



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Le Marec, Joëlle

La genética en el museo : figuras y debate público



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Le Marec, J., Babou, I. (2006). *La genética en el museo: figuras y "extras" del debate público*. *Redes*, 12(24), 43-60. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/622>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

LA GENÉTICA EN EL MUSEO: FIGURAS Y "EXTRAS" DEL DEBATE PÚBLICO*

JOËLLE LE MAREC / IGOR BABOU**

RESUMEN

El trabajo está basado en el análisis de un conjunto de veinte exposiciones consagradas a la genética realizadas en Francia, Bélgica y Holanda entre 1994 y 2002. Algunas de éstas itinerantes, provenientes de centros de cultura científicos y técnicos, de organismos de investigación, de asociaciones educativas, del Ministerio de Educación de Francia, etcétera. El *corpus* consta de fuentes escritas, fotografías y entrevistas.

Se analiza el debate público alrededor de la genética y de qué manera se representan las exposiciones de los diferentes actores en este debate; se trata de comprender ciertos procesos socio-discursivos que operan en él.

Los autores se basan en tres dimensiones enunciativas cuya articulación sirve para caracterizar el modo en que las exposiciones ponen en escena el debate público y se inscriben en él. Este índice se compone de, en principio, la representación del debate público y de sus actores, en segundo lugar por las diferentes figuras del público en la medida en que son movilizadas en el discurso de la exposición y, finalmente, por la implicación concreta del visitante en el dispositivo museográfico (en el recorrido general o frente a ciertas muestras).

PALABRAS CLAVE: GENÉTICA - MEDIOS DE COMUNICACIÓN - MUSEOLOGÍA

Existe un intenso debate social acerca de las apuestas de la genética y, sobre todo, de las aplicaciones industriales y médicas de la genómica. Los actores de este debate se expresan públicamente y están bien identificados, tanto en Francia como en el mundo: asociaciones y ong, sindicatos, partidos políticos, investigadores, juristas, grupos de la industria agroalimentaria, farmacéutica o biomédica, comités de ética, etcétera. Las exposiciones dedicadas a la genética son altamente numerosas desde hace algunos años y esta multiplicación

* Artículo publicado en *Recherches en Communication*, N° 20. Traducido por Bárbara Tagliaferro y Lucía Romero.

** Ecole Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, laboratoire "Communication, culture et société". Correo electrónico: <Joelle.Le-Marec@ens-lsh.fr>, <igor.babou@ens-lsh.fr>.

atestigua, a su manera, la intensidad del debate. Bastante a menudo, refieren a la existencia de este debate público y a los tipos de argumentos que pueden intercambiarse. Analizando cómo las exposiciones representan este debate público, nos concentraremos en comprender ciertos procesos socio-discursivos que operan en él.

Entre el conjunto de actores individuales o colectivos, que pueden inscribir sus identidades y fijar sus argumentos en el discurso de la exposición, hemos elegido estudiar las formas de movilización del público a través de su puesta en escena en el discurso de la exposición. El análisis de la enunciación permitirá señalar la manera en la cual el discurso atestigua las relaciones de legitimidad existentes, sea entre actores en el seno del espacio mediático, sea entre los medios y su espacio exterior. Pero un análisis enunciativo centrado en el texto de la exposición no parece suficiente para dar cuenta del funcionamiento socio-discursivo de la exposición en tanto que medio de comunicación. En efecto, no existe “público” si entendemos por éste un actor colectivo encarnado en un grupo dotado de representantes legítimos, que pueda reivindicar la posibilidad de intervenir sobre el contenido de una exposición. La crítica de las exposiciones es casi inexistente y no dispone de un campo editorial estructurado como el de la televisión, por ejemplo. En cambio, el estatuto de miembro del público es asumido perfectamente en forma individual, por un gran número de personas que se sienten ligadas a las instituciones productoras de las exposiciones. Por ejemplo, durante las encuestas sociológicas sobre el público, este estatuto se actualiza en la interacción con el investigador en ciencias sociales que es reconocido como representante de las instituciones de saber (Le Marec, 2002). Esto vuelve posible la producción de un discurso científico sobre el público y la puesta al día de un contrato de comunicación entre la institución y el público, pero en cualquier otro espacio diferente que el de la exposición. La semiótica del “texto” de la exposición no puede dar cuenta de este tipo de fenómeno, que no se inscribe de hecho en ninguna parte más que en el registro de las situaciones de interacción, en particular con el sociólogo.

Tres instancias podrían entonces tener vocación de representar al público en el espacio mediático que constituye la exposición: los grupos constituidos (asociaciones de amigos de los museos, los suscriptores, los movimientos de opinión, etcétera), el campo editorial de la crítica (del cual acabamos de afirmar que es casi inexistente) y las ciencias sociales productoras de un saber sobre el público, en principio legítimo (a la vez en el plano empírico, y sobre la noción teórica de “público”).

Plantaremos tres tipos de preguntas:

- ¿Existe una crítica de las exposiciones de la ciencia capaz de modificar

el equilibrio de las relaciones de legitimidad y de influenciar las formas y el contenido de los discursos?

- ¿Existen formas de organización colectiva de los miembros del público que estén en condiciones de llevar sus argumentos en el discurso de la exposición?

