

L'arxivística a la postmodernitat. Producció del discurs (o del document). La representació i la memòria: estratègies documentals

Marcel Pena Sant

Resum

Aquest treball aborda l'anàlisi del concepte d'arxiu i el mètode arqueològic de Michel Foucault, alhora que explora la producció del discurs (o del document) en l'articulació de la seqüència arqueologia-analítica del poder (que n'exclou una concepció purament jurídica, sinó que considera el poder com una xarxa productiva que travessa tot el cos social més que com una instància negativa que té com a funció reprimir), i les disseminacions d'aquesta anàlisi en conceptes arxivístics i la memòria social; la postmodernitat com l'ensorrament de les "grans narratives"; així com les relacions entre la representació i la memòria, fent servir en aquest propòsit la descripció de tres estratègies documentals que efectivament s'emprengueren per a la representació de la Shoah

Michel Foucault, creditor de l'arxivística

En articles escrits per arxivers¹, aquests reconeixen el deute contret amb el concepte d'arxiu i el mètode arqueològic en què és travat; amb tot, no tinc notícia que això hagi conduït a la seva anàlisi i a l'argumentació de la relació amb l'arxivística, per part d'arxivers.

L'any 1969 Foucault publicava *L'arqueologia del saber*, que formula el mètode i el programa de les seves investigacions mitjançant la fundació d'una *teoria dels enunciats*. *Aquesta consisteix, precisament, en prendre com a objecte de forma explícita no les frases ni les proposicions, sinó els enunciats, no el text del discurs [o del document], sinó el fet de què aquest tingui lloc*. Tenint en compte que l'enunciació no es refereix a un text, sinó a un *pur esdeveniment de llenguatge*, el seu territori no pot coincidir mai amb un nivell definit de l'anàlisi lingüística (la frase, la proposició, els actes il·locucionaris, etc.); ni abasta tampoc els àmbits específics configurats per les ciències, sinó que representa més aviat una funció que pot gravitar sobre cada un d'ells. Com escriu Foucault, conscient de les implicacions ontològiques del seu mètode, "*l'enunciat [és] una funció d'existència*". En altres paraules, l'enunciat no és res que estigui dotat de propietats reals definides sinó *pura existència del fet de què un cert ens -el llenguatge- tingui lloc*. Enfront del sistema de les ciències i la multiplicitat de sabers que defineixen, en l'interior del llenguatge, frases, proposicions dotades de sentit i discursos més o menys ben formats, *l'arqueologia reivindica com a territori propi el pur tenir lloc d'aquestes proposicions i d'aquests discursos; és a dir, l'afora del llenguatge, el fet brut de la seva existència*.

Foucault anomena "*arxiu*" a la dimensió positiva que correspon al pla de l'enunciació, al "*sistema general de la formació i de la transformació dels enunciats*". ¿En quina forma hem de concebre aquesta dimensió, si *no correspon a l'arxiu en sentit estricte -és a dir, al dipòsit que cataloga les empremtes d'allò ja dit per consignar-les a la memòria futura- ni a la babèlica biblioteca que recull la pols dels enunciats per permetre la seva resurrecció sota la mirada de l'historiador?*

Quant a conjunt de regles que defineixen els esdeveniments de discurs, l'arxiu *se situa* entre la llengua, com a sistema de construcció de les frases possibles -o sigui, de la possibilitat de dir- i el corpus que reuneix el conjunt d'allò ja dit, de les paraules que han estat efectivament pronunciades o escrites. L'arxiu és, doncs, la massa d'allò no semàntic inscrita en cada discurs significant com a funció de la seva enunciació, *el marge fosc que circumda i delimita cada presa concreta de paraula*².

