

バルテュス 《鏡のなかのアリス》 (1933) における「稚拙さ」

松 野 敬 文

本稿は画家バルテュス (Balthus, 本名バルタザール・クロソフスキー・ド・ローラ, 1908–2001) の油彩画《鏡のなかのアリス》(1933年) (図1) を取りあげて、バルテュスの芸術的特性を「稚拙さ」すなわち技術的貧困さという見地から考察するものである。具体的にはまず作品の文脈を説明し、画面構成と色彩配置、光源の設定、人物像や椅子等の造形を吟味する。次に同時代の他の作品、特に1934年のパリ、ピエール画廊個展に出品された大作——《窓 (幽霊の恐怖)》(1933年) (図2), 《街路》(1933年) (図3), 《キャシーの化粧》(1933年) (図4), 《ギターのリッスン》(1934年) (図5) ——との比較によって、本作の特性を明らかにする。その結果提示される結論は、以下の通りである。バルテュスの芸術家としての独自性は、画家自身の「稚拙さ」——デザインの拙さ、迫真性の不足、絵の下手さ——にある。そしてまた人物像の造形上の問題点や鑑賞者への働きかけの乱暴さといった「稚拙さ」が、《鏡のなかのアリス》を魅力的にみせる要因となっている。

第一章 作品成立の文脈

《鏡のなかのアリス》は1934年に開催されたバルテュスの初個展に出品された7点の作品のうち1点である。画中において描かれるのは、簡素な室内に立つ半裸の女性像である。本章では、同時代の美術批評家による個展の評価や画

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

家自身の肉声を引用しながら、作品成立の文脈を紹介する。

1933年、パリ、サン・ジェルマン・デ・プレのフェルスタンベルグ街4番地に最初のアトリエを構えたバルテュスは、父の友人ヴィルヘルム・ウーデから画廊主ピエール・ロエブを紹介された⁽¹⁾。この縁により、画家は1934年4月13日から28日まで、パリ6区のピエール画廊で最初の個展を開催することになる。同展には《鏡のなかのアリス》、《窓（幽霊の恐怖）》、《街路》、《キャシーの化粧》、《ギターのリッスン》の5点の大作と《ピエール・ロエブ夫人の肖像》(1934年)をおそらくは含む2点の肖像画が出品された⁽²⁾。画家は《鏡のなかのアリス》では鏡をみる女性、《窓（幽霊の恐怖）》では窓辺にたたく女性、《街路》では人々の行きかう街角、《キャシーの化粧》では化粧室で着替える女性、《ギターのリッスン》では家庭教師から音楽の授業を受ける少女といったありふれた日常の一情景を扱いながら、それぞれの作品に性的な表現を盛りこんでいる。人物像は《鏡のなかのアリス》、《窓（幽霊の恐怖）》、《キャシーの化粧》などにみられるように乳房や性器を剥きだしにしているか、《街路》における少女のように性的な虐待行為にさらされている。《ギターのリッスン》では、人物像はその両方に当てはまる。

こうした挑戦的な表現は、画廊を訪れた良識ある美術愛好家や美術批評家にとって受け入れがたいものだった。ピエール画廊個展に対して好意的な批評を寄せたのは画家の友人アルトーだけで、他の批評家には黙殺されるか、困惑の反応を示された。ロートは『新フランス評論』誌掲載の批評文「ピエール画廊におけるグロメール展」において、バルテュスの作品は画家の「性的偏執」をうかがわせるものである、と断じている⁽³⁾。「性的偏執」ゆえにロートらに糾弾されたバルテュスは、しかしまったく同じ理由によってアルトーに賞賛された。ロートのグロメール評が掲載された『新フランス評論』誌の前号で、アルトーは次のように書いている。

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

バルテュスは、まず光の形を描く。壁や床や椅子、あるいは皮膚の光によって、彼は私たちに、そのざらついた面とともに浮き出してくる一つの性器をもった身体の神秘のなかにはいり込むように誘うのである。今ここで私が語っている裸像は、何か乾いて、厳しく、また正確に満たされるもの、更には残酷なといっておかねばならぬものをもっている。それは人を夢へと誘うが、しかしその危険を隠してはいない。(4)

