



后网络艺术

2014.3.1 -

2014.5.11

UCCA

Ullens Center for
Contemporary Art
尤伦斯当代艺术中心

后网络艺术

2014.3.1 – 2014.5.11

正如二十世纪现代主义在很大程度上是传统手工艺被新兴制造业、大众媒体和影像技术所革新换代的必然产物，当代文化在今天最突出的潜藏危机可能是互联网的无孔不入——从艺术实践、社会理论到日常语言。人们描述这一现象的专用语汇仍处于萌芽状态、尚未被普及，本次展览即是对颇受争议的“后网络艺术”的一次广泛调查，或者说，客观地呈现这些以网络核心性为背景的自觉创作，其往往抽离了物理意义上的存在并扩大化为互联网的社会影响力。从图像的质变到文物流通、从政治参与到对物性的新认识，该范畴提供了更多的介入可能，试图对互联网时代的艺术进行再定义。

“后网络”一词并非对应于某个时间概念，而是一种与互联网共生的意识形态，一种网络思维的方式。在艺术实践中，“后网络”的创作意识到了其所存在的网络体系——从观念、生产到传播和接受。因此，本展中的多数作品用广告、平面设计、股票图、公司品牌、展示营销和商务软件等方式，作为视觉修辞。展览的各个专题分别探讨有关互联网政策、大规模秘密监视和数据采矿、网络的实体化、“后人类”概念、信息离散的激化和开放源代码运动，关注泛互联网时代的变迁，以及信息离散、艺术品档案化、人类语言和艺术史考査。

在今天，文本信息似乎往往在图像的社会流通中充当次要角色；艺术世界中的数字群落亦是如此，很多“后网络”的实践尚未被充分探讨、介绍和分析，本展旨在提供实质性的评论和对谈基础，打破不平衡的状态。在这个基础框架中，才可能语境化或界定“后网络艺术”，而非仅仅视其为某种流行美学。展览将“后网络艺术”置入理论和艺术史的学科背景，期冀在这些新事物归于平淡之前为其确立坐标。本展仍然遵循了实际研究的线索，将最新的艺术实践与数十年之前的创作连接起来，但并不强调艺术家自身由年龄因素所积淀的独特的实证知识或经验，而是将关注点直接投放在这些作为

艺术和社会之间的现实交叉点的个案例。与外界社会的紧密纽带、以及对封闭主义的艺术界的自觉绕行，正是后网络艺术最具启示性的一面。

对于“后网络艺术”的参展艺术家而言，这一概念的有利无弊之处正在于其创作未被完全界定为复杂并具缺失性的“后网络”，免于因信息不对等和品牌化的趋势而迅速受到抨击。本展主题作为用于描述此现象的概念术语或许是旧调重弹，但此范畴内的创作的力量和重要性依然存在。

图册中的文本对“后网络艺术”进行了分类，归纳为七个主题：集散、语言、后人类身体、自我对象、品牌和企业美学、绘画和姿态、基建。多数参展作品均涉及上述一个或多个主题、甚至开启了新的课题，此文本即作为对这一极为宽泛的异质现象的最初始的综合。此外，亦应强调的是本展的策展思路基于后网络感知展开，密切关注互联网所带来的国际效应在中国公众和私人领域各个层面的无孔不入。本展集合艺术作品、文本、文献和阐释，意图发掘这一主题的空间可能性，揭示其介入和设计当下生活的必然性。

— 凯伦·阿契和岳鸿飞

参展艺术家及小组包括：Aids-3D、卡莉·阿尔特曼、科里·阿肯吉尔、艾莉莎·拜仁伯艾姆、贝尔纳黛特公司、达拉·比恩鲍姆、朱丽特·博纳维奥、尼古拉斯·塞卡尔迪、泰勒·科伯恩、佩特拉·柯特赖特、西蒙·丹尼、亚莉桑德拉·杜曼诺维、哈姆·范·登·多佩尔、艾德·弗尼勒斯、卡拉·汉高和马克思·彼高夫、GCC、乔什·克莱恩、奥利弗·拉瑞克、LuckyPDF、托比亚斯·麦迪逊和伊曼纽尔·罗瑟提、马利·穆尔、卡佳·诺维茨科娃、玛利莎·奥尔森、加科·帕拉索、欧德·帕利赛、塞思·普莱斯、乔恩·拉夫曼、乔恩·拉夫曼和罗莎·阿耶勒、雷切尔·瑞克、巴尼·罗格斯、汉娜·萨维特、本·舒马赫、铁木尔斯琴、黑特·史德耶尔、阿蒂维尔康特、兰斯·沃克林、安德鲁·瑞曼·威尔逊、乔丹·沃弗逊。

