

La intervenció pública en cultura i comunicació

Judith Clares Gavilán

PID_00198286



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

1. La cultura i la comunicació com a indústries culturals.....	5
1.1. El concepte d'indústries culturals	5
1.1.1. Els orígens: l'Escola de Frankfurt i el concepte d'indústria cultural	5
1.1.2. El concepte d'indústries culturals en el marc de la UNESCO	7
1.1.3. Les indústries culturals en l'entorn digital	9
2. Origen i evolució del concepte de política cultural i de comunicació.....	11
2.1. Definició del concepte de política cultural i de comunicació	13
3. Motius per a la intervenció pública en cultura i comunicació.....	16
3.1. La defensa de la identitat cultural	18
3.2. L'informe MacBride: la UNESCO i el debat entorn del nou ordre mundial de la informació i la comunicació (NOMIC)	20
3.3. L'excepció cultural i la diversitat cultural a Europa. Els acords del GATT i el naixement de l'OMC	22
4. Els objectius de la intervenció pública en cultura i comunicació.....	28
5. Els models o paradigmes de política cultural i de comunicació.....	32
5.1. El model o paradigma del mecenatge	33
5.2. El model o paradigma de la democratització de la cultura o extensió cultural	34
5.3. El model o paradigma de la democràcia cultural	35
5.4. El model o paradigma de la rendibilitat de la cultura (anys noranta)	36
5.5. Envers un cinquè model o paradigma. Model híbrid entre democràcia cultural i rendibilitat de la cultura (a partir de l'any 2000)	37
6. Organismes internacionals dedicats a la cultura: la UNESCO i el Consell d'Europa.....	39
6.1. L'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura (UNESCO)	39
6.2. El Consell d'Europa	41
Bibliografia.....	45

1. La cultura i la comunicació com a indústries culturals

1.1. El concepte d'indústries culturals

1.1.1. Els orígens: l'Escola de Frankfurt i el concepte d'indústria cultural

El concepte d'indústries culturals té els orígens en l'anomenada Escola de Frankfurt, que va néixer a Alemanya durant el període d'entreguerres (anys trenta i quaranta). És a dir, fa més de 70 anys que intel·lectuals de tot el món reflexionen entorn d'aquest concepte i sobre les seves implicacions en la societat.

Formada per pensadors com Herbert Marcuse, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin i Erich Fromm, entre d'altres, tenia com a objecte d'estudi la societat industrial i la indústria de la cultura, conseqüència de la industrialització mateixa.

Molt crítics amb les actituds adoptades pel nazisme, els seus membres, alguns d'ells d'origen jueu, es van haver d'exiliar amb l'ascens d'Adolf Hitler al poder el 1933. Entre els autors exiliats, Marcuse, Horkheimer i Adorno ho van fer als Estats Units, on van prosseguir la seva investigació.

Situada dins de la perspectiva crítica de les teories de la comunicació, el corrent de l'Escola de Frankfurt té una notable influència de l'anàlisi marxista i tenia com a objecte d'estudi la societat capitalista del segle XX.

Tenint present que partien de l'anàlisi marxista, mostraven els mitjans de comunicació com a empreses que funcionen dins de la lògica del sistema capitalista i com a institucions que cooperen en la reproducció d'aquest sistema. Així doncs, aquesta perspectiva es proposava denunciar les estratègies de manipulació i de persuasió dels mitjans de comunicació. Això fa que caracteritzin els mitjans de comunicació com a instruments ideològics (Rodrigo, 2001, pàg. 195).

Ràpidament es va posar de manifest el seu posicionament oposat a la perspectiva funcionalista, dominant als EUA, que considerava l'individu autònom i lliure i, consegüentment, no atorgava als mitjans de comunicació el mateix poder que els autors que situem sota la perspectiva crítica de la comunicació.

Com explica Enric Saperas (1992, pàg. 101): “el que representa la investigació comunicativa als Estats Units és extraordinàriament diferent del que ha representat a Europa. Al continent europeu l’adveniment de la comunicació de masses i del procés d’industrialització introdueix un factor de desestabilització de les cultures nacionals europees en un moment en què el continent estava experimentant un procés de dissolució política i de crisi de la convivència dels països que pugnaven per la seva hegemonia. En contrast amb aquesta situació, l’experiència nord-americana representa el moment culminant d’un llarg procés de formació d’una nova nació en procés de creixement intern i d’expansió econòmica i comercial. [...] En altres paraules, la seva implantació no patirà els prejudicis i els recels polítics i culturals als quals s’hauran de sotmetre a Europa. Als Estats Units els mitjans de comunicació responen al seu entorn fins a convertir-se en la seva millor expressió pública”.

És a dir, per als EUA, la industrialització i el sorgiment de la cultura de masses conseqüència d’aquesta industrialització va representar la creació de la cultura i del model de vida nord-americana.

De fet, si seguim els quatre criteris que exposa Saperas (1992, pàg. 103-104) com a definitoris de l’inici de la investigació en comunicació als EUA, podrem entendre les diferències d’arrel de la concepció europea enfront de l’americana en relació amb les indústries culturals i les accions impulsades entorn d’aquestes, com les mesures regulatòries i de foment que veurem en propers capítols.

Vist el paper que van adoptar les indústries de la comunicació i la cultura als Estats Units, enfront del paper adoptat inicialment a Europa, es fa fàcil comprendre per què han evolucionat amb importants matisos diferenciadors i com aquests han influït en l’estructuració dels mercats i la intervenció política.

De fet, veiem com a Europa es va atorgar un doble valor econòmic i cultural a les indústries de la cultura, mentre que als Estats Units se’ls va atorgar essencialment un paper econòmic. D’aquest fet deriva que s’adoptin dos conceptes diferents: indústries culturals a Europa, enfront d’indústria de l’entreteniment als EUA.

Sigui com sigui, l’Escola de Frankfurt, si bé es va apropar, al principi, a l’estudi dels nous mitjans de comunicació des d’una perspectiva optimista, considerant que es podrien convertir en la clau per a fer participar el conjunt de la societat en els processos culturals i de comunicació, ràpidament va canviar aquesta visió positiva en veure l’ús que va fer el règim del nazisme (i posteriorment altres règims dictatorials i totalitaris) emprant-los com a eina de control i propaganda política per a tenir el control de les masses.

Partint d'aquesta situació política, els pensadors de l'Escola de Frankfurt plantegen que els nous mitjans de comunicació, en lloc de garantir el pluralisme, s'han convertit en una eina de manipulació massiva.

Tenint en compte aquest context, el concepte d'indústria de la cultura va ser proposat a mitjan anys quaranta per Max Horkheimer i Theodor W. Adorno en el llibre *Dialéctica de la Il·lustración*. Tenint en compte la seva actitud pessimista davant el paper dels mitjans de comunicació, van adoptar una actitud similar davant la industrialització i massificació de la cultura. De fet, van utilitzar aquest concepte, en certa mesura, per evitar utilitzar el concepte de cultura de masses que en aquells temps era emprat per intel·lectuals que observaven el fenomen positivament i el consideraven l'expressió del poble, la cultura que sorgeix del poble, la cultura popular.

Adorno i Horkheimer, en canvi, van utilitzar el terme d'*indústria cultural* per incidir i denunciar l'estandardització que patien els continguts culturals en emprar tècniques reproductives pròpies de la industrialització.

També és important destacar que tots dos autors van considerar que la cultura no es pot convertir en una indústria més, ja que aquesta està carregada de valor simbòlic, la consideren la indústria de la consciència. Exposen també que en industrialitzar-se la cultura es converteix, al mateix temps, en mercaderia. Finalment, com que la cultura és difosa massivament, arriba i és assumida acríticament per la població, i es converteix d'aquesta manera, a parer seu, en ideologia i en falsa consciència (Rodrigo, 2001).

Cal dir que amb anterioritat a Adorno i Horkheimer, un altre autor de l'Escola de Frankfurt ja va reflexionar sobre els efectes de la industrialització sobre el producte cultural i els efectes de la reproductibilitat sobre aquest. Es tracta de Walter Benjamin, que per mitjà de la seva obra *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, analitza les noves possibilitats expressives que la reproducció mecànica ha ofert al món de l'art, al mateix temps que reflexiona sobre la pèrdua d'autenticitat en les obres reproduïdes.

1.1.2. El concepte d'indústries culturals en el marc de la UNESCO

El concepte d'indústries culturals en el marc de la UNESCO ha evolucionat al mateix ritme que la seva conceptualització en el camp teòric. De fet, des de la seva creació s'han fet diferents reunions amb experts en la matèria provinents de tot Europa. Aquest és el cas de la reunió d'experts feta el 1980 a Montreal sobre "El lloc i el paper de les indústries culturals en el desenvolupament cultural de les societats".

De fet, aquesta reunió era fruit de la creació d'un programa d'investigacions comparades sobre les indústries culturals, aprovat en el marc de la Conferència General de la UNESCO feta a París del 24 d'octubre al 28 de novembre de 1978, i que tenia per objectiu, en col·laboració amb institucions nacionals i interna-

cionals (tant públiques com privades), dur a terme investigacions comparades sobre la funció i el lloc de les indústries culturals en el desenvolupament cultural de les societats.

La reunió en concret a la qual fem referència va ser organitzada conjuntament des del programa esmentat i en col·laboració amb la Comissió Nacional Canadenca de Cooperació amb la UNESCO.

Així doncs, es van reunir a Mont-real especialistes de diferents disciplines de les ciències socials i de la cultura, provinents de diferents regions i àrees de tot el món. Com a resultat de les reflexions dutes a terme a Mont-real es va elaborar el llibre *Industrias Culturales: el futuro de la cultura en juego* (Anverre i altres, 1981), que recull les aportacions de destacats experts i intel·lectuals en la matèria, en relació amb les reflexions sobre el concepte en qüestió.

D'aquesta obra, dividida en cinc grans apartats, ens interessa destacar les aportacions d'Armand Mattelart i Jean-Marie Piemme amb l'article "Las Industrias Culturales: Génesis de una Idea", i les aportacions d'Augustin Girard amb el capítol "Las Industrias culturales: ¿obstáculos o nueva oportunidad para el Desarrollo cultural?", i també l'aportació d'Albert Breton: "Introducción a una Economía de la Cultura: un enfoque liberal".

Com a resultat de la reunió a Mont-real és important destacar la definició recollida del concepte d'indústries culturals en l'obra esmentada:

"Hay una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico en lugar de perseguir una finalidad de desarrollo cultural." (Anverre i altres, 1982, pàg. 21)

A aquesta definició segueix una proposta de distinció entre diferents tipus d'indústries culturals, que dóna lloc a la pluralitat del terme i al reconeixement d'un canvi en el seu sistema de producció.

Aquest concepte, no obstant això, ha anat evolucionant en el marc mateix de la UNESCO. Vegem la definició proposada en el text de la *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales* adoptada per la UNESCO l'any 2005:

"Las industrias culturales son las que producen y distribuyen bienes o servicios culturales que, considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener."

Aquesta concepció de les indústries culturals és la que ha marcat la política audiovisual europea i la que ha marcat, per tant, les polítiques culturals i audiovisuals dels diferents estats membres de la Unió Europea.

En aquest context situarem sota el paraigua d'indústries culturals les tres indústries focus de la nostra atenció en el marc d'aquesta assignatura: la indústria cinematogràfica, la indústria televisiva, i al seu costat la radiofònica, i la indústria de la premsa.

1.1.3. Les indústries culturals en l'entorn digital

Com apunta David Fernández Quijada, “el propio enfoque de las industrias culturales como ha sido formulado hasta la fecha precisa de una revisión a la vista de los cambios estructurales que sufren los mercados de la cultura industrializada y sus actores” (Fernández Quijada, 2007, pàg. 122).

En aquest sentit apunta quatre eixos centrals que explicarien el canvi, les transformacions que pateixen les indústries culturals en el nou entorn digital (Fernández Quijada, 2007, pàg. 3):

- **La globalització:** “como fenómeno que determina la configuración y la dimensión de los espacios de comunicación”.
- **La digitalització:** “como condición de base para la convergencia tecnológica [...]”.
- **La convergència** (dels sectors de la comunicació, la informàtica i les telecomunicacions).
- **La neoregulació:** “en calidad de fenómeno determinante en la creación de las nuevas formas a través de las cuales los usuarios y las empresas acceden a los mercados y a la configuración de los mismos”.

