



Chen Fei, *Homesickness* (detail), 2024. Acrylic on linen. 120 × 100 cm. Photo by Yang Hao. Courtesy of the artist and Perrotin.

CHEN FEI

SOMETIMES

July 15 - August 29, 2026
Tuesday - Saturday 11am - 7pm

Since the cycle of paintings centered on intimate relationships with his daughter and those around him, presented in the 2025 solo exhibition *Father and Child* at The Watari Museum of Contemporary Art, Chen Fei has continued to revisit themes that have long animated his practice: family, intimacy, identity, social roles, taste, and the unstable boundary between private experience and public image. The works brought together in *Sometimes*, however, move beyond a simple extension of autobiographical narrative. They mark a transitional moment in which Chen renews his painterly vocabulary, testing genre, surface, composition, and narrative structure through a more fluid and materially charged approach.

Working in figuration for more than two decades, Chen has often used acrylic paint for its speed, clarity, and capacity to generate an almost frictionless image. In his recent works, he pushes the medium beyond its familiar flatness, introducing tactile effects that complicate the smooth surface typically associated with his paintings. In *Afterimage* (2026), for

チェン・フェイ

SOMETIMES

展覧会会期: 2026年7月15日 - 8月29日
火曜 - 土曜 | 11時 - 19時

2025年にワタリウム美術館で開催された個展「チェン・フェイ 父と子」では、娘や周囲の人々との親密な関係を軸とした絵画群が発表された。以来、チェン・フェイは自身の制作を長年突き動かしてきたテーマ——家族、親密さ、アイデンティティ、社会的役割、個人の嗜好、そして私的体験と公的イメージとの間に横たわる不安定な境界線——に繰り返し立ち戻っては思索を重ねてきた。しかし、本展「Sometimes」に集められた作品群は、単なる自伝的物語の延長線上に留まるものではない。本展は、チェンが自らの絵画言語を刷新する過渡期を示すものであり、より流動的かつ物質的なアプローチを通じて、ジャンル、表面、構図、そして物語の構造そのものを検証する。

20年以上にわたり具象絵画に取り組んできたチェンは、これまでアクリル絵具を多用してきた。その速乾性と明瞭さ、そして筆跡などの摩擦をほとんど感じさせない平滑な画面を作り出せる特性ゆえである。だが近作において、彼はこのメディウムの特徴であるフラットな表現の先へと踏み出し、自身の代名詞ともいえる滑らかな表面を複雑に変容させる触覚的な効果を導入している。たとえば《Afterimage》（2026年）では、前景に描かれた茶褐色の泥

instance, the brownish, earthy figure in the foreground has been treated with a fast-drying agent, causing the paint to crack and reveal the wallpaper pattern beneath. The resulting surface opens a tension between image and support, figure and ground, visibility and concealment. What first appears as a pictorial incident gradually takes on material force, prompting viewers to consider how narrative may emerge from composition, texture, and the physical behavior of paint.

This expanded attention to surface coincides with Chen's first attempt at introducing fictional characters into his work. The snowmen in the recent *Homesickness* cycle are partly informed by the popular revival of northeastern Chinese culture often described as the "Dongbei Renaissance," as well as by the literature and cinema associated with its affective register: nostalgia, humor, economic stagnation, working-class endurance, and the melancholy of places transformed by reform, development, and decline. Chen's snowmen become fragile, absurd, and strangely human vessels through which social experience can be displaced into fiction. Found and painted visual elements—cigarette butts, withered leaves, bottle caps, footprints, cracked ice—lend these figures a bodily and narrative density, as if the characters themselves have absorbed the traces of their surroundings.

In *Homesickness* (2024), a snowman stands prominently in the foreground, his back turned toward the town behind him. Holding a smashed mobile phone, his body marked by stomped footprints, he appears suspended before the possibility of return. To his left, men carrying skis pass by, while the town in the distance—presumably the place he once called home—has seemingly been converted into a winter resort, marked by cheap hotels, delivery workers, and an amusement park in the distance. Chen's composition recalls Pieter Bruegel the Elder's *The Hunters in the Snow* (1565), a source that, according to the artist, emerged almost subconsciously: when a subject needs to be painted, certain images begin to surface in the mind. The affinity extends beyond form. Bruegel's winter landscape embeds human labor, seasonal rhythm, and communal life within a panoramic world. Chen's reworking shifts this historical structure into a contemporary condition, where homecoming is shadowed by migration, economic transformation, and the uneasy conversion of lived places into consumable scenery.

