

## PROBLEM TOŻSAMOŚCI A PRZEMIANY SZTUKI WSPÓŁCZESNYCH ARTYSTÓW TYBETAŃSKICH Z LHASY NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI MALARSKIEJ GADE

**ABSTRACT:** The following study aims to describe the transformation of contemporary Tibetan art in Lhasa in correlation with the ever-changing understanding of national identity. This phenomenon can be divided into two phases. During the first phase, lasting for around twenty years since the 1980s, the artists were mostly concerned with the restoration and re-discovery of traditional Tibetan culture. In the second stage, lasting until now, the focus shifted towards the critique of the modern world and the influence that the Cultural Revolution had on the lives of Tibetan people. This subject is presented through the art of Gade. Selected works have been described in detail and analyzed, illustrating the various issues brought up in the article.

**KEYWORDS:** identity, nationalism, contemporary Tibetan art, Gade, Tibet Autonomous Region

### WPROWADZENIE – METODOLOGIA I STAN BADAŃ

Współczesna sztuka tybetańska<sup>1</sup> jest zjawiskiem stosunkowo nowym, zapoczątkowanym w latach 80. XX wieku, a szerzej poznanym przez badaczy zagranicznych z końcem lat 90., stąd też badania na jej temat są dość ograniczone. Najaktywniejszą badaczką na tym polu jest Clare Harris, która zapoczątkowała ten obszar badań przez przedstawienie sztuki Tybetu po 1959 roku w swojej przełomowej publikacji *In The Image of Tibet* (1999). Była ona wynikiem rozprawy doktorskiej z 1997 roku, a temat został podjęty także w kolejnych pracach naukowych, np. przez Michelle Meno (praca magisterska z 2012) czy Angelę Mary Ryan (praca doktorska z 2016). Artykuły naukowe i badania niezależne skupiają się zazwyczaj na dość wąskiej problematyce lub prezentują wybrane dzieła jednego artysty, tudzież drobne zjawiska, z uwagi na naturę tego medium. Na uwagę zasługują z pewnością teksty kuratorów i wywiady umieszczone w katalogach wystaw – wiele z tych esejów pisanych jest przez cenionych w tym środowisku badaczy. Ciekawe materiały na ten temat znajdziemy też w Internecie – zarówno wywiady z artystami czy kuratorami, recenzje wystaw i towarzyszące im publikacje, a także oficjalne strony galerii, artystów czy fundacji promujących sztukę i kulturę tybetańską stanowią cenne źródła i pomoce naukowe. Znaczna część literatury poświęconej tematowi współczesnej sztuki tybetańskiej powstała w języku angielskim, natomiast na gruncie polskich badań wciąż brak jest opublikowanych polskojęzycznych opracowań w tym zakresie.

---

<sup>1</sup> Artykuł jest rozszerzeniem referatu wygłoszonego na konferencji „Między Wschodem a Zachodem, Między Północą a Południem”, w dn. 14–15 września 2020 r. w Warszawie oraz fragmentów pracy licencjackiej P. Koniuch *Definiowanie tożsamości w twórczości współczesnych artystów tybetańskich. Media, motywy, środowiska artystyczne*, napisanej pod kierunkiem dr Magdaleny Wróblewskiej w Instytucie Historii Sztuki UW, 2020. Dla języka tybetańskiego zastosowane zostało spolszczenie oraz transliteracja wg Wyliego 1959.

Do badania dzieł sztuki współczesnej „peryferyjnych” krajów Azji i Afryki nadal brakuje właściwych narzędzi. Hans Belting włącza je w poczet sztuki globalnej, określanej przez niego jako posthistorycznej i postetnicznej, dlatego też metodologie historyczno-artystyczne i antropologiczno-etnologiczne powstałe w Europie i Stanach Zjednoczonych, często na gruncie wartości (neo)kolonialnych, nie nadają się do jej badania (Piotrowski 2018, s. 24–26). Piotrowski za Jamesem Elkinsem i Parthą Mitterem nawołuje do korzystania z narzędzi metod wywodzących się ze studiów postkolonialnych (2018, s. 31–35), jednak z zastrzeżeniem, że badacz zachodni zawsze patrzy na sztukę poprzez pryzmat doświadczeń sztuki Zachodu (2018, s. 57–68). Analiza dzieł w poniższym artykule powstała zarówno w oparciu o wiedzę z zakresu historii sztuki jak i tybetologii, w celu zminimalizowania europocentrycznego oka odbiorcy. Opisy i interpretacje dzieł zostały dodatkowo przestudiowane pod kątem wypowiedzi artystów, dotyczących ich twórczości, ale też pojmowania tożsamości, a także ich artystycznych biografii.

