

Małgorzata Dąbrowska
independent scholar, Cracow
ORCID: 0009-0008-4134-8173

Maurice Denis – between the
avant-garde and religious art

The birth of the calling of a painter and a critic

The aim of the article is to present Maurice Denis's views on religious art in connection with his activity as a critic in favour of pure painting. It is often forgotten that Denis, one of the greatest propagators of modernity, was a man of practice, engaged in a rational discussion on the essence of artistic activity within the sphere of the sacred, reflecting on the need to adapt it to the aesthetic preferences of the contemporary Catholic community.

The inspiration with sacred themes was one of the most important creative experiences, both at the beginning of his career and in his mature period. Already at the age of fifteen, the artist was aware of his calling. He noted in his *Journal* that he intended to become a painter involved in matters of faith:

*I must become a Christian painter so that I can celebrate all the miracles of Christianity. I feel that it is necessary*¹.

In 1896, he developed his earlier thought, clearly pointing to his spiritual leaders:

*If God had allowed me to be born a few centuries earlier, in Florence, in the times of Brother Savonarola, I would certainly have been one of those who with naive zeal would have defended medieval aesthetics against the flood of paganism of classical origin. I would have counted myself among those [...] faithful to the hieraticism of the past, for whom new ideas meant the imminent arrival of decadence. As a little apprentice of Angelico, walking from San Marco to the Signoria on feast days, I would have stood among the crowd of believers, among painters repenting of their sins, I would have cursed the Renaissance*².

¹ M. Denis, *Journal*, volume I (1884–1904), (22nd May 1885), Paris, 1959, p. 59. (Translator's note: unless specified otherwise, all quotations from sources other than English are rendered in English based on the Polish version of this paper by the translator of this article.)

² M. Denis, *Notes sur la peinture religieuse*, first published

Małgorzata Dąbrowska
naukowiec niezależny, Kraków
ORCID: 0009-0008-4134-8173

Maurice Denis – między
awangardą a sztuką religijną

DOI:10.15584/setde.2024.17.4

Narodziny powołania malarza i krytyka*

Celem artykułu jest przedstawienie poglądów Maurice'a Denisa na sztukę religijną w powiązaniu z jego aktywnością krytyczną na rzecz czystego malarstwa. Często zapomina się o tym, że jeden z największych propagatorów nowoczesności był człowiekiem praktykującym religijnie, zaangażowanym w racjonalną dyskusję na temat istoty działalności artystycznej w ramach sfery *sacrum*, snującym refleksję na temat potrzeby dostosowania jej do upodobań estetycznych współczesnej mu wspólnoty katolickiej.

Inspiracja tematyką sakralną stanowiła jedno z najbardziej istotnych doświadczeń twórczych, zarówno w początkach jego kariery, jak i w dojrzałym okresie. Już w wieku piętnastu lat artysta miał świadomość swego powołania. W *Dzienniku* odnotował, iż zamierza zostać malarzem zaangażowanym w sprawę wiary:

*Muszę zostać malarzem chrześcijańskim, abym stał wśród wszystkie cuda chrześcijaństwa. Czuję, że tak trzeba*¹.

W 1896 roku rozwinął wcześniejszą myśl, wskazując jednoznacznie na swych przywódców duchowych:

Gdyby Bóg zezwolił mi narodzić się kilka wieków wcześniej, we Florencji, w czasach brata Savonaroli, z pewnością należałbym do tych, którzy broniliby z naiwnym zapałem średniowiecznej estetyki przed zalewem pogaństwa o klasycznym rodowodzie. Zaliczałbym się do tych [...], którzy byliby wierni hieratyzmowi przeszłości, dla których nowe idee oznaczałyby bliskie nadejście dekadencji. Jak mały uczeń Angelico przechodzący w dni świąteczne od San Marco do Signorii, stałbym wśród wierzącego

* Malarstwo Maurice'a Denisa i jego działalność krytyczna nie były przedmiotem badań polskich autorów, stąd wydaje się uzasadnione zarysowanie tej problematyki. Nie omawiam systematycznie całej jego twórczości, natomiast skupiam się na kilku tekstach i pracach, które uważam za kluczowe.

¹ M. Denis, *Journal*, t. I (1884–1904), (22 maja 1885), Paris 1959, s. 59.

tlumu pomiędzy malarzami żałującymi swych win, złorzeczyłbym na renesans².

Karen Stock określiła artystę mianem *pobożnego reakcjonisty, zarazem ikonoklasty i ikonofila³*. W swoich tekstach teoretycznych Denis wielokrotnie poruszał kwestie nurtujące ówczesną myśl katolicką. Na przekór opiniom, które z lubością dawały wyraz krytycznej ocenie sztuki jego czasów, malarz daleki był od defetyzmu. Twierdził, iż w czasie, w którym przyszło mu żyć, stworzone zostały wyjątkowo korzystne warunki dla rozwoju sztuki religijnej.

