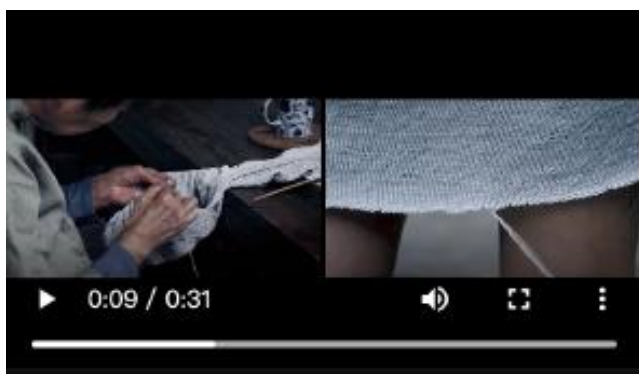


## 邢丹文：热恋中的社会奔跑

时间：2022-03-10

“我始终认为爱是一个人生命中的原动力，它是最具力量的，最美好的，也是最痛苦的。”随着阅历的增长，这是邢丹文对情感和爱的深刻理解。

情感与爱是人类与生俱来的话题，存在不同关系之中，踱步于理性和感性之间。它没有具体的答案和确切的模样来回应各异的人和事。邢丹文思忖过，于是，选择回到最原始、最自然的感情（亲情）中来追溯，并通过它的无条件之爱，来揭开人际情感关系里的复杂面纱。在双屏影像装置《线》（2018）中，邢丹文就导演出一场与爱有关的困境。画面左边，母亲端坐屋内，整理毛线，卷成线球，然后编织成毛衣；而画面右边，女孩拆开毛衣结，走出房屋，走上大街，奔跑中毛衣随之拆散。整个短片时长 11 分 30 秒，它完全没有提及反抗、暴力或束缚。但通过片中各行其事的母女和隐喻蒙太奇的运用，阐释出爱与被爱，一个特别美好又痛苦的对立关系。尽管邢丹文并非电影学科出生，但她以艺术家无拘无束的实验手法、个人的直觉与悟性，理解并抓住电影媒介的语言特点，又通过多角度的机位拍摄，将一个简单的故事转述出不同寻常且耐人回味。如她所说，“如何将一段粗茶淡饭的故事变成惊天动地的作品，是我一直追求的方向。”经典影片《花样年华》是她欣赏的电影。其中，丰富的镜头语言同样将一个老掉牙的故事拍出时代意义和新的艺术语言。从未露面的另一半，楼梯上多次擦肩而过的苏丽珍和周慕云，雨下亮着的路灯等，丰富的镜头语言象征且隐喻的描述出关系中的暗涌、起合，又表达了一场没有直接谈论爱情，却欲言说了爱的发生与结束。



