

另类的尖叫

Art in Feminism in the world

世界女性主义艺术思潮

乔治亚·奥吉夫 汉娜·霍克 塔玛拉·莱姆皮克塔 佛里达·卡罗 路易斯·布儒瓦 梅莱特·奥
本汉姆 莱吉亚·克拉克 小野洋子 伊娃·海塞 朱迪·芝加哥 吉娜·佩恩 卡洛李·史尼曼
汉娜·威尔科 莱恩·赫斯曼 安妮特·梅萨杰 瑞贝卡·霍恩 芭芭拉·克鲁格 玛瑞娜·阿波
拉莫维奇 麦格达勒娜·吉特洛娃 奥伦·阿娜·门迭塔 珍妮·霍尔泽 玛丽·乔·拉芳丹 玛林·
杜马斯 南·戈尔丁 辛迪·舍曼 茜茜·史密斯 凯瑟琳娜·西沃丁 凯瑟琳娜·弗里斯科奇 夏
林·纳斯海特 瑞尼克·迪克斯措 塞尔维·费勒瑞 祖·列奥纳多 林天苗 袁耀敏 皮皮洛蒂·瑞
斯特 考斯玛·冯·伯宁 刘曼文 柯达·阿默 吉莲·韦尔林 翠西·艾明 姜杰 奉家丽 珍宁·安
东尼 土芭·柯多瑞 阿德里安娜·瓦热乔 李虹 蔡锦 申玲 萨姆·泰勒伍德 简·露易丝·威尔
森 麦里科·莫里 卡拉·沃科尔 瓦尼萨·毕可劳美特 游击队女孩 艾尔克·克里斯塔弗科 娜纳
桑·麦瑞特 崔岫闻 吴玮禾 陈羚羊

周青/编译

乔治亚·奥吉夫 207
汉娜·霍克 13
塔玛拉·莱姆皮克塔 17
佛里达·卡罗 21
路易斯·布儒瓦 27
梅莱特·奥本汉姆 33
莱吉亚·克拉克 37
小野洋子 41
伊娃·海塞 45
朱迪·芝加哥 49
吉娜·佩恩 53
卡洛李·史尼曼 57
汉娜·威尔科 61
莱恩·赫斯曼 65
安妮特·梅萨杰 69
瑞贝卡·霍恩 73
芭芭拉·克鲁格 77
玛瑞娜·阿波拉莫维奇 81
麦格达勒娜·吉特洛娃 85
奥伦·阿娜·门迭塔 89
珍妮·霍尔泽 93
玛丽·乔·拉芳丹 101
玛林·杜马斯 105
南·戈尔丁 109
辛迪·舍曼 113
茜茜·史密斯 117
凯瑟琳娜·西沃丁 121
凯瑟琳娜·弗里斯科奇 125
夏林·纳斯海特 129
瑞尼克·迪克斯措 133
塞尔维·费勒瑞 137
祖·列奥纳多 141
林天苗 145
袁耀敏 149
皮皮洛蒂·瑞斯特 153
考斯玛·冯·伯宁 157
刘曼文 161
柯达·阿默 165
吉莲·韦尔林 169
翠西·艾明 173
姜杰 177
奉家丽 181
珍宁·安东尼 185
土芭·柯多瑞 189
阿德里安娜·瓦热乔 193
李虹 197
蔡锦 201
申玲 205
萨姆·泰勒伍德 209
简·露易丝·威尔森 213
麦里科·莫里 217
卡拉·沃科尔 221
瓦尼萨·毕可劳美特 225
游击队女孩 229
艾尔克·克里斯塔弗科 233
娜纳桑·麦瑞特 237
崔岫闻 241
吴玮禾 245
陈羚羊 249

