

Julian CHARRIÈRE

V Magazine China,

朱利安·夏西埃赫:从人类感知抵达不了的地方开始

July 2025

JULIAN CHARRIERE: WHERE KNOWLEDGE GIVES WAY TO UNCERTAINTY

朱利安·夏西埃赫：
从人类感知抵达不了的地方开始

GUEST EDITOR 特邀策划
韦祯

GUEST WRITER 特邀撰稿
钟山雨

朱利安·夏西埃赫 (JULIAN CHARRIERE)
《迈向无地极》(TOWARDS NO EARTHLY POLE), 2019。影像静帧
COPYRIGHT THE ARTIST; VG BILD-KUNST, BONN, GERMANY





从冰冻在玻璃柜里的植物，到排列整齐的乌尤尼盐湖的锂盐砖，2016 年我在伦敦的 Parasol Unit 第一次见到朱利安·夏西埃赫（Julian Charriere）的世界——广袤、迷人，静谧，却又似后末日般的创伤性遗迹，伸向我们的眼睛和双足触及不到的领域。

何不让物质自己开口说话？人为制造的档案并非永远可信，而物质本身就是地球的档案库。夏西埃赫亲身踏足具有独特的地理与文化特征的深海、冰川与火山等地貌，展开长期的田野调查，采集最原始的材料——包括图像与声音——再结合考古、神话与气候科学等领域，以民族志博物馆般的方式陈列。而在更为近期的创作中，夏西埃赫更多制造出神秘的、仪式性的冥想空间，遥远的地质景观与人类的技术构建共同塑造出沉浸式的环境，我们不得不将自己毫无保留地扔进他的宇宙中，用所有感官去感知艺术家持续诉说的现实：一切历史都是非自然的，人类的影响早已上至苍穹，深至地底。

在 6 月于瑞士丁格利博物馆（Museum Tinguely）和 7 月于贝浩登东京（Perotin Tokyo）举办的个人展览里，海洋成为艺术家关注的核心。影像新作《午夜带》（*Midnight Zone, 2025*）的标题源自专有名词“中深层带”（约在海面下 1000 至 4000 米），是完全无光而高度寒冷且富含压力的海洋区域，它鲜为人知，却正遭受深海采矿威胁。夏西埃赫邀请人们感知这一遥远空间的尺度与脆弱，意识到它在生态中的核心地位以及与人类活动的纠缠，从而勾勒出一个比我们想象中更宏大复杂的生态循环系统：海洋不是陆地的对立面，而是陆地的预演，而人类在生物学和历史学意义上的未来就在它的洋流中悬置。

艺术家肖像，图片致谢艺术家及贝浩登（COURTESY OF THE ARTIST AND PERROTIN）。



Q：你即将展出的新作《午夜带》触及了深海生态——从莱茵河的水文环境延伸至遥远的海洋深处。你如何将如此遥远幽暗的海洋生态系统转化为贴近观众的视觉经验？

A：我的创作往往从人的感知所抵达不了的地方开始，从知识让位于未知的边界处出发。深海，尤其是被称为“午夜带”的区域，是这一临界点的化身：一个对人类经验来说极为陌生的世界，却又是支撑地球生态系统的关键所在。

在《午夜带》中，我并不关心如何“描绘”深海，而是致力于召唤它的存在。这个深渊空间虽地理上遥远、黑暗幽深，却与我们海平面之上的生活息息相关：它调节气候，吸收碳排放，维系着复杂而高度互赖的生命网络。尽管如此，它在文化中却常被边缘化，想象中常被简化为“虚空”或“资源开采之地”。

要在展览空间中转译这样的环境，意味着要同时接受它的不透明性与能动性。科学仪器可以通过数据与成像使深海变得“可读”，但它们很少传达出与之相遇时的氛围感或情感重量。我关心的是艺术是否能填补这中间的空隙。声音在这方面起到了关键作用。与光不同，声音可以穿透海洋的高密度，传播得极远。借由声音，我希望动摇陆地与水域之间的传统边界，揭示其纠缠与互渗，质疑我们对彼此分离的幻觉。

