

Tartu Ülikool

Usuteaduskond

Religiooniuuringute eriala

Helen Loit

Tiibeti budistliku tankamaali loomisprotsess ja kaanon

Magistripjekt

Juhendajad:

mag Leho Rubis, *dr theol* Roland Karo

Tartu 2020

Sisukord

1. Sissejuhatus	3
1.1. Projekti teema ja põhjendus	3
1.2. Uurimistöö ülesehitus.....	4
2. Praktilise magistriprojekti dokumentatsioon.....	5
3. Lühike ajalooline ülevaade kunstistiilide arengust Tiibetis	13
3.1. Varajane Tiibeti kunst, budismi esimene levik 7.–9. sajand.....	14
3.2. Naaberkultuuride mõju Tiibeti kunsti arengule, budismi teine levik 10.–14. sajand....	15
3.3. Tiibeti stiili kujunemine 15. sajandil	17
3.3.1. Menla Döndrup ja Menri traditsioon.....	18
3.3.2. Khyentse Chenmo ja Khyenri traditsioon	19
3.3.3. Namka Tashi ja Karma Gardri traditsioon	20
3.3.4. Chöying Gyatso ja Uus-Menri traditsioon	21
3.4. Kokkuvõte Tiibetis levinud kunstistiilidest.....	21
4. Tankamaali kasutus ja tähendus	23
4.1. Tankamaalijad	26
5. Traditsiooniline ikonomeetria ja tankamaali loomisprotsess	28
5.1. Kompositsioon	28
5.2. Ikonomeetria.....	30
5.3. Traditsioonilised tankamaali loomisprotsessi kuus etappi	33
5.3.1. Maalipinna ettevalmistamine	33
5.3.2. Kaheksa peamist orientiirjoont ja kujutise lõuendile kandmine	35
5.3.3. Alusvärvide lõuendile kandmine.....	35
5.3.4. Varjutamine	37
5.3.5. Kontuurjooned.....	37
5.3.6. Viimased detailid ja tankamaali pühitsemine.....	39
Tulemuste analüüs.....	41
Kokkuvõte	43
Bibliograafia.....	44
Lisa 1	47
Summary	76

1. Sissejuhatus

Tiibeti kultuuris kasutatakse maale ja skulptuure nii virgunud teadvusseisundi illustratsioonina kui ka selleni jõudmise meetodina. Budistlikku pühapilti kutsutakse tankaks (tiibeti keeles *thang ka*), mis tõlkes tähendab „kokku rullitud“ (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 227). Tegemist on kokkurullitava ja kaasaskantava budistliku maaliga, mille loomisel järgitakse rangeid kanoonilisi reegleid. Käesolev magistriprojekt tutvustab neid reegleid nii praktilise kogemuse kui ka seda toetava teooria kaudu.

1.1. Projekti teema ja põhjendus

Magistriprojekt käsitleb tiibeti budistliku tankamaali loomisprotsessi ja kaanonit. Töö praktilise osa jaoks läbisin ühe tanka loomiseks vajalikud etapid, õppides kolm kuud Indias Dharamsalas *Centre for Living Buddhist Art* kunstikeskuses tiibeti traditsioonilist tankamaali. Töö teoreetilises osas avan tiibeti tankamaali tausta laiemas kontekstis, uurides, kuhu ulatuvad omandatud praktika juured, milleks tankasid maalitakse ja milliseid traditsioonilisi etappe kunstnikud sakraalkujutise valmistamisel läbivad. Kunstnikuna pean ajaloolise tausta tundmist kaanonit järgivat kunsti luues äärmiselt oluliseks. Tankamaali looja peaks olema võimeline nägema reeglite taga ka budistlikku virgumispotentsiaali kujutavat sõnumit, mida on sajandite jooksul edasi antud.

Kui ma 2013. aastal Eesti Kunstiakadeemia vabade kunstide maaliosakonna bakalaureuseõppe lõpetasin, jäid mind vaevama kunstniku vastutuse ning üleüldise loomismotivatsiooniga seotud küsimused. Aastal 2017 viisid otsingud mind traditsioonilise õigeusu ikoonimaali õppimiseni. See kogemus avas mulle esimest korda sakraalse kunstiga kaasneva sügavama tunnetuse võimalikkuse maalikunstis. Nii otsustasin astuda Tartu Ülikooli religiooniuuringu magistrantuuri. Sattudes kaasaja religioosete suundumuste seminari tarvis lugema artiklit tiibeti moodsast kunstist, jõudsin ma loogilist teed pidi tiibeti budistliku tankamaali uurimiseni. Avastades, et Eestis pole vastavasisulist teemat peaaegu üldse avatud ning minus olev motivatsioon oma äsja leitud ja ammu kujunenud huvide kokkuliitmisel oli väga tugev, otsustasin tiibeti budistliku tankamaali teekonna ise ette võtta.

Lisaks isiklikule motivatsioonile on teema avamine vajalik ka laiemas plaanis. Eestis on budistlikust kunstist põhjalikumalt kirjutanud üksnes Leho Rubis. Tiibeti budistliku kunsti kohta konkreetsemalt ei ole ma seni arvestatavat eestikeelset infot leidnud. Mõeldes, et

budistliku kunsti objektidest on tihti saanud sügavama tähenduseta sisustuselemendid või suveniirid, leian, et töö on üldhariv eesmärk. Samuti pean oluliseks töö praktilist väljundit, kuna minu teada pole Eestis varem keegi antud spetsiifilist maalitehnikat nii süstemaatiliselt omandanud.

1.2. Uurimistöö ülesehitus

Töö praktiline osa koosneb ühest tiibeti budistliku tankamaali traditsiooniliste maalivõtete omandamise käigus valminud tankamaalist, millel on kujutatud Šākjamuni Buddhat, ning õppe juurde kuuluvatest klassikalist ikonograafiat järgivatest joonistustest. Töö praktiline osa on detailselt lahti kirjutatud magistriprojekti dokumentatsioonis. Lisa 1 annab seejuures põhjaliku visuaalse ülevaate tankamaalimise protsessist, samuti on sinna lisatud digitaalsed koopiad tankamaalist ja joonistustest.

Magistriprojekti toetavas teoreetilises osas uurin, kust sai alguse tankamaalimise traditsioon ning milliseid stiililisi muutusi on see läbinud. Seejärel annan ülevaate peamistest tankamaali kasutusvaldkondadest ning sellest, kes tankasid maalivad. Põhjalikumalt kirjeldan traditsioonilise tankamaali loomise erinevaid etappe ning ikonomeetriat.

Teoreetilises osas kirjeldatu annab ühtlasi võimaluse võrrelda, kas ja kui palju on traditsiooni edasikandumine konkreetse kunstikooli näitel muutunud. Tulemuste analüüsis võtan praktiliselt kogetu kokku, kõrvutades ning võrreldes isiklikku kogemust teooriaga.

Tiibetikeelsetes transliteratsioonides kasutan Wylie süsteemi lähtudes Mälli, Läänemetsa ja Toome „Ida mõtteloo leksikonist“.

2. Praktilise magistriprojekti dokumentatsioon

22.02.2018 lugesin kaasaja religioossete suundumuste seminariks valmistudes artiklit tiibeti kaasaegse kunstniku Gade loomingust. Selles artiklis puutusin esimest korda lähemalt kokku sõnaga tanka ning terve ülejäänud õhtupooliku otsisin rohkem infot tankamaali kohta. Uurimise jooksul sattusin *Centre for Living Buddhist Art* kodulehele ning mul tekkis esmakordselt idee ja tugev soov sõita Indiasse, et ise tankamaali õppida.

19.03.2018 kirjutasin *Centre for Living Buddhist Art* kontaktisikule. Küsisin, kas nad õppeasutusena endiselt tegutsevad ning kas neil on koolis ruumi veel ühe õpilase jaoks. 20.03.2018 sain vastuse, et nad on valmis mind kooli vastu võtma. Mulle soovitati nelja kuni kuue kuu pikkuseid programme. Hakkasin otsima võimalikke stipendiume.

21.03.2018 pöördusin Märt Läänemetsa poole küsimusega, kes võiks mind antud teemaga seoses juhendada ning sain temalt Leho Rubise kontaktid, kellega kohe ka ühendust võtsin. 27.03.2018 sain Leho Rubiselt vastuse, et ta on nõus mind juhendama. Tutvusin tema kirjutatud materjalidega ja sain täpsema pildi sellest, kui vähe on budistlikust kunstist Eestis kirjutatud.

Aprilli jooksul leidsin võimalikud stipendiumikonkursid. Esitasin taotlused Kristjan Jaagu ja Rotalia Foundationi stipendiumitele. Võtsin ühendust Roland Karoga, kes oli nõus olema minu koolisisene juhendaja. Juuli lõpuks sain teada, et olen Rotalia Foundationi stipendiaat, ent Kristjan Jaagu stipendiumist jäin ilma. Nii sai selgeks, et kuueks kuuks pole mul võimalik Indiasse minna. Suve teises pooles tegin ettevalmistusi reisiks. Lootsin saada õpilasviisa pooleks aastaks, aga kuna kunstikool, kuhu suundusin, ei ole ametlike õppeasutuste nimekirjas, ei olnud India saatkonnal võimalik mulle õpilasviisat anda. See tähendas, et sain tavalise aastase turistiviisa, millega maksimaalne järjestikune riigis viibimise aeg on vaid 90 päeva. See omakorda pani küllalt konkreetsed piirid minu õppetöö kestusele Indias.

20.09.2018 lendasin New Delhisse, sealt edasi 21.09.2018 Dharamsalasse. Dharamsala lennujaamas oli mul vastas taksojuht, kes viis mind Kandi külas asuvasse *Centre for Living Buddhist Art* õppeasutusse. Tutvusin õpetajatega, üldise eluoluga ning tulevase õppeplaani. Samuti sain teada, et tõenäoliselt ei jõua ma õppeprotsessi piiratud aja tõttu tankamaalimiseni.

Centre for Living Buddhist Art-i eestvedajad on abikaasad Sarika Singh ja meister Locho, kes on mõlemad õppinud Norbulingka Instituudis Dharamsalas meister Temba Chöpheli käe all. Meister Locho on õppinud tankamaali 1988. aastast, enne *Centre for Living Buddhist Art*-i loomist õpetas ta tankamaali Norbulingka Instituudis. Sarika Singh on teadaolevalt esimene India naine, kes on kaasajal saanud traditsioonilise tankamaali väljaõppe. Aastal 2000 löid nad koos *Centre for Living Buddhist Art* kunstikeskuse, õpetades alguses traditsioonilist tankamaali vaid paguluses elavatele tiibetlastele. Praeguseks on nad välja töötanud erineva pikkusega õppeprogrammid, millest saavad osa võtta kõik soovijad.

Kõik õpilased elasid ühes hoonetekompleksis, igapäev oli oma tuba eraldi vannitoaga. Hommikul, lõunal ja õhtul pakuti ühisköögis taimetoitu. Töötasime studios esmaspäevast laupäevani hommikul kella üheksast õhtul kella viie või kuueni. Sel ajal viibis alaliselt studios kas meister Locho või tema abiline Lobsang Tsaten, kes töötasid erinevate pooleliolevate tankadega. Sarikaga tuli kohtumiseks aeg kokku leppida. Tema võttis õpilasi vastu oma eluruumides. Õhtuti vaatasime India budistlikust kunstist dokumentaalfilme.

22.09.2018 alustasin tööga. Esimene ülesanne oli joonistada Buddha portree. Enne joonistuste algust tuleb joonestada vastav ruudustik. Joonistatakse olemasolevate jooniste alusel traditsioonilist mõõtkava järgides. Uued, selgemalt järgitavad ja konkreetse mõõtkavaga joonised olid meister Locho enda tehtud. Portreede detailide joonistamisel on kindel järjekord, mida tuleb jälgida. Näiteks Buddha portree puhul tuleb esmalt joonistada ušniša¹ ja krunn, siis juuksejoon, seejärel pea, kõrvad, kulmud, silmad, nina, suu ja kael. Tööd tuleb teha rahulikult ja aeglaselt, iga joone tõmbamine peaks ideaalis olema kui üks hingetõmme. Kokku joonistasin viis Buddha portreed (vt joonis 1), enne kui mul lubati Buddha keha ja rüüdega alustada.

24.09.2018 pidas Sarika loengu budistliku kunsti transformatiivsetest omadustest, selle võimest ülendada kunstniku kui vahendaja ning tellija kui vaatleja teadvuse seisundeid. Lisaks rääkis Sarika lühidalt budistliku kunsti ajaloost, Adžantā koobastest ning budistliku kunsti praktiseerimisega kaasnevast kunstniku vastutusest vanade traditsioonide vahendaja ja jumaluste elluäratajana.

¹ Ušniša (sanskriti keeles *uṣnīṣa*), kroon, püha muhk, kõrgendik buddha pealael, üks suurmehe 32 tunnusest. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 248)

25.09.2018–28.09.2018 joonistasin Buddha keha. Iga kord joonistasime kaks keha, ühele neist tuli hiljem traditsioonilised rüüd selga joonistada (vt joonis 2).

Umbes nädalaga elasin end rutiini sisse. Kuna joonistamisasend oli minu jaoks uus, kaasnesid intensiivse tööga tõsised selja- ja kaelavalud. Istusime põrandal patjadel, laua taga töötatakse harva. Studios valitses üldiselt vaikuserežiim.

29.09.2018–05.10.2018 joonistasin neljakäelist bodhisattva² Avalokitešvarat³. Taaskord visandasin kaks keha, millest üks on rüüga (vt joonis 3).

03.10.2018 avanes võimalus kuulata Tema Pühaduse XIV dalai-laama õpetusi tema templis Dharamsalas, McLeod Ganj-s.

06.10.2018 anti mulle valida, kas joonistan Rohelist või Valget Tārāt⁴. Valisin Valge Tārā ning alustasin tema portreega. Kuna kahe nädalaga töötasin oodatust rohkem ja kiiremini, andis Sarika mulle mõista, et sama tempoga jätkates võin jõuda lihtsama kompositsiooniga tanka poolelise kuuga valmis maalida.

07.10.2018–11.10.2018 joonistasin Valge Tārā keha (vt joonis 4).

12.10.2018–15.10.2018 joonistasin neljakäelist Prajñāpāramitāt⁵. Sel korral piisas ainult ühe keha joonistamisest (vt joonis 5). Joonistuste loomise kestel alanud sisemised protsessid olid väga intensiivsed. Peaaegu iga joonistusprotsessi lõpus möödusid õhtud ohjeldamatult nuttes. See töö puudutas sisimas midagi, mida on väga raske sõnades edasi anda. Mind valdas

² Bodhisattva on budismis inimene või mõni muu olend, kes on otsustanud saada buddhaks. Sellist otsust vastu võtma õhutab soov vabaneda ümbersündide ahelast ehk sansaarast ning vabastada kõik olendid kannatusest. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 27)

³ Avalokitešvara on mahajaana ja vadžrajaana mütoloogias kaastunde kehastus. Vadžrajaanas esineb Avalokitešvara mitmel erineval kujul ja kannab erinevaid nimesid. Teda kujutatakse näiteks lõvi seljas istuvana (Sinhaṇāda Avalokitešvara), lootosõit hoidvana (Padmapāni Avalokitešvara), kuuekäeliseks (Šadakšari Avalokitešvara), üheteistnäolise ja tuhandekäeliseks (Ekadašamukha Avalokitešvara) jne. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 20)

⁴ Piiritu kaastunde kehastus, vadžrajaanas tuntakse kuni 21 Tārā erinevat avaldumisvormi. Ikonograafias erinevad need kuju, värvuse, käte ja jalgade asendi jm poolest. Populaarseimad on leebeilmelised Roheline Tārā (sanskriti keeles *syāmatārā*) ja Valge Tārā (*sītātārā*). (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 230)

⁵ Ületav mõistmine (sanskriti keeles *prajñā-pāramitā*) on keskne mõiste ületava mõistmise suutrades, kus seda peetakse bodhisattva arengutee kõrgeimaks astmeks. Ületav mõistmine on vastukaaluks kõige põhilisemale meeplekile, teadmatusele ehk nõmedusele ehk sõgedusele (sanskriti keeles *avidyā*), ning viib selle ületamisele. Ületav mõistmine tähendab tühjuse mõiste selget kujustamist, mille kõige üldisem mõte on, et mitte millegi kohta ei saa midagi kindlat väita; kõik on suhteline ja kehtib vaid ajutiselt ja piiratud kontekstis. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 275)

teatav abitus, hirm ja arusaamatus, samas järgnes sellele alati kergus ja selgus. Töö jumaluste⁶ ehk virgunud teadvuse omaduste antropomorfsete kujutistega on tohutult intensiivne, aga seejuures väga kirgastav.

16.10.2018 tegime valmis lõuendi. Kuna lõuendi ettevalmistamise etapid vajavad teatavat vilumust ja kiirust, tegi enamuse tööst ära Lobsang. Minu töö seisnes põhiliselt vaatlemises ja märkmete kirjutamises. Kõigepealt otsisime sobiva suurusega raami, siis sobiva suurusega puuvillase riidetüki ja õige pikkusega bambusoksad, mida igasse lõuendi äärde kinnitada. Seejärel õmblesime lõuendi äärtesse n-ö tunnelid, kuhu oksad sisse panna. Järgmiseks tuli lõuend raamile pingutada. Selleks on oma efektiivne sidumismeetod, kuidas lõuend kõige kindlamalt maalimisperiodiks pingule jääb (vt joonis 6). Seejärel segasin veest, kondiliimist ja krundipulbrist lõuendile *gesso*. Krunti tuli lõuendile kanda umbes kolm kihti, väga kiirelt, üle mõlema lõuendi poole ning siis joonlauaga üleliigne kogus maha kraapida ja klaasiga pind tugevalt üle käia, nii et krunt korralikult riide sisse imenduks. Iga kihi järel kuivas lõuend päikese käes. Kui viimane kiht krunti oli lõuendil kuivanud, tuli maalimiseks mõeldud pool sileda kiviga üle poleerida ning kontrollida, kas lõuend on endiselt korralikult pingul.

16.10.2018 Palusin Sarikal mulle erinevate maastikuelementide joonistamist õpetada. Vabadel hetkedel harjutasin pilvede, mägede ja vee joonistamist.

17.10.2018–18.10.2018 alustasin pintslit ja tindiga tankajoonte tõmbamise harjutamist. Esimestel päevadel ei joonistata midagi konkreetset, vaid õpitakse tunnetama pintslit ning vee ja tindi õiget vahekorda. Minu pintslite kehva kvaliteedi tõttu osutus ülesanne keeruliseks. Sarika esialgne õpetus tindi kasutamise kohta jäi erinevate asjaolude tõttu väga pinnapealseks, mistõttu töötasin esimesel kahel päeval valesti.

19.10.2018 laenas Mithun, üks kohalikest õpipoistest, mulle oma pintslit. Tindijoonte jaoks kasutatakse üldiselt *Winsor & Newton*-i seeria 7 pintslit suuruses 0 või 00, mis on üsna kallid ja mida üldiselt on igal õpilasel ainult üks. Olin Mithuni lahkusest väga liigutatud, sest kontuurjoonte pintslid on antud töös üliolulised. Sel päeval töötasin stuudio asemel Sarika

⁶ Oluline on mainida, et tegemist ei ole jumalustega judeokristlikus või hinduistlikus tähenduses. Sanskriti keeles on budistlike jumaluste jaoks mõiste *iṣṭadevatā* ehk 'soovijumalus' või eesti keeles ka idam. Idam on vadžrajaanas antropomorfne kujustamissümbol, õndsuseihu (sanskriti keeles *sambhogakāya*) kujul esinev buddha. Idam tähistab samaaegselt õpetaja meelt, virgunud õpetajate õpetusliini ja teostaja enda meele virgunud loomust. Idameid kujutatakse tankadel ning neid kujustatakse tantristlike harjutuste käigus. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 80) Tegemist on mõtlusprotsessi tugevana kasutatavate virgunud teadvuse seisundi erinevate aspektide kujutistega, mis esindavad ühtlasi iga olendi teadvuse sisemist potentsiaali.

töötoas. Sain tindiga töötamise spetsiifikat puudutava info lõpuks õigel kujul kätte ja mõistsin, kuidas jooni tegema peaksin. Lõpuks, pärast kahte raisus päeva, hakkasin korrektsete võtetega tindiga töötamist harjutama. Edaspidi tegin seda erinevate töölehtede abil. Samal kuupäeval pani meister Locho paika tanka suuruse ning me tõmbasime lõuendile traditsioonilised esimesed kaheksa joont, millest lähtutakse üldise kompositsiooni loomisel. Esmalt tõmmatakse kaks diagonaaljoont, mille alusel saab paika panna tähtsaimad keskteljel olevad vertikaal- ja horisontaaljooned, seejärel tõmmatakse neli äärejoont, mis määravad ära tanka suuruse. Jooned tõmmatakse kriidiga „määritud“ pingul paela vastu tankat lüües.

