



(口絵)ジェルメーン・リシエ《蟻》1953年 ブロンズにパティナ 99.0×88.0×66.0cm 東京国立近代美術館蔵 撮影：大谷一郎

ジェルメーヌ・リシエのポンピドゥー・センターでの回顧展と新収蔵《蟻》をめぐる覚書

横山由季子

1. 半世紀以上ぶりのパリでの回顧展とリシエ評価の変遷

彫刻家ジェルメーヌ・リシエ(1902-1959)は、20世紀のフランスにおいて、存命中にもっとも大きな成功を収めた女性アーティストの一人である。人間の身体を大きくデフォルメし、その脆さと暴力性をあらわにした彫像は戦後の新しい人間像として高く評価され、また人間と動植物を組み合わせたハイブリッドな彫刻作品でも知られる。

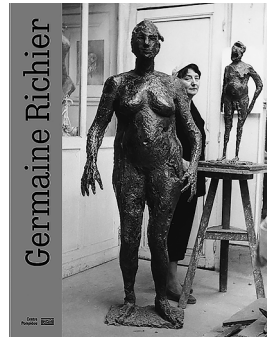
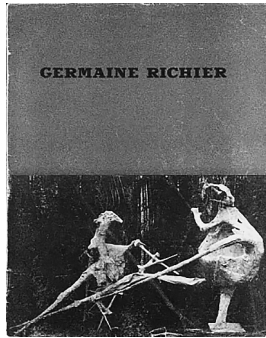
作家が世を去る3年前の1956年、10月10日から12月9日にかけて、当時パレ・ド・トーキョーの建物にあった国立近代美術館で、82点の彫刻を集めた個展が開かれた(図1)。同館で個展開催の栄誉に浴した女性アーティストは、1948年のシュザンヌ・ヴァラドン(1865-1938)に次いで2人目であり、存命中に個展が実現したのはリシエが初めてであった。当時の館長であったジャン・カスーは、1948年にマール・ド・ラ・セーヌでリシエの作品を目にして以降この作家に関心を抱いており、1949年に代表作のひとつ《嵐》(1947-48年)を同館のために購入し、1955年には作家に個展の依頼を持ちかけた。カスーはカタログの序文で、「ジェルメーヌ・リシエは、技術に習熟していると同時に、圧倒的な、大いに説得力のある詩的想像力をも持ち合わせた、もっとも完璧な芸術家である」¹⁾と、この作家に最大級の賛辞を贈っている。

個展が始まると、作家のアラン・ジュフロワやクロード・ロジェ＝マルクス、ジョルジュ・ランブール、詩人のフランシス・ボンジュ、美術史家のアンドレ・シャステルらによって夥しい数の批評が書かれ、翌年にはジャン・ポーランとルネ・ド・ソリエによる初のモノグラフも刊行されるなど²⁾、リシエの評価は確固たるものとなった。

ところで、リシエの個展が開催された1956年、2年間の留学を終えて10月8日に帰国しようとしていた矢内原伊作は、帰国直前にアルベルト・ジャコメッティ(1901-1966)のアトリエを訪れモデルを務めたことで、作家に引き止められ、結局12月16日までパリに滞在することになる。そんな矢内原は、ジャコメッティとともに、国立近代美術館でのリシエ展のヴェルニサーージュを訪れたという。矢内原は2年後、雑誌『みづゑ』に寄せた文章で、個展で目にしたリシエの作品について次のように綴っている。

パリで個展を開かなかつた10年間に彼女が制作した80余点の作品は、種々の系列に多種性を見せながらも動かし難い一つの独自の世界、ミステイクでありながら現実的な、怪奇でありながら自然な一つの世界を作り出していた³⁾。

個展を訪れる半年ほど前の1956年3月、矢内原はリシエと親しかった画家のマリア・エ



左：図1 1956年のフランス国立近代美術館でのジェルメーン・リシエ展カタログ

右：図2 2023年のポンピドゥー・センター、国立近代美術館およびモンペリエのファール美術館でのジェルメーン・リシエ展カタログ

レナ・ヴィエイラ・ダ・シルヴァ(1908-1992)の紹介で、パリのアレジアに近いリシエのアトリエを訪ねていた。明るく広々としたアトリエの白い壁に貼られた幾何学的計量のデッサンを見て、奔放な幻想の所産かのような彼女の彫刻を支えているのが、厳密な構成であると感じ取ったという⁴⁾。また、1953年から1957年にかけてパリに留学して彫刻を学んだ柳原義達(1910-2004)は、リシエと同じくブールデルの生徒であった彫刻家エマニュエル・オコリスト(1908-1995)に師事しており、ザボという彫刻家のアトリエで、リシエ本人にも出会っていた⁵⁾。柳原も滞在の最後に国立近代美術館のリシエ展を訪れており、「確かに私は感動した。この偉大な抵抗精神、この偉大な孤独の力、この現実生きた芸術的活力⁶⁾と、その時に受けた印象を後年回想している。1956年の個展に際して書かれたこれらの文章からは、リシエの彫刻における想像力と現実、怪奇と自然といった相反する要素と、それを支える堅実な技術がこの作家の評価を決定づけていたことが伝わってくる。

1956年から65年以上が経ち、2023年3月1日から6月12日にかけて、ポンピドゥー・センターの国立近代美術館で、再びリシエの回顧展が開催されることになる(図2)。同年の7月12日から11月5日まで、リシエの故郷であるモンペリエのファール美術館に巡回した同展には、両会場合わせて139点の彫刻、16点のデッサン、31点の版画、6点の絵画が出品され、初期から晩年までをたどる大回顧展と呼ぶにふさわしい構成であった。ポンピドゥー・センターの会長、ディレクター兼CEOのローラン・ル・ボンと、国立近代美術館及び産業創造センターディレクターのグザヴィエ・レイの連名で綴られたカタログの序文には、この度の展覧会が、「リシエの主要な作品群に新たな眼差しを投げかけるものである」こと、そして「ジャコモメッティやパブロ・ピカソ(1881-1973)の影を超えて、彼女の特異なキャリア、作品の独創性、20世紀美術における傑出した位置に注目するものである」ことが明言されている⁷⁾。さらに、「アッサンブラージュを使用し、人間と自然のフォルムのハイブリッド化を進めたリシエの作品は、オーギュスト・ロダン(1840-1917)やアントワーヌ・ブールデル(1861-1929)に代表されるブロンズ像の伝統と、戦後の新たな男女のイメージ、2つの時代の架け橋」として位置づけられた。たしかに、フランスに限っても、セザール(1921-1998)やルイズ・ブルジョワ(1911-2010)ら、リシエの仕事からの直接的・間接的な影響が見てとれる作家は幾人か挙げられるだろう。同展覧会の

