

Any 2004. Programa especial. Suplement del número 5

1 – 28 març 2004

# FilmoTeca

de Catalunya

Alexander Kluge (a la dreta)  
amb Edgar Reitz

# Alexander Kluge

## Malenconia i mimetisme: els enigmes d'Alexander Kluge

### El problema Kluge

Per bé que és un cineasta europeu conegut a l'altra banda de l'Atlàntic, Alexander Kluge presenta una trajectòria poc ortodoxa. Nascut el 1932, va estudiar dret abans de rodar el seu primer curtmetratge el 1960. A Alemanya és conegut també com a novel·lista i autor d'obres de sociologia. Per als historiadors del cinema, ell és l'estrateg polític i el garant jurídic del "Nou Cinema Alemany" dels anys seixanta i setanta, i el principal artesà del famós Manifest d'Oberhausen del 1962 i del dispositiu legal en què va desembocar. El 1964 va participar en la fundació de la primera escola de cinema de la RFA (a l'Escola de les Arts Decoratives d'Ulm) i el 1972 va publicar, en qualitat de professor de sociologia a la universitat de Frankfurt, un llibre que havia d'esdevenir un clàssic per a la generació dels estudiants del 1968: *Espai públic i experiència: l'organització burgesa i l'organització proletària de l'espai públic*. Aquesta obra, escrita en col·laboració amb Oskar Negt, pretenia ser una rèplica radical a l'obra no menys clàssica de Jürgen Habermas, *L'espai públic*. Coautor d'un determinat nombre d'altres anàlisis crítiques i polítiques, entre les quals hi ha un llibre sobre la indústria europea del cinema, Kluge va ser durant més de dos decennis el cap incontestat del grup de pressió parlamentari i l'artífex del sistema alemany d'ajuda al cinema fonamentat sobre el concepte de "film d'autor" (un sistema del qual, als anys vuitanta, havia d'esdevenir un dels adversaris més virulents).

El 1984 va desplaçar una vegada més el seu terreny d'acció i va tancar el que molta gent van considerar com un pacte amb el diable en acceptar de produir programes culturals per a cadenes comercials com ara SATI i RTLplus. Aquests programes, d'una mitja hora de durada i difosos en un horari tardà, es van realitzar en col·laboració amb un consorci controlat per *Der Spiegel* i finançat en part per l'agència publicitària japonesa Dentsu. Presenten minifilms, assaigs filmics i entrevistes que tracten de temes tan diversos com la guillotina i el cinema de muntatge, o l'òpera i la mitologia grega; també s'hi va poder veure un "mostrari" d'una escena de *LE MÉPRIS* de Jean-Luc Godard, una entrevista sobre Tàcit amb el dramaturg Heiner Müller o un reportatge sobre "Fidel Castro: l'últim dels mohicans". La filmografia de Kluge comprèn trenta films, entre curts i llargmetratges; a més, és l'autor de deu volums de relats i setze altres títols, i ha realitzat per a la televisió una mitjana de dues emissions

d'una mitja hora per setmana des de fa quinze anys.

D'entrada et quedés impressionat per una productivitat tan implacable i que abasta tants de terrenys diferents; després l'admiració potser deixarà lloc a l'escepticisme i la incredulitat. Perquè, a més dels films, els llibres i els centenars d'hores de televisió, també hi ha els articles, les polèmiques, les entrevistes, les conferències de premsa i les lectures públiques; per tant, per bé que Kluge ha esdevingut una mena de mite, i d'institució, fins i tot –la consciència àgil i irremissible de la vida pública alemanya–, estariem igualment autoritzats a trobar alguna cosa de monstruós en un talent tan formidable i que ultrapassa tant la norma humana. La seva energia no vacil·la mai, la seva curiositat és inextingible i la més petita ocasió serveix per encendre la seva set de reforma i compromís creatiu. A diferència de Rainer Werner Fassbinder, Kluge, més que no un esprintador, és un corredor de marató, sempre ple d'entusiasme després de més de quaranta anys a primera línia; havent precedit la generació del 68, també ha sobreviscut als seus pessimisme i (auto)desfeta.

