

"Excepció cultural", polítiques nacionals i mundialització: factors de democratització i de promoció de la modernitat

Divina Frau-Meigs

- *Aquest article examina la crisi de l'“excepció cultural” en el moment de la controvèrsia del GATT l'any 1993 i les seves conseqüències a França i a Europa. Analitza la mobilització diplomàtica i pública suscitada per l'esdeveniment així com l'evolució semàntica del terme “excepció” cap al de “diversitat”. Planteja que la crisi de l'“excepció cultural” va tenir com a conseqüència positiva, a més de la presa de consciència del pes identitari de les obres cinematogràfiques i audiovisuals, la promoció de la modernitat i una democratització creixent de les indústries culturals a Europa.*
L'article examina les estratègies futures per a la preservació de la diversitat cultural dins del context de la globalització i dels desenvolupaments tecnològics. Entre aquestes estratègies les més fructuoses són aquelles que apunten a resoldre les tensions entre mundialització i pluralisme dels suports, dels formats i dels continguts i a afermar un front comú des “diversitaris” tant a Europa com a d'altres regions del món.

Divina Frau-Meigs

Professora universitària, secretària general adjunta de l'Associació Internacional d'Estudis i Recerques en Informació (AIERI-IAMCR)

meigs@wanadoo.fr

Introducció

“L'excepció cultural”, fórmula lapidària que té el mèrit de la concisió i l'inconvenient de l'ambigüitat, apunta a legitimar la intervenció reglamentària i financera dels poders públics per tal de corregir les distorsions internacionals que es desprenen de l'economia de mercat. Aplicada en un primer moment a les pel·lícules i després a les obres audiovisuals, consisteix en l'aplicació de mesures de suport a la creació i a la producció local per part dels Estats-nació, principalment a Europa. L'“excepció cultural” assenyalava la presa en consideració d'un dels principals fets culturals de després de la Segona Guerra Mundial: la utilització dels mitjans de comunicació per a les polítiques de la identitat (amb la consegüent instrumentalització de la ficció amb finalitats de propaganda simbòlica suau). En endavant s'entén com una mesura política que busca preservar l'espai públic i afavorir la diversitat cultural i el pluralisme democràtic. No sempre ha estat així: en un principi, el 1993, va servir per enfrontar dos bàndols, els Estats Units contra la Unió Europea (i més especialment França). Allò que sobta és l'emergència tardana del debat i la curta durada que té, entre els mesos de maig i de desembre de 1993, en relació amb el conjunt del procés del GATT. Es tracta, potser, d'una brotada de consciència nacional? D'un enduriment entre països en competència directa? O d'un desacord sociocultural profund que perdura ?

1. La crisi de 1993: el primer enfrontament cultural de la postguerra freda

Les negociacions multilaterals de la Ronda de l'Uruguai (*Uruguay Round*), sobre la liberalització del comerç internacional, van començar a partir del 1986; s'havien de

concloure el 1990, però, de fet, no van acabar fins l'abril de 1994. En formaven part els 117 països representats al *General Agreement on Trade and Tariffs* (GATT). Aquest Acord, que es va establir després de la Segona Guerra Mundial, preveu rondes de negociació, que han d'integrar cadascuna d'elles nous sectors per als quals es retiren de barreres duaneres internacionals. La Ronda de l'Uruguai va introduir els serveis i la propietat intel·lectual en el seu circuit.

El debat sobre l'"excepció cultural" és una de les primeres crisis de la postguerra freda que posa a prova l'aliança entre els països de l'esfera atlàntica. Potser és això que el farà passar a la història. I és que, en efecte, la postguerra freda no va posar en qüestió el poder polític, estratègic i militar dels Estats Units; es dibuixen en canvi temptatives de resistència a la dominació nord-americana en l'eix diplomàtic i en l'eix sociocultural. L'"excepció cultural" n'és un exemple: es tracta d'una estratègia de resistència continguda, menys contra una Amèrica conqueridora que contra una Amèrica seductora, l'Amèrica de la síndrome HHMM, "Harvard and Hollywood, McDonald's and Microsoft Syndrome" (Joffe). És la primera conflagració de dimensions reals entre la idea de mundialització i la d'americanització.

La lentitud de l'emergència del debat té a veure, sens dubte, amb la dificultat que experimentava l'Europa d'aquell moment (Europa estava discutint els termes del seu governament, l'entrada dels seus nous membres, els detalls de la seva moneda única, etc.) per presentar un front unit i per posicionar-se com a no nord-americana sense ser anti nord-americana. La seva situació de dependència i d'expectativa respecte dels Estats Units, certament van inhibir les seves reaccions, tot i ser legítimes, respecte a la defensa de determinats valors nacionals i d'estructures de justícia distributiva amenaçats per la liberalització dels mercats. De sobte, els referents europeus es revelen en l'"excepció cultural", amb el rebuig de valors no europeus que acompanyen el projecte nord-americà: un mercat controlat, un paper manifest de l'Estat, un individualisme barrejat de vincle social i de servei públic, una visió universalista dels drets humans- en definitiva, conceptes sorgits d'una visió del món heretada d'una religiositat catòlica (fins i tot si està laïcitzada en el cas de França) més que no pas protestant (Frau-Meigs 2001 ; Venturelli 1999).

1.1 Els adversaris en presència i els seus arguments

El maig de 1993 s'erigeixen dos bàndols de resultes de la posició francesa d'"excepció cultural" que rebutja la inclusió del cinema (i en menor grau de l'audiovisual) a la llista dels productes o serveis per "alliberar":

- els "lliurecanvistes" (o hiperliberals segons els europeus) que pregonen l'abandó total de mesures de protecció, el capdavant dels quals hi ha els Estats Units (però no únicament);

- els "excepcionistes" (o proteccionistes segons els Estats Units) que volen el manteniment de les indústries nacionals sense que això signifiqui tancar hermèticament les seves fronteres. El capdavanter n'és la Unió Europea, impulsada per França i amb el suport de Canadà.

Segons els excepcionistes, els Estats tenen el dret de dur polítiques nacionals destinades a fer viure les indústries culturals en el seu territori. Volen, doncs, mantenir els dispositius de suport implantats per a les arts i la cultura, amb una extensió que tingui en compte l'última de les arts en néixer, el cinema. No són pas partidaris, tanmateix, d'un teló de ferro, ja que coneixen, amb tot el pragmatisme, la seva dependència respecte de les col·leccions i dels catàlegs nord-americans i no s'oposen a la innovació tècnica o a l'evolució econòmica.

Econòmicament parlant, però, els excepcionistes consideren que el mercat mundial del qual es tracta és un fals mercat, dominat per un petit nombre d'empreses multinacionals capitanejades pels Estats Units (o dit d'una altra manera, empreses de les quals els principals accionistes són els fons de pensions nord-americans). Alguns fins i tot denuncien la realitat del proteccionisme nord-americà, país que importa menys de l'1% de la producció cinematogràfica mundial. Culturalment parlant, també s'oposen a la percepció segons la qual el cinema (i l'audiovisual) és una simple indústria d'entreteniment, i el conceben com un art, que forma part d'un patrimoni.

Els lliurecanvistes, en canvi, consideren que el cinema és un entreteniment amb base industrial, igual que la bicicleta o els jocs de cartes; rebutgen tota idea de protecció d'aquesta indústria, argüint el fet que ells mateixos no tenen una pràctica concertada a escala federal pel que fa a la comunicació, la informació i la cultura. Efectivament als Estats Units no hi ha un ministeri dedicat a aquestes

pràctiques, les quals estan aplegades dins del ministeri d'economia i comerç. Sense ambigüitat ni aleatorietats, demanen, per tant, l'abrogació de tota barrera duanera i de tot subsidi de l'Estat destinat a aquests productes.

1.2 Els punts d'entrebanc

Són més d'un els mecanismes d'ajuda pública que constitueixen el nucli central de la crisi del 1993, la qual cosa explica la duresa de l'enfrontament entre els Estats Units, d'una banda, i França i el Canadà, de l'altra (tot i que també s'apunta a la Unió Europea en el seu conjunt). França, a partir del 1948, es va dotar d'una llei d'ajuda al cinema. Aquesta llei crea una taxa satisfeta per tota persona que va a una sala de cinema (va inclosa en el preu de venda de l'entrada). El producte d'aquesta taxa alimenta un fons gestionat per l'Estat, i va a parar als productors de pel·lícules francesos. A més, des del 1958, sota el mandat d'André Malraux, el cinema va ser incorporat al Ministeri de Cultura, la qual cosa palesa que no es considera una indústria sinó un art, no es considera un producte intermediari sinó un objecte final. Es beneficia de la creació de "l'avance sur recette", que és un préstec sense interessos (que se salda només si es ven un nombre d'entrades suficient).