内容については、のちに詳しく見ていくことにしたい。

こうしてフランスの国立近代美術館で2度の個展が開催されたリシエであるが、この半世紀あまりの評価の変遷はどのようなものであったのだろうか。以下は、これまで美術館で開催されたリシエの個展の一覧である。

- 1942 「ジェルメーヌ・リシエ」ヴィンタートウアー美術館(スイス)
- 1947 「ジェルメーヌ・リシエの彫刻」ロンドン、アングロ＝フレンチ・アートセンター(イギリス)
- 1955 「ヴィエイラ・ダ・シルヴァー」ジェルメーヌ・リシエ」アムステルダム市立美術館(オランダ)
- 1956 「ジェルメーヌ・リシエ」パリ、国立近代美術館(フランス)
- 1958 「ジェルメーヌ・リシエの彫刻」ミネアポリス、ウォーカー・アート・センター(アメリカ)
「ジェルメーヌ・リシエ」ベルン美術館(スイス)；ラ・ショー＝ド＝フォン美術館(スイス)
- 1959 「ジェルメーヌ・リシエ」アンティープ、グリマルディ城博物館(フランス)
- 1963 「ジェルメーヌ・リシエ」チューリヒ美術館
「ジェルメーヌ・リシエへのオマージュ」アンティープ、グリマルディ城博物館(フランス)
- 1964 「ジェルメーヌ・リシエ」アルル、レアチュ美術館(フランス)
- 1968 「ジェルメーヌ・リシエ回顧展」パリ、ロダン美術館(フランス)
- 1976 「ジェルメーヌ・リシエ」東京、現代彫刻センター；大阪、現代彫刻センター(日本)
- 1988 「ジェルメーヌ・リシエ」フムレベック、ルイジアナ美術館(デンマーク)
- 1996 「ジェルメーヌ・リシエ回顧展」サン＝ポール＝ド＝ヴァンス、マルグリット&エメ・マールグ財団美術館(フランス)
「ジェルメーヌ・リシエ」ベルリン、芸術アカデミー(ドイツ)
- 2006 「ジェルメーヌ・リシエ」ヴェネツィア、ペギー・グッゲンハイム美術館(イタリア)
- 2007 「ジェルメーヌ・リシエ：重要なのは人間だけ」ブレーメン、ゲルハルト・マルクス美術館(ドイツ)
- 2013-2014 「ジェルメーヌ・リシエ回顧展」ベルン美術館(スイス)；マンハイム市立美術館(ドイツ)
- 2019 「ジェルメーヌ・リシエ：魔術師」アンティープ、ピカソ美術館(フランス)
- 2020 「ジェルメーヌ・リシエ：人間像－人間獣」ハーグ、海辺の彫像美術館(オランダ)
- 2023 「ジェルメーヌ・リシエ」パリ、ポンピドゥー・センター、国立近代美術館；モンペリエ、ファーブル美術館(フランス)

1940年代から2020年代まで、フランス国内外で、ヨーロッパを中心に継続して個展が開かれているものの、ロダンやブールデル、ジャコメッティといった19世紀後半から20世紀前半にかけてフランスで活躍した男性彫刻家たちの個展が、世界各地で無数に開催されてきたことと比べると、圧倒的に少ないとも言える。その中で、1976年に東京と大阪の現代彫刻センターでリシエの個展が開かれていることは注目に値する(図3)。ヨーロッパと北米以外で開催された唯一の展覧会であり、19点の彫刻と、7点のデッサン、5点の版画が出品された。カタログにはフランス国立美術館名誉館長であったセシル・ゴールドシャイダーが短いテキストを寄せており、ブールデルのアトリエで培った手堅い技術によって、初期のレアリスムから、想像力に裏付けされたあらゆる造形へと到達した作家としてリシエを紹介している⁸⁾。この展覧会が実現した背景には、ブールデルのアトリエでリシエと同時期に学んだ清水多嘉示(1897-1981)はじめ、彼女と知己を得て文章を残した矢内原伊作や柳原義達らによって、日本でリシエが紹介されてきたという経緯もあったであろう。他方、1988年のルイジアナ美術館のカタログには、リシエの大規模な回顧展は1959年以来開かれておらず、この芸術家は「忘却のヴェール」に覆われてきたとあることから⁹⁾、1980年代の終わりの時点で、この彫刻家の評価は不十分であると考えられていたことが分かる。

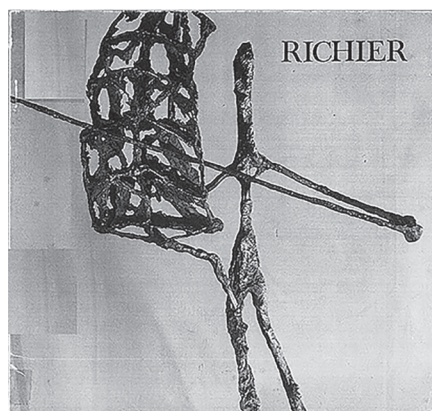


図3 1976年の現代彫刻センターでのジェルメーン・リシエ展カタログ

また、リシエの姪で生徒でもあったフランソワーズ・ギテルの尽力によって、ようやく2023年にカタログ・レゾネの第1巻(1916-1949)が刊行されたが、第2巻(1947-1954)と第3巻(1955-1959)はまだ日の目を見ていない。これまでに出版されたリシエに関するモノグラフも、わずか8冊に留まっている。その一方で、リシエの生前に雑誌等に書かれた評論は夥しい数に及んでおり、書き手もジョルジュ・ランブール、フランシス・ボンジュ、ベルナルド・ドリヴァル、レイモン・コニヤ、ジョルジュ・ベツソン、ワルデマー・ジョルジュ、フランソワ・モーリアック、ジャン・グルニエ、ポール・ギュット、セシル・ゴールドシャイダー、アンドレ・シャステル、クロード・ロジェ＝マルクス、ピエール・シュナイダー、モーリス・メルロ＝ポンティ、ピエール・レスタニーと錚々たる面々である。とりわけボンジュは、リシエを「間違いなく現在もっとも優れた彫刻家」¹⁰⁾と高く評してい