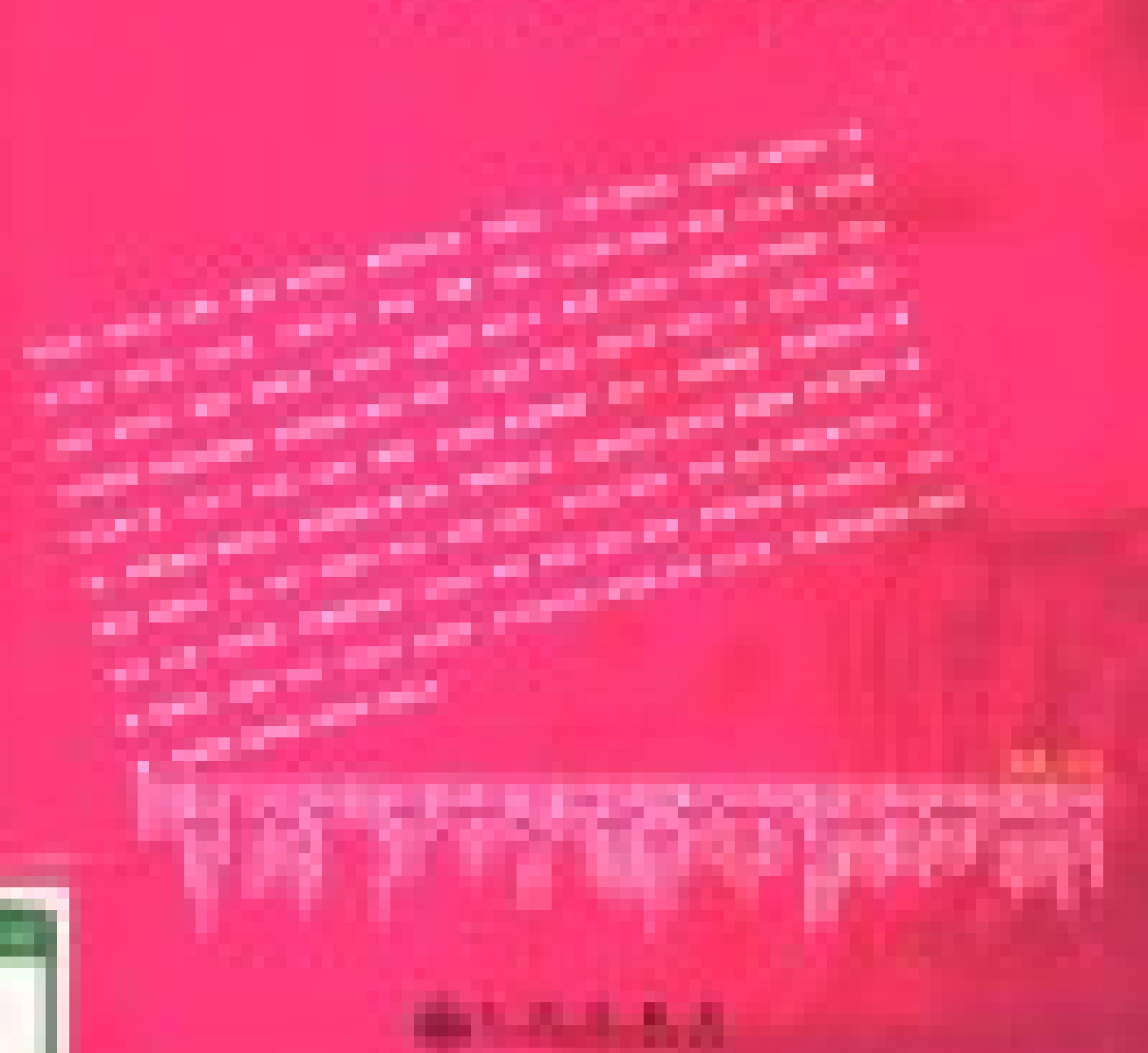


九州出版社
JIUZHOU PRESS

另类的尖叫

THE SCREAMING LIFE OF THE WOMAN

世界女性主义艺术思潮



J051
8

万世的大叫

世界女性主义艺术思潮

■ 周青 / 编译



中华女子学院



0174108

S37/37/07

图书在版编目(CIP)数据

另类的尖叫：世界女性主义艺术思潮 / 周青编译. —
北京：九州出版社，2004.9
ISBN 7-80195-170-0

I. 另… II. 周… III. 女性—艺术—思潮—研究—
世界 IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 104123 号

另类的尖叫 —— 世界女性主义艺术思潮

作 者 周 青 编译 责任编辑 刘 鸿 李 勇

责任校对 黄 胜

出版发行 九州出版社

出 版 人 徐尚定

地 址 北京市西城区阜外大街甲 35 号

邮政编码 100037

发行电话 (010)68992192/3/5/6

邮购热线 (010)68992190

电子邮箱 jiuzhoupress@vip.sina.com

印 刷 北京金田特印刷有限公司

开 本 880 × 1230 毫米 16 开

印 张 16.5

字 数 285 千字

版 次 2005 年 1 月第 1 版

印 次 2005 年 1 月第 1 次印刷

印 数 1—2000 册

书 号 ISBN 7-80195-170-0/C·79

定 价 168.00 元

★ 版权所有 侵权必究 ★

女性艺术特别是女性主义艺术，自产生之日起，就以一种鲜明的挑战姿态与男权文化抱持一种“不合作方式”。女性艺术家们自觉地运用女性主义这一思想武器，努力践行她们的文化批判使命，积极倡导被男权社会边缘化的“她者”的声音，努力将一个“另类族群”的边缘话语转变为主流话语，从而引起了艺术界乃至全社会的关注。在整个20世纪的世界艺术中，女性主义艺术虽然还存在种种问题甚至危机，但它已经毋庸置疑地在当代艺术史中占有一席之地。

