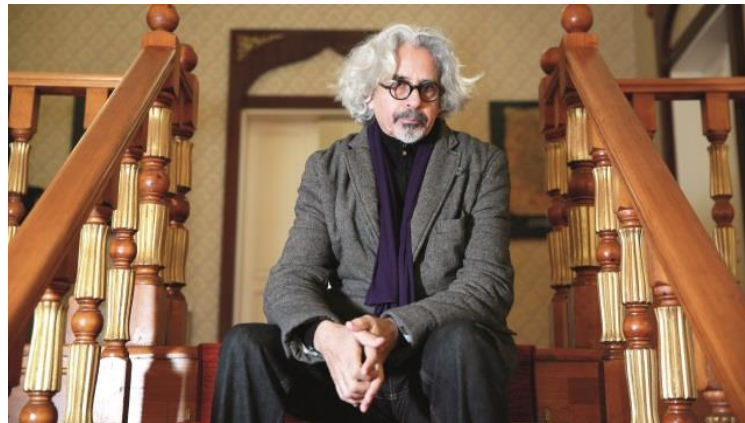


Treball de Final de Grau

Art i narració oriental al cinema de Nacer Khemir



Alumna: Anna Cateura Marquès
Tutora: Dra. Imma Merino Serrat
Grau en Història de l'Art, curs 2016/2017
Facultat de Lletres (Universitat de Girona)

AGRAÏMENTS

A la Dra. Imma Merino Serrat, tutora del treball, per tots els consells que m'ha donat al llarg d'aquests mesos per poder desenvolupar i finalitzar aquest treball. La seva visió crítica i la passió pel cinema m'ha ajudat per poder-lo millorar constantment.

A la meva família, pel recolzament i la paciència.

A la Laura Palahí, per tot el suport i l'ajuda en els moments complicats.

ÍNDEX

Introducció	2
Primera part: Elements teòrics.....	4
Característiques estètiques	4
Concepte de la bellesa divina	5
Les qualitats estètiques de la bellesa divina.....	6
Arabesc	10
Elements Iconogràfics	11
La imatge jardí – paradís	11
Arquitectura	13
Sufisme	15
Tradició del conte oral.....	18
Segona part: Nacer Khemir	21
Biografia.....	21
Cinema al Magreb	25
Nacer Khemir dins del cinema tunisià	27
Característiques de les pel·lícules de Nacer Khemir	28
Trilogia del desert.....	29
Conclusions.....	35
Bibliografia, Webgrafia i Filmografia	37

Introducció

Arrel del meu últim any de carrera a la Universitat de Granada com a estudiant de programa SICUE, vaig tenir l'oportunitat de cursar les assignatures d'Art Islàmic i Art Nazarí impartides pel professor i arabista José Miguel Puertas Vílchez.

El seu entusiasme per les matèries i la seva dedicació professional, a part de totes les sortides i activitats alternatives que proposava per aprofundir en el temari, van fer que cada vegada m'interessés més pel món islàmic i oriental.

El 28 de novembre es va celebrar a Granada el "III Festival de Cinemística – *Cinematografía y azar en la Alhambra*" des de la Universitat vam poder-hi assistir com a convidats; allà hi vaig conèixer al cineasta turc Nacer Khemir.

Khemir obria el festival com a convidat especial. Va projectar-se la seva última obra: *Looking for Muhyiddin* (A la recerca de Muhyiddin), un assaig documental sobre el sufí Muhyiddin, amb l'aportació que hi realitza José Miguel Puerta, i posteriorment va tenir lloc una taula rodona amb preguntes del públic.

D'aquesta manera el vaig conèixer personalment i em va fascinar el seu carisma. Així vaig començar a interessar-me per la resta de la seva obra i vaig decidir realitzar-ne un treball per afavorir el coneixement de Nacer Khemir i també fer una crítica a la visió distorsionada i la incomprensió que separa els móns artístics d'orient i occident.

Les diferències en la representació artística entre Orient i Occident, la forma d'expressar-se i de ser, han estat motius de conflictes al llarg de tota la història.

Aquest treball pretén fer conèixer a Nacer Khemir, un artista que vol fer comprendre a la resta del món la versatilitat del món oriental —l'Islam, el sufisme, la riquesa de les seves tradicions — tant pel públic oriental com també per canviar la visió manipulada que arriba a occident.

Per realitzar el treball, utilitzaré la bibliografia de Puerta Vílchez i part del contingut de les seves lliçons. També, entrevistes de Khemir emeses a Al Jazeera i publicacions de diferents mitjans internacionals.

D'aquesta manera el treball es divideix en dues parts ben clares. La primera, teòrica, per aproximar els elements artístics i iconogràfics orientals i ajudar a canviar el punt de vista en la interpretació. La segona dedicada estrictament al cineasta, la seva biografia, els diferents projectes i, sobretot, posar de manifest com la teoria exposada a

la primera part pren una nova dimensió al món del cinema amb les seves pel·lícules. D'aquesta manera s'obté una lectura més elaborada del que vol comunicar el director.

Nacer Khemir fa les seves pel·lícules reivindicant explícitament les seves arrels i creences amb la intenció de fer comprendre què és exactament el sufisme i què és per a ell —i la major part de la població musulmana— l'Islam.

El seu objectiu és poder mostrar la part desconeguda i més mística enfocant a un públic oriental, però a la vegada, tenint present la influència positiva que pot tenir al públic occidental que té una visió més distorsionada del món àrab.

Les pel·lícules de Khemir s'han presentat a la majoria de festivals cinematogràfics del món —realitzades la major part en francès i àrab— i ha estat premiat en innumerable ocasions per la seva visió tant sensible i crítica amb la política, les crisis i reivindicacions àrabs.

Tot i ser un personatge molt carismàtic i el fet que els seus films hagin estat premiats en festivals de cinema, actualment encara és desconegut per la major part de la població occidental. Per aquest motiu el meu objectiu és aproximar-lo, explicant qui és, quins treballs ha fet i què ens estan cridant en silenci els seus films.

Primera part: Elements teòrics

Característiques estètiques

En aquesta primera part descriuré les principals característiques estètiques i les particularitats de l'art islàmic; el motiu principal és poder comprendre aquest punt de vista oriental, i per tant, el com i el perquè de les seves representacions artístiques.

El filòsof Hegel va ser molt contundent en posar en dubtes el valor estètic de l'art islàmic/oriental. Destaca de l'art islàmic la idea del simbolisme de la sublimitat: el concepte de l'*Absolut* és abstracte, amb la manca de consciència artística d'un subjecte personal creador.

Segons Hegel, la relació entre forma i contingut no arriba a ser conscient; a diferència de l'art occidental —que destaca la capacitat de l'art cristià per representar a un Déu conscient— l'art islàmic concep un U absolut i únic. Assumint la distinció Kantiana entre el bell i el sublim, Hegel defensa que l'Islam, negant la possibilitat de la representació figurada de la Veritat, no pot produir arts plàstiques, ja que l'*Absolut* és inenarrable perquè suprimeix l'expressió d'ell mateix.

Per tant, l'art islàmic resulta preartístic. Tot i que Hegel acaba reconeixent que l'arquitectura musulmana realitza el màxim desenvolupament iconogràfic, la seva opinió és que no deixa de ser incomplet degut a que les formes arabesques s'utilitzin com a decoració.

Aquesta qüestió sobre la “falta de sinceritat” de l'art islàmic/oriental serà el motiu principal de controvèrsia entre diferents pensadors i successius historiadors de l'art tant occidentals com orientals¹.

Hegel acabarà anomenant els estereotips i prejudicis estètics que pesen encara sobre l'art islàmic en el discurs occidental: el predomini del món religiós, la prohibició d'expressar la Veritat, la incapacitat d'expressar el “jo individual” de l'artista, la carència d'un art dramàtic, la prohibició de la figura de la raó i gratitud, i la falta de sentit de l'arabesc².

¹ Mantenint el tema obert sense cap conclusió satisfactòria; per aquest motiu sortiran dos corrents, els que defensen que l'art islàmic sigui un art sincer i els historiadors que creuen que és incomplet i estrictament decoratiu.

² Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal.

Aquest menyspreu de l'art islàmic a causa de la qüestionada capacitat per generar un pensament estètic, una filosofia de l'art pròpia, continuarà en historiadors de l'art contemporanis que, d'acord amb el seu origen occidental, tindran un coneixement superficial d'aquest estil, com per exemple és el cas de Schlosser, Venturi, Bayer i Tatarkiewicz, entre altres.

Però, tot i les controvèrsies entre els mateixos pensadors, si que es troba un sentit de bellesa al món de les arts.

Concepte de la bellesa divina

Una estètica oriental/islàmica es vincula a la reflexió al voltant de la Bellesa com una de les qualitats associades intrínseques als noms de la divinitat.³

Si l'art és fonamentalment un mode d'expressar la realitat, en el cas de l'art oriental es caracteritza per la noció de realitat superposicionada amb la noció de la unitat divina, és a dir: tot està contingut en aquesta unitat.

Tot i que l'art islàmic s'enfronta a la paradoxa de no poder representar la divinitat, si que es representa i se la coneix de forma indirecta: de manera fragmentada a través dels seus atributs, la seva revelació i la seva creació amb les seves infinites formes.

Per tant, la Bellesa es considera una recerca de la perfecció de la divinitat o de les seves obres, però abans de tot, és concebuda com a imatge d'aquelles qualitats que es pressuposen en Déu, com per exemple la llum o lluminositat. Altres exemples són l'harmonia, l'ordre, el decorum, l'equilibri i la proporció; qualitats de la Bellesa divina que esdevindran caràcters estètics per aplicar de forma artística en totes les arts.

Anteriorment, Pitàgores i els seus seguidors ja havien elaborat una matemàtica i una geometria sagrada com a expressions de la perfecció divina. Els números són triangulars, quadrats o cúbics. A la vegada, representen el llenguatge i l'expressió de la divinitat i tenen un significat transcendent. Descobrir la relació dels números significa descobrir les veritats superiors.

D'aquesta manera la ment dels pensadors i artesans acabaran trobant-se per mostrar les proporcions i relacions perfectes en les obres de la Creació, també als

³ Els 99 noms d'Ala son dits nombres hermosos, al-asma al husna, surgeixen de diverses sures com les 7:180, 17:110, 20: 8 , 59:24. El número 100 és el nom ocult o l'innombrable. James, D. (1974) *Islamic Art*, Londres, Hamlyn.

anomenats *ayats*, els signes miraculosos al món de l'islam. Aquests, es troben tant en els animals, les notes musicals o les figures geomètriques, i de manera més evident en la pròpia figura humana —que es troba fora de l'art religiós— es considera model d'harmonia tal i com senyala l'Alcorà⁴.

Al-Ghazali, filòsof persa de corrent essencialista⁵ del segle XI, va advertir que la veritable Bellesa de l'art islàmic es troba en la raó i, per tant, en la geometria. Aquesta noció es troba a través dels dissenys geomètrics islàmics amb la seva afinitat cap a les figures bàsiques: triangles, quadrats i cercles, on la combinació harmoniosa no és per decorar sinó que més aviat es troba en evocar la Bellesa de l'ordre del Creador. És a dir que per arribar a aquesta Bellesa, l'home ha de dubtar de la seva capacitat de percepció de la certesa a través dels sentits.