L'enfrontament del 1993 promogut pels Estats Units té a veure amb aquestes mesures, que són percebudes com una violació del lliure canvi i com una subvenció d'Estat que va en contra d'una competència lleial. Els nord-americans consideren que les pel·lícules nord-americanes (i, per tant, les empreses nord-americanes) paguen pel cinema nacional francès.

Hi ha d'altres mecanismes que fereixen els nord-americans, principalment el de les quotes de difusió, aplicades sobretot per Canadà i França, tot i que també (de manera no oficial) per d'altres països europeus, especialment des de la directiva "Televisió sense fronteres" del 3 d'octubre de 1989. Aquesta directiva establerta per la Comunitat Europea, concretament en els seus articles 4 i 5, formula objectius de producció independent i de programació d'una majoria de programes nacionals o de (co)producció europea "quan això es pugui fer"; dóna quotes indicatives del 50%, aplicables segons els països (sense sancionar el suport).

Els nord-americans consideren que aquestes mesures

són massa proteccionistes i impedeixen la penetració dels seus programes en les difusions nacionals. Adopten una posició molt radical, amb tres reivindicacions: aplicació del principi de no discriminació (lliure accés al mercat, la qual cosa implica la supressió de quotes), tractament nacional (les firmes i els programes nord-americans han de beneficiar-se de les mateixes ajudes que les que es donen a les firmes i programes nacionals) i hi afegixen la clàusula del país més afavorit (concedir a tots els països l'avantatge més favorable ja concedit a un altre país per multilateralitzar clàusules concedides bilateralment en el passat).

1.3 Els resultats de la negociació: el silenci després de la tempesta

El 1994 es va signar a Marràqueix un compromís d'última hora que no va resoldre res.

L'acord inscriu les produccions cinematogràfiques i audiovisuals en la llista dels "serveis" als quals es pot aplicar les normes del GATT. Amb tot, les disposicions previstes per als serveis permeten tota mena de derogacions a les regles ordinàries del GATT. En aquest compromís hi conviuen, doncs, les nocions d'excepció (posició francesa) i d'especificitat (posició europea). Els europeus finalment van optar per la idea de l'excepció, la qual permet als serveis derogar determinades obligacions. L'absència d'acord decisiu significa que res no obliga la Unió Europea a prendre iniciatives de liberalització i que les polítiques culturals es poden continuar basant en subsidis i quotes. A banda d'això, la directiva "Televisions sense fronteres" pot ser aplicada; i és que, a més, s'ha vist reforçada amb l'arribada dels nous suports (cable, satèl·lit, televisió digital terrestre). La preferència comunitària queda doncs preservada i la llibertat d'integrar-se a la seva pròpia velocitat en l'evolució del lliure canvi es deixa oberta.

La utilització de la paraula "serveis" palesa també que hom s'ha guardat de definir què eren les obres audiovisuals (pel·lícules? documentals? programes de plató? jocs?) i la seva nacionalitat (segons la llengua de la pel·lícula? l'origen del realitzador? el lloc de rodatge?). Es van conservar fórmules molt poc definides i molt flexibles perquè cadascú les interpretés a la seva manera. Això permet a la Unió Europea mantenir la seva posició, és a dir, que les obres fílmiques i audiovisuals no constitueixen serveis a partir de mercaderies corrents, ja que són de naturalesa cultural, i

això autoritza a adoptar disposicions particulars pel que fa a elles.

La fragilitat del compromís es va comprovar uns mesos després dels acords del GATT, en el marc de l'Organització de Cooperació i de Desenvolupament Econòmic (OCDE), que aplega una trentena de països més desenvolupats. Es van produir nous enfrontaments al voltant de l'Acord Multilateral sobre la Inversió (AMI), que van confirmar la duresa de les posicions de les dues parts presents. El projecte de l'OCDE era menys global però tan liberal com el del GATT: es tractava de permetre a les empreses dels diferents Estats membres que invertissin lliurement en els altres països membres sense un tracte preferencial a les empreses locals. Tots els sectors de l'economia, sense excepció, havien d'estar oberts als inversors. Les bestretes, els préstecs amb interessos preferencials, les desgravacions fiscals així com totes les altres polítiques nacionals de suport a la producció s'havien d'abandonar. L'AMI, contràriament al GATT, preveia principalment sancions financeres per als Estats recalitrants. Aplicades al cinema i a la televisió, les normes de l'AMI haurien significat, per tant, el final de les diferents polítiques culturals i dels mecanismes de suport dels Estats europeus i del Canadà. Els acords de l'AMI van fracassar després d'una forta remobilització dels professionals i de les personalitats polítiques. Alguns països hi van oposar una forta resistència i sis països membres (Bèlgica, Canadà, Espanya, França, Grècia i Itàlia) van obtenir l'exclusió dels béns culturals de l'acord.

2. Els diferents tipus de mobilització durant el 1993, i des d'aleshores

Des del 1993, lliurecanvistes i excepcionistes s'han mantingut en les seves posicions. Entre els diferents bàndols, els arguments s'han afinat pel que fa a algunes dimensions. Aquests arguments alimenten els debats diplomàtics i públics, amb un cert enduriment. I és que més encara que la relació entre art i diners, l'"excepció cultural" toca problemes identitaris profunds, en els quals Estats Units i França s'oposen (Frau-Meigs, 2001). Des del 1993, s'ha produït un cert canvi, amb la doble presa de consciència que la mundialització es fa a través del mercat,

però ha de passar també per una visió de la societat. En aquest nou context, l'excepció representa no tant el combat entre dues hegemonies (la nord-americana contra l'europea) com la necessitat de distinció i d'afirmació de punts de vista minoritaris i regionals sobre la identitat, que afecten el conjunt dels països del planeta.

El debat es caracteritza pel xoc de dos conjunts d'arguments que s'oposen i es declaren incompatibles; es basen més aviat en professions de fe que no pas en dades contrastades, amb postulats de partida antagònics, que es refereixen a temes de civilització. El discurs de la diversitat s'oposa al discurs de la prosperitat mitjançant el progrés tècnic. El rebuig de la uniformització dels continguts i de les normes s'oposa al rebuig del proteccionisme nacionalista. Tot això al voltant d'un objecte comú, el cinema, i en nom de la llibertat, que és el valor bàsic compartit i reivindicat pels dos bàndols, la qual cosa fa que de vegades els seus arguments siguin reversibles i que es perfili l'espectre de la seva incoherència i del risc de la seva dissolució.

2.1 La mobilització diplomàtica: un diàleg de sords?

En ambdós casos, els posicionaments han estat extrems, segurament per tal de poder donar lloc a la discussió i eventualment al compromís. A banda de l'accés de la seva producció al mercat europeu, l'objectiu dels nord-americans, l'any 1993, era doble: fer pesar una amenaça creïble sobre els països que practiquen les ajudes públiques i privades, com França i Canadà; pressionar els altres països, com els països en transició de l'Europa de l'Est o els països asiàtics, perquè no adoptin aquesta mena de política. Pel que fa a l'Europa de l'Oest, els Estats Units sens dubte s'haurien donat per satisfets amb la instauració d'una fase transitòria de supressió de les ajudes, és a dir una promesa de "congelació" de les pràctiques en curs (Gournay).

En l'àmbit diplomàtic, la seva estratègia consistia en tractar bilateralment, tot discriminant entre els països. Apuntaven, doncs, diferents tipus de països: França i Canadà per les seves quotes basades en una política pública declarada; els altres països de la Unió Europea que seguien la directiva "Televisió sense fronteres"; els altres països del GATT susceptibles d'imitar Europa. La seva oposició tenia, per tant, un valor dissuasiu principalment per

a aquells països que volguessin ser acceptats a l'OMC, com els de l'Europa de l'Est i de l'Àsia (sobretot Xina), dues zones de mercat que interessaven els Estats Units per l'absència d'indústries nacionals de cinema i d'audiovisual capaces de fer la competència a Hollywood. Amb un maniqueisme rotund van titllar de mal absolut totes les ajudes nacionals per a la producció i la difusió. Prenent França i Canadà com a boc emmissaris van senyalar amb el dit les quotes dient que eren el pitjor exemple de mala pràctica comercial, un atac a la lliure competència i una perversió de la llibertat d'expressió.

