

KERÉKNYOMOK



TÁRSADALMI, ORIENTALISZTIKAI ÉS BUDDHOLÓGIAI FOLYÓIRAT



2025

TARTALOM

TANULMÁNYOK

- 3 Porosz Tibor**
A szociális identitás az
anátman-tan tükrében,
avagy a Buddha társadalom-
szemléletének alapjai
- 71 Keller Mirella**
Értekezés *chan* buddhista
szövegekről
– A tea, a meditáció
és a megvilágosodás esete
- 86 Béres Judit – Kuzder Rita**
A tibeti népi buddhizmus
megjelenése a kispikai prózai
műfajokban és a népdalokban
- 122 Tóth Sándor**
Környezetetika
– Lehetőségek és kihívások
- 172 Kelényi Béla**
Korunk *mandalái*
– Tenzing Rigdol
Egy gondolat életrajza című
installációja

ARCHÍVUM

- 201 Hidas Gergely**
Egy kiadatlan kézirat
Schmidt József hagyatékából
- 203 Schmidt József**
A Dsátakák könyve.
Páli mesék, regék, elbeszélések

KRITIKÁK, RECENZÍÓK

- 275** Matthew T. Kapstein (ed.)
*Tibetan Manuscripts and Early
Printed Books. Volume I.
Elements, Volume II.
Elaborations.* Ithaca and London:
Cornell University Press. 2024.
(Kuzder Rita)
- 278** Richard Salomon. *The Buddhist
Literature of Ancient Gandhāra:
An Introduction with
Selected Translations.*
Somerville: Wisdom Publications.
2018. (Hidas Gergely)
- 281** Summaries in English

KELÉNYI BÉLA

Korunk *mandalái*

Tenzing Rigdol *Egy gondolat életrajza* című installációja

2024 szeptemberében nyílt meg a New York-i Metropolitan Museum of Art-ban a *Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet* című kiállítás,¹ amely több mint száz, a tibeti buddhizmus vonzáskörében készült festményt, szobrot, textíliát, hangszert és rituális tárgyat, valamint egy nagyléptékű kortárs művészeti installációt mutatott be a legfontosabb meditációs ábra, a *mandala* tematikájához kapcsolódóan. A Tibet buddhista művészetét „feltérképező” kiállításon láthatók voltak kivételesen régi, a 12. századra tehető, magángyűjteményekből származó tekercsképek (*thangkák*), de a 11–12. századi illusztrált kéziratoktól és könyvborítóktól a korai portréábrázolásokig, valamint a buddhista ünnepségeken használt hangszerekig és táncjelmezekig számos más, meghatározó jelentőségű műtárgy is. Az öt nagyobb egységre felosztott kiállítás és a hozzá kapcsolódó katalógus a következőképp foglalta össze a „himálajai tradíció” főbb csomópontjait: az indiai mesterek és a tanítványaik révén Tibetbe került buddhista szövegek hagyománya és a különböző szerzetesi iskolák kialakulása; a megvilágosodás szintjét elérő, a gyakorlókat spirituális útjukon segítő lények, a *bódhiszattvák* kultusza; a buddhista tanítást védelmező és a negatív hatásoktól megszabadító haragvó istenségek tisztelete; a misztikus gyakorlatokat összefoglaló szövegeket, a *tantrákat* megjelenítő istenségek; és végül az istenségek körét/környezetét megjelenítő meditációs ábrák, a *mandalák*, melyekhez a kortárs tibeti művész, Tenzing Rigdol installációja is kapcsolódott. A *mandala* szerepét a kiállítás rendezője, Kurt Behrendt a katalógus bevezető gondolatában így fogalmazta meg: „A legalapvetőbb szinten a *mandala* a világegyetem diagramja – a tényleges valóság térképe.”²

Kulcsszavak: *mandala*, tibeti buddhizmus, hinduizmus, hagyományos és kortárs tibeti művészet, globális környezeti és társadalmi problémák

1 *Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet*. Metropolitan Museum of Art, New York, 2024.09.19. – 2025.01.12.

2 Behrendt 2024: 15.

A Metropolitan Museum kiállítása mintegy kiteljesítette Behrendt tíz évvel korábbi, 2014-ben megrendezett tárlatát, amely a 11–12. századi indiai és tibeti buddhista művészetre összpontosítva azt a mozgalmas időszakot mutatta be, mielőtt az iszlám terjeszkedése miatt az észak-indiai buddhista hagyomány véget ért.³ Ekkor számos tibeti szerzetes utazott Észak-Indiába, hogy a híres buddhista kolostorokban tanuljanak, és tibetire fordítsák a szanszkrit szövegeket, miközben sorra látogatták a Buddha életéhez kapcsolódó zarándokhelyeket, és megismerkedtek az indiai buddhista művészet alkotásaival. A szobroktól és festményektől az illusztrált pálmalevél kéziratokig terjedő, kiemelkedően jelentős műtárgyakat bemutató kiállítás azt segítette megvilágítani, hogyan fogadták és alakították át a tibetiek az észak-indiai művészeti hagyományt. S hogy az átalakulás folyamata jobban érzékelhető legyen, a kiállításba beillesztették a nemzetközi szcénában akkor már elismert két kortárs tibeti művész, Gonkar Gyatso és Tenzing Rigdol egy-egy nagyméretű alkotását, melyek újfajta megközelítésben értelmezték át a tibeti buddhista művészet közel ezeréves tradícióját.⁴ Lényegében ezt a gesztust ismételte meg Behrendt a 2024-es kiállítás alkalmával, amikor ismét felkérte Tenzing Rigdolt a múzeum Robert Lehman-szárnyában megrendezett hatalmas *mandala*-installáció elkészítésére.

Rigdol azon tibeti és nepáli művészek egyike, akik az elmúlt évtizedben jelentős nemzetközi sikereket értek el a kortárs művészetben. 1982-ben született Nepálban, miután szülei az 1960-as években elmenekültek a kínaiak által megszállt Tibetből. Kezdetben a családja hagyományának megfelelő tibeti szőnyegszövést, majd a tibeti *thangka*-festészetet tanulmányozta Indiában és Nepálban. 2002-ben családjával együtt politikai menedékkjogot kapott az Egyesült Államokban, ahol a denveri Colorado Denver Egyetemen filozófiából MA, festészből és rajzból BFA, művészettörténetből pedig BA fokozatot szerzett. Időközben tibeti homokfestészetet és vajsobrászatot⁵ is tanult, 2003-ban pedig egy kathmandui kolostor thangkafestő iskolájában szerzett diplomát. A számos nemzetközi kiállításon résztvevő Rigdol alkotásai a nagy nyugati köz- és magángyűjteményekben is helyet kaptak; s miközben három verskötetet is megjelentetett, a nepáli és amerikai közegben olyan kortárs művésszé vált, akinek munkái a festésztől és szobrászattól a videóinstallációig és a performanszig terjednek. A *Scripture Noodle* című ironikus performanszában (2009) Rigdol a csíkokra vágott tibeti buddhista könyveket zöldekkel főzte wok serpenyőben össze egy kínai étteremben, majd az így készült „ételt” egy take-away dobozban el is fogyasztotta. A tibetiek számára azonban leginkább az *Our Land, Our People* című akciójáról ismert,⁶ amikor 2011-ben 20 tonna földet csempészett

3 Behrendt 2014.

4 Lásd erről Campbell 2014: 3.

5 Azaz a színezett porból készített ún. homokmandalák (t. *rdul tshon gyi dkyil 'khor*), illetve a színezett vajás tésztaból megformált áldozati felajánlások (t. *gtor ma*) létrehozásának technikáját.

6 Az akció címe feltehetően a 14. Dalai Láma angolul megjelent önéletrására (*My Land and My People*, 1962) utal.



Tenzing Rigdol: *Nya-ki mi-key Mandala*, 2008. Akril, vászon, 118 × 118 cm. In: Tenzing Rigdol: *Experiment with forms*. London: Rossi & Rossi: No. 4.

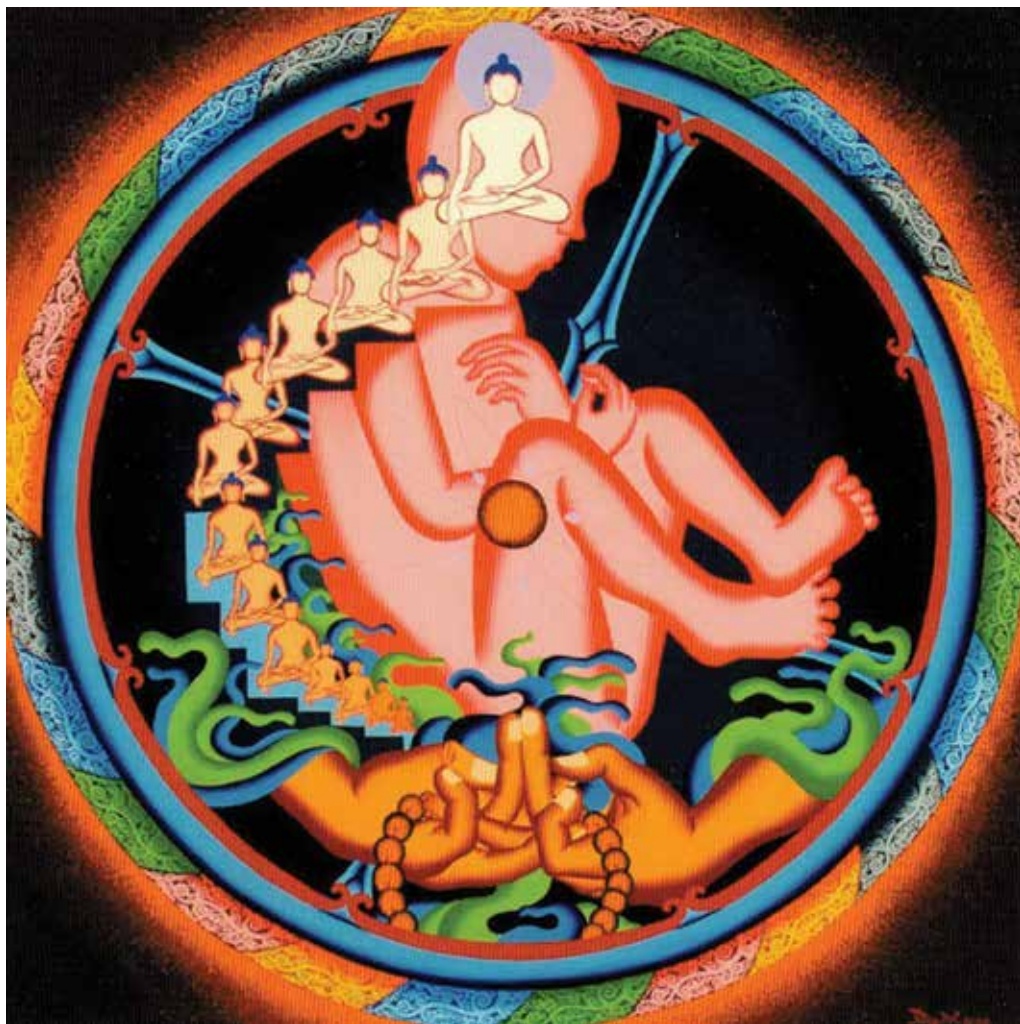
Tibet második legnagyobb városából, Sigacéből Dharamsálába, a tibeti emigráció indiai központjába, hogy egy általa készített installáció keretében a tibetiek ismét saját földjü-kön jár hassanak.⁷

⁷ Lásd erről Magnatta 2022.

