

La confluència de productors culturals de perfil divers -com en aquell cas es va tractar d'artistes, historiadors, educadors, realitzadors audiovisuals, comissaris d'exposicions- no es va basar, per tant, a establir solament un marc de cooperació multidisciplinari, orientat cap a la suma de coneixements entre els especialistes de diferents àrees, sinó que, per la voluntat de generar interpretacions crítiques sobre la producció cultural i de la història, en aquell cas ja se'ns va aproximar envers un tipus de col·laboració que s'hauria pogut assenyalar, amb més encert, com a transdisciplinària; això és: l'articulació d'una intersecció entre diferents àmbits de coneixement que, primer de tot, s'orienta cap a la producció de moments d'emergència, espais d'hibridació i de transformació mútua, amb el descobriment de nous interrogants en les zones de contacte i, per tant, el qüestionament dels respectius paradigmes científics i disciplinaris⁴. La pràctica artística i la investigació històrica, per tant, en el cas d'El Camp de la Bota no es va plantejar solament en termes de complementarietat, sinó també, i molt especialment, en paràmetres de controvèrsia i com una possibilitat per revisar els mateixos processos amb què es produeix coneixement.



Uns anys després, en el moment de plantejar-se el funcionament de l'Espai Memòries, la definició de les diferents temporades d'aquest nou àmbit del Museu Comarcal es va fer tenint en compte el potencial d'alguns eixos de treball que poguessin servir per intensificar, precisament, situacions de treball en aquesta línia. Amb la temporada que fins al moment s'ha realitzat, s'ha tractat dels corrents pedagògics del segle XX, un aspecte que ha estat útil, per una banda, de cara a plantejar una investigació històrica a l'entorn del sistema educatiu de la ciutat, alhora que, seguint un paràmetre de treball transdisciplinari, també ha servit per activar l'àmbit de producció de coneixement que és l'educació com un input més a l'hora de generar debat sobre la producció cultural i, més en concret, en aquest cas, sobre la construcció de relats relacionats amb la història col·lectiva i la seva circulació i utilització social. Per a aquest fi, hem trobat algunes eines en l'anomenada pedagogia crítica -o construccionisme crític-, una tendència que recull elements i l'ideari de Paulo Freire i planteja la pedagogia com una forma de producció profundament implicada en la construcció de contextos socials determinats. Des d'aquest punt de vista, la pedagogia no es concebria tant com un instrument per a la mera transmissió de coneixements i capacitats, sinó que s'interpreta en clau de política cultural, assignant-li la capacitat per configurar uns coneixements, unes identitats, unes subjectivitats i unes formes de relació determinades, així com instituir-los socialment⁵.

4 Ens basem en la definició que l'antropòleg Christoph Wulf formula del concepte. Christoph WULF. "Historicidad, culturalidad, transdisciplinariedad". Dins: Revista Educación y Pedagogía. Vol. XVI, núm. 39. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, 2004, p. 163-183. [en línia: <http://revinut.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/6006/5413>].

5 Pel que fa a les teories a l'entorn de la pedagogia crítica, ens basem en alguns aspectes de les formulacions que n'han fet Peter McLaren, Henry A. Giroux i Javier Rodrigo. Peter MCLAREN. Pedagogia crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna. Barcelona: Paidós, 1997. Henry A. GIROUX. Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas. Barcelona: Paidós, 1997. Javier RODRIGO. "Envers pràctiques dialògiques. Nous territoris de cruïlla entre cultures, polítiques i pedagogies". Dins: Javier RODRIGO (ed.). Pràctiques dialògiques. Interseccions de pedagogia crítica i museologia crítica. Palma de Mallorca: Es Baluard. Museu d'art modern i contemporani de Palma, 2007.

Laboratori del segle XX EXPERIMENTS AMB LA IGNORÀNCIA.

Oriol Fontdevila

Qualsevol dels productors que hem estat implicats en el projecte de l'Espai Memòries hem sentit, en algun moment o altre al llarg de la primera temporada, una inestabilitat que podem atrevir-nos a comparar amb la que devia viure Joseph Jacotot, aquell professor francès exiliat als Països Baixos, quan l'any 1818 va posar a prova un revolucionari mètode pedagògic a la Universitat de Lovaina: entrar a l'aula per ensenyar el que ell mateix ignorava².