Així mateix apunta un cinquè eix, la societat de la informació, “en su concepción como proyecto político de alcance global y que vehicula toda una serie de políticas públicas y proyectos privados centrados en el campo de la comunicación y de la cultura en un sentido amplio” (Fernández Quijada, 2007, pàg. 60).

Si bé tots els eixos apuntats són essencials per a comprendre el desenvolupament i l'aplicació de les polítiques culturals i de comunicació actualment, centrarem la nostra atenció en el tercer i en el quart punt: **convergència dels tres sectors** i el seu efecte en l'àmbit regulatori; **neoregulació**.

Si ens centrem en l'anomenada **convergència regulatòria**, clau per a l'anàlisi que plantegem en aquesta assignatura, hem de tenir present que es fonamenta en la voluntat política de desenvolupar i impulsar, per mitjà de la legislació, diferents normatives que, com veurem, integren els sectors esmentats (audiovisual, telecomunicacions i informàtica).

En aquest sentit, en el marc de la Unió Europea, i per mitjà del *Llibre verd sobre la convergència*, el 1997 ja es van establir els principis que haurien de regir la regulació en els tres sectors esmentats. Així, com veurem en propers capítols, convergirán les polítiques en l'àmbit de les telecomunicacions, amb les del sector audiovisual i les referides a la societat de la informació.

En relació amb el concepte de neoregulació, prendrem com a referència la definició que en fa David Fernández Quijada (2007, pàg. 110): “Entenderemos neoregulación como el proceso por el cual las reglamentaciones que tradicionalmente habían gobernado los sectores de las industrias culturales y de las telecomunicaciones se transforman en un nuevo entorno regulatorio con características adaptadas a la realidad social contemporánea”.

Aquesta nova realitat es caracteritza, com veurem, per més protagonisme del mercat i una reculada de l'estat com a subjecte econòmic.

Aquest fet va representar a Europa l'eliminació primer del monopoli, la disminució del paper de l'Estat com a agent econòmic (veiem com travessa un període de venda d'empreses públiques, subcontractació de serveis públics a empreses privades, etc.) i el sorgiment de nous actors supranacionals (institucionals i de caràcter privat).

Veiem així una disminució del paper de l'estat del benestar i la imposició d'un nou ordre econòmic de caràcter mundial basat en el capitalisme neoliberal, fet que amb la crisi econòmica que ha sobrevingut aquests últims anys, i en la qual ens trobem actualment immersos, ha accentuat en gran manera la crisi del concepte mateix d'estat del benestar, amb les retallades que s'estan aplicant en tots els àmbits de gestió pública, incloent-hi aquells que es creien inviolables, com la sanitat o l'educació. Veurem en propers capítols en quina mesura està afectant les indústries culturals del cinema i la televisió, principalment.

Sigui com sigui, cal destacar (Quijada, 2007, pàg. 113) que la regulació, en lloc de reduir-se, ha augmentat en molts casos amb l'objectiu de crear noves regles del joc dels diferents mercats. Per aquest motiu Fernández Quijada especifica que ha optat per l'ús del terme *neoregulació* enfront del de *desregulació*.

Veurem, en analitzar la intervenció pública en cultura, que darrere de les postures a favor de posicions més liberals hi ha argumentacions de més eficàcia del sector privat enfront del sector públic, entre d'altres.

2. Origen i evolució del concepte de política cultural i de comunicació

Per a estudiar els orígens de la intervenció de l'estat en cultura i comunicació ens hauríem de remuntar molt enrere en el temps, almenys, en l'àmbit estrictament cultural, fins a mitjan segle XVII, període en què es produeixen les primeres modificacions en la posició social de l'artista i comença a adquirir certa independència respecte a l'Església o a l'aristocràcia, els patrons o mecenes de l'artista en aquells temps. En l'àmbit específic de la intervenció de l'estat en comunicació, podríem situar els orígens just en finalitzar la Segona Guerra Mundial, com veurem més endavant. Ara bé, els conceptes de política cultural i de comunicació com a tals no sorgiran fins a l'arribada de la industrialització de la cultura i la comunicació.

Nota

Farem referència a partir d'aquest punt als conceptes de cultura o comunicació indistintament, i situarem el nostre objecte d'estudi sota el paraigua de les indústries culturals, en referir-nos a les indústries del cinema, la televisió, la ràdio i la premsa, com hem apuntat en el capítol anterior.

De fet, l'origen del concepte de política cultural i de comunicació el podríem situar al mateix moment en què neix l'anomenat estat del benestar, això és, una vegada acabada la Segona Guerra Mundial i en el marc de les pràctiques keynesianes sobre l'economia i la societat (Bustamante, 2003, pàg. 35), al principi del segle XX. En aquest context, molts investigadors situen el sorgiment i evolució del concepte de política cultural estretament relacionat amb el de política de comunicació, i plantegen així línies d'investigació conjunta.

Si atenem al període concret al qual hem fet referència, els estats autoritaris dels anys trenta van aprofitar al màxim les possibilitats de control de la societat que els oferien els nous mitjans de comunicació. De fet, va ser en aquells temps quan van néixer els ministeris de cultura, que van donar certa cobertura institucional a la propaganda política. En aquest escenari es van desenvolupar els sistemes de censura i de centralització de la difusió cultural i les organitzacions estatals d'adoctrinament de l'opinió pública.

Amb el naixement de l'estat del benestar, el paper de l'estat en relació amb la cultura i la comunicació va anar canviant progressivament. Hem de tenir present que, en part com a conseqüència de la crisi de 1929, es comença a difondre, ja uns anys abans de la Segona Guerra Mundial, la idea que l'estat ha d'assegurar el benestar dels ciutadans.

Tenint en compte aquest context, en acabar la Segona Guerra Mundial podem situar el naixement dels conceptes de política cultural i política de comunicació, en part com a resultat de la conjunció de diferents elements entre els quals Emiliano Fernández (1991, pàg. 33) destaca els següents:

- Els processos de descolonització.
- La crisi que produeixen en el mercat artístic els nous mitjans de difusió i reproducció de les creacions culturals.
- Les demandes de benestar de les capes mitjanes
- La presència dominant d'actituds polítiques positives envers un paper més important de l'estat en el benestar dels ciutadans.
- La necessitat d'oferir una resposta a la falta de cohesió social que va posar de manifest la manipulació de l'opinió pública durant la guerra.

D'altra banda, és important tenir present que, tal com s'ha observat al llarg de la història, la participació dels poders públics en les diferents esferes de la vida social ha anat oscil·lant entre dos pols contraposats.

D'una banda, trobem el posicionament liberal, que podem definir pel rebuig a qualsevol fórmula d'intervenció pública, i de l'altra trobem la perspectiva socialista, que demana una planificació com a mitjà per a regular l'acció de la societat i el mercat, amb l'objectiu d'evitar desequilibris i desigualtats.

Si traslладem aquesta polaritat al discurs de Bustamante (2003, pàg. 35), veiem com ens mostra dues actituds diferents davant la intervenció pública en cultura, que en el marc de l'estat del benestar es caracteritza per "una intervenció sistemàtica para orientar el mercado, que no incluye sólo la protección de la población ante las contingencias de la salud, la edad o el trabajo, sino también una presencia activa en terrenos culturales como la educación, la cultura y los medios de comunicación (incluyendo el acceso igualitario a las redes de comunicación, ferrocarriles, telecomunicaciones, correos, etc.)".

Aquesta intervenció adopta certs matisos en funció de la polaritat que hem esmentat. Així, podem distingir entre la intervenció política des del pensament neoliberal, i la intervenció des del discurs socialdemòcrata.

Entre aquests dos pols podem trobar tot un conjunt de pràctiques polítiques més o menys intervencionistes que porten implícita una visió determinada de l'estat i de les seves relacions amb els actors econòmics, socials i culturals d'aquest.

A partir d'aquests dos pols, la relació entre la societat i l'Estat ha passat per diferents etapes que reflecteixen el grau d'intervenció estatal en la societat.

Atenent a aquestes qüestions és important evidenciar que la principal crítica que ha rebut l'estat del benestar és precisament el grau d'intervenció sobretot en relació amb el volum de despesa pública, considerant que limita els recursos disponibles per al sector privat de l'economia i que, consegüentment, representa una retallada important, des d'una perspectiva liberal, de l'economia de lliure mercat. Veurem que aquesta polaritat es trasllada al debat d'intervenció política en l'àmbit cultural i de comunicació.

Finalment, cal tenir present que el nivell d'intervenció ha anat variant en les últimes dècades, i ha arribat actualment a un nivell més elevat de desregulació, que en certa manera ha implicat posicions més properes als posicionaments neoliberals, sobretot atenent al context de crisi econòmica en què ens trobem immersos.

2.1. Definició del concepte de política cultural i de comunicació

Abans d'entrar en algunes de les propostes que s'han fet fins ara per a definir el concepte de política cultural i de comunicació, hauríem d'incidir en el fet que no és un concepte que s'hagi adoptat per igual a tot arreu.

Si parem esment a les accions en matèria de cultura dutes a terme per les administracions anglesa o americana, veurem que l'ús del terme *cultural policy* és residual enfront del d'*artspolicy*, més estès. Aquest fet respon, com explica Emiliano Fernández (1991, pàg. 17), a una organització diferent de l'administració cultural.

Amb el concepte *arts policy* es fa referència només a la protecció i promoció de la creació artística. El concepte *cultural policy*, en canvi, es comença a utilitzar més sovint en el moment en què va ser emprat i difós per organismes internacionals com la UNESCO o el Consell d'Europa, i implica una intervenció més activa en la vida cultural.

En aquest sentit, Emiliano Fernández proposava definir el concepte de política cultural (1991, pàg. 18) com: "un conjunto estructurado de intervenciones conscientes de uno o varios organismos públicos en la vida cultural. La palabra «vida» indica que nos referimos a aspectos sociales, compartidos; distintos de los individuales y privados. El adjetivo «cultural» se utiliza en un sentido restringido: se refiere a determinadas manifestaciones sociales elevadas y ligadas al ocio, al placer y al perfeccionamiento. Mantiene aquí una relación imprecisa con «académico» y con «científico», en ciertas ocasiones las incluirá en su significado y en otros no. «Vida cultural» se opone en cambio claramente a «educación» por el carácter formal de este último, asociada a la idea de rendimiento".

Seguint el discurs d'aquest autor se cita la definició específica que s'ha emprat en la UNESCO en el marc de reunions d'experts, i definiria la "política cultural" de la manera següent (Fernández, 1991, pàg. 18): "Se ha juzgado preferible: a) entender por «política cultural» un conjunto de prácticas sociales, conscientes y deliberadas, de intervenciones o ausencia de intervenciones que tienen como objetivo satisfacer ciertas necesidades culturales mediante el uso óptimo de todos los recursos materiales y humanos de que disponga una sociedad en un momento dado, b) precisar ciertos criterios de desarrollo cultural y relacionar la cultura en el enriquecimiento de la personalidad y el desarrollo económico y social" (Réflexions préalables sur les politiques culturelles).

D'altra banda, podem atendre a la definició proposada per Iñaki Domínguez (1989, pàg. 177): "El concepto de política cultural, tal como comúnmente se interpreta, sirve para designar al conjunto de orientaciones emanadas y actividades realizadas por las instituciones públicas que surgen como respuesta a la actuación de las «industrias culturales». Esto es, la intervención de los poderes públicos en el ámbito de la cultura se inicia con el objetivo de mantener, conservar o promover unos bienes y unos servicios de carácter cultural marginados por la acción planificada de las industrias culturales".

A partir d'aquesta primera aproximació ens fa notar que reduir el concepte de política cultural només a un conjunt d'accions dutes a terme pels poders públics representa oblidar la importància de les orientacions que provenen de les pràctiques desenvolupades per les indústries culturals mateixes.

Precisament per aquest motiu introdueix la definició de Vidal-Beneyto i l'amplia a: "el conjunto de medios movilizados y de acciones orientadas a la consecución de fines, determinados éstos y ejercidas aquellas por las instancias de la comunidad-personas, grupos y instituciones que por su posición dominante tienen una especial capacidad de intervención en la vida cultural de la misma" (Domínguez, 1989, pàg. 177).