た。こうした点を考え合わせると、生前大きな注目を集めたリシエの仕事は、その没後、十分に評価されてきたとは言いがたいのではないだろうか。

2023年のポンピドゥー・センターでのリシエ回顧展に関連して、AWAREが中心となり、INHA、ポンピドゥー・センター、オルセー美術館、プティ・パレを会場に、4月20日と21日の2日間にわたってシンポジウム『彫刻。女性は創造することができる。』19世紀から21世紀にかけての女性彫刻家のキャリア、活動、知名度、そして受容¹¹⁾が開かれた。このシンポジウムは、同時代の男性彫刻家と比べて、リシエの評価が十分ではなかったという問題意識から企画されたものであり、素材の扱い、体力面や師弟関係、鑄造にかかる費用など、彫刻を志す女性が直面してきたであろうさまざまな困難にも目が向けられ、ジェンダーの視点から女性彫刻家のたどった軌跡を捉え直すことが目指された。このシンポジウムの詳細については記録集の刊行を待ちたい。

1976年に個展が開催されたものの、日本においてもリシエの研究や評価はほとんど進んでいないのが現状である。本稿の最後にリシエに関する日本語文献をまとめたが、貴重な一次文献や、興味深い視点からの研究がある一方で、その数はわが国でのジャコメッティに関する膨大な文献とは比べ物にならないほど少ない。また、国内に所蔵されているリシエの彫刻は、大阪中之島美術館が所蔵する《ランド地方の羊飼ひ》(1951年)わずかに1点であったが、このたび東京国立近代美術館が新たに《蟻》(1953年)(口絵I)を収蔵した。2024年には、コレクションによる小企画として「新収蔵&特別公開 | ジェルメヌ・リシエ《蟻》」(企画:三輪健仁/国内編:1月23日-4月7日、インターナショナル編:4月15日-8月25日)も開催される。同展および本稿が、この彫刻家について知り、理解を深め、今後の調査研究につながるきっかけとなれば幸いである。

2. 彫刻家ジェルメヌ・リシエのあゆみ

まずはポンピドゥー・センター、国立近代美術館およびファーブル美術館でのでの大回顧展を機にまとめられた精緻な年表を参照しながら、この彫刻家のあゆみをたどってみたい¹²⁾。

ジェルメヌ・リシエは1902年、南フランスのブーシュ＝デュ＝ローヌ県のグランに4人兄弟の末子として生まれる。リシエが2歳の時に家族はモンペリエ近郊のカステルノ＝レルに移り住み、葡萄畑の広がる田舎で幼少期を過ごした。12歳の頃、アルルの聖トロフィム教会の修道院を訪れたリシエは、その柱を飾るロマネスク様式の彫刻に魅了され、この時、彫刻家になることを決意したとのちに回想している¹³⁾。その2年後には早くも粘土で牧神の頭部を作り、数年後サロン・ド・モンペリエに出品している。1921年4月からモンペリエのエコール・デ・ボザールに通い始め、ロダンの弟子であったルイ＝ジャック・ギーグ(1867-1943)のアトリエで彫刻の技術を学んだ。在学中、リシエは数々の賞を受賞して優秀な成績を収め、1926年9月に卒業証書を授与されている。

1926年10月にパリに出て、当時アカデミー・ド・ラ・グランド・ショミエールで指導していたフランス彫刻界の大家アントワーヌ・ブールデルのアトリエに通うようになる(図4)。ブールデルのアトリエには世界中から彫刻を志す若者が集っており、スイスから



図4 グランド・ショミエールのアトリエでのブールデルと彼の生徒たち
©Paris Musées, musée Bourdelle, Dist. RMN-Grand Palais / image ville de Paris / distributed by AMF

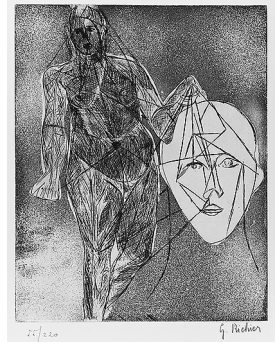


図5 ジェルメーン・リシエ(女性と顔)制作年不詳、リトグラフ、パリ市立近代美術館
©Paris Musées, musée d'Art moderne, Dist. RMN-Grand Palais / image ville de Paris / distributed by AMF

来たジャコメッティも1922年から1926年までブールデルのもとで断続的に学んでいる。1923年にパリに留学した清水多嘉示も1928年に帰国するまでブールデルの熱心な生徒であった。ブールデルは当時のキュビズムやピュリスムなど、形の分析のみに偏った傾向には断固反対したが、魅力ある人柄で多国籍な生徒たちを導いた¹⁴⁾。リシエはブールデルから、対象の形を捉え、彫刻で再構築するための方法として、生きたモデルの骨の各点をマークし、三角形に分割するという三角測量の技術を学んでいる¹⁵⁾。これは、複雑な人物像を大理石に正確に彫り出すための古典的な機械的転写の技法である星取り法を、モデルの形態把握の手段として応用したものである。リシエが実際にこの技術を用いてモデルに対峙していたことは、身体に点と線が引かれたモデルを前に制作している写真や、モデルの身体の上に幾何学的な線が重ねられたデッサンからも窺い知ることができる(図5)。さらにリシエは、この技術を、対象の正確な模倣のための補助的役割から、形態を変形させる手段へと発展させていった。柳原は自らも彫刻を制作する経験から、師のオコリストについて語りつつ、リシエの作品における、厳密な構成と有機的な運動性を高く評価している。

オコリストはアカデミックな仕事をきらった。しかし、^マ造形的な本質に対してはきびしかった。その点、リシエも同様だった。プランの構成、位置の確定。螺旋的な力のはたらき。とにかく、彫刻への論理的な思索と、それによるデッサン力はいたいへんなものである¹⁶⁾。

また、リシエが1956年に矢内原に語ったとされる言葉は、ブールデルの教えが後年まで彼女の基礎になっていたことを物語っている。「私は何を製作する場合でも幾何学的構成を何度も試みます、彫刻は厳密な数学的基礎をもたなければなりません¹⁷⁾」。

リシエは1929年にブールデルが亡くなるまでアトリエに通い、この時期からサロン・

デ・チュイルリーやサロン・ドートンヌに作品を出品するようになる。1933年には、イポリット＝マンドロン通りのジャコモッティのアトリエにもほど近い、シャティヨン通り36番地(現在のジャン＝ムーラン通り)にアトリエを借り、戦時中離れることはあったが、終生ここを制作の場とした。また、この年から1953年にかけての20年間、リシエは多くの弟子を抱えた教育者でもあった。初期のリシエはもっぱらモデルに基づくポートレートとしての頭部の像に取り組んでおり、1936年にパリのマックス・カガノヴィッチ画廊で開かれた初の個展には、複数の頭像と男性ヌードの立像《ロレット I [Le Loretto I]》(1934年)を出品し、フランス国家の買上げとなった後者は、初期の代表作に位置づけられている。

