

林中漫步
A Walk in the Woods

史国威
Shi Guowei

2019.03.22-05.11

MAGICIAN SPACE
魔金石空间



史国威：林中漫步

策展人：凯伦·史密斯

时间：2019.3.22 - 5.11

魔金石空间非常荣幸地推出艺术家史国威的第二次个展“林中漫步”，呈现艺术家的一组新作。

自德国多特蒙德高等摄影学院（Fachhochschule Dortmund Foto-Design Bereich）学成归国后，史国威逐渐形成了自己持恒不变、令人叹服的视觉表达方式，在摄影和绘画间寻得细腻精巧的融合。他观察并记录景象，创作出传统摄影风格的黑白照片，随后对其进行长时间的手工上色。这一过程不仅要求相机镜头背后的眼手协调，亦需精准把控笔刷的涂抹方式；而其中诸多材料与手法的结合，也使其作品承载的内涵远超“手工上色照片”这一标签的字面意义。

从外观上粗看，史国威的近期创作的主要对象是祛除了个体特征的风景（或不如说是自然），呈现出宽泛或稍显抽象的形貌。倘若考虑到直接影响他的文化架构语境，这一内容与表现手法着实不令人意外：在水墨与文人画的美术传统中，风景几乎向来是心领神会之物；作为召唤人们心性精神的源泉，风景的语汇库是隐喻的，而非纯粹描述性的。与之相似，史国威不甚追求对大自然外观形态的摹仿，而更多地寻求阐明由抽象经验与情感构成的内在世界。得益于此，他的“摄影绘画”不禁充满形而上学的超自然力量，散发出崇高的光晕。

关于艺术家

史国威，1977 年出生于河南洛阳，现工作生活于北京，曾就读于德国多特蒙德（Fachhochschule Dortmund）高等摄影学院。在他的毕业创作中，艺术家从父辈留下的手绘染色照片中得到启发。他通过柯达 C-print 洗印技术，先将黑白影像洗印在相纸上，作为一件作品的“底色”，最终艺术家用手绘的方式来完成。这项传统的手工技艺在百余年来的黑白摄影历史中，重现了大众的“美”感。摄影术在相当长的一段时间内被公认为是“对客观事物的再现”，顺从这个理念的发展，今天摄影技术似乎已经到达了无所不能的地步。史国威本人用自己的作品挑战了这一观点——肉眼对色彩的感知远超过镜头。彩色照片所获得的色彩也远没有自然丰富，并且显得苍白无力。相反通过大脑对拍摄场景的回忆，用认为合适的颜色调和出当时的情景，这样才能更加生动和准确。

艺术家通过眼球摄录那些自认为有趣的图像，并将信息存储在记忆的“芯片”上。这种持续的累积过程，也是一个不断甄别、取舍、叠加及强化图像认知的过程。

主要个展：林中漫步，魔金石空间，北京（2019）；过四姑娘山，魔金石空间，北京（2016）；今夕为何年，印象空间，北京（2010）；前事今声，海鲸画廊，上海（2008）

重要群展：在林中，海沃德美术馆，伦敦（2020）；乌利希克收藏展“中国私语”，奥地利应用技术与当代艺术博物馆，奥地利（2019）；“万丈高楼平地起”——第二届长江国际影像双年展，重庆（2017）；自然：主观的景态，上海摄影艺术中心，上海（2016）；Don't Shoot the Painter，米兰当代艺术博物馆，米兰（2015）；民间的力量，北京民生现代美术馆，北京（2015）；The Bright Eye of the Universe，Sundaram Tagore Gallery，纽约（2015）；“新身份”德中文化交流会，柏林（2014）；中国制造，伦敦（2013）；第六届成都双年展，成都（2013）；波普狂热，瑞银集团 UBS 艺术藏品展，香港艺术中心，香港（2012）；中国：记忆与想象，Albemarle Gallery，伦敦（2011）；Diplom-Arbeiten Ausstellung 多特蒙德摄影作品展，德国（2006）。









