

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Institutionen för kulturvetenskaper
Filmvetenskap, Magisteruppsats

Göteborg International Film Festival Fund

– Internationell kulturpolitik och strategiskt utvecklingsarbete

VT13

Författare: Davor Abazovic

Handledare: Mats Björkin

Titel: Göteborg International Film Festival Fund
- Internationell kulturpolitik och strategiskt utvecklingsarbete
Författare: Davor Abazovic
Institution: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet
Handledare: Mats Björkin
Nivå: Magisteruppsats, Filmvetenskap
Framlagd: VT13

Abstract

The aim of this research is to examine the Göteborg International Film Festival Fund (GIFFF, 1998–2011) as a part of the festival's overall operations, to provide answers to questions about if/how the Fund can be understood as an expression of the festival's fundamental values, and how the Fund can be recognized within the festival's strategic development. The GIFFF is also discussed in relation to contemporary academic studies that interpret Western film funds for the developing countries – such as Hubert Bals Fund and Fond Sud Cinéma – as an expression of Eurocentrism.

The investigation is based on the contemporary film festival research, previous academic studies on Göteborg International Film Festival, the festival's printed material – such as programs and press releases – as well as interviews with the former festival director Gunnar Bergdahl, who initiated the Fund, and festival editor Ulf Sigvardson, who ran the Fund during its final years of existence.

The conclusions are: The Fund's objectives – such as to support filmmakers and film schools in the developing countries, and also to screen their films at the festival – can be seen as a broader interpretation of the vision that was determined by the festival founders, that the festival should be a platform for independent filmmaking and also help screen the films that otherwise would not reach the Swedish audience. Also, the Fund was a significant part of the festival's expansion strategies during the 1990s. The establishing of the Fund enabled more opportunities for cultural-political work on an international level. It also helped to spread the festival's reputation within the global film festival network, among global filmmakers, and to the countries without stable structures for film production. The Fund was also a strategy for an extended work according to the festival's fundamental values. Despite the obvious benefits the Fund had for the less fortunate filmmakers to make their voices heard, it also – though unintentionally – operated within a context that the contemporary film festival research argues can be recognized as an expression of Eurocentrism.

Innehåll

1. Inledning	01
1.1 Syfte och frågeställning	02
1.2 Metod	02
1.3 Material och avgränsning	03
1.4 Disposition	05
2. Tidigare forskning	06
2.1 Filmfestivaler	06
2.2 Filmfonder	09
2.3 GIFF	10
3. Teoretisk ram	13
4. Historisk översikt	16
4.1 Filmfestivaler	16
4.2 GIFF	21
5. Göteborg Film Festival Fund	24
5.1 Bakgrund	24
5.2 Fonden som uttryck för GIFF:s grundvärderingar	26
5.3 Fonden som strategi i GIFF:s utvecklingsarbete	35
5.4 Kulturell biståndspolitik och eurocentrism	44
6. Summering	50
Litteratur- och källförteckning	54

Förkortningar som används i uppsatsen:

BUFF	– Barn- och ungdomsfilmfestival, Malmö
FIPRECSI	– Fédération Internationale de la Presse Cinématographique
FPIAF	– Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films
GIFF	– Göteborg International Film Festival. Ordet "International" lades till festivalens namn först 2007. Eftersom GIFF är festivalens nuvarande officiella förkortning har jag valt att använda den genomgående i uppsatsen.
GIFFF	– Göteborg International Film Festival Fund
HBF	– Hubert Bals Fund
IFFR	– International Film Festival Rotterdam
SFI	– Svenska Filminstitutet
VOD	– Video on demand

1. Inledning

Göteborg International Film Festival (GIFF) är ett årligt återkommande kulturevenemang. Sedan 1979 äger festivalen rum under ca en vecka i januari och februari. Fokus ligger på nordiska produktioner, men i festivalens övergripande program ingår en mängd filmer av varierande slag och längd från världens alla hörn, liksom ett antal sidoverksamheter. Festivalen satsar på en bred publik sett till mångfalden av filmer, den tematiska blandningen, upphovsländernas geografiska spridning och uppmärksammandet av både nya förmågor och etablerade veteraner. Festivalens varierade innehåll antyder en filmfostrande ambition. Detta bekräftas av GIFF:s uttalade mål att visa "kvalitetsfilm från hela världen", som funnits med sedan starten. Utbudet arrangeras i olika kategorier, efter tema eller någon annan gemensam nämnare. Många av kategorierna, till exempel "Nordiskt Ljus", "Svenska Bilder", "Animani", "HBTQ" och "The Ingmar Bergman International Debut Award" har befest sin position i GIFF:s repertoar och är nuförtiden välbekanta inslag på festivalen.

Ett annat bekant inslag i GIFF:s utbud – åtminstone under de snart tio år som jag på nära håll följt festivalen – har varit produktioner finansierade av festivalens egen, nu nedlagda stödfond för filmare från utvecklingsländer. Filmerna har uppvisat såväl likheter som skillnader, men inte bildat en egen visningskategori. Korta notiser under beskrivningarna i programkatalogen har varit det enda som kopplat dem till festivalfonden. På GIFF:s hemsida listas filmfonden – tillsammans med Nordic Film Market, Filmkonst och Bergmanveckan – som en av festivalens fyra "övriga engagemang". Att fondfilmerna varit en väsentlig del av festivalen har märkts, men det har inte alltid framgått varför och på vilket sätt. Filmerna har ofta rekommenderats och framhävts i samband med den sedvanliga smygläsningen av programmet, som ett ypperligt sätt att ta del av berättelser som sällan når svenska biografer. Men fonden har inte fått samma mediala uppmärksamhet som GIFF:s nordiska satsningar eller gala-premiärer. Detsamma gäller dess nedläggning. En fråga som detta väcker är: vilken roll har fonden spelat som en del av, och i förhållande till, festivalens övergripande verksamhet?

1.1 Syfte och frågeställning

Syftet med denna uppsats är att undersöka GIFF:s stödfond (GIFFF) för filmare och filmprojekt från utvecklingsländer som en del av festivalens övergripande verksamhet.

Frågeställningar jag söker ge svar på är:

- Kan fondverksamheten ses som ett uttryck för festivalens grundläggande värderingar, och i så fall hur?
- Hur kan fondverksamheten förstås utifrån festivalens strategiska utvecklingsarbete?

Jag undersöker också GIFF:s fondverksamhet utifrån en samtida tendens inom filmfestivalforskningen som ser de strukturer som (främst) europeiska fondverksamheterna är uppbyggda kring som uttryck för eurocentrisk nyorientalism och nykolonialism.

1.2 Metod

För att ge nyanserade svar på de frågeställningar som formulerats ovan använder jag mig av olika tillvägagångssätt, som inbegriper:

- Empirisk grundforskning i form av kartläggning av GIFF:s värdegrund och dess strategiska utvecklingsarbete via festivalens programkataloger, programböcker och fondbilagor, samt tidigare akademiska studier om filmfestivalen.
- Kvalitativ forskningsintervju med Gunnar Bergdahl, GIFF:s tidigare festivalchef och tillika fondens initiativtagare, och Ulf Sigvardson, festivalens redaktör och fondverksamhetens siste koordinator.
- Komparativa analyser mellan GIFFF och andra filmfondverksamheter.
- Analyser av delar av GIFF:s verksamhet utifrån aktuell och relevant filmfestivalforskning.

1.3 Material och avgränsning

Undersökningen fokuserar på GIFFF som en del av festivalens övergripande verksamhet. Det är festivalens fond som är uppsatsens primära undersökningsobjekt. Men för att förstå fondens uppkomst, funktion, utveckling och nedläggning behöver den speglas mot andra delar av festivalens verksamhet samt det globala filmfestivalnätverket.

Den tidsperiod i GIFF:s verksamhet som uppsatsen främst tar upp och fokuserar på är 1979–2002. Betoning ligger dock på de år då Gunnar Bergdahl var festivalchef (1994–2002) eftersom det är under denna period som fondverksamhetens uppstart sker. Också i detta avseende är det nödvändigt att blicka både framåt och bakåt i tiden, för att kunna se fondverksamheten ur ett bredare perspektiv. I enlighet med detta diskuterar jag i hög grad festivalens verksamhet under 1980-talet. Detta medför att jag också tar upp festivalen under Göran Bjelkendals och Gunnar Carlssons ledning och sätter denna period i förhållande till Gunnar Bergdahls tid som festivalchef. Senare festivalchefer eller ledningsgrupper diskuteras inte eftersom arbetet med fondverksamheten under deras ledning i stort handlat om att upprätthålla och följa de riktlinjer som sattes upp initialt. Festivalens verksamhet under 2010-talet tas upp, men i en mindre utsträckning och då endast när det berör GIFFF.

Vid diskussioner av eurocentrism tas bara europeiska fonder upp, eftersom dessa är föremål för de studier i ämnet som jag hänvisar till.

De intervjuer som genomfördes – och som ligger till grund för vissa delar av denna uppsats – berör frågor kring fondens uppstart, motiven bakom initiativet, verksamhetens upplägg samt orsakerna bakom och konsekvenserna av fondens nedläggning. Många av de fakta som uppges i intervjuerna har kunnat verifieras via festivalens tryckta programkataloger och programböcker samt på festivalens hemsida. Men det som framkommer i intervjuerna, och redovisas i uppsatsen – både som referat och direkta citat – är de intervjuades åsikter.

Följaktligen har tillgången till respondenter påverkat delar av uppsatsen slutresultat. Om intervjuer gjorts också med, till exempel, Gunnar Carlsson eller Göran Bjelkendahl hade bilderna av vissa skeenden i festivalens utveckling kunnat nyanseras ytterligare. Liknande gäller för diskussioner kring fondens nedläggning. En intervju med

någon av de ansvariga för omläggningen av SIDA:s kulturbistånd hade förmodligen kunnat belysa beslutet om upphörandet av stödet till GIFFF också från ett annat perspektiv.

Samtalen med Gunnar Bergdahl och Ulf Sigvardson har först spelats in med en diktafon och sedan transkriberats. Såväl ljudfilerna som transkriberingarna finns i författarens ägo och är tillgängliga för eventuell granskning eller vidare forskning.

1.4 Disposition

Framställningen inleds med *Tidigare forskning* där relevanta delar av filmfestivalforskningen tas upp, liksom de texter om filmfonder som det hänvisas till senare i texten. Därefter redogör jag för hittills genomförda akademiska studier av GIFF. I *Teoretisk ram*, som kommer därefter, förklarar jag begrepp som "the ethical presenter" och "festivalens värdegrund". Jag tar, något kortfattat, också upp Alex Fischers kartläggning av festivalstrategier som används för att få ökat anseende inom festivalnätverket.¹ Här berörs även fondverksamheter och eurocentrism, samt festivaler som otrygga filmproduktionsformer. *Historisk översikt* följer därpå. Först beskriver jag filmfestivalers historia från början av 1900-talet fram till idag. Efter det följer en kortfattad beskrivning av GIFF:s historia.

Göteborg Film Festival Fund består av fyra delar. I *Bakgrund* ger jag en kortare översikt av fondens start, verksamhet och nedläggning. I *Fonden som uttryck för GIFF:s grundvärderingar* kartläggs först festivalens grundvärderingar. Därefter diskuteras fondverksamheten utifrån dessa värderingar. *Fonden som strategi i GIFF:s utvecklingsarbete* följer ett liknande upplägg. Utifrån Alex Fischers kartläggning av festivalstrategier diskuterar jag GIFF:s övergripande utvecklingsarbete, och GIFFF som en del i detta arbete. Kapitel *Kulturell biståndspolitik och eurocentrism* redogör för några samtida studier av andra fondverksamheter. Med hjälp av dessa texter undersöker jag GIFF:s fond i förhållande till forskningen om filmfonder som neo-orientalism. Jag jämför också GIFFF med andra filmfonder på en mer detaljerad nivå.

Uppsatsens avslutande kapitel är *Summering*. Där sammanfattar jag undersökningens resultat, och söker vidga perspektiven ytterligare.

¹ Fischer, Alex (2013) *Sustainable Projections. Concepts in Film Festival Management*, St Andrews Film Studies: St Andrews.

2. Tidigare forskning

2.1 Filmfestivaler

Majoriteten skrifter om filmfestivaler består av journalistiska rapporter eller det marknadsföringsmaterial som festivalerna själva producerat. Bland dessa finns en mängd texter om enskilda filmfestivalers historia – ofta realiserade i samarbete med festivalorganisationen i samband med exempelvis firandet av en årsdag. De tenderar att fokusera på glamour, skandaler, filmstjärnor och regissörer på de äldre och mest kända filmfestivalerna som Cannes, Berlin eller Venedig.² De ovetenskapliga och högst underhållande beskrivningarna till trots lyckas vissa av skrifterna, som Peter Biskinds *Dirty and Down Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, ge fördjupade bilder av förändringar som påverkat den globala filmindustrin och därmed också filmfestivaler.³

Efter att länge ha varit ett marginaliserat forskningsområde fick studier av filmfestivaler ett uppsving i början av 2000-talet. I form av enskilda artiklar, eller som delar i antologier, utforskade de tidiga akademiska arbetena ofta specifikt avgränsade områden, som till exempel filmfestivalers förhållande till den nationella identiteten eller Hollywood.⁴ Ett antal arbeten undersöker särskilt filmfestivalers förhållande till staden. Här studeras bland annat de temporära stadsstrukturerna och olika typer av sociala interaktioner som kan uppkomma i samband med festivaler liksom identitetskapandet/identitetsförstärkningen, marknadsföring och ekonomi.⁵

² Se till exempel: Bart, Peter (1997) *Cannes, Fifty Years of Sun, Sex & Celluloid: Behind the Scenes at the World's Most Famous Film Festival*, New York: Hyperion; Jacobsen, Wolfgang (1990) *Berlinale: Berlin International Film Festival*, Berlin: Deutsche Kinemathek.

³ Biskind, Peter (2004) *Dirty and Down Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, New York: Simon & Schuster.

⁴ Se till exempel: Czach, Liz (2004) "Film Festivals, Programming, and the Building of National Cinema", i Jan-Christopher Horak (red.) *The Moving Image, vol.4 no.1 Spring*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s.76-88.

⁵ Se till exempel: Dayan, Daniel (2000) "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival" i Ib Bondebjerg (red.) *Moving Images, Culture and the Mind*, London: University of Luton Press, s.43-52.; Harbord, Janet (2002) "Film festivals: media events and spaces of flow", i *Film Cultures*, London: SAGE Publication, s.59-75.; Stringer, Julian (2002) "Global Cities and the International Film Festival Economy" i Mark Shiel & Tony Fitzmaurice (red.) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell Publishers, s.134-144.

Filmtidskriften *The Moving Image* gav 2004 ut ett specialnummer med fokus på "curation" och programsättning i samband med filmfestivaler. Ur denna publikation kommer jag särskilt att hänvisa till Laura U. Marks artikel "The Ethical Presenter".⁶

Marijke de Valcks bok *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007) är den första monografin som fokuserar på filmfestivalers historia och funktion.⁷ de Valck diskuterar ämnet utifrån ett helhetsperspektiv, där festivaler ses som aktörer i ett sammanhängande globalt nätverk. Det finns ett ömsesidigt beroende och anpassningsbehov mellan aktörerna och nätverket, men också en påverkan utifrån. de Valck redogör för filmfestivalers europeiska rötter, samt festivalnätverkets olika historiska faser. Via fyra stycken fallstudier diskuterar de Valck: framväxten av filmfestivaler i ljuset av geopolitiska händelser efter andra världskriget, filmfestivaler som ett alternativt filmnätverk, mediernas betydelse för filmfestivaler, samt festivalers förändring från cineastiska samlingsplatser till populära kulturevenemang. Boken bygger till viss del på Thomas Elsaessers tankar om filmfestivaler så som det formuleras i hans bok *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (2005) i kapitlet "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe", som jag också hänvisar till.⁸

Filmtidskriften *Cineaste* ägnade den tredje utgåvan av sin specialpublikation *Dekalog* (2009) åt filmfestivaler. I olika fallstudier och intervjuer med programsättare och konstnärliga ledare diskuteras här festivaler som plattformar för både film som konst och film som marknad.⁹

Dina Iordanova är initiativtagare till en publikationsserie under namnet *FILM FESTIVAL YEARBOOK*, som ges ut av University of St Andrews. Sedan 2009 har det publicerats fem volymer som fokuserar på varierande aspekter av filmfestivalforskningen. Den första boken

⁶ Marks U., Laura (2004) "The Ethical Presenter: Or How to Have Good Arguments over Dinner", i Jan-Christopher Horak (red.) (2004) *The Moving Image, vol.4 no.1 Spring*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s.34-47.

⁷ de Valck, Marijke (2007) *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

⁸ Elsaesser, Thomas (2005) "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe", i *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 82-107.

⁹ Porton, Richard (red.) (2009) *Dekalog 3. On Film Festivals*, London: Wallflower Press.

innehåller artiklar som på olika sätt diskuterar filmfestivalnätverket, medan en av de senaste böckerna i serien fokuserar på till exempel filmfestivaler och aktivism. Artiklarna är skrivna av forskare och festivalarbetare från diverse delar av världen, och böckernas utformning tillåter att olika teman diskuteras både övergripande och på en mer detaljerad nivå.¹⁰

Film Festivals, Culture, People and Power on the Global Screen (2011) är en monografi, skriven av Cindy Wong, som vidgar de Valcks uteslutande europeiska fokus genom att undersöka större festivaler från andra delar av världen än Europa, till exempel Asien.¹¹ Wong utgår ifrån förhållandet mellan festivaler och filmindustri men tar upp även filmfonder. Utifrån etnografiska studier diskuteras hur festivaler förvaltas och utvecklas av de människor som är involverade, såväl festivalorganisationer och programsättningsgrupper som gäster och media. Liksom de Valck studerar Wong festivaler utifrån ett helhetsperspektiv och lyfter också fram festivalpriser, det gemensamma festivalkalendariet samt kritikerorganisationen *FIPRESCI*:s kopplingar till festivaler som viktiga delar i en djupare förståelse av filmfestivaler.

