

教会装飾と女性芸術家

——両大戦間期を中心としたフランスにおける宗教、
植民地主義、モダニズムとの関わりの中で

味岡京子

本報告は、二〇一〇年、お茶の水女子大学に提出した
博士論文の要点をまとめたものである。

はじめに

第一次世界大戦を経験し、フランス国民の心情がいわゆる「秩序への回帰」へと向かう中、教会装飾に参加した多くの女性芸術家たちがいた。教会装飾と言っても、その範囲は、壁画、彫刻、ステンドグラス、鉄工芸といった建築そのものを装飾するものから、調度品や典礼時に用いられる細々した道具や布、聖職者が身につける祭服まで多岐にわたっており、そのうち鉄工芸を除くほとんどの分野に女性の参加が見られた。その大多数がフランス国籍、国立美術学校やそれに準ずる場で美術に関する専門教育を受け、プロフェッショナルな立場でこれに関わ

っていた。しかし第二次大戦後の教会装飾ではこうした顕著な女性の参加は見られなくなり、男性アーティストの割合が増えていく。そこで重用されたのは二十世紀のモダニズム美術史に名を残す芸術家たちであった。

本稿は、こうした流れに注目し、大戦間期フランスにおいて、教会装飾という分野が女性を歓迎する場として開かれていたとしたら、そこにはどのような背景があったのか、女性に何が期待されどう応えたか、さらに、なぜ第二次大戦後のモダニズムの高まりの中で活動が後退していったのかを明らかにしようとするものである。

もちろん、第二次大戦後のモダニズム志向の教会装飾において、女性がすべて排除されたわけではなく、また、当然のことであるが、女性だけが無視されてきたわけでもない。教会装飾

に共に携わった大戦間期の男性芸術家たちもまた、今日そのほとんどの方が言及されなくなっている。そもそも古典に回帰した大戦間期、とりわけ具象的リアリズムが台頭した三〇年代のフランス美術は、その多くが忘れ去られている。前衛ではないという理由だけでなく、それらに顕在／潜在する政治的要素がその傾向を助長してきたであろうことは十分考えられることである。つまり、それを直視することを避けようとする心情が働き、二重の意味で葬り去られてきたといえよう。しかしそうであるなら、なおさら、女性芸術家がそうした政治的駆け引きが存在する複雑な状況のもとで活躍する場を得ていたという事実を目を向けるべきであろう。

ここで取り上げる大戦間期における教会装飾への活発な関与とは、宗教芸術の刷新を目指して、二十世紀前半に活発化した芸術家たちによる一つの「運動」とも呼べる試みの一環であり、それは二十世紀の「聖なる芸術（アール・サクレ）」運動と一般に称されている²。その「聖なる芸術」運動全般に関する研究は確認できるものの³、そこに参加した女性芸術家に焦点をあてた研究は見出せない。そもそも大戦間期の女性芸術家に関する研究は、アヴァンギャルドの系譜に位置づけられる女性芸術家に関する考察に限られており、前衛外の女性芸術家たちの実態はほとんど知られていない⁴。二十世紀に入り、国立美術学校に入学する女性たちは年々増加していったが、彼女たちのその後の進路はいかなるものであったのか、そうし

た観点からの研究もほとんどなされていない。本稿では、その一端を提示すると同時に、第二次大戦後に活動の場が減少してゆくその背景を見極めることによって、そのことが含む意味、すなわち、「モダニズムと女性」との関係性と、そこに介入する問題を提示することが目的である。

一見特殊な時代の特殊な領域のようではあるが、女性たちの活動を詳細に検討していくと、歴史的に西欧の女性芸術家が抱えてきた問題が凝縮されていたことも見えてくる。キリスト教文化圏西洋中産階級男性の価値観によって成立した西洋美術史の枠組みが、モダニズムの価値観と共にいまだ機能し続けていると思える中で、ここに示された女性芸術家が抱える問題が、けつして過去のものではなく、現代の問題でもあり続けているという点を再確認することも今一つの目的である。

最初に時代背景を確認し、次に「聖なる芸術」運動の推移を、画家モリス・ドニとジョルジュ・デヴァリエールによって創設された宗教芸術工房「アトリエ・ダール・サクレ」と、宗教芸術のモダニズム化を推進したクチュリエ神父によって率いられた雑誌「アール・サクレ」に言及しながら振り返る。続いて三つの問い、(一)活発な女性の関与にはどのような背景があったのか、なぜ多くの女性が参加したのか、(二)何が期待され、どう応えたか、(三)第二次大戦後のモダニズムの流れの中で、なぜ女性芸術家の参加は減少(後退)したのか、に答えることよって冒頭の問題提起への解答を提示してゆく。

一 時代背景と女性の状況

第一次世界大戦は、カトリック国フランスにおいて愛国的・宗教的心情の高まりを引き起こした。それは戦後の「狂乱の時代」を経て、世界恐慌の波を受け経済が悪化する中、排外主義、「文明化の使命」としての植民地主義の高まりとも相俟ってより顕在化していった。直接主戦場となったフランスでは、国土を再建すること、甚大な人的被害を補充すること、社会的道德的秩序を回復することが、政治的立場を越えて、「フランス再生」のための重要な課題となっていた。とりわけ十九世紀から続く出生率の低下による人口減少が問題となっていたフランスにとって、人的被害は深刻だった。そのためもあり移民を積極的に受け入れたが、パリ郊外・パリ東部などの新興工業地域は、そうした移民を含む労働者によって人口が膨れ上がり、劣悪な環境での生活に不満を抱く住民たちの間で、反キリスト教的左翼思想が力を持ち始めるようになっていた。カトリック側はこうした状況を懸念し、伝道を強める必要性から、新しい教会の建設、荒廃した教会の修復に乗り出した。実際にこの時期、経済危機が深刻化していたにもかかわらず、次々と新しい教会が建立されている⁵。

女性を取り巻く状況はといえば、参政権獲得に向けて女性選挙権法案が下院・上院で可・否決を繰り返すという中、一九二二年に発行された小説『ラ・ギャルソンヌ』に象徴さ

れる「新しい女」が出現する一方で、戦争による深刻な人口減少から家庭回帰が呼びかけられるなど、大きく揺れ動いた時代であった⁷。

女性の美術教育という側面から眺めると、両大戦間期とは、一九〇〇年にパリ国立美術学校に女子アトリエが創設され⁸、その最初のアトリエで学んだ女子学生たちが、大戦を経て実際に活躍する時期でもあった。国立美術学校は、当時すでにかつての威光を失っていたとはいえ、権威の砦であることには変わりなく、多くの男性芸術家たちが教授職に就くなどその恩恵に浴していたことは事実である。しかし女性たちには、単に在籍するだけでなく、そこで優秀な成績を修め学位を取得したとしても、その権力構造の中で指導者になるという選択肢は与えられていなかった。教育の平等は手に入れても、その後の進路という点で困難は続いていたのである。

二 「聖なる芸術」運動とアトリエ・ダール・サクレ

こうした背景の中、十九世紀末から兆していた知的エリートや芸術家のカトリックへの回心の傾向が、より明確な実践となって現れてくる。その関心は宗教芸術にも及んだ。彼らは芸術性を喪失したまま大量生産される、いわゆる「サン・シユルピスの美術⁹」と呼ばれる悪趣味で粗悪なものへと宗教芸術が墮落してしまったことを嘆き、その「デカダンス¹⁰」から宗教芸

術を救い出そうとする。そして解決策を、中世をモデルとした共同組合的工房の創設に求めた。その設立案は、カトリックの聖職者、学者、建築家、芸術家などによって形成される「ラ・ソシエテ・ド・サン・ロジヤン（聖ヨハネ協会）」を介してより確実なものになっていった¹¹。このグループのメンバーでもあり、当時カトリック知識人と親しく交流していた画家モリス・ド・ニとジョルジュ・デヴァリエールによって「アトリエ・ダール・サクレ」が創設されるなど、ほかにも次々とこれに準ずる工房や団体が設立された¹²。こうして始まったムーヴメントが「聖なる芸術」運動である。

共同体精神を旗印として、多くの芸術家たちが、戦争で破壊された教会の復興やパリ郊外に次々と建立された教会の装飾に取り組んだ。それだけでなく、両大戦間にパリで開催された博覧会（一九二五年の「現代産業装飾芸術国際博覧会」、一九三一年の「植民地博覧会」、一九三七年の「現代生活における諸芸術・諸技術国際博覧会」）もまた、その成果を発表する重要な場として機能した。各博覧会ともカトリック教会バヴイリオンが設置され、その装飾が各宗教芸術工房（団体）を通して芸術家たちに依頼された¹³。

そしてこの「聖なる芸術」運動の中心的存在となったのが、アトリエ・ダール・サクレであった¹⁴。そこにはとりわけ多くの女性が集まってきた¹⁵。一九一九年に創設されたこのアトリエは、生徒 (élève) → 徒弟 (apprenti) → 職人 (compagnon) →

親方 (maître) というヒエラルキーで構成されており、「親方」はもちろんドニとデヴァリエールであった。生徒は段階を経て上位に上がり、職人に指名されると注文制作に携わり報酬を得ることができるというシステムであった。工房は絵画、彫刻、版画・挿絵、刺繍・祭服、金銀細工（鉄工芸）、ステンダグラス（遅れて一九二四年に創設）部門に分かれており、職人による注文制作が行われていた。

アトリエによって目指された理想とは、大きく次の三点に要約することができる¹⁶。宗教的犠牲的精神と反個人主義に基づく「共同制作（共同体精神）の実践」、ナビ派時代の理想「大芸術と小芸術のヒエラルキーの撤廃」を引き継ぐ「手仕事を含む多様な装飾芸術の実践」、そして芸術家たち自身による今日的「キリスト教的生生活の実践」である。最後の「キリスト教的生生活の実践」とは、日常的なカトリック行事への参加を通して宗教的・家族的連帯感を強化しようとするもので、これにより必然的に「家庭的価値」が奨励される結果となっていた。

