de survey. Het tweede deel van ons onderzoek bestaat uit een survey met open vragen.

Hoofdstuk 1: Kwantitatieve onderzoeksresultaten

Uit het literatuuronderzoek is reeds gebleken dat zowel nationale, regionale en supranationale instellingen een hele diversiteit aan steunmechanismen hanteren om de audiovisuele sector te ondersteunen. Aan de hand van de data die we dankzij Cine-Regio kunnen gebruiken, proberen we een eerst kort de evolutie te schetsen van de Cine-Regio leden. Verder trachten we een overzicht te maken van de manier waarop de regionale leden hun steun verdelen binnen de gehele audiovisuele sector. Als laatste gaan we na hoe groot of klein de financiële middelen van de regionale fondsen zijn. De gevonden gegevens per filmfonds kan men samengevat terugvinden in de tabellen die beschikbaar zijn in de bijlage. Op basis van die data hebben we onderstaande grafieken en tabellen opgesteld.

1.1 Ontstaan Cine-Regio leden

Figuur 11: Evolutie oprichting Cine-Regio leden

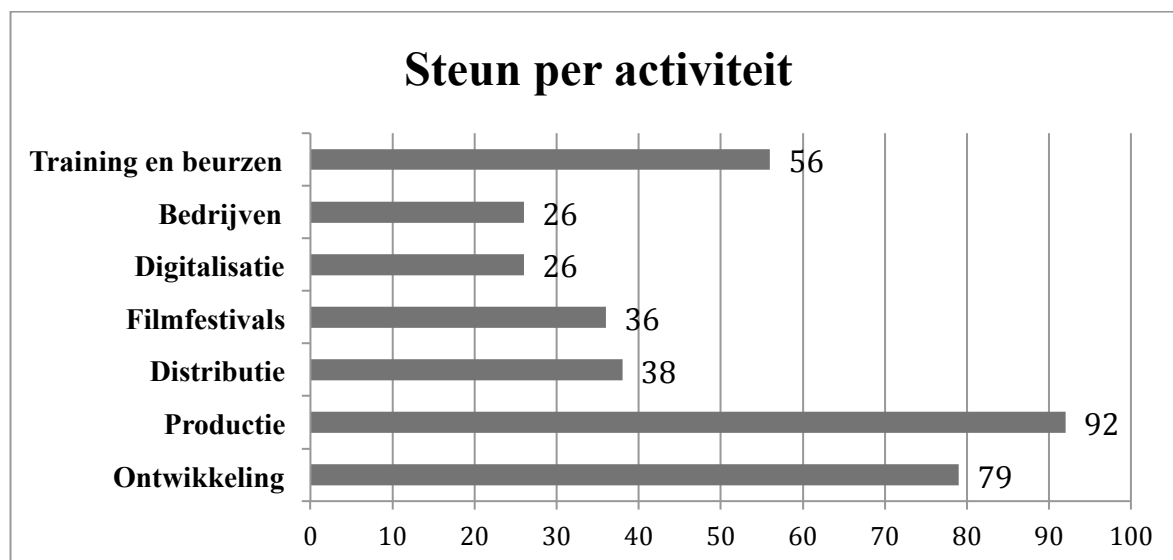


Op de bovenstaande grafiek kunnen we zien dat de eerste regionale filmfondsen en tevens leden van Cine-Regio al ontstonden in 1981. Dat wil niet zeggen dat er voor die periode op regionaal vlak geen steun werd verleend. In tegendeel, uit de literatuurstudie is gebleken dat al sinds het begin van de jaren 1960 in landen als Spanje, Frankrijk, Duitsland, Engeland en Zwitserland de eerste filmfondsen werden gevestigd op een regionaal niveau. In de jaren 80 zijn we nauwelijks een stijging in het aantal regionale fondsen uitgezonderd die van *Pictanova*, *Copenhagen Film fund* en *Basque Gouvernement Film Fund*, nu bekend als **Departamento de Cultura – Eusko Jaurlaritza – Gobierno Vasco**. Het is pas in het begin van de jaren negentig dat er een forse stijging ontstaat van het aantal regionale filmfondsen en deze trend bleef zich gelijk aan verder zetten tot nu. Hieruit kunnen we concluderen dat het belang aan regionale fondsen binnen heel Europa blijft stijgen waardoor ook de impact van hun beleid groter wordt.

1.2 Diversiteit in steun per activiteit

Bij de onderstaande grafiek moeten we vermelden dat men meerdere opties mocht aanduiden waardoor de totale som groter is dan 100%. De resultaten in de grafiek zijn gebaseerd op de data afkomstig van Cine-Regio. Deze data werd ook nagevraagd in de survey (open vraag) waaruit bleek dat veel fondsen meer dan alleen deze klassieke onderverdeling, afkomstig van Cine-Regio, gebruiken om steun te verlenen. Daarom zullen we de resultaten indien nodig aanvullen met de gegevens afkomstig uit de survey.

Figuur 12: Regionale steun per activiteit



Als we kijken naar de grafiek dan is het meteen duidelijk dat zowel **productie (92%)** als **ontwikkeling (79%)** het vaakst gesteund worden door de regionale fondsen. Met ontwikkeling bedoelen we de pre-productie fase waarin het idee van een mogelijk filmproject tot stand komt en

verder uitgewerkt wordt. In de survey komen we ook tot een gelijkaardige conclusie, namelijk dat voor de meeste Cine-Regio leden productie de belangrijkste plaats inneemt binnen hun steun. Volgens *Film I Skåne* is de steun voor ontwikkeling van regionale projecten zeer belangrijk. Zij kiezen ervoor om 10 tot 20 procent van hun budget aan ontwikkeling te spenderen zodat toch zeker enkele van die projecten ook daadwerkelijk in productie gaan, iets dat zonder een uitgewerkte ontwikkeling niet altijd lukt. Steun voor ontwikkeling zorgt er volgens *Filmpool Nord* ook voor dat een bepaald project al vanaf het begin verbonden is met de regio en waardoor het uiteindelijke resultaat ook veel meer gebonden is aan de regio en zijn inwoners. Jammer genoeg weten we op basis van deze resultaten enkel of een fonds er al dan niet voor kiest om steun te bieden aan een bepaalde activiteit binnen het productieproces. We weten dus niet altijd welk percentage van de totale steun gaat naar productie, distributie of ontwikkeling, tenzij een fonds dat heeft bekendgemaakt in de survey. Maar om die hoeveelheid te weten te komen kunnen we ons wel baseren op reeds gevonden resultaten van zowel MEDIA als The European Audiovisual Observatory (EAO). Op basis van die gegevens zien we dat er in de periode 2007-2013 op het supranationale (EU) niveau slecht 20% van het budget door MEDIA werd uitgegeven als steun voor productie. Dit resultaat is significant kleiner dan het percentage steun op het nationale en regionale niveau. Volgens The EAO bedraagt het gemiddelde percentage steun voor productie op dat niveau maar liefst 69%.

Als we kijken naar een ander belangrijke stap in het hele proces, namelijk **distributie (38%)**, dan merken we opnieuw een groot verschil tussen het percentage van steun die de Europese Unie geeft om distributie te steunen (55%) en het gemiddelde van het nationale en regionale niveau (14%). Alhoewel 38% van de Cine-Regio leden er voor gekozen hebben om distributie te steunen blijkt dit toch maar een klein percentage te zijn binnen het gehele budget. Volgens *Cinéforum* heeft dit te maken met de kleinere oppervlakte waarin de producties verspreid worden. Ook in het geval van coproducties blijkt het percentage laag omdat de kosten voor distributie dan gespreid worden over meerdere partijen.

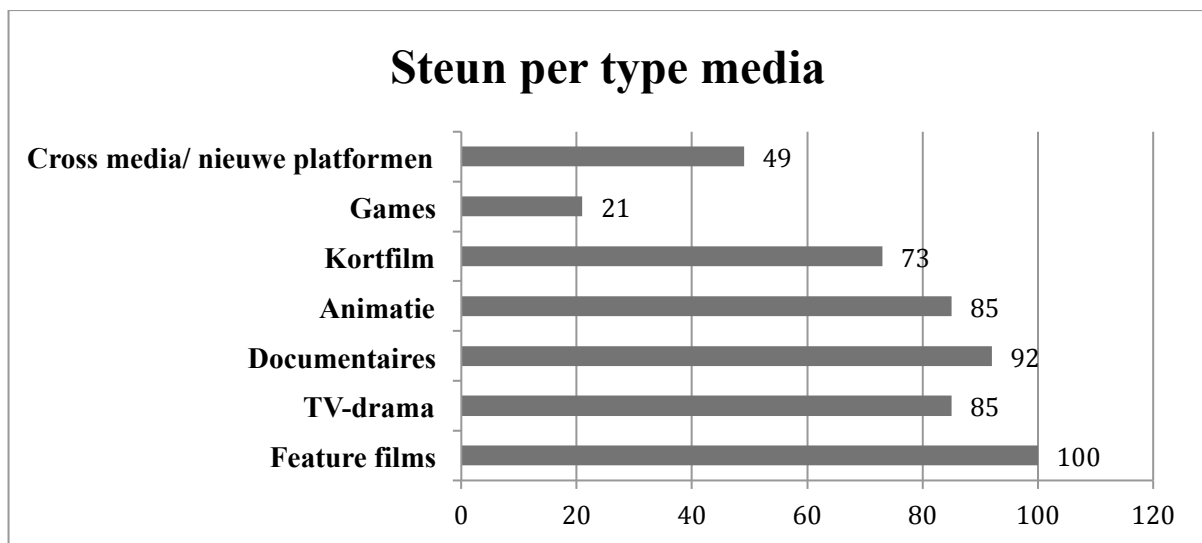
Uit de data bleek ook dat slechts 36% van de regionale fondsen steun bieden aan **filmfestivals**. Vaak blijkt dit samen met **training** één van laagste uitgaves te zijn. Gemiddeld wordt er op nationaal en regionaal niveau 2% uitgegeven aan festivals en 2% aan training ondanks het feit dat respectievelijk 56% van de leden steun geeft aan training.

In het algemeen kunnen we concluderen dat er binnen de regionale filmsector een grote diversiteit aan steun wordt gegeven aan verschillende activiteiten binnen het gehele filmproces. En dat de meeste regionale filmfondsen toch nog altijd de klassieke verdeling die ook te vinden is op het nationaal en supranationaal niveau volgen.

1.3 Diversiteit in steun per type audiovisueel project

Bij de bovenstaande grafiek moeten we net als hierboven vermelden dat men de mogelijkheid had om meerdere opties aan te duiden waardoor de totale som groter is dan 100%. De resultaten in de grafiek zijn gebaseerd op de data afkomstig van Cine-Regio. Deze data werd ook nagevraagd in de survey waaruit bleek dat veel fondsen meer dan alleen deze onderverdeling, afkomstig van Cine-Regio, gebruiken om steun te verlenen. Daarom zullen we de resultaten indien nodig aanvullen met de gegevens afkomstig uit de survey.

Figuur 13: Regionale steun per type media



Uit de verschillende data blijkt dat alle regionale filmfondsen steun geven aan **feature films** (100%). Dit resultaat is ook niet zo onverwacht aangezien 62% van het totale subsidiebudget in Europa (nationaal en regionaal) gaat naar de productie van feature films en volgens The European Audiovisual Observatory was dit in 2009 goed voor 857 miljoen euro. **Animatie** (85%), **documentaires** (92%) en **TV-drama** (85%) nemen zoals verwacht de tweede plaats in. Deze hoge cijfers liggen in contrast met de data van The EAO, waarbij slechts 3% van de steun binnen Europa gaat naar documentaires en voor animatie is dat slechts 1%. TV-drama krijgt daarentegen wel redelijk wat steun en komt binnen Europa op de tweede plaats met 28%, in 2009 was dat goed voor 388 miljoen euro.