### TOŻSAMOŚĆ W ROZUMIENIU TYBETAŃSKIM

Czym właściwie jest tożsamość? Można mówić o różnych jej rodzajach – klasowa, rodzinna, płciowa czy religijna (Smith 1999, s. 4–8), jednak często za jedną z najważniejszych cech tworzących tożsamość jednostki uważana jest przynależność narodowa. Istnieją różne nurty w socjologii, psychologii czy antropologii, próbujące ją określić – od najbardziej konserwatywnych prymordialistów do wychodzących od marksizmu konstruktywistów, możemy dziś znaleźć szereg definicji, często stojących ze sobą w sprzeczności<sup>2</sup>. Według Anthony’ego Smitha, czerpiącego głównie z nurtu etno-symbolizmu, w wielu krajach azjatyckich oraz Europy wschodniej jednym z najważniejszych elementów tworzących tożsamość narodową jest pochodzenie etniczne, a nie afiliacja z pewną wspólnotą polityczną na określonym terenie, wynikająca ze sztucznie utworzonych jednostek administracyjnych, powszechna np. w krajach Europy Zachodniej oraz Stanach Zjednoczonych. Ważnymi elementami tworzącymi tak rozumianą tożsamość są m.in. język, obyczajowość oraz różnorodne przejawy kultury natywnej (Smith 1999, s. 9–13). Podobnie jak miało to miejsce w wielu innych przypadkach, współczesny nacjonalizm w Tybecie zaczął tworzyć się jako odpowiedź na represje ze strony okupanta, a także jego aktywną politykę anty-religijną. Po liberalizacji ekonomii w latach 80. nastąpiło odrodzenie kultury tybetańskiej i buddyzmu, a co za tym idzie, wzrost tendencji narodowościowych (Smith Jr. 2019, s. 659–660). Tybetański badacz Dawa Norbu w latach 90. zwracał uwagę, że tożsamość nowoczesnych Tybetańczyków opierała się w dużej mierze na poczuciu odrębności od Chińczyków Han, a także akcentowaniu swojej „tybetańskości” poprzez afirmację religii buddyjskiej we wszystkich aspektach kultury oraz używanie języka tybetańskiego (Dawa 1992)<sup>3</sup>. W chwili obecnej zarówno mieszkańcy Tybetańskiego Regionu Autonomicznego, jak i główni przedstawiciele dyskursu diasporycznego w swoich poszukiwaniach

---

<sup>2</sup> Więcej na ten temat por. np. Conev 2019; Llobera 1999; na gruncie polskich badań por. Ścigaj 2004.

<sup>3</sup> To zaś doprowadziło do wytworzenia się ciekawego zjawiska w obrębie diaspory, zwłaszcza w Dharamsali, gdzie pewne elementy kultury tybetańskiej zostały niejako przetworzone na swoją bardziej dostępną, a często niemal stereotypową, hiperrealistyczną formę, nierzadko w celu jej uwarowienia dla zachodniego odbiorcy. Dla turystów masowo wytwarzane są m.in. niskiej jakości wizerunki religijne lub wystawiane znacznie skrócone i uwspółcześnione tradycyjne opery tybetańskie (tyb. *a ce lha mo*). Więcej na ten temat por. Anand 2000; Klieger 1995; Wojahn 2016.

tożsamości nie odcinają się tak wyraźnie od Chin, a niektórzy nawet godzą się z wizją, że nie odzyskają niepodległej ojczyzny<sup>4</sup>. Środowiska inteligenckie w TRA skupiają się teraz raczej na krytyce systemu politycznego oraz eksponowaniu wydarzeń i problemów społecznych, a ich tożsamość zostaje poddana reewaluacji. Szybki rozwój technologiczny oraz napływ kultury globalnej do Chin nie ominął również największych metropolii tybetańskich, w szczególności Lhasy, dawnej stolicy (Shakya 2018). Choć nad miastem nadal góruje pałac Dalajlamów Potala, a przed Dżokhangiem<sup>5</sup> modli się i bije pokłony zastęp pielgrzymów w tradycyjnych strojach czuba<sup>6</sup>, to parę przecznic dalej znajdziemy już bary karaoke reklamujące się neonowymi napisami i centra handlowe otoczone wysokimi, betonowymi blokami mieszkalnymi. Ta modernizacja miała oczywiście wpływ na ludność, która świetnie zaadaptowała się do nowoczesnej cywilizacji, niestety częściowo wypierającej starszą kulturę.

Inaczej ma się sprawa w największych skupiskach diaspory tybetańskiej, m.in. Dharamsali w północnych Indiach czy Nepalu. Powstają tam różne instytucje i inicjatywy<sup>7</sup>, mające na celu zachowanie ciągłości języka i kultury Tybetu sprzed inwazji Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej i aneksji tego państwa w obręb mocarstwa chińskiego (Korom 1997, s. 2–3). Potrzeba eksponowania tradycyjnych wartości i dawnego folkloru, często o podłożu buddyjskim, z czasem spowodowała rozłam pomiędzy społeczeństwem Tybetańczyków zamieszkujących w diasporze<sup>8</sup>, a ich pobratymcami w granicach Tybetańskiego Regionu Autonomicznego.

#### WPLYW MODERNIZACJI I GLOBALIZACJI NA PRZEKSZTAŁCENIE RUCHU SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W TYBECIE

Proces tworzenia sztuki w Tybecie przez wiele wieków pozostawał niemal bez zmian<sup>9</sup> – stanowiła ona bowiem przede wszystkim element pomocniczy w odprawianiu rytuałów buddyjskich, modlitwach czy studiach nad kanonicznymi pismami. Powstawała według

---

<sup>4</sup> <https://t Tibet.net/tibetan-issue-no-longer-struggle-for-political-independence-dalai-lama/> [29.04.2021]; <https://www.ndtv.com/india-news/dalai-lama-says-tibet-issue-is-no-longer-struggle-for-political-independence-2064281> [29.04.2021].