Aquesta precisió el porta a adoptar una definició de política cultural pròpia i entendrà el concepte com a "sinónimo de intervención de la sociedad política, de los agentes que forman parte de cualquiera de sus niveles, en cualquiera de los ámbitos en que se desarrolle la cultura" (Domínguez, 1989, pàg. 178).

Finalment volíem citar les últimes definicions de la UNESCO sobre el concepte de política cultural, adoptades en el marc de la 33a. Conferència General, per mitjà de la Convenció sobre la protecció i promoció de la diversitat de les expressions culturals (París, octubre de 2005): "Políticas y medidas culturales: Las «políticas y medidas culturales» se refieren a las políticas y medidas relativas a la cultura, ya sean estas locales, nacionales, regionales o internacionales, que están centradas en la cultura como tal, o el fin de las cuales es ejercer un efecto

directo en las expresiones culturales de las personas, grupos o sociedades, en particular la creación, producción, difusión y distribución de las actividades y los bienes y servicios culturales y el acceso a ellos.”

Volíem afegir també la definició que es fa en el marc de la mateixa Convenció, en relació amb el concepte “protecció”: “La «protección» significa la adopción de medidas encaminadas a la preservación, salvaguardia y enriquecimiento de la diversidad de las expresiones culturales. «Proteger» significa adoptar tales medidas”.

Tenint present aquesta pluralitat d'actors i definicions vegem com Enrique Bustamante (2003, pàg. 34) fa una proposta de definició conjunta dels conceptes de polítiques culturals i de polítiques de comunicació, tenint en compte que totes dues polítiques han tingut un recorregut paral·lel en les últimes dècades.

Enrique Bustamante (2003, pàg. 34): “Ciñéndonos por el momento a las políticas estatales (pero no sólo centrales) podríamos fijar las políticas culturales y de comunicación como las acciones y omisiones de las instancias estatales de todo tipo que, de acuerdo a las concepciones y legitimaciones de cada sociedad y cada tiempo histórico, determinan u orientan los destinos de la creación, la producción, difusión y consumo de los productos culturales y comunicativos”.

En relació amb la proposta d'un estudi conjunt de les polítiques culturals i de comunicació, és important tenir present que són molts els investigadors de l'àmbit de la comunicació que aposten per aquest plantejament. De fet, és significatiu també el fet que, i citarem en aquest punt George Yúdice i Toby Miller (2004, pàg. 103): “Muchos estudios de política cultural excluyen la música, el cine y la televisión debido a sus relaciones con el lucro ya que tienden a caer bajo el título de comunicaciones y no de cultura (lo cual es, en sí mismo, un indicador de la importancia que tienen estos medios audiovisuales para el gobierno y el capital). Pero es justamente a causa del dominio de estas industrias del entretenimiento que las naciones instituyen políticas culturales”.

3. Motius per a la intervenció pública en cultura i comunicació

Amb l'arribada de la industrialització i la mercantilització de la cultura i la comunicació, veurem que el valor d'aquesta es polaritza i comença a adoptar un valor econòmic que va ser impulsat amb el sorgiment i consolidació dels sistemes audiovisuals.

Amb l'acceleració gradual de la mercantilització de la cultura, va sorgir la preocupació que aquesta cultura industrialitzada posés en perill la supervivència d'altres tipus de producció cultural no assumits per les indústries culturals. Aquest nou escenari va impulsar el sorgiment d'un nou model d'intervenció de l'estat en la cultura. Un nou sistema d'intervenció que es va preocupar per protegir l'art enfront de la nova predominança de la cultura de masses.

En aquest sentit, "se reclama la intervenció del Estado por parte de aquellos estamentos sociales que veían en la cultura de masas el fermento para la desaparición de la fuertemente estructurada cultura burguesa. Pero también urge la presencia del Estado para defender los intereses económicos de determinados sectores industriales, bien por la amenaza derivada de la competencia exterior, bien por la falta de rentabilidad que los aumentos de costes o la disminución de la demanda, podían provocar" (Domínguez, 1989, pàg. 164).

D'altra banda, veurem que sorgeixen els primers debats sobre la cultura de masses i el desenvolupament dels primers sistemes audiovisuals; es continuaran reclamant sistemes de protecció per a la indústria del cinema o de la premsa, i sorgiran les primeres sol·licituds per a la creació d'un servei de radiodifusió estatal per a fer front a la comercialització del mitjà.

En relació amb la reclamació de sistemes de protecció de la indústria del cinema que garantissin la defensa d'interessos econòmics enfront de l'amenaça exterior, sobretot nord-americana, veurem que es remunta ja als anys vint, tal com explicava Thomas Guback (1980, vol. I i II).

Si bé és important tenir en compte que amb l'arribada de la Segona Guerra Mundial, i evidenciant el poder propagandístic per mitjà del cinema, els motius econòmics es van erigir també com a motius de control del producte difós, i consegüentment van representar una barrera d'entrada d'idees noves no controlades pels règims dominants.

Sigui com sigui, i tenint en compte el doble objectiu plantejat per a la intervenció pública en cultura, veurem que els arguments principals per a la intervenció de l'estat en la cultura d'aquella època van derivar en la necessitat de protegir la identitat cultural pròpia de cada país, tant enfront de la cultura

industrialitzada com enfront del domini cultural exterior (en aquest últim cas veien els Estats Units i la seva hegemonia en la distribució cinematogràfica com el principal enemic que s'ha de combatre).

Aquesta protecció de la identitat cultural serà vehiculada tant per mitjà de polítiques culturals com de diferents formes indirectes d'intervenció pública.

Veurem així que la intervenció pública en cultura quedarà focalitzada en dos elements clau:

- La defensa i protecció de la “identitat cultural”: motiu de caràcter “ideològic”.
- La protecció econòmica de la producció cultural: motiu de caràcter econòmic, tenint en compte el pes cada vegada més gran que aquest sector té com a indústria, tant en el producte interior brut d'un país com en la creació de llocs de treball, entre altres factors clau.

Dues mesures que en certa manera se segueixen del doble valor assignat a les indústries culturals: d'una banda, un valor simbòlic i de l'altra, un valor econòmic.

Finalment, hauríem de fer referència a un tercer motiu, que podríem considerar de caràcter polític i que es fonamenta en la inclusió de la cultura entre els drets dels ciutadans, tret propi de l'estat del benestar.

Tenint presents aquestes qüestions bàsiques, altres autors han fet propostes d'objectius més extenses. Aquest seria el cas d'Augustin Girard (1982, pàg. 298), que esmenta un total de sis grans objectius que ha de fixar una política cultural moderna:

- Ampliar l'accés a la cultura: democratitzar, descentralitzar i estimular la vida cultural de la població.
- Millorar la qualitat dels mitjans de comunicació de masses, i desenvolupar els mitjans comunitaris i els mitjans individuals.
- Promoure una creació pluralista.
- Modernitzar les institucions clàssiques de la difusió cultural.
- Enfortir el potencial de producció cultural nacional.
- Vetllar pel prestigi exterior del país i protegir la seva independència cultural.

3.1. La defensa de la identitat cultural

El concepte d'identitat cultural en el marc de les indústries culturals no es pot entendre sense tenir en compte aspectes relacionats amb l'imperialisme cultural, la internacionalització dels béns i serveis culturals, o els fluxos internacionals d'informació o de dades, qüestions àmpliament tractades en el marc d'organismes internacionals com la UNESCO durant els anys setanta i reflex dels quals va ser resultat, entre d'altres, l'informe MacBride "Un solo mundo, voces múltiples", a través del qual es reflectia, entre altres qüestions d'importància cabdal, l'amenaça de la dominació cultural.

"Otra desventaja de la comunicación masiva, que ha alcanzado proporciones peligrosas, es la amenaza de la dominación cultural. Cuando predominan los modelos culturales que reflejan estilos de vida y valores ajenos, pueden correr peligro la identidad cultural. Es probable que sufra la cultura mundial, ya que la diversidad es una de sus cualidades más preciosas. El freno de las influencias que tienden a provocar la dominación cultural es una tarea urgente pero nada sencilla." (MacBride, 1980, pàg. 56)

De fet, com hem apuntat abans aquesta preocupació per la dominació cultural ja es pot remuntar als anys vint, amb la internacionalització de la indústria cinematogràfica nord-americana i del domini dels seus productes cinematogràfics en relació amb la cinematografia d'altres estats. Una realitat que perdura fins als nostres dies i que va portar l'any 2005, en el marc de la 33a. Conferència General de la UNESCO, a adoptar legalment el concepte de diversitat cultural.

Thomas Gùback va reflexionar sobre el concepte d'identitat cultural en relació amb la indústria cinematogràfica ja als anys setanta, per mitjà de l'article "Cultural Identity and Film In the European Economic Community".

Ens trobem davant un concepte estretament lligat amb el naixement de la Unió Europea, i amb la voluntat implícita de crear un mercat únic europeu capaç de competir a escala internacional.

En aquest sentit, "la continuada alusión a la defensa de la identidad cultural sirve, por tanto, como fundamento de proyectos políticos de protección ante las acometidas (reales) del imperialismo, como catalizador de actitudes frente a la invasión de bienes y servicios culturales extranjeros" (Domínguez, 1989, pàg. 167).

Ara bé, i tal com s'apunta en l'informe MacBride (1980, pàg. 56): "Por otra parte, la historia demuestra que el localismo estrecho puede conducir al estancamiento cultural: una cultura no puede desarrollarse si se cierra en sí misma, por decirlo así. Pero el libre intercambio debe ser también un intercambio igual basado en el respeto mutuo".

També és important recordar que si bé l'informe MacBride va ser aprovat i publicat, va ser rebutjat pels Estats Units i pel Regne Unit, ja que el van considerar un atac a la llibertat de premsa i al flux lliure d'informació. Com a mesura de protesta tots dos països es van retirar de la UNESCO.

Els Estats Units no es van reincorporar a la UNESCO fins a l'any 2003 i des de mitjan anys vuitanta es van fer evidents dues postures contraposades: l'abanderada per França, que reclamava la defensa de l'excepció cultural, i la postura americana, que reclamava el lliure mercat des de postures liberals.

Així, el debat en relació amb l'ús de la identitat cultural com a element per a impulsar mesures polítiques enfront de la dominació cultural exterior ha continuat essent un focus de discussió en el marc dels organismes internacionals fins avui dia. Debats clau que han portat a plantejar la inclusió o no de les indústries culturals en acords i tractats de comerç internacional.

En relació amb la defensa de la identitat cultural com a focus de la política cultural, volem recordar també la referència que fa Augustin Girard (1982, pàg. 33-34), en relació amb la internacionalització del mercat de les indústries culturals i amb el paper que pot tenir cada país en aquest mercat:

“El lugar que ocupa cada país en este mercado en plena expansión será proporcional al vigor de sus industrias culturales y a la calidad de su producción cultural. Esto puede deparar en cada país, o en cada región del mundo, la ocasión de dar a conocer lo más universal de su cultura –que puede ser lo que tenga de más particular, de más nacional, de más profundamente humano [...]– o, por el contrario, de imponer a los países de débil capacidad de producción una mayor dependencia respecto a los países de producción potente.”

I segueix: “Pero es preciso hablar de no-dependencia cultural, es decir, de la capacidad de un país de limitar las importaciones superfluas y de garantizar al mismo tiempo una producción nacional competitiva”.

Aquestes reflexions estan estretament relacionades amb les aportades de l'informe MacBride, extensiu tant al camp de la cultura i les indústries culturals com als mitjans de comunicació.

Per a assolir aquesta independència i els sis objectius que hem esmentat abans, Augustin Girard proposa (1982, pàg. 299) sis tipus de mesures a l'abast dels poders públics: ajudes directes, com les subvencions; ajudes indirectes, per mitjà de mesures fiscals, mesures reglamentàries; convenis internacionals; altres mesures d'incitació, i l'extensió dels sistemes de garantia bancària i de préstec a l'exportació.

Sobre aquestes qüestions tractarem d'aprofundir més endavant analitzant les mesures adoptades en la indústria cinematogràfica.