Het meest opmerkelijke resultaat binnen deze grafiek is misschien wel het feit dat slechts 21% van de Cine-Regio leden steun verlenen aan de ontwikkeling en productie van videogames. Dit is een opvallend resultaat aangezien de huidige videogames vaak als interactieve feature films gezien worden waarin het verhaal en de personages een belangrijke rol innemen. Het *Vlaams Audiovisueel Fonds* is op dat vlak één van de voorlopers en hebben sinds 2012 een aparte divisie binnen hun fonds die zich vooral focust op de ontwikkeling van videogames. In 2013 bedroeg hun totale budget voor videogames 750.000€ waarvan er in dat jaar 693.750€ werd gespendeerd.

Ongeveer de helft van de fondsen biedt ook steun aan **cross media** (49%) projecten. Uit de survey is gebleken dat zulke digitale vernieuwingen een grote rol spelen binnen het huidige regionale filmbeleid. Investeren in de “digitale revolutie” is ook noodzakelijk om te kunnen concurreren, zowel voor de regio’s onder elkaar als tegen de onbetwiste dominantie van Hollywood binnen de Europese filmsector. Tenslotte kunnen we, net als bij de vorige grafiek, concluderen dat er binnen de regionale filmsector een grote diversiteit aan steun wordt gegeven aan verschillende types van audiovisuele projecten. De meeste regionale filmfondsen volgen ook hier de klassieke verdeling die ook te vinden is op het nationaal en supranationaal.

1.4 Financiële middelen

Aan de hand van de gegevens waarover we beschikken konden we ook de financiële middelen per regionaal filmfonds analyseren. Afhankelijk van het aanvangsjaar, dat al reeds besproken werd, gaat het over de periode 2009-2011 of 2011-2013. Helaas zijn we er niet in geslaagd om, via Cine-Regio, van alle fondsen de financiële gegevens te bemachtigen maar we hebben er toch meer dan genoeg om onze conclusies te trekken. In de bijlage kan men de gegevens per regionaal filmfonds terugvinden.

In de onderstaande tabel staan de resultaten van de gemiddelde hoeveelheid financiële middelen over alle fondsen per jaar. Daarbij maken we een onderverdeling tussen de middelen die de fondsen jaarlijks ontvangen en de steun die men per jaar binnen de regio verdeeld. Aan de hand van die cijfers kunnen we zien dat de ontvangen middelen over de gehele periode zo goed als gelijk lopen met enkel een lichte stijging in 2010. Daarentegen merken we wel een lichte daling op bij de geleverde steun in die periode. De reden daarvoor is niet duidelijk maar het kan een gevolg zijn van besparingen door de wereldwijde crisis. Omdat de consolidatie van de overheidsfinanciën in de nasleep van de financiële en economische crisis nodig bleek, hebben, volgens de Europese Commissie, verschillende lidstaten hun steunbudgetten voor de filmsector teruggeschroefd (2011). Enkele fondsen werden al zelf met sluiting bedreigd. Daarbij moeten we vermelden dat dit niet geldt voor alle fondsen en dat er ook gevallen zijn waar de hoeveelheid geleverde steun blijft stijgen.

Tabel 6: Gemiddelde financiële middelen

	2009	2010	2011	2012	2013
Gemiddelde steunbudget (€)	5.474.878	6.185.745	5.914.341	5.826.020	5.724.657
Gemiddelde uitgave (€)	6.450.061	5.306.656	5.067.425	4.275.985	4.531.036

Als we de individuele cijfers bekijken dan kunnen we van alle gegevens een top zes maken met de regionale fondsen die zowel het meeste steunbudget ontvangen als verdelen. Daarbij kunnen we met

enige trots zeggen dat het *Vlaams Audiovisueel fonds* op beide vlakken de leiding neemt met een gemiddeld budget van 19.733.000€ waarvan er jaarlijks 17.601.500€ wordt uitgegeven aan allerlei projecten.

Tabel 7: Top 6 fondsen per gemiddeld budget

	Gemiddeld Budget (€)
1 Flanders Audiovisual Fund	19.733.000
2 Il de Fance	18.850.666
3 Filmförderung MFG Baden-Württemberg	14.676.666
4 ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals	13.915.195
5 Filmförderung MFG Baden-Württemberg	13.310.000
6 Mitteldeutsche Medienförderung	12.996.863

Daarnaast blijkt dat er binnen de top zes maar liefst drie Duitse regionale fondsen staan. Uit de literatuurstudie is reeds gebleken dat het Duits systeem van publieke steun wordt gekarakteriseerd door de grote hoeveelheid aan regionale filmfondsen binnen de *Länder*. Deze regionale filmfondsen zijn vaak financieel sterker dan de federale fondsen waardoor hun financiële middelen ook significant hoger zijn.

Tabel 8: Top 6 fondsen per geleverde steun

	Gemiddelde Steun (€)
1 Flanders Audiovisual Fund	17.601.500
2 Il de Fance	15.100.000
3 Filmförderung MFG Baden-Württemberg	13.133.333
4 ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals	13.032.722
5 Mitteldeutsche Medienförderung	12.932.005
6 Filmförderung MFG Baden-Württemberg	11.433.333

Hoofdstuk 2: Kwalitatieve onderzoeksresultaten

Het kwalitatieve gedeelte van dit onderzoek van deze verhandeling hebben we uitgevoerd aan de hand van een vragenlijst met open vragen die per mail naar alle huidige leden van Cine-Regio werd verstuurd. Deze lijst met vragen en antwoorden gebruiken we als aanvulling op het kwantitatief gedeelte van dit onderzoek. Alle Cine-Regio werden per mail gecontacteerd en gevraagd of ze al dan niet de vragenlijst wouden invullen. De antwoorden op die vragen worden in dit hoofdstuk verder geanalyseerd en vergeleken met de antwoorden van hun Europese collega's.

2.1 Coproducties: voor-en nadelen

Uit de literatuurstudie is reeds gebleken dat coproducties niet alleen uitermate belangrijk zijn voor het voortbestaan van de Europese Cinema, maar ook voor het voortbestaan van filmfondsen op zowel nationaal als regionale filmfondsen. Uit antwoorden van de vragenlijsten blijkt dat die positieve tendens tegenover coproducties wordt verder gezet. Dat wil niet zeggen dat alle regionale filmfondsen kiezen om aan coproducties deel te nemen. Bepaalde fondsen kiezen er bewust voor om niet samen te werken met andere fondsen zoals *The Silesian Film Fund* en *Riga Film Fund*. De redenen daarvoor zijn vaak erg verschillend en komen vaak voort uit hun eigen unieke regelgeving.

Maar naast alle voordelen die hier ter sprake zullen komen, blijkt dat er ook nadelen gepaard gaan bij de beslissing om een coproductie te starten. Laten we ons hier eerst focussen op de positieve zijde, om dan uiteindelijk over te gaan tot de mogelijke nadelen.

Een eerste voordeel en ook de meest aangehaalde reden om voor een coproductie te kiezen is de grote financiële draagkracht waarover men kan beschikken als met samen werkt met verschillende producenten. Veel filmfondsen geven in hun antwoord ook aan dat men bijna genoodzaakt is om voor coproducties te kiezen, omdat men anders niet over die financiële kracht beschikt om alleenstaande producties uit te voeren. *Ffilm Cymru Wales* (voordien gekend als Film Agency of Wales) geeft aan dat 35 tot 40% van hun films Europese coproducties zijn, maar dit is niet alleen uit financiële noodzaak. Volgens hun hebben coproducties in het algemeen een positief effect op de filmmakers en dus ook op de kwaliteit van de productie. Het zorgt er namelijk voor dat producenten in een zeer vroeg stadium moeten nadenken over het mogelijke publiek die men met de film wil aanspreken. Dat publiek is, dankzij de veel grotere geografische omvang van de productie, veel groter dan 100% nationale films waardoor de distributiemogelijkheden worden uitgebreid.

Er blijken dus ook voordelen te bestaan die meer te maken hebben met de culturele kant van de audiovisuele sector. Zo haalt het *Vlaams Audiovisueel Fonds* in hun antwoord aan dat men dankzij coproducties kan samenwerken met meer Europese talenten die het niveau en de kwaliteit van de producties naar een hoger niveau brengen. Daarnaast moet men ook rekening houden met de “transfer of know-how” die plaatsvindt tussen de fondsen die samenwerken aan een gemeenschappelijk project. Om de uitwisseling van talent en kennis op de eerste plaats te zetten heeft de *Zürcher Filmstiftung* ervoor gekozen om enkele te kiezen voor coproducties maar geen cofinanciering. Zo is men zeker dat de nood aan talent en kwaliteit niet afhangt van de zoektocht naar financiële middelen. Daarnaast is in sommige gevallen een coproductie nodig als de film gaat over een multiregionaal onderwerp en dan is de diverse regionale kennis van groot belang voor de geloofwaardigheid van de film.

Een negatieve kant en misschien zelfs een bedreiging die gepaard gaat met coproducties is de stijgende complexiteit die ontstaat bij de samenwerking tussen verschillende regio's of landen die een totaal andere regelgeving hebben. Om een coproductie te laten slagen moeten eerst die verschillen geëffend worden voor men kan beginnen aan de effectieve productie. Dit is vaak een moeizaam proces

en kan er uiteindelijk voor zorgen dat fondsen ontmoedigd worden door de tijdsduur die nodig is om een succesvolle coproductie op te starten. Volgens *Filmpool Nord Ltd.* Is dit nog steeds een groot probleem binnen de Europese Unie.

Veel fondsen hebben daarnaast vaak heel verschillende en misschien zelfs tegengestelde criteria om steun te verlenen aan films. Een ander nadeel dat volgens verschillende Cineregio wordt aangehaald is het verschil waarop verschillende regionale filmfondsen te werk gaan en hoe dit voor logistieke problemen kan zorgen tijdens verschillende fasen van het productieproces. Een laatste nadeel heeft te maken met nood aan voldoende financiële middelen die nodig zijn om aan een filmproductie te beginnen. Volgens *Film I Väst* kan dit leiden tot een “budget race” waardoor film enkel en alleen herleid wordt tot een commercieel goed. Hierdoor daalt het cultureel belang van de film en dit heeft een rechtstreeks gevolg voor de gehele kwaliteit. Daarnaast kan dit ook leiden tot fragmentatie van de filmproductie.

2.2 Communicatie tussen leden

Omdat veel regionale filmfondsen binnen Cine-Regio er voor kiezen om coproducties aan te gaan met andere fondsen is het belangrijk om een vlotte communicatie te hebben tussen de leden. Dankzij Cine-Regio kunnen de leden makkelijk in contact komen met elkaar, wat zorgt voor meer constructieve en vruchtbare samenwerkingen. In functie van de belangstellingen en prioriteiten van verschillende fondsen zijn er in het verleden al subgroepen rond specifieke thema's opgericht, bv. Animarco (animatie), Green Regio (green filmmaking/ duurzaam filmen), Skill Regio (opleidingen),... Leden delen daarvoor hun kennis vrijgevig, en uit de antwoorden van de respondenten blijkt de interactie binnen deze subgroepen verrijkend en inspirerend te zijn voor alle leden. Daarnaast worden er in functie van belangstellingen en prioriteiten van fondsen ook zogenaamde ‘focus reports’ geschreven en gepubliceerd. Charlotte Applegren, Secretaris-Generaal van Cine-Regio, staat in voor de gestructureerde en vlotte communicatie tussen de leden en dit wordt door veel leden er op prijs gesteld. Daarnaast blijkt volgens *Filmpool Nord Ltd.* dat de communicatie tussen de centraal gelegen lidstaten vlot verloopt maar dat dit niet altijd het geval is tussen centrale lidstaten en de rest van Europa.