順調にキャリアをスタートしたリシエであったが、夫とともにスイスで休暇を過ごしていた1939年の夏、第二次世界大戦が勃発し、その後およそ6年間チューリヒに留まることになる。ドイツ語を話せないリシエはすぐには生活に適応できなかったが、やがてアトリエを借りて制作をしながら生徒に教え、彼女の作品に興味を持つコレクターにも恵まれるようになる。また、この時期戦禍を逃れてスイスに滞在していた多くの芸術家たち、ジャン(ハンス)・アルプ(1886-1966)、マリノ・マリーニ(1901-1980)、アルベルト・ジャコモッティと弟のディエゴ(1902-1985)、クーノ・アミエ(1868-1961)らと交流をもった。戦争中、パリを離れてジュネーヴに留まることを余儀なくされたジャコモッティが、この時期にのちの細長い彫像へとつながる小像の制作に取り組んだのと同様、リシエがやがて確立することになるスタイルの最初の一步を踏み出したのも、亡命中のスイスでのことだった。

スイスでリシエは恰幅の良い家政婦の女性をしばしばモデルにしており¹⁸⁾、彼女がしゃがむ姿をカエルに重ねた《ヒキガエル[Le Crapaud]》(1940年)は、のちの人間と動植物を組み合わせたハイブリッドな彫刻を予見している。他方、頭部と右腕、膝下のない女性像《トルソ II [Torso II]》(1941年)では、初めて彫刻内部の骨組みを露出させた。また、《女剣士[L'Esquimeuse]》(1943年)と《マスクをつけた女剣士[L'Esquimeuse avec masque]》(1945年)において、リシエの関心は静止と運動の拮抗に向けられており、剣を持たないその姿に、戦争に対するレジスタンスを見ることもできるだろう。その翌年に制作された《小さなバッタ[La Saturelle, petite]》(1944年)は、両腕を前に伸ばしてしゃがんだ女性の姿を、今にも跳び上がりそうなバッタに見立てた作品である。1945年には中サイズへと拡大し、その仕上がりに満足したリシエは、1947年に初めて参加したサロン・ド・メに出品している。1955-56年には大サイズの《バッタ》へと展開していった(図6)。1945年に制作された《歩く人[L'Homme qui marche]》では、筋骨隆々としたロダンの《歩く人》(1907年)とも、細長い足で着実に歩みを進めるジャコモッティの《歩く人》(1960年)とも異なる、胴体に不釣り合いな小さな頭部を持つ男性の、歩くというよりはよるめくような姿を、ゴツゴツとした表面の彫刻に仕上げていく(図7)。こうしてリシエは精力的に制作に打ち込みながら、チューリヒ、ヴィンタートゥーア、バーゼル、ベルンでの展覧会で作品を発表し続けた。

戦争が終わりを迎えた1945年、リシエはスイスのヴァレー地方で拾った木の枝を、文字通り彫刻に取り込み、人間と植物を組み合わせた最初のハイブリッド作品である《小



図6 大中小の《バツタ》1945-1956年、ボンピドゥー・センター、国立近代美術館の展示風景、2023年(筆者撮影)

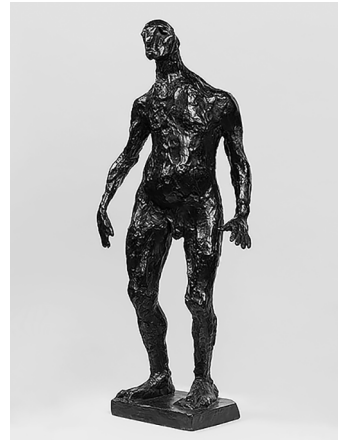


図7 ジェルメーン・リシエ《歩く男》1945年、ブロンズ、パリ、ボンピドゥー・センター、国立近代美術館
©Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Hélène Mauri / distributed by AMF

な森の男[L'Homme-forêt, petit]] (1945年)を完成させる。南仏を経由してパリに戻ったリシエは、翌年にかけてより大きなヴァージョンを制作し、これ以降、人間と動物、植物のハイブリッドな彫刻を次々と生み出すこととなった。《大きなカマキリ[La Mante religieuse, grande]] (1946年)は、人間の身体と昆虫の身体が組み合わせられた初めての作品である。制作にあたり、リシエは弟に頼んで、子供時代を過ごしたモンペリエ近郊の村のカマキリを送らせたという¹⁹⁾。乳房のある胴の部分のみ女性の身体であるが、頭部の形や足は限りなくカマキリの形状に近い。ただ、6本足のカマキリとは異なり、2本の腕と2本の足しか持っていない。同年の作である《蜘蛛 I [L'Araignée I]] (1946年)では、やはり女性の身体と蜘蛛を組み合わせた彫刻に、初めて金属のワイヤーが用いられた。それは蜘蛛の糸を表しているようでもあり、彫刻の周囲の空間を作品に取り込むものでもある。ジョルジュ・ランブールによって「バロックの最初の出現」²⁰⁾と形容された《コウモリ[La Chauve-souris]] (1946年)は、人間とコウモリのハイブリッドな生き物が羽を広げた姿をしている。石膏で覆われた麻の繊維を鉄の骨組みに被せることによって、あちこちに穴が穿たれ、今にも崩れ落ちそうな脆さを露呈させている。この手法は、のちに《6つの頭を持つ大きな馬[Le Cheval   six tête, grand]] (1954-56年)へと発展した。

そして1947年から1948年にかけて、戦後の記念碑的な作品が生まれる。男性の姿をした《嵐[L'Orage]] (1947-48年)は、若い頃にロダンの《バルザック》(1898年)のモデルを務めたイタリア人ナルドーネがポーズをとった。他方、女性の姿をした《ハリケーン[L'Ouragane]] (1948-49年)は、元キャバレーのダンサーがモデルを務めている。いずれも嵐やハリケーンという自然現象と人間のハイブリッドであり、人間の姿をしているものの、その身体にはあちこちに亀裂や穴があり、2メートル近い大きさや奇妙な姿勢も相まって、見る者に畏怖の念を抱かせる。リシエは、彫刻に穿たれた穴や空洞について、晩年以下のように語っている。

私が思うに、彫刻を特徴づけるのは、充溢した固形としての形を放棄する方法です。穴や穿孔は、素材の中に閃光のように伝導し、素材は有機的で開かれたものとなり、四方から囲まれながら、空洞の中や空洞を通して光に照らされるのです。形は、それが表現を放棄しない限り生きています。現代のドラマにおいて、私たちが人間の表現を隠すことは決してできないのです²¹⁾。

1948年にパリのマール・モリス画廊で開かれた個展には、完成していた《嵐》がその他の近作とともに発表され、大きな注目を集めた。いずれものちにフランス国家の買上げとなり、現在はポンピドゥー・センター、国立近代美術館の所蔵となっている。