线，双视频短片，高清，原创作曲，立体声音效，时长 11' 30"，2018，图片由邢丹文工作室提供

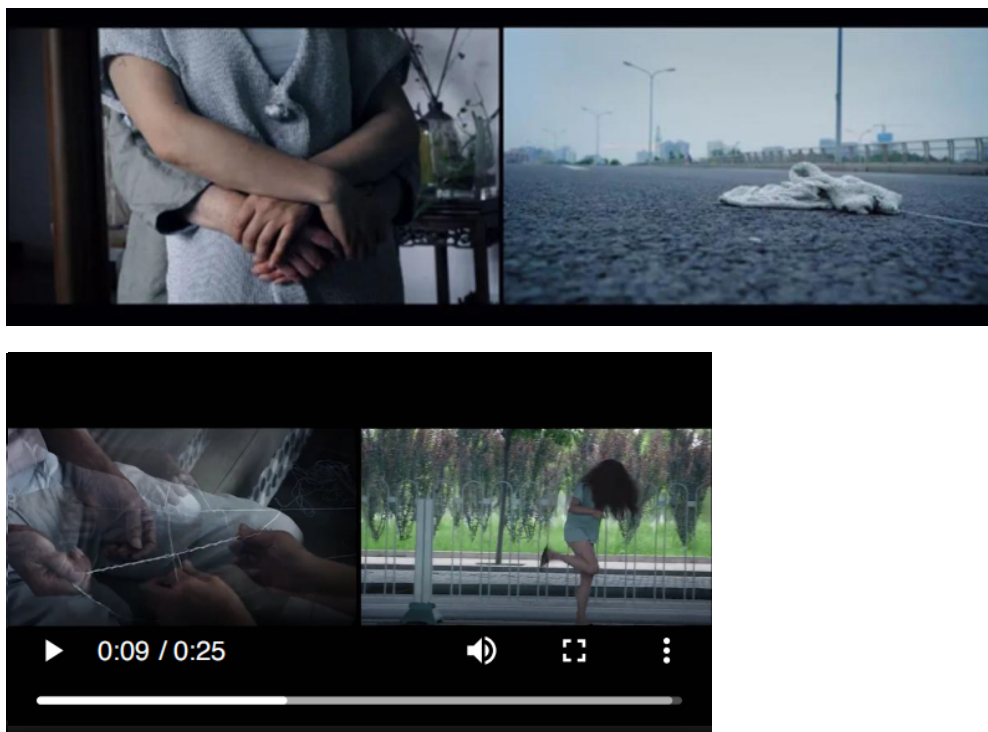
“无论是亲情或爱情，它们之间有一种孕育关系，这如同线和毛衣，但有些毛衣最终织成情感的牢笼，催发出权利斗争。也就是说，爱与被爱借由动机和效果来体现，但往往事与愿违，使得双方形成对峙。”邢丹文将爱与被爱行为化，即爱者发起去爱的行为，如同掌权者；被爱者则为接受方，来证明爱的有效性；当后者未能获得被爱的感受，便诞生出爱的悲剧。战斗随之响起，被爱者发起对权利的反抗，做出为自由而逃离的行为。我们在数次的对视中建立起情感纽带，却在数次的碰撞中，产生正面或负面的波动反馈，最终围成一道现实的鸿沟。“当我们对他人施加爱的愿望，他人并未感到被爱，而是感受到被施加的情感权利与暴力时，这实际就是一种盲目的爱，是以自己角度出发，而完全忽略人是‘个体性’的事实。所以，往往是你听到我说的话，但并非听懂我在说什么。如果我们无法认识到这个随时都在发生的事实，也就很难解决人际之间的冲突。”一段短文曾如此描述：桌子和椅子被砌在墙的两面，遥望无法跨越的鸿沟。她在拼命呼喊与挥手，他听不见也看不见。于是人们思考，语言存在的动机和作用。人们看见词语辨析的意思，却无法倾听心底的声音，他们在不知所云的一切里被掩盖了。正如，那对陷入“毛衣困境”的母与女，被淹没在缠绕的线里，进行着无声地斗争。女孩拆开毛衣结，看似逃离，却也是对残缺情感的补救。“现实情感中的爱与恨是绕不开，理更乱的 soap opera（肥皂剧）。如何建立适度的换位思考，对他人精神空间和内心需求表示尊重，是我们需要加强关注的。”



线，短片截图，2018，图片由邢丹文工作室提供

费兰特在小说《烦人的爱》里，也以一对母女为型，来讲述女儿黛莉娅对母亲阿玛利娅的复杂情感，并影射出当时意大利女性的生存状况。改编的电影里，女儿最终穿上母亲的西装，并将小说的独白“阿玛利娅

存在过，我就是阿玛利娅”，改为火车上让人叫自己“阿玛利娅”。简洁明了地暗示出黛莉娅就此与母亲和解，走向独立与成熟。有位记者安娜玛丽亚写信问道，“母女之间的关系具有一种女性的细腻。要想获得自己的身份，这是一场艰难的斗争，就是要脱离母亲，成为自己。小说开始有两个女人，但最后，她们似乎融为了一体。那么女儿是迷失自己，还是找到了自己？” 费兰特则将问题修改并回答为，女性与自己母亲融为一体，并不意味着迷失了自己，失去作为女人的身份。那么《线》的画面左边，女儿接受母亲的拥抱，是否意味着和解，还是右边画面，挣脱毛衣的她跨越了现实的鸿沟，获得理解而成为自己呢？邢丹文同样没有给出直接的答案，而是表示，善良的动机化解矛盾，并超越感情的冲突，它的结尾只可意会不可言传。



线，双视频短片，高清，原作曲，立体声音效，时长 11' 30”，2018， 图片由邢丹文工作室提供

有个看过此短片的纽约导演说，这看似在讲两件事，但结尾形成了一个轮回。因此它实际包含两个开始和两个结尾。按照这样的设定，我想将结尾处女孩的奔跑阐释为一种“出逃”。犹记得那个被媒体报道为“出逃”的中年女性，她以自驾游的方式离开家庭关系来体验自我生活。邢丹文坦言，出逃在她的人生中也发生过多次，但更愿以“起义”来进行形容。的确，人在困境与痛苦之前只能“揭竿而起”。



