

# 前卫与庸俗

格林伯格

## ■ 导 读

在《前卫与庸俗》（“Avant Garde and Kitsch”，1939）这篇论文里，格林伯格声称前卫的或现代主义的艺术是拒斥资本主义文化工业产品的手段。他用 Kitsch 来形容这种消费主义的庸俗艺术（按：Kitsch 这个德语词，原意是“垃圾”，后来用来形容那些多愁善感的、赚人眼泪的通俗剧等趣味低下的艺术品，因此也有译为“媚俗”或“媚俗艺术”的。但在中文里，“媚俗”一词更多地伴随着捷克作家昆德拉的名字出现，带有昆德拉赋予它的太多的哲学与政治意味，因此笔者将格林伯格的 Kitsch 直截了当地译为“庸俗”或“庸俗艺术”）。而前卫艺术，跟现代哲学一样，探索我们经验和理解世界的那些条件。它并不单纯提供有关世界的信息，就像那些精确地描绘世界表面现象的方法所做的那样。

《前卫与庸俗》部分地也是对极权主义国家捣毁和抑制现代主义艺术，却代之以“雅利安艺术”或“社会主义现实主义”的国家艺术的一种反应，因此带有当时鲜明的自由左派的政治动机。但是，与当时世界各国的进步知识分子或多或少都倾向于左翼一样，格林伯格的这一政治关怀并不令人感到意外。同时，现代知识分子的这种政治关怀，也不能被解读成艺术要直接为政治服务这样一种更为机械的论点。没有比这种类推更荒谬的事了！波德莱尔以来，杰出的现代主义者都坚持一定的党派立场，然而，他们当中几乎没有一个会认为直接受命于政治的艺术会是好艺术。这就是政治关切与艺术自主之间的紧张关系的命题，在理解全部现代主义叙事与理论中是如此重要的原因所在<sup>①</sup>。因此，没有什么比认为格林伯格的党派立场决定了他是一种国家

---

<sup>①</sup> 关于现代主义的党派性，以及自主艺术与现实关怀之间的紧张关系的论述，详见拙作《什么是现代主义？》，见《20世纪艺术批评》，3~51页，杭州，中国美术学院出版社，2003。

政策的御用文人的幼稚想法，距离事实更远的东西了！因为，格林伯格批评生涯的出发点及其最终归宿，都在于坚持艺术家的社会关怀及其审美自主之间的紧张关系。

确切地讲，格林伯格的艺术观，是马克思主义政治学与包豪斯美学的某种辩证。格林伯格将庸俗艺术的起源追溯到工业革命所带来的社会分化、文化普及的兴起以及廉价艺术品市场的诞生。他不仅将纳粹德国及苏联的官方艺术，而且还将美国式资本主义的大宗文化艺术产品，都归入庸俗艺术。

在格林伯格看来，对庸俗艺术的拒斥，反过来要求对高级艺术的坚决捍卫。不过，他心目中有一个高级艺术的特别模式。格林伯格是在美国一个相当混乱的艺术时期写作该文的，当时在美国有四个主要的艺术运动：“美国场景运动”（American-scene）、社会现实主义（social realists）、受立体派影响的“美国抽象艺术”（American Abstract Artists）以及超现实主义（Surrealism，从未在美国生根，但由于不少欧洲超现实主义艺术家的到来，也颇见势力）。

格林伯格对前两者没有兴趣；对他来说，他们基本上是为政治服务的庸俗艺术。他也看不起超现实主义，他认为，超现实主义是向绘画的虚构观念（通往想象世界的一扇窗户）的倒退。在进入40年代时，人们还不清楚现代主义绘画的主渠道会导向超现实主义还是抽象。格林伯格持续不断的、有时候甚至好斗的论辩，在使当时的思想观念偏离前者而走向后者方面，扮演了关键角色。

《前卫与庸俗》代表了格林伯格对前卫艺术的早期看法。他后来很少用“前卫艺术”（avant garde）这个词，相反，随着他的艺术批评理论渐趋成熟，他越来越多地使用“高级艺术”（advanced art）、“重要艺术”（major art）。而且，在他后来思想的发展中，“前卫与庸俗”这种尖锐的对立也开始松动。格林伯格后来认为，对前卫艺术构成威胁的，并不是什么庸俗艺术，而是“中庸艺术”（middlebrow）。其实，在《前卫与庸俗》一文中，人们已经可以读到这种变化的潜在可能。因为在格林伯格对庸俗艺术诞生的社会背景的分析中，已经潜藏着这样一种认识，即现代庸俗艺术只是传统社会的民间艺术的继续。正如在任何一个传统社会里都存在着民间文化与民间艺术一样，在一个现代的城市社会里，庸俗艺术有它的存在合理性。因此，在成熟期的格林伯格看来，对前卫艺术的挑战已经不再来自庸俗艺术，而是中庸艺术。什么是中庸艺术？就是假冒的前卫艺术，没有趣味或趣味低下的前卫艺术。在他的心目中，典型的中庸艺术就是波普艺术。

因此，在格林伯格那里，“前卫”更多的是指某种态度，即前卫态度，一种反对既定艺术语言和学院派的态度。这种理解，同样也构成英美对前卫艺术的一般理解的基础。这一点，使格林伯格的前卫艺术理论，与德国美学家彼得·比格尔的前卫艺术理论（或先锋派理论）迥然不同。（详见比格尔《先锋派理论》，及本书下一章对比格尔的有关述评。）

格林伯格的早期思想深受马克思（Karl Marx）和霍夫曼（Hans Hofmann）的影响。格氏对马克思主义理论的研究，使他对前卫艺术产生了兴趣，因为前卫艺术暗示着，抽象是一种革命的形式，远离美国叙事性绘画的流行趣味。但对格林伯格来说，更重要的影响来自德国艺术家与美术教育家汉斯·霍夫曼。1938年至1939年间，格林伯格参加了霍夫曼的夜校。在那里，霍夫曼强调了绘画的形式质量——扁平画布上的色彩、线条、平面及各种形状的“推一拉关系”。在格氏40年代与50年代的批评中，他发展了这些观念，将它们锻造成一种独特的批评工具。

40年代中叶，格林伯格是第一个支持纽约画派的抽象艺术家如杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）、威廉·德·库宁（Willem de Kooning）、罗伯特·马瑟韦尔（Robert Motherwell）及大卫·史密斯（David Smith）的人。其时，不要说美国政府尚未认识到这些前卫艺术家的意义，就是绝大多数美国批评家也并不认为这些纽约艺术家有什么重要性。只有极少数批评家支持这批艺术家，格林伯格是他们当中最坚决的一位。请读者留意时间，格林伯格支持美国抽象表现主义艺术家之时，冷战是否已经开始了？

