

| | |
|--------------|---|
| Title | ロジャー・フライと視覚芸術の「重さ」 : 世紀転換期西欧の「触覚」をめぐる言説 |
| Author(s) | 久保, 和真 |
| Citation | 言語文化共同研究プロジェクト. 2018, 2017, p. 35-44 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/69890 |
| rights | |
| Note | |

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ロジャー・フライと視覚芸術の「重さ」

——世紀転換期西欧の「触覚」をめぐる言説——

久保 和 眞

1. はじめに

19 世紀末から 20 世紀初めのイギリスを代表する美術批評家ロジャー・フライ (Roger Eliot Fry 1866-1934) は、同時代の西欧美術界の変化の中心で、数多くの批評やエッセイを残した。特に彼の最も大きな業績とされるのは、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンらを中心とする、いわゆるポスト印象派と呼ばれる画家たちを、母国イギリスをはじめとする西欧美術史に明確に位置づけたことである。イギリスにおいて彼が主催した、1910 年と 1912 年それぞれのグラフトン画廊でのポスト印象派展は大きな反感と中傷をもって迎えられながらも、それが後続の画家にもたらした影響の大きさについては、ブルームズベリー・グループで同胞だったモダニスト作家ヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf) の手によるフライの伝記に明らかである (Woolf 122-129)。「イギリス絵画の父」と評されるフライの論考を取り上げるにあたって (Woolf 133)、本稿が注目するのは、前世代の視覚偏重の技法を乗り越えたポスト印象派の作品群を積極的に擁護した彼のテキストに見られる、「触覚」をめぐる思考の痕跡である。

身体の基本的な感覚の一つである「触覚」は、古くから西欧の哲学者や思想家にとって大きなテーマであった。それらの領域と密接に関わりながら、美術の領域においても「触覚」は様々に語られてきた。その中で近代以降の「触覚」の在り方の変容について、第二次世界大戦後のアメリカの美術界で最も影響力を持った美術批評家の一人クレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg) のテキストがしばしば参照点とされる。彼による「視覚」と「触覚」の二項対立的解釈は、後続の美術史家や美学研究者を中心に批判的に応答されてきた。ハル・フォスター (Hal Foster) らポスト・グリーンバーグ世代の批判的応答は、哲学やメディア論などと関連し、西欧の視覚論及び触覚論の抜本的な再検討を方向づけた。その際、哲学者や思想家による「触覚」についての抽象性の高い言説がよく援用されてきた一方で、具体的な作品や表象と結びついた「触覚」をめぐるテキストについては未だに十分な検討が為されてきたとは言い難い。¹ 美術批評において語られる「触覚」と

¹ フォスターらが『視覚論』などを中心に 1980 年代以降展開してきた抽象的な議論を踏まえて、近年では、モダニズム期の「触覚」の言説分析は、「視覚」と「触覚」の二項対立的議論を越え

は、まずは作品や表象の具体的な特徴と結びついてあらわれる。ここではその一事例として、世紀転換期西欧の劇的な美学的変容の中でフライが同時代の視覚芸術に見た「触覚」の諸要素を、彼の言説において分析し、その批評的含意を考察したい。

2. 「見えないもの」を見る

しばしば「フォーマリスト」と称されるフライの批評態度は、視覚芸術に対する当時のイギリスの伝統的な批評——作家の伝記的事実や極めてあいまいな印象を根拠とする分析と考察——の方法から距離を取り、「画面上の構築物」のみを根拠として分析を行う、形式主義的な批評の在り方を提示した（要 iv）。しかし、*A Roger Fry Reader* において、その編者であるクリストファー・リード（Christopher Reed）がフライの方法論の変遷を3つの時期に区分するように、フライのあらゆる批評が「フォーマリスト」的であったということとはなかった。後の世代が作り上げた「フォーマリスト」というレッテルはフライの美学を語るには不十分である。² というのも、フライが作品の可視的な部分のみを議論することの重要性を説く一方で、しばしば彼が視覚芸術の「見えない」諸要素を実は重要視していたとする指摘の間に、彼の批評を単なる「フォーマリスト」と言い切ることでできない大きな矛盾が見つけられるからである。

