



## 好莱坞电影如何与纽约画派产生关联？

Hollywood Film and New York School: How do we Understand Their Interrelation?

迈克尔·莱杰 译者：毛秋月 Michael Leja Translated: Mao Qiuyue

一种面向大众的现代文化产品或许可以帮助我们理解纽曼等画家的原始主义，尤其是让我们明白，这种主义是如何关注悲剧和恐惧的。黑色电影呈现悲剧和恐惧的形式，使得它与神话制造者对原始的解读产生了联系，也凸显出这些主题在当时美国文化中的特点与地位。在电影评论者眼中，神话是黑色电影的重要元素。用雷蒙德·达格纳特 (Raymond Durnat) 的话来说就是：“世界上第一部悬疑戏剧是《俄狄浦斯王》(Oedipus Rex)，它具有极为深刻的情节逆转；一个人在这部戏当中同时扮演了侦探、凶手和刽子手三种角色。还有，克吕泰涅斯特拉 (Clytemnestra) 式的情节也在无数电影中出现过[译者注：克吕泰涅斯特拉是希腊神话中的人物，她是迈锡尼王阿伽门农之妻，和情夫埃癸斯托斯合谋，杀死了自己的丈夫，后被其子俄瑞斯忒斯所杀。]，从《邮差总按两次铃》(The Postman Always Rings Twice) 到 (安东尼奥尼的)《一个爱情故事》(Cronaca di Un Amore)。”[Durnat, Raymond.

“Paint It Black: The Family Tree of Film Noir.” Cinema [U.K.] 6/7 (August 1970): 49.]

由此看来，《俄狄浦斯王》似乎再次成为我们理解那个时代及其文化产品的一个重要参考，它对前面提到的纽曼来说也是同样重要的。

作为一种与神话制造者的艺术和理论同时出现的现象，黑色电影处理着相似的文化素材，被卷入了相似的意识形态。(法国的影评家们在1946年创造出“黑色电影”一词，因为当时一些美国电影当中昏暗的灯光和阴郁的基调给他们留下了深刻的印象。[Frank, Nino. “Un Nouveau Genre ‘policier’: L’Adventure Criminelle.” L’Écran Française 61.28.8 (1946): 8,9, 14. Chartier, Jean-Pierre. “Les Américains aussi font des films ‘noirs.’” La Revue du Cinéma (1 November 1946): 67-70。]

黑色电影讨论的也是人的悲剧和恐惧，例如人们的焦虑、偏执、无力感以及宿命

如同神话制造者的作品一样，黑色电影把它的主人公设定为一个复杂、丰富、矛盾的主体，这个主体非常符合当时人们描述现代人的话语。黑色电影也认为，是人们黑暗、原始的内心世界及悲惨境遇造成了他们的不幸，意识和理性则不用承担责任，不起作用。

1. \_\_\_\_\_  
电影《蓝色大丽花》海报
2. \_\_\_\_\_  
电影《十字交锋海报》海报



等。如同神话制造者的作品一样，黑色电影把它的主人公设定为一个复杂、丰富、矛盾的主体，这个主体非常符合当时人们描述现代人的话语。黑色电影也认为，是人们黑暗、原始的内心世界及悲惨境遇造成了他们的不幸，意识和理性则不用承担责任，不起作用。典型的黑色电影主人公一般都是感情丰富的男性，他总是因为一些自己无法理解、无法控制的原因犯了罪，其野蛮粗暴的行为既毁了自己，也毁了别人。有时候，某种神秘的内心冲动是他做出毁灭举动的首要原因：例如对危险女性的过分迷恋（《邮差总按两次铃》）、得不到发泄的俄狄浦斯情结[《黑暗过去》(The Dark Past)]，或者受到压抑的战争创伤[《蓝色大丽花》(The Blue Dahlia)]。在很多时候，神秘莫测的命运或明或暗地导致他的反社会行为。埃德加·G·乌默 (Edgar G. Ulmer) 曾在1945年执导过一部小成本电影《绕道》(Detour)，在这部影片里，一名十分无辜和讨人喜欢的人物被一连串无法控制的事件推向毁灭。在影片最后，当他被警车带走时，他作为主人公，同时也是电影的叙事者，总结了这部片子的寓意：

“总有一天，命运或一些神秘的力量将会毫无根据地出卖你我。”

