

UCCA对话回顾 | “秋麦：心目之中”展览系列对话“影入山水”



对话

“秋麦：心目之中”
展览系列

影入山水

嘉宾：

丘挺（中央美术学院教授、中国画学院院长）
郑岩（北京大学艺术学院教授）
秋麦（艺术家）
邹嘉澍（UCCA 助理策展人）

秋麦，《影入山水》（局部），2012，三幅玻璃上摄影打印，照片由艺术家提供。
Michael Cherney, *Shadowing the Landscape*, 2012, photography print on kiln-fused glass, image courtesy the artist.

Conversations

“Michael Cherney: Middle Distance”
Exhibition Series

Images Becoming
Landscape

Speakers:

Qiu Ting (Professor & Dean, Central
Academy of Fine Arts School of Chinese
Painting)
Zheng Yan (Professor, Peking University
School of Arts)
Michael Cherney (Artist)
Zou Jiashu (UCCA Assistant Curator)

2026.3.22 周日 / Sun 17:00-18:30
UCCA 报告厅 / UCCA Auditorium

2026年3月22日，展览“秋麦：心目之中”展出期间，UCCA尤伦斯当代艺术中心邀请中央美术学院中国画学院院长丘挺、北京大学艺术学院教授郑岩，与艺术家秋麦、UCCA助理策展人邹嘉澍共同展开对话。对话“影入山水”围绕此次展览及秋麦的最新创作展开。秋麦使用35毫米胶片进行拍摄，并通过裁剪、放大、拼贴与装裱等过程，刻意降低图像清晰度，使画面呈现出高颗粒度及鲜明的古典气质。对话深入探讨了艺术家如何通过低分辨率、高颗粒度的影像语言，将捕捉瞬间的摄影转化为承载时间与记忆的视觉形式。与谈嘉宾一同细读秋麦的系列创作，探讨艺术家如何在主动削弱视觉写实性的过程中，重访文人山水传统，生成具有精神指向性的当代山水图景。本文是对此次对话亮点内容进行的总结与回顾。

一. 距离：“画面可辨识”与“意蕴未穷尽”

“Middle distance”是此次展览的英文名称，亦是摄影术语中的“中景”。在秋麦的实践中，这一表述逐渐从摄影术语转化为一种组织图像与观看的方式。在“画面可辨识”与“意蕴未穷尽”之间形成了独特的艺术张力：画面既给观者提供读懂作品的切入点，又有着模糊、断续的留白，让整个欣赏过程始终处于不断延伸、不断挖掘的状态。也正因如此，这里的“距离”，抛开了单纯的物理空间远近，更偏向一种动态调整的判断

过程——它在拍摄中被选择，在观看中被不断重建。

邹嘉澍以册页《华山图》（2005）和《黟山窥》（2009）的观看经验为例指出，观者在翻页过程中始终无法确定自身观赏的视角：起初面对画面里粗粝的局部细节，难以分辨整体样貌，随着书页不断翻动，再一步步做出猜测、修正，整个欣赏过程变成了持续校准视角与认知的过程。而“距离”也由拍摄时的取景选择，转化为观看中的认知机制。郑岩则从摄影与中国传统绘画的差异出发，指出绘画强调“中得心源”的内化过程，而摄影往往直接捕捉现实；但在秋麦的创作里，他借助取景构图、底片裁剪的二次加工，以及画面颗粒质感、黑白色调等技术处理，重新拉开了摄影与现实场景的距离，让摄影作品也拥有了如同传统绘画一般的意境延展空间。丘挺则将这一创作思路，放入中国传统山水的观赏体系中解读，提到传统山水画会通过压低前景、拓宽中景、收拢远景的手法，把具象的物理空间，转化为灵动流转的内心感知空间，而“中景”正是整场观赏体验的核心区域——不用紧贴物象细看，也无需脱离景致远观，观者在移步换景、视角游移之间，慢慢构建出完整的观赏感受。

由此，“Middle distance”同时指向创作与观看两个层面：它既是艺术家在写实记录与艺术抽象之间不断选择的创作定位，也是观者在画面辨认与自我想象之间不断调整的观赏状态。正是在这一动态游走的“中间”尺度，作品画面才得以在现实指涉与多元感知之间保持张力。