L'Espai Memòries es basa en un concepte singular. Es tracta d'un espai on la recuperació d'aspectes de la memòria històrica del context local va de la mà de la realització de projectes artístics. Francesc Vilà, director del Museu Comarcal, entre els projectes que va prendre en el seu moment com a punts de referència per a aquesta ideació, tenia El Camp de la Bota, de l'artista Francesc Abad, en el qual precisament l'historiador Joaquim Aloy i jo mateix havíem estat implicats l'any 2005 en la seva escala a Manresa. Aquest projecte es basava en la recuperació de la memòria de la repressió franquista i va procedir a desplegar, a diferents ciutats de la província de Barcelona, un seguit de processos que permetessin la recollida de dades inèdites sobre les persones que van ser afusellades durant la postguerra al Camp de la Bota, al mateix temps que es plantejava una interpretació crítica de la mateixa construcció de relats històrics i els respectius dispositius de visualització³.

Oriol Fontdevila és crític d'art. Ha estat comissari de la primera temporada i redactor del projecte de l'Espai Memòries

2 La biografia i alguns fragments de textos de Joseph Jacotot els va recollir el filòsof Jacques Rancière en un assaig que, segons ha declarat anys després, tenia com a finalitat generar controvèrsia en un debat que es plantejava a mitjan dècada de 1980 a França a l'entorn de la finalitat de l'escola pública. Jacques RANCIÈRE. El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Barcelona: Laertes, 2010.

3 La documentació que es va recollir i generar amb el projecte i alguns dels debats a l'entorn de la memòria històrica es recullen en dos volums editats pel mateix artista. AA. VV. El Camp de la Bota. Francesc Abad. Francesc Abad, 2006, i AA. VV. El Camp de la Bota. Volum II. Francesc Abad, 2008. La itinerància del projecte per diferents municipis de la província de Barcelona va tenir lloc entre els anys 2005 i 2007, i va ser coordinada per l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona i l'Associació d'Amics de l'Art del Prat de Llobregat. En el marc de la jornada de formació per a professors que es va organitzar a l'Espai Memòries el juliol de 2011 es va convidar Jordi Ribas Boldú, educador del projecte, per explicar l'experiència. Informació en línia: www.francescabad.com/campdelabota

16 Des del prisma de la pedagogia crítica hem pogut enfocar, per tant, l'àmbit de l'educació no solament com un mirall de la societat en certs moments històrics de la ciutat, sinó que sobretot l'hem plantejat com un element que participa activament en la construcció d'unes societats i d'uns processos culturals determinats. Així mateix, pel que fa a la seva funció en temps present i en tant que revulsiu en un espai de producció transdisciplinària, amb la pedagogia crítica també hem procedit a abordar reflexivament l'estructura que es posa en joc amb el mateix Espai Memòries. Podem dir que ha servit de clau de volta, en definitiva, per fer el gir que ens ha portat des de tractar de la història de les pedagogies a Manresa al segle XX fins al qüestionament, que ha dissortat en paral·lel al llarg de tota la temporada, a l'entorn de les mateixes pedagogies de la història que s'activen per a la producció i disseminació de coneixement, tant des d'espais de memòria històrica, museus, espais urbans, com centres educatius.

Per tot plegat, la comparació inicial amb Joseph Jacotot: els processos transdisciplinaris poden servir per sumar coneixements al mateix temps que per obrir espais d'ignorància, d'incertesa i de dubte sobre allò que es dona per establert. A l'Espai Memòries, per tant, no només hem posat artistes a treballar amb historiadors i no només hem tractat de la pedagogia. Articular un espai de producció de coneixement complex hauria servit, en aquest cas, per tractar de manera controvertida alguns aspectes que, relatius a la producció de coneixement, usualment es presenten com a estabilitzats tant des de les compartimentacions acadèmiques com des de les inèrcies de les institucions culturals.