A causa de les seves dimensions, l'obra de Kluge es mostra enigmàtica, i encara més pel fet que la persona real, les preocupacions de la qual es desenvolupen en una escala tan vasta, no ha volgut sacrificar res de la seva vida privada. Ell afirma sense inversemblança que fer films, per ell, només és una de les facetes del seu compromís, i és un fet que, a part de quatre títols "canònics" –UNA MUCHACHA SIN HISTORIA (1966), ARTISTAS BAJO LA CARPA DEL CIRCO: PERPLEJOS (1968), DIE PATRIOTIN (1979) i EL PODER DE LOS SENTIMIENTOS (1983)–, els seus films rarament es projecten o es discuteixen. Comparats amb les obres dels seus "germans petits" alemanys, Fassbinder, Herzog i Wenders, fins i tot aquests quatre films semblen compilacions brillants i deliberadament improvisades, o sorprenents muntatges fets "de peces i trossos", més que no obres mestres capaces de ser suficients per elles mateixes. I, a l'inrevés de dos directors de la seva mateixa generació, Edgar Reitz i Hans Jürgen Syberberg, sembla que Kluge no experimenta l'obsessió d'emprendre obres inscrites en la "llarga durada", com ara *HEIMAT* o *HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND*. Ha preferit escollir estudis de casos, com ara el d'Anita G. o Ferdinand Rieche, el cap de la seguretat a *FERDINAND EL DURO* (1975), o els destins contrastats de dues dones: l'una, una espia a favor de la República Democràtica Alemanya i l'altra, prostituta i lladre de botigues (*IN GEFAHR UND GRÖSTER NOT...*). Si l'interroguessin pel que fa a això, Kluge potser respondria que el seu treball cinematogràfic és un *work in progress*, perquè



El treball ocasional d'una esclava d'Alexander Kluge

l'objectiu no és tant el film mateix com la il·lustració de la seva historicitat; no tant la idea d'una obra com la relació dels estats d'agregació del cos social en un marc mòbil i afortunadament inacabat.

Els lligams estrets que uneixen la producció literària de Kluge i els seus guions suggereixen que tot el seu treball cinematogràfic es comunica per mitjà d'una xarxa subterrània amb les seves altres activitats: molts dels seus personatges van aparèixer abans en els relats de *Lebensläufe*, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* i *Unheimlichkeit der Zeit*. De la mateixa manera, alguns dels seus films es componen partint dels finals de films anteriors, mentre que d'altres semblen autoparòdies. El director ha, fins i tot, retreballat i remuntat alguns dels seus films com a resposta a les crítiques que li havien estat adreçades o després d'un debat amb el públic. Però aquesta estructura reticulada posseeix també causes externes: per bé que els films de Kluge són fragments d'un diàleg ininterromput amb ell mateix, les peces del puzzle s'integren en una estratègia de conjunt que està necessàriament sotmesa a un control heterònom. El mètode de treball de Kluge, com el d'un determinat nombre d'altres cineastes independents, es descriu de la millor manera possible per mitjà del terme "*Verbund*", proposat per Harun Farocki. Com en el terreny econòmic d'on prové aquesta noció, es tracta d'instaurar una estructura productiva integrada que sigui al mateix temps un collage dadà i una "obra d'art total", amb els retalls de diari, les fotografies o els "objectes trobats" funcionant com una instal·lació per a un museu permanent de la idiosincrasia i l'heroica perseverança humanes. La cohesió del *Verbund* de Kluge, d'altra banda, està assegurada tant per la contradicció estructural que assumeix l'artista posant-se al servei de la indústria cultural com per la dificultat de





Artistas bajo la carpa del circo: perplejos d'Alexander Kluge

treballar en diversos mitjans simultàniament preferint "intervèni-hi" des de l'interior, a la manera de Brecht, que no criticant-los des de l'exterior.

Malgrat l'interès que suscita, Kluge roman igualment enigmàtic a causa de la impersonalitat excèntrica del seu mètode de treball: a diferència d'altres directors del "Nou Cinema Alemany", ell mai no ha buscat la fama i tampoc no s'ha presentat com un artista visionari investit d'una missió personal (el vici molt germànic de més d'un dels seus col·legues). Al contrari, impressiona immediatament el gran nombre de projectes que ha dut a terme en col·laboració, i la freqüent aparició del seu nom en signatures col·lectives, no tan sols sota manifestos i comunicats de premsa, sinó també en títols genèrics. Així mateix, ha participat en tres films de compilació (ALEMANIA EN OTOÑO, DER KANDIDAT i KRIEG UND FRIEDEN) i en dos films col·lectius amb Ulrich Schamoni, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Fassbinder i d'altres. Confia sovint les seves emissions de televisió a amics com ara Ula Stoeckl, Alfred Edel i Günter Gaus. Marcat per l'*ethos* col·lectivista dels anys seixanta i modelat per una profunda desconfiança envers l'especialització i qualsevol forma de divisió del treball, Kluge és un perfecte advocat de la cooperació. Però, en la pràctica, fins i tot l'empresa més informe en la qual pren part i l'entrevista aparentment més improvisada reflecteixen la lògica barroca del seu esperit i arriben a transformar en un tret personal i idiosincràsic aquella relació difusa que els projectes col·lectivistes i la multiplicació de les manifestacions mediàtiques semblen instaurar entre l'autor i la seva obra.

