

04

EL MuVIM. ENTRE EL PECAT ORIGINAL I LA REDEMPCIÓ MUSEOGRÀFICA

THE MuVIM. BETWEEN ORIGINAL SIN AND MUSEOGRAPHICS REDEMPTION

MARC BORRÀS

Cap d'investigació i gestió cultural del MuVIM

marc.borras@dival.es

ORCID: 0009-0005-2085-0998

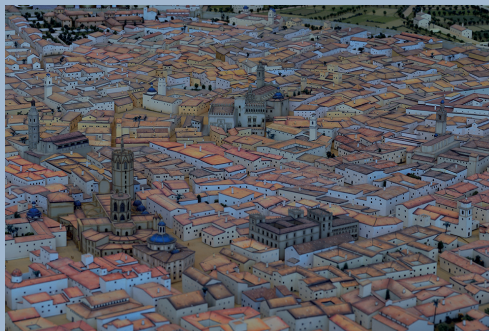
rebut: 25/04/2025

acceptat: 02/05/2025

publicat: 20/11/2025

<https://doi.org/10.28939/iam.debats-139.12>

debats #139 (p. 188_199)



Maqueta de València. Font: www.muvim.es/va/

RESUM

El museu naix amb la modernitat, arrelat en el principi d'historicitat; és a dir, en la consciència de pertànyer a un temps històric que mira al passat per a definir-se i legitimar-se a si mateix com un moment de ruptura amb el llegat anterior.

El museu és, doncs, un artefacte institucional pluriforme i històricament condicionat que existeix perquè aconsegueix una funció social, tot i que no estiga ben bé clara ni siga diàfana. És, partint d'aquesta perspectiva diacrònica i de la feblesa ontològica de la forma museu, que l'autor analitza la disruptiva proposta museogràfica que va fer, l'any vinent farà vint-i-cinc anys, el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM).

Paraules clau: museus; museografia; MuVIM; il·lustració; modernitat

ABSTRACT

The museum was born with modernity, rooted in the principle of historicity, that is to say, in the awareness of belonging to a historical time that looks to the past to define and legitimize itself as a moment of rupture with the previous legacy. The museum is, therefore, a pluriform and historically conditioned institutional artifact that exists because it fulfils a social function, even if it is not entirely clear or diaphanous. It is from this diachronic perspective, and the ontological weakness of the museum form itself, that the author analyses the disruptive museographic proposal made almost 25 years ago by the Valencian Museum of Illustration and Modernity (MuVIM).

Keywords: museums; museography; MuVIM; enlightenment; modernity

ELS MUSEUS, TEMPLES DE LA MODERNITAT

Un museu és una institució essencialment moderna, que naix amb la modernitat i que només té sentit en la modernitat. Hi ha un principi bàsic en la conformació de la forma museu: el principi d'historicitat. La modernitat ho és en tant que és conscient de la seua condició històrica, diacrònica, inserida en un *continuum* cronològic que li dona sentit, perquè —teòricament, almenys— li'n dona culminació. No debades, el segle XIX fou el primer a reconèixer-se amb un ordinal, és a dir, amb un número que denota una posició en una successió ordenada. El segle XVIII, els contemporanis més avesats l'anomenaven «Segle de les Llums», i Voltaire mateix es referí al XVII com a «le siècle de Louis XIV». Fins i tot hauríem d'entendre en sentit literal la definició del terme «Renaixement»: els humanistes, escriptors i arquitectes interpretaven el seu temps com això mateix, una oportunitat de tornar a naixer, la qual cosa vol dir que feien prevaldre una concepció circular del temps, més que no lineal, que és ben bé la nostra.

Dit altrament, la modernitat és modernitat i es diu modernitat en tant que mira enrere, perquè és

mirant enrere que es defineix ella mateixa: «modern» és un epítet relatiu, perquè es defineix en relació amb un passat, considerat com a «antic». Un passat que, ara, el museu preserva, exposa i difon. La modernitat, tot i projectar-se cap a un futur més prometedor, està travessada per una autèntica set de passat. Entre altres raons perquè, si la modernitat vol trencar amb el passat, això implica la necessitat imperiosa de definir-lo; és a dir, de posar-li límits, d'acotar-lo, d'atorgar-li el sentit de precedent. Per això mateix el museu és una institució —és a dir, un organisme que exerceix una funció d'interès públic, segons el diccionari— estretament lligada a la modernitat: perquè, conjuntament amb l'estació de ferrocarril, és una de les seues materialitzacions primordials, una de les formes de la seua «eticitat», parlant en termes hegelians.¹ «Todos los periodos históricos —afirmava Walter Benjamin— tienden a desarrollar prototipos arquitectónicos derivados de su espíritu más genui-