地衣
2018
摄影绘画
164 × 135.5cm



繁茂的绿
2018
摄影绘画
140 × 111cm



生长
2019
摄影绘画
96 × 83cm







密林
2018
摄影绘画
163 × 138cm







野草
2018
摄影绘画
161 × 150cm



草场地
2018
摄影绘画
181 × 145cm



泡沫
2018
摄影绘画
167 × 130cm

精选文章 & 媒体报道

边缘

这些年我一直不懈的尝试，试图打破摄影与绘画的边界，就像打破一道腐朽的墙。更确切地说；我正努力使自己游离在边缘线上，活像个走钢丝的杂技演员保持着平衡，不倒向任何一边，即摄影或者绘画。因为只有这样才能使我更加清醒和冷静的面对周遭的事物，使自己不迷失，也使自己更丰富。就像河流的边缘，总是长着比别处更肥美的野草，那里的养分才最丰富。

我的作品也越来越趋向没有主题。我认为任何带有强烈主题的做法在现实面前都是片面的无趣的甚至是愚蠢的。“去主题化”的画面使作品呈现出更加单纯和深刻的气质。我拍摄一片草地，一堆石头，一片树林，并使它们充满画面，当你审视它们时，就如同你不曾那么仔细的观察过自己配偶的脸；那是多么熟悉却又陌生，而且令人感动。接下来我不断的用绘画的方式，缓慢认真的用毛笔蘸着颜色描摹这些熟悉的轮廓，使他们看起来符合逻辑。当最终完成了在黑白图像上的绘画后，再看此时的画面，你会自问：“这还是那片之前我拍过的树林么？”，“好像是吧……”。这种不确定性的答案或许就是我们一直追求的所谓艺术的意义所在吧，也是我不断追求的，努力使作品处在摄影与绘画的边缘。

史国威
2018 年写于北京

史国威：林中漫步

策展人：凯伦·史密斯

自德国多特蒙德高等摄影学院学成归国后，史国威逐渐形成了自己持恒不变，令人叹服的视觉表达方式，在摄影和绘画间寻得细腻精巧的融合。他观察并记录景象，创作出传统摄影风格的黑白照片，随后对其进行长时间的手工上色。这一过程不仅要求相机镜头背后的眼手协调，亦需精准把控笔刷的涂抹方式；而其中诸多材料与手法的结合，也使其作品承载的内涵远超“手工上色照片”这一标签的字面意义。

从外观上粗看，史国威的近期创作的主要对象是祛除了个体特征的风景（或不如说是自然），呈现出宽泛或稍显抽象的形貌。倘若考虑到直接影响他的文化架构语境，这一内容与表现手法着实不令人意外：在水墨与文人画的美术传统中，风景几乎向来是心领神会之物；作为召唤人们心性精神的源泉，风景的语汇库是隐喻的，而非纯粹描述性的。与之相似，史国威不甚追求对大自然外观形态的摹仿，而更多地寻求阐明由抽象经验与情感构成的内在世界。得益于此，他的“摄影绘画”不禁充满形而上学的超自然力量，散发出崇高的光晕。

史国威称其作品为“摄影绘画”。其中照片是每件作品的起始，来自艺术家四处游历时的亲自拍摄。他全然沉浸在自然与某处的气象天候中，这一身体力行的动作在识别场景的过程中至关重要：确认场景，便是确认其构图的基础。然而在用大画幅相机作细致入微的取景后，最终的摄影绘画却从不将艺术家所见悉数展示；若观者站在同一位置，眼前景象也绝不相同。在史国威这里，照相机不是创造成品的工具，而是产出源素材的手段。

照片冲印出后，便到了绘画登场的阶段：这并不是从某一材质到另一材质的简单挪用。在德国攻读研究生数年，令史国威练就了精湛的摄影技术，暗房冲印的工艺也使他沉迷。这些技法之一便是用油墨为黑白照片上色——它的历史长达一百多年，能令照片呈现为彩色，将现实渲染出更加生动的模样。自然，这一技术开始实践时，彩色摄影不仅尚未发明，且为不敢想象的技术。于是，照片中略为超现实的色调不仅仅是人造附加品，却被全然视作是近乎真实的，即便带着做作的夸张和陌生感。在中国摄影历史上，亦在早期便出现为黑白照片上颜料的做法，画师们以卓越的上色技巧，在单色图片上创作出相当栩栩如生的色彩层次；而到了二十世纪中叶，大量意识形态图像的出产使得手工上色成为一种原则，用以营造温暖向上的光辉和坚定不移的革命氛围，饱和的色调完美地契合了图像意图传达的政治信息，满足了意识形态上的视觉要求。然而，史国威所追寻的却是一条迥异的道路，他将装饰性与意识形态双双抛开，选择了远更缥缈如幻的形式。