Aquesta qüestió també la desenvolupa actualment el professor d'Estudis Islàmics Hussein Nasser, que parla del concepte de “pitagorisme abrahamic” considerant una afinitat natural entre el pensament islàmic i el pitagòric. En el mateix sentit, Louis Massignon arabista francès del segle XX, destaca la funció de mediador de l'art islàmic entre l'evocació teològica de la unitat impertorbable del ser suprem i la mutabilitat i multiplicitat constant de les seves formes en la creació.

Les qualitats estètiques de la bellesa divina

El neoplatonisme facilitarà la concepció de la Bellesa divina a través de les qualitats de la mateixa. Si bé el Déu representa la bellesa en si, aquesta és perceptible per l'home a través de tres qualitats: la llum, les proporcions perfectes i els colors.

Ibn al – Haytam⁶ (segle X) afirma que la percepció de la bellesa visual depèn de la llum, les proporcions i les figures. Hi ha un conjunt de vint-i-dos matisos contrastants o significants: el color, la opacitat, la posició relativa, l'ordre, les dimensions, en són

⁴ “hemos creado al hombre dándole la mejor complexion” sura 95:4. Las proporciones perfectas derivadas de la observacion de esos signos nos conducen a lo que es el verdadero sentido estetico medieval”. Espinosa, M. (1999) *Judaismo, estética y arquitectura: la sinagoga sefaradí*, Granada – Universidad de Granada, p.86

⁵ m filos. Actitud o corrent filosòfic caracteritzables per una comuna insistència en el factor essencial de la realitat, en la primacia —almenys lògica— de l'essència sobre l'existència (en aquest sentit, en contra de l'existencialisme) o àdhuc en la realitat i existencialitat de les essències (com és ara el cas de les idees platòniques) i de la pura accidentalitat de l'existència respecte a l'essència (Avicenna). Enciclopedia.cat, essencialisme. (2017). Recuperat el 24 de juliol 2017, de <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0106087.xml>

⁶ Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal, p. 700

uns exemples. Aquests matisos, per si sols no tenen bellesa, però agafen el seu sentit quan es troben en composició harmònica⁷.

Els teòlegs, musulmans i cristians, debatran àmpliament fins a quin punt els artesans humans poden —i també si és lícit que ho facin— en les seves obres les qualitats de la bellesa, immerses en la Creació. En aquest sentit, la solució parcial a aquests debats es troba en la concepció medieval, islàmica i cristiana, de que l'artesà no crea bellesa, sinó que aquesta simplement s'exposa per la seva habilitat especial o el seu virtuosisme tècnic per poder extreure de la matèria les seves qualitats immerses, invisibles que reflecteixen, en última instància, les qualitats del Creador.

La bellesa i el decòrum, *zayina* en àrab tal i com ho utilitzen els escolàstics i filòsofs musulmans, van de la mà. La bellesa no només rau en aconseguir la perfecta harmonia de forma i utilitat d'un objecte, sinó en la subjecció a la norma religiosa. Es tracta doncs de l'expressió de la bellesa, amb dignitat, sense excessos.

La proporció

La doctrina de la proporció és pitagòrica. En la seva forma inicial, l'estètica de la proporció defineix la bellesa com una relació clara i directa, matemàticament expressable mitjançant nombres naturals. En la seva forma més evolucionada equipara la bellesa a la unitat. Vitruvi, seguint a Plató, assenyala “La proporció, a la qual els grecs anomenen analogia, és una consonància entre les parts i el tot”.

En la concepció islàmica, la bellesa va ser concebuda en termes matemàtics i expressada en formes geomètriques. L'ordre, la simetria, està a la base de les utopies: la utopia com a recreació del món per la raó s'ha configurat com un disseny estructurat com un regne de la simetria.

La qualitat de l'equilibri o la proporció, que caracteritzen en les manifestacions artístiques o intel·lectuals es troba en el seu estat absolut únicament en la Divinitat. L'art de la música, que és intel·lectual, imita l'equilibri del món superior el mateix que l'aritmètica i la geometria “Les arts sensibles i intel·lectuals, com l'arquitectura i la fusteria, també utilitzen els principis proporcionals pel seu ordre i composició⁸.”

⁷ Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 700 – 720

⁸ Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal, p. 197

L'artesà té la possibilitat d'imitar l'obra perfecta del Creador si segueix els canons de la proporció ideal que és, en últim extrem, geomètrica, numèrica.

La llum i el color

L'estètica de la llum pot rastrejar-se en la major part dels escrits platònics, però la metafísica de la llum es fa explícita amb Plotino, qui influirà a Sant Ambrosio, Sant Agustí, i s'estén a les teoritzacions de Hugo de San Victor, Suger de Saint Denis, Witelo o Bacon, els quals especulen al voltant de les seves qualitats físiques i continguts simbòlics. A partir de les mateixes fonts clàssiques, els místics jueus i musulmans com Ibn Gabirol, Ibn Arabi i Suhrwardi, i físics com Ibn al-Haytam reprenen el tema. La noció del emanantisme serà un punt en comú que unirà als filòsofs i místics. Tots coincideixen en què la llum és la qualitat estètica primordial, la més propera a la substància divina. Diu Al-Haytam: “la llum produeix bellesa i per això considerem al sol, la lluna o les estrelles com a bells [...] sense que existeix una altra causa que els faci bells excepte la seva llum [...] on la llum per si mateixa produeix bellesa”⁹.

El color, en l'art islàmic, representa la llum quan aquesta no pot aparèixer directament. Alguns colors, com el verd del Paradís, destaquen en l'Alcorà. Quan l'artesà recorre al color és en els seus tons absoluts, no hi ha matisos ni combinacions, com seria el cas de l'art occidental; es tracta de representar la llum del prisma amb els seus colors vius: blau, verd, vermell i groc.

Els Germans de la Puresa¹⁰ representen una corrent de gran reconeixement a l'Al-Andalus del segle X. Plantejaran tota una enciclopèdia per mostrar la seva opinió sobre l'estètica de l'art oriental i com entenen l'art islàmic en comparació a altres corrents. En aquest recopilatori mencionen l'ús dels colors tan importants en el disseny d'arabescos: “els pigments que utilitzen els dibuixants són de diferents colors i d'irradiació antagònica com el negre contrastat amb el blanc, el vermell, el verd, el groc. [...] Quan es col·loquen aquests pigments segons una relació adequada, les imatges resulten resplendents, belles i brillants” d'altra forma resulten opaques, sense bellesa. La cerca de superfícies reflectants o brillants i multicolors és una característica

⁹ Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 29

¹⁰ Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 29 – 36

dominant de l'art islàmic. Això es fa evident en els mosaics, rajoles, en les alfombres i en l'art de la il·luminació de manuscrits entre altres.

La figura

La llum, el color i la proporció tenen el seu suport físic en la figuració. També en aquest apartat van afirmar: “Tot art manual té com a matèria els cossos físics i que totes les seves obres resultants són figures corporals a excepció de l'art de la música”¹¹.

Si bé l'art islàmic, per les seves restriccions teològiques, considera blasfem representar les formes de la creació, al mateix temps reconeix que aquesta creació ha estat concebuda “racionalment”, i per tant, geomètricament.

És aquest “alfabet” racional, número/figures geomètriques de la Creació, el que l'art islàmic considera lícit utilitzar en els seus dissenys. “La destresa de totes les arts consisteix en aconseguir formes en la matèria, completar-les i perfeccionar-les perquè siguin útils només en aquest món”¹².

La figuració islàmica serà llavors un art bidimensional basat —tot i que no de forma exclusiva— en figures geomètriques simples de les quals les possibilitats de combinació són infinites. La multiplicació infinita de figuracions és concebuda com el reflex del poder creatiu infinit de la divinitat així com la perfecció de les seves qualitats: llum-color, proporció-geometria.

Però potser el que explica l'assimilació de l'herència pitagòrica per part dels mestres artesans musulmans es deu, com ho han apuntat Oleg Grabar i altres autors, a la afinitat subjacent amb l'art nòmada¹³.

La civilització islàmica va estar marcada per la presència predominant de pobles nòmades (àrabs, turcs, mongols, berebers) que centren el seu art en els teixits de dissenys geomètrics. Per la seva part Burckhardt defensa que l'art està creat sobre tradicions artesanals amb esquemes geomètric i cromàtics i és impossible separar els

¹¹ Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal, p.686

¹² Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 686 - 700

¹³ Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal, p.692

processos materials de fabricació. D'aquesta manera l'art és abstracte pel temps dels processos creatius¹⁴.

D'aquesta confluència pitagòrica-clàssica i nòmada-tradicional sorgirà la síntesis del disseny d'arabescos com a grafia específica pel llenguatge de l'art islàmic.

Arabesc

Als apartats anteriors s'ha parlat de l'existència d'una concepció estètica de la divinitat islàmica. D'aquesta s'han derivat una sèrie de normes teològiques o criteris filosòfics generals que guien al desenvolupament de l'art islàmic. El cas de l'arabesc és una suma o síntesis d'aquestes concepcions encara que no estigui inspirat directament per elles.

L'Islam no crea símbols específics per referir-se plàsticament a la divinitat, el sentit estricte d'aniconisme. En tot cas adapta, adopta i recrea les formes i solucions plàstiques heretades de l'art romà – bizantí i persa – mesopotàmic per al·ludir a la creació. Just en el moment que aquest art està present naixerà l'arabesc, una barreja de requeriments teològics amb formes artístiques d'inspiració bizantina persa.

L'arabesc és per sobre de tot dibuix geomètric o estilització de motius vegetals, inclús d'animals, en un pla essencialment bidimensional, sense perspectiva. Aquesta tendència a l'abstracció de les formes vegetals és el millor que distingeix l'arabesc dels seus antecedents que tendeixen al naturalisme.

Des de la identificació de l'arabesc per part del món occidental com a distintiu de l'art islàmic i després que Hegel ho definís com la cinquena essència d'un art preconscient i abstracte, s'ha mantingut una visió negativa del mateix art islàmic o que, en tot cas, l'infravalora. Per una banda, escriptors com Goethe, Victor Hugo o Flaubert si que li reconeixen un valor estètic, tot i que, d'altra banda, el rebaixen a una indiferència moral. D'aquesta forma l'arabesc suposa una *mentalitat i moralitat capritxosa, obtusa i en últim lloc oriental*¹⁵.

Tot i les diferents catalogacions que se li han donat a l'arabesc, és important assenyalar que no ha aparegut cap font textual original que permeti atribuir un sentit iconogràfic precís a l'arabesc.

¹⁴ Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal, p.697

¹⁵ Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal.