これらの理想は「聖なる芸術」運動全体の理想と共通するものであり、したがって、アトリエ・ダール・サクレが女性たちを引きつけた要因は、なぜ多くの女性が大戦間期の教会装飾に参加したのかという大きな枠組みでの問いへの答の一部となりうる。ここでは、とりあえずそうしたアトリエが存在し、多くの女性を引き付けたという事実を指摘しておく。

三 モダニズムの流れ…第二次大戦後の流れ

次に、この運動が、一九三〇年代後半から第二次大戦をはさ
んでどのように変化していったかを確認する。

一九三〇年代後半になると、雑誌『アール・サクレ』を通し
て「聖なる芸術」運動のモダニズム化が推し進められることと
なる¹⁷。その中心人物だったクチュリエ神父の構想のもと、宗
教芸術のモダニズム化における最初のマニフェストともされる
アッシー・ノートルダム・ド・トゥット・グラーヌ教会（フ
ランス東部オート＝サヴォワ県）が完成する（聖別は一九五〇
年）¹⁸。装飾参加者の中に、フェルナン・レジエのような共產主
義者やアンリ・マティスのような無神論者が含まれていること
に対し、非難の声があがったが、「信仰を持った天才たちの方
がいいに決まっているが、それがかなわないのであれば、才能
のない信徒より信仰なき天才に任せるほうがよい」なぜなら、
「大芸術家というのは常に靈感によって作品を作り出す、生
まれながらに精神的直観力を備えているから」とクチュリエ神
父は主張した¹⁹。保守的な聖職者を相手に論争を勝ち抜くため
のレトリックでもあり、けっして一貫性のある主張ではなかつ
たが、この言葉が二十世紀後半のグローバルな意味での造形中
心主義的モダニズム的価値観に沿うものとして語り継がれ、ク
チュリエ神父の宗教芸術刷新の立役者としての位置づけは確実
なものとなっていた。ここで重要なことは、「信仰」という「宗

教性」における重要な意識的側面を、その内面性と結びつく「精
神性」にシフトすることによって、「天才」の起用が正当化さ
れていることである。そして、こうした天才志向が打ち出され
る中、女性たちの参加が減少していく。

以上が「聖なる芸術」運動における女性の参加をめぐる大き
な流れである。

四 「聖なる芸術」運動における女性芸術家たち

続いて三つの問いに順に答えることによって、冒頭の問題提
起への答えを提示していきたいと思う。

- (一) どのような背景があったのか、なぜ多くの女性が参加
したのか。
- (二) 何が期待され、どう応えたか。
- (三) 第二次大戦後のモダニズム的価値観の中で、なぜ教会
装飾における女性芸術家は減少（後退）したのか。

(一) どのような背景があったのか、なぜ多くの女性が参加し
たのか。

第一次大戦を経て、宗教的心情が高まる中、ある種の高揚感
と使命感から、公的領域への参加を望む女性たちが登場した。
そこでは戦争というものが、女性たちに新たなアイデンティテ

イを発見する機会として機能した。愛国的な使命感をもって自己実現を果たすという、同時代のいわゆるエリート男性が持ち得る一つの理想を共有する女性たちも当然出てくる。このような状況の中、「信仰」という、ある意味女性の専売特許ともされてきた領域が、知的エリーートの関心事となったことの意味は大きい。従来、教会と女性信者の関係は、奉仕活動の延長という枠で括られていたが、ここに至って、女性も「知性」を持って社会に貢献できる領域として提示されたからである。知性偏重の傾向は否めないが、だからこそある種の自負を持った女性たち、すなわち、カトリック信者としてある一定の社会階層に属し、芸術という領域に関わり、高い教育を受けた女性たちを引きつけたことは確かである。しかし当然、それによって男性（エリート）支配層との「共犯性」も生じ得る。この点は、次項(二)何が期待され、どう応えたか、で確認する。

一般的な心情としても、教会装飾の基本でもある「教義に従順な精神を持って教会を飾る」という行為は保守的な女性像を逸脱した行為ではないため、外に向けても自らに対しても、正当化する根拠が準備されていた。つまり、外に出て働くという伝統的な女性観から逸脱した行為ではあるのだが、教会を飾るという、その仕事の内容ゆえに非難を免れることができたのである。

実際の要因としては、アトリエ・ダール・サクレのような団体が存在し、そこにおいて確実に仕事を得ることができ

る。組みが提示されていたことも魅力的だったと思われる。二十世紀のこの時期、国立美術学校の門戸は女性にもすでに開かれていたが、しかるべき教育によって「技術」を習得したとしても、それを生かす場は限られていた。とりわけ公共建築を装飾する仕事や教授職に就くという選択肢が、女性にはほとんど閉ざされていたからである。

そしてより根源的な要因の一つとして挙げるができるのが、共同体精神を理想としたこの運動において、共同制作、反個人主義、犠牲的精神が目指されていたことである。先述したように、この点はアトリエ・ダール・サクレの理想と共通するものである。この精神のもとでは過度な獨創性は要求されな。きわめて差別的な要素を含みながらもこの点が女性を歓迎する一つの重要な要因となり得ていたことは、次のような批評的言説からも明らかである。「おそらく女性たちはその気質ゆえ男性より創造的ではない。そしてこのことはある種の世俗の芸術分野においては不利に働くかもしれない。しかし、宗教芸術は、従順さと靈的に感化され易い氣質を要求する。それは女性たちが生来有している固有の財産である」²⁰。

実は「活発に男性を募集することが我々にとつて必要である」とドニがあえて要請しなければならぬほど、アトリエ・ダール・サクレでは男性メンバーの不足が「嘆かれて」いた²¹。この点から共同制作、反個人主義、犠牲的精神という要素が男性に反作用を及ぼしていたのではないかと推測することは可能

である。もちろん、これらの要素を単純に「女性的価値」と結びつけることはできない。そもそも「聖なる芸術」運動とは、行き過ぎた個人主義・資本主義への抵抗から出てきたものでもあり、時代の潮流ともいえる精神としてこれに賛同する者が多数いたため始まった運動である。実際、より共同体精神の強い職人的団体は男性で占められていた²²。しかしこうした団体では、女性が不在か、(携わる分野における)両者の棲み分けが明確だった点は留意すべきである。役割分担が明確な場では意識されない差異(あるいは眠っている心理)が、両者が共存しようとする場において顕在化するということは、現代においてもさまざまな場で証明されている。アトリエにこれほど多くの女性が殺到するとはおそらく予想されていなかったと思われる、そうした状況への違和感が、ある部分で男性たちを遠ざけたと考えることは可能である。そもそも中世の共同体精神とは男子修道院で遂行される兄弟愛的精神、つまり、男性同士のホモソールシヤルな場で遂行される犠牲的精神が想定されており、この段階ですでに女性は想定外なのである。十九世紀以降ヨーロッパ各地で提唱された中世を理想としたこうした共同体精神が、いかに男性中心的な発想であったかが逆に露呈したともいえるだろう²³。

さらに女性を引きつけた理由として、教会装飾刷新の対象が、手仕事を含む多様な装飾芸術まで射程としていた点も見逃せない。たとえばアトリエ・ダール・サクレでは、版画・挿絵、タ

ピスリー、刺繍・祭服など、装飾芸術の中でもとりわけ手仕事に分類される領域への関心が示されていた。メンバーの一人である版画工房の責任者も務めていた女性ポール・マロによってアトリエ・ダール・サクレの広告用に制作されと思われる版画(図1)には、前景に刺繍に打ち込む女性たちが描き出されており、手仕事への愛着を感じさせるものとなっている。このように、従来家庭の手仕事とされていた刺繍や布に関する分野が、家庭という枠を越えて芸術的営みとして提示されたことが、あらためて女性たちを引き寄せた一因となったことは確かであろう。刺繍という領域は、ゲットー化された領域であったとはい



図 1

え、二十世紀初頭の美術界においては、「女性の芸術」として不動の地位を得ていた²⁴。しかしヒエラルキーの撤廃という理想のもと、そこにデザインを提供する男性画家が登場し、デザインする男性と作る女性職人という因習的構造が再浮上する。たとえば〔図2〕はそうした作例の一つで、ドニのデザインを



図2

もとに刺繍家サビーヌ・デヴァリエールが制作したものである。しかしまたそのこと、つまりドニのようなすでに地位の確立した男性画家が介入することによって、「女性の芸術」は確実に「芸術」へと引き上げられ、そしてその「芸術」というステータスゆえ、より多くの女性を引きつけるというねじれた構造を呈するこ

とになったともいえるのである。

さらに重要な要因として、宗教芸術および宗教的行事が含むある種の「女性性」と家庭の価値観が根拠となり、従来相いれないものとして捕らえられてきた芸術的環境と家庭的なるものが両立するものとして提示された点を挙げることができる。このことは「家庭的で親密な環境」という価値を一つの特色としていたアトリエ・ダール・サクレに女性が多く参加していたことにも示されている。次のような、アトリエの元メンバーたちの証言がそれを裏付けている。「ドニはメンバーをル・プリウレの庭で行なわれる行事に招待した。それは子どもたちが花輪をかぶり行列を行うといったもので、非常に家庭的なものであった」²⁵。もちろん、決して女性が本質的に家庭的つながりを求める性質を有していたなどと言いたいのではない。家庭という私的スペースこそ女性の領域だとする考えは、本質的なものではなく、それが資本主義社会の成熟に向けての要だったゆえに、歴史的社会的にあらゆる場面を通して、あたかも自然であるかのごとく女性たちに内面化されていったという、その背景とメカニズムはすでに多くの文献で論じられている。ここで思い出すべきことは、家庭という私的スペースこそ女性の領域だとする考え方が、芸術活動、とりわけハイアートの領域から女性を排除する口実の一つとして、強力に機能し続けてきたという事実である。芸術的環境と家庭的なるものが両立するものとして提示されたとすれば、それは芸術における一つの価値の