アルトーはバルテュスの人物像が「一つの性器」を持っていること、すなわち「性的」な身体を持っていることを積極的に評価する。ただし詩人がそこで題名をあげたのは《キャシーの化粧》のみであり、《鏡のなかのアリス》や《キャシーの化粧》、《ギターのレッスン》といった作品は「壁や床や椅子」のある室内の「一つの性器をもった身体」を描く「裸像」として一括りにされていた。

1996年に行われたインタビューの席上で、画家は以下のように発言する。

アメリカ人のジャーナリストで、わたしの作品はポルノグラフィーだと思ってくれたひとがいた。いったいどういう気なんだろう。ポルノは広告のほうじゃないか。化粧品を使いながら、まるでセックスの絶頂に達したような顔をしている女性を目にしたことがあるだろう。わたしはこれまで一度だってポルノを描いたことはないよ。ひとつ例外があるとすれば、『ギターのレッスン』だろうか。(5)

バルテュスは「広告」に代表される現代の商業主義を批判しながら、《ギターのレッスン》が「世間の目をひこうとして、ひねりだした」営利主義の産物であったことを認めている。しかし《ギターのレッスン》だけがポルノグラフィーの文脈を利用していたわけでは無論ない。《鏡のなかのアリス》を含め、5

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

点の大作すべてにおいて、同様の傾向はみうけられた。そしてピエール画廊出品作品の「性的」な表現は、画家のそれまでの画業と比べて、あきらかに過剰といえるものだった。公の場への登場以前、画家が描いていたのはリュクサンブール公園やオデオン広場といったパリの街角を描く風景画、身の周りにいる人々の肖像画、ピエロ・デッラ・フランチェスカやマザッチョ、ヨーゼフ・ライnhルトらの作品の模写、裸婦像の習作などで、そのなかには「性的」な少女像は存在しない。初期作品に含まれている裸婦像——画家の母バラディーヌが出席していたアカデミー・コラロッシでモデルをしていた16才の少女、シモーヌ・モーベールを描いた《立っている裸婦》(1925-26年)と《横たわる裸婦》(1927年)——もまた、背中を向けたポーズで描かれた顔のみえない人物画であり、そのなかに《街路》や《ギターのリッスン》との連続性はみうけられない⁽⁶⁾。

バルテュスの制作姿勢は、ピエール画廊個展を境にして明確に変化している。この変化は、路地を行きかう複数の人物像を描いた作品、《街路》の1929年版(図6)と1933年版のあいだにある差違にもまたあらわれている。《街路》における習作から完成作への最大の改変事項は、画面左の人物像をふたりの子供とその手を引くブルジョワ風の男性像から、赤い上着の少女と黒服の男性像、ボール遊びをする子供へと変更したことである。完成作では、黒い服の男性像は背後から少女に抱きつき、左手で手首をつかんで、自由な右手を彼女のスカートの内側へと伸ばしている。1929年版の《街路》が家族愛を描いていたとするなら、1933年版の《街路》は小児性愛を描いている。このような「性的偏執」をうかがわせる少女モチーフは画家が最初の個展を迎えるにあたり、つまり作品が商業化される過程においてその画業へと持ちこまれたものである。

《鏡のなかのアリス》を一時期所有していたジューヴは、1960年に刊行された自著のなかで本作を「類いまれな同伴者」「夜毎の伴侶」と呼んでいる⁽⁷⁾。

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

語り手の「わたし」がある朝目覚めたとき、カンヴァスのなかの「彼女」はその姿を消していた。かくして、「わたし」は消えた女性を求めて虚実の境を行き来する。詩人はここで《鏡のなかのアリス》に内包された仕掛けに対して身を委ねている。鏡を覗きこむ女性という題材と《鏡のなかのアリス》という題名は、キャロルの小説『鏡の国のアリス』を連想させる。バルテュスが後年、素描《ミシェリーナの肖像》(1976年)に添えるかたちで同作の巻末詩を引用していることから、キャロルに対する画家の敬意は疑いない⁽⁸⁾。だが《鏡のなかのアリス》には、キャロルの小説と関連するモチーフ——ダイナの生んだ子猫など——は、直接的には描かれていない。人物像も名前以外にはキャロルのアリスとの共通点を持ってはいない。