Va ser entre finals del segle XIX i principis del segle XX a instàncies dels impressionistes, atrets molts d'ells per l'orient¹⁶, quan es va començar a reivindicar l'art islàmic com a precursor de l'art abstracte. Així ho qualifica Francesco Vions: L'art islàmic en el seu conjunt és una de les creacions més extraordinàries que ha produït l'esperit abstracte [sic] La geometria en particular va ser una font plena de creacions.¹⁷

Elements Iconogràfics

La imatge jardí – paradís

Mircea Eliade (1907 – 1986) filòsof, historiador i novel·lista romanès defensa que la nostàlgia del paradís és la forma de misticisme més antiga i repetida al llarg de tota la història ja que cap de les grans religions ha escapat a aquesta melangia que es transforma en promesa d'un lloc, generalment d'un jardí o camp fèrtil, de delit i descans etern pels justos¹⁸.

És fonamental aquesta idea ja que és l'única “imatge sagrada” explícita de l'Alcorà que inspirarà la representació iconogràfica específica de l'art islàmic. D'aquí en neix el dilema de si l'art islàmic només presenta un únic tema iconogràfic, ja que part del seu art representarà únicament el paradís i les seves formes d'entendre'l. A part dels jardins, la imatge del paradís interfereix també en la decoració de l'arabesc vegetal i de diverses concepcions arquitectòniques —per tant, Hegel podria estar equivocacat al negar un sentit estètic a l'arabesc pel seu conjunt—.

Tot i la claredat i la centralitat que agafa la idea del paradís dins de l'Alcorà, aquesta apareix poc definida i, per tant, es va completar amb imatges heretades de les cultures i religions amb les quals l'Islam va entrar en contacte.

Un exemple d'aquesta falta de precisió és la confusió entre la concepció teòloga musulmana dels set “cels” o “esferes” que se superposen i semblen sostenir el tron diví i el paradís alcorànic literalment. Aquest correspondria al concepte cristià o persa d'un

¹⁶ Hussein Nasser: “quienes se llegaban a interesar por el arte islamico a causa de su naturaleza supuestamente abstracta, con frecuencia lo hacían por razones equivocadas , pues el arte islamico no es abstracto en el sentido occidental moderno. El arte occidental parte de la abstraccion matematica y racionalista deliberada para alejarse conscientemente de las formas naturalistas caducas del neoclasicismo decimonónico”. Burckhardt, T (1988) *El arte del Islam*, Barcelona, Olañeta, p.5

¹⁷ Vions, F. (1973) *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Salvat, p.35

¹⁸ Eliade, M. (1986) *Encyclopedia of religions*, Nueva York. Cap. *Paradise*

jardí promès pel descans dels justos. El malentès sorgeix en alguns texts literaris en que les esferes són descrites indiferentment com a “paradisos”, sent l’únic verdader l’últim paradís: el número 7, fent referència al setè cel; l’únic que es troba en forma de gran jardí.

Un altre element confús que es troba en les narracions, però que apareix en menys repetició és el cas de l’arbre Tuba. Se’l descriu com un arbre incommensurable i sostén tots els nivells del paradís amb una verdadera columna vertebral.

En l’art islàmic s’ha de tenir present la idea de l’estudi de l’adaptació i apropiació de formes, imatges i conceptes heretats d’altres civilitzacions anteriors per comprendre com l’art a l’Islam finalitza transformant-se en l’art de l’Islam o art islàmic. Diferents estudis han seguit debatent si la imatge del Paradís desenvolupada a l’Alcorà delata l’adaptació i absorció d’una influència predominantment persa, cristiana o jueva. El cas és que aquestes imatges d’origen divers es conjuguen i s’incorporen en la concepció estètica dels jardins, fonts i jocs d’aigua islàmics que estan construïts per diferents dinasties musulmanes.

Tant en el cas de la filosofia, les ciències, la literatura, les arts i també en la concepció dels jardins de la civilització islàmica, l’art islàmic aconsegueix no només conjugar de forma harmònica elements d’altres cultures, sinó també recrear-les de forma específica imprimint-hi un segell propi i original. A més, tot i la distància entre temps i espai entre les diferents dinasties —d’Andalusia a la Índia— si que presenten una unitat i persistència de disseny i concepció estètica sorprenent, i aquesta característica només és possible pel sentit iconogràfic que adquireix la imatge del paradís alcorànic.

L’exemple visual més clar i important és per exemple el protagonisme de l’aigua corrent. La cadena que forma amb els arbres que aporten ombra i donen fruits, dels pavellons de descans¹⁹ i del mur que protegeix i separa el jardí.

¹⁹ El text pericorànic del *miraj* aclara la disposició dels jardins de les 7 terrasses. Janat Adn (Eden); janat Yalal (la gloria); Dar es-Salam (la mansió de la pau), Firdaws (Paradís), janat Khuld (Eternitat) ; Janat Mawa (Refugi) i Janat Naim (Benestar), en el que es situa el pavelló d’Ala, on contempla els jardins inferiors. De Jesús, M. (1996) *El libro de la escala de Mahoma*, Madrid, Siruela, p.71

Arquitectura

Cúpules

No es pot passar per alt que les cúpules tenen una representació simbòlica. Una cúpula vol representar el cel en constant moviment giratori mentre que el cub que formen els murs per sota seu correspon al món terrenal dominat pels contrast i els punts cardinals.

Els antecedents més clars d'una iconologia cupular es troben a l'art persa i romà tardà: tant des de considerar-se símbol de sobirania terrenal en els palaus i representació dels cosmos en edificis religiosos. La línia divisòria en aquest context és molt subtil per la tendència de les monarquies perses i romanes a autodivinitzar-se.

En l'art islàmic, la cúpula tendeix a ocupar el lloc central dels edificis, independentment de la seva utilitat secular o religiosa; d'aquesta forma es converteix en el seu eix. Un punt destacable és la diferència en la forma de decorar-les, distingint l'occident islàmic amb la franja oriental.

Mentre a Occident es desenvolupen únicament els espais interiors i l'exterior es reverteix amb teules de dos, quatre o més aigües només per motius de protecció climàtics a la vegada que fa referència a l'arcaisme heretat de l'art romà. A l'orient, amb origen a Egipte estenen-se fins a l'Índia, acabaran desenvolupant la cúpula tant des de l'interior com l'exterior, aconseguint un simbolisme més clar i accentuat pel recobriment extern de les rajoles de color cobalt o turquesa, inclús amb dissenys d'estrelles entrelaçades, que són una clara al·lusió a la volta celestial; en canvi en aquests casos, el tambor es deixa del color de la rajola cuita fent referència a la terra. Així no només s'admira l'enginy de les cúpules, sinó que naturalment les associen als cels i inclús pretenen representar el paradís.

Mocàrabs

Els mocàrabs o estalactites són una de les creacions arquitectòniques originals de l'art islàmic pròpies del segle XIII al XV; són un segell distintiu juntament amb la cal·ligrafia àrab.

Es troben generalment a les cornises, als capitells, als intradós dels arcs, a les voltes i també és possible en mobiliaris; però el més freqüent és a l'interior de les portades on reben el nom de "portada paradisiàca" en mesquites, mausoleus o palaus. Com en altres casos, no hi ha distinció entre estructures o decoracions seculars/religioses.

Els mocàrabs impliquen una elaboració geomètrica complexa. Conceptualment el seu disseny, com l'arabesc geomètric, conté, en termes matemàtics moderns, característiques fractals: simètric i progressiu, se li pot augmentar o disminuir l'escala definitivament sense perdre la proporció o estructura. Tot i la seva concepció matemàtica sorprèn l'absència de textos medievals que els expliquen, qüestió que reforça la idea sobre el seu origen: els van crear geòmetres-artesans arrel de diferents exercicis enginyosos. Idea que es corrobora pel fet que els pocs esbossos que es conserven provenen de tallers. Encara que es creu que és una qüestió d'una invenció més d'ús visual que intel·lectual s'acabarà buscant la relació metafòrica amb l'Alcorà.

Tot i així, en opinió dels *islamòfils* aquestes voltes són mandales dissenyades per convidar a la persona al trànsit. Segons comenta Titus Burckhardt²⁰ la concepció medieval del cel inclou la creença que està format d'èter. Les cel·les dels mocàrabs constitueixen aquesta transició de la terra cap a la volta del cel i representen èter cristal·litzat. Els mocàrabs de forma deliberada pretenen evocar la forma de panells d'abella plens de gotes de mel, un element molt elogiat a l'Alcorà. Així doncs la forma d'estalactita s'interpreta tant a èter o gotes de mel cristal·litzades abans de caure.

Una altra característica és que aquestes divisions tenen l'efecte d'ordenar la llum i l'ombra com a les gelosies²¹; per aquest motiu també Burckhardt recorda que existeixen dos sures que porten aquests noms: la llum *al-nur*, i l'abella *al-nahl*. Casualitat que no vol passar per alt, com tampoc la coincidència de la forma escalonada dels mocàrabs amb la comparació dels set cels superposats de l'islam. Només calien uns quants escalonaments de mocàrabs per establir directament aquesta associació iconogràfica.

Estrelles i esferes

L'estrella ocupa un lloc fonamental en la poesia i en l'astrologia musulmana. La representació d'estrelles als sostres, plans o corbats no és una novetat en l'art. Les tombes egípcies repeteixen l'esquema de forma incansable. Per regla general el fons és blau i les estrelles daurades. Un dibuix molt similar es troba en algunes voltes gòtiques enguixades i decorades amb els mateixos colors contrastants, daurats i blaus. Però

²⁰ Segons Burckhardt, Titus: *La civilització hispano – arabe* Madrid (1977), p. 248.

²¹ *Diccionari de la llengua catalana* [en línia], Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2007.

<<http://dlc.iec.cat/>> [Consulta: juny 2017]. « 2f. [IMF] [AQ] Enreixat de llistons que es posa a una finestra o altra obertura, darrere el qual hom pot veure sense ésser vist. ».

aquestes representacions es distingeixen clarament del disseny islàmic de mocàrabs amb estrelles que s'interpreten com una al·lusió a la volta celeste i també a l'estructura dels cels superposats tal i com ho concep l'Alcorà.

En general, en el disseny d'arabescs geomètrics, dibuixar l'estrella de quatre, sis, vuit o dotze puntes mitjançant l'encreuament de línies apareix com una constant amb l'objectiu de representar l'ordenament d'estrelles de les esferes alcoràniques.

Sufisme

La filosofia que enllaça les pel·lícules de Nacer Khemir és la sufí.

El sufisme s'ha d'entendre com el cor espiritual de la tradició islàmica, un camí a l'interior de cadascú, sempre adaptat a cada època amb el sol objectiu d'arribar a tocar sempre el més profund del cor, més enllà de les formes culturals que viuen les persones independent del grau social o el sexe.

El sufisme pretén ser una via de saviesa i una ajuda per despertar la part més espiritual. Representa la part més desconeguda del món islàmic. La generositat, l'obertura, la fraternitat són qualitats que més defensa. El més important és una intenció sincera des de l'interior. Es deixen de banda els prejudicis socials per potenciar aquests valors.

La metodologia del Sufisme funciona passant el coneixement de mestre a deixeble anant de forma progressiva a coneixements més íntims, complexos i profunds. Aquest estudi es veurà complementat amb la comprensió i estudi de cants i poemes com a expressions de la Bellesa.