‘The Artist’s Vision’（1919）という論考で、フライは人間のモノの見方に4つの区分を与えることで、「視覚」を独自に解釈する。しかしフライは、グリーンバーグの様に、必ずしも「視覚」を理念的に捉えていたわけではない。このことについて、要真理子は、数名の研究者がフライを西欧の視覚重視の思想家の伝統に安易に位置付けてきたことを批判した上で、その違いを次のように説明する——「カントに始まりフィードラー、さらにはインリヒ・ヴェルフリンへと至る視覚重視の理論では、主体の『見え方』が発発点にある一方で、フライの『フォーム』の概念においては、むしろ作品の客観的な記述の方に重点が置かれているという（23-24）。実際、‘The Artist’s Vision’ においても最も議論されているのは、対象のどの要素に注意が向けられるべきかという問題であることが分かる。その中でもフライが特に重要視するのは、対象の内容や意味ではなく、「形や色の関係」といったまさに目に見える諸要素である（*Vision and Design* 34）。フライが「見る」ことを語ることはつまり、その見られるモノの「形」や「色」の表現性に目を向けることの重要性の主張に他ならないのであるが、こうした主張が極端に解釈されることで、フライが「フォーマリスト」の先駆者の一人と捉えられることになったことが容易に推察できるだろう。

しかしフライの言説を詳細に検討してみれば、フライの想定する可視的な要素には、狭義の意味での可視的要素や作品の形式といった、全く「目に見える」ものではありえないものが確かに含意されていることに注目できる。フライの徹底的な「見る」というアプロ

るような方向性を示している。例として、Garrington（2015）、高村（2017）など。

² 要は『ロジャー・フライの批評理論』において、全体を通して、フライの思想の検討においては、いくつかの概念や用語の持つ含意及びその変遷を詳細に分析する必要性を主張する。

一チは、逆説的に視覚芸術の中の「見えない」諸要素をも語ることになるのである。このことを、単なる印象的な批評を含んでいるだけであると捉えるべきではない。次節で見るように、視覚芸術の「見えないもの」とは、印象派からポスト印象派への移行を論じる上で決定的に重要な役割を果たすという意味で、実はフライの美学の基礎的な部分を形成してさえいるのである。

いくつかの先行研究も、彼が視覚芸術に内在する不可視な表現性を語ろうとしていたことを指摘する。³ その一つとして本稿が参照するのが、フライが美術作品の批評を通して「見えないもの」をいかに語ろうとしていたかを、ブルームズベリー・グループのその他のメンバーのテキストとの比較を通して明らかにしようとする、アン・バンフィールド (Ann Banfield) の論考である。⁴ 科学と芸術を等価に扱うことを志し、常に実証的な分析を行ったフライにとって、⁵ 「見えない何かは、けっして神秘的なものに還元」されることはなかったと前置きした上で、フライが視覚芸術の「重さ (weight)」の表象に注目していたと、バンフィールドは指摘する (280)。彼女は、美術批評家ジョン・ラッセル (John Russell) の「触覚」と「視覚」をめぐる思想を参照しながら、「重さ」の表象を「文字通りに触れられるものではないような、必ずしもカタチを必要としないような論理的形式のひとつ (This weight stands for something not literally tactile, a logical form whose apprehensibility does not necessarily yield a gestalt)」と解釈し、フライがそれを、彼の美学の中心に位置する「造形性 (plasticity)」という用語のひとつの構成要素と捉えていたと考察している (280)。そのような考察を議論の手掛かりとして、フライの批評における美術用語としての「マッス (mass)」の独自の含意に注目したい。バンフィールドの解釈の通り、当然ながら、視覚芸術が描く「重さ」とは文字通りに触れられるものではないかもしれない。しかしながらも、フライが「論理的形式」としての「重さ」の言説化を試みる過程には、彼自身の「触覚」的認識の痕跡を見つけることができるのである。

