

opresiva, confusa o bien de alegría, confianza, serenidad.). El buen clima grupal es importante ya que facilita la apertura, el abandono de las máscaras y las actitudes defensivas que obstaculizan la comunicación y posibilitan el encuentro y la producción grupal, potencian los aspectos más constructivos del grupo.

La forma en que se facilita u obstaculiza la dinámica grupal se llama matriz vincular o comunicacional que, según Barreiro, nunca es neutra, puede tornarse competitiva (descalificadora) donde predomina la puja por alcanzar algún lugar de privilegio o solidaria (cooperativa) donde predomina una actitud de apoyo mutuo.

La enseñanza de las relaciones públicas en la próxima década

Carlos R. Castro

Pensar las Relaciones Públicas en el futuro es un trabajo de prospectiva que necesariamente deben hacer los profesores de la especialidad. No formamos profesionales para hoy, los educamos para que se incorporen a la profesión en los próximos años, por lo tanto es fundamental que analicemos los contenidos de nuestras asignaturas, pensando en las expectativas que las organizaciones tienen, respecto a los comunicadores que ejercerán la responsabilidad de gerenciar su identidad e imagen; de establecer relaciones con sus grupos de interés. Esto exige investigación por parte de los profesores, exige actualización permanente de su bibliografía, propone la necesidad de planificar las clases con una intervención activa de sus estudiantes y, en todos los casos un conocimiento pleno, no aproximado de las asignaturas troncales por supuesto, y de las no troncales pero de aplicación permanente en la praxis laboral, sin lugar a dudas. No podemos seguir enseñando las Relaciones Públicas por las Relaciones Públicas en si mismas.

Las debemos enseñar desde la perspectiva de las comunicaciones integradas, pero entendiendo a éstas no como herramientas integradas entre sí, sino integradas con el resto de las disciplinas de la organización. La organización es un sistema abierto, las empresas son organizaciones que se están abriendo cada vez más; las ONG's, son organizaciones que flexibilizan cada vez más las estrategias para cumplir con su misión; los entes estatales requieren cada vez de una más intensa relación con sus públicos, todas ellas van a estar cada día más presionadas por la opinión pública y deberán responder a esa presión.

Los egresados, al llegar al momento de la verdad, deben estar en condiciones de plantearse problemas y solucionarlos; el problema de hoy, sí; pero la exigencia es responder con soluciones al problema que se presentará mañana, y mañana es un término que puede significar uno, tres o cinco años. Es por esto que sugerimos que desde Relaciones Públicas I, desde la misma inducción del joven a la carrera, se lo ejercite en el *issues management*, y que luego en cada una de las Relaciones Públicas se continúe con el ejercicio.

Hoy nuestros clientes tienen determinadas necesidades y se mueven en un contexto actual, tienen una determinada segmentación; recordemos que la segmentación de los mismos hace cinco años era otra, cuales serán las próximas dimensiones

y variables a considerar. Pensemos en la movilidad de la Opinión Pública, su proceso de formación será el mismo, primará la Cascada o el correr hacia arriba. Cómo será la opinión pública argentina a la luz del distanciamiento del conocimiento.

Las comunidades, seguirán rigiéndose por las mismas pautas o las tribus urbanas seguirán creciendo y modificando su esencia. El público interno, ¿presionará por nuevas formas de comunicación? Intranet dará lugar a nuevos soportes o deberemos pensar en nuevos puentes de acercamiento, ¿Cuáles?, ¿Se viene el lobby institucionalizado en nuestro país o no?, ¿Qué herramientas de gestión de los Asuntos públicos deberemos trabajar?, ¿La prensa institucional seguirá por los mismos carriles actuales o los *blogs* habrán transformado definitivamente la búsqueda y producción de las noticias?

Los profesores, debidamente formados en el marco teórico y con experiencia, debemos responder a todas estas y a otras muchas preguntas; debemos promover la investigación, la actualización profesional; esto significa que ya no hay lugar en la docencia para inexpertos, para docentes; la profesión adquirió ya su mayoría de edad y gracias a Dios está en expansión, su futuro es promisorio, ahora necesita maestros. Maestros con formación pedagógica y didáctica, con conocimientos plenos e inquietudes demostradas en el campo de las Relaciones Públicas; Nuestra Universidad los tiene, es importante que los interconecte, que los capacite, que los incentive. Una última consideración, el desarrollo de una enseñanza de esta característica requiere un cierre también integrado; por lo tanto recomiendo que al cierre de la carrera, finalizada la cursada en su totalidad, se realice un examen integrador. Los estudiantes deberían defender el análisis de un caso ante un tribunal que incluya a profesores de marketing, de ciencias sociales y de relaciones públicas; respondiendo a la solución de un problema desde el escenario actual y pensando en uno futuro. De esta forma nos adelantaremos a la tendencia actual de las empresas que proponen esta modalidad de examen de incorporación y lograríamos romper el maleficio de egresados que en su gran mayoría no logran superarlo.

