

# 新しき造型藝術への展開

鳥田家弘

★

特に建築藝術のための覺え書き

メカニズムの世に於てさへも、やゝもすると不用意なる等閑と無意識なる反感に依つて誤解へ押しやられる建築藝術の、現代社會の上部構造としての新しき藝術上の位置を考察し、同時に、藝術の社會性から論ぜられる所の藝術と技術との交流に就て、新しき造型藝術の展開方向と、それを規定する機械文明の社會生活形式との關係を考察し、特に將來の技術家に對して、現代の藝術への注意を喚起するための、之は粗忽なる覺え書きである。

## ★ 建築藝術の問題

有用であるから繪畫で無いのでは無く、美くしいから工藝で無いのでは無い。かゝることさへ一般に忘却され易い傾向をもつてゐる事は注意しなければならぬ事である。建築を現在でさへ遠く藝術の領域から拒絕せんとする不用意な自由藝術家達さへ見られる。

あらゆる偉大なる社會精神、當時の哲學、宗教はその特有な觀念を畏敬させるために、人類の最高恒久的な表現の一つである建築の力を籍りた。原始民族より第三インターナショナルの記念塔までワイマールのそれに至るまで偉大なモニュマンは、そのゼネレーション特有な生活形式を、建築的造型表現として表はしてゐるのである。

「建築は、人類精神の最高表現の中にある。建築作品を作ると云ふ事、それは、ある最高の感動に到達する事である。各時代、各文化は、各々の建築に於て、その特殊な表現を現はさうと努力した。」即ち過去の偉大な時代文化の展開を考察すると、われわれはその建築藝術形象が、その時代を支配した意識と關係してゐる事を知るのである。宗教の支配下にあつた埃及文化、希臘文化、の優秀な特質は、寺院建築及び墳墓の上に打ち立てられた。

羅馬人の公共建築物、ゴート式の寺院建築、文藝復興に依る宮殿建築、それらの過ぎ去つた世紀の建築作品が訴へる藝術体験——それには、希臘バルテノン神殿式の構造的効果と、ゴシック式の感情移入的な効果が區別されるのである。——それらは、忠實に當時の社會組織や思想の代辨者たりうるものである。

かゝる内容を有する建築作品が、建築藝術的に有してゐる形式の純粹さについては、恰も純粹繪畫の形式が畫家に於けるが如く、建築家自身の取扱ふ可き對象であつて、この問題についての考察は自ら、建築自身以外の他の藝術や他の社會的條件との關係の考察に對しては別個のものである。こゝに於ける形式は、純粹な意味に於ける形象上の建築形式を意味するのではない。その點に就ては後に考察する機會を持ちうるであらう。

然らばわれわれの、現代に特有な建築藝術表現が工業資本主義の技術と機械との効果を有して如何なる形式をもたねばならないだらうか？工業資本主義社會にあつて膨張せる大都市では既に一部の宮殿や住宅の代りに、その大都市の形成者一般大衆を收容し得る社會的建築が必要を痛感されつゝある。これらの共同生活のための公共建築物が、藝術形象として、如何なるプログラムを持たねばならないか。

メカニズムの時代二十世紀の思想は、ダイナミックな、律動的な新建築——新らしき材料と構成技術を準備せる——

の透明な變曲ガラスと純白なコンクリートと黒い鋼鐵の大膽な直線的構成の面や、バウマツセの中に、力強い表現をもつてゐるらしく思はれる。機械が與へた現代生活形式の轉換による複雑な要求が、現代建築家に非常重大な役割を與へた。われわれは此の現實に於て、現代都市及住居の合理主義組織化を社會的、經濟的に與へ得る解決を探索し實踐しなければならぬ。此の事は建築問題を擴大し、且つ革命する。

われわれは、即座に、建築藝術の藝術上の地位を知らずに、建築的造型形式へ飛び込んで行く無謀を避けて、先づ第一に、建築藝術と云ひ造型藝術と云ふかゝる美に對する見解を一應史的に回顧する必要を認め、第二に大きな造型藝術としての藝術の現代に於ける新らしい藝術理論の主張實際運動とを知らねばならない。

美學を哲學の舞臺の中央に登場させたカントから種々の理論體系が如何なる發展過程を辿つて今日に至つてゐるか、と云ふ事は、われわれ現代の資本主義社會に於ける藝術の位置をも暗示するものとなるであらう。

### ★ 新らしき美學の展開

甚だ遺憾なる美的意識の所有者、且つ近世美學の論理的理性的開拓者と謂はれるカントの所謂「純主觀的なる無關心の快感」「利害を離れた快感」「それ自身完結せる合目的性」としての藝術品體驗の目的論的立場を固守して、美的自律性の殻に閉ぢ籠り、一つの美の世界と云ふミクロ・コスモスの中に安住して居た「カント美學」的な藝術への見解は今日では既に實證主義的經驗主義的見地に據つて立つ理論、更に藝術社會學の理論を振りかざすレフトの理論家達に依つてその優位の地位を取つて代られつゝある。

カントの經驗材料なくして論理的に打ち樹てる藝術理論の研究に對しての轉換として十九世紀後半フエヒネルは「下からの美學」の立場から心理學的經驗的研究を行つて革新を唱へ、同じくスペンサーの生物進化論的美學が、ラマルクの生物進化論、ダーヴィニズム、マイエルの勢力不滅説等の唯物論的唱道に和して高慢なる觀念論者に反對して居る。

此の轉換期以前の觀念論は、カント以後種々なる様相に於て獨逸哲學界に君臨し、彼的美學が期待した捕捉し難い「天才」の一個の具現者とさへ讃へられるシラーやカント的理論體系の後繼者フイヒテ、シェーリング、シュレーゲル浪漫派を通じて、ヘーゲルに於て、その觀念論的形而上學としての最高峰を極め、精巧なる歴史の哲學が構成せられ彼の「全体性美學」は抽象的な以前の美點より遙かに完成された形態を示して居る。

カントは、形而上學的根據から藝術美に對する自然美の優越を主張して居るに對して、又、ヘーゲルは、美的に不純原本的な自然美人生美よりも、之を純化し理想化した藝術美の美的價值を、彼の辨證法的解釋の結果、より高く評價して、前進した見地を提出して居る。かゝるものとしてのヘーゲルの理論體系はしばしば科學的態度からその「逆立」を顛倒される事を通じて、プロレタリアートの理論體系に發展せしめられる立場にまで達して居たのである。