3. 触れられる「マッス」

フライの美学のひな型と捉えられる論考 ‘An Essay in Aesthetics’ (1909) において、絵画を構成する要素が5つ具体的に取り上げられる。それぞれは、「線 (line)」、「マッス (mass)」、「空間 (space)」、「光と影 (light and shade)」、「色 (colour)」である (*Vision and Design* 23-24)。徹底的な「見る」という行為を通して作品を評価することを主張したフライは、その基本

³ 要は、フライが「フォーム」という概念にしばしば「心理的要素」を含んでいたことを考察する (105-106)。

⁴ 「目に映ることのない論理的フォームこそ、フライの視覚的美学を完璧なものにする：芸術とは目に映る一枚の絵画以上のものなのだ (An eyeless logical form completes Fry’s visual aesthetic: art is more than a picture of appearances)」という一説は、バンフィールドのフライ論を端的にあらわす (256)。

⁵ 「少年期のフライがまず最初に関心を抱いたのは科学であった」とされるように、例えばフライの「フォーマリスト」的批評は、実証的で科学的に美術を分析しようとするのひとつのあらわれであるともされる (要 4-7)。

的な造形的要素をこれらの5つとし、これ以降のさまざまな作品批評に適用させながらポスト印象派の作品群を評価しようとする。その際、「線」、「空間」、「光と影」、「色」という一般的に視覚的な要素として認識できる4つの要素に対して、ここでは「マッス」という美術用語は独特な役割を果たす。

フライは「マッス」を独自の表現を用いながら次のように定義する。

The second element is mass. When an object is so represented that we recognise it as having inertia we feel its power of resisting movement, or communicating its own movement to other bodies, and our imaginative reaction to such an image is governed by our experience of mass in actual life.
(*Vision and Design* 24)

日本語で「マッス」とカタカナでそのまま翻訳されることの多いこの単語は、一般的に「まとまった相当量を占める色面、あるいは光や陰でできた統一的な集合体」という意味で用いられる(『岩波西洋美術用語辞典』 596)。基本的な美術用語としての「マッス」は、色面によって形成される塊としての存在感だけを意味するとき、確かにそれは純粹に視覚的に把握される要素である。しかし、上の引用を検討すると、フライの批評テキストにおいてはより物理的な性質が強調されていることが分かる。もちろんフライにとっても「マッス」が線と色によって構成される塊を指すことは間違いないが、実際、「マッス」という言葉がその質量という側面も含意することを踏まえれば、⁶ フライの語りにおいてもそれが単なる視覚的な形態のみを意味するのではないことは明らかである。さらには、フライが実際の生活で経験される「マッス」を「常に実感させられる重力のあらゆる適応の形 (all the infinite adaptations to the force of gravity which we are forced to make)」と説明することを合わせて考慮すれば (*Vision and Design* 24)、むしろ彼にとって「マッス」という用語の中心的な意味が「重さ」の感覚にあるといっても言い過ぎではないだろう。フライの想定する「マッス」としての色面の塊とは、「重さ」という体性感覚を備えたものでなければならないのである。

このとき注目したいのは、フライが「重さ」を語る上で多用する、触覚ないし接触の比喩的表現である。作品の「マッス」は、モノをめぐる「慣性」を実感することであるとされるが、それは具体的に、「そのモノが持つ抵抗の運動の力や、あるモノの動きが他のモノへ伝わる力」を知覚することであると語られる。例えば、「抵抗の運動」とは、机の上に置かれたりんごの接地面をイメージできるし、ある物体とほかの物体の間にある動きには、より動的な触れ合いの瞬間を想定することができる。そのようにモノとモノが触れ合うという接触のイメージを想起させる比喩的な言葉遣いに目を向ければ、フライ自身が彼自身

⁶ OED を参照すると、“mass” とは、特に物理学の領域において次のように定義される。“The quantity of matter which a body contains, as measured by its acceleration under a given force or by the force exerted on it by a gravitational field; an entity possessing mass. Strictly distinguished from weight, although colloquially the two terms are often used interchangeably”.