Od dawna nie było epoki, która byłaby tak silnie zaabsorbowana kwestią Piękną religijnego, a jeśli to zjawisko stało się modą, którą się gani, to wyraża to pewną prawdę⁴.

Był natomiast nieprzejednany w swej negatywnej ocenie dziewiętnastego wieku, obarczał go winą za spadek poziomu twórczości sakralnej⁵. Opisując dzieje sztuki, Denis zawsze starał się znaleźć relację pomiędzy rozwojem środków plastycznych a duchem, który powołał je do życia. Na wiele zjawisk patrzył z perspektywy historyka, wyjaśniając istotę poczynań twórczych, uzasadniając przyczyny zmiany formy. Nie znosił kompromisów i jasno formułował swoje sceptyczne zdanie o kiepskim, nieszczerym malarstwie. Ganił nieudolną twórczość religijną pozostającą w kręgu akademizmu i źle rozumianej tradycji, tak jak krytykował okresy w myśli chrześcijańskiej, w których dawał się odczuć duch dogmatyzmu, co

² M. Denis, *Notes sur la peinture religieuse*, opublikowane po raz pierwszy w 1896 roku, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3. wyd., s. 30.

Warto nadmienić, iż odwołanie do sztuki średniowiecza pojawi się również w szerszym kontekście w manifestie Alberta Auriera *Symboliści* (1892). Istotne będą nie tylko wartości duchowe, które emanują z twórczości „prymitywów”, ale lekcja formy – deformacja zbliżona do tej, którą będą stosować twórcy nowocześni: *Współcześni symboliści powołują się na prymitywów wszystkich szkół, mistrzów wszystkich epok, w których sztuka, jeszcze czysto tradycyjna, pozostawała nie splamiona świętokradczymi pożądaniami realizmu i iluzjonizmu. Są oni, mówiąc wyraźnie, potomkami w prostej linii wielkich artystów, twórców mitów z Asyrii, z Egiptu, z Grecji epoki królewskiej, potomkami florentczyków z XIV wieku, Niemców z XV, gotyckich artystów średniowiecza, a także trochę krewnymi Japończyków*, A. Aurier, *Symboliści*, w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, s. 362.

³ K. Stock, *Maurice Denis's Mission: to Reveal the Continuity between Byzantinism and Modernism*, w: „Byzantium in Dialogue with the Mediterranean”, *The Medieval Mediterranean*, vol. 116, Feb. 2016, s. 245.

⁴ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 31.

⁵ Współcześni określali pogardliwie jako *l'art saint-sulpicien* – masową produkcję niskiej jakości dewocjonałów i wytworów rzemieślniczych, które stanowiły pastisz stylu Rafała, bądź neobizantyńskie produkcje zainspirowane twórczością mnichów z Beuron.

Karen Stock described the artist as *a pious reactionary, both an iconoclast and an iconophile³*. In his theoretical texts, Denis repeatedly raised issues that bothered the Catholic thought of that time. Despite the opinions whose authors were eager to critically assess the art of his time, the painter was far from defeatist. He claimed that, in the period in which he lived, exceptionally favourable conditions were created for the development of religious art.

There has not been an era for a long time that would be so deeply absorbed in the question of religious beauty, and if this phenomenon has become a fashion that is criticised, then it expresses a certain truth⁴.

He was, however, uncompromising in his negative assessment of the nineteenth century, blaming it for the decline in the level of sacred art⁵. Describing the history of art, Denis always tried to find a relationship between the development of artistic means and the spirit that brought them to life. He looked at many phenomena from the perspective of a historian, explaining the essence of creative activities and justifying the reasons for changing the form. He hated compromises and clearly expressed his sceptical opinion about bad, insincere painting. He criticised unskilful religious works which remained within the circle of academicism and misunderstood tradition, just as he criticised those periods in Christian thought in which the spirit of dogmatism prevailed at the expense of true religious feeling.

Maurice Denis very eagerly commented on the artistic reality of his times, described current exhibitions, systematised the knowledge of the oeuvre of

in 1896, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1913, 3rd ed., p. 30.

It is worth mentioning that a reference to medieval art also appears in a broader context in Albert Aurier's manifesto *Les Symbolistes* (1892). What is important is not only the spiritual values that emanate from the work of the “primitives”, but also a lesson concerning the form – a deformation similar to the one used by modern artists: *Contemporary symbolists refer to the primitives of all schools, masters of all eras in which art, still purely traditional, remained untainted by the sacrilegious desires of realism and illusionism. They are, to put it clearly, the direct descendants of the great artists, creators of myths from Assyria, from Egypt, from Greece of the royal era, descendants of the Florentines of the 14th century, the Germans of the 15th, the Gothic artists of the Middle Ages, as well as, in a way, relatives of the Japanese*, A. Aurier, *Symboliści*, in: *Moderniści o sztuce*, ed. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, p. 362.