Pel que fa als objectius dels europeus i els canadencs consistien en fer passar el missatge que no s'oposaven a la liberalització del mercat (contràriament al que van avançar els mitjans de comunicació) sinó que la liberalització no es podia fer sense tenir en compte les diferents velocitats regionals i les expectatives nacionals. La seva oposició tenia un valor demarcatiu. Quant a l'àmbit econòmic, es tractava de protegir-se de la invasió massa forta i massa ràpida de productes cinematogràfics i audiovisuals nord-americans. En l'àmbit polític, es tractava d'afirmar la pròpia autonomia i la pròpia diferència respecte als Estats Units. Al discurs maniqueu nord-americà, els europeus van contraposar-hi un discurs del matís, en el qual l'audiovisual i el cinema, en tant que art més que no pas com a indústria, poden trobar un espai derogatori de la única llei del mercat.

Els europeus es volien mostrar disposats a la negociació però no pas disposats a acceptar les condicions draconianes exigides pels nord-americans. El contingut de les concessions va variar segons els països, al si mateix de la Unió, atès que mentre que alguns tenen fórmules d'ajudes complexes i variades, d'altres en tenen de simples i no declarades. Es tractava d'evitar que s'accentuessin les diferències al si de la Unió, d'aquí se'n desprèn la prudència dels Estats membres i el manteniment d'una certa ambigüitat sobre la noció d'excepció (i la proposta de fórmules alternatives com l'especificitat o l'exempció).

De fet, els objectius europeus són simètrics als objectius nord-americans: competitivitat internacional, balanç comercial, preservació de llocs de treball, desenvolupament de les indústries culturals, descentralització dels mitjans de producció artística. No deixa de ser irònic que els Estats Units hagin estat els únics detentors d'aquests arguments durant molt de temps; de sobte apareixien com els

detentors d'una posició dominant a defensar, que ha alimentat un cert antiamericanisme, donant la impressió que negaven a d'altres allò que es permetien a ells mateixos. L'única dissimetria —tot i ser prou important— és que per als europeus, el punt de partida és sociocultural mentre que per als nord-americans és econòmic. Aquestes posicions a priori sobre la naturalesa de les produccions mediàtiques oposen irreductiblement els defensors del cinema entès com un bé cultural amb aquells per als quals es tracta exclusivament d'un bé mercantil. Per als francesos (i en menor grau per als europeus) hi ha una separació entre esfera cultural i esfera mercantil, cosa que neguen els nord-americans, rebutjant iniciar el debat des del terreny de la cultura.

2.2 La mobilització de l'opinió pública: una qüestió d'identitat

L'opinió pública francesa i europea s'ha compromès en el terreny de la cultura on la fórmula de "l'excepció" ha tingut un gran impacte mediàtic ja sigui per desacreditar-la, o per encensar-la. Han contribuït al debat diversos tipus d'actors: els dirigents d'empreses vinculades als mitjans de comunicació, les organitzacions sindicals i professionals (ADAMI, SACD, PROCIREP, etc.), els polítics, els intel·lectuals, etc. Els posicionaments han estat ben rotunds, i les oposicions vives, tant en el moment de la negociació com força temps després.

Els excepcionistes, amb portaveus com Jack Lang o Daniel Toscan du Plantier, fan valer un cert nombre de drets: la lògica del mercat per ella mateixa no pot garantir la diversitat; els mitjans de representació de la identitat d'un país no es poden deixar a un tercer; la defensa del pluralisme és una forma de defensa de la llibertat d'expressió; les obres de l'esperit no són una mercaderia qualsevol; cada poble deté el dret a la seva pròpia cultura; la llibertat de creació ha de ser plural i pluralista. Per via de conseqüència, determinats drets incumbeixen les nacions: els poders públics tenen el deure de reequilibrar els extrems del mercat; els Estats estan habilitats per protegir les indústries mediàtiques pel fet que corren riscos financers més importants; les mesures de discriminació positiva (com les quotes) ajuden a superar l'handicap nacional davant de Hollywood.

Els lliurecanvistes, principalment per boca de Jack Valenti,

president de la molt poderosa Motion Pictures Association of America (MPAA), emeten crítiques més dictades pel pragmatisme de la lògica econòmica: l'excepció és una aproximació elitista i que pertany al passat; el proteccionisme és una contravençió a la llibertat d'expressió i de consum; la influència de l'Estat en la cultura no crea el talent i nega l'art; l'excepció afavoreix el desenvolupament d'una mentalitat d'assistits de la creació, constitueix un obstacle a la competència i una perversió del mercat; el rebuig a la reducció de costos amenaça la millora del nivell de vida del conjunt del planeta; la ineficàcia del proteccionisme porta al malversació dels fons públics; el determinisme tecnològic convertirà en caduques totes les polítiques nacionals per efecte de la digitalització (que inevitablement provocarà la disseminació dels productes nord-americans).

Des del 1993, degut a la pressió de l'opinió pública, la identitat nacional s'ha situat al centre del debat dels excepcionistes, amb una evolució semàntica (i diplomàtica) de la noció d'excepció cap a la noció de diversitat: els mitjans de representació i els constituents de l'imaginari s'han presentat com les eines per fer que una nació es faci present a si mateixa i per garantir la seva cohesió social. Les obres audiovisuals i cinematogràfiques contribueixen a la socialització dels individus en la seva cultura; l'aculturació només amb produccions nord-americanes no pot respondre a aquesta necessitat d'arrelament identitari. El debat se situa, doncs, no tant en la qualitat de la producció artística —la percepció de l'excepció com una oposició entre la cultura alta gamma (francesa) i la cultura popular de baixa gamma (nord-americana)— sinó en la necessitat d'una presa en consideració de les necessitats d'inserció de la població nacional (un punt avançat pels canadencs més que no pas pels francesos).

L'argument més fort pel que fa a això és el de la diversitat cultural en tant que contrafoc davant de l'homogeneïtzació de les visions del món en una única visió, la de la dominació nord-americana, que esborra les aspreses nacionals, el pluralisme dels punts de vista i afavoreix el mínim comú denominador entre els gustos dels joves, la població a la qual apunta la política del lleure dels Estats Units, principalment a través del cinema i de les sèries televisives (Frau-Meigs 2003a). Un altre argument que guanya terreny és el que afavoreix el desplaçament semàntic de la noció d'excepció cap a la de diversitat: incita els Estats Units (i la

Unió Europea) a donar suport dins del propi territori a les cultures minoritàries no reconegudes fins ara, ja sigui a les regions (cas de Catalunya a Espanya), ja sigui a les antigues colònies (cas de Gran Bretanya amb les seves minories índies i caribenyes, o de França amb les seves minories magrebines i africanes).

Els lliurecanvistes responen a aquesta política de la identitat denunciant un nacionalisme temorós i retrògrad, pròxim al xovinisme i a l'aïllament cultural, que només pot condemnar un país al declivi. Més subtilment, emeten la sospita que una cultura amb vivacitat no necessita defensar-se: si ho fa, aleshores és un reconeixement de feblesa, o sigui, d'impotència. L'argument nou per part seva consisteix en avançar que l'excepció és un obstacle per a l'expansió internacional de les produccions nacionals (principalment franceses). Això explica l'últim cop d'efecte, que constitueixen les declaracions de Jean-Marie Messier, aleshores president del grup Vivendi Universal, el desembre de 2001, a Nova York: "The Franco-French cultural exception is dead". Va afegir-hi la seva pròpia definició de la diversitat: "Estem en un període de diversitat cultural. Què significa això? Vol dir que hem d'ésser globals i nacionals alhora. L'interès de Vivendi actualment és tenir una presència forta en el mercat nord-americà així com tenir Canal Plus i Studio Canal com a pilars de la indústria cinematogràfica francesa" (*New York Times*, 17/12/2001).

