



△ 山海图 07，2012 年 秋麦

Situated Vision:
Intermedial Practice in Michael Cherney's Landscape Photography
在地的视野：
秋麦风景创作的跨媒介转化实践

摄影／秋麦 采访／陈震
Photos by Michael Cherney Interview by Chen Zhen

【摘要】 艺术家秋麦（Michael Cherney）的摄影实践致力于摄影对中国传统山水美学进行创造性转译，并构建跨文化对话。将摄影从西方视觉传统中解放，通过放大抽象化、弱化时间性等策略，使摄影承载中国绘画的“气韵”，形成“静态影像的动态叙事”。作为西方艺术家深耕中国艺术史脉络的案例，秋麦的作品成为中西艺术学者共同的“对话界面”：西方视其为文化转译的实体印证，中国语境则凸显传统美学当代化的另类路径，两者都证明了美学的生命力可来源于再媒介化的尝试。秋麦在媒介边界模糊的当代艺术语境中，为全球化下的文化对话提供了一种美学路径。

【关键词】 中国传统绘画 风景 跨媒介 跨文化 当代摄影 当代艺术 书籍艺术

秋麦(Michael Cherney) 1969年生于纽约，20世纪90年代来北京留学，2006年开始居住生活于北京，是一位以风景摄影与书籍艺术闻名的美国艺术家。其创作的文化脉络根植于中国传统绘画美学，通过摄影实现这一美学新的表现形式与方法，客观上形成了在不同媒介、不同文化语境之中与历史的对话。2006年，本刊曾组织针对他创作的评述与讨论。当时的评论家们将关注点集中于他通过放大图像使影像抽象化，摆脱了彼时中国摄影界对“纪实”的迷思。这种形式背后的观念

中国摄影
Chinese
Photography

推进，在当时的中国摄影家中尚属少见。在此之后的20年里，中国当代摄影艺术创作已经完成了数次流行趋势与话题的更迭，而秋麦仍在继续他一直以来的创作脉络与主题。因此，本文希望重启与秋麦的对话，试图探寻其创作动机与个人兴趣如何推进和深化他对外在社会以及艺术本身的理解，并让作品站在中西方视角之间，形成与当下社会的文化参照。

最开始是如何想到以一种中国传统绘画的方法论切入当代摄影的？或者是相反，为何选择以摄影切入中国传统艺术？

1991年来中国学习仅几年后，我不得不与一场危及生命的疾病抗争。重获新生后，我决心选择一条能够真正观察世界的道路。我的外祖父查尔斯·霍夫（Charles Hoff）是位知名摄影记者，尽管他去世时我还年幼，但我在丰富多样的摄影作品熏陶中长大。因此，我把摄影视为感知周遭世界的途径。

这场疾病也让我开始思索时间的本质（及其局限性）。我被中国古典绘画的美学所吸引——这种美学追求表现自然永恒的特质。这些画作通过捕捉并传达物象超越瞬间的精髓与气韵，往往比照片更显“真实”。若仅以眼前的视角呈现自然，那么自然就只是一个静止的瞬间。但自然绝不是静止的——它荣枯往复，变幻不息。这种美学理念与我内心深度契合，我渴望探索如何通过摄影来呈现它。

在许多当代水墨艺术展览中，你的作品也常常在列，将你的作品纳入其中的理由通常会有哪些？你觉得“材料性”在传统与当代艺术之间扮演的角

色是什么？

策展人自然会被有共鸣的艺术作品所吸引。我的摄影主题（通常与中国艺术史相关）及其呈现形式对特定观众群体具有亲和力；这一群体或许规模有限，但都充满热忱并不吝支持。我深感与当代使用不同媒介的水墨艺术家，以及绵延两千余年的艺术传统之间，存在着巧妙的共鸣。在我的艺术创作中，材质与工艺尤为关键；这些由墨与纸构成的实体作品，也属于水墨艺术。我虽从传统中汲取灵感，却希望作品能被不熟悉传统的观众所欣赏，它亦可成为人们了解古典艺术的一扇窗。

古典山水画是极具个人特色的艺术，我们通常通过画家的风格而非内容来辨识作品。而于摄影而言，除非画而极具标志性，否则往往难以辨认镜头后的创作者。在摄影中融入古典元素的努力，帮助我找到了独特的艺术语言。

摄影作为一种西方式的观看与再现方式，你认为在某种程度上会打断中国传统艺术的一些视觉传统吗？或者换句话说，你觉得摄影的“新”在哪，对于中国传统艺术在当代演进的影响可能在哪？

19世纪摄影传入中国时，对“文人画”风格并未产生太大的冲击。摄影对物象的复制能力没有引起“表现危机”，因为数个世纪以来，对绘画艺术的理解从未建立在这种复制上。

多年来，摄影师常用蒙太奇手法来接近古典绘画美学，而我的创作意图是让摄影成为与自然——这个可触可感的世界——衔接的渠道。在原图上直接修改、修图图像会破坏这个初衷，因此我避免这样做。而裁切、遮幅、遮