の触覚的経験をもって「マッス」を認識していることは明らかである。「重さ」自体は触れられることはないものの、それを想像し語ることは「触覚」の介在なくしてはありえないのである。触覚や接触の修辞はその証左に他ならない。視覚芸術の描き出す「重さ」とは、「視覚」よりもむしろ「触覚」に由来する認識を通してはじめて「見る」ことのできる要素なのである。

4. セザンヌのりんごの重さ

「触覚」的な表現によって語られる「重さ」という要素は、フライの美学の中心にある「造形性 (plasticity)」という概念を把握する上で重要な役割を果たす。ここでの「造形性」とは、とくにポスト印象派の作品の評価を試みる際にフライが積極的に用いながらも、様々な含意を持つことで、彼の美学を論じる際に最も議論的となってきた概念の一つである。それが明確な意味を持ち始めたのは「マティスによる彫刻の三次元性にあらわれる造形性を解釈し言語化した」際であるとされ、その6週間後の1月28日に発表された‘An English Sculpture’ (1911) においてフライは「造形性」という概念を中心に作品批評を行う。さらにそれから数か月後の論考‘Plastic Design’ (1911) で「造形性」は「フライの美学の中心」に位置付けられることになるという (Reed 123)。

フライにとって、「造形性」を備えた作品を描いた作家として第一に挙げられるのは、フランス画家ポール・セザンヌ (Paul Cézanne) をおいて他にいない。フライの *Cézanne a Study of His Development* (1927) は、彼の批評の一つの到達点であり、ポスト印象派画家としてのセザンヌの評価を確立させた古典と称される (『セザンヌ論』 157)。この中でフライはセザンヌを批評することの困難さを語りながら、その作品の卓越した「造形性」に関しての論旨は一貫している。とくにセザンヌによる「造形性」の扱い方の好例として取り上げられるのは彼のりんごをめぐる静物画である。

One may take as typical works of the period we are about to consider—a period which extends to beyond the middle of the ‘eighties—a series of still-lives. [...] [I]t is noteworthy that he is distinguished among artists of the highest rank by the fact that he devoted so large a part of his time to this class of picture, that he achieved in still-life the expression of the most exalted feelings and the deepest intuitions of his nature. (*Cézanne* 38-39)

フライは、『果物皿』と題された作品を取り上げ、セザンヌの静物画が獲得する「造形性」の諸要素を具体的に論じる (Fig. 1)。フライによると、それはまず色の変化が面の動きと呼応することによって獲得されるという。このような技法は古くはレオナルド・ダ・ヴィンチの手記にも見られるとし、印象主義派の中でも傑出した画家に限っては「面の運動間に呼応するこうした色彩変化 (changes of colour correspond to movement of planes)」を表現できたと語られる。しかし多くの場合、印象派にとって視覚的な「色彩モザイク (the coloured

mosaic of vision)」が好まれたのに対し、そのような色による「造形性」を獲得した人物こそがセザンヌであったとされる (39-40)。

このとき、「造形性」とは色彩の技法によって生じる単なる視覚的な立体感を意味するわけではない。そこには色の塊それ自体の質量及びその接触的な運動の力が不可欠なのである。そのような見えない要素こそを語ることでこそ、フライはセザンヌの作品が単なる再現的な絵画以上のものであることを説明する。この点について、フライは、「もっぱら眼に見える画面についての観点 (from the point of view of the surface it offers to the eye)」から、表現のレベルとして存在する「形体の構成とヴォリュームの整列 (the more fundamental point of view of the organization of the forms and the ordering of the volumes)」という点へ分析を移動させる (47)。



