

Niels Jakob Kyhl Jørgensen:

Lavbudgetsinnovation: New Danish Screen og Shoot It

RESUMÉ

Denne artikel undersøger udviklingen af støtteordningen New Danish Screen (NDS) fra etableringen i 2003 og inden for rammerne af tre forskellige Filmaftaler. Artiklen fokuserer særligt på, hvordan ordningen, der skal fremme innovation og talentudvikling, selv har søgt en innovativ tilgang ved løbende at justere sin praksis og eksperimentere med alternative støtteformer. Som case studie undersøges kortfilmsinitiativet Shoot It, søsat af NDS som en måde at fremme innovation ved at tilbyde filmskabere uforbeholden frihed. Artiklen finder, baseret på feedback fra alle involverede, at denne støtteform med fordel kan benyttes som supplement – ikke alternativ – til den mere traditionelle konsulentmodel.

ABSTRACT

In this article I consider the development of the subsidy scheme New Danish Screen since its inception in 2003 and within the terms of three different Film Agreements. In particular, the article examines how the scheme which aims to encourage innovation and talent development has itself sought to adopt an innovative approach to commissioning by continually adjusting its practice and experimenting with different methods of support. The short film initiative Shoot It, meant to foster creativity by affording filmmakers unprecedented freedom, is used as a case-study and the article concludes, based on feedback from all involved, that such a subsidy scheme may be a viable supplement – not an alternative – to the more traditional consultancy system.

EMNEORD

Innovation, talentudvikling, New Danish Screen, Shoot It

KEYWORDS

Innovation, talent development, New Danish Screen, Shoot It

Introduktion

På den ene side går det godt for dansk film: dansk film er fortsat et stærkt brand på internationale festivaler, igen i år blev det til en dansk Oscar og herhjemme har danske film Europas næsthøjeste nationale markedsandel. På den anden side bliver filmene – takket være faldende indtægter – en stadig dårligere investering, og det går ud over branchens risikovillighed: remakes, biopics og seriefilm fylder stadig mere i biografkalenderen, og de opsigtsvækkende eksperimenter, der var med til at sætte den danske filmindustri på verdenskortet, har fået sværere vilkår. Det går bl.a. ud over produktionen af de såkaldt smalle film, som Vinca Wiedemann, rektor på Den Danske Filmskole og den første kunstneriske leder af New Danish Screen (NDS), ellers forsvarer på følgende vis: "Selv om det måske ikke altid er de film, der bliver set af flest, er det de film, der fungerer som den grundlæggende drivkraft for filmkulturen" (Lindberg 2014).

Spørgsmålet er, hvordan det i øjeblikket går for disse film. New Danish Screen er den aktør i branchen, der mest eksplicit har fokus på at fostre eksperimenter. Trods massive nedskæringer i det sidste Filmforlig har ordningen stadig formået at markere sig internationalt med festivalsucceser som *Ambassadøren* og *Volcano*, og senest med kortfilm som *Seven Boats* produceret i forbindelse med et initiativ kaldet Shoot It. Ved at give filmskabere frie tøjler til at lave visuelt markante filmprojekter inden for et begrænset budget brød initiativet radikalt med ordningens almindelige støttetildeling.

Denne artikel undersøger støtteordningen NDS' udvikling gennem filmpolitisk med- og modvind, med fokus på dens rolle i talentudviklingens fødekæde, brug af konsulenter i udviklingsprocessen og løbende justeringer af støttevilkårene. Shoot It er både det seneste og mest radikale eksempel på, at NDS udfordrer sin egen praksis for bedst muligt at leve op til sin dobbelte målsætning: at støtte talentudvikling og innovation inden for dansk film.

Tidligere forskning og noter om metode

Arbejdsgangen på NDS er tidligere blevet undersøgt i artikler af filmforskerne Sara Malou Strandvad (2009) og Eva Novrup Redvall (2012), med fokus på hhv. konsulentens rolle i udviklingsprocessen og ordningens risikovillighed. Nærværende artikels redegørelse for ordningen støtter sig til

disse analyser, men da feltarbejdet, der ligger til grund for dem, blev afsluttet omkring år 2007, fokuserer artiklen særligt på ordningens udvikling frem til i dag.

Skriftligt materiale, såsom ordningens forskellige vilkår, formålsbeskrivelser i de forskellige filmaftaler, omtale i medierne og pressemeddelelser, udgør en stor del af artiklens undersøgelsesfelt. Derudover støtter analysen sig til semistrukturerede, kvalitative telefoninterviews med repræsentanter for NDS samt instruktørerne bag Shoot It-produktionerne.

Børs og katedral: en rummelig dikotomi

Som del af de kreative industrier kan filmbranchen anskues ud fra dikotomien om børs og katedral, forstået som et fokus på hhv. profit og æstetik. Denne dikotomi kan overføres til branchens to vigtigste succesparametre: økonomisk og kritisk succes, målt som hhv. billetsalg og kritikerros/priser. Da succes på begge parametre afhænger af en lang række svært eller ikkemålbare faktorer, er sammenhængen mellem input og output svært håndgribelig. Manusforfatteren William Goldmans udtrykte det koncist: "Nobody knows anything" (Wümpelmann 2008, 15). Med det mener han bl.a., at det er svært at forudse, hvad der vil være et publikum til, og selv med lang erfaring er det svært at lave en god film.

Særligt i et lille land som Danmark betyder den høje grad af risiko, at filmbranchen er for urentabel at opretholde uden statslig støtte. Denne administreres af Det Danske Filminstitut (DFI) og fordeles på tre områder: udvikling/produktion, distribution/formidling og museum/Cinamatek. Støtten til filmproduktion viderefører børs/katedral-dikotomien i modsætningen mellem Markedsordningen, der støtter kommercielle projekter ud fra en økonomisk vurdering,¹ og Konsulentordningen, der støtter filmkunst ud fra en kvalitetsvurdering.

Popularitet er en målsætning for begge støtteordninger, hvilket kan medføre et pres i retning af genrer og udtryk, der tidligere har vist sig

¹ Defineret som film, der forventes at sælge mere end gennemsnittet ift. målgruppen (DFI 2011, 2)

rentable. NDS blev oprettet i 2003 med dette forhold in mente som et talentudviklingsinitiativ, der skulle støtte innovation uden markedshensyn.

Innovation, tilpasning og Fødekæden

Kreativitetsforskeren Mihaly Csikszentmihalyi beskriver innovation som en proces, hvor en variation i en tillært praksis inden for et bestemt domæne (fx filmproduktion) anerkendes som en legitim nyskabelse af feltet. Der er først tale om innovation, når et eksperiment anerkendes som succesfuldt, hvorfor kritikerros er et vigtigt succesparameter (Csikszentmihalyi 2006, 7).