20.10.2018 joonistasin tankale algse joonise, minu teha oli Buddha ja lootos, maastiku visandas tankale meister Locho (vt joonis 7). Ajanappuse tõttu ei antud mulle maastiku isiklikuks disainimiseks võimalust. Juba varem olin Sarikalt küsinud, kas mul oleks võimalik tankale saada kahte hirve või kurge, millele ta vastas resoluutse „ei“-ga. Samal teemal meister Lochoga rääkides ta ainult naeris ja vangutas pead. Minu tankale maastiku visandama hakates käskis ta mul eemal jätkata tindijoonte harjutamist. Päeva lõpus sain teada, et meister Locho oli tankale joonistanud Sarika poolt määratud kahe pilve asemel terve hulga pilvi, lumise mäe, suure pojengi ja kaks hirve. Seoses viimati mainituga lakkas põhimõtteliselt minu ja Sarika suhtlus, kogu edasist tankaprotsessi õpetasid ainult meister Locho ja Lobsang. Ma ei ole kindel, mis täpselt juhtus, aga mulle näib, et meister Locho poolt omavoliliselt loodud keeruline maastik minu väikesele tankale ei olnud Sarikale meeltemööda, mistõttu jättiski ta minu õppe edaspidi teiste hooleks.

24.10.2018 tõmbasin tindiga üle pliiatsiga tehtud jooned tankal. Minu teha jäid taaskord Buddha ja lootos, maastiku tegi Lobsang. Kuna meister Locho visandas selle paksu pliiatsiga, oli jooni raske täpselt järgida. Alusjoonise tindiga ületegemine on vajalik selleks, et hiljem, kui jooned on värviga kaetud, oleks neid võimalik läbi valguse üles leida (vt joonis 8).

26.10.2018–30.10.2018 alustasin taeva maalimisega. Kõigepealt õpetas Lobsang mulle vajalikud võtted proovipaberil ja lõuenditükil. Kui maalimisvõtte selgeks sai, võisin liikuda otse tankale. Esimene etapp tanka maalimisel on taeva sinisega sügavuse ja perspektiivi loomine. Selle maalimine võttis mul aega umbes kolm päeva. Lobsang aitas mul taevast ühtlasena hoida. Alustatakse väga heledalt ja liigutakse järjest sügavamale tumeduse poole. Kui taevas on valmis, toimitakse samasuguste võtetega maapinna ja roheline värviga (vt joonis 9). Kasutatakse naturaalseid pigmente, mis on uhmerdatud otse mineraalist ning mida segatakse õiges vahekorras loomaliimi ja veega. Lõuendi äärtesse jäetakse ruumi värvi kvaliteedi testimiseks.

Sinise pigmendi jaoks kasutatakse lasuriiti ja roheline jaoks malahhiiti. Maalitakse umbes riisitera suuruseid pintsli tõmbeid tehes vasakult paremale ja ülevalt alla liikudes, kuni värv on enam-vähem ühtlaselt jaotunud. Seejärel kaetakse kõik ebatasasused, et moodustuks silmale selge gradatsioon tumedast heledaks. Paleti asemel on kasutusel käsi (vt joonis 10).

31.10.2018 õppisin lõuenditükil märg-varjutamist, mida kasutatakse näiteks pilvede ja tule maalimisel. Samal päeval käisin Tushita tempelis Khyongla Rato Rinpoche õpetusel.

01.11.2018 maalisin pilvi, kasutades varem õpitud märg-varjutamise meetodit (vt joonis 11). Selle meetodi puhul tuleb töötada väga kiiresti, kuna kaks kõrvuti asetatud värvi peavad olema niisked, et neid märja pintsliga keskelt kokku segades saavutada loomulik üleminek ühelt värvilt teisele. Samal ajal peab silmas pidama pintsli tõmmete õiget suunda. Tanka- maalimise muudab raskeks see, et iga liigutust saab enam-vähem ühe korra sooritada, vigade paranduse tegemine on enamasti üsna komplitseeritud. Kuna märg-varjutamine mineraalvärvidega on väga keeruline, lastakse algajatel esialgu maalida mineraalvärvi ja postervärvi seguga, kuna viimane seguneb oluliselt lihtsamalt.

02.11.2018–07.11.2018 kandsin tankale kõik ühevärvilised pinnad, välja arvatud värvid Buddha kehal ja rüüdel, mis jäävad traditsiooniliselt lõppjärku (vt joonis 12).

08.11.2018–19.11.2018 õppisin kuiv-varjutamist. Kuiv-varjutatakse sarnasel viisil nagu maalitakse taevast ja maad. Väikeste täppide või tõmmetega minnakse heledalt üle järjest tumedamale nii, et moodustub loomulik gradatsioon. Kuiv-varjutatakse üldiselt erinevat värvi tintidega, kõige rohkem on tarvis sinist ja punast värvi, harvem ka rohelist. Tumedust-heledust reguleerib vee hulk tindis (vt joonis 13).

18.11.2018 külastasin Norbulingka Instituuti ja veetsin pikemalt aega sealses maalistuudios.

20.11.2018–21.11.2018 Katsin värviga Buddha keha ja rüüd. Buddha rüüde tarvis punast ja oranži värvi segades õpetas meister Locho mulle kausist kostuva hääle järgi hindama segamisliigutuse kvaliteeti. Liiga rutakalt või lohakalt segades ei segune värv ideaalselt, mistõttu tuleb ka nii lihtsa tegevuse juures, nagu seda on värvide segamine, iga meelega liigutustes kohal olla.

22.11.2018–27.11.2018 alustasin tankajoonte tõmbamisega. Kõigepealt tõmbasin jooned lehtedele ja teistele maastikuelementidele, seejärel lootosele ja halodele ning lõpuks Buddha rüüdele (vt joonis 14). Pintsli tõmme lõuendil erineb pintsli tõmbest paberil. Olenemata sellest, et igal vabal hetkel jätkasin harjutuslehtedega, ei olnud lõuendil joonte tõmbamine lihtne. Leida tuleb õige hingamisrütm ja olla enesekindel, mis ajasurutise tõttu ei olnud lihtne ülesanne.

28.11. 2018–02.12.2018 disainisin visandilehtedele Buddha rüü mustrid ning harjutasin tindiga jooni, mis tõmmatakse Buddha või teiste jumaluste keha taga olevale nimbusele kullaga.

03.12.2018–12.12.2018 töötasin kullaga. Kuna kuld on kallis, harjutatakse sellega töötamist otse lõuendil. Alustasin lehtedest, seejärel lisasin kulda maastikule. Pärast seda, kui olin rüü disaini peenikese kriidiga lõuendile joonistanud, katsin selle kullaga. Vahepeal kandis meister Locho kulla ka Buddha kehale. Kuna ühtlaselt suurema pinna kullaga katmine on keeruline, siis ei soovitata seda algajal ise teha. Viimase asjana tõmbasin kullaga traditsioonilised jooned keha taga olevale nimbusele (vt joonis 15).

Hulga detaile maalidsid minu eest ära Lobsang ja teine abiline Bandana. Näiteks maalis Lobsang valmis hirved (vt joonis 16) ja Bandana traditsioonilised maastikujooned. Minu osaks selles protsessis jäi ainult vaatlus.

13.12.2018 sai tanka valmis. Viimane töö osa on alati meistri teha – ta avab jumaluse silmad ning lisab kogu kompositsioonile veel viimased detailid (vt joonis 17). Kõige lõpuks kirjutab meister tankamaali taha pühad silbid, mille järel pintsliga maalipinda enam ei puudutata. Viimaseks tuli õmbleja jaoks tõmmata punane joon tanka äärtesse (vt joonis 18). Järgmisel päeval viisime tanka õmblejale, kust ma selle viimasel hommikul, 19.12.2018, kätte sain. Tekstiili valisime meister Lochoga koos. Mina sain valida värvid, mõõdud ja kujundus jäid tema otsustada (vt joonis 19).

18.12.2018 avanes mul võimalus, tänu kaasõpilasele, tutvuda Tiibeti aktivisti ja kunstniku Karmaga, kes on olnud suure osa oma elust ka tankamaalija. Tema juures õppisime toorest mineraalset õige pigmendisegu loomist. Koolis meile seda ei õpetatud. Oma tankasid maalib Karma alati pärast paarinädalast meditatsioonis viibimist, mis on tema tankade kvaliteedis ka selgelt näha. Koolis, kus õppisin, on tankamaal küll väga osavate võtetega

loodud, aga sisemine hingus kannatab, kuna töötatakse mitme tanka kallal korraga ja tihti kasumi eesmärgil.

Samal õhtul toimus koolikompleksis traditsiooniline tankade lõpetamise pidulik õhtusöök. Jätsin hüvasti õpetajate, nende laste ja kogu töötajaskonnaga. Järgmisel päeval sõitsin New Delhisse ja sealt edasi Eestisse.

Minus käima lükatud protsessid pole siiani lakanud. Kodus tagasi olles olen jätkanud jumaluste visandamisega (vt joonised 20–30) kindla plaaniga naasta Indiasse, et maalida oma järgmine tanka ning võib-olla minna edasi Nepaali, et laiendada oma oskusi mõne teise koolkonna stiilis tankasid maalides. Kodus joonistades olen järginud meister Locho õpetust, kasutades erinevate jumaluste puhul korraga mitmeid eri jooniseid ning pilte vanadest tankadest. Iga uue jumalusega töötades õpin enne joonistamist tundma tema tausta spetsiifilisi kvaliteete ning atribuutikat. See ei ole lihtsalt joonistamine, vaid püüd olla avatud olemasolevale, et vahendada kindlat seisundit ja õpetust, mida sätestatud ikonograafia endas kannab.

3. Lühike ajalooline ülevaade kunstistiilide arengust Tiibetis

Mõtestamaks lahti omandatud tankamaali praktika ajaloolisi juuri, tuleb asetada õpitud kunstitraditsioon laiemasse mõtteloolisse konteksti. Selleks annan üldistava ülevaate tiibeti kunsti arengust, mis omakorda annab võimaluse asetada *Centre for Living Buddhist Art* sellesse pea katkematusse õpetusliinide kulgu. Kunstnikuna leian, et järgides rangelt reeglipärast kunstitraditsiooni, on õnnestumiseks tarvis enam kui üksnes oskuslikku maalitehnika omandamist. Teadlikkus kujutatavate elementide päritolust aitab mõista, millise sõnumi edasikandmise nimel töötatakse ning kui palju loomingulist vabadust on kaanoni sees võimalik võtta. Rõhutan, et allolev läbilõige tiibeti budistliku kunsti kujunemisest on tinglik ja ülevaatlik. Antud teema sügavust ja keerukust arvesse võttes vajaks Tiibeti kunstitraditsioonide ajalugu eraldiseisvat uurimistööd.

Enne 7. sajandit ei ole tiibeti kunstist säilinud mingeid tõendeid, mistõttu on budismieelsete elementide eraldamine olemasolevast praktiliselt võimatu. Uurijate seas on aktsepteeritud arvamus, et tiibeti maalikunst pärineb 7. sajandist, mil budism jõudis esmakordselt naaberriikidest Tiibetisse. (Elgar 2006: 99) Kuna peaaegu kogu tiibeti kunst on ühtlasi ka budistlik kunst, ei saa kunstistiilide arenguid vaadata ilma poliitilisi ja religioosseid muutuseid arvesse võtmata.

Tiibeti geograafiline asend on unikaalne – kolmest küljest on ta piiratud massiivsete mäestikega: Himaalaja lõunas, Karakoram läänes ja Kunlun põhjas. Nii põhjapoolsed kõrbed kui ka idapoolset sissepääsu takistavad suured jõed (Mekong, Salween) muudavad Tiibeti massiivse maa-ala võrdlemisi isoleerituks (Fisher 1997: 11). Ometi on arvamus, et Tiibet arenes üleüldises isolatsioonis müstiliseks mägiriigiks, ekslik. Vastupidi, Tiibet oli tihedas kauba- ja kultuurivahetuses India, Kashmiri, Nepaali ja Hiinaga.

Tiibetis võib eristada peamiselt nelja regiooni, mis vastavalt naabritele kujundasid teineteisest erineva karakteristikaga kunstistiilid. Kesk-Tiibeti regioonid saab jaotada kaheks. Jõeorud ja asustatud alad ümber Tiibeti pealinna Lhasa moodustavad ühe ajalooliselt kõige tähtsama keskuse Tiibetis, mida tuntakse Ü regioonina. Ü aladel on ühtlasi ka vanimad, 7. sajandil Yarlungi kuningate rajatud kloostri templid Samje, Kachu ja Sera ning tuntuimad templid Lhasas – Jokhang ja Potala. Teine kultuurisfäär Kesk-Tiibetis on läänepoolne ala nimega Tsang, mille tuntuimad kloostri kompleksid on Shigatse, Gyantse ja Tašilhünpo. Nii Ü kui ka Tsangi regioonid olid tugevalt mõjutatud India ja Nepaali lähedusest. Lääne-Tiibetis,

Ngari regioonis, valitses Guge kuningriik. Sealset ala mõjutas lisaks Indiale Kashmir ning oluliste kaubandusteede kaudu ka Kesk-Aasia. Kolmas suur ala Tiibeti kirdeosas on Amdo ja Khami regioonid, mille kunstistiili on mõjutanud peamiselt Hiina. Kloostrikompleksid nagu Derge ja Labrang ilmestavad Hiina lähedusest tingitud mõjusid enim. (Fisher 1997: 13) Mõistmaks paremini tiibeti kunsti on tarvis vahet teha erinevatel stilistilistel elementidel. Pea igas tiibeti sakraalses teoses võib leida elemente nii India, Nepaali, Kashmiri, Kesk-Aasia kui ka Hiina traditsioonide hulgast. (Rhie 1984: 47) Oluline on märkida, et kunstistiilide regionaalne jaotamine on tinglik, igast regioonist võib leida jälgi teistest. Kuna tankamaali on kerge transportida, ei saa paljude leidude puhul olla kindel maali algupärase sünnipaiga osas.

Vaadeldes Tiibeti kunsti arengut, milles naaberriikidelt ülevõetu on ilmne, ei saa siiski arvata, et tegemist oleks olnud lihtsakoelise imitatsiooniga. Naabertsivilisatsioonidelt üle võetud budistlik aines seoti nomaadirahvale omase šamanistliku tunnetusväljaga. Laenud sünteesiti osavalt olemasolevasse nõnda, et aja jooksul kujunes välja eraldiseisev Tiibetile ainuomane stiil.

3.1. Varajane Tiibeti kunst, budismi esimene levik 7.–9. sajand

Varaseimad säilmed tiibeti budistlikust kunstist pärinevad Yarlungi dünastiasse kuulunud kuninga Songtsen Gampo valitsusajast. Songtsen Gampo oli legendaarne budistlik valitseja, kes ühendas Tiibeti alad tervikuks ning abiellus kahe naaberriigi printsessiga – Hiina printsessi Wenchengiga Tangi dünastiast ja Nepaali printsessi Brikhutiga Thakuri dünastiast (Rhie 1984: 48). Need abielud panid aluse tihedale kauba- ja kultuurivahetusele Nepaali ja Hiinaga. Tõenäoliselt kuulsaim ja tähtsaim Songtsen Gampo eestvedamisel ehitatud budistlik pühamu tollest ajast on Jokhangi tempel Lhasas, kus väidetavalt hoiti ka printsess Wenchengi kingiks toodud kujusid Šākjāmuni Buddhas ja 11-pealisest Avalokitešvarast (Rhie 1984: 48).

Teise Yarlungi dünastia budistliku kuninga Trisong Detseni panus budismi levikusse seisnes India ja Hiina õpetlaste Tiibetisse kutsumises. Just tema eestkostel saabusid Tiibetisse Šāntarakṣita⁷ ja Padmasambhava⁸. Trisong Detseni valitsemisajal kuulutati budism 779. aastal Tiibeti ametlikuks religiooniks. (Huntington S., J. C. Huntington 1990: 289–290) Ühes

⁷ Šāntarakṣita (sanskriti keeles *śāntarakṣita*, umbes 725–783), india mahajaana õpetlane, teoste „Tõeluse kokkuvõte“ (sanskriti keeles *tattvasaṃgraha*) ja „Madhjamaka kaunistus“ (sanskriti keeles *madhyamakālamkāra*) autor. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 217)

⁸ Padmasambhava (sanskriti keeles; tiibeti keeles *pad ma 'byung gnas* 'lootosest sündinu'), 8. saj poollegendaarne vadžrajaana õpetaja ja joogi, kes õpetas Tiibetis, Bhutanis ja Sikkimis. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 163)

Padmasambhava saabumisega algas ka Samje kloostri ehitamine, mis oli esimeseks budistlikku õpetust edasiandvaks kloostriks Tiibetis (Rhie 1984: 48). Ka kolmas budistlik Yarlungi kuningas Tri Ralpachen jätkas templite ehitamist ja õpetlaste kutsumist Tiibetisse.

7.–9. sajandit tuntaksegi kui kolme dharma kuninga aega, mida iseloomustavad kirjeldused templite ehitustest ja õpetlaste ning kunstnike sissevoolust Indiast, Nepaalist ja Hiinast. Esimese budismi leviku Tiibetisse lõpetas radikaalne böni⁹ järgiv Yarlungi kuningas Langdarma 840.–842. aastal. (Huntington S., J. C. Huntington 1990: 290)

3.2. Naaberkultuuride mõju Tiibeti kunsti arengule, budismi teine levik 10.–14. sajand

9. sajandi teises pooles jäi budism vaevu kestma vaid Ida- ja Lääne-Tiibetis. Just Lääne-Tiibeti Guge kuningriigi valitseja Yeshe-Ö eestkostel jõudis budism 10. sajandi lõpuks Tiibetisse tagasi. Yeshe-Ö kutsus Tiibetisse õpetlasi Kashmirist ja Indiast, nende hulgas ka kuulsa õpetaja Atīša¹⁰. (Rhie 1984: 50) Samuti saatis ta tiibetlasi ise nii Indiasse kui ka Kashmiri, eesmärgiga õppida sealsete õpetajate juures ning tõlkida budistlikke sanskritikeelseid tekste tiibeti keelde. (Singer 1994: 91) Ühes budismi teise tulemisega Tiibetisse saab tõmmata ka selgemaid arengujooni tiibeti budistliku kunsti kujunemises.

Budismi teise leviku käigus pidasid tiibetlased Ida-Indiat, eriti Magadhat¹¹, peamiseks ja tähtsaimaks allikaks kõigele tõeliselt budistlikule, muuhulgas võeti üle ka Indiast tulnud budistlik ikonograafia ja maalistilid. 11. ja 12. sajandi Tiibet suhtus India Pāla¹² koolkonda kui äsja usku pöördunu, kes soovib leida kõige autentsemat allikat oma religioonile. Seda „õiget“ loodeti leida just Pāla dünastia aegsest Indiast, mistõttu võib täheldada tendentsi, mille kohaselt pea kõik 11.–12. sajandi Tiibetis tehtud maalid järgivad just Pāla stiili. (Huntington S., J. C.

