

Chiara Bellini

## ADORARE LE CENERI O TRAMANDARE IL FUOCO?

Mukti Singh Thapa e gli sviluppi dell'arte buddhista  
tradizionale nel XXI secolo<sup>1</sup>

**U**n fenomeno relativamente recente è l'interesse crescente di gallerie e musei per il lavoro di artisti tibetani<sup>2</sup> contemporanei moderni. Nel 2010 il Rubin Museum di New York ha dedicato a molti di loro una grande mostra, *Tradition Transformed. Tibetan Artists Respond*,<sup>3</sup> come conseguenza di un fenomeno artistico in crescita, noto al pubblico occidentale soprattutto grazie all'attività della Galleria Rossi & Rossi<sup>4</sup> di Londra, che già da diversi anni ha iniziato ad esporre presso la propria sede opere moderne di artisti tibetani. Nel 2009, ASIA Onlus ha organizzato una prima mostra italiana a Roma,<sup>5</sup> *Tibetan Visions*.

---

<sup>1</sup> L'articolo è già uscito in inglese, ma con taglio differente, con il titolo: *Tradition and Innovation. Western Influences in the artistic production of the Nepali Painter Mukti Singh Thapa*, in H. Fujita (a cura di), *Art and Aesthetics in the Age of Globalization. Italy/Japan Research Workshops in Bologna 26-27 marzo 2012*, Bologna, Osaka University: 2012.

<sup>2</sup> Utilizzerò i termini 'Tibet' e 'tibetano' in senso geo-culturale, includendo altri paesi di cultura buddhista quali Ladakh, Nepal, Mustang e Bhutan.

<sup>3</sup> L'esposizione è stata inaugurata l'11 giugno 2009 ed è durata fino al 18 ottobre 2010, presso il Rubin Museum of Art di New York.

<sup>4</sup> La Galleria ha dedicato diverse esposizioni agli artisti tibetani moderni contemporanei. Fra le tante, va ricordata "Tibetan Encounters: Contemporary meets Tradition", dal 19 al 27 marzo 2007, presso la Galleria Rossi & Rossi di Londra.

<sup>5</sup> L'esposizione, organizzata da Asia ONLUS e co-finanziata dal Ministero degli Affari Esteri italiano, in collaborazione con la Galleria Alessandra Bonomo, il Centro di Studi sul Buddhismo dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e l'Università La Sapienza di Roma, si è svolta dal 13 febbraio al 3 marzo 2009.

*Contemporary Painting from Tibet*, mentre il 4 novembre 2010 Renzo Freschi, direttore della Galleria Oriental Art di Milano, ha inaugurato la mostra *Past and Present of Tibetan Painting*.<sup>6</sup>

Recentemente, ancora ASIA Onlus ha organizzato nel 2011 una nuova mostra: *Tibet. Art. Now. L'arte tibetana fra tradizione e modernità*<sup>7</sup>. Operazioni mirabili e coraggiose, che riflettono una nuova tendenza nelle scelte del pubblico e dei collezionisti, generalmente interessati all'arte tradizionale buddhista antica. Osservando questo fenomeno, è riscontrabile un divario nell'interesse per l'arte sacra tradizionale più antica e per quella contemporanea moderna, spesso laica, dove non sembra esistere spazio per l'arte tradizionale contemporanea. Tale lacuna lascia erroneamente intendere che vi sia stata nella produzione artistica tibeto-himalayana una rottura di carattere culturale e religioso. In realtà, l'arte tradizionale buddhista non ha mai cessato di esistere, parallelamente al sentimento religioso, anzi, negli ultimi anni si è registrato un incremento nelle committenze di opere d'arte sacra, in Tibet, Nepal, Ladakh e Bhutan. L'attenzione rivolta all'arte tibetana tradizionale del XX e XXI secolo da parte degli storici dell'arte e dei collezionisti occidentali è circoscritta a casi limitati. Questo atteggiamento riflette una modalità tipicamente occidentale: valutare un oggetto basandosi sulla sua antichità o sul suo valore estetico, senza considerarne le finalità. Tali finalità non consistono infatti nel soddisfare esigenze di carattere estetico, ma nel fatto che l'oggetto funga da strumento propedeutico alle pratiche meditative e liturgiche. Ciò implica che le immagini siano conformi alle descrizioni contenute nei testi e che si attengano a regole iconometriche e iconografiche, che ne determinano l'ortodossia. La premessa fondamentale da anteporre a una riflessione sull'arte buddhista tradizionale riguarda la sua funzione e le intenzioni degli artisti nel produrla. In altri termini, è necessario comprendere la percezione tibeto-himalayana dell'arte a partire dai suoi fruitori e committenti. Ciò che ha sempre caratterizzato l'arte himalayana è stato il suo volgere lo sguardo al passato. Gli artisti hanno continuamente considerato come fonte d'ispirazione la produzione artistica che li ha preceduti, ed è per questo motivo che

<sup>6</sup> La mostra è stata inaugurata a Milano il 4 novembre 2010, presso la Galleria Oriental Art, in via del Gesù 17.