Jo flere, der bidrager til et bestemt domæne, des bedre er odds for, at man opnår fremskridt (ibid., 5). Derfor er uddannelse, forstået som kendskab til domænets praksis, en central præmis for innovation. Inden for filmproduktion sikres uddannelsen gennem branchens såkaldte 'Fødekæde'. På baggrund af fx Nielsen 2013 kan denne niveauinddeles: 1. Initiativer for unge (såsom Station Next), 2. Filmværksteder og -højskoler, 3. Filmskoler (som Den Europæiske Filmhøjskole og Super16), 4. New Danish Screen, 5. De ordinære spillefilmsordninger.

Fødekæden garanterer dels uddannelse, dels en demokratisering af filmmediet² og endelig, at spillefilmsstøtten kun uddeles til dem, der efter en lang selektionsproces regnes for de bedste. Spillefilmsproduktion er dermed fortsat et meget eksklusivt domæne: de fem danske instruktører, der spillefilmsdebuterer i 2014, har en gennemsnitsalder på 37,4 år.³ Hvis de er gået igennem Fødekæden, har de altså arbejdet frem imod debuten i op imod 20 år.

Organisationsforskerne Jan Thorsvik og Dag Ingvar Jacobsen skelner mellem to former for kreativitet: tilpasning og innovation (også kendt som udnyttende og udforskende, eller enkelt- og dobbeltekredslæring (Jacobsen og Thorsvik 2007, 319)). Disse to typer kan knyttes til produktionsomstændighederne: at lave romertalsfilm er typisk en tilpasning af en kendt

² Adgangen til Fødekæden er dog aldersbestemt: Hvert led kræver erfaring svarende til det foregående. Station Next støtter ingen over 20, og filmværkstederne sigter efter et lavt aldersgennemsnit, så allerede i slutningen af 20'erne bliver det vanskeligt at starte en karriere.

³ Egen beregning.

formel, mens kunstfilm har innovation som eksplicit målsætning.⁴ De kan også knyttes til forskellige organisationstyper, -strukturer og -miljøer: bureaukratier med en fast struktur og et lukket miljø fordrer tilpasning; såkaldt 'organiske' organisationer med en løs struktur og et åbent miljø fordrer innovation (Jacobsen og Thorsvik 2007, 335).

DFI er en bureaukratisk organisation stilet mod tilpasning og forbedring af praksis, fx gennem resultatkontrakter. Dette gælder også for støtteordningerne, der holder sig til faste procedurer for tildeling. Da tildelingene imidlertid er vurderingsbaserede, giver det konsulenterne stor autonomi, bl.a. til at løbe risici (Csikszentmihalyi 2006, 8).

Konsulentordningen: Sparringspartner og gatekeeper

Konsulentordningen bygger på en erkendelse af, at en kvalitetsvurdering aldrig kan være objektiv, hvorfor man hyrer professionelle fra filmbranchen for at sikre, at den subjektive bedømmelse i det mindste har et fagligt grundlag (DFI 2014c). Derudover sikres en større risikovillighed ved at lade enkeltindivider tage ansvar for projektudvælgelsen, end man ville opnå ved konsensusbeslutninger. For at sikre udskiftning ansættes konsulenterne i højst tre år ad gangen med mulighed for forlængelse med op til fem år i alt.

Konsulenten mødes med lovende ansøgere for at evaluere det foreslåede projekts styrker og svagheder og fortsætter efter en evt. støttetildeling som "quasi-producer" på filmen (Mathieu 2006, 246). I enhver ansøgningsproces er der en ulige magtfordeling mellem dem, der ansøger, og dem, der bevilger støtte, hvilket medfører en iboende risiko for, at projektet udformes mere efter bevilgerens end ansøgerens smag (Strandvad 2009, 82). Ved konsulentmodellen er denne risiko større end ved en almindelig udvælgelsesproces, da konsulenten ikke blot er gatekeeper, men fortsætter som sparringspartner igennem forløbet (ibid., 81).

Dette forløb beskriver Strandvad som inddelt i tre faser: eksternalisering af idéen i form af tekst, tilknytning til det ufærdige produkt (konsulentmøder og videre arbejde tager udgangspunkt i teksten) og udsættelse af projektets afslutning for at muliggøre videre udvikling (ibid., 173). Da konsulenten

⁴ Stort set alt kreativt arbejde forbundet med en filmproduktion er tilpasning ud fra manuskriptets og instruktørens vision. Denne ledelsesform kaldes Management by Objectives (MBO) (Ekvall 2006, 203).

indgår som sparringspartner i den anden fase, og da dennes afgørelse om, hvorvidt projektet skal have støtte, afslutter den tredje, er det kun under selve eksternaliseringen, de ikke har direkte indflydelse. Da den konkrete udformning af et projekt skal komme fra ansøgeren, bidrager konsulenten ikke innovativt, men hjælper med at tilpasse ansøgenes vision til et realiserbart projekt.⁵

Beskyldninger om, at konsulenter overtræder deres mandat (Darmer m.fl. 2007, 210), understreger, hvor vanskeligt det kan være at balancere mellem en subjektiv (om end fagligt funderet) vurdering og hensynet til den kunstneriske frihed. En del af kritikken grunder i forskellige opfattelser af kreativitet: hvor respekten for ansøgerens vision indikerer et romantisk kunstnersyn (ansøger er en *auteur*, der skal have hjælp til at transplantere filmen fra sit hoved til lærredet), anerkender rollen som sparringspartner kreativitet som et medieret fænomen betinget af sociale relationer (Strandvad 2009, 33). Det er en omstridt dikotomi uden en simpel løsning (ibid., 45); men kravene til konsulenters faglighed og den individuelle sagsbehandling skal sikre, at skæringspunktet i al fald overvejes i hvert projekt.

New Danish Screen: Talent over produkt

I jubilæumsskriftet *10 år med New Danish Screen* ser Henning Camre og Vinca Wiedemann tilbage på ordningens begyndelse. Ifølge Camre var NDS løsningen på et kreativt dilemma: "Hvordan sikrer vi os, at der opstår nye idéer, og at de nye idéer får en chance?" (i Yde 2013, 18). Der skulle satses på lave budgetter for at sikre kunstnerisk frihed til at eksperimentere: "Fremadrettet skulle der laves billige og radikale og alt andet end konventionelle film. [...] Og talentet skulle være vigtigere end produktet" (ibid., 19).

At sætte filmskaberens udvikling over projektet bryder med den gængse logik i filmbranchen, men denne prioritering findes på de fleste led af Fødekæden i anerkendelse af, at kun spillefilm potentielt er rentable investeringer (de vigtigste distributionsplatforme – biograf, hjemmevideo og VOD – er stort set forbeholdt dette format). Kort fiktion er typisk blevet

⁵ Fra DFI's vejledning til konsulentarbejdet: "[Konsulenten] stiller spørgsmål til projektet og peger på svagheder og problemer, men kommer i udgangspunktet ikke med konkrete løsningsforslag" (DFI 2012).

produceret "ud fra devisen om, at man skal kunne kravle, før man kan gå" (Schepelern 2002, 6), altså som træning forud for spillefilmsdebuten. Prioriteringen er dog bemærkelsesværdig for NDS, da ordningen også støtter spillefilm.