不可否认的是，作为一名优秀摄影师的史国威，对绘画也有着同样强烈的兴趣。他所选择并发展的创作方式同时满足了两种兴趣，为二者无交集的担忧提供了简洁的解决方案。与此同时，这种方式有意地模糊了绘画和摄影的界限，用绘画的观念虚构来破坏照片的表面现实，但他的方式并不显山露水，故而极具欺骗性。

史国威在这一领域的最早探索，其题材与内容专注于自然历史中的物件，如博物馆中用剥制术保存的动物标本等。随着时间推移，他将目光转向大自然中的鲜活例证，创作的尺幅也远超出最初预期。有了成功探索的铺垫，他的近作透出自信与简练，尺幅也进一步变大。这些作品不可简单地被解读为自然景象，在此，自然不仅仅是艺术家的缪斯，更是一个高效的道具，作品透过其传达情绪与精神的感悟。每一版照片的巨大尺幅，意味着绘画也要覆盖诸多区域。“由于手工上色是一个长时间的过程，我深深地沉浸在这些图像中，透过自己的情感，逐渐破译图像中深藏的内容。”史国威解释道，“这些情感，个人的情绪波动，直接影响了我的色彩运用和笔法。我常常好似每天在依据完全不同的叙事创作。”漫长的时间成为了上述情感波动的温床；情绪或精力的变化，专注力的渐逝，都通过色彩与强度的变化，无可避免地记录在了最终作品中。

在照片上绘画似乎看上去仍是一个相当简单的过程。然而，恰若中国画里举重若轻的细致技法，照片上色比起数字填色游戏到底复杂得多。复杂是因为艺术家希望照片上覆盖的薄薄一层颜料是不显眼的，使得观者第一眼几乎上当：他们感觉到图像里有什么，但却无法加以干涉，于是不安的疑惑驱使着他们再次观看。为达到这一目的，艺术家对尺幅的控制力无疑是难题之一。

手工上色使用带有水彩质感的透明水性颜料，而同样与水彩相似的是，下笔前须胸有成竹，没有修改的余地，也无法用颜料覆盖更正任何失误，机会只有一次。这不仅需要手的灵巧，更需要持续的专注和用心。而使这一过程愈发复杂的是，史国威凭借的是记忆来描摹他的现实幻象——独属于照片地点的记忆，是艺术家的主焦点。与此同时，大脑有一个自然惯习：在不完全笃定或注意力涣散的时刻，它往往回溯过去有意无意积累起的素材，这些素材来源于现实生活，也来自观察理解自然微妙变幻的经验。对于艺术家而言，比起诉诸观看习惯或是描绘自然的习得技法，抛下一切，依靠直觉总是更难的。“我一直认为‘色彩’是一种极其个人化的感知。”艺术家如是声称，“对同一种颜色，每个人都有自己的理解，这便是为什么我相信情绪色彩才是最真实的。我为作品的准确和生动选择合适的色调，但以更能调动自己情绪的方式，主观地突出一些颜色。最终呈现出的色调是只有人工干涉才能获得的，说其真实也不尽然，说其虚幻也并非如此：它处在中间地带。”

和许多年轻艺术家一样，史国威最初也在创作中思考宏大的概念，赋予艺术表达豪言壮语与改变世界的能力，认为每一件艺术作品都应成为一纸宣言。他的早期作品试图用视觉形式探讨社会与文化问题，但史国威随即感到这些作品阐释性太强，跳不出他有意引导建构的直白叙事的藩篱。或许他从那时起已经意识到，将某一时代背景下的社会政治作为主题有诸多局限，又或仅仅是直觉促使他改变自己的工作方式。不论如何，他开始更加关注自己生平际遇中的各种感受，用他的话来说，是听从内心的渴望，想要“去发现并感受事物之间的共振，找到通过图像传达性情的方式。”如是历程最终引领他创作了“林中漫步”中的作品，而这些新作无疑实现了他的目的——矛盾不易察觉地内嵌其中，情感巧妙地藏身于图像内，乃至一眼望去似乎只有冷静的美感。“然而近看时，图像背后却袒露出强烈的焦虑。”艺术家表示。

而实际上，其更早的作品中也有着同样的特质，如《蓝色树林》（2016），《灰色树林》（2014），甚至在看似直白的《夏》（2015）中也有完美体现。画面的色调赋予场景以超现实的诱惑力：幽闭恐惧，密集得难受，非要诱使愚人进入悬在眼前那应许的天堂不可。相似的紧张感也从近作《相互重叠的植物》中散发出来。事实上，几乎所有史国威近作（以往以森林树木的形式出现）的光晕正是缘于程度各异的紧张感，同时也为我们提供颇有见地且引人深思的，进入外部世界的参照点。