3.2. L'informe MacBride: la UNESCO i el debat entorn del nou ordre mundial de la informació i la comunicació (NOMIC)

El 1980 era presentat en el marc de la XXI Conferència General de la UNESCO (feta a Belgrad), l'informe final de la Comissió per a l'Estudi dels Problemes de la Comunicació, conegut com a informe MacBride, i que portava per títol "Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo".

La comissió d'experts que va elaborar aquest informe va ser constituïda el 1977 sota la presidència de l'irlandès Sean MacBride, i com a resultat de la decisió presa en el marc de la XIX Conferència General de la UNESCO, feta a Nairobi el novembre de 1976.

Però la voluntat de crear una comissió que s'encarregués dels problemes de la comunicació tenia uns orígens més profunds. De fet, amb el desenvolupament de les teories de la dependència i de l'imperialisme cultural, que van anar prenent forma al principi dels setanta, i en les quals van tenir un paper fonamental investigadors llatinoamericans com Fernando H. Cardoso, Enzo Faletti i Celso Furtado (De Moragas i altres, 2005, pàg. 7), es va posar de manifest que la propagació del coneixement i les tecnologies dels països del nord, i també l'extensió de la influència dels mitjans de comunicació d'aquests països, que inicialment es considerava que podien repercutir positivament en el desenvolupament dels països del sud, en realitat causaven una forta dependència i eren l'origen de l'anomenat imperialisme cultural.

És per aquest motiu que la UNESCO es va començar a preocupar per l'anàlisi de les polítiques de la comunicació i per l'estudi dels fluxos informatius (De Moragas i altres, 2005, pàg. 7). D'aquesta manera, i seguint l'explicació de Moragas, el 1970, en el marc de la Conferència General de la UNESCO, es va acordar el desenvolupament d'un programa d'ajudes per a formular les polítiques nacionals de comunicació i el 1972 es va organitzar a París la primera reunió d'experts en aquest àmbit.

Com explica Miquel de Moragas (2005, 7), "Todo este proceso se desarrolló en el marco de la Guerra Fría y en el momento de mayor expansión del Movimiento de Países No Alineados. En el año 1973 se celebró la IV Cumbre de Países no Alineados y se aprobaron las líneas programáticas del llamado Nuevo Orden Económico Internacional, que ponía de manifiesto las desigualdades de distribución mundial del trabajo y la situación de dependencia de los países subdesarrollados, todo proponiendo una vía de desarrollo independiente de los modelos capitalista y comunista".

Aquesta successió d'esdeveniments va portar a demanar un canvi en el sistema de relacions en matèria de comunicació a escala mundial, i va donar lloc a l'anomenat "nou ordre mundial de la informació i la comunicació" (NOMIC), un projecte internacional que proposava la reorganització dels fluxos globals d'informació vehiculats per diferents accions de govern i del tercer sector.

En aquest context es va encarregar la formació de la Comissió per a l'Estudi dels problemes de la Comunicació (encàrrec fet per qui era llavors director general de la UNESCO, Amadou-Mathar M'Bow), i que donarien lloc a l'elaboració i publicació de l'informe MacBride el 1980.

Si bé és evident la seva incidència en aspectes comunicatius, ja que dedica un capítol al paper, els drets i deures dels periodistes, es troba a faltar una aproximació o un esment específic i més detallat al paper de les indústries culturals.

De fet, algunes de les crítiques i valoracions fetes sobre l'informe, en el monogràfic dedicat al *XXV Aniversario del Informe MacBride*, editat a *Quaderns del CAC* i l'*InCom* de la UAB, posen de manifest aquestes limitacions:

- "Otras lagunas señaladas en el Informe han ido agrandándose con los nuevos factores que condicionan la comunicación en los últimos años. Este es el caso del «olvido» de las relaciones entre cultura y políticas de comunicación [...]" (pàg. 9)
- En relació amb l'aportació que fa Ramón Zallo al monogràfic, assenyala que "constata la vigència de al menos tres tesis del «viejo» NOMIC: la importancia asignada a la información y a su distribución en las sociedades modernas, el flujo desigual de contenidos audiovisuales, y la necesidad de garantizar la diversidad cultural, debate que es reeditado actualmente a partir de la Declaración Universal sobre diversidad Cultural de la UNESCO (2001)".

És important també recordar que si bé l'informe va ser aprovat i publicat, va ser rebutjat pels Estats Units i pel Regne Unit, ja que el van considerar un atac a la llibertat de premsa i el lliure flux d'informació. Com a mesura de protesta tots dos països es van retirar de la UNESCO.

Lectures complementàries

Ana Fernández Viso; Josep Àngel Guimerà i Orts (2012). "National Communication Policies: Genesis, reception and evolution of the concept in democratic Catalonia". *Observatorio (OBS) Journal* (vol. 6, núm. 1, pàg. 211-233).

"XXV Aniversario del Informe MacBride. Comunicación internacional y políticas de comunicación". *Quaderns de CAC* (núm. 21, 2005).

S. MacBride (1988). *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica / UNESCO.

3.3. L'excepció cultural i la diversitat cultural a Europa. Els acords del GATT i el naixement de l'OMC

De l'excepció cultural a la diversitat cultural

El concepte d'excepció cultural va sorgir al principi dels anys noranta, concretament l'any 1993, en el marc d'una negociació mundial sobre la liberalització dels intercanvis comercials que es proposava desenvolupar al màxim els intercanvis de béns i serveis entre països, encara que proposant-se incloure en l'acord de lliure canvi els productes i béns culturals.

En principi, aquest intercanvi lliure hauria de portar a augmentar el nivell de vida als cinc continents.

L'origen d'aquesta negociació es remunta a la fi dels anys quaranta, quan el 1948 més de trenta estats van signar un acord general sobre aranzels duaners i comerç (General Agreement on Tariffs and Trade, GATT). Per mitjà d'aquest acord es van proposar suprimir tots els obstacles a l'intercanvi comercial entre nacions, amb l'objectiu final d'establir un mercat mundial de béns i serveis, en el qual les empreses es podrien enfrontar en igualtat de condicions, la qual cosa representaria, en conseqüència, un avantatge per als consumidors. En aquest primer acord, no obstant això, els béns i serveis culturals van quedar exclosos.

Els estats que es van sumar a aquest acord es van comprometre a respectar un conjunt de condicions que s'haurien d'aplicar als sectors que integraven l'acord (en el cas de 1948 estem parlant de sectors de béns de consum com el vestit, o de producció com la maquinària).

En aquesta llista de condicions podem trobar, com explica Bernard Gournay (2004, pàg. 47), la condició de renunciar a posar en pràctica mesures que limitessin les importacions de productes estrangers. Una pràctica molt freqüent en aquella època i que se solia concretar en les anomenades "quotes" (un cas paradigmàtic seria l'aplicat a la indústria cinematogràfica), el compromís per a baixar de manera progressiva (fins a arribar a suprimir) els drets de duana aplicats a les mercaderies importades; eliminar tota mesura o pràctica que incidís en la competència entre les empreses nacionals i les estrangeres, com podrien ser ajudes o subvencions, ajudes a l'exportació i préstecs tous. Aquest punt va ser el més problemàtic i, en certa mesura, es va trobar en el centre de la discussió, juntament amb les quotes, en el marc de les negociacions per a la inclusió del sector cultural el 1993 en les condicions de lliure canvi comercial.

En aquesta línia, l'últim compromís que havien d'aconseguir estava estretament relacionat amb el comerç exterior. Els estats havien de renunciar a tota pràctica que afavorís més uns estats que d'altres. Aquesta clàusula es coneix com a "clàusula de nació més afavorida", i l'analzarem més endavant.

Aquest primer acord i els compromisos esmentats van fixar les bases per a l'establiment d'un mercat mundial de lliure canvi comercial que de manera progressiva s'havia d'anar ampliant a nous sectors.

En el cas que ens ocupa, serà durant la Ronda Uruguai (1986-1994) que es va estudiar la incorporació del sector cultural en els acords de lliure canvi comercial. Però com veurem, les particularitats d'aquest sector porten a la confrontació entre dues postures, encapçalades d'una banda per França i el Canadà (postura proteccionista i defensora de l'excepció cultural), i de l'altra pels Estats Units (postura liberal i contrària a l'excepció cultural).

La Ronda Uruguai i la liberalització del sector cultural

La Ronda Uruguai es podria definir com l'última etapa de negociació entre els països signataris del GATT per a incorporar nous sectors als acords de lliure canvi per al comerç mundial. Aquesta ronda de negociacions, que es van iniciar a l'Uruguai el 1986, va durar més de set anys. No va ser fins al 1994 que es va donar per tancada.

Cal destacar també que aquesta última negociació va portar al naixement de l'Organització Mundial del Comerç (OMC) el 1995 a Ginebra (que va substituir el GATT), i que es va passar a encarregar d'administrar els acords comercials negociats pels seus membres, com el GATT; l'Acord general sobre el comerç de serveis (GATS), o l'Acord sobre els aspectes de la propietat intel·lectual relacionats amb el comerç (TRIP), entre d'altres.

Entre els propòsits de la Ronda Uruguai, i a petició de la delegació nord-americana, hi havia la incorporació de les pel·lícules i els programes audiovisuals en la llista de productes sotmesos a les normes del lliure canvi, sense excepcions. Aquesta petició va ser precisament la que va portar, durant l'última fase de les negociacions (any 1993), a una discussió aferrissada i un enfrontament obert entre les dues postures esmentades abans.

És important tenir en compte que en el cas europeu no solament els governs s'havien de comprometre de manera individual en l'acord final en el marc de la Ronda d'Uruguai, sinó també la Unió Europea com a unitat.

Sobre la base dels principis que regien l'OMC, i recordant els compromisos que calia acceptar als anys quaranta per a la inclusió d'un sector en els acords de lliure mercat, el plantejament nord-americà representava haver-los d'aplicar també en el sector cultural.

El posicionament nord-americà i els seus objectius

Tenint en compte que la indústria de l'oci nord-americana és una de les primeres dels Estats Units, i que representa un paper molt important en el creixement econòmic nacional mateix, i no oblidant que un volum molt elevat dels

ingressos d'aquesta indústria, sobretot la cinematogràfica i la de programes audiovisuals (com les sèries de televisió), prové de les exportacions, és fàcil entendre que el govern i la indústria nord-americana busqués totes les fórmules possibles per a ampliar el seu domini en el mercat internacional audiovisual, i proposés la inclusió del cinema i els programes audiovisuals en la llista de serveis subjectes al lliure canvi.

La petició que van formular els Estats Units en el marc de la Ronda Uruguai hauria representat, d'una banda, l'abolició de totes les quotes vigents en l'àmbit audiovisual i cinematogràfic, en tots els països signataris del tractat i en la Unió Europea mateixa, i altres mesures similars. Hauria implicat que les ajudes i subvencions estatals i europees (com les locals i regionals) destinades a reforçar les diferents indústries nacionals, s'haurien d'obrir també a les produccions de tots els estats signataris del tractat, incloent-hi els Estats Units (principi de tracte nacional). En aquest sentit, una productora americana s'hauria pogut beneficiar de les ajudes estatals espanyoles a la producció, i també participar dels beneficis dels Programes Media, de la Unió Europea, per posar-ne un exemple. S'hauria d'haver posat en pràctica la clàusula de nació més afavorida, que requereix que un producte produït en un estat signatari sigui tractat de manera no menys afavorida que un producte similar originari de qualsevol altre país.

En relació amb aquestes qüestions Bernard Gournay planteja que, com en tota negociació, els representants nord-americans partien d'unes propostes de màxims, a les quals era evident que no era possible arribar, i formula diferents hipòtesis en relació amb quins eren els objectius reals del govern de Washington (Gournay, 2004, pàg. 53 a 60).

El posicionament europeu

En relació amb la postura europea davant la proposta nord-americana, és important destacar que no tots els estats europeus compartien una mateixa actitud.

Si ens centrem en la postura adoptada per la Comissió Europea, presidida en aquella època per Jacques Delors, cal dir que, inicialment, va adoptar una actitud oberta, però incidint que calia arribar a un acord per a l'aplicació d'un conjunt de disposicions específiques per a aquest tipus de serveis culturals.