Tenzing Rigdol munkássága – a legtöbb kortárs tibeti művészhez hasonlóan – kezdettől fogva ötvözi a hagyományos buddhista ikonográfiát a kortárs popkultúrával és a konkrét politikai utalásokkal. Kétségtelen, hogy a munkáiban újra és újra megjelenő *mandala* átértelmezésével a buddhista értékeket hangsúlyozza, még ha korai festményein meglehetősen didaktikus módon is. Ilyen volt 2008-ban készített sorozata, melyeknek centrumában a buddhista Tankerék közepén Barack Obama arcképe (*Obama Mandala: Mandala of Hope*), egy lótuszban pedig a Béke Jel (*Mandala of Harmony*) kapott helyet, vagy a *mandala* belső körét népszerű amerikai rajzfilmfigurák (Popeye-től Donald kacsáig) töltötték ki (*Kids' Mandala*). S hogy a Disney-karakterek népszerűségének jellegét érzékeltesse, egyik *mandalájának* (*Nya-ki mi-key Mandala*) közepén egy szárnyas Miki egér fejet is megjelenített, a név (*Mickey*) tibeti átírásából (t. *mi skyid*) adódó ironikus szójáttékkal: „Boldog vagyok, vagy mégsem?” (t. *nga skyid mi skyid*).⁸ Néhány évvel később Rigdol két további *mandala*-sorozatot is készített. Kollázsokból álló *mandalái* közül a legjellegzetesebb a korunk hőseit (*Heroes of Our Time*, 2012) bemutató munkája, melyen a *mandala* palotájának belső részét az olyan szuperhősök színes képei töltik ki, mint a Superman, Batman és Iron Man, míg külső részén a 14. Dalai Láma fekete-fehér fényképeit montázsolta össze. 2013-ban elkészült *mandala*-sorozata azonban már a Metropolitan Museumban megvalósított nagyszabású projekt közvetett előzményének is tekinthető, amennyiben a rajtuk látható motívumok a tizenegy évvel később megvalósított összegző műben is visszaköszönnek. A „Fodrozódás az időben” (*Ripple in Time*) – vagy tibeti címe alapján „Az idő hullámai” (t. *dus kyi rlabs phran*) – című sorozat *mandaláiban* az „Elveszett” (*Lost*) című kép belső köre, Sákjamuni Buddhát szokásos pózában, a földet érintő kéztartással ábrázolja, csak éppen attribútuma, az alamizsnás szilke nem a kezében van, hanem a feje helyén, s alakját is dicsfényként fogja körbe. A „Költség” (*Cost*) című képen a lótusztrónja előtt ülő figurának bebugyolált fejét dicsfény helyett egy ötágú vörös csillag – benne a Népi Felszabadító Hadsereg 1927. augusztus 1-jei alapítására utaló 81-es emblémával – veszi körül, míg a „Felemelkedés” (*Rise*) összefont karú alakjának feje helyén a tibeti szerzetesek önégetésére vagy a haragvó istenségek dicsfényére utaló tűz lobog. A „Kijárat” (*Exit*) egy buddhista Tankerék előtt a Dalai Láma üres köntösét, míg a „Félelem” (*Fear*) egy felhők között ülő, gépfegyvert szorongató magzatot mutat a jövő víziójaként.⁹ De már egy jóval korábbi, *Az élet metamorfózisa* címet viselő, 2007-ben készített festménye is megelőlegezte a Metropolitan Museumban bemutatott folyamatot. A képen ábrázolt *mandala* legkülső Tűz-köre mellett a többi védőkör szerepét egy négyküllős buddhista Tankerék pereme veszi át, belül pedig egy különös kompozíció foglal helyet. Legalul, a hullámozó víz tetején egy olvasófüzérrel körültekert kézpár látható, amely a minden lény

8 Rigdol 2008: 12–19.

9 Rigdol 2013: 13–17, 28–35. A festményekről lásd Seidel 2016: 376–378.



Tenzing Rigdol: *Az élet metamorfózisa*, 2007. Olaj, vászon, 122 × 122 cm. In: Anna Maria Rossi, Fabio Rossi: *Consciousness and Form: contemporary Tibetan art*. London: Rossi&Rossi: o.n.

javát szolgáló, az egész univerzum szimbolikus felajánlását jelképező *mandala mudrát* (t. *dkyil 'khor phyag rgya*) ábrázolja. Ebben a kéztartásban a két felfelé mutató harmadik ujj a buddhista univerzum mitikus középpontját, a Méru-hegyet, a többi pedig a körülötte levő négy kontinenst és a mindezt körülvevő óceánt jelképezi.¹⁰ A rituálé során a gyakorló tenyérre fektetett olvasófüzér gyakran körbe fogja az ujjakat, hogy a Méru-hegy körüli

¹⁰ Beer 1999: 154.

hegyláncokra utaljon. A festményen a világegyetemet jelképező *mudrá* fölött egy magzat foglal helyet, háta görbületének ívén pedig felfelé törekvő, egyre növekvő Buddha-figurák sorozata ér el egészen a fejéig, testén pedig a Tankerék középpontja egy külön kis körrel van kiemelve. Rigdol a következő értelmezést fűzte a bonyolult szimbolikájú ábrázoláshoz: „Ez a festmény az én személyes hipotézisem a tudatról. Bár a buddhisták úgy vélik, hogy az emberek eredendően az együttérzés, a szeretet és a megbocsátás tulajdonságaival születnek, úgy gondolom, hogy az élet keletkezése a túlélésért folytatott csodálatos küzdelemből fakad. Az együttérzés, a szeretet és a megbocsátás pedig olyan tulajdonságok, amelyek inkább elérendők és kiérdemlendők, mintsem adottak. Ezt a nézetet úgy próbálom bemutatni, hogy a festmény közepén ivarsejtek vannak, amelyek közvetlenül a tengely fölött helyezkednek el. Mivel ezeket az értékeket ki kell érdemelni, a fejlődésnek és az időnek egyaránt fontos szerepe van a festményen. Ezért a kereket jobbra döntöttem, az óramutató járásával megegyezően, körkörös mozdulatokkal a legkülső mozgó tűzgyűrű felé.”¹¹

A gondolat körei

Mintha csak a tudat jellegével kapcsolatos fenti okfejtést bontotta volna ki jóval bonyolultabb, többretegű módon Rigdol az *Egy gondolat életrajza* című hatalmas installációjában. A négy nagyméretű panel kialakítását nyilvánvalóan az is elősegítette, hogy a múzeum nyolcszögletű átriummá kiképzett Lehman-szárnya már önmagában is egy térbeli *mandalaként* volt számára értelmezhető.¹² A hét-hét *mandalát* ábrázoló három panelt és az egyetlen *mandalát* bemutató negyediket egy-egy, a víz és az ég sávja között lebegő, lótuszokkal teleszótt köröket ábrázoló tibeti szőnyeg „tükrözte” a képek előtt (hogy a szőnyegekben ülő vagy álló néző is a folyamat része legyen), a tér közepén pedig egy négyzet alakú posztamensre helyezett központi *mandala* foglalt helyet. Bár a látogató tettség szerinti ponton kapcsolódhatott be a képek láncolatának felfejtésébe, az *Egy gondolat életrajza* egy következetesen meghatározott struktúrára és sorrendre épült fel. Az egész folyamat ábrázolását alul a kavargó víz és felül az ég sávjának ábrázolása fogta össze mind a négy panelen, az előttük leterített szőnyegektől pedig egy-egy csík – mintegy az ég meghosszabbításaként – vezetett a közepén álló *mandala* felé. Rigdol így összegezte az installáció egészének mondanivalóját: „Mintha mi magunk is a gondolatok óceánjában lennénk. Ez egy sorozat abban az értelemben, hogy van kezdete és vége, ahová bármelyik pontból beléphetünk. Az első fal a viselkedésmódunkkal és ökoszisztémánkkal foglalkozik;

11 Rossi, Rossi: 2007, o. n.

12 Behrendt, Rigdol 2024: 92.

a második az emberek egymás közötti konfliktusaival. A harmadik fal magasztalni és feltárni próbálja az erényről, a szépségről és a békéről való nagyszerű elképzeléseket. Ezután a negyedik panel a hallgatás, a nyugalom vagy a csend megragadását reméli. Van egy központi darab is, amely az egészet egyesíti, s amely az egymásra utaltság gondolatáról beszél. Az installáció egészének célja az *Egy gondolat életrajza* tartalmának feltárása. Egyetlen gondolat útvjáról szól, amely lendületet gyűjt, és sok gondolatot generál, amelyek viszont csoportosulnak, ideákká válnak, és ezek az ideák elkezdik megváltoztatni az emberek életét. Ebben a sorozatban a vibráló gondolatokat felhökként látom, az ingatag érzelmeket hullámként érzékelem, és közöttük van az, amit korunk *mandaláinak* nevezek. A kavargó óceán, a felhők és a strukturált rács egyesíti a négy falat, és megteremti az ebből a környezetből előbukkanó huszonhárom *mandalának* a terepet. [...] Az egész a saját környezetünk ellen irányuló erőszak miatti felelősségünkhöz kapcsolódik.”¹³ Rigdol fejtegetése nyomán jól meghatározhatóvá válnak azok az alapelemek, amelyekre az egész installáció koncepcióját építette. Mint azt a fentiekben részletezte, a felhők az égen a gondolatokat, a hullámok pedig az érzelmeket jelképezik, s az általuk generált folyamatok csomópontjait foglalják össze az egyes paneleken látható *mandalák*.