女性主义艺术作为一种否定的力量，其根本任务不是去赞美和维护现存社会，而是要打碎男权文化给定的语言和思想对女性的精神和肉体的压制和统治。而大众艺术则是用一种幸福意识去取代忧患意识，用麻木和危从取代觉醒和反抗。因此，世界女性主义思潮的出现，就成为男权社会秩序中不稳定的因素。但在文化艺术领域，女性主义无疑成就了一大批女性艺术家，使她们的创造才能得以尽情发挥。

在这一艺术创造心力的推动下，我们的社会将实现现代人文机制下的无处不在的社会关爱，女性有着与男性同样的敏锐眼光和平衡制约能力，通过运用她们更确凿有效的艺术方式，来维护人类社会良知下的精神家园。

鉴于以上所述，本书收集了中外女性艺术家近60位，其出场先后按出生年月排序。对艺术家的介绍尽可能做到图文并茂、详实有据。优秀的外国女性艺术家数量相当可观，本书选择的重点在具有鲜明的女性主义特征和立场的女艺术家。但由于资料收集的有限，重要的缺漏在所难免。因此，特别希望关心这方面的同仁能够提供资料，以便再版时能做适当调整和补充。

希望这本书能对中国的女性艺术家以及关注女性艺术的朋友有所帮助。更希望中国的女性艺术在新的世纪能有更加长足的进步。

周 青

2004年秋于天津

Contents

目 录

编译序 / 周青	01
序言 / 贾方舟	04
乔治亚·奥吉夫	07
汉娜·霍克	13
塔玛拉·莱姆皮克塔	17
佛里达·卡罗	21
路易斯·布儒瓦	27
梅莱特·奥本汉姆	33
莱吉亚·克拉克	37
小野洋子	41
伊娃·海塞	45
朱迪·芝加哥	49
吉娜·佩恩	53
卡洛李·史尼曼	57
汉娜·威尔科	61
莱恩·赫斯曼	65
安尼特·梅萨杰	69
瑞贝卡·霍恩	73
芭芭拉·克鲁格	77
玛瑞娜·阿波拉莫维奇	81
麦格达勒娜·吉特洛娃	85
奥伦	89
阿娜·门迭塔	93
珍妮·霍尔泽	97
玛丽·乔·拉芳丹	101
玛林·杜马斯	105
南·戈尔丁	109
辛迪·舍曼	115
茜茜·史密斯	121
凯瑟琳娜·西沃丁	125
凯瑟琳娜·弗里斯科奇	129
夏林·纳斯海特	133