2.3 Territorialiteit: bedreiging voor de regionale filmsector?

Uit de antwoorden blijkt dat zo goed als alle fondsen territorialiteit als een noodzaak zien voor de verdere ontwikkeling van de audiovisuele sector op zowel nationaal als regionaal niveau. Elke regio is anders dus zijn ook de noden en prioriteiten van elk regionaal fonds verschillend. Als een gevolg daarvan hebben regionale fondsen eigen steunmechanismen ontwikkeld die voldoen aan de noden en

kenmerken van elke regio. Dankzij de territorialiteit worden deze mechanismen beschermd en wordt het voortbestaan van regionale cinema verzekerd. Zo slaagt men erin om een eigen regionale infrastructuur te ontwikkelen en te voorzien in de noden van producenten, schrijvers en regisseurs die verantwoordelijk zijn voor de creatie van de intellectuele eigendommen. Uit een persbericht van Cine-Regio dat dateert van 23 mei 2013 haalden we de volgende stelling van Charlotte Appelgren: *“Global development without regional development is not sustainable. Local and regional territories increasingly play a crucial role in sustaining Europe’s culture. In a world that is becoming more and more global and complex, the threat of losing the regional identity to a uniform and grey world is constantly present. Supporting film culture is therefore increasingly important and it contributes to preserving a heterogeneous society”*(Cine-Regio, 2013).

Zürcher Filmstiftung merkt in hun antwoord op dat zelfs in een klein land als Zwitserland, territorialiteit nodig is om de grote diversiteit aan culturele activiteiten te beschermen. Volgens hun wordt de culturele identiteit op de eerste plaats bepaald door de regio en niet door het land. Territorialiteit op een regionaal niveau versterkt de identiteit in elke dimensie en het zorgt er voor dat mensen trots zijn op hun regio.

Ondanks de nood aan territorialiteit blijken uit de antwoorden ook enkele negatieve gevolgen te bestaan. Die negatieve gevolgen wegen wel niet op tegen de positieve gevolgen maar voor de volledigheid moeten we die hier toch vermelden. Zo merkt **The Silesian Film Fund** op dat we territorialiteit ook kunnen zien als een restrictie voor de gehele Europese audiovisuele sector. Door de strikte regels op vlak van territorialiteit zijn producenten en filmmakers beperkt in hun mobiliteit tijdens de filmproductie. Daarnaast zorgt territorialiteit er ook voor dat de missie om steun te vinden vooral gedreven wordt door economische factoren en niet langer door culturele en kwalitatieve redenen.

2.4 Redenen en voordelen om zich bij Cine-Regio aan te sluiten

Uit de survey is gebleken dat er heel wat redenen bestaan waarom regionale filmfondsen kiezen om zich bij Cine-Regio aan te sluiten. In de eerste plaats is Cine-Regio een instelling die een veel grotere en geloofwaardige lobbystructuur bezit dan de meeste afzonderlijke regionale filmfondsen met contacten binnen alle grote Europese structuren. Via die lobby kracht kunnen regionale filmfondsen makkelijker hun stem uitbrengen op een Europees niveau. Daarbij staan de persoonlijke belangen van alle regionale fondsen centraal. Zo kan men bepaalde problemen in een specifieke regio rechtstreeks bij Europa aankaarten om zo vlugger tot een oplossing te komen. Ook krijgt men hierdoor meer inbreng in het bepalen van het Europees mediabeleid zoals de Cinema Communication die eerder in de literatuurstudie werd vermeld en GATT.

Daarnaast biedt deze samenwerking volgens **Ffilm Cymru Wales** *“more effective shared learning and therefore progress between and across the various EU funds (e.g. with jointly commissioned research*

& voted priority areas to explore collaboration opportunities)". Door een gezamenlijke "research funding", zoals een jaarlijks onderzoek naar de evolutie binnen de filmdistributie en consumptiepatronen, kunnen de leden als een geheel een veel grotere kennis opdoen dan dat ze alleen zouden werken. Zo kunnen fondsen ook hun opgedane kennis, perspectieven en bepaalde inzichten met elkaar uitwisselen en delen op zowel een regionaal als internationaal niveau. Hierbij komt de term *good of best-practice* veelvuldig voor in de antwoorden van de leden. Vaak hebben regionale fondsen gelijkaardige problemen doordat hun structuur, budget en capaciteit in het algemeen vergelijkbaar zijn. Dit maakt het zoeken naar gezamenlijke oplossingen al een stuk makkelijker. Om dit proces vlot te laten verlopen komen afgevaardigden van de verschillende fondsen geregeld samen zoals in Berlijn, Cannes of verscheidenen andere filmfestivals die regionale producties in de kijker zetten.

Cine-Regio neemt daarbij ook de verantwoordelijkheid om jaarlijkse rapporten op te stellen zoals "The Digital Revolution" en "Building Stable Film Production Companies". Deze rapporten zijn een grote hulp voor de kleinere filmfondsen die anders nooit dat onderzoek zou kunnen uitvoeren. Volgens *Film I Skane* zijn ook de subgroepen zoals KidsRegio, GreenRegio, Docuregio heel erg belangrijk voor de ontwikkeling en samenwerking van de regionale filmfondsen.

Dankzij Cine-Regio is het voor regionale filmfondsen ook makkelijker om samenwerkingen uit te voeren. Zo brengt men producenten samen tijdens *When East Meets West*, een conferentie dat georganiseerd wordt door FVG Audiovisual Fund en The Trieste Film Festival.

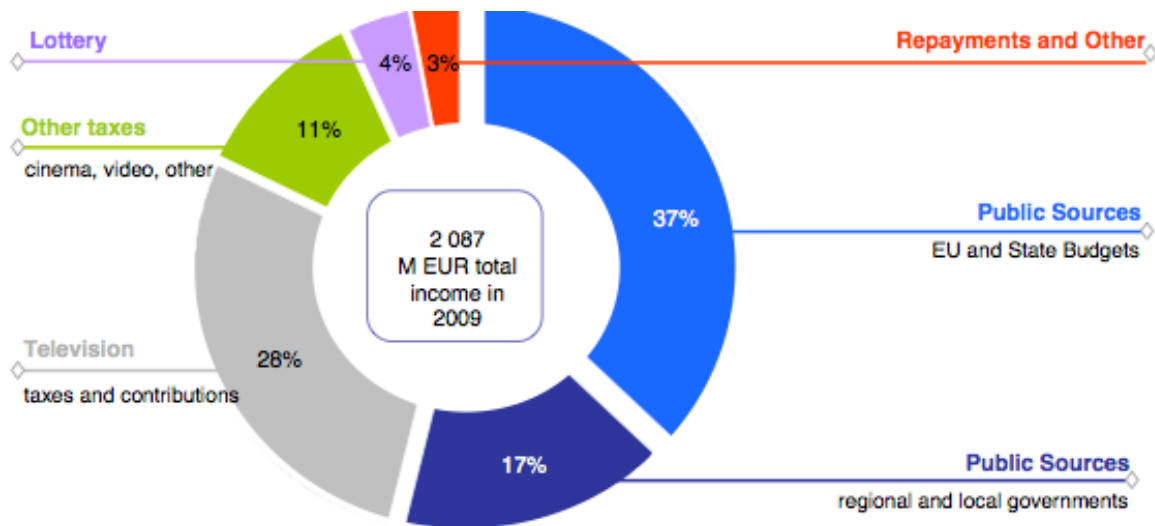
Een ander voordeel om zich aan te sluiten bij Cine-Regio is dat dit het grootste netwerk van regionale filmfondsen is in Europa. Hierdoor kunnen de leden hun internationale contacten uitbreiden met belangrijke producenten en andere regionale fondsen. *The Silesia Film Institute* geeft aan dat men dankzij deze contacten hun eigen festival, The International Festival for Film Producers Regiofun, heeft kunnen uitbreiden met nog meer buitenlandse en vooral regionale films.

2.5 Financiële ondersteuning fondsen

Uit de antwoorden is gebleken dat de meeste regionale fondsen hun financiële steun krijgen van zowel nationale als regionale overheden. Zo krijgen alle regionale fondsen binnen het Verenigd Koninkrijk hun steun van The BFI, een nationaal steunorgaan. Maar vaak blijkt enkel deze steun niet genoeg te zijn om alle gewenste projecten te financieren. Daarom zijn regionale fondsen vaak genooddaakt om op zoek te gaan naar andere manieren om steun te krijgen binnen hun regio zelf. Zo krijgt *Ffilm Cymru Wales* steun van The Arts Council of Wales en tegelijkertijd proberen ze ook de nodige fondsen te verzamelen via Lottery Funding, een fenomeen die in het Verenigd Koninkrijk wel vaker voorkomt. Daarnaast kunnen de fondsen ook winst halen uit de investeringen in hun eigen distributienetwerk en producties. Maar fondsen vinden op regionaal niveau is soms zeer complex. Kijk maar naar de situatie in Vlaanderen waar het Vlaams Audiovisueel Fonds zijn steun krijgt van vier

afzonderlijke entiteiten, namelijk via Cultuur voor het Filmfonds, via Media voor het Mediafonds, via Media en Onderwijs voor het Gamefonds en tenslotte wordt er een budget ter beschikking gesteld via het Agentschap Ondernemen. Er zijn ook fondsen die ervoor kiezen om volledig onafhankelijk te blijven van de nationale overheid en hun fondsen uitsluitend te halen in hun eigen regio. Zo ontvangt *Cinéforum* 70% van hun steun dankzij de regionale overheid en dan nog eens 30% via een regionale loterij.

Figuur 14: Bronnen inkomsten publieke steun



Bron: Newman-Beudais (EAO, 2012)

Uit eerder onderzoek van The EAO naar de bronnen van publieke steun is reeds gebleken dat in 2009, 17% van het totale steunbudget afkomstig was van regionale en lokale overheden. Het grootste deel was zoals verwacht afkomstig van de Europese Unie en nationale overheden (37%).

2.6 Regionale producties als concurrent tegen Hollywood?

Concurrentie is een belangrijke drijfveer voor de gehele audiovisuele industrie en de concurrentie tussen de VS en Europa wordt door de meeste regionale fondsen als positief gezien. Het zorgt ervoor dat men blijft investeren in de eigen regionale, nationale en Europese filmsector en dat is noodzakelijk om op het zelfde niveau te concurreren als de Amerikaanse filmindustrie. Volgens het *Fonds de soutien au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Provence Alpes Côte d'Azur* moet de Europese audiovisuele sector toch een paar zwakke punten wegwerken als het de concurrentie met de VS wil aangaan. Zij verdelen die zwaktes in drie verschillende punten. Het eerste zwakke punt gaat over de productie van tv series. Als we willen concurreren met de VS, dan zal men moeten kiezen voor grotere, epische, gedurfde, originele en goed geschreven series. Dit fenomeen zien we momenteel al

bij enkele Scandinavische series die internationaal veel succes kennen. Een tweede zwakke punt is de afwezigheid van opleiding voor creatief schrijven. Het schrijven van filmscenario's is zeer technisch en moet dus geleerd worden. Dit wordt nog te weinig gedaan in Europa tegenover de VS. Een laatste zwakke punt ligt bij de distributeurs van zowel films als series die hun publiek niet mogen onderschatten en daarbij moeten kiezen voor meer gedurfde en vernieuwende projecten. Daarnaast zijn er volgens *Film 3* ook grotere budgetten en investeringen nodig om de productie van kwalitatieve films en televisieseries te ondersteunen.