⁹ Böni (tiibeti keeles *bon*), usund Tiibetis. Böni kirjeldatakse sageli kui Tiibeti algupärast, budismieelset usku, mis pole päris täpne. Kuna böni kohta enne 7. saj kirjalikud allikad puuduvad, siis on nii varajase böni kui ka võimalike tiibeti algupäraste usundite kohta väga vähe teada. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 40)

¹⁰ Atīša (sanskriti keeles *atīṣa*, 982–1054), india-tiibeti budistlik õpetlane. Atīša oli pärit Bengalist. Ta õppis Nālandās ja mitmes teises kuulsas kloosterülikoolis, reisis seejärel Sumatralle, kus õppis 12 aastat. Naasnud Indiasse, sai temast Vikramašīla kloostri eestseisja. 1042 rändas Atīša Tiibeti kuninga kutsel Tiibetisse, et aidata seal budismi levitada ja tekste tõlkida, ning jäi sinna oma elu lõpuni. Tiibetis on Atīša tuntud nime Tšowodže (tiibeti keeles *jo bo rje*, ‘kõrgeauline isand’) all. Tema osalusel tõlgiti tiibeti keelde mitmed ületava mõistmise suutrad ja madhjamaka koolkonna traktaadid, samuti tantristlikke tekste. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 19)

¹¹ Pāla India kõige edukam kunstikoolkond asus Magadha regioonis lõuna Bihāris, tuntud oma keskuse Bodh Gayā poolest, kus prints *Siddhārtha* Gautama bodhipuu all virgus.

¹² Pāla kunst, mida nimetatakse ka Pāla-Sena või Ida-India kunstiks, on kunstistiil, mis õitses praegustes Bihāri ja Lääne-Bengali osariikides Indias ning Bangladeshis. Periood on nime saanud dünastia järgi, mis valitses piirkonda 8.–12. saj. Pāla kunst on säilinud peamiselt pronkskulptuuride ja palmilehtedele maalitud manuskriptide näol, millel kujutati nii Buddha kui ka teisi jumalusi. (Kuiper, Lotha, 2015) Pāla stiilile eelnevast budistlikust kunstist saab lugeda lähemalt Leho Rubise magistritööst „Kaanonite teke ja areng india budistlikus kunstis“, kaitstud TÜ-s 2010. aastal.

Huntington 1990: 293–294) 11. sajand tõi kaasa ka varajaste kuningate mütologiseerimise: esmakordselt seostati neid oluliste bodhisattvate – Avalokitešvara, Mandžušri¹³ ja Vadžrapāni¹⁴ – ümbersündidega (Elgar 2006: 99). See andis omakorda tõuke maalitava ainese mitmekesisustumisele. Umbes 1200. aastal, mil muslimi vallutused Ida-Indias peatasid budistliku ainese juurdevoolu Tiibetisse, pöörduti samadel alustel – autoriteetse ja autentse budistliku ainese otsingul – Nepaali poole (Huntington S., J. C. Huntington 1990: 297).

Nepaallastel oli tiibetlastega arenenud juba varasemalt tihe kunstnik-patrooni suhe. 12. ja 13. sajandi Pāla-stiilis tehtud Tiibeti kunst oli paljuski just Nepaali newari¹⁵ kunstnike või nende tiibetlastest sellide kätetöö. (Huntington S., J. C. Huntington 1990: 297) Newari kunstnikud töötasid Tiibetis läbivalt 13.–15. sajandil. Stiili, mis on segunenud nii India Pāla kui Nepaali stiilidega, tuntakse hilisemalt Beri nime all (Jackson 2010: IX). Nii Beri kui ka Pāla stiilis maalitud tankad on range vormi, lihtsa kompositsiooni ja tasapinnalise ülesehitusega. Värviskaalal domineeris India stiilidele omaselt punane. (Jackson 2010: 85–86) Beri jäi Tiibetis viimaseks punastel toonidel baseeruvaks stiiliks enne suurt hüpet praeguseks enim levinud rohe-sinise värvikombinatsiooniga stiilidele (Jackson 2010: XIX).

Kui budismi esimest levikut Tiibetisse suunas ja kujundas Yarlungi dünastia ning selle levik jäi pigem aristokraatlikusse ringi, siis budismi teist lainet ei reguleerinud selgelt ükski keskne võim. See omakorda tingis situatsiooni, kus paljude karismaatiliste juhtide ümber kogunesid mitmed erinevad koolkonnad. 13. sajandiks ohustas üha kasvav sektantlus tiibeti budismi kestma jäämist, takistades keskse kloostriüsteemi loomist ning soodustades rühmadevahelisi tülisid. 13. ja 14. sajandit võib kirjeldada kui püüdu neist sektantlikest pingetest vabaneda. (Singer 1994: 91–92) Kui 13. sajandi alguses alustasid mongolid sissetungi Tiibetisse, õnnestus sakja¹⁶ koolkonna erakordselt andekal poliitikul ja religioosel juhil – Sakja

¹³ Mandžušri (sanskriti keeles *mañjuśrī* ‘meeldiv suursugusus, magus õnn’; tiibeti keeles *’jam dpal dbyangs*), mahajaanas ja vadžrajaanas mütoloogiline bodhisattva. Vadžrajaanas on Mandžušri koos Avalokitešvara ja Vadžrapāniga üks kolmest tähtsamast bodhisattvast. Ta on ühe vanima vadžrajaana teose, *Mañjuśrī-mūlakalpa*, keskne tegelane. Mandžušri kehastab mõistmist ja tavaliselt kujutatakse teda kauni India printsina, kes hoiab ülestõstetud paremas käes lõõmavat mõistmisemõõka, mis lõikab läbi teadmatuse, ja vasemas käes ületava mõistmise suutrat. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 136–137)

¹⁴ Vadžrapāni (sanskriti keeles *vajrapāni* ‘vadžrakäsi’; tiibeti keeles *phyag na rdo rje*), mahajaanas ja vadžrajaanas üks kaheksast suurest bodhisattvast. Vadžrajaanas on ta ka buddha ja idam ning Avalokitešvara ja Mandžušri kõrval tähtsaim bodhisattva. Ta sümboliseerib väge, millega hävitab teadmatust ja väärvähte. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 250)

¹⁵ Katmandu orus ja selle vahetus ümbruses elanud nepaallased.

¹⁶ Sakja (tiibeti keeles *sa skya* ‘hall maa’) on üks neljast tiibeti budismi peamisest koolkonnast, mis on oma nime saanud maakoha järgi Tsangis. 1073 rajas Khöni (tiibeti keeles *’khon*) suguvõsast pärit Kõntšok Gjälpo (tiibeti keeles *dkon mchog rgyal po*, 1034–1102) sinna koolkonna esimese kloostri. Erinevalt enamikust teistest tiibeti budismi koolkondadest ja õpetusliinidest on sakja koolkonna pealaamade järjepidevus seotud ühe kindla perekonnaga; tiitlid päritakse Khöni perekonna meesliini kaudu. Sakja koolkonna kõrgaeg oli 13.–14. saj, mil

Pandital – säilitada Tiibeti suveräänsus. Temast sai Godan-khaani nõunik ja vaimne õpetaja. Selle rolli võttis hiljem üle tema järglane Phagpa Lodrö, kes oli ühteaegu nii Tiibeti valitseja kui ka kõrge aukandja Hubilai-khaani õukonnas Yuani dünastias. (Singer 1994: 118)

13. sajandist alates saab ühtlasi täheldada uute stiilivõtete ilmumist tankamaali taustade kujutamisse – peamiselt vahetab varase dekoratiivsuse välja naturaalsem, maastiku elemente kujutav lähenemine. Selles uuenduses on selgelt näha Hiina kunstist üle võetud tunnusjooni ning seda just mongolite valitsetud Yuani dünastia ajal, mil Hiina ja Tiibeti vahel oli tihe poliitiline koostöö. (Rhie 1984: 52)

Uurides tankasid alates 12. sajandist ei saa märkamata jääda muutus varajasest India stiilist hilisema rohkete Hiina mõjudega stiilini. Arvestades Tiibeti geograafilist asendit kahe suure tsivilisatsiooni vahel, on see areng üsna loogiline. Kui jumaluste kujutamine tankamaalidel jääb laias laastus samaks ning lähtub Indiast tulnud ikonograafia ja ikonomeetria alasest kirjandusest, siis muutused tausta käsitlustes on suured. Teiseneb nii värviskaala – varasest peamiselt punasest pigem roheliseks ja siniseks – kui ka stiliseeritud dekoratiivne kujutusviis, mille vahetab välja hiina kunstile tüüpiliste maastikuelementide kasutus. Need muutused võivad näida esmapilgul radikaalsed, ent tegelikkuses jäi tiibeti budistlik kunst sügavalt konservatiivseks ja muutus ajas väga aeglaselt. (Jackson 2005: 7–8) Oluline on märkida, et Pāla ja Nepaali stiile ei asendatud koheselt. Neile omased valikud jumaluste kujutamisel, dekoratiivsed motiivid ja kirkad värvid jäid Tiibeti kunstis jätkuvalt olulisele kohale (Fisher 1997: 140).

14. sajandiks omistasid tiibeti kunstnikud täielikult Kashmiri, Pāla-Nepaali (Beri) ning Hiina maastikumaali traditsioonid. Järgnevate sajandite jooksul jõudis Tiibeti kunst loominguliste ja esteetiliste saavutuste tippu. (Rhie 1984: 53) Alates 15. sajandist võib kirjeldada juba Tiibetile ainuomase maalistili tekkelugu.

3.3. Tiibeti stiili kujunemine 15. sajandil

15. sajandi lõpuks oli Tiibeti kunst arenenud ja kasvanud üle viiesaja aasta, lõimides omavahel India, Nepaali, Kashmiri ja Hiina stiile. Tiibeti kunstnikud säilitasid ka edaspidi

mongolite toetusel kuulus Khöni perekonnale ka poliitiline võim suure osa Tiibeti üle ning mitmed selle väljapaistvad esindajad, nagu Sakja Pandita ja Phagpa (1235–1289), olid kõrgetel aujärgedel mongoli soost Hiina Yuani dünastia (1279–1368) keisrite õukonnas. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 186)

varasematest allikatest ülevõetu, kuid sidusid need millekski, mida saab edaspidi nimetada selgelt Tiibeti oma stiiliks. Alates 15. sajandist võib kirjeldada mitut uut tankamaali koolkonda nende eesotsas olnud silmapaistvate kunstnikega. Antud projekti kontekstis on neist kõige olulisem Menla Döndrupi rajatud Menri stiil. Samas stiilis tankamaali õpetati ka *Centre for Living Buddhist Art* kunstikeskuses. Menri kõrval on suuremate koolkondadena figureerinud Khyenri, Karma Gardri ja Uus-Menri traditsioonid. Töö konkreetsuse huvides peatun pikemalt vaid Menri stiilil, tuues teiste koolkondade juures välja üksnes peamised stiililised erinevused ja tähtsaimad koolkondade sisesed isikud. Seda selleks, et mõista tiibeti budistliku kunstikaanoni sisemist rikkalikku variatsioonide võimalust.

3.3.1. Menla Döndrup ja Menri traditsioon

Sakja koolkonna hegemoonia hävitati 14. sajandi keskel. Sealt alates võib kirjeldada Tiibeti ajalugu kuni 17. sajandini, mil legendaarne V dalai-laama ühendas Tiibeti ning kehtestas teokraatia, kui järjepidevat sõdimist nii aadelkonna kui ka iseseisvate kloostrite vahel. (Pratapaditya 1969: 16–17) V dalai-laama on kuulus nii kaua igatsetud stabiilsuse taastajana kui ka kunstide toetajana. Eeskätt oli ta patrooniks Menri kunstnikele ning õppis ka ise põhjalikult ikonomeetriat, mille päritolu ulatus Menla Döndrupini. (Jackson 1996: 203)

Menla Döndrup sündis 15. sajandi teisel või kolmandal kümnendil Bhutani lähedal Lhodraki rajoonis Mentangis, olles tuntud ka nimega Mentangpa (mees Mentangist). Legend väidab, et oma tõelise kutsumuseni jõudis ta tänu juhuslikult tee pealt leitud pintslitele ja joonistustele. See leid tõukas Mentangpad otsima õpetajat, kelleks sai väidetavalt parim toonane kunstnik Dolpa Tashi Gyalpo. (Jackson 1996: 103)

Teine legend Mentangpast kirjeldab seda, kuidas nähes Hiina siidimaale, meenus talle eelnev elu hiinlasest kunstnikuna. See legend justkui seletaks Menla Döndrupi hiina-mõjulise maalistiili algupära. (Jackson 1996: 104) Mentangpa rajatud Menri stiili iseloomustavad enim hiina stiilis maastikuelementide kasutusele võtmine (pilved, kivid, kosed, mäed), malahhiit-rohelise ja lasuriit-sinise kasutamine taustal, kullaga viimistletud kontuurjooned, detailirohkus, nõtke vormiga ekspressiivsed kehad ning varjutuste kontrastsem sügavus. (Jackson 1996: 103, 119)

Lisaks uue maalistiili kujundamisele on Menla Döndrupi pärandiks ka käsiraamatud tankamaalimise tehnikatest ja ikonomeetriast. Tema sooviks oli kavandada Tiibetile oma kindel maalitraditsioon, mistõttu uuris ta põhjalikult läbi kunsti puudutavad tantristlikud tekstid ja

nende kommentaarid ning koostas sellest lähtuvalt õpikud nii maalimise kui ka ikonograafia kohta. (Lhadrepa, Davis 2017: 54) Mentangpa käsiraamat tankamaalimise tehnikast koosneb 13 peatükist ning puudutab kõiki peamisi tanka loomise aspekte: lõuendi valmistamine, jooniste proportsioonid, pigmendid, kontuurid, pintselite valmistamine, varjutamine jne (Jackson 1996: 113).

Menla Döndrupi kuulsaim tekst ikonomeetriast kannab pealkirja „Soovikalliskivi: traktaat hüveslänute¹⁷ kujutiste proportsioonidest“ (tiibeti keeles *bDe bar gshegs pa'i sku gzugs kyi tshad kyi rab tu byed pa yid bzhin nor bu*) (Denwood 1996: 25). Peamiselt kirjeldab see 7-osaline teos erinevate jumaluste proportsioone nii, nagu nad on kirja pandud tantristlike tekstide kommentaarides, toetudes ikonomeetria loomisel eeskätt varasematele Indo-Tiibeti traditsioonidele. Sellest teosest sai tiibeti ikonomeetria ja kunstialase kirjanduse klassika. (Jackson 1996: 113–114) Mentangpa teosed on ühtlasi aluseks nii mõõtsüsteemidele, mille järgi õppisin magistriprojekti praktilises osas erinevate jumaluste joonistamist, kui ka maalivõtetele, mida on edasi antud võrdlemisi muutumatu kujul tänaseni.

Menri stiili peetakse esimeseks täielikult Tiibeti oma kunsttraditsiooniks. Mentangpa alustatud Menri stiili viisid edasi nii tema õpilased kui ka tema otsesed järeltulijad – poeg Mentang Jamyang ja vennapoeg Önpo Mentangpa Shiwo (Lhadrepa, Davis 2017: 54). Üks olulisim Menri stiili edasiviija on 16. sajandil tegutsenud kunstnik Trengkhawa, keda nimetavad nii I kui ka III dalai-laama oma biograafiates „maalijate isandaks“ (tiibeti keeles *pir thogs dbang po*). Ka tema kirjutas käsiraamatu sakraalsest kunstist ja ikonomeetriast: „Peegel, mis valgustab suutraid ja tantraid“ (tiibeti keeles *mDo rgyud gsal ba'i me long*). (Jackson 1996: 181–182) Menri koolkonnast kui kõige laiemalt levinud Tiibeti kunsttraditsioonist on sirgunud palju silmapaistvaid kunstnikke, kes lisaks suurepärasele stiilivaldamisele kirjutasid ka edaspidi uusi ikonomeetriaalaseid käsiraamatuid, mis jätkuvalt kasutasid mõõtkavana Menla Döndrupi loodud algupära.

3.3.2. Khyentse Chenmo ja Khyenri traditsioon

Teine silmapaistev 15. sajandist pärit kunstnik oli Khyentse Chenmo, kes õppis samuti Dolpa Tashi Gyalpo juures ning on ühtlasi Khyenri traditsiooni rajaja. Ka Khyenri stiil on

¹⁷ Hüveslänu (sanskriti keeles *sugata*; tiibeti keeles *bde bar gshegs pa*), Šākjamuni epiteet, mis väljendab ideed, et buddhaks saades ületas ta täielikult kannatuse, jättis õnnelikult maha sansaara ning jõudis nirvaanasse. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 79)

varasemasse India-mõjulisse kunstitraditsiooni lisanud Hiina mõjutused, kuid seda oluliselt väiksemas ulatuses kui Mentangpa. Khyenri stiilis maalitud tankasid eristab Menrist paksemate värvikihtide kasutamine ning kehade väiksem ekspressiivsus. (Jackson 1996: 139–142) Peamiselt paistsid Khyenri kunstnikud silma raevukate jumaluste kujutamiseega, samas kui Menri koolkonna esindajaid peeti paremaks rahumeelsete jumaluste kujutamisel. Teine Khyenri stiilile omane karakteristik on selle realismitaotlus. Erinevalt Menrile omasest stiliseeritud maastikuelementide kasutusest püüdis Khyentse Chenmo kujutada erinevaid maastiku detaile nii elutruult, kui antud maalitehnika võimaldas. (Jackson 2016: 69–73)

3.3.3. Namka Tashi ja Karma Gardri traditsioon

Menri ja Khyenri stiilid püsisid võrdlemisi muutumatul kujul kuni 16. sajandi teise pooleni, mil sündis uus Karma Gardri stiil, millest sai muuhulgas karma kagjü¹⁸ õpetusliini peamine maali stiil. Selle asutajaks peetakse tiibetlasest maalikunstnikku Namka Tashit, kes töötas 9nda Karmapa¹⁹ õukonnas. (Jackson 1996: 169) Karma Gardri stiil erineb Menri ja Khyenri stiilidest olulisel määral. Seda on kirjeldatud kui kolme suure kultuuri kokkusulamist – jumaluste kehalised vormid Indiast, värvid ja varjutamine Hiinast ja maastik olemasoleva Tiibeti stiili järgi. (Jackson 1996: 173) Namka Tashi lähtus taustade loomisel peamiselt Hiina maastikumaalidest, nii nagu neid maaliti Yuani ja Mingi õukondades. (Jackson 2009: IX)

Karma Gardri stiili iseloomustab lahjendatud värvide kasutamine (sarnaselt Hiina maastikumaalidega), pehmemad varjutused ning kompositsiooni ruumikus. Namka Tashi jätkas Mentangpa kirja pandud proportsioonide kasutamist, ent täiendas neid, kopeerides vanu India Pāla stiilis tehtud kujusid. Kujudest joonistuste modelleerimise tulemusel sai ta erinevalt varasemast ikonograafiast maalida rahumeelseid jumalusi väiksemate nägude ja silmadega, mis muudab joonistuste üldmulje veelgi rahumeelsemaks. (Jackson 1996: 173) Tuntuimad Karma Gardri koolkonna teosed kuuluvad 18. sajandisse, kui stiili edasiviijana tegutses legendaarne õpetlane-kunstnik Situ Panchen (Jackson 2009: IX).