《十字交锋》(Criss Cross) 是导演

罗伯特·西奥德梅克 (Robert Siodmak) 于1949年发行的一部影片，在影片的倒叙开场白中，影片主角发表了相同的意见。

“从一开始，事情都在向一个方向发展。一切都是命中注定的，或者说这就是宿命，是厄运，你怎么说都行。”

当这位主角无可救药地迷恋上一个虚伪的女人时，他的命运就已经在暗中注定了。通常情况下，黑色电影的主角都会表现出强烈的无助感和悲凉的宿命感，他们总是无法控制自己的行为 and 命运的走向。正如一个法国批评家在提到《绿窗艳影》(Woman in the Window) 中的人物鲁宾逊时所说的那样：他虽然犯下了谋杀罪，但这“并不是出于人的邪恶、兽性或一时的疯狂，而是因为他处在一连串无法避免的事件当中。”[Bourgeois, Jacques. “La Tragédie policière.” La Revue du Cinéma (1 November 1946): 71.]

黑色电影的编剧和导演绝对不会允许圆满的结局出现；在他们看来，现代生活中并不存在什么圆满的结局，因此电影也应该尊重这一事实。[在1954年，一部黑色电影中的主人公几乎表达了同样的意思。电影名为《极度欲望》(The Other Woman)，导演为雨果·哈斯 (Hugo Haas)。在电影结束之际，电影主角，也就是由哈斯扮演



的一位电影导演，在监狱里向观众说了那席话。]

在某些时候，黑色电影所描绘的生活显得太凄凉、太悲惨，以至于法国电影评论家让-皮埃尔·沙尔捷（Jean-Pierre Chartier）不由得疑惑，为什么美国政府会允许人们拍摄这种电影：“我对海斯办

公室（Hays Office）[译者注：威廉·哈里森·海斯（William Harrison Hays）主管美国电影协会（Motion Picture Association Of America）时，协会的俗称。]多年来禁止将詹姆斯·凯恩（James Cain）的两部小说搬上银幕的行为感到理解，其中一部是《双重赔偿》（Double Indemnity），另一部是《邮差总按两次门铃》。但是我不能理解，为什么这些正直的审查员后来解除了禁令，因为我实在很难想

象，还有什么作品能比它们表现出更极端的悲观主义和对人性的厌恶。”[Chartier, Jean-Pierre. “Les Américains aussi font des films ‘noirs.’” La Revue du Cinéma (1 November 1946): 67.]

在少数情况下，黑色电影会把人物的不安与历史背景联系起来，这让人想起神话制造者公开发表过的一些言论。在1947年上映的《双雄斗智》（Crossfire）一片中，有一位主角[他曾是受雇于美国工程复兴管理局的一名画家，也是一名军人，名为米切尔，由乔治·库伯（George Cooper）扮演。]向他的朋友基利[罗伯特·米彻姆（Robert Mitchum）饰]表达了他的种种困惑、消沉和焦虑，他问道：“是世界突然变疯狂了，还是我疯了？”相比之下，基利是一个强壮、冷漠又睿智的角色，他的回答带有典型的黑色意味：

“当然不是你。毒蛇到处游荡，每个人都可能碰见。我也碰到过，不过它们是我的朋友。”

也就是说，这不是个人的问题，而是一种捉摸不定的凶兆，让人心神不定；并且，人们还应该学会忍受它，甚至以一种受虐的心态去欣赏它，这才是真男人的反应。“毒蛇到处游荡”，这句话的含义在另一个场景中得到了解释：一个参与犹太战争的退伍老兵在与米切尔交谈的时候，发表了对艰难时局的看法，这个人物后来被反对犹太人的士兵所杀。他说：“我觉得，我突然间没有那么多要怨恨的人了。可能因为四年来，我们一直在盯着一颗小小的花生米，这个花生叫打胜仗。就这么一件事。吃掉花生就没事了。突然，花生没了。我们开始寻找别的花生。我们不知道该怎么办，也不知道会遇到什么。我们已经习惯了打仗。但是我们连为什么要打都不清楚。你就觉得，连空气都是紧张的。全是盲目的争斗和仇恨。像你这样的人可能还会恨自己。可能有一天我们都会学着去改变的，停止憎恨，重新去喜欢一些东西。”

这段话则是把人们的心理创伤归结于最近发生的历史事件，它让我们想起戈特列布在同年说过的一段话。

今天，我们的抱负已经沦为竭力地逃避不幸，我们的时代已经变得混乱不堪，因此，我们执迷描绘的象征图形，便表达了神经症这一内在的真相。[Gottlieb,

Adolph. “The Ides of Art.” Tiger’s Eye (December 1947): 43.]