Els dos projectes que s'han produït al llarg de la primera temporada de l'Espai Memòries han tingut uns punts de partida diametralment oposats. Els respectius plantejaments inicials es varen formular per donar resposta a les demandes i les maneres de fer que de forma més òbvia es correspondrien amb els camps de l'art i de la història. Per tant, es pensava que, per una banda, el projecte Arxiu en procés hauria de satisfer la demanda d'una investigació feta basant-se en elements historiogràfics, com són la investigació en arxius documentals i l'entrevista a testimonis, mentre que, per l'altra, amb el projecte L'herència es respondria a la necessitat de donar lloc a un projecte de creació artística. Aquesta repartició hauria de permetre assegurar una presència equivalent entre els relats històrics i artístics que es desplegarien amb la programació, així com la realització d'aportacions que fossin significatives en relació amb cada un dels àmbits de coneixement, si bé, tant per la mateixa selecció dels perfils dels productors que es varen implicar en la realització com pels plantejaments que aquests productors formularien amb el seu treball, els dos projectes troncats de la programació van emprendre ràpidament un seguit de derives que, no solament portarien a desafiar el plantejament binari inicial, sinó també finalment qualsevol possibilitat d'encasellar-se en un marc disciplinari en concret.

La realització d'Arxiu en procés, per una banda, es va proposar a tres productors culturals de diferent perfil que, des de l'equip de comissariat, es va creure que podien treballar junts i resultar complementaris. El patró de funcionament que es projectava inicialment era força clàssic, i es va pensar en un equip conduït per especialistes en història que comptés amb la col·laboració auxiliar de realitzadors audiovisuals per a la confecció d'entrevistes a testimonis. Però, en el perfil dels productors a qui es va sol·licitar la

col·laboració -Oriol Luján, Daniel García i Laia Ramos-, els trànsits curriculars entre la historiografia, la sociologia i la pedagogia així com la realització audiovisual eren pràcticament una constant, i, així, al mateix temps que entre ells es va procedir a reformular el procés de col·laboració que s'estableix usualment entre els historiadors i els realitzadors audiovisuals a l'hora de generar relats històrics, es va obrir una porta també per a la innovació tant en relació amb les dinàmiques de col·laboració amb testimonis històrics com pel que fa al desplegament de narracions documentals.

17 Per altra banda, pel que fa al projecte de creació, aquest tampoc no es va encarregar a productors que d'entrada es definien com a artistes, sinó a LaFundició, una cooperativa especialitzada en projectes educatius i col·laboratius. Amb els seus membres es va negociar, així mateix, que més que resoldre el procés creatiu de manera particular, amb el seu treball aquest procés es disseminés i el projecte es produís amb la col·laboració d'agents del sector educatiu de la ciutat. Aquest desplaçament del fet creatiu permetria que, més que no pas com a artistes a l'ús, els membres de LaFundició passessin a actuar com a facilitadors del procés, alhora que també va comportar un canvi d'ubicació pel que fa a la producció de continguts i a les tasques relatives a la documentació històrica, que, per mitjà d'aquest trànsit, van passar, igualment, d'espais de presumible expertesa com són els museus a situar-se a les aules i a posar-se a les mans de la iniciativa dels estudiants.

De la tradició de la pedagogia crítica podem establir com a referent una consideració com la que fa Peter McLaren a l'entorn dels processos d'aprenentatge, els quals planteja com a exercicis de negociació entre professors i estudiants per a la producció de significats i no tant com a exercicis de transmissió unidireccional, tal com habitualment són exercicis i representats⁶. Una relació igualment en termes unidireccionals podem considerar que és la que s'estableix també entre l'expert o el productor de continguts i el visitant de museus. En paral·lel als desbordaments que han perpetrat tant el projecte d'Arxiu en procés com el de L'herència, una de les constants que, en contrapartida, s'ha establert amb els dos projectes i ha generat debats comuns es deu a la manera com en ambdós casos s'ha facilitat que amb els processos es desencadenés un seguit de col·laboracions que, tot i tenir graus d'intensitat i durada diferents, es plantejessin com a escenaris més complexos per a la producció col·lectiva de coneixement.

L'experiència que una bona part dels productors que s'han implicat tenen en el camp de la creació col·laborativa ha estat fonamental a l'hora de desplegar processos de treball en aquesta línia, si bé un aspecte que en el cas de l'Espai Memòries es pot considerar que ha estat una aportació més genuïna en aquesta línia i que, en certa manera, ha permès activar noves possibilitats en el debat que usualment es planteja en relació amb la interacció entre el productor i el receptor és el del "testimoni històric". Tal com ha considerat respecte d'això la realitzadora audiovisual Hito Steyerl, l'agent del testimoni està considerablement connotat des de la pràctica audiovisual documental, on usualment queda subjugat per la posició interpretativa que l'autor adopta sobre la seva vivència, talment com si el testimoni per si mateix només pogués existir en tant que matèria primera, experiència directa. Així mateix, segons Steyerl, aquest queda subjugat igualment per l'expectativa voyeur de l'espectador, el qual, en aquest cas,

6 Peter MCLAREN. Op. cit.

cercaria trobar en el testimoni un relat autèntic, una experiència d'afectat directe, i que, presentant-se-li també desposseït d'eines interpretatives, li permet projectar al seu damunt una mirada compassiva⁷.