二. 转译：在媒介转换中重构中国山水经验

这场对话还提出，“转译”更接近一种方法层面的转化：秋麦将中国古典绘画中的观看方式、空间组织与阅读节奏，转入摄影与影像装置之中，使其在当代媒介中获得新的呈现可能。他的实践并未在摄影表面叠加传统形式，而是在拍摄、裁剪、放大与装裱的一系列过程中，重构出具有“游观性”的视觉经验——图像不再是被一次性把握的对象，而是随着时间推移与观者视角移动，逐步显现全貌、释放心意。

邹嘉澍提及策展思路，指出秋麦的创作关键在于他如何处理图像与历史的关系，以及如何在摄影与中国水墨画之间建立联系。正因如此，展览中的作品多以册页、手卷与长卷影像装置为主要呈现方式：册页通过翻页动作形成独特的观赏节奏，长卷影像装置则将42卷《长江万里图》转化为需要长时间驻足观看的影像序列，进而在展览空间中，还原出手卷原本具备的流动感与延展感。丘挺则从中国绘画传统出发，强调手卷与册页所承载的观看逻辑——“折之成册、展之成卷”，其核心要义在于观赏过程的逐步展开；在他看来，秋麦正是将这种结构性的经验引入摄影，让影像获得类似山水画的时间维度与空间意境。郑岩则从媒介差异入手指出，秋麦的作品在不同层面上不断在摄影与绘画之间移动：一方面，摄影的瞬间性与现实性被保留下来；另一方面，通过装裱形式与图像处理，影像又逐渐贴近绘画的呈现效果。这种在两种媒介之间的往复探索，让“转译”成为一个持续推进、不断深化的过程。

三. 互文：自然、历史与现实在同一图像中相遇

在秋麦的作品中，“山水”成为多重时间与经验交叠的场域。所谓“互文”，并非简单的并置或拼贴，而是在同一图像内部，使自然景观、历史记忆与现实痕迹彼此渗透、相互指涉。由此，图像既指向具体的地理与瞬间，又不断打开通向历史与文化经验的路径，使观看始终处在熟悉与偏移之间。

邹嘉澍指出秋麦作品既有来自中国传统美学的熟悉感，也存在鲜明的“异质性”，例如将工业化视觉置入传统装裱语境之中，或在经典山水母题中呈现出局部化、甚至抽象化的图像结构。这种处理方式，使传统在与当代视觉经验的碰撞交融中，重新焕发生机与活力。郑岩则从具体观看经验出发，强调这种“既熟悉又陌生”的生成逻辑：无论是山水画面中突然出现的电线、采砂船，还是《无字碑》（2007）中对重量与材质感的反转，都打破了观者对传统山水的既有预期，让现实场景与历史意蕴在同一幅图像中发生错位、完成重组，进而拓宽了“山水”作为一种图像类型的边界与内涵。丘挺则将这一现象放入更漫长的文化脉络中解读，认为秋麦的创作从未止步于对传统的简单致敬，而是将卷轴画、诗歌、书法等不同文化载体视为可以相互转化的经验，在跨媒介与跨文化的交汇中，探索出全新的艺术表达形式。在秋麦的图像中，自然不再是单纯的自然景观，历史也不再是尘封的过往记忆，二者都在与现实经验的不断交织、重叠中，被赋予了新的意义。正是这种深层的互文关系，让图像摆脱了单一时间维度与单一语境的束缚，成为一个可不断挖掘、持续生成多元意义的开放结构。