1950年12月，格林伯格加入美国中情局（CIA）旗下的“美国文化自由委员会”（American Committee for Cultural Freedom），这是一个总部设在巴黎的“世界文化自由委员会”的分支机构。这一史实，成了后人攻击他是美国外交政策的御用政客这一不实之词的主要来源。然而，迄今为止，没有任何证据表明格林伯格的批评写作直接地受命于该委员会，或间接地受命于中情局，也没有任何证据表明作为美国当时最有影响的美术机构——纽约现代艺术博物馆（MOMA）——卷入了美国政府的冷战。那么，格林伯格之加入“美国文化自由委员会”该作何解释？格林伯格四卷本文集的编者奥布赖恩（O'Brian，他本人既不是格林伯格的赞美者，也不是格林伯格的诋毁者，而是较为客观、中立的学者）认为，这一举动只能被解释为纽约左派知识分子普遍的政治转向的一种象征。对共产主义（它在现实中是以斯大林的社会主



义模式出现的)普遍感到失望的这些左派知识分子(他们曾经是狂热的马克思主义者),只能通过这种“站队”的象征性举动来表明自己对自由的捍卫。

自从用法语写作的加拿大人赛尔热·吉尔博特(Serge Guilbaut)《纽约如何盗窃现代艺术的理念》(*How New York Stole the Idea of Modern Art*, 1983)发表以来,美国的抽象表现主义艺术家们就饱受“冷战战士”(cold warrior)之讥,仿佛曾经无人理睬的前卫艺术家们,再度成为人人喊打的过街老鼠。然而,即便是这位带有强烈的法国文化沙文主义情绪的吉尔博特先生,也还是在他的书里开宗明义地指出:“我的意图并不是想要将这一前卫运动的艺术家们说成是具有明确的政治动机,也不是想要暗示,他们的行为是某种阴谋的产物。”<sup>①</sup>讽刺的是,后人不将这位始作俑者的观点篡改为阴谋论,是不会感到过瘾的。

20世纪末,主持过一项关于“美国中情局与文化冷战”的大规模调查工作的作者弗朗西丝·桑德斯(Frances Stonor Saunders),曾采访了1954—1961年间担任纽约现代艺术博物馆馆长助理的瓦尔多·拉斯姆森(Waldo Rasmussen, 1961年以后任馆长)。拉斯姆森告诉这位作者:

有一系列文章在讲现代艺术博物馆的国际展览计划与文化传播间的关系,有些甚至暗示这一计划与中情局有关。由于我那几年正好在那儿工作,我能说,这彻头彻尾是假的。国际计划的重点是有关艺术的——它无关乎政治,无关乎宣传。事实上,对一家美国博物馆来说,避开文化宣传的暗示,是极其重要的;正是出于这一理由,跟美国大使馆或美国政府官员联系并不总是有利的,因为那会暗示这些展览意在宣传,而事实上它们却不是。<sup>②</sup>

末了,即使是这位竭力想要爆料的作者桑德斯小姐,也不得不承认:“没有初步的证据证明中情局与现代艺术博物馆之间有过正式协议。”(There is

① Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1983, p. 3.

② Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta Books, 1999, p. 268.

no prima facie evidence for any formal agreement between the CIA and the Museum of Modern Art),<sup>①</sup>然而,全世界的“憎恨学派”[借用哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom)的用词]并不会就此罢休。桑德斯小姐就明目张胆地说:“事实上,它(按:指正式协议)根本没有必要。”但是,正如美国学者阿尔温·桑德勒(Irving Sandler)指出的那样:对全世界的美国抽象表现主义及格林伯格的诋毁者而言,提供证据确有必要。<sup>②</sup>

那么,格林伯格本人是如何回应抽象表现主义是冷战的武器这一说法的?他说:

有大量这类屁话——说什么国务院支持美国艺术,那是冷战的一部分,如此等等。只有当美国艺术在国内与国际,主要是在巴黎,都已经成功之后,国务院才说,我们现在可以出口这类东西了。在这之前,他们根本不敢这么做。[而当他们这么做时]仗早已打胜了。<sup>③</sup>

因此,与50年代其他著名的纽约知识分子一样,格林伯格有着明确的政治关切。但是,一个知识分子的政治关切不应当与他的政治行动混淆起来,更不应该因其支持“自由主义”的政治不正确(在“自由世界”与“极权主义”这种简单的两极对立——所谓的冷战思维——里,反其道而行之,亦即支持“极权主义”难道就正确吗?)将其言论一概抹倒。中国有一个良好的治学传统,叫做“不因人废言”。然而,在现实中,人们往往通过揭示某人的政治动机(尤其是当这种政治动机与自己的政治立场不一样时),将其言论一笔勾销。

总之,在20世纪八九十年代后现代主义思潮盛行之时,格林伯格遭到众多的诋毁,但是,进入21世纪后,人们已经越来越认识到格林伯格的重要

---

① Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta Books, 1999, p. 268.

② 另一项反驳中情局推广美国抽象表现主义这一论点的、最为晚近的大规模调查工作是由大卫·考特(David Caute)做的。见他的 *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

③ Robert Burstow, "On Art and Politics: A Recent Interview with Clement Greenberg," *Frieze*, September-October 1994, p. 33.

性。美国学者迈克尔·刘易斯（Michael J. Lewis，他本人既不是格林伯格的赞美者。也不是格林伯格的诋毁者。在本文里，为了表示平衡起见，我很少引用格林伯格的赞美者们的话）曾经这样来刻画那些“克莱的诋毁者”（Clemblashes）眼中的格林伯格肖像：“他是推广美国艺术，使其成为美国外交政策的工具的人，心照不宣地与所谓中情局资助的美国绘画在欧洲的巡回展览合作，也是一个将麦卡锡主义者的气质带进其审美判断的人，不能容忍不同意见，强化了令人窒息的一致。”<sup>①</sup>

然而，也正如刘易斯所说，格林伯格持久不衰的重要性的真正原因基于这样一个事实：今天的艺术界仍然为他的观念与训条所困扰。当下的至理名言是，艺术应当具有明确的和直接的政治用途；庸俗与高雅艺术之间的区别是毫无意义的；主题内容与叙事内容要比技法或形式更重要。至于内在于每一种艺术类型的风格发展的、融贯与逻辑的道路的观念，则被抛弃，转而成为欢迎地方性的、临时的、个人的和任意的东西的任情狂欢。“但是，”刘易斯进一步指出，