Fig. 1 (Cézanne PLATE XI)

Each form seems to have a surprising amplitude, to permit of our apprehending it with an ease which surprises us, and yet they admit a free circulation in the surrounding space. It is above all the main directions given by the rectilinear lines of the napkin and the knife that make us feel so vividly this horizontal extension. And this horizontal supports the spherical volumes, which enforce far more than real apples could, the sense of their density and mass. (47)

フライは、りんごの形体とそれらが土台とするナプキンやナイフの水平面に注目する。その上で、彼が語るのはモノ自体あるいはそれらの間に生じる「重さ」という接触の力の表象についてである。フライは、描かれたりんごが「実物のりんご以上」の「密度とマッス」を持つということを、セザンヌの楕円形の「^{デフォルマシオン}変形 (deformation)」の技法という観点から考察する。彼によると、セザンヌは「遠近法の視覚 (perspective)」によって生じる「楕円形」をそのまま描くことを拒否し、それを「両端の丸い長方形」に「変形」とされる。この「変形」という技法そのものを、フライは、セザンヌの「ヴォリュームとマッス」に対する強い感情 (so strong a feeling for volumes and masses)」及び「それらを極めて精確な形で表現したいという希求 (the desire to state them in shapes of the utmost precision)」であると語る (49)。フライは、そのような「変形」が「楕円の優雅さと細長さを取り去り、代わりに球体を持つと同じ重々しさと放漫さの特性を付与 (this deformation deprives the oval of its elegance and thinness and gives it the same character of gravity and amplitude that spheres possess)」すると解釈するのである (48 強調は筆者)。

フライは静物画の分析を通して、セザンヌが視覚的な再現を拒否していたことを主張す

る。そのような視覚による認識の拒否は「重さ」を描き出すことで可能となる。このとき、「重さ」とは、まさにセザンヌの静物画の最も重要な特徴の一つであるだけでなく、印象派を中心とする 19 世紀西欧の視覚的な作品との違いを決定づけるものでもある。それは「重さ」が視覚的な認識を越える部分を含んだ要素であるからに他ならない。絵画とは単に現実を描き出すのではない、という漠然とした近代的な問題提起は、印象派からポスト印象派に至るコンテクストに限れば、それは視覚による現実認識の過剰性の再考という姿勢へと具体化される。接触やモノとモノとの間の運動の力学をめぐる「触れる」こと的感覺に由来する「重さ」の表象こそ、印象派からポスト印象派との違いを決定づけることになる。

セザンヌの作品を批評する際にフライが用いた「マッス」は、彫刻という異なる芸術様式を論じる上でも見て取れる。そこでも「マッス」は、本節とは異なる文脈ながら、やはり「視覚」によって捉えきれない部分を持つことで、批評上重要な意味を担っていることが分かる。以下では、西欧と非西欧の彫刻についての語りの中で、より物理的な意味で用いられる「マッス」について検討する。

5. 彫刻の重さ

フライは、‘NEGRO SCULPTURE’（1920）において同年にチェルシー・ブック・クラブに展示された匿名のアフリカ人の手による彫刻を取り上げ、その「造形性」について考察する。まずは、西欧の彫刻がもっぱら視覚的であるという、彼の批判を確認したい。フライにとって、同時代の例外的な作品を除いて、西欧の彫刻は、殆どの場合「二次元的」で「視覚的」であったという。「例えばギリシア様式やロマネスク様式といった古典的なヨーロッパの彫刻は、造形性を、浅浮彫りの観点から獲得しようとしていたことで、「その彫像は、前後左右それぞれに施された浅浮彫りの組み合わせによって成り立つ」と主張される（*Vision and Design* 71）。フライにとって、彼が批判する西欧圏の彫刻とは、それがひとつの絵画的な装飾の集合体として把握されていることが分かる。このとき、以下の引用で注目したいのは、このように視覚的に鑑賞することに重きが置かれる彫刻を語る際に、フライがそれを象徴や意味のレベルで把握していることである。