Film Festival Research Network (FFRN) är en internetresurs, startad av Skadi Loist och Marijke de Valck, som syftar till att synliggöra filmfestivalforskningen och till att vara ett kontaktnät för olika forskare inom fältet.¹² FFRN innehåller relativt uppdaterade listor och länkar till olika publikationer (liksom recensioner av och kritiska texter kring dessa publikationer) sorterade i underkategorier som "Film Festivals: The Long View", "Festival Spaces: Cities, Tourism and Publics" och "Programming", för att nämna några. Under "Online Resources" finns länkar till såväl privata bloggar som digitala resurser kopplade till filminstitut som på något sätt fokuserar på filmfestivaler. I och med sitt aktiva arbete är

¹⁰ Iordanova, Dina och Ragan Rhyne (red.) (2009) *FILM FESTIVAL YEARBOOK 1: The Festival Circuit*, St Andrews: St Andrews Film Studies & Collage Gate Press.

Iordanova, Dina och Ruby Cheung (red.) (2010) *FILM FESTIVAL YEARBOOK 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

Iordanova, Dina och Ruby Cheung (red.) (2011) *FILM FESTIVAL YEARBOOK 3: Film Festivals and East Asia*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

Iordanova, Dina och Leshu Torchin (red.) (2012) *FILM FESTIVAL YEARBOOK 4: Film Festivals and Activism*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

Marlow-Mann, Alex (red.) (2013) *FILM FESTIVAL YEARBOOK 5: Archival Film Festivals*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

¹¹ Wong, Cindy (2011) *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.

¹² <http://www.filmfestivalresearch.org/>

FFRN en mångfacetterad och tillika överskådlig, lättillgänglig och uppdaterad källa för den tidigare forskningen kring filmfestivaler.

2.2 Filmfonder

Trots den expansion som skett inom studier av filmfestivaler är filmfonder kopplade till olika festivaler ett relativt outforskat område. FFRN, till exempel, har ännu ingen underkategori för den här inriktningen av festivalforskning. Men några studier av ämnet finns, utifrån framför allt de större europeiska filmfonderna som Fonds Sud Cinéma och HBF. GIFFF nämns endast översiktligt i några av texterna, vilket innebär att dess verksamhet inte analyserats i någon vidare utsträckning. Därför finns inget behov av eller möjlighet att enskilt redovisa den tidigare forskningen om GIFFF. Men jag tar upp relevanta exempel i samband med de berörda texterna. Randall Halles diskuterar på en övergripande nivå de europeiska filmfonderna – där han även inkluderar GIFFF – i texten "Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism" (2010) för att belysa de positiva sidorna av ett transnationellt europeiskt samarbete.¹³ Men Halle lyfter också fram det han ser som en form av eurocentrism när europeiska filmfonder riktar sina stöd mot utvecklingsländer. För historiska fakta kring HBF använder jag Daniel Steinharts text "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund" (2006) som också är exempel på en studie med en genomgående positiv inställning gentemot filmfonder.¹⁴ Hur HBF:s och andra filmfonders verksamheter påverkar förändringar inom vissa nationers filmkulturer diskuteras mer kritiskt i Miriam Ross "The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund" (2011) samt Felicia Chans "The international film festival and the making of a national cinema" (2011).¹⁵ I "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video" (2010) lyfter Tamara L. Falicov både för- och nackdelar med diverse

¹³ Halle, Randall (2010) "Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism", i Rosalind Galt & Karl Schoonover (red.) *Global Art Cinema. New Theories and Histories*, Oxford: Oxford University Press, s.303-319.

¹⁴ Steinhart, Daniel (2006) "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund", i Brian Hu (red.) *Mediascape: A Journal of the Critical Studies Program at the UCLA School of Film, TV, and Digital Media no. 2 (spring)*, Los Angeles: UCLA School of Theatre, Film, and Television, s.1-13.

¹⁵ Ross, Miriam (2011) "The film festival as producer: Latin American Film and Rotterdam's Hubert Bals Fund", i Karen Lury (red.) *Screen 52:2 Summer 2011*, Oxford: Oxford University Press, s.261-267.

Chan, Felicia (2011) "The international film festival and the making of a national cinema", i Karen Lury (red.) *Screen 52:2 Summer 2011*, Oxford: Oxford University Press, s.253-261.

filmfondverksamheter.¹⁶ Falicov gör även en form av diskursanalys i sin text och diskuterar det sätt man i festivalsammanhang tenderar att samtala om den här typen av filmstöd.

2.3 GIFF

GIFF har hittills varit föremål för ett mindre antal svenska akademiska studier. Dessa undersöker festivalen och dess organisation främst utifrån olika aspekter av evenemangsföretagande. Majoriteten arbeten är genomförda vid institutioner för studier av kommunikation och företagande, vilket visar på ett intresse för filmiska sammanhang som sträcker sig bortom den traditionella filmvetenskapen. Några av studierna bygger på intervjuer med medlemmar ur festivalorganisationen, vilket ger en historisk inblick i festivalens verksamhet under vissa perioder. GIFF nämns även i den internationella filmfestivalforskningen, men i en mycket begränsad utsträckning.¹⁷

Det tidigaste arbete jag lyckats spåra är från 1993. *Göteborg Film Festival. Från lokal underground till evenemang på den kulturella världskartan* är skrivet av Julia Jenninger och Jessica Wanneman, inom ramen för fortsättningskursen i Medie- och kommunikationsvetenskap vid Göteborgs Universitet.¹⁸ Utifrån analyser av festivalens programkataloger, och intervjuer med bland andra den dåvarande festivalledningen, en filmkritiker samt en filmvetare, undersöker Jenninger och Wanneman hur GIFF utvecklats med avseende på omfång, status och kulturpolitisk betydelse under perioden 1979–1993. De bifogade intervjuerna vittnar om att man i början av 1990-talet tillmätte GIFF en stor betydelse för visning och distribution av kvalitetsfilm i Sverige, vilket korresponderar väl med de förhoppningar, utgångspunkter och värderingar som formulerades då festivalen grundades.

¹⁶ Falicov, Tamara L. (2010) "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video", i Greg Elmer, Charles H. Davis, Janine Marchessault & John McCullough (red.) *Locating Migrating Media*, Lanham: Lexington Books, s.3-22.

¹⁷ GIFF har hittills inte varit föremål för några publicerade internationella studier. Festivalen endast omnämns - som ytterligare exempel på någon tendens – vid några tillfällen i samband med studier av andra filmfestivalers verksamheter, i till exempel Fischer (2013) och Falicov (2010).

¹⁸ Jenninger, Julia och Jessica Wanneman (1993) *Göteborg Film Festival. Från lokal underground till evenemang på den kulturella världskartan* (Uppsats i fortsättningskursen i Medie- och kommunikationsvetenskap, institutionen för journalistik och mass-kommunikation), Göteborg: Göteborgs universitet.

Kulturens giganter. En studie om fenomenen bokmässan och filmfestivalen i Göteborg är titeln på en studie från 1996, skriven av Jill Onsér-Franzén.¹⁹ Detta är en etnologisk undersökning som fokuserar på Bokmässan och GIFF som "nya" kulturförmedlare, vid sidan av traditionella kulturinstitutioner som till exempel Stadsteatern och Stadsbiblioteket. Utifrån intervjuer med bland andra festivalledningen redogör Onsér-Franzén för filmfestivalens framväxt vid en bestämd tid och på en bestämd plats. Studien täcker samma period som Jennings och Wannemans arbete, dock förlängt med några år. Studien är genomförd efter ett ledningsbyte inom GIFF, därför innehåller den också en jämförande analys av grundläggande värderingar och utgångspunkter hos två ledningsgrupper. Onsér-Franzén skriver att det för den nya ledningen inte handlade "om att sprida film som enbart passade de etablerade filmkretsarna, utan även om att publikunderlaget skulle breddas" och att "[s]trategin att utgå från film, festival och folklighet uppfattades som mer naturlig än den man tidigare arbetat efter".²⁰ I studien skildras även relationen mellan SFI och GIFF under sent 1980-tal och 1990-talet, samt vad detta kan ha betytt för de båda parterna.

Boken *Evenemangsföretagande*, som utkom 2003, är skriven av ekonomiforskarna Anders Edström, Åke Beckérus och Bengt-Erik Larsson.²¹ Studien undersöker festivaler av varierande slag, däribland GIFF och musikfestivalen Hultsfred, som årligt återkommande kulturella evenemang utifrån ett företags- och ledningsperspektiv. Författarna studerar hur den här typen av organisationer – som måste hantera motstridiga värderingar eftersom de inbegriper såväl ideella krafter som professionell yrkesutövning – fungerar. Studien kretsar också kring festivalens grundläggande värderingar som dess viktigaste existensgrund, samt belyser hur den förvaltats och omformulerats i förhållande till GIFF:s vidareutveckling mot en företagsorganisation. *Evenemangsföretagande* beskriver också relevanta delar av GIFF:s historia, men boken ger även en mer detaljerad inblick i festivalens upplägg under 2000-talets första år vad det gäller organisationens uppbyggnad, programarbete och utformningen av några av de dåvarande sidospåren.

¹⁹ Onsér-Franzén, Jill (1996) *Kulturens giganter. En studie om fenomenen bokmässan och filmfestivalen i Göteborg*, Göteborg: Jill Onsér-Franzen och HumTek HB.

²⁰ A.a., s.118.

²¹ Edström, Anders & Åke Beckérus, Bengt-Erik Larsson (2003) *Evenemangsföretagande*, Lund: Studentlitteratur.

Sponsorship as a strategic tool in the context of event management är en D-uppsats i ekonomi från 2004 skriven av Dorothy Douglas, Satu Pesonen och Heidi Raitio, vid Göteborgs universitet.²² Genom intervjuer med ekonomi- och marknadsföringsansvariga undersöker denna uppsats åtta finska och svenska evenemangorganisationers – däribland GIFF:s – aktiva arbete med sponsorverksamhet. Studien är ytterligare ett exempel på det strategiska tänkande som festivalen behövde utveckla för att kunna växa till en starkare aktör i förhållande till såväl stora nationella kulturevenemang som det internationella filmfestivalnätverket.

Liknande gäller för *"Jag kanske är för mainstream"*. *Googlegenerationens syn på Filmfestivalen*.²³ Detta är ett examensarbete i Medie- och kommunikationsvetenskap, genomfört 2009 av Maria Adolfsson och Maria Börgeson, med GIFF som uppdragsgivare. Via fokusgruppsundersökningar söker Adolfsson och Börgeson ta fasta på hur festivalen uppfattas av en yngre icke-publik. Resultatet leder till ett antal förslag på strategiska förändringar kring marknadsföringen av festivalens image som skapar större möjligheter till att möta de yngre generationerna på deras villkor. Festivalen arbetar med andra ord på ett strategiskt sätt med att bredda sin nuvarande publik och att attrahera nya målgrupper genom att utvecklas i enlighet med de förändringar som sker i samhället.²⁴

²² Douglas, Dorothy, Satu Pesonen och Heidi Raitio (2004) *Sponsorship as a strategic tool in the context of event management* (D-uppsats, Graduate Business School), Göteborg: Göteborgs universitet.

²³ Adolfsson, Sara och Maria Börgeson (2009) *"Jag kanske är för mainstream"*. *Googlegenerationens syn på Filmfestivalen* (Examensarbete i Medie- och kommunikationsvetenskap, Institution för journalistik och masskommunikation), Göteborg: Göteborgs universitet.

²⁴ Ytterligare studier som jag lyckats spåra, som på något sätt tar upp GIFF, är:

- *Bakom kulisserna på en filmfestival. En berättelse om frivilligarbetets metaforer och motsättningar*, av Nina Legnehed (Fördjupningsarbete, Programmet för personal- och arbetslivsfrågor, Göteborgs Universitet, 2005). I denna text försöker författaren förstå och förklara motsättningarna i begreppet "frivilligarbete" utifrån intervjuer med filmfestivalens volontärer och personalansvariga.

- *Från Black Maria till Black BOX. En filmfestivalupplevelse sammanvävd med livemusik*, av Ali Mohkami (D-uppsats, Upplevelseproduktion, Institutionen för Musik och medier, Luleå tekniska universitet, 2010). Detta är främst en redovisning av genomförandet av ett praktiskt projekt. Vad gäller GIFF citerar Mohkami - i princip i dess helhet - ett avsnitt ur ovanbeskrivna *Evenemangsföretagande* för att visa hur en festival kan välja att schematiskt lägga upp sin verksamhet mellan två visningsperioder.

3. Teoretisk ram

I texten "The Ethical Presenter" skriver Laura U. Marks: "[T]he ethical presenter, whether for festivals, museum, non-profit organisation, is the one who frames a program with an argument".²⁵ Marks tillägger: "An argument makes clear the criteria for quality, the criteria for pleasure, and the criteria for broader significance. It invites agreement, qualification, or dissent".²⁶ En programsättning som bygger på dessa principer som jag tolkar Marks argumentation är ett etiskt ställningstagande, som programsättaren ställer sig bakom.

Såväl Marijke de Valck (2012)²⁷ som Thomas Elsaesser (2004) har beskrivit hur filmfestivalers programsättningspraktiker under 1970- och 80-talen förändrades från årliga sammanställningar av olika nationers filminsatser till mer personliga urval, inte sällan grundade i programsättarens politiska eller ideologiska övertygelser. En mer detaljerad redogörelse av dessa förändringar kommer senare i texten. Edström et al. menar att det som håller samman en festival är "de värderingar som lockar besökare till festivalen och som är grunden för den gemenskap som utvecklas"²⁸. Detta utgör festivalens viktigaste existensgrund. Jag kombinerar dessa idéer för att visa hur en mängd förändringar inom GIFF:s verksamhet skett i förhållande till festivalens värdegrund.

Begreppet värdegrund definieras i *Nationalencyklopedin* som "de grundläggande värderingar som formar en individs normer och handlingar. Begreppet har använts särskilt inom det svenska skolväsendet" men har "alltmer kommit att bli ett allmänt samlingsbegrepp för olika frågor som rör moral, etik, normer, relationer, demokrati och livsåskådning. På senare tid har det blivit vanligt att även enskilda företag och organisationer formulerar sin egen värdegrund, som kan utgöras av etiska regler och riktlinjer rörande exempelvis jämställdhet, mångfald och miljöarbete."²⁹ När jag använder begreppet värdegrund utgår jag från ovanstående definition och i synnerhet dess sista rader.

²⁵ Marks (2004), s.36.

²⁶ A.a., s.43.

²⁷ de Valck, Marijke (2012) "Finding Audiences for Films: Festival Programming in Historical Perspective", i Jeffrey Rouff (red.) *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, St Andrews: St Andrews Film Studies, s.25-40.

²⁸ Edström et.al (2003), s.17.

²⁹ "Värdegrund" i *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/v%C3%A4rdegrund>

GIFF:s värdegrund formulerades ursprungligen av festivalens initiativtagare, utifrån deras personliga övertygelser om film som konst, samt i förhållande till de villkor som rådde för kulturpolitik och filmdistribution i Sverige och västvärlden i slutet av 1970-talet. Senare festivalledningar har fått förhålla sig till festivalens ursprungliga värdegrund, men har också vidareutvecklat den. Festivalens fondverksamhet kan förstås som en del i detta arbete.

I boken *Sustainable Projections. Concepts in Film Festival Management* kartlägger Alex Fischer det han kallar "the basic operational structure of film festivals and the means by which these events either succeed or fail".³⁰ För att överleva måste festivaler utvecklas i samklang med sin tid, menar Fischer. Han redogör för åtta strategier som festivaler använder för öka sin attraktivitet inom filmfestivalnätverket och olika kulturella sfärer. Ökad attraktivitet medför större möjligheter att bedriva en hållbar verksamhet utifrån sina egna premisser. Jag utgår från Fischers forskning när jag diskuterar GIFFF – och andra satsningar – som sätt att öka festivalens attraktivitet.

För diskussioner av GIFFF i förhållande till andra europeiska filmstöd utgår jag från den argumentation som finns formulerad i de texter om filmfonder som redovisades under *Tidigare forskning*. Jag återkommer till dessa texter nedan, under *Kulturell biståndspolitik och eurocentrism*. Där tar jag mer detaljerat upp de tendenser som lyfts av till exempel Randall Halle och Tamara L. Falicov, som uppmärksammar såväl fondverksamheternas positiva effekter som deras kopplingar till en form av eurocentrism.

Filmfestivaler har länge lyfts fram, av både akademiker och filmarbetare, som ett alternativ till mer traditionella former av filmvisning och filmdistribution. Med erfarenhet i båda fälten skriver Mark Peranson: "It's true that film festivals in the current political economy of cinema exist as an alternative distribution network: their most significant purpose is providing audiences with opportunities to enjoy commercially unviable films projected in communal space – film that most communities, even the most cosmopolitan, otherwise would not have the opportunity to see."³¹ Med framväxten av marknader och fonder

³⁰ Fischer, Alex (2013), s. XII (Forword).

³¹ Peranson, Mark (2009) "First You Get The Power, Then You Get The Money: Two Models of Film Festivals" i Richard Porton (red.) *Dekalog 3. On Film Festivals*, London: Wallflower Press, s. 23.

kopplade till filmfestivaler har man tagit ytterligare steg mot att kunna påverka även delar av filmproduktionen. de Valck kallar detta för "pre-programming activities" som fungerar som "quality labels" och som ökar ett projekts chanser att finna kompletterande finansiering också på andra håll inom festivalnätverket.³² Många filmer och filmare får via festivaler stora möjligheter som inte finns på annat håll. Men de Valck har också påpekat att detta alternativ inte förmått skapa stabila, finansiellt oberoende industrier och företag. Festivalnätverket är självbärande, men framtidsutsikterna för många filmer och filmskapare som passerar genom systemet förblir högst ovissa.³³ Det är dessa tankar jag utgår ifrån när jag använder GIFFF – och inte minst dess eget beroende av bidrag, samt dess nedläggning – för att diskutera filmfestivalfonder som en angelägen men instabil form av filmfinansiering.

³² de Valck (2012), s.35.

³³ de Valck (2007), s.205.

Också Olof Hedling hänvisar till denna passage ur de Valcks bok, i sin text "'Detta dåliga samvete': om kortfilmen, regionerna och filmfestivalerna", i Erik Hedling & Mats Jönsson (red.)(2008) *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*, Stockholm: Kungliga biblioteket. s.261-281. Delar av min formulering ovan baseras på hans översättning av de Valcks text på engelska. Se Hedling (2008), s.276.