其结果却不是一种较早阶段的文化活力的增进，而是一种明显的和灾难性的衰落。因此，如果说美国的艺术学校的学生们仍然在运用格林伯格的理论——他们确实如此——那是因为在没有任何立足点的、汹涌险恶的大海上，拥有一个地标总是令人安慰的，即使从理论上来说是一种可恨的东西。作为一种陪衬，甚至作为一个秘密的理想，格林伯格所支持的某些东西——严肃、高度的思想完整性、对形式完美的倾心——或许还会伴随我们一段时日，如果我们足够幸运的话。<sup>②</sup>

## 延伸阅读文献

1. Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961; 《艺术与文化》，沈语冰译，桂林，广西师范大学出版社，2009。

2. Clement Greenberg, *Late Writings*, edited by Robert C. Morgan, St. Paul: University of Minnesota Press, 2003.

---

① Michael J. Lewis, "Art, Politics & Clement Greenberg", *Commentary*, June 1998.

② Ibid.



3. Clement Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
4. Clement Greenberg, *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, 4 vols., ed., John O'Brian, Chicago: The University of Chicago Press, 1986—1993.
5. Donald Kuspit, *Clement Greenberg: Art Critic*, University of Wisconsin Press, 1979.
6. Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.
7. Thierry de Duve, *Greenberg Between the Lines*, Paris: Dis Voi, 1996.
8. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1996.
9. Francis Frascina, ed., *Pollock and After*, 2<sup>nd</sup>. Edition, Routledge, 2000.
10. 沈语冰:《格林伯格:现代主义及其怨言》,见《20世纪艺术批评》,153~178页,杭州,中国美术学院出版社,2003。

## ■经典文献

### 前卫与庸俗

一种文明可以同时产生两种如此不同的事物:T. S. 艾略特(T. S. Eliot)的诗与叮砰巷(Tin Pan Alley)的歌,勃拉克(Braque)的画与《星期六晚邮报》(*Saturday Evening Post*)的封面。这四样东西都符合文化的逻辑,而且表面上看都是同一种文化的组成部分和同一个社会的产物。然而,它们的关系似乎到此为止。一首艾略特的诗与一首艾迪·格斯特(Eddie Guest)的诗——什么样的文化视角可以大到使我们可以将它们置于一种富有启发性的相互关系之中?如此巨大的悬殊存在于单一文化传统框架内,这一点现在是,并且长期以来一直是被视为理所当然的——这一事实表明了这种悬殊是事物的自然秩序的一部分?还是某种全新的东西,只有我们时代才有的现象?

答案远不只是美学内部的研究可以回答的。在我看来,有必要比以往更紧密、更具原创性地研究特殊而非一般个体所遭遇的审美经验与这种经验得以发生的社会和历史语境之间的关系。除了上述问题外,我们的发现将会回答其他的,甚至更为重要的问题。

## —

一个社会，当它在发展过程中越来越不能证明其独特的形态是不可避免的时候，就会打破艺术家与作家们赖以与其观众交流的既定观念。[在这样的社会里，想要]假定任何东西都变得异常困难了。宗教、权威、传统、风格所涉及的一切古老真理统统都成了质疑的对象，作家和艺术家们也不再能够评判观众对他的工作所采用的符号与指称所作出的反应。在以往，这样一种事件状态通常会演变为静止不变的亚历山大主义（Alexandrianism）。这是一种学院主义，真正重要的问题由于涉及争议而被弃置不顾，创造性活动渐渐萎缩为专门处理屑小形式细节的技艺，而所有重大问题则由老大师们遗留下来的先例加以解决。同样的主题在成百上千的不同作品里得到机械的变异，却没有任何新东西诞生：斯塔提乌斯（Statius）、八股文、古罗马雕塑、学院派（Beaux-Arts）绘画、新共和主义建筑，都是如此。

出于对我们眼下这个正在腐坏中的社会中尚存的一线希望的信念，我们——我们当中的某些人——才一直不愿意接受这最后一个阶段是我们自己的文化宿命。在寻求对亚历山大主义的超越中，一部分西方资本主义社会已经产生出某些前所未有的东西：前卫文化。一种高级的历史意识——更确切地说，一种新的社会批判和历史批判的出现，使得这一点成为可能。这种批判并没有将我们眼下的社会去面对永恒的乌托邦，而是依据历史与因果关系，清醒地检查位于每个社会中心的形态的先例、正当性及其功能。因此，我们眼下这种资本主义社会秩序就不是表现为一种永恒的和“自然的”生活条件，而是社会秩序演替中的最后形态。这样一种新的视角自19世纪五六十年代以来，已成为先进思想意识的一部分，不久也为艺术家和诗人所吸收，尽管这种吸收在很大程度上可能是无意识的。因此，前卫的诞生与欧洲科学革命思想的第一次大胆发展，在年代和地理上都吻合，也就不是什么意外了。

确实，第一批波希米亚定居者——当时，他们与前卫艺术家是同义词——不久就公开表示出对政治不感兴趣。但是，假如没有关于他们的革命观念到处传播，他们就不可能拈出“布尔乔亚”一词，并借以界定他们自己不是“布尔乔亚”。同样，如果没有革命的政治态度从道德上给他们以帮助，他们也就不会有勇气声明他们激进地反对主流社会标准。事实上，这样做确实需要勇气，因为前卫艺术家从资本主义社会转移到波希米亚社会，也意味



着离开了资本主义市场，艺术家和作家们正是在失去了贵族的赞助后被扔进这个市场的。（至少，从表面上看事情是这样——这意味着要在阁楼上挨饿——尽管，正如我们马上就要表明的，前卫艺术家们依然保持着与资本主义社会的联系，恰恰是因为他们也需要这个社会的钱。）

是的，一旦前卫艺术成功地从社会中“脱离”，它就立刻转过身来，拒绝革命，也拒绝资产阶级政治。革命被留在社会内部，作为意识形态斗争的混乱的一部分，革命一旦牵涉迄今为止的文化一直必须依赖的那些“珍贵的”公认信念，艺术与诗歌很快就发现它很不吉利。因此，人们渐渐发展出这样的信念，即前卫艺术真正的和重要的功能不是“实验”，而是发现一条在意识形态混乱与暴力中使文化得以前行的道路。完全从公众中抽离出来后，前卫诗人或艺术家通过使其艺术专门化，将它提升到一种绝对的表达的高度——在这种绝对的表达中，一切相对的东西和矛盾的东西要么被解决了，要么被弃置一旁——以寻求维持其艺术的高水准。“为艺术而艺术”和“纯诗”出现了，主题或内容则像瘟疫一样成了人们急于躲避的东西。