- La representación del debate público en el discurso de la exposición ¿tiene en cuenta los conocimientos producidos por las ciencias sociales con respecto al público?

CRÍTICAS DE LAS EXPOSICIONES: UNA AUSENCIA SORPRENDENTE

Si las exposiciones de arte se benefician de un campo editorial que les dedica noticias regulares (revistas especializadas, prensa diaria, suplementos culturales, etcétera), es muy difícil encontrar un soporte o una noticia que constituya una crítica a las exposiciones científicas y técnicas, y más ampliamente, a las exposiciones temáticas. Incluso en el caso de las exposiciones artísticas, la museografía es comentada en menor medida que las obras y su selección, y más raramente su montaje. En la tradición de la estética y de la historia del arte, se trata de una crítica de la producción plástica y no de un dispositivo. En el caso de las exposiciones de puntos de vista destinados a producir un discurso, más que a exponer obras u objetos, y que ponen en acción una pluralidad de exhibiciones en un ambiente escenográfico, si se apartan los cambios en el seno mismo de la comunidad profesional, el comentario del dispositivo está a cargo de los semióticos, lingüistas, etcétera, en el registro académico de las ciencias sociales. Es así como la única crónica verdaderamente consagrada a un análisis museográfico ha sido realizada por André Desvallées¹ en una revista científica, *Publics et Musées*. Es un soporte académico especializado, interno al campo museológico, que, siendo un medio externo a la institución, en esta época asume el comentario crítico. Sin embargo, las exposiciones de carácter científico y técnico han sido el objeto de una crítica común a comienzos del siglo xx, particularmente en las páginas de *L'Illustration*.² La ausencia de un campo crítico de las exposiciones no constituye entonces una característica en sí, sino que revela un estado históricamente situado de relaciones entre diferentes medios.

¹ El curador André Desvallées es miembro fundador del movimiento de la “nueva museología”; coordinó la edición de *Vagues, anthologie de la nouvelle muséologie* (1994).

² Hemos analizado *L'Illustration* desde 1922 hasta 1925: encontramos un gran número de artículos dedicados a las exposiciones de carácter técnico: exposiciones coloniales, exposiciones de artes aplicadas, etcétera.

**LA ORGANIZACIÓN COLECTIVA DE LOS MIEMBROS DEL PÚBLICO:
“¡PIEDAD, NO AL LOBBY DE ATTAC!”³**

El público siempre se juzga demasiado volátil e imprevisible cuando es pensado por los actores institucionales en términos de audiencia, de fenómeno aditivo y estadístico, de masa. Pero al mismo tiempo, a partir de que ciertos individuos se organizan como miembros del público para legitimarse como interlocutores implicados en el diálogo con la institución, no son reconocidos como tales, y a veces son incluso puestos en duda. Por consiguiente, en una reunión organizada para promover la cultura científica en la cual participábamos con los responsables políticos sociales de promover la cultura científica, la propuesta de organizar un debate deliberado al interior de un museo, para plantearlo como un espacio público y de argumentación, provocó una exclamación que resume bien la situación: “¡Piedad, no al lobby de ATTAC!” Cuando una opinión organizada emerge en un público interesado por las ciencias, y no se expresa en términos de la relación del saber planteado desde el punto de vista de la institución, parece descalificada y rebajada al registro de la manipulación política por los grupos de presión: el “público” debe constituir una masa más importante, pero siempre identificable como un polo de la “recepción”. Incluso cuando es la institución misma la que suscita la constitución de grupos de público organizados (asociaciones de suscriptores, asociaciones de amigos de museos), a menudo es con la voluntad de distinguir un grupo de clientes privilegiados, interesados en el uso de una obra cultural de recursos y servicios. En el caso de los museos de arte y de historia, las sociedades de amigos de museos son las instancias voluntarias que se ponen al servicio del interés del museo, por ejemplo para contribuir a la adquisición de las obras.⁴ Sin embargo, las instituciones generalmente no desean expresar los valores eventualmente contradictorios en la propuesta del museo.

LAS REPRESENTACIONES DEL DEBATE PÚBLICO EN LA EXPOSICIÓN

Para describir las dos instancias precedentes de representación del público, es necesario tener en cuenta fenómenos externos al discurso de la exposición. La tercera instancia, la de las representaciones del debate público en la expo-

³ ATTAC: Association pour la Taxation des Transactions pour l'Aide aux Citoyens (N. de los E.).

⁴ En ese caso, las sociedades de amigos inscriben su propiedad en la institución del museo, por ejemplo, a través de la cita de su nombre como donadores. Véase el “Código de ética de amigos y voluntarios de museos”, Federación Mundial de los Amigos de Museos: <http://www.museumfriends.org/frances/f_codigo.html>.

sición, conduce en lo que a ella se refiere a focalizarse en el discurso. Por lo tanto no se trata de volver al análisis de *corpus* cerrados sobre sí mismos, sino de prestar atención al dispositivo (Jacquinot-Delaunay y Monnoyer, 1999) por el cual el discurso es una de las dimensiones estructurantes.