新らしい科學精神、新鮮な産業資本主義の熱狂的發展を可能ならしめた諸科學の力強い前進は、蒸氣力、電力應用、地理上の發見、其他資本主義的生産の手段としての機械工業の發達を結果し、同時に生物學界に於ける生物進化論、ダーヴィニズムの理論の確立は、當時の専門學術界に與へた影響のみならず發展の絶頂を指しつゝあつた自由主義競争の主義へ深い理論的影響を與へかくて美學領域の上にも前述の經驗主義的理論が現はれるに至つたのである。

此の美的見解の發展過程に重要な役割を演じて藝術の「民衆的」であると云ふ藝術論が、ダーヴィニズムの影響を受

けた素朴な科學的方法に依つて、フランス評論家テーヌの「藝術哲學」に現はれて來た。テーヌの此の「藝術哲學」は常識的なものになつて居るが要約すると藝術の精神的要素としてその社會の種族、環境、時代を擧げ「人生に於ける藝術の價值」に就て、藝術は科學と共に自己保存種族保存の目的への道であつて、これに依つて普通人に感覺的に最も高遠なるものを表現しての爲めに「藝術は高級であると共に民衆的である。」と論じて居るものである。

このテーヌの「民衆的」と云ふ言葉は直ちに「社會的」に置き換へられた。基督敎的思想から藝術の社會性、道德性を主張した熱狂的なトルストイの「藝術論」は、烈しく社會的感情の崩壊を特徴とするデカタンの藝術を排撃し、藝術の機能に於てかく社會的契機を重視した傾向は現實の社會發展の藝術論上への反映であり、社會の堆積的な發展に現はれるデカタンの傾向に内在し發生し始めたアンチ・テーゼとしての新らしい現象の發生であつた。トルストイの此の藝術の機能の上に於ける社會的契機の重視を更に科學的照映の下に主張し、ギューヨーは「藝術の最高目的は、社會的性質をもつ美的情緒を生成する事にある」と叫んで居る。

斯くしてわれわれは、十九世紀末から二十世紀にかけて科學的方法に依る新らしい美學の機械文化の進展に比例した絢爛たる發展をもつに至つた。是は、又、資本主義發展の過程に内在し發生し來つたプロレタリアートの藝術理論と必然的に結合して、藝術の領域に於てもカント哲學的體系と根本的對立を示すマルクス主義的體系に採り入れられたのである。われわれは、美的見解の發展過程を唯、科學的に追跡して見ると云ふ心構へから、此等の最近の傾向を眺めなければならぬが、併し此處では、極めて簡單に、大股で此の理論家のグループの中を通過するに止め度い。

グローセがギューヨーに次いで藝術發生の基礎を經濟的組織の中に認め、ビュツヘルは、勞働が藝術の發生要因である

と云ふ一つの割期的藝術觀を提出して居る。併し乍ら之等は未だ漠然たる或は限られたる特殊的對象に就ての研究で眞のレポートの理論體系には不充分であつた。併し、かゝる「ビュツヘル」の如き新見解の現はれた事が、美、内至藝術の領域に於ても亦、われわれがカント的體系と根本的に對立するマルクス主義的體系の圈内に入つて來た事を意味するものと考へられる。」此等の研究に就ては、最も常識的な點を拾ひ上げて次への橋渡しとするに止める。

斯くして、われわれの論じ様とする此等の諸問題の前景へは、科學的藝術研究の成果を集めた偉大なる碩學ブレハノーフが立ち現はれて來る。彼は「様々な歴史的時代に於て支配してゐる様々の法則及び手法が如何にして起つてゐるか」と云ふ觀察に止り、藝術の永遠の法則を布告しない、そして藝術の歴史的發展を制約して居る永遠の法則を究明し様と努める所の一云で云へば物理學の様に客觀的で然も此の事はあらゆる形而上學には無縁である」様な科學的美學を提げて立つて居る。此の領域に於て「或る一定の時代、社會、或は社會のある一定の階級の中に支配する美の理想は、部分的には人類發達の生物學的條件の中に、部分的にはその社會の或は階級の發生及び存在の歴史的條件の中にその根據を有するものである」（藝術と社會生活）事を主張し、美的根源の起源及び性質に就ての問題を「社會的人間を圍繞する條件」に依つて解決し、更に藝術の特質及び進化を制約して居る諸要因から、今までの習慣的な誤りを拒絕して、第一には地理的環境と云ふ要因を、第二にはカント美學によつて期待され「藝術の發展に普通、主位的意識を賦與されてゐた天才的個性」の要因を「その眞の尺度と眞の比重に引戻さなければならぬ」として居る。「此の領域に於ける天才の全意識は、彼がその社會或はその階級の有勢なる美的傾向の最も良き表現を與へると云ふ點に歸着して居る。」彼は、此の地理的環境、天才的個性の代りに、われわれに與へられた藝術の本質、進化を説明し得るものとして經濟を取り出

し、上部構造としての藝術と此の經濟との聯關として階級的的心理を擧げたのである。われわれは、今、此のブレハートノフ中の「藝術と社會生活」の見解を、フリーチエが「藝術社會學」の中で述べてゐるのを借用しやう。

「吾々は、何故に時としては「人生の爲め、藝術」の理論が支配し、時としてはその反對に「藝術の爲め、藝術」の理論が支配するかと云ふ事は、もし吾々が藝術の階級的解釋の見地に立ちさへすれば理解されるであらう。藝術はそれ自体目的たりうるかと云ふ事に就ての問題は種々に答へられた。藝術界と社會との關聯は、進歩的表現者を出し、藝術家と社會との乘離は、純粹藝術の君臨を來す。純粹藝術の君臨は支配的階級に對する他の階級の動向に對しても支配するものであつて、此の純粹藝術の原則は、藝術に支配階級の君臨にとつて危険思想及び氣分が藝術の中に侵入するのを防ぐと云ふ事を、その任務としてもつて居るのである。ある階級又はグループが没落しつゝある時には、それは唯、没落的藝術のみを創作する、その創造に於ては、その精神生活が枯濁しつゝある階級に依存する事の出来ない藝術家は、自己の中に、自己自身の「我」の中に去る。かくて藝術家と「基底」との聯關が切れる。彼の想像は「空」の中に去り、彼は一片の神秘主義者となる。更に没落階級の藝術は、無思想の藝術となる。前進力を持たなくなつた階級の藝術では思想性は全然か最小量かしか必要でなくなる。」