És a dir, la Comissió, fins a cert punt, estava disposada a fer certes concessions per a incorporar els serveis audiovisuals i cinematogràfics a la llista subjecta a les normes del lliure canvi comercial, però amb certs matisos, això és, sense una aplicació directa dels tres principis bàsics comentats abans, i que representaven el focus de les reivindicacions nord-americanes: la supressió de les quotes, el principi de tracte nacional i la clàusula de nació més afavorida.

Al mateix temps hem de tenir present que, com hem dit abans, les postures dels diferents estats de la Unió Europea eren molt diverses. Com a exemple emblemàtic, la postura francesa, defensora incondicional de la protecció dels serveis cinematogràfics i audiovisuals, i impulsora de la noció d'excepció cultural juntament amb el Canadà.

En el cas del Canadà, ja l'any 1989, en el marc dels acords de lliure comerç entre el Canadà i els EUA (posteriorment s'hi va sumar Mèxic), els acords de la NAFTA, van incloure ja una clàusula en què especificaven que les indústries culturals quedaven fora de l'acord.

Sigui com sigui, la postura que va adoptar Europa va ser de caràcter proteccionista, i va apostar pel valor cultural dels serveis en qüestió, enfront d'una postura nord-americana liberal en tots els sentits, que considerava els sectors cinematogràfics i de programes audiovisuals directament dependents de la indústria de l'oci, i per tant allunyats d'una concepció cultural.

En traslladar el debat als mitjans de comunicació, va sorgir la noció d'excepció cultural per a il·lustrar la postura proteccionista europea. Aquest concepte va evolucionar i ha portat a adoptar la noció més estesa de diversitat cultural.

Resultat de les negociacions de la Ronda Uruguai

El 1994 les produccions cinematogràfiques i audiovisuals van passar a figurar en l'acord signat a Marràqueix, això és, en la llista dels serveis als quals s'aplicarien en el futur les normes de l'OMC. Cal dir, no obstant això, que no es va arribar a cap acord entre les dues postures enfrontades, ni a cap consens. En no arribar a adoptar cap disposició particular, com havia demanat la Comissió Europea, l'aplicació de les normes del lliure canvi en els sectors del cinema i de l'audiovisual va quedar en suspens a l'espera de ser abordats en noves rondes de negociacions.

Sigui com sigui, la lluita per la inclusió dels serveis audiovisuals i cinematogràfics en el lliure canvi comercial no va acabar amb la Ronda d'Uruguai.

Pocs mesos després, els partidaris del lliure canvi van intentar incorporar els serveis audiovisuals i cinematogràfics, aquesta vegada en el marc de l'Organització de Cooperació i Desenvolupament Econòmic (OCDE) i per mitjà de l'Acord multilateral sobre la inversió (AMI), però novament les negociacions no van prosperar, en topar-se novament amb la concepció cultural dels béns i serveis cinematogràfics i audiovisuals. Va ser un nou fracàs per a la postura liberal, defensada principalment pels Estats Units.

Sis països membres de l'OCDE (França, Espanya, Itàlia, Bèlgica, Grècia i el Canadà) van exigir que el cinema i els mitjans audiovisuals no figuressin en l'acord.

Anys més tard, en el marc una altra vegada de l'OMC, es va incloure novament en l'agenda de temes per tractar la qüestió de la inclusió d'aquests sectors en els acords de lliure canvi (Ronda del Mil·lenni, Seattle, 1999; Ronda de Doha, 2001) també sense resultats.

Ara bé, amb l'objectiu d'aconseguir una cohesió internacional enfront de la postura liberal pel que fa als béns i serveis audiovisuals i cinematogràfics, entre d'altres, es va proposar que la UNESCO liderés aquest projecte (França i el Canadà van impulsar especialment aquesta iniciativa).

En la Declaració final de la UNESCO a Estocolm, resultat de la Conferència intergovernamental sobre polítiques culturals per al desenvolupament de l'any 1998, es feia referència a tres temes de vital importància: la mundialització, el desenvolupament de les indústries culturals i la intensificació dels intercanvis comercials dels béns produïts per aquestes indústries. En relació amb aquestes qüestions, es van fer eco dels efectes nocius que se'n podrien desprendre i que podrien afectar el pluralisme de les cultures.

Anys més tard, i després de diferents consultes organitzades en el marc de la UNESCO, aquesta va presentar la Declaració universal sobre la diversitat cultural (2001). El concepte d'excepció cultural havia estat substituït pel de diversitat cultural, concepte que encara perdura en els nostres dies.

Per mitjà d'aquesta Declaració estableixen els principis bàsics que expliquen la interrelació entre els conceptes d'identitat, diversitat i pluralisme, d'una banda, i la relació entre diversitat cultural i drets humans; entre diversitat cultural i creativitat, i entre diversitat cultural i solidaritat internacional; i ho acaba completant amb una llista d'orientacions per a un pla d'acció per a l'aplicació de la declaració mateixa.

Cal destacar també que la Declaració exposa la necessitat d'assegurar la protecció dels drets d'autor i els drets associats a aquests.

Aquesta Declaració es podria considerar una primera victòria per a les posicions que defensaven l'excepció cultural, és a dir, per a aquells que van adoptar una postura més proteccionista. En aquells anys recordem que els Estats Units encara estaven fora de la UNESCO, si bé es van reincorporar pocs anys més tard, el 2003.

La Declaració va ser el primer pas que va portar finalment l'any 2005, durant la 33a. Conferència General de la UNESCO, a l'aprovació de la Convenció sobre la protecció i promoció de la diversitat de les expressions culturals (2005), document que, ara sí, representa la victòria definitiva de la postura proteccionista enfront del posicionament liberal nord-americà, i que passa a consagrar legalment el dret a la diversitat cultural.

En certa mesura, i com exposa Octavi Martí, “La mundialización está causando muchos daños colaterales y los países que no logran hacer oír su voz en el marco de la Organización Mundial del Comercio (OMC), en el Banco Mundial o en el Fondo Monetario Internacional, han encontrado en la UNESCO una plataforma desde la que hacerse escuchar”.

Ara bé, si és cert que la victòria sembla haver-se decantat finalment a favor dels defensors de l'excepció, ara diversitat cultural, creiem que és oportú citar Jesús Martín Barber (2008, pàg. 12) quan diu: “Lo cierto es que mientras la UNESCO siga haciendo convenciones sin dientes, o sea, declaraciones meramente retóricas, por más avanzadas que sean conceptualmente, no habrá manera de interpelar seriamente al FMI o al Banco Mundial, organismos ambos que, no podemos olvidar, son creaciones de la ONU”. Aquest podria ser el cas, per exemple, de l'informe MacBride, “Un solo mundo, Voces múltiples”.

És important destacar que en aquesta ocasió, més enllà d'una declaració d'intencions, ens trobem davant una convenció que ha de ser aplicada a les polítiques i mesures que adoptin les parts signatàries, en relació amb la protecció i promoció de la diversitat de les expressions culturals.

Lectura complementària

Arguments a favor i en contra de l'excepció cultural, recollits per Bernard Gournay (2004, pàg. 77 a 91). Són bastant aclaridors del debat suscitat i mostren amb claredat la postura que s'ha acabat imposant en relació amb els béns i serveis de caràcter cultural com l'audiovisual o el cinema.

4. Els objectius de la intervenció pública en cultura i comunicació

Si analitzem les accions que s'han dut a terme en l'àmbit de la intervenció pública en cultura i comunicació des dels seus orígens, veurem com les podríem classificar en funció, principalment, de tres objectius:

- **Protegir:** per mitjà de programes de foment o de subvencions, entre d'altres.
- **Regular:** per mitjà d'accions destinades, com el seu nom indica, a regular o configurar el marc legal.
- **Censurar:** accions també anomenades dirigistes o de control. Si bé aquestes mesures es poden considerar pròpies dels règims dictatorials, podem trobar un tipus de censura anomenada *censura moral* que s'aplicaria a la protecció de la infància i de la joventut i que seria aquella censura legítima que prohibeix o aconsella i que està basada en unes normes morals o ètiques (seria el cas de la Directiva de televisió sense fronteres en relació amb la protecció dels menors).

És important fer esment d'una altra proposta de classificació (Iñaki Domínguez, 1989, pàg. 193), que sense oblidar els tres objectius esmentats en primera instància, planteja una distinció entre les polítiques que incideixen en els processos de creació i consum cultural i les polítiques que actuen sobre altres sectors del sistema social que són de vital importància per al desenvolupament del primer. En aquest segon cas ens referim a iniciatives, per exemple, relacionades amb les noves tecnologies i que representen decisions respecte a altres sectors del sistema econòmic, com podria ser el de les telecomunicacions, i que veiem que estan modificant les formes de creació i consum cultural.

Vist això, ens centrarem en les accions d'intervenció directa en els processos de creació i consum cultural, i per a això seguirem el plantejament de Fernando José Alcantarilla Hidalgo a *Régimen Jurídico de la Cinematografía* (2001), prenent com a exemple la intervenció pública en cinema.

Per mitjà d'aquesta obra el seu autor fa una anàlisi jurídica de la intervenció pública en cinema. Comença revisant els aspectes bàsics a escala comunitària, europea. En el nostre cas, no obstant això, ens interessarà sobretot l'anàlisi detallada que fa a continuació de la intervenció pública en cinema a Espanya, amb l'objectiu d'exemplificar la classificació que proposa, més que per estudiar les seves accions concretes.

A escala europea, sota el marc genèric d'instruments comunitaris de promoció cinematogràfica, estableix una subdivisió de les mesures en funció de si segueixen un propòsit regulador o si es tracta de mesures programàtiques, destinades essencialment al foment del sector audiovisual europeu.

Abans d'entrar en la classificació que proposa l'autor de la intervenció pública en cinema a Espanya, és important destacar la reflexió que fa en especificar la naturalesa del cinema com a manifestació cultural, explicant els valors i significats diversos que porta implícits i que hem de tenir en compte a l'hora d'entendre el plantejament de les polítiques culturals en l'àmbit de les indústries culturals (Alcantarilla Hidalgo, 2001, pàg. 11 a 88). En aquest, sentit veurem i entendrem el sector cinematogràfic (extensiu a la resta de sectors i indústries objecte d'aquesta assignatura) com:

- Manifestació cultural (com a forma d'oci i art i, per tant, dret de prestació).
- Vehicle de normalització lingüística: factor que explica que en comunitats autònomes com Catalunya s'apliquin les polítiques públiques de normalització lingüística en àmbits com el cinema. Però cal especificar que no estem parlant, en aquest cas, de política cinematogràfica, sinó de política lingüística, que entre altres sectors, com el llibre, s'aplica també al cinema.
- Sector econòmic i industrial.
- Vehicle de comunicació social (en aquest punt podem incloure elements tan bàsics com la llibertat d'expressió o el dret d'informació aplicats al cinema com a mitjà).
- Com a mitjà de comunicació.

En relació amb la proposta classificatòria de les polítiques públiques espanyoles en relació amb la indústria cinematogràfica, planteja la subdivisió següent:

- Foment de la cinematografia
- Control de la cinematografia

Podem veure com no dedica un apartat específic a la regulació, a causa de la naturalesa pròpia de les mesures adoptades en aquest àmbit, com veurem en el capítol específic dedicat a la indústria cinematogràfica.

Pel que fa al foment de la cinematografia, i després d'analitzar la motivació cultural d'aquestes accions i d'establir els principis bàsics del foment al cinema com a vehicle de normalització lingüística, passa a establir una subdivisió entre

les ajudes objectives i les ajudes subjectives que trobaríem sota les iniciatives de foment. Dues tipologies d'ajuda que, com veurem, s'apliquen igualment a sectors com el de la premsa.

Aquesta subdivisió planteja dos objectius finals diferents.

Tal com les defineix Fernando J. Alcantarilla (2001, pàg. 136), entendrem per ajudes subjectives les que “se conceden en función de los méritos particulares y subjetivos que concurren en cada película, atendiendo a razones de mérito y calidad artística y cultural y promocionan normalmente los productos con menos posibilidades de financiación comercial, pero por la previa y necesaria valoración de los méritos artísticos de las películas, se prestan más a la discrecionalidad e incluso al amiguismo en su concesión. Las Ayudas Objetivas, en cambio, no tienen este problema, ya que promocionan las películas de forma automática en función de criterios objetivos como la recaudación de la película en taquilla, evitando subjetivismos y arbitrariedades en su concesión”. Aquestes ajudes també es poden anomenar *ajudes automàtiques*, entre les quals també trobaríem els incentius fiscals, per exemple.

