



Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Lingue e Culture dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Curriculum Subcontinente Indiano

Tesi di laurea magistrale

Pema Rinzin e la scena artistica contemporanea
tibetana

Relatrice: Dott.ssa Sara Mondini

Correlatrice: Dott.ssa Chiara Bellini

Laureanda: Claudia Mattolin

Matricola: 855951

Anno accademico: 2019/2020

Sessione autunnale

प्रस्तावना

प्रस्तुत निबंध का शीर्षक है: “पैमा रिंज़िन और समकालीन तिब्बती कलाकार की नयी भूमिका”। यह निबंध पैमा रिंज़िन के बारे में है। पैमा रिंज़िन एक तिब्बती कलाकार है। पैमा जो एक तिब्बती शरणार्थी है न्यूयॉर्क में रहता है। सौभाग्य से मैं चार बार तिब्बत जा चुकी हूँ और मुझे यह इलाका बहुत पसंद है। तिब्बत, वहाँ के तिब्बती निवासी और वहाँ की संस्कृति मेरे दिल में बस गए हैं और हमेशा के लिए बसे रहेंगे।

इस निबंध के पाँच अंग हैं। निबंध की प्रस्तावना में परंपरागत तिब्बती कलाकार का विवरण किया गया है। पहले अध्याय में पैमा रिंज़िन की कला में ऐतिहासिक, सामाजिक और सांस्कृतिक विकास के प्रभाव पर ध्यान केन्द्रित किया गया है। दूसरा अध्याय पैमा रिंज़िन की जीवनी का विवरण करता है। तीसरे में चार अन्य कलाकारों से सम्बंधित जानकारी दी गई है। निष्कर्ष में यह रेखांकित किया गया है कि समकालीन तिब्बती कला, परंपरागत धार्मिक कला और आधुनिक कला को सम्मिलित करती है।

इस निबंध को लिखने का कार्य आसान नहीं था। मैं अंग्रेज़ी भाषा में लिखे निबंध और किताबों से अनुवाद करना चाहती थी लेकिन विभिन्न प्रकार की जानकारी उपलब्ध होने के कारण इस कार्य में कई जटिल चुनौतियों का सामना भी करना पड़ा। मैंने इस निबंध के लिए पैमा रिंज़िन और अन्य कलाकारों के साक्षात्कार लिए। मैं आशा करती हूँ कि मेरा निबंध पाठकों को दिलचस्प लगे।

Indice

Indice delle immagini	p. 4
Introduzione	p. 9
Capitolo 1 - L'impatto degli sviluppi storici e socioculturali nella produzione artistica di Pema Rinzin (La Rivoluzione Culturale in Tibet, 17 - L'arte in Tibet durante la Rivoluzione Culturale: il Realismo Cinese, 19 - Gli anni Ottanta: un punto di svolta delle politiche interne, 21 - Le associazioni artistiche post Rivoluzione: il caso della Sweet Tea Artists' Association, 24 - Lhasa: la museificazione della Capitale del 'Paese delle Nevi', 26 - La capitale in esilio: Dharamshala e un Tibet idealizzato, 29 - Le <i>Thangka</i> , 32)	p. 17
Capitolo 2 - Pema Rinzin: biografia di un artista tibetano contemporaneo (Infanzia e prima formazione, 39 - La svolta: il viaggio negli Stati Uniti e la presa di nuova consapevolezza, 41 - L'incontro con la cultura giapponese, 42 - Verso l'Occidente, 46 - Elementi tradizionali e tecniche utilizzate, 50 - Fonti d'ispirazione: artisti e correnti artistiche, 52 - Contenuti delle opere, 54 - L'eredità dell'arte tibetana tradizionale, 56 - Un esempio di opera autobiografica: <i>Childhood to Spirituality</i> , 57)	p. 39
Capitolo 3 - Identità e individualità nelle opere di Pema Rinzin e di altri artisti tibetani contemporanei (Decontestualizzazione dell'arte tibetana contemporanea, 60 - La tibetanità secondo Pema Rinzin: le associazioni artistiche post Rivoluzione Culturale, 63 - L'individualità di un artista contemporaneo tibetano: dalla Gendün Chöpel Artists' Guild a Pema Rinzin, 65 - <i>My Identity</i> : l'individualità secondo Gonkar Gyatso, 67 - Gadé: una tibetanità distinta dalla religione, 75 - Tashi Norbu e la tibetanità buddhista, 80 - L'arte e la politica: la questione tibetana nelle opere di Karma Phuntsok, 86)	p. 60
Conclusioni - Il lignaggio di Pema Rinzin	p. 91
Ringraziamenti	p. 99
Bibliografia	p. 100
Sitografia	p. 106

Indice delle immagini

Fig. 1 - Shi Lu, *Il Presidente Mao invia i suoi emissari*, 1970 ca., olio su tela (Harris, 1999, p. 121).

Fig. 2 - Anonimo, *The Wrath of the Serfs* [La Collera degli Schiavi], 1976, particolare, argilla, grandezza naturale (Harris, 1999, p. 132).

Fig. 3 - Jampa Sang, *Prosperità* (titolo cinese) o *La Crescita delle Tre: Grazia, Gloria e Salute* (titolo tibetano), 1970 ca., olio su tela (Harris, 1999, p. 157).

Fig. 4 - Mappa della ferrovia Pechino-Lhasa, linea del Qingzang (cinese semplificato: 青藏铁路 Qīngzàng Tiělù. tibetano མཚོ་བོད་རྒྱུགས་ལམ། *mtsho bod lcags lam*) (archivio personale, 2012).

Fig. 5 - Tibet Museum, Lhasa, RAT (archivio personale, 2014).

Fig. 6 - Palazzo del Potala, Lhasa, RAT (archivio personale, 2014).

Fig. 7 - Dharamshala, Himachal Pradesh, India (archivio personale, 2015).

Fig. 8 - Dharamshala, Himachal Pradesh, India (archivio personale, 2015).

Fig. 9 - Anonimo, *Guhyasamaka Akshobhyavajra*, 1604 ca., pigmenti naturali su tela, 76.2 x 60.96 cm, Tibet Centrale, Rubin Museum, New York (<https://collection.rubinmuseum.org/objects/1029/guhyasamaka-akshobhyavajra?ctx=2a9336a267f08723e5254aca2646dfd23c772a58&idx=49>, consultato in data 13/07/2020).

Fig. 10 - Pema Rinzin nel suo studio a New York (gentile concessione dell'artista).

Fig. 11 - Articolo di giornale giapponese dell'inaugurazione della mostra *The Great Eight Bodhisattvas* (八十四人の密教行者 hachijūyon' hiyo no mikkyō gyōja) di Pema Rinzin e Yumyo Misakaya, Nagano, Giappone, 1998 (gentile concessione dell'artista Pema Rinzin).

Fig. 12 (a-e) - Preparazione dei pannelli per la mostra *The Great Eight Bodhisattvas*, 1997-1998 (gentile concessione dell'artista Pema Rinzin).

Fig. 13 - Pema Rinzin, *The Four Guardians Kings*, pigmenti naturali su pannelli di legno, 365 x 187 cm, collezione del Rubin Museum of Art, 2007 (gentile concessione dell'artista).

Fig. 14 - Pema Rinzin all'inaugurazione della mostra *Wings of Joy* alla Joshua Liner Gallery, 2016 (gentile concessione dell'artista).

Fig. 15 - Pema Rinzin, *Wings of Joy 1*, 2015, pigmenti naturali, inchiostro Sumi e oro su tela (<https://www.pemarinzin.com/#/wings-of-joy/>, consultato il 27/03/2020).

Fig. 16 - Pema Rinzin, *Dreams and Offerings 1*, 2019, pigmenti naturali, inchiostro Sumi e oro su carta, 35.5 x 50.8 cm (gentile concessione dell'artista).

Fig. 17 - Pema Rinzin, *Spiritual Mask 1*, 2019, pigmenti naturali, inchiostro Sumi e oro su carta, 35.5 x 55.8 cm (gentile concessione dell'artista).

Fig. 18 - Pema Rinzin, *Female Buddha*, pigmenti naturali e oro su tela, 60.96 x 91.44 cm, 2009 (<https://www.pemarinzin.com/#/female-buddha/>, consultato in data 27/03/2020).

Fig. 19 - Pema Rinzin, *Lost Portrait 2*, 2010, pigmenti naturali e oro su pannello di legno (<https://www.pemarinzin.com/#/lost-portraits/>, consultato in data 27/03/2020).

Fig. 20 - Pema Rinzin, *Home away from Home*, 2011, tecniche miste (collage, pigmenti naturali, inchiostro Sumi e oro) su pannello di legno, 91.44 x 122 cm (<https://www.pemarinzin.com/#/home-away-from-home/>, consultato in data 27/03/2020).

Fig. 21 - Pema Rinzin, *Childhood to Spirituality*, 2014, stampa edizione limitata, 35.56 x 40.64 cm (<https://www.pemarinzin.com/prints-for-sale/childhood-to-spirituality>, consultato in data 27/03/2020).

Fig. 22 - Gonkar Gyatso, *Recycling Buddha-Beijing Tibet Relationship Index* (a destra) e *The Shambala in Modern Times* (200 x 219 cm) (a sinistra), tecniche miste (matita, inchiostro, stickers, ritagli di giornale) su carta trattata, 2008-2009, foto scattata in occasione della Biennale di Venezia del 2009 (<http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/avvicina/ricerca.php?scheda=181143&p=1>, consultato in data 04/08/2020).

Fig 23 (a-d) - Gonkar Gyatso, *My Identity No. 1-4*, 2003, autoritratto fotografico, 48 x 65 cm (<https://www.oneart.org/galleries/gonkar-gyatso-my-identity>, consultato in data 04/08/2020).

(e) - Gonkar Gyatso, *My Identity No. 5*, 2015, autoritratto fotografico, 48 x 65 cm, (<https://www.charitybuzz.com/catalogitems/my-identity-5-framed-inkjet-digital-print-by-gonkar-1159001>, consultato in data 04/08/2020).

Fig. 24 - Gadé, *Pecha Nangpo*, New Scripture Series, 2006, tecniche miste (pigmenti naturali e oro) su carta fatta a mano, 191 x 30 cm (Miller, 2016, p. 68).

Fig. 25 - Gadé, *Diamond Series: The Hulk*, 2008, tecniche miste su tela, 147 x 117 cm (Miller, 2016, p. 71).

Fig. 26 - Gadé, *New Thangka Series: Spiderman Buddha*, 2008, tecniche miste su tela, 116 x 70 cm (Miller, 2016, p. 70).

Fig. 27 - Tashi Norbu, *Propaganda and Catharsis*, 2017, acrilico su tela, 120 x 150 cm (<https://www.researchgate.net/figure/Tashi-Norbu-Propaganda-and-Catharsis-2017-acrylics-on-canvas-120-x-150-cm-Emmenfig2332043196/>, consultato in data 04/08/2020).

Fig. 28 - Tashi Norbu, *Time Travelers*, 2015, tecniche miste (pigmenti naturali, scritture e acrilico) su pannello in compensato, 122 x 180 cm (TibetWriters, 2016, p. 17).

Fig. 29 - Tashi Norbu, *Urban Tibetan*, 2014, tecniche miste (scritture tibetane, acrilico e inchiostro indiano) su lino, 100 x 100 cm (TibetWriters, 2016, p. 25).

Fig. 30 - Karma Phuntsok, *Chairman Mao in Tibet*, 2000, vernice polimerica sintetica su tela (Mcgranahan, 2012, p. 234).

Fig. 31 - Karma Phuntsok, *Chairman Mao with Sakyamuni Buddha*, 2000, vernice polimerica sintetica su tela, 106 x 75.5 cm (Mcgranahan, 2012, p. 235).

Fig. 32 - Karma Phuntsok, *The Thermos Bearer*, 2010, vernice polimerica sintetica su tela, 101 x 121 cm (Mcgranahan, 2012, p. 236).

Fig. 33 - Karma Phuntsok, *Self-Immolation o Self-Sacrifice*, 2011, vernice polimerica sintetica su tela, 101 x 121 cm (Mcgranahan, 2012, p. 237).

Fig. 34 - Pema Rinzin, *Transformation*, 2010, tecniche miste (tempera, tintura e pigmenti naturali) su carta, 55.88 x 76.2 cm (<https://www.pemarinzin.com/#/barn-stormers-transformation/>, consultato in data 27/03/2020).

Fig. 35 - Ori Carino, *New World*, 2016, disegno ad aerografo, 259.08 x 182.88 cm
(<http://www.oricarino.com/?q=gallery/paintings>, consultato in data 26/03/2020).

Fig. 36 - Ori Carino, *Flawless*, 2016, installazione con tecniche miste (mattoni, malta, legno, pittura), 91.44 x 45.72 x 40.64 cm (<http://www.oricarino.com/?q=gallery/projects>, consultato in data 26/03/2020).

Fig. 37 (a-d) - Ori Carino, *Jetsonkapa life story* ne *The King of Dharma*, 2008, acrilico su tela, 122 x 182.88 cm (<http://deanproject.com/past/origcarino/origcarino.html>, consultato in data 06/09/2020).

Fig. 38 - Ori Carino, *The Wheel*, 2016, acrilico e pietre semi-preziose su tela, 101.6 x 127 cm
(<http://www.oricarino.com/?q=gallery/paintings>, consultato in data 26/03/2020).

Introduzione

Il presente studio tenta di delineare la nascita e lo sviluppo di una nuova concezione dell'arte e dell'artista nel contesto culturale tibetano a partire dal XX secolo. In particolare, è stata analizzata la produzione artistica di Pema Rinzin, artista tibetano appartenente alla diaspora,¹ e il contesto culturale in cui si è formato ed è attivo.

Per poter comprendere lo sviluppo della concezione e della percezione dei concetti 'arte tibetana' e 'artista tibetano' del periodo precedente l'invasione cinese,² potrebbe essere utile osservare la chiave interpretativa applicata da Larry Shiner in merito alla situazione presente in Europa, in particolare in Italia, fino al Settecento, secolo in cui fu istituita la prima classificazione e divisione tra Arti meccaniche e Arti liberali. Prima del XVIII secolo, infatti, non vi era alcuna distinzione tra 'arte' e 'artigianato', entrambi traducibili con i termini *ars* o *techne*, o tra 'artista', detto anche 'artefice', e 'artigiano'.³ Esistevano invece i cosiddetti 'artigiani-artisti', la cui professione, l'arte-mestiere, poteva spaziare dal calzolaio al pittore. La maggior parte di essi lavorava presso botteghe, portando a termine lavori su richiesta di committenti che di solito specificavano all'inizio, nel contratto, il contenuto, i materiali, le forme e la funzione, così da poter già stabilire un prezzo.⁴ Si trattava dunque di figure a cui non si richiedeva particolare immaginazione, originalità o innovazione, sebbene potessero essere apprezzate, era in genere da un punto di vista produttivo utilitaristico.⁵ Ovviamente le eccezioni di grandi personaggi, i "geni artistici", non mancarono, e i loro nomi sono giunti fino ai nostri giorni attraverso le loro opere.

¹ Questa è avvenuta in seguito agli avvenimenti del 1959, anno dell'occupazione cinese dell'odierna Regione Autonoma del Tibet (RAT); si veda in merito Richardson, Hugh e Snellgrove, David, *Tibet: Storia della tradizione, della cultura e dell'arte*, Milano, Luni Editrice, 2014, pp. 363-364.

² L'annessione del 'Tetto del Mondo' alla Cina, la Rivoluzione Culturale e le politiche repressive nei confronti delle minoranze causarono, infatti, una serie di cambiamenti radicali all'interno della società tibetana e della sua cultura, compresa l'arte.

³ Shiner, Larry, *L'invenzione dell'arte*, Torino, Einaudi, 2010, p. 6.

⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

L'arte "tradizionale" tibetana e la figura dell'artista possono essere equiparabili agli artigiani-artisti dell'epoca medievale europea che si occupavano di quelle che oggi sono conosciute come 'Belle Arti' e, nel caso di questo studio, con la figura del pittore-artigiano di bottega. I pittori tibetani erano, in generale, degli artigiani ordinari, laici devoti, che a loro volta provenivano da famiglie d'artisti e che si occupavano, non solo di eseguire le *thangka*,⁶ ma anche lavori minori, come le decorazioni della mobilia in legno, delle pareti e dei dettagli architettonici delle residenze aristocratiche.⁷ Inoltre, come per gli artigiani-artisti medievali europei i cui committenti erano soprattutto i signori locali o le istituzioni ecclesiastiche, anche l'arte tibetana era strettamente legata alla religione locale, ovvero il buddhismo. Ciò che in "Occidente"⁸ s'intende per 'arte', in riferimento alle Belle Arti, nel contesto storico tibetano era uno strumento funzionale religioso.⁹ Le immagini sacre che vengono create ancora oggi sono recepite principalmente come "supporti" o "ricettacoli"¹⁰ delle divinità e diventano oggetti di devozione e meditazione, in cui l'estetica e la datazione assumono un valore secondario.

Il rapporto tra arte e religione è sottolineato anche dagli epiteti usati per indicare gli artisti: "disegnatore delle divinità",¹¹ riferito ai pittori, e "creatore di divinità",¹² nel caso si tratti di scultori. Gli artisti, infatti, provvedono a dotare le divinità di un corpo fisico attraverso le proprie opere, e solo i *lama* sono autorizzati a giudicare se siano conformi o meno agli scopi prefissati.

L'immagine sacra deve dunque rispettare degli specifici canoni artistici, per mezzo dell'iconografia, basata sulle descrizioni delle divinità presenti nei testi rituali, e

⁶ Forma d'arte tradizionale religiosa. Si veda il capitolo 1.

⁷ Jackson, David & Janice, *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*, Boston, Snow Lion, 1984, p. 12.

⁸ Nel presente studio si è spesso fatto ricorso ai termini di convenienza "Occidente" e "occidentale", ormai desueti anche in ambito accademico. Malgrado la scelta di farne uso - col fine di facilitare la lettura - si è consapevoli dei limiti che essi presentano.

⁹ Miller, Leigh, "The 'Look of Tibet' Without Religion: A Case Study in Contemporary Tibetan Art in Lhasa", *Himalaya*, Vol. 36, No. 1, 2016, p. 59.

¹⁰ In tibetano *rten*. Nel caso di statue o di immagini dipinte si parla di *sku rten*, "supporti del corpo, supporti fisici"; si veda a riguardo Tythacott, Louise e Bellini, Chiara, "Deity and Display: Meanings, Transformations, and Exhibitions of Tibetan Buddhist Objects", *Religions*, Vol. 11, No. 106, 2020, p. 2.

¹¹ In tibetano *lha bris pa*. (*Ibidem*, p.4).

¹² In tibetano *lha bzo ba*. (*Ibidem*).

dell'iconometria, il sistema codificato di proporzioni che varia a seconda del soggetto rappresentato. Ogni singolo particolare, infatti, contiene un significato simbolico religioso specifico. La letteratura religiosa è, infatti, la base dell'iconografia tibetana. In particolare, i testi sui quali si fa maggior affidamento sono i *sādhanā*, brevi invocazioni delle divinità, basati a loro volta su *sūtra*, *tantra* e i relativi commentari, tradotti principalmente dal sanscrito tra la seconda metà dell'VIII secolo e la prima metà del IX secolo.¹³ Tuttavia, questi testi contenevano scarni dettagli tecnici, come, per esempio, i materiali da utilizzare. Tali informazioni sono da sempre tramandate da maestro ad allievo, attraverso un sistema di trasmissione orale che ricalca il *guru-śiṣya paramparā* indiano.

Tali rigide prescrizioni lasciano ben poco spazio all'espressione individuale del singolo artista. Tuttavia, l'arte tradizionale tibetana non è, così come non lo fu in passato, sempre anonima. Sono state trovate iscrizioni, di solito nello stile calligrafico "ornato" *alaṃkāra*,¹⁴ in dipinti, statue e oggetti rituali, contenenti non solo i nomi dei committenti, ma anche degli artisti, insieme ad altre indicazioni riguardo al luogo di nascita o di alcune loro particolari abilità.¹⁵ Ulteriori fonti d'informazione possono essere alcune agiografie.¹⁶

Se l'iconometria e l'iconografia dovevano restare invariate per poter veicolare il loro profondo simbolismo, all'artista era permesso esprimersi più liberamente attraverso l'elaborazione di un proprio stile innovativo, che in qualche modo rifletteva una certa individualità, sebbene si trattasse sempre più di eccezioni che di casi ordinari. Spesso, tali cifre stilistiche furono le uniche firme lasciateci dagli artisti.¹⁷

L'annessione forzata del 'Tetto del Mondo' alla Cina, la fuga del Dalai Lama, la devastazione sistematica dei luoghi di culto e le violenze ingiustificate nei confronti del popolo tibetano, svilupparono ulteriormente una percezione dell'arte e della figura

¹³ Lo Bue, Erberto, "Tibetan Literature on Art", *Tibetan Literature: Studies in Genre*, Boston, Snow Lion, 1996, pp. 470-484.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Tythacott e Bellini, 2020, pp. 7-8.

¹⁶ Si fa qui riferimento ai seguenti volumi: la biografia di Tsong Kha pa (1357-1419); l'autobiografia di Tāranātha (1575-1634); la biografia di Bu ston's (1290-1364); la biografia di Kun dga' rin chen (1517-1584); la biografia del secondo Panchen lama (1633-1737); e l'autobiografia del V Dalai Lama, il "Grande Quinto", (1617-1682). Si veda in proposito Lo Bue, Erberto, 1996, p. 473.

¹⁷ Jackson, David, *A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Vienna, Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996, p. 84.

dell'artista, che era andata a formarsi già dalla prima metà del XX secolo.¹⁸ In seguito agli anni della Rivoluzione Culturale - in cui l'arte venne piegata a una funzione meramente propagandistica controllata dal governo di Pechino - iniziò, a partire dal 1978, il cosiddetto periodo "di rinascita",¹⁹ in cui si cercò di ricostruire i siti religiosi principali, precedentemente danneggiati o distrutti, restaurandone le opere d'arte in esse contenute o ricostruendole ex-novo, con una conseguente rivitalizzazione dell'arte tradizionale.

L'ostacolo principale che i tibetani incontrarono durante le operazioni di recupero dell'antica cultura locale si presentò sotto forma di un'assenza di figure, nate e vissute prima del 1959, che potessero trasmettere la propria conoscenza. Infatti molti dei lama più importanti ancora in vita, così come la maggior parte degli artisti che erano riusciti a completare la propria formazione prima degli anni Cinquanta, erano riusciti a trovare rifugio nelle comunità in esilio, come Dharamshala in India, mentre in Tibet rimasero i pochi che non avevano completato gli studi e che subirono la feroce repressione degli anni delle riforme del Partito Comunista nei confronti delle "minoranze".²⁰

Malgrado le iniziali difficoltà, dovute alla scarsa presenza di maestri in grado di insegnare le tecniche tradizionali, vi sono oggi in Tibet nuove accademie o istituzioni in cui viene insegnata l'arte sacra tradizionale,²¹ con le dovute differenze derivate dal nuovo contesto sociopolitico che si è instaurato in Tibet.

La cultura tibetana, tuttavia, non è mai stata limitata dai confini politici del 'Paese delle Nevi'. Nel corso dei secoli si è creata una vasta *koinè* culturale tibetana, che comprende anche Ladakh, Arunachal Pradesh, Sikkim, Bhutan e buona parte del Nepal. Non avendo subito alcuna intromissione politica aggressiva da parte della Cina, in questi Paesi la cultura tradizionale, compresi il ruolo dell'arte e dell'artista, sono rimasti per lo più immutati rispetto al passato.

¹⁸ Pionere di questa nuova concezione dell'arte fu l'intellettuale tibetano Gendün Chöpel (1903-1951); si veda in proposito <https://treasuryoflives.org/biographies/view/Gendun-Chopel/3866> (consultato in data 06/10/2020).

¹⁹ Miller, 2016, p. 59.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L'argomento viene approfondito nel primo capitolo, nella sezione: "Gli anni Ottanta: un punto di svolta delle politiche interne".

Nel XX secolo, in Nepal ha avuto luogo una sorta di rinascimento dell'arte Newar²², in particolare della scultura. Nella valle di Kathmandu, la tradizione vorrebbe che tale produzione artistica fosse prerogativa delle due caste buddhiste più importanti: i Sakya e i Vjracarya, tuttavia non sono le uniche ad esercitare la professione di artisti. Si tratta soprattutto di scultori, la cui condizione sociale è migliorata notevolmente negli ultimi anni, e che hanno visto i propri atelier frequentati da un certo numero di allievi. Tale successo è dovuto alla proliferazione di istituzioni monastiche in Nepal, India, Giappone, Taiwan e in Occidente, fondate dalle comunità tibetane in esilio, grazie soprattutto al supporto di privati e di istituzioni occidentali. La necessità di immagini sacre per i nuovi monasteri ha portato alla crescita di richieste per gli artisti Newar.²³ A parte alcune innovazioni applicate ai passaggi tecnici della forgiatura, i metodi utilizzati dagli scultori nepalesi appaiono - fino a qualche tempo fa²⁴ - pressoché immutati nel tempo, rispettosi della tradizione.

Un altro Paese che ha contribuito a preservare la cultura tibetana è il Ladakh. L'arte buddhista in questa zona, ora appartenente allo stato indiano del Jammu e Kashmir, rispecchia il gusto e lo stile di più tradizioni artistiche, tra cui quella kashmira e quella tibetana.²⁵ Molti degli artisti ladakhi contemporanei hanno intessuto o mantenuto dei legami con il Tibet. Alcuni hanno ricevuto la propria formazione artistica in Tibet prima

²² Con il termine "Newar", generalmente, si fa riferimento agli abitanti della valle di Kathmandu, il cui gruppo linguistico risale alla famiglia linguistica tibeto-birmana. Le due religioni principali del popolo Newar sono il buddhismo vajrayana e l'induismo. I Newar sono ormai equiparabili ad una casta, la cui occupazione principale è l'artista, pittore o scultore. Lo stile artistico newari ebbe una grande influenza nella produzione artistica tibetana (si veda in merito il capitolo 1 - *Le Thanka*). Nel corso del XV-XVI secolo, la cultura buddhista dei Newar iniziò il suo declino adattandosi a produzioni artistiche in stile tibetano, richieste dai committenti. Nel XX secolo la cultura Newar iniziò a rifiorire, grazie anche all'incredibile adattabilità di questo popolo in tempi di apertura nei confronti del mercato estero. Si veda in merito Bentor, Yael, "Tibetan Tourist Thangkas in the Kathmandu Valley", *Annals of Tourism Research*, Vol. 20, 1993, pp. 118-119.

²³ Lo Bue, Erberto, "Newar Sculptors and Tibetan Patrons in the 20th Century", *The Tibet Journal*, Vol. 27, 2002, pp. 150-151.