ブレハートノフに關して十分なる批判的考察の餘裕を有し得ないわれわれは、これからの僅かな點に就てのみ、斯くある所のものとして、記憶するに止めて、ブレハートノフを立ち退かなければならない。唯物史觀に立つ藝術見解を立て、ビュツヘルの「勞働と韻律」の原始民族藝術研究への批判に依るその統一的解釋を與へ、藝術の思想的内容、社會的觀點を理論的活動に於て強調し、その爲めの鬭争に全力を傾倒して居る諸點が彼の注目せらる可きものであるが、特にわ

われわれの此の覺書的論文の後章に再び想起されなければならない重要な事は、われわれが右に掲げた「藝術と社會生活」の中で彼によつて主張されて居る藝術の爲め、藝術と人生の爲め、藝術とに關する言葉である。それは、藝術作品に於ける「思想」の存在を否定し「藝術のための藝術」を主張する十九世紀のネオ・ロマンティックの藝術家たちの傾向に對する痛烈な批判であつた。

ブレハーフを出發するわれわれの前には、最早根本的な差異を表はすものとして、美的見解の發展過程はいくばくも残つてゐない。われわれは、その後の發展過程の方向線の上に並んでゐる理論家達の顔を眺め乍ら、われわれは重要な新しい技術と機械の造型藝術へと前進しやう。

ブレハーフの系統に續く研究者として、フリーチエ・マーツアを、彼と異なる立場からの研究者として、ルナチャルスキイ、ハウゼンシュタイン、シュミットミーチン等をわれわれは見る事が出来るが、中でもフリーチエの「藝術社會學」は、特に造型藝術の部門に限定して爲された研究であるが、唯物論的立場に立つ藝術の科學的研究の卓越した成果を得て居る。

近代の工業資本主義社會は、その發展と確立の過程の中に、機械と技術とを養つて來た。科學の上に築かれた機械文明の潮流は、われわれ社會人の物質生活にも、或は精神生活にも、急激な浸潤を開始した二十世紀の氾濫は、その社會上部的構造の藝術の運命について疑惑や絶望や、新らしき希望を巻き起して來たのであるが、此の新らしい世紀を歡呼を以て迎へた樂家達は、資本主義的發展と密接に合流した新しい文化様式を、第二のルネッサンスと豫見し、「缺乏の長い世紀の後に、再び美と満足が波打つて居る生活を實現するであらう所の來る可きゼネレーション——充足と豊

富の中から、満足と美しい形式の世界を創造するであらう所のゼネレーションを、今既に見るのである。人生の享樂歡喜は再び地上の遍歴に於ける人間の自然的な同伴者となるであらう。繊細なる感情と唯美的な世界觀をもつた人々が来るであらう。」と新しい輝やかしい世紀を望んだのであるが、一方「藝術の堅實性の疑惑から、藝術の逃る可からざる死の肯定へ、更にその逃る可からざる破滅の肯定からそれが不必要だとの宣告へ、と移つて行つた悲觀主義」は、藝術が前進的な科學と技術によつて交代せらる可き時期が到來したと云ふ救はれざる意見を抱いて、唯、過去に依つて生きることだけしか残されて居ないと云ふ憂鬱な無希望に墮して居る。この意味に於ける藝術の墮落は十九世紀半から既に始まつてゐると云ふがこの悲觀的意見を有する思想家や藝術學者は「ブルジョア思想及び科學の代表者達」であつて、二つの階級内至グループの混亂に刺戟されて起る潑刺たる藝術が、社會の發展性を失つた固定の安逸の中に墮落後落の過程を辿るのを絶望的な眼を以て見送るのみであつた。

かくて、フリーチエは云つてゐる「現代よりも、より華やかに、未來に於ては美術工藝が發展するであらう。象徴と形象でなく、美しく有用なる事物の生産が發展するであらう。資本主義文明の時期に於て開花する所の、此の藝術に藝術のための藝術よりもより優越的地位があるであらう。

ウィリアム・モリスは、機械を美の墓場と考へて、彼が夢見た實用藝術の隆盛を、共產社會に於ける手工業の復興と結びつけて居る。もし彼がより長く生きる運命を持つならば、その後、美術工藝の、殊にアメリカのその研究者たちに依つて、こゝでは機械技術が全く新しい、それから美學の全領域に擴がつた所の美の概念に、「合目的性」の美に、導いたのを見たであらう。それ故に、これらの研究家の一人が云ひ表はした様に機械の中には未來の様式が横はつ

てゐる。高等な藝術の領域には生れなかつた所の様式が横はつてゐる。もし他の著述家が資本主義は「美しきもの」「醜きもの」の古い概念を廢止させ、それに代ふるに「合目的なもの」「合目的ならざるもの」の概念を以てし、一般に「目的なき、純粹の美」の概念を破壊したと云ふとしても、こゝで資本主義は、それ自体としては何物でもない。何となれば此の美學革命は、資本主義に依つて直接に生み出されるものではなく、機械技術に依つて生み出されたものであり、それ故に、この美學革命は、資本主義を経て生きのびるであらう。そして、社會主義社會に於ては「無目的な美」、藝術のための藝術」に場所が、殘されて居るかどうか疑はしいものである。併も此の激變は最早今日に於て始まつてゐるのである。——フリチエ 未來の藝術 傍點筆者——

斯くの如くして美的見解は、封建的社會機構に出發せるカントの美學から現代の機械文明——資本主義社會にせよ、社會主義社會にせよ——の新しい美學にまで發展の過程を越へて來たのである。

ブレハーンフは、彼の「物理學の様に客觀的で、また此の故に、どんな形而上學とも無縁である」ところの冷靜な科學的美學の上から今や新しい機械的文化と握手した「人生の爲めの藝術」が君臨するであらう事を暗黙の中に豫言してゐる。併し乍ら之は何等藝術の機械化を意味するものでは無い。技術を尊重し機械を肯定する事は悪しき様式化、悪しき歴史主義の惡夢から眼醒めて、新らしき「合理的」な藝術様式の建設の爲めの前提として、極度に合目的な機械形態を理解せんとする新らしき世紀の藝術家の態度と合致するものである。然して機械は飽くまで機械であり、藝術は何處までも藝術である、われわれがブレハーンフの提唱せる科學的美學の立場に立つならば、純粹藝術の崩壊に何の未練も持たぬであらう、又われわれが新らしき合理主義の積極性を有する建築藝術家の立場をとるならば、羈絆藝術とし