瑞尼克·迪克斯措	139
塞尔维·费勒瑞	143
祖·列奥纳多	147
林天苗	151
袁耀敏	155
皮皮洛蒂·瑞斯特	159
考斯玛·冯·伯宁	163
刘曼文	167
柯达·阿默	171
吉莲·韦尔林	175
翠西·艾明	179
姜杰	180
奉家丽	187
珍宁·安东尼	191
土芭·柯多瑞	195
阿德里安娜·瓦热乔	199
李虹	200
蔡锦	207
申玲	211
萨姆·泰勒伍德	215
简&露易丝·威尔森	219
麦里科·莫里	223
卡拉·沃科尔	227
瓦尼萨·毕可劳芙特	231
游击队女孩	235
艾尔克·克里斯塔弗科	239
娜纳桑·麦瑞特	243
崔岫闻	245
吴玮禾	249
陈羚羊	253
编后译	257
参考书目	258

序言

贾方舟

在西方,艺术中的女性主义思潮源自女权运动的兴起和女性主义的传播。女权主义运动诞生于工业革命时代新生的资产阶级妇女中。她们为思想界的启蒙运动所鼓舞,利用新生产资产阶级“自由、博爱、平等”的口号和“天赋人权”的主张,提出了妇女自己的权利要求。1791年,法国妇女领袖奥伦比·德·古日(Olympe de Gouges)发表了著名的《女权宣言》,主张妇女应当与男人享有同样平等的权利,在欧洲产生很大影响。然而这位《女权宣言》的作者却在两年后被送上了断头台。

在美国,女权运动产生于19世纪40年代。1848年,伴随着轰轰烈烈的“废奴运动”,首届女权大会在美国田纳西州召开,会议通过了有关妇女的《权利和意见宣言》,提出了男女在工作、财产、受教育等方面的平等权利和给妇女予选举权的要求。

20世纪初,西方的女权主义运动形成第一个高潮。在这场运动中,英、美、法妇女都先后获得了选举权。但作为女权主义运动的初期阶段,其目标只在于谋求政治上与男人平等的权利,还未涉及到性别意义上的文化批判。因此,有人把“女权主义”和“女性主义”这两个不同译法看作是其发展的两个不同阶段(即“女权主义”是“女性主义”的第一阶段,而“女性主义”是“女权主义”的第二阶段)不是没有道理的。

20世纪60年代,西方的女权主义运动进入第二个高潮。其间,独立的妇女组织纷纷成立、研究女权主义的专业刊物和专著愈来愈多,“女性学”甚至成为许多大学里开设的专门课程。其中对父权制思想展开最猛烈批判、影响也最大的两部著作,一是贝蒂·弗里丹(Betty Friedan)的《女性的奥秘》,一是凯特·米勒特(Kate Millett)的《性政治》。在此之前,英国作家弗吉尼亚·伍尔夫于1929年出版的《一间自己的屋子》和法国作家西蒙·波伏娃于1949年出版的《第二性》也被重新“发现”和受到重视,并显示出它们的真正价值,在女权主义运动中产生深远影响。伍尔夫被奉为女性主义批评的开拓者,波伏娃的《第二性》则被视为女性主义的“宝典”和“圣经”。

西方艺术中的女性主义思潮也正是在这一大的文化背景中形成和展开的。在20世纪之前,只要我们稍作回顾就会知道,由于父权制社会未能给女性提供任何艺术发展的空间,古典时期的女性艺术家可以说是凤毛麟角,屈指可数。就是在整个现代主义艺术运动中,一些女性艺术家虽然参与其中,依然是处在边缘地位。但早期的女权主义运动毕竟给女性艺术家的出场奠定了良好的基础。20世纪初,女性艺术家们已经收获了前辈们在19世纪斗争的战果。她们已经能同男性一样允许在同一所艺术学院里学习,允许参加人体写生课,允许参与竞争和获得奖学金。她们还可以把她们的作品送去参加国际展览或者在画廊里出售。而在此之前,这一切权利均被剥夺。

1884年,阿姆斯特丹成功举办了有史以来第一个女性绘画作品展。而在1908年和1913年,女性艺术家则被正式邀请参加了在巴黎的艺术展览。尽管如此,在当时那个坚固的父权文化体系中,女性艺术家还仅只是一个点缀。她们的艺术也未能真正展示出女性艺术家的特有风采。1916年,美国女画家奥基夫在纽约前卫艺术画廊“291画廊”举办个展,这是美国艺术史上第一个举办个展的女性艺术家。她