本展由UCCA与北京德国文化中心·歌德学院(中国)合作呈现。



◀ 哈姆·范·登·多佩尔，《关于》，2013，手工切割聚酯薄膜上紫外印刷，100 x 100 x 100 厘米。由艺术家和伦敦Wilkinson画廊提供。

集散

在过去十五年中，艺术的制作、传播、流通和接受发生了翻天覆地的转变和本性的重构。艺术博客、画廊网站、线上图像集散中心和其它数字载体成为主流渠道，使得计算机和智能手机这样的屏幕成为“大多数观众”获得“大多数艺术”的核心场所，轻易地消解了翻阅纸质画册和亲身观展的经验。或许，当下最重要的艺术，是探讨这些变化如何影响了今天的创作的艺术，诸如：关于实体对象和数字化、远程协作的社会参与性、个体实践与网络集散等课题的艺术。

阿蒂·维尔康特在作品中直接介入了上述课题，他的《图像物体》由一组物理和非物质元素构成，先以具有某种暗示意味的色彩进行整合、数码喷印，然后拍照并用图形软件做处理，在形式上进行重新调配；在这一系列工作中，作品及实践行为的边界变得反复和可疑。卡莉·阿尔特曼则更进一步，她的多媒体项目《R-U-In?S》是一段不断变换的媒体流，既可出现在一个网站上、亦能存在于多样的临时载体；本展中，还增添了辅助阅读材料和行为表演。奥利弗·拉瑞克的《版本》系列则基于媒介和时间线对作品进行了分割，探讨原创性和真贋的辩证，既有影像、也有聚氨酯雕塑；其中的影像部分是定期更新发布的，雕塑则流转变于古典意象和中世纪美学，尤其是罗马传统对失窃或损毁的希腊大师的原作的复制。

本展亦有其它作品在相似的背景里创作，但超越了数字模式的流通，将注意力集中在研究和再造实体对象的网络。卡拉·汉高和马克思·彼高夫曾开设“时代吧”，现在又创办了“新剧场”，两处都是柏林新兴艺术家活动的重要枢纽；他们提供了许多图像，具体而微妙地指向这个高速运作的网络：饭店的餐桌表面，盘子里的食物吃完了、残渣尚存，用餐者的身影及动作等定格画面……甚至将“新剧场”的艺术家设计制作的凳子也搬到了展览现场。与此类似，马利·穆尔也把

焦点放在临时和偶然的现实片段上，他创作了一系列雕塑，主题包括网络、社会机构、群体认同和吸烟的性别论等；托比亚斯·麦迪逊和伊曼纽尔·罗瑟提则将这一观念推到极致，他们邀请参与者加入作品，将社会行为解释为一种生产：与全球货品供应链的基础支撑物——货箱，一起旅行。在这些例子中，艺术家的创作附着或对应于一个更大的社会网络，形成系统化的叙事，以介入当今的国际艺术市场。

围绕着这一系列集散化的主题，艺术家们还提供了颇具分量的理论和哲学意义上的贡献。其中，最值得一提的是塞思·普莱斯的一篇文章《分散》，在当下对于文本和图像流通的研究中，这篇文章已经在艺术领域内外得到了极为广泛的引用；普莱斯也将此文融入了自己创作的各个方面，包括提现在印刷册和墙体等媒介上。黑特·史德耶尔也就数字文化的变迁发表了一系列评论，他还创作了一些影像作品，包括《如何不被看见：去你的说教式教育.MOV File》，在监控和机械化的层面上探索“可见性”的政治指涉（表面上是在探索“可见性”技术）。