て制約をもつ建築學的造型的性質の要求する合目的形態と社會形態の必然性の一致へ向ふ機械的なもの最大の使用者として新らしき建築學的な造型藝術の澎湃たる未來へ双手を舉げて讃辭を呈するのである。然も、かゝる造型藝術は「機械」ではなく、依然として「藝術」である。

今やわれわれは新しいテクニクと材料を有する機械的文化と造型藝術を有してゐる。現在ある所の此の新造型藝術を理解するために、われわれは美的見解の發展過程と相並んで、造型藝術、特に建築藝術の發展を、更に覺書的に振り返つて見なければならぬ。

## ★ 回 顧

埃及、絶對王權への拜跪は、ピラミッドの悠久を建設した。遠い地平線から永遠を指して盛り上る四稜は、その頂點に現實の姿を失ひながら、天界へ奔流して奇蹟となつた。單純なピラミッドの集中的幾何學的形態の中には偉大なるマツセの量的効果があるが、彼等埃及民族の永遠の住家への憧憬と絶對王權の宗教的尊嚴を象徴した。

精妙なる比例と、眞實なる構造の力學的視覺的構成は、希臘バルテノン神殿へ、建築藝術形象の卓越せる調和面素及び統一を與へて、希臘の明朗なる國民性を表現し、希臘優秀民族の國民的隆盛の具現となつた。

中央集權的統一軍備を持たない希臘が藝術無き羅馬の暴力に屈伏し乍ら、その燦然たる希臘文化はドリアの構成的形象からジュピター、オリンピアスの神殿の華美へ移ると共に、此のコリンスの藝術様式を以て、羅馬文化の中央を獨占した。

した。

皇帝は、ローマ法に攝取されたパンテオンの首長に奉置され、宗教は國法の一切となつた羅馬文化様式は、やがて希臘文化から獨立を宣言して、その聖堂建築は政治的性質を象徴し、トラジアンの建築條令は、古典的な柱に應用されたアーチの形式技法を刺戟し、フオーラム、バリシカ建築を経て、中世の穹窿ゴシック構成に見る冥想的な尖塔へと展開して行つた。バリシカの建築は法律と正義を標榜する羅馬の思想表現の優秀作品として、古典建築より基督教建築への藝術形象の發展過程の重大なる連鎖となるものである。

基督教は、その傳導の爲めに發祥地を離れて羅馬に發展した。ラヴェンナでは、初期基督教とビザンチン藝術が連關した。基督教の隆盛と帝國の分裂、新たな國民と國家とは、基督教會を刺戟し、大僧正は、僧侶階級の特權を要求し經濟的支配權を獲得せんとし、教會堂は華美なモザイクの色彩を以て民衆を眩惑させ、印象的な煩雜な幾何學的象嵌細工の大理石の裝飾意匠をもたらし、かくて簡素だつた古典羅馬美術の最後が訪れた。古代羅馬の偉大なる傳統は癩棄せられ、ロマネスク時代が美術の舞臺を暗く沈滞させたのである。

それまでは、アルプス山脈の北方は、南方と異なる途を歩んで來た。南方の原始建築は洞窟から出發し、その壁面は自然的表現の繪畫や彫刻を以て裝飾せられ、北方は家屋を有し、手工業に依つて規定せられた幾何學的裝飾を粧ふた。それらは、藝術的起源の偽はらざる基礎の様に思はれる。

それらは、ブレハーンフが指摘した所の、藝術的特質及び進化に就ての地理的條件に依る説明の妥當で無い事を、明らかに、裏書きしてゐる。何となれば、北方は南方の政治的、經濟的影響を受けると同時に、その地理的環境の差異に

も不拘甚だ急激なる藝術的變化を來たしたから。羅馬の南方文明は、プロハンス及びローンの谿谷を越へて北方へ傳播して行つた。六世紀以後の南方文明の原動力、基督教會の權力の増大は當時の政治と對立し、その宗教的熱誠と感激とは、宏大なる聖堂建築と宗教戰爭になつて現はれ、斯くて、全歐洲を基督教の宗教的支配下に統一し、美術・文學は僧侶階級の專有物となり、ロマネスク、ゴシックの宗教的暗示の施行者となつた此の特殊階級は、建築上に助力を與へ「僧侶が司る」と云ふ理由から、「建築」は、「神聖の學」と考へられるに至つた。

斯くして教會文化の至上主義的權威を象徴し現世の苦惱から、未來の神の生活へ、非現實的なる空想へと、空中高く悠久を追つて、尖く伸びて行つた尖塔を持つ中世のゴシック建築は、その煩瑣な構成形式を通じて、無言の造型的形態の中に出来る限りの豊かな觀念論を盛り込まうとした。あの非合理的な高塔の建設には、當時の主導的欲求が感情移入の調和様式を以て具体化されてゐた。

やがて基督教會は、宗教から脱け出して現實の世界に彷徨しはじめ、僧侶階級は安逸から没落の過程へ進展した。華やかな圓卓の下、垂れ籠めた緞張の蔭で、陰謀と淫亂とが、毒杯の中にミュージズの神々への冒瀆を犯し、封建制度の崩壊を早めて行つた。

十字軍の敗亡。中世紀の挽歌、カトリックと騎士との交響樂が、イエルサレムの聖地に鳴り止んだ時、法座の失墜騎士道の死屍の上に暗黒時代の幕が下りた。

舞臺は廻轉し、北方の場所は再び南方へ歸つた。

新たな時代ルネッサンスの舞臺が、華々しい近世服を纏つた無數の藝術家達に依つて幕を上げられて行つた。ゴシック

ク様式封建制度の十分なる發展を見なかつた伊太利諸都市が、自治と自由の精神を發達させ、ルネッサンスの世紀の幕は、先づ此處で一直線に引き上げられて、古代への復歸の中に、眞の自己を探求しはじめたのである。

十五世紀、中伊太利にかくして勃興したルネッサンス運動は、新しい時代を脊負つて急速に北方へ延びて行つた。印刷術の發明、それに依る自由思想の傳播。チュートン民族の羅馬の羈絆よりの脱却、宗教改革。此の思想文學上の新興氣鋭なる時代の必然的發生として新しい建築時代が全歐に訪れた。英國では、ヘンリー八世の僧房解散令に依つて僧侶階級の經濟的富力と土地が、一般國民大衆に讓渡され、公共並びに市民の住宅建築の勃興が見られるに至つた。

