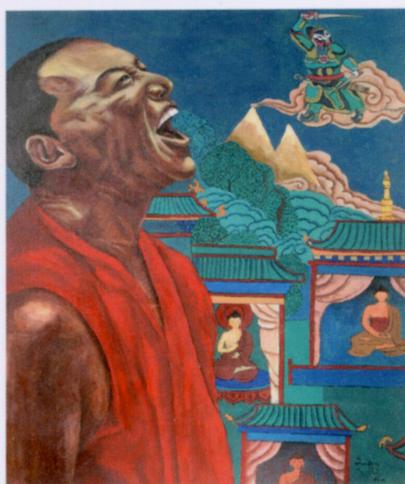
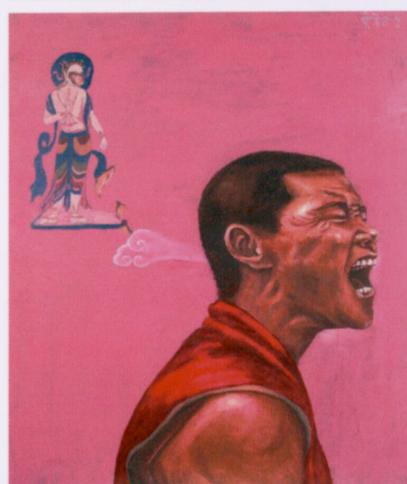


PASSATO E PRESENTE DELLA PITTURA TIBETANA



PAST AND PRESENT OF TIBETAN PAINTING



RENZO FRESCHI
oriental art



PASSATO E PRESENTE DELLA PITTURA TIBETANA

a sinistra
VAIROCIANA
XVII secolo - tempera su cotone
cm 145 x 92

a destra
UN LAMA DELLA SCUOLA SAKYAPA
XVIII secolo - tempera su cotone
cm 134 x 101

pag. 3
TANOR, *Missing Seasons* (trittico)
olio su cotone
ogni dipinto cm 60 x 50

left
VAIROCHANA
17th century - pigments on cloth
57" by 36,5"

right
A SAKYAPA LAMA
18th century - pigments on cloth
53" by 40"

p.3
TANOR, *Missing Seasons* (tritych)
oil on canvas and linen
each painting 24" by 20"

I cambiamenti che la globalizzazione ha portato in Oriente negli ultimi dieci anni hanno influenzato anche l'arte e la cultura di molti Paesi asiatici: in Cina, ad esempio, l'ultima generazione di artisti ha iniziato un percorso completamente diverso da quello tradizionale, e fenomeni simili sono avvenuti anche in India, Pakistan, Vietnam e Thailandia.

Un discorso a parte merita il Tibet, dove l'arte in generale e la pittura in particolare hanno avuto da sempre finalità e temi esclusivamente religiosi.

Oltre alla Cina, nessun altro Paese ha avuto nei media e nell'opinione pubblica occidentale un'attenzione così precisa e costante come il Tibet. Così, anche se l'occupazione cinese ha portato, per reazione, a un rafforzamento dei valori tradizionali dell'identità tibetana, alcuni giovani artisti tibetani formati nelle Accademie cinesi hanno intrapreso un cammino artistico che appare, nella forma e in certi casi anche nei contenuti, molto lontano dalla tradizione pittorica locale.

Questa mostra presenta quindi, per la prima volta al pubblico italiano, due periodi della pittura tibetana, quello antico e quello contemporaneo, apparentemente diversi ma in realtà uniti da una forte continuità culturale. Infatti, il diagramma simbolico-concettuale del *màndala* e la ripetizione, decine o centinaia di volte, della stessa immagine sulla tela di alcuni *thanka*, non sono forse vicini agli schemi espressivi di

Thangka is a Tibetan term that designates any sacred image made on a scroll of cloth or paper. This art came to us through an ancient tradition orally transmitted from master to pupil, generation after generation, and is based on fixed canons that require a long technical and iconographic preparation.

The Sanskrit term mandala literally means “circle”. However, the Indian scholar Buddhaghya, who lived in the 8th century and wrote a treatise on the subject, maintains that the term should not be understood as a geometric form, but rather as a “centre” presided over by a main deity and by a following of acolytes around it. **The mandala is the symbolic depiction of the deity’s palace**, which in turn represents its very essence.