Wat vaak ook vergeten wordt is dat ook de Amerikaanse filmsector sterk afhankelijk is van de verse input vanuit Europa en Azië. Dus voor de VS is het ook belangrijk dat Europa zijn sterke onafhankelijke filmsector kan behouden.

2.7 Transatlantic Trade and Investment Partnership problematiek

Uit de antwoorden blijkt dat dit het einde zou betekenen voor de onafhankelijke audiovisuele sector in Europa. De Audiovisuele sector wegtrekken uit de TTIP is een manier om de eigen stem van Europa te garanderen en te vrijwaren in al haar diversiteit en met haar eigen profiel. Als men beslist om de vraag rond culturele activiteiten te herleiden tot enkel het economische aspect dan zou er geen mogelijkheid meer zijn om onafhankelijke content te produceren binnen de verschillende Europese regio's. Met als gevolg dat de culturele identiteit en diversiteit van elke individuele regio zal verdwijnen.

Daarnaast zou het nu al zeer grote aandeel van de Amerikaanse filmmarkt enkel maar blijven stijgen en de dominantie van Amerika op de Europese audiovisuele markt zou ondragelijk worden voor de meeste Europese producenten. Dit zou hoogst waarschijnlijk de dood betekenen van de klassieke Art House Cinema. Ook op het gebied van content zal er een (negatieve) verschuiving plaatsvinden, namelijk dat de focus zal verschuiven naar "audience driven mainstream" en "smart mainstream" films. Ook binnen de audiovisuele industrie zullen er verschuivingen plaatsvinden en zal de aandacht meer gaan naar grote productie centra's zoals Londen en München.

De meeste automatische en sommige selectieve steunmaatregelen zouden niet meer werken als ze zouden worden gereguleerd door TTIP. Met als resultaat dat veel fondsen dit zouden overleven waardoor het aantal producties in Europa drastisch zou dalen.

2.8 Europese filmsector in de toekomst?

De meeste respondenten verwachten grote (positieve) veranderingen binnen de audiovisuele industrie in Europa die volgens *Film Cymru Wales* nu al bezig zijn. Die veranderingen zijn al dan niet rechtstreeks het gevolg van de wijzigingen binnen het consumentengedrag die op hun beurt het resultaat zijn van de technologische vernieuwingen. Daarnaast kunnen we momenteel spreken van een "digitally native audience" die een voorkeur hebben voor on-demand content en de zogenoemde "free at

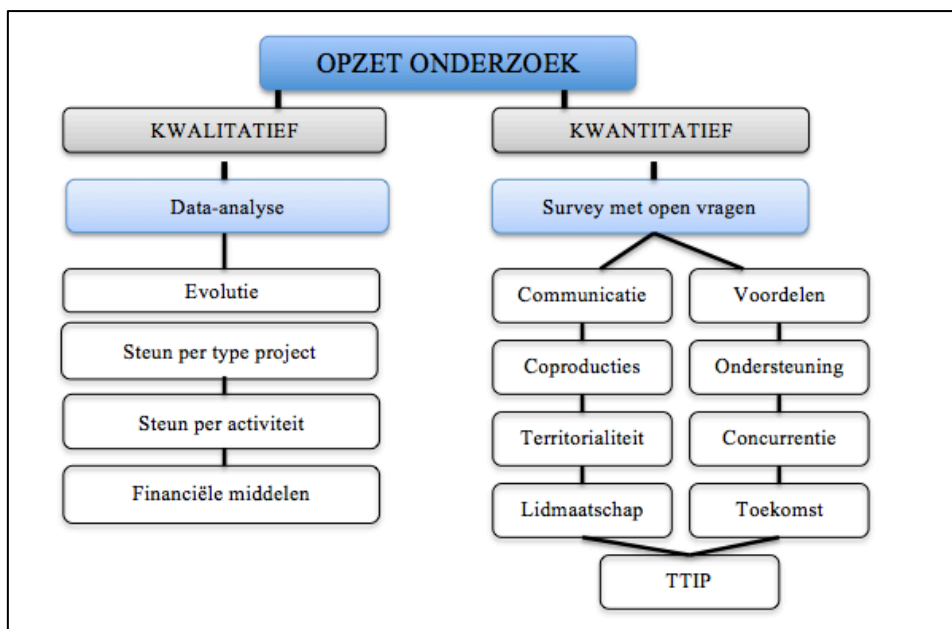
point of use” content. Al deze zaken creëren bepaalde uitdagingen op het vlak van marketing, men moet zowel de visibiliteit van de producties, en de interesse van het publiek in stand houden. Amerika is op dit vlak heel belangrijk en wereldwijd de grootste speler met de meeste technologische vernieuwingen. Daarbij kunnen we het voorbeeld aanhalen van Netflix, een digitaal platform dat zeer populair is in de VS en ondertussen ook al binnen de Europese markt aan populariteit wint.

Door deze technologische vernieuwingen verandert ook de manier waarop audiovisuele media gedistribueerd en geconsumeerd worden. *BLS Suedtirol Alto Adige* voorspelt dat het publiek steeds meer zal kiezen voor online content in plaats van de films te gaan bekijken in de bioscoop. Dit fenomeen is momenteel al sterk toegenomen in de vorm van illegaal downloaden en streaming. Daarom is het volgens de regionale filmfondsen van belang dat er een gebruiksvriendelijk en betaalbaar platform als Netflix stand komt in zoveel mogelijk Europese landen. De dalende bioscoopbezoeken is een trend die voorlopig niet zal veranderen. Dankzij de opbrengsten van online legaal films ter beschikking te stellen kunnen producenten toch een deel van het verlies die ze maken door illegale downloads recupereren.

Conclusies & Discussie

Dit onderzoek had als opzet het regionaal filmbeleid in kaart te brengen aan de hand van een comparatieve analyse, waarbij de zwaktes, sterktes, kenmerken en doelstellingen van Cine-Regio werden uiteengezet. Daarvoor hebben we ons gefocust op de leden van Cine-Regio, een netwerk van 41 filmfondsen dat sinds 2005 bestaat om samen de Europese filmsector economisch en cultureel in stand proberen te houden. Daarbij hebben we gepoogd om na te gaan of Cine-Regio er in geslaagd is om zijn vooropgestelde doelstellingen in die periode waar te maken. Aan de hand van literatuurstudies, documentenanalyses van verscheidene soorten bronnen (websites, overheidsbrochures, persberichten, wetteksten) en een eigen onderzoek, zowel kwantitatief als kwalitatief, rond de leden van Cine-Regio.

Figuur 15: Opzet van het onderzoek



In deze conclusies worden als eerste de besluiten van de verschillende delen apart uiteengezet. Daarna wordt de algemene samenhang tussen de delen besproken. Als laatste gaan we dieper in op een aantal problemen en beperkingen binnen dit onderzoek en uiteindelijk sluiten we af met aanbevelingen voor verder onderzoek.

In het eerste deel van deze verhandeling werd het filmbeleid in Europa in een breder kader geplaatst, van een ruime definitie tot de instellingen van de Europese Unie. Ten eerste hebben we gepoogd het begrip filmbeleid ruimer te onderzoeken aan de hand van een literatuuronderzoek. Daarin werd duidelijk dat zowel filmbeleid en de Europese filmindustrie een hoge graad van complexiteit bevatten, en hetzelfde geldt ook voor de grote hoeveelheid onderzoek dat al rond filmbeleid werd gevoerd. Denk

maar aan de werken van Guback (1969), Bordwell & Thompson (2003), Finney (1997), Van Rompuy (2005) en Debroux (2011). Binnen deze masterproef hebben we geprobeerd om enkele van bovenstaande onderverdelingen te vergelijken. Daarbij maakten we hoofdzakelijk een onderscheid tussen investeringsstimuli, directe steunmaatregelen en verschillende vormen van autofinanciering.

Ten tweede hebben we via een literatuurstudie en een documentenanalyse de Europese audiovisuele sector in kaart gebracht waarbij we ons de vraag hebben gesteld of er daadwerkelijk sprake is van een Europese Cinema en daarop bleken de antwoorden vaak verschillend te zijn. Maar ongeacht hun antwoord zijn alle auteurs het toch over één ding eens, namelijk dat de Europese Cinema niet Amerikaans is. Ook al is er niet altijd sprake van eenheid, de kracht van de Europese film ligt in zijn culturele diversiteit, iets wat Hollywood nooit zal hebben (Collins, 1194).

Vervolgens hebben we een algemene situering gemaakt van het filmbeleid in Europa waarbij we veel aandacht hadden voor de spanningsvelden die eerder al door Anna Herold werden besproken (2004). Herold had het hier over een horizontaal en verticaal spanningsveld die beide te maken hebben met de voortdurende tweestrijd tussen economie en cultuur binnen de filmsector. Deze spanningsvelden blijven nog steeds voor kritiek zorgen en zijn momenteel zeer actueel met de discussie over de (bijna) toevoeging van de audiovisuele sector in de Transatlantic Trade and Investment Partnership. In het laatste hoofdstuk van deel 1 zijn we ingegaan op de institutionele context van de Europese Unie waarbij we vooral aandacht hadden voor het beleid van de Europese Commissie inzake de audiovisuele sector, namelijk het MEDIA programma en het communautair mededingingsbeleid. Daaruit kunnen we concluderen dat de Europese Commissie de afgelopen 25 jaar gepoogd heeft om een beleid op te stellen die voor zo veel mogelijk landen en regio's haalbaar is. Daarvoor maakt de Commissie gebruik van de meningen van belangrijke en professionele actoren binnen de Europese filmsector waardoor haar beleid gericht is op de noden van de gehele Europese filmsector.