Our emphasis has always been affected by our preferences for certain forms which appeared to us to mark the nobility of man. Thus we shrink from giving the head its full development; we like to lengthen the legs and generally to force the form into a particular type. These preferences seem to be dictated not by a plastic bias, but by our reading of the physical symbols of certain qualities which we admire in our kind, such, for instance, as agility, a commanding presence, or a pensive brow. (71-72)

視覚的に形成された彫刻については、その物質的特性は語られることがない。フライはそ

れらを、「頭」、「脚」そのものとして語る。視覚的に形成された彫刻には常に意味や象徴性がまわりつのである。「身体的象徴性を読み取ってしまう」とフライが危惧するように、「造形性」を欠くという点で彼が批判的に検討する彫刻においては、その視覚的要素によってあまりに強く喚起されてしまう象徴性によって、生のままの物質的な存在感は覆い隠され、その重要性は見出され得ないのである。

一方で、匿名の黒人の手による彫刻は「確かに正真正銘の造形性へと至る自由を獲得して」おり、「これらのアフリカ芸術家は三次元において形式を把握している」と絶賛される(71)。そのような彫刻を語るうえでフライが考察の拠り所とするのは、その物質という根本的な構成物である。つまり、彫刻の本質として質量と密度を兼ね備える塊そのものである「マッス」である。

The neck and the torso are conceived as cylinders, not as masses with a square section. The head is conceived as a pear-shaped mass. It is conceived as a single whole, not arrived at by approach from the mask, as with almost all primitive European art. The mask itself is conceived as a concave plane cut out of this otherwise perfectly unified mass. (71)

フライの語りを検討すれば、西欧の彫刻についての語りとは異なり、「首と胴」は、身体として語られるのではなく、「円筒」や「角形の断面を伴ったマッス」といった形体や物質のレベルにまで分解され、把握されていることが分かる。「頭部」も「仮面」についても同様に、それが頭や仮面であるという意味についてよりも、まず形体化された塊であることに言及される。非西欧圏の芸術を語るにあたって、フライはそれらを安定的な意味によって把握しない。フライが、それを考察するにはその物質から語る必要性を実感していた、という事実に気づくことができる。そのような物質を指す言葉として、「マッス」はもちろん、密度及び質量をイメージさせる塊である。その意味や象徴性を装飾と純粋な形体のみによって視覚的に獲得する以前の、質量を伴った塊こそが、言説の上で中心的な役割を果たすのである。もちろん、それが、セザンヌのりんごについて語ったものと全く同一の意味を持つと主張したわけではない。しかしながら、その共通点として、それが視覚による認識では捉えきれない要素の言説化を試みている、ということは指摘できる。黒人彫刻については、西欧の彫刻の視覚的特性が批判的に対比されることでそのことが一層際立つ。フライは、黒人彫刻を、視覚的で装飾的な形式に対して、「重さ」を含んだ塊——「マッス」を中心に、その美学を語るのである。

「マッス」を通して彼が強調するのは、単に三次元芸術として彫刻が抱える重力という物理的な特性では決してない。⁷ 上で見てきたように、フライにとって「重さ」を語ること

⁷ グリーンバーグは、「新しい彫刻」という論考のなかで、彫刻に内在する「重さ」の表象を批判的に指摘している。彼にとって、モダニズム期の彫刻とは、「まったく可視性にいっそう重きを置」き、そこで「根源的かつ統一的に強調される第一のものは、重力の法則に顧慮すること

とは、何よりもまずモノの接触や運動の力学によって想起される触覚的なイメージに先行されるのである。視覚的な西欧の彫刻が批判され、それに対抗的な美学が黒人彫刻に語られるとき、やはりその「重さ」及びそのような不可視の要素をめぐる想像力こそが、その批評の根底に存在する。「触れる」感覚に由来する「重さ」を語ることによってこそ、フライは視覚偏重な装飾性の乗り越えを主張できるのである。