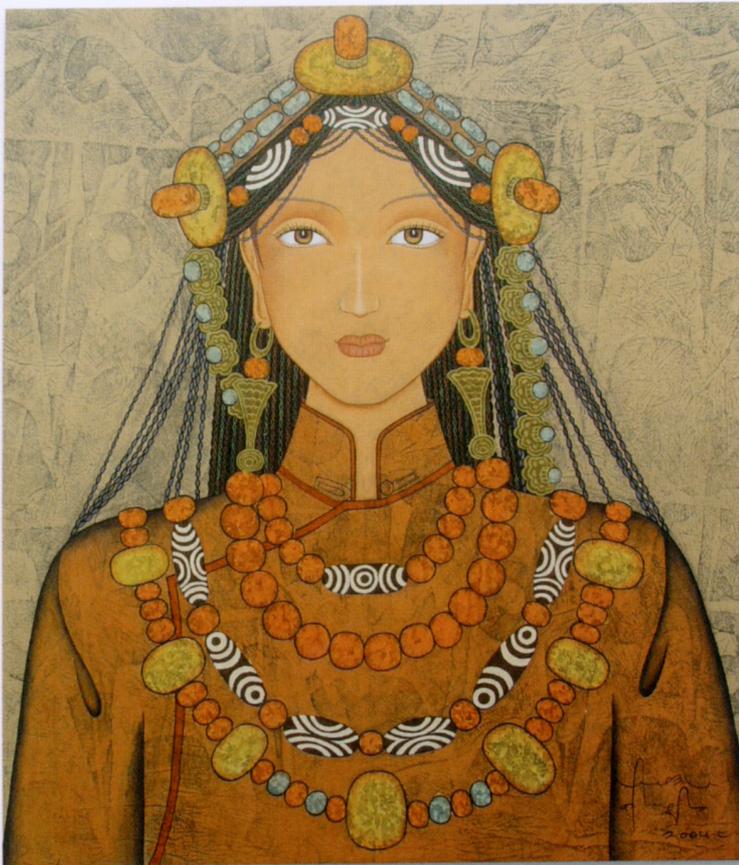
Starting from the second half of the 20th century, Tibetan culture comes into contact with the cultural and artistic products of Chinese Communism and of the Western world. The first Tibetan intellectual and artist who took an interest in European art was Gendün Chömpel (1903-1951), a controversial individual who was initially a monk and brought on himself the hostility of the Buddhist clergy because of his anti-conformist ideas. During his life, which took him to India and to meet intellectuals like the poet Rabindranath Tagore who introduced him to modern art, he came into contact with progressive and innovative ideas which led him to new and intense philosophical and political thinking.

To Gendün Chömpel was dedicated a first and important collective of Tibetan artists which also includes the artists in this exhibition. Their formation took place between Lhasa and Beijing, and subsequently they opened up to the Western world, exhibiting their works in Japan, the United States and Europe.

These cross-cultural contacts, along with the social and cultural consequences of one of the greatest tragedies of Tibetan history—the Chinese invasion of 1949-50—deeply influenced their work and gave rise to new forms of artistic expression. Despite the heterogeneous idioms of these artists, there are many common aspects from a purely conceptual viewpoint. No artist claims to make denunciation or political propaganda works, but the situation of modern Tibet comes through in the language of their work, albeit not always intentionally.

In works like Ang Seng’s “Miss Tibet” (p. 12), where a Tibetan girl is shown in traditional dress, it is the title itself which is a provocation, hinting at categories and values belonging to the Westernised world, or even trying to assert Tibet as a national entity.





Another fundamental aspect of this artistic current is the rejection of the idea of Tibet as a mythical place of spirituality and mysticism, a process in which the West had no small part. By rejecting this, the artists reveal themselves to be much more authentic and honest than those who blindly celebrate an ancient realm of spirituality and peace which perhaps never existed. This sense of intolerance for this idealisation also shows through irony, at times sour and harsh. In *“Dialogue the Birds of the Land and the Ocean (Statue of Liberty)”* (p. 7) Ang Sang shows us a Tibetan Statue of Liberty on a mandalic form, like a many-armed Buddhist deity, among whose attributes is a very American and globalising can of Coke. These paintings thus show us Tibet invaded by Western stereotypes and rogue elements, on top of the Chinese conquest.

And yet, all Tibetan contemporary art, including the modern one, carries with it Tibet and its religious tradition. In *“Missing Seasons”* (p. 3) Tanor’s painful images are dominated by the emotions depicted on the faces of

monks standing out on a backdrop of colour, with buddhas and divinities wafting in the air. Even though the artist cannot conciliate the universe of religious spirituality and of the world around him with the world politics and the rise of individual—particularly economic—interests, the hint to the Buddhist tradition, almost as a distant dream, is always there.

In Dedron’s works, Tibet’s most famous painter, in addition to the palpable irony as for instance in *“Mona Lisa with Pet”* (p. 13), there are recurrent hints to typically Tibetan symbols, contexts and landscapes. Delicate prayer flags, snow-white stupas, animals of all sorts can be seen in the winding alleys of small towns in which the present seems swept away by a past in which traffic and pollution have no place. The artist, the only woman in the group, underlines the link between man and environment, between nature and urban space, through a direct language of a vaguely pre-Colombian style.

In *“The God’s Dialogue”* (p. 5), made in collaboration with Tsering Namgyal, shapes of buddhas can be seen on modern mantras, like popular amulets



in alto
ANG SANG, *Miss Tibet*
colori acrilici e minerali
su cotone stampato - cm 100 x 100

in basso
NARO DAKINI
XIX secolo - tempera su cotone
cm 38 x 30

top
ANG SANG, *Miss Tibet*
acrylic and stone colours on cotton
with block print - 39" by 39"

bottom
NARO DAKINI
19th century - pigments on cloth
15" by 12"



made precious by the stones loved by Tibetans, like turquoise and coral.

The reference to traditional painting is conspicuous in the works of **Penba Wangdu**, not just in the choice of subjects like **"History of Impermanence"** (pp. 8 & 9), but also for what concerns techniques and materials, always natural in accordance with the traditional method.

In these new forms of expression the attention for the past, which is peculiar of traditional art, takes the form of a flash-back or of a dream, since there no longer is an imitative intent.