²⁴ Si fa qui riferimento all'anno di pubblicazione di Lo Bue, Erberto, "Casting of Devotional Images in the Himalayas: History, Tradition and Modern Techniques", *Aspects of Tibetan Metallurgy: British Museum Occasional Paper*, No. 15, 1981, p. 54.

²⁵ Lo Bue, Erberto, "Lives and Works of Traditional Buddhist Artists in 20th Century Ladakh: A Preliminary Account", *Ladakhi Histories: Local and Regional Perspectives - Selected papers presented at the 9th and 11th IALS Colloquia*, Leiden, Brill's Tibetan Studies Library, 2005, p. 353.

dell'occupazione cinese, mentre altri sono stati a bottega presso maestri tibetani in India o in Nepal. Sebbene talvolta gli artisti adottino nuovi materiali e nuove tecniche, nessuno di loro si è davvero allontanato dalla tradizione, contribuendo, in questo modo, a salvaguardare e diffondere la cultura artistica buddhista tibetana.²⁶

Al momento, in Tibet - dove invece si sono incontrate più difficoltà per preservare la propria cultura religiosa - e nelle comunità in esilio, vi è la coesistenza dell'arte tradizionale religiosa e contemporanea di stampo moderno, dalle forme e dalle tecniche riconoscibili anche in ambiente occidentale. Nei primi decenni che seguirono la Rivoluzione Culturale anche in Tibet germogliò l'idea di un' "autenticità",²⁷ relativa alla propria cultura e, di conseguenza, anche all'arte. Quest'ultima, per poter essere definita "autenticamente tibetana", doveva contrapporsi alla produzione artistica ormai "deviata" e "corrotta" dall'adozione dei nuovi modelli cinesi e occidentali, perdendo, dunque, quelle funzioni ritenute originali. Naturalmente si trattava di una percezione, un costrutto socio-culturale che aveva lo scopo di creare una frattura tra il "prima" e il "dopo", tra passato e presente, differenziando la produzione tibetana da quella degli invasori e preservandola da ulteriori influenze esterne che si riteneva avrebbero portato alla fine dell'antica tradizione. Questo senza tenere conto degli innumerevoli contatti socio-culturali avvenuti nei secoli precedenti, che avevano già portato all'inevitabile adozione di modelli non autoctoni.

Nella maggior parte dei casi gli artisti tibetani contemporanei, come nel caso di Pema Rinzin, oggetto di studio in questo lavoro, ricevono entrambe le formazioni - tradizionale e di stampo moderno - e decidono poi di optare per l'espressione artistica più recente che li ha portati ad essere conosciuti in tutto il mondo, sorpassando le contraddizioni e le barriere di un'idea di arte presumibilmente autentica. A differenza del passato, infatti, i nuovi artisti oggi sono alla continua ricerca di una forma espressiva

²⁶ Uno degli artisti che ha contribuito a preservare e trasmettere la tradizione buddhista tibetana è Tshe ring dngos grub (1944-). Per un ulteriore approfondimento si consiglia: Lo Bue, Erberto, "Tshe ring dngos grub, a Ladaki Painter and Astrologer", *The Tibet Journal*, Vol. 42, No. 1, 2017, pp. 3-12.

²⁷ Dhondup, Yangdon, "Beauty and contradiction in Tibetan art", 11 aprile 2007, <https://www.himalmag.com/beauty-and-contradiction-in-tibetan-art/> (consultato in data 15/03/2020).

personale, una propria firma d'artista, che li differenzi dai precedenti e dai loro contemporanei.

Con l'idea di sviluppare le tematiche enunciate si è strutturato il presente lavoro come segue. Il primo capitolo si occuperà di contestualizzare Pema Rinzin, culturalmente e storicamente. Si parlerà dunque brevemente della Rivoluzione Culturale - iniziata nello stesso anno in cui nacque l'artista - per poi indagare l'arte propagandistica, imposta dal governo di Pechino, adottata anche da numerosi artisti tibetani. Verrà presentato, a seguito dell'alleggerirsi delle politiche oppressive nei confronti dell'ormai minoranza tibetana negli anni Ottanta, il caso del collettivo artistico Sweet Tea Artists' Association, che cercò di affermare ed esprimere la propria idea di "identità autentica tibetana", la cosiddetta "tibetanità".²⁸ Si parlerà delle due capitali tibetane: Lhasa, alle prese con un'intensa museificazione e la più recente, Dharamshala, la capitale in esilio in India. Come per tutti i tibetani, entrambe le città sono fondamentali per Pema Rinzin: la prima, rappresenta simbolicamente la sua patria, mentre la seconda, il luogo della sua infanzia, dove ricevette la sua prima formazione artistica religiosa tradizionale.

Nel secondo capitolo ci si soffermerà sulla biografia di Pema Rinzin, dalla fuga dal Paese natale della famiglia e della sua infanzia a Dharamshala, fino al suo trasferimento negli Stati Uniti, dove risiede tutt'ora e dove ha fondato un proprio studio artistico. A supporto dei temi trattati, si descriveranno alcuni esempi delle sue opere più conosciute. Sarà inoltre analizzata l'evoluzione artistica dell'autore, come risultato delle sue stesse esperienze: risulterà dunque evidente il passaggio da un'arte prettamente tradizionale religiosa, ad una forma espressiva contemporanea di stampo moderno, ispirata ad alcune correnti artistiche occidentali.

Il terzo capitolo porrà in relazione Pema Rinzin con altri artisti tibetani contemporanei di respiro internazionale, confrontandoli e analizzandone affinità o differenze. Tra gli oramai numerosi artisti contemporanei tibetani attivi in Asia, Europa e

²⁸ Dhondup, 2007.

Stati Uniti, sono stati individuati essenzialmente quattro artisti per questo comparazione:²⁹ Gonkar Gyatso, sempre alla ricerca di una versione soggettiva di “tibetanità” artistica, legata profondamente alla propria esperienza umana; Gadé, che ha progressivamente allontanato i suoi temi dalla funzione e dal significato religiosi, sebbene ne utilizzi alcuni simboli, adattandoli poi a nuovi contesti; Tashi Norbu, indissolubilmente legato al buddhismo; infine, Karma Phuntsok, interessato soprattutto a veicolare temi esplicitamente politici. Attraverso le loro storie e le loro opere si dimostrerà come, ognuno con una propria forma espressiva, questi artisti, e Pema Rinzin in particolare, dimostrino l’inesistenza di un’ unica antica arte tibetana “autentica” e a come, parallelamente all’arte sacra tradizionale, se ne sia sviluppata un’altra, senza che l’una rimpiazzasse l’altra.

Da un punto di vista metodologico, durante la ricerca di materiale per questo mio lavoro di tesi, ho avuto l’opportunità di contattare alcuni degli artisti presi in esame. Una volta presentato il mio progetto, Pema Rinzin, Tashi Norbu e Ori Carino si sono resi disponibili per delle interviste, tramite videochiamata o posta elettronica. Conoscere ‘di persona’ questi artisti è stato un onore, oltre che un ulteriore arricchimento per me e per lavoro svolto, in quanto la loro opinione - priva del filtro formale comune ai materiali accademici o giornalistici - ha consentito un continuo confronto con il resto del materiale reperito e con le conoscenze acquisite in precedenza durante il mio percorso universitario. Per questo motivo, a loro va il mio più sentito ringraziamento.

²⁹ Questi artisti sono stati scelti dall’autrice in quanto rappresentano maggiormente i punti fondamentali di vicinanza o differenza rispetto a Pema Rinzin e, come quest’ultimo, sono riconosciuti a livello internazionale.

Capitolo 1

L'impatto degli sviluppi storici e socioculturali nella produzione artistica di Pema Rinzin

La Rivoluzione Culturale in Tibet

Nel 1959, l'Esercito Popolare di Liberazione (EPL), guidato da Mao Zedong, leader del Partito Comunista Cinese (PCC), invase il Tibet. Il 17 marzo dello stesso anno Tenzin Gyatso, l'attuale XIV Dalai Lama, fuggì dalla capitale Lhasa per rifugiarsi in India, dove oggi si trova la nuova capitale della comunità tibetana in esilio, Dharamshala. Per il Tibet iniziò l'epoca della cosiddetta "dittatura cinese".³⁰ Il 1° settembre 1965 nacque ufficialmente la Regione Autonoma del Tibet (RAT).

La nascita di Pema Rinzin, nel 1966, coincise con l'inizio della Rivoluzione Culturale, che coinvolse sia la Cina che il Tibet e che ebbe fine dieci anni più tardi, nel 1976. Questi furono, probabilmente, gli anni più oscuri e tristi della storia moderna tibetana. Soprusi, arresti, processi di massa, torture fisiche e psicologiche, intimidazioni, erano all'ordine del giorno. Le Guardie Rosse agivano liberamente e commettevano violenze di ogni genere senza che nessuno potesse fermarle. Ad esse aderirono molti giovani tibetani, arruolatisi per eliminare le "quattro vecchiezze": la vecchia cultura, la vecchia tradizione, la vecchia abitudine sociale e la vecchia corrente di pensiero. Questi giovani agivano con l'intento di estirpare qualsiasi rappresentazione o associazione creativa, dall'arte alla letteratura; statue e luoghi di culto vennero distrutti o sconsacrati; monaci e monache vennero umiliati pubblicamente, picchiati e spesso uccisi. L'antica cultura veniva etichettata come "feudale" e perciò erano necessarie nuove proibizioni, dal celebrare le festività religiose alla lettura di libri ritenuti inadatti al nuovo sistema. I monasteri rimasti vennero adibiti a magazzini o edifici di pubblica utilità. Il fine era quello

³⁰ Richardson e Snellgrove, 2014, pp. 317-364.

di estirpare le tradizioni e le abitudini antiche anche dalla memoria del popolo tibetano, in modo da poterlo indottrinare con i nuovi ideali comunisti. Tutto ciò non si limitava ai fedeli della religione buddhista, ma l'oppressione venne estesa anche ai musulmani e, in generale, a tutte le minoranze in territorio cinese. I nuovi cittadini della Repubblica Popolare Cinese furono inseriti in progetti di rieducazione forzata e violenta.³¹

Naturalmente, in Cina si preferiva una chiave di lettura dei fatti storici differente rispetto alla realtà. Si descriveva il Periodo delle Riforme Democratiche come l'inizio di una fase in cui il governo attribuiva grande importanza alla protezione delle reliquie culturali in Tibet. Nel 1959, infatti, il governo centrale avrebbe affidato l'incarico a delle unità

lavorative di condurre dei sopralluoghi in alcuni centri culturali importanti, come Lhasa e Shigatse. Nel 1961, nove siti, inclusi il Palazzo del Potala, il tempio di Jo Khang, il monastero di Ganden, le rovine del regno di Guge nel Tibet occidentale e il monumento anti britannico a Gyantse, avrebbero ottenuto la protezione dello Stato e nel 1965 sarebbe



Fig. 1 - Shi Lu, *Il Presidente Mao invia i suoi emissari*, 1970 ca., olio su tela.

³¹ Bellini, Chiara, *Nel Paese delle Nevi: Storia culturale del Tibet dal VII al XXI secolo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2015, pp. 274-279.

stato istituito il Comitato per la Gestione delle Reliquie Culturali, estendendo la protezione ad altri undici siti storici.³²

L'arte in Tibet durante la Rivoluzione Culturale: il Realismo Cinese

Dopo il 1959 l'arte buddhista tibetana fu bandita dal 'Paese delle Nevi' e gli artisti furono costretti a dipingere ritratti di Mao e di altri eroi del PCC al posto di quelli del Dalai Lama, ormai denigrato dalla propaganda. Furono molti gli artisti cinesi dell'epoca che rappresentarono la "gloriosa liberazione" del popolo tibetano. Si voleva così adattare la storia a propria convenienza, in modo che anche il pubblico locale continuasse a vedere tali immagini al punto di scordarsi delle antiche tradizioni. Lo stile e il contenuto delle opere seguivano il cosiddetto "Realismo Cinese", per puro scopo propagandistico.³³

A questo movimento aderirono non solo gli artisti cinesi, ma anche quelli tibetani. Molto probabilmente, chiunque decidesse di seguire questa professione, dal periodo successivo all'occupazione fino agli anni Ottanta, dovette aderire alla corrente del Realismo Socialista. A partire dall'infanzia, infatti, i bambini imparavano a dipingere il presidente Mao nei loro quaderni. Una volta cresciuti, i nuovi artisti venivano mandati a Pechino per diventare i nuovi portavoce della propaganda governativa. La corrente artistica approvata dal Partito e impartita agli studenti prevedeva lezioni sull'arte cinese tradizionale, sul Realismo Cinese e sul modernismo occidentale. Si creava così uno stile ideale per esprimere un messaggio politico a favore del nuovo regime, in quanto non si lasciava alcuno spazio all'espressione individuale.³⁴

Negli anni Settanta fu selezionato un gruppo di artisti del College of Fine Arts della Central May Seventh Academy of Arts di Pechino per realizzare una serie di statue d'argilla a grandezza naturale, *The Wrath of Serfs* [la Collera degli Schiavi] (fig. 2), esposta dinnanzi al Palazzo del Potala. Il fine era rappresentare una sequenza di eventi che

³² Harris, Clare, *The Museum on the Roof of the World: Art, Politics, and the Representation of Tibet*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 2012, p. 186.

³³ Harris, Clare, *In the Image of Tibet: Tibetan Painting after 1959*, Londra, Reaktion Books, 1999, pp. 120-122.

³⁴ *Ibidem*, pp. 150-151.

mostrasse la sofferenza del popolo tibetano prima dell'arrivo delle truppe cinesi con un tale "realismo e romanticismo rivoluzionari" da rimanere impressi nella mente degli osservatori.³⁵

Si concentrarono, dunque, nel raffigurare l'istituzione monastica come uno dei peggiori mali dell'epoca feudale, accusandola di cannibalismo, che sarebbe stato dimostrato dagli strumenti a fiato costruiti con le ossa femorali degli schiavi e dalle mummie di bambine che sarebbero state offerte come sacrificio. *The Wrath of Serfs* enfatizzava le sofferenze dei più giovani e delle donne, rappresentati come vittime dell'antica società. Le statue, sebbene fossero state celebrate dal partito per il loro realismo, mancavano di fisionomia, rendendo i volti anonimi, etichettabili quindi come "eroi del realismo socialista" e divenendo non più vittime, ma vincitori.³⁶

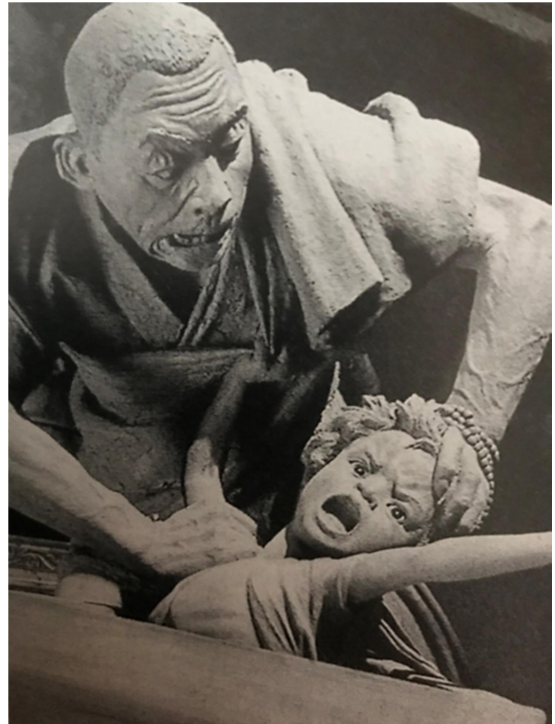


Fig. 2 - *The Wrath of the Serfs*, 1976, particolare, argilla, grandezza naturale.

Ben presto, quando gli artisti tibetani adottarono lo stile e l'ideologia dei compagni cinesi, si venne a creare un Realismo Socialista Sino-Tibetano. Un esempio lampante di questa corrente artistica fu la Kaze School, un progetto dell'artista cinese Mis Ting Kha'e e del tibetano Ringzin Namgyal, col fine di creare "una nuova arte tibetana".³⁷ In questo caso, si lasciò spazio alla rappresentazione dell'etnicità tibetana degli artisti, sempre nei limiti consentiti dal governo cinese. I soggetti delle opere potevano variare, dal re Songtsen Gampo con la moglie cinese Wencheng all'incontro tra i lama e gli imperatori cinesi, da individui comuni locali, come contadini o pastori, fino ad una nuova concezione di *mandala* (fig. 3), che non era più il luogo per le divinità o i Buddha, ma un semplice diagramma utilizzato per rappresentare l'interconnessione e i valori della nuova RAT. In

³⁵ *Ibidem*, pp. 130-131.

³⁶ *Ibidem*, p. 131.

³⁷ *Ibidem*, p.151.

tutti i casi, tuttavia, l'elemento realista e propagandistico che predominava era a favore del governo.³⁸



Fig. 3 - Jampa Sang, *Prosperità o La Crescita delle Tre: Grazia, Gloria e Salute*, 1970 ca., olio su tela.

Gli anni Ottanta: un punto di svolta delle politiche interne

Come già accennato nell'introduzione, superato il periodo più oscuro della storia tibetana del XX secolo, cominciò a esserci, in Tibet, un allentamento delle politiche restrittive e repressive. Non bisogna tuttavia pensarlo come un permesso per il popolo tibetano di tornare alle abitudini precedenti. Infatti la propaganda politica, a discapito del popolo tibetano, permane tutt'oggi.

Nel 1978, durante la Terza Sessione Plenaria dell'Undicesimo Congresso del Partito, le autorità revisionarono le politiche nei confronti delle minoranze etniche e iniziarono a supportare il riutilizzo delle lingue di queste ultime. Intorno agli anni Ottanta si

³⁸ *Ibidem*, pp. 156-158.

introdusse l'uso di queste lingue nei governi delle aree autonome e si sponsorizzarono la ricerca e la pubblicazione di libri antichi, letteratura popolare, arte, medicina tibetana e astronomia.³⁹

Cominciarono ad uscire romanzi in tibetano moderno, anche se spesso erano precedentemente scritti in cinese e poi tradotti nella lingua di pubblicazione. Si istituirono delle associazioni di pittori e artisti e si poté assistere nuovamente a spettacoli dell'opera tibetana durante i festival. Inoltre, da allora, le stazioni radio e la televisione locale mandano in onda programmi in lingua tibetana e si possono trovare film cinesi sottotitolati nella lingua della minoranza. Naturalmente tutto ciò viene revisionato dallo stato e nessun libro viene pubblicato se prima non ha ottenuto l'approvazione degli organi di censura.

Gli argomenti principali degli scrittori tibetani residenti nella RAT, quando trattano del Tibet, riguardano soprattutto i benefici dovuti allo sviluppo economico e culturale degli ultimi cinquant'anni, le politiche di Deng Xiaoping, l'arretratezza dell'antica società feudale tibetana o i rapporti storici tra il loro Paese e la Cina.⁴⁰ Dunque non vi è libertà totale d'espressione, sebbene il governo centrale vorrebbe far credere il contrario.

Il governo centrale, negli ultimi anni, ha iniziato a puntare sempre più sul turismo e, quindi, ha alimentato la curiosità degli stranieri e dei cinesi che necessitavano di una pausa dalle metropoli sovraffollate. Non ha impiegato molto a capire che ciò che attirava maggiormente i potenziali visitatori era il buddhismo e tutto ciò che rappresentava. Si crearono dunque delle unità di "lavoratori culturali", composte da artisti, artigiani, cantanti e attori, supervisionati da dipartimenti appositi, come quello addetto alle "reliquie culturali", e con il permesso di esibirsi pubblicamente durante appositi festival.⁴¹

In particolare, le autorità permettono la partecipazione ai Festival delle Arti Regionali dei Khampa e delle etnie confinanti, che comprendono una mostra fotografica di foto e una gara di corsa. I partecipanti locali indossano per lo più gli abiti tradizionali,

³⁹ Kolàs, Åshild e Frontier, Monika, *On the margins of Tibet: Cultural Survival on the Sino-Tibetan Frontier*, Seattle e Londra, University of Washington Press, 2005, p. 134

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 134-135.

⁴¹ *Ibidem*, p. 143.

affascinando i migliaia di turisti che vi prendono parte. In tali celebrazioni, alcuni aspetti della cultura tradizionale sono stati selezionati e reinterpretrati dall'attuale assetto politico, adattandolo alle nuove esigenze consumistiche. Se da un lato possono essere un'occasione per i giovani di conoscere e imparare le abitudini dei più anziani, dall'altro non si può dire che si ritrovi l'antica "autenticità".⁴²

Ogni sede è dotata di una "casa culturale della prefettura" (in cinese: *zhou wenhuanguan*) o un "palazzo delle arti popolari" (in cinese: *renmin yishu gong*). I dipartimenti culturali sponsorizzano la tradizione popolare, quindi, non solo per "rabbonire" la popolazione, ma anche per attirare il turismo, fondamentale per l'economia.⁴³

Nel 1998 fu presa la decisione di sviluppare cinque piani in cui si trascrivevano in punti le priorità per recuperare la cultura tibetana, ritenuta un buon investimento, riconoscendo così una buona parte di artisti e artigiani come tesori nazionali. In molte aree si istituirono nuove gallerie e istituti adibiti allo studio e al sostegno dell'arte tradizionale, *thangka*, dipinti parietali, architettura e scultura.⁴⁴

Un esempio è la Rebkong Art Gallery, la quale sorge in un'area conosciuta come centro di produzione artistica già dal XV secolo. Il Rebkong Art Institute, istituito nel 1978, accolse gli artisti locali, sopravvissuti alla Rivoluzione Culturale e che non erano fuggiti dal Tibet, i quali continuarono a svolgere il ruolo di insegnanti nel nuovo istituto, così come voleva la tradizione prima dell'occupazione cinese. Il Thanka Research Institute a Dartsedo, nella prefettura di Kandze, si propone come uno dei centri più importanti che finanziano questo tipo di attività.⁴⁵

Le persecuzioni contro la cultura tibetana durante la Rivoluzione Culturale lasciarono un vuoto che il governo cinese tentò, e cerca tutt'ora, di riempire controllando politicamente la popolazione. Lo stato promuove attivamente il recupero e la rivitalizzazione delle culture delle minoranze, ma, allo stesso tempo, prova a limitarne

⁴² *Ibidem*, pp. 150-151.

⁴³ *Ibidem*, p. 143.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 144-145.

l'espressione culturale, dandole una nuova e propria definizione, su come deve o non deve essere, in modo vi sia adesione agli ideali del partito.⁴⁶

Le associazioni artistiche post Rivoluzione: il caso della Sweet Tea Artists' Association

Negli anni Settanta furono molti gli artisti cinesi, tra i quali Han Shuli, che si recarono in Tibet, aderendo a specifici progetti avviati dal governo e collaborando con gli artisti locali.

Con il "rilassarsi" delle repressioni anche lo scenario culturale subì delle variazioni. Nel 1981 fu istituita la Tibetan Artists Association. Nel 1985, anno di fondazione della Tibet University, nel dipartimento d'arte furono incluse la pittura occidentale, cinese e tradizionale tibetana, insieme al corso di storia dell'arte con copertura internazionale. Le nuove politiche di Deng Xiaoping permisero, seppur limitatamente, una certa libertà d'espressione artistica e religiosa. In tal modo, tra gli artisti di Lhasa, si andò a sviluppare una sensibilità modernista nei confronti di se stessi, della storia e del patrimonio culturale che era rimasto e fecero di quest'ultimo la loro nuova fonte d'ispirazione.⁴⁷

La presenza consistente di artisti cinesi *han* nella capitale del 'Paese delle Nevi' poneva dei forti interrogativi tra quelli locali, che si rendevano conto di voler prendere le redini del destino culturale. Sicuramente la presenza dei primi si è rivelata un fattore sia positivo che negativo. L'arrivo degli artisti cinesi fece in modo di creare un nuovo stile di pittura e non solo. La loro venuta condusse gli artisti tibetani allo sviluppo consapevole del primo movimento di arte esplicitamente modernista. Infatti, nel 1985, fu istituita a Lhasa la Sweet Tea Artists' Association, la quale voleva operare al di fuori della supervisione statale e delle sue amministrazioni. Il modo migliore per farlo era esibire le opere nelle case del tè frequentate da altri giovani tibetani. I componenti del gruppo avevano lo scopo di distinguersi dagli artisti non tibetani attraverso il coinvolgimento del panorama tibetano e dei suoi simboli culturali e l'impiego di codici visivi che reclamavano

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 151-152.

⁴⁷ Harris, 2012, pp. 216-217.

come propri. In alcuni casi questa ricerca li condusse al recupero dell'iconografia della cultura indigena, ovvero la rappresentazione realista di un soggetto che poteva essere categorizzato come indiscutibilmente tibetano, come testimoniato in molte immagini presenti nei monasteri, la rappresentazione della "folk culture" e la reificazione di una nozione inalterata e tradizionalista di Tibet come un luogo. Vi sono artisti che optarono per un linguaggio più astratto in modo da risultare più comprensibili al pubblico locale, piuttosto che a quello cinese. Uno degli artisti coinvolto fu Gonkar Gyatso (di cui si avrà modo di approfondire nell'ultimo capitolo dedicato all'identità nell'arte tibetana contemporanea). La vita di questo movimento artistico, visto anche come una sorta di esperimento da molti studiosi, fu abbastanza breve. Nel 1987 dovettero porvi fine a causa dell'interferenza delle autorità, che insistevano nel voler incorporare artisti di etnia *han* nell'associazione per essere riconosciuti dal partito Comunista. Tuttavia, ciò che risulta essere ancora più importante del movimento stesso durante la sua durata, fu il suo lascito. Infatti, molti dei membri fondatori divennero personaggi eminenti nell'ambito dell'arte contemporanea successiva.⁴⁸

Nella coscienza degli artisti tibetani aveva cominciato a germogliare l'idea di "Tibetanità",⁴⁹ un'identità tibetana che aveva radici nel passato storico e culturale, spesso strettamente legato all'ambito religioso, in cui il buddhismo diventava fonte primaria d'ispirazione. Inoltre, una delle motivazioni per cui non si voleva coinvolgere artisti *han* nel movimento era il fatto che credevano che la loro arte dovesse essere fatta da artisti tibetani, con soggetto e stile tibetani e per un pubblico anch'esso tibetano.⁵⁰ Questi elementi, o parte di essi, sono condivisi anche da Pema Rinzin, il quale ritiene fondamentale che l'arte tibetana, per essere chiamata tale, debba essere esclusivamente eseguita da artisti originari del Tibet.⁵¹

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 218-219.

⁴⁹ Kolås, Åshild e Frontier, Monika, 2005, p. 180; Harris, Clare, 2012, p. 22; Dhondup, 2007.

⁵⁰ Harris, 1999, p. 187.