在此基础上，郑岩将这种“互文”关系进一步延伸到艺术创作的“问题”层面。他将不同历史语境中出现的相似图像理解为艺术家可能在回应某种相似的问题。以其对“锦灰堆”的研究为例，无论是传为钱选的残羹鱼骨图像，还是当代艺术家张晓涛对小龙虾残壳的描绘，二者之间的相似性，似乎是艺术家在面对相似的创作对象时，发展出近似的视觉处理方式。由此，问题从“是否看过”转变为“为何会这样看”。郑岩据此区分了两种与历史发生关系的路径：一种是有意识的引用与转译，另一种则是不经意的“暗合”。后者源于更深层的经验结构——当艺术家在不同历史阶段面对相似的处境与问题时，往往会生出相近的艺术回应方式。因此，图像之间的关联更像是一种跨越时间的“问题共振”。在这一意义上，秋麦作品中的互文关系，也是不同时代的经验、不同维度的问题，在当代图像中实现的重新汇聚与碰撞。

对话回顾

邹嘉澍：初识秋麦作品时产生了一种天然的熟悉感。这种感触植根于中国传统美学，却又因其打破传统视觉语言——如在装裱语境中置入工业化视觉，或在黄山影像中以微观、抽象的细节取代宏观轮廓——而显得独树一帜。这种难以定义的特性，正是其作难以简单概括的原因。

本次展览以“长江万里图”系列为核心，前半部展出该系列12卷实体作品；后半部涵盖册页、挂轴等多样装裱形式及《北宋神道》（2005）、《无字碑》等不同题材的作品。创作跨度从早期摄影媒介探索之作“山重集”系列，延伸至2025年的最新创作。展厅侧方的长条形放映厅，旨在还原观看手卷时的“流动体验”。我

们将42卷“长江万里图”系列转化为总长5小时的影像装置，营造出沉思空间，记录了从西部太古山川到东部工业化地理的完整旅程。

秋麦的作品多由35毫米胶片拍摄。其创作融合了野外行旅与工作室内的精细加工：冲洗后利用细长取景框与放大镜筛选图像，根据内容裁切、放大并确定装裱方式。作品始终保持图像原貌，最终以颜料墨打印于宣纸之上，装裱成册。

秋麦：在大自然中捕捉微观细节，往往源于一种难以言喻的主观抉择。胶片冲洗后，为凸显隐匿的线条与局部，我会用黑色纸条遮挡部分底片进行取景筛选。相较于手卷，册页的制作更为艰难：图像被分割成极窄的细条，加之册页篇幅更长，每一页在不同位置的截取与整体视觉的平衡，都极具挑战。

邹嘉澍：您最初为何选择以册页形式来装裱摄影作品？

秋麦：册页在中国极为普遍，其高度的灵活性允许作品部分或完全展开。传统摄影多被固定于画框内，而册页与手卷则赋予了图像节奏感，堪称“电影诞生前的电影”。随着观者视线的移动，画面主题随之流转，从而形成一种动态的观看体验。

邹嘉澍：请两位老师谈谈对秋麦及其作品的初印象。

丘挺：我与秋麦结识于波士顿的一场水墨展。基于对艺术史的共同志趣，我们交流颇丰。他睿智且幽默，虽为西方人，却深谙中国传统的山水观、天地观与“江山”概念。他从《长江万里图》、《潇湘图》等传统母题中汲取灵感，其表达形式巧妙跨越了卷轴画、诗歌及泛亚洲的审美意象。

他的创作带有苦行僧般的坚韧，精准契合了中国水墨的观看逻辑。这宛如清代龚贤在《西山无尽图》跋文中所述的“折之成册，展之成卷”，秋麦对形制的运用恰与此暗合。或许是承袭了其外祖父的摄影基因，他在表达天地永恒感的同时，画面中亦流露出稍纵即逝的流变情愫。配合对材质与颗粒感的考究拿捏，使其小尺幅作品依然极具触动人心的力量。

秋麦钟情于手卷这种精微的表达方式。正如塔可夫斯基在《雕刻时光》中所述，这种观感如同乘车阅景，随时间推移不断生长出新的空间。中国画是一种打破物理空间的“蒙太奇”式叙事，结合起承转合与历代题跋，形成了一种跨越时空的绵延感与形式美。秋麦不仅将这种视觉经验运用得淋漓尽致，他以身体丈量天地的创作历程，同样令人动容。