《鏡のなかのアリス》の人物像は、23歳のイギリス人女性ベティ・レイリスをモデルとしている。ベティは画家の兄ピエール・クロソウスキーの友人ピエール・レイリスの妻である。1932年の冬から1933年にかけて、バルテュスはレイリス夫妻と同じ部屋を借りていた⁽⁹⁾。画家がベティを描いた他の作品に、《ピエールとベティ・レイリス》(1932-33年)(図7)と《ベティ・レイリスの肖像》(1933年)(図8)がある。前者は剣玉で遊ぶベティとその傍らに腰かけた夫を描き、後者は夫人単独の肖像画である。ベティはそこで面長の顔をもつ柔和な女性として描かれ、《鏡のなかのアリス》の白い目の女性像とは描写において大きく隔たる。

第二章 作品の造形的分析

——「稚拙さ」という見地から

本章では、画家における「稚拙さ」という見地から、《鏡のなかのアリス》を造形的に分析する。先に作品の画面構成と色彩配置を検討し、次に画中所ける光源の不備、人物像と椅子等の事物における「稚拙さ」について論じる。

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

第一節 画面構成と色彩配置

《鏡のなかのアリス》において、人物像は画面に対する対角線の交点に配置されている。画面の上下に余白部分はほとんどなく、カンヴァス全体を占めた、正面向きの構図で描かれた人物像は、両手で髪をくしけずり、左足を椅子に乗せ、鑑賞者の方向を凝視している。背景は、平面的な黄色い壁と床である。限定した構成要素を単純な構図のなかに配することで、本作は乱暴で愚直なまでに、観客の感情に働きかける。《鏡のなかのアリス》という題名に示されているように、作品はカンヴァスの表面を鏡に見立てた構図をとる。カンヴァスの表面は、裏側からは透けてみえるが表側からは通常の鏡にしかみえない鏡、いわゆるマジックミラーとして機能している。そこで鑑賞者は、身だしなみを整えるために鏡を覗く女性像を覗きかえす窃視者の役割を割りふられている。女性の目が白濁し、その視線の方向性が明確でないことがこの効果をより高める。鑑賞者から人物像へ、視線は一方向に限定されて、鑑賞者の特権性を保証する。ただしその特権性は、覗き魔のものである。以上のような観客に対する働きかけは、過剰に作為的なものでもある。

画面は褐色と黄土色を主調とした落ちついた色合いで統一されている。色彩の氾濫は唇の赤色と靴の青色が目立つ程度でおさえられており、画面構成上の仕掛けに対する観客の集中を妨げることはない。カンヴァスの表面に消されることなく残された鉛筆による下絵——格子状の線の連なり——の跡は、本作が厳密な構図法に基づいてなされたことを鑑賞者に向かってやや声高に宣言している。

第二節 光源処理

作品内の陰影は、画家が強調したい部分——具体的には女性像の左胸と性器、太股——を強調するために選択された、恣意的なものである。人物像の足元にある影と椅子の足から伸びた影とは光源が一致していない。人物像はここ

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

で部屋のあらゆる方向から光を浴びているかのように、その身体を肉付けされている。影のつき方は、上半身と下半身とでも異なっている。女性像の身体のうち影になっている部分は大きく分けてみつつある。ひとつは左上腕部と首の部分であり、そこには画面右上方から光が当たり、髪の毛と左腕の影が落ちている。もうひとつはシュミーズに覆われた腹部の影で、光は画面中央上方から垂直に当てられて、右腕と腹部の対照的な明暗をかたちづくる。最後は人物像の両足の陰影で、左足の太股から股間にかけて、そしてまた右足の垂直性を際立たせるようつけられている。光は左足に対しては画面右側から、右足に対しては画面中央上部から当てられていて、両足の影と人物像が床に対して投げかける影とのあいだに齟齬をきたす。本作において、画家は光源を自在に操作し、作品内の部分的な迫真性と真実らしさを高めることを試みている。だがそれにより人物像の身体と室内の事物における描写上の「稚拙さ」もまた白日のもとに晒されている。