Sota les mesures de foment trobaríem tant ajudes i subvencions com accions de promoció exterior de la cinematografia, mesures de caràcter honorífic com premis o qualificacions especials, i accions destinades a la formació o les tasques pròpies de les filmoteques per a la conservació del patrimoni filmic, entre d'altres.

D'altra banda, sota la classificació de mesures de control, tenint en compte que actualment no parlem de la censura pròpia dels períodes de dictadura, fa referència a les mesures que tenen un grau bastant elevat d'intervenció i que, en el cas que esmentem, d'una banda limiten la llibertat d'un dels sectors de la indústria cinematogràfica en pro de garantir la identitat cultural i la diversitat cultural europea, com seria el cas de les anomenades *quotes d'exhibició*, o que, d'una altra banda, estan destinades a la protecció dels menors (principis morals o ètics) per mitjà del control exercit, per exemple, amb els certificats de qualificació de pel·lícules, o per mitjà de les mesures que, com veurem, s'adopten amb la Directiva de televisió sense fronteres per a la protecció també dels menors.

Més enllà d'aquests dos aspectes, l'autor esmenta altres mesures de control, com el control de taquilla imposat als exhibidors, o l'obligatorietat d'inscriure's en el Registre d'Empreses Cinematogràfiques.

Més enllà d'aquests aspectes, analitzarem i classificarem la intervenció pública en l'àmbit de la cultura i la comunicació, com veurem principalment en el capítol dedicat a la intervenció pública en televisió, en funció dels objectius següents:

- Encàrrecs, d'administracions públiques, d'elaboració d'estudis, informes o propostes estratègiques.
- Mesures regulatòries
- Programes de foment

Les mesures de control, en el sentit que hem apuntat més amunt i que ja no estan emmarcades en les característiques pròpies dels règims dictatorials, les explicarem incloent-les en el marc de les mesures regulatòries.

5. Els models o paradigmes de política cultural i de comunicació

Tal com indiquen autors com Vidal-Beneyto (1981), Iñaki Domínguez Vázquez (1989) o Ramón Zallo mateix (2003 i 2011), o autors com Jan van Cuilenburg i Denis McQuail, en aquest últim cas, per a l'àmbit específic dels mitjans de comunicació, podem distingir diferents models o paradigmes de política cultural i de comunicació.

En funció del període històric veurem que el nombre de models possibles ha anat canviant i evolucionant. Tenint en compte que la relació entre l'estat i la cultura es podria remuntar, com hem vist abans en el cas europeu, a la segona meitat del segle XVII, el paper de l'estat en relació amb la cultura i la comunicació ha anat també evolucionant.

En el món occidental, i específicament relacionats amb els mitjans de comunicació, els investigadors Van Cuilenburg i McQuail (2003) distingeixen tres grans fases, tres grans paradigmes, en l'evolució de les polítiques de comunicació:

- Les polítiques de la indústria de comunicació emergent, que arriba fins a la Segona Guerra Mundial.
- Les polítiques dels mitjans de servei públic, que parteixen de 1945 i arriben fins a la dècada dels vuitanta i noranta.
- La fase actual, iniciada als anys vuitanta i noranta i en la qual encara es busca un paradigma propi de polítiques de comunicació.
En aquest punt, no obstant això, seguirem la proposta de classificació que arriba a preveure cinc models o paradigmes atenent a la diferent manera d'aproximació de la política cultural:
 - El model o paradigma de mecenatge
 - El model o paradigma de la democratització de la cultura o extensió cultural
 - El model o paradigma de la democràcia cultural
 - El model o paradigma de la rendibilitat de la cultura
 - El model o paradigma híbrid entre democràcia cultural i rendibilitat de la cultura

Lectura complementària

Jan Van Cuilenburg; Denis McQuail (2003). "Media policy paradigm shifts. Towards a New Communications Policy Paradigm". *European Journal of Communications* (vol. 18, núm. 2, pàg. 181-207). Sage Publications.

5.1. El model o paradigma del mecenatge

El model de mecenatge correspondria a un primer estadi de la intervenció pública europea en cultura. Va ser el model dominant des del Renaixement, passant per la Il·lustració i fins ben entrat el segle XIX.

Durant aquest període, hi havia una relació directa entre el poder i els creadors. De fet, a canvi de protecció, seguretat i una petita renda, elaboraven obres destinades directament a les elits que tenien el poder.

Si bé el mecenatge és un model propi d'èpoques passades, cal dir també que actualment podem observar comportaments similars, però sota actors socials diferents.

El mecenatge modern, si bé té un caràcter complementari, s'ha convertit en la funció pròpia de diferents institucions públiques i privades que es destinen a finançar, patrocinar o organitzar activitats de caràcter cultural, com podrien ser les fundacions o entitats patrocinadores diverses.

En aquest sentit, Iñaki Domínguez Vázquez (1989, pàg. 179), seguint una proposta inicial de classificació d'R. Williams (1982, pàg. 51), distingeix tres grans tipus d'agents dedicats al mecenatge modern: les institucions modernes del patronatge, les institucions intermèdies i les institucions governamentals; fa una proposta ampliada a quatre agents, indica que la participació d'aquests agents en la vida cultural respon a necessitats diferents i considera les seves accions com a complementàries entre si i com a resposta a la planificació de l'oferta cultural feta per les indústries culturals:

- El mecenatge plural modern: en què inclou col·lectius d'individus, grups i societats de tot tipus que coincideixen en el foment, el finançament o desenvolupament de la creació artística en general o en un projecte concret.
- El mecenatge de les empreses privades: especifica que estan centrades de manera específica en el manteniment de la cultura superior, i al mateix temps obtenen, com els antics mecenes, gaudi estètic i prestigi social i, com a característica pròpia, també tenen exempcions fiscals.
- Els organismes autònoms de titularitat pública, entre els quals esmenta: museus, orquestres, universitats, centres de teatre i empreses públiques del sector audiovisual (radiotelevisió pública).
- Les institucions de qualsevol nivell de l'Administració pública: local, regional, estatal i, fins i tot, supraestatal, com seria el cas del Consell d'Europa o de la UNESCO, entre d'altres.

5.2. El model o paradigma de la democratització de la cultura o extensió cultural

El model de la democratització de la cultura defineix un període en el qual s'observa una reconsideració del paper de la cultura en la societat de massa. Una etapa en què es planteja com a fonamental garantir els drets bàsics dels ciutadans d'accés a l'educació, al treball i també a la cultura.

En aquest sentit, aquest nou model va tenir com a protagonista decisor, com indica Ramón Zallo (2003, pàg. 304), “el Estado, en clave paternalista, y como destinatario a la sociedad, el nivel cultural de la que se proponían elevar, haciéndolos accesibles tanto las «grandes obras de la humanidad» (Malraux) como la cultura nacional a través de los sistemas públicos de radio y televisión”.

La dècada dels cinquanta, de fet, va estar marcada per la creació dels organismes públics audiovisuals, que van néixer com a organismes de servei públic sota el monopoli estatal. Aquests organismes van sorgir amb una orientació sociocultural o política. De fet, els objectius de cada estat en relació amb la creació dels organismes públics de radiotelevisió depenen de les característiques del règim de dominació de cadascun, però sobretot: “los objetivos (implícitos o explícitos) son los de informar, educar y divertirse, o bien el de formar y organizar a la opinión pública, o también el de reproducir la ideología dominante” (Iñaki Domínguez, 1989, pàg. 184, citant Richeri, 1983, pàg. 8)

Hem de tenir present que les polítiques culturals dels estats democràtics europeus d'aquest període concebien l'art com a expressió màxima de la cultura i consideraven el seu deure apropar-lo a la societat, aprofitant les possibilitats de difusió que oferien els mitjans de comunicació de masses.

Com indica Emiliano Fernández (1991, pàg. 195), ens trobem davant un model tradicional en què “el Estado es sobre todo el protector de la excelencia artística” i el ciutadà comú és “contemplado como un receptor que debe ser educado para una cultura cuidadosamente seleccionada y depurada por un criterio ilustrado”. Un model del qual va ser un clar exponent l'acció cultural de l'Estat francès en l'època d'A. Malraux al capdavant del Ministeri d'Assumptes Culturals, i que es va proposar ampliar l'excel·lència artística al gran públic.

Malgrat els nobles objectius que es van proposar les polítiques culturals en aquest període, Iñaki Domínguez (1989, pàg. 185) ens indica que les diferents mesures adoptades per les institucions van estar lluny d'aconseguir resultats positius. Com a exemples, les primeres propostes d'acció dutes a terme en el marc del Consell d'Europa: les primeres declaracions fonamentals o l'aplicació del Tractat de Roma en el sector cultural, en relació amb la lliure circulació de béns i treballadors culturals.

5.3. El model o paradigma de la democràcia cultural

El model de democràcia cultural sorgeix després de constatar la falta de resultats positius del model anterior, i va representar un canvi en la consideració de l'objecte d'acció de la política cultural.

Objecte de debat en el marc d'organismes internacionals com la UNESCO, es va debatre àmpliament sobre el canvi de paradigma en el marc de la I Conferència de Hèlsinki sobre polítiques culturals a Europa, feta del 19 al 28 de juny de 1972.

Es passarà d'una concepció de la cultura entesa com a art a una interpretació més àmplia que reconeixerà la capacitat de crear a tots els individus (Domínguez, 1989, pàg. 185), és a dir, es reconeixerà el dret de tots els ciutadans tant a gaudir dels béns culturals creats pels artistes com a considerar béns culturals també les creacions dels ciutadans mateixos.

De fet, es considera que va sorgir sota la influència de l'explosió crítica del maig del 68 (Fernández, 1991, pàg. 195), marcat per l'idealisme de l'època i evocant una cultura no elitista, en canvi constant, i en la qual participa tothom.

Passem d'un model en què un dels principals objectius de les institucions públiques consistia a assegurar una difusió adequada d'aquests béns a un altre model que es proposa fomentar la creativitat, garantir i reconèixer la pluralitat i la diversitat de tot tipus d'activitat i expressió creativa, amb el propòsit de contrarestar la forta influència que havien adoptat les indústries culturals.

Cal dir que garantir aquesta diversitat i pluralitat creativa enfront de les indústries culturals necessitava, perquè aquest tipus de creació fos possible, finançament públic, ja que no és sostenible per si mateixa.

Com hem dit en començar aquest punt, el canvi envers el model de democràcia cultural va ser objecte de debat en conferències d'organismes internacionals com la UNESCO. Seguint aquests debats, Iñaki Domínguez (1989, pàg. 187) ens resumeix en quatre punts alguns dels elements que es convertiran en clau en la política cultural europea dels anys setanta i vuitanta, si bé, com veurem, seran aplicables de manera molt diversa en cadascun dels països en particular:

- Les polítiques culturals es converteixen en un element de la política global.
- Es reconeix que la cultura no està únicament constituïda per les arts, sinó que està formada per una diversitat de formes i té, al mateix temps, un caràcter plural.

- En relació amb el punt 2, l'estat haurà d'atendre la diversitat de grups culturals, fins i tot els minoritaris, i haurà de fomentar el desenvolupament d'activitats de participació en la vida sociocultural.
- Les polítiques culturals hauran de tenir en compte una oferta de "caràcter alternatiu" o incloure com a mínim elements opcionals als oferts per la producció cultural de masses.

Així doncs, es tracta d'un model fonamentat en els grups socials i que entén la cultura com una forma de vida, amb l'objectiu, entre d'altres, de modificar les pautes passives de consum de la societat mitjançant la participació, acceptant la diversitat de tot tipus d'activitat creativa.

Un model que buscava el reconeixement de la pluralitat cultural, en bona part gràcies al finançament públic per al seu manteniment, i que apostava per la interculturalitat i la multiculturalitat i el respecte i promoció de les identitats en un món global (Zallo, 2003, pàg. 304).

5.4. El model o paradigma de la rendibilitat de la cultura (anys noranta)

Ramón Zallo (2003, pàg. 304) reconeix un quart model o paradigma, que anomena model de rendibilitat de la cultura, i que seria definitori dels anys noranta i el principi de l'any 2000.