Els savis més destacats de la branca sufí son Ghazzali, Rumí, René Guenon i Ibn Arabí. Aquest últim és la font d'inspiració de la última pel·lícula de Nacer Khemir *Looking for Muhyiddin*.

Per a Nelly Amri —poeta i historiadora libanesa— al seu llibre *Les femmes soufies*, el poc coneixement del sufisme passa en primer lloc pel desconeixement de l'Islam. Destaca que el problema és la visió que considera el sufisme mancat dels fonaments Alcorànics i, en canvi, defensa una unió llunyana amb el cristianisme o la vida monacal d'inspiració judeocristiana.

A parer d'Amri el sufisme té uns fonaments completament islàmics i no per aquest motiu perd missatge²²; la unió entre l'Alcorà i el sufisme hi és des dels inicis degut al lligam que tenien els sufís amb el profeta Mahoma.

Però el sufisme a part d'haver estat incomprès des d'Occident, des del mateix Orient també l'han atacat al llarg del temps. Per aquest motiu el professor Zidane Meriboute afirma “el sufisme no té res de secta hetèrica. És una veritable escola de deslligar-se mitjançant l'aprenentatge de l'ascesi i de la puresa de la religió musulmana. La via sufí rebutja el conformisme, el dogmatisme i el fanatisme religiós, i privilegia la meditació, la intuïció, la reflexió, el combat no violent contra la injustícia, la defensa dels necessitats i les minories [...] l'Alcorà mateix reconeix els sufís descrivint-los com *aquells del cor dels quals batega recordant a Déu.*”

Tot i així, Meriboute defensa que, gràcies a la consolidació del sufisme a partir del segle VIII, s'ha restablert a l'Islam la visió serena i tolerant que forma part de la majoria dels musulmans del món. Meriboute remarca que l'islamisme fonamentalista no ha guanyat adeptes en les regions on el sufisme és més present. En canvi, la seva absència en poblacions políticament marginades es parella a la propagació del fonamentalisme.

Meriboute recorda que països com Algèria, Turquia, Egipte o Tunísia han combatut històricament els ordes sufís; el resultat: espais religiosos ocupats per expressions islamistes radicalitzades. En canvi, els països que han encoratjat la integració i l'expansió natural del sufisme a la societat civil com Tanzània, Marroc i la regió de l'Àfrica de l'Oest es troben amb menys presència del radicalisme islàmic.

Tot i que no es pot evitar la preocupació creixent de l'augment d'extremistes joves de països de tradició sufí; no com un fet immediat sinó per dos causes totalment diferents: la primera la situen als anys 60 quan, en moltes parts del sud del Sàhara, els fonamentalistes ataquen als sufís acusant-los de pràctiques antiislàmiques, ajudant-se de sentiments anti-occidentals per a imposar-se. I la segona: el reconeixement de l'Islam

²² “El combat no és entre sufisme i ortodòxia, sinó entre aquells per a qui la fe és el que el cor venera i el que les obres confirmen com a veritat i els qui consideren que la ciència i els seus cors estan buits de tota intenció sincera” P. Lagarriga, D. (2005) *Afroresistències, afroressonàncies: teixint les altres Àfriques*. Barcelona: Oozebab. Capítol: De la filosofia a la mística: L'Islam sufí

com a principal “enemic mundial”, aquests sentiments convencen cada vegada més a joves que veuen en el sufisme una via massa pacífica per a lluitar²³.

D'aquesta manera es demostra com de necessari resulta el sufisme i la seva presència per evitar o reduir el radicalisme. Tot i que hi ha tantes interpretacions del sufisme com sufís hi ha al món; en realitat totes tenen unes característiques comunes o la voluntat per trobar-les²⁴.

Funcionament

El sufisme es transmet per vies anomenades *Tariqa*. Cada *Tariqa* custodia la memòria de la seva cadena de transmissió, que “constitueix el seu arbre genealògic espiritual”, com escriu Hampaté Bâ. Majoritàriament els noms de cada *tariqa* venen pel mestre que l'ha fundat: Qadiriya, Shadiliya, Tidjaniya... Amb aquesta organització entorn d'un mestre, els diversos ordres sufís han anat apareixent al llarg del temps: cada cadena de transmissió es remunta fins al Profeta per cercles més o menys nombrosos.

El gran xeic místic Abd al-Qadir al – Jilani (1077 – 1166), fundador de la Qadiriya —amb ramificacions que s'escampen per tot el món— va transmetre tot un seguit de tradicions que encara ara caracteritzen la majoria de vies sufís: “l'objectiu dels sufís és el d'aclarir tots els misteris de l'Alcorà i interpretar-los de manera humanista, tant en el pla social com espiritual ensenyant la igualtat entre homes i dones i la tolerància envers totes les religions i totes les races. Rebutjar tot sentiment de gelosia o desig pels béns dels altres. Un sufí que neix pobre ha d'acceptar la seva condició intentant de millorar-la per l'esforç del treball. Els seus actes no han d'estar motivats pel desig de posseir els béns del seu veí i només pot revoltar-se si és víctima d'una injustícia evident».

La tidjaniya és una de les confraries que més s'ha escampat per tota l'Àfrica. Els seus deixebles consideren que, per ser una de les darreres recull el bo i millor de totes les altres, representant-ne la quintaessència. “Pot sorprendre a l'observador que inicia l'estudi del sufisme la quantitat i diversitat de branques existents. Però recordem que la gran majoria no són més que ramificacions d'un tronc comú, i que moltes vegades només es diferencien pel nom [...] Amb alguns detalls diferents, l'ensenyament és el

²³ P. Lagarriga, D. (2005) *Afroresistències, afroressonàncies: teixint les altres Àfriques*. Barcelona: Oozebap, pp. 64-66

²⁴ P. Lagarriga, D. (2005) *Afroresistències, afroressonàncies: teixint les altres Àfriques*. Barcelona: Oozebap, p.65

mateix, essencialment fonamentat en la meditació sobre l'Alcorà i els hadith del Profeta, a més dels reculls dels grans pensadors del sufisme, com Ibn al-Arabi, Ghazali²⁵. ”

Així, és a través dels mantres carregats de saviesa, juntament amb la necessitat de la transmissió d'aquest coneixement, com es comparteix la bellesa dels cors i, d'aquesta manera, l'evolució del sufisme.

Per tant, és degut a la controvèrsia que envolta el sufisme que les pel·lícules de Nacer Khemir han estat trobades com a conflictives, fins i tot prohibides a diferents països, amb problemes per obtenir permisos i pressupost per filmar-les.

Perquè donava veu al sufisme mitjançant les poesies, els mantres i la música de forma indirecta; i en altres fent el sufisme com el tema principal i fil conductor.

Tradició del conte oral

La tradició del conte oral, tant al món àrab oriental com a l'occidental, es remunta a la necessitat d'explicar fenòmens inexplicables, d'escapar de la realitat, de posar nom a pors a través de la fantasia; és a dir: la necessitat que té qualsevol persona de deixar volar la imaginació.

Explicar contes és una forma de sentir-se lliure explicant històries imaginaries, mites, llegendes i també supersticions que es poden trobar en qualsevol poble.

La plasmació d'aquestes fantasies canvia segons les cultures on neix el conte, viu i es desenvolupa. Uns pobles fan protagonistes d'aquestes històries a fades, ogres, genis o dimonis. Mentre que la cultura occidental evita la violència i el políticament incorrecte, altres cultures com l'oriental tenen protagonistes que moren de manera sagnant, que parlen de sexe i altres qüestions que resulten incòmodes per occident.

El conte oral a través de la memòria i la veu assegura la supervivència de tota una herència cultural que es transmet de generació a generació en les societats o els pobles. D'aquesta manera les narracions orals poden referir-se a usos, persones, temps o llocs reals o ficticis; a vegades tan antics que no es podrà saber mai l'origen del cert, però amb una càrrega de testimoni d'un temps concret.

El conte popular àrab exemplifica a la perfecció la norma de la memòria a través de la narració del conte oral. La majoria de contes orientals reuneixen unes

²⁵ P. Lagarriga, D. (2005) Afroresistències, afroressonàncies: teixint les altres Àfriques. Barcelona: Oozebap, p.67

característiques iguals; es transmeten sobretot en el dialecte de cada regió, a part d'un llenguatge col·loquial o vulgar. Contes anònims que pertanyen a tothom i així formen part de la memòria col·lectiva i asseguren la permanència i difusió.

No poden faltar tampoc sis elements que es poden trobar a cada història: la crítica del poder, el paper destacat de la dona dins del conte —pot ser positiu o totalment negatiu—, l'abundància d'animals que parlen en forma de faula moral, la presència de l'humor, l'ironia i fins i tot del cinisme; la presència de la figura del musulmà penitent o d'elements religiosos i la més important: la presència abundant de genis *yin* i ogres *gul* que aconseguen desitjos impossibles o porten les pitjors desgràcies als personatges²⁶.

La riquesa d'aquests contes es troba en la seva transmissió. Això vol dir que els contes es troben vius i en canvis constants perquè els narradors poden afegir o ometre elements per fer-los seus; i per tant, el narrador es converteix en autor de forma involuntària o sense tenir-ne una voluntat deliberada.

És precisament quan es vol fer un recull d'aquests contes i guardar-los per escrit que el conte pot morir en el procés d'adaptació del llenguatge oral a l'escrit en què pot patir possibles censures i haver-hi el canvi de dialecte a l'àrab.

Molts dels contes populars àrabs tenen un tronc comú degut als contactes constants entre pobles. Algunes raons són també el patrimoni cultural semític, el fons cultural preislàmic o l'Islam com element unificador i homogeneïtzador; sense oblidar les colonitzacions. L'exemple més proper es troba en la gran expulsió morisca d'Andalusia durant els segles XIII i XVI que, provocant una emigració massiva a altres destins, va originar una interculturalitat en els contes orals en la barreja d'elements magrebins i mediterranis²⁷.

El conte popular va circular per la geografia del món oriental sense problemes gràcies a la falta d'interès de les elits que estaven centrats en la poesia en prestigiar-lo com un gènere més culte en comparació al conte oral, que pertany al camp de la prosa, considerat l'entreteniment popular. Tanmateix, el conte oral té una gran riquesa i diversitat.

²⁶ Abumalham, M. (2009) *Mirando al mundo árabe en un paseo por la literatura*. Madrid: Editorial Complutense, S.A., pp. 230 – 234

²⁷ Beltran, R., Haro, M. (2006) *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 40-45

Nacer Khemir per valorar el conte oral, introduirà a les seves pel·lícules personatges que expliquen contes orals. Tots ells seran un calc a la forma d'explicar-los de Shehrezade a Les mil i una nits: per mantenir la seva vida deixava el conte en suspens al moment més interessant per seguir-lo la nit següent. Així per exemple *Bab 'Aziz*²⁸ entreté la seva néta *Ishtar* amb contes perquè no se li faci més llarg el camí.