1. «Los únicos monumentos originales, y desconocidos en épocas precedentes, que creó [la burguesía] fueron las estaciones y los museos [...] [para] marcar los lugares de entrada al Imperio, considerado este como extensiones materiales que había conquistado, o como bienes espirituales que había recibido en herencia» (Clair, 1975: 47)

no: el gòtic, la catedral; el barroc, el palacio; y el comienzo del siglo XIX, con su inclinación retrospectiva a empaparse del pasado, el museo. Mi análisis adopta esta sed de pasado como tema central. Y a su luz, el museo se revela como un espacio dotado de un gigantesco poder» (Bolaños, 2002: 37). De la mateixa manera, doncs, que l'església o la basílica eren els edificis totèmics d'altres temps —el seu *locus amoenus*—, el museu és ara el nou lloc sagrat on la feligresia es congrega per a veure's els uns als altres i reconèixer-se com a membres d'una comunitat d'iniciats, de *connoisseurs*. Per a albirar correctament el caràcter quasi sacramental que té un museu en els nostres dies, només cal fixar-se en el comportament dels visitants: recorren ordenadament la sala, abaixen la veu i miren —i ocasionalment admiren— els objectes que s'hi exposen com si estigueren en un recinte sagrat. I si assisteixen a una visita guiada, normalment reben les paraules del guia com qui rep una veritat revelada que els ajuda a comprendre millor el que estan veient. Val a dir, doncs, que el museu és un artefacte cultural tant com cultural.

En tant que organisme públic, tot museu acompleix una missió també social; és a dir, política. Perquè és en relació amb la *polis* que el museu dona concreció a una determinada *politeia* o conformació política d'una comunitat, com ho feia en el seu moment una catedral. I, del conjunt estratogràfic que configura tota societat, hi ha un segment al qual el museu apel·la més concretament: el *demos*. El museu —tal com l'entendem ara— és una institució democràtica quasi per definició. Almenys potencialment, perquè no sempre ha estat una institució demòtica. La cosa s'explica millor si tenim en compte els seus antecedents: l'Ashmolean Museum d'Oxford, fundat el 1683, i el British Museum, nascut el 1759, s'assemblaven més als gabinets de curiositats dels segles XVI i XVII que no als nostres museus actuals. En primer lloc, perquè es tractava d'institucions semipúbliques que incloïen també manuscrits, llibres i una heterogènia col·lecció de coses diverses. En segon lloc, pels seus criteris d'admissió: un viatger alemany del segle XVIII que passava uns dies a Londres es queixava que les persones que desitjaven veure el British

havian de presentar prèviament les seues credencials en l'oficina i, només després d'un període d'espera d'uns catorze dies, rebien el tiquet d'admissió (Schubert 2008: 22). De fet, fins ben entrat el segle XIX, l'entrada estava regulada per les normes de protocol de la cort i l'etiqueta aristocràtica, perquè era als *aristos* i no al *demos* a qui estava destinada aquella creatura cívica. Fins i tot, la disposició de les col·leccions estava feta per al lluitament social del visitant *connoisseur*, ja que «la aristocrática disposición [de les obres d'art en una sala] se dirigía al visitante considerándolo un caballero y reforzaba su identidad como tal permitiéndole participar emitidiendo los juicios iluminadores que la élite llamaba “buen gusto”. Al pedirle que reconociera sin ayuda de etiquetas identificativas la identidad y las cualidades artísticas de maestros reconocidos de la pintura [...], el visitante-*connoisseur* podría poner a prueba su cultura exclusiva e internacional al mismo tiempo, una cultura que marcaba a su poseedor como miembro de la élite» (Duncan, 2007: 52-53).

LE PASSÉ, VOILÀ L'ENNEMI

Tot això canvià, com tantes altres coses, amb la Revolució Francesa i el naixement del Louvre com a museu adreçat a *tota* la ciutadania, malgrat que la «idea» del Louvre com a museu públic arrancà de fet els darrers anys del règim de Lluís XVI —de la mateixa manera que l'obertura del Museo del Prado com a «Museo Real de Pinturas» fou una decisió atribuïda a la tercera esposa de Ferran VII, Maria Josepa Amàlia de Saxònia. Però la correlació dels fets posteriors té tanta força simbòlica que es fàcil oblidar aquests antecedents: la monarquia francesa caigué el 10 d'agost de 1792 i només uns pocs dies després es publicava un decret que transformava el palau reial en museu públic. Un museu que s'inaugurà un any després, celebrant el primer aniversari de la caiguda del rei, sota el nom de «Muséum national des arts» abans de renombar-se «Musée central des arts de la République» al maig del 1796. Una inscripció epigràfica situada a sobre de l'entrada de la Galeria d'Apol·lo recordava oportunament que «Le Musée du Louvre, fondé le 16 septembre 1792 par décret de

l'Assemblée Législative, a été ouvert le 10 août en exécution d'un décret rendu par la Convention Nationale». Unes paraules no gens gratuïtes i altament simbòliques, perquè la *Galerie d'Apollon* fou encarregada per Lluís XIV —Rei Sol, devot d'Apol·lo, déu del Sol— amb la finalitat d'albergar les joies més destacades de la seua col·lecció privada. És ben segur que un visitant mínimament qualificat no passaria per alt la relació implícita entre la data d'obertura i la transferència de titularitat del que allí es contenia: de propietat reial a «nacional».