さらに、この時期のリシエの大きな仕事として、スイス国境に近い小村アッシーの教会のために制作された《アッシーのキリスト [Le Christ d'Assy]》(1950年)がある。依頼を受けてリシエが実現したのは、肉体を極限までそぎ落とし、ほとんど十字架と一体化した木片のような竹まいのキリスト像であったため、大きな論争を巻き起こして一時撤去されたが、1969年には再び教会の祭壇中央に戻された²²⁾。

1950年代の初頭、リシエは《蜘蛛》と同様に、金属のワイヤーを用いた作品を集中して制作している。ディアボロ(空中ゴマ)をする人物の持つ棒とコマをワイヤーで支えた《ディアボロ [Le Diabolo]》(1950年)、肘や手の甲、足先に鉤爪を持ち、腹部に空洞がある悪魔の手と足先をワイヤーで繋いだ《鉤爪 [Le Griffes]》(1952年)、そして両腕を高く上げた蟻と女性のハイブリッドな生き物の手と足先、台座をワイヤーで繋ぐように構成された《蟻 [La Fourmi]》(1953年)など、その使われ方もさまざまである。南フランスのタラスコンの民間信仰から着想された《鉤爪》(当初は《悪魔》と題されていた)について、柳原は次のように記している。「プランに対しても、実の空間を如何に大きくとらえるかではなく、虚の空間と実の空間との密度への思考があり、「グリフィ」のように空間を細い線で構築し、リシエ的造型美をもたらししたものと思える」²³⁾。ワイヤーは構造的に必要な要素というよりも、彫刻の周囲の空間を取り入れ、柳原の言うように虚と実の空間に緊張関係をもたらししているように思われる。また、リシエが行っていた星取り法による対象の幾何学的な形態把握が、像の周囲の空間にまで展開されたものと捉えることもできるかもしれない。

ここで《蟻》について少し詳しく見てみたい。乳房のある女性の身体と、背面に縞模様のある丸みを帯びた蟻の身体が組み合わされている。《カマキリ》と同様、蟻の6本足ではなく、上方に伸ばされた2本の腕と、蟻の腹部の下から伸びる2本の足があり、身体の構造としては人間に近い。それに対して、手の先と足の先には、蟻の足先のような爪がある。蟻の腹部は細い棒の上に乗っており、右足は左手から伸びるワイヤーから吊り下げられているかのように曲げられ、見る角度によっては、両足が形作る三角形と、ワイヤーが形作る三角形が呼応している。ワイヤーが描く線は、動きを強調すると同時に抑制するような効果を生んでいるようだ。そして《蟻》の頭部には、リシエの故郷近くの南フランスのカマルグで、牛や馬の群れの番人を務める騎乗の牧夫たちが伝統的に使用してきた特徴的な三つ又の槍が用いられている(図8)。槍の先端は頭部を突き破り、まるで蟻の触覚のよう



図8 アトリエで石膏の《蟻》を制作するジェルメーヌ・リシエ
Photo by Colomb Denise (dit), Loeb Denise (1902-2004)
©Ministère de la Culture - Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. RMN-Grand Palais / Denise Colomb / distributed by AMF

な様相を呈している。リシエが「あの残酷な三つ又槍」²⁴⁾と呼んだ槍は、同年に制作された《闘牛[Tauromachie]》でも、闘牛士の頭部として使用された。ワイヤーを使用した最後の作品であり、人間と昆虫のハイブリッドの最後の作品でもある《蟻》は、1955年のサロン・ド・メに出品され、以降リシエの円熟期の作品として、数多くの展覧会に出品されている。

当館が収蔵した《蟻》のブロンズ像は、エディション1/6であり、貴重なリシエ生前の铸造である。ジャコメッティ作品の铸造も手がけていたパリの铸造工 L. Thinot による铸造であり、同铸造は、1955年10月から11月にかけてロンドンのハノーヴァー・ギャラリーで開催された個展に出品されたことが分かっている。状況的に、同年2月から3月にかけてアムステルダム市立美術館で開催されたヴィエイラ・ダ・シルヴァとの2人展、5月にパリで開かれたサロン・ド・メにもこの铸造が出品された可能性が高い。リシエが1959年に世を去った後は、弟子であった姪のギテルが死後の铸造の管理、鑑定書の発行などを行っており、当館の《蟻》のエディションや铸造についての情報も、ギテルによる鑑定書に基づく。

一連のワイヤーを用いた仕事の一方で、細長い3本の足を持つ《ランド地方の羊飼ひ[Le Berger des Landes]》(1951年)は、趣を異にしている。大きな目と口を持つ頭部には、リシエがノルマンディーの海岸で拾ってきた、波で磨かれ丸くなったレンガとセメントの塊が使用されている。また、細長い棒のような3本の足は、フランス南西部のランド県(ランドとはフランス語で荒野を意味する)に住んでいた羊飼ひたちが、かつて湿地を移動するために竹馬に乗っていた姿を象ったものである。リシエは昆虫や動物と人間の形を組み合わせるだけでなく、自然の中で見つけた素材をそのまま彫刻に取り入れることもあった。こうして作品を精力的に制作する傍ら、1951年と1953年にはサンパウロ・ビエンナーレ、1952年にはヴェネツィア・ビエンナーレに参加し、1954年にはシカゴのアラン・フルムキン画廊にて、アメリカで初となる個展が開催されるなど、国際的に活躍の場



図9 《大きなチェスボード》1959年、ポンピドゥー・センター、国立近代美術館の展示風景、2023年(筆者撮影)

を広げていった。

そして、リシエの生前のもっとも大きな舞台となったのが、1956年にフランス国立近代美術館で企画された個展である。彼女はこの個展のために、大作《山[La Montagne]》(1955-56年、ポンピドゥー・センター、国立近代美術館)に取り組んだ。人間のような形と鳥のような形が向かい合う全長3メートルを超えるこの作品には、枝や骨など自然の要素が取り込まれ、複雑なネットワークを形成している。人間のように見える丸みを帯びた中空の形は、モデルを務めたナルドーネの背中の研究に基づいているという。