<sup>7</sup> La mostra è stata allestita presso il Palazzo Nerucci di Castel del Piano (Grosseto) e si è svolta dal 14 luglio al 17 agosto 2011.

nel corso dei secoli sono state realizzate opere che imitavano volutamente lo stile caratteristico di epoche antecedenti. Fino al XX secolo, la produzione artistica tibetana, nepalese e ladakha fu quasi esclusivamente di carattere sacro, eccettuata la produzione di pregevoli forme artigianali come la realizzazione di tappeti o di oggetti d'uso quotidiano (mobili o utensili). La produzione artistica fu dunque incentrata sulla rappresentazione d'immagini sacre impiegate come supporto per la meditazione o con scopi didattico-dottrinali, o semplicemente per l'acquisizione di meriti spirituali. Tale funzione mette inevitabilmente in secondo piano la figura dell'artista, in un ambiente culturale relativamente analogo a quello europeo pre-rinascimentale. Questo fenomeno ha determinato una carenza d'informazioni biografiche relative agli scultori e ai pittori, benché ci siano pervenuti alcuni nomi di artisti che durante i secoli hanno lavorato alle dipendenze di nobili, abati e sovrani. Singolare è il caso di Anige (1245-1306), artista nepalese attivo fino agli inizi del XIV secolo alla corte della dinastia mongola degli Yuan, il cui percorso professionale e umano è stato descritto dallo storico cinese Cheng Jufu (1249-1318). Ma a parte esempi eccezionali come questo, gli artisti rischiano di essere dimenticati rimanendo in una sorta di limbo. Di questo tema si sono occupati alcuni tibetologi quali David Jackson ed Erberto Lo Bue, che dagli anni Settanta ad oggi ha documentato la produzione degli scultori newar della valle del Nepal e di alcuni pittori e scultori del Ladakh.

L'interesse degli artisti tibetani, così come di quelli bizantini e di epoca romanica e pre-rinascimentale, fu unicamente trasmettere linguaggi simbolici di natura sacra, rimasti sostanzialmente immutati. Lungo il corso dei secoli le immagini sacre sono andate incontro a variazioni stilistiche, legate al clima culturale o al gusto corrente, ma non a variazioni simboliche. La tradizione si è conservata intatta anche grazie agli artisti, che hanno contribuito al mantenimento di regole iconometriche e iconografiche e di tecniche esecutive, e grazie ai committenti che, ancora oggi, si servono della competenza degli artisti per ottenere immagini funzionali alla pratica religiosa. Tutto questo non è mai cambiato e anche nella contemporaneità il rapporto tra committenti e artisti è imprescindibile. Ciò fa sì che vi sia continuità fra passato e presente e che non ci siano distinzioni di valore fra l'arte antica e quella contemporanea. Per un buddhista, un'immagine prodotta nel XX secolo ha lo stesso valore di una

prodotta nell'XI. Il processo di commissione e realizzazione è invariato e l'importanza di un'opera d'arte è data da ciò che essa rappresenta e dalla pertinenza alle regole iconografiche e iconometriche, non dalla sua antichità. Le immagini di divinità e i maṇḍala perdono il loro significato se non vengono giustificati dalla tradizione religiosa alla quale appartengono, poiché il loro valore, è giusto ricordarlo, non risiede nell'aspetto estetico, per quanto raffinato e seducente, ma nella funzionalità alla teoria e alla pratica religiose.