Q：你的许多作品都使用了富有历史的原始材料，比如用石灰岩与碾碎的珊瑚制作颜料，绘制珊瑚礁图像。而在《石之梦》（*A Stone Dream of You, 2025*）中，你将打磨过的黑曜石球体嵌入中空的玄武岩中，使火山玻璃与火山岩在一块巨石中重新融合。这些天然物质对你的作品有着怎样的意义？

A：你提到的问题切中了我的实践核心：材料不是惰性的——它们是历史的见证者，能量的载体，变化的媒介。我所接触的场域往往在地质或文化上都具有强烈张力，或处于生态危机中。通过使用那些来自这些环境的物质，我让这些物质成为共同创作者。

这些原始材料本身就嵌入了叙事。被碾碎的珊瑚携带着珊瑚礁的记忆，无论是生机勃勃的还是已然白化的；白垩矿坑沉积着已消失海洋的印记；火中诞生的黑曜石，则是时间的玻璃化形式。当这些物质成为作品媒介时，它们也带来了自身的能动性。它们所塑造的不仅是审美层面的经验，更涉及本体论维度——它们就是场所、本身的过程，以及后果。

我并不执着于“再现”作为一种遥远或象征性的动作。对我而言，更重要的是“靠近”——让作品成为地质记忆与人类感知相遇的现场。这样的工作方式让观者与风景之间形成一种更具渗透性的关系：不是经由再现，而是经由直接卷入。这是一种试图与深层时间展开感官对话的方式。

以《石之梦》为例，将黑曜石与玄武岩融合，并不是一种并置的姿态，而是一种“再聚合”的动作。而在《面纱》（*Veils*）中，用珊瑚残骸描绘珊瑚本体既是一种挽歌，也是一种召唤——让珊瑚以自己的遗迹发声。我希望这些材料策略能促使我们重新感知自身在地球过程中的位置。

Q：《迈向无地极》（*Towards No Earthly Pole*）的视觉效果非常引人注目——巨大的冰川夜景几乎有电影般的质感——然而它基于的却是关于如何表现由气候变化塑造的偏远景观的复杂问题。你是否担心图像的力量可能会掩盖位于其下的研究和观念？你如何平衡视觉形

式与观念深度之间的关系？

A：我不认为视觉力量会削弱观念的严谨性。相反，它可以作为一个临界点，一个进入的入口。特别是在与偏远或动荡环境互动时，例如《迈向无地极》中所描绘的极地，图像创作成为在没有物理接触的情况下制造接近感的必要工具。它更多的是一种共鸣，而非单纯的记录——它建立了一个感官和情感上的桥梁，将那些可能永远保持遥远或抽象的地方带到我们面前。

我们生活在一个不断接受环境再现的时代——气候图表、卫星图像、新闻头条。它们确实提供了信息，但往往无法激发我们的情感。我的目的是创作出能够暂停这一信息流、放缓感知速度的作品——让我们能够以另一种方式觉察到这些事物，这种觉察基于的不是紧迫感而是调适。

通过人工光照明冰川，我并不是在布置一个场景——我是在尝试构建另一种看见的方式。让观者从反思中汲取，而非从消费中取悦，并赋予复杂性和神圣性——这些正是我们面临的挑战。在我看来，形式与深度之间并不构成二分法。美，在这种语境下，并不是逃避现实，而是一个打开的门户，一种柔和的力量，可以引导我们走向更严肃的问题——如果我们任由它处理的话。

Q：伦敦 Parasol Unit（意为太阳伞联盟艺术中心）的个展“风播种者”（For They That Sow the Wind, 2016）是我第一次接触你的作品。那次展览通过不同方式展现了环境的变化——从用喷灯融化冰山到将 6500 万年前的植物急冻。在你早期的创作中，特别是 2010 年代初期，强调了材料与雕塑的过程。近年来，你的项目更倾向于涉及视频、声音与光的沉浸式环境。这一创作方式的转变是如何发生的？