La cosa no va esdevindre's de la mateixa manera amb el British Museum, que va nàixer i créixer per agomolament: «el British Museum no era ni el resumen sintàctic, ni el objetivo conceptual, ni la compensación o la condensación pública de colecciones anteriormente privadas [...], sino más bien una colección paratáctica de las colecciones dispersadas, el encuadre de espacios casi no ligados. El British Museum jamás ha realizado una identidad programática. Ni siquiera como edificio»² (Déotte, 1998: 80). Jean-Louis Déotte vol veure en aquestes diferències entre els museus epònims francès i anglès una diàfana manifestació del tarannà divers d'ambdues nacions, la «revolucionària» França i la «conservadora» Anglaterra, personificades en dos grans personatges: Edmund Burke —pare del conservadorisme polític modern— i François de Neufchâteau, ministre de l'Interior, que en un discurs proclamat en la festa de Thermidor de l'any VI —organitzat per a celebrar el retorn al museu de les obres confiscades a les esglésies, els palaus, a les col·leccions italianes i a les papals— explicitava la finalitat cívica, ètica i política del Louvre: «hoy en día estas obras maestras os esperan, rodeadas de la moralidad de una nación libre [...]». Las bellas artes, en un pueblo libre, son los

principales instrumentos del bienestar social y las tropas auxiliares de que se sirve la filosofía que vigila el bien del género humano» (Déotte, 1998: 99-100).

Dit altrament, tots dos museus exemplifiquen la idea d'un programa revolucionari de millora de la condició humana i l'absència de programa tan característica d'un pensament, el conservador, que veu en tota planificació humana una perversió del curs natural de les coses, «una acción contra el sistema establecido [que] producirá el efecto exactamente opuesto al objetivo proclamado» (Hirschman, 2020: 24).

Però que el museu modern nasquera com un artefacte essencialment democràtic no volia dir, però, que estiguera adreçat —de bell inici almenys— a totes les capes de la població, amb independència del seu nivell educatiu o del seu estatus social. Perquè si en realitat el museu deixà d'organitzar-se en benefici de l'aristocràcia fou per a esdevindre un dels llocs rituals de la nova classe dominant, la burgesia il·lustrada i refinada: «al mismo tiempo que el museo público redefinía el contenido de sus exposiciones, conceptualizó de nuevo la identidad de sus visitantes y de su estancia en el museo. Es decir: como campo dramático de nueva creación, el museo suscitó en sus habitantes la necesidad de asumir una nueva identidad ritual y consagrar también un nuevo papel ritual» (Duncan, 2007: 52). La nova forma expositiva que el museu donà a les seues col·leccions tingué també un caràcter performatiu en la societat, doncs.

Tanmateix, per a comprendre i participar en el nou ritual civilitzatori, calia conèixer les regles, implícites i explícites, que tota visita a un museu imposava. Era una nova etiqueta, ja no aristocràtica sinó burgesa, que els estrats més baixos de la població desconeixien, tot i que el museu estava —en principi— adreçat també a ells. Perquè, com qualsevol espai ritual, el museu també és un espai jerarquitzat, com a àmbit espacial en el qual «se rastrea el inconfundible aroma de lo sagrado. [...] En el interior de esos templos de nuevo cuño, jerarquía y ritual van de la mano. Jerarquía del conocimiento y la inteligibilidad (pues no cualquiera está capacitado para entender en toda su riqueza las piezas atesoradas); jerarquía en la accesibilidad [...]; jerarquía en la propia

2. La paratàxi, a diferència de la hipotàxi, és una figura gramatical que privilegia la juxtaposició o coordinació a la subordinació. Segons el *Glosario de términos gramaticales* de la RAE —que és el que més i millor desenvolupa la naturalesa de la figura— la paratàxi és una «relación de paralelismo, característica de la coordinación y de la yuxtaposición, según la cual la ausencia de marcas de subordinación sugiere que las informaciones que se disponen linealmente poseen similar relevancia».