一些理论家认为，今时今日的摄影向我们展示了“我们是如何理解任何事物的”【1】。也许展示这种方式的不是摄影本身，而是快门所定格的主题或瞬间。我自己也曾是一个年轻有抱负的艺术家，在艺术学院读大三时，我拍下了许多不同地点的树的黑白照片，有的近，有的远，有的环绕着我。



蓝色树林

2016

摄影绘画

139.1 × 155.5cm



冷清的松林，2018，摄影绘画，151 × 184cm

我喜欢树木，直到现在也是。它们的形态和运动具有人类般的情感表现力，而我的回应是冲动的——虽然到了美院的第三年，已经耗尽了許多热情在创作、理论、更多创作、更多理论上，也意识到创作是最困难的部分，而想得太多常常对最终作品的成功无甚益处。当一个人遇到心智上的瓶颈，总是会凭直觉驱使回到最基本，最简单的东西，去寻找深埋内心的真言，了解自己，明白自己真正想表达的是什么。抑或正相反，会回到无需太多思考的事物，能令思维暂时憩息，单凭形式产生共鸣。

在我的照片中，树的感觉既亲切又咄咄逼人：观者的情绪既能使它们成为呵护的荫蔽，也能成为障碍的围栏；这和《冷清的松林》引发的观感不无相似之处。那时的我全凭冲动，并未想太多自己在创作什么，或者试图表达什么。那之后，我见到了越来越多的艺术作品，才发觉原来有如此多艺术家为树木所吸引——无论身处其艺术生涯的哪一阶段，无论其创作观念与追求是什么——也以树木为对象有着相似的表达：欣赏但却犹豫，有刻意却也依靠直觉；他们观看，细察，为那壮丽而倾倒；那幽魂，那生机勃勃的场景，抑或只是一堆直线，曲线，形状与暗影……都令人们着迷。大自然的神秘远比我们广博得多，世世代代恒久不变。诚然，在中国的文化语境下，水墨传统赋予了风景独特的隐喻内涵。从其摄影绘画主体的选择上来看，史国威似乎很清楚这一点。他的图像将观者传送至自然与风景的世界，由大小远近各异的树构成，它们拥有惊人的细节，同时却也保持着些许抽象。与之相伴的是一种无意识的冲动，驱使着我漫步在森林中。它们既以主体为中心，同时却也与主体毫无关系。它们表示自然，描述诸物，却又不止于此。“（在貌似记录现实的图像中，）我的干预契合了我看待世界的方式。”艺术家如是说，“也契合了我对色彩及其对感官影响的理解。我用熟悉的语言（即自然与摄影）来讲述无需词语表达的故事。图像即是一种手语。”

之所以说史国威的创作过程从崭新的角度切入了摄影的客观性问题，原因之一在于其进一步玩弄了我们所谓“客观”的感受，或是说狡猾莫测的大脑。实际上，每一张“照片”都不只是单张，而是数张的合成产物。每幅摄影绘画作品都是由多个不同的取景无缝拼接而成的。若想看出这障眼法需得具备极其敏锐的目光。艺术家得以将观者的注意力从照片的本来构图上挪开，其技巧首要在于精妙的上色呈现出与现实的对比——那是一个弥漫着怀旧气息，属于过去的世界——色彩令我们分了心。然而，若是我们屈从于内心的不安，自问“这些图像投射的现实‘有哪里不对’？”，我们将发现这图像汇编的微妙效果，意识到史国威的照片不像惯常的摄影那样拥有单一的灭点和焦点。异曲同工的是，英国艺术家大卫·霍克尼也用静物照相机与录影机来制造不可能存在的视觉空间。霍克尼曾经搭建了一个可以安装多个摄影机的装备，他将该装备固定在车顶，一边驾驶，一边令多个摄影机记录下同样的场景，最终得到多重的时间与视角。阿瑟·克拉特写道：“不像（霍克尼的）早期照片拼贴作品中那样包含着众多连贯的时刻，《四季》和《沃德盖特树林》系列（2010-2011）既拥有连贯不断的时间，也存在同步发生的时间。”【2】