正是在对绝对的探索中，前卫艺术才发展为“抽象”或“非具象”艺术——诗歌亦然。前卫诗人或艺术家努力尝试模仿上帝，以创造某种完全自足的东西，就像自然本身就是自足的，就像一片风景——而不是一幅风景画——在美学上是完全自足的一样；或者说，创造某种给定的东西，神明原创的东西，独立于一切意义、相似物或源始之上。内容已被如此完全地消融于形式之中，以至于艺术品或文学作品无法被全部或局部地还原为任何非其自身的东西。

但是，绝对终究是绝对，诗人或艺术家，不管他是什么，都会比其他人更珍惜某些相对价值。他借以诉诸绝对的价值其实只是相对价值，也就是美学价值。因此，他所模仿者并非上帝——这里我是在亚里士多德的（Aristotelian）意义上使用“模仿”一词——而是文学艺术本身的规矩与过程。这就是“抽象”的起源。诗人或艺术家在将其兴趣从日常经验的主题材料上抽离之时，他们就将注意力转移到他自己这门手艺的媒介上来。非再现的艺术或“抽象”艺术，如果想要有什么审美价值的话，就不可能是任意的或偶然的，而必须来自对某种有价值的限定或原创的遵循。一旦日常的、外在的经验世界被放弃，那么这种限定也就只能见于文学艺术早已借以模仿外在经验世界的那些过程或规矩本身。这些过程和规矩本身成了文学艺术的主题。如果说——继续在亚里士多德的意义上——一切文学艺术都是模仿，那么，我们现在所说

的模仿则是对模仿的模仿。引用叶芝 (Yeats) 的话来说就是：

可是没有教唱的学校，而只有  
研究纪念物上记载的它的辉煌。<sup>①</sup>

毕加索 (Picasso)、勃拉克、蒙德里安 (Mondrian)、米罗 (Miro)、康定斯基 (Kandinsky)、布朗库西 (Brancusi)，甚至克利 (Klee)、马蒂斯 (Matisse) 和塞尚 (Cézanne)，都从他们工作的媒介中获得主要灵感。<sup>②</sup> 他们的艺术那令人激动之处，似乎主要在于他们对空间、表面、形状、色彩等的创意和安排的单纯兴趣，从而排除了一切并非必然地内含于这些要素中的东西。像兰波 (Rimbaud)、马拉美 (Malarme)、瓦莱利 (Valery)、艾吕亚 (Eluard)、庞德 (Pound)、哈特·库莱恩 (Hart Crane)、史蒂文斯 (Stevens)，甚至里尔克 (Rilke) 和叶芝之类的诗人，其关注点似乎也集中于作诗的努力，集中于诗兴转化的“瞬间”本身，而不是被转化为诗的经验。当然，这些并不能排除他们作品中的其他关切，因为诗必须与词语打交道，而词语是用来交流的。某些诗人，例如马拉美和瓦莱利<sup>③</sup>，在这方面比别的诗人更加激进——撇开其他一些想要用纯粹的声音来写诗的诗人不谈。然而，假如定义诗歌能变得更加容易些，那么现代诗就会更加“纯粹”，更加“抽象”。至于文学的其他领域——无须用这里提出的前卫美学的定义去强求一致。但是，除了我们时代大多数优秀的小说家可以归入前卫艺术阵营这一事实外，富有意义的是纪德 (Gide) 最具野心的小说是一部关于小说写作的小说，而乔伊斯 (Joyce) 的《尤利西斯》(Ulysses) 和《芬尼根守灵夜》(Finnegans Wake)，似乎首先是，正如一位法国评论家所说，将经验还原为“为表达而表达”，表达本身比被表达的东西更重要。

前卫文化是对模仿的模仿——事实上是对自我的模仿——这既不值得赞美，也不值得批判。确实，这种文化包含某种它着意加以克服的亚历山大主

---

① 诗见叶芝《驶向拜占庭》(Sailing to Byzantium)，多个汉语译本均误，唯查良铮先生译文得之，此处即采用查先生的译文。——译注

② 我的这一想法得益于艺术教师汉斯·霍夫曼 (Hans Hofmann) 在一次讲座中的评论。从这一想法的角度看，造型艺术中的超现实主义是一种反动倾向，因为它试图恢复“外部”主题。一位像达利 (Dali) 那样的画家的主要关切是再现其意识的过程与概念，而非其媒介的过程。

③ 参看瓦莱里对他自己的诗的评价。

义。上引叶芝的诗句指的是拜占庭，离亚历山大城不远；在某种意义上，这种对模仿的模仿是亚历山大主义的高级类型。但有一个至为重要的差别：前卫艺术是运动的，而亚历山大主义则静止不前。而这恰恰就是证明前卫艺术方法的合理性与必要性的东西。这一必要性存在于这样的事实中：今天已不可能通过其他方式来创造高级的艺术和文学。通过贴上诸如“形式主义”、“纯粹主义”、“象牙塔”之类的标签来质疑这种必要性，要么无趣，要么自欺。但是，这并不是说，正是社会提供了对前卫艺术的有利条件，才使得前卫艺术成为前卫艺术。事实正好相反。

前卫艺术对自身的不断专业化，它最好的艺术家是艺术家的艺术家、最好的诗人是诗人的诗人这一事实，已经疏远了不少以前能够欣赏雄心勃勃的文学艺术的人，现在他们已不愿，或无法获得一窥艺术奥秘的机会。在文化的发展过程中，大众依旧保持在或多或少对它漠不关心的境地。但是在今天，这种文化正在为它实际上所隶属的人——我们的统治阶级——所抛弃。因为，前卫艺术其实属于统治阶级。没有一种文化可以离开社会地位，可以没有稳定的收入来源而得到发展。在前卫艺术的情形中，这一点是由那个社会的统治阶级中的精英分子来提供的；前卫艺术自认为已经与这个社会一刀两断，但事实上却总是维系着脐带关系。这一悖论是真实的。如今这一精英阶层正在迅速萎缩。由于前卫艺术形成了我们现在所拥有的唯一活的文化，一般文化在不远的将来的生存因此也受到了威胁。