于1926年完成的隐喻女性性器官的《黑色鸢尾花》，成为女性主义艺术最早的经典之作。

在20世纪60年代的女性主义思潮中，女性艺术家敏感到一个新时代的到来，她们从女性主义这一理论体系中获得了自立自强的勇气和精神力量，获得了重新诠释这个世界的新视角和新方法。她们在博物馆和艺术学院以及整个社会，为女性艺术家自身的权益而不懈奋斗。她们组织自己的展览，经营自己的画廊，创建她们自己的艺术空间和话语体系，并以女性主义为思想武器，展开对整个艺术史的清理，产生一大批女性主义批评和艺术史著作。1976年，安·苏兹兰·哈莉斯和诺切琳还策划了题为《女性艺术家：1550—1950》的回顾性展览，选择了不同时代和不同国家的86位女性艺术家的150多件作品，蔚为大观。1974—1979年，朱蒂·芝加哥在她的众多姊妹的帮助下完成了她的大型装置作品《晚宴》。这件诗史般的作品最集中地体现了女性主义艺术对父权制文化所具有的颠覆力量和批判精神。这一雄伟的作品以一个假想的晚宴场景，为39位历史上著名的杰出女性安排了坐席，并在象征女性性器官的三角形餐桌中央地板上刻出999个女性的名字。这件作品在洛山矶现代艺术馆展出时曾吸引10万人前往观看。在此后的30多年中，女性主义艺术在西方后现代艺术的诸流派中一直占据着十分显著的位置并成为其重要的组成部分。仅以两份资料为例：在《当今世界最“HOT”的50位前卫艺术家》中，女性艺术家占有17位（其中一位还是姊妹俩）；另一份资料是经过专家（艺术馆顾问、馆长、批评家）评议的《当今最优秀的十位艺术家》，其中女性艺术家占有三位（路易丝·布儒瓦、阿格尼斯·马丁和辛迪·舍曼）。两份资料中的女性艺术家所占的比例均接近或超过三分之一。这是一个不可无视的比例；也是在过去任何一个时代不可想象的比例。1971年，诺克林在《艺术新闻》上发表了一篇题为《为什么没有伟大的女艺术家？》的缴文，揭开了书写女性主义艺术史的序幕，而在30年中，这些“伟大的女艺术家”已经给出答案。她们正是在一波接一波的女权运动和女性主义思潮的大背景下产生和成长的，也是女性主义思潮在艺术领域中所显现出的成果。可以说，以往的艺术史，基本上是一部单一的男性的视觉经验史。正是这些女性艺术家的出场，正是她们的视觉经验的充分展开，才填补了这一艺术史的空白，才使这部历史变得完整起来。

女性主义思潮不仅在西方艺术领域产生深广的影响，它也波及到世界各地，在全球范围内产生影响，其中也包括中国。世纪之初的中国曾经有过一个女权启蒙的时代，“废缠足”、“兴女学”、“办女报”，组织女子参政会，要求男女平权。知识女性纷纷走向社会，参与到各项文化活动中来。但在艺术领域，女性主义真正在中国产生影响，“女性艺术”真正在中国构成一个话题并成为一不可忽视的存在，却是九十年代以后的事。在此之前，中国只有女艺术家而并无女性艺术，更没有女性主义艺术。

在几千年的中国艺术史中，之所以没有女性艺术家的位置，就是因为身为“女人”的低下。女人在男权社会的统治下没有自己的独立人格，也就失去了做艺术家的基本前提。清代一位女史家修有一部《玉台画史》，记载了历代女画家215人，但从其分类（宫掖、名媛、姬侍、名妓）即不难看出，这些男权社会的附属物，在她们尚无基本的人性尊严的情况下，是很难获得一个真正的艺术家身份的。不少富于艺