黑色电影和神话制造者的作品都预设了一个处在重压之下的主体，在他周围，（原始的）恐惧和悲剧四处弥漫；两种文化产品的存在和意义都建立在这种假设之上。观众面对的时局观是——毒蛇横行，“时代”混乱，他们还要去体验作品里那些不安的、深沉的、复杂的（原始）个体及其压力。这些都是值得我们分析和探讨的地方。

因此，神话制造者和黑色电影在本质上是相同的。不过，艺术史已经把纽约画派定性为极为卓越和高雅的一类文化，其实这样做，便将这种艺术形式与其同时代的大众文化产品相分离了，但它们之间确实存在着许多共性。[其实一些艺术家，尤其是巴齐奥蒂，十分喜欢黑色电影和电影中的谋杀谜团。巴齐奥蒂在写给兄弟的信中赞扬了以下几部电影：杀人者（The Killers, 1946）、灵与欲（Body and Soul, 1947）和虎穴幽兰（The Damned Don’t Cry, 1950）。]

神话制造者和黑色电影都处理着一些重要的文化素材——如恐惧、焦虑、无助、失落以及厄运等等，它们也是需要得到展现的。我们可以把二者当成法国大革命时期，犯人们在监狱里为自己举办的模拟审判。从定罪、执行死刑到流放地狱，犯人们自导自演的行为使他们的焦虑在象征性的形式中得到了释放。[参见奥利维尔·布兰克，《最后的通信：监狱和革命审判》（Olivier, Blanc, La dernière lettre: Prisons et condamnés de la Révolution 1793—1794），巴黎：拉封出版社，1984年。]

神话制造者的艺术和黑色电影除了具有同样的象征意味，还为观众呈现出一个内心复杂的白人形象及其普遍遭遇，以便用来分析现代生活和解释现代生活。人们能够从中得到慰藉，是因为他们看到了一种普遍的境遇，还有那些操控人类命运的强大力量。两种艺术都排除了历史因素，也只看到了各种情况对个人的影响；每个人都不得不与周围的环境达成妥协，以求自保。这种非常片面的处理方式，只暴露出了部分的问题；而其他问题则变得无从谈起。因此，一些占据主导地位的意识形态和个人立场就被强化了，我将在后文中做出详细说明。此外，两种艺术都展现了人们在面对无法逃脱的悲剧时所

拥有的一种冷酷和倔强。[黑色电影主人公和纽约画派的画家们通常都很平静，但这并不意味着他们不会爆发出偏执、暴力、攻击性等比较强烈的情感倾向。平静的表面之下，种种压力正在沸腾，这些情感的流露就是重要的证据。]

接受事实，相信抗争和改变都是无用功，人们就能获得尊严。用电影《狂欢节》（The Big Carnival）中演员简·斯特林（Jan Sterling）一句令人难忘的话来说就是：“我才不祈祷。跪拜会让我的尼龙袜走形。”

刚才这句话的喜剧意味可能削弱了我想要表达的意思。喜剧成分能起到缓和作用，只要它在黑色电影中作为无情的俏皮话出现，就能减轻电影带给人的恐惧和悲伤。这一点与神话制造者的艺术惊人地相似。喜剧和悲剧再次交织在一起。出于某种需要，戈特列布和罗斯科的作品可能会在象征性地展现悲剧和恐惧时，让两者产生微妙的变化。例如，戈特列布的面具脸（见插图8）就带有某种狂欢节的怪诞风格；冷笑和鬼脸看起来都很像微笑。另外，左下角那只向外窥探的眼睛，明显带有一种滑稽的意味，上面一行，从左边数的第二幅图案也是如此，它由两张相对的脸构成。罗斯科的《叙利亚公牛》中的滑稽则带有米罗的影子；我们可以从画中那些纤细的脚看出来，它们四下散开，仿佛是在奔跑（或者是要潜入地底），画面左边，一个尖顶上摇摇欲坠的气球状物体也带给了我们相同的滑稽感。至少有一位评家也认识到了罗斯科的作品具有这样的特点：1945年，乔恩·斯托普（Jon Stroup）在评论罗斯科的《海边缓慢旋转的漩涡》（Slow Swirl at the Edge of the Sea）时说道：“它在我们心中唤起了一种英雄般的庄严感。同时，又使我们有了一种可笑的悲伤，它让人想起《爱丽丝漫游仙境》（Alice’s Adventures in Wonderland）里面的素甲鱼（Mock Turtle）和跳着方块舞的狮鹫（Gryphon）。这显得很矛盾，又很常见，因为罗斯科的作品就是要让两种感觉同时出现。”[斯托普，《抒情诗的……》（“…In Lyricism”），第48页。德·库宁的《女人》系列绘画也表现出这种滑稽与悲伤的结合，当代批评家们时常提起这一点。]