El trabajo efectuado se basa en un *corpus* de exposiciones consagradas a la genética desde 1994 hasta 2002. Se encuentran allí una veintena de exposiciones, algunas de ellas itinerantes, provenientes de centros de cultura científicos y técnicos (ccsti), de organismos de investigación, de asociaciones educativas, del Ministerio de Educación de Francia, etcétera. Por un lado, el trabajo consistió en aprovechar los archivos de exposiciones que no estaban abiertos al público en la época de nuestras investigaciones. Por otro lado, analizamos las exposiciones todavía abiertas (en Francia, en Bélgica y en Holanda), donde fotografiamos las muestras, recopilamos los textos y, cuando fue posible, interrogamos a los curadores: estos materiales constituyen el núcleo de nuestro análisis en el marco de este artículo. Las exposiciones fueron:

- *L'homme et les gènes* (Ciudad de Ciencias y de la Industria, París, inaugurada en mayo de 2002).
- *Le train du génome* (multiasociación bajo la iniciativa del Instituto Pasteur, y de Aventis, Francia, de octubre a noviembre de 2001).
- *Gènes et éthique* (Parque de Diversiones Científicas de Mons, Bélgica).
- *Focus on genes* (Museo de Bruselas, noviembre de 2001 a mayo de 2002).
- *ADN* (Nemo,⁵ Amsterdam, 2003).
- *Biodiversité* (en el marco de la Fiesta de la Ciencia, Lyon, 2002).

De acuerdo al actual estado de conocimientos en museología y a los documentos disponibles, es muy difícil pretender exhaustividad en la constitución de un *corpus* de exposiciones sobre genética. En efecto, no existe ningún inventario histórico de realizaciones museográficas en el dominio de las ciencias y técnicas. Esto explica que hayamos debido proceder de manera empírica, interrogando en cada establecimiento actualmente en actividad o consultando los centros de archivos: la historia de la museografía aún no se ha hecho. La más antigua exposición que pudimos encontrar proviene del Palais de la Découverte, en 1946: se trata de "Imágenes de la genética", cuyo responsable era Jean Rostand. Constatamos que el tema de la genética, que tiende a considerarse como contemporáneo, ha sido objeto de una exposición internacional patrocinada por la Unesco en la inmediata posguerra. Entre 1946 y 1994, se han presentado otras exposiciones aisladas o mal docu-

⁵ Nemo es un museo interactivo de ciencias, bautizado con el nombre del personaje de Julio Verne (N. del E.).

mentadas: por lo tanto, concentramos nuestros esfuerzos en el período contemporáneo que ve su multiplicación y que nos permite visitarlas.

Nuestro análisis se basa en tres dimensiones enunciativas cuya articulación sirve de índice para caracterizar el modo en que las exposiciones ponen en escena el debate público y se inscriben en él. Consiste en primer lugar en la representación del debate público y de sus actores (medios, palabra de los expertos...), luego en las diferentes figuras del público en la medida en que son movilizadas en el discurso de la exposición, y finalmente en la implicación concreta del visitante en el dispositivo museográfico (en el recorrido general o frente a ciertas muestras).

LA REPRESENTACIÓN DEL DEBATE PÚBLICO Y DE SUS ACTORES

Se impone una primera observación: cierto número de exposiciones no hicieron aparecer a ninguno de los actores del debate público. Funcionaron en un registro didáctico, privilegiando las temáticas características del tratamiento de la genética en el medio escolar o universitario: historia de las celebridades, mecanismos de transmisión de los caracteres genéticos, relaciones entre herencia y entorno, formas y funciones de los cromosomas y los genes, disfunciones y enfermedades, técnicas de la investigación médica, agronómica o genética, etcétera.

En las exposiciones que no niegan tan radicalmente la existencia de un debate público, es recurrente la idea de transmisión de un saber básico como condición previa y necesaria para la toma de posición. Puede haber una diversidad de enunciadores presentes en la exposición, pero están ausentes el debate, las polémicas y la confrontación entre los actores y sus argumentos. Por ejemplo, en la exposición *Biodiversité*, los paneles muestran los logotipos y los discursos de cierto número de instituciones (Ciudad de Lyon, Dirección Regional del Medio Ambiente, Instituto Nacional de Investigación Agronómica, Asociación de Protección de la Naturaleza, etcétera), sin embargo, cada uno de esos actores desarrolla un discurso consensual y didáctico, sin que aparezca la menor controversia. El eje de las exposiciones sobre la genética no es jamás el debate en sí mismo. Cuando están presentes, los actores del debate quedan relativamente al margen. Aparecen, en efecto, en la periferia de la exposición: ya sea a la entrada, en el exterior, al final, en el telón de fondo.

Más allá de esta característica común, si nos concentramos en la manera en que las exposiciones utilizan el espacio para construir un discurso, y en las posiciones de enunciación, se constatan diversas configuraciones.

LOS MEDIOS COMO INICIADORES

En *Le train du génome*,⁶ la prensa está presente en el tratamiento del tema en los carteles exteriores adosados a los vagones, que leen los visitantes en la fila mientras esperan entrar a la exposición. Diversos auspiciantes, como el diario *Le Figaro*, aparecen tanto en el exterior como en el sitio web de la exposición.⁷ Las portadas de las revistas y los extractos están pegados sobre el cartel titulado “El genoma en primer plano”. Una vez que el visitante entra en el tren, es recibido por un monitor de televisión que emite ininterrumpidamente en primer plano un pequeño reportaje a Axel Kahn: la palabra de un experto muy presente en los medios introduce entonces la visita sobre el tema de “para discutir, es necesario entender”.