邢丹文 1999 年在纽约公寓，图片由邢丹文工作室提供

邢丹文有着桀骜不驯的一面，但从小也是他人眼中的乖乖女，出生知识份子家庭，有着优异的学习成绩。直到升高中，她开始首次“起义”——脱离父母建议上重高考清北的轨道，去学绘画。但凭借天赋从 6000 多名的考生中脱颖而出，成为西安美术学院附中录取的新生之一（30 人）。后来因优异成绩获得直接保送至西安美术学院的第一名额，但她毅然地放弃这份“荣誉保险”，而是选择“冒险”前往北京考美院。最终因被候选人家长举报她违反政策（不能拿保送做保底），而被辍学并当作了反面教材。无疑，对于少年的她，这打击是巨大的，好在她坚定信念，奋战两年后考入中央美术学院（今天的实验艺术系）。八八年入学，紧接着就遇到八九年的历史事件，她父母劝说她回西安，但她执意留下直到局势平静。她说，“我想是时候走了，就一个人带着地图和一部相机，去了塔克拉玛干大沙漠，这是我心中三毛笔下的撒哈拉大沙漠。虽然路途艰辛，但幸好没出什么大事，还充实地带回十几卷拍摄的照片。”



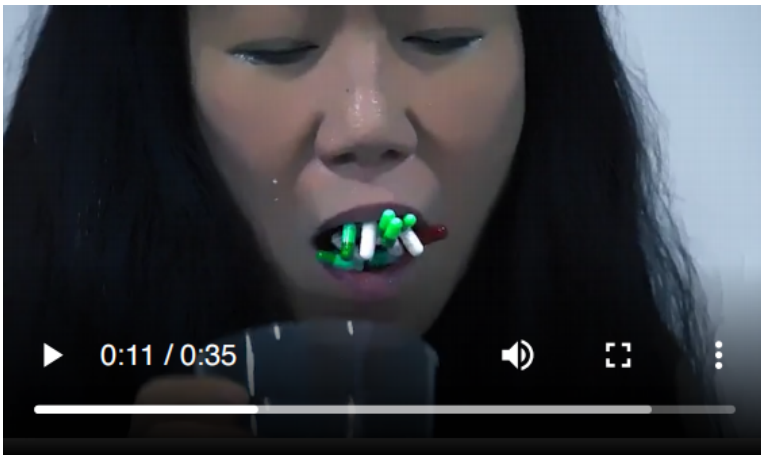
邢丹文 1999 年在纽约 SVA 视觉艺术学院实验室，图片由邢丹文工作室提供



“个人日记”中的窦唯，北京，1995，图片由邢丹文工作室提供

这次“起义”深具意义和肯定，是她首次的远行冒险，更是她以镜头感知世界，并定义拍摄视角的开始。从此，摄影成为主要的创作媒介，她身怀极大兴趣和热爱，步入这在当时几乎还是空白的艺术领域，探索摄影的极限和当代性。早期，她的镜头一直对准自己身处的时代、生活和朋友，诸如九十年代的代表性作品《个人日记》，是一部关于地下文化和五十、六十年代出生的一代先锋者的纪实影像；以及关注女性身份问题的《我是女人》。直到 1998 年，她获得双奖（纽约亚洲艺术基金会学者奖金和 SVA 纽约视觉艺术学