⁵¹ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 27/03/2020.

Lhasa: la museificazione della Capitale del 'Paese delle Nevi'

Era il 1 luglio 2006, quando il primo treno proveniente da Pechino della linea ferroviaria Qinghai-Tibet (fig.4) giunse a Lhasa per celebrare l'ottantacinquesimo anniversario della fondazione del PCC. Con l'inaugurazione della ferrovia, si volle incentivare il turismo verso il 'Paese delle Nevi', luogo d'attrazione per visitatori da ogni parte del mondo. Inoltre, segnò un trionfo nell'espansione modernista attuata dalla Cina nella regione "arretrata", un ulteriore collegamento con la madrepatria.⁵²



Fig. 4 - linea del Qingzang

Giunto alla tanto agognata meta "esotica", il turista si trova immerso in una metropoli simile a qualunque altra grande città cinese. Tuttavia, la curiosità viene soddisfatta, almeno in parte, percorrendo il Barkhor, "quartiere antico" che gira attorno al tempio del Jo Khang o durante la visita al Palazzo del Potala, che sovrasta gli edifici moderni. Nelle viuzze strette e affollate da pellegrini si trovano decine di negozietti di souvenir "buddhisti" e folcloristici. L'amministrazione ha cercato di mantenere l'architettura delle vecchie abitazioni, molte delle quali erano state rase al suolo.⁵³ Gli edifici ricostruiti in tempi recenti, seguono le vecchie forme, utilizzando per lo più materiali tradizionali, almeno per quanto riguarda la zona centrale del quartiere antico.

Il 5 ottobre 1999 venne aperto il Tibet Museum (fig. 5), in coincidenza con il cinquantesimo anniversario della Repubblica Popolare. Con i suoi 54,000 mq, esso doveva essere «il primo grande museo comprensivo nella Regione Autonoma del Tibet», non troppo distante dai principali hotel e altri servizi messi a disposizione per i turisti. La facciata suggestiva, con i tetti dorati e l'imponente entrata, sottolinea la predominanza della modernità sulla tradizione, con alcuni elementi rimasti per compiacere i visitatori.

⁵² Harris, 2012, pp. 177-178.

⁵³ Per un approfondimento si consiglia: Alexander, Andre, *The Temples of Lhasa: Tibetan Buddhist Architecture from the 7th to the 21st centuries*, Chicago, Serindia Publications, 2005.

Celebrato come modello di architettura tibetana contemporanea, rappresenta un chiaro esempio di modernità sponsorizzata dallo Stato. L'interno, con le sue esposizioni, ricalca le precedenti campagne di educazione patriottica con il fine di includere le "minoranze" attraverso narrazioni ad impronta nazionalistica. Tutti gli oggetti esposti sono classificati come "reliquie culturali", venendo, di conseguenza, decontestualizzati e neutralizzati nel loro significato originario. La maggior parte dell'oggettistica della collezione museale proviene da magazzini o abitazioni private e requisite in quanto «non ci si poteva fidare della gente comune per preservare il patrimonio culturale tibetano». L'intento è quello di «mostrare il contributo del popolo tibetano nella costruzione della splendida cultura della nazione cinese e nell'unificazione nazionale», riferendosi all'"integrazione" del Tibet con la Cina e alle «prove [storiche ed archeologiche] evidenti a sua dimostrazione».⁵⁴



Fig. 5 - Tibet Museum, Lhasa, RAT.

Gli stessi edifici religiosi antichi, sopravvissuti alla devastazione della Rivoluzione Culturale, sono ormai adibiti a museo. Il Palazzo del Potala (fig. 6), riconosciuto come patrimonio dell'UNESCO nel 1994, da residenza del Dalai Lama, è ormai stato adibito a museo. Nel 2006/7 si temeva che l'edificio potesse collassare per il numero eccessivo di visitatori.⁵⁵ Privato della sua funzione originaria, il Potala è divenuto per lo Stato un luogo di «immagine da vendere», insieme all'area che lo circonda. La Piazza sottostante il

⁵⁴ Harris, pp. 183-189.

⁵⁵ "China to Create Potala Replica to Divert Swelling Tide of Tourists", *China Post*, 14 marzo 2007, <http://www.phayul.com/news/article.aspx?id=15990&t=1&c=1> (consultato in data 29/07/2020).

Palazzo è ideale per parate militari, sfilate di moda, concerti, discorsi pubblici, la nuova propaganda politica.⁵⁶



Fig. 6 - Palazzo del Potala, Lhasa, RAT.

Oltre al flusso continuo di turisti stranieri provenienti da tutto il mondo, il Tibet è una delle mete predilette dagli stessi cinesi. Inoltre, negli ultimi anni, si è sempre più diffusa la cosiddetta *Xizang re*, “febbre (nel significato di ‘entusiasmo, euforia’) per il Tibet”, il quale indica la diffusione del buddhismo tibetano, come fenomeno globale. La maggioranza dei cinesi che giunge nell’altopiano, infatti, intraprende il viaggio perché delusa dalla società moderna e dalle proprie antiche tradizioni che non sopperiscono alle «mancanze dell’animo».⁵⁷ Si tratta principalmente di giovani istruiti e facoltosi delle metropoli, che sostengono economicamente molti maestri tibetani, diventando la principale fonte di supporto per questi ultimi.⁵⁸

Malgrado questo entusiasmo religioso accechi la maggior parte dei nuovi fedeli, vi sono scrittori, giornalisti e artisti cinesi che denunciano tali misfatti. «Il Tibet era una terra a cui era stato strappato il cuore spirituale. Migliaia di templi erano ridotti a rovine (...). Quasi tutti i monaci che erano tornati nei monasteri sembravano averlo fatto più per

⁵⁶ Harris, 2012, pp. 192-197.

⁵⁷ Bianchi, Ester, “*Xizang re* 西藏熱 (‘Febbre per il Tibet’ in Lo Bue, Erberto F. eds.), *Il Tibet fra mito e realtà = Tibet between myth and reality* - atti del convegno per il centenario della nascita di Fosco Maraini, Firenze, 14 marzo 2012 - Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2014, p. 89.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 89.

motivi economici che spirituali. Ai cancelli montavano la guardia poliziotti armati e i muri erano imbrattati di slogan che incitavano i monaci a "Lasciare la Madrepatria, amare il Partito comunista e studiare il marxismo-leninismo." (...) Mi sentivo vuoto e inerme, patetico come un paziente che tirando fuori la lingua implora il medico di diagnosticare che cosa non va». ⁵⁹ «Lhasa è diventata una metropoli sporca e inquinata come tante città cinesi, con locali di karaoke, saloni di massaggi e violente insegne al neon (...) i tibetani che osano mettere in discussione l'occupazione vengono trattati ancora con la stessa brutalità. Oggi nelle prigioni cinesi soffrono più di centomila tibetani, colpevoli di avere opinioni politiche». ⁶⁰

Nonostante i drastici cambiamenti, Lhasa rimane ancora oggi la città-simbolo del Tibet, un punto di riferimento anche per il popolo tibetano in esilio e il Palazzo del Potala è tutt'oggi l'emblema del buddhismo tibetano.

La capitale in esilio: Dharamshala e un Tibet idealizzato

Per molti rifugiati tibetani Dharamshala (*Dharamśāla*) (fig. 7-8) divenne la nuova casa dopo la fuga del Dalai Lama Tenzin Gyatso nel 1959. Situata nell'Himachal Pradesh, nel distretto di Kangra, è anche la sede attuale del governo tibetano in esilio.

Oltre che essere un importante centro per la religione buddhista, in particolare legato al cosiddetto "veicolo del diamante" o vajrayāna, è divenuta presto un luogo d'attrazione per gli stranieri occidentali, fedeli o meno, che vedono in questa città uno scorcio dell'antico Tibet, ovvero come quest'ultimo dovrebbe apparire se non fossero avvenuti i drammatici eventi del ventesimo secolo. La stessa élite che si è consolidata negli ultimi decenni, formata per buona parte dall'ortodossia ecclesiastica, cerca in tutti i modi di mostrare e, a volte, ostentare, un'immagine ideale del Paese che hanno dovuto abbandonare. I tibetani della diaspora si auto-definiscono *nanga*, "Buddhist insiders", termine che sottolinea la loro appartenenza ad una comunità di buddhisti tibetani in cui le

⁵⁹ Jian, Ma. *Tira fuori la lingua: Storie dal Tibet*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 66.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 69.

identità settarie o regionali precedenti all'esilio sono state sussunte a favore della sopravvivenza sociale e politica. Tale ideale di "tibetanità" mira a ridisegnare il Tibet col fine di preservare le antiche tradizioni. A tale scopo, si tende a privilegiare tutto ciò che ha origine autoctona tibetana, persino in campo artistico.⁶¹

I musei di Dharamshala sono luoghi che raccolgono le testimonianze dei rifugiati. Si tratta spesso di fotografie o racconti in prima persona, con il fine di non far dimenticare alle future generazioni i tragici eventi che hanno colpito il popolo tibetano. Non vi è la quantità di oggetti presenti in altri musei in Tibet o in Occidente, per il semplice fatto che, durante la fuga, ci si portava via lo stretto necessario per sopravvivere. Allo stesso tempo la comunità di Dharamshala cercò di prendere distanza da una parte del Tibet precedente all'occupazione. Infatti, durante i secoli, tra i due regni, e poi nazioni, vi erano stati continui scambi di natura commerciale e culturale.

Gli edifici principali della nuova capitale in India o comunque collegati con la comunità tibetana mostrano uno stile puramente tibetano, come la Tibetan House Foundation, a Masuri, nel distretto di Dehradun, Uttarkhand.

Così come l'architettura, anche l'arte delle *thangka*, grazie al suo riconoscimento di "autenticità tibetana", viene supportata dall'élite monastica o privata, mantenendo dunque i rapporti tradizionali tra artista e patrocinatori, il quale richiede al primo dei lavori su committenza. Chi decide di dedicare la propria vita in campo artistico, come Pema Rinzin, deve seguire per molti anni un apprendistato con uno dei maestri possessori di un certificato di riconoscimento da parte delle istituzioni culturali, come la Library of Tibetan Works and Archives (LTWA). Tuttavia, vi è un aperto dibattito in merito alla legittimità di "tibetanità" e ad un modo appropriato per rappresentarla, fomentato soprattutto dagli artisti contemporanei che optano per stili che si discostano da quello tradizionale per trasmettere il proprio messaggio socio-politico. Nei primi anni della seconda metà del Novecento, il realismo non era ben accetto nella nuova capitale, sebbene ci fossero degli esempi di realismo iconico tra le opere di artisti tibetani degli anni

⁶¹ Harris, 1999, pp. 42-43.

Cinquanta. A questo stile veniva associato il realismo cinese e, di conseguenza, il socialismo degli invasori.⁶²

Entrando nello specifico nel contesto delle *thangka*, lo stile ufficiale per la comunità in esilio è il Menri, promosso anche dalle maggiori istituzioni culturali: la Library of Tibetan Works and Archives, la Library Art School, il centro culturale e il monastero di Norbulingka. Tale scelta non è priva di fini politici. Anche a Dharamshala, l'arte diventa veicolo di propaganda, in cui si vuole enfatizzare lo stretto legame con la religione e, contemporaneamente, si mira a farlo attraverso mezzi puramente tibetani, privi di contaminazioni esterne, in particolare cinesi. Naturalmente, come è avvenuto nel Tibet invaso dalle guardie rosse, anche qui si è deciso di riscrivere in parte la storia, idealizzando l'antico Paese e spesso facendolo coincidere con l'immaginario occidentale.⁶³



Fig. 7 - Dharamshala, Himachal Pradesh, India.

⁶² *Ibidem*, pp. 44-52.

⁶³ *Ibidem*, pp. 69-70.



Fig. 8 - Dharamshala, Himachal Pradesh, India.

Le Thangka

La prima forma artistica di cui si occupò Pema Rinzin, durante gli anni di studio a Dharamshala, fu l'arte tradizionale tibetana delle *thangka*.

Inizialmente, in Europa, tali dipinti su tela venivano paragonati, erroneamente, a delle bandiere, a causa della loro esposizione sui muri o per il fatto che venissero trasportate durante le processioni religiose. Nello specifico, il termine stesso significa "ciò che è arrotolato" e lo si potrebbe paragonare ad un *volumen* o ad un *rotulus*.⁶⁴ La denominazione *thangka*⁶⁵ avrebbe sostituito la precedente *ras*, "cotone", da cui poi sarebbero derivati *ras bris* o *ras ri mo*, "disegno su cotone", corrispondenti al sanscrito *paṭa*. Se il termine antico enfatizzava il supporto o il materiale, quello più recente evidenzia il suo formato arrotolabile a partire dal fondo.⁶⁶

⁶⁴ Tucci, Giuseppe, *La pittura sacra del Tibet*, Vol. 2, Rimini, Il Cerchio editore, 2015, pag. 367.

⁶⁵ Chiamate anche *thang sku* o *sku thang*; si veda in proposito Jackson, David, "Lineages and Structure in Tibetan Buddhist Painting: Principles and Practise of an Ancient Sacred Choreography", *Journal of the International Association of Tibetan Studies*, No. 1, ottobre 2005, p. 6.

⁶⁶ Tucci, 2015, p. 367.

Forma e supporto

Le *thangka* sono solitamente rettangolari, con alcune rare eccezioni che necessitano del formato quadrato. La superficie viene chiamata *me long*, "specchio", ed è circondata da una cornice di tessuto e racchiuso da due bande di seta, spesso rosse o gialle, che simboleggiano l'arcobaleno che s'irradia dall'immagine, ovvero la rappresentazione della divinità, che funge da contenitore della stessa. Sul lato inferiore, al centro, può essere applicato un pezzo di tessuto rettangolare più prezioso, il quale funge da portale. Sui lati superiore e inferiore si hanno due bastoncini, il secondo più spesso del primo e alle cui estremità si collocano due pomelli di legno, argento o bronzo. Era abitudine cucire sopra al dipinto un pezzo di seta per evitare che si rovinasse durante gli spostamenti o a causa dei fumi di candele e incensi nei monasteri. Una volta arrotolata, viene fissata da due nastri, anch'essi di seta rossa o gialla.⁶⁷ Infine, un elemento fondamentale e apparentemente nascosto, è l'iscrizione sul retro della *thangka*, che contiene informazioni sul committente, l'epoca e il luogo di produzione.⁶⁸

Origine

L'origine dei primi dipinti tibetani su tela risalirebbe ai secoli XI-XII, durante la seconda diffusione del buddhismo in Tibet, durante la quale numerosi trattati iconografici giunsero fino ai monasteri himalayani dove divennero oggetto di studio e ne furono adottati i modelli. Col tempo si andò a creare un canone buddhista tibetano e si consolidarono così l'iconografia e l'iconometria, come elementi schematici e ripetitivi. Essi si presentavano necessariamente in questo modo in quanto le funzioni primarie dell'arte erano didattiche e religiose. Di conseguenza, dovevano essere riproducibili generazione dopo generazione - studiando queste ultime sempre gli stessi testi - e l'apprendimento, per essere totale e rendere i contenuti facili da ricordare, doveva essere il più schematico

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 367-369.

⁶⁸ Huntington, John C., "On the Conservation of Tibetan Thang-Kas", *Studies in Conservation*, Vol. 14, No. 4, novembre 1969, p. 154.

possibile. Si pensa che non ci siano stati grandi cambiamenti rispetto alla tradizione indiana, mantenendo l'iconografia praticamente immutata.⁶⁹

Funzioni

A parte classificazione su base stilistica, le immagini sacre o "supporti del corpo", *sku rten*, vengono suddivise anche secondo la propria funzione:

- a) semplici supporti fisici, ovvero delle rappresentazioni iconiche di figure divine;
- b) dipinti narrativi, in cui si inserisce il contesto storico e/o leggendario;
- c) dipinti didattici;
- d) diagrammi astrologici, con lo scopo di attirare la fortuna e scacciare la sfortuna;
- e) rappresentazioni di offerte, soprattutto per divinità protettive col fine di ringraziarle o rabbonirle.⁷⁰

Composizione gerarchica

Durante il processo di composizione si devono seguire dei principi e degli schemi ben definiti. A seconda dell'importanza delle figure rappresentate, infatti, la dimensione e la posizione all'interno della tela, seguono un preciso ordine gerarchico. Il soggetto principale sarà, dunque, di dimensioni maggiori rispetto ad una figura secondaria e, solitamente, posizionato al centro o in posizione preminente nella rappresentazione. Inoltre, anche le unità di misura per le singole parti del corpo variano a seconda dei personaggi raffigurati. Per quanto riguarda la posizione delle figure secondarie, essa varia in base ad uno schema e non sempre segue una simmetria. Un esempio concreto si ha nelle rappresentazioni dei lignaggi, dove il fondatore è la figura principale e attorno ad esso si collocano i suoi discepoli.⁷¹

⁶⁹ Gerasimova, K. M. e Frye, Stanley, "Compositional Structure in Tibetan Iconography", *The Tibet Journal*, Vol. 3, No. 1, 1978, pp. 40-41.

⁷⁰ Jackson, 2005, p. 6.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 8-36.

Fasi di preparazione

Un artista di *thangka*, per essere chiamato tale, deve imparare a prepararsi tutto l'occorrente che utilizzerà, dal supporto ai colori. Il tessuto più comune era l'armatura a tela indiana, anche se spesso veniva utilizzato un cotone simile proveniente dalla Cina, a seconda dell'area confinante più vicina. Una volta lavato, il tessuto viene inserito, con delle cordicelle, in un telaio di legno, anch'esso preparato dall'artista o dai suoi assistenti, che comprende una cornice interna di bambù alle estremità della tela. Prima di procedere con il disegno è necessario svolgere alcuni passaggi fondamentali: la stesura di gelatina animale sul tessuto, l'applicazione e la levigatura del gesso. Ovviamente questi sono i procedimenti standard, che possono subire delle variazioni a seconda della zona e della disponibilità del materiale.⁷²

Materiali.

In origine, i colori erano costituiti da pigmenti minerali, mescolati con un legante e un collante per aderire meglio sul supporto. In base all'utilizzo dei colori, come il prevalere di uno in particolare, ha portato ad ulteriori classificazioni delle *thangka*. Il nero, il vermiglio e l'oro sono i tre più utilizzati come protagonisti cromatici. L'uso del terzo, ovviamente, varia e dipende dalla disponibilità e dalla richiesta del committente e si ha sotto forma di polvere, foglie o amalgamato col mercurio.⁷³

Sebbene l'inchiostro cinese fosse conosciuto e importato periodicamente, era possibile preparare un composto simile mescolando della cenere in acqua e colla, ridurlo in granuli dai quali, una volta diluiti nelle boccette, si otteneva un inchiostro nero di buona qualità.⁷⁴

⁷² Jackson, David e Jackson, Janice, *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*, Boston, Snow Lion, 1988, pp. 15-22.

⁷³ *Ibidem*, pp. 75-85.

⁷⁴ Huntington, John C., "The technique of Tibetan Paintings", *Studies in Conservation*, Vol. 15, No. 2, maggio 1970, p. 130.

Consacrazione

Conclusa la stesura dei colori, per avere valore liturgico effettivo una *thangka* deve essere consacrata. In questo modo potrà fungere da contatto tra la divinità o un altro soggetto rappresentato e il fedele. La consacrazione consiste nell'infondere alla tela il "respiro vitale" e viene eseguita da un sacerdote durante una cerimonia abbastanza complessa che può durare alcune ore. Tale procedura ha radici nell'induismo e richiede la recitazione di specifiche formule presenti nei Tantra o in altri manuali liturgici antichi.⁷⁵

Stili

Generalmente si distinguono due fasi principali dell'arte buddhista tibetana: un primo periodo (XI-XII secolo) in cui si adottarono degli stili provenienti soprattutto dall'area del subcontinente indiano, compresi Nepal e Kashmir, e una seconda fase, a partire dal XIII-XIV secolo, in cui iniziarono ad essere presenti delle progressive influenze cinesi. Si può invece parlare di uno sviluppo artistico propriamente tibetano solo dalla metà del XV secolo in poi.⁷⁶ Tuttavia, almeno fino agli inizi del Quattrocento, gli stili adottati maggiormente dagli artisti del Tibet centrale mostravano un'evidente ruolo dell'arte buddhista del subcontinente indiano e, in particolare, dal 1200 in poi, dei Newar nepalesi. Molti artigiani provenienti dalla Valle di Kathmandu, infatti, giungevano fino in Tibet, dove si stabilivano aprendo le proprie botteghe. Quest'ultimo stile, appreso e sviluppato dai tibetani, venne poi chiamato "stile nepalese", *bal ris* in tibetano o "antico Newar", per differenziarlo da quello evolutosi più recentemente.⁷⁷

Se gli stili indiano e kashmiro prevalevano anche nel Tibet occidentale, l'arte di alcune zone centrali e meridionali, invece, presentava un inconfondibile stile centro asiatico, conosciuto anche come *Li lugs*.⁷⁸

⁷⁵ Tucci, 2015, p. 421.

⁷⁶ Jackson, David, *A History of Tibetan Painting: The Great Painters and their Traditions*, Vienna, Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996, p. 69.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 69-72.

⁷⁸ Stoddard, Heather, "Early Tibetan Paintings: Sources and Styles (Eleventh-Fourteenth Centuries A.D.)", *Archives of Asian Art*, Vol. 49, 1996, p. 30.

Durante il periodo dei Sakya, o Yüan, ovvero dalla metà del XIII secolo fino alla metà del XIV secolo, nel Tibet centrale iniziarono ad essere adottate alcune forme dall'arte cinese, che tuttavia rimasero sempre subordinate allo stile dominante *bal ris*. Lo stile venutosi a creare durante la dominazione mongola era un misto tra il Newar e quello cinese. A quest'ultimo si devono principalmente l'introduzione di un paesaggio bucolico come sfondo, fino ad ora praticamente assente, e alcune tipologie di motivi decorativi.⁷⁹ In generale, laddove lo stile del subcontinente appare più schematico e simmetrico a livello compositivo, organizzato in registri e colonne, quello cinese appare più fluido, naturale, e decorativo anche nello spazio riservato al paesaggio alle spalle della figura principale. Mentre nel primo caso vi è una prevalenza dei colori caldi della terra, nel secondo prendono il sopravvento le tinte più tenui dell'indaco e del verde.⁸⁰

Dalla metà del XV secolo si sviluppò quello che gli studiosi chiamarono "*bod ris*", stile tibetano. «Thus, Tibetan art acquired an individuality of its own, and the artists, as if they vaguely sensed this, took an unusual course, never since so prevalent in Tibetan painting: they signed their works»⁸¹ Emerse così un vero e proprio stile nazionale, che fiorì con gli artisti dei decenni successivi, anche se alcuni preferirono comunque mantenere gli stili precedenti, che non caddero mai del tutto in disuso.

Naturalmente vi sono ulteriori classificazioni stilistiche, a seconda dell'area di provenienza o del monastero in cui è stato adottato,⁸² del patrocinatore o di un artista che era riuscito a distinguersi per il proprio genio artistico, al quale, insieme alla creatività,

⁷⁹ Jackson, 1996, p. 75.

⁸⁰ Jackson, 2005, p. 7.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 82-83.

⁸² Generalmente si parla dei seguenti stili: Menri (*sMan-ris*), Khyenri (*mKhyen-ris*) e Gari (*sGar-bris*), suddivisi in "antico" e "nuovo". A questi principali si aggiungono gli stili definiti "regionali", come per esempio: U-ri (*dBus-ris*); Tsangri (*gTsang-ris*); Khamri (*Khams-ris*); Amdo ri (*A-mdo-ris*) e il Gyari della corte cinese Qing; si veda in proposito Jackson, David, "Painting Styles in the Rubin Collection: Identifications and Clarifications", *The Pandita and the Siddha: Tibetan Studies in Honor of E. Gene Smith, Dharamshala: Amnye Machen Institute, Dharamshala, Ramon N. Prats ed.*, 2007, pp. 94-95. Lo stile *Drigung* o *Driri*, prende il nome dalla sede monastica, *Drigung Thel*, fondata nel 1179 da Jigten Sumgon nel Tibet centrale e che si è sviluppato principalmente nell'area occidentale; si veda in proposito Jackson, David, *Painting Traditions of the Drigung Kagyu School*, Seattle e Londra, Rubin Museum of Art Publications - University of Chicago Press, 2015, pp. IX-XIII.

solitamente non si lasciava molto spazio.⁸³ Infatti, nel corso della storia tibetana, ci sono stati numerosi artisti, o loro successori, che fondarono un proprio stile personale e una propria scuola d'arte, che si avvicinava ad un vero e proprio lignaggio artistico.



Fig. 9 - Anonimo, *Guhyasamaka Akshobhya vajra*, 1604 ca, pigmenti naturali su tela, 76.2 x 60.96 cm.

⁸³ Lo stile Khyenri deve il suo nome a Khyentse Chenmo, nato nel XV secolo a sud di Lhasa, nella provincia di Ü; si veda in proposito Jackson, David, *A Revolutionary Artist of Tibet: Kyentse Chenmo of Gongkar*, Seattle e Londra, Rubin Museum of Art Publications - University of Chicago Press, 2016, pp. IX-X.

Capitolo 2

Pema Rinzin: biografia di un artista tibetano contemporaneo

Infanzia e prima formazione

Pema Rinzin nacque nel 1966 in Mustang, regione del Nepal ai confini con il Tibet, durante la fuga dei genitori a causa dell'occupazione cinese del 1959. Giunse a Dharamsala, nell'Himachal Pradesh, stato dell'India settentrionale, sede del governo tibetano in esilio⁸⁴ con la madre. Il padre, invece, ex monaco che incontrò la futura compagna mentre fuggiva, morì durante il tragitto.⁸⁵



Fig. 10 - Pema Rinzin nel suo studio a New York

Come la maggior parte dei bambini rifugiati, Pema Rinzin frequentò la Tibetan Children Village (TCV) School, istituita nel 1960 per volere del Dalai Lama e di sua sorella, Tsering Dolma.. Nel 1979, comprese di volere dedicarsi unicamente all'attività artistica, soprattutto alla pittura, iniziando la sua formazione come pittore di *thangka* in una sede staccata della TCV School, presso il Tibetan Village Artcraft Centre di Dharamshala. Qui conobbe il suo primo maestro laico Khepa Gonpo, proveniente dalla contea di Gyirong, nell'attuale RAT, e figlio a sua volta di un altro artista, che faceva parte dell'atelier personale del Dalai Lama a Lhasa. Pema Rinzin fu allievo di Gonpo fino ai 17 anni e da lui

⁸⁴ Goldberg, Jeff, "A Thangka Painter for the 21st Century", *Tricycle. The Buddhist Review*, 11 giugno 2018, <https://tricycle.org/trikedaily/pema-rinzin-thangka/> (consultato in data 28/03/2020).