1950年代のリシエは、戦時中の探究から続くハイブリッドな彫刻に取り組みながら、新たな領域にも挑戦していた。鉛と色ガラスを組み合わせたり、ブロンズに彩色を施すなど、彫刻に色彩を取り入れ始めたのである。その試みは、最晩年の《大きなチェスボード[L'Échiquier, grand]》(1959年)に結実する(図9)。キング、クイーン、ナイト、ビショップ、ルークは、2本ないしは3本足で立ちつつも、動物や植物の要素、道具などが組み合わせられたハイブリッドな存在であり、色彩が彼らに生き生きとしたリズムを与えている。リシエは1959年にアンティープのグリマルディ美術館で予定されていた個展に向けて同作を制作しており、同美術館の学芸員に宛てた手紙で、「私は大きなチェスボードを好きな色で塗りました。それは私の心を喜ばせた大きな仕事です。[...]すべてがうまくいった幸せな時間でした」²⁵⁾と、創作によって生じた高揚感を綴っている。晩年癌を患っていたリシエは、体調の悪化により7月17日の開幕に出席することが叶わず、7月31日に故郷モンペリエの病院で56歳の生涯を閉じた。その訃報を受けて、フランスとスイスを中心に多くの追悼記事が執筆されることになる。リシエの没後まもない1959年9月からニューヨーク近代美術館で開催された「人間の新しいイメージ」展では、ピカソやブラック、デュビュッフェ、ジャコメッティらとともに、リシエはフランスの現代作家として名を連ねた。

3. 2023年、ポンピドゥー・センターでの回顧展

2023年にパリのポンピドゥー・センターにある国立近代美術館と、モンペリエのファールブル美術館を巡回したジェルメーヌ・リシエ展は、冒頭で紹介した通り、出品点数から見ても過去最大規模であり、大回顧展と呼ぶべき内容で実現された。同展は、リシエ



図10 さまざまな年代の頭像、ボンピドゥー・センター、国立近代美術館の展示風景、2023年(筆者撮影)

の初期から晩年までの仕事を余すところなく紹介すると同時に、これまでのステレオタイプなリシエの理解からの脱却が目指された。筆者が訪れたボンピドゥー・センターでの展示をもとに、この展覧会がこれからのリシエの受容にもたらしたものについて検討したい。

初期の代表作《ロレット I》(1934年)が迎えてくれるエントランスを抜けて、展覧会冒頭に置かれたステートメントは、「リシエは20世紀の彫刻の歴史において欠くことのできない存在」であるという言葉から始まる。また、「とりわけ晩年の10年間に発表された彫刻が、シュルレアリスムの特異さとアンフォルメルな表現主義が結び付いた、戦後の困難な時代の不穏なイメージとみなされてきた」ことに対し、「素材や色彩、空間へと向けられたリシエの探究は、生きた彫刻を作り、暴力性と儂さを併せ持つ人間性を捉え、その内的生命と変容を明らかにしたいという彼女の欲望と結びついたものである」ことが強調された。

展覧会はリシエ本人の言葉から取られた「重要なのは人間だけ」という章で幕を開ける。最初に置かれたのは、初期の1920年代から晩年の1950年代にかけて、モデルを前に制作された多種多様な頭像である(図10)。リシエの制作が、あくまでも現実のモデルから出発したものであることが示された。その周囲には、第二次世界大戦中スイスに亡命していた時期に制作された1940年代初頭の《トルソ II》や《女剣士》らが並ぶ。さらに歩みを進めると、戦後の最初の到達点とも言うべき《嵐》と《ハリケーン》が聳え立つ。それまでの比較的写実的なスタイルから一転し、ヴォリュームのある力強さと、今にも崩れ落ちそうな脆さを併せ持つ2体の彫像は、会場で異様な存在感を放っていた。その背後には、1956年に彼らのために制作された、幾何学的な形態を組み合わせた石による墓が鎮座する。こうして、最初の章では、戦争を経て新しい人間像を創造しようとするリシエの姿勢が浮き彫りにされていた。

第2章は、「自然とハイブリッド」という、リシエ芸術の根幹ともいうべき側面に捧げられた。1940年代から1950年代にかけて生み出された《ヒキガエル》、《バツタ》、《小さな森の男》、《カマキリ》、《コウモリ》、《荒野の羊飼い》など、人間と動植物とのハイブリッドな彫刻が次々と登場する。解説では、幼少期を過ごした南フランスの田舎でリシエが虫たちに魅せられており、リシエによる人間の再創造は、自然の形とのハイブリッドに至ったと



図11 「空間にデッサンする」、ポンピドゥー・センター、国立近代美術館の展示風景、2023年(筆者撮影)

いう説明がなされていた。また、この章では、彫刻作品とともに関連するデッサンや版画、元になった素材が展示されており、一見すると異形に見える彫刻も、自然の観察が出発点としてあり、そこに作家の想像力を加えたものであることを理解することができた。

続く緑色の小部屋は「アトリエ」と題され、文字通りリシエがパリのアトリエに集めていた多種多様なものが紹介された。流木、小石、貝、コウモリの骨、虫の標本、馬の写真、亀の甲羅、民話の陶磁器、色ガラスの破片、カマルグの牧夫の三つ又の槍、コンパスなど、実際に作品に使用されたものもあれば、そうではないものも含まれる。自然が生み出したものであれ、人間が創造したものであれ、長い時間を経てその形に至ったものが多かったように思う。

3つ目の章「神話と聖なるもの」は、1950年代半ばの《6つの頭を持つ大きな馬》や《山》、そして1950年の《アッシーのキリスト》といった作品によって構成された。リシエの芸術には、汎神論的な世界観と古代の神話や古くからの民話に育まれた想像力が息づいており、そのハイブリッドな創造物の中には、民話や伝説に源泉を見出せるものもある。他方、彼女の考えや立場とは無関係に激しい論争にさらされた《アッシーのキリスト》は、黒い背景に作品だけが浮かび上がるように十字架状の照明が当てられ、その象徴性の高さが強調される展示となっていた。

第4章「空間にデッサンする」は、ワイヤー構造を持つ彫刻に焦点を当てた章である(図11)。初めてワイヤーが使用された1946年の《蜘蛛1》を起点に、1950年代初頭の《ディアボロ》、《鉤爪》、《蟻》などが同じ空間に配置された。《ディアボロ》は天井から吊るされており、照明の効果も相俟って、リシエが彫刻を取り巻く空間へと向けた眼差しが引き出されるような展示となっていた。また、この章でも、彫刻とともに多くのデッサンや版画が展示されており、人体のデッサンに幾何学的な線が重ねられたイメージは、この彫刻家の形の構造への関心を明らかにしていた。

最後の章「素材と色彩」では、1950年代を通して、リシエが粘土や石膏だけでなく、繊維や蝸、イカの骨、鉛と色ガラスなど、実に多様な素材を駆使して、それまでの仕事に縛られない新たな表現を試みていたことが示された。赤い小部屋には、リシエが自由に手を動かして生み出した小さな生き物たちが集められ、最後の部屋では、色ガラスを取り入れた鉛の彫刻作品や、マリア・エレナ・ヴィエイラ・ダ・シルヴァやザオ・ウーキー(1920-