La controvèrsia al voltant de les paraules de Messier assenyala prou bé el problema de l'evolució semàntica d'excepció cap a diversitat: a llarg termini pot provocar un afebliment de les posicions excepcionistes. Amb tot, presenta l'avantatge de desterrar la impressió d'elitisme i desvia la crítica: ja no és només França que impedeix que funcioni l'OMC, sinó que és Hollywood que impedeix l'expressió de la diversitat cultural de tots els altres països del planeta.

3. L'aplicació de l'"excepció cultural" (cinema i televisió)

Si els dos bàndols han estat enfrontats en el nivell del discurs, també ho han estat en el nivell de les accions i de les solucions adoptades. Fer de l'economia o de la cultura un mitjà o un objectiu, és una manera d'absoldre's i de

penetrar millor en el territori de l'altre i (con)vèncer-lo. L'"excepció cultural", des d'aquest punt de vista, potser és més la "invenció" d'una diferència irreductible que no pas una oposició real, en el sentit que els termes del debat continuen essent els mateixos i reflecteixen tensions internes de la situació occidental: la mundialització és una americanització i una occidentalització del món. La mundialització és reveladora del funcionament del mercat quan se'l deixa sol: una tendència al duopoli, amb dues entitats asimètriques en termes de força però que es poden oposar una certa resistència i que això mateix justifica el sistema en la seva totalitat. Paral·lelament al síndrome HHMM i al seu funcionament intraamericà (Harvard contra Stanford, Hollywood contra Broadway, McDonald's contra Burger King, Microsoft contra Apple), la Unió Europea es presenta com la segona entitat asimètrica del duopoli EU/UE.

Tal vegada la profunditat de l'asimetria s'ha de buscar en un passat històric en què es van prendre opcions molt concretes. Allò que tesa el conflicte són les polítiques culturals instituïdes pels Estats-nació després de la Segona Guerra Mundial (de vegades abans, en el cas del Regne Unit). Amb el declivi del mecenatge privat, els poders públics van assumir el suport a les arts, practicant la política de "l'Estat-mecenes" (Gournay 17), que s'ha de posar en paral·lel amb l'Estat-providència o del Benestar. Aquesta política indica una feblesa dins del mercat: el públic no pot, per ell tot sol, subvenir a les despeses de les arts i dels espectacles. I més concretament, aquest és el cas de les obres contemporànies.

La dimensió amagada de l'"excepció cultural" aleshores apareix clarament: no es tracta tant de la conservació de patrimonis adquirits, sinó que del que es tracta en major mesura és de posar en valor la modernitat. Allò que està en joc fonamentalment és la defensa i la promoció de les arts contemporànies, la vitalitat de les quals és essencial per a la dinàmica futura d'una cultura. Una interrupció en el procés de creació artística, per reduït i local que sigui, fa saltar tota una generació de creadors i deshabitua tota una generació de públic dels rituals d'anar al cinema o d'assistir a espectacles nacionals o internacionals. En aquest sentit, l'exemple d'Alemanya i d'Itàlia, països en què la producció cinematogràfica es va aflaquir en els anys 1980-1990, és colpidor.

Els perills d'un buit cultural d'aquestes característiques són prou coneguts: d'una banda l'anomia mal viscuda, d'altra banda el replegament identitari temorós i sectari. (Wieworka). En ambdós casos, s'instal·la un malestar en el vincle social d'un país. En aquest sentit, el debat sobre l'excepció cultural és un debat fecund quan no es viu com una regressió o una perversió sinó com una prova de salut i de voluntat de revifada. Aquest debat ha tingut el mèrit de fer pensar la modernitat i d'obligar els països europeus a emprendre una democratització de la seva concepció de la cultura, tot considerant-la menys com una producció d'alta gamma i més com una creació federadora del conjunt de la població.

3.1 La panòpia de les polítiques d'ajudes a la cultura

Un dels efectes secundaris interessants del debat ha estat prolongar la democratització de la cultura, un procés endegat amb l'obertura ampliada al gran públic dels museus i de les biblioteques i ara aplicada al cinema i a l'audiovisual (amb recents extensions cap a l'edició i el disc). Els governs europeus van integrar tardanament les indústries de la imatge, analògica i digital, a les seves estratègies culturals. Els hàbits de consum del gran públic es van prendre en consideració tan sols a partir dels anys 1980, en part perquè els sistemes audiovisuals eren monopolis de l'Estat que tot just es van ser posar en qüestió amb la introducció de la competència privada. La interdependència entre producció cinematogràfica i audiovisual també va créixer durant aquest període, atès que la televisió fa alhora de soci capitalista i representa un mercat secundari de difusió del cinema.

Des d'aleshores, s'han fet esforços per millorar els programes de radiotelevisió i utilitzar-los amb finalitats culturals, tot esperant que repercutixin en l'apreciació de les altres arts, tal com en dona testimoni la creació de la cadena francoalemanya, Arte. Gairebé a tot Europa (inclosa l'Europa Central i Oriental amb països com Eslovènia, Txèquia, Hongria) s'han mantingut o s'han instaurat polítiques culturals per preservar un nucli de producció nacional de cinema. Hi ha hagut ajudes automàtiques i ajudes selectives sorgides de fons públics, fins i tot en països fora de la Unió Europea ampliada, com Noruega o Suïssa. A França la darrera ajuda en antiguitat va consistir

en obligar les companyies de televisió (públiques i privades) a subvenir la producció nacional mitjançant la reinversió d'una part dels seus beneficis en la producció de pel·lícules o en pre-compres de cara a la difusió.

Al costat de totes aquestes ajudes nacionals, la gran innovació dels anys 1990 és la intervenció de les instàncies federals europees en la política cultural. Les institucions europees es van mobilitzar per afavorir la descompartimentació del mercat comú i donar-li unes dimensions més viables. La Unió Europea va renovar la seva directiva "Televisió sense fronteres" l'any 1997 mantenint les quotes, i la revisió que se'n va fer l'any 2002 les ha legitimat novament, no sense algunes tibantors internes. També s'han establert instàncies federals de companyies audiovisuals de servei públic, la missió redefinida de les quals és la protecció del pluralisme i de la diversitat cultural. Des del 1988, el programa Eurimages va crear un fons de suport a la realització de pel·lícules europees en coproducció, que necessita la implicació d'almenys tres països. Des del 1990, el programa MEDIA (mesures per estimular el desenvolupament de la indústria audiovisual) té l'objectiu de proveir ajudes financeres als distribuïdors per tal de facilitar la circulació de les obres nacionals a tota la comunitat i fora de la comunitat: ajuda a la traducció, doblatge, edició, subedició, còpies, publicitat, relació amb els difusors (sales i televisió), etc. Després de dues primeres fases (MEDIA I, 1991-1995 i MEDIA II, 1996-2000), el programa ja està a la seva tercera etapa (MEDIA III, 2001-2005).

Aquestes mesures es proposen posar en pràctica les lliçons de la dominació nord-americana sobre el mercat de la producció així com del de la difusió. Aquest domini s'explica en general per la producció industrial de Hollywood, amb equips múltiples que es formen al voltant del projecte únic que és la pel·lícula, la qual cosa permet la rotació dels equips i dels talents. Els baixos costos de l'exportació es deuen a la rendibilització del programa en un fort mercat domèstic de 260 milions d'habitants. L'existència de col·leccions fílmiques i d'una política de catàlegs (sobretot al voltant de les sèries televisives, planificades almenys a tres anys vista) també és molt atractiva per als difusors de les cadenes de televisió. A més, el cinema es beneficia d'una xarxa de distribució internacional construït a partir del final de la Segona Guerra Mundial, quan Europa es

recuperava dificultosament de les seves ferides i perdia el control dels fluxos d'imatges.

3.2 Situació actual de les indústries culturals : una revifalla real però per confirmar

3.2.1 Costat europeu

Els fruits de les polítiques culturals instaurades al principi dels anys 1990, arriben a la maduresa un decenni més tard, havent-se produït un punt d'inflexió cap al 1995, com si la crisi del GATT hagués estimulat el fervor dels excepcionalistes. El balanç recent mostra una forta pujada de la producció fílmica europea, tot i que es manté mitigat en part a causa de la crisi econòmica i de l'esclat de la bombolla especulativa dels dot.coms, els quals s'havien dirigit en part cap a estratègies de lleure i d'entreteniment. Sembla que el cinema es beneficiï més de l'"excepció cultural" que la televisió, la qual cosa es correspon amb el seu estatut privilegiat a Europa i particularment a França.