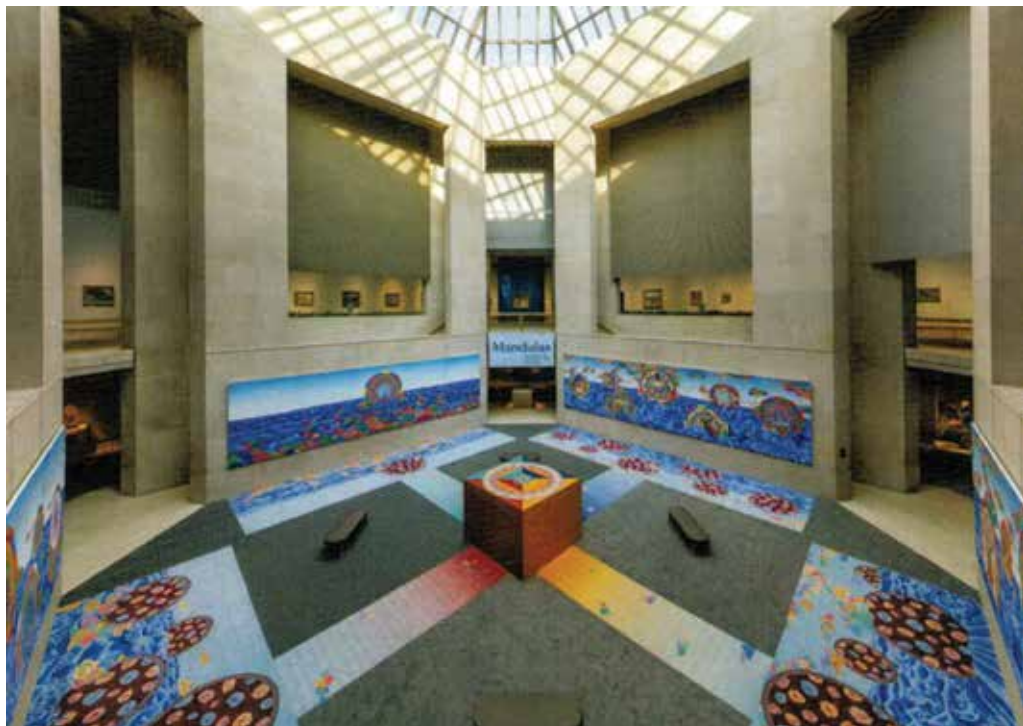
Ami az installáció szellemi hátterét illeti, bármennyire is kézenfekvő volt számára, Rigdol egyáltalán nem csak a tibeti buddhizmusból merített, hanem a hindu mitológia mellett a nyugati, leginkább az amerikai közelmúlt történéseiből is, létrehozva ezzel egy olyan szövevényes utalásrendszert, amit csak nehezen lehet – de talán nem is kell – mindig pontosan interpretálni. Mégis, az egyes részletek elemzése előtt érdemes közelebbről szemügyre venni a kiállítás címét, jobban mondva az *Egy gondolat életrajza*ba foglalt fogalmak tibeti megfelelőit. Már csak azért is, mivel már maga a felhőkkel azonosított „gondolat” értelmezése alapvető filozófiai szempontokat vet fel. Rigdol ugyanis a gondolkodás folyamatára, azaz a vizsgálatra, elemzésre, átgondolásra utaló kifejezést (sz. *vicāra*, t. *dpyod pa*) alkalmazta a címben,¹⁴ ami szoros összefüggésben van a gondolat megragadásának fogalmával (sz. *vitarka*, t. *rtog pa*). Nevezetesen, amikor az alany gondolatát egy tárgyra irányítja, akkor több irányból kell megvizsgálnia, hogy megértse azt; vagyis a Rigdol által alkalmazott terminus szó szerint értelmezve a tudat „vándorlását” jelenti a már megragadott tárgyon.¹⁵ Az installáció címének másik tagja, az „életrajz” (t. *rnam thar*) pedig a tibeti buddhizmusban voltaképp a spirituális életrajzokra alkalmazott szóösszetétel, ami szó szerint „teljes megszabadulást” (t. *rnam par thar pa*) jelent, s többnyire egy személy megvilágosodásának történetét írja le,¹⁶ azaz a kiállítás

13 Uo.

14 Skype-kommunikáció Tenzing Rigdollal, 2025.01.18.

15 A két kifejezésnek az *Abhidhammapitakában* elfoglalt helyéről lásd Cousins 1992: 137–157.

16 Willis 1985: 304–319.



Tenzing Rigdol *Egy gondolat életrajza* című installációja a Metropolitan Museum of Art-ban, New York, 2024. In: Tenzing Rigdol: *Chitra-Kala*. Hong Kong: Rossi & Rossi, 2025: 59.

az emberi lény és a világ kapcsolatának vizsgálata révén a saját magunk megértése felé vezető utat próbálja illusztrálni.

A folyamat átélését nagyban elősegítették a felhők és a víz ábrázolásának változásai is. A háborgó víz – mely csak az utolsó, negyedik panelen válik nyugodt, egyenletes hullámzássá – mozgásának megjelenítése, ahogy a hullámhegyeket a víz ereje fellöki, majd saját súlyuknál fogva visszaesnek, különösen komoly feladat a tibeti festők számára.¹⁷ Hasonló művelet játszódik le a felhőkkel is,¹⁸ melyek az első két panelen különböző színű, fenyegető gomolyfelhők alakjában szinte ellepték az eget, s csak a negyedik panelen süllyednek a víz szintje alá. Jól érzékelhető, hogy a háborgó, majd végül elnyugvó víz és az összetorlódó, majd lassan elenyésző felhők ábrázolásával Rigdol egy spirituális folyamatot akart kifejezni. Ugyanis a „gondolat” felhőivel szemben a vizet az „ingatag

17 A víz hagyományos ábrázolásáról lásd Beer 1999: 17. Rigdol azonban külön, természetes körülmények között is tanulmányozta a víz hullámzását, lásd Behrendt, Rigdol 2024: 92.

18 A felhők különböző fajtáiról lásd Beer 1999: 24.

érzelmeikkel”,¹⁹ azaz minden valószínűséggel a tudatot elhomályosító szennyeződésekkel (sz. *klesā*, t. *nyon mongs*) azonosította, ami azért lényegbevágó, mivel a szennyeződések közül az ún. három méreg (t. *dug gsum*), azaz a vágy (t. *ḍod chags*), a harag (t. *zhe sdang*) és a tudati zavarodottság (t. *gti mug*) a legfőbb oka annak, hogy a lények az újraszületések körforgásában (t. *srid pa'i 'khor lo*) vergődnek.

Eppen a paneleken végigvonuló alapotívumok, a felhők és a víz erősen meghatározott szimbolikája miatt volt jelentősége Rigdol két javaslatának az installációs rendszer egészének értelmezésére. Eszerint a festmények előtt leterített – és a festményeken ábrázolt *mandalákat* a lótuszkörökkel mintegy tükröző – szőnyegek a tudat koncentrációját, az egyhegyűséget (sz. *ekāgratā*) biztosító nyugalmat (sz. *śamatha*, t. *zhi gnas*), a festmények paneljei pedig a valóság három ismertetőjegyét (sz. *trilakṣaṇa*), vagyis az állandótlanságot (sz. *anitya*), a szenvedést (sz. *duḥkha*) és az önmagátlanságot (sz. *anātman*) felismerő belátást (sz. *vipaśyanā*, t. *lhag mthong*) jelképezik, melyek révén megismerhetővé válik a szennyeződésektől mentes tudat természete.²⁰ Másfelől Rigdol a festmények négy paneljét megfeleltette a Pantandzsali híres *Jóga-szútráinak* első könyvéből való második szútrának is, ami a jóga alapvetésének tekinthető: „A jóga a tudat változó állapotainak lecsendesítése” (sz. *yogaś citta-vṛtti-nirodhaḥ*).²¹ Vagyis az első panel a tudattal (sz. *citta*), a második panel a mozgással, változással (sz. *vṛtti*), a harmadik a megnyugvással, megállítással (sz. *nirodha*), a negyedik pedig magának a jógával (sz. *yoga*) hozható összefüggésbe.²² Mindezek mellett még külön jelentősége van az ég térfelén megjelenő, a *mandalákat* összekötő ötszínű sávoknak is, melyek Rigdol szerint az ikonográfiailag meghatározott alakzatokat kiszervező ikonometriai rendszer – az elkészült festményeken láthatatlan – segédvonalainak (t. *thig tshad*) felelnek meg.²³ Az öt szín pedig elsősorban az öt elemmel (t. *khamṣ lnga*), a térrel (t. *nam mkha'*) a széllel (t. *rlung*), a tűzzel (t. *me*), a vízzel (t. *chu*) és a földdel (t. *sa*) hozható összefüggésbe, amelyek a buddhista univerzum kozmológiai struktúráját alkotják.²⁴ Ugyanakkor Rigdol műve (vagy inkább víziója) egyáltalán nem maradt meg a tibeti buddhizmus fogalomrendszerének kizárólagos felhasználásánál, hanem számos egyéb, vallási és történelmi motívumot épített be az általa összegzett folyamatokba. Jól példázzák ezt az egyes paneleken bemutatott fázisok gócpontjainak tekinthető *mandalák*, melyeknek szerkezete látszólag megfelel ugyan a hagyományos ábrázolásoknak (kívül szokásos módon a Tűz-hegy köre, belsejükben pedig legtöbb esetben a *mandala* palota szerkezete látható), de ezeken belül mindig egy teljesen egyéni jelképrendszer került kialakításra.