図3

転換でもあった。このコンテクストにおいて女性を排除する口実が生じ得ず、より女性が参加しやすい環境となっていたことは間違いないと思える。

さらに、フランス美術の伝統という文脈で女性に何が求められてきたかという点に着目することによっても、女性の参加が歓迎された理由を挙げるができる。

ナショナルリズムが高まる大戦間期の宗教芸術においてはフランスの伝統が強く意識された。「聖なる芸術」運動はその宗教芸術を「デカダンス」から救い出そうとして始まった運動でも

あったため、とりわけ古典的「秩序」に結びつくフランスの「良き趣味」という価値が重要視された。本来フランス美術が誇る伝統とは、何よりも「知力、明晰、秩序」といった言葉に代表される、いわゆる知的芸術の「マニフェスト」だが、アヴァンギャルドという「デカダンス」

に対抗するものとして語られる時、古典的価値には道徳という観念が含まれる。従来女性は道徳を体現するものとして位置づけられてきた。この文脈において、古典的秩序をよりどころとするフランスの「良き趣味」を、道徳を体現するものとして作り出すことは、女性にふさわしい行為とみなされた。この点はとりわけ、国立美術学校でアカデミックな教育を受けた女性たちに有利に働く点であった²⁶。たとえば、(図3)のような、アカデミズムの画家マルト・フランドランによって制作された道徳的価値を表すテーマを古典主義の様式で描き出した事例が当てはまる²⁷。

そして最後に指摘しておくべきことは、大戦間期を象徴する「新しい女」の文脈である。戦時に社会に出る経験を経たことによって、自身の欲求のために働き、自立を望む女性たちが登場していた。なかでも男性不足から従来男性の領域だった仕事に借り出され、多くの女性がそれをやり遂げたという事実を目にしたことは、女性の意識を大きく変えたと想像できる。実際に建築中の工事現場に足場をかけ、埃にまみれながらの作業を伴うステンドグラスや壁画といった分野への進出は、明らかに伝統を逸脱した行為だったが、とりわけそうした分野での女性の活躍とは、このような「新しい女」の登場によって土壌が育まれていたことは確かであろう。次に挙げたステンドグラス職人マルグリット・ユレの言葉は「新しい女」の一つの意識をよく表している。「戦争を体験し、女性は自然が女性に与えたす

べての能力に気づいたので。またスポーツが女性を大胆にしました。人々は、女性が、企業家と話をしたり、資材に精通したり、従業員を指揮して工事を監督したりすることに、何の疑問も持たなくなっています」²⁸。

以上が女性の参加という現象を説明し得るおおよその背景と要因である。重要なことは、女性の参加をうながしたこれらの要素、すなわち共同制作、反個人主義、犠牲的精神、手仕事を含み装飾芸術、家庭的価値観、道徳を体現するものとしてのフランスの「良き趣味」といった要素が、実はすべて「新しい女」を除くが、社会に共有される暗黙の前提、つまり女性なら誰もが持ち得るであろうとされる特質と密接に結びついていた点である。

(二) 何が期待され、どう応えたか？

では次に、何が期待され、どう応えたかという問いに答えたいと思う。

大戦間期とは、カトリック教会と政治（第三共和政）が、戦死者の追悼の儀に始まり、植民地主義政策、出産奨励主義、労働（者）問題等を介して共犯関係を結び得た時代であった。そこには政治的駆け引きが存在し、女性芸術家たちもその駆け引きに参加した。では、こうした状況の中で、女性たちは、どの

ような作品を作り出したのであろうか。

第一次大戦が終結し、兵士の死を意味あるものとして正当化する必要性から、それを悼む図像が「教会」においても求められた。これに応え、たとえばヴァランティヌ・レールは、「十字架の道行」や「ピエタ」の図像で悲しむ女性を数多く描き出した。それらはときに、(図4)のように、明確に兵士の死を



図4

関連づけるやり方で提示され、愛国的心情の発露に貢献するものとなっていた。痛みや死を悲しむ役割は伝統的に女性の役割でもあったため²⁹、死者を悼むというモニュメントの装飾に女性が参加することは歓迎されるべきことでもあった。

ヴァランティヌ・レールとは、大戦間期の教会装

飾における女性の先駆者として位置づけられている女性で、おもに壁画制作とステンドグラスの構成を手掛けた画家である³⁰。戦争を機に愛国的精神に目覚め、強い使命感に突き動かされて宗教芸術に生きることを選んだという、動機が明確に示された画家でもあったが、彼女が描き出した多くの女性たちの悲しみの表現は、戦時に実際に目にした、家族が息子を送り出す光景から生み出されたものでもあったことが、自身の発言からも明らかであったため、より説得力を持つものとなっていた³¹。

また、たとえば先に引用した「宗教芸術は、従順さと靈的に感化され易い気質を要求する。それは女性たちが生来有している固有の財産である」といった批評が示しているように³²、女性にはとりわけ教義に「従順」であることが期待された。教義



図5

に厳格に従うということは、ときに家父長制や絶対的な父性の観念といった、教皇庁という一つの権威を補強する女性差別的なイデオロギーを発信することにもなり得る。

ヴァランティス・レールによる植民地博覧会「伝道バヴィリオン」での装飾《全世界教会の守護者聖ヨセフ》(図5)はその最も顕著な作例といえるだろう。聖ヨセフが幼子イエスを抱き、「肌の色」で描き分けられた三大陸の「有色人種」を「白人」である当自即位中のピウス十一世が両手を広げ包み込み、それらすべてを聖ヨセフのマントが保護している³³。聖書上矛盾した存在だったこともあり、聖ヨセフには多様なイメージ込められてきたが、すくなくとも当時の教会が重要視したのは、ヨセフの「権威ある父」としての側面であった。それは十九世紀末の教皇レオ十三世(在位一八七八—一九〇三)による「ヨセフが父親の権威をもって治めた神聖な家は、生まれ来る教会の萌芽を内包していた」という言葉に明らかである³⁴。レオ十三世が言うように、キリストの家族に教会のモデルがあったとすれば、全世界の教会も父親の権威をもって治められなければならない。レールによる聖ヨセフのマントによって全人種が保護される図像は、まさにそのことを示しており、バターナリズムによる植民地主義肯定の図となっている。マントで保護する図像は、まずは「慈悲の聖母」を想起させるものだが、ヤシの木がヨセフの身体を貫通するかのよう描かれている点など



図6

は、父系継承の理想が込められているとされる画像「アブラハムの懐」〔図6〕とも関連づけることができるもので、それによつてここでは絶対的な女性性の観念というものがさらに強力な

を数多く制作した。ここでは、奨学旅行制度が美術エリート的女性たちを体制側に巧みに導く制度として機能していた点も指摘しておくべきであろう³⁶。

たとえば、国立美術学校を優秀な成績で卒業してすぐに、フランスコ画を描くことのできる。彼女はいわゆるフランスの「良き趣味」を生涯体現し続けた画家であったが、そのフラン

ものとして呈示されている³⁵。

女性たちはまた、帝国主義的イデオロギーの「使者」としての役割にも加担した。文明化の使命を正当化する図像を博覧会や本国の教会に描き出すだけでなく、本国のイデオロギーを備えた「使者」たちの一団として、植民地にすすんで出かけていく女性たちがいた。それはとりわけ、アカデミックな教育を全うした者たちであった。彼女たちはそこにおいて教会や公共建築の装飾に参加するだけでなく、植民地主義を正当化するコロニアリズム絵画（彫刻）



AVANT



APRÈS

図7



図8

ドランがカーサ・ヴェラスケス³⁷の奨学旅行を獲得し出かけたモロッコで制作した、人物をごく小さく描きこむことによつて領土の広がりを意識させるように表現したモロッコ風景画や、植民地の女性を回心前と回心後〔図7〕として読み取れる裸体と着衣の姿で描きだした《二人の姉妹》〔図8〕は、帝国主義的イデオロギーの使者としての役割に当てはまる作品といえるだろう。

ここには、同時代の白人男性画家たちが「プリミティヴ」



図 9

なものとして表象してきた「他者」を、女性が描く主体となつたときどう眼差したかという問題も提示されている。支配者側の眼差しが共有されていることは否めない。当時オリエンタリストの画家たちは、絵画を構成するために、たとえば〔図9〕のような、十九世紀以来常套化してきたオリエンタリズム表象の典型ともいべき写真を用いることもあつたというが、この種の写真のモデルに向けられた眼差しとそう遠いものではないことが、並べてみるとよく分かる。

しかしながら、大戦間期の女性に最も期待されたことは、おそらく母性礼賛、より厳密には多子礼賛に貢献することだったのではないかと思われる。大戦間期とは、次



図 10

なる大戦を控え、国家をあげての出産奨励運動が異常な高まりを見た時期であり³⁸、このことは、美術に関わる女性にとつても決して無縁ではなかった³⁹。母性礼賛への加担は、それが子を持つ母としての女性芸術家から発信されたものであればより有効であつたため、なによりも女性に期待された役割であつた

といえるのではないだろうか。とりわけ多子礼賛の図像を、伝統的なキリスト教的主題を用いて巧みに描き出したポーリーヌ・ブニエによる一連の作品に、その最たる例証を見ることが⁴⁰できる。

たとえばブニエは、『我が喜びの源』(図10)という主題で油彩を含む何点ものタピスリー下絵を制作している。それらには、「閉ざされた庭」処女性、「聖母マリアの誕生」、「聖女カタリナの神秘の結婚」の図像が混在しており、結婚と出産にまつわるメッセージが巧みに鑲められた作品となつていた。伝統的な