³ K. Stock, *Maurice Denis's Mission: to Reveal the Continuity between Byzantinism and Modernism*, in: “Byzantium in Dialogue with the Mediterranean”, *The Medieval Mediterranean*, vol. 116, Feb. 2016, p. 245.

⁴ Denis 1896, as in fn. 2, p. 31.

⁵ Contemporaries referred to it contemptuously as *l'art saint-sulpicien* – mass production of low-quality devotional items and crafts that were a pastiche of Raphael's style, or neo-Byzantine productions inspired by the work of the Beuron monks.

his contemporaries, and wrote texts which had the character of manifestos. It is worth looking at his preferences in the light of his experiences with art criticism, which established his position as an inspirer of the avant-garde. The titles of his most important texts: *La définition du néotraditionnisme* (1890), *Notes sur la peinture religieuse* (1896), *De la gaucherie des primitifs* (1904), *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme* (1910), included in the volume with the meaningful title: *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), illustrate the evolution of his work. *Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré, 1914–1921* (1922) is a treatise opening another era in his critical activity.

Denis's painting work began with his fascination with the *primitives* – Italian artists preceding the birth of the Renaissance⁶. The next stage was his participation in creating the foundations of symbolist art. Belonging to the group of the Nabis did not exclude further inspirations: folk art, non-European civilisations. The culmination of the artist's reflection was the crystallisation of the principles of a new artistic order, based on classical rules. The rapid turn towards *retour à l'ordre* meant that Denis was seen by many as a conservative. This incorrect assessment resulted from a misunderstanding of the essence of this metamorphosis – the artist was guided by the modern spirit, not the academic one. Jean-Pierre Bouillon, the author of the artist's monographic exhibition in 2006/2007,⁷ divided Denis's work into the following periods: *beautiful icons* (1889–1897), *new classicism* (1898–1918) – the effect of contact with Raphael's painting, *secret anxiety* (1919–1943), when the artist's main interest focussed on sacred art workshops⁸.

From an early age, Maurice Denis used his own, original, easily recognisable formula of expression. His contemporaries described him as *the Nabi of the beautiful icons*,⁹ which refers to both the form of his works and their spiritualistic dimension. The very name of the movement he co-created has religious connotations: in Hebrew the word *nabis* means

dokonało się kosztem prawdziwego uczucia religijnego.

Maurice Denis niezwykle chętnie komentował ówczesną rzeczywistość artystyczną, opisywał odbywające się wystawy, porządkował wiedzę o twórczości mu współczesnych, pisał teksty mające charakter manifestów. Warto spojrzeć na jego preferencje poprzez pryzmat doświadczeń z krytyką artystyczną, które ustaliły jego pozycję jako inspiratora awangardy. Tytuły najważniejszych tekstów: *La définition du néotraditionnisme* (1890), *Notes sur la peinture religieuse* (1896), *De la gaucherie des primitifs* (1904), *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme* (1910) (zawarte w tomie o znaczącym tytule: *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912)) obrazują ewolucję jego dzieła. *Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré, 1914–1921* (1922) to rozprawa otwierająca kolejną epokę w jego działalności krytycznej.

Twórczość malarska Denisa rozpoczęła się od fascynacji *prymitywami* – włoskimi twórcami poprzedzającymi narodziny renesansu⁶. Następnym etapem był udział w tworzeniu podwalin sztuki symbolistycznej. Przynależność do ruchu nabistów nie wykluczała kolejnych inspiracji – sztuką ludową, cywilizacjami pozaeuropejskimi. Punktem kulminacyjnym refleksji artysty stała się krystalizacja zasad nowego ładu plastycznego, opartego na klasycznych prawidłach. Szybki zwrot w stronę *retour à l'ordre* sprawił, że Denis był postrzegany przez wielu jako konserwatysta. Nieprawidłowa ocena wynikała z niezrozumienia istoty tej metamorfozy – artyście przewodził duch nowoczesny, a nie akademizmu. Jean-Pierre Bouillon, autor monograficznej wystawy artysty w 2006/2007⁷ roku, podzielił twórczość Denisa na następujące okresy: *piękne ikony* (1889–1897), *nowy klasycyzm* (1898–1918) – efekt zetknięcia z malarstwem Rafaela, *sekretny niepokój* (1919–1943), gdy głównym zainteresowaniem artysty była działalność w ramach warsztatów sztuki sakralnej⁸.

Maurice Denis od najmłodszych lat posługiwał się własną, oryginalną, łatwo rozpoznawalną formułą ekspresji. Przez współczesnych określany był jako *nabista tworzący piękne ikony*⁹, co odnosi się zarówno

⁶ According to Denis, an interest in the art of the *primitives* stems from the deepening of nationalist tendencies in various parts of Europe and the need to build national identities by reaching for sources. The essay *De la gaucherie des primitifs* was published in the volume *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1912. It is worth noting that the text was soon published in Polish in *Sztuka (Miesięcznik poświęcony sztuce i literaturze)* [Art (A monthly devoted to art and literature)] in Paris, in July 1904, pp. 109 – 113, translated by Antoni Potocki.