⁸⁵ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 07/03/2020.

apprese lo stile del Tibet Centrale Ü-ri. Ogni giorno, Pema Rinzin e gli altri quindici allievi più anziani di lui di qualche anno seguivano la stessa routine: si recavano a piedi a scuola, partecipavano alle cerimonie mattutine di preghiera nella sala delle assemblee dell'istituto e poi si dedicavano allo studio e alla pratica fino alla sera. Le lezioni consistevano in brevi introduzioni teoriche a cui seguivano le esercitazioni pratiche, ovvero copiare le opere del maestro facendo attenzione al minimo dettaglio. Con il tempo gli studenti dovevano imparare anche come procurarsi i materiali necessari, anche qualora avessero dovuto crearseli da sé, dalle tele ai colori ricavati da pigmenti naturali, come vuole la tradizione. Come altri artisti tibetani residenti a Dharamshala, anche Khepa Gonpo riceveva numerose richieste di *thangka* su commissione. I principali committenti e patrocinatori erano i lama di monasteri provenienti dal resto dell'India, ma non solo. Non era insolito che arrivassero domande dalle comunità buddhiste del Giappone e dall'Occidente, Europa e America. Erano frequenti i praticanti stranieri che richiedevano delle specifiche *thangka* tramite i propri maestri tibetani, che avevano centinaia di seguaci. Il maestro di Pema Rinzin impiegava un lasso di tempo che poteva variare da alcuni mesi ad una decina d'anni, a seconda delle dimensioni, dal committente e dai tempi di pagamento: più a lungo tardavano nel far recapitare l'intera somma, più dovevano attendere.⁸⁶ Nel 1983, all'età di 17 anni divenne docente di disegno per i bambini dell'asilo e della scuola primaria, occupazione che mantenne per otto anni, fino al 1991, in modo da riuscire a pagarsi parte degli studi, ovvero la percentuale a cui non provvedeva il comitato scolastico, e per mantenere la propria famiglia. Il suo lavoro consisteva nell'insegnare a disegnare i personaggi dei cartoni animati, in particolare della Walt Disney, passione che aveva cominciato a coltivare da quando aveva posato lo sguardo sui fumetti e i libri donati alla scuola da enti benefici stranieri. Grazie alla sua bravura, come pittore e come insegnante, ricevette due certificazioni di merito da parte della TCV School e della Library of Tibetan Works and Archives (LTWA).⁸⁷

⁸⁶ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 10/07/2020.

⁸⁷ *Ibidem*.

Malgrado i riconoscimenti, il Pema Rinzin adulto è più consapevole del fatto che all'epoca gli mancava di disciplina e la curiosità spinse il giovane artista a lasciare per alcuni mesi la terra che lo aveva visto crescere.

La svolta: il viaggio negli Stati Uniti e la presa di nuova consapevolezza

Nel 1995 Pema Rinzin partì per gli Stati Uniti con un visto turistico e vi rimase per sette mesi, esplorando il panorama artistico occidentale presentato dai musei dell' East Coast. Poté così ammirare da vicino le opere degli artisti che precedentemente aveva potuto osservare solamente dalle figure dei libri di scuola donati dai beneficiari canadesi. Ad interessarlo maggiormente furono le opere degli artisti europei moderni, come Mirò, Picasso o Kandinskij, che apparivano così diverse dall'arte religiosa a cui era abituato sin da bambino. Ne era così ammaliato che si chiese se avesse potuto riprodurre lui, come artista tibetano, delle opere simili. Un altro fatto di cui si accorse visitando i musei e le gallerie americani, era l'assenza di arte contemporanea tibetana e, nel caso si trovasse ad un'esposizione di arte tibetana tradizionale, non veniva mai citato il nome dell'artista. Tutto ciò preoccupò Pema Rinzin, che cominciò a sentire la necessità di un riconoscimento degli artisti tibetani a livello internazionale. Tuttavia, se voleva far parte di questo futuro, doveva tornare in India e imparare dai migliori maestri per diventare altrettanto bravo, per poi portare le sue opere, con il suo nome, in giro per il mondo.⁸⁸

Pema Rinzin decise, quindi, di tornare a Dharamshala dove incontrò il suo secondo maestro di stile Ü-ri, Rigdzin Paljor, fuggito dal Tibet negli anni Ottanta, in seguito ad un lungo periodo di prigionia. Non era sempre facile essere ammessi come allievi di certi maestri. Alcuni avevano una ventina di studenti, altri solamente uno. Per alcuni ci voleva del tempo prima che accettassero di condividere la propria conoscenza artistica. «I began bringing them some offers, like butter lamps. I would to convince them to make them trust

⁸⁸ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 13/03/2020.

me. I felt that it was the right moment to learn».⁸⁹ Dopo alcuni mesi divenne allievo di un altro importante maestro tibetano, Kalsang Oshoe, residente a Dharamshala da oltre vent'anni. Conosciuto come scultore e pittore di *thangka* in stile Mantang, un altro ramo dello stile di Lhasa, è stato più volte patrocinato dallo stesso Dalai Lama, oltre che essere tra i più richiesti dai committenti stranieri.⁹⁰ Come durante gli anni passati con Khepa Gonpo, la fase iniziale dell'apprendimento consisteva soprattutto nel copiare le *thangka* precedente eseguite dai suoi maestri nei loro studi privati, dedicando l'intera giornata a svolgere questa attività.. Per realizzare alcune *thangka*, Pema Rinzin poteva impiegarci fino a otto mesi. La disciplina, che prima del soggiorno in America mal sopportava, in questi anni fu fondamentale. Scopri che l'uso della macchina fotografica poteva rivelarsi molto utile per poter analizzare meglio i dipinti e accorgersi di tutti i dettagli che potevano sfuggire ad un primo sguardo. Inoltre, per poter apprendere le varianti presenti nei numerosi stili dell'arte tradizionale, cominciò a collezionare volumi che trattavano dell'argomento, inizialmente recandosi nelle librerie di Delhi e, successivamente, arricchendo la sua libreria durante i viaggi in Giappone, Stati Uniti e Germania. Spesso è capitato che prendesse l'aereo solo per acquistare un libro particolarmente raro.⁹¹

L'incontro con la cultura giapponese

Osservando alcune opere di Pema Rinzin, soprattutto nelle raffigurazioni del mondo animale (fig. 15) è evidente l'influenza dello stile pittorico giapponese Nanga, fiorito durante l'epoca Edo e che subì fortemente l'influenza della scuola meridionale cinese.

Per lo stile personale di Rinzin, si rivelò fondamentale l'incontro con Yumyo Miyasaka, proveniente da Okaya nella prefettura di Nagano, anche lui allievo del maestro Kalsang Oshoe. La famiglia Miyasaka è seguace del buddhismo *Shingon* da oltre seicento anni. Il

⁸⁹ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 10/07/2020.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 27/03/2020.

padre, Yusho, era il capo della setta e massima autorità del buddhismo esoterico giapponese *Mikkyō*, percorso intrapreso anche dai fratelli di Yumyo, uno abate e l'altro monaco. A differenza di questi, Yumyo scelse la carriera artistica. Dopo la laurea in pittura ad olio in stile occidentale, alla Tokyo National University of Fine Arts and Music, la Tokyo Geidai, nel 1978 decise di recarsi in Bhutan, dove vide per la prima volta opere di Kelsang Oshoe. «The Buddhist paintings spoke to me», dice Misakaya «They called me back to my Buddhist roots». Dopo aver ottenuto il Master of Arts entrò in una profonda crisi spirituale. Mise da parte la pittura ad olio per dedicarsi alle arti di agopuntura e shiatsu e lavorò nell'ambito della pubblicazione. Così, nel 1988, viaggiò fino a Dharamsala, dove decise di rimanere per studiare la lingua tibetana e divenire un allievo di Kalsang.⁹² Fu proprio allora che incontrò Pema Rinzin, di ritorno dagli Stati Uniti. Yumyo Misakaya ebbe occasione di esporre anche fuori dal Giappone, partecipando alla mostra collettiva curata da Randy Rosenberg *The Missing Peace: Artists consider the Dalai Lama* presso lo Yerba Buena Centre of Arts a San Francisco (USA), tenutasi dal 1 dicembre 2007 al 16 marzo 2008. L'artista giapponese faceva parte di un gruppo di 88 artisti di 25 nazionalità diverse che, con le proprie opere, contribuirono a diffondere i messaggi, le visioni e i valori di Sua Santità, incentrati sui temi di compassione, pace e tolleranza.⁹³

Per l'artista tibetano, ora deciso a seguire la disciplina necessaria, il compagno di studi giapponese rappresentò un secondo insegnante. Spesso si ritrovava a copiare da lui, invece che dal maestro e prova ancora oggi una profonda ammirazione, quando ricorda il passato, per la devozione e la bravura, tali da far sembrare le sue opere copie perfette di quelle del loro insegnante.⁹⁴ Insieme a quest'ultimo, furono ingaggiati per conto del Dalai Lama per affrescare le pareti della Sala delle Assemblee del Kalachakra e della sua residenza privata.⁹⁵

⁹² Mackay, Alexander, "Brushes with the divines. East meets East over the Himalayas", *The Japan Times Online*, 18 luglio 2001, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2001/07/18/arts/brushes-with-the-divine-2/> (consultato in data 28/03/2020).

⁹³ <http://www.tibet.ca/tibet/public/en/library/wtn/493> (consultato in data 03/08/2020).

⁹⁴ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 13/03/2020.

⁹⁵ Mackay, 2001.

Quando, alcuni anni dopo, Yumyo Misakaya fece ritorno in Giappone, il Shoko Culture and Research Institute di Nagano dove lavorava, su sua raccomandazione, invitò Pema Rinzin a lavorare presso di loro come docente e *Artist in Residence*. L'artista tibetano accettò e vi rimase quasi dieci anni, dal 1995/96 al 2004.⁹⁶ In occasione della successione del fratello Yukyo come abate del Shokoji, nel 1997 l'artista giapponese invitò anche l'insegnante tibetano Kalsang per dipingere un set di pannelli che sarebbero stati esposti nella grande sala delle assemblee del tempio, la Komyokaku. Durante i primi tre mesi, maestro e allievi prepararono le tele e iniziarono a dipingere. Una volta rimasti soli, Yumyo Misakaya e Pema Rinzin si dedicarono al progetto, intitolato *The Great Eight Bodhisattvas* (fig. 12a-e), fino all'anno seguente. Nel febbraio 1998 si tenne la cerimonia di consacrazione degli otto pannelli completati. Tuttavia, il progetto poté dirsi concluso solamente nell'inverno dello stesso anno, quando anche i pannelli del soffitto, su cui erano stati dipinti gli ottantaquattro *Mahāsiddha* vennero completati.⁹⁷



Fig. 41 - Articolo di giornale giapponese dell'inaugurazione della mostra *The Great Eight Bodhisattvas*, 1998.

⁹⁶ Tenzin, Sangmo, "An Artist who honored - then escaped - Tradition", *NY City Lens*, 7 febbraio 2017, <http://nycitylens.com/blog/2017/02/07/artist-honored-escaped-tradition/> (consultato in data 28/03/2020).

⁹⁷ Mackay, 2001.



Fig. 12a



Fig. 12b



Fig. 12c



Fig. 12d



Fig. 12e

Fig. 15 (a, b, c, d, e) - Preparazione dei pannelli per la mostra *The Great Eight Bodhisattvas*, 1997-1998.

Verso l'Occidente

Per un paio d'anni, 2004 e 2005, Pema Rinzin visse a Würzburg, città in cui, già dal 1996, aveva avuto l'occasione di esporre le proprie opere, alternandosi tra Giappone e Germania. In quell'occasione era stato ospite del centro di formazione evangelico Rudolf Alexander-Schroder Hause per la mostra *Buddhas, Gods and Demons*. Tre anni dopo, nel 1999, esibì i propri lavori all'Hobbit Theater, in occasione della mostra *Wisdom and Compassion*. Nel 2001 lavorò come Artist in Residence presso la galleria privata Brush & Color Studio, con cui collaborò per la mostra individuale *Transformation*. Nel 2003, la Würzburg City Library ospitò le opere di Pema Rinzin nella mostra *Tibetan Art Expression*.⁹⁸ Durante gli anni vissuti in Germania, tra una mostra e l'altra, diede lezioni di arte tradizionale tibetana, individuali o corsi collettivi, per potersi mantenere nella città europea.⁹⁹

Nel 2005 si trasferì in America, su invito del Rubin Museum of Art di New York, dietro suggerimento di David Jackson, che allora era uno dei principali curatori del museo. Si erano incontrati per la prima volta a Dharamshala, nel 1999, durante una visita dello studioso nella capitale della comunità tibetana in esilio. Al Rubin Pema Rinzin divenne Artist in Residence e, rinnovato il contratto dopo i primi tre mesi pattuiti inizialmente, gli venne offerto, dall'allora curatrice Caron Smith, un impiego come curatore e critico di arte tibetana, oltre ad avere l'opportunità di esporre le proprie opere. A tal proposito, il trasferimento negli Stati Uniti segnò una svolta nell'arte di Pema Rinzin. Se in precedenza, fino agli anni in Germania, si era dedicato soprattutto all'arte tradizionale tibetana, insegnatagli dai maestri in India, ora si sentì più libero di sperimentare nuove forme di arte contemporanea, prendendo come riferimento gli artisti moderni occidentali di cui aveva osservato i dipinti durante il suo primo viaggio in America e che aveva continuato a studiare negli anni successivi. A tali forme aggiunse un proprio stile, creando

⁹⁸ <https://www.pemarinzin.com/about> (consultato in data 26/03/2020).

⁹⁹ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 07/03/2020.

delle tele d'incontri tra due culture, occidentale e tibetana. Fu in questo momento che Pema Rinzin divenne a tutti gli effetti un artista di arte contemporanea tibetana.¹⁰⁰

Nel 2010 si inaugurò al Rubin Museum la «First Exhibition of Contemporary Tibetan Art in a New York City Museum», intitolata *Tradition Transformed: Tibetan Artists Respond*, curata da Rachel Weingeist.¹⁰¹ In questa, che doveva essere la prima mostra d'arte contemporanea tibetana, si prendeva come punto di partenza un interrogativo: cosa significa essere un artista tibetano che non segue le regole tradizionali? Insieme a Pema Rinzin, furono selezionati altri artisti, che con le loro opere, avrebbero saputo rispondere a tale questione. Gli altri artisti in questione erano: Dedron, Gonkar Gyatso, Losang Gyatso, Kesang Lamdark, Tenzin Norbu, Tenzing Rigdol, Tsherin Sherpa e Penba Wangdu. Tutti loro sono tibetani appartenenti alla diaspora con cittadinanza in Nepal o in India.¹⁰² Inoltre, ci si poneva come obiettivo quello di far conoscere al pubblico questa nuova forma artistica tibetana contemporanea, ancora di nicchia in quegli anni, ma sempre più presente nel mercato d'arte globale. Si voleva così seguire l'esempio della mostra presso la galleria Rossi & Rossi¹⁰³ a Londra, di Fabio Rossi, nel 2005, in cui per la prima volta erano esposte opere d'arte contemporanea tibetana.¹⁰⁴ Tra gli artisti espositori al Rubin Museum, alcuni, tra cui Pema Rinzin, utilizzarono i materiali tradizionali, come i pigmenti minerali, altri, invece, come Gonkar Gyatso, optarono per nuove tecniche.¹⁰⁵ Non mancarono le critiche: nel suo articolo "Heady Intersections of Ancient and Modern", Ken Johnson denunciò il progetto come risultato della rovina di un'antica cultura tradizionale, in favore del capitalismo globale. In pratica definì le opere esposte, con la sola eccezione

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ <https://crowcollection.org/exhibition/tradition-transformed-tibetan-artists-respond/> (consultato in data 08/07/2020).

¹⁰² "First Exhibition of Contemporary Tibetan Art in a New York City Museum", *Artdaily*, 14 giugno 2010, <https://www.pemarinzin.com/press> (consultato in data 28/03/2020).

¹⁰³ <http://rossirossi.com/> (consultato in data 08/07/2020).

¹⁰⁴ "Tradition Transformed at Rubin Museum of Art: the First Contemporary Tibetan Show in the USA", *Blouinartinfo*, 15 luglio 2010, <https://www.pemarinzin.com/press> (consultato in data 28/03/2020).

¹⁰⁵ <https://crowcollection.org/exhibition/tradition-transformed-tibetan-artists-respond/> (consultato in data 28/03/2020).

dell'istallazione di Kesang Lamdark, delle «deboli imitazioni delle loro controparti occidentali».¹⁰⁶



Fig. 13 - Pema Rinzin, *The Four Guardian Kings*, 2007, pigmenti naturali su pannelli di legno, 365 x 187 cm.

Per alcuni anni, il Rubín adibì il sesto piano come studio per Pema Rinzin, in modo che si creasse uno spazio di lavoro, ma anche di interazione con il pubblico.¹⁰⁷ Quando non

lavorava nell'archivio con i suoi assistenti per catalogare e selezionare le *thangka* antiche, l'artista tibetano continuava a svolgere il suo lavoro d'insegnante in occasione di alcuni corsi offerti dal museo o per lezioni private. Inoltre, ai



visitatori era concesso Fig. 14 - Pema Rinzin all'inaugurazione della mostra *Wings of Joy* alla Joshua Liner osservare mentre lavorava ai suoi dipinti e soddisfare la loro curiosità ponendogli delle domande nei momenti di pausa.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Nakamura, Fuyubi; Perkins, Morgan e Krischer, Oliver, *Asia through Art and Anthropology: Cultural Translation Across Borders*, Londra, Routledge, 2020, pp. 40-41.

¹⁰⁷ Murg, Stephanie, "Dalai Lama appears at the Rubín Museum, in spirit and acrylic", *ChelseaNow*, 16 marzo 2007, <https://www.pemarinzin.com/press> (consultato in data 28/03/2020).

Dopo che Caron Smith lasciò il suo posto come curatrice principale delle mostre in cui era coinvolto anche Pema Rinzin, l'artista tibetano non riuscì più a trovare la stessa solidarietà di prima. Sebbene egli sottolineasse l'importanza dell'individualità di ogni artista tibetano, non solo contemporaneo, ma anche degli artisti di *thangka* dei secoli precedenti, prevaleva l'idea di un'arte anonima, in cui non venivano evidenziate la bravura e l'unicità del singolo artista. «Era come se perdessi il mio Paese una seconda volta». Perciò, dopo tre anni, Rinzin, che ormai non si sentiva più coinvolto nelle iniziative del Rubin, decise di recedere dal contratto.¹⁰⁹



Fig. 15 - Pema Rinzin, *Wings of Joy 1*, 2015, pigmenti naturali, inchiostro Sumi e oro su tela, 1.83 x 1.52 m.

Nel frattempo, nel 2007, l'artista aprì a Brooklyn il New York Tibetan Art Studio, che funge oggi anche da sua abitazione. Qui Pema Rinzin insegna ad altri artisti o principianti le basi dell'arte tibetana tradizionale delle *thangka*. Dal 2011 collabora principalmente con la Joshua Liner Gallery, dove ha allestito nel 2016 la sua ultima mostra, *Wings of Joy*. «The main message [of this exhibition] is inspiration. Since mankind was born, wings have been one of the most inspirational symbols...In Tibetan philosophy in particular, the enlightened beings have wings. All of these paintings are a solid inspiration about a universe of joy».¹¹⁰

¹⁰⁸ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 10/07/2020.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ <https://www.pemarinzin.com/press> (consultato in data 13/03/2020).

Se da un lato l'arte contemporanea è divenuta la forma d'espressione artistica prediletta da Pema Rinzin come mezzo di manifestazione dell'individualità, dall'altro gli può capitare di ricevere delle commissioni di *thangka* da parte di privati o centri buddhisti americani.¹¹¹

Elementi tradizionali e tecniche utilizzate

Sebbene Pema Rinzin sia ormai un artista tibetano di arte contemporanea, nella maggior parte delle sue opere non mancano degli elementi che derivano dalla sua prima formazione in campo tradizionale religioso delle *thangka* (fig. 16-17). Sebbene i Buddha, i Bodhisattva e altri personaggi del pantheon religioso non siano più i soggetti della maggior parte delle sue opere, i volti ricordano quelli presenti nelle rappresentazioni tibetane tradizionali. Dei suoi primi anni di apprendimento, Pema Rinzin ha mantenuto l'utilizzo della linea e del disegno per buona parte delle sue opere. Se si osservano i particolari, ritenuti fondamentali per Rinzin in quanto equivalgono alla firma dell'artista e ne misurano la bravura, si notano i tipici cirri, i



Fig. 16 - Pema Rinzin, *Dreams and Offerings 1*, 2019, pigmenti naturali, inchiostro Sumi e oro su carta, 35.5 x 50.8 cm.



Fig. 17 - Pema Rinzin, *Spiritual Mask 1*, 2019, pigmenti naturali, inchiostro Sumi e oro su carta, 35.5 x 55.8 cm.

¹¹¹ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 07/03/2020.

rivoli d'acqua, gli oggetti religiosi e le figure del mondo animale, che spesso arricchiscono le *thangka* e i cicli pittorici realizzati all'interno di templi e monasteri. Le stesse tecniche utilizzate seguono le prescrizioni canoniche, dalla preparazione dei pannelli e dei colori, creati da pigmenti naturali, oltre ad essere abbinati occasionalmente all'oro, che dona un'inevitabile lucentezza e valore al dipinto. Un altro materiale di cui fa spesso uso, a partire dagli anni trascorsi in Giappone, è l'inchiostro Sumi, utilizzato per il contorno delle figure. I pennelli di cui fa uso sono di varie misure e, per le loro particolari qualità, sono tra i più costosi del mercato. Non ha mai fatto uso di tecniche digitali, impiegate invece da molti nuovi artisti suoi connazionali, e ne critica l'utilizzo, in quanto andrebbero a sostituire gli strumenti e i materiali tradizionali, fondamentali per Pema Rinzin per poter essere ritenuto un artista tibetano e poiché danno valore aggiunto ai suoi lavori. Tuttavia, malgrado tale convinzione, è consapevole che la digitalizzazione, anche per eseguire delle *thangka* su commissione, offrirebbe un vantaggio a livello di tempistica, consentendogli di accettare più richieste. Considerata la domanda crescente, da parte del pubblico e delle gallerie, e le necessità economiche per potersi pagare le spese d'affitto, non esclude quindi l'opportunità di farlo in futuro.¹¹²

Ai pigmenti minerali, all'inchiostro Sumi e all'oro, Pema Rinzin aggiunge, in alcune sue opere, il collage, come ne *Home away from Home* (fig. 20), risalente al 2011. Si tratta di una delle poche opere di contenuto esplicitamente politico, che fa emergere l'identità dell'artista come appartenente alla comunità della diaspora. In alto a sinistra e in basso a destra del pannello sono stati applicati dei ritagli di giornale, dove si leggono dei titoli dedicati al Dalai Lama e alla causa tibetana. A fungere da ponte tra i due angoli opposti, vi sono delle piccole fotografie che contengono le rappresentazioni della cultura tibetana: volti di gente comune con i propri abiti tradizionali, monasteri, monaci in preghiera, i *cham*, le vette innevate himalayane e le bandiere di preghiera, *rLung rTa*, che si dissolvono nel vento.¹¹³

¹¹² Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 27/03/2020.

¹¹³ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 10/07/2020.

Fonti d'ispirazione: artisti e correnti artistiche

«After moving to New York, I was immediately exposed to street- and former graffiti artists, they inspired me in their works with everyday life and raw emotion. Now, my art is really about my own life journey, which I strongly express in my compositions and abstract forms».¹¹⁴



Fig. 18 - Pema Rinzin, *Female Buddha*, 2009, pigmenti naturali e oro su tela, 60.96 x 91.44 cm.

Pema Rinzin è riconoscente nei confronti dei maestri tibetani, per avergli insegnato la corretta disciplina e, indubbiamente, gli anni passati come loro allievo hanno influenzato buona parte della sua arte.¹¹⁵ Accanto a questi, è d'obbligo ricordare il periodo come Artist in Residence a Okaya, e gli anni precedenti a Dharamsala con l'amico Yumyo Misakaya, che divenne presto un modello da seguire. In opere come *Wings of Joy* (fig. 15) si può scorgere l'elemento artistico nipponico dei soggetti rappresentati, per i quali l'artista avrebbe preso ispirazione dalla scuola artistica di origine cinese *Nanga*. L'influenza

¹¹⁴ Citazione di Pema Rinzin dal sito <https://buddhismwoot.weebly.com/pema-rinzin.html> (consultato il 29/03/2020) [Dopo essermi trasferito a New York, entrai subito in contatto con gli esponenti della Street Art e dei precedenti artisti di graffiti, ispirandomi per le mie opere con i loro lavori, la loro vita quotidiana e le emozioni autentiche. Oggi, la mia arte rappresenta realmente il viaggio della mia vita, che io esprimo fortemente attraverso le mie composizioni e le forme astratte].

¹¹⁵ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 13/03/2020.

puramente cinese è presente in alcuni dipinti, nei tratti dei volti (fig. 18) e nella palette di colori utilizzati nella composizione, dove vi è una predominanza del blu e del verde.¹¹⁶

Decisivi furono i mesi del suo primo viaggio negli Stati Uniti, in cui iniziò a maturare l'idea di discostarsi dalla tradizione e dare priorità all'espressione dell'individualità dell'artista, andando oltre l'arte religiosa buddhista tibetana e approdando nell'ambito dell'arte contemporanea occidentale. Le muse ispiratrici spaziavano dall'Art Nouveau di Klimt e Mucha, all'Astrattismo di Pollock e Kandinskij, oltre all'Impressionismo e al Minimalismo. Importante è stato l'incontro con la Street Art, i cui artisti, in particolare Soon, con base a Berlino, che oltre ad arricchire il proprio panorama artistico, gli fecero comprendere il significato della parola "solidarietà", nel periodo seguente alla chiusura del contratto con il Rubin Museum, nel 2010, quando l'artista era alle prese con una grave crisi economica e psicologica.¹¹⁷

Un ricordo a cui è molto affezionato è un breve viaggio in alcune città italiane, dove ha avuto l'occasione di ammirare le opere di artisti come Giotto, Leonardo Da Vinci, Tintoretto, Raffaello e Michelangelo. Gli piace pensare di potersi identificare con l'ultimo artista rinascimentale elencato, in quanto vorrebbe che le



Fig. 19 - Pema Rinzin, *Lost Portrait 2*, 2010, pigmenti naturali e oro su pannello di legno, 122 x 91.44 cm.



Fig. 20 - Pema Rinzin, *Home away from Home*, 2011, tecniche miste (collage, pigmenti naturali, inchiostro Sumi e oro) su pannello di legno, 91.44 x 122 cm.

¹¹⁶ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 10/07/2020.