第三節 人物像とその他の事物

鏡というモチーフのもつ象徴性について、バルテュスはこう語る。

Miroir 鏡

わたしの仕事になくってはならぬもの。鏡にうつして左右反対に見ると、制作中の絵にひそむ欠陥がよくわかる。わたしが絵のなかに鏡を描きこんだり、モデルに鏡を持たせたりするのは見る者を夢に誘うためだと言われたものだが、そうした解釈は的はずれ。夢には興味がない。⁽¹⁰⁾

画家は鏡を、指先や顔を描くさいに重宝する芸術家の道具として、また「制作中の絵にひそむ欠陥」——デッサンの乱れ——を確認する手段としてのみ語り、モチーフの象徴性については一笑に付している。確かに《鏡のなかのア

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

リス》を鏡にうつして左右反転してみれば、画家のいう「欠陥」、身体の解剖学上のデフォルマシオンはより明白なものとなる。人物像の頭頂部が髪の毛の量に比べて過剰に小さく描かれていること、上半身、特に左肩から左上腕部にかけてデッサンが破綻していることなどが、本作の「欠陥」である。また右手の上腕部と右肩の接続が曖昧なこと、左胸の強調が胸部全体から立体感を失わせ、シュミーズの襷における描写上の杜撰さが腹部全体を平坦にみせていること、立体的に描かれた太腿と平面的に描かれた膝から下が同じ左足のなかに同居していることも、画家の技術的な「稚拙さ」の結果といえる。しかし描写上の「欠陥」は、画家の創意工夫によって補われている。具体的には、人物像の左上腕部の「稚拙さ」は濡れそぼった髪の毛の重々しいうねりによって隠されている。上半身と下半身との体軸のずれは、腹部を覆うシュミーズにより体裁を整える。左足の補助として置かれた椅子は、人物像全体の平衡を取っている。

ザビーネ・リウォルドが公開した、鉛筆とインクによる本作の習作(図9)において、カンヴァスを横切る対角線の交点は、性器のやや右上、左太腿のつけ根の付近に設定されていた⁽¹¹⁾。素描における力点は人物の頭部と左腕、下腹から太腿にかけての部位に集中している。このことは、本作がその構想の段階から、アルトーのいう「一つの性器」へと鑑賞者の注意を向ける目的で描かれたことをあらわしている。性器は、胸部と胴部の不自然な連なりと照明上の不整合によっても強く印象づけられる。習作では人物像の手首から先と足首から先が描かれておらず、完成作がその部分の描写において緻密さを失うことを予見している。人物像の両手の指は関節さえ満足には描かれず、絵具の塗りも荒々しいまま放置される。指や爪の描写における画家のこうした杜撰さは、女性像のうねる髪で隠されている。

人物像はその頭部の描写においても「稚拙さ」からは逃れていない。頭部は右利きの画家にとってもっとも描きやすい右向きの四分の三正面像として描か

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

れる。それでも「稚拙さ」は人物像の眉と鼻のあいだの処理に、また鼻に対して不自然な位置に配置された唇の描写のなかにあらわれている。人物像の目は、この問題から鑑賞者の注意を反らせるために、黒目と白目の境界を曖昧にして描かれる。第一章でみたように、本作のモデルとなった女性ベティ・レイリスを描いた他作では、《鏡のなかのアリス》のような表現は用いられていなかった。人物像は白い眼球と濡れたように波打った髪により、あたかも溺死した死者であるかのような表象をもつ。カンヴァスはそこで、彼岸と此岸とを分け隔てる装置ともなる。

第三章 他の作品との比較

——1934年のピエール画廊個展出品作品を中心に

本章では、ピエール画廊での個展に出品された他の4点の大作、《窓（幽霊の恐怖）》、《街路》、《キャシーの化粧》、《ギターのリッスン》との比較によって、《鏡のなかのアリス》の独自性を明らかにする。

ペルー人舞踏家の娘で15歳のエルザ・エンリケをモデルにした《窓（幽霊の恐怖）》は、その画面構成と人物像の描写において、《鏡のなかのアリス》との共通点を多くもつ。人物像はカンヴァス全体を使用して、正面向きに描かれており、左胸を露出している。《鏡のなかのアリス》の鑑賞者が窃視者の役割を割りふられているのと同様に、《窓（幽霊の恐怖）》では、鑑賞者は少女を脅す幽霊の役割を割りふられている。