²⁸ Cyriac Auriol & Ali-Reza Shojanoori (coproducció), i Khemir, N. (dir). (2005). *Bab Aziz, le prince qui contemplait son âme* [Drama]. Iran

Segona part: Nacer Khemir

Biografia

Nacer Khemir va néixer l'1 d'abril de l'any 1948 a Korba.

Nacer Khemir tenia sis anys quan el seu pare va decidir que havia d'estudiar en un internat; aquesta decisió ha marcat la seva vida perquè a l'internat va desenvolupar la seva part artística. Això es deu a la repressió que va sentir al viure i estudiar en un lloc com aquell. Els estudis duraven dotze anys i només es tornava a casa els tres mesos d'estiu; època on podia gaudir de les vacances, durant les quals, a més, se celebraven les festes tradicionals del país. En aquest sentit, el mateix cineasta se sent afortunat d'haver pogut viure tal i com era la cultura popular sense els canvis que ha anat patint Tunísia.

La passió pel cinema la va conèixer al mateix internat, on un dia a la setmana els projectaven una pel·lícula²⁹. Per a Nacer khemir significava l'únic moment de la setmana que no tenia vigilància, sentint-se acompanyat de la màgia del cinema que el permetia conèixer i viure diferents mons, històries, sentir-se dins el film i sobretot lliure.

Als 10 anys, es va sentir cridat per la pintura i la necessitat i les ganes de crear de forma artística amb diferents formats i materials; més tard també, experimentarà amb l'escultura. Actualment les seves obres s'han vist exposades en museus i centres de l'Art Contemporani, de forma cronològica³⁰:

- *Paintings & Sculptures*, Museu de Tunísia, 2002
- *Les 60 Noms de l'Amour* Granada, 1991
- *L'Èle des 1001 Nuits* Saló del llibre Infantil, Montreuil, 1991
- *Signes*, Centre George Pompidou, Paris, 1989
- *Un Conte des Mille et une Nuits à Korba*, Centre Georges Pompidou, Paris
- *Masques*, Museu d'Art Modern, Paris

D'aquesta manera el seu art també va lligat a la tradició oral i a l'art islàmic/oriental. Però tot i començar tant jove en el món artístic mai va tenir el suport de la família, més

²⁹ Al Jazeera English. (2010). One on One - Nacer Khemir [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=Ag-gkbsOB9Y&t=551s> Minut: 5'53''

³⁰ Omarbacha, N. *BAB'AZIZ the prince who contemplated his soul*. (2017). [arxiu PDF]. Recuperat de <http://typecastfilms.com/wp-content/uploads/2008/04/babaziz-typecast-pressbook.pdf> p.6

aviat tot el contrari. Tot i així es va imposar la seva tossuderia per seguir creant i aconseguir sempre els seus objectius artístics.

Més tard es va iniciar en la cal·ligrafia, l'escriptura i la narració d'històries³¹; contes i històries publicades que sempre remetien a la tradició oral, tant pròpia de les històries tradicionals del món àrab, i que intenten apropar i unir l'orient i l'occident.

Un exemple d'aquesta tradició oral es troba en els anys 1982 i 1988 quan Antoine Vitez³² el va convidar al Teatre Nacional de Chaillot de Paris per un espectacle de narració de contes en què explicava històries de Les mil i una nits. L'espectacle, que comptava amb la presència de Yannis Kokkos³³ com a escenògraf, va oferir una història nova cada nit —25h en total— durant un mes sencer.

La seva obra literària comprèn una dotzena de publicacions fins al moment i amb nous projectes per seguir creixent.

Encara que pensava que podria viure exclusivament de l'escriptura i la pintura, Khemir va acabar entrant al món del cinema per la necessitat de mostrar “la cara a l'altre”³⁴, per intentar construir un temps de pau. Aquest fet es deu al sentiment produït per les guerres orientals. Per a ell el cinema és un mitjà per posar ponts entre les persones i les cultures. Tot i així quan es retroba a ell mateix és a través de les creacions de la pintura o l'escriptura³⁵.

Així, l'any 1975 va dirigir la seva primera pel·lícula *Hikayt Bilad Allah* (La història de la Terra de Déu), una metàfora sobre com els nens que es troben a la terra de Déu són els únics que tenen l'esperança, la felicitat i les claus per accedir-hi. Emesa al Canal 2 de França. Al mateix any en paral·lel realitzava el projecte de les *Mil i una nits*; que una vegada finalitzat després es dedicarà amb cos i ànima a fer pel·lícules per

³¹ Lang, R. (2014) *New Tunisian Cinema: Allegories of Resistance*. New York: Columbia University Press, p. 231

³² Director d'escena teatral i una figura central del teatre francès de la segona meitat del segle XX, sobretot gràcies a la tasca pedagògica. Per a ell “El teatro es [...] el lugar de la concertación y del trabajo de la sociedad sobre su propia lengua y sus propias actitudes. La escena es el laboratorio de la lengua y de los comportamientos de la nación”. Féral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, p.41

³³ Kokkos va estudiar escenografia a l'Escola Superior d'Ar Dramàtic d'Strasburg, convertint-se en un gran director d'escena; va treballar amb diferents directors emergents, entre ells l'esmentat Antoine Vitez quan començava els seus espectacles a Paris al “Théâtre de Chaillot”

Rubin, D. (2000) *World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Volume 1: Europe*. London and New York: Routledge, p.317

³⁴ Al Jazeera English. (2010). One on One - Nacer Khemir [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=Ag-gkbsOB9Y&t=551s> Minut: 1'43''

³⁵ Al Jazeera English. (2010). One on One - Nacer Khemir [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=Ag-gkbsOB9Y&t=551s> Minut: 8'20''

mostrar l'altra part de l'Islam, el sufisme i les tradicions; per fer arribar l'altra versió de la seva cultura que no és la violència.

A partir del 1984 és quan la seva dedicació recull els primers èxits: va guanyar el premi del Festival de Cine dels Tres Continents, a Nantes (França) per la pel·lícula *El-haimoune* (Els pelegrins del desert). També va guanyar el Premi Opera Prima (First Movie Award) al Festival de Cartago (Tunísia), la Palma d'Or al Festival de Cine de València i el Premi de la Crítica de la Mostra de Venècia.

Més tard, la pel·lícula *Tawk al hamama al mafkoud* (El collar perdut del colom), va guanyar el Premi Especial del Jurat en el Festival de Locarno (Suïssa), el Primer Premi en el Festival de Cine de Belfort (França) i el Premi Especial de Jurat del Festival de Cine Francòfon de Saint Martin.

Al 1991 va dirigir *A la Recherche des Mille et Une Nuits* (A la recerca de les mil i una nits) pel canal 3 de França.

Al 2005 va dirigir *Bab Aziz, le prince qui contemplait son âme* (Bab Aziz, el príncep que contemplava la seva ànima). Va tardar dotze anys en trobar finançament perquè tracta de mostrar el sufisme d'una manera clara i directa³⁶. Finalment la pel·lícula va guanyar la *Golden Dagger* del Festival de Cine de Muscat (Oman) i el *Crystal Simorgh* del *Fajr Film Festival* (2006) de Teheran (Iran).

Al 2006 i 2007 va rebre els premis *Prix Henri Langlois* (2007) *East-West Coexistence Award*, *Beirut Film Foundation* (2006)

Al 2007, Nacer Khemir va participar aquesta vegada davant de la càmera, en la pel·lícula del director suís Bruno Moll, *Voyage à Tunis* (Viatge a Tunísia), que relata el viatge de Paul Klee a Tunísia al 1914 i la influència que va tenir en la seva pintura.

Al 2008 va dirigir *The Alphabet of My Mother* (L'Alfabet de la Meva Mare), un curt de 30 minuts produït pel festival Internacional de Cinema de JeonJu (corea del Sud) que explica els problemes que té una mare per fer front a la pèrdua del seu fill. Formarà part del llargmetratge *Return (Jeonju Digital Project 2008)* (Tornada, Jeonju Projecte Digital 2008) que realitza el mateix festival que, des de l'any 2000, demana a tres realitzadors que es presenten al seu festival que facin un curt de trenta minuts per després ajuntar-los i que es visualitzi in situ.

³⁶ Al Jazeera English. (2010). One on One - Nacer Khemir [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=Ag-gkbsOB9Y&t=551s> Minut: 11'18''

En aquest cas Nacer Khemir comparteix amb Idrissa Ouedraogo³⁷ (Burkina Faso) que realitza *The Birthday*, una història tràgica sobre Awa, la protagonista; i Mahamat Saleh-Haroun³⁸ (Chad) crea *Expectations* que parla de la peregrinació que realitzen milers d'africans que busquen una vida millor³⁹. Així entre els tres creen un discurs sobre el dolor i la tragèdia que forma part d'una realitat que no volen amagar. Tanmateix, el cinema de Ouedraogo i Saleh – Haroun es caracteritza dins el cinema Africà com a crític i ètic a la vegada que fan pel·lícules comercials⁴⁰.

El curt de Khemir, per la seva banda, va ser seleccionat als festivals de cine de Locarno i Melbourne.

Al 2010 va produir i dirigir *En passant, avec André Miquel*, un retrat del professor André Miquel del Collège de France sobre el seu treball de la llengua àrab.

Al 2011: Escriu, dirigeix i actua a *Scheherazade ou la parole contre la mort* (Scheherazade o paraules contra la mort) obra que mostra la seva experiència com a narrador explicant la gènesis de Les mil i una nits. L'obra per excel·lència de la tradició oral on el suspens al moment més intrigant és la clau de l'èxit.

Al 2012 – 2013: produeix i dirigeix *Looking for Muhyiddin* (A la recerca de Muhyiddin), una pel·lícula de gènere mixt documental i ficció, de tres hores de duració, per la qual rep a Múrcia el Premi Barjaz 2014, concedit per IBAFF/MIAS-Latina⁴¹, en reconeixement al seu inspirat diàleg creatiu amb el llegat de Ibn Arabí. Aquesta última de les més polèmiques perquè va estar censurada a diferents països àrabs per “contingut inapropiat” per parlar del sufisme i del personatge Ibn Arabí.

Amb motiu de l'entrega del premi, Khemir presenta a Múrcia l'exposició *Yasmina et les 60 Noms de l'Amour* (Yasmina o els 60 Noms de l'Amor) al centre *Puertas de Castilla* del 6 al 28 de març de 2014. En aquesta exposició es veu plasmada la seva trajectòria com a il·lustrador de llibres, el seu recorregut en l'art plàstic i l'experiència com a director de cinema i documentalista.