¹¹⁷ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 01/05/2020.

sue opere portassero ad una rinascita e ad una rivalutazione dell'arte tibetana. Inoltre, vedendo come venissero ricordati i nomi di questi artisti italiani del passato, si convinse ancora di più che fosse necessario fare una cosa simile con gli artisti dei secoli precedenti tibetani, in quanto, secondo Pema Rinzin, l'arte della sua madrepatria non di livello inferiore rispetto ad altre e merita di essere condivisa e conosciuta nel resto del mondo attraverso i nomi di individui che si sono distinti per la propria bravura.¹¹⁸

Così come avviene nell'utilizzo di tecniche e materiali e, come si discuterà nel prossimo paragrafo, nella scelta dei contenuti, anche nel momento in cui Pema Rinzin deve decidere a quale corrente artistica fare riferimento, si può notare un certo sincretismo. Elementi tibetani si mescolano con elementi nipponici o cinesi, forme astratte o surreali condividono lo spazio della tela con particolari realistici. Pema Rinzin non si pone limiti durante la creazione di un'opera, in quanto essa è *ri mo*, arte.¹¹⁹

Contenuti delle opere

I primi lavori di Rinzin, trattandosi di *thangka*, avevano finalità religiose, richieste su commissione da monasteri o privati, com'è avvenuto tradizionalmente per secoli e ancora oggi perpetrate in scuole d'artisti e monasteri della Regione himalayana. Successivamente per le sue opere contemporanee, si è ispirato anche a correnti artistiche occidentali, in particolare a Surrealismo, Impressionismo, Astrattismo e Art Nouveau.¹²⁰ Per Pema Rinzin la sua attività è pura espressione di energia, durante la quale l'atto del dipingere in sé diventa stato meditativo, in cui non si accorge quasi di entrare, tanta è la concentrazione per ogni singola linea tracciata. Non si tratta di vera meditazione, con recitazione di mantra preparatori. In realtà, a parte le preghiere mattutine, abitudine

¹¹⁸ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 10/07/2020.

¹¹⁹ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 07/03/2020.

¹²⁰ *Ibidem*.

ereditata dalla formazione con i maestri tibetani a Dharamshala, non l'ha mai praticata. La sua è semplice ma intensa concentrazione.¹²¹

Tutte le opere contengono elementi autobiografici, che evidenziano la sua identità di rifugiato tibetano quando il contenuto è politico, come nel caso del collage precedentemente descritto (fig. 20) oppure esprimono la sua individualità, come singolo nella nuova società globalizzata e, quindi, le forme e gli elementi dell'arte religiosa tibetana incontrano nuovi personaggi, nuovi schemi compositivi e un nuovo uso del colore che non rispettano l'iconometria e l'iconografia delle *thangka*, ma che si riscontrano più frequentemente nell'arte occidentale. La filosofia e la cultura tibetane emergono nuovamente in alcune opere astratte, com'è stato spiegato dallo stesso artista in occasione della mostra *Wings of Joy*, di cui si è parlato nel paragrafo dedicato alla collaborazione con la Joshua Gallery. Le ali, infatti, soggetto delle opere esposte, sono proprie degli esseri illuminati del pantheon buddhista. Con questo elemento tibetano si intreccia la tradizione artistica giapponese, con influssi cinesi, nella raffigurazione della fauna ornitologica, affinata durante gli anni ad Okaya mentre lavorava fianco a fianco con l'amico Yumyo Misakaya.¹²² Essendo un artista indipendente di professione e avendo la necessità di trovare sempre degli sponsor o delle gallerie in cui esporre i propri lavori, l'elemento estetico si rivela fondamentale. Come artista deve essere in grado di capire cosa possa piacere ad un critico, un curatore o ad un potenziale acquirente privato. Tuttavia, secondo Pema Rinzin, la sua arte e la libertà di poter esprimere la propria individualità tramite essa, non devono mai essere sottomesse alla necessità del mercato dell'arte.¹²³

Essere incluso in un gruppo generico, come artista "himalayano", privo di differenziazioni, non è ciò a cui aspira e si discosta da ogni tentativo esterno di etichettarlo come tale. L'unico aggettivo, riferito alla sua provenienza, che accetta di buon grado è "tibetano".¹²⁴ Inoltre, quando si tratta di inserire delle connotazioni politiche, sostenendo la causa tibetana in merito all'invasione dell'esercito popolare di liberazione cinese e della

¹²¹ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 10/07/2020.

¹²² Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 13/03/2020.

¹²³ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 27/03/2020.

¹²⁴ *Ibidem*.

successiva e ancora perpetuata violazione dei diritti umani nei confronti di un popolo ormai oppresso e privato di ogni libertà, Pema Rinzin è consapevole di dover essere cauto, perché non sempre pubblico e critica accettano opere con tali tematiche. Spesso in passato è dovuto rimanere neutrale per ottenere il consenso di sponsor e proprietari di musei e gallerie, che avevano il timore di innescare una catena di polemiche a livello politico, dato che potevano collaborare anche con artisti cinesi.¹²⁵ Tuttavia, sentendosi più libero di potersi esprimere, non essendo più legato tramite contratto con nessun museo, in quest'ultimo periodo ha iniziato a lavorare ad un progetto che ha per scopo la sensibilizzazione dell'opinione pubblica in merito alla tragica situazione sociale e politica che sta attraversando il Tibet. Questa nuova fase della sua produzione artistica vuole essere un vero e proprio grido d'allarme e un monito ai tanti governi internazionali, osservatori passivi di fronte alle politiche spietate e i soprusi subiti dal popolo tibetano da parte del governo cinese.¹²⁶

L'eredità dell'arte tibetana tradizionale

Sebbene Rinzin fosse stato troppo piccolo per ricordare la fuga con la madre in India e non abbia vissuto di persona i primi anni della "Liberazione", sicuramente gli effetti della Rivoluzione Culturale hanno inciso nella sua arte. A partire dalla sua decisione di volersi dedicare allo studio delle *thangka*.

Lo studio dell'arte delle *thangka* è un modo per perpetuare la tradizione, collaborando con i maestri riconosciuti dalle autorità religiose tibetane, in modo che non svanisse nel nulla. Un grande timore di Pema Rinzin, infatti, è proprio la morte dell'arte tibetana, causata soprattutto dalla mercificazione e dal consumismo del turismo di massa, ammalato da tutto ciò che appare esotico e buddhista. In tal modo, infatti, il significato stesso dell'arte tradizionale, così come il suo scopo, andrebbe dimenticato o sottomesso

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Naturalmente non mi è permesso scendere nei dettagli, dato che l'opera in questione deve ancora essere conclusa.

alla tirannia del mercato del turismo. Occuparsi di arte contemporanea tibetana, tuttavia, non vuol dire decretare la fine di quella tradizionale, se quest'ultima continua ad essere un'attività ancora operativa in campo religioso, evolvendosi e adattandosi ai nuovi tempi e ai nuovi contesti, ovvero accettando le commissioni di clienti stranieri. Si può dunque comprendere la decisione di Rinzin di essere divenuto lui stesso insegnante di *thangka* a New York. Se in parte la scelta è dovuta alla richiesta di molti appassionati e curiosi per una cultura così lontana, e "alla moda" negli ultimi decenni, in effetti l'artista spera che, in questo modo, non tutto vada perduto. A tal proposito, un buon inizio sarebbe quello di riconoscere a livello internazionale, nel contesto museale, i nomi di artisti tibetani, non solo d'arte contemporanea, ma anche di coloro che si occupano di arte tradizionale religiosa.¹²⁷

Un esempio di opera autobiografica: *Childhood to Spirituality*

Childhood to Spirituality (fig. 21) è l'opera che meglio rappresenta e sintetizza la vita di Pema Rinzin e il suo percorso artistico, in quanto racchiude tutti gli elementi di cui si è parlato in questo capitolo.

Al centro della tela si trova il Buddha storico Śākyamuni seduto nella posizione del loto. La mano destra tocca la terra per chiamarla a testimone del raggiungimento dell'Illuminazione, *mudrā bhūmisparśa*, mentre la mano sinistra è posata in grembo con il palmo rivolto verso l'alto sorregge la ciotola delle offerte. Il volto, unica parte del corpo dipinta, è di colore bianco. Ad una prima, e superficiale, occhiata sembrerebbe di essere dinnanzi ad una *thangka* tradizionale, magari inconclusa, che segue le regole iconometriche canoniche. Ma appena si notano i particolari che circondano il soggetto, ci si meraviglia ritrovando alcuni personaggi dei cartoni animati dell'infanzia dell'artista. Sul cuscino, unico elemento colorato insieme all'alone di luce che s'irradia dal corpo del Buddha, sono rappresentati dei personaggi che simboleggiano la passione di Rinzin,

¹²⁷ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 10/07/2020.

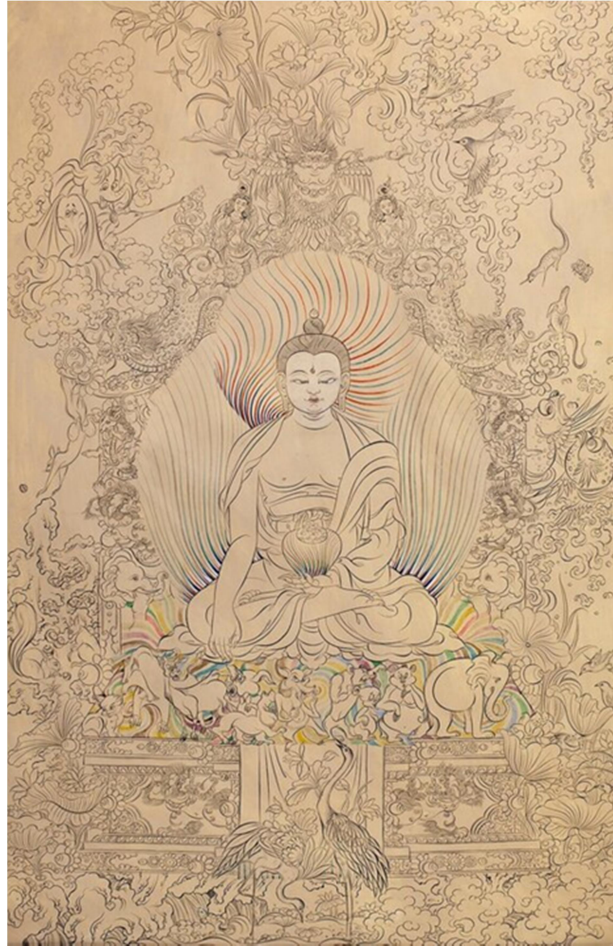


Fig. 41 - Pema Rinzin, *Childhood to Spirituality*, 2014, stampa, 33.56 x 40.64 cm.

durante i suoi anni di insegnamento a Dharamsala, per il mondo dei cartoni animati e dei fumetti. La fauna presente intorno al Tathāgata rappresenta il mondo del *samsāra* e, nello specifico, Rinzin ha voluto creare una corrispondente alla rappresentazione della *Wheel of Life*, o *Ruota della Vita* in italiano (*bhāvavakka* in sanscrito o *srid pa'i 'khor lo* in tibetano). Ad esempio i tre elefanti *Dumbo*, in alto a sinistra, si collegano, tramite le loro espressioni facciali, ai tre animali presenti al centro della rappresentazione tradizionale : il maiale, il gallo e il serpente, che simboleggiano i tre veleni, ovvero l'ignoranza, l'odio (o cattiveria) e l'attaccamento. Gli scoiattoli, alias *Chip & Chop*, sul lato sinistro rappresentano i genitori di Pema Rinzin, ormai parte del passato, ma anche la famiglia in senso generico, in cui sia la madre che il padre lavorano sodo per prendersi cura dei figli, rappresentati dal terzo scoiattolo più piccolo. Sul lato destro si trova una graziosa lucertola che prega guardando verso una farfalla, sua preda naturale, seguendo invece un secondo e più personale istinto,

probabilmente come lo stesso artista fece decidendo di abbracciare l'arte contemporanea. Infine, sempre sullo stesso lato, ci sono due pesci volanti dotati di poteri soprannaturali, ispirati dal film di animazione *Alla ricerca di Nemo*, che richiamerebbero gli esseri divini dei regni superiori.¹²⁸

In conclusione, quest'opera è un chiaro esempio della rivoluzione avvenuta nell'artista, una vera e propria evoluzione dell'arte tradizionale, che svolge ancora un ruolo importante nella vita di Rinzin. L'innovazione non è presente solamente nei contenuti, ma anche nel limite dell'uso del colore, sebbene sia sempre ricavato secondo la tradizione da pigmenti naturali e delineando i contorni con l'inchiostro Sumi. Anche l'iconometria, sebbene sembri venga utilizzata la griglia a proporzioni prefissate, probabilmente non è stata rispettata essendo il disegno tracciato a mano libera, senza uso di schemi.

¹²⁸ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 28/05/2020.

Capitolo 3

Identità e individualità nelle opere di Pema Rinzin e di altri artisti tibetani contemporanei

Nel presente capitolo si contestualizzerà la produzione pittorica di Pema Rinzin nel panorama artistico contemporaneo globale, prestando particolarmente attenzione ai due temi fondamentali dell'arte tibetana odierna: identità e individualità. Se con 'identità' ci si riferisce solitamente ad una collettività, con 'individualità' invece, come si può dedurre dallo stesso termine, ci si concentra sul singolo individuo. Tali definizioni si possono applicare anche in campo artistico, divenendo temi delle opere di molti artisti, come accade nell'arte tibetana contemporanea di stampo moderno. Per comprendere con più facilità la differenza, ma anche lo stretto legame, tra questi due concetti chiave, si metterà a confronto Pema Rinzin con alcuni artisti tibetani contemporanei, ovvero Gonkar Gyatso, Gadé, Tashi Norbu e Karma Phuntsok, nelle opere dei quali emergono l'uno o l'altro tema.

Decontestualizzazione dell'arte tibetana contemporanea

I protagonisti del mondo dell'arte contemporanea, tra cui galleristi, critici, curatori, ecc., sono alla costante ricerca di novità che possano arricchire la scena artistica attuale. Si può dunque comprendere l'entusiasmo con cui hanno accolto gli artisti tibetani della diaspora, originari di un Paese ormai "invisibile" sulle cartine geografiche. Essi rappresentavano, proprio per tale motivo, un'unicità imperdibile per il mondo dell'arte contemporanea. Per gli stessi artisti tibetani, il nuovo scenario internazionale costituiva una sorta di non-luogo, in cui non vi erano limitazioni o censure.¹²⁹ Tutt'oggi si tratta spesso di artisti che risiedono lontano dalla terra natia, facenti parte della comunità in

¹²⁹ Harris, Clare, "In and Out of Place: Tibetan Artists' Travels in the Contemporary Art World", *Visual Anthropology Review*, Vol. 28, Issue 2, 2012, pp. 152-153.

esilio o che viaggiano in continuazione, esibendo le proprie opere a livello internazionale. La decontestualizzazione dal loro Paese d'origine, infatti, poteva essere una scappatoia sia per coloro che risiedevano in Tibet sia per gli artisti della diaspora, rifugiatisi principalmente in India. Mentre i primi sarebbero stati soggetti all'assiduo controllo del governo cinese, i secondi non avrebbero dovuto aderire all'etica di preservazione culturale imposta dalla politica della comunità in esilio.¹³⁰

L'arte tibetana contemporanea di stampo moderno non tradizionale inizia a diffondersi, per la prima volta fuori dal Tibet, ormai RAT, in un periodo relativamente recente, ossia nel 2005. Per la prima volta, infatti, un collettivo d'artisti, un artista e due gallerie d'arte, unirono le forze per organizzare delle mostre all'insegna di un' "arte tibetana contemporanea", che a loro volta portarono alla presenza sul web di tale denominazione. I quattro protagonisti di questo progetto furono: l'associazione degli artisti con sede a Lhasa, la Gendün Chöpel Artists' Guild; l'artista Gonkar Gyatso (1961-), il quale aveva lasciato il Tibet nel 1992 e da allora viveva principalmente a Londra; la galleria d'arte londinese Rossi & Rossi; e la galleria d'arte Peaceful Wind a Santa Fe,¹³¹ nel New Mexico.

Negli anni successivi, l'iniziativa si diffuse e proliferò nel resto d'Europa e dell'America, fino ad arrivare alla Biennale di Venezia, nel 2009, a cui prese parte Gonkar Gyatso con *The Shambala in Modern Times* e *Reclining Buddha: Beijing-Tibet Relationship Index* (fig. 22). La seconda opera mostrava un diagramma, esteso su dieci pannelli, che evidenziava la relazione tra i due Paesi, Tibet e Cina e, osservando con attenzione, si poteva intravedere la sagoma del Buddha dormiente, nella posizione che simula l'ingresso del Buddha nel *parinirvana*, rappresentazione piuttosto rara nell'iconografia del buddhismo tibetano.¹³²

¹³⁰ *Ibidem*, p. 155.

¹³¹ <http://www.peacefulwind.com/> (consultato in data 30/07/2020).

¹³² Harris, 2012, pp. 154-156.

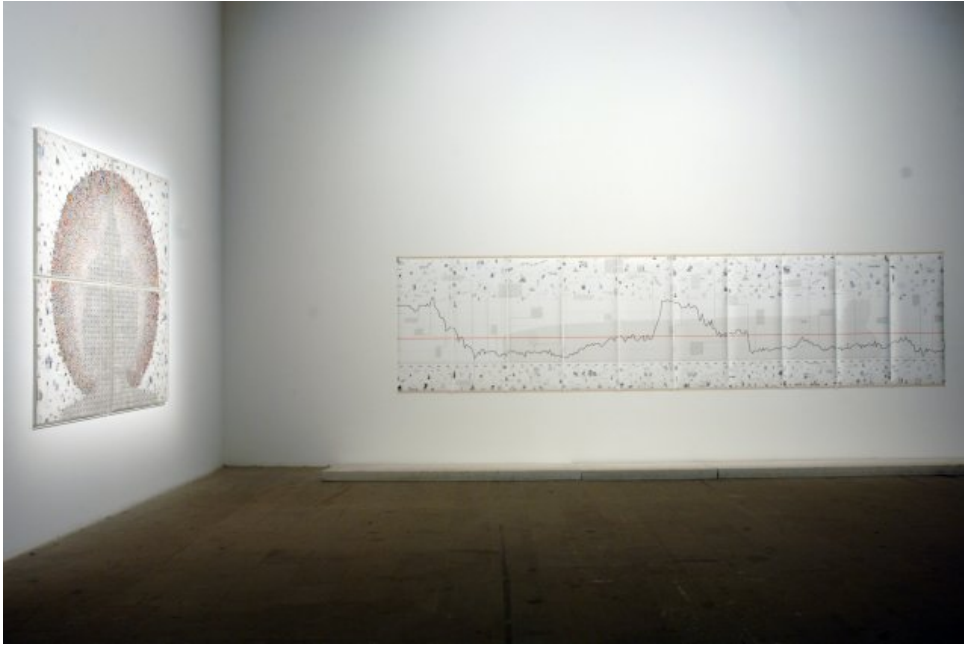


Fig. 22 - Le opere di Gonkar Gyatso, *The Shambhala in Modern Times* (a sinistra) e *Recycling Buddha-Beijing Tibet Relationship Index* (a destra) alla Biennale di Venezia, 2009.

Se da un lato, Gonkar Gyatso ebbe successo a Venezia perché possedeva tutti i requisiti richiesti dalla Biennale, ovvero essere originario di un Paese con una storia travagliata ed essere divenuto un rifugiato, dall'altro a New York la nuova arte tibetana fu ritenuta in parte un fallimento.¹³³ Basti pensare alla critica di Ken Johnson nei confronti della mostra al Rubin Museum *Tradition Transformed: Tibetan Artists Respond* del 2010, a cui aveva preso parte anche Pema Rinzin.¹³⁴ Persino a Pechino gli artisti tibetani ottennero l'approvazione, in quanto le loro opere erano state interpretate come parte dell'arte critica contemporanea cinese e non con i canoni occidentali.¹³⁵

Prima che si sviluppasse l'arte tibetana contemporanea di stampo moderno, agli artisti tibetani era precluso l'accesso ai circuiti artistici nazionali e internazionali. Lo scopo primario per i nuovi artisti tibetani era quello di rappresentare il Tibet in modo differente rispetto all'ideale e agli stereotipi occidentali, criticando la costruzione del mito di una terra esotica e puramente spirituale, lo Shangri-La descritto da James Hilton ne *L'orizzonte perduto*. Le opere degli artisti risiedenti nella RAT o in un'altra provincia inglobata dalla Cina e appartenenti alla diaspora, erano pensate soprattutto per un pubblico straniero,

¹³³ *Ibidem*, p. 162.

¹³⁴ Si veda in merito il cap. 2.

¹³⁵ Harris, 2012, p. 162.

come affermazione della propria esistenza di tibetani. I loro lavori, da allora, fungono da ambasciatori nel panorama internazionale, viaggiando oltre i confini del Tibet e offrendo una nuova visione di esso.¹³⁶ Il Paese stesso, un'area priva di confini politici riconosciuti a livello internazionale, è dunque la base di partenza per questi artisti nella loro ricerca per definire e dare espressione alla propria identità,¹³⁷ chiamata oggi anche "tibetanità",¹³⁸ termine che evidenzia lo stretto legame con il luogo e che suscita spesso un sentimento di nostalgia per coloro che sono dovuti fuggire o che non vi hanno mai messo piede. Pema Rinzin è poco incline ad includersi nella categoria di "artista himalayano". Con questa categoria, infatti, si tende a generalizzare e comprendere svariate culture, tante quante sono le regioni che rientrano nell'area geografica della catena montuosa, scegliendo "artista tibetano", invece, ci si riferisce ad una specifica regione con una propria storia culturale, ora scenario di un conflitto politico e sotto il controllo cinese,¹³⁹ e che meglio descrive un artista che si incentra sulla specificità, soprattutto quando si tratta di parlare di sé e della propria arte.

La tibetanità secondo Pema Rinzin: le associazioni artistiche post Rivoluzione Culturale

Fornire un significato univoco per "tibetanità" non è un'impresa facile. Naturalmente ciò che intende un tibetano, in questo caso un artista, sarà differente dall'interpretazione del governo cinese. La visione del PCC a riguardo consiste in una cultura secolare, la cultura dei vasti pascoli, pubblicizzata durante i "folk festival" organizzati dalle amministrazioni governative per attirare i turisti e per quietare i giovani tibetani che credono ancora che la sopravvivenza della propria cultura sia strettamente legata alla preservazione della lingua e della religione tibetane.¹⁴⁰

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 154-155.

¹³⁷ Magnatta, Sarah, "Common Ground: Place and Identity in Contemporary Tibetan Art", *South Asian Studies*, Vol. 34, No. 2, 2018, p. 186.

¹³⁸ Dhondup, 2007.

¹³⁹ Magnatta, 2018, p. 195.

¹⁴⁰ Kolås e Thowsen, 2005, p. 180.

Il concetto stesso di tibetanità, ovvero un'identità tibetana "autentica", nell'ambito artistico è mutato nel corso del tempo. Ormai non ci si può limitare soltanto all'arte tradizionale religiosa buddhista, costituita soprattutto da pitture parietali, *thangka* e statue. «Oggigiorno non possiamo localizzare la nostra identità in una zona fissa, poiché troppe cose sono accadute» dice l'artista tibetano contemporaneo Gadé.¹⁴¹ Reputare come simbolo d'autenticità solo le produzioni dell'arte tradizionale è riduttivo e non corrisponde alla storia, all'esistenza e all'esperienza degli artisti contemporanei.¹⁴² Tuttavia, il discorso che verte attorno all'autenticità sembrerebbe tormentare, non tanto gli artisti stessi, i quali essendo tibetani, non mettono in dubbio che una loro opera possa o no essere autenticamente tibetana, ma piuttosto coloro che tentano di confinare i tibetani entro certe identità costruite e imposte.¹⁴³

Secondo Pema Rinzin, è fondamentale che l'artista sia tibetano per definire le sue opere "tibetane".¹⁴⁴ Come già accennato nel primo capitolo, egli si identifica in parte con gli ideali della Sweet Tea House Artists' Association, l'associazione di giovani artisti nata a Lhasa negli anni Ottanta del XX secolo. Questi credevano che l'arte tibetana dovesse essere praticata da artisti tibetani, con un contenuto e per un pubblico di tibetani.¹⁴⁵ Lo scopo di questo gruppo era quello di contrapporsi all'immagine esotica e turistica associata al Tibet, presente nelle gallerie d'arte a Lhasa, concentrate nella zona di Shöl, presso il Palazzo del Potala. Si può dire che la Sweet Tea House Artists' Association sia stato il primo caso volontario nell'epoca moderna tibetana, in cui si sia dato il via a una nuova forma d'arte, divergente da quella propagandista cinese. Secondo uno dei membri fondatori, Gonkar

¹⁴¹ Gadé nacque a Lhasa nel 1971. Il padre era uno dei primi soldati han giunti ad occupare il Tibet. Il giovane artista crebbe parlando sia il tibetano sia il cinese. Nel 1991 ottenne la laurea con BFA alla Tibet University nel dipartimento di Realismo cinese. Frequentò i corsi di teoria dell'arte moderna e delle tecniche di pittura cinese alla Central Academy of Fine Arts di Pechino. Oggi insegna alla Tibet University, per la facoltà d'arte, a Lhasa; si veda in proposito Miller, Leigh, "The 'Look of Tibet' Without Religion: A Case Study in Contemporary Tibetan Art in Lhasa", *Himalaya*, 2016, p. 62.

¹⁴² Dhondup, 2007.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Informazione fornita dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 27/03/2020.

¹⁴⁵ Harris, 1999, p. 187.

Gyatso, il loro compito era proprio quello di creare «un'arte moderna specificatamente tibetana».¹⁴⁶

Tuttavia questa realtà, non più tale dopo che l'associazione fu sciolta, non si può applicare totalmente a Pema Rinzin, in quanto egli è un artista della diaspora, residente negli Stati Uniti e abituato ad esporre le proprie opere per un pubblico straniero. Inoltre, come si è già visto nel secondo capitolo, il contenuto dei suoi lavori è tibetano, ma non solo. Vi sono delle evidenti differenze. Infatti, nel corso della storia dell'arte moderna tibetana, vi fu una svolta quando gli artisti iniziarono a viaggiare fuori dai confini del proprio Paese, osservando nuove forme e nuovi stili, per poi trasporre nelle opere le proprie esperienze, uniche per ogni individuo.¹⁴⁷

L'individualità di un artista contemporaneo tibetano: dalla Gendün Chöpel Artists' Guild a Pema Rinzin

«What is Tibetan Art? We need more voices in [the] West about Tibetan Art and individuals»: così scrive Pema Rinzin in suo post sulla propria pagina social.¹⁴⁸ Il punto di partenza per l'artista è, infatti, l'individualità e non la più generica "identità", la quale è senz'altro parte costituente della prima, ma ad essa va aggiunta l'esperienza personale di ogni individuo, di ogni artista.¹⁴⁹

La Gendün Chöpel Artists' Guild venne fondata nel 2003,¹⁵⁰ in onore del monaco, intellettuale anticonformista e artista che per primo si interessò all'arte europea.¹⁵¹ Gendün Chöpel (1903-1951) fu anche maestro e amico dell'artista Amdo Jampa (1911-2002), il primo tibetano che studiò arte in Cina, famoso per le sue opere d'arte tradizionale in stile

¹⁴⁶ Salviati, Filippo, "Tibetan Art between Past and Present. Dialogue with the Past: an Overview of Contemporary Tibetan Artists", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. 84, No. 1, 2012, p. 158.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 159.