△ 山海图 16, 2012年 秋麦

罩、放大和折叠则是可以使用的工具。

反过来看，中国古典绘画美学的精髓——通过简化信息与透视来为观者留出想象空间——其实无需借助画笔也能呈现。师法自然和临摹古作都是中国山水画学习的核心要素，而摄影则是最直接的“临摹”，但这同样需要特定的观察力。我的探索建立在长期研习古典作品的基础上。在漫游时，某个时刻会出现视觉触发点，引导我按下快门。

《山重集》等系列产品距今也有十多年的时间，它们还在继续发展吗？你现在回头看那些早期作品，是否有和当时不一样的判断与理解？实际上该系列最早的作品已创作二十余年。

当时，突破摄影呈现的主流矩形画框对我而言至关重要。最初我被经折装册页的新颖形式吸引，但很快意识到形式只能作为作品的补充。虽然我仍会制作册页，但我不再带着创作册页的目的进行拍摄。我选择先沉浸于当地，体悟其精髓，待影像成形后，再决定最佳呈现方式——可能是册页、手卷、立轴、扇面……当然传统矩形画框亦无不可。

从 20 世纪八九十年代至今，西方对于中国当代艺术的热情与需求可能主要出于它们对于中国当代政治文化层面的解读与发展，往往会忽略其在更长远中国本土艺术脉络中的意义。

2000 年前后中国当代艺术领域较主流的是诸如“政治波普”等风格的作品。而你同时期却试图在传统艺术史层面推进自己的创作，而且还是作为一个外国人。你怎么看待这其中交错的关系与机缘际会？

我创作的许多作品，其实源于学识的不足——尤其是早期作品。虽然深爱中国古典视觉艺术之美，但因未受专业训练，反倒因无知而得以自由思考。

我仍清晰记得，20 年前与艺术界友人谈论时，他们惊讶于波普艺术获得的关注竟远超具有传统脉

中国摄影
Chinese
Photography



< 五峰·南峰, 2009年 秋麦

> 水山, 2013年 秋麦



△ 长江万里图-巴南, 2012 年 秋发

络的作品。但渐渐地，越来越多的中国艺术家和摄影师开始重新发掘自身传统的深厚源泉。古董价格的飙升间接助推了这个趋势，使蕴含古典韵味的当代作品受益。但抛开市场因素，我相信回归传统的演进是必然的——中国古典美学力量如此强大，故能历久弥新。很多受我早期探索启发的中国年轻摄影师们作为本土的创作者，将摄影艺术推向了更激动人心的新维度。

我也很好奇国内外的学者或是机构如何定位你以及你的创作的？因为你的作品受到很多海外公立艺术机构和艺术史学者的关注，甚至多于国内。比如《山重集》系列中的一件作品在2005年就进入了圣芭芭拉艺术博物馆的收藏，第二年同系列的另一件作品也进入了纽约大都会博物馆亚洲部的收藏，成为它

的第一件当代摄影藏品。

我算是个特例。西方摄影师中，以中国艺术史为创作源泉的实在不多见。我想，那些专研中国古典艺术的西方学者与策展人，多少能从我和我的作品中看到自己的影子。不同之处在于，我的艺术是实体作品，而他们的艺术则是研究、著述、教学与策展。作为“外来者”，我们都在（哪怕潜意识里）寻求某种认同。我也相信，那些能让他们的历史研究鲜活起来的艺术作品，同样会给他们带来启发。

反观中国，正因我的艺术实践在西方人中实属罕见，反而可能不在某些本土策展人和学者的关注范围内。这也解释了为何当人们发现一个西方人如此深入探索中国美学传统时，总会流露出惊喜之情。

2022 年你在沈阳的展览中，将“长江万里图”

系列做成了时长 1 小时的动态摄影作品，并用曲折的屏幕呈现。你觉得这种新媒体的展示方法和静态影像的不同在哪，它和原来你对静态图像的美学与观看体验的追求会产生冲突吗？

从一开始，我选择用册页和手卷呈现摄影，正是想为静态图像注入叙述感——将快门定格的一瞬间，延伸为一段视觉旅程。册页与手卷，本为案头清赏，观者可独自面对作品，依自身节奏徐徐展开画中叙事。然而这些形制在博物馆展览却面临难题：因为难以复现原本的观赏方式，通常便只能平铺展陈。我乐见策展人设计的任何观赏方案——数字投影逐幅展现，便是其中优雅解决之道。