This attitude testifies in any case to the influence of religious culture in the work of artists, regardless of their acceptance or otherwise of the Buddhist ideals. Despite the fact that Mao's Cultural Revolution aimed at wiping out religion, it never achieved its goal. Buddhism is part of the Tibetans in spite of the cultural estrangement suffered by this generation, coming from families in which religious practice was not allowed.

In West Tibet, the lower portion of temple walls is sometimes delimited by a strip made of triangular elements symbolising the sea of *samsara*, which had the function of separating the universe of the deities shown above it from the earthly world underneath. In modern works by contemporary artists, buddhas and bodhisattvas seem to have crossed that border to join the earthly dimension and accompany man in his most tragic and daily events. These deities possibly lost that philosophical and conceptual depth attributed

DEDRON, *Mona Lisa with Pet*
colori minerali su tela
cm 130 x 97

DEDRON, *Mona Lisa with Pet*
mineral pigments on canvas
51" by 38"



TSERING NYANDAK, *Ladder no. 1*
olio e acrilici su stoffa
cm 120 x 100

TSERING NYANDAK, *Ladder no. 1*
acrylic and oil on linen
47" by 39.5"

to them by the great Indian masters, and are now again the receptacles of those popular devotional forms that characterised the native cults of Tibet. They are in some cases religious art in which the individual expresses his own free longing for the divine, quite distant from sacred art, based on symbolic languages that must remain unchanged in order to fulfil their evocative function.

This artistic production is thus never clearly separated from the culture, landscape, religion, or simply from the traditional techniques and materials. In Tserang Dhundrup's "Fading Memory" the painting texture, with earthy and warm colours, recalls informal art, but on closer analysis the view of a portal is revealed, probably the entrance to a Buddhist temple.

In his artistic career Tsering Nyandak eagerly searched for an international direction, and in fact he is the one least identifiable as a Tibetan artist. However, in many of his works (although not in the ones exhibited here) he introduced elements that can be directly connected with Buddhism or Tibetan culture. His characteristic female nudes, like those in "Ladder No. 1" (p. 14) and "Ladder No. 3" (p. 15), live in desolate places featuring the post-war coldness of desertified environments, overlooked by skies that forebode unreleased storms.

These are "Tibetan artists", and in their "Tibetanness" lies the value of their works, permeated by a Buddhist culture that belongs to them just as Christian culture belongs to Western artists.



TSERING NYANDAK, *Ladder no. 3*
olio e acrilici su stoffa
cm 120 x 100

TSERING NYANDAK, *Ladder no. 3*
acrylic and oil on linen
47" by 39"

retro di copertina

in alto
PENBA WANGDU,
History of Impermanence
(vedi pag. 8-9)

a sinistra
SHAKYAMUNI (vedi pag. 11)

al centro
MANDALA BÖN
XIX secolo
tempera su cotone cm 30 x 30

a destra
AMOGASIDDHI
XVI secolo - tempera su cotone
cm 87 x 60 cm

rear cover

top
PENBA WANGDU,
History of Impermanence
(see pp. 8-9)

left
SHAKYAMUNI (see p. 11)

centre
BÖN MANDALA
19th century - pigments on cloth
12" by 12"

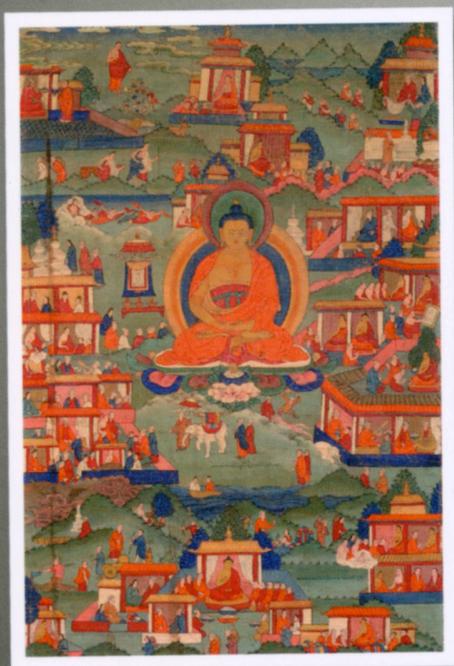
right
AMOGASIDDHI
16th century - pigments on cloth
34" by 24"

Modern art cannot be fully understood without a knowledge of the historical facts that affected Tibet in the last two centuries, or without bearing in mind the traditional art that preceded it and accompanied it. If in order to 'read' traditional art we need a knowledge of Buddhism, to understand these works in their depth we need to know the history of their makers and of their land. This generates a particularly interesting dialogue in this exhibition. It is sufficient to place one of the mandalas next to **Ang Seng's** Statue of Liberty (p. 7) for us to realise this.

Tradition and modernity can talk to each other. Modern art is a new direction for the Tibetan artistic production, originated during the process of social change, parallel to a traditional art that never stopped and is still very much alive today. Without forgetting that, as the Austrian composer Gustav Mahler said, "tradition is passing on the fire, not worshipping the ashes".

To understand Tibetan art in all its manifestations one needs to be "orientated", that is be pervaded by an aesthetic feeling coming from the East, different and exciting, and to learn to read its artistic expressions shedding any prejudice and preconceived ideas, getting involved with ancient and new artistic languages.

Chiara Bellini,
University of Bologna.