Fra i più straordinari interpreti dell'arte sacra tradizionale contemporanea si colloca la figura di Mukthi Singh Thapa, eccellente artista nepalese che vive e lavora a Lalitpur, nella Valle del Nepal. Il talento di Thapa e la sua storia fanno di lui un artista eclettico e originale, che pur rispettando l'ortodossia è in grado di aggiungere un tocco assolutamente personale alle sue opere. Di etnia Magar, Thapa nacque nel 1957 a Bandipur, sulle colline della valle. Solo negli anni Settanta si trasferì a Kathmandu per lavorare e per studiare le tecniche pittoriche e l'iconografia, affascinato dallo stile indo-newari in voga in Tibet fino al XV sec. Thapa è soprattutto<sup>8</sup> un pittore di 'thanka' (tib. *thang-ka*), termine che designa qualsiasi immagine sacra realizzata su un rotolo di stoffa o carta. Quest'arte, giunta a noi attraverso un'antica tradizione trasmessa oralmente da maestro ad allievo nel corso dei secoli, si basa su canoni prestabiliti e sottende una lunga preparazione di tipo tecnico e soprattutto dottrinale.

La realizzazione dei dipinti prevede una lunga fase preliminare che consiste nella preparazione della tela e dei colori, a cui segue il disegno, realizzato su un reticolo iconometrico in precedenza tracciato, a matita o carboncino. Sul disegno vengono stesi i primi colori, preparati con polveri di pigmenti naturali mescolati con tuorlo d'uovo e colla, pestati da Thapa al mortaio: procedimenti lunghi, che richiedono grande competenza. Thapa è un artista completo, in quanto particolarmente abile sia nel disegno sia nella stesura dei colori e nell'ombreggiatura. Per dare volume alle immagini, infatti, viene eseguito sulle campiture piatte di colore lo sfumato, una tecnica differente dal chiaroscuro, la quale non riproduce in modo realistico l'esposizione alla luce ma si attiene a un criterio concettuale proprio

---

<sup>8</sup> Recentemente è stato coinvolto in un importante progetto di restauro in Mustang, nel tempio di Maitreya a Mönthang, nel quale ha dipinto le parti mancanti di alcune immagini parietali danneggiate.

dell'arte indiana<sup>9</sup>, prima che tibetana. L'applicazione di questa tecnica è visibile in una thanka raffigurante Mahākāla (fig. 1), realizzata nel 2006. Si notino l'effetto ottenuto mediante l'uso di pigmenti naturali, quali lapislazzuli e malachite, e l'abilità di Thapa nel creare l'ombreggiatura, conferendo all'immagine un'idea di rifulgenza.



Fig. 1 - Mahākāla, particolare.

Nel 1977 Thapa partecipò, per la prima volta, a una mostra collettiva di artisti nepalesi organizzata dalla NAFA (Nepal Association of Fine Arts), con un maṇḍala (pronuncia 'màndala') di Vajrabhairava in stile newar, ispirato a un originale del XV-XVI secolo. L'esecuzione di un maṇḍala (fig. 2) richiede abilità tecniche e competenze iconografiche, che Thapa dimostrò di possedere,

<sup>9</sup> Nella pittura indiana, così come in quella himalayana, i volumi sono suggeriti dalle variazioni di tono che sottolineano il modellato, ma nessuna immagine è toccata realisticamente dalla luce. Questo non perché gli artisti non fossero in grado d'imitare la realtà, ma perché nella concezione indiana dell'arte le divinità emanano luce e non la ricevono. Cf. M. Delahoutre, *Lo spirito dell'arte indiana*, tr. it., Jaca Book, Milano 1994, p. 55.



Fig. 2 - Maṇḍala di Prajñāparamitā, particolare.

ottenendo in quell'occasione il suo primo riconoscimento pubblico. Della commissione preposta alla valutazione delle opere faceva parte anche Siddhi Muni Sakya (n. 1932), forse il più grande pittore newar della Valle del Nepal. Thapa, in un'intervista<sup>10</sup> sulla realizzazione di un soggetto analogo, disse di voler conferire un senso di movimento e di continuità all'immagine, in modo che l'occhio dell'osservatore potesse vedere il maṇḍala nella sua interezza e non in modo frammentario, soffermandosi sulle singole parti. Tale visione d'insieme aiuterebbe, secondo Thapa, la concentrazione durante la meditazione. Per questo motivo le sue figure seguono un andamento armonico, che dall'esterno porta immediatamente lo sguardo verso il centro: il luogo dove risiede la divinità. L'artista tradizionale non si limita dunque a 'copiare', ma si pone il problema della funzionalità del dipinto, riflettendo sulle possibili variazioni che ne migliorino l'efficacia senza alterarne la simbologia e pregiudicarne l'ortodossia. Analoghe riflessioni riguardano il disegno iconometrico, che secondo l'artista dev'essere in qualche misura interpretato, altrimenti