⁷ The exhibition took place at Musée d'Orsay in the period from 31st October 2006 to 21st January 2007.

⁸ J.-P. Bouillon, *Maurice Denis: le spirituel dans l'art*, Paris, 2006.

⁹ Each of the Nabis acquired a specific nickname, e.g. Pierre Bonnard was *the Japanising Nabi*, Paul Sérusier was the *Nabi with a blood-red beard*.

⁶ Zainteresowanie sztuką *prymitywów* wynika, zdaniem Denisa, z pogłębienia tendencji nacjonalistycznych w różnych częściach Europy i potrzeby budowania narodowych tożsamości poprzez sięganie do źródeł. Esej *De la gaucherie des primitifs* ukazał się w tomie *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912. Warto zauważyć, że tekst czekał się szybko polskiego wydania opublikowanego w paryskiej *Sztuce (Miesięczniku poświęconym sztuce i literaturze)* w lipcu 1904 roku, s. 109–113, tłumaczenie sporządził Antoni Potocki.

⁷ Wystawa odbyła się w Musée d'Orsay w okresie od 31 października 2006 do 21 stycznia 2007.

⁸ J.-P. Bouillon, *Maurice Denis: le spirituel dans l'art*, Paris 2006.

⁹ Każdemu z nabistów został nadany specyficzny przydomek,

do formy jego prac, jak i do ich spirytualistycznego wymiaru. Sama nazwa ruchu, który współtworzył, ma religijne konotacje – słowo *nabis* oznacza po hebrajsku *prorok*, ale też z *bożej inspiracji, ten, który słyszy słowa z zaświatów*.

Już we wczesnym okresie twórczości artysta unikał modelunku, na wzór Gauguina podkreślał płaskie powierzchnie pokryte jednolitym kolorem¹⁰, zamykał je wyraźnym konturem. Z upodobaniem stosował formę arabeski, unikał natomiast tradycyjnej perspektywy, piętrząc plany nad sobą. Alison Morehead twierdzi, iż negatywna reakcja środowiska spowodowała, iż dążenie do deformacji, obecne we wczesnych pracach, zostało zahamowane¹¹. Z biegiem czasu malarz wyciszył kontrasty barwne, stylizował: charakter dekoracyjny jego sztuki stał się coraz bardziej wyraźny. Ewolucja ta została pozytywnie odebrana. W 1906 roku Camille Mauclair przyznał mu wysoką notę wśród współczesnych:

To właśnie u Maurice'a Denis zauważamy najwyraźniej przywiązywanie wagi do stylu i poszanowanie malarskiego klasycyzmu. [...] Maurice Denis pragnie stworzyć sztukę zarazem katolicką i antyczną, powrócić z Rzymu z pełnym uwielbienia szacunkiem dla normy¹².

Wyjazdy do Włoch i kontakt ze sztuką renesansu utwierdziły artystę na drodze poszukiwań równowagi i harmonii. W latach dziesiątych i dwudziestych taka postawa była zbieżna z dążeniami wielu twórców sięgających do inspiracji sztuką dawną i twórczo rozumianym realizmem. Dla zobrazowania tych zmian warto przytoczyć słowa samego artysty: *Wszystko się zmienia w naszych doznaniach – przedmiot i temat (objet et sujet)*¹³. Jak Cézanne, wracając do przedmiotu, ujmował go za każdym razem z innego punktu widzenia, mając w pamięci poprzedni obraz – tak też malarz niuansował swoje poglądy estetyczne, za każdym razem odwołując się do źródeł. Jego poszukiwania były spójne i konsekwentne, a szacunek dla tradycji wszechobecny. Dążenie do doskonałości, a także świadomość misji, która mu przyświecała, ukształtowały duchowe oblicze sztuki. Jak sam stwierdził:

np. Pierre Bonnard – *nabista japoński*, Paul Sérusier – *nabista o krwistoczerwonej brodzie*.

¹⁰ Niekiedy wprowadzał traktowane dekoracyjnie kropki o pointylistycznej proveniencji, wyróżniając w ten sposób pewne fragmenty kompozycji.

¹¹ A. Morehead opisuje w swoich badaniach historię reakcji na *Décor* (1890–1891), podaje przykłady polemicznych recenzji krytyków i artystów, zob.: A. Morehead, *Defending deformation. Maurice's Denis Positivist Modernism*, "Art History", vol. 38, 2015, November, Issue 5, s. 890–915.

¹² C. Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris 1906, s. 281.

¹³ M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 77.

prophet, but also divinely inspired, one who hears words from the beyond.