La cuestión arte - diseño en lo sonoro

Rosa Judith Chalkho

Introducción

Este texto intenta construir algunas líneas de reflexión en torno a las dialécticas planteadas entre Arte y Diseño, con la singularidad que en este caso haré hincapié en las particularidades de esta vinculación aplicada a las relaciones entre el arte sonoro y el diseño sonoro.

en este punto, que el concepto de arte que establezco no es aquel que se limita a valorar solamente aquel arte de elite, sino que es un concepto Este juego entre Arte y Diseño se da ineludiblemente en el seno de la inmersión cultural de los fenómenos, a partir de lo cual se puede inferir a modo de hipótesis, que las delimitaciones entre estas dos disciplinas son recortes conceptuales de carácter netamente cultural; es el contexto, el tejido cultural tanto más que el producto aislado, lo que establecerá su estatuto de arte o diseño. En síntesis un mismo producto (organización sonora) puede cumplir el rol de arte o de diseño según se lo otorgue el contexto cultural.

¿Toda música es arte?

Si la música es el arte de los sonidos, cabría preguntarse si podemos definir como arte a cualquiera de las producciones musicales, sin ningún tipo de distinción acerca de los criterios de valoración estética. Sin duda este camino nos llevaría a definir entonces el concepto de arte, cuestión esta que excede de momento este escrito; pero sí, resulta interesante poner de relieve ciertas particularidades que se dan especialmente con la música.

En muchas categorizaciones culturales la música aparece en el apartado de “entretenimiento” (*entertainment*), en tanto que la palabra “arte” designa a las artes visuales. Pareciera ya que en esta clasificación utilizada, por ejemplo, en sitios de Internet, se hubiera abdicado de la condición de “arte” de la música, resaltando en tal caso uno de sus aspectos como el entretenimiento, palabra que inevitablemente está asociada a lo ligero, a la moda, al pasatiempo o a la diversión.

Aunque la construcción de una definición de arte que nos permita diferenciar qué es arte de lo que no lo es, por su complejidad excede este escrito; en principio se pueden aseverar algunas de sus condiciones: el arte no se sitúa en lo que sólo es entretenimiento, sólo diversión o moda. El rótulo de entretenimiento, entonces, define a los productos sonoros por su función cultural (porque entretienen). No toma en cuenta la ontología de la pieza musical sino su función: como se usa y se consume socialmente. De esta misma forma, volviendo al concepto del comienzo, no toda construcción con sonidos que sirva para entretener o divertir es arte, en otras palabras no toda la llamada “música” que circula socialmente puede ser considerada arte.

Vale aclarar que refrenda las condiciones de intención estética o de pulsión estética más que cualquier otra significación accesoria. Una definición amplia, aunque peque de tautológica, es la de considerar arte a todo aquello que se considera arte a sí mismo, cuya razón de ser es artística por encima de cualquier otra función que se le pueda otorgar a posteriori (comunicacional, transmisora de valores o funcional a otras ideas).

Esta concepción de lo artístico se salva, además, de cuestiones más complejas e indeterminadas, como la calidad, el grado de elaboración, lo elitista o lo popular entre otros tópicos, ya que los contiene. A la luz de este concepto pareciera, entonces, que esa música en el casillero del entretenimiento ya renunció a la discusión, se consideró en otra categoría; en otras palabras, no se dijo a sí misma que era arte. Esta cuestión no es casual si al mismo tiempo advertimos que la música que por lo general aparece en el rubro de “entretenimiento” toma esta denominación de la industria del entretenimiento, y se presenta como aquella música “diseñada” para ser consumida por públicos (mercados).