Al voltant de quin centre, doncs, s'articula aquesta producció formidable? Hi ha un veritable Alexander Kluge o només una enlluernadora i, segons determinats observadors, irritant successió de disfresses, màscares i números? Es pot dir, parlant d'ell i citant una frase esmentada a l'inici de DIE PATRIOTIN: "Com més el mires, més llunyà sembla", ja que l'inventor del concepte d'*Autorenfilm*



Una muchacha sin historia d'Alexander Kluge

deixa fora de lloc tots els prejudicis que, il·luminant l'estatut de l'autor i els mecanismes de l'anàlisi textual, permetrien desxifrar la seva obra d'una manera autobiogràfica o existencial. D'altra banda, tenint en compte els voluminosos comentaris que Kluge mateix ha fet públics sobre els seus mètodes i intencions, hi ha una gran temptació a recórrer al testimoni del director per comprendre'n l'evolució. Però, això no obstant, és una temptació a què cal resistir-se, em sembla, fins i tot si no es pot evitar completament, ja que així només ens escapariem del malestar de la tautologia per adonar-nos que els esforços exegètics de l'interessat aprofundeixen l'enigma encara més. De tota manera, determinats conceptes clau demanen ser presentats de primer en els termes escollits per Kluge mateix, abans de poder ser desplaçats i revelar tota la seva riquesa; és el cas de la seva concepció d'una teoria del cinema i de les nocions d'"espai públic", "experiència" i productivitat humana. És també el cas, crucialment, dels termes "història" i "tossuderia" (*Geschichte und Eigensinn*), perquè ens condueixen a una de les preocupacions més persistents, no tan sols de Kluge, sinó també de tota la seva generació: la "política de la identitat" d'Alemanya en (la història de) el seu cinema.

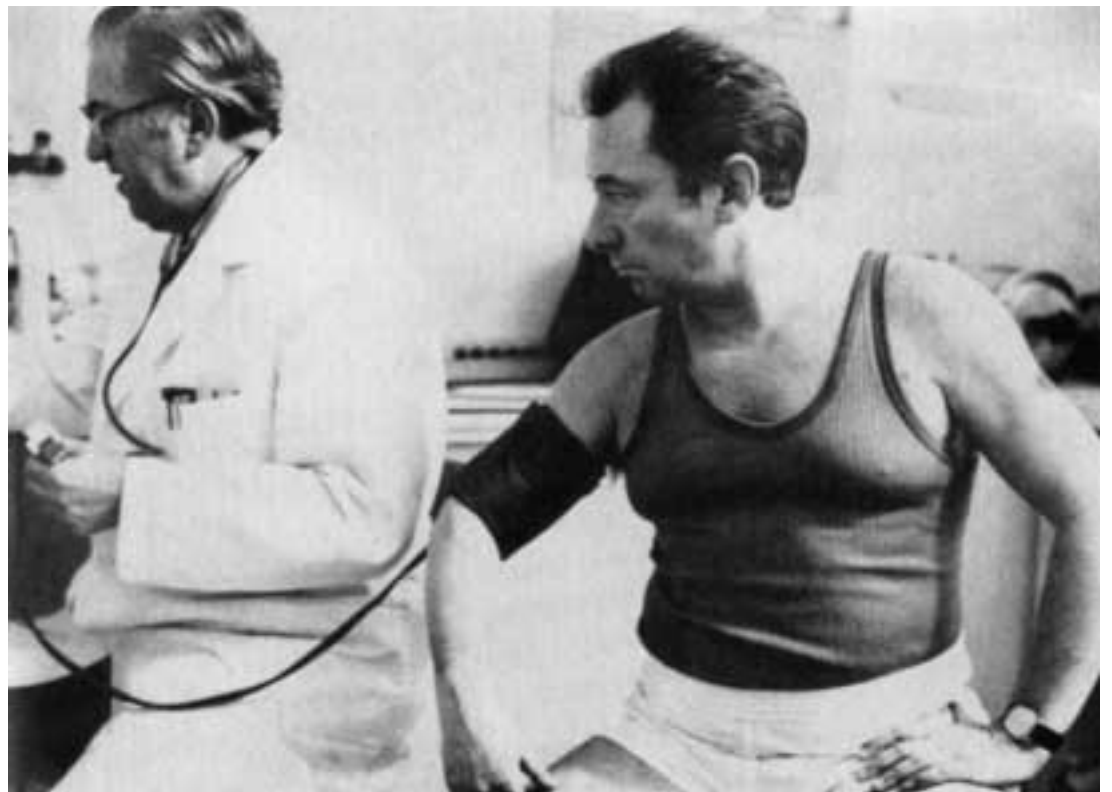
### La teoria del cinema concebuda com a política cinematogràfica