秋麦：近20年前，数字微喷技术方兴未艾。当时我反复尝试将图像打印在极薄的蝉翼宣纸上。纸张越薄，背光透现的效果越显明亮通透，但装裱难度也随之陡增，初期成功率仅约十分之一。之所以选用册页，正是因其尺幅较小，易于驾驭。此外，创作手卷不能仅凭书本经验，必须深入自然汲取灵感。摄影本质上是一种纯粹的临摹，因此非常契合我早期作品的题材与表达。

郑岩：曾有评论以“热爱中国文化的外国人”这种既定身份来框定秋麦，对此我颇不以为然。作为当代艺术家，秋麦与中国古代的心理距离，与我们是一致的。他不应该被简单的标签定义，真正优秀的艺术家总在反抗被轻易定义。他将传统视为滋养创作的肥料，而非简单的致敬，从而在旧土壤中培育出全新的艺术形态。

其次，秋麦作品中蕴含着当代艺术家罕见的历史感。传统观念常将“山水”视为避世的桃花源，人们在记录时往往刻意回避现代工业痕迹。然而，秋麦却将电线等现代元素坦然纳入画幅，打破了纯粹的田园滤镜，使中国山水产生了一种熟悉的陌生感。他突破了山水的传统定义，延展了其作为历史题材的维度。以其作品《无字碑》为例，他颠覆了碑石本应承载文字与厚重感的常识，通过艺术处理消解了石头的物理重量。他不断借作品抛出关于物质本质的终极拷问，却悬置答案，拒绝被任何既定理论规训。

为秋麦撰写评论极具挑战，因其创作更多倚赖直觉，这令理论家难以轻易介入。这也引发了我的深思：当代艺术家面对历史的意义，究竟在于刻板的“传移模写”，还是在于对其发起挑战与重构？不同时代、不同文化背景的艺术家的，在面对共同的人性焦虑与终极追问时，往往会殊途同归。正如当代画家的作品偶尔会与古代画作（如《锦灰堆》）产生惊人的视觉暗合，这并非源于笔墨语言的直接传承，而是基于超越时空的问题意识。秋麦的作品亦是如此，他与历史产生的深刻共鸣，正是源于这种跨越时空的问题关联。

邹嘉澍：在梳理秋麦的作品时，“距离”成为了一个核心抓手——无论是物理空间的尺度、历史时空的跨度，还是文化心理的隔阂。这也是我们将展览命名为“心目之中”的原因：它探讨了眼见之物如何跨越距离，转化为心中的意义图景。请秋麦从展览的英文名“Middle Distance”切入，谈谈您如何处理这种“距离”。

秋麦：“Middle distance”对我而言是一种理想的平衡状态：画面必须提供足够的信息量以供辨认，同时又要留有充足的抽象空间，唤起观众的想象力去主动填补。如果表达过于直白，观看的趣味便会大打折扣。我偏爱在冬季拍摄，褪去繁杂的枝叶后，大自然的“骨骼”便会显露。大自然是静止的，而我的视角是游移的。距离往往是决定作品成败的关键。例如，当你拉开距离凝视《无字碑》的底片并将其局部放大，它便从一块宏大的石碑，化作了颗粒粗粝的拓片，甚至是纯粹的抽象符号。在寻访长江源头时，我用广角拍下沿途风貌，冲洗后却能在底片中截取出极微观的局部，那些纹理犹如浑然天成的水墨笔法。

邹嘉澍：为何特意强调“Middle Distance”？

秋麦：因为它永远处于一种“介于两者之间”的状态：在相机、眼睛与客观世界之间，或在视觉、镜头与大脑认知之间。同时，它既契合摄影术语中的“中景”，也与中国传统山水画“三远”的空间理论形成呼应。

邹嘉澍：观看事物的距离，决定了理解它的方式。在阅读您的册页《黟山窥》（黄山题材）时，随着册页逐页展开，画面极度微观且粗粝。观者的前置预期被打破，大脑必须不断重新校准自身与观看对象之间的距离。黄山是传统山水的经典母题，您为何选择如此极限的近景视角？