4. Historisk översikt

4.1 Filmfestivaler

Marijke de Valck argumenterar att filmfestivaler i sin ursprungliga form kan förstås som en förlängning av världsutställningstraditionen där teknologiska och kulturella prestationer presenterades på en internationell nivå som bevis på nationella kraftprov. I linje med denna uppfattning var tidiga festivaler sammanhang där filmerna var kulturella produkter som uttryckte en nationell identitet.³⁴

*La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*³⁵, vars första upplaga ägde rum i augusti 1932, betraktas ofta som den första filmfestivalen. Inom denna fristående del av konstbiennalen i Venedig visades filmer från några av Europas framstående filmnationer, samt USA. Länderna fick själva skicka in filmerna. Olika priser delades ut. Etableringen av festivalen skedde i nära samarbete med Italiens dåvarande fascistiska regering. Efter några år var festivalen tydligt en del i dess propagandaapparat. Hedersgästen 1936 var Joseph Goebbels. Vid prisutdelningen 1938 premierades italienska och tyska filmer. Det årets stora "Mussolinipris" tilldelades *Lucianno Serra, Pilota* (1938) producerad av Mussolinis son, samt Leni Riefenstahls *Olympia* (1938). Detta skapade ett missnöje inom franska, engelska och amerikanska kretsar, som ledde till beslutet om att starta en egen "motfestival" i Cannes. Det första försöket gjordes i september 1939. En film hann visas innan festivalen lades ner på grund av andra världskrigets utbrott. Efter kriget återupptogs planerna och 1946 blev nitton nationer inbjudna att visa sina filmer på den första filmfestivalen i Cannes.³⁶

Snarlika filmhändelser skedde även före 1930-talet. de Valck hävdar att den första filmfestivalen arrangerades i Monaco på nyårsafton 1898, samt att liknande företeelser inträffade kort därefter i Milano, Hamburg och Prag. Den första festivalen med en prisutdelning var en italiensk filmtävling år 1907 organiserad av bröderna Lumière.³⁷ Huruvida dessa företeelser bör kallas festivaler är forskningen inte helt enig om. Man är dock överens om att det under 1920-talet uppstår en mängd filmsammanhang vars utformning

³⁴ de Valck (2012), s.28.

³⁵ <http://www.labiennale.org/it/cinema/>

³⁶ de Valck (2007), s.47ff.

³⁷ Ibid.

och grundprinciper påminner om den moderna filmfestivalens. Som Cindy Wong påvisar var 1920-talet filmsällskap – i Paris och New York, men även Brasilien och Japan – "communities of like-minded cinephiles". Här sågs inte filmen som en verklighetsflykt, istället väckte den nyfikenhet och studievilja. Men filmerna som visades, liksom klubbarna själva, var av varierande slag. Wong skriver: "These places expanded the possibilities of cinema, but did not necessary dictate a higher form of cinema: this arrangement resonates with similar manifestation of later film festivals."³⁸ Dåvarande filmsällskap med särskilda inriktningar påminner om dagens mer tematiska filmfestivaler. Dessa tidiga filmklubbar saknade dock en högre grad av kontinuitet och långsiktighet. En förklaring kan vara att film här inte sågs som en industri med behov av strategisk planering, utan främst som ett modernt konstuttryck i ständig utveckling.

Tiden efter andra världskriget såg etableringen av många filmfestivaler. Efter Cannes startades bland annat festivaler i Locarno, Karlovy Vary och Edinburgh (1946). 1951 lades grunden för festivalen i dåvarande Västberlin, vars uppstart var ett resultat av det begynnande kalla kriget. Under sina tidiga år fungerade festivalen, enligt de Valck, som "an American instrument in the Cold War" genom att delvis utesluta filmer från de kommunistiska länderna samt tillåta USA och England att bidra med ett större antal filmer än de övriga länderna.³⁹ Festivaler utvecklades tidigt också i andra delar av världen. *Mar Del Plata* i Argentina påbörjade sin verksamhet 1954. Samma år startades South Asian Film Festival (senare Asia-Pacific Film Festival) i Macau, som har lyfts som ett tidigt asiatiskt försök att skapa regionala sammanslagningar och distributionsnätverk utanför de europeiska ramarna.⁴⁰ Festivalen blev inte långvarig, men dess uppkomst och historia nyanserar förståelsen av att filmfestivaler i sin tidiga utvecklingsfas skulle ha varit främst en europeisk och amerikansk angelägenhet.⁴¹ New York Film Festival startade 1963 med ambitionen att visa ett mer begränsat antal filmer, utan någon prisutdelning. Man argumenterade istället att själva uttagningen till festivalen gjorde alla filmerna till jämlika vinnare. Festivalen skulle

³⁸ Wong (2011), s.33.

³⁹ de Valck (2007), s.52.

⁴⁰ En annan tidig festival i Asien startades i Goa 1952. Men festivalen hade långa avbrott under sin tidiga verksamhet och skulle få mer stabilitet och kontinuitet först under 1960-talet.

Se: <http://www.iffi.nic.in/aboutus.asp>

⁴¹ Nornes, Abé Mark (2011) "Asian Film Festivals, Translation and the International Film Festival Short Circuit", i Dina Iordanova & Ruby Cheung (red.) *FILM FESTIVAL YEARBOOK 3: Film Festivals and East Asia*, St Andrews: St Andrews Film Studies, s.37ff.

– till skillnad från storskaligare satsningar som Cannes – inte rikta sig främst till representanter för filmindustrin utan snarare till en "vanlig" filmintresserad publik.⁴²

Ökningen av antalet filmfestivaler skapade redan under 1950-talet oro hos de internationella filmproducenternas organisation *FIAPF* som förslog en nedläggning av filmfestivaler.⁴³ Dessa skulle ersättas av en årlig global filmtävling. I Cannes och Venedig motsatte man sig förslaget. Istället lades det fram en ny kvalifikation bland festivaler, som skulle ge medlemmar av *FIAPF* mer tydlighet kring vilka festivaler som var värda att besökas. Endast Cannes och Venedig fick kallas "A"-festivaler. Detta stärkte deras ställning, och gav dem möjligheten att bilda internationella jurys till sina prisutdelningar. Förändringen gav *FIAPF* möjlighet att övervaka relationerna mellan filmfestivaler på olika plan. Under 1960-talet lades festivalerna i Moskva, Karlovy Vary och San Sebastian till den prestigefulla "A"-listan. Denna har sedan dess utökats – till exempel fick festivalen i Berlin sin status uppgraderad 1978 – men detta sker i en mycket begränsad utsträckning.⁴⁴ *FIAPF* har förblivit en betydelsefull aktör i festivalsammanhang men är inget officiellt styrandeorgan. Många stora och erkända filmfestivaler – som Rotterdam och Göteborg – är inte medlemmar i *FIAPF*, men kan ändå agera inom festivalnätverket. En annan bieffekt av kategoriseringen är framtagning av ett kalendarium som reglerar när under året de olika festivalerna får äga rum.

Filmfestivalverksamheterna genomgick betydelsefulla förändringar i början 1970-talet. Detta skedde i ljuset av tidens politiska anda, tredje världens antikoloniala kamp och de yngre generationernas ifrågasättande av traditioner och nationer. Studentprotesterna 1968 i Paris påverkade även Cannes. För första gången sedan nystarten 1946 stängdes festivalen tillfälligt ner. För att möta samhällsförändringarna utvecklade man i Cannes under de kommande åren ett antal sidotävlingar, vissa särskilt avpassade för yngre filmare. Andra festivaler – till exempel Berlin – gjorde liknande ändringar. Inför 1972 års upplaga fastslog man vid festivalen i Cannes att det är festivalchefen, inte de nationella kommittéerna, som är ytterst ansvarig när det gäller filmurvalet.⁴⁵ Förändringen spreds snabbt till övriga festivaler, vilket

⁴² Sterritt, David (2010) "Film Festivals - Then and Now" i *Undercurrent, Issue 6 (4.2011) (FIPRESCI)* (tillgänglig digitalt: http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/sterritt_festivals.htm).

⁴³ International Federation of Film Producers Associations, grundat 1933. www.fiapf.org

⁴⁴ För fler detaljer kring *FIAPF*'s "A"-lista se: <http://www.blog.filmfestivallife.com/2012/09/13/a-list-festivals/>

⁴⁵ Elsaesser (2004), s.90.

lade grunden för den urvalsprocess som dominerat sedan dess. Ytterligare förändringar kom 1976 i och med starten av Festival of Festivals (senare Toronto International Film Festival), som fick sitt namn eftersom den var inriktad på import av filmer från andra festivaler.⁴⁶ Antalet filmer att välja mellan ökade drastiskt. Dessa förändringar gav större möjligheter till att utforma en egen festivalprofil. Filmfestivaler blev allt mer självständiga institutioner och det uppstod nya urvalsrutiner som baseras mer på originalitet och filmisk innovation än kommersiella krafter, även om filmer från Hollywood förblev ett viktigt inslag. Festivaler blev också plattformar för film som politiskt och socialt redskap.

Under 1980- och 90-talen skedde en form av standardisering av filmfestivaler. Det uppstod också större samröre mellan festivalerna på ett globalt plan. Att ligga rätt till i förhållande till festivalkalendariet blev viktigare. Festivaler började tävla allt mer om filmer, gäster, upptäckter och uppmärksamhet, men också samarbeta med varandra kring ett delat uppdrag att visa bra filmer och stödja en mångfaldig filmkultur.⁴⁷ Under 1980-talet växte också "festivalfilmen" fram, en typ av film som uppmärksammas på olika festivaler men som inte får en större spridning eller framgång på vanliga biografer. Avvikande, politiskt obekväma, icke-kommersiella filmer, eller filmer av okända upphovsmakare fick en distribution som annars var omöjlig. Att göra en "festivalfilm" kunde senare också innebära anpassning till en viss stil eller form som efterfrågades på vissa festivaler. Robert Koehler argumenterar att Sundance Film Festival, tillsammans med Sundance Institute som etablerades 1985 av Robert Redford för att arbeta med film oberoende av Hollywood, kommit att bli precis det man ursprungligen satte sig emot. Festivalen kritiska förhållningssätt ska ha försvunnit. Ambitionen att stödja ny, intressant och oberoende film har med tiden förvandlats till reproduktion av en viss stil och form som kan ses som Sundance varumärke.⁴⁸

Kännetecknande för festivalnätverkets vidareutvecklingar under 1980-talet är också spridningen av filmmarknader och prisutdelningar. Cannes hade haft en marknad sedan 1959. Nu började man även på andra håll inse att marknader och priser innebar ytterligare

⁴⁶ Sterritt (2011).

⁴⁷ de Valck (2012), s.33.

⁴⁸ Koehler, Robert (2009) "Cinephilia and Film Festivals", i Richard Porton (red.) *Dekalog 3. On Film Festivals*, London: Wallflower Press, s.81-97.

möjligheter att stödja filmer och filmare, samt påverka utvecklingen. Filmfestivaler började i en allt högre utsträckning även fungera som organiserade mötesplatser för filmare och filmindustrirepresentanter. Utdelningar av priser legitimerade festivalers existens på ett nytt sätt. Under slutet av 1980-talet började de första festivalfonderna att utvecklas. 1990-talet innebar en professionalisering av filmfestivalorganisationen. För att överleva i det allt mer expanderande filmfestivalnätverket, samt för att kunna konkurrera med andra kulturella yttringar av liknande sort, behövde festivaler skapa stabilare arbetsformer. Att kunna förstå och förutse vilka förändringar framtiden kunde innebära blev allt viktigare. Vissa festivaler satsade på ett begränsat antal exklusiva teman medan andra breddade sin bas genom ett mer varierat program med parallella events som tilltalade en större publik. Programchefer kunde inte längre agera endast utifrån sin egen filmsmak. Förändringarna krävde att man tänkte mer strategiskt. Programgrupper skapades för att täcka det allt bredare utbudet. Man började samarbeta än mer med filmindustrier, lokala entreprenörer och olika policymakare. de Valck skriver:

Some will see this shift as kneeling down to commercial influences. Others will rather stress that the contemporary situation is a democratisation of old programming practices; festivals nowadays are less dependent on the (often idiosyncratic) taste of one man (and programmers then were mostly men) and instead are more open to the expert input of several programmers and scouts working for the festival.⁴⁹

Under 2000-talet fortsätter denna utveckling. Antalet festivaler med prisutdelningar och filmmarknader har ökat. Festivaler spelar idag viktig roll för kulturell turism på en global nivå. Digitaliseringen har även nått festivalnätverket. Ansträngningar har gjorts för att anpassa verksamheten till nya tider och nya publik. Internet har skapat nya kommunikations- och marknadsföringskanaler, liksom nya visningsmöjligheter i form av "Video on demand"-tjänster (VOD). Nya filmfestivalformer, som till exempel Future Shorts, har också uppkommit.⁵⁰ Utvecklingen har gjort att festivaler idag kan kretsa kring film som konst, bejaka olika typer av identitet via film, underlätta marknadsföringen av filmer eller förena flertalet av dessa aktiviteter. Som viktiga plattformar för visning, distribution och produktion av filmer fungerar festivaler idag inte bara som ett alternativ eller ett komplement till det

⁴⁹ de Valck (2012), s.34.

⁵⁰ Denna festival fungerar som ett globalt nätverk i sig med visningar av kortfilmsprogram en gång per månad samtidigt i tiotal olika länder. Se: www.futureshorts.com

"ordinarie" filmutbudet, utan snarare som en aktiv del i det. Gränsdragningar mellan "hög" och "låg" filmkultur har bleknat bort. Originalitet, autenticitet och angelägenhet betonas än mer vid filmurvalet, men "det nationella" ingår fortfarande i filmfestivalnätverkets diskurs och praktiker.

4.2 GIFF

Under en helg i januari 1979 genomfördes den första Göteborg Film Festival. Programmet bestod av 20 lång- och 18 kortfilmer, som visades på fyra visningsplatser. Bildandet av festivalen motiverades bland annat av det begränsade filmutbudet på svenska biografer i slutet av 1970-talet. Inspirerade av ett filmfestivalbesök i London sökte Göran Bjelkendahl och Gunnar Carlsson, vid tiden engagerade i *Studenternas Filmstudio* i Göteborg, skapa en visningsplattform för angelägna och icke-kommersiella filmer som vanligtvis inte nådde svenska biografer.⁵¹ Vid denna tid fanns ytterst få filmfestivaler i Norden.⁵² Begränsad ekonomi, de svenska censurbestämmelserna samt tullmyndigheternas krav innebar vissa problem i initialskedet. Tullmyndigheterna "jämställde festivalen med en mäsas och begärde en depositionsavgift för varje film tills den var ute ur landet igen". Därför bildades en kulturförening. Då alla besökare fick erhålla ett medlemskort kunde man hävda att det rörde sig om privata visningar. Därmed kunde tullmyndigheternas krav kringgåas. Tillika möjliggjorde detta att filmerna inte nödvändigtvis behövde granskas av den svenska filmcensuren. Det första året skedde inga parallella visningar. På de tre SF-biografer som lånades under dagtid fick dock inga ogranskade filmer visas. Sådana filmer visades på Studentkåren.⁵³

Festivalen har sedan starten upplevt en konstant tillväxt, både vad det gäller filmutbud och antal besökare.⁵⁴ Under den 36:e festivalen 2013 visades ca 500 filmer från 84 länder.

⁵¹ Bjelkendahl, Göran & Gunnar Carlsson (1979), *Göteborg Film Festival, programkatalog*, Göteborg.

⁵² Svenska Kortfilmsfestivalen som anordnas av Sveriges Film och Videoförbundet ska ha funnits sedan 1950-talet, men några mer detaljerade uppgifter om detta går inte att finna. Den Norske Filmfestivalen i Haugesund har funnits sedan 1972, men även här har det varit svårt att få tillgång till någon information om festivalens tidiga verksamhetsår.

<http://sverigeskortfilmfestival.se/om-festivalen/tidigare-festivaler/>

<http://www.filmweb.no/filmfestivalen/incoming/article1077082.ece?language=english>

⁵³ Edström et al.(2003), s.66f.

⁵⁴ Vid tioårsjubileet 1988 visades ca 70 filmer (källa: *GIFF programkatalog 1988*), 1994 var antalet sålda biljetter ca 90 000 (källa: Onsér-Franzen), 1999 visades 136 filmer (källa: Edström et al.), 2002 visades rekordmånga 775 filmer (källa: <http://www.giff.se/publik/om-giff/historik.html>).

Antalet besökare var 33 581 och total såldes 132 447 biljetter (vilket var 4 350 fler än 2012).⁵⁵ Relationen mellan GIFF och Svenska Filminstitutet har varit viktig under åren trots att man blev nekad alla former av stöd i samband med den första festivalen. Det första offentliga "erkännande[t] fick man 1981 när festivalen tilldelades en Guldbagge [...]. Efter den fjärde festivalen fick man ett mindre stöd av Filminstitutet, [...] efter den femte ett riktigt stöd [...]."⁵⁶ SFI har sedan dess stöttat GIFF både ekonomiskt och på andra sätt. 1988 var festivalen värd för Guldbaggegalan och "1995 tecknades ett samarbetsavtal med Svenska Filminstitutet som innebar att Göteborg Film Festival blev Sveriges nationella filmscen" med ett årligt stöd på ca en miljon kronor.⁵⁷

Under nästan hela 1980-talet avstod GIFF från att dela ut priser eftersom målsättningen var "att vara folkets festival, inte etablissemangets". Det första priset att kopplas till festivalen var *Göteborgs-Postens* Nordiska Filmpris, vilket skedde 1989.⁵⁸ Därefter har flera priser tillkommit och försvunnit. Idag delar man ut *The International Ingmar Bergman Debut Award*, samt *Dragon Awards* i sju olika kategorier, till exempel bästa nordiska långfilm och dokumentärfilm. Festivalen har också elva stycken fristående priser kopplade till sig, så som *FIPRESCI*-priset, *Startsladden* och *Mai Zetterling-stipendiet*, för att nämna några.⁵⁹

Utvecklingen av festivalen har inneburit att verksamheten gradvis utökats med nya inslag, till exempel seminarieprogrammet *Cinemix* som i olika former funnits med sedan festivalens tioårsjubileum 1988 och tidskriften *Filmkonst* som ges ut sedan 1989. I början av 1990-talet tog festivalen över *Svenska filmens dag*, en årlig "mönstring" av svensk oberoende film. Verksamheten omarbetades till en ny form. Den döptes om till *Svenska bilder* och blev en stor satsning på svensk lång- och kortfilm. Idag innehåller den också en återblick på det svenska bioåret, vilket innebär att alla svenska långfilmer som gått upp på bio föregående år visas igen på festivalen. I samarbete med SIDA startade man 1998 en filmfond med stöd för filmare i utvecklingsländer. 2000 skapades *Nordic Film Market* (först under namnet *Nordic*

⁵⁵

<http://www.anpdm.com/newsletterweb/41475D407041405A4572414059/43405042754745594A7248435C43>

⁵⁶ Edström et al. (2003), s.69.