我们切不可被某些表面现象和局部成功所蒙骗。“毕加索作品展”依旧吸引广大观众，T. S. 艾略特的诗也还在大学里讲授；现代派艺术的交易商仍然在忙碌，出版商也还在出版某些“艰涩的”诗。但是，前卫艺术本身早已意识到危险，一天比一天变得更为羞涩。学院主义和商业化正在最不可思议的地方出现。这只能意味着一个道理：那就是前卫艺术对它所依赖的观众——富裕和受过教育的人——感到不太有把握了。

是前卫文化本身的性质要对它发现身处其中的危险负全责？还是，这是它必须承担的危险债务？还有别的，也许更重要的因素卷入其中吗？

## 二

哪里有前卫，一般我们也就能在哪里发现后卫。与前卫艺术一起到来的，是在工业化的西方出现的第二种新的文化现象，德国人给这一现象取了个精



彩的名字 Kitsch（垃圾、庸俗艺术）：流行的、商业的艺术和文学，包括彩照、杂志封面、漫画、广告、低俗小说、喜剧、叮砰巷的音乐、踢踏舞、好莱坞电影，等等。出于某种原因，这个巨大的幽灵一直以来总是被视为理所当然的。现在是研究其原因的时候了。

庸俗艺术是工业革命的产物；工业革命使西欧和美国的大众城市化了，并确立了所谓的普及文化。

在此之前，唯一区别于民间文化的正式（或官方）文化的市场，是一直面向那样一些人群的：他们除了能读会写，还掌控着总是与某种类型的教化结伴而行的闲暇与舒适的生活条件。直到那时，这一点一直与文化教养不可分割地联系在一起。但是，随着普及文化的到来，读写能力几乎成了跟开车一样寻常不过的技艺，不再被用来区分个人的文化喜好，因为它已经不再是优雅趣味的独一无二的伴随物了。

作为无产者和小资产者定居于城市的农民，出于提高劳动效率的需要学会了读写，却没有赢得欣赏城市的传统文化所必不可少的闲暇和舒适的生活条件。但是，失去了以乡村为背景的民间文化的审美趣味后，他们同时又发现了自己会感到无聊这种新能耐，于是，这些新的城市大众对社会提出了要求：要为他们提供某种适合他们消费的文化。为了满足新市场的要求，一种新的商品诞生了：假文化、庸俗艺术，命中注定要为那些对真正文化的价值麻木不仁，却渴望得到只有某种类型的文化才能提供的娱乐的人服务。

庸俗艺术以庸俗化了的和学院化了的真正文化的模拟物为其原料，大肆欢迎并培育这种麻木。这正是它的利润的来源。庸俗艺术是机械的，可以根据公式操作。庸俗艺术是虚假的经验和伪造的感觉。庸俗艺术可以因风格而异，却始终如一。庸俗艺术是我们时代的生活中一切虚伪之物的缩影。除了钱，庸俗艺术宣称不会向其消费者索取任何东西，甚至不需要他们的时间。

庸俗艺术的前提条件——舍此它就不可能存在的条件——就是一种近在眼前的充分成熟的文化传统的存在；庸俗艺术可以利用这种文化传统的诸种发现、成就，以及已臻完美的自我意识，来为它自己的目的服务。它从它那里借用策略、巧计、战略、规则和主题，并把它们转换成一个体系，将其余的一概丢弃。不妨这么说，它从这一积累已久的经验宝库中抽取生命血液。当人们说今天的流行艺术和流行文学曾是昨天的大胆艺术和深奥文学时，他们所说的正是这个意思。当然，这种说法并不确切。它真正的意思是，随着

时间的流逝，曾经新颖的东西就被当做新的“花样”所窃取，而这种“新的花样”则被当做庸俗艺术得到稀释和伺候。不言自明的是，一切庸俗艺术都是学院艺术；反之，一切学院艺术都是庸俗艺术。因为所谓的学院艺术已不再拥有独立的存在，相反，它已经成为庸俗艺术的自命不凡的所谓“前沿”。工业化的方式取代了手工操作。

由于它可以被机械地生产出来，庸俗艺术业已成为我们生产体系的一个组成部分，而真正的文化从来不可能如此，除了在某些极为罕见的偶然情形中。巨额投资必须看得到同等的回报，因而庸俗艺术已被资本化了；它被迫拓展并保持市场份额。尽管庸俗艺术从本质上说就能自行推销，它还是创造了大量销售模式，并对社会的每个成员构成某种压力。陷阱甚至被安放到了那样一些领域，不妨这么说吧，那些真正文化的保护区。在一个类似我们的国度里，今天仅仅拥有一种倾心于真正的文化的愿望还不够，人们还必须对真正的文化拥有真正的热情，以便赋予他们力量来抗拒，从他们能够阅读滑稽漫画的那一刻起，就充斥于四周并强行映入他们眼帘的那些赝品。庸俗艺术具有欺骗性。它拥有不少层次，其中某些层次高到足以对天真的求知者构成危害。一份像《纽约客》（*The New Yorker*）那样的杂志——它本身不失为了一件奢侈贸易的高级庸俗艺术——为了它自己的目的，转化并稀释了大量前卫艺术材料。也不是说每一件庸俗艺术品都一钱不值，它有时候也会产生某些有价值的东西，某种带有真正民间色彩的东西；而这些偶然和孤立的例子已经愚弄了那些本该明辨是非的人。

庸俗艺术巨大的利润对前卫艺术本身也构成了一种诱惑，其成员并不总能抵御这种诱惑。野心勃勃的作家和艺术家们在庸俗艺术的压力下会调整其作品，即使他们没有完全屈从于这种压力的话。于是，那些令人迷惑的越界的情况也出现了，例如法国的流行小说家西默农（Simenon），还有本国的施坦贝克（Steinbeck）。不管在哪一种情形中，最后结果对真正的文化来说总是一种伤害。

庸俗艺术并不局限于它的诞生地城市，它早已蔓延到乡村，席卷了整个民间文化。它也丝毫不尊重地理的和民族文化的疆界。作为西方工业化的另一宗大众产品，它已经经历了一场世界范围内的凯旋之旅，在一个接一个殖民地排斥并破坏当地文化，以至于通过将自己变成一种普遍的文化，庸俗文化已经成为世界上第一种普世文化。今天，本土中国人，不亚于南美印第安人、印度人和波利尼西亚人（Polynesian），较之其本土的艺术品，更为钟情于〔源自西方的〕杂志封面、凹版照相和挂历女郎。该如何解释庸俗艺术的