. 'Materials d'arxiu', i disseminació de l'anàlisi: els límits del document, el concepte de xarxa de representació, canvis en les concepcions de fons i procedència, valor probatori i memòria social, el treball dels historiadors

Els materials d'arxiu³ són referits a un estricte *atenir-se al text*, en el rigor de la materialitat que li és pròpia, a què ens remet l'*arqueologia*, que -escriu Foucault- no volia ser "ni més ni menys que *una reescriptura: és a dir, en la forma mantinguda de l'exterioritat*⁴, *una transformació regulada d'allò que ha estat ja escrit*. No el retorn al secret mateix de l'origen [a què s'oposa el principi regulador de l'exterioritat], sinó la descripció sistemàtica d'un discurs objecte". En la importació que n'efectua a concepcions arxivístiques: exigència rigorosa d'abandonar tot intent de remetre la *interpretació*⁵ dels materials d'arxiu al pol unificador del productor; ni el *document* ni el *fons* poden, en sentit estricte, ser considerats com *unitats suposades*.

Els marges d'un document no són mai nítids ni rigorosament retallats: més enllà de la seva configuració interna i de la forma que l'autonomitza, es troba presoner en un sistema de referències a altres documents com a entitats intel·ligibles, a altres objectes digitals⁶, *nus (o node) en una xarxa*⁷.

Així com, seguint Terry Cook (2001), els fons han passat a ser "una relació virtual que reflecteix la realitat de la creació múltiple dinàmica i de diversos autors enfocats entorn de la funció i de l'activitat"; i el principi de procedència, "passa d'enllaçar directament un document amb un lloc únic en l'estructura de l'organització jeràrquica tradicional, a convertir-se en un concepte virtual i més elàstic que reflecteixi les funcions i els processos del creador que va fer que el document es creés dintre i a través d'unes organitzacions en constant evolució, interactuant amb una clientela canviant, reflectint les diferents cultures organitzatives i directives, i adoptant sovint convencions idiosincràsiques del treball i l'apropiada interacció humana per organitzacions horitzontals, que treballen en xarxa, i (sovint) a curt termini."⁸

La *irrepetibilitat*, la singularitat impermutable del document⁹: no hi ha variables, només un fet brut, en la materialitat de les seves relacions, les condicions d'aparició del qual és precís establir.

Un passatge de *L'ordre del discurs* (1971) ha de servir per mostrar com l'anàlisi precedent opera en el treball dels historiadors.

Em sembla... que bé estrenyent en el seu límit el to de l'esdeveniment, bé impulsant el poder de resolució de l'anàlisi històrica fins als discursos d'apertura de sessions, les actes notarials, els registres de parròquia, els registres portuaris comprovats any rere any, setmana rere setmana, és com s'han vist perfilar... fenòmens massius d'abast secular o plurisecular. La història, tal com es practica actualment, no s'allunya dels esdeveniments, estén pel contrari el seu camp contínuament; descobreix noves capes, més superficials o més profundes; aïlla conjunts nous, que a vegades són nombrosos, densos i intercanviables, a vegades rars i decisius: de les variacions quasi quotidianes dels preus, s'arriba a les inflacions seculars. Però l'important és que la història no consideri un esdeveniment sense definir la sèrie de què forma part, sense especificar el tipus d'anàlisi de què depèn, sense intentar conèixer la regularitat dels fenòmens i els

límits de probabilitat de la seva emergència, sense interrogar-se sobre les variacions, les inflexions i el ritme de la corba, sense voler determinar les condicions de què depenen... [El que fa la història és] establir sèries distintes, entrecruades, sovint divergents, però no autònomes, que permeten circumscriure el "lloc" de l'esdeveniment, els marges del seu atzar, les condicions de la seva aparició.

La postmodernitat. L'ensorrament de les "grans narratives"

Tot i la dificultat de definir el postmodernisme -escriu Terry Cook-, existeix una definició de tres paraules donada per un dels seus pensadors pioners. Jean-François Lyotard escriu: "defineixo postmodern com *incredulitat envers les metanarratives*"¹⁰.

Concisament, es pot descriure aquest ensorrament de les "grans narratives" com la *dissipació de la confiança en corts d'apel·lació supraindividuals i supracomunals*¹¹.