19 Behrendt, Rigdol 2024: 92.

20 Skype-kommunikáció Tenzing Rigdollal, 2025.01.18. Lásd erről Adam 2006.

21 Lásd erről Bryant 2009. (a szerző fordítása)

22 Skype-kommunikáció Tenzing Rigdollal, 2025.01.18.

23 Behrendt 2014: 44.

24 Lásd erről Beer 1999: 104.

Az egész képsorozat egyik állandó motívuma a majdnem minden *mandala* mellett felbukkanó, letakart fejű emberi alak, aki mintegy végigvezeti a nézőt az egyes jelene-
teken. Erről Rigdol a következőket nyilatkozta: „A festményeken mindenütt találsz egy
bebugyolált fejű miniatűr figurát. Az alak »engem« jelenít meg, amennyiben a bebu-
gyolált fej a korlátozott tudásommal és tudatlanságommal kapcsolatos tudatosságomat
jelképezi.”²⁵ Erre a figurára számos példát találhatunk Rigdol korábbi munkáiban is,²⁶
amivel összefüggésben már hasonlóképpen fogalmazta meg: „Számomra a bebugyolálás
azt jelenti, hogy nem látok mindent tisztán, és még mindig vannak előítéleteim... mintha
nem lennék teljesen ébren, de még mindig ebben utaznék, mint aktivista és művész....
Tehát ezek a figurák mind én vagyok, aki nem egészen tudatosan, de még mindig teszek
valamit, még mindig párbeszédet folytatok vagy megosztok valamit.”²⁷ Vagyis Rigdol egy
olyan útikalauzként ábrázolja saját magát, aki nem csak megértetni akarja a *mandalák*
segítségével ábrázolt a folyamatot, hanem saját, ezzel kapcsolatos tanácsalanságát is
bemutatja. Így nem egyfajta „lélekvezető”²⁸ vagy túlvilági kísérő (mint Dante Alighieri
Isteni színjátékában Vergilius) szerepét tölti be, hanem inkább az egyénnel együtt szüle-
tett tudatlanságot (t. *ma rig pa lhan skyes*) testesíti meg, ami leginkább az élőlények hat
létvilágának forgatagát bemutató buddhista Életkerék (t. *srid pa'i 'khor lo*) legkülső kö-
rének, a feltételektől függő keletkezés tizenkét tagú oksági láncolatának (t. *rten 'brel bcu*
gnyis) első tagjára, a nem-tudást (t. *ma rig pa*) szimbolizáló, botorkáló vak ember alak-
jára emlékeztet. Annál is inkább, mivel Rigdol figurája már az első panel első *mandalája*
mellett, a hullámozó vízen hanykolódó csónakból kirepülő, bebugyolált fejű alakként is
látható, mintegy a létezés egyik bugyrába vetetten. És ez az ábrázolás akarva-akaratlanul
az oksági láncolat harmadik tagjára, a fogalmi és az érzékszervi benyomás egységét kife-
jező, a csónakkal és utasával szimbolizált név és forma (t. *ming gzugs*) megjelenítésére is
utal. Ráadásul a csónakos jelenet mintegy összefoglalja a kiállítás címének kezdőbetűit
is (BOAT = Biography of a Thought), aminek jelentőségét Rigdol így fejtette ki: „Az
első festményen én magam vagyok a világba dobva, készen arra, hogy tanuljak, készen
arra, hogy egy kicsit jobban kibontakozzak. Amikor fiatal voltam, egy számítógépes osz-
tályban tanultam, és mindig azt mondták, hogy G.I.G.O. – szemét be, szemét ki.”²⁹ Azt
hittem, hogy ez a karmáról szól. Az első panel valójában arról szól, hogy hogyan dobjuk
a szemetet és mindent az óceánba, és láthatod a karmát is – ahol minden, amit eldobsz,

25 Behrendt, Rigdol 2024: 91.

26 Lásd Rigdol *Dialógus* című kiállítását, Rigdol 2019.

27 Magnatta 2019: 7.

28 Lásd erről Kerényi 1984.

29 Az informatikában a „garbage in, garbage out” (GIGO) fogalma arra utal, hogy a hibás, elfogult vagy rossz minőségű („szemét”) információ vagy bemenet hasonló („szemét”) minőségű eredményt vagy kimenetet eredményez.

visszajön.”³⁰ Vagyis Rigdol lényegében a múltból eredő és a jövőre kiható, ok-okozati következményekkel bíró cselekedetek (sz. *karman*) folyamatának/folyamának egyes állomásait festette meg különböző *mandalák* formájában az *Egy gondolat életrajzá*nak víz és felhők között lebegő sorozatán.

A szájban és a szívben is

Az első panel első *mandalájának* közepén egy hatalmas kitátott száj látható, a fogak között pedig egy markológép feje enged el mindenféle összegyűlt tárgyat, melyek egy futószalagon ömlenek vissza a száj mögé. A kitátott száját illetően több vizuális megfeleltetés is kínálkozik: utalhat az Életkereket agyarái között tartó démonra, a Halál Urára (t. *’Chi bdag*), vagy éppen Fritz Lang 1927-ben bemutatott, *Metropolis* című filmjéből a Moloch-ra, a kapitalizmus szörnyetegére, akinek szájában eltűnnek a munkások, de emlékeztet a *Szörnyek Háza* néven ismert római Zuccari palota kitátott száját formázó kapujára és ablakaira is. Mindazonáltal Rigdol számára a nyitott száj minden létező forrását, a hangot idézi fel,³¹ ahogy a régi indiai szövegek a kozmikus hang kisugárzásaként írják le az univerzumot.³² Ráadásul Rigdol itt a világot átható nagy hős, Krisna (Visnu nyolcadik megtestesülése) egyik gyerekkori történetére is utal, pontosabban arra a *Bhágavata Puránában* olvasható jelenetre, amikor testvére azzal vádolta meg Krisnát, hogy sarat evett.³³ Ekkor Krisna kitátotta száját, hogy anyja belenézhessen: „Jasódá ott látta a mozgó és mozdatlan dolgok világegyetemét; a teret; az égtájakat; a Föld szféráját az óceánokkal, szigetekkel és hegyekkel; a levegővel és a tűzzel; a holddal és a csillagokkal. Látta a csillagképek körét, a vizet, a fényt, a szelet, az eget, a fejlett érzékeket, a tudatot, az elemeket és a három *guna* minőségét. Látta ezt az univerzumot, annak minden változatosságával, testekre bontva, melyek a lelkek tárházai. Látta az időt, a természetet és a *karmát*.”³⁴ Mindezek helyett azonban Rigdol a világegyetemenként működő szájban csak az emberi világ oda-vissza áramló javait, jobban mondva szemetét (G.I.G.O.) láttatja, mint egy végtelenített utazás (egy nyitott bőrönd, benne útlevéllal a tárgyak között) mindig újratermelődő kellékeit. Ez a bevezetője az első panel hét *mandalából* álló sorozatának, ami Rigdol szándéka szerint a környezeti ingerekre adott emberi viselkedésformákkal, a természeti rendsze-

30 Nyidon 2024.

31 Behrendt, Rigdol 2024: 91.

32 A Mataṅga Muninak tulajdonított, 6–8. századra tehető, indiai klasszikus zenével foglalkozó *Brhaddeśi* című szanszkrit mű utal talán a legkorábban a hang, a zene és az egész világegyetem közötti kapcsolatra: „Nāda-Brahman nélkül nincs dal, nincsenek hangjegyek, nincs tánc; az egész univerzum Nāda-Brahmanból áll.” Beck 1995: 108–109.

33 Skype-kommunikáció Tenzing Rigdollal, 2025.01.18.

34 Bryant 2007: 122–123. (a szerző fordítása)



A Rigdol jelképező figura a csónak fölött, az első panel első *mandalája* mellett. Metropolitan Museum of Art, New York, 2024. In: Kurt Behrendt (ed.) *Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet*. New York: The Metropolitan Museum of Art: 90.

rekben kialakult kölcsönhatásokkal és az ökoszisztémával foglalkozik.³⁵ És ennek, a kozmikus hangként is interpretált folyamatnak a forrása a második *mandalában* megjelenő hangszer, egy ökölbe szorított kézben végződő hangolófejjel ábrázolt, önhangoló lant (t. *sgra brnyan*), amely Rigdol elképzelése szerint a környezetünk ellen irányuló erőszak

35 Behrendt, Rigdol 2024: 92.

miatti felelősségünk intonálja.³⁶ Erre nyilván a *mandala* palotájának külső falait szegélyező, füstölgő gyárkémények utalnak, ám hogy a kép jobb alsó sarkában megnyíló kis szoba, benne egy asztallal és virágcsereppel, illetve előtte a gitározó, bebugyolált fejű Rigdolla mire vonatkozik, az még csak nem is sejthető. A harmadik *mandala* palota belsejét kitöltő, levelét hullajtó fa is nyilvánvalóan a környezetszennyezésre vonatkozik.³⁷ Egyfelől emlékeztet az indiai istenek illatos csodafájára (sz. *Pārijāta*) is, melyet többek között a Tej-tenger kiköpülése során nyertek el, Visnu második megtestesülése, a Teknősbéka (sz. *Kūrma*) segítségével,³⁸ de még inkább utalhat a Bódhi-fára (*ficus religiosa*), ami alatt Uru-vélában (mai Bódhgajá) a Buddha „felébredt”, megvilágosodott. A *mandala* palotájának kapuiba írott három betű (F, E, L) nem ad ki értelmes olvasatot, mivel a hiányzó negyedik betűt a *mandala* alsó részén megjelenő, vajmécsest (t. *mar me*) tartó istenség takarja ki. Mivel a bölcsesség (t. *ye shes*) fényét jelképező vajmécsesek elengedhetetlen felajánlásnak számítanak a buddhista oltáron,³⁹ nyilván külön jelentősége van annak, hogy a megfelelő szót (LIFE) kiadó, kitakart I betű feltehetően az „én”, az ego (angol „I”) felajánlására utal. A negyedik *mandala* közepén a felhőkkel körülvett Zöld Tárá (t. *sGrol ljang*) látható, mégpedig igen különös ikonográfiai változatban: az első *mandalán* ábrázolt kitakart szájból felbukkanó civilizációs tárgyakat (rögbilabda, telefon, Coca Cola stb.) elnyelő halat tart a kezeiben. Tárát úgy tisztelik, mint aki az evilági veszélyektől megmenti (t. *sGrol ma*), és a megvilágosodáshoz vezető úton védelmezi a lényeket. Ezért utalhat a hal Visnu első, halként való megtestesülésére (sz. *Matsya*), amikor a világot elárasztó özönvíztől megmentette az élőlényeket. A jelenetet kiegészíti a hullámokon lovagló, bebugyolált fejű Rigdol, amint a *mandala* egy részét borító, a „gondolat” folyamatát megjelenítő felhőket nyilazza.