A：这种转变更多的是自然的演变，而非某种断裂，既是个人的也是艺术的。从过去到现在，我作品的核心始终是“相遇”。我以直觉的方式探索世界，而正是这些沉浸于特定风景中的生活体验，让我的作品开始成型。作品采取何种形式——无论是影像、雕塑、声音还是装置——是由这种体验本身决定的。媒介不是事先设定的，而是根据那一刻的需求来选择的。

当我在 2016 年呈现“风播种者”时，的确强调了雕塑转化的过程。融化冰川、急冻古植物、用锂提取废料雕塑。我专注于将环境在物理层面上带入展厅中。然而，即使在那个时候，我的野心不仅是展示物件，而是创造一种氛围，一种由多重声音与存在构成的栖息宇宙。这种感知没有改变。或许有所转变的是我现在所试图创造的生态系统的复杂性。我的展览已发展成更具沉浸感的体验，这不是为了炫目，而是为了通过多重感官通道与观众产生互动。视频、声音和光让我能构建出随时间展开的空间，不仅能看见，而且能感受到。雕塑仍然是这个词汇的一部分，但它现在在更具层次的空间和情感架构中运作。

这并不是脱离了与材料的互动，而是一种延续，但它需要更多的精确、更多的合作以及更多关注作品如何从内部影响观众。我的作品涉及的风景区通常是复杂的，它们脆弱、动荡且难以接触。我必须找到新的语言去接近它们，不是通过解释，而是通过感官。曾经孤独的探索，现在已发展成一种共享的、多感官的体验。如果有成熟的过程，那就在于我对空间、时间和感知互动的意识得到了拓展。作品仍然根植于相同的驱动力：见证、转译、反思。但如今它们以能邀请存在、亲密和更深度关注的方式去呈现。

Q：尽管你的媒介形式有所演变，但你对地质时间、环境系统以及人类影响的兴趣似乎始终如一。是否有些你早期探索的理念，在今天的创作形式中获得了新的紧迫感或表现方式？

A：这个问题触及了我实践的核心挑战之一：我们无法真正把握地质时间的尺度，以及当与之相比，我们的存在是多么短暂。我对深时、生态系统的纠缠以及我们留下的痕迹的兴趣始终未变，但这些主题所处的语境已经变得更加不稳定。“人类世”的加速让这些问题变得更加显而易见。有时我会想，当初我试图在冰山上刻下痕迹的那个冰山，它是否还存在？或许早已不在了。站在承载着千年大气记忆的古老冰层上的那一刻，如今感觉像是与已逝之物的相遇。

那时，我是跟随本能行事。我被那些似乎几乎能触摸到的地方吸引，那些让人类存在显得暂时、脆弱的元素世界。我的动作往往是孤独的——融化、急冻、标记、携带。土地保护曾是我心中的一部分，但当时还没有能够采取实际行动的工具。“拯救亚马孙”是伴随了我童年的口号——那时听起来既急促又普遍，却又显得有些遥远。我想作出回应，但那种回应仍然抽象，符号化。如今，我的作品的词汇已得到拓展——因为我的接触方式也得到了拓展。我很幸运能与科学家、非政府组织、技术专家和原住民社区合作。这些不再仅仅是美学体验；它们是邀请我们情感与身体上调适这些遥远而互联的世界。这些地方依然至关重要。我仍然需要物理接触。但发生的变化在于，我现在能够如何推动这些对话——如何把它们转化为沉浸式的形式，超越隐喻，走向共鸣，有时甚至是行动。我的作品继续探索亲密关系——只是现在，这种存在是共享的、被转译的，并且我希望它能够更好地促进人与地球系统之间的真实纠缠。