Fordi læringsprocessen er vigtigere end det endelige produkt, prioriteres udviklingen af projektet med konsulenten som sparringspartner meget højt (Strandvad 2009; Redvall 2012): man opfordres til at ansøge før idéen til et projekt ligger for fast (Strandvad 2009, 85), og denne idé kan sagtens skrottes til fordel for en anden i løbet af udviklingen, der ofte varer flere år.

Set i forhold til Strandvads beskrivelse af udviklingsprocessens tre faser er udsættelse af projektets afslutning altså et vigtigt redskab til at opnå, ikke nødvendigvis det bedste produkt, men den bedste talentudvikling. En eventuel støttetildeling vil blive bestemt på baggrund af en vurdering af idé og potentiale, snarere end af et færdigt manuskript (ibid., 85). Samtidig gives der – med meget få undtagelser – ikke produktionsstøtte til projekter, der ikke har været igennem en udviklingsfase på NDS. Denne støtteform tildeler konsulenterne mere magt end deres kolleger på Konsulentordningen.

Debutanter og eksperimenter

Målgruppen for NDS er manifesterede talenter, dvs. filmskabere, der tidligere – og typisk på en filmskole – har demonstreret talent. Selv om ordningen er åben for både eksperimenter fra etablerede instruktører og projekter fra såkaldte sporskiftere – succesfulde filmfolk, der skifter fokus, fx en manusforfatter, der instruerer – er debutanter det primære fokus, som det fremgår af tabel 1. Debuten regnes som første gang, man opnår professionel støtte på dette led af Fødekedden.

Tab. 1: Fordeling af 122 talenter på produktionsstøttede projekter fra 2003-2012

Debutant	89	73%
Eksperiment	22	18%
Sporskifter	11	3%

Kilde: New Danish Screen

Som det fremgår af visionen for NDS, var udforskning og innovation inden for det filmiske formsprog – filmeksperimenter i folkemunde – en væsentlig motivation til at skabe ordningen, der blev etableret på et tidspunkt, hvor det, filmforskeren Mette Hjort har beskrevet som 'New Danish Cinema'-bølgen, var på sit højeste (Hjort 2005, 2 - note). Hensigten var at undgå bølgetoppen: at kultivere nye talenter så dansk film også i fremtiden kunne opretholde sin internationale anerkendelse. Frem for at være en

selvstændig institution (støttetildelinger skal godkendes af DFI's direktion) bør NDS ses som en innovationsafdeling inden for et større bureaukrati (Ekvall 2006, 144).

Nogle har problematiseret den dobbelte målsætning om at støtte talentudvikling og innovation, fx Wendy Mitchell, redaktør for branchetidsskriftet *Screen International*, der i forbindelse med ordningens 10-års-jubilæum skrev: "At hjælpe folk, der arbejder med alternative fortælleformer, er essentielt set anderledes end at hjælpe spillefilminstruktører med at lave en i bund og grund rigtig traditionel debutfilm" (Mitchell 2013, 3). I forbindelse med den dialektik bør man dog hæfte sig ved to ting i NDS' målsætning: dels betyder prioriteringen af talent over produkt, at filmsproglig innovation ikke er ordningens førsteprioritet; dels vil filmskabere, der ønsker at lave en "rigtig traditionel debutfilm", sjældent gøre det hos NDS, der af flere årsager appellerer mere til smallere projekter.

Skiftende succes

Branchen var skeptisk over for NDS de første år, men da de første spillefilm *En soap*, *Princess* og *Offscreen* opnåede festivalsucces, vandt ordningen opbakning: "NDS has come to symbolize a furtherance of the wave of success and is seen as an autonomous offspring from the Dogma wave" (Strandvad 2009, 79).

Den entusiastiske modtagelse af de første film vakte høje forventninger (en sigende avisoverskrift lød: "Vejrudsigten siger talentstorm" (Sauntved 2006)), der ikke blev indfrie, da de fem støttede film i 2007 fik en mere blandet modtagelse. I 2009 var Martin Zandvliets *Applaus* og Tobias Lindholm og Michael Noers *R* kunstneriske succeser, der var med til at rehabilitere ordningen (selvom den økonomiske og kritiske fiasko *Profetia* var et skridt tilbage). Ikke desto mindre var NDS tæt på at blive frataget muligheden for at støtte spillefilm ved det følgende filmforlig, hvor ordningens bevilling blev indskrænket betragteligt.

Besparelser og lavbudgetsfilm

Foruden DFI er NDS finansieret af public service tv-kanalerne DR og TV2. Fra 2003-2006 lød budgettet på 107 mio. kr. (DFI 2002), hvilket blev forhøjet til 153

mio. for 2007-2010, da man begyndte at støtte spil og dokumentarfilm (DFI 2006). Ved det næste filmforlig (for perioden 2011-2014) blev spilordningen flyttet ud af NDS, der til gengæld begyndte at støtte "serielle formater, tværmedielle projekter (også kaldet transmedia, en hybridform, der blander to medier i én samlet historie) og kompetenceudvikling inden for talentområdet" (DFI 2014a). For denne periode blev der afsat 112 mio. kr. til talentudvikling, hvoraf 35 mio. kr. var øremærket "talentprojekter, der vil kunne opnå støtte under ordningerne til spillefilm" (DFI 2010) – altså var NDS' samlede budget på 77 mio. kr., en halvering i forhold til sidste Filmforlig. Ved det seneste forlig, for 2015-18, er ordningen imidlertid blevet prioriteret markant højere, med en forhøjelse af støtterammen til 128 mio. kr. Til sammenligning er der for samme periode afsat 764 mio. kr. til støtte gennem Markeds- og Konsulentordningerne, foruden 175 mio. kr. til dokumentarfilm.

NDS' støttepraksis har siden etableringen været baseret på lavbudgetsproduktioner. I dag ligger det maksimale budget for en fiktionsspillemovie på NDS på 6 mio. kr. (DFI 2012). Til sammenligning ligger det gennemsnitlige budget for en dansk spillefilm på 21 mio. kr. (Deloitte 2013). De første vilkår krævede en maksimal aflønning af filmholdet på 90% af de overenskomstfastsatte minimumslønninger (DFI 2004). Skulle investeringen være rentabel for producenten, kunne de imidlertid ikke betale de resterende 10%, hvilket førte til en uformel boykot af NDS (Yde 2013, 28).

De lave budgetter til trods opnår filmene sjældent profit,⁶ hvilket den daværende kunstneriske leder Vinca Wiedemann erkendte fra begyndelsen: "Det er ikke noget, man skal tjene penge på" (ibid., 20). Det gør man bestemt heller ikke. De støttede produktioner, der har været vist i biografen, er i gennemsnit blevet set af færre end 20.000 mennesker, hvor danske film i gennemsnit skal lokke 260.000 i biografen, før producenten får investeringen dækket (DFI 2014b, 1). At tv-rettighederne er overdraget som led i finansieringen hjælper heller ikke indtjeningsmulighederne, selvom det sikrer filmene større udbredelse end biografpremierne alene, og den globale finanskrisen har de seneste år yderligere mindsket branchens risikovillighed: hvor talentudvikling er en noget nær sikker underskudsforretning (Faber og

⁶ Med et budget på 6,8 mio. kr. og NDS' højeste biograftal på over 105.000 er *Rich Kids* (2007) den eneste støttede film, der kan tænkes at have været rentabel for producenten.