Az ötödik *mandalában* a palota falait szétmosó, olvadó jégtakaró alatt a környezeti változásoknak az Északi-sarkvidéken egyik legjobban kitett állatfajta, egy hullámhegy tetején lebegő lótusztrónon álldogáló jegesmedve nyilvánvalóan a klímaváltozásra, globális felmelegedésre utal. A hatodik *mandala* középpontjából a felhők közé minden irányba kiáramló bombák, rakéták és repülőgépek pedig kétségtelenül a földön egyre jobban kiterjedő, folytonossá váló fegyveres konfliktusokat és háborúkat érzékeltetik. A panel utolsó, hetedik *mandalakörének* alján, az összetorlódott felhőkön egy különös, lángnyelvekkel körülvett, kibontott hajú mezítelen női alak áll lótusztrónon. Fején gázálarcot visel, felemelt bal kezében nyeles kézigránátot tart, kifeszített jobbában gerely, s két lábával Rigdol egy-egy bebugyolált fejű alakmását tapos, miközben egyikük épp a tükörben nézegeti magát. Az ábrázolás azért is különös, mert valójában a buddhák bölcsességének

36 Uo.

37 Uo.

38 *The Viṣṇu Purāṇa* 2021: 77–78.

39 Lásd erről Beer 1999: 226.

megnyilvánulását megtestesítő Vadzsrajóginí (sz. *Vajrayoginī*, t. *rDo rje rnal 'byor ma*) parafrázisa.⁴⁰ Az eredetileg vörös testszínű, jobbra kilépő pózban (sz. *pratyāliḍhāsana*) álló Vadzsrajóginí jobbájában egy bárdot (sz. *kartṭṛkā*), felemelt baljában egy vérrel teli koponyacsészét (sz. *kapāla*) emel, bal vállán pedig egy rituális pálca (sz. *khaṭvāṅga*) nyugszik. Öltözkének és attribútumainak szimbolikus jelentése van, lábait pedig a tudati szennyeződések (sz. *kleśa*) megszemélyesítő világi istenségeken tartja, arra utalva, hogy megsemmisíti azokat.⁴¹ Az istenség alatt azonban meglepő módon még egy nyitott ablak is látható, a belőle kiáramló szívecskékkal. A meglehetősen furcsa képzettársítás Rigdol szerint az indiai majomistenség, Hanumán történetére utal,⁴² aki mellkasának feltépésével bizonyította a rajta gúnyolódóknak, hogy a nagy hős, Ráma és felesége, Szíta képe a szívében lakozik. A nagy indiai eposz, a *Rámájana* főhőse, a démonkirályt legyőző, a törvényt, igazságot és erkölcsöt, azaz a *dharmát* betöltő Ráma jelenlétére való – meglehetősen rejtett értelmű – célzással feltehetően a világban uralkodó egyensúly fennmaradására vetett hitre gondolhatott a művész. Annál is inkább, mivel Ráma nem más, mint Visnu hetedik megtestesülése, így valamennyire az is érzékelhető, hogy az első panel *mandalái* nemcsak a világot fenyegető veszélyeket, hanem a megmentésére utaló allúziókat is összefoglalják.

Bombáktól a tornyokig

A második panel *mandalái* Behrendt szerint arra világítanak rá, hogy az instabil gondolatok egy konfliktusokat keltő, instabil világot hoznak létre, amit Rigdol is megerősített, amennyiben a gondolatok következményeire, a háborúra, gyarmatosításra, rasszizmusra, fegyveres erőszakra és a terrorizmusra hivatkozott.⁴³ A félig vízbe süllyedt első *mandalá*-ban látható két gombafelhő képe mindenesetre az emberiség történelmében lezajlott egyik legszörnyűbb tragédiára utal. A II. világháború végén, hogy Németország fegyverletétele után Japánt is megadásra bírják, az amerikaiak 1945. augusztus 6-án Hirosimára, augusztus 9-én pedig Nagaszaki városára dobták le az akkor kifejlesztett, borzalmas pusztítást véghez vivő atombombát. A második *mandalá*-ban azonban Rigdol már a minneapolis-i Floyd-incidenst dolgozta fel, ami épp abban az időszakban történt (2020. május 25.), amikor a MET kiállítására szánt sorozatát festette; nevezetesen egy fehér rendőrtiszt agresszív intézkedése következtében az afroamerikai George Floyd életét vesztette. Rigdol meghökkentő módon Floydot Abraham Lincoln washingtoni szobrának (*Lincoln*

40 Vadzsrajóginiről lásd English 2002: xxii–xxv.

41 Vadzsrajóginí *mandalájának*, ikonográfiájának és szimbolikájának leírását lásd Gyatso 1991: 117–122.

42 Skype-kommunikáció Tenzing Rigdollal, 2025.01.18. A történetről lásd Lutgendorf 2007: 156.

43 Behrendt, Rigdol 2024: 92.

Memorial, 1920) pózában ábrázolta, amint a római hatalom jelképének számító összekötött vesszőnyalábokkal (*fascies*) keretezett karosszéken ül. A jelenet egyrészt utal a Lincoln elnöksége alatt bekövetkezett rabszolga felszabadításra, másrészt arra, hogy a Floyd halála ürügyén kirobbant radikális megmozdulások kapcsán naprenden volt Lincoln szobrainak, emlékműveinek megrongálása, ledöntése, vagy eltávolításuk követelése; Lincoln ugyanis egyúttal az Afrikába való kivándorlásra is rá akarta bírni az újonnan felszabadított fekete lakosságot. A *mandala* külső sávjában az amerikai jelnyelv (ASL) elemeit megjelenítő kézmozdulatok is láthatók,⁴⁴ mivel Rigdol az installáció során folyamatosan felhasználta a jelnyelv általa „ASL *mudráknak*” nevezett, kézjelekkel kifejezett elemeit, hogy – a tantrák titkos értelmű szimbólumaihoz hasonlóan – csak azok tudják értelmezni jelentésüket, akik feloldásukat ismerik.⁴⁵ Itt körben a kézjelekkel kifejezett *Jólét*, *Remény* és *Vágy* szavak olvashatók – három olyan hajó neve, amelyet az Amerikába vitt afrikai rabszolgák szállítására használtak. Talán éppen ezért, Lincolnnal szimbiózisban Rigdol egyúttal az eljövendő, Kegyes (sz. *Maitreya*) nevű buddha pózában, az úgynevezett európai ülésmodban, azaz kegyes testtartásban (sz. *bhadrāsana*) is ábrázolta Floydot (a buddhák közül csak Maitréja ül így), aki a Tusita („Örömteli”) mennyországban, egy trónon ülve várja, hogy eljövételének ideje bekövetkezzon. A harmadik *mandalában* maga a 14. Dalai Láma áll, kezét egy előtte lebegő kínai katonasapka fölé emelve. A mozdulat jellege valójában a kolostori vitára (t. *rtsod pa*) utal,⁴⁶ melynek gyakorlata elsősorban a *geluk* (t. *dge lugs*) rendhez kötődik a tibeti buddhizmusban. Az oktatás eszközeként alkalmazott módszerrel két vagy több fél folytat egymással párbeszédet és vitát a megismerés folyamatát (sz. *pramāṇa*, t. *tshad ma*) vizsgáló vallási kérdésekben.⁴⁷ Azonban a kínai Népi Felszabadító Hadsereg emlékeztető sapka révén a szituáció egészen másfajta kontextusba kerül, amint ezt korábbi, hasonló motívumot felvonultató munkái kapcsán a művész meg is fogalmazta: „...olyan, mintha a sapkát az erőszakos tekintély szimbólumaként használnánk, vagy valaki megpróbálná korlátozni a szabadságod vagy bármilyen kifejezésmódot.”⁴⁸

A második panel folyamának közepén álló negyedik *mandalában* az Időkerék (sz. *Kālacakra*, t. *Dus kyi 'khor lo*), a *Kālacakra-tantrát* megszemélyesítő istenség és női párja, Visvamátá (sz. *Viśvamātā*) ábrázolása áll, Charlie Chaplin *Modern idők* című filmjére

44 Lincoln szobrának kezei nevének kezdőbetűit (A, L) is kifejezik a jelnyelv kéztartásaival.

45 Rigdol ugyanígy beágyazott a műbe Braille-írással írt verseket is, így az installáció bizonyos részeihez korlátozta a hozzáférést. Mindemellett az ASL és a Braille beépítése a fogyatékos és a nyelv által képviselt határvonalakon való átlépést is szolgálja, tükrözve Rigdol azon szándékát, hogy olyan emberként kommunikáljon, aki „nem tartozik semmilyen nemzethez, fajhoz, osztályhoz, csoporthoz, törzshöz, klubhoz vagy felekezethez.” Behrendt, Rigdol 2024: 91.

46 Skype-kommunikáció Tenzing Rigdollal, 2025.01.18.

47 Lásd erről Dreyfus 2003.

48 Magnatta 2019: 9. Rigdol vonatkozó korábbi műveit lásd Rigdol 2019: 28, 38–41.



A második panel George Floydot ábrázoló második *mandalája*. Metropolitan Museum of Art, New York, 2024. In: Tenzing Rigdol: *Chitra-Kala*. Hong Kong: Rossi & Rossi, 2025: 61.