Anunci de la mostra *Japonismes*
Font: www.muvim.es/va/

articulación de los espacios» (Díaz Belardi, 2008: 42). En la novel·la *La taverna*, del 1877, Émile Zola descrivia la visita al Louvre d'un desorientat grup de classe obrera que acaba sent objecte de la rialla dels altres visitants i del menyspreu dels vigilants del museu, fins que, finalment, «la comitiva, cansada ya, iba perdiendo el respeto, arrastraba los zapatos claveteados y hacía ruido con los tacones en el sonoro entarimado, pataleando como un rebaño desbandado, suelto en medio de la pulcritud desnuda y recogida de las salas» (Zola, 1986: 129). L'expressió més significativa en el text de Zola és la pèrdua del «respecte» reverencial d'aquella patuleia ignorant envers la sacralitat del museu. El museu també podia constituir un enemic de les classes més baixes: no debades, el periodista «revolucionari» Jules Vallés afirmava taxativament —en una *lettre ouverte* escrita el 1867— «le passé, voilà l'ennemi», tot defensant que, si calàrem foc a les biblioteques i als museus, la cosa no suposaria cap pèrdua per a la humanitat, sinó profit i glòria.

No és l'única lectura possible, evidentment, però de fet es pot interpretar la singladura, tot al llarg del

segle XX, de la institució museística —i de la museologia, disciplina (laxa) nascuda al seu caliu— com la materialització d'un progressiu esforç per a acostar a les classes més populars aquest lloc de culte modern, primer aristocràtic i després burgès, que és el museu. Dit en altres paraules, al segle XX, que és també el segle de la consolidació de la democràcia com a forma de govern, els professionals implicats en la gestió dels museus han tractat de fer més intel·ligibles uns espais reservats anteriorment a certes elits. A banda de conservar, investigar i exhibir, es començà a insistir en altres aspectes, com ara l'educació. N'és un bon exemple l'anomenada «mediació artística», que va nèixer i es va desenvolupar en la segona meitat del segle XX: a mesura que l'art contemporani esdevenia més conceptual, es feia cada vegada més necessari mitjançar entre l'obra d'art i el visitant, per tal de proveir-lo de les eines necessàries per a «decodificar» el que estava veient. Això desmenteix, siga dit de passada, la suposada «transparència» epistemològica de l'objecte museogràfic.

LA FEBLESA ONTOLÒGICA DEL MUSEU

Hem dit al principi que el museu és una institució moderna, que és tant com dir un organisme, segons acorden definir la paraula gairebé tots els diccionaris a l'ús. I seria molt oportú aprofitar les derivacions semàntiques d'aquesta metàfora organicista, perquè hi ha una certa contradicció entre les connotacions d'un terme —institució—, que remet a una visió estàtica i invariable, i les d'un altre —organisme—, que al·ludeix a una matèria viva que evoluciona, canvia i s'adapta a l'entorn amb el pas del temps. Que els museus del segle XIX foren, sobretot, marcadors d'estatus, reductes d'elit i fins i tot enemics de classe, no vol dir necessàriament que ho continuen sent més de cent anys després. Moltes de les temptatives de definir què és i per a què serveix un museu pequen excessivament d'aquesta pre-concepció immobilista —i essencialista— de l'objecte social que tracten de definir. No hi ha una forma immutable, una essència prístina i inequívoca de la forma museu. Les diferents definicions que, al llarg dels anys, n'ha donat l'organisme internacional que aplega i ordena la major part dels museus del món —l'International Council Of Museums (ICOM)— en són una bona prova. Alguns hi llegeixen, en aquesta volubilitat, un demèrit, una falla que cal resoldre, una crisi d'identitat. Altres, en canvi, la considerem una virtut, entre altres coses perquè les disquisicions ontològiques que intenten discriminar i fixar el mobiliari del món acaben sovint en disputes bizantines.³ «Al hablar del museo [...] se corre un riesgo evidente: o bien se particulariza en extremo, centrando los análisis en un caso concreto, o bien se generaliza en demasía, elucubrando sobre un conjunto de ejemplos que siempre

3. No s'ha de menystindre, però, la potencialitat corrosiva de les discussions bizantines: l'agost del 2022, en una conferència general celebrada a Praga i després de dos anys de «crisis de identidad y controversias», l'ICOM arribava a una nova definició consensuada de museu (aprovaada per un 92%). Però en l'anterior conferència, reunida a Kyoto, l'aleshores presidenta de l'ICOM, Suay Aksoy, dimití perquè l'assemblea no va acceptar la proposta de definició del seu equip directiu, que entenia els museus com a espais «democratitzadors, inclusius i polifònics» (Fanjul, 2022).

son dispares y difícilmente equiparables», perquè «no hay dos museos iguales y ni siquiera un mismo museo es igual a sí mismo a lo largo de toda su andadura» (Díaz Belardi, 2008: 18, 21).