2013)ら画家の手によって描かれた背景の板とリシエの彫刻を組み合わせた作品が並べられた。そして最晩年の《大きなチェスボード》に代表される、彩色された石膏やブロンズの彫刻で展覧会は幕を閉じた。

今回の展示で集められたリシエの初期から晩年までの作品群から浮かび上がってきたのは、その仕事の驚くべき多様性である。実質的にはわずか25年あまりであったキャリアの間に、リシエの探究は実にバラエティに富んだ方向性で開花した。それは、一貫して胸像や立像、歩く男の像を制作し続けたジャコモッティの仕事とは対照的である。そしてリシエの多様性は、作品を年代順に並べるのではなく、時代を跨いで見出せる共通項によって作品をまとめた展覧会構成のおかげで、より明確に可視化されていた。その一方で、作品の形状、素材、技法、対象へのアプローチがこれほど変化に富みながらも、それらが紛れもなくリシエの作品であるという統一感も感じられた。それが何に由来するのかというと、それぞれの作品が、幾何学的基礎と自然に向けられた鋭敏な観察力を土台にしていることが大きく作用しているように思う。姪のフランソワーズ・ギテルは、「私の彫刻は、想像による要素が一番強いものまで含めて、すべてが何か現実のもの、有機的な真実を土台にしています」、また「私は自然を観察している方が着想が浮かびやすい。その存在は、私をいっそう自由にするのです」²⁶⁾というリシエの言葉を伝えている。また、矢内原に対してもリシエは「どちらかと言えばモデルを使う方が好きです。私はすべての作品を想像で作るけれども、モデルを前にしている時の方がかえって私は自由になる、想像力が活発になるのです」²⁷⁾と語ったという。この度の展覧会では、写真やデッサン、そしてアトリエに集められたものによって、リシエが制作の際に参照したモデルやモチーフの存在ができる限り詳らかにされており、どんなに奇抜で斬新な形状を持つ作品であっても、自然の形態や構造が発点になっていることが示唆されていた。それによって、これまでしばしば詩的な言葉や、「恐怖」や「不安」といった限定的な言葉で語られてきたこの作家の仕事、現実在即して理解することが可能になったのではないだろうか。

4. おわりに

ポンピドゥー・センターでの展示を一巡りして、ひとつ気づいたことがある。リシエの彫刻には、斜めになっていたり、よろめいていたり、不自然に前傾していたり、後ろに反っていたり、軸がねじれていたり、不安定な状態にある姿勢が非常に多いという点である。《女剣士》のように毅然としたポーズは例外的で、垂直に真っ直ぐ立っている像もほとんどなく、人物像であれ、ハイブリッドな生き物であれ、大半がおぼつかない足取りか、不恰好にしゃがんでいるか、宙吊りになったような状態である。そして腕や手の位置もどことなく所在ない。運動の状態にあると言えばそうだが、次の瞬間にどのような動きをするのかはよく分からない。柳原と交流があり、1950年代半ばに美術雑誌によってリシエを知ったという土谷武(1926-2004)が、同じような点に注目していた。

リシエは運動や均衡の考え方でも明らかに現代的です。

たとえば危険に身をさらした総毛だったけどものが、次にどのような動き方をする

かは誰も予測できないのではないのでしょうか。不安定で一見倒れそうにみえても、次の動きを不安定のなかにはらむことによって、かろうじて均衡を保っているような形態は古典的な方法からは考えられません。

主題もまた、近代までの若さや優美さ、生きることや力への渴望に対して、リシエは純潔や狂気、古い、それに自然や動物や昆虫に対しての強い関心に変わっています²⁸⁾。

土谷はリシエの不安定さが現代的だと言う。かつてクラウスが、ジャコメッティによる人物像のモニュメンタルな垂直性を否定し、シュルレアリスム期の水平的な作品に革新性を見出したことが思い起こされるが²⁹⁾、リシエの場合はことごとく斜めに傾いてるか、ねじれている。土谷の言うように、リシエの生み出す傾きやねじれは、古代ギリシアやローマの彫刻から、ロダンやブールデルへと至る西洋の彫刻の伝統にみられる、体幹の鍛えられた人体の、完全にコントロールされた動きとは明らかに異なっている。ブールデルのもとで徹底的に彫刻の基礎を学んだはずのリシエが、なぜこのような表現に至ったのだろう。虫や動物の形態や動きを観察した結果だろうか、あるいは他に着想源があったのであろうか。もし仮に、リシエを彫刻に不安定さを持ち込んだ先駆的な存在として捉えるならば、この作家の仕事をこれまでとは違う視点から評価する契機となるかもしれない。

註

- 1) Jean Cassou, "Germaine Richier," *Germaine Richier*, cat. exp., Paris, Musée National d'Art Moderne, 1956, pp. 5-6.
- 2) Jean Paulhan, René de Solier, *Germaine Richier*, Paris, Editions Hautefeuille (Caractères), 1957.
- 3) 矢内原伊作「ジェルメーヌ・リシエの世界」『みづゑ』No. 632, 1958年3月、23頁。
- 4) 同書、18-19頁。
- 5) 柳原義達「戦後の私の彫刻観」『孤独なる彫刻』筑摩書房、1985年、183頁。
- 6) 柳原義達「ジェルメーヌ・リシエ 自然の内奥を見つめる眼」『みづゑ』No. 860, 1976年11月、73頁。
- 7) Laurent Le Bon, Xavier Rey, "Preface," *Germaine Richier*, exh. cat., London, Thames & Hudson, 2023, p. 17.
- 8) セシル・ゴールドシャイダー「ジェルメーヌ・リシエ」『ジェルメーヌ・リシエ展』カタログ、現代彫刻センター、1976年。
- 9) Steingrim Laursen, "Forord / Avant-propos," *Germaine Richier*, exh. cat., Humlebæk, Louisiana Museum for modern kunst, p. 7.
- 10) Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondances*, t. II, édition critique annotée par Claire Boaretto, Paris, Gallimard, p. 76. 以下に引用。綾部麻美「フランシス・ポンジュとジェルメーヌ・リシエ：「SCVLPTVRE」をめぐる」『教養論叢』No. 144, 慶應義塾大学法学研究会、2023年2月、58頁。
- 11) 「彫刻、女性は何を創造することができるか」は、1959年にリシエが没した際に雑誌に掲載された記事のタイトル。「Sculpture, Germaine Richier, une femme peut donc créer,」*L'Express*, N° 425, 6 août 1959. パリ市内の美術館や研究機関とともにシンポジウムを主催した AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibition) は、元ボンビドゥー・センター、国立近代美術館の学芸員であったカミーユ・モリノーが中心となり、パリを拠点に、世界中の女性アーティストのアーカイブ作成や研究を進める機関である。
- 12) Compiled by Ariane Coulondre and Nathalie Ernoult, translated by Matthew Clarke, "Chronology," *Germaine Richier*, op. cit. (note 7), pp. 262-275.
- 13) René Barotte, "Germaine Richier avait marié la peinture à la sculpture," *Le Provençal*, 9 August 1959, in *Germaine Richier*, op. cit. (note 7), p. 262.
- 14) ブールデルのアトリエの様子については以下を参照。井上由里「青春のモンパルナス 1923-1928 清水多嘉示滯伝記」信濃毎日新聞社、76-78頁。
- 15) リシエがブールデルから学んだ星取り法とその発展については以下に詳しい。吉田朋世「具象彫刻における可能性」平成30年度大阪芸術大学大学院博士論文、2019年、27-29頁。
- 16) 柳原義達「私と彫刻」『孤独なる彫刻』前掲書、191頁。