En el cas de l'Espai Memòries, contràriament, el treball amb testimonis s'hauria vist, primer de tot, com una oportunitat per obrir ruptures en la divisió estàndard del treball cultural i, alhora, com un mitjà per intensificar els desplaçaments entre els agents. D'aquesta manera, quan amb el projecte L'herència s'ha convidat grups de classe i professors a participar en la coproducció del projecte, s'ha fet amb la finalitat de donar lloc a un entorn per construir punts de vista més complexos a l'entorn del sistema educatiu i per mitjà de donar lloc a un procés d'investigació col·lectiva, i no pas amb la finalitat de proporcionar un seguit de testimoniatges d'escolars basats en l'experiència immediata i individual. De la mateixa manera, el treball que Arxiu en procés ha realitzat d'entrevistes a exprofessors, exalumnes i altres agents del sector educatiu també ha anat acompanyat de sessions de treball on se'ls convidava de nou per interpretar col·lectivament les dades, mentre que, amb la producció audiovisual realitzada al final de la temporada i titulada Què entenem per pedagogies de la història?, finalment hem convidat una bona part de l'organització -des de tècnics i polítics de l'Ajuntament fins als productors dels projectes, els col·laboradors, el muntador de l'exposició, el conserge del Museu o el càmera del mateix vídeo- a donar testimoni de l'experiència que s'ha tingut amb el mateix projecte i a posar en relació els eixos de debat amb les respectives posicions que hi hem ocupat.

En conclusió, podem dir que l'exercici del testimoniatge s'ha utilitzat per part dels diferents projectes com una oportunitat des de la qual plantejar l'obertura d'un tercer espai, una posició híbrida, i des d'on practicar la deconstrucció del plantejament binari que s'estableix usualment entre l'espai del públic i el del productor. De la fetixització de l'alteritat que diagnosticava Steyerl en la pràctica audiovisual documental, la funció del testimoni s'hauria replantejat, des d'un prisma col·laboratiu i basat en la pedagogia crítica, com una possibilitat de fer porosa aquesta frontissa. Amb l'articulació de relats testimonials s'ha convidat, així, el presumpte públic o els presumptes col·laboradors a incidir també en la construcció de discurs, de representació, i a intervenir en el marc d'interpretació, al mateix temps que els presumptes productors també han procedit a mostrar les condicions i els límits de la pròpia posició i a reconèixer-se com a experiència particular.

L'espai on han ocorregut una bona part d'aquests processos és una nau de l'àtic de l'antic Col·legi de Sant Ignasi. Des de la seva mateixa restauració vàrem plantejar la possibilitat de desenvolupar un criteri que es desmarca de la condició de "facsímil" amb què usualment s'adeqüen els espais de memòria històrica i, en lloc de remetre'n l'aspecte a un sol període o adaptar-ne els elements a un estil històric en concret, es va optar per deixar a la vista les marques que hi resten de la multitud d'intervencions

7 Hito STEYERL. "¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la filosofía de la entrevista". Dins: Transversal. Núm. 5. EIPCP Instituto europeo para políticas culturales progresivas, 2008. [en línia: <http://eipcp.net/transversal/0408/steyer/es>] Pel que fa a l'Espai Memòries, vàrem projectar els films Journal n.1 – An artist's impression (2004) i November (2004) en el marc de la programació El Retrovisor. Cicle de vídeo: memòria històrica en moviment.

que hi han tingut lloc al llarg del temps, des de la construcció de l'edifici a finals del segle XVII fins a les darreres actuacions. Les seves parets, per tant, es poden interpretar com un palimpsest, en el qual els carreus de l'edifici barroc es juxtaposen amb restes de pintura relativa a les aules de l'escola que hi va tenir lloc al segle XX, fragments d'una pissarra, pegats de ciment més o menys contemporanis, caps de biga d'un nivell que anteriorment partia l'alçat de l'espai o una canalera de desguàs. L'espai s'ha deixat a la vista amb totes les seves incongruències, els rastres de les transformacions irresoltes i les ruptures pels canvis d'ús que ha tingut, allunyant-nos tant com hem sabut de la possible dramatització d'un temps passat en concret o, fent servir paraules de Tony Bennett, de la institucionalització, al cap i a la fi, d'una determinada amnèsia⁸.