<sup>10</sup> Da me condotta nel settembre 2008.

l'immagine, una volta terminata, risulterà appiattita e statica. Thapa attribuisce inoltre grande importanza all'espressività dei volti, che non risultano mai stereotipati, ma appaiono carichi di forza emotiva (figg. 3-4). Il lavoro di Thapa rappresenta un'evoluzione in seno alla tradizione, che in questo modo si rinnova mantenendo vivo il proprio significato profondo. Caratteristica costante nella produzione artistica



Fig. 3 – Maitreya.

di Mukti Singh Thapa sono gli sfondi elaborati e i motivi decorativi minuziosi. Nella mostra *Contemporary Tibetan Art: from the Collection of Shelley & Donald Rubin*, presso il Museo d'arte dell'Oglethorpe University, ad Atlanta, è stata esposta un'immagine di Vairocana realizzata da Thapa, il cui sfondo è costituito da una moltitudine di fedeli in adorazione, analogamente a quello realizzato



Fig. 4 - Dharmapāla, particolare di una thanka raffigurante Mahākāla.

per una thanka raffigurante Maitreya, il Buddha del futuro (fig. 3). La didascalia che accompagnava il dipinto ne metteva in dubbio l'ortodossia iconografica: asseriva infatti che *“riempiendo lo spazio intorno alla figura di Vairocana con piccole teste senza alcun valore iconografico [...] Thapa ha creato un dipinto che assolve una funzione più decorativa. È eseguito graziosamente, ma non ha alcun uso rituale specifico”*<sup>11</sup>. Lo Bue ne ha invece riabilitato l'autenticità, spiegando che *“la decisione di assegnare uno scopo rituale a un'immagine religiosa spetta ai lama che la consacrano e non agli*

<sup>11</sup> J. Ciliberto, *Contemporary Tibetan Art: From the Collection of Shelley and Donald Rubin*, *Buddhist Art News*, 16.02.09, [www.buddhistartnews.com/ban07/?p=3119#more-3119](http://www.buddhistartnews.com/ban07/?p=3119#more-3119), p. 5.



*storici dell'arte*”.<sup>12</sup> Esempi analoghi di fedeli in ascolto o in preghiera sono visibili nei dipinti rupestri di Ajanta della seconda metà del V secolo, in quelli dell’XI secolo che si trovano a Shalu, in Tibet o in quelli del XV secolo delle grotte di Saspola in Ladakh, dove fedeli raffigurati nello stesso modo circondano la figura di Tsongkhapa<sup>13</sup>. Non va dimenticato che le immagini di Buddha e divinità nascono come trasposizioni pittoriche di visioni descritte da maestri illuminati e quindi suscettibili di variazioni iconografiche. Mukti Singh Thapa è fedele allo spirito buddhista anche quando sembra introdurre elaborazioni iconografiche o iconometriche, che tuttavia non offendono la tradizione e nemmeno ne invalidano il significato simbolico (figg. 5-6). Gli storici dell’arte e i collezionisti devono



Fig. 5 – Maitreya.

<sup>12</sup> E. Lo Bue, *La pittura religiosa contemporanea nel Tibet geo-culturale*, in *Le arti tibetane in transizione. Un viaggio attraverso teatro, cinema e pittura*, Atti dei seminari a Roma e Napoli 2008-2009, Asia Onlus e Ministero degli Affari Esteri, Roma 2009, p. 100.

<sup>13</sup> Cf. C. Bellini, *I cicli pittorici delle grotte di Sa spo la in Ladak: un esempio artistico del XV secolo nel Tibet indiano*, in «Quaderni asiatici», n. 92, dicembre 2010, pp. 6-43.



Fig. 6 - Maitreya, particolare.



Fig. 7 - Decorazioni di tessuto, particolare di una thangka raffigurante Vairocana.

inoltre riconoscere e accettare le innovazioni in campo artistico, legate a nuove concezioni e ad evoluzioni dell'arte tradizionale, che si sono sempre verificate e che hanno introdotto idee, stili e tecniche innovative: così accadde, ad esempio, durante i primi secoli nella regione gandharica, dove una certa visione del mondo d'influenza greco-romana non condizionò solamente lo stile delle opere d'arte ma anche le idee filosofiche e dottrinali alla loro base.