図 11

図像〔図11〕においては聖人聖女や天使が描かれるところを、大勢の愛らしい子供たちに代えて表すことによって、天使のような子供たちが（一人や二人ではなく）「大勢」いる光景が、まさに喜ばしいものとして提示されている。第二次大戦直前の一九三七年「現代生活における諸芸術・諸技術国際博覧会」に設置された教皇バウイリオンにおいて、ブニエは「幼年時代のセクシジョン」の責任者として、「聖母の誕生」を下敷きとした《母性》〔図12〕を制作した。ここでは「母性」というテーマのもと出産が前面に押し出されている。

ポリーヌ・ブニエとは、子どもの図像を数多くモチーフに用いることによって家庭的な宗教的イメージを創り出し人気を



図 12

してなされた批評はその典型といえるものである。「その画業の最初からブニエ夫人は純真な魂に適うものを描いてきた。それはつまり子供たちである―彼女の家庭においても子供たちはすくすくと育っている。(省略)。大勢の子どもたちがブニエ夫人の絵画の中に遊んでいる。ヴェルニサージュで我々はそのシーンを生で見る事ができた。それはマンンのタブローから逃

博した画家であり、モダニズム化を推し進める『アール・サクレ』誌によって「女性らしさ」が傑出した画家として擁護されていた女性でもある。この雑誌が彼女を擁護することができたのは、女性の直観は「女性らしさ」として現れるとする直観重視のモダニズム的価値観を根拠としたものであった⁴¹。もちろん彼女のそれは、女性の直観などではなく巧みに仕組まれたものだったといえるのだが、当時の批評家たちによって、彼女が実際に「四人の子供たちの母」であったという私的な事情が強調されることによって、彼女によって体现された「女性らしさ」はより本質的なものとして提示されていた。たとえば次のようなブニエに對



図 13

げ出してきたような光景であった。五歳ですでに、最も年少のナニーは、母親を真似て、とても正確でとてもチャーミングな色の斑点をそこに置いていた。(省略)。最も年長の十三歳のアドリーヌは母親の求めに応じてマケットを制作していた⁴²。しかしながら、もちろん、女性たちはこうした体制に順応した作品だけを制作していたわけではない。既存の価値への反抗を示すことによって、自己を表現する作品を作り出していた。ただしこの点を見極めるのは容易ではない。宗教芸術という多くの制約が課せられる中、とりわけ保守的な聖職者たちを依頼主とする教会装飾において、伝統を逸脱した図像や、教会や社会一般の期待に沿わない要素を組み込むとしたら、それは当然一目で分かるものであってはならなかったからである。たとえば、マルト・フランドランが描いたサン・テズプリ教



図 14

会の《シエナの聖カタリナ》(図13)を挙げることができる。ここに描かれた聖カタリナはこれまでの聖女像を「逸脱」した主体的に行動する女性像として表象されている。カタリナが威風堂々と描かれているばかりでなく、女性が「説教」をするという、従来の伝統的な聖女の図像にはほとんど見られないシーン(図14)が描きこまれている。しかしもちろんそれは、目立たない場所に描かれていた。教会に描かれてきた女性像は、そのほとんどすべてが男性の手によるものであった。(タブロー画においても、女性の手による作品も見られるが、歴史的に見てその大半は男性画家によるものである)。二十世紀のこの時期、ようやくそこに参加するようになってきた女性芸術家たちは、描く主体となつて、これまで当たり前のように描かれてきた聖書上の女性像をどう描くかという課題に直面し熟考したのであろう。彼女たちの作品に見られる過去の例証との違いは、たとえばそれが見

逃してしまいうるなわずかな差異であったとしても、意味あることと考えるべきである。このことは教会装飾に女性が参加することの意義にも通じる。

一方、男性「巨匠」や「アカデミズム」という権威が存在しない装飾芸術においては、ジェンダーによる棲み分けが明確に示されてはいたものの、既存の価値への反抗という点において、より大胆な試みが示されていた。

たとえばマルグリット・ユレは⁴³、従来男性の領域とされてきたステンドグラス職人という立場で、伝統を逸脱した手法を

用いて新しい造形を提案した。碁盤目の演出が際立つ彼女の初期の代表作ル・ランシー教会（オーギュスト・ペレ設計）のステンドグラス（**図15**）は、モーリス・ドニによる十枚の下絵を実現したもののだが、十センチ四方の規格化されたガラスを用いるという彼女のアイデアによって、画期的にモダンなデザインが達成されたとして、当時においても注目を集めた⁴⁴。行程を単純化し経費を節約するという実際的な要求に応える目的で生み出されたものであったが、彼女はこうして出来上がった直線による細分化こそが近代的価値であると主張した⁴⁵。格子が

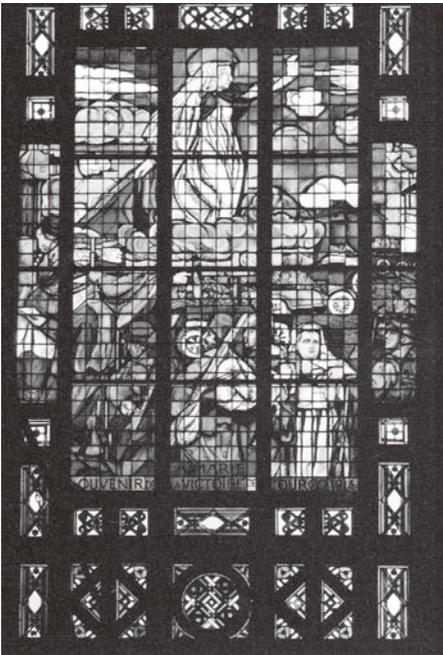
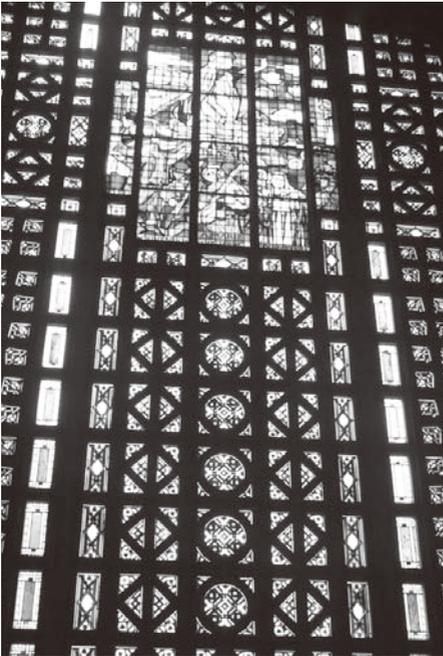


図 15

反復されることによって画面は均質化され、主題性は希薄となり、周囲の空間と一体化した、より造形（視覚）的な効果によって見る者に訴えようとするものに変えられている。その革新性は、当時、戦死者の追悼という同様の目的で制作されたより



図 16-2

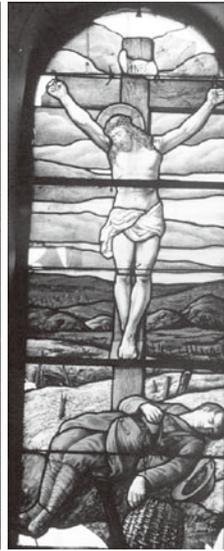


図 16-1

minowa - 22 juillet 1928

M^{lle} Marguerite HURE, Maître verrier

M^{lle} Roland Gosselin, évêque consécrateur de Versailles, vient de procéder à la bénédiction de l'église Saint-Marguerite-de-la-Grève (Saint-Clément), cette nouvelle œuvre de l'artiste verrier dans une église pour les travailleurs de la capitale.

Cette jeune femme, d'un aspect si féminin et si énergique, est à notre connaissance la seule personne de son sexe qui exerce la profession de maître verrier.

Certes, ce ne sont pas ces quelques dames du monde qui dévorent des cartons de vitraux et exécutent au-dessous des vitraux que l'on a dessinés, ou exécutés des vitraux. Après les cartons de leurs artistes, il y a un profond silence.

Le bon maître de maître verrier dirige une technique qui ne s'acquiert qu'au prix de pénibles et longs efforts. Il compose l'œuvre artistique.

Après trois ans aux Beaux-Arts dans un atelier de sculpture, pendant la guerre, faisant et même dirigeant les ateliers de vitraux chez le maître verrier de Paris. Alors, toute jeune fille, par la suggestion des vitraux de Chartres, elle a toujours rêvé de devenir maître verrier, et elle y a réussi, malgré les obstacles, les hostilités auxquelles se heurte une femme dans une situation où l'on n'est pas accoutumé de rencontrer une jeune fille.

Elève de Maurice Courty d'après ses cartons de nombreux vitraux et de son maître de la chapelle de la Madeleine de Paris. Elle est née à Paris, le 15 mai 1898.