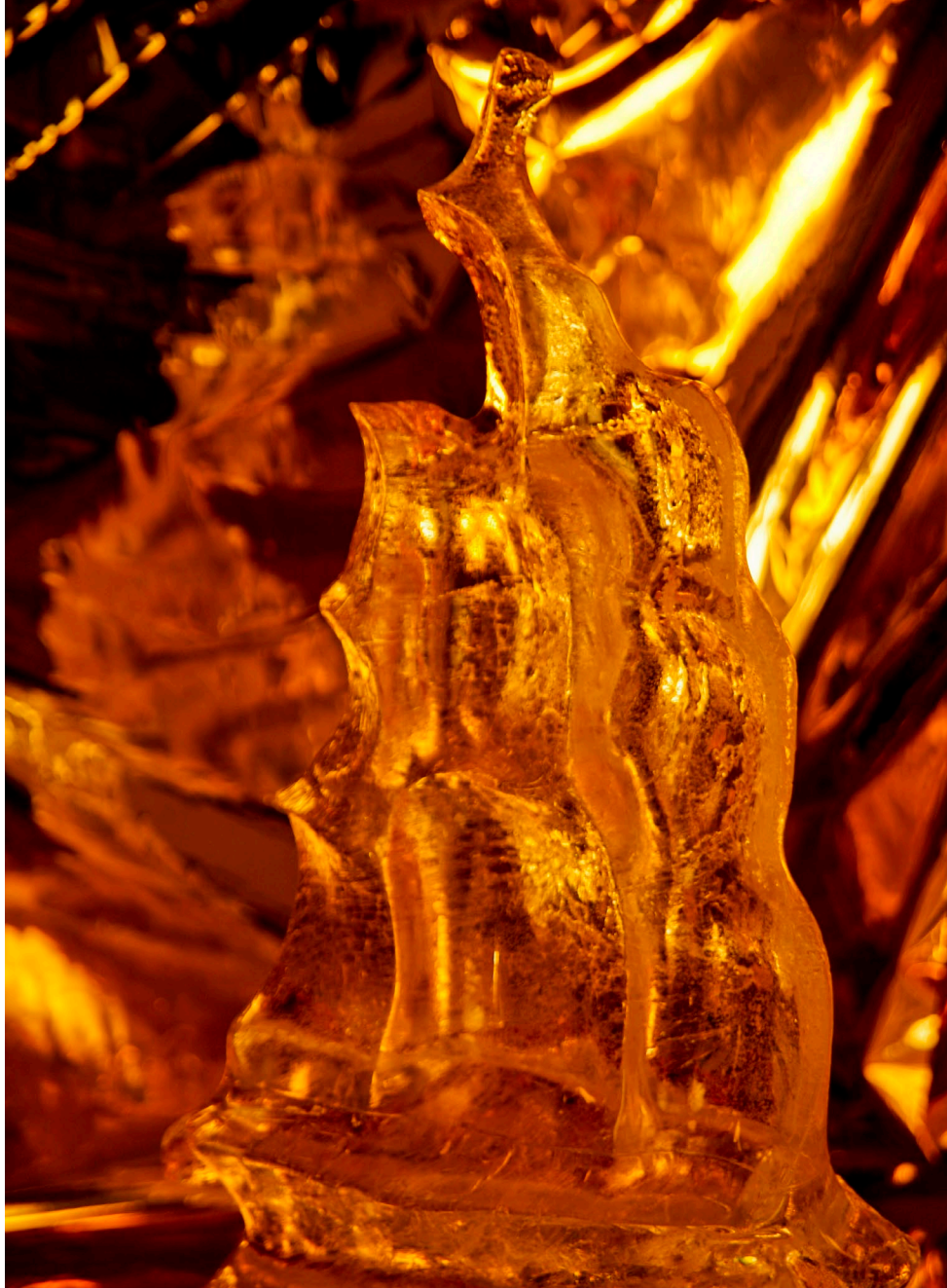
▲ 卡拉·汉高和马克思·彼高夫，《绿黄色的桌子》，2014，数码打印，90 x 120 厘米。