Entonces, si concluimos en que no toda la música es arte, ¿se puede afirmar que todo arte construido con sonidos es música?. Esta pregunta nos sitúa en otro polo de la reflexión, cuando el gran público, o más específicamente las llamadas estructuras masivas de gusto, como referentes del común de la cultura reaccionan con rechazo e incompreensión frente a propuestas sonoro-experimentales de los últimos años como la electroacústica o las corrientes de noise-music o las instalaciones sonoras entre otras; y no tan de los últimos años, si se tiene en cuenta que los movimientos experimentales en lo sonoro tienen más de 50 años (Pierre Sachaeffer y la música concreta, Karlheim Stockhausen y más recientemente John Cage por

citar sólo algunos referentes). Este rechazo se sintetiza en la frase “eso no es música”. La indignación del gran público frente a las innovaciones estéticas no es una novedad de estos tiempos, basta recordar los escándalos acaecidos en el estreno de *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky como ejemplo de uno de los rechazos resonantes a la innovación.

Como salvoconducto a este problema semántico (estipular si algo es, o no es música depende de la definición que cada sujeto tenga de la palabra música), muchos artistas acuñaron el término de arte sonoro para rotular sus propuestas dentro de alguna de las categorías que necesita la cultura, quizás una forma de decir lo mismo con otras palabras. Si nos atenemos a la definición de música como arte de sonidos, queda claro que el arte sonoro entonces es la música, y aquí es donde tiene lugar el equívoco, originado en la doble acepción popular-académica de una misma palabra.

La cuestión de la funcionalidad

¿Es, tal vez la funcionalidad la línea divisoria entre arte y diseño? Y si esto es así, ¿Conserva el arte, por más aséptico, abstracto y despojado que sea el género, un halo de función? La obras de arte está rodeada de un entorno de connotaciones “extra artísticas” que la resignifican y la exceden. Asistir a un concierto no es solamente escuchar la obra, es además participar de un hecho social-cultural. Por más abstracta y despojada de connotaciones extra musicales que se pretenda la obra, en determinadas circunstancias va cargarse inevitablemente de otras significaciones: la situación del concierto, el tipo de público y la vinculación tácita que se produce entre los oyentes, la cuestión de la crítica y el sitio donde se desarrolla el concierto son solamente algunos de los elementos que entran en juego. En síntesis, hay ciertos grados de funcionalidad en el arte como fenómeno inmerso en la cultura.

Por otro lado, podemos situar en el otro polo de la funcionalidad a aquella música concebida para ser funcional, como es el caso de la música para cine. La música es considerada por algunos autores como “la más abstracta de las artes”, abstracción dada por factores tales como la no narrativa, la no alusión a temáticas representativas, su condición de inmaterialidad, su devenir o acontecer en el tiempo entre otras; en el cine, en cambio esa misma música aporta significados y al mismo tiempo resulta resignificada.

El cine se encarga de semantizar, de cargar a la música de sentidos considerados hasta entonces como extra-musicales. Pongamos por ejemplo la utilización de la música en tantas producciones de cine de “época” especialmente de producción hollywoodense. Se presentará allí una música que funcionará en este caso como historizadora, aportará entre otras funciones una significación cronológica al relato. El punto curioso es que no necesariamente esta historicidad debe ser rigurosa para que la música funcione semantizando la narración cronológicamente; basta con que aparezcan en estas composiciones algunos clichés de la llamada música clásica para que la musicalización otorgue a la narración el significado de una “época antigua”. Claro está, que existen honrosas excepciones a estos estereotipos, como el film *Tous les matins du monde* (Alain Corneau, 1991), entre otros, en donde la trama gira justamente en torno a la música del barroco francés y el tratamiento musical es absolutamente purista.

Cualquier crítico cinematográfico señalaría inmediatamente algún error extemporáneo en el vestuario, el decorado, o el arte de una producción de época, cuestión esta que no es aplicable a lo musical, en parte esto se explica porque la música de un film está dividida entre la diégesis y el foso. Es decir por momentos transcurre dentro de la pantalla (pertenece a la historia) y en otros se ubica por fuera de la historia, en el “foso orquestal”, herencia de la tradición operística. La ubicación extra – diegética de una gran parte de la música de un film permite un alto grado de libertad, como la música no pertenece a la escena, sus aportes al significado resultante del film pueden variar desde lo específicamente referencial (la música que remite a una época o un contexto social o geográfico determinado) hasta metafórica (aquellos significados aportados en términos de la afectación, o de una relación no directa sino trascendente).

La semantización cronológica por parte de la música es una de las tantas aportaciones de significado que puede imprimir lo musical al relato, se pueden mencionar entre otras semantizaciones geográficas, de afectación emocional (suspense, amor, angustia etc.) determinaciones de género (comedia, drama, terror) entre otras tantas posibilidades analizables en detalle desde la perspectiva de cada producción. En síntesis, la música para cine cumple una función, es funcional a la totalidad del producto cinematográfico y al mismo tiempo resulta cargada de sentido por las prácticas cinematográficas, cuestión que demuestra que circulación de significados funciona en términos metafóricos de red, de relaciones en el seno de la cultura.