Vuorela 2012), er fortsættelser, spin-offs og biopics en langt bedre investering (Zabel 2014). Med dette in mente fjernede man i 2012 kravet om, at produceren skulle investere i produktionen, og i dag er de fleste projekter fuldfinansierede af NDS (DFI 2012).

En interessant fiasko og risikobegrænsning

Støtten skal ses som en investering, der først giver afkast senere hen. Værkernes succes måles hverken økonomisk eller ud fra traditionel filmkritik. Ifølge NDS' kunstneriske leder fra 2007-14, Jakob Høgel, er en NDS-film først en fiasko, "når talenternes stemmer ikke står tydeligt nok frem. Hvor det simpelthen ikke er klart nok, hvad den her instruktør kan" (Høgel i Christensen og Ludvigsen 2013). Et berømt succeskriterium er "en interessant fiasko" (Redvall 2012, 215), dvs. en film, der opfylder ordningens "radikalitetskriterier" (Yde 2013, 22) uanset dens indtjening.

Ansøgere opfordres til at opfatte det lave budget ikke blot som et nødvendigt onde for at opnå kunstnerisk frihed, men som "a constructive creative constraint" (Redvall 2012, 217), der skal indtænkes i projektets udformning fra begyndelsen. Som Høgel formulerer det, er det "nemt at være risikovillig for nul kroner og glade dage" (i Redvall 2014, 9). Selvom ikke alle projekter har formået at gøre en dyd af denne nødvendighed, har man på ordningen vurderet, at nogle af de stærkeste film blev lavet på mikrobudgetter.

I en analyse af New Danish Cinema har Hjort beskrevet, hvordan lave budgetter kan skabe 'zones of limited risk', hvor filmskabere frit kan udfolde sig (Hjort 2005, 15); Redvall har analyseret, hvordan NDS ved at nedsætte (i dag: fjerne) den økonomiske risiko udviser institutionel tillid, idet støttemodtageren anerkendes som et kunstnerisk talent (Redvall 2012, 216). Derudover motiveres støttemodtagerne løbende til at løbe risici i udviklings- og produktionsforløbet gennem tillidsbaseret samarbejde med konsulenten.

Det er værd at bemærke, at støtten kun begrænser den *økonomiske* risiko, da den fjerner presset i retning af at levere et salgbart produkt. Da støtten er givet for at udvikle ansøgers talent, kan man imidlertid argumentere for, at tildelingen forhøjer den *kunstneriske* risiko ved at øge forventningen til produktets kvalitet. Normalt fordeles risikoen, da succes måles ud fra to parametre: anerkendelse (i form af priser/anmeldelser) og indtægter (målt som billetsalg). Da NDS-støttede spillefilm normalt nyder begrænset succes i

biografen, fremhæves film som *En soap*, *Offscreen* og *R* som succeser ud fra kriteriet om anerkendelse.

Som Redvall påpeger, er støttetildelingen som en tillidserklæring med til at facilitere, at filmskaberne løber de kunstneriske risici, der er nødvendige for at opnå succes – både fordi den fjerner den økonomiske hæmning og fordi den, ved at anerkende støttemodtagerens talent, opfordrer til risikovillighed. Tildelingen gør dog ikke forløbet risikofrit: filmskaberne, med instruktøren i spidsen,⁷ løber fortsat den risiko, at det endelige produkt ud fra en kunstnerisk vurdering falder så dårligt ud, at det skader deres chance for at opnå senere støtte. Ikke mindst for de ikke-etablerede filmskabere, der bruger NDS som led i Fødekæden på vej mod en spillefilmsdebut, kan en uinteressant fiasko betyde, at man ikke får et forsøg mere.

New Danish Screen i dag

Inden for rammerne af de forskellige Filmaftaler og ud fra den overordnede målsætning om at støtte talentudvikling og innovation har NDS løbende lavet små og store ændringer i praksis for støttetildelingen, i form af både vilkårsændringer og opsøgende samarbejder med andre brancher. Som Høgel forklarer, er det nødvendigt at forny sig: "Det er jo ikke Fordisme. Det er ikke samlebåndsarbejde. Det er noget helt andet, der skal til, og somme tider kræver det et perspektivskifte eller selvransagning, eller at man helt bytter rundt i værktøjskassen" (i Redvall 2014, 10). I det følgende redegøres for nogle af de overordnede linjer i NDS' udvikling.

Øget markedsbevidsthed

I Filminstituttets oplæg til Filmaftalen 2010-14 er anbefalingen til NDS, at ordningen skal "give plads til udvikling inden for alle genrer, formater og platforme uanset, om talentet selv har fokus på stærke kunstneriske udfordringer eller ønsker at bevæge sig i mere populærkulturelle retninger" (DFI 2010). At ordningen ikke skal være forbeholdt "kunstfilm" har man været opmærksom på siden begyndelsen: Wiedemann fastholdt, at

⁷ Selvom et kreativt samarbejde mellem instruktør, producer og manusforfatter er normen, betyder den udbredte auteuropfattelse i branchen, at instruktøren fortsat regnes for filmens kreative ophavsmand (Strandvad 2009, 121).

projekterne kan være både "i den superkommercielle ende og i den mere personlige, eksperimenterende og risikable ende" (i Sauntved 2006). Ikke desto mindre har det traditionelt været sidstnævnte, der dominerede outputtet.

Et støtteforløb tager altid udgangspunkt i talentet selv, og hvis man som ansøger præsenterer et støtteværdigt projekt, er der ikke – principielt – noget til hinder for, at det kan være af kommerciel karakter. Det er dog tvivlsomt, hvorvidt NDS' "radikalitetskriterier" harmonerer med et stort biografpotentiale. Strandvad beskriver desuden, hvordan ansøgere blev opfordret til at glemme deres forudindtagede holdninger om "den gode film" og i stedet støtte sig til en personlig vision (Strandvad 2009, 83). Selv hvis sådanne krav i praksis kan fraviges, opfordrer de til, at man ansøger med en bestemt type projekter. Dertil kommer, at kommercielt anlagte projekter kan finde langt bedre produktionsvilkår, både på de andre støtteordninger og på tv; kunsthøj skole har vitterligt ikke andre steder at tage hen.