⁵⁷ <http://www.giff.se/publik/om-giff/historik.html>

För exakta bidragssiffror per år se: <http://www.sfi.se/sv/varastod/Beviljade-stod/>

⁵⁸ Edström et al. (2003), s.71.

⁵⁹ <http://www.giff.se/publik/festivalen/dragon-awards.html>

Event), som blev en satsning på den icke-publika och filmindustriäpassade delen av festivalens verksamhet. Målsättningen är att "stärka positionen för nordisk film i hela världen, främja och erbjuda en plattform för finansiering och internationell distribution".⁶⁰

Förändringar inom festivalledningen skedde redan 1985 när en av grundarna lämnade festivalen. Först 1997 kom en större omstrukturering inom festivalorganisationen med en tydligare uppdelning mellan konstnärligt och ekonomiskt ansvar som sedan dess utvecklats ytterligare. Festivalen är fortfarande organiserad som en kulturförening, *Kulturföreningen Göteborg Filmfestival*. Utöver den konstnärliga och den administrativa ledningen finns också en programgrupp bestående av interna och externa medarbetare, en styrelse och en hedersordförande (Ingmar Bergman, 1996–2007, Roy Andersson 2008–).

Olika festivalledningar har anpassat verksamheten utifrån både sina egna visioner och de förändringar som skett inom filmfestivalnätverket. Anpassningarna tycks ha gjort det möjligt att kunna vidareutveckla festivalen och samtidigt fortsätta verka utifrån vissa grundvärderingar.

⁶⁰ <http://www.giff.se/publik/bransch/nordic-film-market.html>

5. Göteborg International Film Festival Fund

5.1 Bakgrund

Fondstarten initierades 1998 av dåvarande festivalchefen Gunnar Bergdahl, med Hubert Bals Fund (HBF) som förebild. HBF förvaltas av filmfestivalen i Rotterdam, och är den äldsta festivalfonden.⁶¹ I termer av omfång var GIFFF från starten ett betydligt småskaligare projekt än föregångaren. Vad gäller ambition och utformning finns vissa likheter. GIFFF lades ned 2011. I en bilaga till 2012 års programbok förklaras nedläggningen av fonden med följande:

Göteborg International Film Festival Fund (GIFFF) has been in operation since 1998. Unfortunately 2011 came to be the last year of our existence in this way. During 2011 the development policies of the Swedish government has been under reconstruction, and the cultural department of SIDA [...] is no longer in function. Since the beginning SIDA has been our close cooperations partner, which has made it possible to support so many high-quality projects.⁶²

Enligt avtal med SIDA fick GIFFF ca 5 miljoner kronor per år, för en femårsperiod i taget. Initialt kom bidrag även från andra håll, men SIDA har i princip varit fondens helfinansiär.⁶³ I likhet med HBF utgick GIFFF:s fördelning av stödet från DAC-listan. Denna är en förteckning – som upprätthålls av OECD:s (Organisationen för ekonomiskt samarbete och utveckling) kommitté för utvecklingsbistånd (Development Assistance Committee, DAC) – över länder som är berättigade till offentligt utvecklingsbistånd.⁶⁴ Vissa av fonderna arbetar med hela DAC-listan, medan man vid GIFFF valde att fokusera på de två första kolumnerna där världens fattigaste länder återfinns.

⁶¹ HBF startades 1988. Berättelsen om fonden börjar med ett möte i Cannes, mellan den visionära festivaldirektören Hubert Bals – känd bland annat för sitt uttalande om att den framtida filmen inte ska förväntas komma från Europa eller USA utan snarare från mindre kända filmkulturer - och den kinesiske regissören Chen Kaige. Under deras samtal framkom att Chen fortfarande var tvungen att ha ett brödjobb, trots att han några år tidigare rönt stora filmfestivalframgångar med filmen *Yellow Earth*. Vid tillfället försörjde sig Chen med att lära New York-borna att äta med pinnar. Detta motiverade Bals till att försöka utveckla en fondverksamhet som skulle stödja oberoende filmare från utvecklingsländer. Dessa filmare skulle kunna förverkliga sina projekt utan att som Chen Kaige samtidigt behöva vara beroende av låga försörjningsformer. Men Hubert Bals dog innan fonden var i full gång. Några månader efter Bals bortgång hade det holländska Utrikesministeriet säkrat de monetära resurserna som behövdes och tillsammans med filmfestivalen i Rotterdam kunde man sätta igång verksamheten. Fonden har sedan dess förvaltats av IFFR med pengar från det holländska Utrikesministeriet samt andra holländska och europeiska aktörer. Källa: Steinhart (2006).

⁶² Sigvardson, Ulf & Camilla Larsson (2012), *Göteborg International Film Festival, Fund 2012*, Göteborg.

⁶³ Under GIFFF:s första femårs period var också Svenska Institutet en av medfinansiärerna. Källa: Bergdahl, Gunnar (ansv. utg.) (2000) *XXIII Göteborg Film Festival, Programbok*, Göteborg: Filmkonst, s.521.

⁶⁴ Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD), <http://www.oecd.org>

Se också: <http://www.oecd.org/dac/> och

<http://www.oecd.org/dac/dacglossaryofkeytermsandconcepts.htm#DAC>

GIFFF hade två inriktningar. Den ena var filmproduktionsstöd, av främst två slag. Utvecklingsstöd (på max 100 000 kronor) gick ut på att stödja den första fasen i arbetsprocessen, med fokus på manusskrivande. Den andra typen var postproduktionsstöd (på mellan 3–400 000 kronor) som gick till bland annat ljudläggning eller framtagning av filmkopior. Ibland gav man stöd även till distribution av vissa filmer i deras hemländer. Den andra inriktningen var återkommande stöd till olika workshops, manustävlingar och utveckling av filmskolor. Man bistod till exempel Maisha Film Lab som är ett transnationellt filmsamarbete i östra Afrika.⁶⁵ Det sammanlagda stödet per år fördelades till mellan 15 och 20 filmprojekt, samt mellan 5 och 10 utbildningsansatser.

Stödet har främst riktat sig till kvinnliga och unga filmskapare i utvecklingsländer, dock utan att omöjliggöra för andra än dessa att söka och få stöd. Ytterligare har man tagit hänsyn till småskaliga och överskådliga projekt. GIFFF-koordinatorerna gjorde en grovsortering utifrån de grundläggande kraven: placeringen på DAC-listan samt att projektet framstår som kvalitativt och angeläget. Därefter detaljbedömdes ansökningarna av en fondkommitté som fördelade stödet. Den första kommittén bestod av festivalchefen Bergdahl samt Bengt Toll och Agneta Green (som vid denna tid var medlemmar av GIFF:s styrelse). Efter beviljat stöd valde man att inte blanda sig i det fortsatta arbetet. Den färdiga filmen förväntades ha sin premiär på GIFF. Efter det ägde festivalen, i enlighet med kontrakten, visningsrättigheter för filmen under en femårsperiod.⁶⁶ Fondverksamheten förvaltades under åren av olika GIFF-medarbetare, bland andra den tidigare festivalchefen, olika medlemmar ur festivalens styrelse och programgrupp och festivalens tidigare VD för att nämna några. GIFF:s festivalredaktör Ulf Sigvardson blev den siste att arbeta med fonden. Arbetet utfördes först som en ideell sidosysselsättning, men 2009 blev Sigvardson fondkoordinator. Sedan nedläggningen av fonden vid årsskiftet 2011/2012 återstår en del fondrelaterat efterarbete samt arkivering och utvärdering. Filmer som fått stöd men ännu inte färdigställt förväntas visas på festivalen under de kommande åren. Festivalen håller fortfarande kontakt med många av de filmare och utbildningsprojekt som fonden har stöttat.

⁶⁵ <http://www.maishafilmlab.org/>

⁶⁶ Intervju med Ulf Sigvardson, genomförd av författaren (Göteborg 2013-03-15).

5.2 Fonden som ett uttryck för GIFF:s grundvärderingar

Thomas Elsaesser menar att vidareutvecklingen av filmfestivaler under 1970- och 80-talen kan förstås i ljuset av 1968:s "motkulturer". Politiska protester och militant aktivism blev såväl kreativa som kritiska impulser som drev festivaler att ägna sig åt icke-kommersiell film, avant-garde och oberoende filmskapande. Elsaesser påpekar att många av de filmfestivaler som startades under 1970-talet (till exempel Rotterdam, Pesaro och Telluride) grundades av personer med starka politiska övertygelser och en filmsmak som kan beskrivas som världsomfattande.⁶⁷

Att inom ramen för festivalens verksamhet upprätta en fond som stöd för behövande filmare från utvecklingsländer "uttryckte [...] ambitioner att festivalen inte bara är en cineastisk galleriverksamhet utan att den också har ett slags kulturpolitisk – annan, bredare – funktion, än att bara vara ett årligt återkommande evenemang, speciellt vad gäller att introducera film som annars inte hade kommit", menar fondens initiativtagare Gunnar Bergdahl som var GIFF:s festivalchef mellan 1994 och 2003.⁶⁸ Projektet CineBosnia, som inleddes 1997 och pågick i ca sju år, kan ses som en föregångare till GIFFF. Via olika donationer skapades ett ekonomiskt stöd för återuppbyggnad av filmverksamheter i efterkrigets Bosnien-Hercegovina. Senare utvecklades projektet till ett samarbete mellan GIFF, Sarajevo Film Festival och SIDA. Delar av stödet blev ett stipendium som gick till olika bosniska kortfilmsprojekt. Urvalsprinciperna vid stipendieutdelningen liknar den arbetsgång som fanns vid fördelningen av GIFFF-stödet.⁶⁹

Starten av fonden hänger samman med en övertygelse inom GIFF:s tredje ledningsgrupp om festivalens kulturpolitiska funktion på en bredare global nivå. Ursprunget till dessa idéer kan spåras till festivalens början. Redan i 1979 års programkatalog skrev festivalens första ledning (bestående av Bjelkental och Carlsson) att "[f]ör fria filmare och små bolag i andra länder är detta en möjlighet att nå ut med sina filmer, att bli upptäckta av en publik och att

⁶⁷ Elsaesser (2005), s.100.

⁶⁸ Intervju med Gunnar Bergdahl, genomförd av författaren (2013-04-17).

⁶⁹ Telander, Magnus (2002) "CineBosnia", i Anders Lindahl (red.) *25th Göteborg Film festival, Main Catalogue*, Göteborg: Filmkonst, s.434.

Också här skulle kvinnliga filmare lyftas fram. Bland de som erhållit detta stipendium finns Jasmila Zbanic och Aida Begic, som båda idag är internationellt erkända långfilmsregissörer, med uppmärksammade filmer *Grbavica* (2006), respektive *Snjeg* (2008) och *Djeca* (2012).

få en chans till distribution i Sverige".⁷⁰ Att festivalen nästan tjugo år senare hade möjlighet att sjösätta ett projekt som GIFF bygger bland annat på det förtroendekapital man hade lyckats bygga upp genom att kontinuerligt utgå från vissa grundvärderingar.

Även om festivalen skulle komma att bli en viktig och integrerad del i det svenska filmlivet efter ett tiotal verksamhetsår arbetade GIFF:s grundare Bjelkendahl och Carlsson tydligt i motvind när de i slutet av 1970-talet försökte starta en internationell filmfestival i Sverige. Att initialt få ett offentligt stöd från några högre instanser, som Svenska Filminstitutets eller Göteborgs kommun, lyckades man inte med. Kommunen bidrog inte med någon finansiering, men den beviljade festivalen en förlustgaranti som dock aldrig behövde lösas in. SFI:s dåvarande ordförande Jörn Donner valde "att arkivera Carlsson & Bjelkendals ansökan, utan att först dryfta den med sin styrelse".⁷¹ Under de första åren skedde festivalens arbete med andra ord på ett slags gräsrotsnivå, och till stor del utanför befintliga institutioner. Men festivalen kunde verka inom de strukturer som hade etablerats av *Studenternas Filmstudio*. Man fick också hjälp av dåvarande Studentkåren vid Göteborgs universitet, bland annat genom gratis lån av lokaler. Tillsammans med ambitionen att skapa visningsmöjligheter för den icke-kommersiella och oberoende filmen gör arbetet på gräsrotsnivån att GIFF vid starten av sin verksamhet kan liknas vid en "motkultur" i den tidens svenska filmsammanhang – vilket passar väl in i Elsaessers beskrivning ovan.⁷²

Grundarnas uttalade ambition – att på en internationell nivå arbeta med film som ett konstuttryck, som behandlar angelägna frågor – kan ses som festivalens värdegrund. Utifrån värdegrunden och målsättningen att visa "alternativa" bilder valdes den publika festivalmodellen. Detta medförde också att det, i likhet med till exempel New York Film Festival, inte delades ut några priser på GIFF i början. Närvaron av filmindustrirepresentanter var till en början inte heller så omfattande. Att fungera som "en spegel av vad som händer i

⁷⁰ Bjelkendal & Carlsson (1979), s.2.

⁷¹ Onsér-Franzén (1996), s.106.

Förlustgarantin som festivalen fick av Göteborgs kommun låg på 4000 kr.

Enligt samma källa handlade SFI avvisningen av Bjelkendals och Carlssons ansökan om "en topstyrning tjänstemannanivå" och grundades i "inbördes meningsskiljaktigheter om festivalens värde och dess geografiska placering", s.107.

⁷² Vid tiden för GIFF:s uppstart fanns i Sverige redan ett antal andra aktörer med målsättningen att sprida icke-kommersiell och oberoende, så som föreningarna *Filmcentrum* – som statades 1968 av några oberoende filmare för att bland annat kunna sprida sina egna filmer (se: <http://sthlm.filmcentrum.se/om-fc-sthlm/>) – och *Folkets Bio* som bildades 1973 (se: http://www.folketsbio.se/biografer/starta_biograf).

filmvärlden på olika håll" kan ses som den grundläggande principen som legat bakom GIFF:s övergripande programsättning sedan starten.⁷³ En samtida omformulering av frasen, som finns på festivalen hemsida, lyder: "Göteborg International Film Festival (GIFF) ska verka för en så bred spridning som möjligt av värdefull film från hela världen. Festivalen ska också medverka till en kreativ och omfattande diskussion om filmen som konstnärligt uttrycksmedel".⁷⁴ Efter nästan fyra decennier av verksamhet formulerar festivalen fortfarande sin existensgrund utifrån samma argument. Formuleringen kan därför ses som ett etiskt ställningstagande som programsättarna ställer sig bakom, i enlighet med Laura U. Marks tankar om "the ethical presenter". Att ha en grundläggande tanke som denna, som ens verksamhet kan byggas kring, är naturligtvis inte unikt för GIFF. Dessutom är formuleringen något för övergripande för att kunna fungera som ett tydligt kriterium för "[...] quality, [...] pleasure, and [...] broader significance".⁷⁵ Därför följer här några exempel på hur man på en mer detaljerad programsättningsnivå försökt konkretisera existensgrunden.

Formuleringar som "kvinnofilm" eller "filmer gjorda av kvinnliga regissörer" är av relevans i sammanhanget. Uttrycket "kvinnofilm" återkommer i många av festivalens tidiga programkataloger. Det finns med på listan av typer av film som man upplevde att den ordinarie filmdistributionen ignorerade och som festivalen inte skulle vara främmande för. I informationstexten om den tredje festivalen 1981 står till exempel följande: "Varje år försöker vi vara lyhörda för de nya inriktningarna som kan skönjas i världens filmproduktion. I år konstaterade vi på ett tidigt stadium att ett förbluffande stort antal filmer har kvinnor i huvudroller eller väl utvecklade biroller jämfört med 60- och 70-talet [...]". Men textförfattarna påpekar att detta inte betyder att "alla dessa filmer är kvinnofilmer eller sysslar med kvinnofrågor" samt att de flesta av filmerna "i festivalen tar upp ämnen som är varken typiskt manliga eller kvinnliga".⁷⁶ En önskan att ge plats åt en angelägen typ av film, som inte finns med i den ordinarie biorepertoaren, är tydlig här. Genom att poängtera vikten av att lyfta fram "kvinnoroller i film" uttrycker citatet ett ställningstagande för jämlikhet. Andra formuleringar så som "En tydlig trend i film runt om i världen är att ta upp ovanliga relationer mellan människor. Borta är den tid när pojken fick flickan i slutet. Nu kan vem som

⁷³ Se not 70.

⁷⁴ <http://www.giff.se/publik/om-giff/maalsaettning-och-vision.html>

⁷⁵ Marks (2003), s.43.

⁷⁶ Bjelkental, Göran & Gunnar Carlsson (1981) *3:e Göteborg Film Festival, programkatalog*, s.2.

helst få vem som helst" – som yttrades i samband med festivalens andra upplaga – knyter an till samma vision.⁷⁷

Men under denna första fas i festivalens verksamhet framträder också ett tydligt sökande efter en egen och mer tydlig plats inom det växande globala festivalnätverket. Festivalledningens formuleringar i de tidiga programkatalogerna uttrycker en märkbar strävan mot en mångfald där olika värderingar inte behöver stå i motsatsförhållande. Programsättningen kan därför sägas ske utifrån tydliga etiska ställningstagande. Den breda satsningen som festivalen sedan kom att utveckla blev ett sätt att lyfta fram diverse värderingar. Festivalens värdegrund kan då liknas vid ett paraplybegrepp som möjliggör att det vid en och samma festival går att arbeta med olika uttryck utan några uppenbara paradoxer. Detta skapar möjligheter för festivalens olika ledningsgrupper att under sina mandatperioder vidareutveckla verksamheten utan att riskera en omkullkastning av festivalens grundprinciper.

Eftersom filmerna man stödjer förväntas visas på festivalen handlar fondverksamheterna också om en typ av "pre-programming", ett sätt att påverka utformningen av festivalutbudet redan i förväg. Också inom ramen för den här delen av sin verksamhet har GIFF arbetat utifrån ett tydligt etiskt ställningstagande och vissa grundvärderingar. GIFF:s fond har syftat till att bidra till "bättre möjligheter för unga mäniskor i fattigare delar av världen att kunna göra sina och sina landsmäns röster hörda". I samklang med detta har ett av fondens uttalade mål varit att "[s]tödja så många projekt som möjligt som har kvinnliga regissörer och producenter under förutsättning att det är ett kvalitativt projekt. Positiv särbehandling vid lika valt projekt med kvinnor."⁷⁸ Ulf Sigvardson bekräftar detta och säger att "det har funnits en del skrivningar i vårt regelverk som sagt att vi fokuserar på kvinnliga filmskapare, unga filmskapare". Men Sigvardson påpekar också att detta inte "omöjliggjort för några äldre eller manliga filmskapare att skicka in" sina ansökningar.⁷⁹ Eftersom GIFFF projektet är avslutat är det möjligt att se över vilka resultat det genererat. En genomgång av den separata GIFFF-katalogen för 2012, som innehåller listor över samtliga filmer som fått stöd

⁷⁷ Bjelkental, Göran & Gunnar Carlsson (1980) *2:a Göteborg Film Festival, programkatalog*, s.2.