秋麦：2009年是我的创作转折点。我不再执着于传统的奇松怪石，而是转而放大微观局部，让大自然隐秘的内在纹理显现出来。

郑岩：这里探讨的“距离”不仅是物理层面的，更牵涉到摄影与古人绘画之间复杂的对立统一。古人作画讲究“搜尽奇峰打草稿”或“中得心源”，是对自然内化后的重塑；而摄影则是镜头的直接抓取。秋麦是如何通过摄影手段制造出这种疏离感，从而拉开与传统绘画的距离的？

秋麦：这源于我创作中至关重要的“二次编辑”。第一步是在客观世界中取景，将其转化为黑白底片；第二步则是在暗房中。底片上的信息容易让人分心，我使用黑纸遮挡，在反复的屏蔽与寻找中，一个极具主观色彩的细微局部才会突然显现。

邹嘉澍：所以，这种长达数月的时间“间隔”与后期的“二次编辑”，才是重构距离、完成创作的核心。

丘挺：秋麦对物象模糊性的追求，契合了艺术表达的普遍诉求，这也呼应了中国哲学中“看山是山，看山不是山，看山还是山”的递进境界。关于展览提及的“中景（Middle Distance）”，需要澄清的是：中国山水画的空间建构绝非西方的“焦点透视”，用“散点透视”来概括亦显单薄，其本质是一种“游观式”的心理体验。在物理视觉中，前景庞大而远景渺小；但中国绘画强调的是“心理空间”，其核心法则是：压低前景、放大中景、弱化并退远远景。中景，历来是中国画最核心的表述地带。无论是范宽、郭熙的“大山堂堂”，还是石涛乃至近代的李可染，本质上皆以中景构图为主导。秋麦的视觉处理，显然深谙并化用了这种中国传统山水画此时空归纳逻辑。

郑岩：除了常规脉络，秋麦还有几件跳脱出既定框架的特例令我印象深刻。其一是仰拍的庐山三宝树（《影幔#8b》，2010）。这种视角在传统水墨中未曾有过，是纯粹利用摄影媒介特质才能达成的视觉张力。其二是用显微镜拍摄的盐。在视觉上，它呈现出水墨淋漓的“泼墨”质感；在观念上，盐的物理本质（矿石结合水）恰好暗合了“山”与“水”这两个构成中国山水最基础的元素。这件作品甚至引出了“透明性”的视觉探讨——这是一个以往中国艺术史多从材质（如琉璃、舍利）而非绘画切入的议题。此外，像《黟山窥》和《北宋神道》等作品，也彰显了秋麦对纯粹摄影构图的敏锐度。如果说他的某些作品在刻意隐藏“摄影”（使其更像长卷或电影），那么在這些特例中，摄影语言本身则是第一位。

邹嘉澍：《北宋神道》这件双面册页作品极具空间张力。其拍摄视角分立于林道两侧：正面自右向左，反面由左至右。作品的物理形态巧妙地构成了林道本身，两侧的图像则是沿途所见的镜像景观。

秋麦：我一直想构思创作一件双面册页，直到遇见这片宋陵。它规模适中，恰好能被镜头完整收纳。不同于那些已被城市化或改造为公园的林地，它身处农田中，至今保留着二十多年前的风貌。后来我才了解到，此地因临近汉代墓葬，基于风水考量而又在此建宋陵。拍摄时，恰好有一辆摩托车驶过。这我不禁遐想：再过一千年，此地又会是何种景象？

邹嘉澍：摩托车闯入画面的瞬间，正是作品最迷人之处。阅读册页正面时，画面剥离了时间线索，呈现出一种难以辨识年代的古典静谧；而翻至反面，摩托车的出现瞬间锚定了具体的时代。这种通过瞬间抓取，在厚重历史语境中达成“须臾”与“永恒”对立统一的手法，将摄影的媒介特质发挥到了极致。

郑岩：这令我想起加拿大艺术家汉克·布尔（Hank Bull）90年代在济南拍摄的影像。画面中，赵孟頫笔下的鹊华秋色依旧恒定，但周遭却充斥着尘土飞扬的道路与当代的拖拉机。更有意味的是，影像中带队写生的师生们，面对着千古名山，却正用西方水粉画着荷塘。历史的深邃与当下的流变、错位，交织成重重叠叠的风景。秋麦的作品在表达上，与此有着异曲同工之妙。