Faig servir les paraules d'Imre Kertész, amb l'objecte que serveixin per penetrar en la descripció donada:

Els fets acumulats per la història són sens dubte importants; però queden en un simple arxiu d'investigació quan la història no és capaç d'assumir aquestes dades. Veiem, en efecte, que no és capaç perquè no disposa d'un punt de vista universal i ordenador [...]

Des que varem saber per Nietzsche que Déu ha mort, ens trobem davant del greu problema de saber qui -a part dels registres oficials informatitzats, esclar- té en compte l'ésser humà o, per expressar-ho de manera diàfana, davant la mirada de qui vivim, a qui ha de retre compte l'home en el sentit ètic i [...] en el sentit transcendent de la paraula. Perquè l'ésser humà és un ésser que dialoga i no cessa de parlar, i allò que diu o, més concretament, allò que narra, les seves queixes i sofriments, no són meres descripcions, sinó també testimonis, i allò que vol secretament -"inconscientment"- és que aquests testimonis es converteixin en categoria i la categoria, en força espiritual legisladora.¹²

La representació i la memòria. Estratègies documentals per a la representació de la Shoah [destrucció dels jueus europeus arran de l'*Endlösung* o solució final]¹³

Aquest bloc té el caràcter d'excurs referit a les paraules de Jacques Le Goff: "Però així com en el segle XX es va fer la crítica de la noció del fet històric, que no és un objecte donat ja que resulta de la construcció d'allò històric, així també es fa avui la crítica de la noció de document, que no és un material brut, objectiu i innocent. Al mateix temps es va ampliar l'àrea dels documents. Avui els documents arriben a comprendre la paraula, el gest. Es constitueixen arxius orals". El context és ubicat a la nota 5, a què remeto.

. **La imatge com a prova documental.** Aquesta primera estratègia documental radica en l'atribució pels governs i, en particular, les autoritats militars, especialment les nordamericanes, de la funció de peça de convicció per un procés jurídic a les imatges captades, en càmera fotogràfica o cinematogràfica, en els camps. Hi treballaren fotògrafs o cineastes com George Rodgers, Sydney Berstein o Lee Miller.

-Una posada en escena amb eficàcia probatòria.

L'imperatiu polític i jurídic que s'exigia als plans rodats havia de determinar un tractament estètic, imposar uns límits a l'exercici del muntatge, un model de filmació suficientment probatori. L'ús de la profunditat de camp, refermant el contrast entre personatges en primer pla i fons de cadàvers, el recurs a l'enunciació amb so directe del

dia, l'hora i la personalitat dels soldats davant la càmera; així com les declaracions jurades que precediren aquestes pel·lícules testimoniant que cap operació de trucatge havia estat empresa i que la còpia presentada responia íntegrament al negatiu original.

-Límit de la discursivitat probatòria. Del 'congelat' (que és norma de la fotografia)¹⁴, probatori d'uns fets, se'n desprèn la fugida d'allò real.

-La força escòpica dels cossos espedaçats.

Els cossos extrems, els cadàvers, les mirades absents dels musulmans, no deixen de desencadenar una fascinació, ja indagada per les avantguardes en la idea d'un ull devorador i pervers, d'un plaer escòpic de què els cossos espedaçats n'eren expressió.

. **La inscripció del passat en el present.** Una segona estratègia documental es planteja una dècada més tard; un migmetratge, ***Nuit et brouillard***, realitzat per **Alain Resnais** l'any 1955.

-La discursivitat històrica.

Passada una dècada, nombrosos instruments de discursivització històrica s'han fet càrrec dels esdeveniments reals. La reconstrucció de la mirada en rigorós present davant del cos objectualitzat del supervivent no pot ser ja objectiu de la representació; dóna pas a una reflexió sobre el passat que s'articula necessàriament amb el present.

-El muntatge, conductor d'una discursivitat autoral, exhuma el passat del territori discursiu de la història.