术才智的女性由于身为“艺妓”而只能做取悦于男人的“消费对象”。近代以来，因受西方民主思想和女权主义的影响，知识女性开始觉醒，中国妇女的历史境遇也作为一个时代的课题被提了出来。康有为和梁启超在维新运动中首先提出了“废缠足、兴女学”的口号，对妇女几千年来的种种遭遇与苦难寄予深切同情。特别是在“五四”新文化运动中，对传统文化的挑战使女性寻求自主的解放斗争更加深入，并使知识女性能以一种平等的身份参予到艺术与文化活动中来，从而产生了不少优秀的女性艺术家。从她们的业绩不难看出，在新文化运动中，她们与男性艺术家几乎是站在同一条起跑线上。但是，由于中国的“女权启蒙”从一开始就与内忧外患的国家与民族的利益相联系，所以，对于女性自身的命题始终未能真正提到议事日程上来加以思考。在建国后的数十年中，妇女的政治权利和社会地位虽然得到了空前的提高，但无差别的男女平等理论却遮蔽了女性对自身的特质与潜能的发挥。“男人”一旦成为女人为之奋斗的标准，平等的含义便异化为女性的男性化，甚至在外形上也以雄强、粗壮为美。这无异于改变女性的性别特征，把她们集体地变成男人。在这种情况下，女性艺术家的创作也不得不在空洞的、慷慨激昂的时代大风格中表现为一种“无性别”特征或非女性化倾向。虽然在一些优秀作品中我们还是可以辨别出一种不同于男性的“视角”，但就整体而言，直到20世纪80年代，女性艺术家们仍未在“性别差异”中发现自己的价值。绝大多数艺术家依然还是在男人的世界里用男人的尺度寻求成功的机会。

因此，虽然从30年代的潘玉良的作品中我们已能感受到一种女性意识的萌动，从80年代初周思聪的作品中已能感受到女性经验的展开，然而，女性艺术家真正自觉到从内心资源中寻找意象，从自我探寻中建立自己的话语方式，以挑战的姿态面对上千年来的父权制文化和无处不在的性别歧视，乃是在90年代以后。而“女性主义艺术”的出现，也成为中国当代艺术中一个全新的、毋庸忽视的艺术现象和组成部分。

正在天津美术学院攻读硕士学位的周青女士，在收集了大量资料后编译的这本《另类的尖叫——世界女性主义艺术思潮》是一个相当有创意的选题。近20年来，有关西方现代艺术、后现代艺术的各种风格流派已有许多系统的译介，而对于西方艺术中的女性主义思潮至今还少有系统介绍。周青编译的这本画集，不仅较为全面地介绍了在西方女性主义艺术思潮中产生的一大批女性艺术家，而且还特别以一种全球性的视角把中国自20世纪90年代以来出现的女性主义艺术也囊括其中。从而使中国乃至亚洲的女性主义艺术成为世界女性主义艺术思潮的一个部分。虽然由于资料的限制，未能把港台、海外的中国女性艺术家以及东南亚的一些优秀的女性艺术家收入其中（甚至包括大陆在内也有重要疏漏），但能够以这样的方式结构这本画集，已经十分难能可贵，在此就不必多作苛求。相信这本画集会受到业内多数读者的欢迎。

2004-8-16 于北京京北上苑三径居

GEORGIA O'KEEFFE

乔治亚·奥基夫



1887年生于美国森普雷里（怀俄明），1986年死于美国圣菲（NM）。1917—1987年，先后在纽约291画廊、布鲁克林艺术博物馆、芝加哥艺术协会、纽约现代艺术博物馆、沃思堡（德克萨斯）阿蒙·卡特博物馆、纽约惠特尼美国艺术博物馆、芝加哥艺术协会、旧金山艺术博物馆、华盛顿特区国家艺术画廊举办个展。

奥基夫是20世纪美国最伟大的艺术家之一，在美国现代主义运动兴起之时，她的画即以鲜明的现代感引人瞩目。与此同时，她也是西方女性艺术最早、最杰出的代表人物。她的作品表现了强烈的女性意识，被后起的女性主义艺术家尊奉为“女性主义的斗士”。