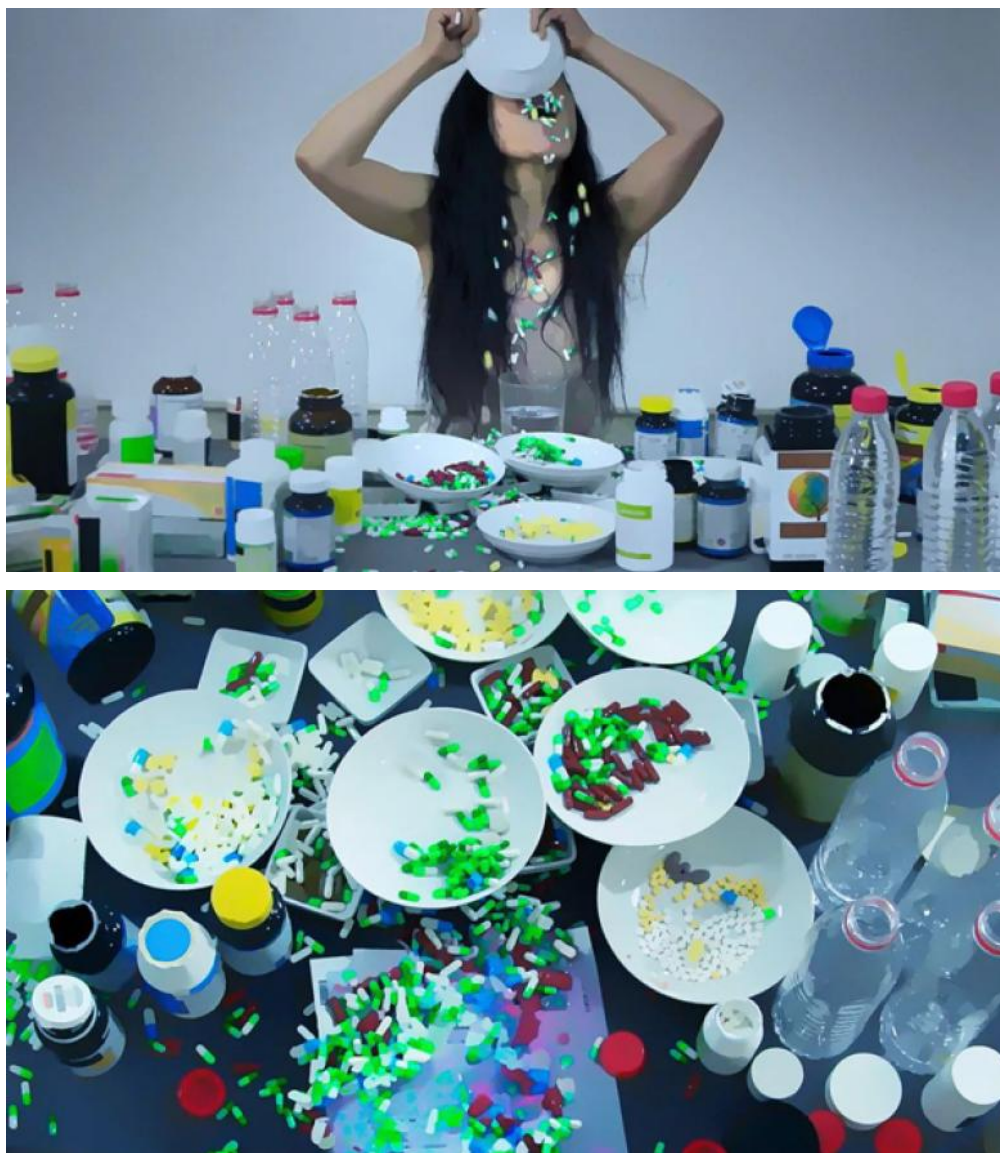
院校长奖学金) 前往纽约深造, 这又给了她一次“起义”的机会, 确切说是她梦寐以求的一次“挑战”。在这个国际当代艺术的首府, 她不但扩展了视野, 提高了对当代艺术的认知, 也在创作技艺上发生了一个巨大的飞跃: 从传统材质到数字化, 从静态摄影到动态影像和多媒体装置等等, 同时, 她开始通过隐去或自演的巧妙手法, 来表现以“人”为主的视觉形象和以“人的困境”为主的创作主题。二十世纪前往纽约, 2002年回国, 据此她的艺术道路, 也好似完成一次不谋而合的“跨世纪”。“九八年之前, 我拿起相机就像端着机关枪, 面对‘禁止’, 对准人群, 冲向‘发生’。虽然纪实性的手法, 拍摄出很多出色又富历史价值的影像, 但同时也让我疲倦于‘人’, 与‘人为’的压力。我离开北京, 就是想改变。在纽约的那几年, 我潜心研究去学习新的技术和思想。在一个更具高挑战的环境里, 我想重新审视自己, 去思考未来的创作方向, 也对自身创作和身心做出阶段性调整。”因而, 2002年邢丹文回到北京后, 就立刻投入到中国轰轰烈烈的发展进程中, 站在时代的跳跃口, 对城市发展, 都市人的生存状态, 个人空间、公共空间和主体空间的关系做出真切回应。