¹⁸ Karma kagjü (tiibeti keeles *kar ma bka' brgyud*), tiibeti budismis kagjü koolkonna (tiibeti budismi üks neljast peamisest koolkonnast) suurim alakoolkond, mille rajas 12. saj Gampopa (kagjü koolkonna rajaja) õpilane Düsüm Khjenpa (tiibeti keeles *duš gsum mkhyen pa*, 1110–1183). (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 94)

¹⁹ Karmapa, tiibeti budismi karma koolkonna ümbersündinud pealaamade tiitel. Karmapa on Tiibeti vanima järjepideva ümbersündidena käsitletava õpetajate liini hoidja. Nii nagu dalai-laamat, peetakse ka karmapad Avalokitešvara kehastuseks. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 95)

3.3.4. Chöying Gyatso ja Uus-Menri traditsioon

17. sajandi keskel uuendas Menri stiili Tsangi rajoonist pärit Chöying Gyatso. Tema loodud uut stiili peetakse vahel ka Khyenri ja Menri stiili peeneks kokkusulatamiseks. Chöying Gyatso uut stiili iseloomustab rikkalik, peaaegu baroklik detailikäsitlus ning teinekord ka liialdatud ekspressiivsus vähemtähtsate figuuride juures. Uus-Menri stiilist ei saanud edasiarendustest hoolimata universaalset maali stiili. Pigem jäi selleks heledam, lihtsam, konservatiivsem ning kloosterkondade poolt soositud varajasem Menri stiil. (Jackson 1996: 219–222, 233, 243)

3.4. Kokkuvõtte Tiibetis levinud kunstistiilidest

Olgugi et selles üldistavas stiilide ajaloo kokkuvõttes on välja toodud mitmeid nimelisi autoreid, on siiski enamus tankasid allkirjastamata – seda lihtsalt ei tehta. Tiibeti kunstnikud püüavad edastada sõnumit virgumiskogemusest, mitte isiklikku loomingulist ambitsiooni. Siiski ei saa sellest järeldada, et tiibeti kunst oleks seetõttu alati anonüümne. Maalide, kujude ja seinamaalingute pealiskirjades on sageli annetajate kõrval ka kunstnike nimed, mõnikord ka nende päritolukoht või nende iseäralike võimete kirjeldused. Sajandite jooksul on tankamaali traditsioon kultuurilisi pöördepunkte kajastades läbinud mitmeid stiilimuutusi, ent maalide aluseks olev sümbolika on jäänud samaks. (Tythacott, Bellini 2020: 8)

Pean vajalikuks veel kord rõhutada, et uute stiilide tulek ei tähendanud tingimata varem eksisteerinud stiilide kadumist. Nii nagu ka teistes Tiibeti valdkondades, arenesid ja eksisteerisid erinevad traditsioonid kõrvti. Kunstitraditsioone anti üle õpetajalt õpilasele samamoodi, nagu see toimus budistlike õpetuste puhul. Nii nagu teistes valdkondades, võis ka kunstitraditsioonide sees mõni andekam õpilane uuendada stiile isikliku käekirja järgi (Jackson 2009: 88). Nii on sajandite jooksul edasi antud traditsioon ühtlasi pidevas sisemises teisenemises, muutes aeglaselt, ent katkematult kuju ka praegu.

Kui Hiina alustas 1950. aastal Tiibeti kultuuri represseerimisega, seadis see ohtu traditsiooni kestmajäämise. Pärast Tiibeti annekteerimist keelasid uued kommunistlikud valitsejad budistlikud praktikad, hävitasid või panid kinni templid ja kloostrid ning hukkasid hulgaliselt õpetajaid, munki ja nunni. Kardeti, et tiibeti budismi täielik kadumine on vältimatu. Ühe võimaliku püsijäämise viisina nähti tiibeti budismi edasikandumist läände. Uutes tingimustes edastati varem salajasteks ning esoteerilisteks peetud õpetused avatumalt neile, kes

suutsid õpetusi omaks võtta ja hoida. Nii levis väljasuremisohus tiibeti budism laiematesse ringkondadesse. Tankade levitamine oli vaid üks väike aspekt suuremast missioonist. Tunnistades välismaalaste olulist rolli Tiibeti kultuuri säilimisel, pidasid tiibetlased hädavajalikuks tagada nende teadmiste täpsus. Tankade osas peeti oluliseks, et isegi turistidele müüdavad maalid oleksid loodud õigeid ikonograafilisi ja ikonomeetrilisi võtteid järgides. (Bentor 1993: 129–130) Tiibeti kunsti autentsel kujul säilitamise missioon ajendas ka minu õpetajaid Sarika Singhi ja meister Lochot looma *Centre for Living Buddhist Art* kunstikeskuse, kus nad lisaks traditsioonilisele Menri stiilis tankamaali õpetamisele loodavad lähiaastatel avada tankamaali muuseumi.

Ometi on selge, et tänapäeval Indiasse tankamaali õppima suunduvad lääne inimesed muudavad traditsiooniliselt pärandatud maalistile oma näo järgi. Tulles teisest kultuuritaustast, omavad nad paratamatult teistsugust tunnetust, informatsiooni ja loomisvajadust. Olles ka ise osa sellest voolust, muudan ma paratamatult algupära. Võttes intuitiivselt ja kohati naiivselt omaks nii kauge traditsiooni kaanonit, ei saa ma seda algsel kujul edasi anda, minus lihtsalt puudub budistlikus kultuurikeskkonnas üles kasvanud inimesele omane tunnetus. Kui järgida kanoniseeritud ikonograafia reeglistikku, jääb kujutatu siiski budistlikku sõnumit edasi kandma, ent paratamatult saab tiibeti traditsioon läbi minu europiidsema varjundi.

4. Tankamaali kasutus ja tähendus

Tiibeti budistliku mõtte kohaselt funktsioneerib enamik kunsti kui „tugi“ (tiibeti keeles *rten*). See tähendab, et kunst toimib virgunud keha, kõne või meele representatsioonina, mis toetab budisti tema virgumisteedkonnal. Selleks et objekt funktsioneeriks kui „tugi“, tuleb ta rituaalse tseremoonia (tiibeti keeles *rab gnas*) käigus pühitseda. (Jackson 1984: 25) Tiibetlastest kunstnikud uskusid, et kujutades jumalusi valede proportsioonidega, jätab see praktiseerija alateadvusesse temast moonutatud kuju ning kahjustab harjutaja hilisemat käekäiku, tuues kaasa potentsiaalselt kehvemad ümbersünnid. Ka XIV dalai-laama on öelnud, et meditatsioonil olles on hea fookuse hoidmiseks keskenduda Buddha pildile, kuid peab kindel olema, et see oleks hästi tehtud – kui mediteerida kaua aega kõvera Buddha ees, on oht, et ühel päeval saab sinust endast kõver Buddha. (Rhie, Thurman 1996: 37)

Lääne õpetlased keskenduvad tiibeti kunsti uurides enamasti selle esteetikale või teoste ikonograafilise, geograafilise ja ajalise sügavuse määramisele, selmet uurida kunstiteoste loomise põhjusi ja eesmärke. Tiibeti budistide jaoks ei oma tankamaali vanus või originaalsus erilist tähendust – vanade maalide väärtus seisneb konkreetse teose sümbolises kvaliteedis või isikupärasel ajalool. Esteetilised kvaliteedid on tankamaali funktsiooni kõrval sekundaarsed, kuid see ei tähenda, et need oleksid tiibetlaste jaoks ebaolulised. Kui lääne uurija jaoks on vanade objektide väärtus nende ajalises sügavuses, siis tiibetlaste jaoks on oluline ennekõike objekti sajanditepikkuse pühendumuse käigus kasvanud religioosne väärtus. (Tythacott, Bellini 2020: 2)

Tankamaalidel on alati olnud oluline roll budistliku filosoofia kontseptsioonide edasikandmisel (Bentor 1993: 109). Lääne inimene peab tankasid peamiselt tantristlike praktikate abivahenditeks. Ometi tellivad tiibetlased tankasid enamasti pigem pälvimuste²⁰ kogumiseks – pühapildidel on tavakasutuses oluliselt rohkem eesmärke kui üksnes meditatsiooni toetamine. (Bentor 1993: 109–110) Tankasid maalitakse tellimuse alusel – loomisakt toob häid pälvimusi nii kunstnikule kui patroonile. Ilmikute tankade soovijad konsulteerivad enne tellimust laamadega, kes aitavad kindlaks määrata, milliseid jumalusi tellija oma tankal ettenähtud puhuks vajab. Tõenäoliselt kõige levinumaks põhjuseks on perekonnasisese surma korral tellitud tankad, mis aitavad lahkunule kergemat ümbersünni tagada. (McGuckin 1996: 33) Lahkunud inimese hüvanguks tellitud tankad tuleb valmis saada

²⁰ Pälvimus (sanskriti keeles *punya*; tiibeti keeles *bsod nams*), budismis virgumist soodustav tegur, mida saadakse heategude, ohverdamise, annetamise, õige mõtlemise vms teel. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 175)

neljakümne üheksa päeva jooksul (Sangay, Dawa, Newhouse 1984: 31). Tiibeti uskumuse kohaselt jääb inimene peale surma ja enne ümbersündi neljakümne üheksaks päevaks vahepealsusse (tiibeti keeles *bar do*) edasi kestma. Selle perioodi sees sooritavad sõbrad ja sugulased lahkunu parema ümbersünni eesmärgil mitmesuguseid rituaalseid tegevusi (Bentor 1993: 110).

Tankade tellimisega kogutud pälvimusi ei pühendata üksnes surnutele. Budistliku kunsti tellimine aitab kaasa ka mineviku halbadest tegudest sündinud kannatuste ja ebaõnne vähendamisele. (Bentor 1993: 110) Laamad soovivad ilmikutest tiibetlastel tellida tankamaale, et kõrvaldada füüsilisi või mentaalseid takistusi, loomaks eeldusi pikaks ja paremaks eluks (Jackson 1984: 9). Takistuste kõrvaldamiseks loodud tankade ees pühendub tavainimene mõnele lihtsamale praktikale, lugedes kujutatud jumaluste mantraid²¹ (Bentor 1993: 111).

Tankade kasutamine meditatsioonis on seotud peamise tantristliku praktikaga (*sādhana*²²), mis seisneb enese sisemise potentsiaali avamises läbi kujustamisprotsessi²³. Tankamaali kasutamine sel puhul ei ole tingimata vajalik – osad laamad soovivad seda isegi vältida, kartes, et mediteerija fikseerub liialt kujutatud jumaluse füüsilisele representatsioonile. (Bentor 1993: 11) Nii nagu inimese keha on talle iseloomuliku teadvuse kehastus, nii on ka vadžrajaana²⁴ jumalused „jumaliku“ teadlikkuse kehastused, kujustamise käigus äratav praktiseerija endas neid „jumalikke“ kvaliteete (Tarthang Tulku 1974: 16). Jumaluse kujutise ees mediteerimine on vajalik üksnes algajale, edasijõudnud praktiseerija õpib kujutatut hoidma alaliselt oma meeles, saades kujutatud kvaliteetidega pikkamisi üheks. Jumalusi ei kujustata

²¹ Mantra (sanskriti keeles; tiibeti keeles *sngags*), hinduismis ja budismis loits või palve. Mantra kujutab endast lauset või silbikombinatsiooni, millel usutakse olevat maagiline vägi. Sõna mantra on tuletatud sanskriti verbijuurest *man* ('mõtlemine'). Mantraid kasutatakse ka mõtlemise kaitse või mälu toena. Mantrad võivad olla ühesilbilised või pikemad. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 137)

²² *Sādhana* (sanskriti keeles 'edenemine, saavutamine'; tiibeti keeles *grub thabs* 'teostusmeetod'), vadžrajaanas kompleksne virgumisele viiv teostusmeetod, mille põhiosas kujustatakse teatud dhjaanibuddhat või idamit kas enda ees või sellega samastudes. *Sādhana* teostamise loa annab pühitsuse kaudu laama. *Sādhana* on kõikide tantrarituaalide keskne meetod. *Sādhana* tekstid on oma olemuselt juhised, mis kirjeldavad kujustamist, rituaale, teostamise kõiki etappe jne. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 184)

²³ Kujustamine (sanskriti keeles *bhāvanā*; tiibeti keeles *sgom pa*), budismis meelearharjutus, mis kitsamas mõttes tähendab kujundlikul mõtlemisel põhinevat visualiseerimist, laiemas tähenduses aga meelearharjutusi üldse. Sanskritikeelne sõna *bhāvanā* on verbijuure *bhū* ('olema') tuletis ja tähendab 'olevaks tegemist', viidates sellele, et kujustaja teeb kujustamisobjekti oma meeles olemasolevaks, s.t muudab oma meelt kujustamisobjektile vastavaks. Kujustamisobjektiks võib olla mingi budismi mõiste (näiteks sõbralikkus või kaastunne) või konkreetne visuaalne kujund (näiteks mandala või idami kujutis). (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 110)

²⁴ Vadžrajaana (sanskriti keeles *vajrayāna* 'vadžrasõiduk, teemantsõiduk, teemantvälgu sõiduk'; tiibeti keeles *rdo rje theg pa*) tantristlik budism, mis kujunes Indias I aastatuhande teisel poolel ning sai hiljem domineerivaks suunaks tiibeti budismis. Vadžrajaana pühakirjaks on tantrad. Selle õpetus lähtub mahajaanast, kuid rõhutab erilisi kujustamisviise, kus kasutatakse palju antropomorfseid sümboleid ehk idameid. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 250)

liikumatus, kahedimensiooniliste piltidena, vaid elavate ja valgust kiirgavate eksistentsidena. (Landaw, Weber 1993: 6–7) Jumalused kui virgunud teadvuse seisundi erinevate aspektide antropomorfsed kujutised ei asu inimestest väljaspool, iga inimene kannab endas nende omaduste võimalikkust, mida on harjutades võimalik eneses arendada.

Üksnes õpetajatel on õigus otsustada, kas tankamaal on kujutamise toena sobilik või mitte. Selleks tunnevad nad hästi tiibeti budistlikku kunstikaanonit, mis väljendub peamiselt kahes aspektis: 1. ikonograafias – jumaluste kujutamine neid kirjeldavate tekstide alusel; 2. ikonomeetrias – kodifitseeritud proportsioonide süsteem iga jumaluste klassi jaoks. (Tythacott, Bellini 2020: 6) Tiibeti budistlike jumaluste suur hulk ja tohutu variatsioon ei moodusta siiski selget religioosset panteoni ning nende eesmärgiks pole, olenemata kogu kirevusest, inimeste imepärastesse kujuteldavatesse maailmadesse juhatamine. Jumalused kujutavad olemise viise, mitte konkreetseid objekte või kujutelmi. Keskendudes jumalustele, ei proovi praktiseerija millekski ega kellekski saada või muutuda, kõik on temas eneses juba siinsamas olemas. (Tarhang Tulku 1974: 17–19)

Kui tankamaal valmis saab, riputatakse see majas aukohale (olenemata sellest, kas see on pühendatud lahkunule või elusale inimesele), kus ta toimib budistliku austamise objektina, võimaldades perekonnal nõnda koguda täiendavaid pälvimusi. Kodualtarid on olemas igas traditsioonilises tiibeti kodus, ka nomaadid kandsid rullikeeratud tankasid enesega kaasas ning seadsid need igas uues elupaigas uuesti üles. Peale pälvimuste kogumise toimib kodualtaril ripuvad tankamaal ka kui religioosse inspiratsiooni ja pühendumuse meeldetuletus – samadel põhjustel riputatakse tankasid ka templitesse ja pühamutesse. Templites olevaid tankasid tellib kas pühamu ise või annetavad templitele neid patroonid veelgi enamate pälvimuste kogumiseks – pühamus ripuvad tankad toovad pälvimusi suurele hulgale inimestele, seega on tankade annetamine selleks otstarbeks eriti tulemuslik. (Bentor 1993: 109–111) Tankasid ei riputata kodudesse kunagi dekoratiivsel eesmärgil. Pühitsetud pilt täidab alati mingit religioosset otstarvet ning selle eest tuleb hästi hoolt kanda – kindlasti ei sobi tankamaali riputada vannituppa või voodipeatsisse. (McGuckin 1996: 47)

Lisaks budistlikele praktikatele ning pälvimuste teenimisele kasutatakse tankasid ka austuse ja eeskuju objektidena avalikel tseremooniatel – nii matustel, pulmades kui ka õpetustel. Mõned pühamud omavad eriti suuremõõtmelisi tankasid, mida avatakse vaid kindlatel tähtpäevadel. (Jackson 1984: 11) Eraldi klassi moodustavad jutustava sisuga tankad, mida kasutatakse õpetlikel eesmärkidel rändavad jutuvestjad, kes kandsid rullikeeratud tankasid endaga

kaasas ning avasid neid selleks, et kuulajaid ligi kutsuda. Enamik rändavate jutuvestjate tankadest kujutasid jutustava sisuga pilte Milarepa²⁵, Gesari²⁶ või Buddha elust. (Bentor 1993: 112)

Kaasaeg on toonud endaga uue tendentsi – suur hulk tankasid toodetakse suveniiridena turisimiturgude tarbeks. Kui tiibetlased tellivad tankasid pälvimuste ja takistustest ülesaamise tarvis, konsulteerides enne tellimust kohaliku laamaga, siis turistid tellivad ja ostavad tankasid peamiselt esteetilistel, sentimentaalsetel või poliitilistel kaalutlustel. Viimasel juhul motiveerib ostu soov toetada paguluses elavaid tiibetlasi. (McGuckin 1996: 44) Suurema osa turistitankasid maalivad kohalikud indialased või nepaallased. Turistitankad on enamasti väga madala kvaliteediga, ent harimata pilgule mõjuvad kujutatud pildid müstiliste ja esoteerilistena. Kuna lääneinimestele meeldivad antiikesemed, siis turgudel leidub võltsitud tankasid, mida on hoitud põlevate lampide kohal, et anda neile suitsune hõng, justkui oleksid need ripunud templites, või rullitakse tankasid korduvalt kokku ja lahti, et tekitada värvitud pindadele tehiskult pragusid. (McGuckin 1996: 45) Valmiskujul tankasid ja rituaalseid esemeid, mida on alates 20. sajandi teisest poolest turisimiturgudel müüdud, ei saa pidada traditsioonilises tähenduses sakraalseteks. Kohalikud budistid peavad pühaks vaid neid esemeid, mis on traditsiooni järgides teostatud ja pühitsetud. (Tythacott, Bellini 2020: 4)

4.1. Tankamaalijad

Kunstnikud olid Tiibetis enne Hiina okupatsiooni väga kõrgelt hinnatud. Neid kutsuti terminiga *lha bzo ba*, mis tõlkes tähendab „jumaluste kujutaja“. (McGuckin 1996: 33) Erinevalt levinud arusaamast, et tankakunstnik peaks ühtlasi olema ka praktiseeriv joogi²⁷ või munk, on enamik tankamaalijatest olnud siiski vaid pühendunud ilmikud, kes pärisid kunstniku elukutse perekonnaliini kaudu. Valearusaamad tankakunstnikust kui müstikust pärinevad tekstidest, mis kirjeldavad tankamaalimise rituaalseid aspekte, mida igapäevases praktikas järgivad vaid väga vähesed. (Jackson 1984: 12) Selleks et kunstnikud tohiksid erinevaid jumalusi kujutada, oli oluline enne maalimist saada vastavad tantristlikud pühitsused. Osade figuuride kujutamiseks

²⁵ Milarepa (tiibeti keeles *mi la ras pa*, 1040–1123), tiibeti budismi tuntumaid ja populaarsemaid isikuid, erakust joogi ja laulik. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 142)

²⁶ Gesar (tiibeti keeles *ge sar*), ka Gesar Ling (tiibeti keeles *ge sar gling*), Tiibeti müütiline kangelane. Tema tegudest jutustav epos „Gesar Ling“ on Tiibeti tuntumaid pärimuslikke kirjandusteoseid. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 67)

²⁷ Joogi (sanskriti keeles *yogin*), inimene, kes tegeleb joogaga. Jooga (sanskriti keeles *yoga* ‘ike, rakend, ühendus’; tiibeti keeles *mal byor*) on india õpetustest pärit mõiste, mis tähendab vaimseid harjutusi ja võib olla meelearjutuste sünonüümiks. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 86–87)

pidid kunstnikud enne maalimist kas eraldatuses viibima või järgima kindlaid toitumisreegleid. Osadel puhkudel konsulteeriti enne maalimist astroloogiga, kes määras kõige soodsama päeva, mil konkreetse tankaga alustada. Kirjeldatud praktikad on aga rangelt ideaalist lähtuvad, tavaliselt järgiti neist vaid väheseid. (McGuckin 1996: 34)

Juba McGuckini 1996. aastal kirjutatud artiklis kahtleb toonane Norbulingka kunstikooli meister Temba Chöphel selles, kas tema õpilased tantristlikke pühitsusi saanud on ning loomise juures pühendunult jumalustele keskenduvad (McGuckin 1996: 35). Tänapäevased nõuded on veelgi leebemaks muutunud. Isiklikust kogemusest võin kinnitada, et õpingute jooksul ei küsitud kelleltki nende religioosse tausta kohta. Sellest järeldub, et lähtuvalt tankamaali traditsiooni edasikestmise soovist, ei pöörata tantristlike pühitsuste olemasolule enam tähelepanu. Peamine on, et õppija suhtuks kujutatavatesse jumalustesse aupaklikult ning järgiks täpselt ikonograafia reegleid.