语言

互联网是一种交流的媒介，在很大程度上转变了人们的语言方式；同时，由于它必须完全客观地转述语义，人们的思考方式也最终随之发生变化。在今天，纯粹的视觉语言起到了比以往任何时期更重要的作用，文字的剩余空间被不断压缩，变得概念化；全球化意味着英语和拉丁符号的无所不在，由符号、翻译和图像构成的新语言已经取代了最初的字母理性的线性逻辑。数码技术的社会化应用已经改变了艺术的传播和艺术家的工作，也同样扰乱着艺术评论的效力——以及观众获得、判断和接受的方式。

这一现状在作品《在空气里嘟嘟叫》里被直观和戏谑地呈现出来，一个奢华的、刻着贝尔纳黛特公司（创作该作品的艺术家团体）标识的家用水龙头上刻着：“第三张图像：一只女人手放在屁股上。我希望不是克莉斯的屁股在空气里嘟嘟叫。如果是蕾哈娜的，那她屁股上的女人手又是谁的。”贝尔纳黛特公司的创作包括时尚秀和谈论艺术界的小说等，很大程度上是在探讨交流方式的转变。乔恩·拉夫曼和罗莎·阿耶勒共同创作的影像作品《念迦太基》用电脑游戏的视觉语言叙述了一个高度诗体的故事，由计算机输出的声音为作品定下疏离和孤独的基调；泰勒·科伯恩创作的《留声记》则是一个新型电脑屏幕保护程序，通过语音识别软件使用苏珊·贝内特（苹果手机美国版SIRI系统的原版女声）的人声朗读科伯恩的一篇实验性文章，再述聆听史。

► 泰勒·科伯恩，《留声记》，2013-2014，文本、电脑屏幕保护程序，尺寸可变。



后人类 身体

就文化层面而言，历史意义上的当代已经被定义为“后人类”的黎明。互联网出现以来，新媒体理论家已经构想出一种集散于全球的无意识的新纪元图景：一种伴随人类社会的新一轮演化而形成的“下一个自然”（next nature），或一种由现存的碳积累所定义的“人类纪”地质时代。在所有这些构想中，最重要的是生态和人类之间来回往复的关系，类假肢设备已经介入了人们对世界的经验，延伸乃至取代人们的原始身体、构成存在的新形式——曾经是科学幻想，如今却毫无悬念地问世。

亚莉桑德拉·杜曼诺维的创作关注前南斯拉夫的政治史和媒体集散的当代模式，本展她的作品中则出现了铁托这一标志性的政治形象，那是杜曼诺维将记忆中教室墙上的铁托像和她的一个老师的形象混合于一体，最终产生以女性特征出现的新形象。艾莉莎·拜仁伯艾姆的创作则基于雕塑的传统语言，探讨人类与其它有机体、人造物质之间的频繁的相互作用，主题是关于物质世界的狂欢——在这里，“物质”是指支撑共享生活空间的存在体，或更准确地说，是人和机器、皮肤和化学物、主体和客体之间的接合面。

卡佳·诺维茨科娃的创作关注“再现”的辩证，重新解读人类身体与自然环境之间的关系，她的《逼近》系列使用新的影像语言，从最热门的文化媒体选取动物图像，建立观众眼睛和相机镜头之间的关联，亦在展厅空间和自然栖息地之间

搭建桥梁。铁木尔·斯琴同样对演化心理学感兴趣，在《无题》系列中，他将Axe沐浴露等以性魅力和本能诱惑为市场宣传噱头的的产品作为对象，将其与人对武器的理解（一种固有的侵略性的表征）组合在一起——这些物件之间产生无目的和逻辑的碰撞，迸发纯属偶然的美感。乔什·克莱恩在《分享健康》里也挪用了私人清洁产品的形式和意义指涉，不过，他更多关注人类身体的未来而非其动物性的源头：批量生产的整洁是一种今日生活方式，伴随着科技发展史的生活方式的不断更新已经改变了人类的最初定义。