生命处方, 2019, 单频短片, 高清, 立体声音效, 时长 12' 30", 图片由邢丹文工作室提供

在《生命处方》(2019), 《一个人的房间》(2019) 和《墙屋》(2007) 里, 她将焦点落在人的心灵深处。《生命处方》是一件行为影像作品, 起源她曾常年看病吃药的经历, 与《我无法感知我的痛苦》具有关联性。短片呈现她吞服药物的整个过程, 大小不一的彩色药片和胶囊分类摆放在桌面上。她从最初的平静吃药逐渐焦躁化为疯狂的吞噬。这一转变犹如《千与千寻》中吞食食物的父母, 从文明之姿演变为原始之态。药是该影像中除人以外最显著的符号特征, 它被刻画为一个生命陷阱, 象征着当代人无休止的欲望, 以及一种“过量的积极性”或者说是一种极端、过度的肯定性。人的自我拒绝能力进而被剥夺, 最终如同“那种同自身作战的人类”在自我的疯狂竞争和过度劳作中走向倦怠和毁灭(《倦怠社会》)。显然, 邢丹文开出的这剂艺术药方——人要避免失衡在“生命不息, 欲望无止”中——充满警惕意味。除此之外, 短片的艺

术特效手法将“人”平涂化和符号化，同时，突出了“药”的色彩性。我认为，这赋予了药另一层“功能性的象征”，也就是说，它是个人生命力、个人存在和个人意识的体现。在影片《困在时间线里的父亲》，“手表”是患病的父亲在混乱的时间结构中，感知自我存在和意识的重要物件。他在结尾处说道，“我再也没有容身之处了，但我确定我的手表还在手腕上。”通过《生命处方》和《线》，我们可以看出，邢丹文对材料与主题建立的联系和相互表现力，既是一语双关，又凸显艺术智慧。



生命处方，短片截图，2019，图片由邢丹文工作室提供

如果《生命处方》是她内心深处的一道门，那么在门外，她已跨过数道对外观察和审视的门槛。邢丹文八十年代末来到北京，经历数次搬迁，也目睹了北京城的改造和变化。从老北京中心搬到郊区，从二环内到六环外，她逐渐远离市区。如她所说，我就是都市化进程下的典型“个体”。城市迅速林立起的高楼，远远

望去构成一幅景象：一个个密集的小窗里住着不同的个体，一墙之隔的他们暴露出现实的孤独处境。外部世界的繁华和内在心灵的孤寂，形成的这种反差景象深深地嵌入她心底。之后，她因作品《都市演绎》受到策展人青睐而被邀参加 Wall House 基金会的艺术家驻地项目。面对 John Hejduk 的著名建筑，她决定将“孤独”植入此次的创作主题，并且结合 Wall House 看似不合理的生理性建筑特点——一堵大墙砌立在小房子中间——来表现人的心理困境。最终装置呈现出四幅犹如窗户视角的画面，每间屋内独自坐着一个“人”，并且每个窗景都被印制为繁华都市的高楼大厦和街景，强化出“一个人”与“一座城市”的关系。动画视频同样体现出人的形影单只。她静静地穿过卧室，门被重重的关上，在一静一动中打破了沉寂，观众被带入无奈的现实：一个人的家，一个人的生活，你就是自己的伴侣（《墙屋》的作品陈述）。这如同鬼魅灯光下的那一盏台灯，一把椅子，羊毛地毯上缝制的那一人剪影，散发出同样近在咫尺却又相隔遥远的孤独感，人与自我如影随形（《一个人的房间》）。



墙屋，影像多媒体装置（摄影和视频），2007，图片由邢丹文工作室提供





墙屋，影像多媒体装置（摄影和视频），2007，图片由邢丹文工作室提供



“墙屋”展览现场，北京红砖美术馆展览现场，2017，图片由邢丹文工作室提供



“一个人的房间”展览现场，北京 SPURS 画廊，2019，图片由邢丹文工作室提供

作为“都市三部曲”，它们在假（景）真（人）/真（物）假（影）的交叉手法里，形成冲突又和谐的韵律。而第三部曲《都市演绎》（2004-2020）同样穿插真假和实虚的手法。首先，她将呈现我们真实居住情景

的虚假楼盘模型拍为照片，然后通过数码方式，在照片里嫁接各类由自己饰演的虚假角色，如购物狂、肇事者、情杀犯等等。观者随着角色的转变也随之变化，既如无所忌惮的观望者，也似心怀叵测的偷窥狂，又如数字管控的监视者。邢丹文以“我”演绎出不同都市人构成的城市百态，以及他们孤独又焦虑的一面。无论是此前的背影或剪影，还是各类角色，她都在探讨，人如何独自面对生活的真理。显然，她并未全然消极化人类的这个自然属性，而是视觉论述了孤独为现代都市的常态，也是人与自我为友的后花园，如《墙屋》里那个照着镜子的她，但镜中却反射出另一个女性的脸。