以册页为形式制作的作品，可能更强调一种对

中国摄影
Chinese
Photography

中国古代绘画观看体验的抽象模仿与再造。但是你还很多卷轴类的作品，这些作品主题上和册页作品不尽相同，且长轴画面中构图与视野更为稳定，这是如何考量的？

2010 年左右我开始创作“长江万里图”系列。在此之前我做了“潇湘八景”，这个作品缘起于2009年我在美国普林斯顿大学参加的一个群展，展览要求是在他们库房的收藏中选择一个古代作品进行创作上的对话，由此推及后来我关于长江的创作。因为当时我开始意识到如果作品需要和中国传统历史有直接的联系，早晚需要考虑到作品表现的“场景”。在中国传统绘画中，有不少很有影响力的以长江为题的作品，恰好我在美国佛利尔美术馆看到一件佚名的“长江万里图”，其和“潇湘八景”类似，这些画作并非完全是对现实的转录与复写，而是根据作者的观察，提供了一幅“地图”般的描述，其中各个地方之间的距离并不一定是真实的比例，但一定会提供给观者能将画作与现实相互比对的参考信息，作者也必然只有身临其境才可以绘出此般效果。

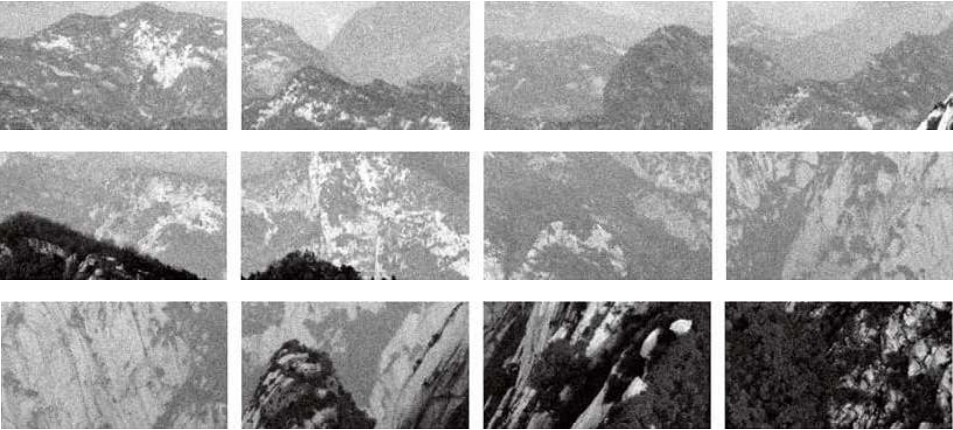
你为什么选择“长江万里图”这样一个颇具历史意味的作品标题，或是主题？摄影又如何处理过往传统绘画对于“万里”“图”这样的概念的描绘？

这个系列的创作灵感来自有关长江的古典画作，尤其是华盛顿特区弗勒尔美术馆珍藏的一个宋代手卷。这个16.5米长的手卷既是绘画也是地图，包含了沿江的240处地名。2010年我开始了一系列的从长江源头到大海的拍摄，再访古代手卷所描绘的地点以连接文化历史轨迹并记录长江当下的环境状况。顺着《长江万里图》的四十二个手卷一看下来，中国西部壮丽的山河渐渐演变为东部工业化的景观。我运用谷歌地球、在线地图来确定拍摄地的GPS坐标从而找到最理想的拍摄角度，而不是只从江面上拍摄。

这个庞大的题材，令我得以深度地探索工笔与写意之间、即眼之所见与心之所见之间、明确与模糊之间的相互作用和影响。

通过谷歌地图的数字地理模型与传统绘画中的部分景别进行比对，这种经验还蛮有意思。最终拍下照片的外观和传统绘画以及数字地图，都似乎有或多或少相似之处，但不同媒介又有完全不一样的观看逻辑和体验。是的，特别是对于中国传统绘画来说，我认为地图和画本身是融在一起的。

不仅如此，你看“虎跳峡”这张，长轴的两端都是地平线，中间则是你俯视拍摄的江水与峡谷，似乎是三张照片拼在一起的，稍有变形的视角。



△ 山重集 华山图 T4, 2005 年 秋麦

< 《山重集 华山图》原图裁切创作示意

这种视角不论是在中国还是西方传统绘画中都很少见，很像我们进入谷歌地图的时候的数字模型提供的视角。但你将它做成成长轴，铺在桌上，观看的体验又不一样。

其实这样的作品更不好展示在印刷品上了。因为它等比例缩放后是很窄的一小条，在杂志上受限于版面特别不好看。它反而更适合在iPad上看，可以随时放大缩小。

有时候看你的作品，特别是局部地看，其实还是很抽象。因为在一些放大的视角下，没有特别具体的内容。但当观者知道这些照片具体的拍摄地点，我想往往脑海里会生成关于那个地

方的一般景象，这种经验又将人们拉回一种“通俗”的摄影视野，于是你的作品似乎总在不同意象之间拉扯。

A：我的作品因为放大了很多细节，所以画面上会有很多胶片的噪点。这些噪点可能算是一种美学效果，其实更重要的是它填补了所有的画面空白。和绘画不一样，我的画面没有纯白的纸露出来，也就是没有“空”的地方。