Una de les qüestions eternament irresoltes de la filosofia —el salt dels particulars a l'universal— és, per tant, un problema especialment endèmic en el cas dels museus. La definició «oficial» —que l'ICOM va aprovar el 2022— tampoc dissipa la feblesa ontològica del concepte «museu»: un ens «que investiga, col·lecciona, conserva, interpreta i exhibeix el patrimoni material i immaterial», però ara també és «accessible i inclusiu», «fomenta la diversitat i la sostenibilitat» i, finalment, ofereix «experiències variades per a l'educació, el gaudi, la reflexió i l'intercanvi de coneixements». La vaguetat dels termes usats, sobretot en la segona part de la definició, és suficientment eloqüent. És evident que l'ICOM ha resolt el dilema per acumulació també paratàctica —sense establir-hi cap subordinació entre els components— de velles tasques associades al museu a nous valors socials —diversitat, sostenibilitat, experiencialitat—, cosa que al remat fa del museu més aviat un lloc on passen coses —experiències variades— que un edifici on es conserven coses i se n'exhibeixen.

ELS PECATS ORIGINALS DEL MuVIM

Quan s'inaugurà, el 2 de juliol de 2001, el MuVIM naixia amb uns quants pecats originals, d'aquells amb què hom ve al món sense ser-ne mereixedor, però també com a conseqüència lògica de la decidida voluntat de transgredir conscientment algunes de les convencions museològiques i museogràfiques encara vigents en el tombant de segle. A despit de totes les consideracions anteriors, que remarquen la historicitat, la plasticitat i la indefinició congènita de la forma museu, el MuVIM fou inicialment rebut amb foc d'artilleria de gruixut calibre apodíctic. És cert que algunes de les crítiques podrien tindre una certa justificació: de la mateixa manera que s'esdevingué amb la bombolla immobiliària, també en aquells anys s'unflà una certa bombolla museística, i per això mateix molts pensaren que el MuVIM no era sinó un nou exemple de *paramuseu* o «museo-loro», que «al

igual que los loros, hablaban al público, pero no le transmitían nada» (Martínez Gil, 2013: 22-23 y 11).

El prejudici es veié reforçat, a més, per la notòria intangibilitat de l'objecte museografiat: el moviment intel·lectual de la Il·lustració i les seues conseqüències, això que ara anomenem «modernitat». Dos conceptes imprecisos per naturalesa i amb contorns vaporosos. Però és que, quan el MuVIM es presentà al públic, encara no era moneda corrent dedicar museus a preservar béns immaterials. Val a dir, de fet, que el MuVIM és un museu que es va avançar al seu temps. Una declaració tan grandiloqüent pot resultar presumptuosa, però en aquest cas és rigorosament certa: de bell inici es definí com un museu d'idees (consagrat, per tant, a preservar, protegir i transmetre un bé intangible), però, de fet, no fou fins al 2007 —sis anys després— que l'ICOM modificà la seua definició de museu per donar empara a aquelles institucions que s'ocupaven també de conservar patrimoni immaterial (Borràs, 2019: 32).

Per a reblar encara més el clau, el MuVIM naixia sense una col·lecció permanent d'objectes que li donara un sentit, una raó de ser i una aparent justificació pública: la seua creació no estigué lligada a cap col·lecció fundacional d'objectes. Objectes que tampoc eren exhibits en la seua exposició permanent. Això, però, no era fruit de cap mancança *ab origine*, sinó resultat d'una aposta deliberada, plenament conscient i inextricablement relacionada amb el *leit-motiv* del museu, que no és altre que la preservació d'un llegat immaterial: el de les idees d'aquells homes i aquelles dones —anomenades il·lustrats i il·lustrades— que donaren forma a la modernitat. És a dir, al món modern: el nostre. Val a dir que aquelles idees sí que deixaren un rastre material històricament resseguible: els llibres, fins fa no massa temps els únics contenidors possibles d'idees (ara, a més, disposem d'ordinadors, memòries USB i altres dispositius d'emmagatzematge de paraules i conceptes). Però el lloc per a preservar, estudiar i donar a conèixer aquesta mena de material no és pas un museu, sinó una biblioteca, com la que —també especialitzada— té el MuVIM i on es conserva un fons antic amb una excel·lent col·lecció de les obres més im-

portants d'aquell moviment intel·lectual, polític i reformista que fou la Il·lustració, primera edició de l'*Encyclopédie* de Diderot i D'Alembert inclosa.

La particular naturalesa incorporària de l'objecte museogràfic del MuVIM obligava, lògicament també, a modificar les estratègies discursives emprades fins llavors en els museus la comesa dels quals havia estat emmagatzemar, catalogar i exposar objectes materials: un retrat, una resta arqueològica, una eina de cultiu tradicional. Però que el MuVIM siga un museu sense objectes no vol dir que siga un museu sense objecte. La seua missió —ja ho hem dit— és la de preservar, estudiar i donar a conèixer un llegat, un dipòsit d'idees que configuren el món modern de forma estructural i estructurant. Són idees tan con-natural, tan inscrites en el nostre imaginari col·lectiu, que moltes vegades no ens fixem en la seua singularitat: la idea d'un individu que posseeix llibertats (de consciència, d'expressió, de reunió), que participa en l'elecció d'un govern representatiu (delegat i transitori) que, en última instància, s'atén als principis continguts en una declaració universal de drets humans. Tot això és una excepció en la història de la humanitat.