Come già accennato, lo stile di Mukti è riconoscibile anche attraverso i motivi decorativi con cui si diletta ad impreziosire le vesti delle immagini che raffigura (fig. 7). Da bambino disegnava decorazioni ornamentali che le donne del suo villaggio ricamavano sui tessuti. Vendeva i suoi disegni guadagnando per ciascuno dalle 15 paisa fino a una rupia, contribuendo, in questo modo, al sostentamento della propria famiglia. Altrettanto degni di nota sono gli elementi vegetali e animali che popolano, con una funzione secondaria, i suoi dipinti - l'artista sembra amarli particolarmente (fig. 8).



Fig. 8 - Sfondo con piante e animali, particolare di una thangka dedicata a Śākyamuni.

Da questi e altri dettagli emergono ancora una volta il suo passato e la sua infanzia, che Mukti ricorda con piacere. In queste scene naturali, è il ricordo legato alla figura del vecchio maestro di scuola, Kṛṣṇa Sresta, a prender forma. Nel pomeriggio, dopo la scuola, Sresta portava Thapa e pochi altri studenti a fare schizzi tra i campi.



Fig. 9 - La creazione.

Quest'uomo che Thapa ricorda con affetto, con i pochi soldi avanzati dal suo stipendio, comprava colori e matite per i bambini del villaggio, incoraggiandoli nell'attività artistica. È in questo modo, all'aria aperta e dal vero, che Thapa ha imparato a disegnare piante, fiori, insetti e piccoli animali, soggetti che ancor oggi abitano le sue opere, e che fungono da cornice alle immagini sacre, impreziosendole senza mai offuscarne l'importanza. La biografia di un artista offre sempre nuove chiavi interpretative per la lettura delle sue opere, anche quando queste devono attenersi a regole scrupolose.

La produzione artistica di Thapa si sta spingendo parallelamente anche verso nuovi orizzonti concettuali, oltre l'impostazione dell'arte tradizionale e al confine con l'arte moderna. Tale inclinazione riflette i mutamenti in atto in ambito sociale e culturale, dovuti anche ad influenze e suggestioni tipicamente occidentali. Oltre ai dipinti tradizionali, funzionali alla pratica religiosa, Thapa realizza immagini che nascono dalla sua fantasia e che, pur avvalendosi talora di un bagaglio di simboli ed elementi stilistici propri dell'iconografia buddhista e induista, non rispettano alcuna regola iconografica o cromatica (fig. 5).<sup>14</sup> È un'arte evocativa, legata alla sua ispirazione e alla sua personale visione del mondo. Nell'opera che chiamerò convenzionalmente "La creazione" (fig. 9), Thapa si lascia suggestionare dalla pittura di Arcimboldo per realizzare una sorta di grande albero della vita, circondato da coppie di esseri umani appartenenti a diverse aree del pianeta. In primo piano, sono raffigurati gli esponenti di quattro religioni: induismo, buddhismo, cristianesimo e islam (fig. 10). Ogni esponente è accompagnato da un attendente che reca il simbolo principale della rispettiva religione. L'artista s'interroga non solo sul concetto di creazione, ma anche sul significato e sul ruolo odierno della religione: uniformando le quattro grandi religioni, Thapa attribuisce loro lo stesso valore e le stesse finalità. Uccelli, pesci e animali di ogni specie arricchiscono il dipinto: ancora una volta i temi tanto cari a Thapa, quelli che più di altri lo ricollegano con la sua infanzia e con la fase più serena della sua vita.

<sup>14</sup> Thapa ha realizzato una serie di thanka in bianco e nero, dipinte con tecniche e materiali tradizionali. I soggetti, makara, Yakṣī, chimere e arpie, sono estrapolati da un contesto tradizionale, come ad esempio i pilastri decorativi che sostengono i portali dei templi, e appaiono sulle tele come soggetti principali, assumendo il ruolo di protagonisti.



Fig. 10 - La creazione, particolare.

#### *L'Autore*

*Chiara Bellini, storica dell'arte himalayana e tibetologa, è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di studi linguistici e orientali dell'Università di Bologna. Ha conseguito il dottorato di ricerca in studi indologici e tibetologici all'Università di Torino, con una tesi relativa alla pittura parietale in Ladakh dal XIV al XVI secolo. Ha compiuto numerosi viaggi di ricerca in Ladakh, Tibet, Nepal, Mustang e India. Tiene regolarmente seminari di arte indiana e himalayana presso il Dipartimento di studi linguistici e orientali dell'Università di Bologna e insegna Arte nelle religioni orientali presso l'Istituto di scienze religiose A. Marvelli di Rimini. È membro della IALS (International Association for Ladakh Studies).*