図 17

の既存の価値へのジ（図17）で「武装」したことも、彼女の

物語的要素の強いステンドグラスと比較すると、より明確である（図16-1,2）。ユレの考え出した手法は明らかに邪道である。しかしそれをためらわずに実行に移すことができたのは、工房に属さず、伝統的な束縛からある程度自由でいられたためでもあり、それは裏を返せば、女性がそうした環境に入ることが困難であったことを意味している⁴⁶。

彼女は、この領域がいかに男性の領域であったか、そしてそれゆえにいかに男性だけでなく女性からの非難の目にも対抗せねばならなかったかを雑誌で告発している⁴⁷、それに対し、

抵抗であったといえるのではないだろうか。

さらに、装飾芸術において今一つの注目すべき点は、自己表現や既存の価値への反抗といった要素から一見最も遠い領域のように見なされてきた刺繍と祭服において、きわめて革新的な試みが示されていたことである。この領域で重要な役割を果たしたのは、アトリエ・ダール・サクレにおいて刺繍・祭服工房の責任者として活動した刺繍家サビーヌ・デヴァリエールである⁴⁸。彼女は、当時形骸化の一途をたどっていた祭服の刷新に取り組んだ。とりわけ刷新の対象となったのは祭服のうちでも

カズラと呼ばれる上祭服で



図 18



図 19

ある。(図18)は、二十世紀の絵画に描かれた祭服で、中央がカズラである。(図19)はサビーヌ・デヴァリエールによってデザインされたカズラである。彼女のカズラの新しさを簡単に要約すると、模様においては、自然から直接着想を得たモチーフを用いながら、象徴的意味合いを失うことなく、説明的すぎる図柄からの解放を目指したこと。フォルムにおいては、たつぷりとしたゆとりある美しいフォルムを、入念な考案による型紙と適切な生地を選択によって作り出したことであった。自然観察にもとづく形態の単純化による装飾は十九世紀末から二十世紀初頭にかけて流行したもので、これを家庭的な刺繍作品に応用することは珍しいことではなかった

が、これをほとんど最初に「祭服」に適用しようとしたのが彼女であり、そのことが当時高く評価されていた⁴⁹。ドニによってデザインされた説明的な模様のカズラ(図2)と比較すると彼女の新しさがよく分かる。

しかしながら、この祭服を飾る刺繍は、第二次大戦後、「精神性」を重視するモダニズムの価値観の中で「深遠さを害する」ものとして否定され、結果、刺繍の施されない極めてシンプルな祭服が理想とされてゆき、再び芸術の枠から外れて行くことになる⁵⁰。この点はモダニズムと女性の関係を考えるうえで、重要なポイントとなる点である。

こうして女性たちは、ときに体制に順応する作品を提供し、ときに反発する作品を作り出しながら、宗教芸術の刷新という理想に大きく寄与していく。社会も教会も女性たちに期待し、女性たちもそれを利用してといえるだろう。しかし、第二次大戦をはさんで状況は大きく変わっていく。

(三) 第二次大戦後のモダニズムの流れの中で、なぜ女性芸術家の参加は後退したのか

第二次大戦直前の『アール・サクレ』誌は、アカデミズムを徹底的に否定する一方で、〔図20〕のような図版が冒頭目次の

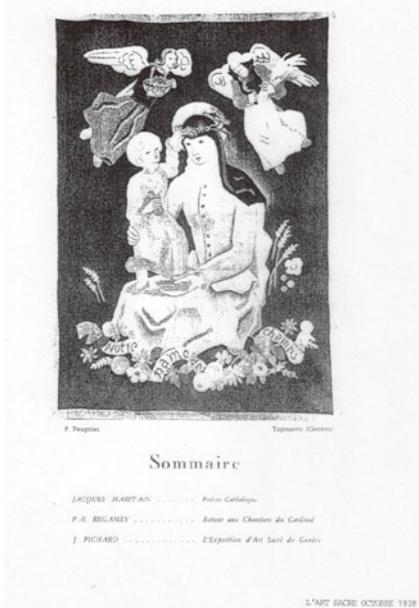


図 20

挿絵に使用されていることが示しているように「女性らしさ」を許容（ときに称揚）していた⁵¹。もちろんそれは、先述したとおり、女性の直観は「女性らしさ」として現れるという、直観重視のモダニズム的価値観を根拠としたものであった。ではなぜ、第二次大戦後のモダニズムの流れの中では、直観力ある女性のモダニストが体現する価値として生き残ることができなかったのであろうか。

「宗教的」であることには、時代によってさまざまな意味が込められた。たとえば、十九世紀には、信仰の世界は、狂信や迷信といった理性に反するものとして負の性質が込められることもあった。一方、宗教



図 21

的心情が高まった世紀末から大戦間期には、宗教的価値に含まれる「幻想性」や「甘さ・ポエジー」という性質が肯定的にとらえられ、たとえばモリス・ドニの作品〔図21〕に見られるように、男性が作り出す美術作品にもそれが反映されていた。しかし戦後の宗教芸術においては、「信仰なき天才」の起用や「抽象」

を正当化することを根拠に、その「宗教性」が「精神性」にシフトされ、これによって個人主義が復権を果たし、「宗教性」と歴史的に結びついてきた「女性的」なるものの価値が再び後退していく。伝統的に女性に結びつけられてきた刺繍が祭服から消えていくその過程においてさえ、「精神性（内面性）」が強調されていたという事実は、きわめて象徴的だといえるだろう。〔図22〕はクチュリエ神父のデザインによるほとんど装飾のない祭服である。

ここで確認しておくべきことは、「精神性」が重視されると「女性性」が否定されるという傾向は（西洋）美術全体に共通する点である。そのことは、芸術における「精神性」という価値が、



図 22

ルネサンス人文主義を引き継ぐ伝統の中で培われてきたものであること、そこにおいて「精神性」が、単なる「職人的仕事」から絵画・彫刻という造形活動を「精神的」で高貴な営みとして切り離すポイントとなったこと⁵²、そしてそこにおける「ヒューマン」という観念が、基本的に白人中産階級男性のものであったことに起因する。「精神性」を重視する二十世紀のモダニズムは、これを引き継いだものであり、クチュリエ神父のモダニズム的価値観も当然これに準ずるものであった。

そこで提唱された「精神性」「個人主義」という概念と、共同制作、反個人主義、犠牲的精神、手仕事を含む装飾芸術、家庭的価値観、フランスの「良き趣味」と「女性らしさの価値」といった、大戦前期に女性の参加をうながした要素は相いれないものであり、それゆえすべてが否定的要素となっていた。先にも述べたように、それらの要素が、「本質的」に女性を持ち得るという前提の上に成り立っていたことを考えれば、女性が期待されなくなるのは必然の結果だったのである。

しかしながら、女性たちは、さまざまな矛盾を呈しながらも、教会装飾という多くの制約が課せられる中、因習的なジェンダー観のみにつけて還元しきれない作品も数多く作り出した。本稿ではその一部しか取り上げることができなかったが、すくなくともここに挙げた女性たちは、まちがいない、二十世紀の宗教芸術の刷新に寄与した女性たちであったといえるだろう。

註

1 「秩序への回帰」とは、第一次大戦後の、とりわけフランス美術を語る際の一つの「決まり文句」ともなっている。敗戦国ドイツではヘルリン・タダのような尖鋭的な運動が起こったが、直接戦場となり甚大な被害を被ったフランスではそのトラウマが一つの要因ともなり古典的・伝統的なものへの回帰が顕著な潮流となった。アヴァンギャルドの芸術家たちも古典に範を求めて伝統的・具象的作品を制作するようになっていった。近代美術史における「秩序への回帰」という視点からのアプローチは、次のシンポジウムによって示された。*Université de Saint-Étienne, CIEREC, « Trauaxx VIII », Le retour à l'ordre : dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925, actes du second Colloque d'histoire de l'art contemporain tenu au Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne les 15, 16 et 17 février 1974, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, c. 1975.*

2 公に宣言して始まった運動ではないため固有の名称は存在しないが、フランスの複数の文献によってこの運動をめぐる活動全般が「聖なる芸術運動 *le mouvement d'art sacré*」(ただし小文字)として括られている。たとえば Jacques Bony (et al.), *L'art sacré au XX^e siècle en France*, Thonon-les-Bains, l'Albaron ; Boulogne-Billancourt, Musée municipal, Centre culturel, 1993, p. 18 ; Joseph Pichard, *L'art sacré moderne*, Paris, B. Arthaud, 1953, p. 81 など。本稿ではこれに準じ、大戦間期を中心とした「聖なる芸術」に関わる試みの一環を広義の運動として「聖なる芸術」

動と称する。また、モリス・ドニとジョルジュ・デヴァリエールによって創設された工房のフランス語名称 *les Ateliers d'art sacré* を和訳すると「聖なる芸術の諸工房(複数)」となるが、本稿では、運動・現象としての「聖なる芸術」との混同を避けるためにカタカナで「アトリエ・ダール・サクレ」と表記する。この表記においては複数の工房の集合体であることが示されないが、この点はあらかじめ断っておく。

3 二十世紀の「聖なる芸術」については、たとえば Bony (Jacques) (et al.), *op. cit.*; François Lenell, *Le peintre Henri de Maistre et son rôle dans les ateliers d'Art Sacré de Maurice Denis et Georges Desvallières*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 1993.

4 二十世紀初頭パリで活躍した前衛に位置づけられる女性画家に関する研究としては、たとえば Gill Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde : modernism and 'feminine' art, 1900 to the late 1920s*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1995。ほかにもこの時代のパリにおける女性芸術家の活動に関して比較的偏りなく論じたものとして、Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007 (「L'entre-deux-guerres」, pp. 97-233)。

5 開発途中の地域への新しい教会の導入と経済危機による失業者の救済を目的として、当時のパリ大司教だったヴェルディエ枢機卿(一八六四—一九四〇)によって「郊外に教会を立てなければならない。労働者階級に福音を説かなくてはならぬ」として、「枢機卿の建築プロジェクト L'Oeuvre

des Chantiers du Cardinal」が一九三二年に発布された。それにより、ヴェルデイエ枢機卿が没する一九四〇年までに約百軒の教会がパリおよびパリ郊外に建立された。Frank Ebie et Pierre Vérot, *Urbanisme et Art Sacré, une aventure du XX^e siècle*, Paris, Critéion, 1991, pp. 43-49.