La de Resnais és una pel·lícula de muntatge i així mateix un esforç per inscriure les traces del passat en el present. En lloc d'inhumar el passat en el territori discursiu de la història, Resnais vertebrava la seva pel·lícula sobre un marcat contrast entre allò que va quedar dels camps (imatges del present que són filmades en color) i l'emergència del passat reproduït a través de fotografies en blanc i negre procedents de múltiples arxius.

-El discurs autoral obscureix l'extermini jueu en l'univers concentracionari¹⁵.

El text de Cayrol¹⁶ conforma la idea d'un univers concentracionari uniforme, sense diferències¹⁷. Annette Wieviorka és terminant en assenyalar que l'objecte de la pel·lícula no és en cap cas l'extermini jueu¹⁸.

. **L'abolició de la distància entre el passat i el present. La funció reveladora de la paraula**

***Shoah* (1985), de Claude Lanzmann**

-Rebuig de principi a tota imatge (fotografia, filmació) d'arxiu; Lanzmann interroga els supervivents, executors i testimonis¹⁹ fins a fer néixer en ells la imatge viva del passat, fins arribar a provocar que la atemporalitat sorgeixi com el temps del trauma, abolint la distància que separa del passat²⁰.

La desfiguració del marc espacial dels "no-llocs de la memòria", invertint l'expressió de Pierre Nora: l'entrada a Auschwitz, la via del ferrocarril que condueix de Malkinia a Treblinka, els crematoris..., la indiferència d'un temps privat de nexes amb el passat; no hi ha ja res, i a partir del no-res s'havia de fer un film.

"Jo era conscient del canvi i al mateix temps m'era necessari pensar que el temps no havia fet el seu treball". Enfront d'aquests "no-llocs de la memòria" Lanzmann posa en marxa un interrogatori destinat a assetjar els supervivents, executors i testimonis, fins a fer aparèixer davant d'ells els fantasmes del passat. Funció reveladora de la paraula, res en realitat és possible sense ella ni pot donar-se per existent²¹.

-La paradoxal dramaturgia del film de Lanzmann, que transforma els personatges en actors del seu propi drama²², en contrast amb projectes de gravació de testimonis de la *Shoah* en què la posada en escena apunta a un grau zero d'escriptura²³ que esborraria

tant com fos possible la intervenció de l'entrevistador, la presència mateixa de la càmera, la variació entre duració de plans.

-El muntatge de *Shoah*.

El muntatge de Claude Lanzmann no obeeix un ordre cronològic; Simone de Beauvoir assenyala: “[...] diria -si es pot emprar aquesta paraula a propòsit d'això- que és una construcció poètica [...] les ressonàncies, les simetries, les asimetries i les harmonies sobre les que reposa. Així, s'explica que el gueto de Varsòvia només aparegui al final de la pel·lícula, quan ja coneixem l'implacable destí dels sepultats. Tampoc llavors el relat és unívoc: és una cantata fúnebre a diferents veus, correctament assemblades”.²⁴

-La radicalitat de *Shoah*, provocar que la atemporalitat sorgeixi com el temps del trauma, abolint la distància que separa del passat: la imatge viva d'aquest, no serà exportable als altres i, consegüentment, no podrà materialitzar-se més que com a 'contramite'; una investigació tal, no pot ser l'obra ni el treball de l'historiador.