³⁷ Africultures. (2017). Idrissa Ouédraogo. Recuperat el 27 de juliol de <http://africultures.com/personnes/?no=3326>

³⁸ Africultures. (2017). Mahamat-Saleh Haroun. Recuperat el 27 de juliol de <http://africultures.com/personnes/?no=3285>

³⁹ FilmAffinity, Return (Jeonju Digital Project 2008) (2008). Recuperat el 20 de juliol 2017, de <https://www.filmaffinity.com/es/film561135.html>

⁴⁰ Baltruschat, D., P. Erickson, M. (2015) *Independent Filmmaking Around the Globe*. University of Toronto Press. United States, pp.190 – 191

⁴¹ IBAFF: Ibn Arabi Film Festival / MIAS-Latina: Muhyiddin Ibn Arabi Society-Latina

Al 2014 produeix i dirigeix *Par où Commencer?* (Per on començar?) una utopia política. De títol original francès en una entrevista concedida pel diari *Le Temps*⁴² defensa que en aquest film simplement vol moure consciències i fer reflexionar a l'espectador per aquest motiu no troba estrany presentar-la en francès tot i que sobta per la resta de pel·lícules que ha estat fent on la tradició oral hi era tant present.

Publicacions

A part de les pel·lícules, té diverses obres escrites publicades. Ordenats de forma cronològica són els següents⁴³:

- *Les Contes Soufis*, 2002
- *Le chant de génies*, 2001
- *J'avale le bébé du voisin*, 2000
- *La grand-mère, le juge et la mouche*, 2000
- *Le Livre des Djinns*, 2000
- *Le Chant des Génies*, 2000
- *L'alphabet des sables*, 1998
- *Paroles d'Islam*, 1994
- *Illustration of Chant de l'Amour et de la Mort (Rainer Maria Rilke)*, 1988
- *Sheherazade*, 1987
- *Grand-père est né*, 1985
- *Le Conte des conteurs*, 1984
- *Le Sommeil Emmure*, 1978
- *L'Ogresse*, 1975

Cinema al Magreb

La història del cinema als països del Magreb es considera que, pròpiament, neix i comença deu anys després del seu accés a la independència⁴⁴. De forma molt primerenca es van filmar les primeres vistes i escenes l'any 1897 gràcies a Félix

⁴² Gharbi, H. (1 novembre 2014). Cinéma... "Par où commencer?" de Nacer Khemir : Le discours de l'utopie. *Le Temps*. Recuperat de <http://www.letemps.com.tn/article/87284/le-discours-de-l%E2%80%99utopie>

⁴³ Omarbacha, N. *BAB'AZIZ the prince who contemplated his soul*. (2017). [arxiu PDF]. Recuperat de <http://typecastfilms.com/wp-content/uploads/2008/04/babaziz-typecast-pressbook.pdf>, p. 6

⁴⁴ Elena, P. (1999) *Los cines periféricos* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., pp. 210 – 225

Mesguich, l'operador argelià dels Lumière, després d'algunes pel·lícules en llengua àrab. Tota la següent producció serà realitzada per la potencia colonial francesa amb algunes excepcions.

En matèria cinematogràfica, França no veu en les seves colònies res més que decorats exòtics, una societat pintoresca i un mitjà per exaltar i dignificar els militars francesos, els aviadors, la bondat dels sacerdots i metges i tots els suposats beneficis i millores que aporta la nació francesa en la colonització. Tot imposant sempre la seva llengua i cultura a través d'una massiva difusió del seu cinema, entre altres mètodes per aconseguir la submissió del poble magrebí.

Com a conseqüència de la situació, el cinema francès suplanta sense problema al seu competidor egipci, prou important, però amb una distribució dins del Magreb que és de les més dèbils del món musulmà mentre es manté la colonització. També s'impulsa perquè la mateixa població d'origen francès l'utilitza i per tant, hi ha un nombre elevat de cinemes i sales que faciliten aquesta hegemonia⁴⁵.

El cinema pròpiament local, serà pràcticament nul durant uns setanta anys; només es destaquen escenes i llargmetratges amb dialectes de l'Àfrica del nord i destinats prioritàriament als indígenes.

Les diferències entre Argèlia, Tunísia i Marroc són evidents en la forma del seu cinema degut a les diferents repressions que van patir.

Un exemple d'aquesta diversitat correspon a la naturalesa de l'estat colonial que els hi va ser imposat i el procés diferent amb el qual aquests països se'n van desfer. D'aquesta manera al cinema algerià, on la guerra per a la Independència va ser molt cruenta, destaquen les lluites, les batalles i també el dramatisme i patiment posterior a la victòria d'independència. En canvi, Tunísia i Marroc, amb escenes polítiques més calmes, el cinema traspu, en el primer cas, maduresa artística i la llibertat i, en el segon, dominen produccions que volen donar testimoni de les dificultats de la vida quotidiana.

⁴⁵ P. Lagarriga, D. (2005) *Afroresistències, afroressonàncies: teixint les altres Àfriques*. Barcelona: Oozebap.

Nacer Khemir dins del cinema tunisià

Tunísia va ser l'únic país dels tres esmentats que va tenir en temps del protectorat una producció plenament local. El primer curtmetratge data de l'any 1924⁴⁶ i la següent filmació va ser de l'any 1937⁴⁷. Tot i que després la producció s'interromp durant uns vint anys, l'any 1946 va crear-se el Centre Cinematogràfic Tunisià i la construcció dels Estudis Àfrica.

Deu anys més tard, després de la Independència, al 1956, neixen noves estructures; la més important al 1957: la Societat Anònima Tunisiana de Producció i Exhibició Cinematogràfica SATPEC. La seva presència no exclou la producció privada.

Deu anys encara més tard, Omar Khelifi realitza el film *Al Fajr* (L'alba) considerada l'anunci del naixement del cinema Tunisià. Després d'ell altres cineastes s'hi afegeixen amb pel·lícules com *Al moutarramed* (El rebel, 1968), també de Khelifi, relata el període otomà amb formes pròpies del western. Hamouda Ben Halima, amb *Khalifa le chauve* (*Khalifa el calb*, 1969), sembla apostar per una obra més personal.

A finals dels anys seixanta van obrir-se nous estudis, però no va ajudar al creixement de la producció del cinema tunisià.

Serà un curtmetratge de Ridha Behi *Seuils Interdits* (Els llindars prohibits) de l'any 1972 el que atorgarà un impuls decisiu. Aquesta obra denuncia les conseqüències d'un turisme destructiu. El tractament del tema va provocat tal controvèrsia a Tunísia que Ridha Behi s'haurà de traslladar a viure al Marroc per poder rodar el seu primer llargmetratge *soleil des Hyènes*⁴⁸ (El sol de les Hienes) de l'any 1976.

L'alliberament nacional va produir-se mantenint-se la submissió de les dones, que constitueix una altre motiu d'indignació; el director de cinema Abdellatif Ben Ammar es centra en aquests temes en els films: *Sejnane* (1974) i *Aziza* (1980).

És als anys vuitanta quan s'inaugura un període de gran qualitat pel cinema tunisià, que es desmarca de tots els seus veïns gràcies a la seva ambició formal. Impulsat per Nacer Khemir s'inspira en la literatura clàssica àrab i en les miniatures islàmiques.

Amb films com *El-haimoune* (Els pelegrins del desert) i *Tawk al hamama al mafkoud* (El collar perdut de la coloma), Khemir aporta elements i qualitats plàstiques

⁴⁶ *La fille de Carthage*. (La filla de Cartago)

⁴⁷ J. A. Creuz, *Le Fou de Kairouan*. (El boig de Kairouan)

⁴⁸ En ell mostra la tràgica metamorfosis d'un poble i els seus habitants després de la construcció d'un complex turístic en una zona veïna.

incontestables que no podem trobar en cap altre film d'aquest estil⁴⁹. El cineasta s'interroga sobre les relacions que els tunisians mantenen amb el seu passat, temàtica que altres directors tracten, però sempre des de la distància. L'exemple més clar d'aquesta distància és el film de Mahmoud Ben Mahmoud, *Traversées* (Travessies) de l'any 1982.

Dins del context moral i polític poc favorable a la llibertat d'opinió i on la censura continua viva, els cineastes s'ajuden de la seva autobiografia per expressar el que no poden; solució que seguiran coetanis com Kalthoum Bornaz i Moufida Tlatli.

Tot i així, amb l'entrada del segle XXI el cinema tunisià veurà com cada vegada perd més influència, acabant sent substituït pel cinema marroquí que experimenta un gran creixement.

Característiques de les pel·lícules de Nacer Khemir

Les pel·lícules de Nacer Khemir representen un moment concret de la història de Tunísia. Realitzades amb gran sensibilitat, juga sempre amb les metàfores de la tradició oral i la figura del conte com a fil conductor de les històries.

Com ja he mencionat, els primers films reconeguts amb premis, com ara *El-haimoune* (Els pelegrins del desert) i *Tawk al hamama al mafkoud* (El collar perdut de la coloma) s'inspirarà en la literatura clàssica àrab.

A totes les seves pel·lícules podem trobar una connexió directe amb el sufisme, la música, els mantres, el misticisme, la tradició oral, la relació entre mestre i deixeble pròpia de la seva cultura.

Si comunica verbalment totes les inquietuds i formes diferents de comprendre l'existència de les persones des de la filosofia sufi; visualment també hi trobem una lectura molt clara sobre la presència d'un Déu.

Tenint en compte tot el primer apartat teòric sobre la iconografia de l'art islàmic, a les seves pel·lícules hi ha totes les qualitats necessàries per trobar la referència d'un Déu. En son uns exemples els fons geomètrics, els jocs de formes visuals simètrics, el moviment dels personatges, els colors superposats i la llum per crear la perfecció a tots els nivells possibles, i per tant, la bellesa.

⁴⁹ Z. Labarrère, A. (2009). *Atlas del cine*. Madrid: Ediciones Akal, pp.380 – 383

Una altra qüestió a tenir en compte és la presència de les persones. S'ha de recordar que en l'art islàmic religiós no hi ha representació figurativa; però si quan l'espai no és sacre; en palaus i banys hi són molt presents les dones ballarines, gitanes ballant i animals de caça i fantàstics.

Als seus films s'aprecia un gran detall en elements que poden passar per alt i fer pensar equivocadament que no signifiquen res.

La música i els mantres hi són presents a totes les seves obres. Dins la filosofia del sufisme, té la seva explicació; un mantra és la percepció de la paraula, *la samaad*: representa l'estat espiritual i, per tant, escoltar la música celestial significa escoltar la paraula divina que recorda a tot seguidor quin és el seu origen. A través d'un estudi de la tàctica que guia als mateixos mestres es pot aprendre a arribar a la part més profunda d'un mateix (*samand*). D'aquesta manera una persona es troba en harmonia per rebre la veritat; els sufís creuen que les persones utilitzen aquestes melodies ancestrals per fer el viatge de les ànimes fins al paradís, i així és que cantar-les a la terra convida a tenir un missatge d'amor i pau. També fa referència a l'estat de trànsit que poden arribar aquells que canten aquestes melodies i d'aquesta manera arribar també a l'aproximació de la divinitat com és el cas de *Bab'Aziz*.

Un altre exemple molt clar és *Scherezade où la parole contre la mort*; on la mateixa Scherezade explica les "Mil i Una Nits" una versió de Khemir portada a la gran pantalla. Com també la pel·lícula de *Histoire du pays du Bon Dieu* o la ficció més recent *Par où commencer ?* Una ficció política que tracta de respondre, a través de l'utopia què passaria si Tunísia perd la imatge de l'esperança i la revolució.