<sup>5</sup> Tyb. *jo khang*, najważniejsza świątynia buddyjska w Tybecie, w której znajduje się słynny złocony posąg Buddy zwany Dżoło Rinpocze (tyb. *jo bo rin po che*).

<sup>6</sup> Tyb. *phyu pa*, długa szata, zazwyczaj wykonana z wełny lub kozucha, przepasana szarfą lub pasem.

<sup>7</sup> Do najważniejszych przykładów należą m.in. powstałe z inicjatywy XIV Dalajlamy Tenzina Gyatso Tibetan Institute of Performing Arts (TIPA) w 1959 roku oraz The Library of Tibetan Works and Archives (LTWA) w 1970 roku, a także założony w 1995 roku Instytut Norbulingka, skupione na ochronie i kultywacji tradycyjnej sztuki i literatury tybetańskiej, por. <https://tipa.asia/> [27.04.2021]; <https://tibetanlibrary.org/> [27.04.2021]; [www.norbulingka.org](http://www.norbulingka.org) [11.10.2020]. Więcej na ten temat por. Dziuk-Renik, Renik 2014.

<sup>8</sup> W obrębie diaspory w Dharamsali również da się zauważyć rozłam pomiędzy starszym pokoleniem, a młodszym, już urodzonym w Indiach, znającym dawny Tybet tylko z opowieści. Choć i tam powstają dzieła sztuki współczesnej, wielu artystów uznało to środowisko za zbyt konserwatywne i postanowiło wyjechać, aby tworzyć lub odbyć edukację w Europie lub Stanach Zjednoczonych, m.in. Gonkar Gyatso czy Chungpo Tsering. Więcej o diasporze por. np. Bloch 2009; Bloch 2014; Korom 1997.

<sup>9</sup> Oczywiście sztuka podlegała wizualnym wpływom państw ościennych, o czym świadczy wytworzenie się różnych jej stylów, m.in. Belri (tyb. *bal bris*) o wpływach newarskich czy Karma-Gardri (tyb. *kar ma skar bris*) zapożyczający ze sztuki chińskiej i indyjskiej, por. Jackson 1996.

rygorystycznych reguł, zawartych w specjalistycznych podręcznikach i zbiorach diagramów<sup>10</sup>, a rytualne wizerunki tworzyć mogli wyłącznie świetnie wykształceni specjaliści, ponieważ sam proces artystyczny uznawany był za rodzaj praktyki religijnej (Jackson, Jackson 1984, s. 9–11). Tradycyjna sztuka buddyjska zaczęła zanikać dopiero w wyniku rewolucji kulturalnej, podczas której zniszczone zostały liczne klasztory i przybytki buddyjskie, wraz z przechowywanymi w nich zabytkami ruchomymi, często obiektami sztuki. Lamowie, w tym również ci wykształceni w kierunkach artystycznych, byli poddawani represjom i zmuszani do malowania portretów komunistycznych przywódców w obowiązującym wówczas stylu socjalnego realizmu (Harris 1999, s. 150–178), a w przypadku oporu więzieni lub zabijani. Dopiero w latach 80. sytuacja polityczna w Tybecie zaczęła się rozluźniać, co przyczyniło się do odrodzenia dawnej sztuki buddyjskiej. Równocześnie jednak zaczął wyłaniać się nowy nurt, wyrosły z ideałów „sztuki dla sztuki” i czerpiący z dziedzictwa europejskiego malarstwa końca XIX i początków XX wieku, poznanego przez Tybetańczyków na chińskich uczelniach wyższych (Heimsath 2005).

Ruch współczesnej sztuki tybetańskiej w środowisku Lhasy da się podzielić na dwa etapy. Pierwszy z nich, trwający od lat 80. XX wieku do przełomu mileniów był czasem poszukiwania tożsamości i próby powrotu do korzeni (Harris 2012, s. 218–219; Heimsath 2005). Czy to przez odtwarzanie dawnych technik czy akcentowanie elementów tybetańskiej i buddyjskiej kultury wizualnej, artyści starali się tworzyć prace bardzo tybetańskie w wydźwięku, często owiane mistycyzmem i poruszające bajkowością. Język artystyczny, kojarzący się z europejską awangardą lub postimpresjonizmem, służył do obrazowania takich motywów jak strój i biżuteria tybetańska, symbole buddyjskie, a czasem również tradycje czy obyczaje z dawnego Tybetu.