邹嘉澍：提到写生，秋麦的诸多创作都建立在深入自然的身体践行之上。例如“长江万里图”系列，您顺着长江由西向东长途跋涉。您曾提到，尽管前期筹备详尽，途中仍充满未知与意外。能否分享一下，这种充满偶然的“身体性经历”对您的创作有何影响？

秋麦：前期的案头工作（如借助卫星地图勘景）固然重要，但身处自然时，必须保持开放的敏锐度，去接纳大自然馈赠的偶然。以“长江万里图”系列为例，尽管有技术辅助定位，但实地的探索与苦候天光仍是不可或缺的，有些地点我甚至反复重访才得以如愿。前几日与学生交流AI时我提到：即便AI能生成视觉上毫厘不差的图像，却永远无法替代创作者在真实时空中的生命体验。从研究、抵达、等待到最终捕获影像，这种“过程”带来的满足感是无可比拟的。艺术的意义不仅在于最终的视觉效果，更在于创造的过程本身。

邹嘉澍：这正是我们曾探讨过的“肉身丈量”。相比于无人机的机器视觉，您甚至冒着风险攀爬电线杆或树木，只为以人类肉身的尺度，去穷尽观察与视角的物理极限。

秋麦：是的。在实地拍摄中，哪怕视点微调一米，景象便大相径庭。更重要的是“在场”——我确曾站在那里，捕获了那道真实存在过的光。这是一个绝对真实的瞬间，这也正是摄影有别于水墨之处：它能建立起与真实历史时空的物理连接。正如我在瞿塘峡拍摄白帝城时，那里不仅交织着古画地图与现实水位的变迁，更层叠着从李杜诗篇到现代纸币图景的深厚历史记忆。

郑岩：中国画中的“大写意”或“泼墨”往往摒弃人工制作感，追求偶然天成；而您的多数长卷作品却透出极度的严谨与精密谋划。我很好奇，当您在显微镜下拍摄“盐”时，这种材料的不可控性，是如何与您一贯的完美主义与控制欲相协调的？

秋麦：通过自学来进行创作探索，我深知实地拍摄时必须放下预设的束缚。胶片摄影没有屏幕的即时反馈，要求创作者极其专注地抓取，冲洗底片的过程犹如拆解盲盒。往往预判会成功的画面最终并未采用，未曾注意的角落却成了精髓。在完全消化了实地的身体经验后，再去底片中精准筛选、提炼最能代表该题材的局部——这个后期的抉择过程，其实已经内化了一种“写意”的精神。而“盐”的诞生，确实是一次绝妙的意外。

郑岩：这恰恰说明，在您看似严密的创作工序中，其实暗藏并折叠了无数未知的变量与丰富的艺术层次。

秋麦：这是一个漫长的过程。传统画家在运笔作画时是动态的，而我冲印作品时是静止的——我的“动态”早已前置早期的行旅与探索之中。

邹嘉澍：《盐图》（2016）与《黟山窥》是本次展览最早确定的两件作品，我们将它们并置，意在呈现一种极具张力的视角反差。面对黄山这样宏大的自然景观，秋麦采取极近的视角提取微小局部；而面对盐粒这一微观物象，他同样将其极度放大。结果，两者竟呈现出惊人相似的轮廓。这深刻地揭示了：当我们以不同尺度的视角凝视世界时，其内在的肌理也可以是同构的。

秋麦：盐粒本无上下之分。在创作中，我只需不断旋转它的角度，去寻找最契合传统山水意象的构图。

邹嘉澍：除了题材，“模糊性”是秋麦作品最标志性的视觉语言。这种模糊感既源于胶片底片的极限放大，也源于墨水在宣纸上晕染造成的细节消解。它赋予了画面一种类似传统山水画的“无时间性”。正如您曾提到的世界观：拒绝非黑即白的绝对化，转而拥抱充满可能性的“灰度地带”。