【1】杰里·L·汤普森，《摄影为何重要》，麻省理工学院出版社，2016，第4页。

【2】工作生活于芝加哥的艺术写作者，艺术史学者阿瑟·克拉特（Arthur Kolat），发表于“大卫·霍克尼：时间与更多，空间与更多”，理查德·格雷画廊展览画册，芝加哥，2018。



史国威的全景画面亦是如此，以最不易察觉的方式使我们失去平衡。《倾斜》（2016）即是明显的一例：这件迷人的作品中，一排树木不是如我们熟悉那般直指天空，而是失调地向一侧歪斜，造成了奇妙的视觉效果。这是一排即将倒下的树吗？还是这不过是它们的生长方式？作品宁静平缓的气氛，令人想起拥有相似构图的《世界的尽头》（2015），而后者引发的疑问不是奇异的生长特征，反倒是其中元素的平平无奇。

史国威的摄影绘画邀请观者流连于图像空间之中（当然也有例外），也因此有着堪比文人画的特质。在艺术家的情绪光谱中，《人造风景》（2015）是一首低调而疗愈的田园牧歌。我们穿过表面，跨过画中物，画面奏起的序曲引我们走入一个更远的、中性的空间……我们就这样忘我地徜徉在思绪中。而其近作则流露出更多不协调的感觉：艺术家表面上似乎邀请观者漫步林中，作品却时常主动地抵抗着我们。假使将《桦》与《生长》并置，我们将发现后者呈现出密集而近乎单色的特征，乃至将人冷冰冰地拒之门外；相较之下，《阳光下的树林》稍稍敞开了自身，但仍不愿完全接纳我们探索那阳光

斑驳的林中空地。即使一些作品显出开放的模样，也略显腼腆忸怩，呈现的不是自然的坚韧，而是其脆弱，若要进入其间，将会侵犯领地造成伤害。这样的伤害总归令人不安。

19 世纪美国文学家罗伯特·路易斯·史蒂文森（Robert Louis Stevenson）所写：“森林摄人心魄的不是它的美，是它那微妙之处，那古老树木散发出的气息，才能真正使疲倦的灵魂重获新生。”这一见解颇有先见之明，而对拥有中国文化根源的敏感嗅觉的人来说，这句话更是再合适不过。

倾斜
2016
摄影绘画
112 × 241.5cm

史国威的近作传达出某种氛围和光晕，催促着观者自我反思与修行，沿着古时文人画匠毕生追求的道路——他们避开世事纷扰与蝇营狗苟之人，纵情于诗情画意中，几乎与世隔绝，这样的生活方式正是他们一心坚持的价值观。到今天再提及这样的行为多少有些不合时宜，但这一风骨仍然残留着，尤其在一些艺术家身上。他们自知难以改变社会，于是选择了与积极入世相对的另一条路。他们的作品提醒我们自己的缺点与失败，如祷文一般鼓励我们成为更好的人。

只是，史国威绝不会如此明确地表露出意图。正如那微妙的上色一般，他寻求表达的观念与陈述永远是不易察觉的，也许仅仅是凭他的直觉，而接下来的解读则全权交给观者。但其中不可动摇的，是在所有摄影绘画中起作用的错觉，还有将所有作品紧紧相连的崇高感。春秋末期，老子提出，外在于内在心象之物皆是幻觉。这一试图阐明人类与外在世界的关系的论点，在各个文化，各个时期的哲学中均有探讨。穿越历史长河，类似的哲学论述大大影响了艺术创作的观念，尤其在中国。两千年前老子对人感知现实的疑问，在数码图像时代的今天找到了回响——图像假定自身在社会注视下扮演着追求真实的角色，但事实上任何图像都有可能被操纵。幻与真之间的界限从未如此流动不定。若作进一步讨论，试比较《仙人掌公园》与《野草》，到更加抽象的《山花》，直至愈发抽象、具有强烈感情表现力的《泡沫》与《地衣》……它们全都有着莫测的美感，从各方面诗意地挑动感官。这里的观念，与视觉对大脑经验的影响，在法国哲学家加斯东·巴什拉（Gaston Bachelard, 1884-1962）的“诗意想象论”中得到了相似的阐释。巴什拉认为，想象是在视觉经验，文本经验与知觉经验产生的语言中形成的；这些经验成为被我们的大脑接受的数据，使我们理解，解读或破译外在于我们的世界；而想象力诗意地超越了特定时空中的外在世界，超越了对科学可证实事实的依赖。这些经验滋养了我们内心保留的记忆景象，塑造了我们观看世界的方式，以及我们观看时的选择。