The bittersweet tension that gives *Homesickness* its impact continues in *Homesickness 2* (2026) and *Homesickness 3* (2026). In the former, a stay-at-home mother, longing for reunion with her husband, holds a child who may require special care. In the latter, a hollow-eyed youth looks outward with an almost exhausted vacancy, while a squirrel wrapped around his neck gnaws at the last kernels of corn on his nose, offering comic absurdity and a fragile suggestion of warmth. Remarkably, Chen sets these figures against serene, even idyllic snow-covered vistas whose stillness borders on the uncanny. With sparse human activity and a near-dormant sense of livelihood, these landscapes recall the restrained monumentality and muted psychological charge of Soviet Severe Style. Through such compositional restraint, Chen continues to test what realism might mean today, approaching it as a structure in which humor, exhaustion, tenderness, and historical pressure coexist.

The exhibition extends this collision of sensibilities into the gallery space itself. A grass-patterned motif covers part of the walls, recalling the printed fencing commonly found across construction sites in China, where images of greenery separate pedestrians from the labor and disorder taking place behind them. Against this artificial pastoral surface, Chen places an image of himself lying on the ground,

人形のような人物像に速乾剤が施されている。これにより絵具にひび割れを生じさせ、下地である壁紙の模様を露出させているのだ。こうして生まれた表面は、図像と支持体、図と地、可視性と隠蔽との間に、新たな緊張関係を立ち上がらせる。初めは単なる画面上の視覚的な現象に見えるものが次第に物質的な力を帯びていき、鑑賞者に対して、構図や質感、そして絵具の物理的な振る舞いからいかにして物語が立ち現れ得るのかを問いかけているのである。

こうした画面の表層に対する意識の拡大は、チェンが初めて自身の作品に架空のキャラクターを導入した試みと軌を一にしている。近年の「Homesickness」シリーズに登場する雪だるまは、「東北ルネサンス」としばしば称される中国東北部の文化復興ムーブメントや、そこに付随する情感——ノスタルジア、ユーモア、経済的停滞、労働者階級の忍耐、さらには改革や開発、そして衰退によって変貌した土地のメランコリー——を描いた文学や映画からも着想を得ている。チェンの描く雪だるまは、もろく、不条理で、どこか奇妙なほど人間らしい「器」となり、社会的な経験をフィクションへと置き換えていく。吸い殻、枯れ葉、瓶の王冠、足跡、ひび割れた氷。日常から拾い上げられ、画面に描き込まれたこれらの視覚要素は、まるでキャラクター自身が周囲の痕跡を吸収したかのように、その姿に身体的かつ物語的な密度を与えているのだ。

《Homesickness》（2024年）では、背後の町に背を向けた雪だるまが前景に大きくそびえ立つ。ひび割れた携帯電話を握りしめ、踏みつけられた跡が身体に残るその姿は、帰郷の可能性を前にして宙吊りにされているかのようだ。彼の左側をスキー板を担いだ男たちが通り過ぎていく。一方、遠くに見える町——おそらくこの雪だるまがかつて故郷と呼んだ場所——は、安宿や配達員、奥に見える遊園地といった要素から、ウィンターリゾートへと様変わりしてしまったことが窺える。この構図は、ピーテル・ブリューゲル（父）の《雪中の狩人》（1565年）を彷彿とさせるが、作家自身によれば、このインスピレーションはほぼ無意識のうちに浮かび上がったものだという。描くべき対象があるとき、特定のイメージが自然と脳裏に浮かんでくるそう。両者の親和性は、単なる形式的な類似のみに留まらない。ブリューゲルの冬の風景が、人間の労働、季節の律動、そして共同体の生活をパノラマの世界に埋め込んだものであるならば、チェンによる再解釈は、この歴史的な構造を現代の文脈へと移し替える試みである。移住や経済的変容、人々の生活の場が消費される風景へと変貌していくことのいびつさによって、帰郷という行為に暗い影が落とされた現代の状況を描き出しているのである。