Nacer Khemir realitza bona part dels seus films en àrab i ni tots estan subtitulats ni són de fàcil accés —sobretot els més antics—. Per aquest motiu abordo de forma més detallada les que he pogut visualitzar i que mostren tot l'exposat en el treball.

Trilogia del desert

Nacer Khemir realitza una trilogia de pel·lícules al desert; la primera, produïda l'any 1984, és *Wanderers in the Desert*, (Els balizadors del desert) amb un muntatge realitzat per Moufida Tlati⁵⁰ i amb diàlegs en àrab clàssic *fusha*⁵¹. Parla sobre un professor,

⁵⁰ Moufida Tlati definida com una raresa única: una dona àrab directora de cinema; és considerada una gran defensora del feminisme dins el cinema àrab. Ha guanyat diferents premis internacionals de cinema: El *Golden Tania* de Cartagena, el *British Film Institute Awards Sutherland Trophy*, el *Toronto Film Festival Internacional Critics* i dins el festival d'Istanbul el *Golden Tulip*. Durant la caiguda del

Abdelsalem, enviat pel govern per fer classes a un poble remot que molts creuen que no existeix. Una vegada allà, s'adona que no hi ha nens a les aules, sinó nens petits molt entremaliats⁵² que corren enmig dels edificis en ruïnes sense fer cas a ningú. Abdelsalem està obligat a explorar els passadissos laberíntics del poble, conèixer els seus pocs habitants; un d'ells és un noi que li confessa que parla amb un geni que viu dins un pou i que sempre l'acompanya l'àngel de la mort que creu que és la seva mare —elements provinents del conte oral oriental—.

Després de passar temps al poble, el Vell Savi li acaba revelant el motiu de l'absència dels “alumnes”. La majoria dels homes joves del poble han abandonat casa seva de forma compulsiva per unir-se a un grup de rodamóns del desert. Aquest grup l'havia vist quan es dirigia al poble, però en desconeixia totalment la seva història. D'aquesta manera se sent intrigat i, quan els veu, mira de fer atenció en tot el que fan. Així s'adona que de forma regular sempre tornen al poble i en marxen com fent un ritual.

En una d'aquestes peregrinacions li van demanar que no els seguís, que la seva missió era buscar un llibre per curar aquell comportament i la seva obsessió pel desert.

Malgrat haver estat advertit, Abdelsalem troba el llibre i el comença a llegir, de forma incomprendible es troba atrapats entre ells i la seva sorpresa augmenta quan s'adona que la misteriosa filla de l'ancià del poble s'assembla de forma increïble a la princesa del llibre que tenia a les mans. Després d'aquesta trobada mística no hi ha ningú que pugui localitzar al professor o els joves i entendre on han anat i el perquè han triat aquest camí de vida nòmada.

És a la segona pel·lícula de Khemir, *El collar perdido de la Paloma* (1990), quan introdueix el tema més místic del sufisme. És un film molt lligat a la poesia perquè és la interpretació que realitza Khemir del poema *El collar de la Paloma*, de Ibn Hazm, poeta cordovès nascut l'any 994. És el testimoni directe de la dissolució del califat i la formació del regnes de Taifes a la Península Ibèrica⁵³.

president Zine El Abidine Berr Ali al 2011 va ser nomenada ministre de Cultura provisional del govern. Moufida Tlatli – African Film Festival. (2014) Recuperat el 20 de juliol de 2017 de: <http://www.africanfilmny.org/2014/moufida-tlatli/>

⁵¹ Khun, A., Westwell, G. (2012) *Dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 434-435

⁵² Spaas, L. (2000) *Francophone Film: A Struggle for Identity*. London: Manchester University Press, pp. 159 – 163

⁵³ Abu Muhammad Ali Ibn Hazm. (2017) *El collar de la paloma*. Barcelona: Red Ediciones S.L.

És un tractat sobre l'amor i els amants. L'autor crea un discurs sobre l'amor amb les reflexions extretes de l'experiència de la seva vida.

Khemir crea un film molt poètic amb imatges temporalment difoses amb la presència de fantasia, amb trets panoràmics del desert que contrasten amb els vestits de colors vibrants i ornaments.

Es configura durant l'època daurada de l'Islam, en una ciutat medieval on els llibres, la literatura, la poesia i la filosofia són molt valorats pels habitants. Khemir vol avocar a l'espectador la seva profunda fascinació per la resplendor d'aquesta època representada pel període andalusí⁵⁴.

Un aprenent de calligrafia jove i idealista, Hassan, és seduït per tres elements: l'olor de la tinta del seu mestre, un mico que la gent creu que és un príncep transformat i una magrana que conté les seixanta paraules àrabs per nomenar l'"amor".

Per aquest motiu s'acaba obsessionant amb la idea de l'amor i el descobriment dels seus secrets. Quan localitza alguns fragments d'un llibre, s'adona que té la clau per entendre-ho. Té l'ajuda de Zein, un nen orfe molt intel·ligent que treballa per la llibreria del poble. Li explica que la seva mare li va dir que era fill d'un geni i que es proposava trobar un llibre místic que té pàgines desaparegudes.

D'aquesta manera Khemir crea dos línies d'històries amb elements de la tradició oral i la riquesa de la diversitat. La imaginació i la fantasia hi serà molt present tant en aquest film com en la resta. D'una banda seguirà la situació del llegendari sufi cordovès Ibn Hazm —quan després d'aconseguir el collaret de la coloma, el perd enmig del caos de la revolució social contra la monarquia regional que esclata just després de la mort del rei— i els contes fantàstics de l'aprenent.

Tot i així, mentre intenta recuperar el collar se li apareix una figura femenina de gran semblança amb la imatge de la Princesa de Samarcanda del llibre inicial. I només amb aquesta aparició se n'enamora.

La tercera i última pel·lícula que tanca la sèrie és Bab'Aziz El príncep que contemplava la seva ànima (2005), parlat en persa i àrab clàssic *fusha*. És cinematogràficament la més clara i poètica de la trilogia i, estructuralment, la més rígida i intertextual. Amb una influència evident de la tradició de les Mil i Una Nits, la

⁵⁴ Angulo, J; Basutçu, M; Elena, A; Monleón, Sigfrid; Ortega, ML; Plaza, CJ.; Quintana, À; Vidal, N (1995). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. Document descarregat de: <http://hdl.handle.net/10251/40945>

recitació ritual de la poesia àrab, i la poètica Sufí, Bab'Aziz presenta una narrativa de *mise-en-abyme* emmarcada per un relat màgic del viatge de Babuniz, un sufí cec que es troba al desert amb la seva néta, Ishtar.

A la recerca d'una reunió llegendària d'ancians sufís que es produeix només una vegada cada 30 anys, sense que es conegui la seva ubicació, Bab'Aziz assegura a l'impacient Ishtar que "tothom qui hi estigui convidat trobarà el seu camí".

Els dos travessen el paisatge del desert, trobant en el camí personatges excèntrics que expliquen històries que, de forma magistral, es compaginen de forma màgica amb les històries de Bab'Aziz per Ishtar, incloent-hi la història d'un príncep que renuncia al seu regne per contemplar la seva ànima en una piscina deserta.

Filmada a l'Iran i Tunísia i integrant música de Pakistan, Pèrsia, Azerbaidjan, Kazakhstan, Turkmenistan, Balutxistan i la tribu Ghashgai⁵⁵, Bab'Aziz es manifesta en la cultura islàmica com a oberta, tolerant i acollidora del sufisme, coneguda per la fusió de l'amor i la saviesa .

Per aquest motiu, Khemir va ser guardonat amb el premi East-West Coexistence de la Fundació de Cinema de Beirut i l'organització Make Films Not War, on va proposar que coexistís una pel·lícula sobre una escola de música de musulmans, cristians i jueus de forma pacífica.

Tot i que la Trilogia del Desert es va distribuir àmpliament i va ser aclamada als festivals internacionals de cinema, s'ha considerat impenetrable, nostàlgica i massa exòtica per part d'alguns tunisians i nord-africans, contribuint a les crítiques a l'orientalisme i a l'evasió del conjunt del seu treball. Per la seva part, Khemir ja explicat en entrevistes que li va costar dotze anys aconseguir finançament per acabar la seva trilogia del desert. Això perquè l'interessa mostrar la filosofia sufí, prohibida o malvista en els llocs on volia rodar aquestes pel·lícules.

A *Bab'Aziz*, el fet de voler parlar de la mort i de la maduresa d'una persona per preparar el final de la seva vida amb una gran serenitat i saviesa sufí va considerar-se inapropiat pel seu gran apropament al sufisme; ja que els sectors més radicals de l'Islam no estan d'acord en mostrar-ho.

Al llibre *La ceguera en el cine. Análisis crítico de 125 películas sobre personajes invidentes* de M. Serrano apunten un altre aspecte a tenir en compte en

⁵⁵ Leyere, R., Lie, N. (2016) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden/Boston. Brill Rodopi, p. 170

relació amb aquest film tant polèmic i magistral. El fet que es tracti d'una coproducció entre Regne Unit, França, Alemanya, Tunísia i Iran provoca un retrobament entre cultures; en un moment històric en què de l'Islam i la cultura musulmana només es destaca la violència, Bab'Aziz vol posar de manifest que en el món islàmic existeix alguna cosa més que el terror i la discriminació de les dones; vol recordar que la cultura musulmana també és una via espiritual de perfecció i de retrobament de les persones amb el seu interior per trobar el camí de la saviesa i la pau interior. Els mantres i cançons que lliguen els contes i els personatges hi són presents per demostrar la importància de la música ètnica i com des del cant àrab les persones poden retrobar-se amb la seva ànima; així a través de la música crea un significat místic, els instruments de percussió tenen el poder de la suggestió i les danses rituals volen incitar a ballar de forma desenfrenada: En la primera escena, amb un ritme de ball frenètic i donant voltes sobre ell mateix creant un cercle als seus peus, Bab Aziz vol trobar la via d'escapament de l'ànima del seu cos, fins que cau rendit al terra de cansament.

En una entrevista que li realitza Nawara Omarbacha sobre aquesta pel·lícula, li pregunta explícitament per la música. Khemir respon que la música són poemes cantats, una qüestió sobre l'existència, on la música crea una ambivalència entre la presència i l'absència, el visible i l'invisible, la realitat i el misteri. Aquesta veu mística es troba des de la cultura popular a les escoles, de diferents cultures com la Persa o la Turca.

Aquesta música que és a tretze veus s'acompanya de balls tradicionals on una mà sempre assenyala al cel per rebre la benedicció de Déu i l'altre, a la terra per transmetre la benedicció als companys. Aquests balls sagrats populars típics creen una extraordinària vitalitat i comunicació de joia des d'Àsia fins a Àfrica. Amb aquests balls es crea cohesió, creant la unió de l'obra de Déu. El motiu que les hagi introduït en aquest film és degut a la utilització de mestres Sufís per crear cohesió entre els pobles i els conflictes i també, una forma d'arribar a la divinitat i a un nivell superior de saviesa i coneixement⁵⁶.