此理论契合了大多在作品中探讨现实与幻象的艺术家，但史国威的作品尤甚。这一理论解释了绘画过程之长的



山花
2017
摄影绘画
150 × 126cm

原因（除了手工劳动的修行与愉悦层面之外）。“我一直相信艺术与工艺是密不可分的。”他如此解释道，“抛开工艺只谈观念是不行的，如果观念不能实现，就不存在作品，也不存在意义。因为透明水色不允许有失误，我必须每一笔都极其专注，控制笔刷上颜料的同时，连呼吸也要控制。”

在这样极其当代的创作实践中，却处处体现着文人的价值观。史国威表示：“慢慢创作是一件宝贵的事情。人的生命如此短暂，我们只有慢下来才得以欣赏生活的意义。我的创作是为了描述文字无法描述之物，激活钝感的神经。这是艺术的主要意义之一。”

也许这便是为什么在史国威的作品中，自然能够发出如此强烈的声音。如德国作家赫尔曼·黑塞所说：“树木是圣物。谁能同它们倾诉，明白如何倾听它们，谁就能获悉真理。它们不宣讲学说，不受细枝末节所缚，一心传达生命古老的法则。”【3】

赋予史国威的艺术以独特气质与存在理由的，恰如其分，正是这一法则。

【3】 赫尔曼·黑塞（Hermann Hesse），《漫游随想录：手记与速写》，1972，Farrar Straus & Giroux 出版社。

史国威

1977 出生于洛阳，现工作生活于北京
2002 毕业于清华大学美术学院（原中央工艺美术学院）平面视觉艺术交流系摄影专业
2006 获得德国多特蒙德高等专业学院 / Fachhochschule Dortmund 大学，摄影专业硕士学位

个展

2019 林中漫步，魔金石空间，北京，中国
2016 过四姑娘山，魔金石空间，北京，中国
2014 史国威个展，圣之空间，北京，中国
2010 今夕为何年，印象空间，北京，中国
2008 前事今声，海鲸画廊，上海，中国

群展

2020 在林中，海沃德美术馆，伦敦，英国
2019 北京当代·艺术展，北京，中国
2019 巴塞爾藝術展香港展會，香港，中国
 乌利希克收藏展“中国私语”，奥地利应用技术与当代艺术博物馆，维也纳，奥地利
 拐点·中国当代摄影，维多利亚州国立美术馆，墨尔本，澳大利亚
2018 巴塞爾藝術展香港展會，香港，中国
2017 “万丈高楼平地起”第二届长江国际影像双年展，重庆，中国
 西岸艺术与设计博览会，上海，中国
 香港巴塞爾藝術展，香港，中国
2016 自然：主观的景态，上海摄影艺术中心，上海，中国
2015 The bright eye of the universe, Sundaram Tagore Gallery, 纽约，美国
 Don’ t shoot the painter, 米兰当代艺术博物馆，米兰，意大利
 民间的力量，北京民生现代美术馆，北京，中国
 “无声诗”中国当代青年巡回展，阿德莱德艺术节中心，悉尼，澳大利亚

2014 致痕迹 - 直到长出青苔，圣典空间，北京，中国
 “新身份”德中文化交流会，柏林，德国
 香港巴塞爾藝術博覽會 UBS 瑞銀集團藏品展，香港，中国
2013 第六届成都双年展，成都，中国
 中国制造，伦敦，英国
 艺术澳门，艺术博览会，澳门，中国
2012 波普狂热，瑞银集团 UBS 艺术藏品展，香港艺术中心，香港，中国
2011 中国 - 记忆与想象，Albemarle Gallery, 伦敦，英国
 微生活，索卡艺术中心，北京，中国
 亚洲艺术节，重庆青年艺术双年展，重庆，中国
 微生活巡展，索卡艺术中心，台湾
2010 艺术北京，影像北京，北京，中国
2008 艺术北京，影像北京，北京，中国
2007 装扮摄影群展，上海，中国
2006 Diplom-Arbeiten Ausstellung 多特蒙德摄影作品展，德国

收藏机构

UBS 瑞银集团
上海香成摄影艺术中心
墨尔本国家美术馆
德英基金会
七星集团
ULI SIGG
KADIST 基金会

MAGICIAN SPACE
魔金石空间

+86 10 5978 9635

magician.space

info@magician-space.com

北京 798 艺术区

D 区