In deel 2 zijn we als eerste, via een literatuuronderzoek, documentenanalyse en een inhoudsanalyse van verschillende websites, ingegaan op de regionale dimensie van filmbeleid waarbij we zowel de historische als huidige context van de regionale filmsector wouden schetsen, daaruit konden we concluderen dat filmbeleid op regionaal vlak een belangrijke positie inneemt in de Europese filmsector. Maar liefst 20% van de overheidsinvesteringen in de Europese filmsector komt van regionale filmfondsen (La Porta, 2011). Vervolgens hadden we ook aandacht voor het regionale filmbeleid op een Europees niveau waaruit bleek dat ook de Europese Commissie zorgt voor een rechtstreekse ondersteuning van de regionale filmsector gelegitimeerd door verschillende objectieven. Uiteindelijk hebben we ook uitgebreid aandacht gehad voor Cine-Regio zelf waarbij we een inhoudsanalyse van hun website hebben uitgevoerd. Uit die analyse kunnen we concluderen dat Cine-Regio, sinds de oprichting in 2005, veel moeite heeft gedaan om de regionale filmsector zo goed mogelijk te ondersteunen aan de hand van meetings, subgroepen, rapporten en een belangrijke rol als lobbyist binnen de Europese Unie

Tenslotte overlopen we ook de resultaten van ons onderzoek in deel 3 waaruit we heel wat conclusies maken die we net als ons onderzoek in twee delen opeenvolgend zullen bespreken. Aan de hand van een data-analyse en een survey wouden we de verschillende sterktes als ook mogelijke zwaktes van zowel Cine-Regio als de individuele regionale fondsen onderzoeken. In deel 3 van deze verhandeling hebben we al uitgebreid de resultaten besproken, daarom zullen we hier kort en samengevat de verschillende conclusies overlopen waarvan we uiteindelijk een alomvattende conclusie zullen maken. We begonnen met het schetsen van de evolutie van de Cine-Regio leden en daaruit konden we concluderen dat het aantal fondsen sinds 1980 enkel is gestegen en die stijging blijft zich nog altijd verder zetten wat zeker een goede zaak is voor de regionale filmsector (1). Vervolgens maakten we een analyse van de diversiteit in steun per activiteit (2) en de diversiteit in steun per type audiovisueel project (3). Daarbij werd duidelijk dat veel fondsen de klassieke keuze maken om vooral productie (92%) en ontwikkeling (79%) te ondersteunen. Op vlak van de steun per audiovisueel project kiezen de meeste fondsen, net als hierboven, voor een klassieke verdeling van steun waarbij vooral feature films (100%) en documentaires (92%) het vaakst steun ontvangen. Uit de resultaten van de survey is gebleken dat fondsen er ook voor kiezen om meer activiteiten en projecten te steunen dan alleen deze klassieke verdeling. Hieruit kunnen we concluderen dat individuele diversiteit een grote troef is binnen de regionale filmsector en dat dit zowel belangrijk als noodzakelijk is voor het overleven van de regionale filmsector. In het laatste onderdeel van onze kwantitatieve data-analyse hebben we de financiële middelen van alle leden vergeleken (4). Daarbij maakten we een onderscheid tussen de jaarlijkse ontvangen budget en de steun die men binnen de regio verdeeld. Jaarlijks ontvangen fondsen gemiddeld zo'n zes miljoen euro waarvan ze er gemiddeld 5 miljoen euro spenderen aan regionale projecten. Aangezien we hier over gemiddelden spreken, zijn er ook fondsen die een veel lager budget hebben maar ook evenveel fondsen die over veel grotere fondsen beschikken. Van die laatste fondsen hebben we een top zes gemaakt waaruit bleek dat zowel voor inkomsten als uitgaven, het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) bovenaan de lijst stond met een gemiddeld budget van 19.733.000€ en een gemiddelde jaarlijkse uitgave van 17.601.500€. Daarnaast waren de helft van de fondsen die in de top zes stonden afkomstig uit Duitsland. Uit de literatuurstudie bleek al eerder dat het Duits systeem gekenmerkt wordt door een grote hoeveelheid regionale fondsen die vaak meer financiële middelen hebben dan de federale overheid.

Vervolgens overlopen we ook de conclusies van ons kwalitatief onderzoek. Het eerste onderdeel dat we onderzochten had betrekking tot de voor- en nadelen van coproducties tussen regionale filmfondsen (5). In de antwoorden bleek dat de meeste fondsen kiezen om aan coproducties mee te werken, hoofdzakelijk uit financiële overwegingen. Andere redenen hadden betrekking tot de 'transfer of know-how' en de uitwisseling van talent. Helaas bleken er ook problemen te bestaan bij coproducties, namelijk de ongelijkheden in de manier van werken en tegengestelde regelgeving. Vervolgens onderzochten we de communicatie tussen de leden en daaruit bleek dat Cine-Regio daarin

een zeer belangrijke rol als tussenpersoon speelt (6). Zo zorgt men meermaals per jaar voor een algemene samenkomst en werden er al verschillende subgroepen opgericht waarin specifieke problemen worden aangekaart. Als derde wouden we nagaan of territorialiteit nog steeds een belangrijke rol speelt binnen de open Europese grenzen (7). Uit de antwoorden bleek dat zo goed als alle fondsen territorialiteit als een noodzaak zien voor de verdere ontwikkeling van de audiovisuele sector, zowel op nationaal als regionaal niveau. Elke regio heeft zijn eigen specifieke noden en prioriteiten, dus is het ook noodzakelijk dat elke regio zijn eigen steunmaatregelen kan kiezen die het best bij die noden passen. Anderzijds kan territorialiteit ook gezien worden als een restrictie voor de gehele audiovisuele sector maar dit weegt niet op tegen de bovenstaande noodzakelijkheid.

Verder zijn we ingegaan op de redenen en voordelen die leden gebruiken om hun lidmaatschap bij Cine-Regio te legitimeren (8). Die redenen en voordelen werden door de leden uitvoerig aangehaald in de survey, maar we kunnen concluderen dat die redenen goed passen bij de doelstellingen die DOOR Cine-Regio vooropgesteld werden. Een volgende belangrijk punt dat werd onderzocht in de survey is de financiële ondersteuning van de fondsen (9). Uit de antwoorden is gebleken dat de meeste regionale fondsen hun financiële steun krijgen van zowel nationale als regionale overheden. Daarnaast kunnen fondsen ook winst halen uit de investeringen in hun eigen distributienetwerk en producties

Verder wouden we twee zaken nagaan die dicht bij elkaar liggen, namelijk de mogelijkheid om met regionale producties te concurreren tegen Hollywood (10) en de mening van de fondsen over de TTIP (11). Het merendeel van de fondsen antwoorde opgelucht over de uitsluiting van de audiovisuele sector binnen het vrijhandelsakkoord waardoor de regionale fondsen beschermd worden en hun eigen beleid verder kunnen zetten. Maar dat wil niet zeggen dat men de concurrentie met Hollywood negatief bekijkt. Die concurrentie is voor veel fondsen de drijfkracht om te blijven investeren in de Europese filmsector. Tenslotte hebben we de fondsen gevraagd hoe zij de toekomst van de filmsector zien en dat antwoord was vaak positief ook al merken veel fondsen op dat er binnen de Europese filmsector nog veel verbeteringen kunnen gebeuren, zowel op regionaal, nationaal en supranationaal niveau (12).

De volgende uitspraak van Charlotte Appelgren is op zich een goeie conclusie voor deze masterproef: *“Global development without regional development is not sustainable. Local and regional territories increasingly play a crucial role in sustaining Europe’s culture. In a world that is becoming more and more global and complex, the threat of losing the regional identity to a uniform and grey world is constantly present. Supporting film culture is therefore increasingly important and it contributes to preserving a heterogeneous society”*(Cine-Regio, 2013). De regionale filmsector en zijn steunfondsen zijn sinds de jaren 1960 een belangrijke pijler geworden binnen de gehele Europese filmsector.

Cine-Regio speelt een belangrijke rol in dat proces en brengt een eenheid die vaak moeilijk te vinden is binnen de grote Europese diversiteit. We kunnen besluiten dat Cine-Regio er in slaagt om zijn doelstellingen en beloftes waar te maken, maar dat dit een doorlopend proces is zonder einde.

Als laatste zullen we een aantal problemen en beperkingen binnen dit onderzoek bespreken. Als eerste moeten we opmerken dat er tot nu toe zeer weinig wetenschappelijke literatuur gepubliceerd werd over regionaal filmbeleid in het algemeen. Daarom moesten we ons vaak baseren op de rapporten van The European Audiovisual Observatory en Cine-Regio. Deze rapporten bevatten vaak enkel kwantitatieve data waardoor een goed uitgewerkt niet altijd evident was.

Een tweede struikelblok binnen dit onderzoek was de moeite die we hadden om de survey te laten invullen door de Cine-Regio leden. Zonder de hulp en invloed van Charlotte Appelgren en Cine-Regio zou dit zeker niet gelukt zijn. Ondanks die hulp moesten toch 5 maanden wachten om voldoende ingevulde vragenlijsten te bemachtigen. Als we kijken naar de mogelijkheden voor verder onderzoek dat lijkt me een effectenanalyse, waarvan de methode al in 2012 werd bedacht door Cine-Regio in hun 'Focus Report', de juiste weg. Door de grote omvang van zo'n onderzoek moeten er misschien keuzes gemaakt worden over een mogelijke afbakening van het onderzoek aangezien een effectenanalyse van alle Cine-Regio onhaalbaar is als masterproef.

Literatuurlijst

A. Boeken & readers

- Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). *Film history - an introduction* (2nd ed.). New York, NY: McGraw-Hill.
- Collins, R. (1994). *Broadcasting and audiovisual policy in the european single market*. Londen: John Libbey.
- Dibie, J. (1993). *Aid for cinematographic and audio-visual production in Europe*. Londen: John Libbey & Company Ltd.
- Dinan, D. (1999). *Ever closer union. An introduction to european integration, second edition*. Londen, Macmillan.
- Dubet, E. (2000). *Economie du cinema européen: de l'interventionnisme à l'action entrepreneuriale*. Parijs: L'Harmattan.
- Elseasser, T. (2005). *European cinema. Face to face with hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Finney, A. (1996). *Developing feature films in Europe. A practical guide*. Londen / New York: Routledge.
- Finney, A. (1997). *The state of European cinema: a new dose of reality*. Londen: Cassell.
- Finney, A. (2002). *Support mechanisms across Europe*. In C. Fowler (Ed.), *The European cinema reader* (pp. 212-222). Londen: Routledge.
- Gournay, B. (2002). *Exception culturelle et mondialisation*. Paris: Presses de Sciences Po.
- Guback, T. H. (1969). *The international film industry*. Londen: Indiana University Press.
- Herold, A. (2008). European Film Policies and Competition Law: Hostility or Symbiosis? In Ward, D. (red.) (2008). *The European Union and the Culture Industries: Regulation and the Public interest*. Aldershot: Ashgate.
- Herold, A. (2010). *European film policies in eu and international law. Culture and trade- marriage or missalliance?* Groningen: European Law Publishing
- Hojbjerg, L. & Sondergaard, H. (red.) (2006). *European film and media culture*. Copenhagen: Museum Tusulanums Press.
- Ilott, T. & Puttman, D. (1996). *Budgets and markets: a study of the budgeting of european films*. Londen: Routledge.
- Jäckel, A. (1996). European co-production strategies. In A. Moran (Ed.), *Film policy: international, national and regional perspectives* (pp. 85-97). Londen: Routledge.
- Jäckel, A. (2003). *European Film Industries*. Londen: British film institute.

- Lange, A. & Westcott, T. (2004). *Public funding for film and audiovisual works in Europe*. Straatsburg: European Audiovisual Observatory.
- Levy, D. (1999). *Europe's Digital Revolution: Broadcasting Regulation, the EU and the Nation State*. Londen: Routledge.
- Moran, A. (Ed.) (1996a). *Film policy: international, national and regional perspectives*. Londen: Routledge.
- Moran, A. (1996b). Terms for a reader: film, Hollywood, national cinema, cultural identity and film policy. In A. Moran (Ed.), *Film policy: international, national and regional perspectives* (pp. 1-22). Londen: Routledge.
- Moran, A. (2000). Film policy: Hollywood and beyond. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *American cinema and Hollywood: critical approaches* (pp. 139-144). New York: Oxford University Press.
- Teune, H. (1990). Comparing countries: lessons learned. In E. Øyen (Ed.), *Comparative methodology. Theory and practice in international social research* (pp. 38-62). Londen: Sage Publications Ltd.
- Ulin, J. C. (2010). *The business of media distribution. Monetizing film, TV and video content in an online world*. Burlington/Oxford: Focal Press.
- Vincendeau, G. (Ed.) (1995). *Encyclopedia of european cinema*. Londen: Cassell.
- Vos, H. (2008). *De impact van de europese unie. beleidsterreinen, strijdpunten en uitdagingen*. Leuven: Acco.