RENZO FRESCHI
oriental art

Via Gesù, 17 ~ 20121 Milano ~ Italy | Phone +39 027 94 574
web site: www.renzofreschi.com ~ e-mail: info@renzofreschi.com

certa arte moderna occidentale? E le divinità che compaiono nelle opere di molti pittori contemporanei tibetani non sono forse le stesse ritratte nei dipinti antichi, pur rappresentate in forme differenti?

La parte della mostra dedicata alla pittura antica presenta 10 *thangka* e altrettanti *màndala* dal XV al XIX secolo, quella dedicata alla pittura contemporanea comprende 14 opere di 6 tra i più noti artisti tibetani, due dei quali, Dedron e Penba Wangdu, sono presenti anche nella recente mostra "Tradition Transformed, Tibetan Artists Respond" organizzata dal Rubin Museum of Art di New York, il più importante museo di arte himalayana.

PAST AND PRESENT OF TIBETAN PAINTING

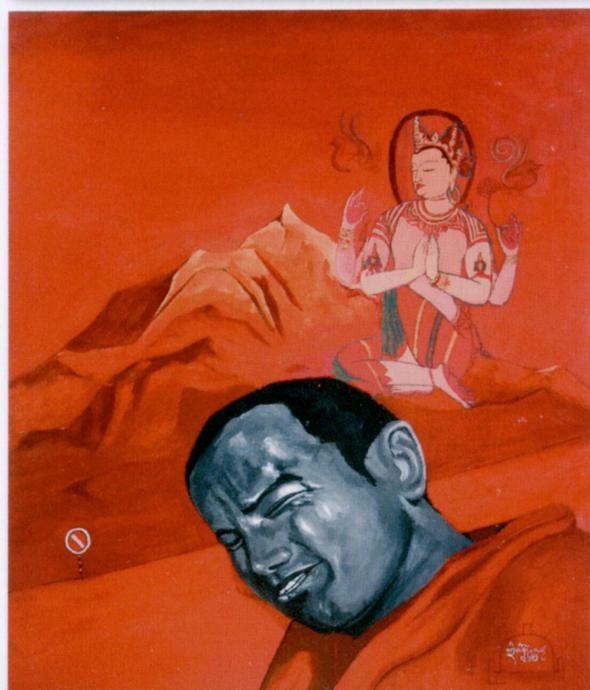
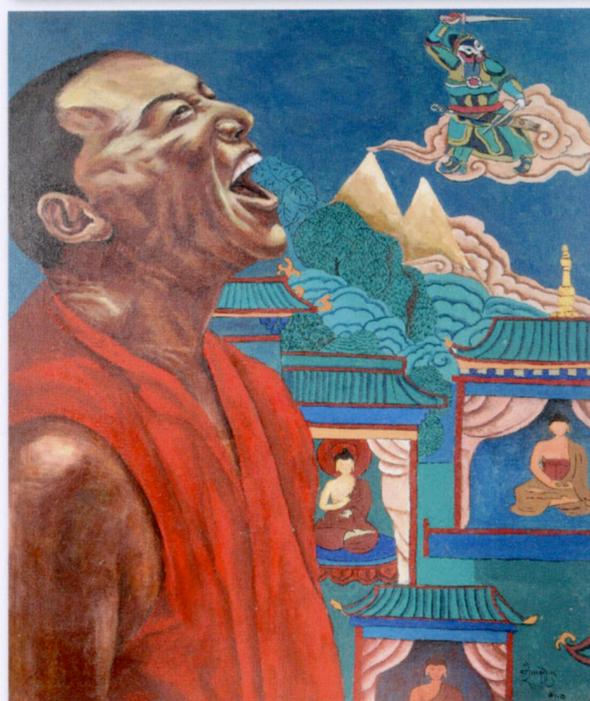
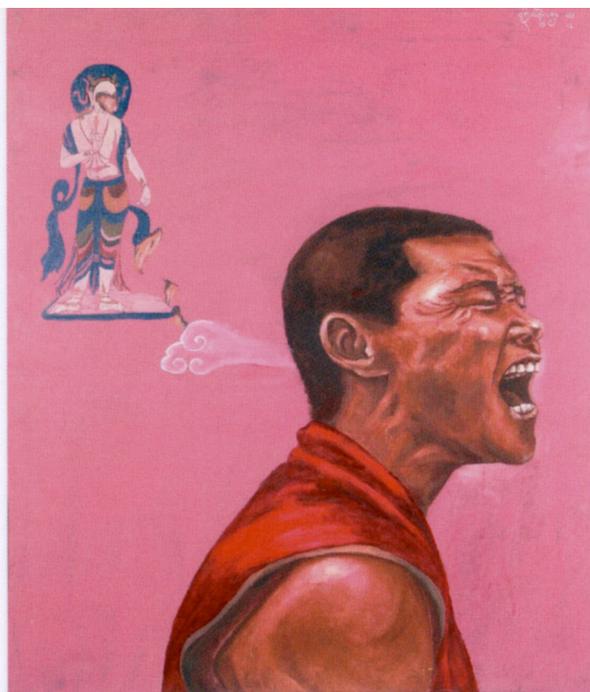
The changes that globalisation brought to the East over the last ten years have also influenced the art and culture of many Asiatic countries. In China for instance, the latest generation of artists has taken a completely different path from the traditional one, and similar phenomena took place in India, Pakistan, Vietnam and Thailand as well.