Already in the early period of his work, the artist avoided modelling; following Gauguin's example, he emphasised flat surfaces covered with a uniform colour¹⁰ and enclosed them in a clear contour. He liked using the arabesque, but avoided the traditional perspective, piling planes one above another. Alison Morehead claims that the negative response of the milieu resulted in inhibition of the tendency towards deformation, present in his early works¹¹. Over time, the painter muted colour contrasts and applied stylisation: the decorative character of his art became more and more pronounced. This evolution was positively received. In 1906, Camille Mauclair gave him a high rating among his contemporaries:

It is in Maurice Denis that we most clearly notice the importance of style and respect for classicism in painting. [...] Maurice Denis wants to create art that is both Catholic and ancient, he returned from Rome with adoring respect for the norm¹².

Trips to Italy and contact with Renaissance art confirmed the artist's search for balance and harmony. In the 1910s and 1920s, this attitude was consistent with the aspirations of many artists who sought inspiration in ancient art and understood realism creatively. To illustrate these changes, it is worth quoting the words of the artist himself: *Everything changes in our experiences – the object and the topic (objet et sujet)*¹³. Just like Cézanne, who, returning to the object, each time approached it from a different point of view, keeping the previous painting in mind, Denis nuanced his aesthetic views, each time referring to sources. His searches were coherent and consistent, and his respect for tradition was omnipresent. His pursuit of perfection, as well as his awareness of the mission that guided him, shaped the spiritual face of art. As he himself stated:

painters are responsible for the visual beauty of religion,¹⁴ perfect relationships (between forms – M.D.)

¹⁰ Sometimes he introduced decorative dots of pointillist origin in order to distinguish certain fragments of a composition.

¹¹ A. Morehead describes the history of responses to *Décor* (1890–1891), and gives examples of polemical reviews by critics and artists, cf.: A. Morehead, *Defending deformation. Maurice Denis's Positivist Modernism*, "Art History", vol. 38, 2015, November, Issue 5, pp. 890–915.

¹² C. Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, 1906, p. 281.

¹³ M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), in: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, eds. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, p. 77.

¹⁴ Denis 1896, as in fn. 2, p. 31. Denis also argues that it is artists who give shape to the divine beauty appropriate to their times and convey its image. *Those who look see only through the forms created by painters*, *ibid*, p. 31.



1. Maurice Denis *Madonna w kwiecistym ogrodzie*, 1907, olej na płótnie, ilustracja zawarta w: Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939, poprzednio w kolekcji Jean-Pierre Aubry, sprzedany na aukcji w Sotheby's w Paryżu, 16 grudnia 2009, sala 5627, „Zwierzciadło pasji pochodzące z kolekcji europejskiej”

1. Maurice Denis *Madonna in the Flowery Garden*, 1907, oil on canvas, illustration included in: Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939, previously in the collection of Jean-Pierre Aubry, sold at auction at Sotheby's in Paris, December 16, 2009, room 5627, "Mirror of Passion from a European Collection"

*symbolise the truth coming from above: proportions represent concepts; one can equate the harmony of forms with the logic of dogma*¹⁵.

The solid philosophical preparation he received in his youth allowed him to freely explore the essence of art as well as to analyse the mysteries of faith and the artistic means capable of expressing them. The content should be in close relation to the form of a work of art. *Instead of representing our emotions towards an imagined subject, the work itself will evoke our emotions*¹⁶. From his earliest years, Maurice Denis was an opponent of what we call *literature in painting*¹⁷.

¹⁵ Denis 1896, as in fn. 2, p. 33.

¹⁶ Denis 1896, *ibidem*.

¹⁷ As he stated, *in all periods of decline, visual arts become lost in literary affectation and naturalistic negation*, Denis 1890, as in fn. 13, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), p. 72.



2. Maurice Denis, *Sainte Blandine*, ilustracja zawarta w *Histoire de la nation française*, tom VI, Histoire religieuse, Plon, Nourrit et Cie, Paris, 1922

2. Maurice Denis, *Sainte Blandine*, illustration included in: *Histoire de la nation française*, vol. VI, Histoire religieuse, Plon, Nourrit et Cie, Paris, 1922

*malarze są odpowiedzialni za piękno plastyczne religii*¹⁴, *doskonałe związki (między formami – M.D.) symbolizują prawdę pochodzącą z góry: proporcje wyobrażają pojęcia; można postawić znak równości pomiędzy harmonią form a logiką dogmatu*¹⁵.

Solidne przygotowanie filozoficzne, które otrzymał w młodości, sprawiło, że z pełną swobodą zgłębiał istotę sztuki, tak jak analizował tajemnice wiary i środki plastyczne zdolne je wyrazić. Treść powinna pozostawać w ścisłej relacji z formą dzieła sztuki. *Zamiast przedstawiać nasze emocje wobec wyobrażonego tematu, to dzieło samo w sobie wywoła w nas emocje*¹⁶.