9 Victor Marguerite, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.

7 大戦間期のフランス女性の社会的位置づけ等に関しては、James F. McMillan, *Housewife or harlot : the place of women in French society, 1870-1940*, New York, St. Martin's Press, 1981; Whitney Chadwick and Tirza Latimer (eds.), *The Modern Woman Revisited : Paris Between the Wars*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2003; Tag Gronberg, *Designs on modernity : Exhibiting the city 1920s Paris*, Manchester and New York, 1998 など。

8 女性たちによる国立美術学校入学のためのキャンペーンの経過は以下の文献に詳し。Tamar Garb, *Sisters of the brush : women's artistic culture in late nineteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1994. (邦訳は、タマル・ガープ『絵筆の姉妹たち：十九世紀末パリ、女性たちの芸術環境』味岡京子訳、ブリュッケ、二〇〇六年)。
9 当時パリのサンシユルピス教会付近では、土産物屋で扱うような大量生産による俗悪な宗教的オブジェが売られていた。そこから派生して、低俗な宗教美術を揶揄して「サンシユルピスの美術」と呼ぶようになっていた。たよんヌ²⁴ Alexandre Cingria, *La Décadence de l'art sacré, L'autisme*, 1917, pp. 98-100 など。

10 宗教芸術のデカダンスという考えはJ・K・ユイスマンズによって早くから提示されており、一九一七年にスイス人芸術家アレクサンドル・サングリアが『聖なる芸術のデカダンス』(Alexandre Cingria, *La Décadence de l'art sacré, op. cit.*, p. 33)でその原因を著し、詩人ポール・クローデルやカトリック哲学者ジャック・マリタンなどがこれを裏書した。彼らの宗教芸術に関する考えはトマス哲学の原理から影響を受けており、芸術へのトマス哲学の適用によって神学を基礎を置く美学のシステムを確立しようとしたものであるが、この考えを体系化したジャック・マリタンが「芸術とは何よりもまず知的次元に属するものである」と断言した著書『芸術とスロラ哲学』(Jacques Maritain, *Art et scolastique*, Paris, 1920)

は、同時代の芸術家たちに多大な影響を与えた。
11 ソシエテ・ド・サンシユルピスとは普仏戦争での敗北が誘引となり教会と宗教芸術の復興を目的として一八七二年に設立された団体で、宗教芸術の重要な展覧会を組織するなどしてイニシアティブを取ると同時に、大戦間期に創設された複数の宗教芸術団体を統括する役割を果たした。ドニは一九〇九年からこの団体の副会長を務めている。名誉会員には比較的多数の女性の名が見られるが、正会員には若干の女性音楽家・画家が確認できる程度である。一九二三年からは美術批評家でルーヴル美術館キュレーターを務めるポール・ジャマゴが著述家で政治家のアンリ・コシヤンから会長を引き継いでいる。

12 この時期に創設された宗教芸術団体については、Bony (Jaques) (et al.), *op. cit.*, pp. 15-25; Pichard (Joseph), *op. cit.*, pp. 44-57; ほかに同時代資料のなかで Maurice Brillant, *L'Art chrétien en France au XX^e siècle, ses tendances*

- 13 *nouvelles*, Paris, Bloud et Gay, c. 1928, pp. 65-88 などをも参照。
一九二五年「現代産業装飾芸術国際博覧会」のヴィラー
ジュ・フランセ教会(解体)、一九三二年「植民地博覧会」の
カトリック伝道パヴィリオン(エビネー＝シユル＝セースに
移築)、一九三七年「現代生活における諸芸術・諸技術国際
博覧会」の教皇パヴィリオン(一部移築)がそれにあたる。
- 14 事業家で美術収集家ガブリエル・トマの後援、バリ・カト
リック学院の援助のもと二二名の株主からなる株式会社とし
て創設された。株主二二名中七名はアトリエに参加した芸術
家たちであり、ほかにソシエテ・ド・サン＝ジャン会長のア
ンリ・ロシヤンやポール・ジャモなどがいた。アトリエ・ダー
ル・サクレに関しては以下の文献を参照。Lenell (François),
op. cit.; *Henri de Maistre (1891-1953) et les Ateliers d'art
sacré*, Tome 1, La peinture religieuse, cat. exp., Musée de
Bernay, 1991; Kathryn Porter Atchele, *Maurice Denis and
Georges Desvallères: from symbolism to sacred art*, The-
sis, Ph.D., Bryn Mawr College, 1975; Darío Gamboni, "The
Baptism of Modern Art? Maurice Denis and Religious Art",
in *Maurice Denis 1870-1943*, cat. exp., Lyon, Musée des
Beaux-Arts, Ghent, Snoeck-Ducaju & Zoon, c. 1994, pp. 74-
93.
- 15 フランソワ・ルネルの論文によって確認できる範囲にお
いてのアトリエ創設当初の参加者名(ただし生徒は除く)と
して男性一八名、女性二二名の名が挙げられている。Lenell
(François) *op. cit.*, pp. 60-61. それに挙げられている二二名
の女性参加者のうち経歴が確認できる者は一〇名、そのうち
イヴォンヌ・ストトラとサビーヌ・デヴァリエールを除く八
名は国立美術学校、国立装飾芸術学校、グラント・シヨーム
エール、アカデミー・ランソンの出身者である。アトリエに
登録された者たちの正確な数は一次資料が発見されていない
ため把握することができないが、「職人」として活動してい
た者の数は当時の展覧会カタログから推測することができ
た(たとえば *Exposition d'Art chrétien moderne*, (Catalo-
gue), organisée par la Société de Saint-Jean, Union Centrale
des Arts Décoratifs Pavillon de Marsan, Paris, décembre
1920-Janvier 1921; *Exposition de l'art et du mobilier re-
ligieux modernes*, (catalogue), organisée par la Société de
Saint-Jean, Paris, Musée Galliera, octobre-novembre 1929.
これによると一九三〇年代に向けて次第に女性出品者の割合
が増加していく傾向にある。
- 16 ドニの著書『新理論集』に「アトリエ」に関する構想
が示されておりその理想が謳われている。Maurice Denis,
*Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré
1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922, pp. 239-140
および最終章。
- 17 『アール・サクレ』誌とは、美術を通して信仰を復興させ
る目的で美術批評家ジョゼフ・ビシャールによって一九三五
年に創刊された雑誌だが、一九三七年にクチュリエ神父 (Ma-
rie-Aïain Couturier 1897-1954) とレガメイ神父 (Pie-Raymond
Régnacy 1900-1996) に編集が委ねられ、以後二人の指揮の
もと二十世紀のフランス宗教芸術を理論面で牽引し多大な影
響を及ぼすこととなる。一八九七年にフランスのモンプリゾン
で生まれたクチュリエ神父はアトリエ・ダール・サクレに
所属する画家であったが、一九二五年にドミニコ会修練所に

入るため脱退した。

- 18 クチュリエ神父は、ロンシャン・ノートルダム・デュ・オー礼拝堂の設計をル・コルビュジエに依頼した人物としても知られているが、モダニズムの価値観においては、宗教芸術刷新の流れは、このアッシシー教会の実現を重要な転換期としてロンシャン礼拝堂（一九九五年完成）に至るまでの流れとしてとらえられている。クチュリエ神父およびアッシシー・ノートルダム教会に関しては、Marie-Alain Couturier (1897-1954), *un combat pour l'art sacré*, actes du colloque de Nice, 3-5 décembre 2004, éditions par Antoine Lion, Nice, Serre, 2005 ; William S. Rubin, *Modern sacred art and the church of Assy*, New York and London, 1961 ; Joanna M. Weber, *Marie-Alain Couturier, O.P. on Art and the Church in the 20th Century*, thesis, New Haven, Yale University, 1989 ; Robert Schwartzwald, "Father Marie-Alain Couturier, O.P., and the Refutation of Anti-Semitism in Vichy France", published electronically in Textures and Meaning ; Thirty Years of Judaic Studies at the University of Massachusetts Amherst, ed. L. Ehrlich, S. Bolozky, R. Rothstein, M. Schwartz, J. Berkovitz, J. Young, Department of Judaic and Near Eastern Studies, University of Massachusetts Amherst, 2004 ; Laikent Chew Orenduff, *The Transformation of Catholic Religious Art in the Twentieth Century : Father Marie-Alain Couturier and the Church at Assy, France*, New York and Ontario, The Edwin Mellen Pr, 2008.
- 19 Father M. A. Couturier, O.P., "Religious Art and Modern Artist", *Magazine of Art*, XLIV, No. 7 (November 1951),

p. 270. 第二次世界大戦勃発により『アール・サクレ』誌が休刊となったためクチュリエ神父はアメリカに渡りおもにニューヨークとカナダのケベックに滞在した。その間ヨーロッパからの亡命者たちのコミュニティーと深く関わり次第に反ヴェシー政権の立場を明確に表明するようになっていく。一九四五年にいったん帰仏するが、一九五〇年までは講演活動のため米仏間を往復。クチュリエ神父の「才能なき信者より信仰なき天才を」というポジションが最初に明確に表明されたのはこの頃アメリカにおいてである。

- 20 Henri Herault, « Les Femmes et l'Art Religieux », *L'Art Sacré*, n.° 9, mars 1936, p. 90. 女性芸術家に対するこうした語りは当時の宗教芸術関連の批評によく見られる。

- 21 一九二六年、アンリ・ド・メストルに運営を託す際「ドニは何よりも優先すべき使命として」「あらゆる観点から見てもっと活発に男性を募集することが我々にとって必要である。それは明らかに現時点での重大な欠落である」として、男子の新人会員を増やすことを挙げている。Denis Lavalle, *Henri de Maitre, un peintre de la sensibilité ordonnée 1891-1953*, Troyes, Fataes & Cerf, 2003, p. 135 ; *Henri de Maitre (1891-1953) et les Ateliers d'art sacré*, cat. exp., op. cit., p. 86.