¹⁴⁸ Post dal sito personale dell'artista del 26/07/2020.

¹⁴⁹ Informazione fornita dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 27/03/2020.

¹⁵⁰ Salviati, 2012, p. 163.

¹⁵¹ Bellini, Chiara, "Tradizione o innovazione? 'Orientarsi' nell'arte tibetana tradizionale e moderna", *Passato e presente della pittura tibetana*, Milano, Renzo Freschi Oriental Art, Catalogo 25, 2010, p. 5.

foto-realistico, come i dipinti parietali nella residenza estiva del Dalai Lama, il Norbulinka, dell'inizio degli anni Cinquanta.¹⁵²

La prima mostra collettiva di questa associazione privata di giovani tibetani che si occupavano d'arte contemporanea si tenne a Lhasa il primo settembre dell'anno di fondazione. Gli artisti coinvolti erano Tserang Dhundrup (1964-), Tsering Dorje (1958-), Gadé, Nyandak (1974-) e Dedron (1976-), l'unica donna della Guild. Tutti loro facevano parte di quel gruppo di artisti che dalla fine degli anni Novanta aveva iniziato a viaggiare per il mondo per esporre i propri lavori, come Gadé, che tra il 2001 e il 2002 era rimasto quattro mesi negli Stati Uniti, in occasione di un programma di residenza per artisti, organizzato dalla Trace Foundation di New York.¹⁵³ Lo scopo era quello di dare l'opportunità agli artisti tibetani contemporanei di esporre le proprie opere, ora strumenti dell'espressione individuale.¹⁵⁴

Non si trattava di un gruppo omogeneo o di un vero e proprio movimento artistico o propagandistico. Ogni artista manteneva la propria individualità, eventualmente condividendo alcuni tratti comuni date le esperienze di vita simili, dovute alla propria provenienza di origine, alla cultura e alla religione del proprio popolo. Tuttavia, i giovani artisti si sentivano liberi di interpretare, ognuno a modo suo, questa identità comune. Insieme ad alcuni elementi religiosi canonici cominciarono ad intrecciarsi nuove forme e nuovi stili, dando espressione al confronto tra tradizione e contesto globalizzato di cui avevano avuto esperienza gli stessi artisti viaggiando fuori dai confini tibetani.¹⁵⁵

In questo modo vi è una certa affinità con gli artisti della diaspora, i quali sono ben consapevoli della complessità della propria identità e, avendo avuto esperienze differenti, ognuno esplora in modo personale se stesso e la tibetanità in esilio, sentendosi liberi dalle regole e capaci d'improvvisare. Ogni artista tibetano che si è recato, o risiede in Occidente come Pema Rinzin, trasforma l'incontro con le nuove forme d'espressione contemporanee,

¹⁵² Dhondup, 2007.

¹⁵³ <http://www.trace.org/> (consultato in data 30/07/2020).

¹⁵⁴ Salviati, 2012, p. 159.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 160.

date da altri artisti o dai media, e risponde creandone di nuove, a seconda della propria storia e del proprio percorso artistico. Qui sta la loro originalità.¹⁵⁶

My Identity: l'individualità secondo Gonkar Gyatso

L'artista tibetano Gonkar Gyatso è stato definito un "prodotto del Tibet occupato".¹⁵⁷ Nato a Lhasa nel 1961, Gyatso visse lontano dalla terra d'origine per la maggior parte della sua vita: nel 1980 si trasferì a Pechino, nel 1992 a Dharamshala, nel 1996 a Londra e nel 2009 a New York. La sua famiglia aderì alla politica del Partito Comunista e lui venne cresciuto secondo gli ideali del Socialismo Cinese. A scuola non gli veniva insegnato nulla della cultura tibetana e, frequentando lezioni in lingua cinese, riusciva a parlare tibetano solamente a casa con i famigliari. Allora l'ideologia comunista di propaganda rientrava nella quotidianità del giovane Gyatso, il quale faceva parte della generazione cresciuta durante la Rivoluzione Culturale.¹⁵⁸ Nel 1980 ottenne un posto per studiare la pittura cinese tradizionale, a inchiostro, al Central Institute for Minorities di Pechino. Durante il corso non era permessa alcuna espressione individuale, così come nel Maoismo era vietata qualsiasi affermazione d'individualità. Malgrado tali restrizioni, il soggiorno nella capitale cinese permise a Gyatso di frequentare numerose librerie, dove vide per la prima volta degli esempi d'arte moderna occidentale, i musei e le gallerie americani ed europei. Dalle opere di cubisti e impressionisti europei, Gyatso comprese cosa fossero la libertà d'espressione e la democrazia e iniziò ad interrogarsi sulla propria identità e sul proprio Paese, ove ora era obbligatorio vivere sotto l'oppressione dello stato cinese.¹⁵⁹ Nel 1985 tornò in Tibet dove frequentò il dipartimento di belle arti alla Lhasa University. Al suo ritorno Gyatso notò molti cambiamenti, come la riapertura dei

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 161.

¹⁵⁷ Reilly, Maura, "Gonkar Gyatso: [A] product of occupied-Tibet", *Gonkar Gyatso: Three Realms*, Brisbane, UQ ART MUSEUM, 2012, p. 10.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

monasteri e una certa libertà di culto per la popolazione autoctona, dovuti alle politiche liberali di Deng Xiaoping.

Sempre nel 1985 fondò, insieme ai compagni di corso, la Sweet Tea House Artists' Association,¹⁶⁰ il cui scopo era rappresentare la propria tibetanità in forme anti-tradizionali. L'esperimento - perché di questo si è trattato essendo una novità nel campo artistico di quel periodo nella capitale del Tibet - ebbe vita breve. Al gruppo di tibetani, infatti, nel 1987 fu imposto di coinvolgere anche artisti cinesi Han, violando uno dei punti base dell'associazione, secondo il quale gli artisti dovevano essere d'origine tibetana. Dato che alcuni dei componenti del gruppo non vollero accettare la presenza di artisti cinesi, percepiti probabilmente come fossero "intrusi", il collettivo dovette concludere il proprio percorso.¹⁶¹

Sebbene non avesse partecipato alle proteste che imperversavano a Lhasa tra il 1987 e il 1989, le sue idee politiche iniziarono a cambiare radicalmente. Proprio in quegli anni ebbe l'occasione di ascoltare delle registrazioni degli insegnamenti del XIV Dalai Lama, che circolavano illegalmente nella capitale tibetana e che fornivano una versione della storia tibetana differente rispetto a quella inculcategli fin dalla sua infanzia.¹⁶² Iniziò così ad esplorare in modo più approfondito il buddhismo e la figura del Buddha in particolare. Tale percorso lo condusse a Dharamshala nel 1992. Nella capitale in esilio trovò una forte connessione con la tradizione buddhista, dovuta alla politica di preservazione adottata dalle autorità della diaspora.

Deciso ad approfondire il suo legame con la terra natia e a trovare una connessione con la cultura tibetana, Gyatso iniziò a studiare il buddhismo e a prendere parte a degli insegnamenti riguardanti il Dharma, presso la Library of Tibetan Works and Archive, fondata degli anni Settanta dal Dalai Lama nella capitale della diaspora.¹⁶³ Per lo stesso motivo, dal 1993 al 1996 studiò l'arte delle *thangka* con il maestro Sangay Yeshe e si scoprì interessato soprattutto dall'iconometria, che richiedeva una profonda conoscenza della

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 10-11.

¹⁶¹ Harris, Clare, "The Buddha goes Global: Thoughts towards a Transnational Art History", *Art History*, Vol. 29, No. 4, 2006, p. 702.

¹⁶² Reilly, 2012, p. 11.

¹⁶³ *Ibidem*.

simbologia buddhista. Fu proprio da questo sistema di schemi, fondamentali per l'arte religiosa, che Gyatso iniziò a sperimentare, creando delle connessioni con il proprio contesto individuale. Le griglie iconometriche, che rappresenterebbero il tradizionalismo, apparivano come delle sbarre di una prigione, al cui interno si trovava il Buddha. In tal modo sembrava che l'artista stesso fosse dinnanzi a delle linee che l'avrebbero etichettato come "insider" o "outsider" rispetto alla comunità tibetana e che, per l'artista, erano simbolo della cultura tibetana, la tibetanità.¹⁶⁴

Nel 1996 si trasferì a Londra in seguito alla sua ammissione alla Chelsea School of Art and Design. Arrivato nella metropoli inglese non perse tempo e cercò le opere originali degli artisti occidentali che in precedenza aveva potuto ammirare solo nei libri, sentendosi sempre più libero di potersi esprimere e sperimentare.¹⁶⁵ In seguito alla mostra *Sensation* del 1997 alla Royal Academy of Art,¹⁶⁶ in cui erano presenti anche alcune opere della Saatchi Gallery, Gyatso cambiò il suo pensiero su come fosse l'arte e su come dovrebbe essere. Mise da parte i suoi progetti sull'iconometria e sulla figura del Buddha racchiusa in essa per iniziare a sperimentare nel campo dell'arte concettuale.¹⁶⁷

Sebbene abbia preso le distanze dalla politica del PCC, Gyatso ancora oggi ha il permesso di recarsi in Cina per alcune mostre o fiere d'arte contemporanea,¹⁶⁸ non avendo mai espresso in modo esplicito - solo velato in alcune sue opere - il suo disaccordo nei confronti delle azioni e delle decisioni del governo cinese. Inoltre, non accetta nemmeno di rappresentare il Tibet e il suo popolo seguendo la moda occidentale che vede un regno pacifico e misterioso, i cui abitanti assomiglierebbero tutti alla loro guida spirituale, il Dalai Lama, anziché individui ben diversi l'uno dall'altro, ognuno con i propri valori e le proprie esperienze. Non denigra completamente la Cina e la sua cultura, parte inscindibile del proprio passato, ma anche del futuro del popolo tibetano, in quanto, secondo l'artista,

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶⁶ https://www.saatchigallery.com/aip/sensation_royal_academy.htm (consultato in data 30/07/2020).

¹⁶⁷ Maura, 2012, p. 13.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.24.

saranno necessarie una comunicazione e una collaborazione per ottenere la libertà del Tibet.¹⁶⁹

Tra i numerosi lavori, *My Identity*, risalente al 2003, è l'opera che probabilmente meglio rappresenta l'individualità secondo l'artista, e in cui emerge l'opinione di Gyatso riguardo alla figura dell'artista tibetano a seconda del contesto socio-geografico in cui egli stesso è vissuto. L'installazione è costituita da una serie di quattro fotografie che hanno per soggetto lo stesso Gyatso in diverse fasi della sua vita: un pittore di *thangka* tradizionale, una guardia rossa che sta lavorando ad un'icona di Mao, un rifugiato in India che sta dipingendo il ritratto del Dalai Lama e, infine, un artista moderno davanti ad una tela che raffigura una rivisitazione del *maṇḍala* tradizionale.¹⁷⁰ Per la posa e lo "scenario", Gyatso si è ispirato alla fotografia scattata dall'etnologo e botanico americano Charles Suydam Cutting (1889-1972) all'artista ufficiale del XIII Dalai Lama, Tsering Döndrup (1907-1947), durante la sua visita al Norbulingka nel 1937. La scelta non è stata casuale. Infatti si ritiene che questo artista sia stato uno dei primi autori di ritratti che abbiano cercato di seguire lo stile occidentale.¹⁷¹ Della foto originale, si mantiene la posizione a gambe incrociate dell'artista davanti ad una tela circondata da una cornice, seguendo il metodo tradizionale della preparazione delle *thangka*, elementi che rimangono inalterati in tutte e quattro le fotografie, insieme alla presenza di una misteriosa scatola nera.¹⁷² L'abbigliamento, lo sfondo e il resto della mobilia, invece, muta a seconda da scatto a scatto. L'immagine No. 1 (fig. 23a) rappresenta il Tibet tradizionale, dato che Gyatso non è mai divenuto effettivamente un artista tradizionale di *thangka*, malgrado gli anni passati a Dharamshala a studiare l'argomento. La foto No. 2 (fig. 23b) raffigura la sua infanzia durante gli anni della Rivoluzione Culturale, durante la quale egli stesso aderiva agli ideali del governo cinese. La No. 3 (fig. 23c) ricorda un artista hippy dai lunghi capelli, inserito in un contesto tipicamente indiano, come si evince dalla scatola recante la marca della nota Bangla Beer, che qui funge da tavolino. Nella quarta e ultima fotografia della serie (fig. 23d) è ritratto

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.18.

¹⁷⁰ Kelényi, Béla, "From the Michelangelo of Lhasa to the Problem of Tibetan Identity", *Ethnologia Polona*, Vol. 37, 2016, p. 83.

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 84-87.

¹⁷² Harris, 2006, p. 710.

l'artista cosmopolita contemporaneo, con la parola "Tibet", scritta utilizzando l'alfabeto tibetano, tatuata sul braccio, quasi a voler sottolineare, attraverso una decorazione sulla pelle estremamente popolare e di moda, la sua "tibetanità".¹⁷³ A queste quattro, nel 2015, in occasione della mostra *Transcending Tibet: Mapping Contemporary Tibetan Art in the Global Context*,¹⁷⁴ organizzata dalla Trace Foundation a New York, Gonkar Gyatso aggiunse un quinto autoscatto (fig. 23d), in cui l'artista sembra essere circondato dal trionfo del kitsch. Elementi tradizionali si mescolano ad altri più moderni in maniera confusa: alla parete, una *thangka* viene affiancata da un ritratto dei politici più importanti della Cina, entrambi circondati da poster pubblicitari di marche famose; sui mobili sono presenti oggetti religiosi in plastica, insieme a presunte ceramiche europee e così via. L'artista stesso non appare più come tale, ma come un grasso artigiano arricchito, che indossa le cuffie del suo cellulare e con una coperta leopardata sulle gambe. Sulla tela, all'interno dello schema iconometrico tradizionale, viene rappresentato il volto della politica e Nobel per la Pace Aung San Suu Kyi, un esempio, secondo l'autore, della democrazia non-violenta in Asia.¹⁷⁵ *My Identity No. 5* rappresenta un mondo globalizzato in cui la cultura tradizionale tibetana s'intreccia con quella dei conquistatori cinesi e con il mondo commerciale occidentale, comportando molto spesso la confusione per i tibetani della diaspora e per gli stessi occidentali, i quali non sono più in grado di comprendere in cosa consista l'"autenticità" tibetana.¹⁷⁶

Come nel resto della sequenza, anche qui è presente la scatola nera, il cui significato è legato ad un proverbio cinese: "Non partire mai da casa senza le tue forbici (...)".¹⁷⁷ Le forbici rappresentano l'attrezzo più importante di ogni professione, con il quale è possibile viaggiare ovunque e avere comunque la possibilità di svolgere la propria mansione. In questo caso, gli strumenti dell'artista sono nascosti all'osservatore proprio dentro la scatola. L'oggetto misterioso ricorda anche la famosa scatola nera presente negli aerei e

¹⁷³ Kelényi, 2016, pp. 89-94.

¹⁷⁴ <https://www.art-agenda.com/announcements/185833/transcending-tibet-mapping-contemporary-tibetan-art-in-the-global-context> (consultato in data 30/07/2020).

¹⁷⁵ Kelényi, 2016, pp. 94-96.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 97-98.

¹⁷⁷ Harris, 2012, p. 252.

che aiuta a ricostruire i fatti in caso di un incidente. Tale disastro risiederebbe non solo nella divisione del popolo tibetano, ma anche nella visione dell'artista dell'identità dei mondi occidentale ed orientale che entrano in contatto con i tibetani. Mentre un Tibet distrutto sta venendo ricostruito dalle autorità governative cinesi e la visione del Tibet tradizionale è venduta ai turisti occidentali e cinesi, gli artisti tibetani sono divenuti artisti contemporanei nel senso occidentale del termine e utilizzano i simboli che si riferiscono al Tibet tradizionale e al buddhismo solo accidentalmente. I cambiamenti avvenuti a livello globale sono troppi per lasciare il suo Paese d'origine immutato, ma molti occidentali che sognano ancora un luogo incontaminato dalla modernità, ignorano tutto ciò.¹⁷⁸

Dall'intera sequenza emerge, quindi, insieme alla questione dell'identità tibetana e del futuro di essa, condivisibile con tutto il popolo tibetano, rifugiati e non, l'individualità dello stesso Gonkar Gyatso, che ha analizzato le sue esperienze biografiche principali in queste quattro, poi divenute cinque, foto. In quest'ultimo caso, l'artista si avvicina all'idea di Pema Rinzin, riguardo all'importanza del singolo all'interno di una vasta comunità, tanto più se si tratta di un artista tibetano contemporaneo.



Fig. 23a - Gonkar Gyatso, *My Identity No.1*, 2003, 48 x 65 cm.

¹⁷⁸ Kelényi, 2016, p. 98-99.



Fig. 23b - Gonkar Gyatso, *My Identity No.2*, 2003, 48 x 65 cm.



Fig. 23c - Gonkar Gyatso, *My Identity No.3*, 2003, 48 x 65 cm.



Fig. 23d - Gonkar Gyatso, *My Identity No.4*, 2003, 48 x 65 cm.



Fig. 23e - Gonkar Gyatso, *My Identity No.5*, 2015, 48 x 65 cm.

Gadé: una tibetanità distinta dalla religione

L'artista tibetano Gadé,¹⁷⁹ essendo cresciuto ed educato come uno dei tanti giovani cinesi han, di cui faceva parte grazie al padre, riuscì ad utilizzare alcuni elementi dell'arte tradizionale religiosa nelle proprie opere, in particolare in quelle eseguite tra il 2007 e il 2008, imitandone lo stile e le tecniche. Tuttavia, l'artista decise di trasporre tali elementi in un contesto artistico contemporaneo. Sebbene fosse una visione personale, questa decisione portò a delle critiche da parte di molti fedeli buddhisti, che si sentivano in qualche modo offesi dal fatto che i simboli religiosi da lui adottati erano stati decontestualizzati dal loro significato originale.¹⁸⁰ In seguito all'esposizione di *Pecha Nangpo* (Black Scripture) (fig. 24), a Lhasa gli stessi tibetani additarono l'opera come un "grande peccato",¹⁸¹ in quanto Gadé non solo avrebbe trasgredito alle regole riportando dei testi di manuali tantrici segreti, ma avrebbe anche riprodotto un certo tipo di iconografia senza il permesso delle autorità religiose, osando persino alterarlo e mostrando una propria versione di scrittura esoterica, ormai non più relegata all'ambito religioso.¹⁸² Per evidenziare la promiscuità di culture, religioni, lingue e circostanze politiche, Gadé ha accostato i simboli del comunismo e della globalizzazione - la falce e martello, così come il dollaro americano - a quelli del buddhismo e del bön. Inoltre, ha aggiunto degli slogan in caratteri cinesi, dei nomi di rock band scritti in lingua inglese e in uno stile che ricorda quello dei graffiti, e dei versi umoristici composti in uno stile che fa il verso a una particolare forma classica di poesia tibetana.¹⁸³

¹⁷⁹ Si veda in proposito la nota 14.

¹⁸⁰ Salviati, 2012, p. 164.

¹⁸¹ In tibetano: *sdig pa chen po* (Miller 2016, p. 69).

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 68.

All'immagine stereotipata del Tibet mitizzato come luogo esotico, Gadé, con la sua arte dirompente e dissacrante, ha cercato di sostituire una visione più realistica del 'Tetto del Mondo'. Il distacco che si percepisce nelle sue opere tra arte e religione è forse anche un riflesso del suo sentirsi 'ibrido' nel proprio contesto culturale originario: egli, infatti, pur essendo tibetano, ha ricevuto un'istruzione cinese.

«Many Tibetans do not recognize me as Tibetan. Many Chinese do not see me as Chinese», ammette lo stesso Gadé dichiarandosi parte di quella categoria di persone che si definiscono "Half Tibetan Half Chinese".¹⁸⁴ Le sue opere, quindi, non riflettono solo la sua individualità, ma, in generale, questa nuova società 'ibrida' che vive in Tibet in un'epoca di cambiamenti.¹⁸⁵

L'intenzione di Gadé e, più in generale, degli artisti che fecero parte della Gendün Chöpel Artists' Guild, dunque, è quello di affermare che gli artisti tibetani non sono solo artigiani che si limitano a copiare passivamente i modelli



Fig. 24 - Gadé, *Pecha Nangpo*, New Scripture Series, 2006, tecniche miste (pigmenti naturali e oro) su carta, 191 x 30 cm.

¹⁸⁴ Salviati, 2012, pp. 166-167.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

iconografici dell'arte tradizionale. Gli artisti contemporanei moderni sono oramai dei mediatori della cultura cinese dominante e i simboli del capitalismo globale.¹⁸⁶ Gadé e i suoi compagni sono consapevoli del dinamismo che vige nella società moderna, non solo cinese o tibetana, ma anche a livello internazionale. Per questo motivo si rifiutano di marginalizzare alcuni aspetti culturali, limitandoli alle precedenti classificazioni funzionali, o di negare, o addirittura impedire, che si creino nuove relazioni tra il "prima" e il "dopo". L'artista, quindi, si rifiuta di rappresentare la religione in Tibet come un fenomeno immutato nel tempo, dato che gli avvenimenti dell'ultimo secolo, soprattutto a partire dal 1959, hanno fatto in modo che ciò non fosse possibile. Gadé, perciò, utilizza delle immagini e dei simboli che possono risultare familiari anche al pubblico, senza che il loro contesto o il loro significato siano per forza quelli originali. Elementi occidentali, cinesi e tibetani vengono così adattati sulla tela, acquisendo dei nuovi significati laici e i loro valori vengono alterati importandoli in nuovi contesti creati appositamente. L'artista riconosce la superiorità di alcuni elementi iconici conosciuti a livello globale e, proprio per questo, li incorpora nei propri lavori, e li adatta secondo i valori e l'estetica locale.¹⁸⁷

Se si confronta un'opera di Pema Rinzin come, ad esempio, *Childhood to Spirituality* (fig. 21), dove il Buddha Śākyamuni è circondato da cartoni animati che simboleggiano il *samsāra*, con quelle di Gadé, si noterà come quest'ultimo risulti essere ancora più radicale, forse, nel rappresentare questa nuova immagine ibrida dell'identità tibetana, di cui Gadé è pertanto un rappresentante significativo. Probabilmente ciò è dovuto al fatto che, mentre Pema Rinzin è un artista della diaspora che ha vissuto per tutta la vita fuori dal Tibet, Gadé fa parte della nuova generazione post-Rivoluzione Culturale, come Gonkar Gyatso, e quindi più consapevole della situazione presente nella Regione Autonoma del Tibet e dei cambiamenti drammatici e radicali che vi sono avvenuti.

Uno dei lavori più noti di Gadé, in cui sono raffigurati cartoni animati e fumetti, i cui soggetti sono in qualche modo paragonabili a quelli di certe opere di Pema Rinzin, s'intitola *The Hulk* (fig. 25). Il dipinto fa parte di un gruppo di lavori chiamato *Diamond Series*, di cui fa parte anche *Spiderman Buddha* (fig. 26). Tale serie venne così denominata da

¹⁸⁶ Miller, 2016, p. 74.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

Gadé in quanto egli s'ispirò alle *thangka* che furono in voga in Tibet centrale soprattutto nei secoli XII e XIII, giungendo dal Nepal. Di questi modelli antichi egli mantenne l'uso dei materiali tradizionali, come i pigmenti naturali, la scelta della palette cromatica, tendente alle sfumature calde e cupe del rosso, e la composizione schematica disposta in registri e colonne, con la figura principale al centro della tela e dallo sfondo a moduli piatto.¹⁸⁸ In *The Hulk*, l'artista si è ispirato all'iconografia buddhista elaborando la forma adirata del bodhisattva Vajrapāṇi, la cui postura della gambe è quella belligerante dei guerrieri indiani e che ora viene sostituito da uno dei personaggi di fumetti che meglio simbolizza la forza e il potere: Hulk. Al posto della presenza di santi o divinità nelle nicchie che di solito circondano il soggetto ai bordi di una *thangka*, qui si ritrovano delle scene marcatamente macabre, in cui si riscontrano i temi di sessualità, violenza e morte, collegati alle tradizioni artistiche tibetane e cinesi, ma non solo. Infatti, gli atti sessuali,



Fig. 25 - Gadé, *Diamond Series: The Hulk*, 2008, tecniche miste su tela, 147 x 117 cm.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 69.

violenti e mortali raffigurati, rappresentano il lato più oscuro della stessa natura umana:¹⁸⁹ uomini che si uccidono l'un l'altro, coppie nel mezzo di un atto sessuale, mostri dai denti affilati, animali e uomini bestiali che si azzuffano, sono solo alcune delle scene visibili. Secondo l'artista, questa violenza e il senso di paura e sconforto che ne conseguono, sono frutto dell'incertezza per il futuro, e questa continua ansia si è espansa in tutto il mondo dopo la globalizzazione post moderna, nello stesso modo in cui tante minoranze etniche si sono trovate alle prese con la perdita delle loro antiche tradizioni. Le icone e i simboli riconoscibili a livello globale, come Hulk, Mickey Mouse o Spiderman, tanto per citare i personaggi presenti nelle sue opere, sono le immagini preponderanti dell'immaginario collettivo dei consumatori urbani e delle culture mediatiche.¹⁹⁰

Anche Pema Rinzin - come si è visto - come Gadé, si ispira ancora all'arte tradizionale religiosa per le sue opere di stampo moderno, mantenendone le tecniche, i materiali e, spesso, alcuni elementi iconografici, decontestualizzandoli, come Gadé, dal loro contesto puramente religioso. In questo modo, entrambi creano una certa continuità tra l'arte tradizionale e quella contemporanea moderna, tra passato e presente, sottolineando il dinamismo che i due vedono nella nuova società globale, in cui anche l'arte deve in qualche modo adattarsi ai continui cambiamenti.