La impressió paradoxal d'impersonalitat i autocràcia que produeix aquesta obra potser només és l'efecte de la situació en què es trobaven els cineastes a Alemanya. A causa de la resposta *ad hoc* que els seus films aportaven a tantes qüestions socials del moment, Kluge pressuposava gairebé naturalment l'existència de circuits de distribució "alternatius" –cinemes municipals, centres regionals, cineclubs i associacions universitàries–; en una paraula, una cultura cinematogràfica fonamentada tant en el debat públic i l'autopresentació retòrica del cineasta com en la descoberta del repertori de les obres mestres del cinema. Les eleccions federals (DER KANDIDAT), la política regional d'educació (DIE PATRIOTIN) i els problemes ecològics (EL ATAQUE DEL PRESENTE AL RESTO DE LOS TIEMPOS) formaven el marc general de les intervencions públiques de Kluge i de les seves crides al radicalisme estudiantil. Fins i tot va fer una gira amb alguns dels seus primers films, especialment EL TREBALL OCASIONAL D'UNA ESCLAVA (1973), on va haver de fer front a públics feministes generalment hostils. Kluge es va enfrontar també a la comissió federal d'ajuda al cinema, malgrat la intervenció que havia tingut en la definició dels seus estatuts: en els anys setanta, quan les adaptacions literàries eren la via principal per assegurar-se la generositat de la comissió, ell va continuar tractant temes d'actualitat i causes controvertides, com ara el "terrorisme urbà" (ALEMANIA EN OTOÑO), l'especulació immobiliària a Frankfurt (IN GEFAHR UND GROSTER NOT...) i la legislació sobre l'avortament (EL TREBALL OCASIONAL

D'UNA ESCLAVA). Fins i tot li van demanar que tornés les subvencions que li havien concedit per a aquest darrer film perquè s'havia allunyat del guió després d'una discussió amb l'equip i l'actriu que interpretava el paper principal.

Per tant, són, primer de tot, les apories del sistema federal de subvencions el que explica per què Kluge també ha acompanyat assiduament els seus films d'un comentari teòric i autoreflexiu: perquè les seves obres poguessin existir calia que els directors de la República Federal d'Alemanya no tan sols les dirigissin i les produïssin, sinó que els havien de proporcionar també els discursos que les legitimaven, sia com a objectes de prestigi cultural, sia com a artefactes que presenten una utilitat social. La cultura cinematogràfica de la República Federal havia sofert tant a causa dels estralls de la propaganda nazi (les pràctiques de la qual van ser subrepticiament represes per la indústria cinematogràfica nacional durant els anys cinquanta), que Kluge, com molts altres directors, va notar que s'havia de comprometre en un camí totalment diferent, a la mateixa distància (és a dir igualment allunyat) de la producció clàssica de Hollywood que de la cinefília europea de postguerra, i en un període marcat per la nostàlgia d'una pràctica "revolucionària", va agafar com a referència el cinema de muntatge rus dels anys vint, des de llavors identificable com el moment (ple de fetitxisme) que va precedir la instauració, durant el decenni següent, de la triple hegemonia de Hollywood, l'il·lusionisme nazi i el realisme socialista. No sense una part de raó, Kluge considerava que l'experiència històrica d'Alemanya la predestinava a desenvolupar una estètica fílmica específica que reivindicaria el cinema com un espai públic de contracultura; així es duria a terme la promesa no mantinguda de determinats films de la fi de l'època de Weimar, com ara KUHLE WAMPE de Brecht/Dudow.