- 22 たごえは Pierre Ladoué, « L'art religieux contemporain », *L'Art vivant*, no 5, 1^{er} mars 1925, p. 6 には「女性の加入を禁じていたグループに関する記述がある。またモーリス・ドニが中世の職人養成のシステムや個性を犠牲にした集団的制作に惹かれていくにあたって、ポイロン(ドイン)のハネディクト会大修道院でレンツ神父によって開かれていた工房

- が具体的事例として刺激になったことも確かであるが、そうした男子修道院併設の工房は当然男子のみで運営されていた。
- 23 例えば英国のアーツ・アンド・クラフツ運動のようなラジカルな社会的目的を持つ運動が、同時代社会を支配する伝統的な父権的権力構造の補強となっていたという点はアンセア・カレンによつてすでに指摘されたことである。Anthea Callen, *Women Artists of the Arts & Crafts Movement 1870-1914*, New York, Pantheon Books, 1979.
- 24 たとえば一九二五年に創刊された『ラール・ヴィヴァン *L'Art vivan*』誌は副題の一つに「女性の諸芸術」を掲げており、創刊当初はほぼ毎号「女性の芸術」として、クッション、人形、織物、ランプシェード、シヨール&首飾り、レース、化粧、ビジュ、籠製品、刺繍のいずれかが取り上げられていた。
- 25 *Henri de Maistre (1891-1953) et les Ateliers d'art sacré*, cat. exp., op. cit., p. 31.
- 26 十九世紀末にはこの点を根拠として女性たちによる国立美術学校入学のためのキャンペーンが繰り広げられた。したがつてとりわけアカデミズムの範疇ではこの限りにおいて女性には容認される存在であった。女性たちによる国立美術学校入学のためのキャンペーンの経過は以下の文献に詳しい。
- Garb (Tamar), *op. cit.*
- 27 マルト・フランドラン (Marthe Flandrin 1904-1987) : 画家イッポリット・フランドランを大叔父とする芸術家一家に生まれる。パリ国立美術学校を優秀な成績で卒業し、宗教建築を装飾するフレスコ画家としてキャリアを歩み始める。ローマ賞こそ逃しているが数々のコンクールを勝ちとり奨学旅行を手にしており、アカデミズムの制度に最も近い場で古典主義の様式にモダンなテイストを巧みに取り入れた、いわゆるフランスの「良き趣味」を生涯体現し続けた画家であった。彼女の事例は国立美術学校出身者としての女性芸術家が体現し得たサヴァイヴァルの一つの典型といえるものである。
- 28 Marguerite Huré, « Les Enquêtes du Maître d'Œuvre Femmes Architectes », *Le Maître d'œuvre, bulletin d'architecture et de documentation professionnelle*, 20 juin 1928, p. 14.
- 29 たとえば「……政治は戦争だった。……自律的共和国の伝統では、そういうことになっている。この支配的な物語において女性が演ずる役割は、スパルタの母親、そして市民のチア・リーダーの役割である。これは、男性を男性らしくふるまうよう促し、英雄を賞賛し、卑怯者を糾弾する。女性は公的に悲しむ役割も帯び、戦争による破壊を嘆く。だが、夫や息子などの個人の死を嘆くのではなく、都市の敗北を嘆く方が多い」(傍点筆者)。ジョン・ベスキー・エルシュティン「女性と戦争」小林史子・廣川紀子訳、法政大学出版局、一九九四年、一九四頁。
- 30 ヴァランティヌ・レール (Valentine Reyre 1889-1943) : パリの画塾グラント・シヨールミエールでジョルジュ・デヴァリエールとリュシアン・シモンに学ぶ。アトリエ・ダール・サクレに先立つ一九一七年、宗教団体ラルシュを建築家モリス・ストレと共に立ち上げた。
- 31 レールは第一次大戦勃発時から数年間その心境を綴ったノートを残しており、戦争体験が宗教芸術への関与に大きく影響していたことが読み取れる。Valentine Reyre, *Notes Val Reyre, Dossier Valentine Reyre, Centre de documentation*

du Musée Municipal de Boulogne-Billancourt. レールによるノートは 'Geneviève et Henri Talieft, Valentine Reyre (1889-1943), n° hors-série des Cahiers du Tau, Tome 1, Paris, 1991 にも転載されている。

32 *Herault (Henri), op. cit., p. 90.*

33 ここに描かれているのはベルリーの守護聖人で新大陸最初の聖女リマの聖ローサ・エチオピア人殉教者のラザリスト会士ゲブレ・ミカエル、アンナン人の殉教者ポール・ル・パオーティンであり、ベルリーやエチオピアといった当時植民地化されていない国の聖人や殉教者も取り上げており、一概に植民地政策と一致しているとは言えない。しかしこの時期のフランス植民地主義に関しては次のような指摘もある。「大戦を契機に、フランスは、自らの優越性を根拠に〈文明化〉を唱えるだけではすまない立場に追い込まれていたわけだ。(省略)。言葉を換えれば、第一次大戦までは肌の色をもとに、白人を頂点として人種が重層的に序列化される場合が多かったのに対し、戦間期になると、白人対非白人という二項対立の図式が大きく全面に出てきたとも整理できよう」。平野千果子『フランス植民地主義の歴史』人文書院、二〇〇五年(二〇〇二年初版)、二一七頁。

34 竹下節子『弱父』ヨセフ・キリスト教における父権と父性』講談社、二〇〇七年、一二頁。ただし聖ヨセフが公に「教会の守護者」としての位置づけを得たのは、これより前一八七〇年十二月八日に教皇ピウス九世によって「全教会の普遍的守護聖人である」と宣言されてからである。

35 たとえば岡田温司は、「この表現(アブラハムの懐におけるヤシの木)はアブラハムからイエスまでの家系を樹木で表す

(「エッセイの樹」)を連想させる」ものであり、それが示すこととは、「まさに父系継承の理想とみなされる」ものであると『処女懐胎』描かれた「奇跡」と「聖家族」中央公論新社二〇〇七年、一七〇頁で指摘している。

36 植民地に赴いた女性芸術家に関する論考は以下を参照。Michèle Lefrançois, « Art et aventure au féminin », in *Coloniales 1920-1940*, cat. exp., Boulogne-Billancourt, Musée municipal de Boulogne-Billancourt, 1989, pp. 53-65.

37 カーサ・ヴェラスケスとはローマのヴァイ・メデイチ同様フランスの若い芸術家の研修を目的としてスペインのマドリッドに創設された奨学生のための寄宿施設で、一九二八年に第一回目のアーティストたちを迎え入れている。この時期スペイン内戦のため研修先がモロッコのフェスに一時移転していた。ほかにもさまざまな賞が創設され、芸術家たちが植民地へ旅立つという現象が起っていた。この点は次の文献に詳しい。Emmanuel Bréon, « Les peintures de la plus grande France », in *Coloniales 1920-1940*, cat. exp., Boulogne-Billancourt, Musée municipal de Boulogne-Billancourt, 1989, pp. 13-27.

38 フランス大戦間期における出産奨励主義に関しては、たとえば Karen Offen, "Body politics : women, work and the politics of motherhood in France, 1920-1950", in Gisela Bock and Pat Thane (eds.), *Maternity and gender politics : women and the rise of the European welfare states, 1880s-1950s*, London and New York, c. 1991, pp. 138-159; イヴォンヌ・クニビレル/カトリーヌ・フーケ『母親の社会史：中世から現代まで』中嶋公子・宮本由美ほか訳、筑

- 摩書房、一九九四年、第三章「疑問の時代」(原著 Yvonne Knibbier, *L'histoire des mères du moyen-âge à nos jours*, Paris, Montalba, c. 1980) 54頁。
- 39 出産奨励主義の女性画家への影響を論じたものとして、たゞは Paula J. Birnbaum, "Constructing a matrilineal history of women artists in interwar France", Publication, Aurora, *The Journal of the History of Art*, January 1 2003.
- 40 ポーリース・ブニエ (Pauline Peugniez 1890-1987) : マリアンの美術学校で学んだのちパリ国立美術学校に入り画家フェルディナン・アンベールに学んだ。絵画だけでなくタピスリーやステンドグラスの下絵を制作して活躍した。
- 41 Paule Escudier-Courbe, « Trois Femmes Peintres », *L'Art Sacré*, n° 9, mars 1936, pp. 91-92.
- 42 Régamey, O.P. (De R.P.), « Cinq artistes français au service du sanctuaire », *L'artisan et les arts liturgiques*, 1948 (n° 1), pp. 193-198.
- 43 マルグリット・ユレ (Marguerite Huré 1896-1967) : アカデミー・ジュリアンで絵画を学んだ後、パリ国立美術学校でローラン・オノレ・マルケストに彫刻を学んだ。国立美術学校時代にガラス職人エミール・アデルのもとに通いステンドグラスの技術を習得した。
- 44 ル・ランシー教会のステンドグラスの制作経緯については以下に詳し。Véronique David, « De l'espoir retrouvé et des vitraux du Raincy », in *Un patrimoine de lumière 1830-2000 : verrières des Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne*, sous la direction de Laurence de Finance, Paris, Monum, éditions du patrimoine, c. 2003, pp. 275-285.
- 45 Marguerite Huré, « Le vitrail moderne », *Glaces et Verres*, février 1928, n° 2, p. 9. ヌレは当時の取材で繰り返し同様のことを述べている。
- 46 彼女はその後、ペレの弟子ピエール・ブラディエーデユテイユ設計によるグルノーブル・ヴォレップ小神学校礼拝堂のための装飾において、「現代宗教芸術におけるシンボリックな非具象導入の最初の作例」(Georges Mercier, *L'art abstrait dans l'art sacré : la tendance non figurative dans l'art sacré chrétien contemporain*, Paris, De Boccard, 1964, p. 136 et 139) と評されるオリジナル作品(一九三三年)を制作する。一九五三年にはペレ設計によるル・アーブル・サン・ジョゼフ教会の抽象的ステンドグラスを手掛けており、これらを含めル・ランシーに始まる一連の事績とみなすことによりモダニズム的観点からの再評価がなされている。
- 47 Huré (Marguerite), « Les Enquêtes du Maître d'Ouvrage Femmes Architectes », *op. cit.*, p. 14.
- 48 サビーヌ・デヴァリエール (Sabine Desvallières 1891-1935) : 画家ジョルジュ・デヴァリエールの長女として生まれる。早い時期からデッサンの素養を示したとされているが美術学校に通った形跡はなく、刺繍における当時の第一人者であったオリー・ロビン夫人の生徒となっている。十六歳でサロン・ドートンヌの装飾芸術部門に刺繍作品を初出品して以後同展覧会に定期的に出品を続けている。三五歳でマザメ聖クララ修道院に入り表舞台から姿を消すが、その後も同修道会刺繍工房で祭服制作に生涯取り組んだ。サビーヌ・デヴァリエールのアトリエ・ダール・サクレでの仕事に関する同時

代の報告(2)』Henriette Thiébaud, « La Broderie religieuse aux Ateliers d'Art Sacré », L'ouvrier liturgique, Tome 2, N° 6, supplément au n° 53 de *L'Artisan Liturgique*, 1939, p. 44.