▲ 铁木尔·斯琴，《无题》，2013，有机玻璃箱、剑、Axe沐浴露、基座，176 x 34 x 34 厘米。由艺术家和Société画廊提供。

自我对象



基于媒介交流的无限可能性，在互联网世界中，自我表述的方式已经与网络的二次元视角紧密结合在一起。就个体思考行为而言，关于现代本体性的论辩已经展现了后现代主义者对于表征之物的迷恋，此类讨论正在逐渐滑向视觉文化的范畴。一个典型的案例是热衷于自拍的年轻女孩们，这个群体不断扩大的同时也渐渐不再让人觉得是一种怪异的行为；在青年群体内在的自我实现的需求所驱动下，个性被高调地放大，个人形象通过社交网络的包装，呈现出一种品牌化的趋势。

艺术家艾德·弗尼勒斯通过录像、社交媒体和戏剧化的互动活动创作了大量不同风格和叙述方式的形象。如，在作品《泳池派对》中，他虚构（山寨）了一些源自于青年文化中的既刻意严肃又滑稽的角色，同时赋予这些他们充足的社交空

间，比如可以在网络平台上结识朋友，发展粉丝。在玛丽莎·奥尔森的录像作品《离开的人》中，她创建了一个基于自己形象的角色，观众可以通过电视评估观看这个虚拟人物参加《美国偶像》选秀节目的试镜。哈姆·范·登·多佩尔则使用不同的媒介创作精巧的类雕塑作品，建造了由空间美学和智性集成的线上信息系统，并基于自我艺术实践展开“数据挖掘”。通过对诸如Deviant Art这样的流行网站上的动漫图像、广告和网络通俗艺术等视觉元素的萃取，多佩尔揭示了如今惯见于当代艺术世界的阶级化社会审美。

佩特拉·柯特赖特经常采用一些带有冲突感的手法，在动态的网络中描述女性关于性别和权力的立场，同时并不着力于公然评判或者简单的庆祝。她的互联网录像代表作品《VVEBKAM》模糊了艺术与非艺术表演之间的界限，而是强调这些表演近乎同质，都在突出表演者的自我意识。巴尼·罗格斯对于这种认知方式进行了进一步的探索实践，她强调不同的身份属性所带来的张力——她在作品《自画像：猫仔骨灰瓮》中甚至幻想自己是一只离奇死亡的猫。这件作品同样映射了互联网上常见的一些俗套视觉元素，这些元素有时会被用户认为是体现个性的一种工具，因此在网络中蔓延。艺术创作小组GCC的成员来自科威特、卡塔尔和巴林，他们的作品收敛了一些讥讽，但实质上也在探讨类似的话题——如何看待代表着国家意识形态的仪式化美学？他们借用海湾阿拉伯国家合作委员会的名义，设计了一系列“峰会”和“签约仪式”的场景，刻画了在机构媒介平台中的个体美学观念。

▶ GCC, 《业绩协议》, 2013, 录像、数码相框, 3分4秒。汉斯·乔治·高卢拍摄, 由艺术家和柏林Kraupa-Tuskany Zeidler画廊提供。

▶ 巴尼·罗格斯, 《自画像: 猫仔骨灰瓮》, 2013, 陶瓷, 19.3 x 11.5 x 11.5厘米。由艺术家提供。



品牌 与 企业美学

互联网发展历史的叙事线索一直游走于企业效应（网络2.0时代、创业文化、以及如谷歌和苹果这样的跨国巨头）和地下盗版的两极之间，尽管二者在产品意义上已经越来越难辨真伪。而互联网叙事又往往缺乏真实性：一方面，军事因素在互联网诞生中的作用、以及政府与机构网络中持续发生的地缘政治层面的戏剧性事件被隐瞒，另一方面，视觉文化以铺天盖地之势无限繁殖和蔓延，被以此为创作素材的艺术家们所迷恋。今天，最主流的视觉生力军是单调乏味的企业美学与咨询顾问、线上和线下的品牌化实践、对时尚与广告界的机械模仿，以及，或许是最具持久生命力和使用率的图库。如，股票图——图像系统的一个奇观式的分支，由实用性最大化所构造的虚无情景；雷切尔·瑞克创作于2009年的录像作品《十秒钟或更伟大》戏谑地以股票白话介入在家烹饪晚餐或与朋友聚会饮酒的场景，在缺乏想象力的电音背景配乐映衬下，这些股票白话的“姿态”显得如此做作和膨胀，近于完全脱离现实主义的荒谬之物。