Tibet deserves a separate treatment, for here art in general and painting in particular have always had almost exclusively religious aims and themes. Aside from China, no other country received such firm and constant attention as Tibet has had in the Western media and public opinion. So even if the Chinese occupation of Tibet brought, by reaction, a strengthening of the traditional values of Tibetan identity, some young Tibetan artists formed at Chinese academies have gone on an artistic evolution which appears, in the form but sometimes in contents too, quite far from the local painting tradition.

This exhibition presents for the first time to the Italian public two periods of Tibetan painting, the ancient one and the contemporary one, seemingly different but really united by a strong cultural continuity. Is the symbolic-conceptual diagram of the *mandala* and the repetition, tens or hundreds of times, of the same image on the canvas of some *thangkas* not close to the expression patterns of some modern Western art? And are the deities appearing in the works of many contemporary Tibetan painters not the same as those depicted in ancient paintings, even though shown in different forms?

The part of the exhibition dedicated to ancient painting presents 10 *thangkas* and as many *mandalas* from the 15th to the 19th centuries. The one dedicated to contemporary painting includes 14 works from six of the best-known Tibetan artists, two of whom, Dedron and Penba Wangdu, are also present in the recent exhibition "Tradition Transformed, Tibetan Artists Respond" organised by the New York Rubin Museum of Art, the most important museum of Himalayan art.

Renzo Freschi





TRADIZIONE O INNOVAZIONE?

“ORIENTARSI” NELL'ARTE TIBETANA TRADIZIONALE E MODERNA. *di Chiara Bellini*

La premessa fondamentale da anteporre ad una riflessione sull'estetica tibetana riguarda la funzione dell'arte e le intenzioni degli artisti. In altri termini, è necessario comprendere la percezione tibetana dell'arte a partire dai tibetani stessi.

Ciò che ha sempre caratterizzato l'arte himalayana è stato il suo volgere lo sguardo al passato. Gli artisti hanno continuamente considerato come fonte di ispirazione la produzione artistica che li ha preceduti, ed è per questo motivo che nel corso dei secoli sono state realizzate opere d'arte che imitavano volutamente lo stile caratteristico di epoche precedenti.

Fino al XX secolo, l'arte tibetana fu quasi esclusivamente di carattere sacro, se si esclude la produzione di forme artigianali pregevoli come la realizzazione di tappeti o di oggetti d'uso quotidiano. L'arte fu dunque incentrata sulla rappresentazione di immagini sacre impiegate come supporto per la meditazione o con scopi didattico-dottrinali, o semplicemente per l'acquisizione di meriti spirituali.

Tale funzione mette inevitabilmente in secondo piano la figura dell'artista, in un ambiente culturale relativamente analogo a quello europeo pre-rinascimentale, che iniziò a subordinare la posizione del divino all'uomo e all'artista. L'interesse degli artisti tibetani, così come di quelli bizantini e di epoca romanica e prerinascimentale, fu unicamente quello di trasmettere linguaggi simbolici di natura sacra, rimasti sostanzialmente immutati. Lungo il corso dei secoli le immagini sacre sono andate incontro a variazioni stilistiche, legate al clima culturale o al gusto corrente, ma non a variazioni simboliche. La tradizione si è conservata intatta anche grazie agli artisti che hanno contribuito al mantenimento di regole iconometriche e iconografiche e di tecniche esecutive, e grazie ai committenti che, ancora oggi, si servono della com-

SHAKYAMUNI
XIX secolo - tempera su cotone
cm 66 x 102

SHAKYAMUNI
19th century - pigments on cloth
26" by 40"



petenza degli artisti per ottenere immagini funzionali alla pratica religiosa. Il processo di commissione e realizzazione è invariato e l'importanza di un'opera d'arte è data da ciò che essa rappresenta e dalla pertinenza alle regole iconografiche e iconometriche, non dalla sua antichità.

Le opere presentate in questa mostra appartengono a due categorie distinte, quelle dell'arte tradizionale, di cui fanno parte thanka e mādala, e dell'arte moderna.

Thanka è un termine tibetano che designa qualsiasi immagine sacra realizzata su un rotolo di stoffa o carta. Quest'arte, giunta a noi attraverso un'antica tradizione trasmessa oralmente, generazione dopo generazione, da maestro ad allievo, si basa su canoni prestabiliti e sottintende una lunga preparazione di tipo tecnico e iconografico.

Il termine sanscrito mādala significa letteralmente "cerchio", tuttavia, il dotto indiano Buddhaguhya, vissuto nell'VIII secolo, autore di un testo sull'argomento, sostiene che il termine non vada interpretato come forma geometrica bensì come "centro", presieduto da una divinità principale e da un seguito di accoliti che la circondano. **Il mādala è la rappresentazione simbolica del palazzo della divinità** che, a sua volta, ne rappresenta l'essenza stessa.