Q：你创作中的一个反复出现的方面是以非传统的方式与档案互动——从地质或有机的时间记录中汲取灵感。你曾将冰川比作由积累层构成的神谕，而在《我们都是宇航员》（*We Are All Astronauts, 2013*）中，你在地球仪上用“国际砂纸”打磨掉了 19 世纪至今变迁的地理边界，并让各国的沙尘混杂在桌面上，构成模糊的新地图。在你看来，与地球自身档案的互动和与人造档案的互动有何不同？

A：档案从根本上讲，是一种试图抓住时间的表达。它们试图将记忆铭刻在物质上，将存在的流动结构化为某种可触及的东西。然而，我们通常所理解的档案，往往是线性的。它们遵循一个顺序、一个年代，常常被连续性与进步的假象所引导。这种框架继承自启蒙时代的思维：分类、划分、确定。相比之下，当我谈到与地球自身档案的互动时，我指的是一种更加不规整、纠缠和生动的存在。它并不是由文件与元数据构成，而是由冰川层、矿脉、海洋沉积物和构造痕迹构成。这些地质和有机记忆的形式并不会沿着直线展开。它们是层积的、递归的，在缺失和积累中共同塑形。比如，冰川并不仅仅是一个被冻结的时间线。它是大气变化、火山灰、微塑料痕迹和宇宙尘埃的神谕。它承载着既接近又极其遥远的事件印记，记录着我们所经历的历史与我们几乎无法想象的历史。我并不特别被档案作为分类系统所吸引。我更感兴趣的是将档案看作一个不稳定的领域，一个活跃的、抵抗我们对清晰需求的记忆。在这种意义上，我所创作的风景

作为时间的接口。它们不仅保存时间；它们扭曲它、折疊它、重新配置它。它们提醒我们，当前并非孤立的时刻，而是过去与潜在未来的动态汇聚。

Q：尽管你的作品明显关注生态问题，但它们婉转迂回，抵制简单直接的信息传达。你曾提到不喜欢被贴上“气候变化艺术家”的标签。你认为在观众理解你的作品时，最常被忽略的是什么？

A：我并不是因为否认而拒绝“气候变化艺术家”这一标签——如果有的话，这个标签本身带有一定的责任。但我不舒服的是它所暗示的内容：将气候问题视为某种特殊领域的问题，而不是我们共同面临的状况。气候变化不是其他议题中的一个，它是所有我们当前行为发生的背景。只要只有少数人被认定为在解决它，我们就没有真正理解它的规模。从某种意义上讲，当我不再被这样分类时，也许正是我们终于意识到这是每个人的责任的时刻。

与此同时，我的作品并不像传统的激进主义那样运作。它不指示、指控或提出解决方案。它不是关于传达一个信息，而是创造空间供人反思、感受和存在。我更感兴趣的是邀请人们进入一种氛围，一种注意的状态，让他们感受到这些世界的脆弱——而不是作为遥远的事实，而是作为一种亲近、共生的存在。

我希望提供的是那些能够溶解“我们”和“自然”之间边界的经验——观众与环境之间的边界。当我们不再把这些地方看作“他处”时，我们才开始理解真正的问题所在。当一座冰川消失，或一片珊瑚礁死亡时，它不仅仅是自然的消失——它是我们记忆的一部分，是我们的定位，是我们存在的意义。这就是常常被忽视的部分：这些作品不仅仅关于环境的失落。它们是关于我们如何与这些失落共处——我们如何承载它，并因此更加深刻地关怀它。

当然，这不仅仅是气候危机的问题。我们正经历着多重交织的危机——社会、环境，甚至是想象力的危机。但或许最紧迫的，是生存的危机。我们正在失去活的世界——不仅仅是抽象的，而是在真实的时间中失去它。正是活的事物使得这颗星球变得宜居；正是它赋予地球在宇宙沉寂中的独特和不可替代的特质。失去活的事物，就是失去支撑生命本身的代码。我认为，这才是我们必须关注的——在我们忘记如何共同生存之前。

Q&A