1933年に描かれ、翌年のピエール画廊個展に出品された《街路》、すなわち1957年の画家による修正がおこなわれる前の《街路》——では、男性像の右手は、赤い服の少女の下腹へと伸ばされていた⁽¹²⁾。《ギターのリッスン》の虐待行為が密室内でおこなわれているのに対して、《街路》では、事件は衆人監視のただなかで進行している。だが木材を手にした白い服の男性像や、ボール遊

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

びをする子供といった他の登場人物は、目の前の出来事にいっさい注意を払っていない。《鏡のなかのアリス》では、人物像と鑑賞者とを向かいあわせる構図に反して、人物像は鑑賞者を見ておらず、両者のあいだに関係性は成立しない。《街路》では、こうした関係性の不成立が登場人物すべてにおいて繰り返えされる。

ブロンテの小説『嵐が丘』の一場面をモチーフにした《キャシーの化粧》では、画家は先行して描かれた挿絵に原作の内容を盛りこんで、さらに発展させている。画面の右側に立つ女性キャシー——原作のキャサリン・アーンショウ——は画家の婚約者アントワネット・ド・ヴァットヴィルをモデルとしている。女性像は、ガウンを肩から垂らしただけの格好で描かれ、その身体には《鏡のなかのアリス》同様、「一つの性器」が与えられている。

もっとも物議を醸した作品、《ギターレッスン》では、足踏みオルガンが置かれ、ギターが転がる部屋のなかで、スカートを捲られて性器を晒した少女と、彼女に対して折檻を加える音楽教師らしき女性像が描かれる。女性像は《鏡のなかのアリス》や《窓（幽霊の恐怖）》同様、片側の乳房を剥きだしている。《鏡のなかのアリス》と同じく、画面は二等分割線と対角線によって厳密に規定され、人物像の手足はそれに従い折り曲げている。同性愛と小児性愛を同時に扱うこの作品は、《鏡のなかのアリス》のように、鑑賞者に覗き魔の役割演技を強制している。作品の題材は、同時代のポルノグラフィ小説を彩っていた無名画家の無数の挿絵——少年や少女に対する尻叩き、鞭打ちの場面が多く描かれた——に限りなく接近している⁽¹³⁾。《ギターレッスン》の主題のひとつは、観客にポルノグラフィの不毛さを共有させることである。《鏡のなかのアリス》もまた、その不毛さを共有している。

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

おわりに

《鏡のなかのアリス》と《窓(幽霊の恐怖)》における女性像は、片方は画家の友人の妻ベティ・レイリス、片方はペルー人の少女という実在の人物をモデルとしながら、しかしその身体のあり方において非常に大きく似通っている。この傾向は、20代前半の婚約者アントワネットをモデルにした《キャシーの化粧》や、《ギターのリッスン》の女性教師でも同様である。換言すれば、バルテュスはピエール画廊個展において、ただ一種類の身体しか描けていない。手首も足首もない、人形めいたそれを当時の批評家らは技術的には「単純」「いくぶん粗雑」「不自然かつ稚拙」と評した⁽¹⁴⁾。

《街路》と《ギターのリッスン》、そして《鏡のなかのアリス》のあいだにある共通点は、画家の関心が「一つの性器」に向かっていることである。性器のある身体とはすなわち「性的」な身体である。第一章でみたように、「性的」であることはロートら批評家の顰蹙をかうものだったが、画家自身の「稚拙さ」により顔や身体の描き分けさえおこなわれない人物像は「一つの性器」を付与されることにより、かろうじて「稚拙さ」を克服していた。しかし《鏡のなかのアリス》などの初期作品での「一つの性器」の発見は、画家自身により放棄されてしまう。隣人の娘テレーズ・ブランシャールをモデルとした1930年代後半の諸作品では、人物像は下着を見せたポーズで描かれる。《少女と猫》(1937年)や《眠れるテレーズ》(1938年)がその典型である。戦後の作品では、人物像は裸像に戻るが、《犠牲者》(1939-46年)や《横たわる裸婦》(1945年)からは、性器が巧妙に隠されている。そして1940年代後半の《部屋》(1947年)、《化粧室の少女》(1948年)では、身体の形状は曖昧になり、単純化された背景のなかで、目を引く位置に配置された鏡や猫などの小道具が平易な隠喩に奉仕している。鑑賞者の不安をかきたて、買い手の気分を害する