- ▶ Aids-3D, 《超越选择提款机隔板》, 2012, 多孔玻璃贴膜、2款索丽纳米液体壁纸、安全玻璃和不锈钢上紫外打印, 200 x 220 x 35 厘米。由艺术家和柏林Kraupa-Tuskany Zeidler画廊提供, 尼克·阿什拍摄。

正在发生的这一切，都可能在关键时刻反复出现并重新定义艺术与商业的关系。有机玻璃雕塑即是冲击传统的新兴媒介的其中之一，当屏幕与影像装置在狭义的后网络实践中占有越来越少的份额之时，有机玻璃越来越多地被作为创作材质。在《超越选择提款机隔板》（2012）中，AIDS-3D利用自动提款机之间的玻璃隔断与自动提款机玻璃屏幕的巧合，通过打印微型艺术博客《当代艺术日报》（Contemporary Art Daily）刊载的图片与装置照片，将隔墙的功用改变为容器，与之相应的是媒体形象传播先锋兼评论人的艺术家达拉·比恩鲍姆创作于





1992年的作品《计算机辅助制图：索尼集团提案，纽约1992/93》，比恩鲍姆将令人联想到观看设备工程的、由投影单元组成的技术性图象，呈现为感知媒介的政治场域；通过在与移动便携屏幕同样大小的玻璃板上用CMYK色域盘展示这些绘画，她以一种极为当代的方式强调了投影与屏幕的同源结构。汉娜·萨维特尔则结合了屏幕在雕塑中的可能性以及集散媒介技术，她的作品《旧货交换会：视镜》由显卡硬件中各个角度安插的玻璃片组成，展示静态的电子图像，作为一系列连续的网络化视觉图像的过渡的瞬间。尽管上述作品都没有真正接入互联网，却都是人类与潜在的基础网络进行对话的产物。

如果这些作品都可以描述为基于消费者视角对泛用的企业美学的重新设计，那么像西蒙·丹尼这样的艺术家则进一步分析了资本主义产品是如何作为一种“内容的形式”影响着当代文化：作品《你只需要信息：2012届数码生活设计年度会议回放》中，丹尼在亚麻布上印制了在慕尼黑举办的2012届数码生活设计年度会议的详细的日程记录，并对整体流程等关键部分置入细微的改造和粉饰——值得一提的是，正是这次会议标志着“后网络”这一概念进入主流视野，会议的“网络之后的道路”单元中就包括一些参加了本展的艺术家。另一条线索是从品牌逻辑到品牌化生活，如在乔丹·沃弗逊著名的影像作品《欧蕾》中，长着苗条的粉色双腿的卡通健怡可乐在空旷的城市街道等一系列影像脚本上跑过，所有这些图像又伴随着一个画外音，朗读内容是关于个人身份的沉思，同样也暗示着由毫无生气的品牌所建立的一种无意识、同时又具有引导力的信仰。LuckyPDF组合则以一种更欢乐的方式表现时尚系统，展示了一组他们在近几年制造和生产的服装品牌的图像，这些服装根据不同的地域风格被重新定义语境与分配，变成一次追寻商标的轨迹、以及商标所代表的一切的实验，从业余到专业、再回到业余、最终跨越国界。

◀ 达拉·比恩鲍姆，《计算机辅助制图：索尼集团提案，纽约1992/93》，1992-1993，16组图形绘于有机玻璃上、定制铝质框架，150 x 35 x 2 cm (4组)。由艺术家和Marian Goodman画廊提供。