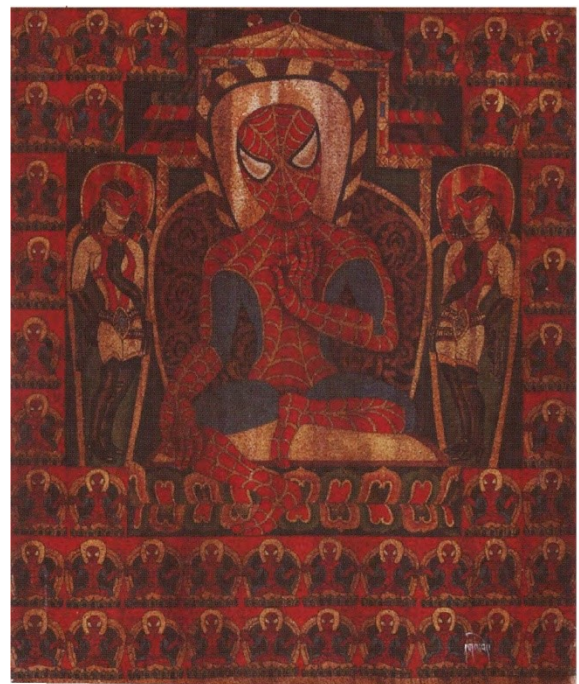


Fig. 26 - Gadé, *New Thangka Series: Spiderman Buddha*, 2008, tecniche miste su tela, 116 x 70 cm.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

Tashi Norbu e la tibetanità buddhista

Se Gadé ha tentato di separare la religione buddhista dall'identità tibetana espressa nell'arte contemporanea, di tutt'altro avviso è Tashi Norbu che, a differenza di Gadé, proviene dal contesto culturale della diaspora tibetana. Egli infatti è nato in Bhutan nel 1974 da una famiglia di rifugiati che ebbero un ruolo particolare nella loro società, dal momento che il nonno era un noto oracolo di villaggio.¹⁹¹ All'età di 9 anni Tashi Norbu fu costretto a fuggire in India con i genitori e i tre fratelli, a causa delle continue pressioni da parte del governo cinese.¹⁹² Giunti a destinazione, vissero in una tenda per quattro anni, segnati da lutti familiari di coloro che non riuscirono a sopravvivere alle difficoltà, tra cui il fratello di Tashi di appena pochi mesi.¹⁹³

Ottenuto il diploma come artista di *thangka* a Dharamshala alla TCV School nel 1999 e dopo aver lavorato per alcuni anni come artista su commissione e come insegnante per gli allievi aspiranti artisti, nel 2000 decise di trasferirsi in Belgio e completare i suoi studi sulle arti visive alla Saint Lucas Art Academy di Ghent. Durante gli anni di studio lavorò presso il Municipal Museum of Contemporary Art (SMAK), dove poté entrare in contatto con alcuni artisti occidentali contemporanei e osservare da vicino le loro opere.¹⁹⁴

Dal 2007 Tashi Norbu risiede nei Paesi Bassi, dove nel 2008 fondò, insieme all'ora direttrice commerciale, Marjanne Tholen, uno spazio espositivo di arte tibetana contemporanea, il MCTA (Museum of Contemporary Tibetan Art).¹⁹⁵

Il museo¹⁹⁶ è suddiviso in due sezioni maggiori, una galleria commerciale e uno spazio espositivo, dedicato anche all'apprendimento educativo artistico in occasione di

¹⁹¹ Informazioni fornite dall'artista in questione durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 01/04/2020.

¹⁹² Probabilmente a causa delle tensioni politiche tra i due Paesi riguardo ai confini politici. Fino al 1998, anno in cui si è firmato un accordo di pace, la Cina continuò a stanziare le proprie truppe lungo l'indefinita frontiera, permettendo alcune incursioni in territorio straniero; si veda, Ms. Sharma, Geetanjali e Dr. Sharma, Ajay K., "Geopolitics of Bhutan and its Relevance in the Security of India", *International Journal of Interdisciplinary Research in Science Society and Culture*, Vol. 2, No. 1, 2016, pp. 365-378.

¹⁹³ Informazioni fornite dall'artista in questione durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 01/04/2020.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Braden, Laura E.A. e Oosterman, Naomi, "World System Perspectives and Art: A Case Study of the Museum of Contemporary Tibetan Art in the Netherlands", *Transcultural Perspective*, "Representing Tibet Abroad: Tibetan Heritage, Art and Material Culture", No. 1, 2019, pp. 2-3.

alcuni workshop organizzati dall'istituzione. Le opere esposte nella struttura sono per la maggior parte di Tashi Norbu. Il museo, infatti, si presenta come spazio in cui qualsiasi artista tibetano può esporre le proprie opere. Sono presenti dipinti, statue, installazioni, fotografie e *thangka* tradizionali. Le opere che fanno parte della mostra permanente sono venticinque, mentre il resto dei lavori fa parte di esibizioni temporanee che ruotano ed offrono sempre qualcosa di nuovo ai visitatori.¹⁹⁷

La finalità di Tashi Norbu, che si riflette sulla gestione del museo, è quella di creare una comunicazione tra gusto occidentale ed estetica orientale, rappresentata in questo caso dagli artisti tibetani, presenti attraverso le loro opere, in cui è evidente questo scambio tra correnti artistiche, forme e stili.¹⁹⁸ Come dice lo stesso artista, le opere rispecchiano le sue esperienze, ovvero di un individuo che ha sempre viaggiato e assimilato parte della tradizione del luogo in cui si recava, senza dimenticare le sue origini tibetane.¹⁹⁹

Aperto sostenitore della causa per l'indipendenza del Tibet, l'artista collabora con il Tibet Support Group Netherlands, un'associazione attivista independentista, che sovente organizza, proprio presso il museo di Tashi Norbu, eventi per promuovere e preservare l'arte tibetana rivolti al pubblico europeo, rendendo nota anche la situazione politica in cui verte il Tibet.²⁰⁰ L'artista stesso contribuì ad alimentare l'agitazione politica tra il 2016 e il 2017, in quanto le autorità cinesi contestarono l'uso degli ombrelli in una sua installazione, collegandolo con le proteste di Hong Kong nel 2014, e proprio per questo motivo, durante un soggiorno in Cina venne arrestato, sebbene per un breve periodo.²⁰¹

In accordo con l'opinione più diffusa secondo la quale l'arte tibetana tradizionale fosse anonima e ligia nel seguire determinati schemi e misure, Tashi Norbu crede che, nell'arte contemporanea l'individualità dell'artista sia fondamentale ed evidente nelle opere dei nuovi artisti tibetani, lui stesso compreso.²⁰² Un'idea che lo avvicina molto al

¹⁹⁶ Sebbene venga chiamato museo, la sua descrizione porterebbe a pensare piuttosto ad una galleria d'arte, in cui la maggior parte delle opere esposte fanno parte di mostre temporanee.

¹⁹⁷ Braden e Oosterman, 2019, p. 3.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Informazione fornita dall'artista in questione durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 01/04/2020.

²⁰⁰ Braden e Oosterman, 2019, p. 4.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 6.

²⁰² TibetWriters, *Tashi Norbu Contemporary Art*, Dharamshala, Blackneck Books, 2016, p. 7.

pensiero di Pema Rinzin. Tuttavia, le modalità in cui rappresenta la propria individualità e l'identità tibetana lo allontanano sia da Pema Rinzin sia da Gadé.

Sicuramente il fatto che, Tashi Norbu sia anche monaco, ha contribuito affinché la sua arte sia strettamente legata alla religione buddhista.

Insieme a elementi artistici occidentali, appresi durante gli anni di studio in Belgio, che spaziano dal Realismo al Concettualismo, passando per l'Impressionismo e l'Astrattismo, ritroviamo gli elementi della tradizione tibetana religiosa, come la figura del Buddha, che compare in molti dei suoi



Fig. 27 - Tashi Norbu, *Propaganda and Catharsis*, 2017, acrilico su tela, 120 x 150 cm.

lavori,²⁰³ tra cui *Propaganda and Catharsis* (fig. 27), in cui l'immagine centrale del Buddha è un richiamo lampante alla cultura tibetana buddhista, mentre la tecnica di pittura utilizzata è quella della cosiddetta 'action painting' (lett. pittura d'azione), che è caratteristica delle opere di Jackson Pollock. Ispirandosi al grande artista americano, Norbu ha applicato su una tela diversi strati di vernice, creando un Buddha quasi tridimensionale.²⁰⁴ A differenza di Gadé, però, Tashi Norbu non ha l'intenzione di decontestualizzare i simboli religiosi e adattarli al presente, variandone il significato. L'intento dell'artista è quello di esprimere il sentirsi 'ibrido', comune anche ad altri rifugiati tibetani, non solo artisti, creando delle opere in cui vi è convivenza tra le due culture, tibetana e occidentale, "cultura di periferia e cultura dominante", permettendo agli artisti della diaspora di avere un controllo migliore del modo in cui viene rappresentata la propria cultura, troppo spesso "esotizzata", per poi darne una propria spiegazione e significato.²⁰⁵ Le opere di Tashi Norbu, inoltre, non rappresentano solo simboli riconducibili al buddhismo e alla figura del Buddha, ma mostrano anche come sia

²⁰³ Informazione fornita dall'artista in questione durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 01/04/2020.

²⁰⁴ Braden e Oosterman, 2019, p. 5.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 6.

la vita di un fedele buddhista al giorno d'oggi, in un mondo dove le icone internazionali si fondono con gli elementi della tradizione.²⁰⁶

Nel dipinto *Time Travelers* (fig. 28) l'artista vuole rappresentare quella che per lui è la vera intenzione di saggezza e altruismo che conduce all'illuminazione e che è alla base della compassione e dell'amore. I monaci volanti simboleggiano la capacità comandare il corpo a proprio piacimento, di levitare nello spazio fino ai regni del Buddha per ascoltare i suoi insegnamenti e realizzare miracoli. Oltre ai monaci, gli altri elementi che richiamano la tradizione tibetana sono il *maṇḍala* al centro del dipinto, le due pagine affiancate di un libro di preghiere e, nella parte inferiore del pannello, il piccolo *stūpa* vicino a una *apsarāḥ*, essere celeste femminile presente anche nell'induismo. Le tecniche utilizzate sono in parte derivate dalla formazione tradizionale, dato l'uso di materiali e pigmenti naturali grezzi, e in parte di stampo occidentale, come il collage e l'uso dell'acrilico. A metà tra le due culture si trova anche il Buddha, rappresentato in bianco e nero nei cerchi più interni del *maṇḍala*, con indosso un completo in giacca e cravatta, l'abito tipico che rimanda l'idea dell'uomo d'affari occidentale.²⁰⁷

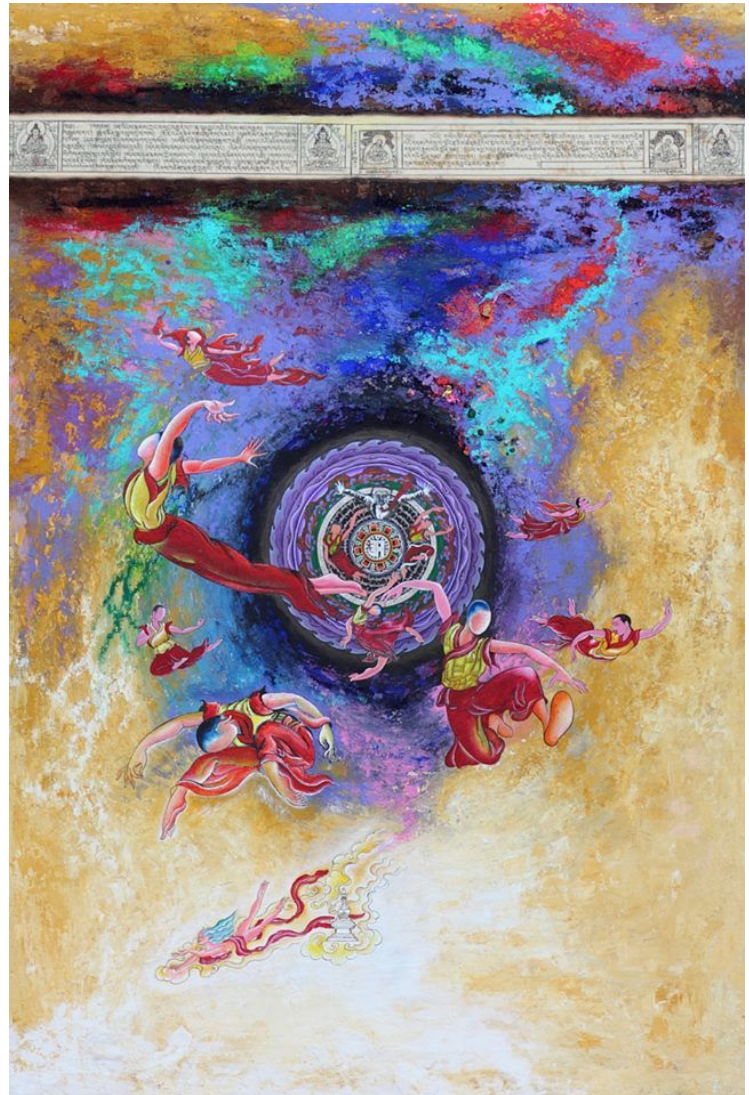


Fig. 28 - Tashi Norbu, *Time Travelers*, 2015, tecniche miste (pigmenti naturali, scritture e acrilico) su pannello in compensato, 122 x 180 cm.

²⁰⁶ TibetWriters, 2016, p. 7.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 17.



Fig. 29 - Tashi Norbu, *Urban Tibetan*, 2014, tecniche miste (scritture tibetane, acrilico e inchiostro indiano) su lino, 100 x 100 cm.

Urban Tibetan (fig. 29), invece, rappresenta un individuo tibetano appartenente alla nuova generazione, divisa tra modernità e tradizione, che fatica a farsi spazio in una società sempre più tecnologica e globalizzata. Il Buddha stilizzato al centro dell'opera sembra stia tentando di trovare un momento di pace e un equilibrio interiore, meditando, dopo una lunga giornata di lavoro davanti al computer. Al posto del paesaggio naturale caratterizzato da pascoli e cime montagnose, lo sfondo è costituito da enormi grattacieli, dipinti con linee dritte e decise. Sulla parte inferiore della tela è presente il celebre modulo giallo in uso presso le sedi della Western Union, molto familiare ai residenti stranieri di tutto il mondo perché grazie a questo essi hanno la possibilità di inviare denaro ai parenti nei loro paesi di origine.

Sopra la figura del Buddha moderno, tra le nuvole sopra gli alti palazzi, troviamo icone e personaggi che entrano a far parte della vita di ogni tibetano della diaspora che, come Tashi Norbu, è vissuto in India: una figura umana il cui volto reca la bandiera della nazione ospitante; la Miss World e attrice indiana, poiché i film di Bollywood e le sue

celebrità sono uno svago non solo per chiunque risiede nel subcontinente. L'uomo che indossa l'uniforme del PCC funge da ponte con ciò che rimane del Tibet, ovvero l'odierna RAT, dove tutti i bambini tibetani sono costretti ad indossarne una qualora frequentino le scuole cinesi. I restanti personaggi-icone si riferiscono al resto dei rifugiati sparsi in tutto il mondo e, in particolare, a Tashi Norbu: la divinità Tārā, il Dalai Lama e Einstein rappresentano l'educazione ricevuta, che spazia dalla religione buddhista ai suoi cerimoniali fino alle scienze occidentali; Hilary Clinton, prima donna candidata alla presidenza degli Stati Uniti e simbolo di riscatto sociale; l'icona della Nike che rappresenta l'entusiasmo dell'artista per le partite di calcio durante la Coppa del Mondo del 2014 in Brasile; il capellino della Coca-Cola, multinazionale conosciuta a livello globale e le cui bevande fanno parte della vita quotidiana; il volto anonimo di un utente Facebook, social media che permette di mantenere i contatti tra persone molto distanti tra loro, ma che distrugge la personalità di un individuo, che spera sempre di attirare l'attenzione su di sé.²⁰⁸

L'aspetto religioso, in particolare la figura del Buddha, è un tema importante nella produzione artistica di Tashi Norbu, così come nella sua vita privata. Sebbene questo venga adattato alle circostanze contemporanee, egli ne rispetta comunque il significato profondo. Il Buddha, per esempio, viene rappresentato soprattutto in forma minimalista, decisione presa dall'artista ispiratosi alla visualizzazione durante la meditazione.²⁰⁹ Tale linea di pensiero lo allontana sia da Gadé sia da Pema Rinzin, con cui ha avuto l'occasione di partecipare alla mostra *Tradition Transformed: Tibetan Artists Respond* del 2010 presso il Rubin Museum di New York. Di quell'esperienza Norbu ricorda di essere stato criticato per «non essere [ancora] troppo contemporaneo». Egli stesso non aveva ancora idea di come “localizzarsi” in ambito artistico, se come artista tradizionale o contemporaneo. Malgrado abbia trovato una propria forma espressiva nell'arte contemporanea, si sente comunque ancora legato alla tradizione, che appare nelle sue opere sotto forma di elementi iconografici, contenuti o tecniche utilizzate. Tuttavia, a causa di tale sincretismo, talvolta gli capita di ricevere critiche da parte degli stessi tibetani, ancorati alla cultura

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 25-26.

²⁰⁹ Informazione fornita dall'artista in questione durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 01/04/2020.

antica e che vedono nei suoi lavori un'arte travolta, troppo lontana dalla tradizione artistica religiosa e dalla sua funzione originale.²¹⁰

L'arte e la politica: la questione tibetana nelle opere di Karma Phuntsok

I temi a sfondo politico sono alquanto velati, se non assenti, nei lavori di Pema Rinzin. L'unico lavoro in cui essi si fanno più espliciti, è, probabilmente, il collage *Home away from Home* (fig. 20, cap. 2), in cui l'artista descrive la propria esperienza e quella del resto dei tibetani della diaspora che oggi vivono in India.

La questione tibetana, l'occupazione cinese, le proteste e le autoimmolazioni sono temi molto presenti in opere di altri artisti tibetani residenti all'estero. Uno di questi è sicuramente Karma Phuntsok, ora cittadino australiano.

Nato nel 1952 a Lhasa, Karma e la sua famiglia fuggirono in India durante i tragici eventi del 1959. Passò la sua infanzia in Sikkim, dove iniziò ad appassionarsi agli studi artistici, presso le scuole di rifugiati tibetani. Nel 1973 si trasferì in Nepal, dove studiò insieme al suo maestro l'arte delle *thangka* e le tecniche di meditazione per un anno, dopo il quale divenne lui stesso un artista di professione. Dal 1981 vive in Australia, nel "Bush" a nord di Kyogle con la famiglia, decisione presa in seguito all'incontro con una fedele buddhista che viveva nel continente oceanico e che l'aveva introdotto al culto di Guru Rinpoche.

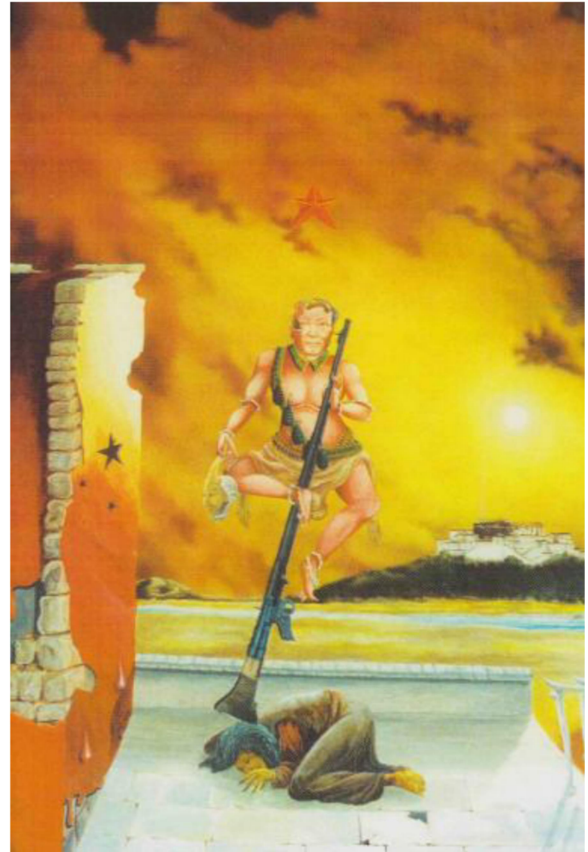


Fig. 30 - Karma Phuntsok, *Chairman Mao in Tibet*, 2000, vernice polimerica sintetica su tela.

²¹⁰ *Ibidem.*

Dopo il suo ultimo trasferimento, l'artista si dedicò a forme d'arte contemporanea, iniziando a sperimentare diversi materiali e tecniche e introdusse nuovi simboli nel suo linguaggio espressivo, spesso intrecciandoli con quelle tradizionali della sua formazione artistica nepalese.

Inizialmente lavorò come artista in residenza al Chenrezig Institute, a Eudlo, nel Queensland, per poi spostarsi, nel 1985, al Vajradhara Gonpa, vicino Kyogle.

Iniziò anche ad esporre le proprie opere durante i festival buddhisti organizzati da vari centri del dharma, fino a quando non venne invitato a eventi e in gallerie sempre più importanti, come la Biennale di Sidney del 1992 alla Art Gallery of New South Wales²¹¹ o alla Mori Gallery a Leichhardt. Nello stesso anno della Biennale, in occasione della visita del Dalai Lama in Australia, espose alcune sue opere alla Access Gallery,²¹² presso la National Gallery a Victoria.²¹³

Tra i lavori artistici di Karma, quelli che colpiscono particolarmente per il loro tema politico rappresentato in maniera esplicita, sono i dipinti che hanno come soggetto Mao Zedong.

Nel 2000, l'artista concluse *Chairman Mao in Tibet* (fig. 30), dove il leader del PCC è rappresentato al centro della tela, in una posa che ricorda una divinità irata buddhista,²¹⁴ sospeso sopra il corpo martoriato di una donna tibetana, con un lungo fucile in mano, dall'impugnatura verso la figura riversa a terra, e una cintura piena di granate sul petto. La posizione del presidente cinese richiamerebbe una frase presente nella storia della Lunga Marcia: «allora, Mao credeva nella religione...era buddhista». Tale affermazione si riferirebbe al fatto che Mao, quando giunse in Tibet negli anni Trenta, avrebbe ingannato gli stessi locali, indossando gli abiti tradizionali tibetani e chiedendo consiglio ad un importante *tulku* della zona, Getag Tulku, facendo credere che sarebbero tornati in Cina senza nuocere a nessuno. Sullo sfondo si staglia il Palazzo del Potala, la residenza del

²¹¹ <https://www.artgallery.nsw.gov.au/> (consultato in data 02/08/2020).

²¹² <https://www.ngv.vic.gov.au/> (consultato in data 02/08/2020).

²¹³ Lake, David, "Living Mandalas", *Craft Arts International*, No. 28, 1993, <http://www.karmaart.com/about.htm> (consultato in data 02/08/2020).

²¹⁴ La posa suggerirebbe una certa somiglianza con le rappresentazioni di Vajravārāhī, o Dorje Pakmo in tibetano, ovvero la forma irata della Vajrayoginī. Tuttavia gli oggetti-attributi di quest'ultima non sono presenti nella figura di Mao, la cui mano destra è anche posizionata in maniera differente.

Dalai Lama, mentre in primo piano, di fianco alle due figure, si erge un muro semi distrutto con una stella rossa dipinta. Simbolo che si ritrova anche sopra il capo di Mao, confuso con le tinte vermiglie e giallastre del cielo nuvoloso e che predominano su tutta la tela, come colori di guerra e distruzione.²¹⁵

La relazione tra Mao e il buddhismo emerge anche in *Chairman Mao with Sakyamuni Buddha* (fig. 31), dello stesso anno. Anche qui è evidente la trasgressione dell'artista, che collocò il Buddha storico sulla fronte del leader conquistatore, sottolineando la contrapposizione

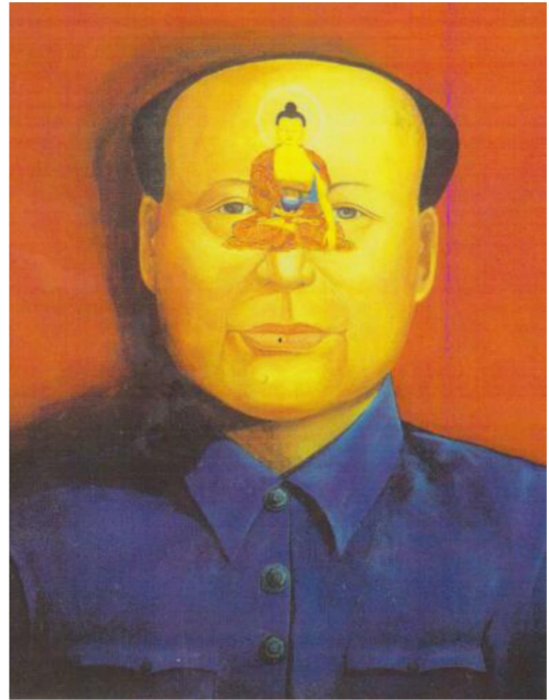


Fig. 31 - Karma Phuntsok, *Chairman Mao with Sakyamuni Buddha*, 2000, vernice polimerica sintetica su tela, 106 x 75.5 cm.

tra le preghiere e la compassione che sarebbero state offerte dalla stessa persona, considerata buddhista, che ha portato solo distruzione nel Tibet, contravvenendo ai concetti fondamentali della sua stessa religione.²¹⁶

Una decina di anni dopo, Karma Phuntsok dipinse Mao per la terza volta. In *The Thermos Bearer* (fig. 32), l'artista si collegò alla prima opera, raffigurando il soggetto nella stessa posa, con un fucile in mano e una collana di teschi, sopra ad una donna rannicchiata. Attorno a loro, sullo sfondo, dipinte in sfumature di grigio, sono presenti sequenze di devastazione, che risaltano il corpo vermiglio di Mao e il volto urlante di un tibetano. Nella mano destra tiene l'oggetto che dà il titolo all'opera, un thermos, un ulteriore simbolo della costante presenza cinese in Tibet, sebbene solitamente sia una presenza neutra. Questo oggetto, infatti, era assente in Tibet prima che vi fosse introdotto dall'esercito cinese. L'oggetto sembra apparire come l'unico contributo positivo giunto con le truppe cinesi.²¹⁷

²¹⁵ Mcgranahan, Carole, "Mao in Tibetan Disguise", *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, Vol. 2, No. 1, 2012, p. 283.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 235.

²¹⁷ *Ibidem*, pp. 235-236.



Fig. 32 - Karma Phuntsok, *The Thermos Bearer*, 2010, vernice polimerica sintetica su tela, 101 x 121 cm.



Fig. 33 - *Self-Immolation* o *Self-Sacrifice*, 2011, vernice polimerica sintetica su tela, 101 x 121 cm.