Això no obstant, a diferència d'altres directors del "Nou Cinema Alemany" que van debutar als anys seixanta i es consideraven com els Kaspar Hauser del cinema, és a dir com a "desheretats" (Wenders), "orfes" (Helma Sanders-Brahms) o "infants salvatges" (Herzog) a la recerca de "bons pares" (Douglas Sirk per a Fassbinder, Nicholas Ray per a Wenders, F. W. Murnau per a Herzog), Kluge no se sentia temptat pel treball d'apropiació malencònica o crítica de l'herència dels exiliats de Hollywood. En la mesura que hi va haver "bons pares", aquests van ser Brecht i Adorno, dos cinèfobs notoris. L'enfocament de Kluge, per descomptat, rebutja la famosa "implicació" de Bazin en la imatge considerada com una realitat autònoma, un principi que havia de fer especialment de Wenders i Herzog uns "autors" de primera categoria. ARTISTAS BAJO LA CARPA DEL CIRCO: PERPLEJOS, sí, però no ens podem imaginar Kluge enfilat dalt d'una gran càmera Mitchell en la posició que a Wenders li agrada tant, ni tampoc el veiem estirant un vaixell a través de la muntanya, com Herzog, ni construïnt a l'estudi, com Fassbinder, el dispositiu que li permetrà compondre un subtil moviment de càmera.



Ferdinand el duro d'Alexander Kluge



El poder de los sentimientos d'Alexander Kluge

D'entre els col·legues de Kluge, Syberberg potser era l'únic que compartia la seva fòbia respecte a Hollywood. Però, mentre que la imaginació barroca de Syberberg tendia a introduir en el cinema tota la gravetat moral de les arts tradicionals, retrobant així l'ideal del *Gesamtkunstwerk* wagnerià, la "seriositat" amb què Kluge abordava la seva pràctica de cineasta el va orientar –almenys al començament– en una altra direcció: cap a models de militància inspirats en l'*agit-prop* i cap a una forma satírica de cinema-veritat. Però en Kluge no era menys forta la fascinació per les arts populars, i especialment per les formes de diversió precinematogràfiques, com ara el circ, les cançons populars i els contes dels germans Grimm. D'altra banda, EL PODER DE LOS SENTIMIENTOS dona a l'òpera un paper central en la renovació del cinema i s'afegeix així no tan sols als films de Syberberg (LUDWIG, REQUIEM FÜR EINE JUNGFRÄULICHEN KONIG), sinó també a LA MORT DE MARIA MALIBRAN de Werner Schroeter i FITZCARRALDO de Werner Herzog, a la recerca d'un cinema nascut de l'esperit de l'òpera i de la veu (femenina).

La recerca d'un cinema distanciat del relat i de la intriga, i més pròxim als ideals del "drama musical", representa així una fase particular en l'evolució del Nou Cinema Alemany i de la mirada que feia sobre si mateix, una fase en què el treball cinematogràfic intentava legitimar-se per mitjà d'una crida, mig seriosa, mig irònica, a l'art burges tot reivindicant pràctiques d'avantguarda i reexaminant atentament les arrels "alemanyes" del propi imaginari. La teoria del cinema esdevingué una política cinematogràfica dissimulada, en part perquè els directors depenien de les ajudes culturals tradicionalment atorgades als teatres municipals, les sales de concerts i les òperes. En el cas de Kluge, aquesta elecció s'explica també pel fet que, per ell, una política del film havia d'intentar crear un espai de discurs i d'acció, un "espai públic productiu" (*Produktionsöffentlichkeit*). Conseqüentment, el treball del cineasta, en definitiva, només consistia a esforçar-se a obrir (*öffnen*) aquest espai i mantenir-lo obert. Que sigui obert físicament per mitjà de la projecció d'un film en una sala de cinema o mentalment per mitjà d'un acte discursiu dut a terme en el pla de la "teoria" o de l'anàlisi, no li semblava, potser, una gran diferència, a Kluge: fins i tot aquesta podria ser una de les raons del seu activisme incansable. Kluge és un cineasta que en els seus escrits es pregunta sovint per què el cinema va aparèixer en aquell moment concret i no en un altre. A primera vista, la seva resposta sembla gairebé provenir de l'antropologia, per bé que se separa considerablement, per exemple, de la fórmula del "somni ancestral de la humanitat" de Bazin. "El cinema manté nombrosos lligams amb la vida, amb l'observació de l'experiència viscuda (...) La invenció del cinema és tan sols una resposta industrial al film que hi ha en l'esperit de les persones. El flux d'associacions mentals posseeix totes les qualitats del cine-

ma. I tot el que es pot fer amb l'esperit i els sentits es pot fer en cinema".