《Homesickness》に強烈な印象をもたらすこの甘く切ない緊張感は、《Homesickness 2》（2026年）および《Homesickness 3》（2026年）にも引き継がれている。前者では、夫との再会を待ちわびる専業主婦が、特別なケアを必要としていると思いき子どもを抱きかかえている。後者に描かれるのは、極度の疲労による虚脱感をにじませながら、うつろな目で画面の外を見つめる若者の姿だ。その首に巻きついたリスが、鼻として付けられたトウモロコシの残りわずかな粒をかじる光景は、コミカルな不条理さとともに、はかない温もりを醸し出している。ここで特筆すべきは、チェンがこれらのキャラクターを、穏やかで牧歌的でありながら、不気味なほどの静寂をたたえた雪景色のなかに配置している点である。人影もまばらで生活の息吹を欠いたこれらの風景は、ソビエトの「厳格様式」に見られる抑制された記念碑性や、静かに鬱積した心理的緊張を思い起こさせる。このような構図の抑制を通じてチェンは、ユーモア、疲労、優しさ、そして歴史的な重圧が共存する構造としてリアリズムを捉え、今日におけるその意味を検証し続けている。

本展は、こうした感性の衝突をギャラリー空間そのものへと拡張している。壁の一部を覆う芝生のパターンは、中国の建設現場でよく見られるプリント張りの仮囲いを想起させる。そこでは、背後で繰り広げられる労働や無秩序から歩行者を切り離すために、緑のイメージが用いられているのだ。この人工的な田園風景を背景に、チェンは、自身が上半身裸で地面に仰向けになり、3人の中年の友人たちと手をつないだイメージを配置した。その光景はのんびりとしていて祝祭的でさえあるが、同時に、演出された仲間



Left: Chen Fei, *Blue giant 2*, 2026. Acrylic on linen. 50 × 50 cm. Photo by Yang Hao. Courtesy of the artist and Perrotin.

Right: Chen Fei, *The animal world*, 2023-2024. Acrylic on linen. 160 × 200 cm. Photo by Yang Hao. Courtesy of the artist and Perrotin.

shirtless, facing upward, hand in hand with three middle-aged friends. The scene seems leisurely, even celebratory, yet it also carries the awkwardness of staged camaraderie and bodily exposure. Nearby, *Blue Giant* (2025) and *Blue Giant 2* (2026) intensify this friction between fantasy, violence, and idyll. By folding the iconic scene from *La La Land* into the opening of Masao Kakiyama's mouth—the yakuza enforcer from *Ichi the Killer*, here imagined playing the saxophone—Chen allows cinematic romance and macabre violence to occupy the same frame, refusing simple categories of parody or homage, forming instead a mise en abyme in which incompatible visual worlds become mutually contaminating.

Yuko Hasegawa has observed that Chen Fei “belongs to a generation that saw the collapse of grand political narratives.”¹ This condition is crucial to understanding the way meaning operates in his work. Chen noted that a painting for him rarely begins with a fixed meaning, but often springs from fascination, personal intrigue, a visual challenge, or the desire to render a particular texture, image, or detail. Meaning arises later, through the convergence of compositional elements and through the viewer's gaze, which he leaves deliberately open to interpretation. The copulating toads in the corner of *The Animal World* (2023–2024), or the ambiguous surface that may be a marble countertop, a stage, or “The Wold”—intentionally misspelled—exemplify this work approach. The image offers clues, jokes, and traps, while refusing to stabilize into a single interpretation.

Other works in *Sometimes* extend Chen's signature autobiographical approach while undermining the conventions of portraiture and still life. The two self-portraits in the exhibition tempers with the balance between recognisability and authorship in self-representation. Rather than present the human face as the privileged site of identity, Chen withholds and disperses information. What, then, do symbols, bodily marks, tattoos, appropriated images, and art-historical references communicate about the subject? In *Self-portrait (1)*, the artist's body

意識や肉体を晒すことの気まずさも孕んでいる。傍に展示された《Blue Giant》（2025年）と《Blue Giant 2》（2026年）は、ファンタジー、暴力、そして田園詩的な情景の間に生じる摩擦をさらに増幅させる。映画『ラ・ラ・ランド』の象徴的なシーンを、『殺し屋1』に登場するヤクザの垣原雅雄——ここではサックスを吹かされている——の裂けた口の中に描くことで、チェンは映画的な口マンズと身の毛もよだつ暴力を同じフレーム内に共存させている。これにより、パロディやオマージュといった単純な枠組みを退け、相容れない視覚世界が互いに汚染し合う入れ子構造を形成しているのである。