## Bibliografia

- C. Bellini, *Tradition or Innovation? Orientation in Tibetan Traditional and Modern Art*, in R. Freschi (a cura di), *Past and Present of Tibetan Painting*, Catalogo n. 25, Milano 2010, pp. 10-15.
- \_\_\_\_\_, *Tradizione o innovazione? Orientarsi nell'arte tibetana tradizionale e moderna*, in R. Freschi (a cura di), *Passato e presente della pittura tibetana*, Catalogo n. 25, Milano 2010, pp. 2-9.
- \_\_\_\_\_, *Bönpo and Buddhist Art in 20th-century Lo*, in E. Lo Bue (a cura di), *Mustang: The Artistic Heritage of an Ancient Himalayan Kingdom*, Marg Publications, Mumbai 2010, pp. 134-147.
- \_\_\_\_\_, *I cicli pittorici delle grotte di Sa spo la in Ladak: un esempio artistico del XV secolo nel Tibet indiano*, in «Quaderni asiatici», n. 92, dicembre 2010, pp. 6-43.
- J. Ciliberto, *Contemporary Tibetan Art: From the Collection of Shelley and Donald Rubin*, *Buddhist Art News*, 16.02.09, [www.buddhistartnews.com/ban07/?p=3119#more-3119](http://www.buddhistartnews.com/ban07/?p=3119#more-3119).
- M. Delahoutre, *Lo spirito dell'arte indiana*, Jaca Book, Milano 1994.
- D. Jackson, *A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996.
- D. & J. Jackson, *Tibetan Thangka Painting. Method and Materials*, Snow Lion, New York 2006.
- E. Lo Bue, *Tibetan Aesthetics versus Western Aesthetics in the Appreciation of Religious Art*, in M. Esposito (a cura di), *Images of Tibet in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, vol. 2, École Française d'Extrême Orient, Parigi 2008, pp. 687-704.
- \_\_\_\_\_, *A Short Biography of a Contemporary Buddhist Painter*, in Monisha Ahmed & Clare Harris (a cura di), *Ladakh. Culture at the Crossroads*, numero speciale di «Marg», 57/1 (settembre 2005), Marg Publications, Mumbai 2005, pp. 94-103.
- \_\_\_\_\_, *Lives and Works of Traditional Buddhist Artists in 20<sup>th</sup> Century Ladakh. A Preliminary Account*, in J. Bray (a cura di), *Ladakhi Histories. Local and Regional Perspectives*, Brill, Leiden – Boston 2005, pp. 353-378.

- \_\_\_\_\_, *Traditional Buddhist Art in 20<sup>th</sup> Century Ladakh*, in John Bray e Ngawang Tsering Shakspo (a cura di), *Recent Research on Ladakh 2007*, J & K Academy for Art Culture & Languages – International Association for Ladakh Studies, Leh 2007, pp. 89-98.
- \_\_\_\_\_, *Traditional Tibetan Painting in Ladakh in the 20th Century*, «International Folklore Review», III (1983), pp. 52-72.
- \_\_\_\_\_, *La pittura religiosa contemporanea nel Tibet geo-culturale*, in *Le arti tibetane in transizione. Un viaggio attraverso teatro, cinema e pittura*, Atti dei seminari a Roma e Napoli 2008-2009, Asia Onlus e Ministero degli Affari Esteri, Roma 2009, pp. 99-106.
- I. Alsop, *Contemporary Art in Lhasa*, in «Orientations», vol. 38, n. 5 (giugno 2007), pp. 59-65.
- C. Harris, *Towards a definition of Contemporary Painting Style*, in J. Casey Singer e P. Denwood (a cura di), *Tibetan Art. Towards a definition of style*, Londra 1997, pp. 262-270.
- \_\_\_\_\_, *In the Image of Tibet. Tibetan Painting after 1959*, Reaktion Book, Londra 1999.
- K. Mansingh Heimsath, *Untitled Identities. Contemporary Art in Lhasa, Tibet*, [www.asianart.com](http://www.asianart.com) 2005 (marzo 2010).
- L. Miller Sangster, *Meeting old Buddhas in new clothes*, in A. Rossi e F. Rossi (a cura di), *Tibetan encounters: Contemporary meets Tradition*, Annamaria Rossi & Fabio Rossi Publications, Londra 2007, pp. 5-11.
- E.W. Ng (a cura di), *Tradition Transformed. Tibetan Artists Respond*, Artasiapacific, Rubin Museum of Art, New York 2010.