- 17) 矢内原伊作、前掲書、19頁。
- 18) ハリー・ベレ「ついに認められたリシエの真価」[Harry Bellet, “Richier at last”] 『Atelier international』No. 828、1996年7月、18頁。
- 19) *Ibid.*, p. 21.
- 20) Georges Limbour, *Germaine Richier*, cat. exp., Paris, Galerie Creuzevault, 1959, n.p., in *Germaine Richier, op. cit.* (note 7), p. 130.
- 21) 以下に掲載されたリシエの言葉、Peter Selz, *New Images of Man*, exh. cat., New York, Museum of Modern Art, 1959, p. 130.
- 22) ドミニコ会修道士クチュリエ神父が中心となって進めた、二度の大戦によって荒廃したフランスの教会を現代美術の活力によって再興するプロジェクトの一環として、アッシーのノートル＝ダム＝ド＝トゥト＝グラス教会のために、リシエのほか、ルオー、ブラック、ボナール、マティス、シャガール、レジェ、リュルサ、リブシツがステンドグラスや祭壇用の彫像などを手がけた。詳細は以下を参照。後藤新治「1950年献堂のアッシー教会と「聖なる芸術」—ジョルジュ・ルオーとジェルメヌ・リシエのキリスト像をめぐって」『西南学院大学 国際文化論集』第33巻第2号、2019年2月、27-66頁。
- 23) 柳原義達「ジェルメヌ・リシエ 自然の内奥を見つめる眼」、前掲書、68頁。
- 24) フランソワーズ・ギテルによって紹介されたリシエの言葉。Françoise Guiter, “Biographie,” *Germaine Richier, op. cit.* (note 9), p. 32.
- 25) Letter from Germaine Richier to Romuald Dor de la Souchère, undated [1959], Musée Picasso, Antibes, in *Germaine Richier, op. cit.* (note 7), p. 244.
- 26) フランソワーズ・ギテルによって紹介されたリシエの言葉。Françoise Guiter, “Biographie,” *Germaine Richier, op. cit.* (note 9), p. 28.
- 27) 矢内原伊作、前掲書、21頁。
- 28) 土谷武「豊かさを感じるとき—美しいものとの出会い」『土谷武作品集』美術出版社、1997年、171頁。
- 29) ロザリンド・クラウス「ノー・モア・プレイ」『アヴァンギャルドのオリジナリティ—モダニズムの神話』谷川渥、小西信之訳、月曜社、2021年、118-119頁。

リシエに関する日本語文献

矢内原伊作「ジェルメヌ・リシエの世界」『みづゑ』No. 632、1958年3月、18-23頁

『ジェルメヌ・リシエ展』カタログ、現代彫刻センター、1976年

柳原義達「ジュエルメヌ・リシエ 自然の内奥を見つめる眼」『みづゑ』No. 860、1976年11月、68-73頁

ハリー・ベレ「ついに認められたリシエの真価」[Harry Bellet, “Richier at last”] 『Atelier international』No. 828、1996年7月、15-21頁。

吉田朋世「具象彫刻における可能性」平成30年度大阪芸術大学大学院博士論文、2019年

後藤新治「1950年献堂のアッシー協会と「聖なる芸術(ラール・サクレ)」—ジョルジュ・ルオーとジェルメヌ・リシエのキリスト像をめぐって」『西南学院大学 国際文化論集』第33巻第2号、2019年2月、27-66頁

綾部麻美「フランシス・ボンジュとジェルメヌ・リシエ：「SCVLPTVRE」をめぐって」『教養論叢』No. 144、慶應義塾大学法学研究会、2023年2月、57-85頁

Notes on the Germaine Richier Retrospective at Centre Pompidou and *The Ant*, a New Acquisition

Yokoyama Yukiko

During her lifetime, the sculptor Germaine Richier (1902–1959) was one of the most successful female artists in 20th-century France. Richier's sculptures, which grossly distort the body while expressing a sense of fragility and violence, were highly regarded as a new kind of human figure in the postwar era. The artist is also known for works in which she combined human forms with those of plants and animals. In 1956, Richier became the first living female artist to hold a solo exhibition at the Musée national d'Art moderne in France, and in 2023, a large-scale retrospective of her work was staged at the Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou and Musée Fabre, located in the artist's hometown of Montpellier. Although Richier was lauded by contemporary writers and art historians when she was alive, she was not held in such high regard in comparison to male sculptors after her death. Similarly, the amount of literature in Japan that deals with Richier's work is extremely limited – with the exception of texts on her personal relationships with figures such as Yanaihara Isaku and Yanagihara Yoshitatsu.

The 2023 retrospective contained more works than any previous exhibition, and it provided a complete overview of Richier's entire career. It also set out to break away from the stereotypical view of the artist's work as disquieting postwar imagery. With this objective in mind, the exhibition shed light on the existence of models and motifs that Richier had referenced in making her work, and indicated that even in the works with unconventional and cutting-edge shapes had their origins in natural forms and structures. Thus, the exhibition provided an opportunity to understand the artist's work, which in the past had often been described in poetic terms, in a more realistic manner.

Recently, the National Museum of Modern Art, Tokyo acquired *The Ant*, one of Richier's hybrid works, which fuses a human with an insect. This was also the last work that the artist made partially out of wire. The sculpture combines a female figure with breasts and the abdomen of an ant with a rounded, striped back. Instead of six legs, however, the form has two arms stretching up toward the sky, and two legs extending from the ant's abdomen, imbuing the physical structure with a strong human flavor. On top of the figure's head is the distinctive shape of a trident, traditionally used by herders on horseback as they drove herds of cattle and horses in the Camargue region of southern France, near Richier's hometown. After being shown at the Salon de Mai in 1955, the sculpture was displayed in numerous exhibitions as one of the artist's mature works.