ダンテ、ボツカチオの主要するクラシックなものへの傾向と、コンスタンチノール陥落に依る希臘藝術家の入歐とは古典への復活を來し、中世美術、ゴシック様式への嫌感を惹起し、かくて古代羅馬の藝術への再檢討が始まつたのである。長い世紀の間に形式的固着に陥つたゴシック建築に反對して、レオナルド・ダ・ヴィンチは、建築を、寧ろ線と形の愉快なる交錯をなす空間的繪畫と見做し、爲めに「自由」なる建築家の空想に依る個人的美術として、設計上の多くの流派を派生せしめた。一面、既成様式の崇拜へ墮落した様に見へ、構造上古代羅馬の古典的服裝を粧ひ乍らも、此の新たなる要求の下に生れ「自由」を標榜するルネッサンス建築は此の意味に於て決して、その藝術史的の發展を頓座せしめたものでは無い。

宗教的熱狂の代りに自由平等の旗が立てられた。専制政治は民衆の手中に奪還された。あるとも知れぬ絶對への探求は、荒々しい現實的な科學の狂燥が奪つた。封建的領土の境界を示した世界地圖は、平民の雄々しい資本戰に引き破られ、新しい科學の偉大な船舶が、新しい思想を滿載して新しい地圖を塗り上げて行つた。新しい階級の接觸と轉

換の時代は藝術をその頂点へ引き上げる。藝術が、自己を探究し乍ら、現實的なものを注目しはじめた。かくて、レオナルド、ダ、ヴィンチの時代ラファエルの時代が、古典を求め乍ら現實の世界を拾ひ上げて行つた。何處とも知れぬ天空へ徒らに伸び上るのを止めて、新しいルネッサンス藝術の建築は、その落付いた靜謐と深さとを、ルーヴル博物館の平面的構成に表現した。併し乍ら以前の貴族と僧侶との先驗的理想への冀求の場所を、無智な群衆の自由競走と無教養の誇張と卑俗が占め終ると、ルネッサンスの古典的段階から極点を通つてバロッコの藝術が徒らな細部の裝飾を、感能の亂舞の中へ、墮落させて行つた。

斯くして、社會組織には、安靜と無爲が訪れ、群衆は流動を止め、生活は沈滞して行つた。

善惡を忘れた道德家は、耽美主義へ變態的な微笑を送つた。

病的、腐敗、放縱。道德と常識を放棄した彼等の自由は感能の歡喜の中に咲き誇つた。誤まれる自由は、藝術を徒らに感覺的に傾斜させて行つた。ロマンチストに代つて、藝術的な寫真屋が、自然の醜惡と汚濁の密度を測定した。

時代の藝術家達は、感能に疲れた歩調を亂して憩ひ乍ら、會つて新らしかつた自由平等の平民階級が、資本主義を名乗つて發展する社會機構の中に内在し發生しはじめた矛盾に疑惑の眼を向けはじめた。資本主義的世界地圖がほゞ完成すると同時に、最早その圖上には、第四階級が發生の形態をとり始めてゐた。

廢頽の藝術家達が歡樂の宴から脱け出で、暗い世紀の風に吹かれ乍ら、かくして靜かに過去を振り返つた時、感能の藝術は、没落階級のそれである事を、まざ／＼と見つめなければならなかつた。ローマ美術の崩壞が會つてさうであつたゴシック様式は僧侶と騎士の封建制度と運命を同じくした。ルネッサンスについてロココの感能の嵐は、絶頂から轉落

しはじめる平民の逃避であつた。

最早、新しい形式をもつ藝術が生れなければならない環境になつてゐた。新しい時代の藝術は、如何にして以前の藝術から生れ出て來るであらうか？ルネッサンスは超感覺性及び神性のゴシックに反撥して、アンチテーゼの法則に従つて感覺性及び人間性として現はれて來た。それは絶對への冀求の代りにかくあるものゝ科學を、封建的尊嚴の代りに平民の自由を、高調した社會的環境の必然的派生であつた。

印象派が太陽を光線に換へて光の洪水の中に亂舞してゐる間に、十九世紀の科學から二十世紀の技術にまで進展した養本主義的現代社會は、文化的に新たな獨創の出發へ、そして過去の全世紀への決然たる袂別へ歩み出した。古い感能に倦き惡しき歴史主義から逃れ様とした良心的な藝術家達の間には、「二十世紀の社會人の世界觀を改造した機械の君臨と共に、歴然たる困惑や、一方から他方への激烈なる彷徨や、藝術的新形式の熱病的探求が始まつた」のである。

工業資本主義的生産は、機械と技術を産んだ。それらは、人間の精神を一變せしめた。民衆の自由主義時代は資本主義へ發展し、商業主義的發展と共に、科學文明が、機械文明が、新しい都市のメカニズムを建設した。

機械は、生産過程を一變した。それは經濟組織を變革し、新しい階級を作り、新しい思想を作り感情を産んだ。機械的生産に依る新しい材料と新しい技術が生れた。社會の上部構造は變貌し、新しい生活様式が、そして新しい藝術形態が始められて行つた。

生活の形式は一變した。

「世界は工場に轉化した。昔は安全な避難所であつた天國でさへもが、機械のために占領されてゐるのだ。」

斯くの如き社會の上部機構をなす藝術の傾向は、その多くの流派にも不拘、機械文明の深い影響をもつてゐる筈である。この機械的な美を提唱して、資本主義的生産の新世紀に「價値の轉換」を率先した未來派運動は必然的な歴史の約束であつた。それは依然として没落的ではあるが新らしい機械的生活に新らしい美を求めて、近代美と近代感覺を定義づけたのであつた。

斯くして大戰後の社會の不安なる彷徨から表現主義の主張が生れ、その嵐の中に、二つの未來派、機械主義、構成派の諸理論が派生し、冷靜なる批判的なノイエ。ザハリヒカイトが、文學上の理論から造型藝術へ展開して來た所の會つて無き藝術史上の絢爛たる運動の氾濫が現代へ押し寄せて來てゐる。

過去の造型藝術の史的使命の合理性を回顧したわれわれは、現代に續くものが何であるか、を暗示されてゐる筈である。新しき美が新しき世界に發見されなければならぬ。

## ★ 現 代

「豫感的な先見的な藝術は自分自身の原因の前に横はる事が出來た否横たはらざるを得なかつたところの戦争の影響を受けてゐる。何となれば、此の關係こそは、本來藝術に結び付いてゐるものであるから。戦争は、機械的なもの、機械的形式の優越を求めた。向ふ見ずな、ダイナミックな積極性が表現主義となつて怒號しながら表はれて來た。新らしい材料と技法が機械に依つて持ち來され、新らしい機械美學原料は工場地帯と大都會に無數に見られるだらう。忙たしい鋪道の叫喚の中に、機械工場のブリマ・ドンナ、大車輪の整調ある旋律の中に、現代世紀の藝術家の詩的本能は、