Dette til trods har der været stigende pres for, at dette led i Fødekæden ikke skulle være forbeholdt snævre film. Flytningen af midler fra NDS til de ordinære støtteordninger, der dermed blev pålagt også at støtte talentudvikling, skal ses i dette lys, men det har også betydet et øget markedsfokus på NDS, der i dag skal "[danne] bro mellem skole og marked" (DFI 2014a, 33). Høgel forklarer, at ordningen skal forberede støttemodtagerne til at søge konsulentordningerne og begå sig i den markedsdrevne filmbranche, og at denne ambition er lige så vigtig som ønsket om at være filmsprogligt fornyende: "Der er en periode, hvor man som kunstner skal have lov ikke at tænke i publikumstal. Men kun i en vis periode, og så er det ud og gøre sig ved kasseapparaterne" (i Christensen og Ludvigsen 2013). Han forklarer, at NDS er nødt til at fungere som en tragte med et vist frafald: "Hvis 100% af dem, vi støttede, gik videre, hvad skulle vi så være der for? [...] Der er 200 kortfilm og måske kun to-tre debutantspillefilm i Danmark om året."

Spørgsmålet er, i hvor høj grad denne markedsorienterede diskurs har givet sig udslag i mere kommercielle bevillinger. Ser man fx på antallet af spillefilmsprojekter, der ikke opnåede biografpremiere, dvs. at de af distributørerne blev vurderet at være for ikke-kommercielle, er det påfaldende, at tre ud af 19 støttede film udgivet før 2010 ikke fandt biografdistribution, mod 9 ud af 16 i årene siden. Dette forhold kan

selvfølgelig blot afspejle distributørernes mindskede risikovillighed som følge af Finanskrisen.

Innovation i brancheperspektiv

Innovation har altid været en central målsætning for NDS, men hvor ordningen tidligere har fokuseret mere snævert på nytænkning inden for rammerne af talentudvikling (med fokus på et individuelt udviklingsforløb), fik den efter den sidste Filmaftale, under betegnelsen 'kompetenceudvikling inden for talentområdet', til opgave at fremme nytænkning i et bredere, institutionelt brancheperspektiv.

Tanken er her, at man støtter innovation i branchen ved at rådgive filmselskaber og virksomheder, samt ved at afholde forskellige innovationsorienterede arrangementer og forløb. Af disse kan nævnes: Talentdate (2011-), hvor man inviterer talenter til at pitche forskellige idéer og ved speeddating inviterer til nye samarbejder; Growing Films (2013), et forretningsorienteret udviklingsforløb med fokus på idéudvikling og -formidling; SERIE JAM (2012), hvor folk fra mediebranchen blev inviteret til at pitche seriekoncepter uanset platform; og Pixel Jam (2010-), der sigter på innovation inden for transmedia-området.

Særligt transmedia-projekter har været en mærkesag under Høgel (jf. Redvall 2014, 12). Dette fokus ligger i naturlig forlængelse af NDS' første målsætning om at producere til både biograf og tv, og ordningen har i årene siden opfordret til at skabe audiovisuelle produkter på forskellige nye platforme – fra Facebook til smartphones.

Metodefrihed

I forlængelse af NDS' fokus på talentet frem for projektet er man i stigende grad begyndt at være fleksible med rammerne for udviklingsforløbet. "Der er faktisk total metodefrihed, man skal selv definere sin metode. [...] Man kan starte med bare at skyde, lade være med at skrive et ord, gøre det på mange måder" (Høgel i Redvall 2014, 11). Rent praktisk betyder det, at man i begyndelsen af udviklingsforløbet afstikker rammerne for forløbet sammen med konsulenten, og at man ikke er bundet af den klassiske research/udvikling/manuskript-model for udviklingen. Det eneste krav i dag

er, at forløbet som minimum er delt op i en udviklings- og en produktionsfase.

Tanken om at åbne op for forskellige processer havde verseret siden 2010-11, hvor man var begyndt at blive opmærksom på, at det tekstbaserede konsulentforløb ikke passede alle talentfulde instruktører: "Der var nogle, der måske instruktørmæssigt brændte ud eller havde et talent, men gik til tingene anderledes, og skulle have lidt mere dynamik i det" (eget interview med Nanna Mailand-Mercado).

Inspirationen til forandring kom, da man udvidede støtteområdet for NDS til dokumentarfilm og senere hen spil og transmedia – formater, der ikke nødvendigvis kan udvikles på samme måde som en fiktionsfilm. Hvor hvert møde med konsulenten i et traditionelt støtteforløb tager udgangspunkt i nyt eller revideret skriftligt materiale, opfordrer metodefriheden til, at man understøtter projektets udvikling på forskellige måder: fx ved at der foretages testoptagelser, laves 'mood boards' eller inddrages skuespillere til improvisationer.

Friheden betyder dog ikke, at man ændrer strukturen i udviklingsforløbet: processen forløber stadig som beskrevet af Strandvad (2009, 173), med respons baseret på løbende eksternaliseringer. Den afgørende forskel er, at disse eksternaliseringer ikke har en på forhånd defineret form.

Shoot It: idé og intentioner

I juni 2013 udsendte New Danish Screen en pressemeddelelse, der inviterede til et nyt støtteinitiativ for kort fiktion kaldet Shoot It. Teksten beskrev, at hvor et normalt ansøgningsforløb indebar "at arbejde i dybden med fortællinger, motiver, temaer og at have tiden til at gøre det," var målet her "at få en vild idé og arbejde direkte med at optage og springe langvarig tænkning over" (DFI 2013). Alle projekter skulle være "umiddelbart filmbare" som 6-12 minutters fiktionsfilm for blot 250.000 kr. og inden for en tidsfrist på lidt under fem måneder.

Om baggrunden for initiativet forklarede Høgel: "Shoot It byggede i høj grad på et ønske om at udfordre vores egen praksis, på at være træt af, hvordan vi selv fungerer. Vi ville se, hvad der kunne komme ud af at arbejde hurtigere, arbejde uden skrevne ord" (i Redvall 2014, 8). Initiativet imødekom altså den samme kritik af konsulentforløbet, der lå til grund for indførslen af

metodefrihed, men det gik et skridt videre ved at gøre konsulentens involvering valgfri efter støttetildelingen.

Ved tidligere eksperimenter med tilsvarende støtteforhold havde man erfaret, at man kunne få fat i andre end de almindelige ansøgere til NDS, og at de færdige projekter blev mindre prægede af udviklingsprocessen. Konkret opdagede man, at denne støtteform egnede sig til visuelt drevne projekter: Janus Metz, der deltog i billedkunstnersamarbejdet Filmkunst/Kunsthøj, forklarer: "[Konsulentudviklingen] kan styrke mange ting, men nogle gange kan det have den lidt uheldige effekt, at alting skal kommunikeres i tekst. Og film er jo ikke tekst. Film er i sidste ende billeder" (eget interview).

Shoot It var dermed en udvidelse af eksperimentet med det samme formål: at afprøve en anden støttetildelingsproces. Samtidig var der et ønske om at reklamere for metodefriheden ved at signalere, at man var åben over for andre måder at tildele støtte på end den sædvanlige, konsulentbaserede proces. Shoot It lagde initiativet over på ansøgerne, da projekterne blev tildelt støtte meget tidligt i udviklingsprocessen. Da en støttebevilling ikke kunne trækkes tilbage, blev magtforholdet mere ligeværdigt, og videre kontakt med konsulenten var et tilbud – ikke et krav.