L'oblit, efectivament, en tant que impossibilitat per recordar o per representar en termes absoluts, és tan present a l'Espai Memòries com en qualsevol altre museu o espai de memòria històrica. Si bé, en lloc d'establir-se de manera canònica amb un discurs museogràfic tancat o prefixar-se uns aspectes en concret per recordar i uns altres per discriminar, en aquest cas s'hauria proposat treballar amb l'oblit d'una manera més desimbolta, segons un plantejament que probablement ens acostaria més a la manera com el filòsof Friedrich Nietzsche va formular pel treball amb la història que no pas a l'amnèsia que es naturalitza a redós dels monuments i els parcs temàtics. Oposat, en el seu cas, a la historiografia en clau hegeliana que abordaria el present com a quelcom plenament interpretable per mitjà del relat històric, Nietzsche plantejava l'oblit com un element necessari per a l'emergència d'una història compromesa amb la vida, per a un treball històric entès, no com l'intent de rememorar-ho tot, o en paraules del filòsof, de "fossilitzar" o "sepultar" el present, sinó com una "força plàstica", com una manera intempestiva d'actuar, de posar en relació realitats diverses i amb la voluntat última d'incidir en el temps present i de transformar-lo⁹.

La dissolució de fronteres que hem descrit entre els processos de producció, testimoniatge i recepció pensem que és eficaç per situar el treball històric en funció de les necessitats del present i plantejar-lo com un instrument de reflexió per als "subjectes històrics" actuals a partir de considerar, en primera instància, la pròpia història. I així mateix s'ha entès el procés de treball a l'espai físic, en el qual, fent-s'hi extensible el qüestionament de les divisions estàndard en el treball cultural, també s'ha plantejat com una plataforma on els processos de producció, diàleg i exposició de continguts s'alternessin de manera continuada i es poguessin retroalimentar d'una forma més orgànica i segons la idiosincràsia de cada un dels projectes en particular. Més que no pas un espai polivalent, si fem extensible el plantejament que

8 Tony Bennett tracta de la condició de "facsímil" dels espais en relació amb les polítiques patrimonials quan aquestes aspiren a la restitució d'un lloc segons les presumptes condicions originals: "El simple acte d'extreure un lloc del seu continu històric d'ús i desenvolupament requereix posar un marc al seu entorn, separar-lo del que aquest lloc era just en el moment previ de la seva preservació." D'aquesta manera, Bennett apunta la situació paradoxal que "dedicat a un nou ús com a emplaçament històric és com aquest lloc esdevé un facsímil del que una vegada havia estat en virtut de l'emmarcament... Tot i remetre, materialment, al que era, l'espai esdevé, en el pla del significat, un facsímil de si mateix". Segons l'historiador, el passat que s'encarna a llocs històrics i museus s'ha de considerar íntegrament un producte de les pràctiques del present que l'organitzen, fins al punt de considerar que aquests processos també tenen a veure amb el que presumiblement es pot considerar el seu contrari, la institucionalització de determinades amnèsies sobre aspectes tant del passat com del present. Tony BENNETT. "Out of which past?". Dins: The Birth of the Museum. History, theory, politics. Nova York: Routledge, Oxon, 2009, p. 128–162.

9 Friedrich NIETZSCHE. Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. També ens ha estat significativa la interpretació que Michel Foucault i Andreas Huyssen han fet respectivament del text de Nietzsche. Michel FOUCAULT. "Nietzsche, la genealogía, la historia". Dins: Microfísica del poder. Madrid: La Piqueta, 1992, p. 7–29. Andreas HUYSEN. "Usos y abusos del olvido". Dins: Modernismo después de la posmodernidad. Barcelona: Gedisa, 2011, p. 143–159.

abans hem apuntat de la transdisciplinarietat per considerar també aquesta qüestió d'hibridació entre els processos, podem dir que s'hauria donat lloc a un espai més aviat transfuncional.