大きな感動を流動させるだらう。初めて、カンヴァスに速力を與へ、初めて機械の力を與へたターナー、ラルボオの慧眼  
悪しき歴史主義。悪しき様式、過去と傳説の破壊。フランス象徵主義への反逆、極度に合目的な機械への憧憬と強調  
神話と神秘的理想と有るか無きかの絶對への拜跪は征服された。近代美と近代感覺との象徴「機械へ！」

一九〇九年、マリネッティの未來派宣言は新らしき藝術への劃期的存在となつた。

獨逸浪漫派の詩人たちが身を震はして讚美した月夜の青い空や、薄暮の森は、眩惑的な科學の日光の嵐に吞まれて行き、悠久であつた地球の距離は短縮しはじめた。それは神秘の拒絶であり、機械理想への近似値であつた。冷めたい病院の手術室の冷酷な畸形具や真空管が、訣別を遂げ様とする臨終の身体を嚴正な測定と計量の對象とした。森林の鬱蒼とした靜寂や沼河のほとりの代りに、起重機ドック、万國旗、銅羅の交錯する明朗な近代的波止場が、旅愁を泣き立たせた。大都市のメインストリートには高層建築が、新材料と新技法とを驅使して、黒い鋼鐵と、白いコンクリートと、透明なガラスの直線的構成に競ひ立つた。疲れる事を知らぬ機械の整然たる運轉は、ダイナモの迫力ある不調和音を弾く。此のテンポと暗示との力強い交錯から「構成派」の美が生れて來る。

音と色との律動的なカンディンスキイの詩的色彩は、飽和度の高い近代感覺のエスプリである。彼等の全体構成からその藝術的效果をわれわれは計算するのである。

高度に發展しつくした資本主義と、その發展過程に入つた第四階級との混沌の中に、先づその進歩的感情を機械藝術へもつて行つたものは小ブルジョアジイの小市民的感情であつた。われわれの生活様式がもたらした美、われわれの文明の特異な美。舊き歴史主義の排棄の爲めの革命を遂げ様とし、一方階級理論に手を焼いた小市民的感情家にとつては

超階級的な併も革命的な機械藝術は求めらる可き排け口であつた。

併し乍ら、機械に自覺は無く意識は無い。

機械の新興美學。理智の解剖分析、形而上學の様式化、かゝる近代性の洗練は、金屬的光澤を増し乍ら、時代の美意識は即物的に進み情緒の沫殺方法論の機械化、かくして藝術家は、機械工場の速記者となるのみである。

彼等は機械をたゞ一個の存在と見る。そこには既に生きた機械は無い。その様な抽象された機械美は、資本主義的文化への無意識的追隨であり、プチブルの感情でしか有り得ない。

マリネッティ以後のかゝる未來派運動は、藝術社會學的意味に於て、二十世紀初頭の一般大衆の焦燥的破壊的革進の氣持に、強大な刺戟を與へたが、機械文明に對する徒らに熱狂的な讚美は、後期の未來派、新らしき機械主義に依つてその理論を新らしく發展し直さなければならなかつた。「機械の外形と精神の區別」を重視し、前未來派の盲目的機械讚美を非難して、新しい未來派宣言書が、一九二三年人間の精神を革命した機械的精神による前衛藝術家プランボリニ同人に依つて發表された。

それ以前ピカビア、コクトオ、カンディンスキー等呼び集め、虚無的な大衆の不健全な頭腦の中に赤インクを以て「聖母マリアの像」を振り散らしたダダイズムは、それ自身の反逆、自嘲をもつて動搖せる大戰後の藝術界を絶望的に荒れ廻つて一瞬の間に又自らを否定し去つた。

今や、多くの藝術的主張が交錯し、前衛的に苦闘しつゝあるが、これらは「工業資本主義の出現と同時に、以前に、全く知られなかつた特殊な社會形態が人類史上に入つて來た」ための藝術史上未だ會つて無きイヅムの氾濫を來した輝

やかしき受難であつた。之の多くの主義は、現在が、工業資本主義時代であり、機械技術的精神を有する限り、メカニズムの機械美から脱け出る事は不可能である。

かくて機械と藝術との交流はますます密接となるであらう。併し乍ら、機械美の表現は、初期機械主義の如き抽象せる機械への熱狂的崇拜ではなくして、機械の有する特殊構造が「人間の意識に反映して生れた」藝術的形象を有しなければならぬ。

織細な自我と末梢神経的な感覺の藝術的表現、夢幻の足音に顫律する超現實主義さへも、却つて二十世紀のメカニズムの實證的な裏書きにはなつた。その終局の表現様式は、幻想的であり乍ら、又如何に機械的律動と機械的構成の効果を示してゐる事か。

狭い範圍では、繪畫に於ける機械主義は他の流派の間に伍する一流派であるが、併も機械の影響なくしては、他の流派は存在の理由に苦しんだであらう。機械が、すべての現代社會に變革を來した原因であるからだ。中世紀までの神秘と前世紀までの道徳性と同様に、機械的なることは現代の藝術主流と最も密接に結ばれてゐる。「機械の本質的社會性、機械の合目的性、機械を全人類たらしめるものが二十世紀藝術の首位に立つであらう。」

新興繪畫の向ひつゝある傾向の中で抽象形式主義と、漠然たる感覺主義とを否定し、新らしい繪畫の現實主義が簡素明瞭なる構成的形式を主張しつゝあるが之の傾向は繪畫のみならず文學をはじめ、すべての藝術領域の興味深い主導的傾向である。建築藝術上の合理主義は建築的藝術に許されるリアリズムを驅つて單純さと明快さをもつてゐる。

社會の新しい生活形式から不可避的に要求された「合理主義」が表現形式に同様に要求する「新しい形式」の簡明さ

は煩鎖なる裝飾を棄却し過多なる比喩の代りに記録的な描寫が記載され、かゝる意味のノイエ、ザハリヒカイトは、少なくとも十九世紀の寫實主義とは區別される可きである。併も、かゝる簡明直截なるリアリズムは時間空間的節約が要求される機械文明と藝術との交流からはじめて生じうるものである。