B. Wetenschappelijke artikels

- Bakker, G. (2005). The decline and fall of the European film industry: sunk costs, market size, and market structure, 1890-1927. *Economic History Review*, 58 (2), 310-351.
- Bathelt, H., Malmberg, A., & Maskell, P. (2004). Clusters and knowledge: Local buzz, global pipelines and the process of knowledge creation. *Progress in Human Geography*, 28 (1), 31-56.
- De Vinck, S. (2009). Europudding or Europaradise? A performance evaluation of the Eurimages co-production film fund, twenty years after its inception. *European Journal of Communication Research*. 34(3), 257-285.
- Eliashberg, J., Elberse, A., & Leenders, M. A. A. M. (2006). The Motion Picture Industry: Critical Issues in Practice, Current Research, and New Research Directions. *Marketing Science*, 25(6), 638-661.
- Gilian, D. (1998). Regulation of Media Ownership and Pluralism in Europe: Can the European Union Take Us Forward? *Arts & Entertainment Law Journal* 16, 451-473.
- Grabher, G. (2002a). Cool projects, boring institutions: Temporary collaboration in social context. *Regional Studies*, 36 (3). 205-214.
- Grabher, G. (2002b). The project ecology of advertising: Tasks, talents and teams. *Regional Studies*, 36 (3). 245-262.

- Halle, R. (2002). German Film, Aufgehoben: Ensembles of Transnational Cinema. *New German Critique, Special Issue on Postwall Cinema*, 87, 7-46.
- Harrison, J. & Woods, L. (2000). European Citizenship: Can Audio-Visual Policy Make a Difference? *Journal of Common Market Studies*, 38 (3), 471-495.
- Hill, J. McLoone, M. & Hainsworth, P. (1995). Border crossing: film in Ireland, Britain and Europe. *The Canadian Journal of Irish Studies*. 21 (2). 86-88.
- Hoskins, C., McFadyen, S., Finn, A. & Jackel, A. (1997). Evidence on the Performance of Canada/Europe Co-productions in Television and Film. *Journal of Cultural Economics*, 21 (2). 129-138.
- Iordanova, D. (2002). Feature filmmaking within the New Europe. *Media, Culture & Society*, 24 (4). 517-536.
- Jaekel, A. (2001). The Search for the National in Canadian Multilateral Cinematographic Co-productions. *National Identities*, 3 (2), 155-167.
- Kerrigan, F. & Özbilgin, M.F. (2004). Film marketing in Europe – bridging the gap between policy and practice. *International Journal of Non-profit and Voluntary Sector Marketing*, 9 (3). 229-237.
- Livingstone, S. (2003). On the challenges of cross-national comparative media research. *European Journal of Communication*, 18 (4), 477-500.
- Maskell, P., Bathelt, H. and Malmberg, A. (2006). Building Global Knowledge Pipelines: The Role of Temporary Clusters. *European Planning Studies*, 14 (8), 997-1013.
- Meers, P. (2001). Ijkkpunt Hollywood. De eenzijdigheid van onderzoek naar de Europese filmindustrie. *Boekmancahier*, 13 (48), 151-167.
- Psychogiopoulou, E. (2006). EC State Aid Control and Cultural Justifications. *Legal Issues of Economic Integration*, 33 (1), 3-28.
- Rodriguez-Pose, A. & Fratesi, U. (2004). Between Development and Social Policies: The Impact of European Structural Funds in Objective 1 Regions. *Regional Studies*, 38 (1), 97-113.
- Willems, G. (2010). Filmbeleid in Vlaanderen en Denemarken: een comparatieve analyse. *Tijdschrift voor communicatiewetenschap*, 38(2), 172-186.

C. Internet

- Aas, N. K. (oktober 2001). *Challenges in European Cinema and Film Policy*. Geraadpleegd op 5 februari 2011 op het World Wide Web: http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/aas.html
- Blaney, M. (2013). *Cinema Communication deadline extended*. Geraadpleegd op 1 december 2013 op het World Wide Web: <http://www.screendaily.com/news/cinema-communication-deadline-extended/5057017.article>
- Broche, J., Chatterjee, O., Orsich, I. & Tosics, N. (2007). *State aid for films – a policy in motion?*

- Geraadpleegd op 12 november 2013 op het World Wide Web:
http://ec.europa.eu/competition/publications/cpn/2007_1_44.pdf
- Cine-Regio (2006, 22 mei). *Cine-Regio announces five new members, a new chairman and a permanent secretariat in Goteberg*. Geraadpleegd op 18 oktober 2013 op het World Wide Web: http://www.cine-regio.org/dyn/files/normal2_items/15-file/pressrelease%202006.pdf
- Cine-Regio. (2012, februari). *Focus Report 2012: Effect assessment of regional film funds – analysis and guidelines for further use*. Geraadpleegd op 27 oktober 2013 op het World Wide Web: http://www.manto.dk/wp-content/files_mf/1379934298FocusReport2012_Final.pdf
- Cine-Regio (2013, 23 mei). *Communiqué de presse: No more territorialisation? No more regional funds!* Geraadpleegd op 4 april 2014 op het World Wide Web: http://www.cine-regio.org/dyn/files/members_items/810-file/CineRegio_Communique_Cannes2013.pdf
- Cine-Regio (2013, 17 juni). *Communiqué de presse: Welcomes the long standing policy to exclude the AV sector from EU Trade Agreement*. Geraadpleegd op 4 april 2014 op het World Wide Web: http://www.cine-regio.org/dyn/files/members_items/813-file/Cine-Regio_Communique_EU-U.S.%20TTIP.pdf
- Cine-Regio (2013, 13 november). *Communiqué de presse: New Cinema Communication*. Geraadpleegd op 4 april 2014 op het World Wide Web: http://www.cine-regio.org/dyn/files/members_items/833file/CineRegio_Press%20Communique_New%20Cinema%20Communication.pdf
- Cineuropa (2011, 24 februari). *12 European organisations demand MEDIA programme be maintained*. Geraadpleegd op 5 maart 2011 op het World Wide Web: <http://www.cineuropa.org/newsdetail.aspx?lang=en&documentID=197568>
- Darcis, J & Camre, H. (2007). *Copenhagen 2006 Report of Think Tank on European Film en film policy*. Geraadpleegd op 15 maart 2013 op het World Wide Web: <http://filmthinktank.org/papers/copenhagen-report/>.
- Debande O. & Chetrit G. (2001). *The European Audiovisual Industry : an overview*. Geraadpleegd op 10 november 2013 op het World Wide Web: <http://www.eib.org/projects/publications/european-audiovisual-industry.htm>
- De Vinck, S. (2011). *Revolution road? Looking back at the position of the European films sector and the results of European-level film support in view of their digital future*. Geraadpleegd op 6 november op het World Wide Web: <http://www.vub.ac.be/en/events/2011/revolutionary-road-looking-back-position-european-film-sector-and-results-european-level>
- De Vinck, S. & Walravens, N. (2011). *Digitale cinema in vlaanderen*. Geraadpleegd op 3 november 2013 op het World Wide Web: http://smit.vub.ac.be/publication/907/Digitale_cinema_in_Vlaanderen
- Enrich, E. (2005). *Legal aspects of international film co-production*. Geraadpleegd op 19 februari 2014 op het World Wide Web: http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/coproduccion_aspectos-juridicos.pdf.en

- Europese Commissie (2009, 28 januari). *State aid: Commission prolongs film support rules until end 2012*. Persbericht: IP/ 09/138, Brussel. Geraadpleegd op 25 maart 2014 op het World Wide Web:
<http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/09/138&format=HTML&aged=1&language=EN&guiLanguage=en>
- Europese Commissie (2001, 27 september). *Commission adopts communication on future of cinema and audiovisual industry in Europe*. Persbericht: IP/ 01/1326, Brussel. Geraadpleegd op 25 maart 2014 op het World Wide Web:
<http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/01/1326&format=HTML&aged=1&language=EN&guiLanguage=en>
- Europese Commissie (2011, 7 maart). *Declaration of European Commission President, Jose Manuel Barroso, on the programme MEDIA*. Persbericht: MEMO/01/1326, Brussel. Geraadpleegd op 2 april 2014 op het World Wide Web:
<http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=MEMO/11/144&format=HTML&aged=1&language=EN&guiLanguage=en>
- Europese Commissie (2011, 17 juni). Beoordeling van staatsteun voor films en andere audiovisuele werken. Geraadpleegd op 13 februari 2014 op het World Wide Web:
ec.europa.eu/competition/consultations/.../issues_paper_nl.odt
- Europese Commissie (2011). Issues Paper. Assessing State aid for films and other audiovisual works. Geraadpleegd op 11 oktober 2013 op het World Wide Web:
http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011_state_aid_films/issues_paper_en.pdf
- Europese Commissie (2013, 22 april). *European Commissioner for Trade Karel De Gucht on the Transatlantic Trade and Investment Agreement: The Cultural exception is not up for negotiation!* Persbericht: MEMO/13/363, Brussel. Geraadpleegd op 25 februari 2014 op het World Wide Web:
http://www.google.be/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Feuropa.eu%2Frapid%2Fpress-release_MEMO-13-363_en.pdf&ei=r23fU4T7GI7Aa6hIH4DA&usg=AFQjCNHSOgCYSkuT1XIBdGCb-os7MRSjZA&sig2=mx2GS8eEIIeA4rxgazknOA&bvm=bv.72197243,d.ZGU
- Europese Commissie (2013, 4 november). Survey shows fall in cultural participation in Europe. Persbericht: IP/13/1023, Brussel. Geraadpleegd op 6 maart 2014 op het World Wide Web:
http://europa.eu/rapid/press-release_IP-13-1023_en.htm
- Europese Commissie (2013, 19 november). Creative Europe: frequently asked questions. Persbericht: MEMO/13/1009, Brussel. Geraadpleegd op 6 maart 2014 op het World Wide Web:
http://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-13-1009_en.htm
- Europese Commissie (2013, 19 november). Commission welcomes approval of Creative Europe programme by European Parliament. Persbericht: IP/13/1114, Brussel. Geraadpleegd op 6 maart 2014 op het World Wide Web: http://europa.eu/rapid/press-release_IP-13-1114_en.htm
- Europese Commissie DG Informatiemaatschappij en Media (2010, 4 juni). *Interim evaluation of MEDIA 2007. Final report*. Geraadpleegd op 2 april 2012 op het World Wide Web:
http://ec.europa.eu/dgs/education_culture/evalreports/culture/2010/mediasum_en.pdf
- European Audiovisual Observatory (1998). *Public Aid Mechanisms for Film And Television in Europa: a Comparative Analysis*. Geraadpleegd op 13 oktober 2013 op het World Wide

Web:

http://www.obs.coe.int/documents/205595/452484/Public_funding_report_1999_vol1_EN.pdf/9c19c0c3-172d-4105-b3f6-d30e0dec5667

European Audiovisual Observatory (2010, 6 mei). *EU gross box office reached record high in 2009 as European film production continue to grow*. Persbericht, Straatsburg. Geraadpleegd op 2 april 2012 op het World Wide Web: http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/mif2010_cinema.html