上述画作中的喜剧元素像是一次与悲

剧的对话，并且也保留了画面原有的恐怖感，这很像是简·斯特林的俏皮话，引人发笑，又带着一丝忧虑。两种艺术都好像捏住了恐怖的鼻子，用来缓解那些令人恐惧的感觉，同时，这种做法也是恐惧感的一部分。[尼采和弗洛伊德都可以为我们提供参考。前者对悲剧和滑稽共同起源的分析，以及后者对幽默和恐惧、或者说焦虑二者关系的讨论，在当时广为人知。在文中，我对这些艺术当中喜剧地位的讨论，对悲剧和滑稽的讨论受惠于T.J.克拉克和玛格丽特·沃思（Margaret Werth）提供的建议。]

虽然神话制造者的理论和黑色电影拥有相同的文化背景和含义，它们却用不同的方法处理着相同的素材，尤其是在处理一些棘手问题的时候。黑色电影让我们看到了处于现代社会中的现代人；它展现出人们对人性及其生存状况的新观念，并把这些观念投射到了当下的历史环境之中。片中人物看起来都抱着现实主义的想法；尽管他们所面对的问题可能会被夸大，但观众还是很容易地就把他们的经历与自己联系起来。

那些人物的感情哪怕不太真实，也会让许多观众感到熟悉；他们对命运表现出的淡泊和顺从，意味着有尊严地接受事实、管理自我情绪，因而树立起了一种鲜明的典型。而神话制造者的艺术和理论则是在一个抽象的、不受时间影响的领域内讨论着相关的问题。他们与现代人的悲剧和恐惧所呈现出的具体形式保持着一定距离；他们邀请观众思考得更久远一点。其作品的意象想要触动更为根本的人类知觉；想要激活一种原始的、恐惧的反应，在人们的无意识深处，唤醒人们关于恐惧的过往记忆。这些作品既期望得到人们哲学上的回应，也期望人们本能的回应。假如某些当代批评家感觉这种效果没有达到，很可能是因为神话制造者的艺术理论存在缺陷。那些指责这些艺术不知所云、神秘莫测的人，其实质疑的是在神话制造者的实践中发挥作用的艺术交流模式和意识结构。神话制造者假设，抽象的绘画形式可以在现代表现出古代神话一样的特点，但这种假设是站不住脚的。[戈特列布和罗斯科访谈，《画像和现代艺术家》。文字稿见阿诺韦和麦克诺顿合著的《阿道夫·戈特列布》，第171页：“我们必须用自己的方式来呈现这些神话，我们的绘画会同时间显得比神话更原始、更现代——更原始是因为，我

1. 电影《绕道》海报



们寻找的是神话观念在久远的原始时代的根源，而不是那些优雅的经典神话版本；更现代是因为，我们必须用自己的经验重新描述神话的含义。”]

在某种程度上，黑色电影和神话制造者绘画的差异都可看做是它们的预期受众在趣味、能力和倾向上的差异。两种艺术形式都试图在观众那里唤起关于恐惧和悲伤的体验，试图构建、囊括和展现这些体验，并至少在一定程度上将这些体验理性化。通过一种引人入胜和直观的方式，黑色电影以所谓无罪（男性）的故事吸引了大批观众。[这里引出一个问题，根据调查显示，在20世纪40年代至50年代，女性在电影观众当中占据了相当惊人的比例。但是黑色电影呈现的是一种男性主体，也假设它的观众是男性。]

电影的叙事风格同时结合了悬疑片和惊悚片的手法，并与人们熟知的社会环境——即现代的“真实”生活——联系起来，从而在最大程度上使观众对主角产生了认可。主角所犯下的罪恶被疯狂地转移到最容易找到的替罪羊身上——例如命运、女人或者其他心理因素；个人的无力感因此具有了普遍性，也变得庄严起来。神话制造者的目的与之相似，但他们的受众期待看到不一样