Lanzmann aferma el seu plantejament en els termes següents: “Dirigir sobre l'horror una mirada frontal exigeix que renunciem a les distraccions i escapatòries, la primera de les quals i la més falsament central, és la qüestió del perquè”. I afegeix: “Un film dedicat a la *Shoah* no pot ser més que un contramite, es a dir, una investigació sobre el present de la *Shoah* o, si més no, sobre un passat en què les cicatrius estan tan fresques i vivament inscrites en els llocs i les consciències que es donen a veure en una al·lucinant intemporalitat”.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. València: Pre-Textos, 2000
- BAUMAN, Z. *Modernidad y ambivalencia*. Barcelona: Anthropos, 2005
- COOK, T. “Archivística y posmodernismo: nuevas fórmulas para viejos conceptos”, *Tabula 10*, 2007, p. 59-81
- COOK, T. “Imposturas intelectuales o renacimiento profesional: posmodernismo y práctica archivística”, *Tabula 10*, 2007, p. 83-107
- DELGADO GÓMEZ, A. “Documentos y poder: órdenes del discurso”. *Anales de documentación*, 2010, vol. 13, p.117-133
- FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005
- FOUCAULT, M. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2010
- GREENE, M. A. “La fuerza del significado: la misión de los archivos en la era posmoderna”, *Tabula 10*, 2007, p. 195-211
- JAMESON, F. “Posmodernidad y globalización”, *Archipiélago* núm. 63, 2004
- KERTÉSZ, I. *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder, 2002.
- LANZMANN, C. *Shoah* [guió íntegre de la pel·lícula]. Madrid: Arena Libros, 2003.
- LE GOFF, J. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós, 1991
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. “Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah”, *Revista brasileira de história*, v. 21, núm. 42, 2001, p. 283-302
- SERRA, J. *Los documentos electrónicos: qué son y cómo se tratan*. Gijón: Trea, 2008

¹ A tall d'exemple, Terry Cook, “Archivística y posmodernismo: nuevas fórmulas para viejos conceptos”, *Tabula 10*, 2007, p. 59-81, nota 8; i Alejandro Delgado Gómez, “Documentos y poder: órdenes del discurso”, *Anales de documentación*, 2010, vol. 13, p.117-133; a la pàgina

121 es recull el paràgraf de *L'arqueologia del saber* on Foucault determina el nivell que defineix el concepte d'arxiu, situat entre la llengua, com a sistema de construcció de les frases possibles i el corpus que reuneix el conjunt d'allò ja dit.

² Giorgio Agamben. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pre-Textos, 2000, p. 145-146, 150

³ Deixo constància de la condició de deutor de Gabriel Albiac, sobretot pel que fa a l'articulació de la seqüència arqueologia-anàlisi del poder-la veritat entesa en termes d'efecte de poder.

⁴ *Exterioritat*; a *L'ordre del discurs* (1971) fixava aquest principi de mètode en els termes següents: "no anar del discurs cap al seu nucli interior i ocult, cap al cor d'un pensament o d'una significació que es manifestarien en ell; sinó, a partir del discurs mateix, de la seva aparició i de la seva regularitat, anar cap a les seves condicions externes de possibilitat, allò que dóna lloc a la sèrie aleatòria d'aquests esdeveniments i fixa els seus límits".

Però la delimitació d'aquestes "condicions externes de possibilitat" exigeix passar al camp d'elaboració d'una analítica del poder que n'exclou una concepció purament jurídica, que considera el poder com una xarxa productiva que travessa tot el cos social més que com una instància negativa que té com a funció reprimir; l'arqueologia tracta, així, de comprendre com aquest mecanisme, mitjançant el qual "en tota societat la producció del discurs és a la vegada controlada, seleccionada, organitzada i redistribuïda, mitjançant un cert nombre de procediments", és productor de veritat; la veritat està lligada circularment als sistemes de poder que la produeixen i la mantenen, i als efectes de poder que indueix i que l'acompanyen. Veritat i poder no són, doncs, termes excloents, com una certa tradició "il·lustrada" ha pogut tendir a fer-nos pensar; molt al contrari: la veritat és un efecte de poder.

Alejandro Delgado Gómez, a l'article "Documentos y poder: órdenes del discurso", *Anales de documentación*, 2010, vol. 13, 117-133, explora els modes en què es creen, es conserven i s'eliminen documents en els sistemes de poder, fent servir *L'ordre del discurs*, que "s'aplicava a la dilucidació dels modes mitjançant els quals el poder [...] condiona el discurs d'un determinat constructe socio-cultural, és a dir, allò que pot i no pot ser dit en una societat i en una cultura donades" (p.122).

⁵ La memòria social, lluny de ser immediatament donada, es troba constituïda per una operació interpretativa. Memòria social *en construcció*.