最早支持和影响奥基夫的是美国前卫艺术的前驱斯蒂格利兹，奥基夫在早年得到世人的认可与他分不开（后来他们结为夫妻）。斯蒂格利兹自1917年起在他的291画廊曾几次展出她的作品。早些时候他曾在这个画廊展出毕加索、马蒂斯和塞尚的作品。然而，对她作品的接受程度始终笼罩在对女性艺术传统看法的阴影中。某些对这对几近原型的20世纪艺术伴侣的理想化艺术史的描述将她的作用缩小至一个诗人，只是在描画艺术大师的主题时做一些变化。她的油画，受得克萨斯和新墨西哥沙漠的启发，被赞美为对伟大的美国神话的描绘，因此处于国家纪念碑的地位。

作为一名美术老师，奥基夫曾于1915年在哥伦比亚大学师从阿瑟·韦斯利·道，一位艺术联觉理论的倡导者。在这一时期她喜爱散拍乐和毕加索的绘画，曾经称自己的艺术作品为“音乐”，说：“既然我不能歌唱，我就绘画”（虽然她也拉小提琴）。

1918年6月，她和斯蒂格利兹一块儿搬往纽约。随后，两人经常在斯蒂格利兹的家乡阿迪朗达克山的乔治湖上度夏。在纽约的长冬里，奥基夫于1924年画了第一幅大



两朵粉色的马蹄莲
1928 帆布油画
102 × 76 厘米

版式的花朵图画，她说她要表现的是“花之精神”，她常将一朵盛开的花画得奇大，仿佛在画一个“缩小了的宇宙”。她说：“一朵花是相当小的，没有人真正仔细看过一朵花，它是如此之小，以至我们没有时间来看它。所以我告诉自己，我要画出我所看到的，这朵花对我的意义”。“城市里大多数人如此忙碌，没有时间观赏一朵花。我想让他们看花，不管他们愿意不愿意。”

1925 年，受他们在谢尔顿酒店 30 层公寓的景观的启发，她做了第一幅摩天大厦的图画，《月光下的纽约》。之后，她画了许多城市建筑景观。1929 年 5 月，奥基夫和一个朋友一起到新墨西哥沙漠中的陶斯旅游。广阔的田野加上稀薄的空气和刺眼的光线成为艺术家以后最重要的灵感来源。新墨西哥北部空间的无边无际使她将她艺术追求的尽头称作“遥远”。她收集散落在沙漠中的动物骨头，天主教苦修会树立的木制十字架也出现在她的作品当中。在接下来的时间内直到斯蒂格利兹于 1946 年去世，奥基夫来往于曼哈顿和沙漠之间。然后她永久定居在西南地区，幽灵农场附近阿比丘的一个种植园。在那里她工作了将近 30 年。直到 1972 年她的视力减退时她才放弃了绘画。