Pel que fa al cinema, la producció de pel·lícules a la Unió Europea està en alça des del 1995 (625 pel·lícules l'any 2001). El creixement del volum es deu sobretot a França, seguida d'Alemanya i d'Espanya. A França la revifalla es produeix en l'àmbit de les pel·lícules dites "d'iniciativa francesa", ja sigui totalment, o majoritàriament produïdes per França. El creixement espanyol s'explica principalment per les coproduccions majoritàriament espanyoles. La baixada del Regne Unit és degut al declivi del nombre de produccions amb capital nord-americà rodades en territori britànic. La producció a l'Europa Central i Oriental (països en via d'integració a la Unió Europea) també va ser positiva, l'any 2001 els volums més importants es van registrar a Polònia i Romania.

Quant a la difusió, el nombre de pantalles no ha parat d'augmentar des del 1995, sobretot a Espanya i a Gran Bretanya: però no és així a Europa Central i Oriental malgrat l'impacte creixent de construccions de multisales. Pel que fa a l'afluència de públic, s'ha incrementat fortament (més del 10% l'any 2001), sobretot a Alemanya, a França i a Espanya. Els països de l'Europa Central i Oriental també han conegut índexs de creixement significatiu (Txèquia, Hongria), o impactant (40% a Polònia). El públic tendeix a tenir preferència per les produccions locals, la qual cosa fa

augmentar les parts de mercat nacionals (41% pel que fa a França i Polònia, 19% pel que fa a Itàlia, 18% pel que fa a Alemanya i Espanya). Per contrast, la part de mercat de les pel·lícules nord-americanes ha baixat a 64%, el nivell més baix des del 1995, mentre que la part de mercat de les pel·lícules europees és del 32% de mitjana, en forta progressió, deguda en part a l'augment de l'aflluència de públic a les pel·lícules europees fora dels seus mercats nacionals. El Regne Unit, però, es manté com el millor exportador europeu de pel·lícules, principalment per raó de les coproduccions amb els Estats Units. Paral·lelament, l'aflluència de públic de pel·lícules europees als Estats Units mateix ha augmentat d'aproximadament un 37% en un any (gràcies sobretot a pel·lícules espanyoles i franceses).

Les ajudes públiques a la indústria europea han augmentat d'aproximadament un 13% entre el 2000 i el 2001, l'import de les ajudes entre 1997 i 2001 va créixer d'aproximadament un 45% (és a dir 10 % de creixement anual). Només França va representar més d'una tercera part de les ajudes totals i els cinc mercats principals (Alemanya, Regne Unit, França, Itàlia i Espanya) van donar al voltant del 80% de les ajudes distribuïdes. Des del 2000, els francesos veuen que el cinema els dona un rendiment. Més de 190 milions de bitllets, en relació amb els 150 milions dels anys 1990, amb més del 50% de pel·lícules franceses al *box office* (en relació amb el 30 i 40% dels anys anteriors). Fins i tot en el mercat nord-americà, les produccions franceses van ingressar 30 milions de dòlars (comparats amb els 6,8 milions de l'any 2000), amb l'èxit de pel·lícules com *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet), *Closet* (Francis Veber), *Under the Sand* (François Ozon), *Widow of Saint-Pierre* (Patrice Leconte), etc.

Pel que fa a la televisió, les tendències del mercat mostren que la propensió a difondre obres europees (nacionals o no) és molt variable segons les cadenes (les cadenes temàtiques experimenten dificultats per respectar els seus objectius de programació). Quan compleixen les seves quotes d'obres europees, la majoria de cadenes ho aconsegueixen gràcies a la difusió d'obres nacionals: la ficció nacional ocupa les caselles principals de les hores de gran audiència (*prime time*), la qual cosa sembla que es correspon amb l'expectativa identitària del públic. Els programes nord-americans ja no ocupen la posició privilegiada que ocupaven els anys 1980, però es mantenen

molt presents si es consideren les graelles de programació en conjunt. Des del 2000, el volum horari de les importacions de ficció nord-americana va a la baixa, però sembla que es compensi amb una pujada de la difusió de les coproduccions internacionals. La programació de les noves cadenes temàtiques tendeix a afavorir la programació d'obres nord-americanes. Sobretot ha provocat una inflació dels costos d'adquisició dels drets televisius en benefici dels difusors americans: han passat de 1.700 milions de dòlars l'any 1993 a 4.400 milions l'any 2000.

La circulació europea de les obres (tant si es tracta de la ficció televisiva com d'obres cinematogràfiques) entre països europeus es manté feble, gairebé inexistent (en particular al Regne Unit). El fenomen més sorprenent en termes d'uropeïtzació de la programació és l'èxit dels formats de joc, una mateixa fórmula pot ser adaptada a una situació nacional (el cas de *Big Brother* de la companyia holandesa Endemol és històric) Si bé és veritat que aquestes adaptacions funcionen per als programes de flux, pel que fa als formats de ficció no és tan així, fins i tot si han tingut èxit en el país d'origen. La difusió d'obres provenint dels països de l'Europa Central i Oriental pràcticament no existeix.

Quant a la situació financera del sector audiovisual, l'emergència del sector europeu de producció independent continua essent un objectiu difícil d'assolir. La integració vertical tendeix a ser la norma, amb més de la meitat de les cinquanta primeres empreses europees de producció de programes de televisió (excloent-hi la producció cinematogràfica) fortament vinculades a empreses de difusió. Si bé els seus ingressos han passat de 6.500 milions d'euros l'any 1997 a 10.400 milions el 2000, els seus marges tendeixen a minvar (el marge de benefici va caure del 4,4%, el 1997, al 3,2% del 2000). El deteriorament de les finances afecta particularment la producció de ficció televisiva situada a un nivell pròxim al de la producció cinematogràfica o de la producció d'animació on els marges de benefici estan estancats al voltant del 0%. A més, hi ha el risc que la crisi del mercat publicitari i dels productes digitals tingui repercussions en les empreses de producció i faci el joc a les expectatives nord-americanes en la matèria.

Es confirmen diverses tendències en relació amb l'"excepció cultural", tot i que es fa difícil avaluar l'eficàcia de la seva aplicació en el conjunt dels països de la Unió

Europa: la preferència nacional i identitària quan la producció ho permet (la qual cosa legítima una mica les quotes), l'emergència d'una producció als països de l'Europa Occidental (principalment Espanya), també a l'Europa ampliada i fora de la Unió Europea (que assenyalava un semi fracàs de la política de dissuasió diplomàtica nord-americana), la condició privilegiada del cinema respecte de l'audiovisual (que reflecteix les preferències de l'"excepció cultural"). La posició d'excepció francesa es manté, inclosa la seva voluntat de protecció del cinema mundial: el finançament de les pel·lícules estrangeres per part dels francesos es fa sense exigència de llengua i deixant el control de la creació als realitzadors (David Lynch, Pedro Almodóvar, etc), contràriament als nord-americans que es mostren més proteccionistes sense que això vulgui dir que protegeixen els seus artistes. Però la relativa negligència francesa respecte del sector audiovisual tot i ser soci capitalista i vector de difusió, genera inquietud pel que fa a la defensa de la diversitat i del pluralisme tant a França com a Europa.

Tanmateix la baixada de les importacions de pel·lícules nord-americanes o angleses en correlació amb una certa pujada de les coproduccions amb Hollywood pot anunciar una tendència a la llarga: un maquillatge de diversitat per a una empresa d'homogeneïtzació més subtil o subreptiva. Si les pel·lícules d'acció són les mestresses del mercat, sigui quin sigui el país de producció, les altres pel·lícules han d'apuntar a audiències específiques de nínxol sociològic o de nacionalitat. Els francesos i els europeus es volen posicionar en aquest doble mercat amb compromisos que poden significar opcions estilístiques, rítmiques i narratives inspirades de les fórmules nord-americanes. La cooperació internacional troba poques estratègies d'eludir els Estats Units, situats sempre en el punt de mira per les dimensions i la riquesa del seu mercat. La feblesa de l'aproximació europea o francesa prové de la ponderositat dels acords múltiples i plurals (els projectes europeus exigeixen la col·laboració de tres Estats o més). La pobresa dels intercanvis entre els cinemes nacionals, inclosos els nord-americans, contrastant-los amb els que van poder tenir lloc en els anys 1960-1970 entre França, Itàlia i Alemanya, és esfereïdora.