绘画 与 手势



个人意义上的“互联网传奇”则呈现出和品牌逻辑完全不同的轨迹，实现了从令人怀旧的Geocities和AOL、到从屏幕按钮接入实体世界的整合。在当代艺术历史的层面上，这一动向或许在数码绘画的交叠中得到了最充分的体现：模仿电脑软件制图的绘画成为这一代艺术家的“试金石”，他们热衷于将电脑制图从屏幕上转移到纸本或画布上，在不断变化的数码世界中探索着绘画的界限——而在现代主义之后，此类型的艺术未免流于泛滥。

科里·阿肯吉尔则为此注入了幽默的元素，通过绘图仪来整合近来复兴的对“手势”的关注与新媒体的历史，后者至少可以追溯至从20世纪60年代开始的电脑绘画实验；作为新的艺术概念，此举有别于很容易就令人联想起过时技术的简单怀旧，而是将新媒体考古嵌入“手势”的范畴。加科帕拉索采取了另一种方式，用全数码绘画探索传统绘画语汇如何被软件工程解读；他的“Nu绘画”项目包括了由数码化位移产生的印刷构图，令人好奇于绘画在末世的可能性。欧德·帕利赛则为这一课题引入了政治批评和更加完整的物质维度，她在作品《碎裂效果》中将PaintFX数码绘画打印在蚌壳上，在《学自进化》中又将海草与印刷照片一起淹没在玻璃管中；这两件作品中的图象都可被理解为非物质的，但同时又是静态、固定和被消解的，使观众集中注意于它的暂时性与在媒介之间转化的功能。

◀ 欧德·帕利赛，《碎裂效果(tumblr_lslsnbYMai1qcwgja.jpg)》，2011-2013，综合媒介，25 x 35 x 12 厘米（3件）。由艺术家提供。



在物理层面解构绘画是“后网络艺术”的本源课题之一，传统的绘画观念——在画布上用油彩或丙烯绘画，在这里扮演着一种具有象征意义的角色。朱丽特·博纳维奥的创作探讨影响观看和体验的社会条件，她将来自异质文化的绘画语言整合、并形成一种新的类别，如此次展出的作品《东方埃德·拉斯查3X-1》，博纳维奥把自己想象为一位中国艺术家，将埃德·拉斯查的作品与中国南方绘画复制业（如大芬村）以她自己的风格重新整合——在更接近于社会生产而非感知的层面，传达了一种对普遍性的绘画语言和图像流通的认可。乔恩·拉夫曼同样关注既有或实存的观看传统，他曾是PaintFX的一员，因其《九眼谷歌街景》而广受瞩目，在这一系列中，拉夫曼梳理了看似无穷无尽的谷歌街景图片库，寻找诗意、新奇或是其它一些有趣的图像形成作品，他用处理最传统的大幅摄影的方式处理这些图像，暗示着“观看”在今天有着无穷多的被转化的方式，但其作为流通的文化永远都将携有传统的遗存。

◀ 朱丽特·博纳维奥，《东方埃德·拉斯查3X-1》，2011，布上油彩，220 x 150 厘米。由艺术家和Wilkinson画廊提供。

基建

早期的数码与网络艺术依托于其所在平台的非物质性和虚构性，但随着“后网络艺术”的兴起所带来的对实体和物理性的关注，网络文化产业中涉及有形与机构化的信息基建又重新兴起。大规模服务器群和光纤线路被释义为“云技术”，信息世界变得日趋透明，基于此创作的艺术不再被简单地归为一种审美概念，超越数码二元论的空间早已被网络世界的全景所占据。

本舒马赫拥有建筑学背景，他将项目与知识经济中的劳动力状况和设计实践中不断增加的数码图像结合起来，成为这一课题领域的先行者；而作品同时也反映着其自身的阈限，在装置《季节性猎寻羊肚菌》中，他以有机玻璃为雕塑的原始媒介，既根植、又对抗于工程与结构的词汇和技术语言。尼古拉斯塞卡尔迪的作品同样包含了电子元件，以呈现虚拟图片和细微到令人吃惊的硬件设备；监控摄像头被埋在类似于填充玩具的物件中，散落在整个展览空间，引述着当下关于秘密监控的社会舆论，亦建立其与童年情感的关联。