Od najwcześniejszych lat Maurice Denis był wrogiem tego, co określamy mianem *literatury w malarstwie*¹⁷.

¹⁴ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 31. Denis dowodzi także, że to artyści nadają kształt pięknu boskiemu, właściwemu dla ich czasów i przekazują jego obraz. *Ci, którzy patrzą, widzą tylko przez formy stworzone przez malarzy*, *ibidem*, s. 31.

¹⁵ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 33.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Jak stwierdził: *we wszystkich okresach upadku sztuki plastyczne gubią się w literackiej afekcji i naturalistycznym zaprzeczeniu*, Denis 1890, jak przyp. 13, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), s. 72.

Miejsce *Définition neotradycjonizmu* w refleksji krytycznej

Najważniejszym tekstem krytycznym z całego dorobku Denisa pozostanie dla następnych pokoleń *Définition neotradycjonizmu* (1890)¹⁸. Ma on rangę manifestu, sygnalizuje odwrót od impresjonistycznego sposobu malowania, tworzy nową wizję opartą na antynaturalizmie, a zarazem na ścisłej konstrukcji. Zawarto w nim słynną dewizę:

*(Należy) pamiętać, że obraz zanim stanie się ko-
niem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną
anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską
pokrytą farbami w określonym porządku*¹⁹.

W 1890 roku, w chwili jej ogłoszenia, teza wy-
dawała się obrazoburcza, otwierała bowiem drogę
do stwierdzenia prymatu autonomicznego malar-
stwa nad tematem pracy artystycznej, nad zawartą
w nim treścią. Dzieło sztuki zostało uwolnione od
naśladowania natury, stanowi odtąd niezależną ca-
łość, rządzącą się własnymi prawami. Między teorią
a praktyką artystyczną zaistniała jednak pewna roz-
bieżność. Jak słusznie zauważył Jean-Pierre Bouillon,
niewiele prac malarza, poza *Plamą światła na tarasie*
(1890), mogłoby stanowić ilustrację tej śmiałej, z em-
fazą ogłoszonej tezy²⁰. Może nam się to wydawać
paradoksalne ze względu na inspirującą rolę, jaką
odegrał ów manifest – wyznaczenie wiary dla przyszłych
pokoleń artystów²¹.

¹⁸ Albert Aurier używa określenia *neotradycjonizm* w znaczeniu szkoły, nurtu, który wyłonił się w ramach symbolizmu. Uzasadnienia tej nazwy należy jego zdaniem szukać w żywej, autentycznej więzi z dziedzictwem, której nie potrafili nawiązać malarze akademicy: *czasami nazywano nową szkołę „neotradycjonizmem” i rzeczywiście jest ona chyba bliższa tradycji mistrzów i klasyków niż szkoły panów Jean Béraud i Détaillé’a, lub nawet szkoły panów Bouguereau i Lefebvre’a*, A. Aurier, *Symboliści* (1892), w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, s. 355.

¹⁹ M. Denis, *Définition du néotraditionnisme*, w: *Théories 1890–1910. De van Gogh et de Cézanne au classicisme*, Paris 1913. Fragmenty rozprawy zostały przetłumaczone na język polski: M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 70–76. *Definicja neotradycjonizmu* została wydana po raz pierwszy w *Art et critique*, 23 i 30 sierpnia 1890, dwudziestoletni Denis opublikował artykuł pod pseudonimem Pierre-Louis. Zdaniem Jean-Pierre’a Bouillona powyższe twierdzenie nie stanowi zapowiedzi abstrakcji, ale jest konsekwencją myśli pozytywistycznej. W 1933 roku Denis miał przyznać, że zapożyczył sam zamyśl od Hipolita Taine’a i w dalszej perspektywie od Herberta Spencera (psychologiczne uzasadnienie przekształcania obrazu świata zewnętrznego przez świadomość), za: J.-P. Bouillon, *Maurice Denis. Théoricien. 1890–1914*, w: *Maurice Denis. Amour. 1888–1918*, Paryż 2021, red. F. Stahl, J.-P. Bouillon, I. Cahn, s. 17–19, katalog wystawy, która odbyła się w Lozannie od 12 lutego do 16 maja 2021, s. 18–19.

²⁰ Ibidem, s. 19.

²¹ Sam Denis zdawał sobie sprawę z tego, że jego późniejszą twórczość odebrano jako rodzaj *zwrotu wstecz*. Artysta przyznaje, że

The place of *La Définition du néotraditionnisme* [The Definition of neotraditionism] in critical reflection

In Denis’s entire oeuvre, it is *La définition du néotraditionnisme* [The definition of neotraditionism]¹⁸ that will remain the most important text for future generations. It has the rank of a manifesto, signalling a rejection of the impressionistic way of painting and creating a new vision based on anti-naturalism and at the same time on strict construction. It contains the famous motto:

*Remember that a picture—before being a war
horse or a nude woman or an anecdote—is essentially
a flat surface covered with colours assembled in a cer-
tain order*¹⁹.