这种毒性，这种令人无法抗拒的吸引力？当然，机械制造的庸俗艺术可以压倒当地的手工艺品，西方的强势也能帮上一点忙；然而，何以庸俗艺术能成为比伦勃朗（Rembrandt）的作品更有利可图的出口产品？毕竟，伦勃朗的作品也可以像任何一件庸俗作品那样廉价地加以复制。

德怀特·麦克唐纳（Dwight Macdonald）在发表于《党派评论》的最后一篇论苏联电影的文章中指出，庸俗文化在最近的10年中已成为苏联占主导地位的文化。因此，他指责政府部门——不仅仅因为庸俗文化已成为官方文化的事实，而且也因为它事实上已成为占主导地位的、最为流行的文化。他援引了库特·伦敦（Kurt London）《苏联七艺》（“The Seven Soviet Arts”）一文中的下列一段话：“……大众对待新旧艺术风格的态度也许从根本上说依赖于他们各自的国家提供给他们教育的性质。”麦克唐纳接着说：“毕竟，那些无知的农民为什么必须更喜欢列宾（Repin，俄罗斯绘画中的学院派庸俗艺术的主要代表），而不喜欢毕加索？毕加索的抽象技巧至少与列宾的现实主义风格一样，都与他们自己的原始民间艺术有一定的相关性。不，如果说群众蜂拥而至地想要挤进特雷雅科夫美术馆（Tretyakov，一座专门收藏和展出苏联当代艺术——庸俗艺术——的博物馆），这主要是因为他们已被限制必须避开‘形式主义’，而赞美‘社会主义现实主义’。”

首先，这不是一个仅仅在旧事物与新事物之间进行选择的问题，正如伦敦似乎认为的那样，而是要在坏的、“新颖的”老古董，与真正新的东西之间作出选择的问题。代替毕加索的不是米开朗基罗（Michelangelo），而是庸俗艺术。其次，不管是在落后的苏联，还是在先进的西方，大众更喜欢庸俗艺术都不仅仅是因为政府对他们的限制。当国家的教育体制不辞辛劳地提到艺术的时候，它们总是教导我们要尊重老大师，而不是庸俗艺术；但是，我们却在自己墙上挂上麦克斯费尔德·帕里希（Maxfield Parrish）或其同行的画，而不是伦勃朗或米开朗基罗的作品。而且，正如麦克唐纳自己指出的，1925年前后，当苏联政府还在鼓励前卫电影的时候，苏联的群众照样继续钟情于好莱坞电影。不，“限制”并不能解释庸俗艺术的潜力。

一切价值都是人类的价值，相对的价值，在艺术中如此，在其他地方也一样。然而，在历代有教养的公众中，似乎确实存在着关于什么是好艺术、什么是坏艺术的或多或少普遍一致的意见。趣味可以多样，但不会超出某些限度；当代的鉴赏家们完全同意18世纪日本人的意见，即葛饰北斋（Hokusai）是他



那个时代最伟大的艺术家之一；我们甚至同意古埃及人的说法，即第三和第四王朝的艺术最值得被选来作为后来者的范型。我们或许会喜欢乔托（Giotto），胜过喜欢拉斐尔（Raphael），但我们不会否认拉斐尔是那时最好的画家之一。因此，审美趣味中存在着一致性，而这种一致性，我认为，建立在那些只能见于艺术的价值与可见于别处的价值的一个相当恒常的区别之上。庸俗艺术，由于它是一种运用科学和工业的理性化了的技术，却在实践中消除了这一区别。

让我们举个例子，来看一看麦克唐纳提到过的一个无知的俄罗斯农民，带着假定的选择自由站在两幅画面前，一幅是毕加索的，另一幅是列宾的，那将会发生什么。首先他会看到，比方说，代表了一个女人的诸种线条、色彩与空间的嬉戏。这幅画的抽象技法——让我们权且接受麦克唐纳的假设，对这一点我颇有怀疑——让他想到了他搁在村子里的圣像画，他感到被眼前这个熟悉的形象所吸引。我们甚至可以假设，他隐隐约约地推测到了那些有教养的人会在毕加索的画里发现的某些伟大的艺术价值。然后，他转向列宾的画，看到了一个战争场面。这幅画的技法——就技法本身而言，他并不熟悉。但是对这个农民来说，这并不重要，因为他突然在列宾的画里发现了有价值的东西，远远胜过他从业已习惯了的圣像艺术中所发现的价值；而不熟悉本身却成了那些价值来源中的一种：栩栩如生的可辨认的价值、不可思议的神奇价值、移情的价值。在列宾的画里，这个农民以认知和看待画外的事物一样的方式，来认知和看待画中的事物——艺术与生活之间没有任何不连续性，也不需要接受一种成规并对自己说那个圣像代表耶稣，因为它意在代表耶稣，即使在我看来它一点都不像一个人。列宾能如此栩栩如生地作画，以至于观众可以毫不费力，一下子就不言而喻地认同这幅画——这是多么神奇啊。这个农民还欣喜地发现了画中不言自明的丰富意义：“它讲了一个故事。”与之相比，毕加索的画和圣像画是如此严峻庄重，无趣无味。而且，列宾还提升了现实，使之戏剧化了：日落的景象、四处飞溅的弹片、正在奔跑和跌倒的人群。不需要再考虑毕加索和圣像画之类的问题了。列宾正是这个农民想要的，他什么都不要了，就要列宾。列宾是幸运的，这个农民没有接触过美国的资本主义产品，因为列宾是没有希望与诺曼·洛克威尔（Norman Rockwell）所画的《星期六晚邮报》的封面摆在一起的。

总之，不妨这么说，有教养的观众从毕加索的作品中发现的价值，与这个农民从列宾的画中获得的东西，其方式是一样的，因为这个农民从列宾

的画中所欣赏的东西，某种意义上也是艺术，尽管是在一个较低的层次上，而且促使他去观看列宾画作的那种直觉，与促使有教养的观众去观看毕加索作品的直觉也别无二致。但是，有教养的观众从毕加索的画作中发现的最终价值，却来自二次活动，是对由画作的造型价值所带来的直接印象进行反思的结果。只有在此之后，可辨认性、神奇性和移情性等才得以进入。它们不是直接地或外在地呈现在毕加索的画作之中的，而是必须由敏锐的观众在对造型品质作出充分的反应之后投射进画面。它们属于“反思的”效果。相反，在列宾的画作中，“反思的”效果早已内在于画面，早已为观众无需反思的享受做好了准备。<sup>①</sup> 毕加索画的是原因，列宾画的却是结果。列宾为观众事先消化了艺术，免去了他们的努力，为他们提供了获得愉快的捷径，从而绕开了对欣赏真正的艺术来说必然是十分困难的道路。列宾，或庸俗艺术，是合成的艺术。