秋麦：是的，“勿将锐利作真实（Don't mistake sharpness for truth）”。现代摄影技术一味追求极致的清晰，但很多时候，我们试图传达的意境本就不是直白且确切的，印象派和梭罗也有着类似的共识。有人曾建议我提高图像清晰度，但这并非我的诉求。胶片摄影虽不如数码便捷，但其化学显影的特质使得像《无字碑》这样被极度放大的作品，依然保留着自然的呼吸感，摒弃了数码放大的生硬感。适度的模糊，正是为了给观众留出想象的余地。

邹嘉澍：这种“留白”的想象空间，正是秋麦的展览在UCCA尤伦斯当代艺术中心展览史中占据独特地位的原因之一。我们在梳理了从马蒂斯、毕加索到杜尚、劳森伯格等脉络清晰的西方当代艺术史后，反观中国当代艺术，却发现其存在某种断层。自UCCA开馆展“85新潮”探讨中国当代艺术的起点以来，业界一直在苦寻本土化的当代创作语境。秋麦的艺术实践恰好提供了一种可能：他将中国古典美学经验与当代摄影媒介深度融合，在传统与当代的延长线上拓宽了艺术的边界。这正是本次展览提供的重要窗口。

观众提问

包华石：多年来，我极为欣赏秋麦的摄影艺术。他的作品与中国传统绘画、思想及诗词形成了深刻的互文关系。除了此前探讨的“模糊感”及具象与抽象间的游离，其作品更蕴含着深邃的宇宙观。正如郑岩老师所言，其画面中物象的边界往往难以界定，这暗合了南宋时期的宇宙观：万物皆由“气”聚散而成，并无本体论上的绝对区隔。这种打破物象独立边界的视角，本质上是一种平等的观照方式。此外，当下主流（尤其是西方语境）往往将带有中国传统文化印记的创作排斥在“当代艺术”的定义之外。面对这种西方中心主义的趋势，您的创作是否具有一种抗争意味？

秋麦：在如此浩瀚的传统面前，能为其添砖加瓦已属不易，我并没有刻意去“抗争”。在水墨艺术界，我始

终感到被接纳。回望漫长的历史，能与古人产生精神连接，是一种极其特殊的体验。中国宏大的地理环境时常提醒着人类的渺小，而中国文化或许也需要我这样一种外部视角。古人创作时，心中所想并非“我在创作中国艺术”，而是纯粹在追求最具价值的艺术表达。因此，任何人能从这种美感中获得启发，都理所应当。

观众：面对数量庞大的作品，策展团队面临了哪些挑战？以长卷“长江万里图”系列为例，具体的筛选与展陈逻辑是怎样的？

邹嘉澍：展览虽缘起于“长江万里图”系列，但核心目的在于呈现秋麦独特的“创作方法论”——即他如何处理历史与图像，以及如何在当代摄影与传统水墨间搭建桥梁。明确这一主旨后，选件逻辑便豁然开朗。受限于物理空间，我们无法展出全部42卷长江图，最终通过平衡与浓缩，精选了最具代表性的12卷。同时，为丰富视觉与题材的维度，我们在“水”之外引入了“山”（如《黟山窥》），以及微观的《盐图》和历史感厚重的《北宋神道》、《无字碑》。

秋麦：起初，我对于是否展出书法作品《苏-Thoreau》感到犹豫，最终还是决定将其纳入。疫情封控期间，作为风景摄影师我无法外出，便潜心于练习了二十多年的书法。过去我总因敬畏而不敢将书法与摄影并置，但在疫情尾声，我尝试将其视为一种纯粹的艺术实验：将中文文本与英文文本通过黑底白字的形式结合在一起。

邹嘉澍：这件黑底白字的作品极具拓片的历史厚重感，在展厅中恰好与《无字碑》形成了绝妙的空间对话。《无字碑》是一件极具分量的作品，我们利用展厅的高挑高，特意选择了四米多高的等大版本。其装裱框架由秋麦亲自设计，极尽轻盈，我们将它悬置于半空，刻意放大了“物质的轻薄”与“纪念碑的厚重”之间的巨大反差。