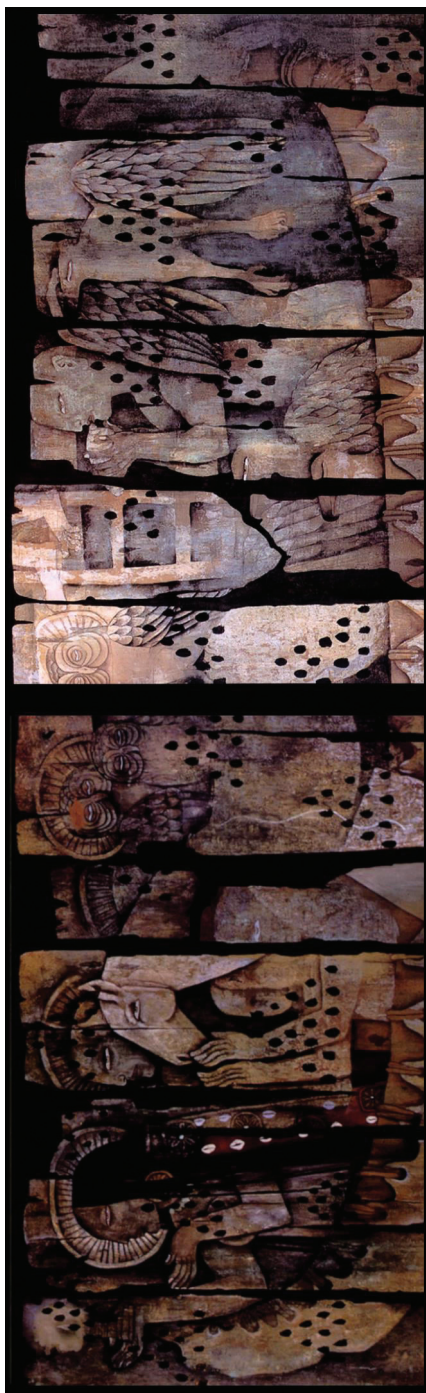
Drugi okres twórczości, który można datować od początku XXI wieku, przyniósł gwałtowny zwrot zarówno w estetyce, jak i tematyce dzieł. Obok przeważającego dotychczas malarstwa zaczęły pojawiać się prace tworzone w innych mediach – rzeźby, fotografie czy instalacje artystyczne, a ich problematyka skupiała się wokół problemów globalizacji i modernizacji oraz ich skutków społeczno-politycznych lub była po prostu próbą obserwacji współczesnych mieszkańców Lhasy.

## TWÓRCZOŚĆ GADE – OD *BARDO* DO *MCDONALDSA*

Jednym z artystów świetnie obrazujących przemiany w ruchu współczesnej sztuki w Lhasie jest tworzący do dziś w tym środowisku Gade (ur. 1971). Jako syn Tybetanki i chińskiego żołnierza, który w dzieciństwie poznał realia rewolucji kulturowej oraz jej skutki, w swoich wczesnych pracach często poruszał problem tożsamości i przynależności. Po studiach artystycznych w Pekinie odbył podróż po zniszczonych przybytkach buddyjskich, gdzie kopiując polichromie ścienne uczył się na własną rękę odtwarzać dawną sztukę Tybetu<sup>11</sup>. Na pierwszym etapie swojej twórczości wykorzystywał farby mineralne o spoiwie klejowym, a przydymione, ziemiste barwy i przeważająca monochromatyczność nadawały wrażenie odrzeczywistnienia i spowicia całości kompozycji we mgle. Jego obrazy cechowały się nadnaturalną atmosferą, wynikającą po części z kontrastu pomiędzy wyraźnymi, dość płasko ukazowanymi postaciami na pierwszym planie, a stonowanymi,

<sup>10</sup> Por. np. Gega Lama 2011.

<sup>11</sup> Najnowsze jego prace, z powstałej w 2020 roku *Ancient Fresco Series*, nawiązują do tych zniszczonych fragmentów malowideł, por. np. <https://www.artsy.net/artwork/gade-ancient-fresco-series-11-gu-bi-hua-xi-lie-11> [10.10.2020].



Il. 1. Gade, *Spirit Beings on a Yak Hide Raft*, 1997  
Źródło: Lei 2001, s. 42–43.





Il. 2. Gade, *Crossing Samsara*, l. 90

Źródło: Lei 2001, s. 44.

gładkimi tłami. Często wybierał tematy religijne lub obrazujące dawną obyczajowość tybetańską (Alsop, Rossi, Rossi, Gyatso [ed.] 2005, s. 16–17; Miller 2016, s. 63–65; *Beyond the Mandala* 2011, s. [1]).