In 1890, when it was announced, the thesis seemed iconoclastic as it opened the way to asserting the primacy of autonomous painting over the topic of a work of art and its content. A work of art had been freed from imitating nature and had become an independent whole, governed by its own laws. However, there was a certain discrepancy between artistic theory and practice. As Jean-Pierre Bouillon rightly noted, few of the painter’s works, apart from *Spots of Sunlight on the Terrace* (1890), could illustrate this bold, emphatically stated thesis²⁰.

¹⁸ Albert Aurier uses the term *néotraditionnisme* (*neotraditionism*) in the sense of a school, a trend that emerged within symbolism. In his opinion, justification for this name should be sought in a living, authentic bond with the heritage that academic painters were unable to establish: *sometimes the new school was called “neotraditionism” and indeed it is probably closer to the tradition of the masters and classics than the school of Messrs Jean Béraud and Détaillé, or even the school of Messrs Bouguereau and Lefebvre*. A. Aurier, *Symboliści* (1892), in: *Moderniści o sztuce*, ed. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, p. 355.

¹⁹ M. Denis, *Définition du néotraditionnisme*, in: *Théories 1890–1910. De van Gogh et de Cézanne au classicisme*, Paris 1913 [this particular quotation comes from the entry “Maurice Denis” in *Oxford Reference* (<https://www.oxfordreference.com/>) – translator’s note]. Fragments of the dissertation have been translated into Polish and published as: M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu* (1890), in: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, eds. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, pp. 70–76. *Définition du néotraditionnisme* was first published in *Art et critique* on 23rd and 30th August 1890; Denis, twenty years old at that time, published the article under the pseudonym Pierre-Louis. According to Jean-Pierre Bouillon, the above statement is not an announcement of abstraction but a consequence of positivist ideas. In 1933, Denis was to admit that he had borrowed the idea from Hippolyte Taine and, in a longer perspective, from Herbert Spencer (psychological justification for transformation of an image of the external world by consciousness), after: J.-P. Bouillon, *Maurice Denis. Théoricien. 1890–1914*, in: *Maurice Denis. Amour. 1888–1918*, Paris 2021, eds. F. Stahl, J.-P. Bouillon, I. Cahn, pp. 17–19, catalogue of the exhibition that took place in Lausanne from 12th February to 16th May 2021, pp. 18–19.

²⁰ J.-P. Bouillon, *ibidem*, p. 19.

This may seem paradoxical to us due to the inspiring role played by this manifesto – a declaration of faith for future generations of artists²¹.

Maurice Denis draws attention to the fluidity of terms used so far in criticism. While agreeing with Zola, who defined art as *nature seen through a temperament*,²² he argued emphatically that having a specific temperament and being faithful to nature are not sufficient to create a work of art. He continued:

*Bouguereau's painting is nature seen through a temperament. Mr Rafaelli is an excellent observer, but do you believe in his sensitivity to the beauty of forms and colours?*²³

Denis asked a rhetorical question: *Where does a "painter's" temperament begin and where does it end?*²⁴

It has become even more important because the very category of *nature* appears to be a subjective and relative concept, also conditioned by the time of creation of a work of art²⁵. In this context, it is not surprising that the concept of *temperament* loses its importance in the face of the ability to express an atmosphere and mood, which is achieved through purely pictorial means, without reference to an anecdote²⁶. The use of subjective deformation

²¹ Denis himself was aware that his later work was perceived as a *backwards turn*. The artist admits that, acting under the influence of Gauguin and Sérusier, he wanted to place the concept of "image" at the centre of critical reflection, which resulted in a return to abstraction, while the aim of his actions was deformation, which became permanently rooted in the artistic practice of the time. The author regretted that the constructive message of the second part of his work was not fully understood – the search for principles led him to consider the imitation of nature and classical discipline. As a side remark, he notes a paradox: *the praise of classicism has made a career, it has been taken over by extremists and at almost every avant-garde exhibition, what is eccentric is seriously classified as classical*, M. Denis, *Théories 1890–1910. Préface à la deuxième édition* dated 25th July 1920, unnumbered page preceding the collection of critical texts (passage included in the fourth edition from 1920), available at: <https://archive.org/details/theories189019100000/deni/page/n11/mode/2up>

²² Denis 1890, as in fn. 13, p. 72.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Denis 1890, as in fn. 13, p. 71: *It is impossible to determine everything that may influence changes in modern vision; undoubtedly, however, the intellectual restlessness that most young artists experience results in real visual abnormalities. [...] Thoughtless admiration for old paintings, in which, if they have to be admired, one looks for a conscientious representation of "nature," has certainly distorted the eye of the Academy professors. [...] Has anyone noticed that this elusive "nature" is fashionable depending on your whim, just like dresses and hats?*, ibidem, p. 71.