3.2.2 Costat americà

Sembla que la indiferència sigui el tracte que donen els Estats Units a la cultura, però no és gens així. Contrà-

riament a les idees rebudes —i cultivades pels mateixos nord-americans—, els Estats Units practiquen un foment del mecenatge que és un híbrid entre suport privat i públic: els avantatges fiscals associats a les fundacions o a les donacions són ajudes públiques disfressades de desgravacions o d'exempció d'impostos. Així és com el cinema independent va sobreviure fins al final dels anys 1980 (moment en què li van ser retirats aquests avantatges fiscals). Fins i tot en aquestes condicions, van haver de crear, a escala federal, l'any 1965, *the National Endowment for the Arts*, el qual, finança poc el cinema, és veritat, però mai no l'exclou de les seves ajudes (per a pel·lícules documentals d'art sobretot). A més, si les seves pràctiques culturals de cara a les arts no semblen pilotades per l'Estat federal, és que políticament té poca vocació i legitimitat per fer-ho, però no és el cas dels Estats federats i de les comunitats locals, que són les anelles fortes de la identitat cultural nord-americana. Les pràctiques d'ajuda a la cultura existeixen, però estan descentralitzades i no són objecte d'un inventari sistemàtic i mesurable a escala nacional. Els ajuntaments (Los Angeles, Nova York, Denver, Filadelfia, Chicago, etc.) són més actius en l'acció cultural, amb l'ajuda tanmateix, d'agències federals prou escintil·lades per passar desapercebudes, o per semblar gairebé invisibles, sobretot perquè Hollywood tendeix a acaparar l'atenció general.

Ideològicament parlant, des del final del segon conflicte mundial, els Estats Units han dut una guerra cultural en dos fronts: la difusió de propaganda simbòlica a través de les seves ficcions mediàtiques, la revolució de la informació com a mite contemporani de l'autonomia total, segons el qual ja no hi hauria història, ni relació entre el món del treball i el món del capital. Expressions inofensives com "free flow of information" -lliure circulació d'informació- o "freedom of the press" -llibertat de premsa- són, de fet, paraules en clau per expressar la importància vital que té per als nord-americans exportar els seus productes culturals (Schiller). A partir de 1946, sota l'ègida de William Benton (sotsecretari d'Estat), busquen afavorir l'expansió de les seves agències de premsa, de les seves pel·lícules i dels seus mitjans de comunicació en tant que sengles eines estratègiques de la seva política estrangera. L'assistència material facilitada a molts països després de la guerra va ajudar-los a imposar la seva presència sobre el terreny,

mentre que Europa es retirava de les seves colònies. Aquesta presència es va reforçar amb l'establiment de totes les grans instàncies internacionals que regeixen la globalització: les Nacions Unides, el Fons Monetari Internacional, l'OTAN i el GATT. Aquestes instàncies tenen mires universalistes però també poden ser instrumentalitzades per fer avançar els interessos nord-americans i alhora servir determinats interessos nacionals, poc avesats a girar-se en contra dels Estats Units, país que els proveeix de béns de consum corrent i de consum cultural a baix preu (Joffe).

Conseqüentment, l'Estat federal es va mostrar molt intervencionista en el sector dels mitjans de comunicació i de la informació, tal com il·lustra la política manifesta de construcció i de llançament de satèl·lits de comunicació i de vigilància. Les indústries de l'entreteniment formen part de l'economia política nord-americana, i l'argument comercial que fonamenta el seu rebuig a l'excepció s'ha d'analitzar tenint en compte l'enorme dèficit comercial nord-americà: el cinema és el segon producte d'exportació (després de l'armament), constitueix un punt sensible, tant per als demòcrates com per als republicans. Per evitar el finançament mitjançant l'impost, el desenvolupament del comerç exterior continua sent la solució menys onerosa per als nord-americans políticament i financerament parlant. És una qüestió de manteniment de la font d'ocupació i del nivell de vida de la nació (i del finançament dels seus plans de defensa, tant en els temps de la guerra freda com en temps del terrorisme fred actual). Tot i que sembla que els capitals canvien de nacionalitat amb les multinacionals, els productes continuen sotmesos a les normes nord-americanes. El risc de pèrdua d'hegemonia econòmica respecte al sud-est asiàtic ja experimentat pels Estats Units crea una amenaça que només pot ser contraatacada per una aculturació simbòlica duta a terme pels productes audiovisuals i per una política de dissuasió respecte a les temptacions de l'excepció cultural.

Els Estats Units també van anticipar els desenvolupaments tecnològics que havien de venir per mantenir les seves mires hegemòniques. Es van consentir ajudes financeres enormes per part de l'Estat federal (Pentàgon i NASA) encaminades a la recerca i al desenvolupament en matèria d'informatització i de digitalització, que són els fonaments de la societat dels serveis en curs d'evolució.

D'alguna manera els nord-americans també van "excepcionalitzar" la informació, segons el seu propi sentit de l'excepcionalisme, que és una forma d'elecció, de predestinació, d'acompliment del seu destí universal. Això els permet crear la ruptura amb el passat i objectivar relacions de dependència que, per altra banda, són reals (Frau-Meigs 2003b). Sense negar els poders de transformació de la societat de la informàtica, no s'ha d'oblidar tampoc les continuïtats culturals que indueix en els seus usos. Així Joseph S. Nye, sots-secretari de Defensa del govern Clinton, considera que els Estats Units estan ben posicionats per a la dominació mundial el segle XXI perquè tenen el control dels recursos *hard* i *soft* gràcies a la informació (Nye; Nye and Owens).

L'Estat federal situa bé les telecomunicacions i les noves tecnologies en les seves estructures històriques de dominació, de vigilància i de control, siguin quines siguin les tendències polítiques dels seus dirigents. Així, va ser sota el govern de Clinton que va tenir lloc la crisi de l'"excepció cultural", i també va ser durant el seu mandat que es va votar la llei de les telecomunicacions de 1996. Aquesta llei tenia per objectiu facilitar les convergències entre empreses de mitjans de comunicació i d'informàtica de cara a la competència internacional. L'aplicació de la llei va implicar retirar les lleis anti trusts per al sector del cable o de la telefonia; suprimir les compartimentacions entre producció i difusió per tal d'afavorir una competència més àmplia; autoritzar les interpenetracions de mercats, etc. Els últims desenvolupaments d'aquesta llei van provocar la convergència de les multinacionals i el control de tota la cadena industrial de l'entreteniment (producció, realització, desenvolupament, distribució, exportació, etc.) per part de cinc grans grups: AOL-Time Warner, Disney, Microsoft, General Electric i Westinghouse (Miller ; Frau-Meigs 2001).

La crisi dels dot.coms, tot i les seves pertorbacions, va contribuir, sens dubte, a la consolidació i al reforçament del sector. Això pot explicar el canvi d'actitud dels lliurecanvistes, sobretot en la persona de Jack Valenti, que presenta una línia menys dura davant de l'"excepció cultural" i diu que ja no s'oposa a l'existència de subvencions ni a la directiva europea "Televisió sense fronteres". Els lliurecanvistes consideren que l'expansió d'Internet a Europa farà completament obsolet el sistema de quotes: als europeus, inclosos els francesos, ja no els caldrà anar a les

sales per veure les pel·lícules que vulguin, aquestes pel·lícules estaran disponibles i es podran telecarregar en llocs web dedicats a això, i la gran majoria seran nord-americans. Segons ells, els dies de l'"excepció cultural" estan comptats.

L'expansió de les noves tecnologies deixa obert el risc de la inutilitat dels dispositius jurídics. L'únic que hi ha és la directiva "Televisions sense fronteres", la qual per altra banda és poc vinculant. El buit jurídic existent al voltant de l'"excepció cultural" potser només és una moratòria. Els instruments de represàlia nord-americans hi són, però prefereixen contornejar l'excepció, principalment mitjançant el creixement de les coproduccions transatlàntiques, ja que no els interessa aparèixer com els dolents de la història. Pel que fa als europeus, intenten invertir en les corporacions nord-americanes (com en el cas de Vivendi-Universal), apropiant-se de les xarxes de distribució i treballant en la seva estratègia de marketing i en els seus mercats derivats, amb resultats d'èxit molt desiguals.