墙屋，影像多媒体装置（摄影和视频），2007，图片由邢丹文工作室提供





都市演绎，摄影及数字合成，2004-2020，图片由邢丹文工作室提供

在都市化的另一面，邢丹文也意识到城市经济高度发展对人和环境的影响。于是，她将目光对准南方工业区完成一件边缘又敏感的作品。2002年，她以田野调查的方式多次前往广东珠江三角洲地区，目睹了西方电子垃圾制造的污染景观，而当地城镇仍采用拆、烧等原始方式处理。“守护者”是来自国内不同地区的打工仔，他们居住在放射性的垃圾里，呼吸着焚烧的橡塑，饮着被污染的水，就此与外界“绝缘”。于是，在最终视觉成像里，他们同样被隔绝在外，画面仅是微观镜头下拍摄的电脑部件、芯片和电缆等物质性材料。其中一些细节内容，如人使用过的痕迹、部件商标、手写字条等等都清晰可见。这种构思手法将工人构成城市一部分却被忽视在电子垃圾中的存在悖论，与电子垃圾造成的环境代价彰显而出。作品的整体构图为俯瞰式的几何抽象化，就像谷歌地图的城市结构图一样。邢丹文采用了一种非记录、非纪实的拍摄形式，交叉在微观与远望之中，《绝缘》也因而体现出西方抽象表现主义的视觉气质，使得废弃之物完成一次美学蜕变。达琳·李（Darlene Lee）曾描述‘…坚硬的图像被转化为美丽、抽象且有力的东西’；菲利希亚·菲斯特则用‘奇怪的美’来描绘‘最丑陋材料的灰色调’。当它首次展出在 The American Effects（纽约惠特尼美术馆）时，策展人劳伦斯·林德选择它做为展览请柬和画册封面，“这个作品视觉上的抽象美和作品背后噩梦般的信息，形成了孑然的反差，令作品别具一格又耐人深思。”







绝缘，2002-2003，摄影，图片由邢丹文工作室提供

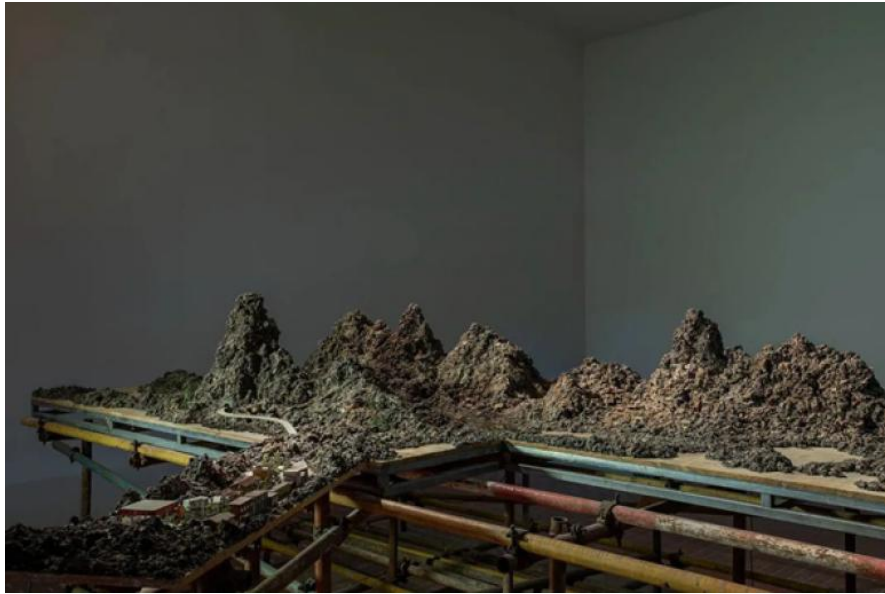






图一:On Reason & Emotion 展览现场,悉尼双年展 2004,当代艺术博物馆;图二:The American Effects 展览现场, 纽约惠特尼美术馆, 2003, 图片由邢丹文工作室提供