En *Focus on genes* (Museo de Bruselas), los medios están presentes en el espacio de la exposición, pero en un entrepiso inclinado a través del cual se desciende a la exposición propiamente dicha. Numerosos periódicos tapizan la pared de entrada, con algunos pasajes remarcados. Los visitantes pueden sentarse ante mesas donde hay revistas, obras y prospectos. Pueden leer los periódicos en un espacio que no es el de la visita, sino el de una práctica de consulta y estudio de documentos.

FIGURA 1. EL ENTREPISO EN LA EXPOSICIÓN FOCUS ON GENES



⁶ *Le train du génome* circuló por toda Francia. Además de la exposición propiamente dicha, que se podía visitar en las diferentes estaciones atravesadas, la producción editorial y las animaciones escolares fueron importantes.

⁷ Puede verse en <<http://www.traindugenome.com/>>.

JOËLLE LE MAREC / IGOR BABOU

FIGURA 2. RECORTES DE PRENSA SOBRE LAS PAREDES DEL ENTREPISO**LOS MEDIOS COMO DECORADO**

En *ADN*, la prensa se encuentra esta vez en el interior de la exposición, representada bajo la forma de una mezcla de imágenes desordenadas sobre carteles que rodean las columnas. El contenido, voluntariamente truncado, no permite una lectura continua: no busca estimular la lectura, sino simular la abundancia de titulares de periódicos sobre la cuestión, explotando un efecto estético: el de la abundancia y la simultaneidad de la actualidad. Se encuentra ahí un efecto utilizado frecuentemente en la televisión, en las emisiones de ciencia, cuando se busca evocar la cobertura mediática de un descubrimiento: imágenes de diarios girando, rotativas, montajes de “grandes títulos” en primera plana, etcétera.

Estas figuras del discurso sobre ciencia, que se encuentran asociadas a otros temas y dentro de otros contextos (actualidad, cine, etcétera), constituyen las citas que manifiestan la conciencia explícita de la existencia de un campo mediático, una forma de cultura común de los medios de comunicación. En la televisión (Babou, 2001: 83-91) tanto como en exposiciones, este tipo de autorreferencia o cita aparece en el período contemporáneo (década de 1990).

FIGURA 3. UN “DESORDEN DE IMÁGENES” MEDIÁTICAS ALREDEDOR DE UNA COLUMNA, EN NEMO



LA PALABRA DE LOS EXPERTOS COMO MARCO DE LA VISITA

En *Los genes y los hombres* la prensa desaparece, aunque antes de la salida la última parte de la exposición se consagra por completo a nuevos expertos que exponen sus puntos de vista. Los grandes paneles están compuestos por el nombre de una personalidad, una pregunta desarrollada por éste en un texto, acompañado de una breve biografía. Al final de *Le train du génome*, se presenta una entrevista filmada de Axel Kahn que invita a los visitantes a mirar el *Téléthon* en el canal de televisión France 2 y donde se da cuenta de la *Cité des sciences*: el experto designa los lugares de los otros medios y prescribe las “buenas” prácticas del público como usuario de todo el campo mediático. A continuación, los visitantes desembocan sobre una serie de stands con animadores, tanto docentes miembros de la asociación de profesores de biología como expertos de Aventis (la empresa farmacéutica productora de la exposición).

LA TELEVISIÓN COMO MARCO DE REFERENCIA DEL DEBATE PÚBLICO

En *Gènes et éthique*, la última parte de la exposición pone en acción, bajo el formato de una película de ficción, una situación de elección familiar y médica en torno al diagnóstico preimplantador.

Los protagonistas desarrollan el asunto en diversas instancias (médicos, luego comité de bioética) y terminan por dirigirse nuevamente hacia la televisión:

La tercera parte del debate televisivo es un juego, del tipo de los debates televisivos de Jean-Claude Delarue, en ese momento [los personajes] tuvieron un rechazo, supongo, por parte de los médicos. Los médicos en todo caso les exigen estar al nivel de los consejos y del comité de consulta bioética, y llaman a los medios, exponen sus preguntas a los medios, cuestionando por qué nosotros no tendríamos el derecho. Entonces se produce un debate televisivo organizado, y el animador recibe muchos invitados. Entre ellos a la madre de un pequeño trisómico, y que explica: —Si, en mi caso, de aquí a veinte años se me acusa de haber osado tener un niño trisómico, mientras que hoy se nos dan los medios para no tenerlo más, ¿que voy a tener como recurso? (Bluard, 2002).

Igualmente si las referencias a la televisión no son muy frecuentes en nuestro *corpus*, aquí nos parece significativo poner a este medio como lugar del debate público del ciudadano común.

La distribución espacial de las referencias a los medios, generalmente situados en la periferia en relación con las exposiciones, muestra un reparto de roles, de estatus, incluso de posiciones de legitimidad dentro del campo mediático: las exposiciones se organizan alrededor de saberes organizados e inscriptos dentro de las muestras, mientras que la periferia presenta una verborragia mediática contradictoria, principalmente de la prensa.