⁷⁸ Brandow, Carina & Eva-Marie Kjellström (2012) *Kultur för demokrati och yttrandefrihet. En uppföljning av Sidas stöd för Freemuse och Göteborgs Internationella Filmfestival (SADEV REPORT)*, Karlstad: SADEV Institut för utvärdering av internationellt utvecklingsarbete, s.17.

⁷⁹ Intervju med Ulf Sigvardson.

av fonden, visar att ca 40 % av filmerna regisserats av kvinnor.⁸⁰ Dokumentet redogör för vilka produktionsbolag som ligger bakom projekten, men producenternas namn uppges inte. Detta innebär att den faktiska andelen kvinnliga filmskapare (producenterna inbegripna) som GIFFF har stöttat under alla sina verksamhetsår skulle kunna vara betydligt större än siffran ovan. Beträktat utifrån jämställdhetsaspekten kan projektet då ses som tämligen lyckat. Tar man i beaktande också den kritik som årligen riktas mot stora filmfestivaler som Cannes – för den återkommande och konstanta dominansen av manliga regissörer⁸¹ – framstår 40 % än mer som en hög måluppfyllelse. Ambitionen att stödja så många projekt som har kvinnliga regissörer och producenter som möjligt har varit central, men den har utgjort endast en del av projektets syfte. Den aspekt som genomgående betonats och som vägt tyngst har varit "den kvalitativa aspekten". Formuleringen av kvalitetsaspekten är dock något abstrakt. Den kvalitativa produktionen som efterfrågas ska utgå från en angelägen berättelse och resultera i en snarare utmanande än mainstream film. Sett utifrån dagens utbud vid festivaler är sådana filmer i regel endast en del av repertoaren. Men i en historisk kontext stämmer dessa kriterier åtminstone teoretiskt väl in på bilden av en traditionell festivalfilm, oavsett om den kommer från väst eller något av utvecklingsländerna.

Festivalnätverkets expansion sedan slutet av 1970-talet bidrog bland annat till mer vidgade kontakter mellan filmländer i väst och andra delar av världen, med mer begränsade möjligheter till utveckling av filmindustrier och -kulturer, på grund av ekonomiska, sociala eller politiska faktorer. Detta medförde större möjligheter för distribution av vissa, oftast lokalt icke-önskvärda, filmer. Marijke de Valck argumenterar att nya filmvägar på 1980-talet också var "produkter" av västerländska festivalers sökande efter specifika (politiska) upptäckter. Ett exempel är filmer av de kinesiska "Femte generationen"-filmerna. Visningen av Chen Kaiges *Huang tu di (Yellow Earth, Kina, 1985)* på Hong Kong International Film Festival ledde till ett ökat intresse bland västerländska filmfestivaler för denna typ av film som skildrade en sida av Kina som hittills inte visats så öppet. Skildringar som dessa, som gick bortom det statskontrollerade och skildrade det agrara livet, visade både direkt och indirekt konsekvenserna av Kinas politiska, historiska och sociala förändringar. Detta passade, enligt de Valck, väl in i bilden av västs förkärlek för anti-auktoritära och "äkta"

⁸⁰ Sigvardson, Ulf & Camilla Larsson (2012), *Göteborg International Film Festival, Fund 2012*, Göteborg, s.30-43.

⁸¹ Se till exempel: http://www.svd.se/kultur/fortsatt-manlig-dominans-i-cannes_8099676.svd

berättelser.⁸² Festivalvisningar av denna sort av icke-västerländska filmer blev ett sätt att sprida andra typer av bilder till västerlandet. Festivaler blev ett komplement till det ordinarie biografutbudet, som ofta dominerades av Hollywoods syn på världen. Omvänt blev detta också en motiverande insats för filmare från länder med mindre gynnsamma arbetsklimat att fortsätta att jobba med sina egna berättelser, även när dessa inte passade in i det rådande inhemska politiska klimatet.⁸³ Som synes har filmfestivaler i väst utifrån sin privilegierade situation under en längre tid bidragit till en global spridning av mindre kända filmkulturer. Det som också åskådliggörs här är den obalans som finns mellan olika delar av den globala filmvärlden. Uppkomsten av filmfestivalers utvecklingsfonder under 1980-talet sker i ljuset av detta behov att omfördela världens resurser. Men det är också här som bilden av en viss kvalitetsaspekt förstärks, nämligen att en film blir mer kvalitativ om den i en modernistisk (eller postmodernistisk) stil är en normavvikande *auteurs* personliga uttryck för en socialt eller politiskt angelägen företeelse, än om den är sprungen ur ett visst lands mer traditionella och populärkulturella sätt att berätta.⁸⁴

Kvalitetskriterierna som beskrivits, liksom viljan att satsa på projekt med en lokal förankring, passar väl in på en av GIFF:s tidigaste ambitioner, som har konstaterats utgöra festivalens värdegrund.⁸⁵ Kvalitetskriterierna kan också tolkas på ett annat sätt. Det gäller i synnerhet frasen att en film är "kvalitativ" om man utifrån urvalskommitténs perspektiv kan tänka sig se den visas på filmfestivalen. Elsaesser har påpekat att festivalchefer och konstnärliga ledare är högst medvetna om den makt de har, liksom att denna makt också är en typ av

⁸² de Valck (2012), s.33.

⁸³ Filmfestivalers engagemang för filmare från länder med ogynnsamma arbetsvillkor är fortfarande högst aktuellt. Ett samtida exempel är *Berlinales* beslut att belöna den iranske manusförfattaren och regissören Jafar Panahi med 2013 års Silverbjörnen för bästa manuskript (för filmen *Pardé*). På grund av sitt tidigare arbete dömdes Panahi 2010 i hemlandet Iran till 6 år fängelse samt förbjöds att göra film under 20 års tid.

Se: http://www.berlinale.de/en/das_festival/preise_und_juries/preise_internationale_jury/index.html

⁸⁴ När det gäller västerländska filmer på festivaler har "fin"- kontra "populärkultur" inte utgjort något motsatsförhållande sedan 1950-talets och *Cahiers de Cinemas* uppgradering av vissa Hollywood-regissörer till "auteurer". På ett liknande sätt kan Quentin Tarantinos framgångsrika parafraaser på asiatiska populärkulturella uttryck ses ha bidragit till en konstnärlig uppgradering av dessa i väst. Många festivaler visar idag asiatiska filmer gjorda i en stil som tidigare förknippades med "pop-" eller "skräpkulturer", men som idag uppfattas som genuina konstuttryck. I förlängningen har även fondstödet beviljat till filmer vars form eller innehåll (men möjligtvis inte både och) omformulerar den traditionella uppfattningen av begreppet "autentiska berättelser". Se till exempel: *Headshot* (Pen-ek Ratanaruang, Thailand 2012), som visades på GIFF 2013.

⁸⁵ Festivalens ska vara "en spegel av vad som händer i filmvärlden på olika håll", samt "ge möjlighet att ta del av den väldiga mängd film som produceras runt om i världen och som inte dyker upp på svenska biografer", och möjliggöra för "fria filmare och små filmbolag i andra länder är detta [...] att bli upptäckta av en ny publik och att få chans till distribution i Sverige", Bjelkendahl och Carlsson (1979).

balansgång. Han skriver: "[A] festival director is only too aware of how readily the press holds him personally responsible for the quality of the annual selection."⁸⁶ GIFF, liksom de flesta festivaler, placerar filmer i olika kategorier. Det finns en ibland uttalad men tydlig hierarki mellan kategorierna som automatiskt medför att vissa filmer värderas högre än andra. Detta upprätthålls av hela filmfestivalnätverket, samt medierna. Hierarkin innebär ofrånkomligen att även inom en och samma festival blir vissa filmer ansedda som mer och andra som mindre kvalitativa.⁸⁷

Men det går likväl att se på urvalsfrågan på ett annat övergripande och mer positivt sätt. Om en festival väljer att visa en film blir detta direkt ett ställningstagande som visar att man erkänner att filmen besitter den typ av kvalitet (oavsett vad detta innebär) som festivalen står för. Elsaessers formulering ovan syftar till festivalers hela programsättningsverksamhet, men skulle lika väl kunna appliceras också på urvalsprinciper vid fördelning av filmstöd. Eftersom fondens urvalskommitté bestod av festivalmedarbetare – som under olika perioder inbegrep fondens initiativtagare tillika festivalchef, medlemmar ur festivalens styrelse, festivalens olika VD:ar och så vidare – medför det att de vid valen av filmerna också satte sin egen, men framför allt festivalens, förtroendekapital bakom dessa val.

Utifrån det synsättet blir fondverksamheten en del i festivalens existensgrund, eller "de värderingar som lockar [...] och som är grunden för den gemenskap som utvecklas", för att återropa Edströms et al. formulering. De som lockas blir framför allt filmare i behov av stöd, men förhoppningsvis också publiken. Den gemenskap som utvecklas inbegriper andra aktörer inom festivalnätverket och filmvärlden globalt, så som filmfestivaler med liknande agendor och behövande filmverksamheter i fattigare delar av världen – och återigen, förhoppningsvis också publiken.

För att GIFF skulle kunna fylla en bredare kulturpolitisk funktion krävdes också vissa förändringar på ledningsnivå. Bergdahl menar att det i början av 1990-talet "inte [var] så

⁸⁶ Elsaesser (2005), s.98.

⁸⁷ Placeringen i programkatalogen, visningstiden och visningsplatsen kan vara signaler som antyder var i den hierarkiska ordningen en (okänd) film står. Det bör dock påpekas att programsättning – och inte minst en schemaläggning av ibland 1000-tals visningar under en festivalvecka – är en komplex process. De nämnda signalerna behöver därför inte överensstämma med verkligheten utan snarare med eventuella fördomar. Relevant i sammanhanget är framför allt själva existensen av den hierarkiska uppfattningen av olika festivalfilmerna där de okända fondfilmerna hamnar lägre i jämförelse med t.ex. filmer av erkända "auteurer".

tydligt vilken riktning festivalen skulle ta". Efter Göran Bjelkendals avhopp 1985 fungerade Gunnar Carlsson ett tag ensam som festivalchef. Gunnar Bergdahl fanns redan vid festivalen som aktiv medarbetare men skulle först några år senare komma att ingå i festivalens ledningsgrupp. Inför festivalens tioårsjubileum 1988 anställdes också dåvarande programansvarige för Hagabion, tillika grundaren av Bio Capitol, Clas Gunnarsson. Tillsammans med Carlsson och Bergdahl skulle Gunnarsson fram till 1993 komma att utgöra festivalens andra ledningsgrupp. Onsér-Franzén beskriver denna period i festivalens historia som präglad av respektfulla men "livliga diskussioner om festivalens utvecklingslinjer".⁸⁸ Bergdahl menar att Carlssons uppfattning fortfarande var att "tyngdpunkten skulle ligga på just det här med cineastiska visningen", medan han själv var "mer intresserad av att utveckla festivalen som en bredare plattform".⁸⁹ När Carlsson 1994 slutade som festivalchef och efterträddes av Bergdahl inledde man också med en rad förändringar. Festivalen skulle inte omformas från grunden men den skulle breddas utifrån visionen "att göra Göteborg till en nationell och internationell mötesplats för film".⁹⁰ Festivalens tidiga ledning utgick främst från tanken att film var ett konstnärligt uttryck. Via festivalens verksamhet under 1980-talet och de värderingarna man ställde sig bakom bidrog man till nya sätt att sprida kvalitetsfilm från hela världen i Sverige. Men man såg inte festivalen som en bredare politiskt eller socialt forum på det sättet som Bergdahl och Gunnarsson gjorde. Med en bakgrund i Folkets Bio fortsatte den nya ledningen att vidareutveckla festivalen. Utan att överge den konstnärliga filmen vidgades perspektiven genom att bredare publika och kulturpolitiska aspekter tillfördes verksamheten. Det är utifrån dessa förändringar som det skapas möjligheter för uppstart av projekt som CineBosnia och GIFFF. Förändringarna handlade alltså inte att överge festivalens grundvärderingar, utan om att ge dem en ny form, vilket också skedde i samklang med förändringarna inom det globala filmfestivalnätverket.

Elsaesser har uppmärksammat att filmfestivaler sedan 1970-talet utvecklats till framgångsrika plattformar för olika angelägenheter ("[...] for other causes, for minorities and pressure groups, for women's cinema, [for] gay and queer cinema agendas, ecological movements, underwriting political protest, thematizing cinema and drugs, or paying tribute

⁸⁸ Onsér-Franzen (1996), s.117.

⁸⁹ Intervju med Gunnar Bergdahl.

⁹⁰ Edström et al. (2003), s.68.

to anti-imperialist struggles and partisan politics [...]).⁹¹ Filmfestivaler är återkommande events som bygger på en programsättning vars innehåll varierar från år till år. Detta inbegriper automatisk stora möjligheter att uppmärksamma samtida politiska eller sociala tendenser av olika slag, på både det lokala och globala planet. Möjligheterna medför att festivaler omedelbart kan reagera på sociala och politiska händelser. Det kan ske via filmvisningar utifrån en vis tematik, olika paneldiskussioner inom ramen för föreläsningsverksamheten eller genom införandet av någon ny sidoaktivitet. Gunnar Bergdahl visar i sina uttalanden att han delar denna uppfattning om filmfestivalers stora sociala och politiska potential. Men han påpekar också att det finns möjligheter att samtidigt arbeta på olika plan: "Att festivalen är så pass bred, det tycker jag är en styrka. Är man hårdnischad kan det också vara bra, men då förlorar man den här möjligheten att vara en vital blandning av långt, kort, ungt, gammalt, brett, smalt, långt ifrån, runt hörnan, som just i sig har att göra med vad filmen som medium också är."⁹²

⁹¹ Elsaesser (2005), s.100f.

⁹² Intervju med Gunnar Bergdahl.

5.3 Fonden som strategi i GIFF:s utvecklingsarbete

Idag, på 2010-talet, präglas filmfestivalnätverket av stor heterogenitet och en fortsatt expansion. Filmfestivalformatets flexibilitet utnyttjas flitigt och vidareutvecklas, såväl form- som innehållsmässigt. Intressanta exempel finns i "Film Festivals and Activism" (2012), den fjärde boken i St Andrews *FILM FESTIVAL YEARBOOK*-serie. Texterna kretsar kring festivaler som på olika sätt tematiserar och aktivt arbetar med mänskliga rättigheter. Publikationen kartlägger utförligt olika former av aktivism inom filmfestivalnätverket, med en bifogad lista på ca 180 olika filmfestivaler.⁹³ Vissa av festivalerna som tas upp är äldre medan många etablerades först under 2000-talet. De senaste decennierna har också inneburit vissa konceptuella utvecklingar. Tidigare nämndes Future Shorts, med synkroniserade kortfilmvisningar i världens olika städer.⁹⁴ Deras systerorganisation Secret Cinema arrangerar visningar som väver samman teater, levande musik, mat och andra element med syfte att förstärka filmens innehåll och känsla. Publiken köper biljetter utan att veta vilken film de kommer att se och visningsplatsen hålls hemlig in i det sista.⁹⁵ Huruvida dessa återkommande happenings bör kallas för filmfestivaler kan diskuteras, men de uppvisar egenskaper som kan kopplas till såväl det moderna festivalnätverket som 1920-talets filmklubbar. Det finns skäl att tro att både gamla och nystartade filmfestivalverksamheter i framtiden kommer att ta en mängd olika riktningar, vad det gäller både innehåll och form.

Utifrån dagens stora och varierade utbud av filmfestivaler är det möjligt att föreställa sig att GIFF hade funnits kvar även utan de omfattande strategiska förändringar som genomfördes under 1990-talet. Som mer nischad hade festivalen fortfarande kunnat arbeta utifrån sin grundläggande målsättning. Frågan är dock om den i så fall skulle ha spelat en lika väsentlig roll i såväl Sverige som på den internationella filmarenan? Redan i GIFF:s ursprungliga målsättning fanns det en önskan att verka i större svenska, nordiska och internationella filmsammanhang. GIFF:s strategiska utveckling speglar på många sätt de förändringar som sker inom det globala festivalnätverket vid den här tiden. Men denna vidareutveckling av verksamheten kan också förstås som en reaktion på den gradvisa uppkomsten av andra svenska filmfestivaler. Under 1980-talet var GIFF ett av få filmarrangemang av sitt slag i

⁹³ Ioardanova & Torchin (red.) (2012), s. 281-301.

⁹⁴ Se not 50, sida 20.

⁹⁵ <http://www.secretcinema.org/>

Sverige. Vid firandet av tioårsjubiléet 1988 hade GIFF uppnått en viss status, också i Norden. Publiksiiffrorna hade ökat markant under de tio verksamhetsåren. Utifrån sina dåvarande förutsättningar hade festivalen dock nått sin höjdpunkt. Filmfestivaler hade grundats tidigt också i Malmö (BUFF, 1984) och Umeå (Umeå filmfestival, 1985).⁹⁶ Mellan åren 1989 och 1993 startades Arctic Light Film Festival (Gällivare och Kiruna), Stockholms Filmfestival och Stockholms Judiska Filmfestival. Strax därpå sjösattes också Fantastisk Filmfestival (Malmö, 1994) och Pixel (Ystad, 1995).⁹⁷ Festivalkartan i Sverige började ta form, men många av dessa festivaler var småskaliga projekt med en tydlig tematisk profil. Stockholms Filmfestival var den enda festival vars målsättning påminde om GIFF:s.⁹⁸ I de intervjuer med bland annat festivalledningen som genomfördes av Jennings och Wanneman våren 1993 – det sista året med Gunnar Carlsson som festivalchef – framträder ett upplevt konkurrensförhållande mellan de två festivalerna.⁹⁹ I ett litet filmland som Sverige blev dessa förändringar i filmfestivallandskapet någonting som man aktivt behövde förhålla sig till.