的文化形式。神话制造者的艺术使得观众能够回忆起他们已知的典故和绘画技巧，同时让他们从一个更久远的角度去思考当代生活中的焦虑。神话制造者们假设，他们的观众熟知经典的悲剧形式和欧洲现代主义，渴望表现出这种学识，并且相信其自身经历也体现了某种抽象的宇宙秩序。[当然，神话制造者的艺术存在的问题之一就是，它错误地认为任何1945年的观众都可以轻松理解神话和经典的悲剧。参见詹姆斯·詹姆士，《政治无意识》（Jameson, Political Unconscious），第68—69页、第130页。]

不管上述两种艺术的区别是深刻还是肤浅，它们都应对着意识形态和个人心理中的新动向，也收到了同样的成效。因此人们可能要问，高雅文化和大众文化对待意义的态度分别是什么呢？有一种观点认为，大众文化拒绝意义——不管这种拒绝是被鲍德里亚所赞赏[参见鲍德里亚，《在沉默的多数人的阴影下》（A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social），第16页。同时参见莫德斯基，《伪装的女性》（Modleski, “Femininity as mas(s)querade”）；以及伯金、唐纳德·卡普兰，《白日梦的形成》（Burgin,

**这些讨论恐惧和悲剧的艺术认为，斯多葛学派所提倡的坚忍克己是应对现代焦虑的一个好办法。忍受折磨成了一件自然甚至崇高的事情；被动接受命运的重击被视为一种庄严的回应。黑格尔对斯多葛学派的评价在这里显得很恰当。他认为，这种思想是一种奴隶的意识形态，它从一种“普遍的恐惧和束缚”中生发而来。**

1. 预言者 戈特列布 1950

Donald, and Kaplan, Formations of Fantasy)。], 还是被大众文化的批评家们所埋怨，至少在我们所讨论的例子中，这一观点是错误的。黑色电影的观众可能会喜欢被电影带领着思考，但电影的意义还是存在的。就像人们的心理幻想是意识形态的工具和产物一样，文化中的幻想故事也参与了“意义的霸权主义”，而人们却常常认为，大众文化会回避这种霸权主义。在这里，精英文化和大众文化是同一意识形态规则的两张面孔；它们对彼此的戒备、甚至敌意，有时候会掩饰它们高度相似的目的。霸权就建立在这点上。

这些讨论恐惧和悲剧的艺术认为，斯多葛学派所提倡的坚忍克己是应对现代焦虑的一个好办法。忍受折磨成了一件自然甚至崇高的事情；被动接受命运的重击被视为一种庄严的回应。黑格尔对斯多葛学派的评价在这里显得很恰当。他认为，这种思想是一种奴隶的意识形态，它从一种“普遍的恐惧和束缚”中生发而来。[黑格尔，《精神现象学》（Phenomenology of Spirit），第121页（第199段）。感谢T·J·克拉克提供参考。]一个人是选择与毒蛇做朋友，采取黑色电影中那种孤傲、冷峻的态度面对困难，还是在无助、悲惨地面对虚无之时，通过绘画和文字，诗意地疾呼对命运的敬意或愤怒，这些都不重要。不管人们选择哪条道路，其实都选择了放弃补救，选择了重新评价自己，选择了接受整个人类的命运。做出这两种典型行为的，都是上述两种艺术中存在的某种主体，这也是两种艺术真正的意义和共性所在。神话制造者的艺术——现在我还是称它为纽约画派更合适——和黑色电影，用具体的视觉形式展现了现代人话语中那个复杂的主体。虽然它们的表达方式大相径庭——黑色电影中的人物把这个主体活生生地演出来，并试图用清晰的语言表达出来，而神话制造者的绘画则是用一系列的象征形式去表现更古老的内容，以及在人们的意识和精神领域所发生的冲突——两种艺术都会在某些时候介入对方的领域。黑色电影偶尔也会用象征性的手法来表现主体和主体的心路历程——这通常是借助梦和无意识完成的。我将在下一章展开讨论。另一方面，假如神话制造者的绘画没能成功地实现他们的理论诉求，艺术家的公共身份就会在某种程度上做出弥补。神话制造者的形象，还有