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

「一つの性器」はこのようにして作品から段階的に追放される。そうして画家がたどりついたのはもはや人間のものではない身体をもつ人物像、「神聖で、厳かで、天使のような存在」としての少女像だった⁽¹⁵⁾。だがそれは欺瞞である——少なくとも、鞭打ちもののポルノグラフィ小説と同程度には。

バルテュスが《鏡のなかのアリス》において描いていたのは、自ら「性的」であることを拒否しない人物像だった。画家はそこで「稚拙さ」を、「一つの性器」を描きくわえることにより作品の独自性、芸術的特性に変換していた。たとえ作品の観者への働きかけが乱暴で愚直なものであったとしても、事物の配置が作為的であり、役割分担の強制が画中において上手く働いてはいなかったとしても、「稚拙さ」とそれに対する取り組みの結果としての《鏡のなかのアリス》は、バルテュスの画業について考えるうえで意義をもつ。

註

- (1) コスタンティーニ『バルテュスとの対話』(北代美和子訳), 白水社, 2003年, 243頁 (Costanzo Costantini, *Balthus à contre-courant*, Paris: Les Editions Noir sur Blanc, 2001)。
- (2) Virginie Monnier, Jean Clair, *Balthus: catalogue raisonné de l'oeuvre complet*, Paris: Gallimard, 1999, pp. 121-124.
- (3) Andre Lhote, «Gromaire à la Galerie Pierre», *La Nouvelle Revue Française*, no. 249, juin 1934, pp. 1045-46.
- (4) アルトー「ピエール画廊におけるバルテュス展」『バルテュス(新装復刊)』(渡辺守章訳), 2001年, 白水社, 142-143頁 (Antonin Artaud, «Exposition Balthus à la Galerie Pierre», *La Nouvelle Revue Française*, no. 248, mai 1934, p. 899)。
- (5) キメルマン『語る芸術家たち 美術館の名画を見つめて』(木下哲夫訳), 淡交社, 2002年, 154頁 (Michael Kimmelman, *Portraits: Talking with Artists at the Met, the Modern, the Louvre and Elsewhere*, New York: Random House, 1998)。
- (6) Monnier, Clair, op. cit, p. 103.
- (7) Gilles Néret, *Balthus*, Köln: Taschen, 2003, p. 51.
- (8) Monnier, Clair, op. cit, p. 377.
- (9) Monnier, Clair, op. cit, pp. 180-181.

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

- (10) デ・アルボルノス「バルテュスの ABC 語録」『芸術新潮』（長井和博訳），2001年6月号，新潮社，52頁（Cristina Carrillo De Albornoz, *Balthus*, Paris : Editions As-souline, 2000）。
- (11) Sabine Rewald, «Balthus Lessons», *Art in America*, no. 85, September 1997, pp. 92–93.
- (12) Monnier, Clair, op. cit, p. 116.
- (13) Sabine Rewald, *Balthus Time Suspended : Paintings and Drawings 1932–1960*, Munich : Schirmer/Mosel, 2007, p. 13.
- (14) Rewald, op. cit, p. 15.
- (15) デ・アルボルノス前掲書，46頁。

(大学院文学研究科博士課程後期課程)