Sett utifrån perspektiven ovan, och utifrån Bergdahls tanke om att festivalen skulle kunna arbeta än mer kulturpolitiskt, framstår behovet av att renodla (eller i det här fallet att bredda) sin egen festivalprofil som ytterst viktigt. Edström et al. skriver att "[f]ramtidsbilden är viktig i dess egenskap av meningsskapande instrument för festivalen."¹⁰⁰ För att nå den önskade framtidsbilden behövdes också att man började tänka än mer strategiskt.

Alex Fischer har undersökt vilka strategier som filmfestivaler använder sig av för att kunna överleva i det långa loppet. Enkelt uttryckt handlar det för en festival om att kunna "move with the time". Fischer beskriver filmfestivaler som system där olika delar av verksamheten samverkar med varandra för att nå de utstakade målen. Men filmfestivaler är också så

⁹⁶ <http://www.buff.se/info/>

Se också: <http://www.folkbladet.se/nyheter/default.aspx?articleid=618000>

och <http://www.vk.se/538887/filmfestivalen-blir-rorlig-bild-vecka>

⁹⁷ En "andra festivalvåg" i Sverige inträffar mellan 1998 och 2000. Även omkring 2005 startas många av de idag aktiva filmfestivalerna. Enligt Svenska Filminstitutet finns i nuläget ca 40 filmfestivaler i Sverige.

Se: <http://www.sfi.se/sv/bibliotek/Filmlankar/Filmfestivaler-i-Sverige/>

⁹⁸ <http://www.stockholmfilmfestival.se/sv/om-oss/historik>

⁹⁹ Jennings och Wanneman (1993). Se *Bilaga 5. Intervjuutskrifter*. Intressant i sammanhanget är att detta konkurrensförhållande uttrycks av bland andra Gunnar Carlsson, Clas Gunnarsson (då administrativt ansvarig för festivalen), Lena Rehnberg-Lagnefors (tidigare festivalmedarbetare, vid denna tid platschef på Sandrews i Göteborg) och Tommy Lindholm (film- och kulturvetare,) men inte av Gunnar Bergdahl (vid denna tid – enligt intervjuutskriften – främst ansvarig för festivalens tryckmaterial och medlem i dåvarande programgruppen).

¹⁰⁰ Edström et al.(2003), s.145.

kallade "öppna system" som fungerar i relation – och är beroende av sina kopplingar – till både filmindustrin och samhället i stort. Fischer skriver: "Without these interactions, and without successful acquisition of an adequate amount of resources from external sources, an Open System organization fails to function."¹⁰¹ Termen "resurser" behöver här inte syfta enbart till det ekonomiska. Det handlar lika mycket om att anförskaffa tillräckligt med förtroendekapital för att kunna fungera som betydelsefull aktör. Det finansiella är dock inte helt oväsentligt, men bör förstås i sin rätta kontext. Filmfestivaler är inte kommersiella företag med syfte att ge god avkastning, dock behövs det ekonomiska medel för att driva och utveckla en filmfestival. Även om festivalorganisationen hade drivits uteslutande av ideella krafter behövs det finanser för till exempel hyra av filmer och lokaler eller transporter och gästlogi. I enlighet med detta behövde GIFF ekonomiska bidrag från SIDA för att kunna driva en filmfondverksamhet. Pengar är aldrig drivkraften bakom en filmfestival, men vissa ekonomiska medel är nödvändiga för att vissa högre syften ska bli möjliga att uppnå.

I boken *Evenemangsföretagande* uppmärksammade Edström et al. redan 2003 "festivalens roll som motor i den lokala och regionala utvecklingen" och det ömsesidiga beroende som detta innebär för GIFF och till exempel Göteborgs kommun.¹⁰² På ett liknande sätt använder Fischer begreppet "film festival enviroment" när han refererar till de yttre politiska och kulturella krafter som med all sannolikhet kan komma att påverka festivalens operativa kapacitet.¹⁰³ Fischer skriver vidare: "The dynamic nature of the film festival environment requires film festival management to be an on-going process involving the expectations, manipulation and utilization of frequent environmental changes in order to attract and retain participants."¹⁰⁴ Genom att på "rätt" sätt "förhandla" med och förhålla sig till dessa krafter kommer en festivalverksamhet att kunna utvecklas med tiden, och samtidigt få större möjligheter till att bedriva en hållbar verksamhet utifrån sina egna premisser. Nedan redogör jag för några av de strategier som kartlagts av Fischer, som festivaler använder för öka sin attraktivitet inom nätverket och olika kulturella sfärer. Jag kopplar också detta till GIFF:s vidareutveckling under 1990-talet och dess filmfondverksamhet.

¹⁰¹ Fischer (2013), s.14.

¹⁰² Edström et al. (2003), s.18.

¹⁰³ Fischer (2013), s.XIII (Forword).

¹⁰⁴ A.a., s.6.

Fischer kallar den första strategin för "Build Alliances". Arbetet går ut på att filmfestivalen ingår partnerskap med någon annan organisation, på ett sätt som ger ömsesidiga fördelar för båda parterna. Men för att detta ska fungera får det inte finnas något hot om konkurrens, skriver Fischer. Varje enhet måste utföra sin del av samarbetet så att man inte inkräktar på tillgången av resurser för den andra.¹⁰⁵ Det finns flera exempel där GIFF anammat denna strategi. Redan i festivalens initialskede försökte Bjelkental och Carlsson få till stånd samarbeten med festivaler i England och Holland, utan att lyckas. Senare utvecklades ändå ett samarbete med filmfestivalen i Rotterdam. Ett ännu viktigare partnerskap GIFF ingått är det med Svenska Filminstitutet. Avtalet man tecknade 1995 innebar att GIFF blev Sveriges nationella filmfestival.¹⁰⁶ Internationellt blev detta en kvalitetsstämpel. Det har också bidragit till att festivalen har kunnat etablera sig som en viktig mötesplats för svenska och nordiska filmare. På lokal nivå är GIFF:s samarbete med Göteborgs kommun minst lika viktigt. Bidragen kommunen ger till festivalen får man tillbaka via den kulturturism som GIFF genererar. Festivalens samarbete med SIDA kan också tolkas utifrån denna strategi. Genom att ingå ett partnerskap med den svenska biståndsmyndigheten kunde Bergdahls vision om en bredare kulturpolitisk funktion lyftas till en internationell nivå. Både Bergdahl och Sigvardson har beskrivit fondens arbete som en spegling av den dåvarande svenska biståndspolitik. Detta gav också SIDA möjligheter att bredda sin verksamhet.¹⁰⁷

En annan strategi som identifierats av Fischer kallas "Get the Timing Right". Detta syftar till rätt positionering i festivalkalendariet. En mindre eller nyetablerad festival riskerar att inte få de filmer eller gäster den önskar om den pågår under samma period på året som en mer etablerad eller "viktigare" festival. Eftersom flera tusen festivaler arrangeras årligen blir det oundvikligt med överlappningar. Men även här finns det möjligheter att ingå partnerskap. Eftersom GIFF och IFFR – uttryckt med Gunnar Bergdahls ord – "i stort sett delar festivalperiod [...] finns det två vägar att gå: antingen konkurrerar man eller så försöker man

¹⁰⁵ Fischer (2013), s.44.

¹⁰⁶ Sedan 1995 samarbetar SFI även med andra svenska filmfestivaler vars verksamhet bedöms vara av "nationellt intresse". Se: <http://www.sfi.se/sv/varastod/Filmfestivaler/>

¹⁰⁷ Att samarbetet slutligen upphörde skulle kunna tolkas som en följd av att det inte längre gav ömsesidiga fördelar för de båda parterna. Jag diskuterar detta i en större omfattning senare i texten, i *Summering*.

att samarbeta."¹⁰⁸ Samarbeten skedde bland annat genom att GIFFF ibland bidrog med extra stöd till något filmprojekt som redan finansierades av HBF. Detta medförde att filmens upphovsmakare besökte båda festivalerna under sin vistelse i Europa. GIFF fick gäster som man vanligtvis inte hade fått eller som man inte hade haft möjlighet att ta till Sverige på egen hand.

Ytterligare en viktig strategi kallas "Have an Identifiable Function". Denna form av tydlighet tjänar till att skingra eventuella oklarheter om festivalens roll. Den ger också potentiella deltagare möjligheter att själva bedöma vilken nytta de kan få vid interaktion med festivalen. Nystartade verksamheter måste ta särskild hänsyn till detta, med tanke på det stora antal filmfestivaler som redan är etablerade. Äldre festivaler kan behöva ta ställning till huruvida man vinner eller förlorar på en vidareutveckling av verksamheten, i jämförelse med att fortsätta följa ursprungskonceptet.¹⁰⁹ Som tidigare visats upplevdes GIFF:s funktion vid skiftet mellan 1980- och 1990-talet som något oklar, även inom den egna organisationen. Festivalen hade i många år arbetat utifrån ett tydligt syfte i förhållande till den ordinarie filmdistributionen. Men nya svenska festivaler med tydligare profilering (eller med en liknande profil) hotade att förminska GIFF:s dittills självklara ställning. Övertagandet av *Filmens dag* i början av 1990-talet, och utvecklingen av *Svenska bilder*, gav festivalen en ny funktion beträffande den nationella filmen. Man började också driva "ett projekt som hette 90 minuter 90-tal, där festivalen hade ett slags exekutiv producentroll i samverkan med Filminstitutet". GIFF producerade även ett antal dokumentärfilmer om bland andra Hasse Ekman och Ingmar Bergman.¹¹⁰ Senare, omkring millennieskiftet, etablerades även *Nordic Film Market*. Detta steg gjorde att GIFF:s roll inom det nordiska filmsamarbetet inte längre var endast en ambition. Festivalen blev en mötesplats för de skandinaviska filmindustrierna, samt en plattform för att föra den nordiska (och därmed också den svenska) filmen vidare ut i världen. Med dessa vidareutvecklingar vidgades GIFF:s tidigare funktion till att omfatta bredare publikorienterade och filmindustrifokuserade aspekter. Etableringen av filmfonden förenade dessa aspekter, på både internationell och lokal nivå. Arbetet med fonden möjliggjorde nya globala samarbeten, och med detta fick publiken i Göteborg chansen att se

¹⁰⁸ Intervju med Gunnar Bergdahl.

¹⁰⁹ Fischer (2013), s.55.

¹¹⁰ Intervju med Gunnar Bergdahl.

filmer som aldrig skulle distribuerats i Sverige annars. Ulf Sigvardson förklarar att "det primära var att försöka göra skillnad i länder där man inte har samma förutsättningar som man har i västvärlden", men att det också fanns en bonus för själva festivalen. Fonden blev ett sätt att locka till sig intressanta projekt också utan att själv behöva gå ut och söka efter dem.¹¹¹

Beskrivningen ovan kan kopplas även till andra, av Fischer kartlagda, strategier som kallas "Join the Club" och "Exercise Resource Control". Det första kan innebära att festivalen blir medlem i någon av de organisationerna som reglerar olika aspekter av festivalnätverket. Via medlemskap i till exempel *FIAPF* kan en festival erhålla högre status inom nätverket och på så sätt lättare få efterfrågade premiärvisningar. En annan gemenskap som festivaler tjänar på att kopplas till är de internationella filmkritikernas organisation *FIPRESCI*. En festival som agerar värd för en internationell *FIPRESCI*-jury tenderar att uppfattas som företrädare för kvalitetsfilm och film som kultur, menar Fischer.¹¹² Kopplingar till diverse organisationer eller festivalsammanslagningar sänder ut signaler till olika aktörer och hjälper till att definiera festivalens funktion(er). Att vara en festival med en filmfond kopplad till sig innebär att vara med i en gemenskap som bidrar till ens globala profilering. Filmfonden har gett GIFFF kontakter med andra filmfestivaler samt med filmskapare från hela världen – även om de inte har kunnat använda sig av stödet. Fondverksamheten har även hjälpt till att stärka festivalens anseende internationellt.

Vad det innebär att "utöva resurskontroll" i förhållande till filmfonder är ganska tydligt. Man ger bidrag till olika filmare eller filmverksamheter utifrån vissa kriterier och krav som ofta innebär att bidragsgivaren äger rätten till filmens första visning. Genom det stöd som getts till olika filmer inom ramen för GIFFF projektet har festivalen erhållit visningsrätter för dessa filmer för en femårsperiod efter premiärvisningen. Enligt Sigvardson har GIFF varit pragmatiska på den här punkten och tillåtit vissa av fondfilmerna att först visas på andra festivaler om man bedömt att det skulle bli mer gynnsamt för de berörda filmarna. Men på ett övergripande plan har man ändå kunnat behålla en viss kontroll över resurserna även om man, till skillnad från vissa andra filmfonder, inte lagt sig i produktionsprocessen.

¹¹¹ Intervju med Ulf Sigvardson.

¹¹² Fischer (2013), s.81.

Festivaler kan ge uttryck för denna strategi också på andra sätt. Det kan till exempel innebära att man endast accepterar tidigare icke-visade filmer i sina tävlingar. Ännu oftare organiserar (särskilt "A"-)festivaler hela sitt program utifrån denna princip, och hindrar på så sätt andra från att få tillgång till samma filmer.¹¹³ Många av de ledande festivalerna praktiserar detta genom att etablera exklusiva samarbeten med vissa *auteurs* vars filmer då "alltid" premiärvisas på just denna festival.¹¹⁴

Dessa praktiker kan kopplas till en annan strategi som kallas "Encourage Legitimizing Affiliations". Legitimerande tillhörigheter fungerar på olika plan och kan inbegripa många av de övriga strategierna. Den grundläggande principen bakom strategin går ut på att koppla festivalens värde till redan erkända kulturella personligheter eller institutioner. Att ingå partnerskap med en annan, viktigare festival liknar denna strategi. Skillnaden ligger i att "Encourage Legitimizing Affiliations" fokuserar på festivalens image. Principen kan i en vidare mening appliceras på samarbeten med exceptionellt betydelsefulla sponsorer, men även med kommuner och regeringar.¹¹⁵ Att GIFF haft två av Sveriges mest erkända regissörer – Ingmar Bergman och Roy Andersson – som hedersordförande kan ses som en form av tillhörighet som legitimerar festivalen och höjer dess värde. Detsamma gäller den hederstyrelse som festivalen hade under 1990- och första halvan av 2000-talet. I den ingick många erkända nordiska kulturella personligheter, som Harry Schein (grundare av Svenska Filminstitutet), Peter Aalbeck-Jensen (producent, Zentropa), Gunnar Johan Lövvik (Norska Filminstitutets ordförande) Kjell Grede (regissör och chef för Dramatiska Institutet), Bengt Göransson (Sveriges kulturminister 1982–1991), Eva Bergman (chef för Backa Teater, Göteborg) och Monika Tunbäck-Hansson (filmkritiker), för att nämna några.¹¹⁶ Här handlar det främst om de signaler som kopplingen till kulturella personligheter sänder ut, och som därmed bekräftar festivalens legitimitet i olika kretsar.

Detta går att applicera också på fondverksamheten. För att få igång en filmfond tog Gunnar Bergdahl och Bengt Göransson kontakt med SIDA:s dåvarande chef Bo Göransson. Bergdahl

¹¹³ Quandt, James (2006) "The Sandwich Process: Simon Field Talks About Polemics and the Poetry at Film Festivals", i Richard Porton (red.) *Dekalog 3. On Film Festivals*, London: Wallflower Press, s.59.

¹¹⁴ Iordanova, Dina (2009) "The Film Festival Circuit", i Dina Iordanova och Ragan Rhyne (red.) *Film Festival YEARBOOK 1. The Festival Circuit*, St Andrews: St Andrews Film Studies & Collage Gate Press, s.26

¹¹⁵ Fischer (2013), s. 58.

¹¹⁶ Källa: GIFF:s programböcker 1993-2005.

har berättat att det var "mycket tack vore Bengt Göransson – det är så det funkar, sådant där förtroendekapital som man har [...] Bengt och SIDA:s chef var partivänner" – som arbetet med starten av fonden gick fort.¹¹⁷ Bengt Göranssons koppling till GIFF var en legitimerande tillhörighet som försäkrade SIDA:s dåvarande chef om att fonden skulle kunna bli en spegling av den dåvarande regeringens biståndspolitik.

Legitimerande tillhörighet kan också fungera i en omvänd riktning. Det är fortfarande festivalens image som är utgångspunkten. Men istället för att uppvärdera festivalens verksamhet blir själva kopplingen till festivalen en legitimerande tillhörighet. Fondverksamheter ger därmed inte bara ekonomiskt stöd till filmare eller filmverksamheter i utvecklingsländer. Att bli förknippad med en internationell filmfestival kan ge en "kvalitetsstämpel". Detta i sig kan generera mer intresse för ett projekt eller en filmare, både i den nationella kontexten och inom festivalnätverket. Det kan också bidra till att det blir lättare att få kompletterande finansiering från någon annan filmfond eller något nationellt filmorgan. Ulf Sigvardson menar att det återkommande ekonomiska stödet som GIFFF gett till vissa utbildningsansatser har varit betydelsefullt trots att det handlat om relativt små summor. Ibland har signalerna – att någon utifrån uppmärksammat projektet – varit än viktigare. Särskilt viktigt har det varit i de länder där det inte finns några utarbetade strukturer för filmproduktion.¹¹⁸ Den internationella filmfestivalens stöd har då fungerat även som en legitimerande åtgärd som uppvärderat utbildningsansatsens anseende även på en lokal och nationell nivå. Här åskådliggörs filmfestivalers makt och potentiella möjligheter till olika former av aktivism.¹¹⁹

GIFF har fortsatt att arbeta strategiskt även efter millennieskiftet, vilket tyder på en ambition att – med Fischers ord – kunna "move with the time", och möta de förändringar som uppstår inom filmfestivalnätverket. Vidareutvecklingen av *Nordic Film Market*, med satsningen

¹¹⁷ Intervju med Gunnar Bergdahl.

¹¹⁸ Intervju med Ulf Sigvardson.

¹¹⁹ Men den samtida filmfestivalforskningen har i dessa strukturer uppmärksammat också en viss problematik. Cindy Wong skriver: "Since most prominent film festivals are located in Western Europe, the coproduction system also reproduces inequalities, raising important questions about the power dynamics of global cinema", Wong (2011), s.147. Detta diskuteras mer detaljerat i nästa kapitel.