Kluge parla de bon grat d'"organitzar l'experiència", i hi subratlla que aquest darrer terme designa alhora la subjectivitat i la praxi objectiva, tal com s'encarna en el context concret dels interessos materials i les lluites col·lectives. L'"experiència" constitueix, per tant, una categoria complexa i sobredeterminada, arrelada en la percepció corporal, el temps i el lloc, una categoria el valor heurístic de la qual inscriu el cinema en un "espai públic" de caràcter polític, sociològic i antropològic, més que no en l'esfera estètica tradicional. Mentre que, segons Syberberg, el cinema prové de l'alta cultura i només pot ser salvat si es "privatitzen" els sentits per evitar-los el contacte contaminant d'una vida sotmesa a l'economia i el comerç, tota l'activitat de Kluge tendeix a arrelar els sentits en una pràctica social o comunitària, i a allistar el cinema en el camp d'una "experiència" que és de la categoria de la paraula pública més que no de la propietat privada. És per això que Kluge, a diferència de Syberberg, se situa en la perspectiva d'una història tecnològica dels mitjans de comunicació on la discontinuïtat oberta de *Verbund* (el cinema de muntatge com a realització sempre diferida de l'obra d'art total) justifica la instauració d'un sistema de subvenció estàtic. Sobre aquest rerefons polític, Kluge creu que el cinema és capaç de mantenir un espai públic obert, més permeable que cap altre a la dimensió privada (a la subjectivitat i el desig), un espai que permet alhora posar en escena i compensar el tall entre els individus i la realitat primera de la producció. En el corrent do-

minant del cinema comercial, això no obstant, de la subjectivitat se n'ha encarregat una indústria capitalista que només la "restitueix" sota la forma d'una mercaderia portadora de plaers autoalienants: "El cinema a la pantalla és només una manera d'organitzar experiències que ja existien abans que es rodés el film. (...) Els films de Hollywood intenten convèncer el públic de renunciar a la seva experiència pròpia perquè segueixi l'experiència més organitzada del film."

Si el cinema, sota la seva forma industrialitzada, no es pot escapar d'aquesta dialèctica de la reificació, llavors la via que s'ofereix als cineastes independents consisteix a redefinir l'"experiència" a través de les formes estètiques i les pràctiques artístiques que integren l'autoalienació en la seva estructura mateixa: d'aquí prové la pràctica crítica del cinema de muntatge, però també l'interès central que Kluge –sota la influència del feminisme, especialment– sent per l'òpera, en la qual veu un món de representació essencial de la subjectivitat autoalienada.

Thomas Elsaesser (Trafic, núm. 31, tardor de 1999)

## ► Entrevista amb Thomas Mauch

P.- Vostè ha rodat diversos films de Kluge?

M.- Sí, UNA MUCHACHA SIN HISTORIA, ARTISTAS BAJO LA CARPA DEL CIRCO: PERPLEJOS, FERDINAND EL DURO... Pel que fa a DIE PATRIOTIN, no me'n recordo bé. Kluge té una gran caixa que conté tot el que ell ha rodat des de fa deu anys, i hi ha plans meus en films on jo no era el càmera. Em volta pel cap que vaig fer un efecte de fos encadenat per a DIE PATRIOTIN.

P.- Kluge ha dit que ell fa cinema mut amb so. Què representa, això, pel que fa al treball de vostè?

M.- Quan has de rodar una escena interpretada, et prepares, ho munes tot, s'estableix la il·luminació i es col·loca la càmera, i, de sobte, Kluge veu a l'altra punta del restaurant un home que menja sopa i diu: "Ah! És interessant! Li preguntarem si voldria interpretar el paper d'un inspector poc intel·ligent" i t'oblides de l'escena preparada; també es roden escenes mudes, i això és dur, per-