A partire dalla seconda metà del XX secolo, la cultura tibetana entra in contatto con le realtà culturali ed artistiche prodotte dal comunismo di importazione cinese e dal mondo occidentale. Il primo intellettuale ed artista tibetano ad interessarsi all'arte europea fu Ghendün Ciömphel (1903-1951), personaggio controverso che fu inizialmente monaco, attirandosi le ostilità del clero buddhista proprio per le sue idee anticonformiste. Durante la sua vita, che lo portò in India e a relazionarsi con intellettuali quali il poeta

DEDRON, in collaborazione con Tsering Namgyal, *The Gods' dialogue* (trittico) cuoio, metallo e materiali vari ogni elemento cm 35 x 15

DEDRON in collaboration with Tsering Namgyal, *The Gods' dialogue* (triptych) leather, metal fob, mantra recitation counter beads, coral, turquoise each work 14" by 6"



Rabindranath Tagore, che lo introdusse all'arte moderna, venne a contatto con idee progressiste e innovative che lo condussero verso nuove ed intense riflessioni filosofiche e politiche. A Ghendün Ciömphe è stato dedicato un primo ed importante collettivo di artisti tibetani, del quale fanno parte anche gli artisti a cui è dedicata questa mostra, che si sono formati fra Lhasa e Pechino, aprendosi successivamente verso il panorama occidentale, esponendo le loro opere in Giappone, Stati Uniti ed Europa. Questi contatti interculturali, unitamente alle conseguenze sociali e culturali di una delle più grandi tragedie della storia tibetana, l'invasione cinese degli anni 49-50, hanno segnato profondamente il loro lavoro dando vita a nuove forme di espressione artistica.

Benché il linguaggio espressivo degli artisti sia eterogeneo, sono tanti gli aspetti comuni da un punto di vista strettamente concettuale.

Nessun artista dichiara di eseguire opere di denuncia o propaganda politica, ma la situazione del Tibet moderno è palesata

nel linguaggio delle loro opere, anche se non sempre intenzionalmente.

In opere come *"Miss Tibet"* di Ang Sang (pag. 12), dove è ritratta una fanciulla tibetana in abiti tradizionali, è il titolo stesso a lanciare una provocazione, ponendo l'accento sull'insinuazione di categorie e valutazioni appartenenti al mondo occidentalizzato o addirittura sull'intenzione di affermare il Tibet come entità nazionale.



Un altro aspetto fondamentale di questa corrente artistica è il rifiuto dell'idea del Tibet come luogo mitico della spiritualità e del misticismo, elaborazione a cui non è estraneo l'occidente. Rifiutando questo, gli artisti dimostrano di essere molto più autentici ed onesti di coloro che ciecamente celebrano un regno antico permeato di spiritualità e pace, forse mai esistito.

Questo sentimento di insofferenza verso una tale idealizzazione si manifesta anche attraverso l'ironia, talvolta amara e graffiante. In *"Dialogue the Birds of the Land and the Ocean (Statue of Liberty)"* (pag. 7) Ang Sang ci mostra una tibetana Statua delle Libertà tagliata su una forma mandalica come una divinità buddhista con molteplici braccia, tra i cui attributi è visibile l'americanissima e globalizzante lattina di coca-cola. In questi dipinti appare dunque un Tibet invaso da stereotipi e abbruttimenti occidentali oltre che dalla conquista cinese.

Eppure, tutta l'arte tibetana contemporanea, anche quella moderna, ha dentro il Tibet e la sua tradizione religiosa. In *"Missing Seasons"* (pag. 3), le immagini sofferenti di Tanor hanno per protagoniste le emozioni che prendono corpo sui volti di

monaci stagliati su campiture di colore, sulla cui atmosfera aleggiano buddha e divinità. Benché l'artista trovi l'universo della spiritualità religiosa e del mondo che lo circonda inconciliabile con la politica mondiale e l'aumento degli interessi individuali, soprattutto di natura economica, il riferimento alla tradizione buddhista, quasi come un sogno lontano, è sempre presente.

Nelle opere di Dedron, una tra le più note pittrici tibetane, oltre all'ironia palpabile come in *"Mona Lisa with Pet"* (pag. 13) ad esempio, sono continui i richiami a simboli, contesti, paesaggi tipicamen-

te tibetani. Delicate bandierine di preghiera, candidi stùpa, animali di ogni specie, sono visibili tra i tortuosi vicoli di cittadine in cui il presente sembra cancellato da un passato in cui traffico e inquinamento non trovano spazio. L'artista, unica donna del gruppo, sottolinea il legame tra uomo e ambiente, tra natura e spazio urbano attraverso un linguaggio immediato, dallo stile vagamente precolombiano.

In "The God's Dialogue" (pag. 5), realizzato in collaborazione con Tsering Namgyal, sagome di buddha si stagliano su moderni mantra, come amuleti popolari, impreziositi dalle pietre amate dai tibetani, quali turchesi e coralli.

Il richiamo alla pittura tradizionale è preponderante nelle opere di Penba Wangdu, non solo per la scelta di soggetti quali "History of Impermanence" (pag. 8 e 9), ma anche per quanto riguarda tecniche e materiali, esclusivamente naturali, in conformità con la metodologia tradizionale.

In queste nuove forme espressive, l'attenzione al passato, peculiare dell'arte tradizionale, assume le sembianze di un flash-back o di un sogno, poiché disgiunta dall'intento imitativo.

Questo atteggiamento documenta comunque l'influenza della cultura religiosa nelle opere degli artisti, indipendentemente dalla loro aderenza o meno agli ideali buddhisti. Nonostante la Rivoluzione Culturale cinese voluta da Mao abbia tentato di fare tabula rasa della religione, non vi è mai riuscita. Il buddhismo è parte dei tibetani malgrado lo straniamento culturale subito da questa generazione, proveniente da ambienti familiari nei quali non era consentita la pratica religiosa.