4. Propostes per al futur: per a una visió positiva i constructiva

Sense subestimar aquests desenvolupaments potencials d'Internet, i eventuais revifalles tecnològiques i econòmiques, els excepcionistes poden preveure diverses estratègies encaminades a preservar la diversitat cultural. Aquestes estratègies impliquen alhora un front comú dels "diversitaris" tant a Europa com en altres regions del món, un manteniment del diàleg amb els Estats Units i una reflexió de fons sobre el sentit de la cultura de les pantalles en la mundialització.

Tanmateix, la primera batalla és interna i consisteix en desfer-se definitivament dels reflexos conservadors i proteccionistes que tradueixen l'"excepció cultural" en cultura de l'excepció. Això no vol dir caure en la glorificació més o menys fatalista d'un lliurecanvisme perfecte. Això implica una concepció de la diversitat que no desperti sentiments nacionalistes de replegament sinó que susciti més aviat la presa en consideració de la contemporaneïtat, amb la riquesa del seu caràcter inèdit i prospectiu.

La crisi d'allò polític i de la identitat que colpeix els països europeus fa córrer molta tinta (Laidi). Sovint les anàlisis eludeixen considerar el paper de les pantalles, les quals, ja formen part integrant de la socialització dels individus.

D'això se'n desprèn que pel·lícules i programes nord-americans generin expectatives i models l'impacte dels quals no està prou ben mesurat per creadors i polítiques culturals; aquestes expectatives no són satisfetes per les produccions nacionals de base, ja que impliquen més circulació entre cultura d'alta gamma i cultura de baixa gamma i més democratització tant dels accessos com dels continguts (Frau-Meigs 2003a). I la paradoxa amb la qual ens toca viure és que el cinema i l'audiovisual són alhora vectors d'identificació i vectors de mundialització, creadors d'identitat i grans anivelladors de les diferències culturals. Allò que veritablement ha d'ajudar a lluitar contra la uniformització potencial dels formats i de les fórmules és el pluralisme dels continguts. Però aquest pluralisme no pot ser arraconat en una esfera cultural aïllada de les altres perquè seria condemnar-lo a desvincular-se del real, de l'evolució de la modernitat i del geni propi de cada artista.

Si la cultura, com es diu sovint, és l'ambaixadora d'un país, cal que sàpiga defensar la seva pròpia causa diplomàtica. Projectar la pròpia imatge esdevé essencial en aquest joc d'influències en el qual la negociació substitueix la confrontació. Potser que això consisteixi en donar valor a espais de xarxes transversals on els individus expressin lleialtats múltiples (a la seva regió, al seu Estat-nació, al seu Estat federal), cosa que ja es produeix en la seva realitat quotidiana sense que les seves administracions hi facin cap mena de modificació. Es tracta d'espais portadors del bé comú, que podríem anomenar "Zones temporals de pertinença compartida" capgirant l'expressió de Hakim Bey que concep les xarxes virtuals com a "Zones d'autonomia temporal". Això pot implicar apropar-se al Regne Unit i recolzar-se en països amb cultures audiovisuals en desenvolupament com són Espanya i Itàlia. En aquests casos les coproduccions filmiques com les de Canal+ amb Pedro Almodóvar poden servir de ciment cultural entre dos països amb relacions enterbolides en el passat. La maduració democràtica de la Unió Europea (i la seva credibilitat política) té aquest preu simbòlic. L'"excepció cultural" vista des d'aquest punt de vista no té preu, no té taxa, no hi ha índexs d'audiència que valguin.

La constitució d'un front comú pressuposa que la Unió Europea doni prova de cohesió i es concedeixi una visió regional i reticular creïble que legítimi les seves accions culturals i que es desempallegui de les seves aleatorietats

actuals. Això no exclou una obertura progressiva dels mercats nacionals paral·lela al desenvolupament de la creació nacional. Els factors d'evolució transnacional existeixen a tot Europa i més enllà; el cinema no pot no deixar-se captar per aquesta evolució i pot ser federador, és a dir ferment d'europèitat, i produir una determinada forma d'universalitat sense pretendre l'hegemonia mundialista. Conciliar diversitat i accessibilitat per a tots podria tenir l'avantatge de fer les produccions més exportables mundialment, sabent que qualsevol brutalitat en la matèria pot convertir-se en contraproductiu. Els fruits de les mesures adoptades en matèria d'"excepció cultural" actuaran durant algunes generacions, les dels responsables de la presa de decisions actuals —alimentats amb els programes nord-americans— com les de les joves generacions que puguen —igualmente impregnades com la dels més grans— cridades a produir els ciutadans i els creadors del demà. L'aculturació individual nord-americana es va produir allarg de mig segle, no podria pas ser corregida en un decenni (Frau-Meigs 2003a).

La generalització de pràctiques estandarditzades i d'hàbits de consum cultural i tècnic no es pot confondre, tanmateix, amb un disseny universal on les diferències es poden afirmar sense exclusiva. L'"excepció cultural" pròpiament no és exclusiva, participa de l'evolució de la mundialització, intentant tanmateix modificar-ne determinades característiques que es preveuen com una fatalitat. Frena una mica la falta de compromís dels Estats en un procés que, malgrat interessos diversos, és el fet de tots els països del planeta. En aquest sentit, França no hauria pogut imposar l'"excepció cultural" sense la Unió Europea, i és que el model que emergeix és clarament el de conjunts regionals amb pols de resistència i de convergència en tensió.

L'altre gran acció de maduració consisteix en convèncer els Estats Units de la necessitat d'una obertura multilateral real, incloent el seu propi mercat. Els Estats Units no poden prevaler-se gaire temps més del seu status hegemònic, sense córrer el risc de crear les resistències polítiques, estratègiques i militars que el final de la guerra freda no havia suscitat. La seva política consistent en privilegiar el bilateralisme per incitar els competidors a cedir davant les seves concepcions de reciprocitat, pot ser percebuda com massa agressiva i pot incitar d'altres països a dotar-se de dispositius equivalents i a reforçar-los quan ja existeixin. El

risc de desolidarització és real, com ho ha recordat la recent crisi de l'11 de setembre. Una argumentació susceptible de ser adreçada als Estats Units ha de mostrar-los que atès que han trobat una virtut al seu "excepcionalisme", com a mínim s'ha de respectar el dels altres. Una cultura universal no es pot crear sense el diàleg entre les cultures específiques; l'especificitat no és només francesa, és italiana, alemanya, catalana... i fins i tot nord-americana. De fet, els nord-americans han perdut alguns dels seus gèneres més específics en la mundialització dels seus *mass media*: el *western*, el *slapstick*, la comèdia musical.

En termes de polítiques culturals, l'argument de l'excepció se'ls ha de retornar: practicant únicament el mecenatge, prenen per norma allò que és la seva excepció. A escala internacional, un de sol, per molt poderós que sigui, no pot guanyar contra tots. La norma de respectabilitat internacional s'ha d'expressar amb més igualitarisme entre uns i altres, en bon governament. I és que, la qüestió de l'antiamericanisme es planteja amb més agudesesa en el context actual, el qual no pot ignorar les formes fredes de resistència que representen els terrorismes. L'any 1993, els nord-americans podien prendre's l'"excepció cultural" com un antiamericanisme francès o europeu. Des del 2001, l'acostament de la Unió Europea i dels Estats Units en termes de defensa i de cultura democràtica es presenta com una necessitat, amb el món atlàntic com a zona de pertinença compartida. La resistència europea, i francesa, només es pot exercir en el si d'aliances negociades amb els Estats Units, fins i tot si la temptació nord-americana és respondre a la diplomàcia de les aliances amb la dels interessos propis.

França no es queda enrere en matèria de reticències. La seva tradició de centralització i de sobirania voluntarista de l'Estat en matèria cultural s'adapta malament al governament i a la mundialització, que afebleixen la seva posició donant més pes als actors del sector privat i a l'individualisme de les iniciatives (Meunier). La consagració de la visió nord-americana de l'universalisme i el triomf del pragmatisme i de l'utilitarisme no poden sinó incitar els francesos a negar-se a rendir-se a un sistema de valors polítics que fereix la seva sensibilitat política. La integració europea i la creació d'un front comú poden ser vistes com un mitjà de resistència, si França aconsegueix convèncer Europa perquè esdevingui la capdavantera d'un model de

governament que respecti les diferències. Aleshores podria oposar el multilateralisme real de la Unió Europea a l'unilateralisme consumat dels Estats Units. És per això que en les relacions internacionals França es presenta com una tercera veu, i tendeix a posicionar-se com a líder de l'oposició a la mundialització hiperliberal. Fa d'advocada no només d'ella mateixa sinó també dels països en transició i en via de desenvolupament.