(1936) emlékeztető fogaskerekék között. Körülötte, a hullámozó vízen bebugyolált fejű kis figurák (Rigdol alteregói) nyüzsögnek, a tibeti istenségek szemének megfelelő alakzatot cipelve, melyekben különböző dolgok (tibeti zászló, arctalan tömeg, amerikai zászló töredéke stb.) tükröződnek. A 11. századra visszavezethető *Kálacsakra-tantra* a Felülmúlhatatlan jóga-tantrák (sz. *anuttarayoga-tantra*) osztályába tartozó legkésőbbi, legbonyolultabb és a legösszetettebb, indiai eredetű buddhista ezoterikus szöveg, melyet a tibeti hagyomány három fő részre oszt: a Külső, Belső és Egyéb *Kálacsakrára* (t. *phyi nang gzhan gsum*). A Külső *Kálacsakra* többek között embriológiával, asztromedi cinával, jógikus és rituális terápiákkal, valamint az alkímiával foglalkozik, s az egyént a kozmikus ember megfelelőjeként és a Buddha testének lakhelyeként értelmezi. A Belső *Kálacsakra* kozmológiával, asztrológiával, kronológiával és eszkatológiával foglalkozik, s a kozmoszt a Buddha testeként értelmezi; az Egyéb pedig a tantra gyakorlatával foglalkozik.⁴⁹ A *Kálacsakra*-hagyomány egyedülálló vonása a mitikus Sambhala földjéhez fűződő kapcsolata, elsősorban a buddhizmusban betöltött jövőbeli szerepe szempontjából, mivel egy végső, apokaliptikus csatát jövendőül Sambhala királya és a muszlimokkal azonosított barbárok között. A *Kálacsakra-tantrát* és *mandalájával* kapcsolatos beavatást a Dalai Láma korunk tanításaként alkalmazza, mely lehetőséget nyújt számára a világbékére való felhívásra is. Rigdol eredeti módon fejtette ki ezzel kapcsolatos nézeteit: „A *Kálacsakra-tantrát* a Buddha utolsó tantrikus tanításának tartják, amelyben feltárta a lélegzet és a gondolat, a gondolat és az idő, az idő és a mozgás, a mozgás és a szenvedés, majd a szenvedés és a gondolat szövevényes kapcsolatát. Ezért művészként érdekes számomra, hogy egy olyan kompozíciót képzeljek el, amely egyszerre fejezi ki a mozgás és a mozdulatlanság érzetét. A festményen a *Kálacsakra* istenségeket az idő működésével szemben ábrázolom, miniatűr alakokkal, amelyek a kollektív emberi szenvedés felé terelik a tudatosságot.”⁵⁰

Az ötödik *mandala* Thích Quảng Đức vietnami szerzetest ábrázolja,⁵¹ aki önégetéssel (Saigon, 1963. június 11.) tiltakozott a buddhistákat megfélemlítő dél-vietnámi Ngô Đình Diệm-rezsimmel szemben. A jelenet azonban közvetlen utalás arra a több mint másfélszáz tibetire, akik 2009 óta fejezték ki hasonló módon tiltakozásukat Tibet kínai megszállása ellen. Rigdol már 2011-ben, *Kirti: a gyötrellem hamvaiból* címmel egy expresszív, a hamvakra utaló szürke tónusú festményt szentelt az elsőként számontartott tibeti önégetésnek,⁵² 2019-ben pedig megrendezte *Az én világom a te vakfoltodban van* című kiállítást, melyen a selyemből, kéziratlapokból és fényképekből készült nagyméretű

49 A *Kálacsakra-tantráról* lásd Sopa, Jackson, Newman 1985.

50 Behrendt, Rigdol 2024: 95.

51 Lásd erről Mina 2025.

52 Bár a köztudomás szerint az első tibeti önégetést az északnyugat szecsuáni Kirti kolostorból származó fiatal tibeti szerzetes, Tapey 2009. február 27-én hajtotta végre Ngaba város piacterén, előtte már két ilyen esemény is történt. A tibeti önégetésekről lásd Whalen-Bridge 2015: 37–80.

kollázsok öt égő Buddhát ábrázoltak. A tibeti buddhista panteon gerincét alkotó ötös Buddha-család (sz. *pañcakula*, t. *rigs lnga*) tűzbe borulásával az önégetésekre célzott, amit a tibeti *thangka*-festészet egyik olyan anyagával, a selyemmel is nyomatékositott, amely hagyományosan Kínából került Tibetbe.⁵³ A hatodik *mandala Félelem* címmel ugyancsak megjelent Rigdol 2013-ban készített *mandala*-sorozatában,⁵⁴ amely egy AK-47-es gépkarabélyt magához szorító magzatot ábrázol, miközben az istenségek szemével behelyettesített levelű, színes lótuszvirágok nyílnak körülötte. A jelenetet az ősi indiai, az üdvözlésre, illetve könyörgésre, tiszteletre, odaadásra és az erőszakmentességre utaló kéztartások (sz. *añjali-mudrā*) sorozata fogja körbe.⁵⁵ A kép a gyerekek által elkövetett fegyveres erőszakra vonatkozik, ami az iskolai lövöldözések miatt különösen akut probléma az Egyesült Államokban.⁵⁶ A hetedik *mandala* ismét amerikai vonatkozásokat takar. A félig vízbe süllyedt, felhőkkel borított *mandalából* a New York-i World Trade Center lángokban álló ikertornyai bontakoznak ki, ami a radikális iszlamista terrorszervezet, az *al-Káida* által 2001 szeptember 11-én véghez vitt merényletre céloz, amikor a terroristák által elfoglalt utasszállító repülőgépek csapódtak be a tornyokba.

Fent van lent

A harmadik panel fókusza Rigdol szerint a világunkat formáló vagy irányító paradigmatisus elképzelések megvitatására irányul.⁵⁷ A nyitókép *mandalája* nem más, mint Picasso 1907-ben festett, a New York-i Museum of Modern Art-ban látható *Avignoni kisasszonyok* című képének átalakítása. Picassóra ekkor elsősorban a Párizsban megismert archaikus ibériai művészet és afrikai maszkok voltak hatással, képének címe pedig egy olyan barcelonai utcára utal, ahol a bordélyházak működtek. Ez az öt prostituáltat ábrázoló, síkokból felépített kép jelentette az európai művészetben a kubizmus kezdetét, Rigdol azonban a szereplőket „rekonstruálva”, nemcsak új formát adott nekik, hanem Picasso híres jelenetét a öt érzékszerv (t. *’dod yon lnga*) szimbolikus megjelenítéseként értelmezte át, amire az alattuk látható buddhista jelképegyüttessel utalt.⁵⁸ Az öt érzéket a tibeti művészetben általában egy összetett csoportként ábrázolják: a tükör a látást, a cintányérok vagy lant a hangzást, a füstölővel teli kagylóhéj a szaglást, a gyümölcs az ízlelést és a szövetet a tapintást jelképezi. Ezeket az istenségeknek vagy a mestereknek szánt felajánlásként mutatják

53 Rigdolnak a tibeti önégetésekkel kapcsolatos munkáiról lásd Magnatta 2022a.

54 Lásd 8. lbj.

55 Lásd erről Beer 1999: 154.

56 Lásd erről Spitzer könyvének vonatkozó részleteit, Spitzer 2015.

57 Behrendt, Rigdol 2024: 95.

58 Uo.



A harmadik panel Öt érzéket ábrázoló első *mandalája*. Metropolitan Museum of Art, New York, 2024. In: Kurt Behrendt (ed.) *Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet*. New York: The Metropolitan Museum of Art: 94.

be, mint az adományozó érzéki élvezetekről való lemondásának gesztusát.⁵⁹ Rigdol szerint, ha valaki ezt az öt mentális képességet megfelelően megérti, akkor nem lehet sem férfi, sem nő (vagy bármi más), hanem csakis a tiszta tudatosság (sz. *vidyā*, t. *rig pa*).⁶⁰ Ezt jelképezi az *Avignoni kisasszonyok* pózában álló öt nő közül a középen álló félig nő, félig

⁵⁹ Lásd erről Beer 1999: 194.

⁶⁰ Behrendt, Rigdol 2024: 95.

férfi Ardhanārīśvara (sz. *Ardhanārīśvara*), Siva egyik, párjával, Párvatival egybefonódó megjelenési formája, az univerzum férfi és női energiáinak szintézise; annak szimbóluma, hogy az Istenség női princípiuma, a Sakti elválaszthatatlan a férfi princípiumtól.⁶¹ Rigdol azonban még valami mást is megfogalmazott az emberi létet alkotó férfi és női energiák egyensúlyát jelképező kettősséggel kapcsolatban: „A tantra valójában a közösség megtalálásáról szól – ami egyedi bennem, de benned is. Egyediek vagyunk, mégis egyformák.”⁶² És ahogy Picasso az afrikai maszkok hatása alatt átdolgozta világhírűvé vált festményének végső változatát, úgy alakította át Rigdol is Picasso művét a saját víziójává, mintegy a saját képére kolonizálva azt.

A félig vízbe merült, felhőkkel körülvett második *mandalában* egy tibeti rituális tör (sz. *kīla*, t. *phur bu*) jelenik meg, melynek eredete a védikus Indiára nyúlik vissza. A vele kapcsolatos rituálé célja a föld egy olyan pontjának megjósolása volt, ahol az alatta lévő láthatatlan „földkígyó” fejét átszúrták. Hasonló módon járnak el mindmáig a tibeti buddhista kolostorok, templomok, sztúpák vagy lakóházak alapkövetételének szertartásán, amikor az év napjait jelképező négyzetrács segítségével megrajzolják a kígyótestű gazdaszellem (t. *sa bdag*) ábráját,⁶³ de a *mandalák* helyének kijelölése során is, amikor védőköröket alkotó rituális töröket helyeznek el a fő irányokban.⁶⁴ A harmadik *mandalában* olyan titkos adatokat kiszivárogtató informátorok (*whistleblowers*) képmásai láthatók, mint Frances Haugen, Chelsea Manning, Edward Snowden és Julian Assange, akik felhívták a világ figyelmét a magánszemélyek kormányzati megfigyelésére, a személyes adatok titkos gyűjtésére. Sokatmondó, hogy a négy informátor képmását az amerikai Dél-Dakota államban levő nemzeti emlékhelyen, az eredetileg indián szent helynek számító Rushmore-hegyen kifaragott négy nagy amerikai elnök (George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt és Abraham Lincoln) arcának mintájára festette meg Rigdol. Körülöttük a Nagy Testvérre utaló, ASL mudrákkal jelölt szlogen ismétlődik Orwell 1984 című könyvéből: „A szabadság rabszolgaság.” Ezt a körbefutó kínai katonasapkák képe is felerősíti. A *mandala* előterében viszont egy meglehetősen furcsa jelenet kapott helyet: a haldokló, azaz *nirvánába* belépni készülő, arc nélküli fekvő Buddha fülhallgatójával éppen egy iPad-et hallgat.⁶⁵ Ezt Rigdol sajátosságosan értelmezte is: „Arról beszélek, hogy mai életünkben a digitális média körülvesz bennünket, mindenki igyekszik adatokat gyűjteni. Az emberek még arról is vitatkoznak, hogy ez az egész világ egy szimuláció-e vagy sem. Ez keleten már évezredek óta így van, ahol még maga a Buddha