49 たじふ⁵⁵ Maurice Brilliant, *L'art chrétien en France au XX^e siècle, ses tendances nouvelles*, Paris, Bloud et Gay, c. 1928, p. 194; Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939, p. 307 433。

50 Fr. A.-M. C., « L'exemple de Stans », *L'Art Sacré, Le vêtement sacré*, 5-6, janvier-février 1955, p. 276.

51 挿絵は *L'Art Sacré*, octobre 1938, p. 276.

52 レオン・バットイスタ・アルネルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、一九九二年。

図版リスト

図1 ポール・マロ《アトリエ・ダール・サクレ》制作年不明、木版、プーローニユ⁵⁶ピヤンクール市立30年代美術館資料

図2 モーリス・ドニ(考案)、サビーヌ・デヴァリエール(刺繍・製作)《緑のカズラ》一九二〇年頃、絹とビロードに刺繍、116×153cm、サン⁵⁷ジエールマン⁵⁸アン⁵⁹レー、ル・プリウレ礼拝堂

図3 マルト・フランドラン《賢い乙女と愚かな乙女》一九三五年頃、紙にグワッシュと石墨で描いたものを板に貼付、145×188cm、ナンテール、サント⁶⁰ジユヌヴィエーヴ聖堂内陣周歩廊装飾のためのマケット、プーローニユ⁶¹ピヤンクール市立30年代美術館

図4 ヴァランティヌ・レール《聖母に会うイェス・十字架の道行》一九二一年、油彩・カンヴァスを壁に貼付、ヴェルヌ⁶²ユ⁶³シユル⁶⁴アーヴル、エコール・デ・ロツシユ礼拝堂装飾

図5 ヴァランティヌ・レール(下絵)、マルグリット・ユレ(スタンダグラス制作)《全世界教会の守護者聖ヨセフ》一九三一年、スタンダグラス、エビネ⁶⁵シユル⁶⁶セース、ノートルダム⁶⁷デ⁶⁸ミッシン⁶⁹教会(もと植民地博覧会カトリック伝道バヴィリオン)内陣南窓装飾

図6 《選ばれし者とアブラハムの懐》十三世紀前半、『アレクセルクの詩篇集』ワシントン、ナショナル・ギャラリー

図7 『Avant et Après (前と後)』、『ア・ラ・パージュ』紙(一九三二年六月一八日木曜日)掲載写真

図8 マルト・フランドラン《二人の姉妹》一九四三―四四年、油彩・石綿セメント・漆喰、99.5×149.5cm、パリ、国立近代美術館ポンピドゥー・センター

図9 レーネルト&ランドロツク《少女のトルソ、チュニス》一九二〇年代、ゴム印画、45.5×33.6cm、『オリエンタリズムの絵画と写真』展図録、ツァイト・フォト編、一九九〇年、一四八頁)

図10 ポーリーヌ・プニエ(下絵)《我が喜びの源》一九二五年、タピスリー、一九二五年アール・デコ博گران・パレにて展示

図11 ハンス・メムリンク《アレクサンドリアの聖カタリナとキリストの神秘の結婚》一四七五年頃、油彩・板、25.3×16cm、ジャン・デユ・セリエの二連祭壇画左翼、パリ、ルーヴル美術館

図12 ポーリーヌ・プニエ《母性：マテルニテ》一九三七年、

- フレスコ、一九三七年「現代生活における諸芸術・諸技術国際博覧会」教皇バウイリオンのための装飾(写真)
- 図13 マルト・フランドラン《シエナの聖カタリナの生涯》一九三三年、フレスコ画、4.80×2.90m、パリ、サン・テスプリ教会
- 図14 マルト・フランドラン《教えを説くシエナの聖カタリナ》一九三三年頃、油彩・カンヴァスを板に貼付、100×80cm、パリ、サン・テスプリ教会壁画のための習作、ブローニュ・ビヤンクール市立30年代美術館
- 図15-1,2 《マルヌの勝利》一九二五—二七年、モーリス・ドニ(下絵)、マルグリット・ユレ(ステンダグラス制作)、ル・ランシー・ノートルダム教会南側窓ステンドグラス
- 図16-1 ドウアディック《キリストの磔刑とフランス兵士》一九二〇年頃、戦死者慰霊碑のためのステンドグラス《*Le vitrail au XXe siècle, intelligences de la lumière, actes du colloque de Blois, Château de Blois, Le Blanc, Rencontre avec le patrimoine religieux*, 2004, p. 102
- 図16-2 《磔刑》一九二五—二七年、モーリス・ドニ(下絵)、マルグリット・ユレ(ステンダグラス制作)、ル・ランシー・ノートルダム教会南側窓ステンドグラス
- 図17 「ステンダグラス職人マルグリット・ユレ」『ミネルヴァ』紙(一九二八年七月二二日) *Minerva*, 22 juillet 1928.
- 図18 ウジェーヌ・バスコ《祭式執行者たち》二十世紀、油彩・カンヴァス、150×250cm、バイヨンヌ、ボナ美術館
- 図19 サビーヌ・デヴァリエール《白のカズラ》一九二五年頃、絹とビロードに刺繍、113×143cm、サン・ジェルマン・アン・レー、ル・プリウレ礼拝堂
- 図20 『アール・サクレ』誌(一九三八年一〇月号)挿絵(*L'Art Sacré*, octobre 1938, p. 276)、『ポーリーヌ・プニエ(下絵)《田園の聖母子》タピスリー
- 図21 モーリス・ドニ《カトリックの秘蹟》一八八九年、油彩・カンヴァス、97×143cm、サン・ジェルマン・アン・レー、ル・プリウレ美術館
- 図22 クチュリエ神父デザインによるカズラ(写真、*L'Art Sacré*, édité spécialement sur Le vêtement sacré, 5-6, janvier-février 1955, p. 14-15)

Religious Art and Women Artists: Religion, Colonialism, and Modernism in France between the World Wars

AJIOKA, Kyoko

After enduring World War I, the French followed the “Return to Order” movement. Many women artists got involved in religious art and decorated churches. Almost all of them were French nationals who had received high standards of art education and worked as professionals. However, after World War II, the number of these women artists decreased while that of male artists increased overwhelmingly. Artists whose names are associated with modernist art history in the twentieth century acquired important positions. Considering these facts, this report analyzes the participation of women artists in religious art between the Wars, regarding it as a special phenomenon.

In this period, it was not normal for women to be involved in monumental work. Assuming that the world of religious art, specifically, church decoration, was indeed open to women and that their activities were welcome, this report examines the following: the conditions in France at that time, the process concerning the participation of women artists, their productive activities, the expectations of society, the women’s reactions to their environment, and reasons for the discontinuation of their activities after World War II.

First, this report overviews the rise and fall of the sacred art movement that was active between the Wars and explains the women artists’ involvement in the movement. We discuss the *Ateliers d’art sacré* (Sacred Art Workshops) that were founded by the painters Maurice Denis and Georges Desvallières and the magazine, *L’Art Sacré*, in which the “modernization” of the sacred art movement was promoted.

Next, reviewing the achievements of women artists who actively took

part in the realization of the concept of “decorating churches,” we inquire how these Catholic French middle-class women artists, faced political issues such as “war,” “nationalism,” and “colonial policy” and women-related occurrences such as the conception of “The New Woman” ideal (during the interwar years) and “the decrease in population and birthrates.” We examine how the women artists engaged themselves.

Here, we refer to five women who were all French middle-class Catholics, but who made different choices in terms of survival as well expression.

Valentine Reyre was a painter who produced wall paintings and stained glass paintings with a firm sense of mission that is attributable to her experiences in the war. She is regarded as the female front-runner in her field as she was at nearly the same position as men in the field. Marguerite Huré was a stained glass artisan who introduced, for the first time, nonrepresentational work to religious architecture. In those days, she was considered the one who realized “the New Woman” ideal. Sabine Desvallières was an embroidery artist who contributed to the renovation of chasubles, or liturgical vestments, by using needles and thread that had been traditionally associated with “femininity.” Marthe Flandrin was a painter from a famous artistic family. She graduated from *École des Beaux-Arts de Paris* with excellent grades and started her career as a fresco painter. She continued working within the academic system. Pauline Peugniez was a painter who was enthusiastically supported by the critics of the time as her works included intimate and domestic religious images.

While inspecting the achievements of women artists in a wider contemporary context, the study sometimes critically explores the background and factors of the active involvement of women in the sacred art movement and the “retreat” of the movement after World War II.

The women artists found their means of survival in religious art that valued “femininity,” especially in the period between the Wars. However, they lost this means of survival when the focus shifted to “spirituality” that was based on the modernist value. If “spirituality” is emphasized, “femininity” is disregarded. This tendency is common in Western fine arts and is the central problem with regard to the relationship between “modernism and women.” The main goal of this study is to examine this problem.