Nel Tibet occidentale, la sezione inferiore delle pareti dei templi è talora delimitata da una fascia costituita da elementi triangolari simboleggianti il maroso del samsara, che aveva la funzione di separare l'universo delle divinità raffigurate al di sopra di essa da quello terreno sottostante. Nelle opere moderne degli artisti contemporanei, buddha e bodhisattva sembrano aver valicato quel confine, per riunirsi alla dimensione terrena e accompagnare l'uomo nelle sue vicende più tragiche e quotidiane. Sono divinità che hanno forse perduto quella profondità filosofica e concettuale



in alto
ANG SANG, *Dialogue the Birds of the Land and the Ocean* (Statue of Liberty)
mixed media su cotone stampato
cm 100 x 100

in basso
MANDALA DI VAJRABHAIKAVA
XIX secolo - tempera su cotone
cm 61 x 41

pag. 6, in alto
MANDALA DI NAIRATMA
XV secolo - tempera su cotone
cm 59,5 x 52,3

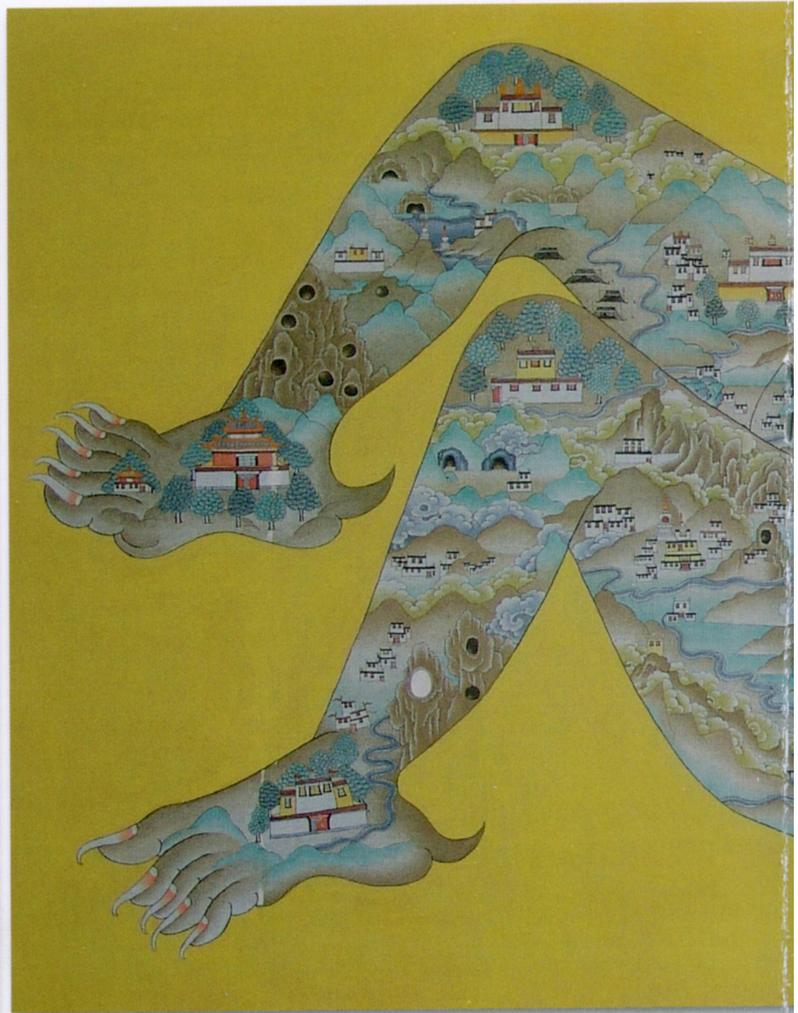
pag. 6, in basso
MANDALA DI MAHAKALA (particolare)
XVIII / XIX secolo (datazione con C 14)
tempera su cotone - cm 43 x 43

top
ANG SANG, *Dialogue the Birds of the Land and the Ocean* (Statue of Liberty)
mixed media on printed cotton
39" by 39"

bottom
VAJRABHAIKAVA MANDALA
19th century - pigments on cloth
24" by 16"

p.6, top
MANDALA OF NAIRATMA
15th century - pigments on cloth
23,5" by 20,5"

p.6, bottom
MAHAKALA MANDALA (detail)
18th - 19th century (c 14 dated)
pigments on cloth - 17" by 17"



a sinistra
VAJRAKILA
XIX secolo - tempera su cotone
cm 68 x 48

al centro
PENBA WANGDU,
History of Impermanence
tempera su tela - cm 78 x 172

pag. 9
SHAKYAMUNI
XIX secolo - tempera su cotone
cm 85 x 55

left
VAJRAKILA
19th century - pigments on cloth
27" by 19"

center
PENBA WANGDU,
History of Impermanence
pigments on canvas - 31" by 68"

p. 9
SHAKYAMUNI
19th century - pigments on cloth
33" by 22"

attribuita loro dai grandi maestri indiani per tornare ad essere ricettacoli di quelle forme devozionali popolari che caratterizzarono i culti autoctoni del Tibet. Si tratta, in alcuni casi, di arte religiosa in cui l'individuo esprime il proprio libero slancio verso il divino, ben distante dall'arte sacra, che si basa su linguaggi simbolici che debbono restare immutati per assolvere la loro funzione evocatrice.