Processen

Ansøgerne havde ca. halvanden måned, fra 26. juni til 14. august, til at optage en præsentationsvideo på ét minut, der sammen med filmskabernes CV ville danne grundlag for vurderingen. Der var ingen krav til videoens indhold og heller ingen fastsatte kriterier for bedømmelse, hvorfor de 'vindende' videoer var vidt forskellige: nogle gav en mundtlig præsentation af projektet, andre lavede en art mood board med klip og stillbilleder, der gav et visuelt indtryk af det færdige produkt.

Ud af 97 ansøgninger blev 12 udtaget til en pitching session. Her skulle de præsentere sig selv og deres projekt i et oplæg på fem minutter foran både repræsentanter fra NDS – kunstnerisk leder Jakob Høgel, projektredaktør Marie Schmidt Olesen og producer Nanna Mailand-Mercado – og de øvrige hold. Efter at være blevet stillet spørgsmål gik holdene hver til sit for så at vende tilbage fire timer senere til en ny pitch – denne gang i dobbelt så lang tid. Mailand-Mercado: "Det var en måde for os at se på, hvor meget de kunne tage af feedback, hvor meget de kunne rykke sig, og samtidig hvor stærke de var i deres idé" (eget interview).

Som i den almindelige, konsulentbaserede støttetildeling blev der lagt vægt på, at filmens udformning ikke måtte være fastlagt på forhånd: "Dem, der ligesom kom og sagde: 'Vi vil gerne lave en lille kortfilm, der har en begyndelse, midte ende' – det var jo ikke det, der måske var så interessant'. At initiativet alene i navnet gør op med manuskriptet og det skriftlige forarbejde understreger også, at man var på udkig efter film, "som var mere visuelt drevne. Visuelle fortællinger frem for dialogbårne" (Høgel i Redvall 2014, 8).

De støttede projekter blev fremstillet som en undersøgelse af noget bestemt, fx af genre (martial arts-filmen *Echoes of a Ronin*), af format (transmedia-projektet *Skammekrogen*) eller af et bestemt samarbejde (Janus Metz og Kaspar Colling Nielsen i *Det korte liv*). Her blev det vurderet, hvor artikulerede ansøgerne var omkring undersøgelsen – både om, hvad de vidste, og hvad de ikke vidste – og om de havde gode idéer til at forløse den.

Shoot It-støtten blev tildelt som en udviklingsstøtte, og modtagerne fik ved tildelingen præciseret, at projekterne ikke behøvede udmønte sig i andet end en repræsentation af det endelige produkt: "Det kunne netop være nogle scener, det kunne være nogle øvelser, stil, lege med nogle hooks, lege med nogle nye greb. [...] Det lå ikke i kortene, at der skulle ligge seks film" (eget interview med Marie Schmidt Olesen).

Allerede dagen efter fik de seks udvalgte projekter tilsagn om støtte, hvorefter de gik i gang med udviklingsarbejdet.

Evaluering af forløbet

Initiativet blev positivt evalueret af såvel NDS som af støttemodtagerne.⁸ Selvom debutanter, som normalt for NDS, udgjorde en stor andel af modtagerne, var de fleste etablerede filmskabere, der eksperimenterede enten med form, indhold eller ved at skifte spor inden for branchen. Alle modtagere roste initiativet som en god mulighed for at udvikle sig kunstnerisk, og for at få støtte til en type projekter, der ellers har svært ved at trænge igennem hos DFI. Flere af støttemodtagerne havde afviste ansøgninger og fejlslagne udviklingsforløb bag sig – erfaringer, de tilskrev projekternes indhold.

⁸ Det kan selvfølgelig indvendes, at de fleste kunstnere vil rose den ordning, der støtter dem.

De fleste af holdene opsøgte vejledning til de praktiske aspekter af produktionerne, men kun enkelte benyttede sig af tilbuddet om kreativ sparring. For de, der gjorde det, betød den mere ligeværdige magtfordeling ifølge NDS-producer Mailand-Mercado, at sparringen var lettere: "Det, at man havde fået pengene, gjorde faktisk, at man havde åbnet op for en mere åben dialog. Og var meget mere lystfuld ift. at inkludere og spørge ind. Det kom på ingen måde som en trussel, det kom som en tryghed" (eget interview). Denne observation bekræftes af Schmidt Olesen: "Der var bare en glæde og en iver og en tryghed, som mange af vores ansøgere meget sjældent oplever førend de går i produktion" (eget interview).

Tab. 2: Fordeling af talenter på Shoot It-projekterne

Debutant	9	41%
Eksperimenter	11	50%
Sporskifter	2	9%

Kilde: DFI

Det vigtigste kritikpunkt blandt støttemodtagerne var budgettet, der af alle blev opfattet som lavt. Som en instruktør formulerede det, var det ikke sjovt at lave film for så få penge (eget interview med Shaky Gonzales). Kun få af produktionerne betalte løn til andre end holdet, og alle var afhængige af deres netværk for at realisere projektet inden for budgettet (selv dem, der supplerede med finansiering fra tredjepart).

De begrænsede budgetter var imidlertid en vigtig forudsætning for initiativet: da konsulenterne ikke havde kreativ medbestemmelse, risikerede NDS, at projekterne ville falde dårligt ud eller slet ikke blive færdige. Dette sats kunne retfærdiggøres ved at give bevillingerne ud fra samme præmisser som en udviklingsstøtte. Samtidig blev budgettet retfærdiggjort med en 'nød lærer nøgen kvinde at spinde'-mentalitet, der ser begrænsede midler som et kreativt fordrende benspænd. At dømme ud fra filmskabernes indsigelser er smertegrænsen dog nået i dette tilfælde.

Hos NDS mener man, at kriteriet om de filmiske undersøgelser har resulteret i film, der på hver sin vis skiller sig ud: "Det var sjovt at se, fordi man jo godt kan have den frygt, at så snart man går ind på et visuelt, stemningsbåret spor, så mister man karaktererne [...] og det var heldigvis slet ikke tilfældet. Man kan også frygte, at den simple fortælling forsvinder, men den stod også stærkt, selv om projekterne peger i nogle retninger, stemninger og genrer, som vi ellers ikke ser ret meget af i dansk film" (Høgel i Redvall 2014, 8).

Kravet om, at de færdige projekter skulle repræsentere, snarere end nødvendigvis udgøre, et færdigt produkt, har resulteret i, at to af filmene –

Echoes of a Ronin og *Det korte liv* – nu er under udvikling som spillefilm. En anden af filmene, *Seven Boats*, blev vist på Toronto International Film Festival.