Hom podria pensar, però, que parlem de preservar idees mortes, que han perdut la utilitat que algun dia tingueren —com el bifaç de sílex o el molí manual de pedra— i que per això mateix es conserven en un museu: com a residus històrics que no tenen funció social ja. Res més allunyat de la realitat. El de la Il·lustració fou un moviment intel·lectual que va voler reorganitzar la societat partint de premisses racionals amb un decidit propòsit emancipador: alliberar l'individu dels entrebancs que impedi- en el seu ple desenvolupament. La Il·lustració propicià una autèntica revolució de la ment que assentà les bases del món modern, però no fou l'única partera de la modernitat: la industrialització, l'expansió colonial del capitalisme i la implantació d'una racionalitat instrumental de base científica han desembocat en una situació paradoxal.

Paradoxal perquè, si bé la veta il·lustrada ha permés que l'individu detente tota una sèrie de drets i llibertats jurídiques i polítiques, la racionalitat tecno-



Imatge de l'exposició permanent del MuVIM. Font: www.muvim.es/va/

Marc Borràs

El MuVIM. Entre el pecat original i la redempció museogràfica
debats #139 – 196

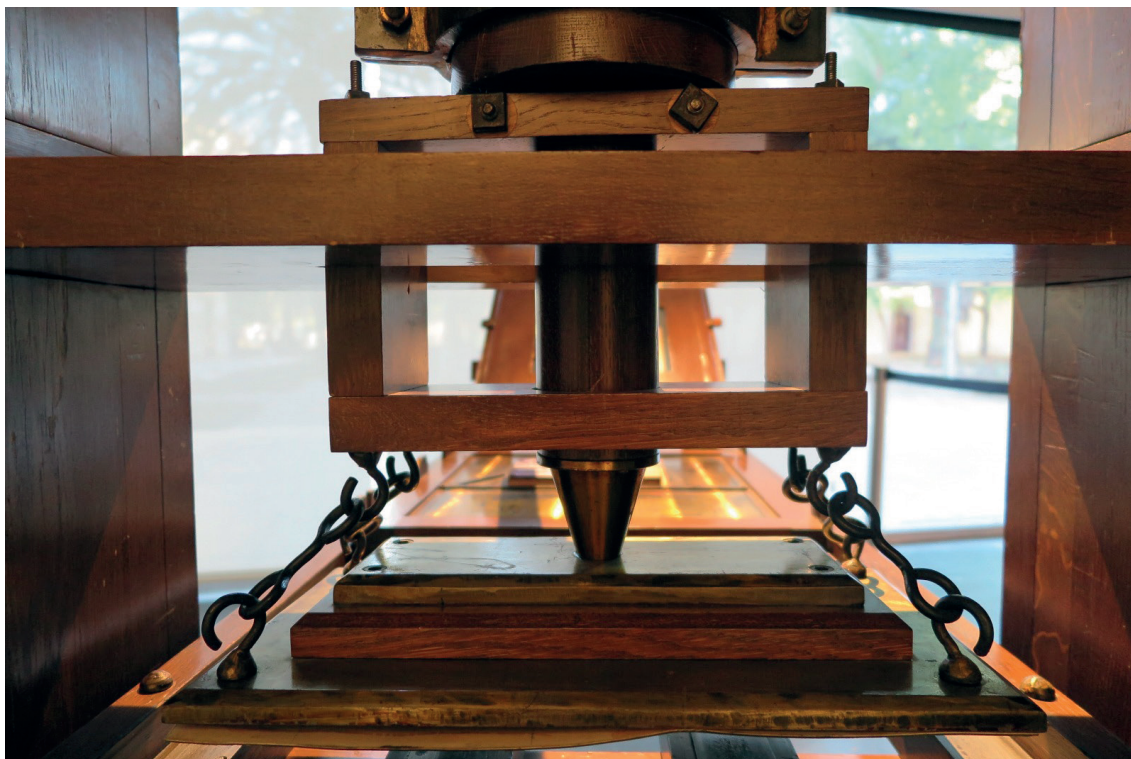
científica ha reduït aquest mateix individu a la impotència efectiva: podrà exercir democràticament els seus drets polítics votant en unes eleccions, però difícilment canviarà l'ordre econòmic de les coses, per exemple, atès que l'economia se li presenta com una ciència contra les lleis de la qual poc o res pot fer, igual que s'esdevé amb la llei de la gravetat. Aquesta situació contradictòria genera conflictes, tensions i disfuncions que s'expressen socialment i, sobretot, culturalment. I són precisament aquestes manifestacions culturals —en les seues múltiples variants expressives (pensament, paraula, acció, arts plàstiques, audiovisuals, etc.)— la matèria primera amb què treballa un museu com el MuVIM, atès que són exterioritzacions d'aquest permanent hiatus entre promesa de plenitud i incapacitat real que caracteritza la vida de l'individu modern. Això significa que aquell ideal emancipador continua vigent i no deixa d'actualitzar aquell cabal d'idees d'arrel il·lustrada amb l'esperança de tancar la ferida sempre oberta de la modernitat i completar així la tasca inacabada de la Il·lustració.