这种反差性手法同样体现在《只缘身在此山中》(2017)中,即以材料的反差来体现作品的美学策略——自然山水的诗意美对立并平行着污染环境的煤渣,勾勒出一座犹如横贯大地的山河景观。这件装置作品是邢丹文借助煤渣特性,通过道具和模型制作而成的。装置的一侧是原生态的高山流水,其中零星点缀着树木、草屋,恰如一幅诗意水墨画;另一侧则为郊区小镇、别墅、高速公路和加油站配置,甚至有一片房地产楼盘。整个场景虽无人,但随处可见人的痕迹与进驻自然的人类行为。“这个作品起源于我工作室被迫迁到北京郊区,依靠烧煤取暖过冬的经历,那时候北京空气污染也比较严重。我掏煤的时候发现一些没法被火烧掉的煤渣,拧在一起透着美丽的金属质感,犹如千奇百怪的迷你寿山石。我开始收集煤渣,并构想着,如何使用它们来表现我关注的环境问题和城市化所造成的破坏。最终,我想出反向表现的概念,用煤渣塑美景。“只缘身在此山中”是苏东坡的著名诗句,本描述人因为局限在峰峦中无法看到美景,在作品里,我转述为,人类在城市建设中的目光短浅导致了环境破坏,只因身处其中而忽视了境在其间的种种问题。”



只缘身在此山中，煤渣及综合材料装置，2017，图片由邢丹文工作室提供

邢丹文的社会观念从她的艺术里处处流露而出。整体而言，这两者是相辅相成的，她的作品因而具备了宏大的叙事性和人文关怀。这可能与她 1992 年央美毕业后，做过六、七年的自由职业摄影师有一定关系。她曾为最巨影响力的的杂志，诸如《时代周刊》，《纽约时报》周刊，《南方早报》，法国《解放报》等拍摄过很多有关人文社会题材的专题，作品曾被许多主编认为具有玛格南的语言深度。“这段经历让我学会从多角度去思考社会问题和艺术文化情境，还掌握了在冲突、禁忌中去生存和工作的技能。这些都使我更具有批判性。美院附中的班主任三十年后见到我，感叹道，我是他唯一一个没有按照轨道走，却走的很成功的学生。的确是，我一直很叛逆，拒绝按部就班的生活，经历过许多坎坷，也遇到不少惊喜和奇迹，直到今天，回首才看到清晰的轨迹。”邢丹文是一个奔跑于社会丛林里的观察者和行动者，我想如此形容她的实践。在宏大的叙事视角中，她关切到具体的人类；在丰富且复杂的人性中，她投入警示石。她说，“我爱观察并且分析日常生活中的人和事，也许某天，它们就被转化为我的艺术作品了。”



只缘身在此山中，煤渣及综合材料装置，2017，图片由邢丹文工作室提供

可见，艺术家之外，她就是一个善于观察的人，也是一个视角敏锐的女性。艺术家和女性是两个对她来说同等重要的身份和角色。但无论是哪一个，都面临着不同的困境。曾有个德国男性艺术家以称道的口气对她说，女性艺术家可以依靠性别魅力，在男权社会获得更多发展机会。她立刻反驳道，“这正是最糟糕的。”

还有一次，当她精心着装出席自己展览开幕时，晚宴上坐在她身边的人竟然问她是做什么的，她诧异的同时也意识到，女艺术家和打扮漂亮并列一起，只会造成误会。甚至她的艺术，也经历过一长段被低估的时期。李雨洁在文章《邢丹文（东村）中的性别与表现性》（2021年英国学术期刊《THIRD TEXT》第35卷）的前沿部分提及“史论家巫鸿选择不提的第二个问题是，为什么中国许多行为艺术的主要出版物中完全忽视邢丹文在创作东村经典影像中的作用。”对此，作者提出一个可能的解释是中国艺术界盛行的男性中心主义（但这并非全文讨论的重点）。邢丹文最初读到这时也非常惊讶，“好像在为我翻案一样（笑），我自己没想过，也没仔细读过巫鸿老师的书。在创作时，我根本没有先入为主的女性视角，因为我更关注‘人’本身。早些年，很多人看了我的作品，都不知道这是出自女性之手。记得，2003年惠特尼美术馆展览后，纽约时报还专门就性别错误，发了一版更正声明。当然，不同的情感特点和思维角度是一定有女性先觉性的参与，这是肯定，也是自然的。”





我是女人，黑白摄影，1994-1996，图片由邢丹文工作室提供

由此说来，如果要论及她最具女性特点的作品，无疑便是那组黑白摄影《我是女人》了。这组围绕女性友人而拍摄的作品，被她视为“自画像”，不仅消解了男性凝视，也是她以女性身份对“女性”议题展开的拷问——从女性性别、女性身份到各方面的角色，比如自然性别角色，男性对女性强加的角色，家庭传统角色，社会角色等等。评论家顾铮曾说，这可能是国内女性拍摄女性最早的一件作品，因为她们在过去一直属于男性摄影的题材。邢丹文无疑是大胆和前卫的，也正因此，一个庞大群体所面临的诸多困惑被揭示而出，而这些困惑更表明，她们仍未达到两性权益中的最基点。她们仍需自我考察、自我抗争，并且解决历史遗留在她们身上的问题。正如冷不丁掀开那块土壤，底下伺机躲藏的尽是跳骚。而它富饶的精神价值仍被视作副产品，在必要时还应撇弃与它的联系，来保有至上的优越感。