A través de las diferentes configuraciones señaladas, las exposiciones no aparecen como espacios del debate público, inclusive cuando está representado. La institución productora de la exposición no asume una posición explícita en el debate. Ahora bien, los estudios de público efectuados por anticipado a la programación de temas de la *Cité des sciences*, entre 1989 y 1995, ponían de manifiesto que los visitantes esperaban exposiciones sobre medio ambiente, salud, ciudad, etcétera, basados en la voluntad de tomar cartas en el debate público sobre estas temáticas. Raramente los visitantes interrogados anticipaban la posibilidad de expresarse directamente en el espacio de la exposición, si bien sospechaban que la institución tendría una voluntad activa de indicar una posición, en particular con relación a los medios de comunicación, sospechados de manipular la opinión (Le Marec, 1996).

La exposición no es el lugar de recepción de un debate público encarnado en actores que toman posición. El debate está dado como un fenómeno externo, a menudo estetizado, que no desemboca en una confrontación de puntos de vista dentro de una argumentación, incluso cuando está imitado por la copresencia de la prensa sobre los paneles, textos y entrevistas de los actores del debate, y por una sola cita de opositores reunida en el *corpus*.⁸ Se aproxima a un paradigma de la divulgación, el debate es en sí mismo un “contenido” a divulgar en el plano discursivo, aunque la exposición no se refiera a la existencia de un saber constituido sobre ese debate por las ciencias humanas y sociales. Las preguntas y los términos del debate están, en efecto, enmarcados, seleccionados sin que un análisis del *corpus* de prensa venga a justificar las elecciones efectuadas.

Por último, la exposición no se constituye en un lugar de difusión de saberes construidos sobre ese debate. Contrariamente a las situaciones clásicas de divulgación de las ciencias naturales, donde se postula que un saber complejo necesita un trabajo de mediación concebido como una operación de simplificación o de traducción, las representaciones del debate público a propósito de la genética hacen como si esta última fuera naturalmente simple y evidente, a tal punto que se la pueda exponer sin necesidad de referirse a los saberes externos explicitando su complejidad.

LAS DIFERENTES FIGURAS DEL PÚBLICO MOVILIZADO EN EL DISCURSO

En las exposiciones de carácter científico y técnico es poco frecuente encontrar miembros del público identificados como tales, contrariamente a lo que ocurre en la televisión, que invita regularmente a representantes de la sociedad civil (asociaciones de enfermos, de consumidores, de usuarios de hospitales, militantes antinucleares, etcétera) y donde se filma a ciudadanos comunes. Sin embargo, es el caso en dos de las exposiciones que nosotros analizamos.

En *Le train du génome*, poco antes de la salida de la exposición, un monitor de televisión difunde las imágenes de una serie de individuos (actores profesionales) que representan la diversidad de la población francesa: el joven, el abuelo, el magrebí, la mujer, etcétera. Cada uno de ellos –filmado en primer plano sobre fondo neutro– hace una pregunta del tipo: “¿es legíti-

⁸ En la exposición misma un cartel dedicado a las fechas importantes del debate sobre la genética, Greenpeace aparecía para denunciar públicamente la atribución de una patente sobre la vida. Una fotografía muestra una manifestación y un eslogan anotado sobre una pancarta: “Gatt: no a las patentes a la vida”. Se trata de la mera referencia visual, al interior de una exposición, al carácter a veces polémico de las intervenciones en el debate.

mo creer en los seres humanos idénticos?”, “¿habrá en el futuro bebés clonados?”. Estas preguntas suponen encarnar manifiestamente los interrogantes del público.

Sin embargo, no hace falta mencionar las condiciones en las que éstas habrían podido ser obtenidas, analizadas, seleccionadas. Hay allí una cuestión de sentido común sociológico, ilustrado por una muestra artificial de individuos, de lo más variado posible en términos visuales, que representa a la “opinión pública” del que están excluidos todos los actores, ahí comprendidos como colectivo, que personifican un oficio, un empleo, una responsabilidad. Este sentido común sociológico está también en la muestra de preguntas que pretende dar cuenta de la diversidad y la generalidad del debate público. La posición simulada del público es la del planteo dirigido a los expertos por parte de los legos, animados por una necesidad pura de información y no por la afirmación de valores o de concepciones sobre la ciencia.

Los dos registros (la muestra “sociológica” y el espectro de preguntas) no están referidos a ninguna realidad empírica comprobada. Si hubo investigación, no se presentó en la exposición en el sentido de un enriquecimiento del saber.⁹