Tiibeti traditsiooni kohaselt naised tankasid ei maalinud. Elu eksiilis on selles osas toonud palju muudatusi – vajadus traditsiooni elus hoida on andnud võimalusi mitte ainult tiibetlastest naistele, vaid ka mistahes taustaga ilmikel ning lääne inimestele tankamaali õppida. Viimased aga toovad oma kultuuritaustaga kaasa uue probleemi – läänes on kunst seotud isikupärase eneseväljenduse rõhutamisega. See on aga midagi, mis tankamaalimise juurde kindlasti ei kuulu. (McGuckin 1996: 40, 49–50) Kõige kergemini jälgitav tunnus, mis tankamaali teistest religioossete traditsioonide maalidest eristab, on tema jäigalt struktureeritud ülesehitus ja maalimisprotsess ise (Wein 2016: 9), mistõttu on reeglitest kõrvalekaldumine ja loominguline individualism taunitavad.

5. Traditsiooniline ikonomeetria ja tankamaali loomisprotsess

Asjatundmatule vaatlejale võivad tiibeti budistlikud tankamaalid näida kaoatilised, ammendamatu variatsioonidega universumid, kuid tegelikkuses on tankade ikonograafia limiteeritud, korrapärane ja mis peamine – hierarhiline. (Jackson 2005: 1) Tiibeti kunstnike isiklikel loomingulistel ambitsioonidel on tankamaalimise protsessis väga vähe ruumi – üldise kompositsiooni, meeolu, atribuudid, proportsioonid ja värvid määravad kindlaks religioossed tekstid, mida on sajandite jooksul käest-kätte ühes täpsete ikonograafiliste ja ikonomeetriliste juhustega pärandatud. (Tythacott, Bellini 2020: 8) Pildid jumalustest muutuvad äratuntavaks ja pühaks ainult juhul, kui on kinni peetud konkreetsetest reeglitest, näiteks kujutatava figuuri värvi, positsiooni, käes hoitavate sümbolsete esemete, aga ennekõike proportsioonide osas. (Martelli 2001: 149) Järgnev peatükk kirjeldab peamisi tankamaali kompositsiooni põhimõtteid, ikonomeetriat ja traditsioonilist kuue-etapilist tankamaalimise protsessi, mis annab võimaluse võrrelda isiklikku praktikas omandatud kirjapandud traditsiooniga.

5.1. Kompositsioon

Vastavalt Tiibeti ikonoloogilistele teooriatele jaotatakse kogu sakraalne kunst kolme klassi. Iga klass vastab ühele buddhaloomuse aspektile: virgunud kehale vastavad keha toed (tiibeti keeles *sku rten*), kõnele kõne toed (tiibeti keeles *gsung rten*) ja teadvusele meelega toed (tiibeti keeles *thugs rten*). Kuna tankadel kujutatakse virgunud figuure, siis peetakse enamikke neist „keha tugeks“. Keha toed saab jagada omakorda kaheks: maalitud (tiibeti keeles *bris*) ehk kahedimensioonilised objektid ja voolitud (tiibeti keeles *'bur*) ehk kolmedimensioonilised objektid (Jackson 2005: 5). Antud töö kontekstis on vaatluse all vaid kahedimensioonilised keha toed. Maalitud pilte saab omakorda liigitada nende põhifunktsiooni järgi:

1. Lihtne „keha tugi“, millel kujutatakse jumalusi buddhaväljadel²⁸.
2. Jutustavad maalid, millel figuurid asetatakse ajaloolisele või legendaarsele taustale. Siia kuuluvad näiteks tankad, millel on kujutatud õpetajate või ka müütiliste kangelaste elusündmusi.
3. Õpetlikud/didaktilised maalid, mis väljendavad sümbolsest budistlike tõdesid.
4. Astrooloogilised diagrammid.

²⁸ Buddhaväli (sanskriti keeles *buddhakṣetra*; tiibeti keeles *sangs rgyas kyi shing*), budismis ühe buddha mõjuala, kus ta kuulutab seadmust teatud aja vältel, et juhtida olendeid virgumisele. Budismi seisukohalt on iga maailmasüsteem, kus on buddha, vaadeldav kui buddhaväli. Meie praegune maailm on Buddha Šākjamuni buddhaväli. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 35)

5. Kujutised kaitsejumalustele pakutavatest ohvriandidest.

Omaette klassifikatsiooni moodustavad mitmed kindlaksmääratud kompositsioonidega ja paljude figuuridega tankad, nagu näiteks mandalad või maalid pärimusliinidest. (Jackson 1984: 25–26; 2005: 6)

Levinuim kompositsioon kuulub nimetatutest esimesse klassi ning koosneb tavaliselt kas ainult ühest põhifiguurist (tiibeti keeles *gtso bo*) või ka tema ümber kujutatud väiksematest alamfiguuridest (tiibeti keeles *'khor*). Peamisi ja alamaid figuure saab identifitseerida nende suuruse ja paigutuse järgi tankal. Peamine figuur on tavaliselt keskteljel ja teistest figuuridest suurem. Erandiks on mõned kompositsioonid arhatitest²⁹ ja õpetajatest, kes on poolprofiilis asetatud keskteljelt paremale või vasakule poole, kuid ka sellisel juhul on peamine figuur teistest suurem. Alamad figuurid asetatakse enamasti sümmeetriliselt ümber peamise figuuri, tavaliselt tema kohale, alla ja külgedele. Vastavalt tiibeti budistliku „panteoni“ hierarhiale saavad alamad figuurid jaotuda omakorda alarühmadesse. Põhilised klassid, kuhu erinevad kujutatavad sakraalsed figuurid kuuluvad, saab jaotada kahanevas hierarhilises järjekorras järgmiselt (Jackson 1984: 40):

1. gurut (laamad, õpetajad),
2. tantristlikud jumalused ehk idamid,
3. buddhad,
4. bodhisattvad,
5. daakinid³⁰,
6. dharmapālad ehk seadmusekaitsjad³¹,
7. jakšad³²,
8. külluse jumalused,

²⁹ arhat (sanskriti keeles 'väärikas'; tiibeti keeles *dgra bcom pa*), budismis teadvuse kõrgeimasse seisundisse ehk nirvaanasse jõudnud inimene, sageli ka buddha epiteet. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 15)

³⁰ daakini (sanskriti keeles *ḍākinī*; tiibeti keeles *mkha' 'gro ma*), arvatavasti tuletis sanskriti verbijuurest *ḍī* ('lendama'); tiibeti keeles sõna-sõnalt 'taevaskäija'. Vadžrajaanas on daakini naisekujuline virgumisele suunav antropomorfne sümbol, joogini ehk pradžnja. Daakini võib olla inimkujuline vadžrajaana õpetaja, idam või selle partner, samuti õpetuse kaitsja. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 45)

³¹ seadmusekaitsja (sanskriti keeles *dharmapāla*; tiibeti keeles *chos skyong*), budismi mütoloogias jumalus, kes kaitseb Buddha seadmust ja selle järgijaid. See mütoloogiliste olendite rühm budismi panteonis on väga arvukas, nad jagunevad erinevatesse klassidesse, neid on nii mees- kui ka naissoost, nii rahulikke kui ka raevukaid. Kõige laiemas tähenduses võib seadmusekaitsjad jagada kahte suurde klassi: selle maailma ülesteks ning maisteks ehk maailmakaitseteks. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 194–195)

³² jakša (sanskriti keeles *yakṣa*), budismi mütoloogias rühm pooljumalaid. Neid peetakse Buddha seadmuse kaitsjateks ja sageli kuulavad nad koos teiste olenditega Buddha jutlusi. Ikonograafias kujutatakse jakšasid enamasti kõhukate figuuridena, naisjakšasid aga kaunite iharate naisolevustena. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 85)

9. Alamad jumalused.

Kirjeldatud figuuride jaotus on vastavuses Tiibeti kloostriseremooniatel läbiviidavate rituaalidega, kus jumaluste poole pöördutakse sama hierarhia alusel. Vadžrajaana õpetuse järgi on ülimuslikem positsioon alati õpetajatel. Tankadel võib seda spirituaalset hierarhiat märkida kas suuruse järgi (kõrgemal positsioonil olevad suuremad) või ülalt-alla asetusega. (Jackson 2005: 10–11) Nii on traditsiooniliselt gurud paigutatud peafiguuri kohale ning daakinid alla. Kui konkreetsel tankal gurusid kujutatud pole, võivad ülemise positsiooni võtta kas idamid või buddhad, olenevalt sellest, keda vastaval tankal kujutatakse. Kirjeldatud hierarhiline printsiip ei laiene kõikidele kompositsioonidele. Näiteks tankadel, millel on kujutatud õpetajaid peamise figuurina, võivad idamid asetseda ka guru kohal, kujutades nii justkui õpetaja visiooni. Samuti on mõnedel tankadel üldise kompositsioonilise sümmeetria ja tasakaalu saavutamiseks asetatud erinevate klasside jumalused samale kõrgusele. (Jackson 1984: 40–41) Hierarhia väljendub ka jumaluste erinevates kindlaksmääratud proportsioonides, mis aitavad samuti, "panteoni" tohutut mitmekesisust arvesse võttes, kindlaks määrata, millisesse klassi üks või teine kujutatu kuulub.

5.2. Ikonomeetria

Kuni 14. sajandini oli tiibeti ikonograafia pidevas sisemises muutumises. 11.–12. sajandil, mil enamik sanskritikeelseid allikaid olid veel tõlkimata ning kunstnikel puudus keskne autoriteet, kes seaks loomiseks kindlalt järgitava kanoonilise kogumi, kasutati ikonograafiliste abimaterjalidena kõikvõimalikke kirjapandud tekste: *sādhana*'sid, suutraid, tantraid, konkreetseid ikonomeetriaalaseid tekste, aga ka biograafiaid ja ajaloolisi üleskirjutisi. Lisaks keskse kaanoni puudumisele laienes ja muutus pidevalt budistlik „panteon“ – jumalusi tekkis juurde, olemasolevad muutsid kuju, sulasid kokku või jagunesid mitmeks. 14. sajandiks, kui Tiibeti naaberriikidest budistliku ainese sissevool oli peatunud, oli budism end Tiibetis kindlalt kinnitanud ning ka kanoniseeritud pühakirjad tõlgitud, süstematiseeritud ja katalogiseeritud. 14. sajandi keskpaigast alates standardiseeriti ka budistlik ikonograafia, toetudes varasematele kirjapandud ikonograafia- ja ikonomeetriaalastele tekstidele, lõpetades nii ainese pideva muutumise ja laienemise. Sellele vaatamata jätkasid kunstnikud erinevate allikate kasutamist, mis tähendas endiselt teatavat järjepidevusetust ja variatsioone kaanoni sees. (Denwood 1996: 24) Hilisematel sajanditel muutus kunst siiski järk-järgult aina skemaatilisemaks ja korduvamaks (Tythacott, Bellini 2020: 9).

Tiibeti kunsti ikonomeetriaalne kirjandus baseerub budistlikku kaanonisse kuuluvatel sanskritikeelsete tekstide tõlgetel. Tantristlikest tekstidest kasutati enim *Kālacakra*, *Samvarodaya*, *Kṛṣṇayamāri* ja *Mañjuśrīmūlakalpa* tantraid ning nende kommentaare. Tengjuriisse³³ kaasati lisaks tantratele ka neli eraldiseisvat ikonograafiat puudutavat traktaati: *Sambuddhabhāṣita-pratimālakṣaṇa-vivarāṇa*, *Pratimāmānalakṣaṇa*, *Citralakṣaṇa* ja *Daśatalanyagrodhaparimaṇḍalabuddhapratimālakṣaṇa* (Jackson 1984: 146). Sageli on budistlike ikonograafiaalaste tekstide juured omakorda India brahmanistlikus traditsioonis. Ühe selgelt brahmanistlikku päritolu tekstina võib välja tuua *Citralakṣaṇa*, millel on olulisi kattuvusi 6.–7. sajandist pärit *Citrasūtraga*, mis kuulub *Viṣṇudharmottara-purāṇasse* ja on üks vanimaid hinduistlikke tekste, mis tegeleb sügava visuaalkunstide analüüsiga. Kahe allika kattuvusi kinnitavad mõlema teksti algused, kus kirjeldatakse detailselt brahmanlike jumaluste ilmumist (ja väljanägemist) ning ka kummaski tekstis esinevad jutustused maalikunsti mütoloogilisest päritolust, mille peategelaseks on loojajumal Brahma³⁴. (Martelli 2001: 149–150)

Proportsioonide kaanoni alusmaterjaliks on antropomeetriliste vaatluste tulemusel saadud matemaatiline süsteem. Ikonomeetrias puuduvad lääne kultuurile omased standardsed mõõtühikud nagu sentimeetrid, detsimeetrid ja meetrid. Oluline on mõõtühikute omavaheline suhe, mis püsib muutumatuna. Proportsioonide kaanon koostati nii, et ikonograaf ei vajaks nummerdatud käsiraamatuid; talle piisas kehaosade omavaheliste suhete üldiste reeglite meeldejätmisest selleks, et ilma raskusteta välja arvutada mistahes suuruses portreeritavate figuride proportsioonid. (Gerasimova, Frye 1978: 44)

Ikonomeetria õppimine eeldab selleks otstarbeks loodud mõõtühikute tundmist. Kõik tiibeti ikonomeetriaalased tekstid kasutavad sama terminoloogiat. Kasutusel on kaks peamist mõõtühikut: väikesed ühikud *cha chung* ja suured ühikud *cha chen*. Kõik (välja arvatud üks spetsiaalne proportsiooniklass) suured ühikud koosnevad kaheteistkümnest väiksest ühikust. Erinevalt tavalistest mõõtühikutest ei oma ikonomeetrias kasutatavad ühikud absoluutset väärtust. Mõõtühikuid kasutatakse, et kindlaks määrata proportsioonidevahelisi suhteid ühe konkreetse objekti juures. Segadust on tekitanud terminoloogias samade ühikute mitmed sünonüümsed nimed. Suurt ühikut (tiibeti keeles *cha chen*) tuntakse ka nimedega „näo suurus“

³³ Tengjur (tiibeti keeles *bstan 'gyur* 'õpetuse ümberpanek'), varem ka Tandžur, tiibeti budismi kaanoni teine osa Kangjuri kõrval, mis sisaldab peamiselt india õpetlaste šaastrate ja kommentaaride, tantristlike tekstide ning vanaindia kirjandusteoste ja teaduslike tekstide tõlkeid tiibeti keelde. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 235)

³⁴ Brahma (sanskriti keeles *brahman* 'kasv, areng, vägi'), hinduismis loov jumal, ülim olend, maailmakõiksuse looja. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 30)

(tiibeti keeles *zhal tshad*), „nägu“ (tiibeti keeles *zhal; gdong*), „vahemik“ (tiibeti keeles *mtho*, mõeldud on vahemikku väljasirutatud käe pöidla keskmise sõrme tipuni) ja „käelaba“ (tiibeti keeles *thal mo; mthil*, peopesa ja sõrmede pikkus). Väikest ühikut (tiibeti keeles *cha chung* või *cha phran*) tunti enim terminiga „sõrme suurus“ (tiibeti keeles *sor mo*, lühendatult *sor*). Üks neljandik *sor*-st kasutab terminit „jalg“ (tiibeti keeles *rkang pa*) ja pool sellest „tera“ (tiibeti keeles *nas*). (Jackson 1984: 50)

Tiibeti sakraalses kunstis jagatakse jumalused tavaliselt kuni kaheteistkümnesse klassi, konkreetset kokkulepet selles osas ei kehti. Butön Rintšendrup³⁵ ja VIII Karmapa toetasid 11 klassiga süsteemi, samas kui kunstnik Trengkhawa vähendas peamiste klasside arvu viieni. (Jackson 1984: 50) Antud magistriprojekti huvides on paslik kirjeldada Menla Döndrupi loodud proportsioonide süsteemi, milles on kuus konkreetsete mõõtudega klassi:

1. buddhad, 125 *sor*-i,
2. rahumeelsed bodhisattvad, 120 *sor*-i,
3. naisjumalused, 108 *sor*-i,
4. pikad raevukad jumalused, 96 *sor*-i,
5. lühikesed raevukad jumalused, 72 *sor*-i,
6. inimesed (k.a šraavakad³⁶ ja pratjekabuddhad³⁷), 96 *sor*-i.

Esimese kolme klassi puhul on figuuri pikkus võrdne käte siruulatusega ning keha ülemise poole mõõt on võrdne keha alumise poole mõõduga. Raevukate figuuride ja inimeste puhul säärast sümmeetriat ei rakendata. (Jackson 1984: 50)

Figuurid joonistatakse skeemidele, mille aluseks on vertikaalsete ja horisontaalsete joonte ruudustik (tiibeti keeles *thig khang*). Vertikaaljooni loetakse keskteljest paremale ja vasakule poole, horisontaaljooned kujunevad vastavalt kujutatava proportsioonidele ülevalt alla, arvestades figuuri rakursiga seotud dünaamilisi variatsioone. (Gerasimova, Frye 1978: 45) Skeemide paremaks mõistmiseks vaata lisa 1, joonised 1–5 ja 20–30 – joonistuste all võib näha

³⁵ Butön (tiibeti keeles *bu ston*), täisnimega Butön Rintšendrup (tiibeti keeles *bu ston ri chen grub*), tiibeti budistlik õpetlane (1290–1364), elas Žalu (tiibeti keeles *zha lu*) kloostri Kesk-Tiibetis. Tema elutööks oli tiibeti budismi kaanonite Kangjuri ja Tengjuri toimetamine ning kataloogimine, mida ta koos oma kaasmunkade-abilistega tegi äärmise põhjalikkusega, kontrollides hoolega tekstide autentsust. Butöni loodud ja täiendatud Kangjuri ja Tengjuri tekstide klassifikatsioon on väheste muudatustega kasutatud kõikides hilisemates väljaannetes. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 39–40)

³⁶ Šraavaka (sanskriti keeles *śrāvaka* ‘kuulaja’; tiibeti keeles *nyan thos*), budismis algselt Šäkjamuni otsene õpilane. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 219)

³⁷ Pratjekabuddha (sanskriti keeles *pratyekabuddha*; ‘üksikbuddha, buddha iseenese jaoks’; tiibeti keeles *rang sangs rgyas*), budismis inimene, kes üksinda omal jõul on jõudnud ülimesse täielikku virgumisse ehk buddhasusse, kuid jääbki üksikuks ega õpeta oma kogemust teistele. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 171)

skeeme, mis aitavad määrata täpseid proportsioone. Numbrid joonistuste paremas ääres ja ülal vastavad määratud kujutiste proportsioonidele.