El ataque del presente al resto de los tiempos d'Alexander Kluge



Alexander Kluge amb Volker Schlöndorff, Alexander von Eschwege i Stefan Aust



El treball ocasional d'una esclava d'Alexander Kluge

què ell és exigent. Necessita escenes de transició per fer passar un sentiment, però no sap quina mena de sentiment; jo, en canvi, sé exactament quina mena de pla li convé, i és un tipus de pla que no li serviria de res a Herzog. A les escenes interpretades, ell no hi està còmode: per filmar-nos ara, mentre parlem, jo hauria d'agafar un pla de l'esquerra des de darrere, després de la dreta, i després de davant però amb talls nets, "clean", perquè, si no, Kluge no pot aïllar plans que utilitzarà en un altre context; exigeix una soltesa impossible d'aconseguir, de

manera que em sento explotat com a càmera; rodem d'acord amb un pensament d'ell, molt bé; però després, al muntatge, la cosa és del tot diferent. Em sento explotat, doncs, però que t'exploti Kluge és afalagador. Per trobar la meua identitat com a càmera, haig de treballar amb altres cineastes. Amb Kluge es roda sincrònicament amb ell, i això li impedeix modificar la presa; llavors, al muntatge, va tallant.

P.- Es podria dir que Kluge filma sempre el mateix film?  
M.- Exactament! En la primera projecció de DIE PATRIO-

TIN, un projeccionista poc eixerit va invertir l'ordre de dues bobines; bé, doncs ningú no se'n va adonar, ni jo mateix; Kluge sí, que se'n va adonar i va dir: "No està gens malament, és una bona idea". El problema, amb ell, és que no se sap aturar; ja l'ha sentit a la conferència de premsa: acaba amb una troballa d'expressió, i és fantàstic, i pam!, torna a començar; s'emborratxa amb les paraules.

P.- La seva feina és més gratificadora amb altres realitzadors?

M.- Miri, en un rodatge normal es prepara la feina, es fan localitzacions i el director i el càmera es posen d'acord; amb Kluge, no es fa res d'això; amb Herzog, no es prepara res; amb Schroeter, jo no ho necessito, em preparo a la meua manera; ell em diu el que li cal i jo sé que ja ho havia previst pel meu compte; Schroeter és un home que estima els seus actors; en el cas de Kluge, els actors només són "portaidees". Un director només és demòcrata fora de la feina; està sol i no coneix els altres directors; però nosaltres, els càmeres, sí, que podem comparar les qualitats professionals dels directors amb qui treballem.

P.- Així, doncs, vostè no pot seguir el seu treball del principi a la fi, com ho fa un artista.  
M.- Què fa un artista, no ho sé; un càmera serveix al treball i la creació d'un altre; amb Herzog, al començament, a SIGNOS DE VIDA i també a TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS, vaig poder conduir la meua feina des del començament; amb Kluge, no, i, a més, jo no hi tinc confiança, en ell. Em pot citar per a un rodatge al cap d'un mes i jo sé que contractarà algú altre; al començament, això em sorprenia molt, però ara ja sé que necessita una quantitat enorme de material i vaig molt amb compte; només puc confiar en ell desconfiant-ne...

Andrée Tournés (Jeune Cinéma, núm. 154, Novembre 1983)

## BIBLIOGRAFIA: ALEXANDER KLUGE.

### Kluge Autor

- Eder, Klaus; Alexander Kluge. *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste*. München: Carl Hanser, 1980.
- Kluge, Alexander. *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos. La escéptica. Proyecto Z. Proverbios de Leni Peickert*. Madrid: Alianza, 1972.
- Kluge, Alexander. *Diálogos de 'Artistas bajo la lona: perplejos'*, "Nuestro cine" no. 82 (feb. 1969), p. 34-51.
- Kluge, Alexander. *Ecrits sur la télévision et la musique*, "Trafic" no. 31 (automne 1999), p. 52-62.
- Kluge, Alexander. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Kluge, Alexander. *Lebensläufe: Anwesenheitsliste für eine Beerdigung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Kluge, Alexander. *Una Muchacha sin historia: diálogos*, "Nuestro cine" no. 68 (dic. 1967), p. 35-42.
- Kluge, Alexander. *Schlachtbeschreibung: roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

### Entrevistes i estudis sobre Kluge

- *Alexander Kluge*, "Film dope" no. 31 (Jan. 1985), p. 9-11.
- *Alexander Kluge*, "Jeune cinéma" no. 154 (nov. 1983), p. 1-11.
- *Alexander Kluge*, "Screen international" no. 433 (18-25 Feb. 1984), p. 32.
- *Alexander Kluge: abandonar los caminos trillados*, "Kino" nr. 2-3 (1980), p. 15.
- *Alexander Kluge... da Venezia*. G. Albano; A. Aprà; L. Faccini (eds.), "Cinema & film" anno 1, n. 1 (inverno 1966/1967), p. 123-126.
- Elsaesser, Thomas. *Mélancolie et mimétisme: les énigmes d'Alexander Kluge*, "Trafic" no. 31 (automne 1999), p. 70-94.
- Elsaesser, Thomas. *New german cinema: a his-*

*tory*. London: MacMillan Education: BFI, 1989.