併し乍ら單に「表現主義」への反動そのまゝとしての「新即物主義」は徒らに「反動的」なものとして、新らしき何等の反應も無く史的過程を考へられぬ限り、新即物的方法は藝術として退屈であり硬直である。

戦後の未來派運動、表現主義、そして更に新即物主義への現代は一つの必然な歸着であり、同時に新たなる出發である。自然主義からそのアンチテーゼたる表現主義へ更にシンテーゼへの展開を遂げたノイエザハリヒカイトの思想は此の辨證法的段階に立つ主知的現代相の一歸結であり、それ以後の高次なる發展が、今後のメカニズムの方向を規定するであらう。われわれの現代の藝術領域に於ける生存は、最早未來派の發見では無くして新即物主義的肯定を基礎とする然も生命ある「合理主義」である。造型藝術の立場から、舊き様式を革命し合目的な美を探究して、表現派に始まつた嵐の中の彷徨は、客觀的の新即物主義に冷靜を取り戻し、今や新しきリアリズムへの旗を押し立てる前衛藝術家を見るのである。機械的生産に依る新しき材料と、機械に依つて變貌せる生活形式の内容の新しき表現技法とを有する現代の造型藝術に於ける堅實なりアリズムは、併し完全なる「技術の獲得」を待たねばならない。その條件は決して空虚な「思想」では無く、何處までも冷靜なる「實驗」である。

古代からの宗教的熱狂と道徳性に並んで、現代社會機構に於ける機械的なるものが、現代藝術の主導的地位にある事は前述に依つて明らかになされたと思ふ。この機械的なるものとの交流に依つて、新しく出發せる現代藝術界の一つの優秀なる傾向をもつものとして、われわれは新建築藝術を擧げる事が出来る。

この建築藝術運動に於ける「合理主義」は、その動機と發展過程について、文學並びに繪畫に於ける。「新即物主義」と類似せる平行的現象が認められるのである。純粹に藝術思想的反省に出發し、先行藝術の否定から、社會思想への徹底へ傾向する此の二つの藝術上の主導傾向は特に現代ドイツ——ナチスの反動を問題には取り上げない——の藝術の中の優秀なる發展過程にあるものである。合理主義の建築思想は「最少限の住宅」に關する問題と焦点として、社會批判に重心を置くのである。

それ以前、大戰後の精神主義強調の主義觀の「表現主義」流行に於て、主觀的抽象的藝術が強調せられゴチック、バロツコの濃厚な精神主義への檢討がその時代の特殊現象を爲し「機械」の誤解に依るモリス流の「現實からの逃避」が行はれたのであるが、此の先行する時代の表現主義への反動と、自然主義とのシンテーゼとなつた即物的靜觀を主張する傾向が、主觀主義に對する客觀主義を標榜して現はれて來た。此の世界大戰後の清算期に榮へ始めた即物主義と合理主義が、如何なる方向に進むか、如何なる形式にその藝術性を純化して行くかと云ふ問題は興味あるものである。それは極端に合理化された機械形態の抽象的形式への憧憬や、その主觀的意識を通して現はれる「機械的なもの」を取り上げたりする苦惱の中に、新しき藝術上の表現形式を探究して行つた。

かかる方向に展開しつつある現代一般藝術上の主導的傾向は、建築に於て最も端的に觀察しうるであらう。建築藝術

上の「合理主義」は、無用煩雜なる裝飾趣味を排撃して建築自身の實用を擡擡する。それは建築藝術に許される限りに於けるリアリズムであり、その形式として要求する明快直截さは、新興繪畫の新しきリアリズムの形式である。

ファッシズム伊太利のバロツク的な國民記念碑やボルシェヴィズム、ロシアの第三インターナショナル記念碑は、國粹主義や、新しき社會形態と機械文明と新しき建築材料などを性格的に象徴する様式をもつ筈であつたが、それは建築上のロマンティシズムの失敗であつた。かゝるロマンティシズムは、健全なるリアリズムへ展開しはじめた。無裝飾の鐵とガラスとの構成は、工場建築に「新しい神の殿堂」として具体化されはじめた。之等の現代建築の設計意圖には、惡しき歴史主義、惡しき傳統の否定と結び付いた現代性の強調が窺はれる。現代建築の發達せる生産技術は、かゝる意圖の實現される領域を擴大しつゝある。

此の建築藝術に於ける「合理主義」は、併し乍ら形式美の否定や、史使的命を果した過去の藝術の排棄を意味するものではない。「合理主義」は新しい様式の建設のために、惡しき様式化を否定するものであつて「消極主義を棄て、積極主義に轉換する目的から求められた基礎條件である。」それは新しい様式の建設の前提である。出發點に於ては、純粹の「目的建築」に過ぎなかつた初期基督敎寺院の建築様式から極端なる「形式建築に固定したゴシック様式が導き出された必然的な事情を回顧する事に依つても、「合理主義」の理解は、より正しくなるであらう。

過去の建築の「回顧」に依つて、われわれは既に過去の合理性を知つてゐる。建築思想としての「合理主義」が正しく理解されるために、既に過去の回顧を成し遂げてゐるわれわれは「合理性」そのものの藝術的價値を批判し、その將來の權限を限定しなければならぬ。合理主義は、新しい建築の出發點に外ならない。それが更に現代の建築家の藝術的

表現力に具体化される時、その出發點としての役目を完全に果すであらう。

前衛的建築藝術に「合理主義」を持たしめたものは、社會形態に變化を與へた工業資本主義の「機械」である事は最早明らかである。それは生活形式を革命し、新しい社會の上部構造を組織した。それは又工藝美術の科學的機械生産による大量生産を斷行させ、商品化によつて、社會に普及させはしたが、愛玩的美術工藝品へのブチブル的美望心理のために工藝美術家達は悲しき良心なき製作を續けなければならなかつた。藝術が「機械」を呪咀した時代から例へ無意識的にも「機械」を肯定しなければならなくなつた現代の機械文明の特質と現代藝術との關係に就て、その社會的生活形式社會的環境としての機械藝術上への効果は考察されてゐるが、又その他に社會的技術としての機械は、藝術の企業化商品化を招來し、又藝術の獨占權の消失を結果し機械が形成した社會組織のために、機械の特殊性による生産形式を持つ新しき工藝美術が生れてゐる。之は從來の特殊階級と民衆との生活内容の相異から生れる形式の對立から、社會の環境の移動に従つて變化しつゝある。物理學的に觀察し、何等の命令を與へない所の美學から見ればこの傾向は、この社會にとつて必然であり、所謂「純粹藝術」よりも社會的評價に於て高い地位を占めるに至るであらうと云はれる「工藝美術」の新しきそれに價する材料と構成の機械の討究の結果生れて來た「合理主義的」な「社會的合目的性」を有する工藝美術に並んで更に偉大なるマツセの藝術的效果を有する建築空間の排列形式の規格化された統一美をわれわれは認めなければならぬ。