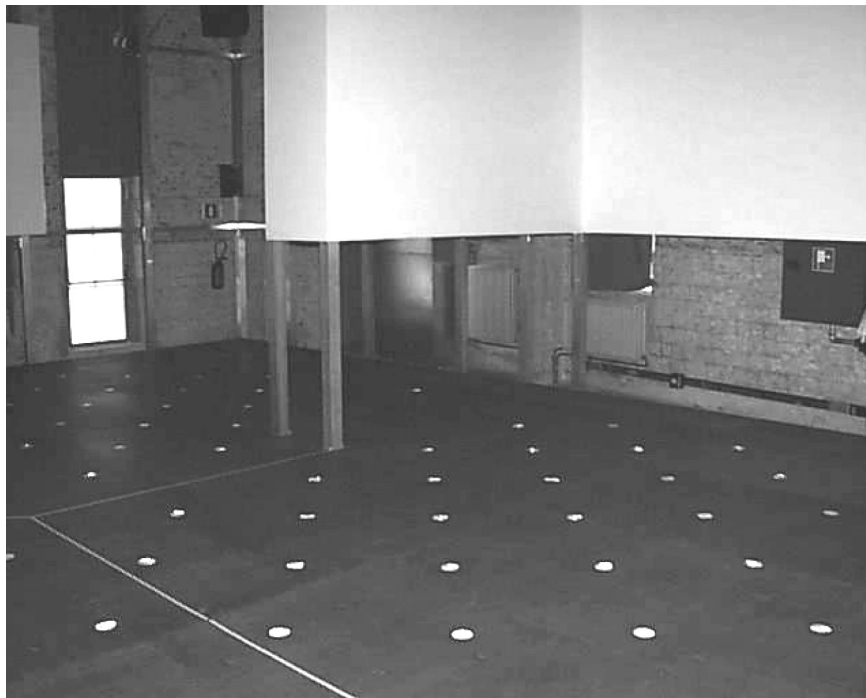
Este simulacro de sociología y de interés en el debate público es paradójico en dos niveles distintos. Por un lado opera en el interior del universo de las representaciones de la ciencia como espacio de rigor y de referencia necesario para la verdad. Por el otro, se dirige a los visitantes auténticos, de carne y hueso, miembros efectivos de un público que se encarna localmente en la exposición. Es sorprendente que aquí no se tenga en cuenta el contrato de comunicación implícito en la exposición como género cultural: funciona sobre un doble régimen de valores: la verdad de los saberes movilizados (el museo es una institución del saber) y la autenticidad de los objetos (su estatus está indicado en los carteles para designar el lugar en el universo de referencia del que proceden).

En *Gènes et éthique* se halla otro dispositivo ficcional titulado *Le théâtre des controverses* que pone en escena a los actores filmados e interpretando situaciones que ilustran una tipología de posiciones éticas descritas en una obra de Dominique Mehl:¹⁰ “Le sacre de la de la vie”, “Le sacre de la nature”, “Le libéralisme scientifique”, “Le libéralisme culturel”, “L’éthique des droits de l’Homme” y “L’éthique de la discussion”. Las situaciones actuadas

⁹ Los productores (Aventis y el Instituto Pasteur) después del cierre de la exposición publicaron en el diario *Le Monde* una página completa de publicidad poniendo adelante las cifras de frecuencia y los resultados de un sondeo realizado por la consultora Sofres a la salida del tren.

¹⁰ Un documento del período de la concepción de la exposición hacía referencia explícitamente a un texto de Mehl (1999).

FIGURA 4. EL THÉÂTRE DES CONTROVERSIES. LOS SENSORES EN EL SUELO REGISTRAN LA POSICIÓN DE LOS ESPECTADORES



son descriptas como “imaginarias pero que perfectamente habrían podido (y pudieron) ocurrir” (Babiche y Raison, 2000). Por ejemplo, temiendo tener un niño con trisomía, una pareja fértil decide concebir un niño por fecundación *in vitro* a fin de permitir un diagnóstico preimplantador que los prevendrá de todo riesgo. Este paso no está autorizado por la ley, y los miembros del cuerpo médico dudan en afrontarlo. El *Théâtre des controversies*, donde se proyectan las películas, es una gran habitación rodeada de ocho pantallas de video (3 m por 2,25 m).

Los actores en el monitor tienen el tamaño de los espectadores y se desplazan alrededor de la habitación. Los visitantes son envueltos por el dispositivo escénico. Para desarrollar el relato se les solicita, a intervalos regulares, sancionar o aprobar los argumentos sostenidos, desplazándose físicamente hacia una de las tres zonas activas en el suelo, cada una identificada por una señalización específica.

En relación a *Le train du génome*, la situación es diferente. Hay un recurso sociológico que inspira la escenificación de problemáticas y situaciones: la

obra de Dominique Mehl. Sin embargo sólo se trata de una lectura efectuada por el asesor audiovisual, y no de un planteamiento sistemático del equipo de diseño que podría haber estado dirigido hacia las ciencias humanas. Dominique Mehl no figura en el comité científico que comprende sólo investigadores en ciencias naturales,¹¹ y la referencia a su libro no aparece en la exposición. No está citado en los documentos preparatorios ni en las conversaciones informales.

LA IMPLICANCIA CONCRETA DEL VISITANTE EN EL DISPOSITIVO MUSEOGRÁFICO

En la casi totalidad de las exposiciones visitadas, el debate público se valorizó: abierto e implicando a cada ciudad. Hay una forma positiva de invitación a participar, que se dirige directamente a los visitantes. ¿Cómo se traduce en lo que se propuso a los visitantes físicamente presentes? ¿Cómo se organiza su participación aparte de las escenificaciones señaladas más arriba?