Tot això dibuixa la particular relació dialèctica que el MuVIM manté amb la historicitat, perquè l'objectiu del museu es desplega en tres direccions: cap al passat, en la mesura que tracta de preservar i donar a conèixer les bases ideològiques —en tant que sostingudes en idees— sobre les quals s'assenta el món modern i que foren definides, en les seues línies generals, per aquell conjunt de pensadors reformistes europeus dels segles XVII i XVIII; però també cap al present, perquè aquell substrat encara és viu i està vigent —bé que sempre sotmés a revisió o reformulació— i, per extensió, cap al futur, perquè el de la Il·lustració és un projecte polític meliorista inspirat en el principi rousseauià de la constant perfectibilitat de l'ésser humà.

LA LLENGUA DELS (IL·LUSTRATS) VALENCIANS

Totes aquestes consideracions no serviren, tanmateix, per a atenuar una certa bel·ligerància amb què fou rebut el MuVIM. Hi havia també, xiuxiuejant a sota d'aquestes discrepàncies, una remor de fons que

tenia a veure més amb la particular fesomia social, lingüística i política de la societat valenciana que no amb disputes museogràfiques. N'hi hagué que afirmaren que el moviment de la Il·lustració espanyola, que tingué dos focus principals —asturià i valencià—, no va tindre entitat suficient per a consagrar-li un museu. Però aquest mateix argument, molt discutible d'altra banda, invalidaria la pretensió de dedicar un museu a la ciència contemporània, per exemple, atès que el pes específic dels valencians en el desenvolupament científic dels segles XIX i XX no ha estat especialment destacat, tampoc. I, d'altra banda, cal no oblidar que el MuVIM no naixia com un museu consagrat a la Il·lustració «valenciana», sinó com un museu «valencià» dedicat a la Il·lustració: en aquest cas, l'ordre dels factors sí que alterava el producte. D'amagatotis, però, hi alenava també una certa discrepància lingüística. I és que la llengua majoritàriament usada pels il·lustrats valencians fou el castellà, extemporàniament el llatí, i poc o gens el valencià, tret del cas excepcionalíssim de Carles Ros. Però qualsevol qüestió lingüística té també ramificacions polítiques, i el cas de la societat valenciana no n'era una excepció, bé que tampoc siga únic a Europa, on el trinomi llengua-territori-nació no ha deixat d'operar des de l'aparició dels Estats-nació a la primèria del segle XIX. Que el castellà fora la llengua vehicular dels il·lustrats tenia una explicació històrica: a partir del segle XVI, el valencià va anar deixant de ser progressivament la llengua d'estatus en benefici del castellà. Dit en altres termes, la diglòssia acabà afavorint la llengua de la corona més extensa i poblada d'aquella monarquia composta que era la castellanoaragonesa. No deixa de ser irònic, però, que precisament un dels il·lustrats valencians més destacats, Gregori Mayans, fora reputat pels seus homòlegs i coetanis com a «antiespanyol». L'auditor de València, Diego de Arredondo, informava al d'Oliva que a Madrid «era clamor universal de todos los hombres literatos o charlatanes a quienes yo mismo les oí voces que usted es enemigo de la nación [...] [porque] tira a coger crédito y nombre con los eruditos de fuera y de toda Europa, desacreditando a los propios naturales» (Mestre, 1976: 132-133).



Reproducció de la impremta de Gutenberg en el MuVIM. Font: www.muvim.es/va/

REDEMPCIÓ, EXPIACIÓ I... ABSOLUCIÓ?

L'any que ve el MuVIM complirà vint-i-cinc anys. Tota aquella maror de controvèrsies enmig de la qual va veure la llum pública ha disminuït d'intensitat, certament, encara que no ha desaparegut del tot. I està bé que siga així, perquè mai s'han d'obviar els beneficis del dubte, «la potencialidad crítica del cuestionamiento permanente y las posibilidades de higiene mental» que comporta (Díaz Balerdi, 2008: 14). El fet que el MuVIM porte obert quasi un quart de segle ja podria lícitament interpretar-se com una sanció positiva d'aquell projecte originari i original, que com a museu imaginari —per amprar-li l'expressió a Malraux— apostava per una renovació museogràfica que el museu real no ha estat moltes vegades capaç d'atényer amb tota la coherència desitjada. Siga quina siga la missió que privilegiem en un museu —cultural o cultural—, la pervivència del Mu-

VIM testimonia almenys que ha acomplit i compleix una funció social. El fet que fora visitat per mig milió de persones el 2024 és indicatiu, a més, que forma part ineludible del paisatge cultural i social de la ciutat de València.