L'extensió de l'excepció a d'altres regions del món constitueix, sens dubte, l'estratègia més hàbil per part d'aquells que busquen preservar la diversitat cultural. La crisi del 1993 va excloure els països desfavorits dels debats, palesant fins a quin punt la qüestió de l'excepció no era en absolut global sinó occidental. No obstant això, el missatge francès comença a trobar aliats receptius, al Japó, a Brasil, al Marroc, i a Corea, principalment. Aquests països presenten configuracions semblants, no s'oposen als beneficis de la mundialització però rebutgen que es faci en detriment de la seva cohesió interna, de la seva pròpia producció cultural o de la seva llengua. Queda un treball de sensibilització per fer de cara als països que no estan convençuts de la necessitat de preservar la seva identitat cultural i mediàtica o que no disposen dels mitjans per fer-ho. Els problemes de desenvolupament a les regions d'Àfrica, d'Amèrica llatina i d'Àsia estableixen velocitats diferents en les polítiques culturals. Hi ha el risc que aquests problemes animin els països membres d'aquestes regions a eludir les regles del GATT, cosa que pot conduir els Estats Units a recórrer a un bilateralisme agressiu.

L'experiència francesa i europea pot servir de model a aquestes altres regions. Per altra banda, el record de la crisi del 1993 ha portat França i el Canadà a prendre iniciatives per concretar la cooperació internacional en les indústries culturals. Això implica intercanvis més estrets entre els governs de diverses regions del món, a través de la francofonia, per exemple (una cinquantena de països). S'ha de dedicar línies pressupostàries conseqüents a la coproducció i a la difusió internacional. S'ha de donar estímuls a les empreses de cinema i de televisió, afavorint les coproduccions i les xarxes de distribució alternatives.

A instància de França i el Canadà, la UNESCO, l'objectiu de la qual és donar suport a la cultura als cinc continents,

va assumir la qüestió de la diversitat cultural. L'any 2001 va elaborar una *Declaració universal sobre la diversitat cultural*, que reafirma el risc que la mundialització desemboqui en una uniformització dels serveis artístics i culturals i reafirma també el dret de totes les cultures a tenir accés als seus mitjans d'expressió i de difusió, incloses les tècniques més modernes com les xarxes digitals. El text d'orientació afirma que el mercat per si sol no és prou per garantir la diversitat i reconeix als Estats el dret a definir les seves opcions de polítiques culturals, és a dir de promoure els seus serveis públics de radiodifusió. El retorn dels Estats Units al si de la UNESCO, anunciat el setembre del 2002, pot tornar a posar en qüestió aquesta declaració, llevat que siguin sensibles a la retòrica de les aliances...

La UNESCO, principalment mitjançant el seu programa Informació per a tots, també es fa preguntes relatives a la transposició de l'"excepció cultural" en el ciberespai. Reflexiona sobre un *Projecte de recomanació sobre la promoció i l'ús del multilingüisme i l'accés universal al ciberespai*, que inclou la preservació d'un àmbit públic mundial i té en compte l'impacte de les noves tecnologies en els països en via de desenvolupament. Potser la qüestió rau en vincular les indústries i les polítiques culturals a les nocions de "bé comú mundial" i "d'interès general mundial" (Quéau). Això implica preservar el caràcter públic dels mitjans de comunicació i de la informació, en el moment del seu eventual pas a la digitalització, amb una missió renovellada de l'Estat, no pas com a instància de control sinó com a garant de la diversitat i del pluralisme dels punts de vista i de la creació.

Una nova ronda de l'OMC va començar el novembre del 2001. És la Ronda de Doha (*Doha round*), inaugurada a la capital de Qatar, que relança la qüestió dels serveis audiovisuals i cinematogràfics. S'hi debaten novament els graus relatius d'obertura i de proteccionisme; les regles del joc d'allò que serà mútuament acceptable per tots generaran novament tensions. ¿Els Estats sabran posar-se d'acord per tal que aquest bé comú que els transcendeix pugui veure la llum? Sabran fer de la diversitat la seva excepció?

Traducció del francès: Helena Cots

Bibliografia

- CONSEIL DE L'EUROPE. "Programme d'encouragement au développement, à la distribution et à la promotion des œuvres audiovisuelles européennes (MEDIA PLUS), 2001-2005". a *Journal Officiel* L 13 (17 de gener de 2001) <http://europa.eu.int/scadplus/leg/fr>
- CONSEIL DE L'EUROPE. *Livre Vert sur les options stratégiques pour le renforcement de l'industrie des programmes dans le contexte de la politique audiovisuelle de l'Union Européenne*. Bruxelles, 6 d'abril de 1994.
- D'ANGELO, M.; VESPÉRINI, P. *Politiques culturelles en Europe. Une approche comparative*. Strasbourg: Editions du Conseil de l'Europe, 1998.
- FRAU-MEIGS, D. *Médiamorphoses américaines dans un espace privé unique au monde*. Paris : Economica, 2001.
- FRAU-MEIGS, D. "Les écrans de la violence: cinq ans plus tard, la question de l'acculturation". a LARDELLIER, P. (ed). *Violences médiatiques?* Paris: L'Harmattan, 2003a.
- FRAU-MEIGS, D. "Les Etats-Unis au miroir de leurs médias", Quaderni 50 (març 2003b).
- FRAYSSÉ, O. "Les nouvelles règles du commerce mondial: une mondialisation américaine?" a ESPOSITO, M-C.; AZUELOS, M. (eds). *Mondialisation et domination économique: la dynamique anglo-saxonne*. Paris: Economica, 1997.
- GOURNAY, B. *Exception culturelle et mondialisation*. Paris: Presses de Science PO, 2002.
- JOFFE, J. "Who is Afraid of Mister Big?", a *The National Interest*. Estiu 2001.
- KING, A. D. (ed.). *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, University. of Minnesota Press, 1997.
- McCHESNEY, R. *Rich Media, Poor Democracy*. New Press: 2000.
- MÉLANDRI, P. et Vaisse J. *L'empire du milieu*. Paris: Odile Jacob, 2001.
- MESURE, S.; RENAUD, A. *Alter Ego: les paradoxes de l'identité démocratique*, Paris: Aubier, 1999.
- MEUNIER, S. "The French Exception", a *Foreign Affairs* (juliol-agost 2000): 104-114 p.
- MILLER, M.C. "The National Entertainment State", a *The Nation*. 29 de maig de 1885.
- MORIN, E. *Penser l'Europe*, Paris: Gallimard, 1987.
- MORLEY, D. "Cultural Transformations: The Politics of Resistance", a DAVIS, H.; WALTON, P. (eds). *Language, Image, Media*. Oxford : Blackwell, 1983.
- NYE, J. S. *Born to Lead. The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books, 1990.
- NYE, J. S.; OWENS, W.A. "America's Information Edge", a *Foreign Affairs*, març-abril 1996.
- OBSERVATOIRE EUROPÉEN DE L'AUDIOVISUEL. *Annuaire 2002*, volums 3 i 5. Strasbourg: Conseil de l'Europe, 2002.
- QUÉAU, P. *La planète des esprits. Pour une politique du cyberspace*. Paris: Odile Jacob, 2000.
- SAEZ, J.P. (ed). *Identités, cultures et territoires*, Paris: Desclée de Brouwer, 1995.
- SCHILLER, H. *Mass Communication and the American Empire*. New York : Augustus Kelley, 1969.
- UNESCO. *Conférence intergouvernementale de Stockholm sur les politiques culturelles pour le développement. Rapport final*. Paris: UNESCO, 1998.
- UNESCO. *La culture, une marchandise pas comme les autres?* Document final. Paris: UNESCO, 1999.
- VENTURELLI, S. *Liberalizing the European Media*. New York: OUP, 1999.
- WIEVIORKA, M. *La démocratie à l'épreuve. Nationalisme, Populisme, Ethnicité*. Paris: La Découverte, 1993.
- ZAKI LAÏDI. *Un monde privé de sens*. Paris:Hachette, 1994.