VOTAR CON LOS PIES

En el *Le théâtre des controversies* el público está invitado a hacer progresar el escenario eligiendo, en ciertas etapas, aprobar o refutar los argumentos mantenidos por los personajes. Para hacerlo, el público se desplaza por zonas activas señalizadas en el suelo. Cuando la mayoría de los espectadores se desplaza sobre la zona del “sí”, esto es lo que determina el siguiente acto de la película. Este dispositivo se presenta como el momento fuerte de la exposición. En un documento del programa se describe como una “experimentación del debate”. Es “un tiempo para debatir y tomar partido dentro del teatro de la bioética; se procede a invitar a la reflexión sobre los usos de la ingeniería genética”, las elecciones de los espectadores “demandan un compromiso personal, una toma de posición pública” (Providence y Bluard, 2002). Así, se informa al público sobre los resultados registrados por los grupos precedentes. El mismo documento explica que “este termómetro de opiniones defendidas es importante dado que es posible que se desarrolle en función de la actualidad”. Todo ocurre como si el estatus de las opiniones producidas no estuviera vinculado ni a la existencia de intereses reales (para los votantes, como para los actores en la pantalla), ni a la presencia de un dispositivo que los organiza, los recoge y los diseña en tanto que opinión. La

¹¹ Para la composición del comité científico véase la separata de la revista *Imagine – expo PASS*, p. 7.

institución museo toma acá la iniciativa de convertir los resultados de “voto” de los visitantes en un saber sociológico, dado que lo diseña, lo inscribe en un espacio dedicado al saber, lo facilita en una larga duración, e invita a la comparación. Sin dudar de la buena fe de los creadores, la ingenuidad del proceso revela la ausencia del carácter necesario de la reflexión y del análisis de tipo sociológico sobre la naturaleza de la opinión pública. La analogía sociológica de la “escena” y de los “actores” efectivamente está naturalizada.

EL SECRETO DEL CUARTO OSCURO

En *Des gènes et des hommes*, en la *Cité des sciences*, la exposición termina con los comentarios de una serie de expertos designados simultáneamente como autores y como encarnaciones de una serie de posiciones posibles que toman parte como competencias precisas. Un contrapunto radical, los visitantes están invitados a responder anónimamente, en un cuarto oscuro dotado de una terminal informática, una encuesta elaborada por el CEVIPOF (Centro de Estudios de la Vida Política Francesa, laboratorio asociado al CNRS). En el sitio de Internet de la *Cité des sciences* se explica: “Esta última parte de la exposición le permite poner en perspectiva su visita en vistas a un debate ciudadano. Solo, en un cuarto oscuro, usted puede pronunciarse sobre los test genéticos”. Como en todo sondeo, el visitante sólo puede tildar los argumentos presentados en una lista, en respuesta a una pregunta que está forzosamente hecha al final de la exposición. Se puede suponer que esta encuesta, validada por una instancia científica, se basa en una tipología elaborada a partir de un estudio de problemáticas del público. Una vez terminado el sondeo, al momento de brindar una serie de informaciones sociodemográficas (edad, sexo, profesión, etcétera), se le informa al visitante que sus respuestas van a servir para un estudio del CEVIPOF. A la inversa del *Théâtre des controversies*, el visitante da datos que serán realmente explotados, pero en el marco de un dispositivo que no estuvo problematizado en el discurso expográfico: las modalidades del “debate” así como las preguntas propuestas tienen una pertinencia que revela otro espacio que el de la exposición. Como en el *Théâtre des controversies*, no se trata de cambiar los argumentos con el riesgo (para los miembros del público y los expertos confrontados) de tener que desplazarse o de cambiar sus posiciones, incluso constatar un desacuerdo total. Las ciencias sociales y humanas están aquí presentes explícitamente, en el nivel mismo de la concepción de una muestra: intervienen luego, pero en menor medida, para instrumentalizar en su tour a los visitantes a propósito de un sondeo sobre terminales informáticas.

JOËLLE LE MAREC / IGOR BABOU

EN FILA INDIA: LA MARCHA INCONTESTABLE DEL PROGRESO

Le train du génome circuló por veinte ciudades, en una gira por Francia que duró dos meses. Este periplo fue acompañado por una importante cobertura mediática que culminó con la publicación de dos tomos del diario *Le Figaro* y que precedían a un *Téléthon*. Como en las grandes exposiciones itinerantes y pedagógicas de la preguerra en los Estados Unidos, se busca a la población en donde está, en vez de esperarla en el ámbito de un museo. La intención explícita de convencer se traduce en la escenificación de la generosidad asociada a ese esfuerzo de acercamiento. El efecto de multitud, auténtico,¹² constituye en sí mismo un acto de representación del público, en colectivo naturalizado por la copresencia, en el conjunto de los ciudadanos: “Los franceses quieren participar del debate científico y ético”.¹³ La elección de un tren como modo de exposición contribuye aquí ampliamente. Sin embargo, a la entrada del tren, el visitante no cesa de presionar para avanzar, canalizado en el corredor estrecho de los vagones, por los guías prohibiendo toda vuelta hacia atrás. Las lámparas halógenas iluminando el conjunto del tren, por cierto orientados únicamente en los sentidos de la visita, hacen muy difícil regresar para ver la exposición bajo otro ángulo que aquel, frontal, de la marcha del progreso. Al final de cada elemento de exposición, el audio-guía designa el siguiente recorrido: el visitante parece empujado hacia delante, toda parada o retroceso sería imposible. Frente a esto, que parece una simple operación publicitaria, es desconcertante no encontrar ningún rastro de referencia a las ciencias humanas y sociales. Pero, *Le train du génome* ¿es en sí mismo una exposición? El hecho de que el visitante no sea libre de sus movimientos en el espacio fragmentado rompe con el carácter necesariamente especializado de estos medios y se ve obligado físicamente por las condiciones de ingreso.

¿DEBATIR?