在“长江万里图”系列很多场景中，由于城市建设，已经没有山只有江了，这是客观上时代对“江山”风景经验的改变。

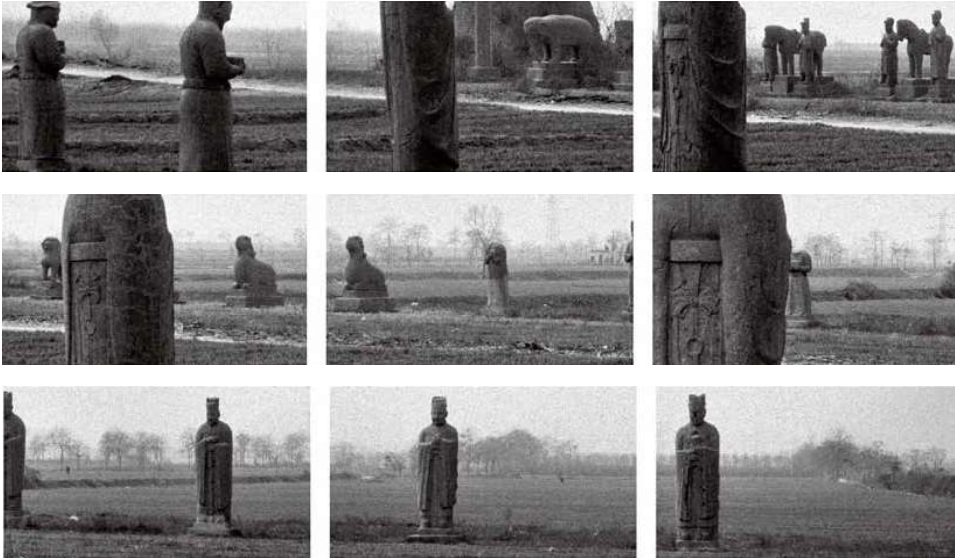
水泥就是代表我们这个时代的物质。其实主观

上我并不会去赋予我的作品多么强的时代感，也不会特别明确地表现时间性。因为画面的视觉上有着一定程度的模糊，所以看上去也会比较安静。特别是在四川等地拍摄时，每天都是雾蒙蒙的，我也不太挑拍摄时间。

所以也会有很多无意的东西被照片囊括进来，这也是摄影最具特点之处，不管你如何精心营造，总有意外。

对，你看“长江万里图”系列的最后一张。这张“海门”是我在上海长江大桥上拍摄的长江入海

中国摄影
Chinese
Photography



△ 山重集 北宋神道b面, 2005 年 秋麦

口。广阔入海口一线展开，极宽的视野下，只有最中心留有一条运沙船。虽然“孤舟”并不是什么稀奇的画面安排，但是运沙船确是这个时代闯入我作品的意外。当时的中国建设的浪潮正是最为汹涌的时候，包括这一系列中的“岳州”“申浦”等等地方的江面上，挤满了几乎被沙土的重量压入水面之下的，成群的运沙船只。

你怎么看待中国当代摄影，或是当代艺术的现状？你认为当代它们应该如何与世界，或是西方艺术界对话？

我们这些在艺术中寻找共鸣的人，会从任何地方汲取灵感，这必然导致界限的模糊，却也让更多元视角碰撞出别样的美。此种交融，亦可作为其他领域“对话”的隐喻。

我近期的创作尝试将摄影与中英双语诗歌、书法相结合。这些作品献给那些不愿意被当下无处不在的“选边站”压力所困的观者。这个寻求共同的关

学“根脉”的探索漫长而悠远、永无止境。当我们将目光放远，超越某一个艺术家或人生，就能看到更壮丽的风景，如学者石慢所言，“为了配合宗族与社群的需要，将主体性从自我中隐去，各自独立的声音带着使命感共同发声。”

秋麦，摄影家、书籍艺术家。1969年出生于纽约，现居北京。其作品被美国大都会艺术博物馆、克利夫兰艺术博物馆、纳尔逊艺术博物馆、盖蒂研究院、哈佛大学艺术博物馆、耶鲁大学美术馆、洛杉矶郡立美术馆、普林斯顿大学艺术博物馆等收藏。

陈震(陈秋实)，艺术家，毕业于东南大学法学、哲学系，格拉斯哥美术学院实验艺术系，现工作生活于北京。



△ 长江万里图·海门，2012年 秋麦



△ 长江万里图·虎跳峡，2012年 秋麦



△ 黄土三景-卷2, 2009年 秋麦

▽ 黄土三景-卷1, 2009年 秋麦