同样的道理也适用于庸俗文学：它为那些麻木不仁的读者提供虚假的经验，远比严肃小说所能做的直接得多。艾迪·格斯特与《印第安人情歌集》(*Indian Love Lyrics*) 比 T. S. 艾略特和莎士比亚 (Shakespeare) 更富有诗意。

### 三

如果说前卫艺术模仿艺术的过程，那么庸俗艺术，我们现在已经明白，则模仿其结果。这种对立并非人为的设计；它既与将前卫和庸俗这样两种同时产生的文化现象彼此分割开来的那个巨大的间隔相吻合，也定义了这一间隔。这一间隔是如此之大，以至于根本不可能为通俗的“现代主义”与“现代派的”庸俗艺术之间的无数过渡形式所填补。反过来，这种间隔也与一种社会间隔相一致，后者总是存在于官方文化之中，正如它同样存在于文明社会的别处一样。它的两个方向在与既定社会不断增长或不断减弱的稳定性的固定关系中聚合或发散。社会的一端总存在着有权有势的少数——因此也是有教养的人，而另一端则存在着大量被剥削和贫穷的广大群众——因此也是没有文化的人。官方文化总是属于前者，而后者则不得不满足于民间的或最最起码的文化，或庸俗艺术。

在一个功能发挥良好，足以解决阶级矛盾的稳定社会，文化的对立似乎

---

<sup>①</sup> T. S. 艾略特在解释英国浪漫派诗歌的缺点时也说了类似的话。事实上，人们可以认为，浪漫主义者是始作俑者，庸俗艺术家们继承了他们的罪孽。他们教会了庸俗艺术家们如何从事。济慈主要写了些什么，如果不是写诗歌对他本人的效果的话？



变得模糊起来。少数人的准则为多数人所分享，后者盲目地相信前者清醒地加以信奉的东西。在历史的某个时刻，大众真的能够感受到文化的神奇，并表现出仰慕之意，而不管创造这种文化的大师〔或主子〕们的社会地位到底有多高。这一点至少适用于造型文化，因为造型艺术人人都看得到。

在中世纪，造型艺术家至少表面上可以表达经验的最小公分母。从某种意义上说，这一点甚至到17世纪时还是正确的。那时有一个普遍有效的，不以艺术家意志为转移的观念现实可供模仿。那些订购艺术品的人分配了各种艺术主题，而这些艺术品不像在资本主义社会那样是为冒险投机而创作的。正因为其内容是预定的，艺术家们才有自由关注他们的媒介。他不需要成为哲学家或空想家，只需成为一个手艺人。只要在什么是最有价值的艺术主题上观点一致，那么艺术家就没有必要在其“内容”方面力求原创性和创造性，从而能全力以赴处理形式问题。从私下里和职业上看，媒介对他而言都已经成了他的艺术的内容，正如他的媒介已经成了今天的抽象画家的艺术的公共内容——差别只在于，中世纪艺术家不得不在公众中压抑其职业偏好，总得将其个人的和职业的偏好压抑在并臣服于业已完成的、符合官方标准的艺术品当中。如果说，作为基督教共同体的普通一员，他感到对他的主题尚有某种个人情感需要表达的话，那么，这也只能在有利于丰富作品的公共意义的前提才能被接受。只有到了文艺复兴时期，个人化的处理手法才合法化，但仍需被保持在一望而知和普遍可辨识的范围内。只是到了伦勃朗，“孤独”的艺术家才开始出现，当然，这是一种艺术家的孤独。

但是，即使在文艺复兴时期，只要西方艺术尚在致力于完善其技艺，那么这个领域里的胜利也只有通过在真实的模仿方面取得成功才能变得声名卓著，因为除了它，还没有其他现成的客观标准。于是，大众仍然可以从他们大师的艺术中发现令人艳羡和啧啧称奇的对象。甚至在宙克西斯（Zeuxis）的图画里啄葡萄的鸟儿，也会引得人们拍手叫绝。

当艺术所模仿的现实甚至不再大体上吻合普通人所认知的那个现实的时候，艺术成了阳春白雪这一点才成为陈词滥调。但是，即使到了那时，普通人有可能对艺术所感到愤懑，也由于他对艺术赞助人的敬畏而保持沉默。只有当他对这些艺术赞助人所管理的社会秩序变得不满的时候，他才开始批评他们的文化。于是，平民百姓第一次鼓起勇气公开地发表意见。从坦慕尼派（Tammany）的议员到奥地利的油漆匠，人人都发现自己有资格表达观点。通



常情况下，哪里对社会的不满演变为一种反动的不满，哪里就可以看到对文化的这种愤懑。这种反动的不满经常从复兴主义和清教主义中表现出来，其最近的表现形式则是法西斯主义。在同样的文化气息里，人们开始谈到左轮手枪和火炬。于是，大规模的毁灭性运动以敬神或健康血液的名义，以简单方式和坚定美德的名义出现了。

#### 四

暂且回到我们刚才谈过的那位俄罗斯农民，让我们假设，他在选择了列宾而不是毕加索之后，国家的教育机构开始现身，并告诉他选错了，他应该选择毕加索——还告诉了他理由。苏维埃国家很有可能这么做。但是，俄罗斯的情形既然如此——在其他地方也一样——这个农民很快就发现，终日艰苦劳作以维持生计的必要性，以及他那严峻、令人不堪的生活环境，不允许他有足够的闲暇、精力和舒适的条件，来接受训练以学会欣赏毕加索的画。毕竟，这需要大量“限制”。高级文化是所有的人类创造中最为人为的东西之一，这个农民从其自身来讲不可能发现任何“自然的”紧迫性，可以促使他不管多么困难都得去欣赏毕加索。末了，这个农民想要看画时就会回到庸俗艺术面前，因为他无须努力就可以欣赏庸俗艺术。国家对此无能为力，而且只要生产问题尚未在社会主义的意义上得到解决，这种情况就会继续下去。当然，资本主义国家也一样，这使得在那里所讲的艺术要为大众服务，除了宣传煽动外，不可能还是别的。<sup>①</sup>