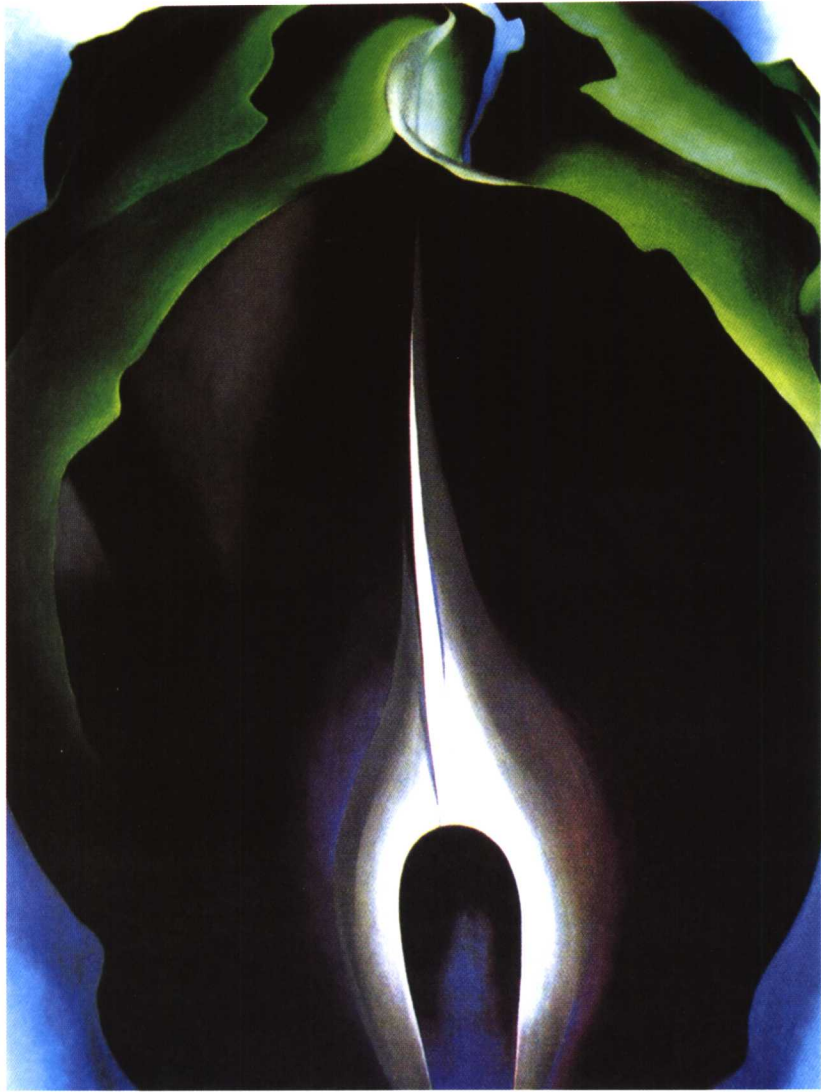
黑色鸢尾花 3

1926 油画

22.9 × 17.8 厘米



天南星 3
1930 帆布油画
102 × 76 厘米



天南星 4 号
1930
40 × 30 英寸



画室外的山景
1930
20 × 36 英寸



牛骨头—红·白蓝
1931
39 × 35 英寸

公羊头骨与蜀葵
1935
30 × 36 英寸



Hannah Höch

汉娜·霍克



1889年出生于德国的哥达，1978年在柏林去世。1946—2001年先后在柏林罗森美术展览馆、柏林艺术学院、巴黎现代艺术博物馆、柏林美术展览馆、马丁·格罗皮乌斯大厦、美国明尼阿波利斯步行者艺术中心、波恩伊法一美术展览馆举办个展。

“达达胜利了！”这是汉娜·霍克作为蒙太奇照片艺术的前驱和从1917年至1922年的柏林达达主义艺术家成员，在她1919年的著名拼贴艺术画Schnitt mit dem Küchenmesser die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands（用厨房餐具鞭笞德国魏玛啤酒肚文化纪元）中的口号。达达艺术家们的胜利宣言是对第一次世界大战后不幸的社会和政治环境的讽刺性攻击。他们运用抽象派拼贴画和蒙太奇照片的审美武器作为动摇公众的（反）艺术手段，从而，作为拆析被认为荒诞情形的方式。

组建于1917年的达达主义艺术团体，尽管他们是无政府兼革命的姿态，柏林达达主义艺术家们事实上是具备教皇形象的绅士俱乐部，在那里，仍然是排斥女性的。事实上，1920年在奥托·伯查德的柏林美术馆举办的第一届国际达达展览中，霍克是唯一的女性艺术家。在这个项目中，她展出了自己的蒙太奇照片Schnitt mit dem Küchenmesser（用厨房餐具鞭笞…），照片不仅鞭笞了魏玛的啤酒肚文化，就像标题承诺的一样，同时指向了妇女的社会地位；虽然在男人和女人的身体蒙太奇中，她搅乱了性别特征的模糊形象，但是一张展示欧洲国家的地图已经给妇女投了赞成的一票。更露骨的政治声明在作品中越来越明朗：在作品左下方，与群众的照片和霍克姓名的开头字母在一起的，是达达主义艺术家领袖和马克思、列宁的照片，然而，在作品的右上方，“反达达主义艺术家运动”这些字的上面是非特烈·埃伯特、凯撒·威廉二世、