És una pel·lícula extremadament poètica en els detalls d'imatge. La fotografia del film es pot considerar poesia visual: jocs geomètrics dels fons, els colors del desert, la llum del sol i la lluna... Tot per crear espais atemporals, fantàstics, perfectes i místics.

⁵⁶ Omarbacha, N. *BAB'AZIZ the prince who contemplated his soul*. (2017). [arxiu PDF]. Recuperat de <http://typecastfilms.com/wp-content/uploads/2008/04/babaziz-typecast-pressbook.pdf>, pp. 12 – 13

La saviesa sufí i la filosofia platònica⁵⁷, representant les cultures orientals i occidentals respectivament, tenen la mateixa forma d'entendre les coses.

La renúncia als plaers per trobar la saviesa de l'ànima, la manera d'entendre el coneixement com un aprenentatge de l'ànima perquè al tornar al cos ho ha oblidat, la funció educadora del savi envers els seus deixebles, buscar sempre la veritat i el camí de la virtut: són pilars fonamentals de la Teoria de les Idees de Plató, però també estan presents al recorregut espiritual que fa el savi sufí Aziz per descansar en pau.

Looking for Muyhiddin (2013)

Considerada un assaig – documental de tres hores de duració (183'3 min), és un treball de recerca sobre Muyhiddin, el murcià sufí nascut l'any 1165 en època de l'Al-Andalus.

Considerat poeta, filòsof i místic, les seves idees actualment encara són totalment rellevants dins del món sufí. La particularitat d'aquest film és l'aparició del mateix director com a protagonista principal. El fil conductor és una cerca sobre el personatge i a la vegada la recerca del pare de Khemir; vol mostrar un Islam i una filosofia de vida pacífica i oberta com la que defensava Ibn Arabi. I també, a la vegada, les dos línies de lectura que pren el film: la més documental amb les entrevistes enregistrades a diferents entesos de l'art oriental i de la figura d'Ibn Arabi —amb l'aportació de Miguel Puerta Vilchez en una de les entrevistes— i com, per justificar les entrevistes i els llocs —perquè cada localització nova és un punt de la vida d'Ibn Arabi on queda amb una persona perquè li doni la següent pista per continuar el viatge— fa ús dels contes que explica la veu en off del director i entrevistats.

D'aquesta manera hi és present la tradició oral durant el documental i amb aquesta estratègia aconsegueix que l'espectador es mantingui enganxat al film. Els contes, les entrevistes, la música i els detalls fan entrar a un nou nivell. La doble lectura continua recorda *Bab Aziz*, tot i no tractar-se d'una història fictícia.

També estan molt treballats els paisatges, els fons on es mou Khemir, la fotografia i els colors.

⁵⁷ Serrano, M. (2016) *La ceguera en el cine. Análisis crítico de 125 películas sobre personajes invidentes* Libros.com, Cap. IV

Conclusions

La dificultat més gran per realitzar aquest treball ha estat la de trobar la informació biogràfica relacionada amb l'obra de Nacer Khemir. Diferents reculls i enciclopèdies de cinema el mencionen, però només en pinzellades; sobretot per remarcar la seva importància dins el cinema tunisià i els reconeixements de la seva trilogia.

Tota la informació biogràfica l'he trobat d'entrevistes que Khemir va fer durant les presentacions de les seves pel·lícules —sobretot les dues més recents— que es troben disponibles a Internet; i de l'assistència al “III Festival de Cinemística”.

D'aquesta manera es crea la paradoxa que Nacer Khemir és un cineasta i artista reconegut internacionalment, però amb tanta poca difusió que pocs el coneixen i poden gaudir-ne; el meu objectiu amb aquest treball és contribuir al seu coneixement.

Però per poder entendre el missatge que transmet en les seves pel·lícules havia de posar-lo en context en relació amb com s'ha de llegir i interpretar l'art islàmic/oriental.

Tot i que a un occidental li pot costar comprendre i interioritzar la cultura oriental —tal i com pot succeir al contrari— si que hi ha un canvi de lectura per entendre diferents característiques i mecanismes, com ara: La importància dels colors, la llum, la simetria, la geometria; els cants místics, els mantres, el desert i, el més destacat en tot el treball, la tradició oral del conte oriental com a nexa connector de tota l'obra de Khemir.

La relació entre l'art oriental, l'Islam i el sufisme dins dels seus films és extremadament sensible i poètica; i sense el llegat de Les Mil i Una Nits no seria possible pensar en cap d'aquests films ni en el mateix director.

La defensa de les tradicions àrabs i la importància de la tradició oral i de la cultura popular enriqueix la imaginació, la fantasia i la creació d'històries com la “trilogia del desert”. De tots els films de Nacer Khemir, considero que els films en els quals més s'aprecia aquest llegat oriental és a la seva *Trilogia del Desert*, on combina la imaginació, la narració oral i històries per poder apropar la filosofia sufi d'una manera molt enginyosa. A tots hi ha una reminiscència que ens recorda les seves arrels, la seva cultura i la seva biografia personal.

En definitiva, un artista extremadament culte i sensible que ha dedicat la seva vida a comunicar i fer conèixer una visió de l'Islam i el món musulmà que moltes

vegades queda eclipsat i que actualment és de vital importància recordar. Uns films que no deixen indiferent a ningú.

Bibliografia, Webgrafia i Filmografia

Bibliografia

- Abu Muhammad Ali Ibn Hazm. (2017) *El collar de la paloma*. Barcelona: Red Ediciones S.L.
- Baltruschat, D., P. Erickson, M. (2015) *Independent Filmmaking Around the Globe*. University of Toronto Press. United States.
- Arberry, A. (2008) *Sufism: An Account of the Mystics of Islam*. New York: Routledge
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Corbin, H. (1998) *Alone with the Alone: Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi*. Princeton: Princeton University Press.
- De Jesús, M. (1996) *El libro de la escala de Mahoma*, Madrid, Siruela.
- Elena, P. (1999) *Los cines periféricos* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Espinosa, M. (1999) *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefardí*. Granada: Universidad de Granada.
- Féral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Ginsberg, T., Lippard, Chris. (2010) *Historical Dictionay of Middle Eastern Cinema* Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- Izutsu, T. (1984) *Sufism and Taoism: A Comparative Study of Key Philosophical Concepts*. London: University of California Press.
- James, D. (1974) *Islamic Art*, Londres, Hamlyn.
- Khun, A., Westwell, G. (2012) *Dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Lang, R. (2014) *New Tunisian Cinema: Allegories of Resistance*. New York: Columbia University Press.
- Lawson, T. (2005) *Reason and Inspiration in Islam: Essays in Honour of Hermann Landolt*. London: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Leyere, R., Lie, N. (2016) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden/Boston. Brill Rodopi.
- Lings, M. (1975) *What is Sufism?* Los Angeles: University of California Press.
- Mircea, E. (1986) *Encyclopedia of religions*. New York: Collier Macmillan.

- P. Lagarriga, D. (2005) *Afroresistències, afroressonàncies: teixint les altres Àfriques*. Barcelona: Oozebap.
- Puertas, JM. (1997) *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Ediciones Akal.
- Rubin, D. (2000) *World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Volume 1: Europe*. London and New York: Routledge.
- Serrano, M. (2016) *La ceguera en el cine. Análisis crítico de 125 películas sobre personajes invidentes* Libros.com.
- Spaas, L. (2000) *Francophone Film: A Struggle for Identity*. London: Manchester University Press.
- Toussulis, Y. (2010) *Sufism and the Way of Blame: Hidden Sources of a Sacred Psychology*. Wheaton IL: Queest Books.
- Vions, F. (1973) *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Salvat.
- Z. Labarrère, A. (2009). *Atlas del cine*. Madrid: Ediciones Akal.

Webgrafia

- Africultures. (2017). Idrissa Ouédraogo. Recuperat el 27 de juliol de <http://africultures.com/personnes/?no=3326>
- Africultures. (2017). Mahamat-Saleh Haroun. Recuperat el 27 de juliol de <http://africultures.com/personnes/?no=3285>
- Al Jazeera English. (2010). One on One - Nacer Khemir [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=Ag-gkbsOB9Y&t=551s>
- An Interview with Nacer Khemir | Features | Spirituality & Practice. (2017). Spiritualityandpractice.com. Recuperat el 28 de juny de 2017 de: <http://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822>
- Angulo, J; Basutçu, M; Elena, A; Monleón, Sigfrid; Ortega, ML; Plaza, CJ.; Quintana, À; Vidal, N (1995). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. Document descarregat de: <http://hdl.handle.net/10251/40945>
- Bab'Aziz (2016). Nacer Khemir [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=UmN0Abi6U7E>
- Gharbi, H. (1 novembre 2014). Cinéma... "Par où commencer?" de Nacer Khemir : Le discours de l'utopie. *Le Temps*. Recuperat el 20 de juliol de 2017 de: <http://www.letemps.com.tn/article/87284/le-discours-de-l%E2%80%99utopie>

FilmAffinity, Return (Jeonju Digital Project 2008) (2008). Recuperat el 20 de juliol 2017, de <https://www.filmaffinity.com/es/film561135.html>

Ibnarabiideas. (2015). Nacer Khemir Nov2014 [Vídeo]. Recuperat de https://www.youtube.com/watch?v=4QXggD_0U0&t=37s

JudasSurLeMonde. (2011). Entretien avec Nacer Khemir [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=TGJ0xCTS3Jk&t=23s>

Moufida Tlatli – African Film Festival. (2014). Recuperat el 20 de juliol de 2017 de: <http://www.africanfilmny.org/2014/moufida-tlatli/>

Nacer Khemir's "Looking for Muhyiddin" Screened at Fes Sufi Festival. (2014). The view from fez. Recuperat el 28 de juny de:

<https://riadzany.blogspot.com.es/2014/04/nacer-khemirs-looking-for-muhyiddin.html>

Omarbacha, N. *BAB'AZIZ the prince who contemplated his soul*. (2017). [arxiu PDF]. Recuperat de <http://typecastfilms.com/wp-content/uploads/2008/04/babaziz-typecast-pressbook.pdf>

TRT World. (2017). Rendezvous with Tunisian Director Nacer Khemir [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=IcKJ9ekDIp0>

Filmografia visualitzada

Carthago Films – La SEPT – APEC – RTT (coproducció), i Khemir, N. (dir). (1991) *Tawk al hamama al mafkoud* [Drama] Tunísia

Cyriac Auriol & Ali-Reza Shojanoori (coproducció), i Khemir, N. (dir). (2005). *Bab Aziz, le prince qui contemplait son âme* [Drama]. Iran

France Media & Latif Production SATPEC (coproducció), i Khemir, N. (dir). (1984) *El-haimoune* [Drama Fantàstic] Tunísia

Sous – titrage & TITRA – FILM (coproducció), i Khemir, N. (dir) (1975). *Hikayt Bilad Allah* [Drama] Tunísia

Wallada production (productora), i Khemir, N. (dir). (2013). *Looking for Muhyiddin* [Assaig Documental] Tunísia