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」

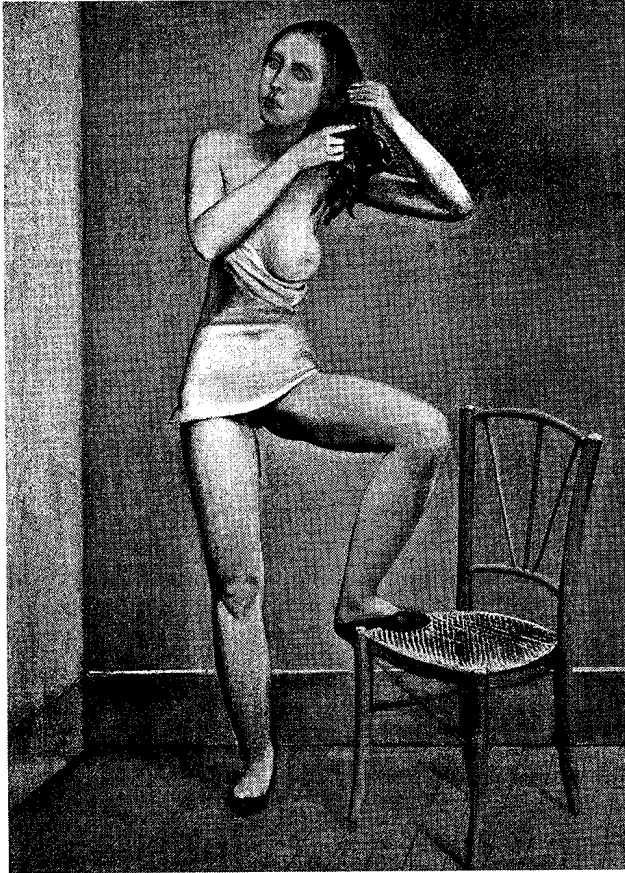


図1 《鏡のなかのアリス》 1933年 カンヴァスに油彩 162×112 cm パリ, 国立近代美術館ポンピドゥー・センター



図2 《窓(幽霊の恐怖)》 1933年 カンヴァスに油彩 162.2×114.3 cm インディアナ州ブルーミントン, インディアナ大学美術館

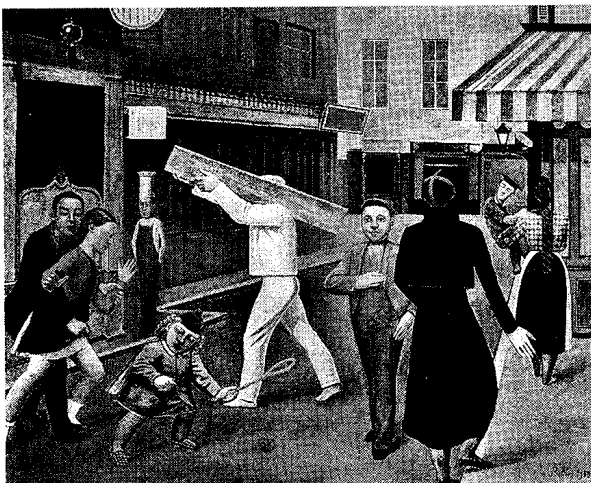


図3 《街路》 1933年 カンヴァスに油彩 195×240 cm ニューヨーク近代美術館



図4 《キャシーの化粧》 1933年 カンヴァスに油彩 160×150 cm パリ, 国立近代美術館ポンピドゥー・センター

バルテュス《鏡のなかのアリス》(1933)における「稚拙さ」



図5 《ギターレッスン》1934年 カンヴァスに油彩 161×138.5 cm 個人蔵

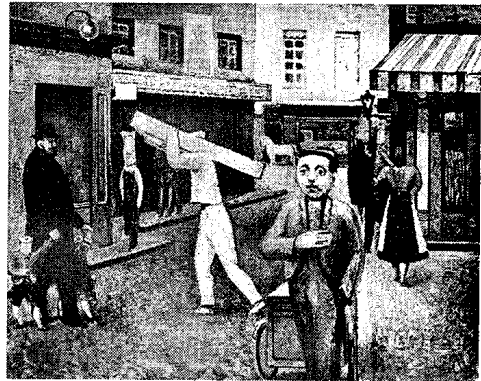


図6 《街路》1929年 カンヴァスに油彩 130×162 cm 現在所在不明



図7 《ピエールとベティ・レイリス》1932-33年 カンヴァスに油彩 70×50 cm 現在所在不明



図8 《ベティ・レイリスの肖像》1933年 カンヴァスに油彩 80.6×65 cm ニューヨーク, 個人像

図9 《鏡のなかのアリス》のための習作 1933年 紙に鉛筆とインク 所在不明 Sabine Rewald, «Balthus Lessons», *Art in America*, no. 85, September 1997, p. 93. より転載。