贝尔纳黛特公司同样在影像装置《地球柏油梦想着背叛太阳》中模仿了这一效应和知觉，以雕塑的形式用两个平板显示器循环播放英国石油公司深水石油走漏事故的新闻，作品的另一部分则是水阀喷射着由名人效应驱动的社会媒体语

- ▶ 本舒马赫，《季节性猎寻羊肚菌》，2013，钢化玻璃、硬件、孔状乙烯基胺上喷墨打印、与辅助语言专家的访谈、排水管的头发、目标定位器，玻璃元件：153.7 x 241.3 x 38.1 厘米，发光元件：尺寸可变，基于天花板高度。由艺术家和纽约Bortolami画廊提供。

汇；形成了对互联网的极端物化和精神化的直观展示。兰斯·沃克林的《AC1大西洋彼岸海底电缆之旅》是一次针对四个北美及西欧网络中枢数据点的调研，后者将常常被认为是纯粹抽象的网络空间与视觉集散地，沃克林则通过作品将其更进一步地物质化。安德鲁·瑞曼·威尔逊的影像《离开谷歌总部》关注为网络提供能源的劳动力，指出这些劳动力在离开工作后仍然是隐形的社会问题；媒体集团泾渭分明的阶层暗示了价值与网络之间的对峙关系，以及资本主义的系统将道德标准镌刻成口号而非现实。



欢迎访问 www.ucca.org.cn 订阅最新活动电子艺讯或关注：



@ 尤伦斯UCCA @ UCCASTORE



@ UCCA798

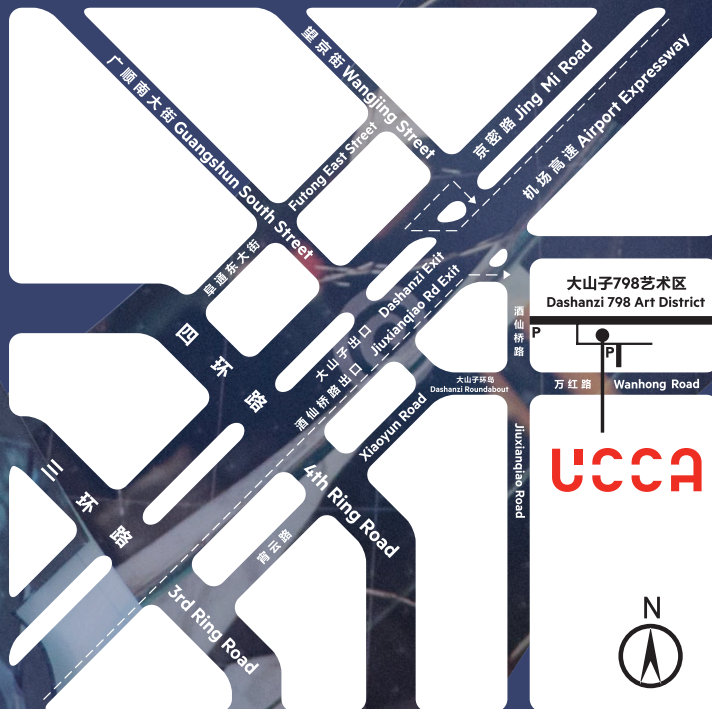


facebook.com/UCCA798



@ UCCA798

更多 UCCA 资讯，垂询请至 info@ucca.org.cn



自驾车路线：三元桥或四元桥驶入机场高速，酒仙桥路出口至万红路路口（原大山子环岛）掉头行驶 500 米，右转进 798 艺术区四号门直行 400 米。



乘车路线 401、402、405、445、909、955、973、988、或 991 到大山子路口南站或王爷坟站。



参观时间

周二 - 周日: 10:00 - 19:00

18:30 停止入场

周一 闭馆休息 / 周四 免费参观

地址

北京市朝阳区酒仙桥路4号798艺术区 尤伦斯当代艺术中心

邮编: 100015

电话: +86 (0) 5780 0200 / 5780 0201

www.ucca.org.cn