長谷川祐子は、チェン・フェイが「政治的大きな物語が崩壊したあとの世代」に属していると指摘している¹。こうした時代背景は、彼の作品において意味がいかに関能するかを理解するうえで極めて重要である。チェン自身が語るように、彼にとって絵画が最初から固定された意味を持って始まることは稀だ。むしろそれは、何かに魅了されること、個人的な好奇心、視覚的な挑戦、あるいは特定の質感、イメージ、細部を描き出したいという欲望から生まれることが多い。意味は後から生じるものであり、画面を構成する諸要素の収束や、観る者のまなざしを通じて立ち現れるよう、彼は意図的にその解釈を開かれたままにしているのだ。《The Animal World》（2023–2024年）の片隅で交尾するヒキガエルや、大理石のカウンターとも舞台ともつかない曖昧な表面や、そこにあえて「The Wold」と誤記された文字などは、こうした彼のアプローチの好例である。イメージは手がかりやジョーク、罠を提示しつつも、単一の解釈へと定着することを拒み続ける。

本展「Sometimes」の他の作品群は、チェン特有の自伝的アプローチを拡張する一方で、肖像画や静物画の伝統的な枠組みを揺るがしている。展示されている2点の自画像は、自己表現における「認識可能性」と「作者性」のバランスを揺さぶるものだ。チェンは人間の顔をアイデンティティが宿る特権的な場として提示するのではなく、その情報を宙吊りにし、分散させる。では、記号、身体的なしるし、タトゥー、流用されたイメージ、そして美術史への言及は、対象について何を伝えているのだろうか。《Self-portrait (1)》¹では、アーティストの身体が、さまざまな文脈が入り混じる視覚的アイコ

¹ Yuko Hasegawa, “Chen Fei: A Painter of the ‘Invisible Narratives’ of Contemporary China,” in *Chen Fei: Father and Child*, p. 96.

¹ 長谷川祐子「チェン・フェイ—現代中国の「見えない物語」を描く画家」（『チェン・フェイ展 父と子』p.85）



Left: Chen Fei, *Self-portrait*, 2025. Acrylic on linen. 100 × 80 cm (1). 40 × 30 cm (2). Photo by Yang Hao. Courtesy of the artist and Perrotin.
 Right: Chen Fei, *Family*, 2025. Acrylic on linen. 100 × 120 cm. Photo by Yang Hao. Courtesy of the artist and Perrotin.

becomes an eclectic archive of visual icons: Peppa Pig, an anatomical heart, Nancy reading an art book, an X-rayed Little Mermaid, and an M.C. Escher star across the chest. Are these images sufficient to construct an idea of who the artist is? Do they disclose taste, memory, humor, desire, or the instability of all such categories? What is shown only deepens the question of what remains concealed.

In *Self-portrait* (2), Chen offers another aspect of himself through humor and blasphemous art-historical play. The work takes up Albrecht Dürer's engraving *Adam and Eve* (1504), in which the first man and woman stand frontally beneath the Tree of Knowledge in the Garden of Eden. Dürer's image, long understood as an exemplary articulation of ideal male and female beauty, is stripped of its didactic authority when transformed into a tattoo-like image on human skin. Chen replaces Adam and Eve's faces with smiley emojis; exchanges the cat, rabbit, ox, and elk—traditionally associated with the four humors and human temperaments—for docile dogs of his own; and rewrites Dürer's signature into an ambiguous imperative. Through these substitutions, the work stages a broader evolution in visual dissemination: canonical images circulate, mutate, and reappear as jokes, tattoos, memes, and personal emblems.

Chen's treatment of "totality" and "completeness," is another response to painterly conventions reinforced by his formal academic training, where the boundary between subject and context was expected to remain distinct. In recent years, he has increasingly turned toward compositions that feel open-ended, as if the painting were a fragment of an image-world that could continue indefinitely beyond the canvas. Previously explored through sprawling still lifes, this strategy reappears in *Still-life* (2024) and *Family* (2025). Without clearly defined facial structures, the subjects remain difficult to identify, even as their features are meticulously rendered. Recognition is delayed, and the image becomes less a portrait of particular individuals than an inquiry into how likeness is produced, withheld, or dispersed.

The exhibition culminates in *Middle-aged Competitor*, a freestanding bust portrait that extends from Chen's 2017 work *National Condition*.