Everett, W. (2010, 28 januari). *European Identity in Cinema. Conferentie Federation of European Film Directors (FERA)*. Geraadpleegd op 18 oktober 2013 op het World Wide Web: http://www.filmdirectors.eu/wp-content/uploads/2010/02/Brussels-Talk_Wendy-Everett.pdf

Gubbins, M. (2014). Digital revolution – audience in the mind. Geraadpleegd op 3 maart 2014 op het World Wide Web: http://www.cine-regio.org/dyn/files/pdf_download_items/16-file/CineRegio_AudienceInTheMind_Executive%20Summary.pdf

Herold, A. (2004). *EU film policy: between art and commerce*. Geraadpleegd op 28 oktober 2011 op het World Wide Web: <http://www.eurac.edu/en/research/institutes/imr/activities/Bookseries/edap/Download.html>

Kanzler, M., Newman-Baudais, S. & Lange, A. (2008). The circulation of European co-productions and entirely national films in Europe. Geraadpleegd op 15 november 2013 op het world Wide Web: http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/film/paperEAO_en.pdf

MEDIA (2013, februari). The European Union: A Guide for Audiovisual Professionals. Geraadpleegd op 9 november 2013 op het World Wide Web: http://www.google.be/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.bfi.org.uk%2Fsites%2Fbfi.org.uk%2Ffiles%2Fdownloads%2Ffeuropean-union-a-guide-for-audiovisual-professionals-2013-04.doc&ei=pILsU5axBuXB7AbCmYHgAg&usq=AFQjCNGKaCEDJIPOVu1_RY1Qw_ZD GjNJ6g&sig2=A0ltrHzQirMSGFqN__UPeA&bvm=bv.72938740,d.bGE

Morawetz, N. (2007). Finance, policy and industrial dynamics - the rise of co-productions in the film industry. Geraadpleegd op 3 april op het World Wide Web: <http://www2.druid.dk/conferences/viewpaper.php?id=1671&cf=9>

Newman-Baudais, S. (2012, 19 mei). Public funding in europe: the facts and figures. Geraadpleegd op 3 maart 2014 op het World Wide Web: http://www.mediadeskcz.eu/uploaded/20120723045010-mif2012_public_funding_in_europe.pdf

Obujen, N. (2004). Why we need European cultural policies. Geraadpleegd op 6 maart 2014 op het World Wide Web: http://www.enatc.org/pages/uploads/media/2004_cpri_publication.pdf

Pauwelyn, J. (2005). The UNESCO Convention on Cultural Diversity, and the WTO: Diversity in International Law-Making? Geraadpleegd op het 17 november 2014 op het World Wide Web: <http://dspace.africaportal.org/jspui/bitstream/123456789/11888/1/The%20UNESCO%20Convention%20on%20Cultural%20Diversity%20and%20the%20WTO%20Diversity%20in%20International%20Law%20Making.pdf?1>

Sabam (2013). Culturele uitzondering: stand van zaken. Geraadpleegd op 2 april 2014 op het World Wide Web: <http://www.sabam.be/nl/sabam/culturele-uitzondering-stand-van-zaken>.

Staes, B. (2014). Blanco cheque voor vrijhandelsdeal De Gucht is onverantwoord. Geraadpleegd op 15 april 2014 op het World Wide Web: <http://www.knack.be/nieuws/wereld/blanco-cheque-voor-vrijhandelsdeal-de-gucht-is-onverantwoord/article-opinion-133555.html>

Van de Poel, N. (2013). Onderhandeling en grootschalig handelsakkoord EU-VS starten in juni. Geraadpleegd op 2 april 2014 op het World Wide Web: <http://www.mo.be/artikel/onderhandelingen-grootschalig-handelsakkoord-eu-vs-starten-juni>

D. Andere

Debroux, M. (2011). *Film policy by stealth? Het filmbeleid van de Europese Commissie vanuit een theoretisch perspectief*. Universiteit Gent. Onuitgegeven Eindverhandeling.

Europese Unie (2010). Geconsolideerde versie van het verdrag betreffende de Europese Unie en het verdrag betreffende de werking van de Europese Unie, *Publicatieblad van 30 maart*, Brussel.

European Audiovisual Observatory (2004). Yearbook 2004, Volume 3: Film and Home Video.

European Audiovisual Observatory (2006). Focus 2006: World Film Market Trends.

European audiovisual Observatory (2012). The Future of State Aid.

Lenart, J. & Jacinto, A. S. (2012). State Aid and EU Cultural Policy – The Example of Films. Universiteit van Maastricht. Onuitgegeven Eindverhandeling.

McKenzie, S. (2003). *Canadian and Australian feature film policy in perspective: a comparative study from 1968 tot 1998*. Niet-gepubliceerde doctoraatsverhandeling, Griffith University, School of Film, Media and Cultural Studies.

Media Salles (2011). *Europe's digital screens continue to grow: over 10,000 at the start of 2011* (press release). Milan: Media Salles.

Bijlagen

Bijlage A: Lijst leden Cine-Regio

1. Apulia Film Fund (Italië) **INGEVULD**
2. BLS Südtirol-Alto Adige (Italië) **INGEVULD**
3. CICLIC – Région Centre (Frankrijk)
4. Consejería de Cultura Andalusia (Spanje) **INGEVULD**
5. CRRAV – Région Nord Pas de Calais (Frankrijk)
6. Departamento de Cultura-Gobierno Vasco-Eusko Jauriaritza (Spanje)
7. FIP – Film Investimenti Piemonte (Italië) **INGEVULD**
8. Film Agency for Wales (Verenigd Koninkrijk) **INGEVULD**
9. Film Fund FUZ (Noorwegen)
10. Film I Skane (Zweden) **INGEVULD**
11. Film I Väst (Zweden) **INGEVULD**
12. Film London (Verenigd Koninkrijk)
13. Film3 (Noorwegen) **INGEVULD**
14. FilmCamp (Noorwegen)
15. Filmfonds-Wien (Oostenrijk) **INGEVULD**
16. FilmFyn (Denemarken) **INGEVULD**
17. Filmförderung Baden-Württemberg (Duitsland)
18. Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein (Duitsland) **INGEVULD**
19. Filmkraft Rogaland (Noorwegen)
20. Filmpool Nord (Zweden) **INGEVULD**
21. Filmregion Stockholm-Mälardalen (Zweden)
22. Flanders Audiovisual Fund (België) **INGEVULD**
23. Fondo Audiovisivo Friuli Venezia Giulia (Italië)
24. Ile-de-France Film Fund (Frankrijk)
25. Institut Català de les Empreses Culturals/ICEC (Spanje)
26. Krakow Regional Film Fund (Polen) **INGEVULD**
27. Midtnorsk Filmfond (Noorwegen) **INGEVULD**
28. Mitteldeutsche Medienförderung (Duitsland)
29. PACA – Provence-Alpes-Côte d’Azur (Frankrijk) **INGEVULD**
30. POEM Film Foundation (Oululu) (Finland) **INGEVULD**
31. Région Aquitaine (Frankrijk) **INGEVULD**
32. Rhône-Alpes Cinéma (Frankrijk) **INGEVULD**
33. Riga Film Fund (Letland) **INGEVULD**
34. Screen South (Verenigd Koninkrijk)
35. Silesia Film (Polen) **INGEVULD**
36. Trentino Film Fund (Italië)
37. Wallimage (België)
38. West Danish Film Fund (Denemarken) **INGEVULD**
39. Zürcher Filmstiftung (Zwitserland) **INGEVULD**
40. Sardegna Film Commission (Italië)
41. Cineforum – Fondation Romande Pour le Cinéma (Zwitserland) **INGEVULD**

Bijlage B: Tabel steun per activiteit (deel 1)

Filmfonds	Steun per activiteit			
	Ontwikkeling	Productie	Distributie	Filmfestivals
Trentino Film Fund	/	x	/	/
BLS Südtirol - Alto Adige	x	x	/	/
Fondo Audiovisivo FVG	x	x	/	/
Apulia Film Commission & Film Fund	x	x	/	/
Film Investimenti Piemonte	x	x	/	/
Mitteldeutsche Medienförderung	x	x	x	x
Filmförderung MFG Baden-Württemberg	x	x	x	/
Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein	x	x	x	x
Filmregion Stockholm-Mälardalen				
Filmpool Nord	x	x	/	/
Film I Skane	x	x	/	x
Film I Väst	x	x	/	/
Film Camp	x	x	/	/
Filminvest Midt-Norge				
Film 3	x	x	/	/
Film Fund Fuzz	/	x	/	/
Filmkraft Rogaland	x	x	/	/
FilmFyn	x	x	/	/
West Danish Film Fund	x	x	/	x
Filmfonds-Wien	x	x	x	x
ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals	x	x	x	x
Basque Gouvernement Film Fund	x	x	x	x
Consejería de Cultura Andalucía	x	x	x	/
POEM Film Foundation	x	/	x	/
Zürcher Filmstiftung	x	x	x	x
Flanders Audiovisual Fund	x	x	x	/
Wallimage	/	x	/	/
Silesia Film Institute	/	x	/	/
Krakow Regional Film Fund	x	x	x	/
PACA - Provence Alpes Côtes d'Azur	x	x	/	x
Il de Fance	/	x	x	/
CRRRAV - Region Nord- Pas de Calais	x	x	x	x
Région Aquitaine	x	x	/	/
Centre Images	x	x	/	x
Rhône-Alpes Cinéma	x	x	/	/
Riga Film Fund	/	x	/	/
Screen South	x	x	x	x
Film London	x	x	/	x
Film Agency for Wales	x	x	x	x

Bijlage C: Tabel steun per activiteit (deel 2)

Filmfonds	Steun per activiteit		
	Digitalisatie	Bedrijven	Training en beurzen
Trentino Film Fund	/	/	x
BLS Südtirol - Alto Adige	/	/	/
Fondo Audiovisivo FVG	/	/	x
Apulia Film Commission & Film Fund	/	/	/
Film Investimenti Piemonte	/	/	/
Mitteldeutsche Medienförderung	/	/	x
Filmförderung MFG Baden-Württemberg	x	/	/
Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein	x	/	x
Filmregion Stockholm-Mälardalen			
Filmpool Nord	/	/	x
Film I Skane	/	/	x
Film I Väst	/	/	x
Film Camp	/	/	x
Filminvest Midt-Norge			
Film 3	/	/	/
Film Fund Fuzz	/	/	/
Filmkraft Rogaland	/	/	x
FilmFyn	/	/	x
West Danish Film Fund	/	/	/
Filmfonds-Wien	/	/	/
ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals	x	x	x
Basque Gouvernement Film Fund	x	x	x
Consejería de Cultura Andalucía	/	/	/
POEM Film Foundation	/	x	x
Zürcher Filmstiftung	x	/	x
Flanders Audiovisual Fund	/	/	x
Wallimage	/	x	/
Silesia Film Institute	/	/	/
Krakow Regional Film Fund	/	/	x
PACA - Provence Alpes Côtes d'Azur	x	x	x
Il de Fance	/	/	/
CRRAV - Region Nord- Pas de Calais	/	/	x
Région Aquitaine	/	x	/
Centre Images	x	x	x
Rhône-Alpes Cinéma	/	/	/
Riga Film Fund	/	/	/
Screen South	x	x	x
Film London	x	x	x
Film Agency for Wales	x	x	x

Bijlage D: Tabel steun per audiovisueel project (deel 1)