- *Entretien avec Kluge*, "Jeune cinéma" no. 145 (sept. 1982), p. 15-16.
- *Estetica nucleare: conversazione tra Alberto Moravia e Alexander Kluge*, "Filmcritica" anno 37, n. 364 (magg. 1986), p. 195-204.
- *Films d'auteurs... films de spectateurs... propos de Alexander Kluge*, "Jeune cinéma" no. 110 (avril/mai 1978), p. 28-31.
- Gregor, Ulrich. *Le chercheur Alexander Kluge*, "Jeune cinéma" no. 94 (avril 1976), p. 15-20.
- *Intervalli tra film video televisione: Yoko Ono, Alexander Kluge, Marina Abramovic, Silvie & Chérif Defraoui*. Valentina Valentini (ed.). Palermo: Sellerio, 1989.
- Lutze, Peter C. *Alexander Kluge: the last modernist*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1998.
- Pérez Estremera, Manuel. *Fleischmann, Kluge, Schlöndorff, Straub: ¿un nuevo cine alemán?*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- Sandford, John. *The New german cinema*. London: Eyre Methuen, 1981.
- Sauvaget, Daniel; Roland Schneider. *Alexander Kluge, le défricheur. Filmographie des principaux auteurs*, "Cinéma-Action" no. 28 (avril 1984), p. 22-27; 150-151.
- Trerotola, Diego. *Perfil de Alexander Kluge*, "El Amante cine" no. 125 (sept. 2002), p. 42-45.

### Estudis sobre els seus films

- *Alexander Kluge*, "Jeune cinéma" no. 67 (déc. 1972/janv. 1973), p. 7-10.
- *Alexander Kluge habla sobre su film 'El poder de los sentimientos'*, "Kino" nr. 3 (1983), p. 19-22.
- Cohn, Bernard. *Curriculum vitae: La fille à la valise*, "Positif" no. 88 (oct. 1967), p. 14-19.
- Corrigan, Timothy. *New german film: the displaced image*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- *La Crítica alemana ante: 'Una muchacha sin historia'*, "Nuestro cine" no. 68 (dic. 1967), p. 32-34.
- *German film and literature: adaptations and transformations*. Eric Rentschler (ed.). New York: Methuen, 1986.
- Ghigi, Giuseppe; Gianni Olla. *La forza dell'intelligenza*, "Cinemasessanta" anno 25, n. 2/156 (mar.-apr. 1984), p. 7-13.
- Kaes, Anton. *From Hitler to Heimat: the return of history as film*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Kay, Karyn. *Part-time work of a domestic slave*, "Film quarterly" vol. 29, no. 1 (Fall 1975), p. 52-57.
- O'Kane, John. *History, performance, counter-cinema: a study of 'Die Patriotin'*, "Screen" vol. 26, no. 6 (Nov.-Dec. 1985), p. 2-17.
- Pala, José María; Jos Oliver. *Una muchacha sin historia (Abschied von Gestern)*, "Film ideal" no. 208 (1969), p. 172-177.
- Pouillaude, Jean-Luc. *Le chien de garde (Ferdinand le radical)*, "Positif" no. 194 (juin 1977), p. 59-62.
- Rimbau, Esteve. *Die Macht der Gefühle/La fuerza de los sentimientos*, "Dirigido" no. 107 (sept. 1983), p. 33-34.
- Schoeler, Franz. *En attendant l'utopie (sur Alexander Kluge). Deux entretiens avec Alexander Kluge*, "Positif" no. 103 (mars 1969), p. 33-47.
- Silberman, Marc. *German cinema: texts in context*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Spagnoletti, Giovanni. *Kluge ovvero della forza dei sentimenti*, "Bianco e Nero" anno 44, n. 4 (ott.-dic. 1983), p. 102-108.
- Spagnoletti, Giovanni. *'Il regista cieco' di Kluge*, "Bianco e Nero" anno 47, n. 2 (apr.-giugno 1986), p. 6-19.
- Steinborn, Bion. *Unser Herrgott ist der erste Kernaggressor*, "Filmfaust" nr. 32 (Feb./März 1983), p. 2-24.