ンのアーカイブと化している。ペッパピッグ、心臓解剖図、アート本を読むナンシー、X線撮影されたリトル・マーメイド、そして胸の中央に描かれたエッシャーの星。果たしてこれらのイメージは、このアーティストの人物像を形作るのに十分といえるのだろうか。これらは彼の嗜好、記憶、ユーモア、欲望を明らかにしているのか、それとも、そうしたカテゴリーそのものがいかに不安定なものであるかを示しているに過ぎないのか。可視化されたものは、背後に何が隠されているのかという問いをいっそう深めるばかりである。

《Self-portrait》(2)において、チェンはユーモアと美術史に対する冒失的な戯れを通じて、自身のもう一つの側面を提示している。この作品が下敷きになっているのは、人類最初の男女がエデンの園で、知恵の樹の下に正面を向いて立つ姿を描いたアルブレヒト・デューラーの版画《アダムとイヴ》(1504年)である。理想的な男女の美の模範的表現として長らく理解されてきたデューラーの図像は、人間の皮膚に彫られたタトゥーのようなイメージへと変換されることで、その教訓的な権威を剥ぎ取られる。チェンはアダムとイヴの顔をスマイリーフェイスに置き換え、伝統的に四体液説や人間の気質と結びつけられてきた猫、ウサギ、牛、ヘラジカを、自身の飼犬である従順な犬たちへと差し替えた。さらにはデューラーの署名さえも、曖昧な命令文へと書き換えているのだ。こうした置き換えを通じてこの作品は、視覚的イメージが拡散していくプロセスに生じた、より大きな変化を提示している。つまり、美術史上の正典とされるイメージが世に流通するなかで変異し、ジョークやタトゥー、ミーム、あるいは個人的なエンブレムとして再び現れる様を描き出しているのである。

チェンによる「全体性」や「完全性」へのアプローチは、彼が受けたアカデミックな美術教育によって強化された絵画の規範——すなわち、主題と背景の境界を明確に分けるべきであるという考えに対する、もう一つの応答である。近年の彼は、まるで絵画がキャンパスの向こう側へと無限に続くイメージ世界の一片であるかのような、外へと開かれた感覚を与える構図へとますます傾倒している。かつては大規模な静物画のなかで探求されたこの試みは、《Still-life》(2024年)や《Family》(2025年)において再び展開されている。顔の構造が明確に描かれていないため、細部は緻密に描写されているにもかかわらず、対象が誰であるかを特定するのは困難である。鑑賞者は即座にその人物を認識できず、その結果、描かれたイメージは特定の個人の肖像というよりも、いかにして「似



Left: Chen Fei, *Middle-aged competitor*, 2025. Acrylic on photopolymer resin. 47.8 × 20.5 × 21.8 cm. Photo by Yang Hao. Courtesy of the artist and Perrotin.
 Right: Chen Fei, *Afterimage*, 2026. Acrylic on linen. 30.3 × 25.3 cm. Photo by Yang Hao. Courtesy of the artist and Perrotin.



In the earlier painting, a younger version of the artist stands on a corner coffee table, wearing a smirk of satisfaction as he looks toward a couple with a Black child in a middle-class domestic setting. In *Middle-aged Competitor*, that youthful self-image has been displaced by a battered middle-aged man: his hair has turned gray, his face is bruised, his eyes swollen. For Chen, part of the pleasure of being a figurative painter lies in experimenting with materials that can mimic human flesh, damage, and vulnerability. The work also asks what happens to the artist's image over time, after ambition, self-mockery, social observation, and bodily aging begin to occupy the same surface.

In *Sometimes*, Chen Fei has not abandoned the clarity, humor, and narrative precision that have defined his practice. He unsettles them from within. Fictional figures absorb social realities; autobiographical images become unstable; art history returns as tattoos; surfaces crack, thicken, and reveal what lies beneath. The exhibition's title suggests contingency rather than conclusion. In Chen's recent work, painting becomes the place where these partial impulses gather—never fully resolved, yet made vivid, bewildering, and renewed.