Jedną z jego najsłynniejszych prac powstałych w tym okresie jest obraz *Spirit Beings on a Yak Hide Raft* z 1997 roku. Składa się z dwóch płócien o wielkości 158 × 119 cm. Kompozycję tworzą cztery postacie ludzkie oraz stopy piątej, wchodzącej lub schodzącej po drabinie umieszczonej na prawym panelu. Kobieta znajdująca się po lewej stronie ma długie czarne włosy, ozdobione wstęgą z muszelkami. Odświętne stroje Tybetanek często wzbogacane są o spinki i nakrycia głowy obficie inkrustowane muszlami, perłami i kamieniami półszlachetnymi, takimi jak turkus czy koral. Wszyscy znajdują się wewnątrz tytułowej łódki ze skóry jaka, zamykającej kompozycję. Poza ludźmi na obrazie wyobrażone zostały zwierzęta – koń, trzy sowy oraz trzy duże ptaki drapieżne, przypuszczalnie sępy. Obraz ten odczytywany bywa jako ilustracja stanu *bardo* (tyb. *bar do*) – trwającego do 49 dni okresu przejściowego pomiędzy reinkarnacjami. Sam artysta wspomina, że w czasie, gdy malował ten obraz zmarła mu matka, a niedługo później urodziła mu się córka, dlatego też jego „matka, córka i ten obraz są ze sobą połączone w karmicznym objęciu”<sup>12</sup>. W ikonografii tybetańskiej duże ptaki drapieżne takie jak kruki, jastrzębie, sowy i sępy wyobrażają posłanników gniewnych bóstw (Beer 1999, s. 85), a sępy stanowią też ważny element „podniebnego pogrzebu”, czyli najpopularniejszej formy pochówku w Tybecie<sup>13</sup>. Drobne elementy takie jak świeca trzymana przez kobietę stojącą na przedzie łodzi lub stopy tajemniczniej postaci na drabinie wzmagają uczucie odrealnienia i mistycyzmu, który jest tak charakterystyczny dla dzieł Gade z pierwszego okresu twórczości.

Bardzo podobną kompozycję znajdziemy w jego obrazie *Crossing Samsara*, też powstałym w latach 90. Tutaj artysta sugeruje przez tytuł dzieła, że ukazane postaci

<sup>12</sup> Cytat za: Miller 2016, s. 64, tłumaczenie z angielskiego autorki artykułu.

<sup>13</sup> Tradycyjny tybetański pochówek (poza kremacją, a także mumifikacją niektórych dostojników buddyjskich) polega na poćwiartowaniu zwłok i rzuceniu ich na żer dzikiemu ptaństwu. Jest to traktowane jako ostatni akt ofiary zmarłego dla istot żywych, zgodne z filozofią buddyjską. Dodatkowo Tybetańczycy wierzą, że ptaki wlatując do nieba pomagają świadomości przejść do stanu *bardo*.

przekraczają sansarę (skr. *samsāra*, tyb. *'khor ba*) – odbywają cykliczną tułaczkę przez koło wcieleń, stale się reinkarnując. Zakończyć ten proces może wyłącznie osiągnięcie oświecenia i przejście w stan nirwany<sup>14</sup>. Podobnie jak na poprzednim obrazie widzimy cztery osoby w łódce, skierowane w lewą stronę, w towarzystwie dwóch ptaków drapieżnych. Artysta zdecydował się na monochromatyczną, czerwoną tonację, kojarzącą się z barwą mnisich szat, oraz jeszcze silniejsze niż zwykle rozmycie konturów, utrudniające dokładną identyfikację ukazanych motywów. Ciekawym elementem są unoszące się nad dłońmi postaci świetliste kulki, być może mające ilustrować wędrującą w sansarze świadomość, w sposób zainspirowany zachodnim wyobrażeniem duszy, a także świetliste nimby wokół głów, przywodzące na myśl aureole postaci buddyjskich, czy chrześcijańskich świętych<sup>15</sup>.

W obu opisanych obrazach przedstawienia mają rozczłonkowaną konstrukcję, zdają się złożone ze znalezionych, podniszczonych fragmentów jakiegoś dawniejszego dzieła sztuki. Być może artysta nawiązuje wizualnie do destruktywów polichromii ściennych znajdujących w zniszczonych świątyniach buddyjskich, które tak skrupulatnie odszukiwał i kopiował.

Obecnie Gade odnosi się raczej krytycznie do pierwszego dziesięciolecia swojej twórczości (Alsop, Rossi, Rossi, Gyatso [ed.] 2005, s. 17; Lhamo Tsesung, *A Broken Flower...*) i uważa, że przez swoje wysoce symboliczne i metafizyczne obrazy przyczynił się do współtworzenia tzw. „mitu o Tybecie”<sup>16</sup>, który w chwili obecnej jest obiektem silnej krytyki ze strony współczesnych artystów.

Wejście w XXI wiek przyniosło za sobą znaczący postęp technologiczny oraz nasilenie przepływu informacji i różnorodnych mediów za pośrednictwem Internetu, co spowodowało gwałtowne zmiany w dużej części środowiska artystycznego w Lhasie. Artyści zaczęli odchodzić od mistycznych, abstrakcyjnych obrazów związanych z dawnym Tybetem na rzecz komentarza dotyczącego utrapień współczesnego świata – nadużyć władzy, globalnego ocieplenia, wszechobecnej przemocy czy nadmiernej konsumpcji w ramach gospodarki kapitalistycznej. Często poruszają też problem zanikania dawnej kultury Tybetu nie tylko po rewolucji kulturalnej, ale też obecnie, w dobie globalizacji i cyfryzacji. Dotychczasowe techniki i style zaczęły się przedawniać, przez co twórcy podjęli poszukiwania nowych środków wyrazu. Część z nich zaczęła eksperymentować z nowymi mediami, większość jednak pozostała wierna technikom malarskim, choć w zrewidowanej formie, odpowiadającej uwspółcześnionym stylom twórców.