Aquest model s'impregna de la lògica política i econòmica dominant a la dècada dels anys noranta i es caracteritza per tenir un enfocament accentuadament economicista.

Els motius que porten a enfocar la política cultural envers aspectes més economicistes s'expliquen per l'entrada en crisi de la concepció de l'estat del benestar, que, com indica Zallo (2003, pàg. 304), es tradueix en "crisis del servicio público cultural y en forma de deterioro de las políticas culturales".

De fet, Carmina Crusafon (1999, pàg. 74 a 86), quan defineix el període de la dècada dels anys noranta en relació amb la política audiovisual europea, també destaca el pes econòmic sobre el cultural en les mesures observades: "La política audiovisual de la Unió Europea ha modificat entre 1994 i 1998 el seu enfocament principal en resposta a la nova situació conjuntural que viu el sector a escala mundial. Durant aquest període, les seves actuacions han mostrat una primacia economicoindustrial (programa MEDIA i el Fons Europeu de Garantia) que han deixat en segon pla la dimensió cultural, més coordinació amb els projectes de la societat de la informació (*Llibre verd sobre la convergència*) i el manteniment d'un cert caràcter proteccionista (Directiva de televisió sense fronteres) i l'èmfasi en el dèficit comercial amb els Estats Units".

En relació amb la referència que fa l'autora a la societat de la informació i a la presentació del *Llibre verd sobre la convergència*, veurem com portaran a plantejar, entre altres elements, un cinquè model de política cultural.

Per mitjà d'aquest paradigma, i com explica Ramón Zallo (2003, pàg. 304): “la cultura es entendida de forma instrumental, como medio para la diversificación, reconstrucción, mantenimiento, consolidación o desarrollo de las ciudades, incluyendo a las industrias culturales locales”.

Aquest fet es justifica atenent a l'elevat volum de llocs de treball que cada vegada més generen els sectors de la cultura i l'espectacle i comporten un increment considerable de la despesa pública en cultura a escala local i regional.

Si fem un breu resum dels elements configuradors del paradigma de la rendibilitat de la cultura presentat per Ramón Zallo, observem dos fets rellevants:

- Primacia de l'enfocament economicointerindustrial en detriment d'un enfocament cultural de les polítiques públiques en cultura
- Regionalització o territorialització de la política cultural

En relació amb aquest segon eix apunta tota una llista de noves estratègies pròpies de les polítiques culturals territorials i municipals.

Per a Ramón Zallo, aquest quart model té els orígens en la focalització dels estats, des del final dels anys vuitanta fins al final dels anys noranta, d'una banda en l'impuls que van donar al desenvolupament dels grans equipaments, infraestructures i xarxes de comunicació, i de l'altra, en la subsidiarietat de l'art tradicional.

Així doncs, aquest quart model expressaria la subordinació de les polítiques de democratització cultural als imperatius de la reproducció econòmica i social, en substituir-se la mirada cap al costat cultural del desenvolupament per una visió gairebé exclusiva del vessant econòmic de la cultura.

5.5. Envers un cinquè model o paradigma. Model híbrid entre democràcia cultural i rendibilitat de la cultura (a partir de l'any 2000)

Finalment, Ramón Zallo anuncia un cinquè model que, com hem apuntat abans, tendiria envers la hibridació entre el model de democràcia cultural i el model de rendibilitat de la cultura, i superaria la visió instrumental de la cultura pròpia de la dècada dels anys noranta.

Entre les aportacions ens interessa destacar el camí cap a la convergència, envers la combinació de polítiques tecnològiques i de telecomunicacions amb les polítiques pròpies dels àmbits de la comunicació i la cultura, característica pròpia de la societat de la informació en què ens trobem immersos.

En aquesta línia, el setembre de 1997, la Comissió Europea va fer públic el *Llibre verd sobre la convergència dels sectors de telecomunicacions, mitjans de comunicació i tecnologies de la informació i sobre les seves conseqüències per a la reglamentació*.

D'altra banda, Ramón Zallo destaca el paper de les polítiques regionals, i al costat dels valors atribuïbles a la cultura pròpiament dita i del vessant econòmic de la cultura, mostra altres punts de vista (2003, pàg. 305).

En aquesta línia, per a Zallo (2003, pàg. 305): “El concepto de cultura se va ampliando hasta una noción amplia de recursos culturales, entendidos como tan escasos como los naturales y susceptibles de protección. La cultura ya no será una condición de bienestar sino un recurso necesario para hacer frente a los retos de la modernidad, de la memoria y de la experiencia popular”.

Seguint aquest discurs, exposa que “se empiezan a reclamar políticas culturales y comunicativas globales, de carácter democratizador, diversificador y de gestión mixta, con amplia participación de diferentes sectores de la sociedad civil, buscando una evolución desde el modelo de subsidio al modelo de incitación y coparticipación”.

Per acabar aquest punt, destaca el paper que ha tingut i continua tenint des de la dècada dels anys vuitanta la regionalització cultural, tendència que equipara a la de la globalització, i al mateix temps és el seu contrapunt.

6. Organismes internacionals dedicats a la cultura: la UNESCO i el Consell d'Europa

6.1. L'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura (UNESCO)

L'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura és una agència especialitzada de l'ONU, amb seu a París. Va ser creada a Londres el 16 de novembre de 1945 amb 20 estats adherits.

El precedent va ser l'Institut de Cooperació Intel·lectual, creat el 1925 per la Societat de Nacions.

En certa manera podríem arribar a afirmar que el naixement de la UNESCO representa l'inici de les polítiques culturals, tal com les entenem avui dia.

Les tasques pròpies de la UNESCO, que consisteixen principalment a informar, elaborar estudis, organitzar reunions i conferències d'experts per a reflexionar sobre aspectes clau entorn de l'educació, la ciència i la cultura, estan estretament relacionades amb l'aprovació en la III Assemblea General de l'ONU de la Declaració universal dels drets de l'home.

De fet, la UNESCO s'ha convertit en una peça clau per a impulsar i difondre els principis vinculats amb la democratització de l'accés a la cultura, el reconeixement universal dels drets de l'home, la reflexió entorn dels fluxos d'informació i serveis, la relació desigual nord-sud, els principis d'identitat cultural, d'excepció i diversitat cultural, el reconeixement fonamental dels drets d'autor, o la protecció del patrimoni històric, entre altres qüestions de summa importància.

Així mateix, pot ser considerat com l'únic espai estable de discussió i cooperació entre els països socialistes i els no socialistes, i entre els països desenvolupats i els països pobres.

La UNESCO tracta temes centrals com l'educació, les ciències naturals, les ciències socials i humanes, la cultura, la comunicació i la informació, i temes especials.

En relació amb els territoris objecte d'atenció de la UNESCO, distingeixen entre cinc àrees o regions, que classifiquen de la manera següent: Àfrica; estats àrabs; Àsia i el Pacífic; Europa i Amèrica del Nord; Amèrica Llatina i el Carib.

Si ens centrem en l'organització i funcionament de la UNESCO, disposa d'un organisme rector, la Conferència General dels estats membres, que es reuneix cada dos anys i estableix els programes i pressupostos que cal aplicar en cada període.

Estan constituïts al mateix temps per un Consell format per 51 membres, triats per la Conferència General, i un secretari, i és presidit per un director general.

Sota la direcció d'Amadou-Mahtar M'Bow els Estats Units van abandonar la UNESCO el 1984, seguits després del Regne Unit i Singapur (1985). Recordem que va ser just després de la presentació de l'informe MacBride. I els Estats Units no es van reincorporar a la UNESCO fins a l'any 2003, mentre que el Regne Unit es va reincorporar el 1997.

En relació amb les conferències d'experts i amb les conferències generals fetes per la UNESCO des del seu naixement, volem esmentar especialment les relacionades amb la política cultural, les indústries culturals i les polítiques de comunicació.

Ens interessa destacar, d'una banda, la XXI Conferència General de la UNESCO (feta a Belgrad), on es va presentar l'Informe final de la Comissió per a l'Estudi dels Problemes de la Comunicació, conegut com a informe MacBride, i que es titulava *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en Nuestro Tiempo*. La comissió d'experts que va elaborar aquest informe va ser constituïda el 1977 sota la presidència de l'irlandès Sean MacBride, i com a resultat de la decisió presa en el marc de la XIX Conferència General de la UNESCO, feta a Nairobi el novembre de 1976.

I la Convenció feta a París el 2005 en el marc de la XXXIII reunió de la Conferència General de la UNESCO (3 a 21 d'octubre de 2005), en què es va aprovar la Convenció sobre la protecció i promoció de la diversitat de les expressions culturals, fet que, com hem explicat en parlar dels conceptes d'excepció i diversitat cultural, va marcar la victòria del posicionament proteccionista enfront de la postura nord-americana, que advocava per incloure sense restriccions les indústries de l'audiovisual en la llista sotmesa a les normes de lliure comerç.

Com a elements destacables d'aquesta última convenció cal destacar que es proposava reafirmar el dret dels estats en l'elaboració de les polítiques culturals; reconèixer la naturalesa específica dels béns i serveis culturals com a vectors de transmissió d'identitat, valors i sentit; i reforçar la cooperació i la solidaritat internacional amb vista a afavorir les expressions culturals de tots els països.

Ens interessa destacar també que recull i aporta noves definicions entorn dels conceptes d'indústries culturals, polítiques culturals i diversitat cultural. Inclouen també les definicions de *contingut cultural*, *expressions culturals* i *interculturalitat*.

6.2. El Consell d'Europa

El Consell d'Europa és un organisme internacional que té com a objectiu treballar per a la unitat europea, la protecció de la democràcia i els drets de l'home i procurar la millora de les condicions de vida dels ciutadans.

Constituit a Londres el 5 de maig de 1949 i amb seu a Estrasburg, la seva Carta fundacional inclou entre els objectius el desenvolupament d'accions conjuntes, entre els països integrants de la Unió Europea, en matèria de cultura.

En relació amb la seva organització, està format per un Consell de Ministres, que representa els governs, i una Assemblea Consultiva, que representa els parlaments dels diferents estats membres. Partint d'aquesta organització trobem una Comissió de Cultura i Educació, de la qual depenen altres organismes com el Consell de Cooperació Cultural.

Aquest Consell va ser creat el 1961, a partir de la signatura del Conveni cultural europeu, primer acord intergovernamental que donava suport a la unitat de les cultures europees i en reconeixia així la diversitat. Entre els principals objectius trobem la salvaguarda del patrimoni cultural comú, l'estudi de les llengües, història i civilització respectives, el foment de les activitats culturals d'interès, la circulació de persones i béns culturals, i la protecció del patrimoni històric de cada estat.

Entre les activitats principals, cal destacar l'impuls des del Consell mateix a la investigació sobre polítiques culturals nacionals, per a fomentar l'intercanvi d'iniciatives i de formació entre estats en aquest àmbit, i també l'impuls i desenvolupament d'un programa d'avaluació de polítiques culturals nacionals i regionals.

Igualment importants són les conferències internacionals de ministres responsables dels assumptes culturals, dutes a terme i impulsades pel Consell mateix, la primera de les quals es va fer a Oslo el 1976, i que va ser de vital importància per al desenvolupament de la idea de democràcia cultural, tenint en compte el context de l'època, com hem anat veient, en què s'observava una postura molt crítica davant el paper que estava tenint la cultura de masses, i es reclamava més atenció als drets socials dels artistes.

La segona conferència es va fer a Atenes el 1978, i es va centrar, principalment, en el foment de les indústries culturals. Les conferències posteriors, Luxemburg (1981) i Berlín (1984), es van centrar en els mitjans de comunicació i

l'impacte de les noves tecnologies en les indústries de la comunicació. I les dutes a terme a Sintra (1987) i Palerm (1990) es van centrar en els aspectes econòmics de la cultura i els problemes de la societat multicultural.

Com veurem quan parlem de les línies estratègiques de la política cultural europea en relació amb els nous serveis de comunicació audiovisual, les últimes qüestions que han centrat l'atenció del Consell han tocat de prop el nou escenari de l'audiovisual europeu en el marc de la comercialització en línia.