今天，只要一种政治制度已经确立起一套官方文化政策，那肯定是为了宣传煽动。如果说庸俗艺术成了德国、意大利和苏联文化的官方倾向，那么，

---

<sup>①</sup> 人们也许会反对说，诸如民间艺术之类的为大众服务的艺术，在非常原始的生产条件下也得到了发展——而且，大量民间艺术水平还非常之高。是的，确实如此——不过民间艺术并不是雅典娜（智慧与技艺女神），而只有雅典娜才是我们所需要的：官方文化及其无限多样的侧面，其丰茂华丽，及其巨大的理解力。况且，我们现在被告知，我们认为好的民间文化，绝大多数是业已死亡的、官方的贵族文化静止的残留物。例如，我们古老的英国民谣，并非由“民间”创作，而是由英国乡村的后封建社会的地主阶级创作，然后通过民间百姓之口留传下来；即使这一点发生在那些人（这些民谣正是为他们创作的）都转向了文学的其他形式很久以后。不幸的是，直到机械时代为止，文化一直是由农奴或奴隶劳动的社会里的唯一特权。他们是文化的真正象征。因为一个人花费大量时间和精力写诗或听诗，就意味着另一个人不得不生产足够多的东西来养活自己，并使前者拥有闲暇与舒适。在今天的非洲，我们发现拥有奴隶的部落里的文化，总的来说要比那些没有奴隶的部落优越得多。

这并不是因为其政府为庸人所控，而是因为庸俗艺术是那些国家的大众文化，正如它也是别的地方的大众文化一样。那些国家对庸俗艺术的鼓励仅仅是极权主义政府寻求迎合其臣民的另一种廉价方式而已。除了屈从于国际社会主义（international socialism），这些政府已竭尽所能，但仍然无法提高其大众的文化水平——即使他们想要这样——他们就将所有文化降到大众的水平来讨好他们。正是出于这个原因，前卫艺术在那些国家才被宣布为非法，这并不是因为高级文化内在的就是一种更富有批判性的文化。（前卫艺术在极权主义政府下有没有可能繁荣的话题，与眼下的问题并没有直接的相关性。）事实上，从法西斯主义和斯大林主义的观点来看，前卫艺术和前卫文学的主要问题并不是因为它们太富有批判性，而是因为它们太“纯洁”，以至于无法有效地在其中注入宣传煽动的内容，而庸俗艺术却特别擅长此道。庸俗艺术可以使一个独裁者与人民的“灵魂”贴得更紧。要是官方文化高于普通大众的文化，那就会出现孤立的危险。

然而，假设群众真的想要前卫艺术和前卫文学，那么希特勒（Hitler）、墨索里尼（Mussolini）和斯大林（Stalin）对于满足这一要求并不会犹豫太久。无论是由于其信条的缘故，还是出于其个人的原因，希特勒都是前卫艺术的一个憎恨者，但这并不能阻止1932年至1933年间的戈培尔（Goebbels）大肆奉承前卫艺术家和作家。当表现主义诗人戈特弗里德·班恩（Gottfried Benn）来到纳粹德国时，他受到了热烈欢迎，尽管正好在同一时刻，希特勒正在宣布表现主义是文化布尔什维克主义（Kulturbolschewismus）。那时，纳粹还认为前卫艺术在德国有教养的公众中所享有的威望也许对他们有利，因此，出于对前卫艺术本质的实际考虑，作为精明政客的纳粹官员们总是将它看得比希特勒的个人喜好更重要。后来，纳粹认识到在文化问题上满足大众的需要，远比满足他们老板的需要更实际。当涉及保留其权力问题的时候，老板们宁愿放弃他们的文化，一如愿意放弃他们的道德原则；而恰恰因为大众本身已被剥夺了权力，因此对他们只能采取其他手段加以蒙骗。这就有必要以一种比在民主国家更为辉煌的风格，来提升大众是真正的统治者的幻象。他们所能欣赏和理解的文学艺术被宣布为唯一真正的文艺，而所有其他文艺则遭到压抑。在这种情况下，像戈特弗里德·班恩之流的人，无论多么热情地支持希特勒，都成了累赘；在纳粹德国，我们再也听不到他们的声音了。

因此，我们可以发现，尽管从某个角度看，希特勒和斯大林个人的庸俗



气质在他们所扮演的政治角色中并非纯粹的偶然因素，但从另一个角度看，它只是决定他们各自政权的文化政策的纯粹附属性因素。他们个人的庸俗气质只是增加了他们在其他政策的压力下本来就被迫支持的文化政策的野蛮和双倍的黑暗罢了——即使他们，从个人的角度言，会钟情于前卫艺术。对俄国革命的孤立这一事实的接受，迫使斯大林不得不做的，也正是希特勒通过对资本主义矛盾的接受及其凝固这些矛盾的尝试，而被迫去做的。至于墨索里尼，他的情况是一个现实主义者的务实态度（disponibilit ）在处理这类事务中的完美典型。在许多年里，他一直青睐未来主义艺术，建造了现代派的火车站及产权为政府所有的公寓。人们还可以在罗马郊区看到比世上其他任何地方更多的现代派公寓。也许法西斯主义是想要向世人展示其新潮，来掩盖这是一种倒退的事实；也许它想要去迎合自己所服务的富裕精英们的趣味。但是近来，不管怎么说，墨索里尼似乎已经意识到，讨好意大利大众的文化趣味，要比取悦他们的主子们的趣味，对他来说有用得多。必须为大众提供令人艳羡和啧啧称奇的东西；但对精英们却无此必要。因此，我们发现墨索里尼开始鼓吹一种“新的帝国风格”。马里奈蒂（Marinetti）、契里科（Chirico）等，则遭到放逐，而罗马新的火车站也不再是现代派的了。墨索里尼很晚才认识到这一点，这一事实再次说明了意大利法西斯主义在得出其角色的必然含义时，相对而言是犹豫不决的。

腐朽的资本主义发现，任何尚有能生产的东西，不管其品质如何，对它自身的存在都将是一种不可避免的威胁。文化中的先进性不亚于科学与工业中的先进性，必然会腐蚀使其成为可能的那个社会本身。这里，正如在今天的其他问题上，有必要逐字逐句地引用马克思的话。如今，我们不再将一种新文化寄希望于社会主义——一旦我们真的拥有了社会主义，这种新文化似乎必然就会出现。如今，我们面向社会主义，只是由于它尚有可能保存我们现在所拥有的活的文化。（1939）

又：在这篇文稿付印数年之后，我非常遗憾地发现，列宾从未画过一幅关于战场的画；他不是那类画家。我张冠李戴了，这说明我对19世纪俄罗斯艺术所知甚少。（1972）

〔美〕格林伯格：《艺术与文化》，沈语冰译，3~24页，桂林，广西师范大学出版社，2009。