Tale produzione artistica non è mai, dunque, nettamente separata dalla cultura, dal paesaggio, dalla religione, o semplicemente dalle tecniche e dai materiali tradizionali. In *"Fading Memory"* di Tserang Dhundrup, la texture del dipinto, dai colori terrosi e caldi, ricorda l'arte informale, ma ad una più attenta analisi è lo scorcio di un portale, l'ingresso di un tempio buddhista probabilmente, a rivelarsi.

Tsering Nyandak, durante il suo percorso artistico, ha cercato fortemente una direzione internazionale ed è, effettivamente, il meno identificabile come artista tibetano. Tuttavia, ha introdotto in molte delle sue opere, ma non in quelle qui esposte, elementi direttamente riconducibili al buddhismo o alla cultura tibetana. I suoi caratteristici nudi femminili, come quelli di *"Ladder n.1"* (pag. 14) e *"Ladder n.3"* (pag. 15), abitano luoghi desolati che hanno la freddezza post-bellica di ambienti desertizzati, sovrastati da cieli che lasciano presagire tempeste ancora da scatenarsi.

Questi artisti sono "artisti tibetani", ed è anche nella "tibetanità" il valore delle loro opere, permeate di una cultura buddhista che gli appartiene tanto quanto agli artisti occidentali appartiene la cultura cristiana.

L'arte moderna non è completamente comprensibile senza una conoscenza dei fatti storici che hanno segnato il Tibet negli ultimi due secoli, così come senza tenere presente l'arte tradizionale che l'ha preceduta e che la affianca. Se per leggere l'arte tradizionale è necessaria una conoscenza del buddhismo, per comprendere queste opere nella loro profondità è necessario conoscere la storia dei suoi artefici e del loro



paese. Per questo è particolarmente interessante il dialogo che viene ad interessarsi in questa mostra. È sufficiente accostare uno dei mandala esposti alla Statua della Libertà di **Ang Sang** (pag. 7) per comprenderlo.

Tradizione e contemporaneità possono dunque confrontarsi. L'arte moderna costituisce una nuova direzione per la produzione artistica tibetana, originatasi durante il processo dei cambiamenti sociali, parallela all'arte tradizionale che non ha mai conosciuto interruzioni ed è ancora oggi viva e pulsante. Senza dimenticare che, come sosteneva il compositore austriaco Gustav Mahler, "tradizione è tramandare il fuoco, non adorare le ceneri".

Per comprendere l'arte tibetana in tutte le sue manifestazioni, è necessario lasciarsi "orientare", ossia pervadere da un sentimento estetico proveniente da oriente, differente e stimolante, e imparare a leggerne le espressioni artistiche abbandonando pregiudizi e preconcetti, lasciandosi coinvolgere da antichi e nuovi linguaggi dell'arte.

Chiara Bellini,
Università di Bologna.





DEDRON, *Metal and clouds*
tempera su tela - cm 153 x 30

pag. 11, in alto
DEDRON, *Untitled*
tempera su tela - cm 30 x 30

pag. 11, in basso
SHAKYAMUNI (particolare)
XIX secolo - tempera su cotone
cm 77 x 49

DEDRON, *Metal and clouds*
pigments on canvas - 60" by 12"

p. 11, top
DEDRON, *Untitled*
pigments on canvas - 12" by 12"

p. 11, bottom
SHAKYAMUNI (detail)
19th century - pigments on cloth
30" by 19"

TRADITION OR INNOVATION?

"ORIENTATION" IN TIBETAN

TRADITIONAL AND MODERN ART by *Cbiara Bellini*

Any reflection on Tibetan aesthetics must rest on a fundamental premise concerning the function of art and the artist's intent. In other words, the Tibetan perception of art must be understood starting from the Tibetans themselves.

Himalayan art has always been looking to the past. The artists have always turned to the older artistic production as a source of inspiration, and thus over the centuries works of art intentionally copied the characteristic style of earlier times.

Up to the 20th century, Tibetan art was almost exclusively of a religious sort, apart from some remarkable craft forms like carpets or objects for daily use. Art was thus centred on the depiction of sacred images used as a support for meditation or with didactic-doctrinal purposes, or simply as a means to acquire spiritual merit.

This function inevitably relegates the artist to a secondary role, in a cultural environment relatively similar to the European pre-Renaissance, which started to subordinate the position of the divine to man and the artist. The interest of Tibetan artists, just as of the Byzantine ones, or in Romanic and pre-Renaissance times, lay purely in transmitting symbolic idioms of a sacred nature which remained virtually untouched. Over the centuries sacred images underwent stylistic mutations linked to the cultural climate or to the current taste, but no changes in symbolism ever occurred. Tradition remained intact also thanks to the artists who contributed to the preservation of iconometric and iconographic rules and artistic techniques, and thanks to the patrons who down to this day use the artists' competence to obtain images functional to the religious practice. The process of commissioning and execution is unchanged and the importance of a work of art is given by what it represents and by its pertinence with iconographic and iconometric rules, not by its antiquity. The works presented in this exhibition fall into two distinct categories, those of traditional art (including thangkas and mandalas) and those of modern art.