Però, més enllà de les raons purament cronològiques, hi ha altres motius que permeten pensar que el MuVIM ha redimit bona part d'aquelles culpes que se li atribuïren en el moment del part. Hi ha, per exemple, la qüestió dels expòsits i dels museàlia, dels objectes que atresora un museu i que, segons l'opinió majoritària, li donen sentit. D'aleshores ençà, s'ha parlat molt —sobretot a nivell internacional— d'una certa «desmaterialización» dels museus, de museus que van «más allá de los objetos» o de museus on els objectes han estat «destronados». L'objecte, diuen ara, «debe ser un recurso, no un fin» (Díaz Balerdi, 2008: 83, 93 y 81). Amb tot i això, continua essent

vigorosa la predeterminació objectual dels museus: la idea, més o menys explícita, que el tipus d'objecte —l'obra d'art, l'objecte etnogràfic, el fòssil o la punta de sílex— determina el tipus de museu que li serveix de llar. És la univocitat de l'objecte museogràfic, que entén que un objecte *només* pot ser explotat museogràficament d'una sola i determinada manera (Borràs, 2019: 34). Algú podria pensar que tindre una col·lecció d'objectes evita problemes identitaris als museus, però en realitat implica tindre uns problemes distints, perquè la immensa majoria d'aquests museus s'esforcen tant com poden a redefinir la seua relació amb els objectes que conserven, cosa que té repercussions en la manera d'exposar-los i de fer-los més entenedors. El director de L'ETNO, un altre dels museus de la Diputació de València —que el 2023 fou merescudament distingit amb el premi al Millor Museu Europeu de l'Any (EMYA)—, atribueix l'èxit precisament al fet que havien tractat de fugir d'una certa «folklorització etnològica» implícita en aquesta mena de museus «que tenen temàtiques molt més específiques». La cosa funcionà, afirma Joan Seguí, «quan decidírem no ser mai més el museu de la nostàlgia» (Aliaga, 2023). D'altra banda, també han evolucionat —i molt— els llenguatges expositius, integrant sense complexos ni pruija academicista les noves tecnologies de comunicació a l'hora de vertebrar discursivament les seues exposicions. Així que aquella exposició «immersiva» *avant la lettre* que és l'exposició permanent del MuVIM —«L'aventura del pensament»— ha deixat de ser, afortunadament, una excepció i també una extravagància.

En definitiva, el MuVIM ja no és aquell museu excèntric dels seus inicis. Excèntric en el sentit més geomètric de la paraula —fora del centre o amb un centre diferent—, però també en el més usual —estrany, rar. En tots aquests anys, el museu ha assolit, més enllà d'enteresa institucional, el suport i l'aval de la ciutadania que el visita. I també ha quedat de-

mostrat que aquelles que semblaven —i de fet ho eren— unes arriscades i temeràries apostes museogràfiques han acabat adquirint carta de naturalesa com a bones pràctiques professionals. Alguns deuran pensar, però, que tot plegat no és suficient per a expiar tants pecats originals, que són i seran indelebels. I hi tindran tot el dret. Al cap i a la fi, el dret de discrepar era un dels que més fervorosament defensaven, també, els il·lustrats.

BIBLIOGRAFIA

- Aliaga, X. (2023) «Va ser molt important decidir no ser mai més el museu de la nostàlgia», entrevista a Joan Seguí, director de L'ETNO, *El Temps*. Disponible en <https://www.eltamps.cat/article/62516/joan-segui-va-ser-molt-important-decidir-no-ser-mai-mes-el-museu-de-la-nostalgia>
- Bolaños, M. (2002) *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*, Gijón, Ediciones Trea.
- Borràs, M. (2019) «Un museo diferente, MAKMA. Revista de artes visuales y cultura contemporánea, núm. 1.
- Clair, R. (1975) «Beaubourg», *L'Arc*, núm. 63
- Déotte, J.-L. (1998) *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Días Balerdi, I. (2008) *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, Gijón, Ediciones Trea.
- Duncan, Carol (2007) *Rituales de civilización*, Múrcia, Nausicaä.
- Fanjul, S.C. (2022) «Fumata blanca: ya se sabe lo que es un museo del siglo XXI», *El País*, 29 d'agost de 2022. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2022-08-29/fumata-blanca-ya-se-sabe-lo-que-es-un-museo-del-siglo-xxi.html>
- Hirschman, A. (2020) *La retórica reaccionaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- Martínez Gil, T. (2013) *La cultura museística en tiempos difíciles*, Gijón, Ediciones Trea.
- Mestre, A. (1976) *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona, Ariel.
- Schubert, K. (2008) *El museo. Historia de una idea*, Granada, Turpiana.
- Zola, É. (1986) *La taberna*, Madrid, Cátedra.