Nordic Film Lab, är en del av det arbetet.¹²⁰ Under *Tidigare forskning* nämndes också två akademiska arbeten som har tagit fasta på, respektive bidragit till, GIFF:s strategiska tänkande under 2000-talet. I *Sponsorship as a strategic tool in the context of event management* redogörs, utifrån intervjuer med festivalens dåvarande VD Svante Hjertén, för GIFF:s strukturerade arbete med sponsorverksamheten. Arbetet faller under flera av de av Fischer kartlagda och ovan beskrivna strategierna. "Jag kanske är för mainstream". *Googlegenerationens syn på Filmfestivalen* är däremot ett försöka att använda samtida medie- och kommunikationsvetenskaplig forskning som ett strategiskt verktyg. Studien, som är genomförd på uppdrag av GIFF, undersöker vilka strategiska förändringar inom marknadsföringen av festivalens image som är nödvändiga för att nya och yngre målgrupper ska kunna nås. Den bredare, publika inriktning som festivalen anammade i början av 1990-talet vidareutvecklas med detta. Strategierna som används bidrar till att skapa nya former för att "uppmuntra legitimerande tillhörigheter", samt för att förtydliga festivalens samtida roll.

Det samma gäller för GIFF:s satsning på en egen "video on demand"-tjänst med fokus på "kvalitetsfilm" som är tänkt att lanseras under 2013. Målsättningen är att via internet tillgängliggöra filmer som tidigare visats under festivalen men som inte har någon egen distribution. Ambitionen är "att ge icke-kommersiell film en gemensam plattform [...] som skiljer sig från dagens digitala filmplattformer".¹²¹ De av GIFF finansierade filmerna spelar här en viss roll. Genom att festivalen fortfarande äger visningsrättigheterna till några av dem har man behållit kontrollen över resurserna. Det innebär att filmerna kan inkluderas i GIFF:s digitala filmutbud, vilket enligt Sigvardson kommer att ske. Detta drag kan tolkas som en samtida strategi som möjliggör ett fortsatt kulturpolitiskt arbete utifrån delar av festivalens ursprungliga målsättning. VOD-tjänsten blir en möjlighet "[f]ör fria filmare och små bolag i andra länder [...] att nå ut med sina filmer, att bli upptäckta av en publik och att få en chans till distribution i Sverige."¹²²

¹²⁰ *Nordic Film Lab* är ett nätverkande forum, dit yngre nordiska filmskapare bjuds in för att under samarbetsformer utveckla sina konstnärliga processer.

För mer info se: Grönérus, Ulrika & Ulf Sigvardson (red.) (2012) *35th Göteborg International Film Festival, INDUSTRY GUIDE*, Göteborg., s.3 och <http://www.giff.se/publik/bransch/nordic-film-lab.html>

¹²¹ <http://www.giff.se/publik/artikel/chash/816f14f62d311390603593a323360a9d/post/gteborg-international-film-festival-lanserar-egen-vod-tjnst-1583.html>

¹²² Bjelkendahl & Carlsson (1979), s.2.

5.4 Kulturell biståndspolitik och eurocentrism

Trenden med festivalfonder började 1988 med Hubert Bals Fund. HBF har varit en inspirationskälla för många andra festivaler – inklusive GIFF – när det gäller att upprätta stöd till filmare och projekt från utvecklingsländer. Liknande filmstöd, som dock inte var direkt kopplade till någon filmfestival, existerade även tidigare. Den franska Fonds Sud Cinéma startades redan 1984.¹²³ Mer kända fonder som sedan dess upprättats (och avvecklats) är, bland andra, Berlinale World Cinema Fund, Sundance Institute Support, The Cannes Resident Programme och Göteborg International Film Festival Fund. De finns också fonder som förvaltas av filmfestivaler i Rom, Sarajevo, Miami, Dubai och Abu Dhabi, för att nämna några.¹²⁴ Liksom filmfestivaler har fonderna sitt ursprung i Europa, där deras spridning också är störst. Studier som fokuserar på dessa verksamheter uppmärksammar en tydlig dubbelhet. Fonderna är å ena sidan någonting i grunden positivt som kan göra stor skillnad för filmare från länder med begränsade möjligheter. Samtidigt menar många av författarna att dessa verksamheter bidrar till att upprätthålla den kulturella och ekonomiska obalans som finns mellan filmländer i väst och i den övriga världen. Denna aspekt av filmstöden är på många sätt problematisk då den riskerar att överskugga verksamheternas positiva sidor. Ämnet är onekligen komplext. Med utgångspunkten i några av dessa studier, och i intervjuer med Gunnar Bergdahl och Ulf Sigvardson, diskuterar jag nedan GIFFF utifrån denna problematik, samt i förhållande till andra filmfonder – främst HBF.

I "Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism" beskriver Randall Halle det arbete som görs av MEDIA, Eurimages och EUROMAD för att främja filmproduktion och distribution över nationella gränser inom EU. Där det är möjligt involveras också Europa utanför EU. Men effekterna av denna typ av europeisk finansiering sträcker sig bortom de europeiska gränserna.¹²⁵ Texten ger en omfattande beskrivning av de europeiska filmfondernas delaktighet i filmkulturer i Medelhavsområdet, samt andra delar av Afrika och Sydamerika. De svåra ekonomiska villkoren i majoriteten av dessa länder är produkter av frihandelsavtal som tvingats fram av

¹²³ <http://www.diplomatie.gouv.fr/en/the-ministry-158/publications/global-challenges-international/archives/collection-brochures-grand-public/article/the-fonds-sud-cinema>

¹²⁴ Falicov (2010), s.4. och s.12ff.

¹²⁵ Halle (2010), s.305.

Europeiska unionen, Världsbanken och den Internationella valutafonden.¹²⁶ Filmare i dessa länder hade inte varit i behov av europeiska filmstöd om andra (bland annat) europeiska aktörer hade agerat annorlunda. Vidare påpekar Halle att nationell identitet är någonting som konstrueras och upprätthålls. Västerländska filmfonder bidrar med sina praktiker till att föra fram enbart vissa bilder av länderna. Hur projekten väljs och presenteras kan tolkas som ett sätt att upprätthålla ett konstruerat kulturellt avstånd. Halle skriver:

The dynamic of Orientalism at work here supports the production of stories about other peoples and places that it, the funding source, wants to hear. Under the guise of authentic images, the films establish a textual screen that prevents apprehension of the complexly lived reality of people in not-too-distant parts of the world. A key insight offered by Edward Said's foundational work on Orientalism is that an elaborate set of textual references had developed in Europe by which that which was fundamentally proximate is kept distant.¹²⁷

Argumentation ovan är svår att bestrida. Alla europeiska filmfonder som ger bidrag till filmare i utvecklingsländerna är involverade i strukturer som påverkar balansen mellan världens filmkulturer. Om fondernas ursprungliga etablering syftade till att på sikt skapa jämnare produktionsvillkor världen över har man fortfarande inte lyckats. Filmfestivalerna är fullt medvetna om sin egen makt i detta förhållande. Vad det slutligen handlar om är hur denna makt används.

En angelägen fråga är om det går att bedriva en kulturell biståndspolitik, som GIFFF:s verksamhet har definierats, på ett sätt som inte riskerar att uppfattats som uttryck för eurocentrisk neo-orientalism? Gunnar Bergdahl svarar att man inte alls funderade på detta vid starten av GIFFF:s fond. Utifrån "insikten om att villkoren ser olikartade ut i världen" var ansatsens mål att arbeta för en "omsättning och jämnare fördelning av de mänskliga resurserna". Att fondens arbete skulle kunna uppfattas som eurocentrism var inte del av någon konsekvensanalys. Det övergripande arbetet lades upp efter HBF-modellen, men anpassades efter en svensk kontext. Att gå via SIDA framstod som rätt metod för ett kulturpolitiskt arbete på en internationell nivå. Men Bergdahl säger:

Man är ju inte dummare än att man förstår att de kulturella strukturerna existerar. Det är ingen tillfällighet att bilden av Afrika är bilden av Afrika. Men om man tittar rent konkret på vad som kommer ut ur detta, vad är det då för filmbild som har skapats? Bekräftar filmerna en bild, en västeuropeisk kolonialbild av andra delar av världen? Ja, det är möjligt att man kan säga det. Men

¹²⁶ A.a., s.311.

¹²⁷ A.a., s.314.

jag kan ändå påstå att så långt som jag vet någonting om fonden vet jag att den inte innehöll några specifika innehållsmässiga synpunkter.¹²⁸

Bergdahl är med andra ord medveten om problematiken som finns kring den här typen av filmstöd. Men han lät inte detta utgöra några hinder vid fondens införande. De positiva sidorna av verksamheten vägde tyngre. Vissa garderande åtgärder gjordes dock redan vid starten. Att fokusera stödet endast till projektens utveckling samt postproduktionsstadium, kan ses som ett försök att behålla en så neutral hållning som möjligt.

Även om GIFFF aldrig var inne och kontrollerade eller påverkade produktionen fanns det – liksom hos HBF – krav på att projekten skulle ha en lokalanknytning. I texten "The film festival as producer: Latin American Film and Rotterdam's Hubert Bals Fund" skriver Miriam Ross: "While much of the recent film scholarship has highlighted the success of transnational filmmaking in which numerous national contexts and cultural spaces are explored on screen, the HBF criteria restrict the opportunities for filmmakers to work outside their national context". Risken finns, argumenterar Ross, att dessa filmer blir låsta i en viss kontext som gör dem till "Hubert Bals Fund"-filmer. Filmerna värderas då inte utifrån sina egna konstnärliga kvalitéer utan uppfattas snarare som representanter för en typ av berättelser som bekräftar vissa fördomar om "tredje världens" kulturer. Ytterligare ifrågasätter Ross det hon kallar för HBF:s antagande att det finns en bestämd och oföränderlig "äkthet" som kan åberopas. Ross frågar sig vem inom HBF som bestämmer om dessa filmer är lyckade representationer av en "autentisk kultur".¹²⁹

Ulf Sigvardson har förklarat att autenticitetsaspekten och förankringen i den lokala kulturen för GIFFF:s del främst handlat om att uppmuntra filmarna att satsa på sina egna berättelser. För honom har det varit viktigt att genom stödet säkra visningar också av bilder som avviker från det som den svenska publiken är vana att se. Fondens har riktat sig till de fattigaste länderna på DAC-listan där det sällan funnits några utvecklade strukturer för filmproduktion och -distribution. Den uttalade ambitionen att "[s]tödja så många projekt som möjligt som har kvinnliga regissörer och producenter" spelar också en roll här, då kvinnliga filmskapare inte prioriteras ens i länder med välutvecklade filmindustrier. GIFFF har också gett återkommande stöd till regionala transnationella filmutbildningsprojekt.

¹²⁸ Intervju med Gunnar Bergdahl.

¹²⁹ Ross (2011), s.262ff.

Verksamheten har grundat sig i övertygelsen att yttrandefrihet är "ett instrument för fattigdomsreducering", med övergripande projektmål att "[b]idra till att skapa egenmakt bland människor som lever i fattigdom, i form av makt, inflytande och möjligheter till att göra sina röster hörda och berättelser (som annars inte skulle bli hörda) tillgängliga för en bred lokal och internationell publik."¹³⁰ Kraven på en lokal förankring har som synes en tydlig funktion som blir svår att tolka som ett uttryck för någon öppen eurocentrism. Sigvardson tillägger dock: "Men att fundera kring detta, det vill säga hur man med sin verksamhet påverkar de filmkulturer man ger stöd till är en oerhört viktig aspekt att ta hänsyn till. [...] Vi har aldrig lagt oss i hur en film ska berättas eller vad den ska ha för inriktning. Men det är klart att vi gör en viss typ av urval, eller att vi gör en viss typ av markeringar genom vårt urval, det kan man aldrig komma ifrån, naturligtvis."¹³¹ Både Bergdahl och Sigvardson uttrycker att fördelarna med GIFFF vägde tyngst, men att en kritisk hållning – även internt – är nödvändig.

Även Tamara L. Falicov menar att det är svårt att vara uteslutande kritisk mot denna typ av internationell filmfinansiering eftersom fondstöden många gånger utgör den enda chansen för dessa filmskapare att producera sina arbeten lokalt. Hon skriver: "Another argument in favor of funding filmmakers in the developing world is that in some cases, like China and Iran, filmmakers may face governmental restrictions such as censorship or lack of distribution [...]."¹³² Men Falicov tar också upp andra typer av stödverksamheter i sin text "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video". Här beskrivs bland andra The Cannes Residence Program, som varje år ger tolv unga filmskapare från hela världen – inklusive den "tredje världen" – möjlighet att under en fyra månader lång vistelse i Paris utveckla sitt första eller andra manuskript. Filmskaparna får tillgång till det franska filminstitutet och bjuds in till att jobba med erfarna filmarbetare.¹³³ Här är filmfestivalen inte bara en finansiär som bidrar med pengar till ett projekt. Man investerar snarare aktivt i filmskaparnas professionella och personliga utveckling. För enskilda filmare är detta en värdefull erfarenhet som kan leda till förbättrade

¹³⁰ Brandow & Kjellström (2012), s.22.

¹³¹ Intervju med Ulf Sigvarson.

¹³² Falicov (2010), s.8f.

¹³³ Falicov (2010), s.10-14.

produktionsvillkor. Men ett sådant program förändrar inte arbetsvillkoren för de filmare som blir kvar i länder utan möjligheter till produktionsstöd. Snarare uppmuntrar det dem att söka sig till Europa. Sett ur ett annat perspektiv har de upplärda filmarna möjlighet att återvända till ursprungslandet och kanske starta egna filmskolor. Men i jämförelse med till exempel GIFFF:s krav på att ens film ska förankras i en lokal kontext kan The Cannes Residence Programs upplägg ses som en styrning på en djupare nivå. Eftersom de unga filmskaparna lärs upp inom ramen för den franska filmindustrin utgår man från ett mer "västerländskt" sätt att göra film. Risken att anpassa sitt berättande till ett "välfungerande" festivalformat, och därmed överge den egna stilen är då större.

För att återknyta resonemanget till Falicovs text riktar sig hennes kritik inte mot själva existensen av verksamheter som The Cannes Residence Programs, HBF, Berlinale World Cinema Fund eller Sundance Institute Support. Det som kritiserar är snarare det sätt man inom festivalnätverket tenderar att beskriva sitt arbete med projekt från utvecklingsländer. Den diskursen framhäver ofta västvärldens "upptäckter" av guldkorn i mindre kända filmkulturer. Men man redovisar inte alltid sin inblandning i och påverkan av produktionsprocessen eller hur man går till väga vid bedömningen av olika kriterier. Det som i ljuset av kritiken ovan bör efterfrågas är en högre grad av självreflektion bland de olika fondverksamheterna, vilket kan visa att de tankar som lyfts av forskarna också finns ute i "verkligheten".

Intressant i sammanhanget är en paradoxal utveckling som uppmärksammas av Felicia Chan, i en hänvisning till Marijke de Valcks forskning, i texten "The international film festival and the making of a national cinema". De förändringar som under 1970-talet gjorde att europeiska filmfestivaler övergav de nationalistiska strukturerna innebar också ett större fokus på individuella filmskapare från mindre kända filmkulturer. Detta gällde särskilt filmkulturer som växte ur frihetskamp i "tredje världens" länder. Den globala avkoloniseringen stärkte idén om att film också kunde fungera som en drivkraft för politiskt motstånd. Men Chan skriver: "Ironically, the hierarchy of festivals and festival competitions within the international circuit sometimes means that the best of these 'third-world' films

may make their debut at the major European festivals, while the festivals in the third-world countries themselves have to contend with debuting second- or third-tier films".¹³⁴

Sett utifrån detta perspektiv har de kulturpolitiska krafterna som låg bakom starten av många av filmfonderna lyckats väl med att föra fram filmskapare från utvecklingsländerna till västvärlden. Men verksamheterna har inte bidragit till att skapa en jämnare fördelning av resurserna. Istället har deras praktiker kommit att liknas vid uttryck för eurocentrism.

¹³⁴ Chan (2011), s.259.

6. Summering

Göteborg International Film Festival Fund är i nuläget ett avslutat projekt. Dess uppstart hängde samman med en internationell vision om att filmfestivaler kan fungera i en bredare filmkontext som sträcker sig utöver en cineastisk presentation. Dess nedläggning var en direkt konsekvens av förändringarna inom den nationella biståndspolitiken. Fonden var långt ifrån festivalens enda sätt att arbeta med internationella filmer utanför Norden, men i och med GIFFF:s upphörande försvann en väsentlig koppling till filmkulturer utan fastare filmproduktionsstrukturer. Festivalens arbete utifrån dess grundläggande målsättning fortsätter, men fondens nedläggning innebär att resultatet av ansatsen blir en aning mindre nyanserad. GIFFF:s verksamhet kan dock också kopplas till en viss problematik. Trots de uppenbart positiva effekterna som fonden haft för mindre bemedlade filmskapares möjligheter att göra sina röster hörda har den också verkat inom en kontext som av forskningen uppmärksammas som ett uttryck för eurocentrism. Fondens försvinnande innebär emellertid problem för de instanser som trots allt är beroende av dessa resurser.

Filmfonden var under hela sin existens en mindre sidoaktivitet inom festivalen. Därför är det nästan förvånansvärt hur väl den speglat och passat in i så många aspekter av festivalens verksamhet. De historiska översikter som presenterats visar att GIFF:s utveckling hittills skett i samklang med – och i vissa fall som en reaktion på – olika förändringar inom festivalnätverket, och (kultur-)politiska, sociala och ekonomiska tendenser på en global nivå. Liknande gäller även för GIFF:s filmfond. Under 1980-talet fungerade festivalen som en alternativ plattform för distribution av "kvalitetsfilm" i Sverige. 1990-talet blev en period av breddat filmutbud, större satsningar på publikkontakt, kulturpolitiska aktiviteter och en professionalisering av festivalorganisationen. Perioden innebar även en ny roll för festivalen i förhållande till den nationella filmen, i och med det vidgade samarbetet med det nationella filminstitutet. Också det nordiska samarbetet vidareutvecklas under 2000-talet. Festivalen fortsatte att växa i omfång och befästa sin position inom festivalnätverket. Men det expanderande nätverket krävde (och gör fortfarande) ett aktivt strategiskt arbete för att locka nya samarbetspartners och för att attrahera nya publikker.

Sidoaktiviteter av olika slag, som bidrar till att stärka GIFF:s image som ett kulturellt evenemang, är nuförtiden en stor del av festivalen. Förändringar inom den globala

ekonomin liksom tekniska utvecklingar och nationella filmangelägenheter gör sig också gällande. I samklang med vissa svenska filmpolitiska mål visas alla festivalfilmer nu, i början av 2010-talet, via digitala filmprojektorer. Festivalen har också offentliggjort att den ger sig in i digital filmdistribution på nätet.