En todas las exposiciones recientes de nuestro *corpus* se habla de la existencia de un debate a propósito del desafío en genética, y los visitantes están invitados a participar de él. Hay una forma equivalente entre la representación del público del debate como puede desarrollarse “en la sociedad”, y el estatus de lo público de los visitantes de estas exposiciones: en los dos casos ese público está constituido por la suma desorganizada de individuos anóni-

¹² Durante nuestras dos visitas, las colas en la entrada del tren eran considerables.

¹³ Aviso publicitario de *Le train du génome* que aparece a página completa en *Le Monde* del 29 de noviembre de 2001.

mos que demandan información. Ninguna de las características que habitualmente identifican al espacio público están presentes: no hay debates ni intercambios sobre puntos de vista que perturben la organización de un espacio dedicado a la recepción, como así tampoco en el contenido de la exposición. Esto que escapa al visitante es por un lado la posibilidad de cuestionar el marco en el que cada cual requiere inscribirse para representar al público invitado a debatir planteando preguntas, y por el otro la posibilidad de percibir a los actores, los argumentos y los posicionamientos presentes en otras escenas públicas. En todos los casos la institución hace como si no participara del debate y se contentara creando las condiciones en beneficio del público (saber para comprender y para debatir). De esta forma encubre el hecho de que es ella la que tiene el poder (en el sentido de una posición legitimada) para orientar ese debate. Esta situación invierte los roles y neutraliza la expresión de los valores alejados de la *doxa*. Ahora bien, los estudios previos llevados a cabo en la *Cité des sciences* desde 1990 muestran que los visitantes encuestados anticipan el hecho de que si una institución de este tipo anuncia que va a tratar un tema sobre las relaciones entre ciencia y sociedad (medio ambiente, salud, etcétera), es para tomar posición especialmente con respecto a los discursos de los medios masivos, tomando como testigo a su público. Faltan estudios más sistemáticos sobre el público, es difícil generalizar esta comprobación en otros museos o centros de cultura científica y técnica. Sin embargo eso no impide llamar la atención sobre el crédito que el público está dispuesto a conceder a este tipo de medios, sin reivindicar una participación al estilo interactivo o ciudadano. Las expectativas son tan fuertes como la actual incomprensión del sentido profundo de este tipo de contrato de comunicación entre las exposiciones de un tema científico y su público. La invocación recurrente de la figura del “debate público”, desproblematizada por la confusión entre sondeo, encuesta y expresión de la complejidad de las opiniones, parece un fetichismo destinado a naturalizar lo que se dice, lo que se plantea como problema, lo que se opone y no se reúne forzosamente en el interior de un consenso ilusorio: ¡qué extraño debate aquel que no presenta ningún desacuerdo!...

En la exposición, la figura del debate con carácter científico y técnico no parece ser uno de los medios pedagógicos para transmitir saberes útiles al ciudadano: tener la misma comprensión que los científicos sería necesario y suficiente para tener una opinión ciudadana sobre los desafíos de la genética. Sería absolutamente necesario comenzar por comprender la transmisión de los caracteres genéticos, pero no es necesario exponer la diferencia entre trabajo sociológico y simulacro teatral ni comprender el funcionamiento de los medios de comunicación. Para todo lo que se desprende de las ciencias

humanas y sociales, el sentido común parece ampliamente suficiente. Pero contentarse con sentir la ausencia inaudita de saberes resultantes de la investigación en ciencias sociales en esas exposiciones, es limitado. Las ciencias sociales pueden ser solicitadas, ocasionalmente, pero su intervención, puntual como en el caso de CEVIPOF, no restablece en absoluto los estereotipos que construye el contexto global en el que se inscriben. Asimismo, si las ciencias humanas y sociales están poco invitadas en este campo, es verdaderamente misterioso que no reivindiquen poder para incluirse. Todo ocurre como si las figuras reconocidas de las ciencias sociales no pudieran aclarar el debate democrático ocupándose de comentar interminablemente la telerealidad como modelo de espacio público ideal...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Babiche, B. y Raison, V. (2000), "Documento preliminar", Mons, pass, inédito.
- Babou, I. (2001), "Science et télévision: la vulgarisation comme construction historique et sociale", en *Actes du XIIIe Congrès national des Sciences de l'Information et de la Communication "Emergences et continuité dans les recherches en information et en communication"*, París, Unesco, SFSIC, pp. 83-91.
- Desvallées, A. (coord.) (1994), *Vagues, anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éditions w./mnes.
- Jacquinet-Delaunay, G. y Monnoyer, L. (coords.) (1999), "Le dispositif entre usage et concept", *Hermès*, 25.
- Le Marec, J. (1996), "Le visiteur en représentations: l'enjeu des études préalables en muséologie", tesis de doctorado, Universidad de Saint-Étienne.
- (2002), "Le musée à l'épreuve des thèmes sciences et société", *Quaderni*, 46, pp. 105-122.
- Mehl, D. (1999), *Naître? La controverse bioéthique*, París, Bayard.
- Providence, J.-M. y C. Bluard (2002), "Gènes et éthique: programme", documento de trabajo, inédito.

Entrevistas

Christine Bluard, curadora de la exposición *Gènes et éthique*, 3 de mayo de 2002.

Artículo recibido el 23 de mayo de 2006.

Aceptado para su publicación el 7 de agosto de 2006.