61 Ardhanārīśvaráról lásd Kramrisch 1981: 197–249.

62 Nyidon 2024.

63 Dorjee 1996: 34–36.

64 Lásd erről Beer 1999: 245–249.

65 A lángoló, arc nélküli fekvő Buddha már megjelent Rigdol 2015-ben készített, *Tájkép* című, Tibet három történeti régiójára is utaló festményén, mellyel a tibeti önégetésekre hívta fel a figyelmet. Magnatta 2019: 13.

is azt mondja: »Én Buddha vagyok«, vagyis ébren vagyok, felébredtem egy szimulációból, és azt mondja: »srácok, ti egy álomállapotban vagytok«.»⁶⁶

A panel negyedik *mandalájának* közepén a nyolcküllőjű Tankerék (sz. *dharmacakra*, t. *chos 'khor*) helyezkedik el egy lótusztrónon, az előtte felcsapó hullámból pedig egy hal alig érzékelhető körvonalai bontakoznak ki. A jelenet a 8. századi indiai mesternek, a Tibetben második Buddhaként tisztelt Padmaszambhavának tulajdonított versre emlékeztet:

Ez az élet olyan gyorsan múlik, mint az őszi felhők,
A család és a barátok olyanok, mint járókelők a piacon,
A halál démona úgy közeledik, mint az alkonyat árnyéka,
Amit a jövő tartogat, az olyan, mint egy áttetsző hal a zavaros vízben,
Az élet tapasztalatai olyanok, mint a múlt éjszakai álmok,
Az érzéki örömek olyanok, mint egy képzeletbeli vendégség,
Az értelmetlen tevékenységek pedig olyanok,
mint a víz felszínén csapkodó hullámok.⁶⁷

Rigdol egyrészt azt akarhatta megjeleníteni, hogy önmagunk természete ahhoz hasonló, mint amikor a hal kiugrik az óceánból, meglátja az eget, majd a víz megragadja és visszahúzza; ez a gondolat szervesen kapcsolódik a paneleken folytatólagosan végigfutó ég-víz motívumhoz. Másrészt szerinte a jelenet a megvilágosodás tizenöt percéhez hasonló.⁶⁸ Ez utóbbi kijelentést nyilvánvalóan egy Andy Warholnak tulajdonított gondolat ihlette: „A jövőben mindenki világhírű lesz tizenöt percig”. És talán ugyanezt hangsúlyozza, hogy a Tankerék küllőin olvasható ASL *mudrák* a következő szót adják ki: „Képzeld” (*Imagine*). Enigmatikusabbnak tűnik a panel ötödik *mandalájának* értelmezése, ahol a palota helyén, a széttört falak közé beömlő víz előtt egy kék testű, a Béke Jelével felruházott haragvó istenség áll, amire ugyancsak találunk példát Rigdol korábbi munkáiban. A *Vihar az illatos földön* (2019) című festményén egy kék színű haragvó istenség bámul a nézőre, testén a Béke Jellel,⁶⁹ ami arra utal, hogy a tibeti buddhizmusban a haragvó istenségek ijesztő megjelenése saját egójuk áttörésében segíti a gyakorlókat.⁷⁰ A jelenetet a mitikus ókori bölcsnek, Hermész Triszmegisztosznak tulajdonított mondást parafrázizálva, egy ASL *mudrákkal* kifejezett szlogen veszi körbe: „Ami fent van, az van lent is”.

A hatodik, aljával vízbe süppedő *mandalában* egy széteső téglafal előtt kiemelkedő, állványokkal körülvett szerzetesi jogar (sz. *vajra*) foglalja el a fő helyet. A szanszkrit

66 Behrendt, Rigdol 2024: 95.

67 Ricard 2013: 22. (a szerző fordítása)

68 Skype-kommunikáció Tenzing Rigdollal, 2025.01.18.

69 A Béke Jele eredetileg a nukleáris leszerelésért folytatott 1958-as brit kampány jelképe volt.

70 Lásd erről Magnatta 2019: 6.

vadzsra szó jelentésalapja: „kemény” vagy „hatalmas”; tibeti megfelelője, a „kövek ura” (t. *rdo rje*) a gyémánt elpusztíthatatlan keménységére és ragyogására utal. Ennélfogva a jogar a buddhaság, azaz a megvilágosodás változtathatatlan, megbonthatatlan és elpusztíthatatlan természetét szimbolizálja.⁷¹ Az állványokról azonban a világ különböző nyelveinek ábécéiből vett első betűk hullanak le minden irányban, ami arra utal, hogy a megvilágosodás erejét szétrombolják az egymástól eltérő nyelvek, ahogy azt a bábeli torony története megjeleníti.⁷² Épp ezért az sem meglepő, hogy a vízből toronyként kiemelkedő *vadzsra* maga is vízből (t. *chu rdor*), a legkevésbé szilárd anyagból való.⁷³ Végül a panel utolsó, hetedik *mandalájában* kinyílt rózsaszín lótuszon egy pókhoz hasonló, sokkarú, soklábú figura terpeszkedik; arra utal, hogy a pók hálójához hasonlóan az egész világegyetem Visnuból jön létre, majd idővel minden vissza is szívódik Visnuba.⁷⁴ Meglepő módon azonban a figura belső szervei fordított helyzetben vannak: agya a gyomrában, emésztőrendszere pedig a fejében. Rigdol ezzel a képi metaforával az installáció alapmotívumára, a gondolkodásra vonatkozó különös és radikális gondolatot illusztrál: „Nem az lenne a jó, ha az agyunk gyomorként működne? Csak akkor gondolkodnánk eleget. Ha megtelt a gyomor, hányunk. Itt az ideje, hogy korlátozd a gondolataidat.”⁷⁵ Vagyis szerinte hasonlóképpen ahhoz, mint amikor az ember jóllakottnak érzi magát és ezért egészségesen pihen, ugyanúgy jótékony hatással volna rá, ha jóllakottnak érné magát a gondolatoktól is. Akkor egészségesen és tudatosan pihenne.⁷⁶ A gondolatok redukálásának és az ebből adódó következményeknek bizarr párhuzama vethető fel a George Bataille által 1936-ban alapított *Acéphale* („Fej nélküli”) elnevezésű, az isteni teremtetést megtagadó, s a szuverén emberi lényben hívő titkos társasággal,⁷⁷ amivel kapcsolatban Bataille így fogalmazott: „Az emberi élet túllépett azon, hogy a világegyetem fejeként és okaként szolgáljon. Amennyiben fejévé és okává válik, s amennyiben szükségessé válik a világegyetem számára, elfogadja a szolgaságot.”⁷⁸

Az üres szék és az üres ég

A harmadik panel utolsó *mandalája*, a gondolkodást az optimális szintre csökkentő, a világot teremtő és pusztító lény vezet a negyedik panel egyetlen, a végtelen víz közepén

71 A *vadzsra*ról és szimbolikájáról lásd Beer 1999: 233–239.

72 Lásd Behrendt, Rigdol 2024: 91.

73 A vízből való *vadzsra* Rigdol saját ötlete volt. Skype-kommunikáció Tenzing Rigdolla, 2025.01.18.

74 Lásd erről Zimmer 1974: 37. Skype-kommunikáció Tenzing Rigdolla, 2025.01.18.

75 Nyidon 2024.

76 Lee 2024.

77 Lásd erről Földényi 2023: 247–252.

78 Bataille 1970: 445.



A negyedik panel széket ábrázoló mandalája. Metropolitan Museum of Art, New York, 2024.
In: Kurt Behrendt (ed.) *Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet*. New York: The Metropolitan Museum of Art: 97.

lebegő *mandalájához*. Ebben már csak egy virágokkal körülvett, méltóságteljes, üres szék áll a lecsendesedett hullámok között,⁷⁹ előtte a víz szintjén lebegő felhőkkel, a világítóan tiszta, kék ég alatt. A Rigdol által ábrázolt folyamatban végül minden, a felhők kavargásával azonosított gondolat el kell rendeződjék, s az üres ég olyanná válik, mint az általános, szokványos tudat (sz. *prākṛta-jñāna*, t. *tha mal shes pa*), ahogy azt a nagy, 19. századi tibeti tudós, Dzsamgön Kongtrül Lodrö Thajé kifejezte *Vadzsrá-énekében*:

Csakúgy, mint a felhőtlen égbolt közepét,
A magától fénylő tudatot lehetetlen kifejezni.
Ez a megfélemletésen túli, elgondolhatatlan bölcsesség,
A mezítelen, szokványos tudat.⁸⁰

Azaz a tudat önmagában létező, makulátlan természetének közvetlen megtapasztalása olyan, mint a felhőtlen égbolt, melyen a fényesség – az ég kéksége – szavakkal kifejezhetetlen, túlmutat az analógiákon és leírásokon.⁸¹ És Rigdol, aki szerint az idáig vezető folyamat célja az volt, hogy kevesebb gondolatunk és több szeretetünk legyen,⁸² még egy saját verset is mellékel ehhez a képhez:

A gondolat egy festmény, egy minta, egy kompozíció.
A gondolat egy lehelet, egy vonal, egy pont szegély nélkül.
A gondolat egy dallam, mindig a hangszereken nyekereg,
A hallgatóval vagy anélkül.⁸³

Egy másban vagy egymásban

A négy panellel határolt tér centrumában kapott helyet az installáció központi eleme, egy külön posztamensen kiemelt *mandala*. Külső szegélyein ASL mudrák és a hat pontból álló Braille-karakterek futnak körbe, belsejében pedig egy különös, Rigdol korábbi munkáiról jól ismert motívumot, az alamizsnás szilkkéket ábrázoló kör kapott helyet. A szilke (sz. *pātra*, t. *lhung bzad*), mellyel a buddhista szerzetesek a napi megélhetésüket biztosító ételt koldulták, Sákjamuni a történeti Buddha ábrázolásának fő attribútuma. Hagyo-

79 Az üres szék arra is utalhat, hogy a korai buddhista alkotások soha nem ábrázolták a Buddhát, hanem alakját az életének fontos eseményeire utaló jelképekkel, többek között egy üres trónnal helyettesítették. Lásd erről Baktay 1958: 82.