Tankamaalijad õpivad skeemide alusel joonistamist pikka aega, enne kui saavad õigete ja täiuslike proportsioonidega joonistusi vaba käega teostama hakata. Algajad kunstnikud joonistavad skeemile kõigepealt kehad ilma traditsiooniliste rõivaste ja eheteta, pöördudes iga joone tõmbamisel õpetaja loodud näidisjoonise poole. Kui keha on valmis, tuleb joonistada teine identne keha ning alles seejärel joonistatakse ühele neist rõivad ja ehted peale. (Jackson 1984: 69) Valede proportsioonidega joonistatud jumalused toovad kunstnikule äärmiselt halbu teovilju³⁸. Nii kirjeldab Gega Lama oma ikonomeetria õpikus seda, et näiteks valede proportsioonidega rindmiku, nina või otsaesise joonistamine viib kunstniku kokku riiakate vaenlastega (Gega Lama 1983: 67). Minu õpetaja Sarika Singhi sõnul veedavad esimese kursuse tankamaalijad õigete proportsioonide pähe õppimiseks ligi kolm kuud üksnes Buddha portreesid joonistades. Sarika rõhutas korduvalt, kui oluline on pidevalt proportsioone üle mõõta, et joonistus saaks võimalikult täpne ja puhas. Selleks et mõista süsteemi omapära ning muuta pidev proportsioonide mõõtmine ja kindlaksmääramine üldise tööprotsessi pärisosaks, peaks õpilane enne tanka maalimise juurde asumist, joonistades tundma õppima vähemalt kolme erinevasse proportsiooni klassi kuuluvat jumalust.

5.3. Traditsioonilised tankamaali loomisprotsessi kuus etappi

Traditsiooniliselt tuleb tankamaali loomisel läbida kuus selgelt eristuvat etappi. Magistriprojekti praktilise osa dokumentatsioon andis neist protsessidest juba üsna põhjaliku läbilõike. Siinkohal kirjeldan lühidalt traditsioonilisi etappe, lisades iga sammu juurde dokumentatsiooni juurde mittekuuluvat informatsiooni ning tuues välja kohad, milles praktikas omandatu erines.

5.3.1. Maalipinna ettevalmistamine

Lõuendi valmistamisel kasutatakse enamasti puuvillast kangast, kuid leidub ka tankasid, mis on maalitud nahale, siidile või linasele riidele (Huntington 1970: 124). Lõuendi servadesse õmmeldakse neli pulka, mis seejärel kinnitatakse kindla õmblemis- ja sidumisvõttega suurema

³⁸ Teovili (sanskriti keeles *karmaphala*; tiibeti keeles *las 'bras*), budismis, hinduismis ja džainismis mõiste, mis väljendab ideed, et igal teol on tagajärg ehk vili, mis mõjutab olendi edasisi tegusid ja üldist arengut sansaaras. (Mäll, Läänemets, Toome 2011: 235)

raami külge, jättes raami ja lõuendi vahele mõned sentimeetrid vaba ruumi, et maalimisprotsessi ajal oleks vajadusel võimalik lõuendit pingule tõmmata (Elgar 2006: 100).

Erinevalt praktilises osas õpitust kantakse mõnikord *gesso* alla ka üks kiht liim-krundi (tiibeti keeles *ko spyin*), mida keedetakse kuivatatud loomanahast. Ideaalis soovitakse tankamaalimisel kasutada võimalikult puhtaid ja kvaliteetseid materjale. Liimi puhul tähendab see karvadest ja rasvast vaba puhast nahka, mida Tiibetis saadi jakkidelt või lehmadel. India paguluses see enam võimalik ei ole ning alternatiivina kasutatakse oluliselt ebakvaliteetsemat pühvli nahka. (Jackson 1984: 18) Isikliku tankamaali praktika käigus kasutasin *gesso* segamisel samuti pühvli nahka, mille pinnalt võis leida hulgaliselt karvu, mis tuli liimi keetmise käigus segust välja noppida.

Pärast liim-krundi lõuendile kandmist on soovitatav lasta lõuendil pragude vältimiseks aeglaselt kuivada. *Gesso* (tiibeti keeles *'dam*) tarvis segatakse liim-krundi mistahes valge pigmendiga, tavaliselt kas kriidi või kaoliiniga (portselansavi) ja leige veega. Tiibeti kunstnikud ei kasuta segude kokkusegamisel täpseid mõõtühikuid – õpitakse kogemuse käigus õpetajalt, ent umbmääraselt võib arvestada *gesso* jaoks kaks osa valget pigmenti ühe osa liim-krundi kohta. (Jackson 1984: 20) Oma kogemusest tean, et küsimuste peale *gesso* või pigmentide segamise kohta ei saa mingit konkreetset vastust oodata. Pigem saadab sääraseid küsimusi kas sõbralik naer või lohutav patsutus seljale.

Gesso töödeldakse lõuendi sisse mõlemalt poolt nii, nagu dokumentatsioonis kirjeldatud. Kuna tankasid hoiustatakse tavaliselt kokku rullitult, peab krunditud pind painduma ilma pragunemata. Praktikas see alati ei õnnestu ning kehvema krundiga tankade peamised kahjustused tulenevadki pidevast kokku- ja lahtirullimisest tekkinud pragudest. (Huntington 1970: 126) Seetõttu on õige konsistentsiga *gesso* tankamaalimisel ülioluline – kui krundis on liiga palju liimi, muutub lõuend liiga rabedaks ja hakkab pragunema, kui aga liimi on liiga vähe, muutub krunt pudedaks ning võib hakata murenema (Jackson 1984: 20).

Viimane etapp lõuendi valmistamisel on maalipinna poleerimine. Tiibeti kunstnikud kasutavad kahte tüüpi poleerimist: 1) märg-poleerimine (tiibeti keeles *rlon dbur*), kus poleeritud pind jääb tekstuurseks ning haakub paremini värviga; 2) kuiv-poleerimine (tiibeti keeles *skam dbur*), mis teeb maalitava pinna ühtlaselt siledaks, peaaegu läikivaks. Poleeritakse kas sileda kivi või teokarbiga. Head lõuendit kirjeldab korraga ühtlane siledus, mis tagab maalitavate pindade kvaliteedi, aga ka piisav poorsus, et värv lõuendil kindlalt peal püsiks. (Jackson 1984: 21–22)

5.3.2. Kaheksa peamist orientiirjoont ja kujutise lõuendile kandmine

Enne joonistuse lõuendile kandmist tuleb tõmmata traditsioonilised kaheksa orientiirjoont. Kõige tähtsam on määrata kindlaks vertikaalne ja horisontaalne kesktelg, mida tehakse kahe ristuva diagonaaljoone abil. Kogu tanka kompositsioon oleneb nendest neljast joonest. Seejärel tõmmatakse neli välisäärt märkivat joont, mis panevad paika tanka suuruse. Et orientiirjooned säiliks kogu maalimisprotsessi käigus, tõmmatakse need lõuendi taha, nii on nad läbi valguse nähtavad kuni maalimise päris hiliste etappideni. Diagonaaljoonte tõmbamiseks kasutatakse „märgistusnööri“ (tiibeti keeles *thig rkud*) – kriidi või tindiga määratud nõor tõmmatakse pingule ühest nurgast teiseni ning „lüüakse“ vastu maali pinda nii, et lõuendile jääb sirge diagonaaljoon. Ülejäänud joonte täpseks tõmbamiseks kasutatakse sirkli abil diagonaalidele märgitud punkte, mis aitavad kaasa kesk- ja horisontaaltelje võimalikult täpsele õnnestumisele. (Jackson 1984: 45–47)

Järgmise etapina kannab kunstnik esialgse kompositsiooni lõuendile. Seda tehakse mitmel eri moel: joonistatakse pliiatsiga otse lõuendile; kasutatakse šablooni abi, läbi mille lüüakse nõelaga lõuendile figuuri punktiir; olemasolev joonistus kopeeritakse lõuendile vastu valgust; või kasutatakse olemasolevate disainidega puugravüüre (harvem). (Elgar 2006: 100) Vältimaks joonistuse laialiminemist või lõuendi määrdumist, joonistatakse pliiatsi jooned üle tindiga – nii ei kao jooned esmaste värvikihtide alla, vaid on läbi valguse taas üles leitavad. Kuigi hiina tušš oli kunstnike seas hästi tuntud ning seda imporditi juba varakult Tiibetisse, eelistati tankamaalimisel siiski tiibeti tušši, mida valmistati vett, liimi ning käsitsi jahvatatud tahma ja nõgi kokku segades. Segu pressiti graanuliteks ning veega leotades sai nii väga rikkaliku musta tindi. (Huntington 1970: 130) *Centre for Living Buddhist Art* koolis kasutati siiski kvaliteetsset hiina tušši, tõenäoliselt juba seetõttu, et uued materjalid on praeguseks kergesti kättesaadavad ja võrdlemisi odavad.

5.3.3. Alusvärvide lõuendile kandmine

Pärast joonise valmimist kaetakse tanka pinnad ühtlaste värvikihtidega. Selleks kasutatakse uhmerdatud mineraalpigmente, mida segatakse varem kirjeldatud liim-krundiga. Värvide kasutuse järgi saab tankad jaotada täisvärvidega ja ühe domineeriva värviga tankadeks. Nende seas levinuimad on must-, kuldne- ja kinaverpunane-tankad. (Jackson 1984: 75) Ühevärvilistel tankadel ei värvita kõiki pindasid – ühtlase kihi saavad üldiselt vaid kehad. Ülejäänud kompositsioon tuuakse esile varjutamiste ja joontega.

Enamik tankasid maalitakse siiski täisvärvidega, kasutades kõiki primaar- ja sekundaarvärve peale lilla. Tanka värvidega katmisel on neli põhimõtet, mida järgida:

1. Kaugeimad tasandikud värvitakse esimesena. Kuna taevas on kõige kaugemal, alustatakse tankamaali katmist taeva lasuriitsinisega, seejärel maalitakse maa malahhiitrohelistega, järgmisena kaetakse värviga kõik vahepealsed pinnad (nagu nt lootostroon, lilled, pilved jm) ning kõige lõpuks kantakse värvid jumalustele, kuna nemad asetsevad tanka esiplaanil.
2. Kui on segatud mingi konkreetne värv, siis püütakse sellega katta kõik pinnad, mis antud värvi vajavad. Seeläbi välditakse sama värvi mitmekordset segamist. Iga segatud värvi konsistentsi kontrollitakse lõuendi äärel jäetud vabal ruumil. Kui värvis on liiga palju liimi, muutub ta läikivaks, kui liimi on liiga vähe, läheb ta lõuendil näpuga katsudes laiali.
3. Varjutused tehakse tumedama värviga heledamatele pindadele.
4. Tähtsaimad ja ka heledaimad alad maalitakse viimasena – kuna enamik olulisimatest pindadest on esiplaanil, on neljas põhimõte kooskõlas esimesega. (Jackson 1984: 96–97)

Alusvärvide lõuendile kandmisel on kõige aeganõudvam taeva ja maa ühtlase gradatsiooni saavutamine. Vastavat maalivõtet on konkreetset kirjeldatud dokumentatsioonis. See protsess võib võtta aega ühest päevast mitme nädalani. Taeva ja maa gradatsioon hoiab koos ülejäänud kompositsiooni. Mida sügavam ja selgem on gradatsioon, seda paremini tuleb esile kujutatav jumalus.

Ülejäänud pindade ühtlaste värvikihtidega katmine on tankamaalimise kõige lihtsam etapp. Kuna taevas ja maa maalitakse valmis esmajärgus, tuleb silmas pidada, et esiplaanil olevaid alasid värviga kattes ei liigutaks üle maalitavate pindade äärte, et vältida juba valmismaalitud tagumiste tasandite määrimist. (Jackson 1984: 99)

Oluline erinevus traditsioonilise ja tänapäevase tankamaali vahel on materjalide väljavahetumine. Kuna puhtaid mineraale pole kerge hankida, asendatakse osad mineraalvärvid sünteetilisega. Kõige enam kasutatakse sünteetilisi värve just ühtlastel pindadel, nagu pilved, lootostroon, vesi ja lilled. Meister Locho kirjeldas Dharamsalas müüdavaid postervärvidega maalitud tankasid kui odavaid Nepaali tankasid. Kahjuks võib säärased tankasid leida ohtralt ning nende odavust arvestades jäävad kvaliteetsed traditsiooni järgivad tankad vaid teemat tundvate inimeste pärusmaaks. Samas lasti ka minul osad pinnad katta sünteetilise ja

mineraalvärvi seguga, kuid seda põhjusel, et aeg oli piiratud ning nii sai tanka kiiremini valmis. Erinevate vestluste käigus mõistsin, et maa, taeva ja jumaluste maalimisel välditakse sünteetiliste värvide kasutamist. Dekoratiivsete detailide juures ei näi see nii oluline olevat. Traditsiooniliselt peetakse parimaks tankaks seda, mille valmimise juures on kunstnik kasutanud vaid kõige kvaliteetsemaid materjale, mis toimivad kui ohvriand kujutatavale ning tõstavad tankamaali karmilist väärtust.

5.3.4. Varjutamine

Värviga kaetud pindadele annab vormi varjutamine (tiibeti keeles *mdangs*). Tiibeti kunstnikud ei kasuta läänes tuntud valgus-varju meetodeid. Iga kujutatud elemendiga töötatakse eraldi kindlatel viisidel, vastavalt varjutatava objekti vormile. Valgus jaotub üle maalipinna võrdselt ning paistab tanka igast küljest, et kujutatav mõjuks ise kui kiirgav valgus. (Pratapaditya 1969: 38) Varjutamisel kasutatakse orgaanilisi vesilahustuvaid värvaineid, millele vajadusel lisatakse sideainena juba kirjeldatud liimilahust (Jackson 1984: 111, 75). Varjutamismeetodeid on mitmeid, millest levinuimad on dokumentatsioonis detailselt kirjeldatud märg- ja kuiv-varjutamise võtted. Kuiv-varjutamisel järgitakse taeva ja maa maalimisele sarnast põhimõtet, peamine on ühtlase gradatsiooni saavutamine, jälgides varjutatava objekti vormi.

Erinevat värvi vesilahustuvate tintide jaoks on tiibetlastel oma retseptid. Värv saadakse taimedest, vahast jm. Lisaks tušile läheb varjutamisel ja joonte tõmbamisel kõige rohkem tarvis indigot, mida tehakse indigopõõsast, ja tumepunast värvi, mida valmistatakse kilptäiliste sugukonda kuuluvate lakitäide šellakist ehk looduslikust vahast. (Jackson 1984: 112–113) Minu õpingute jooksul ei tulnud ühtegi värvi juurde teha, seega jäi mul konkreetne protsess õppimata. Tänapäeval kasutatakse palju ka juba valmis kujul sünteetilisi vesilahustuvaid värve, kuna need on odavad ja kergesti kättesaadavad. Seevastu on osade taimede hankimine ning värvide tootmise protsess oluliselt aega nõudvamad.

5.3.5. Kontuurjooned

Jooned on tankamaali kõige olulisem osa. Tiibeti keeles kasutakse sõna „maalima“ jaoks terminit *lha bris*, mis tähendab „kirjutama jumalusi“ või *ri mor bkod pa*, mis tähendab „väljenduma joontes“ (Tucci 1949: 289). Peaaegu kõik tankal kujutatud objektid vajavad lõpetuseks kontuurjooni. Nende sujuvus annab kujutatule viimase sügavuse ja vormi. Joonte

meisterlik valdamine on iga tankamaalija olulisim oskus. See ei tähenda üksnes joone peenuse ja täpsuse saavutamist, vaid ka võimet kogu joone pikkuses saavutada ühtlane esialgne laienemine ja sellele järgnev ahenemine. Osad õpetusliinid on kontuurjoonte kohta pärandanud ka erinevaid iseloomustavaid ütlusi. David Jacksoni raamatus tiibeti tankamaali meetoditest ja materjalidest kirjeldab tema informant Wangyal Dolpo jooni järgmiselt: „Kontuurjoone keskkoh, kuna see on (joone) „rikkus“, peab olema lai; kontuurjoone tipp, kuna see on (joone) „voorus“, peab olema terav“ (1984: 137).

Selleks et kontuurjooned õnnestuksid, on kunstnikul nende tõmbamiseks tarvis kindlat pintslit, mis oleks parajalt peenike, terava tipuga ning mille karvad oleksid nii tihedad, et need hoiaksid piisavalt värvi ka kõige pikemate joonte lõuendile kandmisel (Jackson 1984: 137). Joonte tähtsust ei ole võimalik üle hinnata. Laias laastus määrabki tanka kvaliteedi ära see, kui meisterlikult on jooned õnnestunud. Tankamaalija peaks joonte tõmbamist harjutama nii kaua, kuni see saab talle sama loomulikuks kui hingamine. Oma kogemusest olen õppinud, et üks joon toimib kui üks hingetõmme ning joone õnnestumine on korrelatsioonis hingamisrütmiga.

Pärast tuši, indigo ja tumepunase värviga tõmmatud jooni lõpetatakse kontuurjoonte etapp valge pigmendi ja kullaga. Nii valged kui ka kuldsed detailid asetsevad kõige pealmisel tasandil. Kullaga mitte üksnes ei tõmmata viimaseid jooni, vaid lõpetatakse ka palju detaile: lehed, kivid ning ehted, aga ka disainid rüüdel ja istmetel. Kullaga lõpetatakse viimaks ka jumaluste taga olevad nimbused, tõmmates nimbuse keskpunktist selle äärteni korrapäraste vahedega lainetavaid jooni, mis kujutavad virgunust kiirgavat valgust. Nende joonte keerukust arvestades visandatakse enne kulla kasutamist jooned kriidiga. (Jackson 1984: 130–131) Kuna kulda ei kraabita tankalt maha isegi mitte vigade paranduseks, siis liigutakse sellega töötamise juurde pärast ülejäänud maalipinna ühtlaseks kraapimist ning tolmu puhastamist. Kulla kasutamine toimib kui ohvriand ning peaaegu kõigil tankadel kasutatakse kasvõi natuke päris kulda. (Jackson 1984: 102) Suuremad kullaga kaetud pinnad tuleb üle poleerida. Ideaalis kasutatakse selleks tiibeti *dzi* ahhaati, ent tavapraktikas mistahes siledat kivi. Kasutatud kulla kogus määrab enamasti ka tankamaali lõpliku hinna. (McGuckin 1996: 37) Kulda suhtutakse aupaklikult – segu valmistatakse kallimates nõudes ning pintslina kasutatakse ainult ühte kindlat selleks otstarbeks valitud, mis on kvaliteetsem kui teised.

5.3.6. Viimased detailid ja tankamaali pühitsemine

Viimase maalimisetapi teostab tavaliselt õpilase asemel meister. Lisaks pisidetailide lõpetamisele maalib meister jumaluste näod, mille juures olulisim on jumaluse „silmade avamine“ (tiibeti keeles *spyan dbye*). Silmade maalimisega tuuakse tankal kujutatu ellu, see on esimene samm tanka pühitsemise rituaalist. (Jackson 1984: 139) Kui maal on valmis, kirjutatakse lõuendi tagumisele küljele, kujutatud jumaluse otsaesise, kurgu ja südame kohale pühad silbid OM ĀḤ HŪṂ või konkreetse jumalusega seotud nimesilpide kombinatsioonid (Elgar 2006: 103). Pühad silbid – OM ĀḤ HŪṂ – kujutavad virgunud keha, kõne ja meeletuuma, millega jumalus pühitsustseremoonial täitub (Jackson 1984: 143).