Esto se observa claramente reflejado en las opiniones colectivas de públicos que no poseen conocimientos musicales específicos, quienes responden frente a obras musicales de reconocidos compositores refiriéndose al tipo de película que contiene esa música; entonces la música contemporánea es de “una película de terror o de extraterrestres”, o la Sinfonía N° 9 *Del Nuevo Mundo* de Antonin Dvorak aparece asociada a films de corte épico, o la escucha de *Arcana* de Edgar Varése se asocia al estilo compositivo de Lalo Schifrin o de películas de espías de los '70.

Es interesante lo que señala al respecto el compositor de música para cine Philippe Sarde como comentario de una adaptación de obras de Johan Sebastian Bach para *Una vida de mujer* (Claude Sautet, 1978), “...es muy difícil utilizar música clásica en el cine sin modificarla. En una escena, la gente escucha música, pero enseguida, cuando salen, esa música se convierte en música cinematográfica. Ésta deja de ser “música de Bach” en cuanto pasamos al primer plano de Romy Schneider, sólo son de Bach las primeras frases que escuchamos tocar a los concertistas...” Citado en *La música en el cine* (Chion: 1997:255)

Música o Diseño

Retomando el tema del comienzo, y a modo de conclusión, la diferencia entre Arte y Diseño, en este caso Música o Diseño, llevaría a situar esta diferencia no en el producto sino en el contexto cultural, en la forma en que una misma obra funciona en la sala de conciertos o aportando significados que exceden lo estrictamente musical en productos audiovisuales. El caso del cine es también trasladable a otros géneros audiovisuales como la televisión, los spots publicitarios u otros formatos de tipo comunicacional (videos institucionales, CD ROMs,

etc). Estos significados, como redes de sentido, funcionan y circulan en la complejidad del entramado cultural.-

Bibliografía

- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
Rodríguez Bravo, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Editorial Paidós.
Verón E. (1998). *La semiosis social*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Fotografiar

Andrea Chame

«El fotógrafo es un individuo de sensualidad gozosa, porque el ojo manipula los sentidos y no las ideas.

Es voyeur, sumamente habilidoso y algo espía». Walker Evans.

Existen tantas maneras de fotografiar como de ver, tantas realidades como personas observan sus apariencias.

La fotografía es una manifestación creadora del ser humano y como tal tiene sus bases en la ética y la estética. Aquello que resulta aparente en la foto, se convierte muchas veces en un testimonio que transmite ideas y que a su vez contiene un criterio estético.

La apariencia en la imagen es el alma de la foto. James Frazer en su libro *La rama dorada*, nos habla del alma como sombra y reflejo, es el alma la que se traslada a la imagen del espejo. De allí a la representación fotográfica hay un pequeño paso. El mismo Frazer nos cuenta que los aldeanos de Sikhim llamaron al primer fotógrafo «el endemoniado de la caja» porque se llevaba sus almas. Es la propia representación la que se pone en juego a través de la imagen fotográfica. Es aquello que la fotografía parece poder captar a través del objetivo. A veces es lo invisible a los ojos o será el ojo el que crea imágenes al mirar.

La fotografía materializa lo visible y es precisamente en ese punto que se abre el abanico posible de los tan diversos modos de ver y al mismo tiempo de ser vistos. Lo visible no existe en ninguna parte. Lo visible como dice John Berger "...no es mas que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida".

Cuando algo es visto pasa a ser parte de nuestro medio de vida y ya no podemos desconocerlo. Lo visible transmuta en un invento hecho por la visión.

La fotografía hace visible la visión, permitiéndonos ver nuestro propio pasado. La fotografía provoca el impacto de la visión porque la pone en primer término. Nos hace ver antes que podamos pensar y analizar lo que vemos. Es un medio directo sobre nuestra sensibilidad antes que sobre nuestro intelecto. Luego establecemos relaciones entre lo que vemos y lo que sabemos, pero lo que sabemos afecta también la forma en que vemos y el círculo de la visión parece hacerse mas amplio y complejo.

La visión fotográfica, es un acto de decisión voluntaria, elegimos ver, miramos y somos mirados. La visión que producen las imágenes fotográficas son en realidad nuestro propio modo de ver, las fotos nos muestran hechos, situaciones pero también vemos en ellas al fotógrafo que las