A llarg de la primera temporada dedicada a les pedagogies, l'espai ha servit com una aula per als grups d'estudiants que han col·laborat en L'herència, en particular per al grup del Cicle formatiu de dinamització cultural de l'IES Guillem Catà, del qual se n'ha pogut apropiat, n'ha pogut disposar i l'ha pogut equipar segons les especificitats del projecte que han desenvolupat conjuntament amb LaFundició. Així mateix, ha servit de plató per a la realització de les entrevistes d'Arxiu en procés i com a lloc de trobada, amb la disposició d'elements específics per incentivar el debat, com ha estat la cartografia del sistema educatiu que s'ha elaborat progressivament sobre un plànol de la ciutat de Manresa, la qual, posteriorment, també ha estat útil per convidar l'associació el Club del Joc del CAE a apropiat-se'n pel disseny el joc de taula Manresa Campus de Batalla. L'espai també ha funcionat per a la projecció dels audiovisuals que han conformat el cicle de reflexió a l'entorn de pràctiques artístiques sobre memòria històrica El retrovisor. Cicle de vídeo: memòria històrica en moviment, o com un espai per a la formació reglada, amb les jornades per a mestres i professors sobre les pedagogies de la història, entre d'altres. Alhora, ha servit també com un espai d'exposició, tant durant els processos de producció, amb la possibilitat per part dels visitants del Museu Comarcal de visualitzar els projectes en procés i en relació amb els respectius espais de producció, com, una vegada aquests han finalitzat, amb l'articulació del dispositiu d'exposició més formal *Aprendre de l'escola*.

Procurar el transvasament continuat entre els processos del treball cultural i facilitar que els espais dels museus s'articulin com a recursos i segons la lògica, les necessitats i el temps dels diferents projectes que s'hi realitzen, pensem que reforça substancialment la possibilitat de generar un treball històric contextualitzat en el temps present. La idea, per tant, no és la d'un espai d'activitats o exposicions a l'ús, en el qual un cop s'acaba un esdeveniment se n'esborra el rastre per retornar a un presumpte estat neutral o primigeni. Per la disponibilitat de dispositius dedicats tant a la producció de relats, la seva exposició i la interacció pública, com també per l'arxiu de dades històriques i relatives als mateixos processos de treball, es tractaria més aviat d'un espai amb capacitat instituïdora i de producció de realitat i subjectivitats. Possiblement es podria plantejar com un prototip experimental d'institució cultural pública.

En aquest sentit, pensem que l'Espai Memòries hauria de veure's com un revulsiu, no solament de l'àmbit dels museus, sinó especialment posar-se en relació amb el pensament i l'esdevenir d'una societat en termes generals. Tal com ha declarat Andreas Huyssen recentment, la cultura de la memòria que està en voga, el boom memorialístic que s'ha viscut a escala internacional en els darrers anys i que escassament ha estat capaç de renovar-se en processos i formats, probablement es trobi l'altra cara de la moneda d'una encara més alarmant pèrdua de la confiança en el futur per part de les societats occidentals. La cultura de la memòria es troba en un punt mort, segons Huyssen, a causa de la desesperança envers el futur de les mateixes societats que l'impulsen¹⁰.

¹⁰ Andreas HUYSSSEN. "La cultura de la memoria en punto muerto: los monumentos conmemorativos de Berlín y Nueva York". Op. cit., p. 213–224.

La institució que proposem des de l'Espai Memòries, contrari al que és habitual, posa a primer terme el potencial de la ignorància i fins i tot l'oblit com a elements estratègics. La intenció, aquí, més que recordar el passat per mitjà de formes estanques i des de formats institucionals rígids i igualment caducs, és que els subjectes puguem, si més no, assajar possibilitats performatives en relació amb la construcció del coneixement i, per mitjà d'aquest, la construcció de realitat i la projecció de futurs tanmateix renovats. D'aquí la necessitat de recuperar Nietzsche, amb el seu plantejament vitalista de la història i que procurava entendre en si mateix com un acte creatiu. O de Michel Foucault, quan, en relació amb el coneixement històric posa a primer terme la necessitat d'activar-lo, ja no com "un joc consolador de reconeixements", sinó des de la discontinuïtat radical amb el present: "el saber no està fet per comprendre, sinó per introduir talls"¹¹. Per mitjà d'instituir la possibilitat de l'ignorant, d'aquell que és capaç d'encarar la construcció de coneixement des del dubte i la incertesa, així com posar-lo en relació amb la construcció i la pròpia subjectivitat i la transformació del temps present, creiem que és especialment desitjable la renovació de la cultura de la memòria

¹¹ Michel FOUCAULT. Op. cit., p. 7–29.