Filmfonds	Steun per audiovisueel project			
	Feature films	TV-drama	Documentaires	Animatie
Trentino Film Fund	x	x	x	x
BLS Südtirol - Alto Adige	x	x	x	x
Fondo Audiovisivo FVG	x	x	x	x
Apulia Film Commission & Film Fund	x	x	x	x
Film Investimenti Piemonte	x	/	/	/
Mitteldeutsche Medienförderung	x	x	x	x
Filmförderung MFG Baden-Württemberg	x	x	x	x
Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein	x	x	x	x
Filmregion Stockholm-Mälardalen				
Filmpool Nord	x	x	x	x
Film I Skane	x	x	x	x
Film I Väst	x	x	x	x
Film Camp	x	x	x	x
Filminvest Midt-Norge				
Film 3	x	x	x	/
Film Fund Fuzz	x	x	x	x
Filmkraft Rogaland	x	x	x	x
FilmFyn	x	x	x	x
West Danish Film Fund	x	x	x	x
Filmfonds-Wien	x	x	x	x
ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals	x	x	x	x
Basque Gouvernement Film Fund	x	x	x	x
Consejería de Cultura Andaluca	x	x	x	/
POEM Film Foundation	x	x	x	x
Zürcher Filmstiftung	x	x	x	x
Flanders Audiovisual Fund	x	x	x	x
Wallimage	x	x	x	x
Silesia Film Institute	x	x	x	x
Krakow Regional Film Fund	x	x	x	x
PACA - Provence Alpes Côtes d'Azur	x	x	x	x
Il de Fance	x	x	x	x
CRRAV - Region Nord- Pas de Calais	x	x	x	x
Région Aquitaine	x	x	x	x

Bijlage E: Tabel steun per audiovisueel project (deel 2)

Filmfonds	Kortfilm	Games	Type steun
			Cross media/ nieuwe platformen
Trentino Film Fund	x	/	x
BLS Südtirol - Alto Adige	/	/	/
Fondo Audiovisivo FVG	x	/	x
Apulia Film Commission & Film Fund	x	/	x
Film Investimenti Piemonte	/	/	/
Mitteldeutsche Medienförderung	x	x	x
Filmförderung MFG Baden-Württemberg	x	x	x
Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein	x	/	x
Filmregion Stockholm-Mälardalen			
Filmpool Nord	x	/	x
Film I Skane	x	/	/
Film I Väst	x	/	/
Film Camp	x	/	x
Filminvest Midt-Norge			
Film 3	x	/	/
Film Fund Fuzz	x	/	x
Filmkraft Rogaland	x	/	x
FilmFyn	/	/	/
West Danish Film Fund	x	x	x
Filmfonds-Wien	/	/	/
ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals	x	/	/
Basque Gouvernement Film Fund	/	/	x
Consejería de Cultura Andalucía	x	/	/
POEM Film Foundation	x	x	x
Zürcher Filmstiftung	x	/	/
Flanders Audiovisual Fund	x	x	/
Wallimage	/	x	/
Silesia Film Institute	x	/	/
Krakow Regional Film Fund	/	/	/
PACA - Provence Alpes Côtes d'Azur	x	/	x
Il de Fance	/	x	/
CRRAV - Region Nord- Pas de Calais	x	x	x
Région Aquitaine	x	/	/
Centre Images	x	/	/
Rhône-Alpes Cinéma	/	/	x
Riga Film Fund	/	/	/
Screen South	x	/	x
Film London	x	/	x
Film Agency for Wales	x	/	/

Bijlage F: Tabel jaarlijks budget per fonds

Filmfonds	Aanvangsjaar	Jaarlijks budget (€)				
		2009	2010	2011	2012	2013
Trentino Film Fund	2011			1.200.000	1.600.000	1.200.000
BLS Südtirol - Alto Adige	2010			5.000.000	5.000.000	5.000.000
Fondo Audiovisivo FVG	2006	700.000	700.000	850.000		
Apulia Film Commission & Film Fund	2007			2.000.000	2.180.000	2.490.000
Film Investimenti Piemonte	2009	5.000.000				
Sardegna Film Foundation	1998					
Mitteldeutsche Medienförderung	1995	12.782.295	13.104.148	13.104.148		
Filmförderung MFG Baden-Württemberg	1995			15.030.000	13.600.000	15.400.000
Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein	1995	12.850.000	13.950.000	13.130.000		
Hessische Filmförderung	1992					
Filmregion Stockholm-Mälardalen	2007					
Filmpool Nord	1992	3.500.000	3.850.000	3.900.000		
Film I Skane	1995	3.758.922	3.900.000	3.000.000		
Film I Väst	1997	9.742.804	10.585.050	10.897.010		
Film Camp	2005					
Filminvest Midt-Norge						
Film 3	2002			1.000.000	1.000.000	1.000.000
Film Fund Fuzz	2006			1.920.000	2.373.000	4.373.000
Filmkraft Rogaland	2006					
FilmFyn	2002			1.500.000	1.500.000	1.500.000
West Danish Film Fund	2002			1.100.000	1.100.000	1.100.000
Copenhagen Film Fund	1981					
Filmfonds-Wien	1992	10.000.000	11.500.000	11.500.000		
ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals	2000			15.809.197,14	12.968.194,10	12.968.194,10
Basque Gouvernement Film Fund	1981			6.300.000	4.781.517	
Consejería de Cultura Andalucía	2000	4.577.371	1.928.000	2.000.000		
POEM Film Foundation	2006	690.000	845.000	800.000		
Zürcher Filmstiftung	2004			8.232.500	8.357.900	8.150.000
Cineforum	2008					
Flanders Audiovisual Fund	2002			18.970.000	19.733.000	19.803.000
Wallimage	2001	6.061.414	6.259.831	6.673.904		
Silesia Film Institute	2008			377.000	375.000	120.000
Krakow Regional Film Fund	2008			375.000	375.000	375.000
PACA - Provence Alpes Côtes d'Azur	2003			5.075.177	5.432.177	4.854.000
Il de Fance	2001			18.340.000	19.106.000	19.106.000
Pictanova	1985			7.000.000	7.500.000	7.500.000
Région Aquitaine	1992			2.591.000	2.695.965	2.691.000
Ciclic	1991	6.934.965	7.994.791	6.000.000		
Rhône-Alpes Cinéma	1991	3.100.000	3.982.000	3.000.000		
Riga Film Fund	2010			692.328	1.016.639	1.138.304
Screen South	2002	2.170.916				
Film London	2003	4.243.238				
Film Agency for Wales	2006	1.486.130	1.815.865	1.891.670		

Bijlage G: Tabel jaarlijkse steun per fonds

Filmfonds	Aanvangsjaar		Jaarlijkse steun (€)			
	2009	2010	2011	2012	2013	
Trentino Film Fund	2011		840.000	1.240.000	840.000	
BLS Südtirol - Alto Adige	2010		4.992.000	4.997.500	5.000.000	
Fondo Audiovisivo FVG	2006	500.000	350.000	500.000		
Apulia Film Commission & Film Fund	2007		1.602.000	2.144.660	2.400.000	
Film Investimenti Piemonte	2009					
Sardegna Film Foundation	1998					
Mitteldeutsche Medienförderung	1995	13.972.026	11.719.841	13.104.148		
Filmförderung MFG Baden-Württemberg	1995			13.500.000	12.100.000	13.800.000
Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein	1995	11.010.000	12.020.000	11.270.000		
Hessische Filmförderung	1992					
Filmregion Stockholm-Mälardalen	2007					
Filmpool Nord	1992	2.500.000	2.800.000	2.830.000		
Film I Skane	1995	2.838.128	2.400.000	1.800.000		
Film I Väst	1997	8.466.557	8.002.215	8.002.000		
Film Camp	2005					
Filminvest Midt-Norge						
Film 3	2002			800.000	800.000	800.000
Film Fund Fuzz	2006			1.730.000	2.000.000	4.670.000
Filmkraft Rogaland	2006					
FilmFyn	2002			1.100.000	1.100.000	1.100.000
West Danish Film Fund	2002			940.000	1.000.000	1.000.000
Copenhagen Film Fund	1981					
Filmfonds-Wien	1992	11.881.827	12.319.478	10.500.000		
ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals	2000			14.669.069,44	12.214.549,48	12.214.549,48
Basque Government Film Fund	1981			7.170.046	4.406.093	
Consejería de Cultura Andalucía	2000	4.577.371	1.928.000	2.000.000		
POEM Film Foundation	2006		40.000	45.000		
Zürcher Filmstiftung	2004	8.641.300	7.482.500	8.333.300		
Cineforum	2008					
Flanders Audiovisual Fund	2002	17.140.000	17.833.750	17.830.750		
Wallimage	2001	6.528.983	6.024.000	5.500.000		
Silesia Film Institute	2008			375.000	375.000	375.000
Krakow Regional Film Fund	2008			375.000	375.000	375.000
PACA - Provence Alpes Côtes d'Azur	2003			2.960.000	3.317.000	3.000.000
Il de Fance	2001			14.850.000	15.250.000	15.200.000
Pictanova	1985			4.200.000	4.400.000	4.500.000
Région Aquitaine	1992			2.591.000	2.695.965	2.691.000
Ciclic	1991	3.759.400	2.213.500	2.210.000		
Rhône-Alpes Cinéma	1991	3.040.000	3.940.000	3.000.000		
Riga Film Fund	2010	692.328	1.016.396	1.138.304		
Screen South	2002		1.059.617			
Film London	2003		3.311.513			
Film Agency for Wales	2006	1.203.000	1.059.000	1.400.000		

Bijlage H: Lijst survey vragen

1. What is the name of your film fund and in which year did you join Cine-Regio?
2. Why did you decide to join Cine-Regio and which aspects of this network convinced you to join?
3. The national and regional film industry consists of a great diversity of film funds and support schemes. Which support schemes do you provide?
4. Which types of audiovisual projects does your film fund support? (Feature films, Animation,...)
5. Which benefits do you receive as a member of Cine-Regio? And are those advantages linked to development, production or distribution?
6. Which step in the audiovisual production chain is the most important to fund and support in your region and why?
7. How does your film fund receive the funding needed to support the regional projects? Do you receive this funding from the national government or is there a different source for your funding?
8. What do you think is the importance and impact of the Cine-Regio network in the European film industry today?
9. How would you describe the communication between the wide range of Cine-Regio members?
10. Cine-Regio encourages interregional and cross-border co-operation to strengthen the co-development and co-production of audiovisual products. What are the benefits of a co-production with one or more film funds? And what are the difficulties and dangers concerning these co-productions?
11. Digital technologies are changing the way films and audiovisual projects are financed, produced, distributed and watched. Has the evolution of the digital era been an advantage or a challenge for your film fund?
12. Has this evolution changed the way films and other audiovisual projects are being financed, produced, distributed and watched?
13. Is territorialisation necessary to maintain a national and regional cultural identity in Europe? And what are the positive or negative consequences of territorialisation on a regional level?
14. Recently, the European Union Foreign Affairs Council of Ministers meeting in Luxembourg decided to exclude the audiovisual services from the negotiation mandate for the Transatlantic Trade and Investment Partnership (TTIP), the bilateral treaty to be negotiated with the United States. How would this affect the European film industry if the audiovisual sector would be included in the TTIP?
15. Is it possible for the European audiovisual industry to withstand the pressure of the American audiovisual industry in the light of the recent debates? Do you expect big changes in the European film industry in the future?