秋麦：这种极简的装裱其实源于现实的物理限制：我家空间狭小，为了方便频繁更换画作，我用四根木条自制了最轻便的框架，没想到这种形式在展厅中同样成立。此外，另一件受大家喜爱的作品《影幔#8b》被分割成四块，一方面是因为分割本身带来的形式美感，另一方面也是受限于我工作室打印机60公分的物理宽度。

丘挺：作品的分割形式巧妙借用了传统屏风的形制。秋麦早期的屏风作品利用折角的立体感，呈现出极佳的视觉张力。以《影幔#8b》为例，仰拍视角突显了林木的参天之势，配合庐山特有的烟云，营造出一种出尘且梦幻的神光离合之境。

观众二：在跨文化语境中，许多中国画概念（如“三远”，即中国山水画构图中表现空间透视关系的三种基本法则）存在“不可译性”。请问秋麦老师，在创作中如何面对这种文化理解的偏差？

秋麦：我并未系统深究过传统画论，但我的“双语书法”系列恰好是对“不可译性”的直接回应。在尝试将英文诗翻译成中文书法时，我发现语言原有的节奏和连词结构极易流失。因此，我放弃了翻译，将英文单词

直接解构并融入中国书法的线条中。《其间》这组作品最初是为疫情期间处于中美文化“夹缝”中的海外群体所作。对于那些站在文化门槛上、处于“中间位置”的人来说，这种双语的交织本身就是一种答案。

邹嘉澍：这种中英结合并非简单并置，而是经过精密设计的“共舞”。例如，汉字“寂”或“予”的笔画，会顺势延展为英文“between”或“through”中的字母“t”。两者在视觉结构上相互依偎、咬合。

观众三：秋麦的作品带给我一种强烈的“悬置感”，正如郑老师所说的“既熟悉又陌生”。更触动我的是，他将当下破碎的工业山河置入古典手卷的语境中。这不仅是在观看历史，更像是在用“太空视角”俯瞰并审视人类当下的存在。请问郑岩老师，我们该如何理解这种被拉长的宏大时空坐标与全新的观看视角？

郑岩：这种全新的观看之道，必须依赖物理空间的“在场”体验。电脑屏幕上的图片无法传递作品真实的尺度、韵律与空间感。例如展厅中那件长达5小时的影像装置，便彻底重塑了观看的时间体验。现场充满了打破固有认知的“刺激点”：比如他拍摄长江上的一叶小舟，远观极具“孤舟蓑笠翁”的古典诗意，但他却告诉我那是一艘现代挖沙船。这种对古典山水幻象的粉碎与现代真实的反差，正是其作品最精妙、最值得深究的张力所在。

这令我联想到五六十年代的“新山水画”。当时的艺术家并未停留在描绘“江山如此多娇”，而是以极其虔诚的态度，将“农业学大寨”、“工业学大庆”等政治与生产现实入画。那批作品将现代现实进行了审美化与陌生化处理，从而重新定义了山水画的历史语境。秋麦的作品亦有这种张力。

我一直对将“古代、现代、当代”进行绝对切割的历史叙事持怀疑态度，标签化的归类往往会禁锢我们的思维。例如，面对一件插着真实鹿角、配以木雕底座的战国楚墓镇墓兽，其极具先锋性的艺术语言，即便放在今天也难以被轻易定义。真正杰出的艺术品，总能打破批评家的既定工作范式，倒逼我们寻找全新的阐释路径。作品一旦完成，便不再专属于艺术家，而是归属于大众。我曾研究过清代六舟和尚的题跋：他非常智慧，作品完成后便退居幕后“留白不语”，任由文人墨客在画上留下褒贬不一、层层叠叠的题跋。他巧妙地利用观众与批评家的议论，延展了作品的生命。

秋麦此次的展览亦是如此。他向公众抛出了诸多鲜活且具突破性的视觉议题，任由大家评说。这些无论是对是错的探讨，最终都会沉淀为作品底蕴，成为历史的一部分。这正是我心目中，艺术家与批评家之间最理想的共生关系。

本篇文章整理：陈欢、胡梓萌（UCCA公共实践部实习生）

文字编辑：吴伊瑶