Un debat que intersecaria amb aquest argument, és la tensió assenyalada per Mark A. Greene (2002) entre el document com a prova i el document com a memòria, Luciana Duranti, adscrita a allò que Verne Harris ha denominat el paradigma recordkeeping, ha indicat que "el material arxivístic és una prova imparcial d'accions i transaccions"; d'altra part Richard Cox, defensor també d'aquest corrent, distingeix (1996) que entre "els valors fonamentals de l'avaluació el primer i més important és el valor probatori. El valor probatori s'assigna a aquells documents concebuts pels seus creadors com a dipositaris d'un valor permanent per documentar les activitats i funcions, protegir els drets legals i possibilitar l'administració contínua. Ni Cox ni Duranti neguen que altres usos històrics o culturals d'allò que ells defineixen com a documents (aquells que són proves dels tràmits) puguin ser apropiats; amb tot, aquests usos han de ser completament secundaris en l'objectiu de conservar la prova de la gestió de la institució; així com segons Duranti (1993) un historiador mai no utilitzaria una font d'informació que no complís els requisits legals de prova; i Cox declarava (1993) que la conservació de la prova proporcionarà més del necessari als historiadors i altres per portar a terme les seves investigacions. L'argumentació de Duranti respecte la funció dels arxius és pobre; fa ús d'un argument circular: els arxius conserven la prova de la gestió de les institucions perquè això és el que fan els arxius per definició.

La teoria bàsica del paradigma recordkeeping gira entorn de la creença, que es remunta a l'obra de Hilary Jenkinson *A manual of archive administration*, de què els documents administratius són imparcials i "no diuen [...] res més que la veritat". Aquesta premissa positivista, regressiva al positivisme de les historiografies alemanya (Ranke) o francesa (Langlois i Seignobos) a finals del segle XIX i començaments del XX (Jacques Le Goff, 1977), opera en Cox, que a *Closing an era: historical perspectives on modern archives and records management*, (2000): 151, ha escrit sobre la "veracitat essencial" de la prova, així com en Luciana Duranti, que afirma que la teoria

de Jenkinson, “en estar separada d'ambigüitats culturals, és aplicable universalment, és veraç”, a “The records: where archival universality resides”, *Archival issues* 19 (1994): 92.

Jacques Le Goff ha escrit, a *Pensar la història. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 11: “Però així com en el segle XX es va fer la crítica de la noció del fet històric, que no és un objecte donat ja que resulta de la construcció d'allò històric, *així també es fa avui la crítica de la noció de document*, que no és un material brut, objectiu i innocent, sinó que expressa el poder de la societat del passat sobre la memòria i el futur: el document és monument (Foucault i Le Goff). Al mateix temps es va ampliar l'àrea dels documents [...] Avui els documents arriben a comprendre la paraula, el gest. Es constitueixen arxius orals [...]”. Així com més avall; *ibíd.* p. 34: “[...] en la història el fet no és la base essencial de l'objectivitat, tant perquè els fets històrics són construïts i no donats, com perquè en la història l'objectivitat no significa mera submissió als fets. [...] No hi ha fet o fet històric sinó dintre d'una història problema.” Quant a què l'objectivitat no és la mera submissió als fets, se serveix dels arguments de Max Weber i de Carr. “Abans que res, Max Weber (1904): ‘Un caos de “judicis existencials” sobre infinites observacions particulars seria l'única sortida a què podria portar l'intent d'un coneixement de la realitat seriosament “privada de pressupòsits”’. Carr (1961) parla amb humor del “fetitxisme dels fets” dels historiadors positivistes del segle XIX: ‘Ranke tenia una confiança pietosa en el fet de què la divina providència s'ocuparia del sentit de la història si ell s'ocupava dels fets... La concepció de la història pròpia del liberalisme del segle passat [el segle XIX] mostra afinitats estretes amb la doctrina econòmica del *laissez-faire*... Era l'edat de la innocència i els historiadors vagaven pel jardí de l'Edèn... nus i sense vergonya davant del déu de la història. A partir de llavors, coneguérem el pecat i vivim l'experiència de la caiguda: i els historiadors que al dia d'avui simulen prescindir d'una filosofia de la història, considerada aquí en el sentit d'una reflexió crítica sobre la pràctica històrica, busquen simplement recrear, amb la ingenuïtat artificiosa dels membres de la colònia nudista, el jardí de l'Edèn en un parc de la perifèria”.