Gade w drugim okresie twórczości inspirację czerpie z dawnej sztuki buddyjskiej – dokładnie kopiuje modele bóstw i demonów, zgodne z proporcjami ikonometrii<sup>17</sup>, jednak adaptuje je do współczesnej tematyki. Postaci buddów zastępuje superbohatera-

---

<sup>14</sup> Skr. *nirvāṇa*, tyb. *mya ngan las 'das pa*, dosł. ‘zgaśnięcie, zdmuchnięcie’; ostateczny cel w buddyzmie.

<sup>15</sup> W tradycyjnej sztuce tybetańskiej okrągłe nimby okalające głowy występują wokół głów Buddy lub nauczycieli buddyjskich, natomiast bóstwa najczęściej są przedstawiane w świetlistych lub ognistych mandorlach.

<sup>16</sup> Więcej na temat tzw. „mitu o Tybecie” por. Dodin, Räther [ed.] 1996; Lopez Jr 1998.

<sup>17</sup> Bardzo szczegółowe wytyczne dotyczące proporcji ukazywanych na wizerunkach buddyjskich bóstw i obiektów, wydawane w formie pisemnych traktatów ilustrowanych zbiorami diagramów lub przekazywane ustnie przez nauczycieli buddyjskich.

mi z komiksów, a w ich dłonie zamiast wadźr<sup>18</sup> i rytualnych naczyń wstawia telefony komórkowe, hamburgery i granaty. W wywiadach sam artysta zaznacza, że tworzona przez niego sztuka jest sztuką świecką, a symbole i atrybuty zapożyczone z tradycyjnych thanek<sup>19</sup> zawłaszcza bez ich warstwy *sacrum*, a raczej wykorzystuje jako rozpoznawalne na Zachodzie emblematy kultury wizualnej Tybetu (Miller 2016, s. 58, 65–66).

Świetne przykłady takiego rozwiązania stanowią prace z serii *Diamond Series* i *New Buddha Series*, pokazywane na wystawie o wymownym tytule *Making Gods* („tworzenie bogów”) w 2008 i 2009 roku. Na obrazie *The Hulk* widzimy w centrum tytułową postać zielonego olbrzyma przybranego w przepaskę z tygrysiej skóry i girlandę z ludzkich czaszek, z przekrwionymi, wybaluszonymi oczami oraz wyszczerzonymi zębami. Wszystkie te elementy są typowe dla wizerunków bardzo popularnych pośród wyznawców buddyzmu tybetańskiego gniewnych bóstw. Na pierwszy rzut oka obraz może wydać się podobny tysiącom innych – jednak po bliższych oględzinach zauważymy, że w ramach otaczających zielone „bóstwo” artysta umieścił szereg scenek i grafik o zaskakującej, często makabrycznej, a jednocześnie ironicznej treści: drzewko obwieszone monetami, dziewczynkę – marionetkę, martwe papugi, słoneczniki (w chińskiej propagandzie symbol ludu zwracającego się ku słońcu – Mao) czy rząd wypiętych pośladków.

Poza wizerunkami bóstw i demonów często pojawiającym się w sztuce współczesnych artystów motywem jest mandala – u Gade możemy ją zaobserwować np. w pracach z tzw. *Mandala Series* z 2008 roku, takich jak *Artefacts*, *Tools and Objects* czy *Five New Buddhas*, w których postaci buddów zastąpione zostały Spidermanem i Ronaldem McDonalodem, a w miejscu obiektów rytualnych i symbolicznych ofiar widzimy m.in. skarpetę, podpaskę i zużytą prezerwatywę.

W licznych pracach Gade nawiązuje do ikonografii propagandowej komunistycznych Chin, czy to poprzez odwzorowywanie podobizn Lenina, Marksa i Mao na liściach figowca (seria *Bodhi Leaves*, 2015), drzewa pod którym osiągnął oświecenie Budda, czy wykorzystanie stron *Cytatów z Przewodniczącego Mao*, znanych jako „Czerwona książeczka” w funkcji szkicownika (seria *Little Red Book*, 2015). Jego postaci buddów nieraz noszą chińskie mundury i maski gazowe, a zamiast zastępów bóstw w tle obrazu *Big Parade* z 2010 roku spogląda na nas pułk uzbrojonych żołnierzy.

Podobnie jak wielu innych artystów tego pokolenia, w swojej twórczości Gade podkreśla wpływ rewolucji kulturalnej i jej skutków na kształtowanie jego tożsamości jako Tybetańczyka i artysty, co uwidacznia się w jego dziełach (Heimsath 2005; Ryan 2016, s. 9). W pracach z serii *Pecha sarpa*, dosłownie znaczącej „nowe książki” lub „nowe pisma”, podkreśla zanikanie tradycyjnej kultury Tybetu, zastępowanej najpierw przez chińską propagandę, a następnie globalną, konsumpcjonistyczną pogoń za nowością (Harris 2012, s. 229–230). Jedna z takich kartek ukazuje małpę oraz chińskiego oficera opiekującego się dzieckiem w jaskini. W tle widnieją litery fikcyjnego alfabetu oraz rozmaite symbole – od hinduistycznej swastyki i gwiazdy Dawida po znaki walut. Według obecnej właścicielki, Tamar Scoggin, jest to trawestacja mitu stwórczego, traktującego o początkach ludu tybetańskiego, wydanego na świat ze związku małpy oraz demonicy, tutaj zastąpionej żołnierzem, uosabiającym rewolucję kulturalną (Scoggin, *Report...*). Sam artysta podkreśla zwodniczość tych prac, których zaskakującą naturę możemy poznać

<sup>18</sup> Sankr. *vajra*, tyb. *rdo rje*, przedmiot rytualny, przedstawiający niezniszczalny piorun – symbol niezniszczalności natury umysłu.