Text by Fiona He

姿」が生み出され、宙吊りにされ、あるいは分散していくのかという問いへと変化するのだ。

本展は、チェンの2017年の作品《National Condition》の延長線上に位置づけられる自立型の胸像、《Middle-aged Competitor》でクライマックスを迎える。先の絵画《National Condition》では、中産階級の家庭空間を舞台に、部屋の隅のコーヒータブルに鎮座した若き日のチェンが、黒人の子どもと過ごすカップルを満足げな薄笑いを浮かべて見つめている。しかし《Middle-aged Competitor》においては、その若々しい自己像は打ちのめされた中年の男へと姿を変えた。髪には白髪が混じり、顔にはあざができ、目は腫れ上がっている。チェンにとって、具象画家であることの醍醐味の一つは、人間の肉体やその損傷、そして脆弱さを模倣できる素材を用いた実験にある。この作品はまた、野心、自嘲、社会的観察、そして肉体的な加齢といった要素が一つの表面に同居するようになったとき、時を経てアーティストのイメージに何が起こるのかをも問いかけているのである。

本展「Sometimes」において、チェン・フェイは自身の制作を定義づけてきた明快さ、ユーモア、そして物語の精度を放棄したわけではない。彼はそれらを内側から揺さぶっているのである。架空の人物が社会の現実を吸収し、自伝的なイメージは不安定さを増す。美術史はタトゥーとして回帰し、画面の表面はひび割れ、厚みを増し、その下にあるものを露わにする。展覧会のタイトルが示唆しているのは結論ではなく、むしろ事象の偶然性である。チェンの近作において、絵画はこうした断片的な衝動が集結する場となる。決して完結することはないにせよ、鮮烈で、当惑を誘う、新たに生まれ変わった姿で立ち現れるのだ。

フィオナ・ヘ

More information about the show >>>

展覧会に関する詳細はこちら >>>



Photo © Yang Hao. Courtesy of the artist and Perrotin

CHEN Fei

Born in 1983 in Shanxi, China
Lives and works in Beijing

CHEN Fei is a graduate of the Beijing Film Academy and now resides in Beijing. As an observant artist, Chen Fei excels at uncovering, capturing, and rearranging the fragments of time that linger in daily life after the disintegration of grand political narratives. Chen's work embodies a dialectical inheritance of realist painting, one that has actively engaged with the course of China's modernization. He turns his focus to the human condition within the empirical flow of time. His narrative portraits and contextual still lifes capture fleeting moments of everyday life, where the interplay between historical illusions and concrete reality emerges. At the same time, Chen's temporal dramaturgy continuously rewrites lifestyles and settings. His self-portraits, where his identity shifts and transforms, reflect these seemingly parallel narratives, redistributing the weight of destiny across different dimensions. By forging unconventional connections between events, he reveals a collective temporal experience that defines our present.

He has held solo exhibitions at the Watari Museum of Contemporary Art Tokyo, Consortium Museum Dijon, Yuz Museum of Art Shanghai, Nizayama Forest Art Museum Japan, Today Art Museum Beijing, Gallery Perrotin New York, Paris, Hong Kong, and Galerie Urs Meile Beijing, Lucerne. In 2012, he won the Martell "Focus on Future Artistic Talent Award" and the Chinese New Painting Award in 2007.

More information about the artist >>>

チェン・フェイ（陳飛）

1983年、中国山西省生まれ
北京を拠点に活動

チェン・フェイは北京電影学院卒業後、現在は北京を中心に活動している。政治的なグランドナラティブが崩壊した後の時代を背景として、日常生活に散在する時間の断片を発見し、捉え、再構成することに長けた画家である。一方では、中国の近代化の歴史的過程における現実主義絵画の積極性を弁証的に継承し、「経験主義的」な時間の中で人間のありようを描くことに転じている。物語的な肖像画であれ、特定の文脈の中における静物画であれ、彼の作品に現れる日常生活の片鱗は、過去の歴史的幻想と具体的現実の重なり合う影とともにちらつく。その一方で、彼はまた時間性をもつ編集方法により、生活様式と物語の情景を描写し、再編成を繰り返している。彼自身のイメージが数多くの肖像画の中で刻々と変化しているように、一見パラレルな時空に存在する個々の物語は、異なる尺度で運命の重みを再分配している。出来事と出来事の間オルタナティブなつながりを通じて、私たち全員に共有される現在の時間を発見することができる。

日本のワタリウム美術館、フランスのコンソーシアム・ミュージアム、上海余德耀美術館、日本の下山芸術の森発電所美術館、北京今日美術館、ニューヨーク、パリ、香港のペロタン、北京、ルツェルンのギャラリー・ウルス・マイレなどで個展を開催。2012年にマルティエニ「未来の芸術英才賞」、2007年に中国新鋭絵画賞を受賞。

アーティストに関する詳細はこちら >>>