Mark A. Greene en “La fuerza del significado: la misión de los archivos en la era posmoderna”, *Tabula* 10, 2007, 196, argumenta que “... el paradigma recordkeeping pot ser considerat com una part del paradigma arxivístic. El debat s'ha generat [la versió original és de l'any 2002] perquè el paradigma recordkeeping pretén *convertir-se* en el paradigma arxivístic.”

⁶ El grau de separació del contingut, l'estructura i el context creix a mesura que els documents estan dissociats en una sèrie de fitxers i cadenes de bits generats per distintes aplicacions, els fitxers estan distribuïts entre diverses unitats o diverses xarxes, i poden canviar periòdicament actualitzant-se, conservant o no un fitxer històric i tenint en compte o no els vincles determinants amb els documents ja creats, cosa que fa difícil determinar els *límits del document* (Jordi Serra, 2008, p.23).

⁷ En la gestió del cicle de vida dels documents electrònics existeixen dues fases, seguint el model definit per Luciana Duranti (1997): una primera fase dirigida al control de la creació i la gestió de documents electrònics actius i semiactius fiables i autèntics; i una segona fase orientada a la conservació dels documents inactius autèntics en arxius digitals. Una funció important en un arxiu digital és definir clarament els límits d'allò que s'adquireix el compromís de conservar. Això s'aconsegueix identificant l'objecte de dades de contingut i, a continuació, el conjunt de bits imprescindibles per reproduir i fer intel·ligible aquest objecte, tractant-los com un nou objecte (representation information object). Repetint el procés sobre aquest nou objecte, s'obtidran nous representation information objects, fins arribar a construir una cadena d'objectes d'informació de representació, vinculats de forma necessària entre ells, que constituïran els *nodes de la xarxa de representació*.

En una *xarxa de representació (representation network)*, concepte proposat pel model OAIS [norma ISO 14721:2003. *Space data and information transfer systems. Open archival information system. Reference model*], on cada node de la xarxa correspon a un codi que pot ser interpretat mitjançant un altre node de la xarxa, poden existir distints tipus d'objectes (documents, metadades, aplicacions o elements executables...) i *les relacions entre aquests objectes*, en tant que *nodes de la xarxa, poden ser també de distint tipus* (identificats pel model Premis [*Preservation metadata: implementation strategies*], desenvolupant el model OAIS):

-*Estructurals*: relacions entre parts d'un mateix objecte o entitat intel·lectual, és a dir, entre fitxers, representacions i cadenes de bits. Aquest tipus de relació és la que mantindrà un fitxer textual amb un gràfic incrustat o una signatura digital.

-*De derivació*: resultat de la transformació d'un objecte. L'entitat intel·lectual de l'objecte resultant serà la mateixa, però la instanciació i el format dels dos objectes seran diferents. És el tipus de relació que mantindrà, en el cas d'una migració, un document Microsoft Word amb un document PDF/A.

-*De dependència*: existeix una relació de dependència quan un objecte precisa d'un altre per donar suport a la seva funció o coherència al seu contingut, així com per permetre el seu accés. Pot ser de tipus semàntic, com la que mantindrà un document XML amb un DTD o un esquema XML, un document textual amb el codi ASCII o un document HTML amb un full d'estils CSS, o bé relacionada amb la seva representació, com la que mantindrà un document PDF amb Acrobat Reader o un document HTML amb qualsevol navegador (Jordi Serra, 2008).

⁸ Terry Cook, "Archivística y posmodernismo: nuevas fórmulas para viejos conceptos", *Tabula* 10 (2007): 74-75.