Un anno più tardi, Karma presentò anche una quarta opera raffigurante lo stesso soggetto, *Self-Immolation*, conosciuta anche come *Self-Sacrifice* (fig. 33), il cui tema, come fa intuire il titolo, è quello delle auto-immolazioni, segnali estremi di protesta che negli

ultimi anni sono stati frequenti anche in Tibet e nelle comunità di rifugiati. Al centro della tela, all'interno dell'alone di luce che circonda i buddha e le altre divinità, Mao fuma una sigaretta mentre guarda verso una tanica di benzina, affiancata da una pistola, da dove le fiamme divampano in direzione della parte alta del dipinto, avvolgendo i volti dei martiri tibetani. Nella parte inferiore, invece, sono relegati i soldati della propaganda comunista del Libro Rosso durante la Rivoluzione Culturale.²¹⁸

Come si è visto, Karma Phuntsok è marcatamente esplicito sui fatti politici avvenuti in Tibet dalla metà del Novecento in poi. Attraverso i suoi lavori, egli rappresenta la storia comune di tutti i rifugiati nati in Tibet e costretti alla fuga ancor prima di divenire adulti. Le storie biografiche degli artisti della diaspora tibetana sono a tratti molto simili, ma anche molto diverse tra loro, a seconda delle esperienze avute una volta superati i confini indiani.

²¹⁸ Sangster, Leigh, "The Work of Art in the Age of Self-Immolation", *Fieldsights*, 2012, p. 5.

Conclusioni

Il lignaggio di Pema Rinzin

«What is Tibetan Art? We need more voices in [the] West about Tibetan Art and individuals (...). What is [the] future of Tibetan artists, Art, its intellectual property and Tibet itself? After all, what is Tibetan Art if Tibetan artists have no Voice in [the] West?». ²¹⁹

Nel precedente capitolo si è voluto lasciare spazio anche ad altri artisti tibetani contemporanei per sottolineare come ognuno di loro mostri un proprio tratto artistico personale che si presenta per mezzo di temi trattati, simboli o tecniche utilizzati, i quali diventano vere e proprie firme d'autore. Si è ormai ben lontani dalla figura dell'artigiano-artista precedente, sebbene tutti loro abbiano avuto una formazione artistica tradizionale.

Gonkar Gyatso, attraverso le proprie opere, fu forse il primo a ricoprire il nuovo ruolo dell'artista tibetano, diviso tra passato e presente, Tibet cinese e comunità in esilio. Con *My Identity* (2003-2015), partendo dalla propria esperienza, ha sottolineato le diverse percezioni che si hanno di un'artista con un suo background in base ai diversi contesti in cui egli si trova in quel determinato periodo. Gadé parte dall'idea di un'arte che si è allontanata dalla funzione religiosa buddhista, per sottintendere come gli stessi artisti si siano adattati ai cambiamenti sociali avvenuti nel proprio Paese. Simboli e significati collegati a tali mutamenti, con Gadé, vengono decontestualizzati. Tashi Norbu, invece, trasmette la cultura tibetana, in particolare buddhista, attraverso i suoi lavori, essendo divenuto lui stesso un monaco. Le sue performance artistiche attirano un pubblico - non solo occidentale - affascinato dall'esotismo trasmesso dalla sua arte. Tashi Norbu è, dopotutto, il risultato della diaspora tibetana e della comunità in esilio in India, attenta a preservare la propria cultura secolare, comprese la religione e l'arte. La politica repressiva del governo cinese e le rappresentazioni del primo leader del PCC, Mao Zedong, sono state la firma d'autore di Karma Phuntsok, il quale ha dimostrato come gli artisti tibetani

²¹⁹ Rinzin, Pema, post del 26/07/2020, sito personale dell'artista, link (consultato in data).

di oggi debbano essere anche i portavoce del proprio popolo, costretto a divenire una minoranza nel proprio Paese. Pema Rinzin, d'altro canto, si è dimostrato più incline verso un'arte che esprimesse maggiormente la propria individualità, piuttosto che la sua identità tibetana, sebbene quest'ultima emerga inevitabilmente tramite le forme, i contenuti, le tecniche e i materiali utilizzati nella maggior parte delle sue opere.

Come tutti gli artisti tibetani contemporanei, cresciuti nelle comunità della diaspora e desiderosi di entrare nei circuiti artistici globali, anche Pema Rinzin era consapevole del gusto per l'"esotico" del pubblico occidentale e, più in generale, di quello al di fuori della comunità tibetana della diaspora, la cui curiosità nei confronti della 'Terra dei Lama' è aumentata notevolmente in seguito ai drammatici eventi collegati alla Rivoluzione Culturale e alla parziale riapertura delle frontiere tibetane negli anni Ottanta. Se da un lato, quindi, vi è da parte dell'artista il desiderio di affermare il proprio status di tibetano, utilizzando determinati simboli o tecniche, dall'altro vi è la necessità di farne uso per poter essere ammesso in determinati contesti istituzionali, quali gallerie e musei. In questo modo, Pema Rinzin si trova in equilibrio, giostrandosi tra due forme d'arte, tradizionale religiosa e moderno-contemporanea, senza mai limitarsi ad una soltanto, creando invece una sorta di sincretismo tra le due. Anche quando sembra di essere dinnanzi ad un quadro riconducibile all'Astrattismo dei primi anni del Novecento, come *Transformation*, (2010) (fig. 34), ad un esame più accurato ci si accorge di elementi sconosciuti a questa corrente artistica, ma familiari all'iconografia tibetana. Gli stessi materiali - trattasi soprattutto di pigmenti naturali preparati dallo stesso artista - sono rimasti per lo più invariati dai suoi primi lavori con funzione religiosa.



Fig. 34 - Pema Rinzin, *Transformation*, 2010, tecniche miste (tempera, tintura e pigmenti naturali) su carta, 55.88 x 76.2 cm.

Il forte legame tra Pema Rinzin e la tradizione artistica religiosa tibetana emerge anche dal suo ruolo di insegnante, un'attività che egli svolge periodicamente presso il suo studio a New York, dove accoglie allievi provenienti da tutto il mondo. Qui realizza anche opere d'arte sacra su commissione per praticanti buddhisti privati. Proprio come fosse uno dei numerosi artisti con le loro botteghe, presenti ancora oggi nell'area culturale tibetana, Pema Rinzin ha istituito un proprio atelier nel quartiere di Brooklyn e ha accolto un pubblico principalmente occidentale, ma curioso e desideroso di apprendere tanto quanto lo era stato lui da giovane.

Uno dei suoi allievi fu l'artista americano Ori Carino (Mahnattan, 1982-), conosciuto soprattutto nell'ambiente della Street Art.²²⁰ Cresciuto a New York in un contesto culturale

²²⁰ Cresciuto nella galleria di famiglia nella Houston Street, fondata dal patrigno, artista e fotografo giapponese, Toyo Tsuchiya (1948-2017), ebbe l'occasione di incontrare importanti artisti sin dall'infanzia, come Tehen Shieh, Kwok Mang Ho e Monty Cantsin. Le sue doti artistiche si rivelarono molto presto, quando l'artista Keith Haring (1958-1990) lo incontrò mentre disegnava un sole sulla sua parete a soli cinque anni. Dodicenne, Ori Carino era ormai un Graffiti artist della Lower East Side. Frequentò la School of the Museum of Fine Arts (SMFA) a Boston, ottenendo ben due borse di studio. Da artista affermato, le sue opere furono esibite in alcune mostre collettive o durante le fiere artistiche a New York, Miami, Dallas, Palm Beach, San Francisco, Los Angeles, Boston, Hamptons e Holland. Inoltre, alcuni suoi lavori fanno parte non solo di gallerie private americane, ma anche europee e asiatiche. Carino attualmente ha uno studio a

di religione buddhista, tra lama e studiosi di tibetano e sanscrito, Ori Carino aveva avuto modo di assistere a molti insegnamenti, tra cui spiegazioni molto dettagliate sull'iconografia tibetana. La possibilità di consultare i lama l'ha portato a sperimentare nuove tecniche e nuove forme in campo artistico, unendo ciò che aveva appreso dagli insegnamenti e dai manuali d'arte tibetana tradizionale alla sua personale forma d'espressione artistica, in particolare graffiti o installazioni (fig. 35-36). Dopo aver effettuato lunghi ritiri e partecipato a insegnamenti sulle divinità - che nel tempo ha poi trasferito nelle sue opere - frequentò per alcuni anni i corsi di Pema Rinzin, imparando a riconoscere gli stili delle *thangka* e a utilizzare determinate tecniche pittoriche con appositi materiali.²²¹



Fig. 35 - Ori Carino, *New World*, 2016, disegno ad aerografo, 259.08 x 182.88 cm.

Brooklyn, dove si dedica a tempo pieno alle sue creazioni, lavorando soprattutto su commissione; si veda il sito <http://www.oricarino.com/?q=about> (consultato in data 26/03/2020).

²²¹ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 27-30/03/2020.



Fig. 36 - Ori Carino e Benjamin Armas, *Flawless*, 2016, installazione con tecniche miste (mattoni, malta, legno, pittura), 91.44 x 45.72 x 40.64 cm.

Nel 2008, quattro dei dipinti di Carino (fig. 37) furono inclusi nel libro *The King of Dharma*, la prima pubblicazione di una serie di dipinti tibetani dal XVII secolo ad oggi, scritta dai due autori Geshe Michael Roach e Christie McNally.²²²

²²² <http://www.oricarino.com/?q=aboutcom/> (consultato in data 26/03/2020).



Fig. 37a



Fig. 37b



Fig. 37c



Fig. 37d

Fig. 37 (a, b, c, d) - Ori Carino, *Jetsonkapa life story* ne *The King of Dharma*, 2008, acrilico su tela, 122 x 182.88 cm.



Fig. 38 - Ori Carino, *The Wheel*, 2016, acrilico e pietre semi-preziose su tela, 101.6 x 127 cm.

Sebbene abbia continuato sempre a dipingere *thangka*, attualmente le sue opere sono più orientate verso il panorama occidentale - lontane da simboli ed elementi iconografici riconducibili al buddhismo o alle culture indiana e tibetana - anche se non mancano delle eccezioni, come *The Wheel* (fig. 38), dove Carino mostra una personale versione della Ruota delle Esistenze. Per opere di questo tipo, l'artista si era documentato presso i lama con cui era cresciuto a New York, in modo da legittimare la propria visione innovativa, senza offendere coloro che praticano il buddhismo e che potrebbero vedere le sue opere come un segnale di mancanza di rispetto, dato il cambiamento di contesto.²²³

L'arte risulta, quindi, un ottimo strumento in grado di sensibilizzare la società internazionale riguardo alla cultura tibetana e alla situazione in cui versa il suo popolo. Ori Carino, pur non essendo tibetano, è cresciuto in un contesto vicino alla cultura del

²²³ Informazioni fornite dall'artista durante l'intervista realizzata dall'autrice in data 27-30/03/2020.

Tibet e l'ha resa propria attraverso le sue opere, facendo in modo che il anche il pubblico, anche inconsapevolmente, familiarizzasse con essa.

Intuito il forte potere dell'arte in tal senso, Pema Rinzin non manca di sottolineare l'importanza di trasmettere il proprio sapere alle nuove generazioni, qualunque sia la loro provenienza, in modo che la cultura artistica tibetana non svanisca nel nulla. Egli, tuttavia, non si limita alla sua forma d'espressione tradizionale, strettamente legata alla religione. Adattandosi ai nuovi contesti in cui è vissuto, ha voluto sperimentare altre espressioni artistiche e mettersi alla prova, così come è stato fatto da altri suoi connazionali. Pema Rinzin e gli artisti che sono stati oggetti di questo studio, sono la personificazione di ciò che oggi è l'arte tibetana contemporanea, non meno "autentica" di quella tradizionale religiosa. Attraverso la propria esperienza e il sincretismo artistico che si riflette nelle loro opere, gli artisti hanno dimostrato come la definizione di arte tibetana "autentica", così com'era intesa nei primi decenni a seguito della Rivoluzione Culturale, ossia come unicamente sacra e religiosa, non potesse essere univoca.

L'arte tibetana, come qualsiasi altra espressione artistica, è il risultato di secoli di esperienze e dello sviluppo culturale del suo popolo, anche dell'incontro con altre culture, avvenuto nel passato e nel presente. Essa va riconosciuta come tale in ogni sua forma d'espressione, sia essa sacra e tradizionale, così come laica e moderna.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare innanzitutto la dott.ssa Sara Mondini e la dott.ssa Chiara Bellini per avermi seguita, corretta e consigliata durante questi lunghi mesi di percorso, a volte un po' ostico. Estendo la mia più sincera gratitudine a tutti i docenti dei dipartimenti *Lingue, Culture e Società dell'Asia e dell'Africa Mediterranea* e *Lingue e Culture dell'Asia e dell'Africa Mediterranea - Area Subcontinente Indiano*, per avermi sempre spronata ad inseguire i miei interessi e i miei sogni, supportandomi anche quando paure e dubbi mi avrebbero fatto gettare la spugna. Vorrei ringraziare inoltre gli artisti Pema Rinzin, Tashi Norbu, Ori Carino, Carmen Mensink e Nick Dudka per essersi resi disponibili per delle interviste. Conoscerli 'di persona' è stato un piacere e un onore, che ha arricchito la ricerca per questo studio.

Bibliografia

Alexander, Andre, *The Temples of Lhasa: Tibetan Buddhist Architecture from the 7th to the 21st centuries*, Chicago, Serindia Publications, 2005.

Bellini, Chiara, "Tradizione o innovazione? 'Orientarsi' nell'arte tibetana tradizionale e moderna", *Passato e presente della pittura tibetana*, Milano, Renzo Freschi Oriental Art, Catalogo 25, 2010.

Bellini, Chiara, *Nel Paese delle Nevi: Storia culturale del Tibet dal VII al XXI secolo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2015.

Bentor, Yael, "Tibetan Tourist Thangkas in the Kathmandu Valley", *Annals of Tourism Research*, Vol. 20, 1993, pp. 107-137.

Bianchi, Ester, "Xizang re 西藏熱 ('Febbre per il Tibet' in Lo Bue, Erberto F. eds.), *Il Tibet fra mito e realtà = Tibet between myth and reality - atti del convegno per il centenario della nascita di Fosco Maraini*, Firenze, 14 marzo 2012 - Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2014, pp. 81-90.

Braden, Laura E.A. e Oosterman, Naomi, "World System Perspectives and Art: A Case Study of the Museum of Contemporary Tibetan Art in the Netherlands", *Transcultural Perspective*, "Representing Tibet Abroad: Tibetan Heritage, Art and Material Culture", No. 1, 2019.

"China to Create Potala Replica to Divert Swelling Tide of Tourists", *China Post*, 14 marzo 2007, <http://www.phayul.com/news/article.aspx?id=15990&t=1&c=1> (consultato in data 29/07/2020).

Dhondup, Yangon, "Beauty and contradiction in Tibetan art", 11 aprile 2007, <https://www.himalmag.com/beauty-and-contradiction-in-tibetan-art/> (consultato in data 15/03/2020).

Ms. Sharma, Geetanjali e Dr. Sharma, Ajay K., "Geopolitics of Bhutan and its Relevance in the Security of India", *International Journal of Interdisciplinary Research in Science Society and Culture*, Vol. 2, No. 1, 2016, pp. 365-378.

Gerasimova, K. M. e Frye, Stanley, "Compositional Structure in Tibetan Iconography", *The Tibet Journal*, Vol. 3, No. 1, 1978, pp. 39-51.

Goldberg, Jeff, "A Thangka Painter for the 21st Century", *Tricycle. The Buddhist Review*, 11 giugno 2018, <https://tricycle.org/trikedaily/pema-rinzin-thangka/> (consultato in data 28/03/2020).

Harris, Clare, *In the Image of Tibet: Tibetan Painting after 1959*, Londra, Reaktion Books, 1999.

Harris, Clare, *The Museum on the Roof of the World: Art, Politics, and the Representation of Tibet*, Londra: The University of Chicago Press, 2012.

Harris, Clare, "The Buddha goes Global: Thoughts towards a Transnational Art History", *Art History*, Vol. 29, No. 4, 2006, pp. 698-720.

Harris, Clare, "In and Out of Place: Tibetan Artists' Travels in the Contemporary Art World", *Visual Anthropology Review*, Vol. 28, Issue 2, 2012, pp. 152-163.

Huntington, John C., "On the Conservation of Tibetan Thang-Kas", *Studies in Conservation*, Vol. 14, No. 4, novembre 1969, pp. 152-154.

Huntington, John C., "The technique of Tibetan Paintings", *Studies in Conservation*, Vol. 15, No. 2, maggio 1970, pp. 122-133.

Jackson, David e Jackson, Janice, *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*, Boston, Snow Lion, 1988.

Jackson, Jackson, *A History of Tibetan Painting: The Great Painters and their Traditions*, Vienna, Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996.

Jackson, David, "Lineages and Structure in Tibetan Buddhist Painting: Principles and Practise of an Ancient Sacred Choreography", *Journal of the International Association of Tibetan Studies*, No. 1, ottobre 2005, pp. 1-40.

Jackson, David, "Painting Styles in the Rubin Collection: Identifications and Clarifications", *The Pandita and the Siddha: Tibetan Studies in Honor of E. Gene Smith, Dharamshala: Amnye Machen Institute*, Dharamshala, Ramon N. Prats (ed.), 2007.

Jackson, David, *Painting Traditions of the Drigung Kagyu School*, Seattle e Londra, Rubin Museum of Art - University of Washington Press, 2015.

Jackson, David, *A Revolutionary Artist of Tibet: Kyentse Chenmo of Gongkar*, Seattle e Londra, Rubin Museum of Art - University of Washington Press, 2016.

Jian, Ma, *Tira fuori la lingua: Storie dal Tibet*, Milano, Feltrinelli, 2020.

Kelényi, Béla, "From the Michelangelo of Lhasa to the Problem of Tibetan Identity", *Ethnologia Polona*, Vol. 37, 2016, pp. 83-100.

Kolås, Åshild e Frontier, Monika P., *On the margins of Tibet: Cultural Survival on the Sino-Tibetan Frontier*, Seattle e Londra, University of Washington Press, 2005.

Lake, David, "Living Mandalas", *Craft Arts International*, No. 28, 1993,
<http://www.karmaart.com/about1.htm> (consultato in data 02/08/2020).

Lo Bue, Erberto, "Casting of Devotional Images in the Himalayas: History, Tradition and Modern Techniques", *Aspects of Tibetan Metallurgy: British Museum Occasional Paper*, No. 15, 1981, pp. 43-54.

Lo Bue, Erberto, "Tibetan Literature on Art", *Tibetan Literature: Studies in Genre*, Ithaca, Snow Lion, 1996, pp. 470-484.

Lo Bue, Erberto, "Newar Sculptors and Tibetan Patrons in the 20th Century", *The Tibet Journal*, Vol. 27, 2002, pp. 121-170.

Lo Bue, Erberto, "Lives and Works of Traditional Buddhist Artists in 20th Century Ladakh: A Preliminary Account", *Ladakhi Histories: Local and Regional Perspectives - Selected papers presented at the 9th and 11th IALS Colloquia*, Leiden, Brill's Tibetan Studies Library, 2005, p. 353-378.

Lo Bue, Erberto, "Tshe ring dngos grub, a Ladaki Painter and Astrologer", *The Tibet Journal*, Vol. 42, No. 1, 2017, pp. 3-12.

Mackay, Alexander, "Brushes with the divines. East meets East over the Himalayas", *The Japan Times Online*, 18 luglio 2001,

<https://www.japantimes.co.jp/culture/2001/07/18/arts/brushes-with-the-divine-2/>

(consultato in data 28/03/2020).

Magnatta, Sarah, "Common Ground: Place and Identity in Contemporary Tibetan Art", *South Asian Studies*, Vol. 34, No. 2, 2018, pp. 186-196.

Mcgranahan, Carole, "Mao in Tibetan Disguise", *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, Vol. 2, No. 1, 2012, pp. 213-245.

Miller, Leigh, "The 'Look of Tibet' Without Religion: A Case Study in Contemporary Tibetan Art in Lhasa", *Himalaya*, 2016, pp. 56-79.

Murg, Stephanie "Dalai Lama appears at the Rubin Museum, in spirit and acrylic", *ChelseaNow*, 16 marzo 2007, <https://www.pemarinzin.com/press>, consultato in data 28/03/2020.

Nakamura, Fuyubi; Perkins, Morgan e Krischer, Oliver, *Asia through Art and Anthropology: Cultural Translation Across Borders*, Londra, Routledge, 2013.

Reilly, Maura, "Gonkar Gyatso: [A] product of occupied-Tibet", *Gonkar Gyatso: Three Realms*, Brisbane, UQ ART MUSEUM, 2012, pp. 10-24.

Richardson, Hugh e Snellgrove, David, *Tibet: Storia della tradizione, della cultura e dell'arte*, Milano, Luni Editrice, 2014.

Salviati, Filippo, "Tibetan Art between Past and Present. Dialogue with the Past: an Overview of Contemporary Tibetan Artists", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. 84, No. 1, 2012, pp. 157-168.

Sangster, Leigh, "The Work of Art in the Age of Self-Immolation", *Fieldsights*, 2012, pp. 1-19.

Shiner, Larry, *L'invenzione dell'arte*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2010.

Stoddard, Heather, "Early Tibetan Paintings: Sources and Styles (Eleventh-Fourteenth Centuries A.D.)", *Archives of Asian Art*, Vol. 49, 1996, pp. 26-50.

Tenzin, Sangmo, "An Artist who honored - then escaped - Tradition", *NY City Lens*, 7 febbraio 2017, <http://nycitylens.com/blog/2017/02/07/artist-honored-escaped-tradition/> (consultato in data 28/03/2020).

TibetWriters, *Tashi Norbu Contemporary Art*, Dharamshala, Blackneck Books, 2016.

Tucci, Giuseppe, *La pittura sacra del Tibet*, Vol. 2, Rimini, Il Cerchio editore, 2015.

Tythacott, Louise e Bellini, Chiara, "Deity and Display: Meanings, Transformations, and Exhibitions of Tibetan Buddhist Objects", *Religions*, Vol. 11, No. 106, 2020, pp. 2-25.

Sitografia

The Treasury of Lives, Gedün Chöpel,

<https://treasuryoflives.org/biographies/view/Gendun-Chopel/3866> (consultato in data 06/10/2020).

Canada Tibet Committee, mostra *The Missing Peace: Artists Consider the Dalai Lama* (2007),

<http://www.tibet.ca/tibet/public/en/library/wtn/493> (consultato in data 03/08/2020).

Rubin Museum, New York, collezioni, *Guhyasamaka Akshobhyavajra*,

<https://collection.rubinmuseum.org/objects/1029/guhyasamaka-akshobhyavajra?ctx=2a9336a267f08723e5254aca2646dfd23c772a58&idx=49>, (consultato in data 13/07/2020).

Sito ufficiale di Pema Rinzin, biografia, <https://www.pemarinzin.com/about> (consultato in data 26/03/2020).

Sito ufficiale di Pema Rinzin, rassegna stampa, <https://www.pemarinzin.com/press> (consultato in data 13-28/03/2020).

Pema Rinzin, *Wings of Joy 1*, <https://www.pemarinzin.com/#/wings-of-joy/> (consultato il 27/03/2020).

Pema Rinzin, *Female Buddha*, <https://www.pemarinzin.com/#/female-buddha/> (consultato in data 27/03/2020).

Pema Rinzin, *Lost Portait 2*, <https://www.pemarinzin.com/#/lost-portraits/> (consultato in data 27/03/2020).

Pema Rinzin, *Home away from Home*, <https://www.pemarinzin.com/#/home-away-from-home/> (consultato in data 27/03/2020).

Pema Rinzin, *Childhood to Spirituality*, <https://www.pemarinzin.com/prints-for-sale/childhood-to-spirituality> (consultato in data 27/03/2020).

Pema Rinzin, *Transformation*, <https://www.pemarinzin.com/#/barn-stormers-transformation/> (consultato in data 27/03/2020).

Biennale di Venezia 2009, Gonkar Gyatso,

<http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/ava-ricerca.php?scheda=181143&p=1>
(consultato in data 04/08/2020).

Gonkar Gyatso, *My Identity No. 1-4*, <https://www.oneart.org/galleries/gonkar-gyatso-my-identity> (consultato in data 04/08/2020).

Gonkar Gyatso, *My Identity No. 5*, https://www.charitybuzz.com/catalog_items/my-identity-5-framed-inkjet-digital-print-by-gonkar-1159001 (consultato in data 04/08/2020).

Tashi Norbu, *Propaganda and Catharsis*, <https://www.researchgate.net/figure/Tashi-Norbu-Propaganda-and-Catharsis-2017-acrylics-on-canvas-120-x-150-cm-Emmenfig2332043196/>
<https://crowcollection.org/exhibition/tradition-transformed-tibetan-artists-respond/>
(consultato in data 08/07/2020).

Sito ufficiale di Ori Carino, biografia, <http://www.oricarino.com/?q=about> (consultato in data 26/03/2020).

Ori Carino, *New World*, <http://www.oricarino.com/?q=gallery/paintings> (consultato in data 26/03/2020).

Ori Carino, *Flawless*, <http://www.oricarino.com/?q=gallery/projects> (consultato in data 26/03/2020).

Ori Carino, *The Wheel*, <http://www.oricarino.com/?q=gallery/paintings> (consultato in data 26/03/2020).

Dean Project, Ori Carino, *Jetsonkapa life story ne The King of Dharma*,
<http://deanproject.com/past/origcarino/origcarino.html> (consultato in data 06/09/2020).

Crow Museum of Asian Art, mostra *Tradition Transformed: Tibetan Artists Respond* (2011),
<https://crowcollection.org/exhibition/tradition-transformed-tibetan-artists-respond/>
(consultato in data 08/07/2020).

Rossi & Rossi, Londra, <http://rossirossi.com/> (consultato in data 08/07/2020).

Peaceful Wind, Santa Fe (New Mexico), <http://www.peacefulwind.com/> (consultato in data 30/07/202).

Trace Foundation, New York, <http://www.trace.org/> (consultato in data 30/07/2020).

Saatchi Gallery, Londra, mostra *Sensation* (1997),
https://www.saatchigallery.com/aipe/sensation_royal_academy.htm, consultato in data 30/07/2020.

Buddhism, <https://buddhismwoot.weebly.com/pema-rinzin.html> (consultato in data 29/03/2020).

Art Agenda Announcement, *Transcending Tibet: Mapping Contemporary Tibetan Art in the Global Context*, New York, 2 marzo 2015, <https://www.art-agenda.com/announcements/185833/transcending-tibet-mapping-contemporary-tibetan-art-in-the-global-context> (consultato in data 30/07/2020).

The Art Gallery of New South Wales, Sydney, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/> (consultato in data 02/08/2020).

Access Gallery, Melbourne, <https://www.ngv.vic.gov.au/> (consultato in data 02/08/2020).