Fondens införande skedde på initiativ av Gunnar Bergdahl, vars visionära tänkande bidrog till att forma mycket av det som präglar festivalen än idag.¹³⁵ Men grogrunden för hans arbete skapades redan vid festivalens start. De två studier – *Kulturens giganter* och *Evenemangsföretagande* – som jag hänvisat till, och som i hög grad fokuserar på festivalens organisation och ledning, framhäver en motsättning mellan GIFF:s "cineastiska" prägel under 1980-talet och den mer "kulturpolitiska" och "publika" riktningen festivalen styrde in på under 1990-talet. Denna tolkning förstärks av uttalanden som gör klart att det fanns olika åsikter om festivalens fortsatta verksamhet under slutet av 1980-talet samt att en mängd satsningar möjliggjordes först i och med ledningsbytet 1994. Men jag vill hävda att motsättningen i så fall bara fanns i de olika uppfattningarna kring hur festivalens verksamhet skulle formas vidare, eftersom Bergdahls tolkning av festivalens grundvärderingar var bredare än den tolkning man utgick från under 1980-talet. Men den innehöll inte några förminskningar av festivalens "cineastiska" insatser. Att till exempel utveckla en fondverksamhet innebar endast att lyfta festivalens arbete till en högre internationell nivå. Fondens målsättningar, till exempel att verka för att föra fram oberoende kvinnliga filmskapare i utvecklingsländer och möjliggöra visningar av filmer från "tredje världen" som vanligtvis inte nådde den svenska biopubliken, var helt i linje med de visioner som formulerades av festivalens initiativtagare. I likhet med detta är festivalens samtida planer på att inkludera fondfilmerna i sin kommande digitala visningsplattform ett nytt uttryck för samma vision.

Filmfestivaler har sedan starten inbegripit, samt varit uttryck för, strategier av olika slag. Både festivalerna i Cannes och Berlin utvecklades utifrån tydliga mål, med hjälp av ett aktivt strategiskt arbete. I dagens breda utbud av filmfestivaler kan val av rätt utvecklingsstrategi

¹³⁵ Som festivalchef får Bergdahl här stå representant för hela den festivalorganisationen han ledde i vilken ingick många viktiga medarbetare vars enskilda insatser inte ska förminskas. Likaså har senare festivalledningar varit betydelsefulla för festivalens vidareutveckling, men detta faller utanför ramen för den här uppsatsen.

vara avgörande för en verksamhets fortsatta existens. Även om den inte varit dess främsta mål kan fondverksamheten förstås som en del av festivalens expansionsstrategi under 1990-talet. Likaså skapade fonden fler möjligheter för kulturpolitiskt arbete på en internationell nivå. Den bidrog även till att sprida festivalens rykte och stärka dess anseende inom det globala festivalnätverket och utvecklingsländer utan fasta strukturer för filmproduktion. Fondens var tillika en strategi för ett fortsatt arbete utifrån festivalens grundvärderingar. Som framgått var GIFFF – särskilt under en viss period – en viktig del av festivalens strategiska utvecklingsarbete.

Fonden utgjorde en mindre del av GIFF:s verksamhet, vilket innebär att dess nedläggning inte bör drabba festivalen i någon större utstäckning. Men GIFFF:s nedläggning exemplifierar Marijke de Valcks påstående om att festivalnätverket på många plan är en välfungerande plattform för visning, distribution och produktion av rörliga bilder men att framtidsutsikterna för en mängd filmer och filmskapare som passerar genom systemet förblir ovissa. En av förklaringarna till ovissheten hänger samman med den beroendeställning som festivalerna befinner sig i. För att bedriva sitt arbete behöver de hjälp av andra aktörer, vilket innebär att de måste ta hänsyn till, och rätta sig efter, andras välvilja.

Intressant i sammanhanget är att i motsats till GIFFF:s nedläggning har satsningar som *Svenska bilder* och *Nordic Film Market* under de senaste åren fått en allt starkare ställning, både inom Sverige och internationellt. En av förklaringarna till detta är att GIFF:s samarbete med Svenska Filminstitutet och andra nordiska filminstitut sker på annan basis än festivalens samarbete med SIDA. Alliansen som skapats mellan GIFF och SFI fungerar utan något hot om konkurrens. Varje enhet utför sin del av samarbetet så att man inte inkräktar på tillgången av resurser för den andra – för att igen åberopa Alex Fischers forskning. Båda parterna bidrar snarare till resursernas ökning. Det stöd som GIFF får av SFI ökar, via till exempel satsningen på *Svenska bilder*, också SFI:s resurser eftersom det främjar ett av Filminstitutets huvudsyften. I och med detta förenas GIFF och SFI kring ett gemensamt mål mot förbättrade villkor för produktion, distribution och visning av svensk film. Liknande resonemang kan föras också i samband med *Nordic Film Market* och i förhållande till nordisk filmindustri och de nordiska filminstituten. GIFFF:s förutsättningar var till en början liknande. Fondens uppstart möjliggjordes genom den kulturpolitiska visionen som delades av både festivalen och SIDA. Men förändringar på högsta nivå inom den svenska politiken ledde till

omstruktureringar av det statliga biståndsorganet, något som i sin tur påverkade dess samarbete med GIFF:s filmfond. Slutsatsen blir att festivalen befinner sig i en beroendeställning i alla dessa fall, men att samarbeten kring främjandet av svensk och nordisk film baseras på tydligare stadgar. Resultaten av satsningarna är också enklare att redovisa, vilket medför att risken för uteblivna bidrag minskar.¹³⁶

I samtalen med Ulf Sigvardson och Gunnar Bergdahl framgår tydligt att fondens verksamhetens ändamål – även om den i en vidare mening kan förstås utifrån strategiska termer – främst var ett försök att bidra till ökade möjligheter för yttrandefrihet via film som ett personligt uttryck i länder utan fungerande strukturer för filmproduktion. Kravet på en lokal förankring syftade till att uppmuntra filmarna att satsa på sina egna angelägna berättelser. Men den kontext fonden verkade i gör den till en del av de aktiviteter som kan uppfattas som ett uttryck för eurocentrism. Många av fonderna, till exempel HBF och Fond Sud Cinéma, uppmuntrar eller kräver att europeiska producenter ska kopplas till projekten de stödjer. GIFF:s uttalade målsättning har varit att stödet inte skulle inbegripa några sådana krav. Detta till trots har GIFF vid tillfällena samarbetat med HBF kring projekt där också europeiska producenter funnits med. Grundhållningen har dock varit att pengarna skulle spenderas i filmarens hemmiljö. Fonden har även stöttat filmutbildningar i utvecklingsländer, också på en transnationell nivå.

Även om GIFF:s initiativtagare och dess siste koordinator framhäver fondens positiva egenskaper uttrycker båda en tydlig medvetenhet kring de ojämna produktionsvillkor som finns inom den globala filmen. Båda menar också att det finns anledning att reflektera kring hur fondverksamheter påverkar de filmkulturer man ger stöd till.

¹³⁶ Nedmonteringen av SIDA:s avdelning med inriktning mot stöd till kulturella projekt föregicks av en längre diskussion, där också utvärderingen av insatsernas resultat ifrågasattes. Detta medförde att SIDA:s utvärderingsmyndighet SADEV också togs bort. Istället inrättades i januari 2013 en kommitté i form av en expertgrupp som ska utvärdera och analysera Sveriges internationella bistånd. Men SIDA:s nuvarande arbete och omorganisation kritiserades också. För mer läsning kring ämnet se:

http://www.svd.se/opinion/brannpunkt/lat-sadev-ga-i-graven_7703266.svd

<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=83&artikel=5381458>

<http://www.regeringen.se/sb/d/16445/a/199782>

<http://www.regeringen.se/sb/d/16916/a/208230>

Litteratur- och källförteckning

Adolfsson, Sara och Maria Börgeson (2009) *"Jag kanske är för mainstream"*. *Googlegenerationens syn på Filmfestivalen* (Examensarbete i Medie- och kommunikationsvetenskap, Institution för journalistik och masskommunikation), Göteborg: Göteborgs universitet.

Bart, Peter (1997) *Cannes, Fifty Years of Sun, Sex & Celluloid: Behind the Scenes at the World's Most Famous Film Festival*, New York: Hyperion.

Biskind, Peter (2004) *Dirty and Down Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, New York: Simon & Schuster.

Brandow, Carina & Eva-Marie Kjellström (2012) *Kultur för demokrati och yttrandefrihet. En uppföljning av Sidas stöd för Freemuse och Göteborgs Internationella Filmfestival (SADEV REPORT)*, Karlstad: SADEV Institut för utvärdering av internationellt utvecklingsarbete.

Chan, Felicia (2011) "The international film festival and the making of a national cinema", i Karen Lury (red.) *Screen 52:2 Summer 2011*, Oxford: Oxford University Press, s.253-261.

Czach, Liz (2004) "Film Festivals, Programming, and the Building of National Cinema", i Jan-Christopher Horak (red.) *The Moving Image, vol.4 no.1 Spring*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s.76-88.

Dayan, Daniel (2000) "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival" i Ib Bondebjerg (red.) *Moving Images, Culture and the Mind*, London: University of Luton Press, s.43-52.

de Valck, Marijke (2007) *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

de Valck, Marijke (2012) "Finding Audiences for Films: Festival Programming in Historical Perspective", i Jeffrey Rouff (red.) *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, St Andrews: St Andrews Film Studies, s.25-40.

Douglas, Dorothy, Satu Pesonen och Heidi Raitio (2004) *Sponsorship as a strategic tool in the context of event management* (D-uppsats, Graduate Business School), Göteborg: Göteborgs universitet.

Edström, Anders och Åke Beckérus, Bengt-Erik Larsson (2003) *Evenemangs företagande*, Lund: Studentlitteratur.

Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

- "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe", s. 82-107.

Falicov, Tamara L. (2010) "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video", i Greg Elmer, Charles H. Davis, Janine Marchessault & John McCullough (red.) *Locating Migrating Media*, Lanham: Lexington Books, s.3-22.

Fischer, Alex (2013) *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

Harbord, Janet (2002) *Film Cultures*, London: SAGE Publication.

- "Film festivals: media events and spaces of flow", s.59-75.

Halle, Randall (2010) "Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism", i Rosalind Galt & Karl Schoonover (red.) *Global Art Cinema. New Theories and Histories*, Oxford: Oxford University Press, s.303-319.

Hedling, Olof (2008) "'Detta dåliga samvete': om kortfilmen, regionerna och filmfestivalerna", i Erik Hedling & Mats Jönsson (red.) *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*, Stockholm: Kungliga biblioteket, s.261-281.

Horak, Jan-Christopher (red.) (2004) *The Moving Image, vol.4 no.1 Spring*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Iordanova, Dina och Ragan Rhyne (red.) (2009) *Film Festival YEARBOOK 1. The Festival Circuit*, St Andrews: St Andrews Film Studies & Collage Gate Press.

Iordanova, Dina och Ruby Cheung (red.) (2010) *Film Festival YEARBOOK 2. Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

Iordanova, Dina och Ruby Cheung (red.) (2011) *Film Festival YEARBOOK 3. Film Festivals and East Asia*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

Iordanova, Dina och Leshu Torchin (red.) (2012) *Film Festival YEARBOOK 4. Film Festivals and Activism*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

Jacobsen, Wolfgang (1990) *Berlinale: Berlin International Film Festival*, Berlin: Deutsche Kinemathek.

Jenninger, Julia och Jessica Wanneman (1993) *Göteborg Film Festival. Från lokal underground till evenemang på den kulturella världskartan* (Uppsats i fortsättningskursen i Medie- och kommunikationsvetenskap, institutionen för journalistik och masskommunikation), Göteborg: Göteborgs universitet.

Koehler, Robert (2009) "Cinephilia and Film Festivals", i Richard Porton (red.) *Dekalog 3. On Film Festivals*, London: Wallflower Press, s.81-97.

Marlow-Mann, Alex (red.) (2013) *FILM FESTIVAL YEARBOOK 5: Archival Film Festivals*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

Marks U., Laura (2004) "The Ethical Presenter: Or How to Have Good Arguments over Dinner", i Jan-Christopher Horak (red.) (2004) *The Moving Image, vol.4 no.1 Spring*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s.34-47.

Mohkami, Ali (2010) *Från Black Maria till Black BOX. En filmfestivalupplevelse sammanvävd med livemusik* (D-uppsats, Upplevelseproduktion, Institutionen för Musik och medier), Luleå: Luleå tekniska universitet.

Nornes, Abé Mark (2011) "Asian Film Festivals, Translation and the International Film Festival Short Circuit", i Dina Jordanova & Ruby Cheung (red.) *FILM FESTIVAL YEARBOOK 3: Film Festivals and East Asia*, St Andrews: St Andrews Film Studies, s.37ff.

Onsér-Franzén, Jill (1996) *Kulturens giganter. En studie om fenomenen bokmässan och filmfestivalen i Göteborg*, Göteborg: Jill Onsér-Franzen och HumTek HB.

Peranson, Mark (2009) "First You Get The Power, Then You Get The Money: Two Models of Film Festivals", i Richard Porton (red.) *Dekalog 3. On Film Festivals*, London: Wallflower Press, s.23-37.

Porton, Richard (red.) (2009) *Dekalog 3. On Film Festivals*, London: Wallflower Press.

Quandt, James (2006) "The Sandwich Process: Simon Field Talks About Polemics and the Poetry at Film Festivals", i Richard Porton (red.) *Dekalog3. On Film Festivals*, London: Wallflower Press, s.53-80.

Ross, Miriam (2011) "The film festival as producer: Latin American Film and Rotterdam's Hubert Bals Fund", i Karen Lury (red.) *Screen 52:2 Summer 2011*, Oxford: Oxford University Press, s.261-267.

Rouff, Jeffrey (red.) (2012) *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

Steinhart, Daniel (2006) "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund", i Brian Hu (red.) *Mediascape: A Journal of the Critical Studies Program at the UCLA School of Film, TV, and Digital Media* no. 2 (spring), Los Angeles: UCLA School of Theatre, Film, and Television, s.1-13.

Sterritt, David (2010) "Film Festivals - Then and Now" i *Undercurrent, Issue 6 (4.2011) (FIPRESCI)*. Tillgänglig digitalt:

http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/sterritt_festivals.htm

(hämtad 2013-05-31)

Stringer, Julian (2001) "Global Cities and the International Film Festival Economy", i Mark Shiel & Tony Fitzmaurice (red.) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell Publishers, s.134-144.

Wong, Cindy (2011) *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.

Andra källor

Intervju med Ulf Sigvardson, genomförd av författaren, 2013-03-15 (Göteborg).

Intervju med Gunnar Bergdahl, genomförd av författaren, 2013-04-17 (Göteborg).

GIFF:s festivalkataloger och festivalböcker (1979 - 2013).

Bergdahl, Gunnar (red.) (2000) *XXIII Göteborg Film Festival. Programbok*, Göteborg: Filmkonst.

Bjelkental, Göran & Gunnar Carlsson (1979) *Göteborg Film Festival, programkatalog*.

Bjelkental, Göran & Gunnar Carlsson (1980) *2:a Göteborg Film Festival, programkatalog*.

Bjelkental, Göran & Gunnar Carlsson (1981) *3:e Göteborg Film Festival, programkatalog*.

Grönérus, Ulrika & Ulf Sigvardson (red.) (2012) *35th Göteborg International Film Festival, INDUSTRY GUIDE*, Göteborg.

Telander, Magnus (2002) "CineBosnia", i Anders Lindahl (red.) *25th Göteborg Film festival, Main Catalogue, Programbok*, Göteborg: Filmkonst.

Sigvardson, Ulf & Camilla Larsson (2012), *Göteborg International Film Festival, Fund 2012*, Göteborg.

Internet

<http://www.anpdm.com/newsletterweb/41475D407041405A4572414059/43405042754745594A7248435C43>
(hämtad 2013-05-31)

http://www.berlinale.de/en/das_festival/preise_und_juries/preise_internationale_jury/index.html
(hämtad 2013-09-31)

<http://www.blog.filmfestivallife.com/2012/09/13/a-list-festivals/>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.buff.se/info/>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.diplomatie.gouv.fr/en/the-ministry-158/publications/global-challenges-international/archives/collection-brochures-grand-public/article/the-fonds-sud-cinema>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/hbf/>
(hämtad 2013-05-31)

http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund/projectentry/
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.filmfestivalresearch.org>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.filmweb.no/filmfestivalen/incoming/article1077082.ece?language=english>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.folkbladet.se/nyheter/default.aspx?articleid=618000>
(hämtad 2013-05-31)

http://www.folketsbio.se/biografer/starta_biograf
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.futureshots.com>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.giff.se/publik/artikel/chash/816f14f62d311390603593a323360a9d/post/gteborg-international-film-festival-lanserar-egen-vod-tjnst-1583.html>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.giff.se/publik/bransch/filmfond.html>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.giff.se/publik/bransch/nordic-film-market.html>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.giff.se/publik/bransch/nordic-film-lab.html>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.giff.se/publik/festivalen/dragon-awards.html>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.giff.se/publik/om-giff/historik.html>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.giff.se/publik/om-giff/maalsaettning-och-vision.html>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.iffi.nic.in/aboutus.asp>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.maishafilmlab.org/>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.oecd.org>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.oecd.org/dac/>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.oecd.org/dac/dacglossaryofkeytermsandconcepts.htm#DAC>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.oecd.org/dac/stats/DAC%20List%20used%20for%202012%20and%202013%20flows.pdf>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/v%C3%A4rdegrund>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.regeringen.se/sb/d/16445/a/199782>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.regeringen.se/sb/d/16916/a/208230>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.secretcinema.org/>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.sfi.se/sv/bibliotek/Filmlankar/Filmfestivaler-i-Sverige/>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.sfi.se/sv/om-svenska-filminstitutet/Verksamheten/>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.sfi.se/sv/varastod/Beviljade-stod/>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.sida.se>

(hämtad 2013-05-31)

<http://sthlm.filmcentrum.se/om-fc-sthlm/>

(hämtad 2013-05-31)

<http://www.stockholmfilmfestival.se/sv/om-oss/historik>

(hämtad 2013-05-31)

http://www.svd.se/kultur/fortsatt-manlig-dominans-i-cannes_8099676.svd

(hämtad 2013-05-31)

http://www.svd.se/opinion/brannpunkt/lat-sadev-ga-i-graven_7703266.svd
(hämtad 2013-05-31)

<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=83&artikel=5381458>
(hämtad 2013-05-31)

<http://www.vk.se/538887/filmfestivalen-blir-rorlig-bild-vecka>
(hämtad 2013-05-31)