Pühade silpide kirjutamisega loetakse tankamaal kunstniku perspektiivist valminuks. Seejärel tõmmatakse kompositsioonile ümber punane piirjoon, mille järgi tanka lõuendiraamist välja lõigatakse ning antakse rätsepale, kes õmbleb tankale traditsioonilise brokaadist või siidist toetuse, mis toimib maalitud pinna füüsilise ja ka sümboolse kaitsena (Huntington 1970: 132). Traditsioonilist tankat ei loeta valminuks, kui seda pole raamitud puitvarraste külge kinnitatud brokaadist raami sisse. Brokaadist raam toimib tankamaali „koduna“. Maali kaitsev esiosa tõstetakse üles üksnes erilistel juhtudel või rituaalseteks praktikateks. Ilma raamita tankasid peetakse „kodututeks“, kaitsetuteks ja poolikuteks. (McGuckin 1996: 38)

Viimase etapina läbib tanka pühitsustseremoonia, mille käigus kujutatud jumalused „täidetakse“ virgumismeelega. Pühitsemist ei pea tingimata teostama kohe pärast uue tanka valmimist. Seda võib teha ka hiljem ning korrata nii sageli kui vaja. (Elgar 2006: 104) Väidetavalt pole pühitsemata pildil, kuitahes meisterlikult maalitud, mitte mingit väärtust. Tiibeti budistlik pühitsemisrituaal ei seisne üksnes sakraalse objekti õnnistamises. Tseremoonia käigus täidetakse tankal kujutatu talle vastava jumaliku energiaga. Pühitsemistseremoonia eesmärk on muuta jumaluste kvaliteedid inimestega suhestumiseks igal tasandil kättesaadavaks (Bentor 1996: 21). Konkreetseid pühade objektide väestamisriitusi kirjeldavad enim *Kālacakra*, ja *Samvarodaya* tantrad ning liturgilised käsiraamatud nagu *Kriyāsamuccaya*. (Tucci 1949: 309–313) Mitte ükski tiibetlane ei jätaks tellitud tankamaali pühitsemata. Pühitsemata maali ei peeta enamaks kui riide, värvi ja vormi tähenduseta kogumiks, alles pühitsus muudab tankamaali sakraalseks objektis ja elavaks kohaloluks. (Bentor 1993: 112)

Magistriprojekti praktilise osa tarvis maalitud tanka on pühitsetud poolikult – kuna sain tanka rätsepalt kätte enda lahkumispäeval, ei õnnestunud mul seda lõplikult pühitseda lasta ning Eestis viibides pole ma seni leidnud võimalusi tseremoonia läbiviimiseks. Küll aga tegi selleks

esimesed sammud meister Locho, kes avas rituaalselt Buddha silmad ning lõpetas maali pühade silpide kirjutamisega tanka tagaküljele, millele järgnes pidulik õhtusöök kui sümboolne ohvriand.

Tulemuste analüüs

Magistriprojekti praktilise osana veetsin Dharamsalas kokku umbes kolm kuud, õppides tankamaalimist *Centre for Living Buddhist Art* kunstikeskuses. Rangelt struktureeritud õppetöö jooksul omandasin teadmised tiibeti budistlikust ikonomeetriast ja tankamaalimise peamistest etappidest. Minu õpetajate koostatud tööplaani võimaldab pühendunud õpilasel lühikese aja jooksul kogeda peaaegu kõiki traditsioonilisi tankamaali loomiseks vajalikke võtteid.

Stiililiselt kuulub loodud tanka selgelt Menri traditsiooni – seda nii jumaluste ikonomeetriliste proportsioonide kui ka kujutatud hiina-mõjulise stilistikaga tausta poolest. Menri stiilile omaselt on taevast ja maastik maalitud lasuriitsinise ja malahhiitroheline mineraalpigmendiga. Hiina-stilistikast on lähtunud ka maastikuelementide kujutamisel. Proportsioonidelt on Buddha kujutamisel järgitud India algupära ning edasikantud reeglitest rangelt kinni peetud.

Peamine erinevus traditsioonilise ja kaasaegse tanka vahel seisneb uute materjalide kasutuselevõtmises. Kuigi tiibetlased peavad naturaalseid mineraalvärvidega maalitud tankasid autentsemateks ning enam pälvimusi toovaks, on uute materjalide kasutuselevõtmine pea vältimatu. Puhaste mineraalide hankimine on muutunud järjest keerulisemaks, mistõttu asendavad neid sünteetilised või masinate valmissegatud temperavärvid. Õige tankamaali protsess peaks ideaalis koosnema ka värvide segamisest, mis algab mineraalide peeneks pulbriks uhmerdamisest ning seejärel õiges vahekorras liim-krundi ja vee kokkusegamisest. Tahkest mineraalset pigmenti uhmerdamise protsessi sain kiirkorras läbida väljaspool kooli ühe tankamaalija isiklikus stuudios. Koolis segas värvid valmis meister, kellel olid mineraalid juba ette uhmerdatud. Minu sealviibimise jooksul ei tekkinud vajadust neid juurde teha. Samuti ei soovinud meister kõiki „saladusi“ liiga kergekäeliselt avaldada, iga õppimisvõimalus tuli pühendumisega ära teenida.

Teine suur muutus tiibeti traditsioonilise tankamaali edasipärandumise juures on see, et tankasid on maalima hakanud nii naised kui ka lääne inimesed. Kuigi aastateks tankamaalijaks õppima minejad on endiselt peamiselt tiibetlastest mehed, leidub järjest enam nii üksikettevõtjaid kui ka väiksemaid kunstikeskusi, kes võtavad õpilasteks mistahes taustaga inimesi. Nende õpe piirub peamiselt siiski paari kuuga. Traditsioonilise ikonomeetria ja tankamaalimise etapid nõuavad õpilaselt suurt kannatlikkust, seega selekteerib protsess ise selleks tööks vähepühendunud välja. Võib-olla seetõttu ei pööratagi enam liigset tähelepanu

sellele, kas õpilane on kujutatavate jumaluste loomiseks vajalikud pühitsused saanud või mitte. Minu kolmekuuse õppeperioodi jooksul ei soovitatud mul kordagi keskenduda ühelegi praktikale, ka mitte lihtsale meditatsioonile – sellekohane vastutus on õpilaste enda südametunnistusele jäetud. Nii võiski muidu vaikeses studios mõne kaasõpilase kõrvaklappidest kosta ka rasket *metal*- või hiina popmuusikat. Nii mõnigi kaasõpilastest oli tulnud tankamaali õppima tätoveerija-karjääri kõrvalt – õpitud sümboleid ja elemente kasutatakse edaspidi sellekohases loomingu. Traditsiooni kohaselt ei peaks kujutatud motiive riputama neile mittesobivatesse kohtadesse, veel vähem joonistama inimeste kehadele, mis on määratud kõdunema. Ka kehvasti õnnestunud visandeid paluti meil äraviskamise asemel põletada, et budistlikud sümbolid prügimäele ei satuks.

Muutuse on läbinud ka tankamaalide kasutus. Kui varem müüdi tankamaale tiibetlastele pälvimuste teenimiseks, siis tänapäeval on sellele lisandunud turismituru aspekt. Seda enam pean läbitud tankamaali kursust väärtuslikuks – minu õpetajate missioonitunne, mis rõhutab traditsioonilise sakraalkujutise ning suveniiri eristamist, on ülimalt tänuväärne. Sealviibitud lühikese aja jooksul õppisin selget vahet tegema traditsioonilisel- ja turismitankal, seda nii materjalide kasutuse kui ka korrektse ikonomeetria osas.

Magistriprojekti praktilises osas loodud tanka on läbinud kunstniku perspektiivist kõik traditsioonilised etapid, et toimida korrektse pühaesemena. Lõplikult pühaks objektiks ei saa seda pidada vaid pühitsemata jätmise tõttu, ent seegi protsess on mul plaanis tulevikus läbida.

Kokkuvõte

Käesolev magistriprojekt avas nii praktilise isikliku kogemuse kui ka seda toetava teooria kaudu tiibeti budistliku tankamaali loomisprotsessi ja kaanonit. Tankamaali paremaks mõistmiseks toetab praktikas kogetut teoreetiline materjal, mis seab omandatud maalitehnika laiemasse ajaloolisse konteksti. Teadmised tankamaali kujunemisest ning peamistest kasutusalaadest aitavad mõista sakraalse objekti sügavamaid väärtusi.

Töö teoreetiline osa on üldistavaks sissejuhatuseks tiibeti budistlikku kunsti ning alles esimene samm sellealase põhjalikuma eestikeelse info kättesaadavaks tegemisel. Nii tankamaali kasutus kui ka tiibeti budistliku kunstikaanoni kujunemine väärksid eraldi uurimistöid – seda eriti üha globaliseeruvamas maailmas, kus turismireisidelt tuuakse enesega kaasa objekte, mille sügavamaid sümboolseid ega vaimseid väärtusi ei tunta. Loodan, et läbitud maalipraktika jooksul omandatud teadmiste ja koostatud teoreetilise tööga olen kaasa aidanud mainitud suundumuse muutumisele.

Bibliograafia

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

Bentor, Yael 1996. *Consecration of Images and Stūpas in Indo-Tibetan Tantric Buddhism*. Leiden, New York ja Köln: Brill.

Denwood, Philip 1996. *The Artist's Treatise of sMan bla don grub*. *The Tibet Journal*, Vol. 21, No. 2, Shaping the Mind: Artistic Facets of Tibetan Civilization, pp. 24–30.

Elgar, Jackie 2006. *Tibetan thang kas: An overview*. *The Paper Conservator*, 30:1, pp. 99–114.

Fisher, Robert E. 1997. *Art of Tibet*. London: Thames and Hudson Ltd.

Gega Lama 1983. *Principles of Tibetan Art: Illustrations and Explanations of Buddhist Iconography and Iconometry According to the Karma Gardri School vol. 1*. Darjeeling: Jamyang Singe.

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

Huntington, John C. 1970. *The Technique of Tibetan Paintings*. *Studies in Conservation*, Vol. 15, No. 2, pp. 122–133.

Huntington, Susan L., John C. Huntington 1990. *Leaves from the Bodhi Tree: The Art of Pāla India (8th–12th centuries) and Its International Legacy*. Dayton: Dayton Art Institute.

Jackson, David Paul 1996. *A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Jackson, David Paul 2005. *Lineages and Structure in Tibetan Buddhist Painting: Principles and Practice of an Ancient Sacred Choreography*. *Journal of the International Association of Tibetan Studies*, no. 1, pp. 1–40.

Jackson, David Paul 2009. *Patron and painter : Situ Panchen and the Revival of the Encampment Style*. New York: Rubin Museum of Art.

- Jackson, David Paul 2010. *The Nepalese Legacy in Tibetan Painting*. New York: Rubin Museum of Art.
- Jackson, David Paul 2016. *A Revolutionary Artist of Tibet: Khyentse Chenmo of Gongkar*. New York: Rubin Museum of Art.
- Jackson, David Paul, Janice A. Jackson 1984. *Tibetan Thangka Painting: Methods & Materials*. Colorado: Shambhala Publications.
- Kuiper, Kathleen, Gloria Lotha. *Pāla art*. Encyclopedia Britannica, 2015. <https://www.britannica.com/topic/Pala-art> Kasutatud: 28.03.2020
- Landaw, Jonathan, Andy Weber 1993. *Images of Enlightenment: tibetan Art in Practice*. Ithaca, New York: Snow Lion Publications.
- Lhadrepa, Konchog, Charlotte Davis 2017. *The Art of Awakening. A User's Guide to Tibetan Buddhist Art and Practice*. Boulder, Colorado: Snow Lion.
- Martelli, Matteo 2001. *Problems of Iconometry: Comparing the Citrasūtra with the Citralakṣaṇa*. The Tibet Journal, Vol. 26, No. 3/4, pp. 149–164.
- McGuckin Eric 1996. *Thangkas and Tourism in Dharamsala: Preservation Through Change*. The Tibet Journal, Vol. 21, No. 2, Shaping the Mind: Artistic Facets of Tibetan Civilization, pp. 31–52.
- Mäll, Linnart, Märt Läänemets, Teet Toome 2011. *Ida mõtteloo leksikon: Lõuna-, Ida- ja Sise-Aasia*. Tartu: Tartu Ülikooli Orientalistikakeskus.
- Pratapaditya, Pal 1969. *The Art of Tibet*. New York: The Asia Society.
- Rhie, Marylin Martin 1984. *From Songzen Gampo to the Vth Dalai Lama: The Foundations of Tibetan Buddhist Art*. The Tibet Journal, Vol. 9, No. 4, pp. 47–57.
- Rhie, Marylin Martin, Robert Thurman 1996. *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*. New York: Tibet House New York in association with Harry N. Abrams, Inc.
- Sangay, Thubten, Lobsang Dawa 1984. Newhouse, Sandy. *Tibetan Thangka Painting – A Short History*. The Tibet Journal, Vol.9, No. 2, pp. 31–34.

Singer, Casey Jane 1994. *Painting in Central Tibet, ca. 950–1400*. *Artibus Asiae*, Vol. 54, No. 1/2, pp. 87–136.

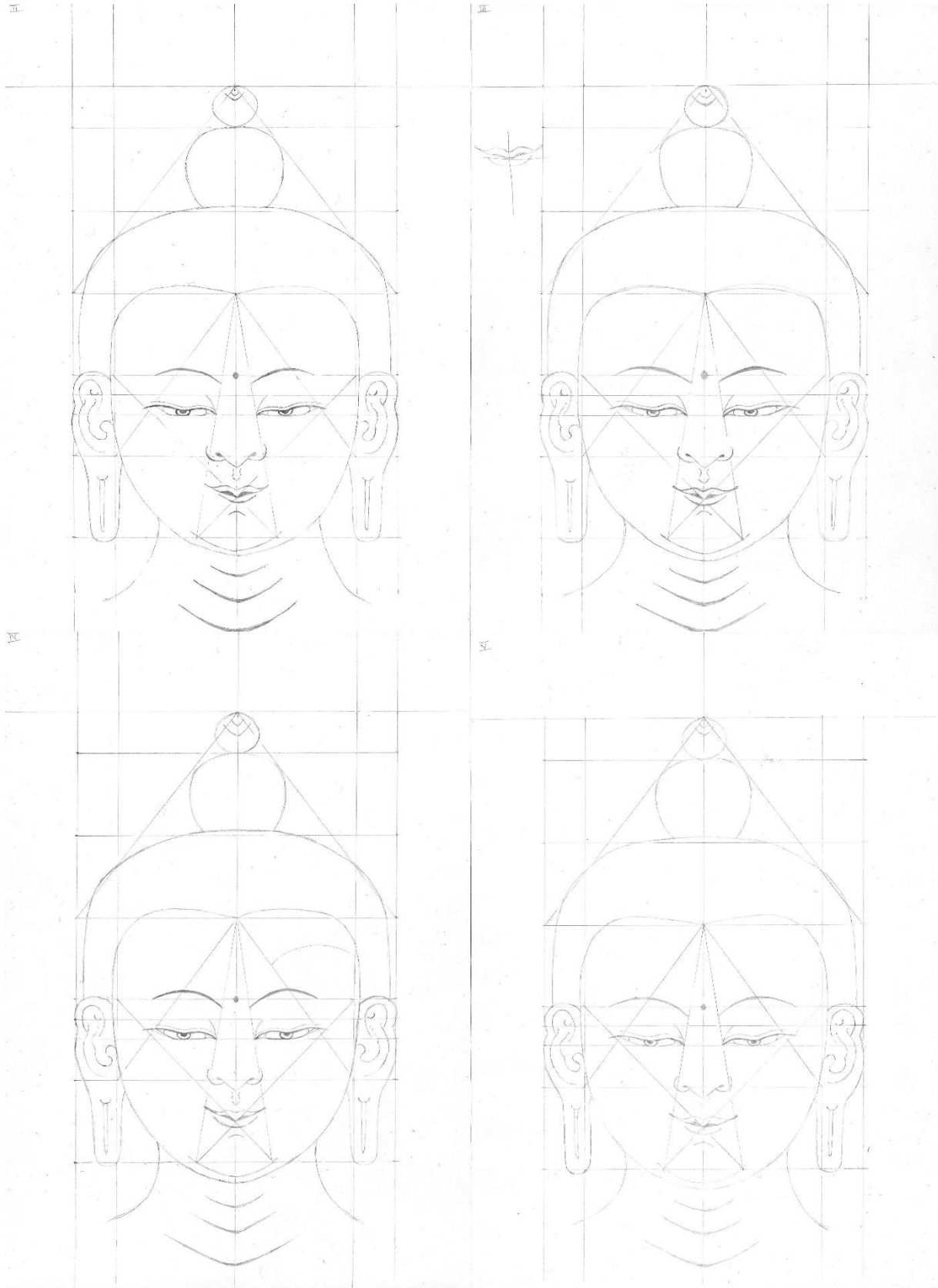
Tarthang, Tulku 1974. *Sacred Art of Tibet*. California: Dharma Publishing.

Tucci, Giuseppe 1949. *Tibetan Painted Scrolls vol 1*. Roma: Libreria dello Stato.

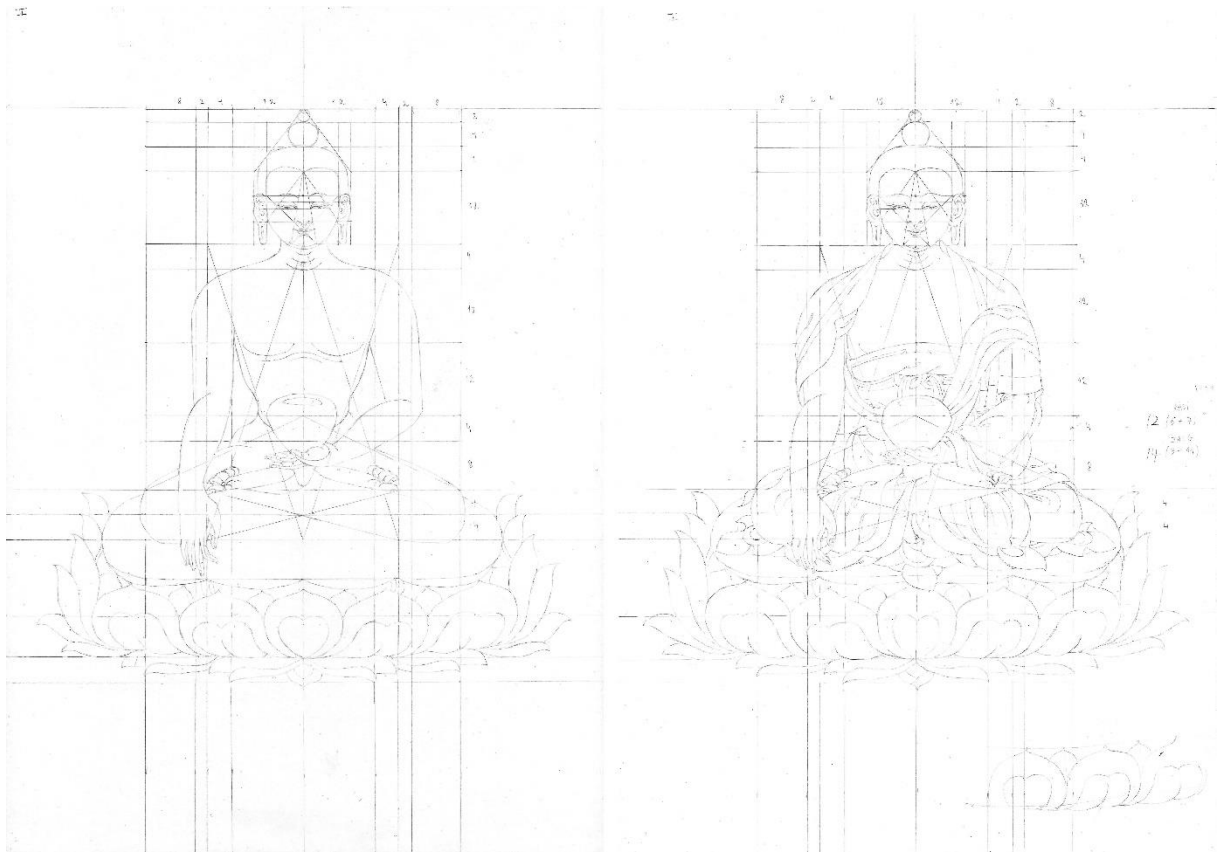
Tythacott, Louise, Chiara Bellini 2020. *Deity and Display: Meanings, Transformations, and Exhibitions of Tibetan Buddhist Objects*. *Religions* 11 (3): 106.