Tab. 3: *Shoot It*, oversigt over støttede værker

Titel	Instruktør	Manusforfatter/spilidesig ner	Producer/producent
Echoes of a Ronin	Shaky Gonzales (E)	David Sakurai (S)	Mette Sandvig (D) og Lene Børglum (E) / First Tribe Films
Skammekrogen	Johan Knattrup Jensen (E)	Rune Brink Hansen (E) og Lasse Andersen (E) / Dark Matters	Mads Damsbo (D) / Makropol
Mekanikerne	Masar Joudi Ajil Sohail og Sonja Rendtorff (D)	Masar Joudi Ajil Sohail og Sonja Rendtorff	Mikael Windelin (E) og Nina Bisgaard (E) / Ghost & Meta Film
Skybrud	Signe Søby Bech (D)	Darin Mercado (E)	Jacob Oliver Krarup (E) / Darin Mercado (E)/ Fourhands Film Cph
Det korte liv	Janus Metz (S)	Kaspar Colling Nielsen (D)	Nikolaj Vibe Michelsen (E)/ Creative Alliance A.M.B.A.
Seven Boats	Hlynur Pálmason (D)	Hlynur Pálmason	Julie Waltersdorph Hansen (D) & Per Damgaard Hansen (D) / Masterplan Pictures

Debutanter er markeret med (D), eksperimenter med (E) og sporskiftere med (S).

Kilde: Redvall 2014.

NDS på sigt

NDS blev etableret med en dobbelt målsætning om at styrke talentudvikling og innovation i dansk film. I løbet af årene er ordningen blevet udfordret af konkurrerende initiativer, og særligt under det sidste forlig blev NDS' arbejdsområder defineret så bredt og finansieret så beskedent, at der manglede overskud til at koncentrere sig om kerneområderne. Forøgelsen af ordningens budget i Filmforliget 2015-18 bygger formodentlig på disse erfaringer.

Det seneste Filmforlig fastholder samtidig støtten til talentudviklingsarbejde uden for NDS, idet lavbudgetsfilm også fremover kan støttes gennem Markeds- og Konsulentordningerne. I den næste forligsperiode skal produceres 12-24 low- og lowest budget spillefilm, med et maksimalt budget på hhv. seks og tre mio. kr. Det er værd at bemærke, at kun

støtten til lowest budget-produktioner reelt medfører en ændring af praksis – kvoten for lavbudgetsfilm har de sidste otte år været opfyldt af NDS alene, der i hver forligsperiode har haft premiere på 16 spillefilm.⁹

Siden det forrige forlig har NDS været pålagt at forberede støttemodtagere til at søge de almindelige spillefilmsordninger, uden at ordningen af den grund er blevet nævneværdigt mere kommerciel. Shoot It kan være en løsning: hvor tendensen for NDS-filmene typisk har været, at de orienterer sig mere mod katedralen end børsen, benytter i hvert fald to af disse film - *Det korte liv* og *Echoes of a Ronin* – en type fortælling, der uden problemer kan nå et større publikum.

Samtidig gør vilkårene for Shoot It denne støtteform velegnet til at opfylde NDS' dobbelte målsætning: med et ekstremt lavt budget og lynhurtig eksekvering opfordres filmskaberne til risikovillighed, og med et fokus på visualitet, undersøgelser og skæve historier opfordres de til at være innovative på indholdet.

Måske var det samme erkendelse, der lå til grund for den omprioritering af NDS' støttemidler, der kom til udtryk i DFI's oplæg til Filmaftalen 2015-2018. Her blev det anbefalet, at ordningen fremover begrænsede sin filmstøtte til spillefilm og lowest budget-kort fiktion (DFI 2014a, 34). NDS' markedsforberedende funktion taget i betragtning giver denne prioritering god mening, da man derved kan bruge kortfilmene som en art forstudier for spillefilm; en funktion, der er oplagt for Shoot It-strukturen.

Oplægget har imidlertid ikke udmøntet sig i en ændret formålsbeskrivelse i den endelige aftale. Her lyder det stadig, at: "Ordningen skal have et bredt støttefokus og give plads til udvikling inden for alle genrer, formater og platforme" (DFI 2014d, 5).

Afsluttende bemærkninger

Shoot It var et succesfuldt forsøg på at ændre en ordning, der uforvarende favoriserede en bestemt type projekter; men de positive erfaringer bør ikke overdrives til skade for et på mange måder velfungerende støttesystem. Som Schmidt Olesen påpeger: "Der er noget talent, som helt klart har bedre af [...] en længere proces, som er baseret på et forsøg på at styrke projektet og styrke,

⁹ DFI, egen beregning.

ikke bare folks kompetencer, men deres visioner" (eget interview med Marie Schmidt Olesen).

Den oprindelige målsætning for NDS var at skabe billige, radikale og alt andet end konventionelle film (Henning Camre i Yde 2013, 18), hvilket er en rammende beskrivelse af Shoot It-produktionerne – men de bør ikke skygges for de positive erfaringer fra den konsulentbaserede støtte. Det er stadig denne støtteform, der bedst muligt forbereder ansøgeren til de ordinære støtteordninger. Derudover mindskes såvel den økonomiske som den kunstneriske risiko ved støttetildelingen idet konsulenten medvirker som 'quasi-producer' på projektet (Mathieu 2006).

Inden for kreativitetsteori skelner man mellem to former for kreativitet: tilpasning og innovation (Ekvall 2006, 195). NDS' to støtteformer kan og bør supplere hinanden, da de understøtter kreativitet forskelligt: konsulentordningen tilpasser projekter gennem vejledning og løbende evalueringer, mens Shoot It-modellen i højere grad lægger op til innovation – dels fordi det lave budget muliggør støtte til flere projekter, dels fordi eksperimenter med form og indhold er et støttekriterie. Nøgleordet i denne forbindelse er *metodefrihed*. Forskellige kunstnere trives under forskellige vilkår, og konsulenterne skal have mulighed for at tilgodese dem.

NDS har altid beskæftiget sig med innovation. I tilrettelæggelsen af individuelle støtteforløb og i sin evne til løbende selvransagelse og villighed til at foretage justeringer i praksis har ordningen haft en innovativ tilgang til udviklingen af såvel filmtalenter som filmsproget.

Litteratur

Christensen, Claus og Jacob Ludvigsen. 2013. "For mange velnærede middelklassebørn". *EKKO.dk*, 29/09/2013. Besøgt: 22. august 2014. : <http://www.ekkofilm.dk/artikler/talentchef-mange-velnaerede-middelklasseborn/>

Csikszentmihalyi, Mihaly. 2006: "A Systems Perspective on Creativity". I *Creative Management and Development* red. af Jane Henry, 3-17. London: Sage Publications Ltd. 3. udg.

Darmer, Per m.fl. 2007. "Professionalisering i den danske filmindustri: Det Danske Filminstitut". I *Oplevelsesøkonomi – produktion, forbrug,*

kultur red. af Jørgen Ole Bærenholdt og Jon Sundbo, 209-229.
København: Forlaget Samfundslitteratur. 1. udg.

Deloitte. 2013. *Sundhedstilstanden i dansk spillefilmsproduktion*. Besøgt: 22. august 2014.

http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Branche_og_stoette/Rapporter-og-artikler/Deloitte-sundhedstilstanden-i-dansk-spillefilmsproduktion.ashx

DFI. 2002. *Filmaftale 2003-2006*. Besøgt: 22. august 2014.