<sup>19</sup> Tyb. *thang ka* – malowany lub wyszywany zwój, najpopularniejszy typ obrazu w Tybecie.



dopiero po bliższych oględzinach. Przyrównuje je do współczesnego Tybetu – choć z pozoru jest to tajemnicza kraina, anachroniczna i przepelniona mistycznym buddyzmem, to w rzeczywistości nie różni się aż tak od innych regionów Chin (Lhamo Tsesung, *A Broken Flower...*).



Il. 3. Gade, *Diamond Series: The Hulk*, 2008

Źródło: <https://www.facebook.com/gadeartist/photos/a.225709887532884/225710807532792> [13.10.2020].



Il. 4. Gade, praca bez tytułu z serii *Pecha sarpa* (2005–2009)

Źródło: [https://sitekreator.com/firestarter/report\\_from\\_lhasa.html](https://sitekreator.com/firestarter/report_from_lhasa.html) [13.10.2020].

## NOWA WIZJA „TYBETAŃSKOŚCI”

Przybliżone powyżej przemiany w tematyce i stylistyce współczesnej sztuki tybetańskiej wynikają po części ze zmiany w postrzeganiu swojej tożsamości przez twórców w Lhasie artystów. Gdy w 2003 roku tworzona została Gildia Genduna Chopela, zrzeszająca twórców najnowszej sztuki, w stowarzyszeniu znaleźli się nie tylko Tybetańczycy, ale też Chińczycy, a nawet przedstawiciele tybetańskiej mniejszości muzułmańskiej (tyb. *kha che*). W odróżnieniu od swoich pobratymców z diaspory, twórcy z Tybetańskiego Regionu Autonomicznego pogodzili się z nową postacią „tybetańskości” – wyrosłej na zgłiszczach dawnej kultury, zmodernizowanej i zsinizowanej. Coraz częściej unikają łatki „artysty tybetańskiego”, wolą uważać się za członków międzynarodowego ruchu sztuki współczesnej i określają się mianem „artystów transnarodowych” (Ryan 2016, s. 11–12). Tożsamość narodowa, która na początku wydawała się kluczowym elementem twórczości tych artystów, z czasem utraciła swoją centralną pozycję, być może z uwagi na cenzurę polityczną, metamorfozę współczesnego Tybetu czy po prostu większe możliwości wystawiania za granicą i promocji swojej sztuki, gdy jej tematyka oscyluje wokół tematów znacznie bardziej zglobalizowanych.

## BIBLIOGRAFIA

- Alsop, Ian, Anna Maria Rossi, Fabio Rossi, and Gonkar Gyatso, red. *Visions from Tibet. A Brief Survey of Contemporary Painting*. Anna Maria Rossi and Fabio Rossi Publications and Peaceful Wind, 2005.
- Anand, Dibyesh. *(Re)imagining Nationalism: Identity and Representation in the Tibetan Diaspora of South Asia*, „Contemporary South Asia” 9, 2000, nr 3, s. 271–287.
- Beer, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Shambala Publications, 1999.
- Beyond the Mandala – Contemporary Art From Tibet*. (katalog wystawy) Volte Gallery, Bombaj, 12.03–06.04.2011, Mumbai 2011.
- Bloch, Natalia. *Być Tybetańczykiem urodzonym w Indiach. Polityka tożsamości na uchodźstwie*. „Lud” 93, 2009, s. 69–91.
- Bloch, Natalia. “Constructing Borders within Diaspora. „Born Refugees”, Newcomers, and Bargaining Tibetan Identity”, *Middle Grounds, Ambiguous Frontiers and Intercultural Spaces*, red. Aleksander Posern-Zieliński, Lech Mróz, Poznań 2014, s. 135–154.
- Conev, Blagoj. *Theories of Nations and Nationalism: A Comparative Outline*. „Journal of European & Balkan Perspectives II”, nr 2 (autumn) 2019, s. 21–32.
- Dodin, Thierry, Heinz, Räther red. *Imagining Tibet. Perceptions, Projections, and Fantasies*. Wisdom Publications, 1996.
- Dziuk-Renik, Elżbieta, Krzysztof Dziuk. *Kultura na wygnaniu. Instytucje kultury tybetańskiej na emigracji w Indiach*. Fundacja „Kocham Polskę”, Warszawa 2014.
- Gega Lama. *Principles of Tibetan Art. Illustrations and Explanations of Buddhist Iconography and Iconometry According to the Karma Gardri School*. Karma Gardri. Tharphen Lingsang & Freek F. Joustra, 2011.
- Harris, Clare E. *In the Image of Tibet: Tibetan Painting After 1959*. Reaktion Books, 1999.
- Harris, Clare E. *The Museum on the Roof of the World: Art, Politics, and the Representation of Tibet*. The University of Chicago Press, 2012.
- Harris, Clare. *Depicted Identities: Images and Image-Makers of Post-1959 Tibet* (praca doktorska, University of London 1997).
- Jackson, David P. *A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996.
- Jackson, David P., Jackson, Janice A. *Tibetan Thangka Painting. Methods & Materials*. Shambala Publications, 1984.