6. おわりに

セザンヌによる絵画と非西欧圏の彫刻という、全く異なる芸術様式が議論の対象となったのは、決して偶然ではない。20世紀以降のモダニズム芸術と非西欧圏の芸術の言説上の密接な関係については、「プリミティヴィズム」という曖昧な概念をめぐる論争によくあらわれてきた。とくに、美術史家ウィリアム・ルービン (William Stanley Rubin) によって1984年に開催された「20世紀におけるプリミティヴィズム——『部族的』なるものと『モダン』なるものとの親縁性」展はその論争の中心にあると言える。フライの言説は、そのような論争にとっての一次文献となってきたことは既に指摘されてきたが(大久保 25-31)、その議論と問題点のすべてをここで扱うことは不可能である。例えば、フライの美学とその言説が、他者を西欧の美学に安易に位置づける危険性を持つことは、本稿においてさえも確認できる。しかしそれを直接批判することは本稿のアプローチでは不十分であり、またそれが主の目的ではない。それぞれを語ったテキストを取り上げることで、少なくとも、ポスト印象派らの新しい美学及び新世界の異なる美術様式に直面したとき、西欧の思想史上で低位にあった「触覚」がその言説化の過程で中心的な役割を果たしたことが、とりわけフライの「重さ」をめぐる語りに読み取れるのである。

引用参考文献

- Banfield, Ann. *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge UP, 2010.
- Christopher Green, ed. *Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art*. Merrell Holberton in Association with the Courtauld Gallery, Courtauld Institute of Art, 1999.
- Christopher Reed, ed. *A Roger Fry Reader*. Chicago UP, 1996.
- Falkenheim, Jacqueline Victoria. *Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism*. UMI

なく光だけが屈折している、そんな空間の連続性と中立性である」とされる。グリーンバーグにとって、「事物はいわば非実体化され、重さを欠き、蜃気楼のごとくただ視覚的にのみ存在する」のであり、「触覚的なものとそこから生じる重量感や不透過性といった連想」は美学的な価値を持ちえない(『グリーンバーグ批評選集』 108-109)。しかしフライは、重力という物理的な特性に縛られる彫刻を評価しているわけではまったくない。グリーンバーグと全く異なる方向を取って、視覚的再現性に対して、「重さ」の表象に接触や運動という触覚的な不可視の要素を、フライは積極的に発見するのである。

- Research Press, 1980.
- Fry, Roger Eliot. *Cézanne a Study of His Development*. The Noonday Press, 1958.
- . *Vision and Design*. Oxford University Press, 1981.
- Garrington, Abbie. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh UP, 2015.
- Taylor, David G. "The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, no. 1, 1977, pp. 63–72. JSTOR, www.jstor.org/stable/430750
- Woolf, Virginia. *Roger Fry, a Biography*. Blackwell Basil, 1995.
- 大久保恭子『〈プリミティヴィスム〉と〈プリミティヴィズム〉——文化の境界をめぐるダイナミズム』、三元社、2009年。
- 要真理子『ロジャー・フライの批評理論——知性と感受性の間で』、東信堂、2005年。
- グリーンバーグ、クレメント『グリーンバーグ批評選集』、藤枝晃雄訳、勁草書房、2016年。
- 高村峰生『触れることのモダニティ——ロレンス、スティーグリッツ、ベンヤミン、メルロ＝ポンティ』、以文社、2017年。
- フォスター、ハル『視覚論』、樽沼範久訳、平凡社、2007年。
- フライ、ロジャー『セザンヌ論——その発展の研究』、辻井忠男訳、みすず書房、1990年。
- 益田朋幸編著『岩波西洋美術用語辞典』、岩波書店、2005年。
- ルービン、ウィリアム編『20世紀におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性 I・II』、吉田憲司ほか監訳、淡交社、1995年。