“我是女人”展览现场，2019年北京UCCA展览现场，图片由邢丹文工作室提供

因而，一个女性艺术家如何行之有效的走在男权艺术界，有必须越过的栏槛。邢丹文做到了，就像此前的“起义”。她再次依靠自身努力获得平等与一席之地。或许，这份拼搏就是在实现她生命中最美好的那部分：人与人的平等。然而，这又何尝不是维护了那份易失去的战果呢？（费兰特提到女性享有的自由是漫长斗争带来的临时局面，而非自然而然的产生，但一不小心也会失去这份战果）。邢丹文是有策略的，并不激进，同时相信“人只有智慧和愚蠢的不同，而不是性别，因而人不应因性别低人一等，也不该因性别失去自我实现的机会。”这与她父母倡导女性独立自主的家庭环境，和成长于毛泽东时代的“妇女能顶半边天”的旗帜下，是分不开的。她内心有条件也有自我的坚守，因此当女性被物化时，她并未退却由男性定义，当被贬为“女性”时，她仍相信有身为人的尊严与形象，因为“在女性之前，我首先是一个人，一个从始至终和所有人都一样平等的人。”六七年出生的邢丹文，与我相差二十多岁，社会在其中不断的前进和发展着，而我们都有一点点的促进整个局面，我相信前方的曙光，因而，女性也不要放弃自己。

从镜头内到镜头外，邢丹文从未放弃与摄影持续的热恋，也未忘却身为一个女性艺术家，势必将艺术进行到底的信念。“我期望自己能身体健康，精力充沛，并像路易丝·布尔乔亚和弗里达·卡罗这些杰出的艺术家一样，一直工作到生命的终点。”



邢丹文，“生命处方”展览现场，图片由邢丹文工作室提供

那么当下呢？“继续工作，保持平静的心态，坚韧的性格，与足够的远见。”

文/胡凌远



邢丹文出生于中国西安，现在生活并工作于北京。1992年毕业于中央美术学院获学士学位，2001年毕业于纽约视觉艺术学院获硕士学位。

来自于绘画背景的邢丹文，1980年代末拥有了自己第一台相机，开始自学摄影，随即积极探索摄影与艺术的边界并尝试运用摄影手段进行艺术创作。1998年，她获得美国亚洲文化基金会的学者交流奖学金前往纽约生活和学习，这丰富了她的个人经验和艺术阅历。随后，艺术家在对社会形态、女性身份、城市化对个体的影响等等问题给予持续关注的过程中，不再受制于艺术媒介的桎梏，娴熟地运用综合性艺术语言，进一步突破艺术形式的边界，以此成就了她的艺术实践的丰富多样性。

邢丹文的作品一直处于中国当代艺术的前沿位置，活跃于国内外的当代艺术舞台上。作为一位突出的运用摄影和新媒体创作的艺术家和杰出的女性代表，邢丹文的作品广泛地被国内外众多优秀学术性杂志出版及艺术评论人反复提及，成为当今国际艺术界的学术话题之一，被编入多本重要的国际书籍，包括 PHAIDON 的《伟大的女性艺术家》，Thames & Hudson 的《女摄影家的全球历史》。其作在国内外众多的美术馆和国际性双年展、三年展上展出，诸如纽约惠特尼美国艺术博物馆、纽约大都会艺术博物馆、纽约国际摄影中心、洛杉矶盖蒂博物馆、巴黎蓬皮杜中心、伦敦维多利亚与艾尔伯特博物馆、鹿特丹 Boijmans Van Beuningen 博物馆、悉尼双年展、横滨三年展等等；也被以上美术馆，以及许多国际重要私人藏家及艺术机构广泛收藏，诸如藏家希客、瑞士银行、法国国家当代艺术基金等等。2017年，她的个人回顾展在北京红砖美术馆举行。2018年，她获得了 AAC 艺术中国年度艺术家提名奖。2019年，她被日本版《时尚芭莎》杂志评为 25 位“亚洲艺术女性”。