- Klieger, Christian P. „Shangri-La and hyperreality: a collision in Tibetan refugee expression”. *Tibetan Culture in the Diaspora: Papers Presented at a Panel of the 7<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies*, red. Frank J. Korom, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997, s. 59–68.
- Koniuch, Paulina. *Definiowanie tożsamości w twórczości współczesnych artystów tybetańskich. Media, motywy, środowiska artystyczne* (nieopublikowana praca licencjacka), Uniwersytet Warszawski, 2020.
- Korom, Frank J. red. *Tibetan Culture in the Diaspora: Papers Presented at a Panel of the 7<sup>th</sup> Seminar of the International Association for Tibetan Studies*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997.
- Lei, Jia red. *Contemporary Tibetan Paintings*. China Intercontinental Press, 2001.
- Llobera, Josep R. *Recent Theories of Nationalism*. Institut de Ciències Polítiques i Socials, 1999.
- Lopez, Jr. Donald S. *Prisoners of Shangri-La. Tibetan Buddhism and the West*. University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- Meno, Michelle. *The Transformation of Tibetan Artists' Identities from 1959-Present Day* (praca magisterska), Cleveland State University, Cleveland 2012.
- Miller, Leigh. *The 'Look of Tibet' Without Religion: A Case Study in Contemporary Tibetan Art in Lhasa*. „Himalaya, The Journal of the Association for Nepal and Himalayan Studies”, 36, 2016, nr 1, s. 56–79.
- Piotrowski, Piotr. *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*. Rebis, 2018.
- Ryan, Angela Mary. *The Iconography of Contemporary Tibetan Art: Deconstruction, Reconstruction and Iconoclasm* (praca doktorska), University of Tasmania, 2016.
- Smith, Anthony D. *National Identity*. Penguin Books, 1999.
- Smith Jr., Warren W. *Tibetan Nation. A History of Tibetan Nationalism and Sino-Tibetan Relations*. Routledge, 2019.
- Ścigaj, Paweł. *Tożsamość narodowa. Przegląd problematyki*. „Politeja” 1, 2004, s. 152–167.
- Wojahn, Daniel. *Preservation and Continuity: The Ache Lhamo Tradition Inside and Outside the Tibet Autonomous Region*. „Revue d'Etudes Tibétaines” 37, 2016, s. 534–550.
- Wylie Turrell, *A Standard System of Tibetan Transcription*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, 1959, s. 261–267.

#### ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Dawa Norbu, *“Otherness” and the Modern Tibetan Identity*, 1992 <https://www.himalmag.com/a-pan-tibetan-identity/>
- Lhamo Tsesung, *A Broken Flower Blossoming in the Cracks: Tibetan Artist Gade Talks About Contemporary Tibetan Art* <https://highpeakspureearth.com/a-broken-flower-blossoming-in-the-cracks-tibetan-artist-gade-talks-about-contemporary-tibetan-art/>
- Tamar Scoggin, *Report from Lhasa* [https://sitekreator.com/firestarter/report\\_from\\_lhasa.html](https://sitekreator.com/firestarter/report_from_lhasa.html) [obecnie dostęp możliwy tylko przez internet archive [https://web.archive.org/web/20081118114707/https://sitekreator.com/firestarter/report\\_from\\_lhasa.html](https://web.archive.org/web/20081118114707/https://sitekreator.com/firestarter/report_from_lhasa.html)].
- Tsering Shakya w wywiadzie dla Himal Southasian, *Beyond Development and Diversity. Historian Tsering Shakya on the State of Contemporary Tibet*, 2018 <https://www.himalmag.com/beyond-development-and-diversity-historian-tsering-shakya-interview/>
- Kabir Mansingh Heimsath. *Untitled Identities. Contemporary Art in Lhasa, Tibet*, 2005 <https://www.asianart.com/articles/heimsath/index.html#6>
- <https://tibet.net/tibetan-issue-no-longer-struggle-for-political-independence-dalai-lama/>
- <https://tibetanlibrary.org/>
- <https://tipa.asia/>
- <https://www.artsy.net/artwork/gade-ancient-fresco-series-11-gu-bi-hua-xi-lie-11>
- <https://www.facebook.com/gadeartist/photos/a.225709887532884/225710807532792>
- <https://www.ndtv.com/india-news/dalai-lama-says-tibet-issue-is-no-longer-struggle-for-political-independence-2064281>
- [www.norbulingka.org](http://www.norbulingka.org)