封建的特殊階級に屬してゐたロココやバロツコの空に浮んだ曲線美、虚飾を凝らしたビザンチンの内部的意匠のロマンティズムより、洗練された簡明と、余韻に満ちた直線と白色と及び黒色に鐵とガラスと混凝土で構成される、ルコル

ビエジェのザハリヒカイトのプランの方が、より増して、廿世紀的視覚と近代的運動感覺には幾何學的快感と親しみある律動的刺戟である。色と、音と、線と、構成派風の調和やダイナミックな秩序感、合目的な機構と様式。美のジャンルの移動は造型藝術のカテゴリに止らず、詩、工藝品、日常器具さては都市計畫にまでその足跡を投げてゐる。

資本主義的な現代は、その「資本主義的大都市」の混雑さを整理するために「合理主義的」理想都市案を要求しつつあり、更に進んでその缺陷を根柢から改革するために、全く新しい社會組織下の都市形態の形式に就て企圖し論争しつつある。民衆を呼び集めた都市は、その民衆を收容し定住せしめる爲に、主權が民衆へ益々膨大に通有性を附加してゆくに従ひ、益々普通的解決を必要とせられ、われわれは今や大建築の時代に進みつつあるのである。それは社會的共同生活に關する田園都市、停車場、學校、會館等民衆の物質的並びに精神的なものの公共建築物でなければならぬ。かゝるモニユマンは、永遠への追求に於ける人間叡智の表現の一つである。モニユマンに展開す可き偉大なる藝術的技法を豊富にもつ建築家は、此のモニユマンに依つてこそ美と精神的感動の最高頂に立つものである。モニユマンなき文明は完全な表現を持たぬ未完成的な文明である。モニユマンの研究は、その社會的性質からして、論理的に建築を大都市的計畫の上に置かねばならぬ。

かゝる都市計畫は、建築内至藝術の「機械主義」及「合理主義」から平面化する事に依つて、無謀な資本主義的立体式都市形態を改革する。

都市形態が時間空間の制約から解放されて、求心的平面的になるのは機械化を前提とする現代の必然の方向で無ければならない。住宅問題すらも、時間空間に關する合理主義から最少限度の空間と材料と生産過程を以て最大限の機能を

有する住宅建築が要求されてゐる。かゝる生産方法を萬能にする基礎前提は前進せる技術と生活の機械的單純化とである。

「住宅は住むための機械でなければならぬ。技師を學べ！」過去に於ては住宅は身寄場であつたが、現在に於ては生活の機械であり、宮殿と寺院の特殊建築に代つて、公共建築と共に現代の理論的構成と最大の對象である。材料の變化は由由な構成に經濟問題と力學問題を解決せしめ、獨立住宅の目的が制限されて集合住宅と共同住宅が住宅問題を解決した。混泥土材料の獲得に依つて、純理的新理論を提唱する新興建築家達は極めて科學的な理論を把持しペー兄弟はその理論から、建築の構成美を露出させリュルサ、コルビュジエは建築を裸にした。それは悪しき傳統と學說の形骸を振り棄てた純理派の當然の構成である。彼等純理派建築家の「合理主義」的構成主義理論は、純然たる構成の完全さに於て從來の建築を進めて新しい美學とエスプリ、ヌウヴォを築いたのである。その無裝飾な構成美には、多分の繪畫美を含みインネンラウムには特に立体派の影響が認められる。元來社會的合目的性の獨自の制限を有する建築藝術は他の造型藝術と同様に藝術作品であると共に、一方合理的でなければならぬ併し乍ら、之は決して、他の自由藝術に建築が劣つてゐる事で無いのは、再三述べた所である。その生活への合理性のために、古典様式傳統の歴史主義への徒らな尊重に依つて、社會の時代を忘却する事は許されない。新しい材料と理論を有し乍ら古典様式の復興にゴシック、ルネッサンス、クラシックの様式を守るロマンティズムは、二十世紀の生活形式の上に立つ前衛的藝術の合理主義にとつて代らる可きである。純理派建築家は、新しい機械の生んだ思想の下に、古典を排撃し、構成理論を獲得して、構學的完全へ向つてゐる。構成派は幾何學的論據によつて、繪畫的要素と機械化を選択し、ダイナミックな建築に自己を表現

しつゝある。藝術作品に就ての、その役割の研究と云ふ美學史的立場から各時代の各様式の合理性を示す美的流動を認め得るが殊に現代様式は機械の影響による主張と理論が交錯しつゝある。恰も印象派、未來派、立体派と云ふ如く、實現される主張よりもその藝術運動として、建築上の各流派の移動に見る可きものである。それは又美學の發展である。時代の要求に従つて理論的に新しい形態の要素構造の要素が建築形式を決定し、又思想と同様に建築が新しい形態を生む。併し乍ら新しい様式は建築材料が生むのみではなく寧ろ時代精神の反應である。

二十世紀はメカニズムの世紀である。われわれは、機械が人類史上に現はれて、その全人類の力を以て現代の生活を革命したのを見る。この高度の發展から機械を抹殺して神話に還らうとする一部の空しい反動は愚かな自殺である。われわれは機械の交錯を見乍ら前進する。

科學的な美學が冷靜に今後の造型藝術を見つめてゐる。そこには、純粹な藝術のための藝術に代つて覆沓的なものがその藝術的價値を失はずに現はれてゐる。それは、忙々しい表現主義や未來派の機械の抽象的形式の憧憬から離れて冷靜に批判的となつたノイエザハリヒカイトの社會に立脚した藝術を見る。それは、合理主義的な純理派のリアリズムへ展開する。新しい造型藝術の先驅として新しい思想と材料と技術を持つた新興建築家達の華々しい前衛的苦闘をわれわれは迎へるのである。新しき美學史は之等の藝術家を注目しなければならぬ。

「新らしき美」を知るために美に對する見解の發展過種を余り長く辿り過ぎたがために、却つて建築藝術の造型形式を考察し得ない粗忽なる、体系を持たぬ覚え書きになつた事を甚だ遺憾に思ふ次第である。建築藝術の純粹造型形式に就ては後に何等かの形態を以つて發表したいと思ふ。