En relació amb l'establiment d'una política cultural comuna en el marc de la Unió Europea, és important destacar que inicialment es va observar certa resistència d'alguns estats membres. De fet, la primera excepció, i per tant, la primera actuació conjunta, la primera política cultural duta a terme en el marc de la Unió Europea, va ser precisament el desenvolupament de certes accions i mesures en l'àmbit del desenvolupament de la producció audiovisual europea.

En aquest sentit, al novembre de 1977, la Comissió de les Comunitats Europees va aprovar una resolució per mitjà de la qual, especificant que l'acció comunitària en l'àmbit cultural no era una política cultural, van establir com a camp d'aplicació el Tractat de Roma, en el sector cultural, i van proposar mesures concretes en relació amb l'intercanvi de béns culturals, la lluita contra el robatori d'aquests béns culturals, la formació de joves treballadors culturals, l'harmonització de certes mesures fiscals i dels drets d'autor, i la protecció social dels treballadors culturals.

Després que l'any 1982 s'elaborés una nova comunicació per mitjà de la qual s'insistia a establir un entorn socioeconòmic de la cultura, concretat en quatre aspectes clau –la lliure circulació de béns culturals, la millora de les condicions de vida i de treball dels treballadors culturals, l'ampliació dels públics, i l'ampliació del patrimoni arquitectònic–, en el nostre cas ens interessa destacar que anys més tard, el 1987, sota iniciativa francesa, es va desenvolupar el *Libro azul para una Europa de la educación y la cultura*, i es va fer una conferència a Florència, sobre els reptes culturals.

Tots aquests fets van conduir a l'aprovació i desenvolupament del Programa MEDIA, de subvencions i ajudes a la indústria audiovisual, sobre la base del projecte emès al maig de 1986 per la Comissió al Consell.

Així doncs, el Programa MEDIA neix com el primer programa cultural comunitari rellevant, que a més està acompanyat de les primeres mesures legals de protecció i de col·laboració en l'àmbit de l'explotació econòmica de les produccions audiovisuals europees, substitueix les mesures de protecció pròpies de cada estat membre, i dóna lloc a mesures que passen a ser comunes a tots els estats membres, com veurem en capítols propers. Serà així com sorgeixi l'anomenat *espai audiovisual europeu*.

Tal com hem anat veient, el Programa MEDIA també serà entès com una mesura més que s'ha de prendre davant la preocupació europea pel pes de la indústria audiovisual nord-americana.

Finalment l'any 1988 es va aprovar la comunicació, que es titula *Nuevo impulso a la política cultural en la Comunidad Europea* i estableix un programa que incloïa la creació d'un espai cultural europeu, la promoció de la indústria audiovisual, l'accés als béns culturals, la formació cultural i el diàleg intercultural.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (1964). "L'industrie culturelle". *Communications* (vol. 3, núm. 1, pàg. 12-18). París.

Alcantarilla Hidalgo, Fernando José (2001). *Régimen jurídico de la cinematografía*. Granada: Comares. [Llibre resultat de tesis doctoral]

Álvarez Monzoncillo, J. M.; Zallo, Ramón (2002). "Las políticas culturales y de comunicación para el desarrollo de los mercados digitales: un debate necesario". *Zer* (núm. 13, pàg. 77-94).

Anverre, Ari; Breton, Albert; Gallagher, Margaret i altres (1982). *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica / Unesco.

Azpillaga, Patxi; Miguel, Juan Carlos; Zallo, Ramón (1998). "Las industrias culturales en la economía informacional". *Zer* (núm. 5, pàg. 53-74).

Baumol, William J.; Bowen, William G. (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. Nova York: The Twentieth Century Fund / Kraus Reprint Co. Millwood.

Benhamou, Françoise (2000). *L'économie de la culture*. París: La Decouverte.

Benjamin, W. (2004). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona.

Berrio, Jordi (dir.) (1997). *Un segle de recerca sobre comunicació a Catalunya. Estudi crític dels principals àmbits d'investigació de la comunicació de massa*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Berrio, Jordi; Saperas, Enric (1993). *Els intel·lectuals, avui*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Bonet Agustí, Lluís (2004, maig). "La excepción cultural". *ARI* (núm. 94, Anàlisis).

Bustamante, Enrique (1999). *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.

Bustamante, Enrique (2003). "Las industrias culturales entre dos siglos". A: Enrique Bustamante (coord.). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital* (pàg. 19-38). Barcelona: Gedisa.

Bustamante, Enrique (coord.) (2002). *Comunicación y cultura en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Bustamante, Enrique (coord.) (2003). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Bustamante, Enrique; Zallo, Ramón (coord.) (1988). *Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales*. Madrid: Ediciones Akal.

Comissió Europea (1997). *Libro verde sobre la convergencia de los sectores de telecomunicaciones, medios de comunicación y tecnologías de la información y sobre sus consecuencias para la reglamentación*. Brussel·les: Comissió Europea.

Consejo de Europa (1997). *Sueños e identidades. Una aportación al debate sobre cultura y desarrollo en Europa*. [Edició espanyola: juny 1999, Interarts]

Crusafon, Carmina (1997). *La mundialització de l'audiovisual: anàlisi i balanç de la Ronda Uruguai del GATT (1986-1995)*. Treball d'investigació, policopiat. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Cuilenburg, Jan van; McQuail, Denis (2003). "Media Policy Paradigm Shifts. Towards a New Communications Policy Paradigm". *European Journal of Communication* (vol. 18, núm. 2, pàg.181-207). Sage Publications.

Domínguez Vázquez, Iñaki (1989). *Políticas culturales y cultura industrializada. La intervención pública en la industria cinematográfica*. Tesis Doctoral. País Basc: Universidad de Deusto.

Fernández Alonso, I.; Moragas, M. (eds.) (2008). *Communication and Cultural Policies in Europe*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència (Col·l. "Lexikon", 4), ECREA.

Fernández Prado, Emiliano (1991). *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea.

Fernández Quijada, David (2007a). *Las industrias culturales ante el cambio digital. Propuesta metodológica y análisis de caso de la televisión en España*. Tesis doctoral. Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat, Universitat Autònoma de Barcelona.

Fernández Quijada, David (2007b). . "Industrias culturales en el entorno digital: una reformulación desde la praxis comunicativa". *ZER. Revista de Estudios de Comunicación* (núm. 22, pàg. 119-140). [Data de consulta: 14/05/09]

Flichy, Patrice (1982). *Las multinacionales del audiovisual. Por un análisis económico de los media*. Barcelona: Gustavo Gili.

Flichy, Patrice (1991). *Les industries de l'imaginaire: pour une analyse économique des médias*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble. (1a. edició, 1980)

Flichy, Patrice (1993). *Una historia de la comunicación moderna*. Espacio público

Flichy, Patrice (2003). *Lo imaginario de Internet*. Madrid: Tecnos.

Girard, Augustin (1982). "El cometido de los poderes públicos" A: Autores diversos, *Industrias culturales. El futuro de la cultura en juego* (pàg. 298). Mèxic: Fondo de Cultura Económica / Unesco.

Girard, Augustin (1982). "Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?" A: Diversos autores, *Industrias culturales. El futuro de la cultura en juego* (pàg. 25-45). Mèxic: Fondo de Cultura Económica / Unesco.

Gournay, Bernard (2004). *Contra Hollywood. Estrategias europeas del mercado cinematográfico y audiovisual*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, La Biblioteca del ciudadano.

Güback, Thomas (1974). "Cultural Identity and Film in the European Economic Community." *Cinema Journal* (vol. 14, núm. 1, pàg. 2-17).

Güback, Thomas (1980). *La industria internacional del cine. Vol. I i II*. Madrid: Fundamentos. (1a. edició, 1976).

Lacroix, J.-G.; Tremblay, G. (1991). *Télévision. Deuxième Dynastie*. Quebec: Presses de l'Université du Québec.

Lacroix, J.-G.; Tremblay, G. (1997). "The 'information society' and cultural industries theory". *Current Sociology* (vol. 45, núm. 4).

Lacroix, J.-G.; Tremblay, G. (1997). *The 'information society' and cultural industries theory*. Toronto: Sage.

Lacroix, Jean-Guy; Lefebvre, Alain; Miège, Bernardi altres (1997). "Industries culturelles et informatisation sociale. Nouvelles perspectives de recherche". *Sciences de la Société* (núm. 40). Tolosa de Llenguadoc: Presses Universitaires du Mirail.

Mac Bride, Seani altres (1987). *Un solo mundo, voces múltiples*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica (1a. edició en anglès, 1980).

Martí, Octavi (2005, 21 d'octubre). "La UNESCO consagra legalmente el derecho a la diversidad cultural". *El País*.

Martín Barbero, Jesús (2008). "Políticas de la comunicación y la cultura. Claves de la investigación". *Documentos CIDOB. Dinámicas Interculturales* (núm. 11). Barcelona.

Mattelart, Armand (1995). "Excepción o especificidad cultural. Los desafíos del GATT". *Telos* (núm. 42). [Data de consulta: 29/01/2008]

Mattelart, Armand (2006). *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós.

Mattelart, Armand; Piemme, Jean-Marie (1982). "La internacionalización de la televisión en Bélgica". A: *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego* (pàg. 127-140). Mèxic: Fondo de Cultura Económica / Unesco.

Mattelart, Armand; Piemme, Jean-Marie (1982). "Las industrias culturales: génesis de una idea". A: *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego* (pàg. 62-80). Mèxic: Fondo de Cultura Económica / Unesco.

Miège, Bernard (1992). *La sociedad conquistada por la comunicación*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Miège, Bernard (1997). *La société conquise par la communication.2. La communication entre l'industrie et l'espace public*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

Miège, Bernard (2000). *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

Miège, Bernard (2004). *L'information-communication, objet de connaissance*. Brussel·les: De Boeck / INA.

Miège, Bernard (2006). "Les industries culturelles et médiatiques: Une approche socio-économique". A: Stéphane Olivési (ed.), *Les sciences de la communication: objets, savoirs et discipline* (pàg. 163-180). Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

Miège, Bernard (2008). "Las industrias culturales y de información: un enfoque sociocultural". *Revista Electrónica de Investigación Educativa* (núm. 10).

Miège, Bernard; Pajon, Patrick; Salaun, Jean-Michel (1986). *L'industrialisation de l'audiovisuel. Des programmes pour les nouveaux médias*. París: Aubier-Montaigne.

Miller, Toby; Yúdice, George (2002). *Cultural policy*. Sage Publications.

Saperas, E. (1992). *Introducció a les teories de la comunicació*. Barcelona: Pòrtic.

Tremblay, Gaëtan (1990). *Les industries de la culture et des communications au Québec et au Canada*. Sillery i Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec / Télé-Université.

UNESCO (1972). *Informe final. Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa*. Hèlsinki, 19-28 de juny de 1972. París: Boudin.

UNESCO (1995). *Our Creative Diversity*. World Commission on Culture and Development. París: EGOPRIM.

UNESCO (2002). *Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural*. França.

UNESCO (2004). *L'UNESCO et la question de la diversité culturelle. Bilan et stratégies, 1946-2004*. París: UNESCO, Division des politiques culturelles et du dialogue interculturel.

UNESCO (2005). *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. París: UNESCO.

Vallés Copeiro del Villar, Antonio (1992). *Historia de la política de fomento del cine español*. València: Filmoteca Generalitat Valenciana.

Vidal-Beneyto, J. (1981). "Hacia una fundamentación teórica de la política cultural". *R.E.I.S. Revista española de investigaciones sociológicas* (núm. 16, pàg. 123-134). Madrid.

Vidal-Beneyto, J. (2006). "La democracia de la Cultura = The democracy of the culture". *Contrastes: Revista cultural* (núm. 44, pàg. 16-21).

Vidal-Beneyto, J. (Dir.) (2002). *La ventana global*. Madrid: Taurus Santillana.

y vida privada. Barcelona: Gustavo Gili.

Yúdice, G.; Miller, R. T. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

Zallo, Ramón (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

Zallo, Ramón (1992). *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*. Guipúscoa: Tercera Prensa.

Zallo, Ramón (2003). "Políticas culturales regionales en Europa: protagonismo de las regiones". A: E. Bustamante (coord.). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Zallo, Ramón (2011). *Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Zallo, Ramón (Dir.) (1995). *Industrias y políticas culturales en España y en el País Vasco*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.