Wein, Laura 2016. *Translating the Tibetan Buddhist “Thangka”*. *Tibet Journal*, Vol. 41, No.1, pp. 9–64.

Lisa 1



Joonis 1. Buddha portreed (II–V)



Joonis 2. Buddha keha



Joonis 3. Avalokitešvara keha



Joonis 4. Valge Tārā portree ja keha



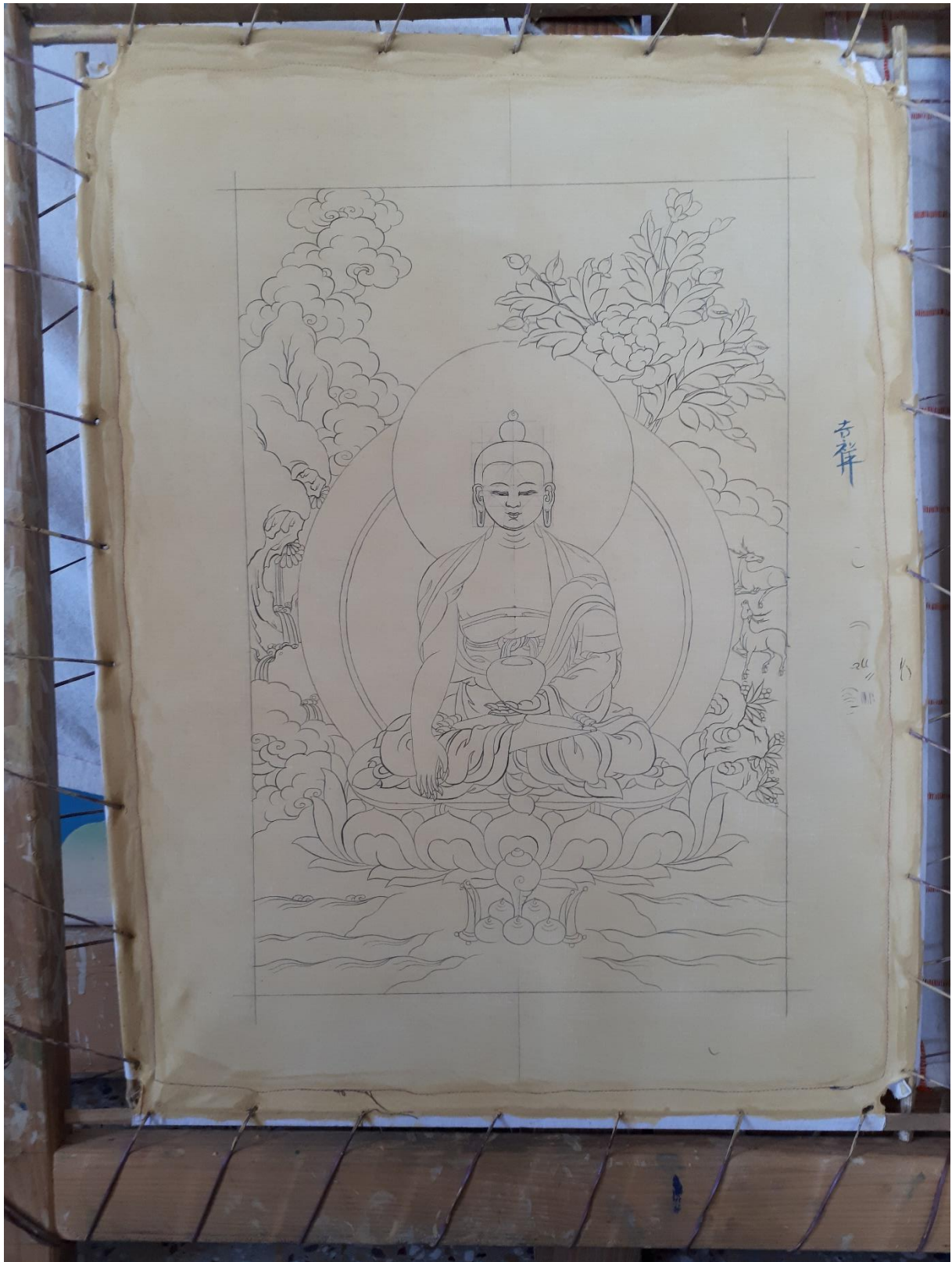
Joonis 5. Neljäkäeline Prajñāpāramitā



Joonis 6. Lõuendi pingutamine raamile



Joonis 7. Tanka alusjoonistus



Joonis 8. Tanka alusjoonistus tindiga



Joonis 9. Taeva ja maa gradatsioon



Joonis 10. Taeva maalimine



Joonis 11. Märg-varjutamine pilvedel



Joonis 12. Ühevärviliste pindade katmine



Joonis 13. Kuiv-varjutamine



Joonis 14. Jooned tankal



Joonis 15. Kuld tankal



Joonis 16. Lobsang Tsaten maalimas hirvi



Joonis 17. Meister Locho lõpetamas tankat



Joonis 18. Valmis maalitud tanka enne rätsepa kätte minemist



Joonis 19. Valmis tanka



Roheline Tara
14.01.19 - 15.01.19 // 06.02.19

Joonis 20. Rohelise Tārā portree



Roheline Tārā
16.01.13 - 26.02.13

Joonis 21. Roheline Tārā



Vajrasattva
26.02.2012 - 19.03.2019

Joonis 22. Vadžrasattva



Pilt 23. Roheline Tārā



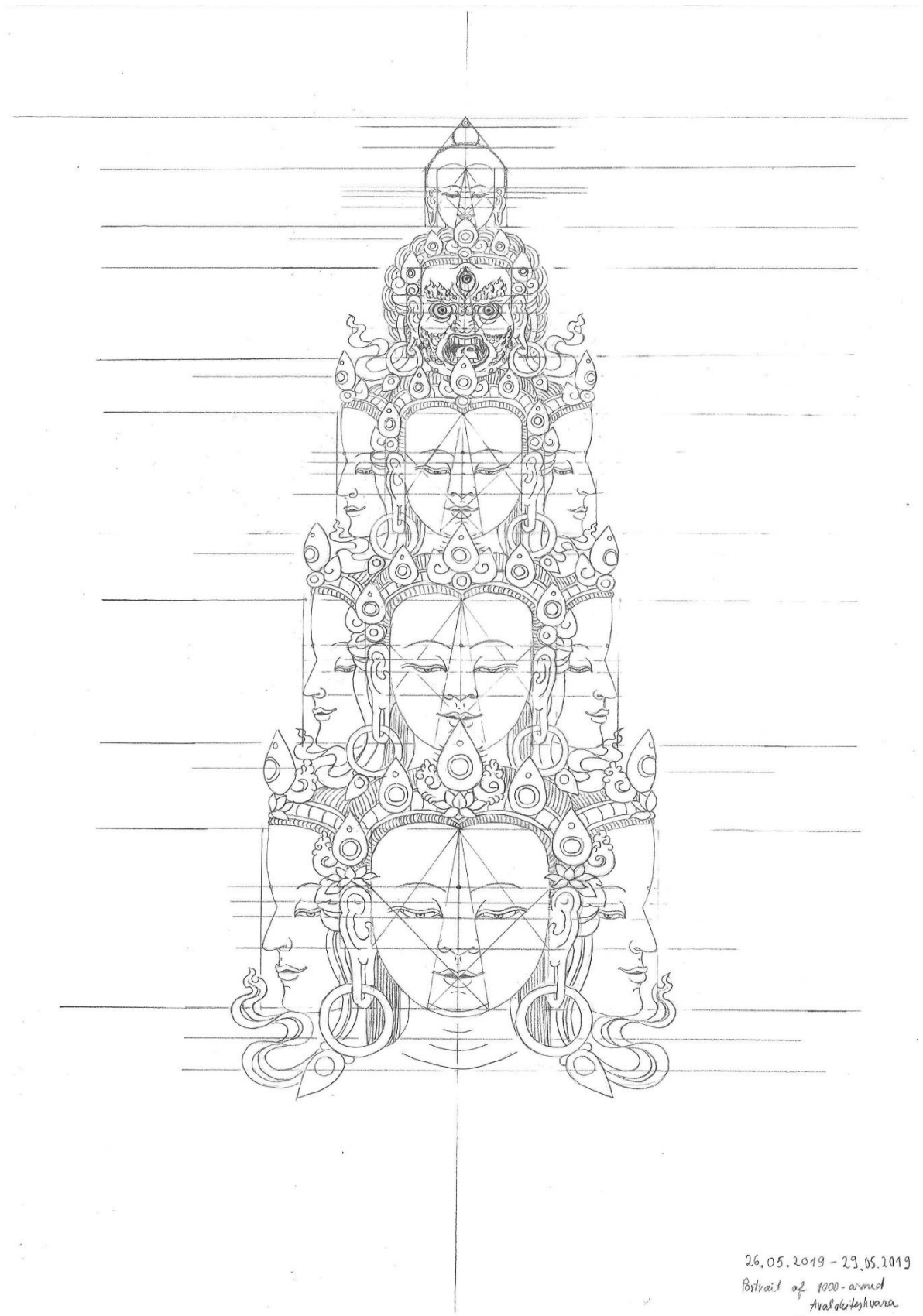
Valge Tārā
04.04.2013 - 15.04.2013

Joonis 24. Valge Tārā



Prajñāpāramitā
06.05.13 - 19.05.13

Joonis 25. Neljäkäeline Prajñāpāramitā



26.05.2019 - 29.05.2019
Portrait of 1000-armed
Avalokitesvara

Joonis 26. Tuhandekäelise Avalokitešvara portree



21.04.2019 - 06.07.2019

Joonis 27. Tuhandekäeline Avalokitešvara



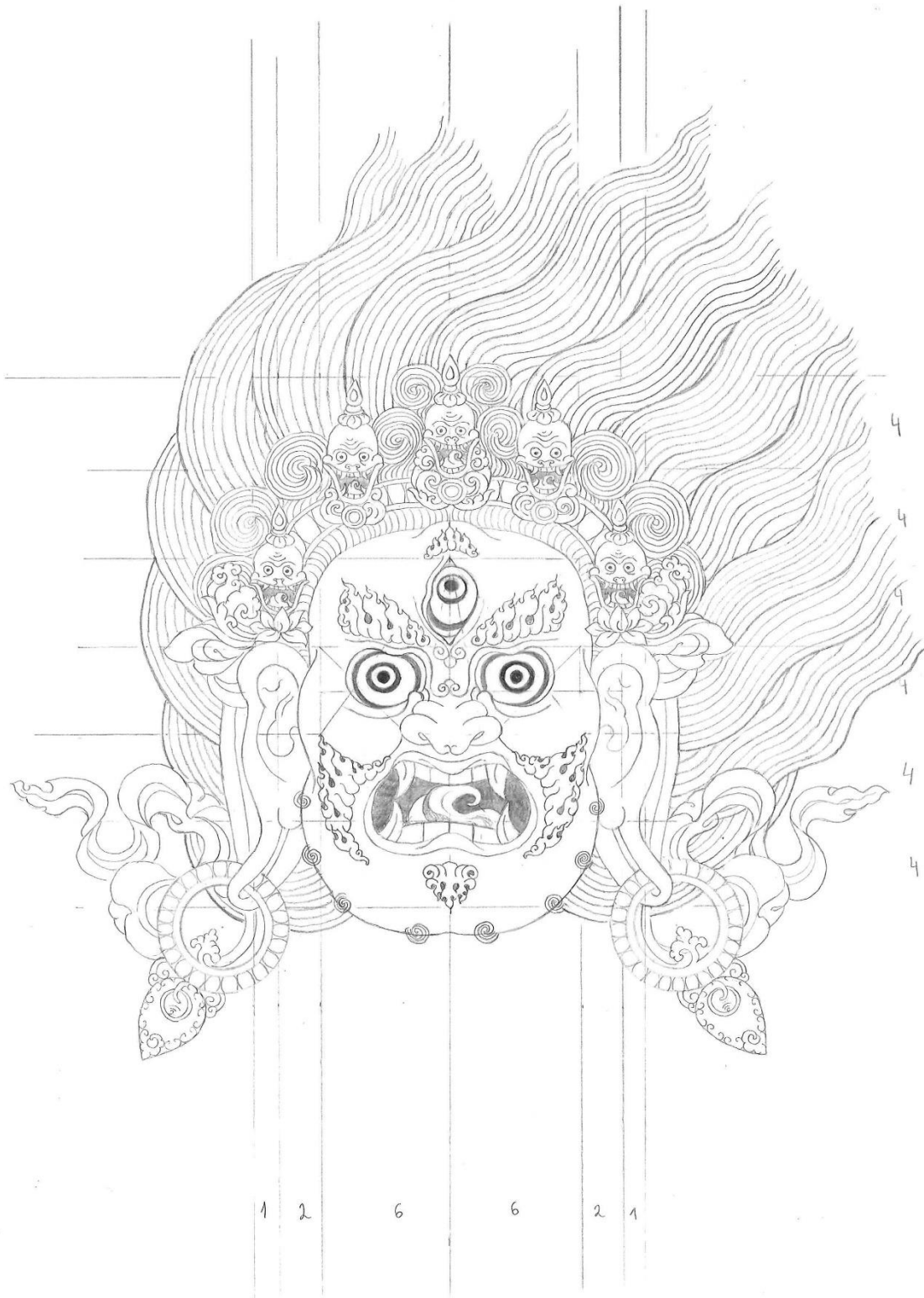
Vajrayogini
17.09.2018 - 29.09.2019

Joonis 28. Vadžrajoogini



Simhamukha
20.01.20 - 05.02.20

Joonis 29. Simhamukha



Mahākāla portree
 11.02.20 - 15.02.20

Joonis 30. Mahākāla portree

Creation Process and Canon of Tibetan Buddhist Thangka Painting

Summary

Current Master's project disseminates Tibetan Buddhist thangka painting through practical work and its documentation supported by theoretical review and analysis. In order to produce the practical dimension of the work, I completed a three-month course in the Centre for Living Buddhist Art located in Dharamsala, India. The theoretical part of this work considers the origins and influences of Tibetan thangka painting tradition, attempting to situate my practical experience in its historical and ontological contexts.

The practical part of this work consists of one finished thangka painting depicting Shakyamuni Buddha and drawings based on classical iconographic guidelines, which belong to the traditional learning process. The Documentation section of this thesis describes all the stages I completed during the practical part of this project, from identifying the topic and applying for funding, to a detailed description and step-by-step overview of my personal study in the Tibetan thangka painting tradition. A visual overview of the process, including digital copies of completed thangka and drawings, is provided in the Supplementary section 1.

In the theoretical support of this thesis, I examine first the origins of the Tibetan thangka traditions as well as its stylistic transformations. Thangka painting tradition is extremely rich in rules. In order to form an understanding of these rules, careful historical analysis is in order. The creator of a thangka should be able to see a message of enlightenment through the network of rules that has been transmitted over the centuries. As almost all Tibetan art is also Buddhist art it would be impossible to consider the development of Tibetan art outside of its political and religious context. Namely, almost all Tibetan sacred artworks contain elements from the traditions of its neighboring cultures: India, Nepal, Kashmir and China. The historical chapter will therefore begin with the first propagation of Buddhism to Tibet in the time of Yarlung kings between 7th to 9th century AD – a first instance of intertwining the older, more shamanistic Tibetan worldview with the Buddhist tradition. Following this, I describe the second propagation of Buddhism into Tibet between the 10th and 14th century AD, when Tibet, in search of authentic Buddhist material, turned primarily to India, incorporating, among other things, Indian Buddhist iconography. By the end of the 15th century, Tibetan art had developed and grown into an autonomous entity while incorporating influences from the neighboring

India, Nepal, Kashmir and China. Despite these heavy influences, Tibetan art has been a distinct entity since the 15th century. From then onwards, it is possible to differentiate between several thangka traditions with leading prominent artists as their originators. The first and most widespread is Menri tradition pioneered by Menla Döndrup, which is described more extensively as it is also the tradition taught in the Centre for Living Buddhist Art. Other important schools include Khyenri, Karma Gardri, and New Menri. In the interest of conciseness, only the primary stylistic differences of these schools are considered in the framework of this thesis.

Next chapter summarizes the considerations behind ordering a thangka as well as a description of the artists who make them. Primarily, thangkas were ordered to gain merit, be liberated from illnesses or other obstacles, guarantee better rebirth for the deceased, but also as a tool to aid in tantric practice of visualization. Nowadays, one can also encounter more decorative thangkas aimed at tourists that are no longer considered sacred by the Tibetans, since they don't follow strict iconographic rules nor are they consecrated. Before, thangkas were created by men with specific tantric consecrations who mainly became artists through the familial inheritance. Nowadays, thangkas can also be created by women and foreigners. This change has mainly occurred due to China's repressions from 1950s onwards, when the need to protect and preserve Tibetan traditions in exile became a mission for Tibetan refugees.

The last chapter describes the main principles of composition in thangka painting, the iconometry and the traditional six-step painting process. This is provided to supplement the Documentation section and provide an opportunity to compare and contrast my practical experience with theory. The traditional six-step painting process consists of: (1) preparation of the painting surface; (2) drawing the eight major lines of orientation and establishing a design; (3) laying down the initial coats of paint; (4) shading; (5) outlining; (6) finishing touches, which include the ritual of the „Opening of the Eyes“ and writing the sacred syllables OM ĀḤ HŪḤ on the back of the canvas behind the forehead, throat and heart of each main figure. With the writing of these sacred syllables, a thangka painting is considered complete from the artist's perspective. Finally, to function as a sacred object of worship, the painting has to be mounted in a cloth frame and consecrated through the ceremony of vivification (Jackson 1984: 143).

In the final analysis, I consider the implications of this work by contrasting my personal experience with the theoretical review. Through three months of strictly structured study, I obtained knowledge of Tibetan Buddhist iconometry and the traditional stages of creating a

thangka. The study plan created by my mentors in the Centre for Living Buddhist Art enables a student to experience almost all the traditional techniques required for creating a thangka painting.

The primary difference between the traditional and contemporary thangka resides in the usage of novel materials. Although Tibetans consider thangkas created with traditional mineral paints more authentic and able to deliver more merit to the painter or owner, the usage of new materials has become almost inevitable. The procurement of clean minerals has gradually become more complicated and synthetic paints are therefore becoming more commonplace. The painting created in the framework of this thesis also makes use of mixing traditional mineral and synthetic paints on some smaller parts of the thangka.

As touched upon previously, another important break from traditional thangka creation in the contemporary practice is the inclusion of women and foreigners. Even though the majority of thangka students are still Tibetan men, one can find many private enterprises and smaller art centers that are open to teaching students regardless of their gender, nationality or familial background. These smaller institutions and centers provide shorter training options, often only a few months in duration. However, learning the traditional iconometry and rules of thangka painting requires utmost patience from the students and serves as a natural sorting tool to filter out the less dedicated practitioners.

Changes can also be observed in the usage of thangka painting. In addition to its traditional purposes among Tibetans, poorly painted thangkas without proper consecration are nowadays commonly sold to tourists as decorations. During my studies in the Centre for Living Buddhist Art, I learned to differentiate between a traditional and a touristic thangka, their respective use of materials and the latter's departure from correct iconometry. As part of this project, all traditional stages that an artist must take were completed for thangka to function as a correct sacred object.

This Master's thesis considers the canon and creation process of the sacred Tibetan Buddhist Thangka through a personal practical experience and a supporting theoretical review. Knowledge of the development and evolution of the thangka painting tradition aids in understanding the deeper values of these sacred objects. The theoretical dimension of this work also serves as a general introduction into Tibetan Buddhist art as well as a first step into making this type of information available in the Estonian language.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Helen Loit,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Tiibeti budistliku tankamaali loomisprotsess ja kaanon“, mille juhendajad on *mag* Leho Rubis ja *dr theol* Roland Karo, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Helen Loit

08.05.2020