<http://www.dfi.dk/Service/OmDFI/Filmaftalen/Filmaftale-2003-2006.aspx>

DFI. 2004. *Vilkår for udvikling, produktion og distribution på New Danish Screen december 2004*. Besøgt: 22. august 2014.

http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Branche_og_stoette/New%20Danish%20Screen/talentvilkaar_21122004.ashx

DFI. 2006. *Filmaftale 2007-2010*. Besøgt: 22. august 2014

[http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Om%20DFI/Filmaftale_2007_2010\[1\].ashx](http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Om%20DFI/Filmaftale_2007_2010[1].ashx)

DFI. 2010. *Filmaftalen 2011-2014*. Besøgt: 22. august 2014.

[http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Om%20DFI/Filmaftalen/Filmaftale%202011-2014%20\(1\).ashx](http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Om%20DFI/Filmaftalen/Filmaftale%202011-2014%20(1).ashx)

DFI. 2011. *DFI Aktiviteter på børne- og ungdomsområdet*. Besøgt: 22. august 2014.

http://www.ft.dk/Folketinget/udvalg_delegationer_kommissioner/Udvalg/Kulturudvalget/Hoeringer/~media/Udvalg/KUU/KUU_borne_medier/%C3%98konomisk%20Redeg%C3%B8relse%20DFI%200pdf.ashx

DFI. 2012. *Vilkår for støtte til New Danish Screen*. Besøgt: 22. august 2014.

http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Branche_og_stoette/Nye-vilkaar-2012/dfi-vilkaar-new-danish-screen-2012.ashx

DFI. 2013. "Shoot It!". *DFI.dk*, 26/06/2013. Besøgt: 22. august 2014.

http://www.dfi.dk/branche_og_stoette/nyheder-til-filmbranchen/2013/shoot-it!.aspx

- DFI. 2014a. *Film for fremtiden: Oplæg til Filmforliget 2015-2018*. Besøgt: 22. august 2014.
[http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Om%20DFI/Filmaftalen/Oplæg%20til%20Filmaftale%202015-2018%20\(2\).ashx](http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Om%20DFI/Filmaftalen/Oplæg%20til%20Filmaftale%202015-2018%20(2).ashx)
- DFI. 2014b. *Indtægtsanalyse af danske spillefilm med premiere i hhv. 2003, 2007 og 2011*. Besøgt: 22. august 2014.
http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Branche_og_stoette/Rapporter-og-artikler/Indtaegtsanalyse%20af%20danske%20spillefilm%20DFI%20070214.ashx
- DFI. 2014c. *Kriterier for vurdering af spillefilm under Konsulentordningen*. Besøgt: 22. august 2014.
http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Branche_og_stoette/Stoette/Produktion%20og%20udvikling/Spillefilm%20-%20Konsulentordningen/DFI-Spillefilm-KriterierForVurderingAfSpillefilmUnderKonsulentordningen.ashx
- DFI. 2014d. *Filmaftalen 2015-2018*. Besøgt: 22. august 2014.
http://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Nyheder%20og%20Presse/Pressemeddelelser/2014/Filmaftale_2015-2018.pdf
- Ekvall, Göran. 2006. "Organizational Conditions and Levels of Creativity". I *Creative Management and Development* red. af Jane Henry, 135-146. London: Sage Publications Ltd. 3. udg.
- Faber, Kim og Mikkel Vuorela. 2012. "Filmselskaber tør ikke satse på nye stjernefrø". *Politiken*. Besøgt: 22. august 2014.
<http://politiken.dk/kultur/filmogtv/ECE1623448/filmselskaber-toer-ikke-satse-paa-nye-stjernefro/>
- Hjort, Mette. 2005. *Small Nation, Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jacobsen, Dag Ingvar og Jan Thorsvik. 2007. *Hvordan organisationer fungerer: En indføring i organisation og ledelse*. København: Hans Reitzels Forlag.

- Lindberg, Kristian. "Virkeligheden har allerede ændret sig". *Berlingske Tidende*, 2. august 2014.
- Mathieu, C. 2006. "Transforming the Danish film field via 'professionalization', penetration and integration". *Creativity and innovation management*, 15 (3): 242-249.
- Mitchell, Wendy. 2013. "Hvor er filmene, der for alvor tager chancer?" I *10 år med New Danish Screen* red. af Thure Munkholm og Jakob Kirstein Høgel, 4-9. København: Det Danske Filminstitut.
- Nielsen, Henrik Bo. 2013. "Velkommen". I *10 år med New Danish Screen* red. af Thure Munkholm og Jakob Kirstein Høgel, 1. København: Det Danske Filminstitut.
- Redvall, Eva Novrup. 2012. "Encouraging Artistic Risk Taking through Film Policy: The Case of New Danish Screen." I *Film and Risk* red. af Mette Hjort, 209-226. Detroit: Wayne State University Press.
- Redvall, Eva. 2014. "Talenter vs. eksperimenter". *Take* (63): 6-15.
- Sauntved, Louise Kidde. 2006. "Vejrudsigten siger talentstorm". *Urban Fyn*, 13. februar 2006.
- Schepelern, Peter. 2002. "Så kort, så godt". I *Novellefilm 1994-2002* red. af Ulrich Breuning, 4-11. København: Novellefilm/Short fiction film Denmark.
- Strandvad, Sara Malou. 2009. *Inspirations for a new sociology of art*. (1. udg.). København: CBS.
- Wümpelmann, Rikke. 2008. *Film i den danske oplevelsesøkonomi*. København: Samfundslitteratur.
- Yde, Katrine Hornstrup. 2013. "Nu skal vi fandeme se fremad!" I *10 år med New Danish Screen* red. af Thure Munkholm og Jakob Kirstein Høgel, 18-28. København: Det Danske Filminstitut.
- Zabel, Jeppe. 2014. "Hvorfor bliver der ikke lavet flere originale film?". *Netudgaven.dk*. Besøgt: 22. august 2014.

<http://netudgaven.dk/2014/08/hvorfor-bliver-der-ikke-lavet-flere-originale-film/>

Interviews

Gonzales, Shaky. Filminstruktør. 14. august 2014.

Knattrup Jensen, Johan. Filminstruktør. 12. august 2014.

Mailand-Mercado, Nanna. Producer på NDS. 13. og 19. august 2014.

Metz, Janus. Filminstruktør. 15. august 2014.

Moritzen, Marianne. Udviklingschef, Konsulentordningen. 21. august 2014.

Pálmason, Hlynur. Filminstruktør. 11. august 2014.

Rendtorff, Sonja og Sohail, Masar. Filminstruktører. 8. og 18. august 2014.

Schmidt Olesen, Marie. Projektredaktør på NDS. 21. august 2014.

Søby Bech, Signe. Filminstruktør. 15. august 2014.

Waltersdorff Hansen, Julie. Filmproducer. 12. august 2014.