80 Kongtrül 1992: 52.

81 Lásd a vers magyarázatát uo.

82 Nyidon 2024.

83 Behrendt, Rigdol 2024: 95.



Tenzing Rigdol *Egy gondolat életreajza* című installációjának középső *mandalája* a térben. Metropolitan Museum of Art, New York, 2024. In: Tenzing Rigdol: *Chitra-Kala*. Hong Kong: Rossi & Rossi, 2025: 59.

mányosan a szerzetesek alamizsnás csészéjét a Buddha egyik úgynevezett szépségjegyének formájára, azaz a fejcsúcsán levő kinövés, dudor (sz. *uṣṇīṣa*, t. *gtsug tor*) fordított megfelelőjeként alakították ki.⁸⁴ Éppen ezért hangsúlyozott jelentése van annak, hogy Rigdol a középső *mandala* belső körében egy hét szilkéből álló kört, pontosabban egy központi csészét körülvevő, az egyik szilkéből a másik szilkébe való áramlást alakított ki, melyet nyolc, a *bódhi* fa levelére emlékeztető falevél kísér. Ennek alapján a hét szilke nem utalhat másra, mint Sákjamunira és a hat előtte élt buddhára, vagyis az előző és a jelenlegi, szerencsés világkorszakban (sz. *bhadrakalpa*, t. *bskal pa bzang po*) megjelent hét buddhára (sz. *saptatathāgata*, t. *de bzhin gshegs pa bdun*), a nyolc falevél pedig már az eljövendő buddhára, Maitréjára is utal. Rigdol szerint azonban mindezt úgy kell felfogni, hogy művének középpontjában az egymásrautaltság gondolata áll: „A központi panelen megpróbálom bemutatni az egyetemesség és az egység lényegi tantrikus eszméjét, és azt, hogy milyen bonyolultan kapcsolódunk össze mindannyian. Azt mondják, hogy amikor a Buddha elérte a megvilágosodást, egy levélre nézett, és azon a levélen csillagokat, esőt,

84 Beer 1999: 228.



Az installáció középső *mandalája*. Metropolitan Museum of Art, New York, 2024. In: Kurt Behrendt (ed.) *Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet*. New York: The Metropolitan Museum of Art: 222.

talajt és levegőt, lényegében egymásrautaltságot látott. Látta, hogy mindannyian sokkal mélyebb szinten kapcsolódunk egymáshoz. Még akkor is, ha a kölcsönös függőségről beszélünk, valójában azt ünnepeljük, hogy mindannyiunkban megvan az egymásrautaltság ereje; ez nagyon erőteljes dolog. Így a központi darab valami reménytelivé válik.”⁸⁵

85 Behrendt, Rigdol 2024: 95.

Bizonyos, hogy Rigdol installációjának jó néhány vonatkozását egyáltalán nem sikerült feltárni ebben a tanulmányban. Alkalmasint ez összhangban van azzal a ténnyel, hogy a rejtett utalásokat nem mindig lehet és talán nem is kell mindig felfejteni, viszont – és feltehetően épp ezért – mindig motiválóan hatnak. Különösen azért, mivel Rigdol rendkívüli következetességgel kezelte fő motívumait, melyek szövetében kialakította az általa legfontosabbnak tartott csomópontokat, korunk problémáira reflektáló *mandalá*-it: „Ha a gondolatok felhők, akkor tetszik az az elképzelés is, hogy a hullámok érzelmek, érted? Alapvetően mindkettő ugyanaz, mert mindkettő a víz részecskéiből áll. Ezért mondják sok szentírásban, hogy a gondolatok olyan erőket hoznak létre, mint az érzelmek, érzések. Ez majdnem olyan, mint a víz körforgása: amikor a víz felfelé száll, felhőké válik; majd az esőzések során le hull, és ismét hullámokká alakul. Alapvetően, a keleti filozófia szerint a gondolatok és az érzelmek ugyanazok.” És még hozzáteszi: „A kettő között pedig megalkotjuk életünk történetét. A dráma során mindig van egy képernyő, ami mögött ezek a játékok zajlanak. És ez a képernyő a tudatosság, ez az ég a tudatosság vagy ez a tükör a tudatosság. Tehát ez a három elem van meg. Én csak játszom ezekkel az elképzelésekkel.”⁸⁶

Felhasznált szakirodalom

- Adam, Martin T. 2006. Two Concepts of Meditation and Three Kinds of Wisdom in Kamalaśīla's Bhāvanākramas: A Problem of Translation. *Buddhist Studies Review* 23 (1): 71–92. <https://doi.org/10.1558/bsrv.v23i1.71>
- Baktay Ervin. 1958. *India művészete. A történelem és művelődés keretében az őskortól a XX. századig*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Bataille, Georges. 1970. *Œuvres complètes*. I. Paris: Gallimard.
- Beck, Guy L. 1995. *Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound*. Delhi: Motilal Banarsidass. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2z5510b>
- Beer, Robert. 1999. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston: Shambhala.
- Behrendt, Kurt. 2014. *Tibet and India: Buddhist Traditions and Transformations*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Behrendt, Kurt. 2024. Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet. In: Uő. (ed.) *Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet*. New York: The Metropolitan Museum of Art: 15–29.
- Behrendt, Kurt – Rigdol, Tenzing. 2024. Biography of a Thought: A Discussion with Tenzing Rigdol. In: Kurt Behrendt (ed.) *Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet*. New York: The Metropolitan Museum of Art: 89–96.

⁸⁶ Rigdol 2025: 57–58.

- Bryant, Edwin F. 2007. Krishna in the Tenth Book of the Bhagavata Purana. In: Edwin F. Bryant (ed.) *Krishna: A Sourcebook*. New York: Oxford University Press.
- Bryant, Edwin F. 2009. *The Yoga Sūtras of Patañjali: A New Edition, Translation and Commentary*. New York: North Point Press.
- Campbell, Thomas P. 2014. Director's Note. In: Kurt Behrendt. *Tibet and India: Buddhist Traditions and Transformations*. New York: Metropolitan Museum of Art: 3.
- Cousins, Lance S. 1992. Vitakka/Vitarka and Vicāra, Stages of Samādhi in Buddhism and Yoga. *Indo-Iranian Journal* 35: 137–157. <https://doi.org/10.1163/000000092794742673>
- Dorjee, Pema. 1996. *Stūpa and its Technology: A Tibeto-Buddhist Perspective*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, Motilal Banarsidass.
- Dreyfus, Georges B. J. 2003. *The Sound of Two Hands Clapping: The Education of a Tibetan Buddhist Monk*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520928244>
- English, Elizabeth. 2002. *Vajrayoginī: Her visualizations, rituals, & forms: a study of the cult of Vajrayoginī in India*. Somerville: Wisdom Publications.
- Földényi F. László. 2023. *A guillotine hosszú árnyéka*. Budapest: Jelenkor Kiadó.
- Gyatso, Geshe Kelsang. 1991. *Guide to Dakini Land: a Commentary to the Highest Yoga Tantra Practice of Vajrayoginī*. London: Tharpa Publications.
- Kerényi Károly. 1984. *Hermész a lélekvezető*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Kongtrül, Jamgön. 1992. *Cloudless Sky: The Mahamudra Path of the Tibetan Buddhist Kagyü School*. Boston & London: Shambhala.
- Kramrisch, Stella. 1981. *The Presence of Śiva*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691224220>
- Lutgendorf, Philip. 2007. *Hanuman's Tale: The Messages of a Divine Monkey*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195309225.001.0001>
- Lee, Eva. 2024. *Tenzing Rigdol at Metropolitan Museum of Art, Mandalas: Mapping the Buddhist Art of Tibet*. <https://www.evaleestudio.com/whats-new/tenzing-rigdol-at-metropolitan-museum-of-art-mandalas-mapping-the-buddhist-art-of-tibet/>
- Magnatta, Sarah. 2019. Between the Lines. In: Tenzing Rigdol: *Dialogue*. Hong Kong: Rossi & Rossi: 5–14.
- Magnatta, Sarah J. 2022a. Tibetan Self-Immolation in The Art of Tenzing Rigdol. In: Ajaya K. Sahoo (ed.) *Routledge Handbook Of Asian Transnationalism*. Abingdon: Routledge: 349–360. <https://doi.org/10.4324/9781003152149-33>
- Magnatta, Sarah. 2022b. Our Land, Our People: reconsidering site-specificity in exile. *Journal of Aesthetics & Culture* 1. DOI: 10.1080/20004214.2022.2082159
- Mina, AX. 2025. Step Into a Mandala at The Met. *Hyperallergic* January 6. <https://hyperallergic.com/981326/step-into-a-mandala-at-the-met/>

- Nyidon, Tenzin. 2024. Tibetan artist's installation 'Biography of a Thought' exhibited at Metropolitan Museum of Art. *Phayul* September 24. <https://www.phayul.com/2024/09/24/50966/>
- Ricard, Matthieu. 2013. *On the Path to Enlightenment: Heart Advice from the Great Tibetan Masters*. Boston & London: Shambhala.
- Rigdol, Tenzing 2008. *Experiment with Forms*. London: Rossi & Rossi.
- Rigdol, Tenzing. 2013. *Darkness into Beauty*. London: Rossi & Rossi.
- Rigdol, Tenzing. 2019. *Dialogue*. Hong Kong: Rossi & Rossi.
- Rigdol, Tenzing. 2025. *Chitra-Kala: Weaving Awareness through Time*. Hong Kong: Rossi & Rossi.
- Rossi, Anna Maria – Rossi, Fabio. 2007. *Consciousness and Form: contemporary Tibetan art*. London: Rossi & Rossi.
- Seidel, Eva Maria 2016. Searching for Tibetanness: Tenzing Rigdol's Attempt to Visualize Tibetan Identity. *Revue d'Etudes Tibétaines* 37 December: 374–390.
- Sopa, Geshe Lhundup – Jackson, Roger – Newman, John (eds.) 1985. *The Wheel of Time: The Kalachakra in Context*. Madison: Deer Park Books.
- Spitzer, Robert J. 2015. *Guns Across America: Reconciling Gun Rules and Rights*. Oxford University Press.
- The Viṣṇu Purāṇa: Ancient Annals of the God with Lotus Eyes*. 2021. Transl. from the Sanskrit by McComas Taylor. ANU Press. <https://doi.org/10.22459/vp.2021>
- Whalen-Bridge, John. 2015. *Tibet on Fire: Buddhism, Protest, and the Rhetoric of Self-Immolation*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137370358>
- Willis, Janice D. 1985. On the Nature of rNam-thar: Early dGe-lugs-pa Siddha Biographies. In: Nimri Aziz, Barbara & Kapstein, Matthew M. (eds.) *Soundings in Tibetan Civilization*, New Delhi: Manohar: 304–319.
- Zirmer, Heinrich. 1974. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691212012>