许多其他纽约画派艺术家的形象都散发出黑色电影中的气息，从而强有力地证明，上述两种艺术在塑造两种主体时，在实质上是一致的。措辞强硬、性格阴郁、愁容满面、酗酒，同时又孔武有力，纽约画派的艺术家在公众面前的这种形象，有时候也是他们的自我定位，从而让他们的事业本身变成了一出黑色戏剧。有时候，他们向公众展现自我的方式都与黑色电影惊人地相似。纳马思（Namuth）在波洛克创作《秋天的韵律》（Autumn Rhythm）和《壹：31号》（One）时拍摄了一组照片——他通常站在梯子上往下俯拍，显然是为了尽可能地突出画家和他的作品——这让人想起，黑色电影也常用俯拍或仰拍来制造出一种角落里的封闭感。在电影《绿窗艳影》当中，万利教授[爱德华·G·鲁宾逊（Edward G. Robinson）饰]杀人之后，他的惊慌失措被一个俯拍的镜头表现出来；他看起来非常迷茫、窘迫和无助。他让我们联想到这张照片中的波洛克，在这张照片里，波洛克正在思考他创作出了什么，他仿佛对眼前的作品感到惊讶和震撼，他看上去显得又孤独、又渺小。1959年，《生活》杂志在一篇文章当中附上了罗斯科的照片，其中对人物脸部细节和阴影的呈现也让我们想起黑色电影惯用的手法。[这张照片是作为一篇文章的插图出现的，即多萝西·赛柏林，《四个先锋者的多样艺术》（Dorothy Seiberling, “The Varied Art of Four Pioneers”）。]在《生活》杂志刊登的一系列文章当中还出现了波洛克的照片——他的头部旁边摆放着一个人的头骨——这更加明确地表现出黑色电影和纽约画派的联系。

他的脸上布满皱纹，他的眼睛在阴影中搜寻着光芒，杰克逊·波洛克展现出一个很少享受宁静的男人形象。[赛柏林，《令人困惑的美国艺术》（“Baffling U.S. Art”）。]

早在1949年，《生活》就刊登了一张波洛克的照片作为一篇文章的插图，波洛克当时“忧郁地”站在《1949年第9号》旁边，这篇文章提出了一个问题，即波洛克是不是“美国当代最伟大的画家”。[《杰克逊·波洛克是美国在世最伟大的画家吗？》“Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?”，载《生活》，1949年8月8日，第43页。]

这种带有黑色意味的照片通常会使得大众文化更容易理解纽约画派的艺术，而不是他们的作品。[我擅自把纽约画派中的其他艺术家也引入了关于神秘制造者的讨论中，因为文化对神话制造者的同化作用与文化对纽约画派其他画家的同化是一起发生的。这些照片之间的区别还没有被人提出过。因此，一个宏观上的“抽象表现主义者”的形象便会被人们应用到所有的艺术家身上（有时候甚至是不合适的：例如，关于纽曼的照片就很少把他塑造为一个黑色电影的人物形象）。在这方面，波洛克的影响可谓最大，这一点也非常严密地配合着我所说的神话制造者们的事业野心。我认为，作为现代人话语的一个大众文化分支，黑色电影非常贴近合成体“纽约画派”在文化上占据的位置。]

关于他们的许多文章——甚至一些表现出学术追求的文章——都把焦点放在了艺术家们的事业轶闻或传奇故事上。显然，艺术家们在《生活》杂志上透露出的冷酷目光[那张摄于1951年的著名照片《一群愤怒的先锋艺术家》（“Irascible Group of Advanced Artists”），就是一个经典的例子]和艺术家们惨烈的死亡及自杀事件不会像我们想象的那样，能与纽约画派的意识形态和文化效应轻易地分开。[译者注：1950年，大都会博物馆举办了一场名为“1950年，今日美国绘画（American Painting Today—1950）”的展览，但是其中没有收录任何抽象表现主义画家们的作品。戈特列布便带头起草了一封致大都会博物馆馆长的公开信，以抗议博物馆评审团在甄选作品的过程中对新近艺术的敌意和过于保守的态度。戈特列布在与莱因哈特和纽曼协商之后，向其他一些艺术家们征集签名。有18位艺术家同意签名，10位艺术家表示支持。后来，纽曼将这封信交由《纽约时报》发表。1951年，《生活》杂志决定为参与抗议的艺术家们拍摄一张合影，并记录这次事件。在参与署名的18位艺术家当中，有15位出现在照片上。这幅摄影作品署名为《一群愤怒的先锋艺术家》，它后来成为人们认识抽象表现主义画家的重要参考。]