⁹ La *unicitat*; una de les característiques identificada per Hilary Jenkinson per definir un document d'arxiu.

¹⁰ Terry Cook, "Imposturas intelectuales o renacimiento profesional: posmodernismo y práctica archivística", *Tabula* 10 (2007): 89.

¹¹ Zigmunt Bauman. *Modernidad y ambivalencia*. Barcelona: Anthropos, 2005, p. 331.

¹² Imre Kertész a l'assaig *La vigència dels camps*, inclòs a la compilació *Un instant de silenci en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder, p. 54-55

¹³ El material textual que segueix al primer paràgraf d'aquest epígraf és una certa sedimentació de l'article de Sánchez Biosca "Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah", *Revista brasileira de história*, v. 21, núm. 42, 2001, p. 283-302.

¹⁴ "Allò que la fotografia reproduceix a l'infinit únicament ha tingut lloc una sola vegada: la fotografia repeteix mecànicament allò que mai més no podrà repetir-se existencialment". Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 31

¹⁵ David Rousset encunyà el terme en un text de 1946. David Rousset. *El universo concentracionario*. Barcelona: Anthropos, 2004

¹⁶ L'escriptor Jean Cayrol, testimoni directe de l'experiència concentracionària per la seva estada a Mauthausen, col·laborà amb Resnais en la realització de la pel·lícula.

¹⁷ Imre Kertész argumenta la singularitat del crim comès contra els jueus assenyalant-ne el caràcter de símbol universal a l'assaig *La vigència dels camps* (conferència pronunciada el 22 de febrer de 1990, i publicada el 1993), inclòs a la compilació *Un instant de silenci en el paredón. El holocausto como cultura*, p. 53-63

¹⁸ Wieviorka, Annette. *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*. París: Plon, 1992

¹⁹ Els tres registres de l'experiència de la *Shoah* que varen ser descrits per l'historiador Raul Hilberg.

²⁰ Aquell lloc impossible en què "les coses es donen a la vista en una mena d'al·lucinant intemporalitat o, millor, atemporalitat" que correspon més al trauma que a un univers discursivitzat, historiable.

²¹ Fredric Jameson ha introduït la qüestió d'allò que ell anomena 'allò espai'. "[...] en termes generals podria dir-se que les grans obres modernes, particularment en la literatura, inclús en la pintura, plantegen la qüestió del temps, del temps i la memòria, o més exactament, la qüestió de per què en cert moment el nostre sentit del temps, del passat, va quedar debilitat. [...] En aquest sentit, el present es fa més important que el passat i conforme el nostre sentit del temps històric ha canviat, també ho ha fet el nostre sentit del temps existencial. [...] Hi ha, en efecte, un estrany present absolut en què viu la gent i sembla que el temps cedeix davant allò espacial, davant aquest sentit espacial de les coses. [...] En el nou període [la postmodernitat] la llengua deixa d'estar en el centre, mentre que l'espai, en sentit general, passa a ocupar el seu lloc, juntament amb l'anomenada cultura visual, les imatges, la 'societat de l'espectacle', la publicitat, etc., o sigui, sèries d'imatges que transformen l'espai".

En el film de Lanzmann també ocupa un lloc central l'espai, i les sèries d'imatges que el transformen; amb tot, i aquí radica una distància fonamental, res en realitat és possible sense la paraula.

²² Reconstruir les coordenades espaciotemporals sembla fonamental per recompondre una *Gestalt* o imatge de conjunt. Allò singular s'imposa llavors des de l'únic punt de vista que interessa: l'home en aquell entorn, en aquell lloc, en aquell temps. I és aquí on comença a obrir-se pas la dimensió no domesticada de l'experiència.

²³ University of Southern California (USC) Shoah Foundation Institute. <http://dornsife.usc.edu/vhi/>

²⁴ Prefaci a Claude Lanzmann. *Shoah*. Madrid: Arena Libros, 2003, p.9