²⁶ In the text *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme* (1909), the artist stated directly that: *Art is no longer a purely visual experience for us, even the subtlest photograph of nature. No, it is a creation of our mind, for which nature is only a pretext*. Denis expanded on this idea: *In place of the concept of "nature as seen by a temperament" we have formulated the theory of an equivalent or symbols*, in: *Artyści*

Maurice Denis zwraca uwagę na płynność terminów używanych dotąd w krytyce. Przyznając rację Zoli, który definiował sztukę jako *naturę widzianą poprzez temperament*²², dowodził dobitnie, iż posiadanie określonego temperamentu i wierność naturze nie są wystarczające, aby stworzyć dzieło sztuki. Kontynuował:

*Malarstwo pana Bouguereau to natura widziana poprzez temperament. P. Rafaelli jest znakomitym obserwatorem, ale czy wierzycie w jego wrażliwość na piękno form i barw?*²³

Denis zadał retoryczne pytanie – *Gdzie się zaczyna i gdzie kończy temperament malarza?*²⁴.

Stało się ono tym bardziej istotne, że sama kategoria *natury* jawi się jako pojęcie subiektywne i relatywne, uwarunkowane także czasem powstania pracy²⁵. W tym kontekście nie dziwi, że pojęcie *temperamentu* traci na znaczeniu wobec zdolności do wyrażenia atmosfery, nastroju, które dokonuje się za pośrednictwem środków czysto malarskich, bez odwołania do anegdoty²⁶. Deformacja subiektywna stosowana przez malarzy nowoczesnych spowodowała odwrót od naśladowania natury²⁷,

działając pod wpływem Gauguina i Sérusiera, pragnął umieścić pojęcie „obrazu” w centrum refleksji krytycznej, co skutkowało odejściem od figuratywności, podczas gdy celem podjętych przez niego działań była deformacja, która na trwałe zakorzeniła się w ówczesnej praktyce artystycznej. Autor wyrażał ubolewanie, że nie zrozumiano w pełni konstruktywnego przesłania drugiej części jego dzieła – poszukiwanie zasad skłoniło go bowiem do rozważań nad naśladowaniem natury i dyscypliną klasyczną. Na marginesie stwierdza paradoks – *pochwała klasycyzmu zrobiła karierę, została przejęta przez ekstremistów i niemal na każdej wystawie awangardy to, co ekscentryczne, zostaje z pełną powagą zakwalifikowane jako klasyczne*, M. Denis, *Théories 1890–1910. Préface à la deuxième édition* z datą 25 lipca 1920, strona nienumerowana poprzedzająca zbiór tekstów krytycznych (pasaż zamieszczony w czwartym wydaniu z 1920 roku), dostęp: <https://archive.org/details/theories189019100000/deni/page/n11/mode/2up>

²² Denis 1890, jak przyp. 13, s. 72.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Denis 1890, jak przyp. 13, s. 71: *Nie sposób ustalić wszystkiego, co może wpłynąć na zmiany nowoczesnego widzenia; niewątpliwie jednak niepokój intelektualny, będący udziałem większości młodych artystów, rodzi w efekcie rzeczywiste nieprawidłowości wzrokowe. [...] Bezmyślny podziw dla dawnych obrazów, w których szuka się, skoro trzeba je podziwiać, sumiennego przedstawienia natury, zniekształcił z pewnością oko profesorów Akademii. [...] Czy zauważył ktoś, że owa nieuchwytna natura jest modna zależnie od kaprysu podobnie jak suknie i kapelusze?*, ibidem, s. 71.

²⁶ W tekście *Od van Gogha i Gauguina do klasycyzmu* (1909) artysta stwierdził wprost, że: *Sztuka nie jest już odbieranym przez nas czysto wzrokowym doznaniem, choćby najsubtelniejszą fotografią natury. Nie, jest ona tworem naszego umysłu, dla którego natura stanowi jedynie pretekst*. Denis rozwinął tę myśl: *Na miejsce koncepcji "natury widzianej przez temperament" sformułowaliśmy teorię równoważnika lub symboli*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 81.

²⁷ *Tak więc wyzwoliliśmy naszą wrażliwość i sztuka zamiast być naśladowaniem stała się subiektywną deformacją natury*, ibidem, s. 82.

*deformacja obiektywna ze swej strony zmuszała artystę do przekształcania wszystkiego w Piękno*²⁸.

Dla Denisa piękno stanowiło immanentną cechę dzieła boskiego. W tekście z 1890 roku dwudziestoletni wówczas krytyk przywołał bliskie mu duchowo skojarzenie:

*Cały nastrój dzieła sztuki płynie nieświadomie lub prawie nieświadomie ze stanu duszy artysty. Kto chce malować sprawy Chrystusa, musi żyć z Chrystusem, mówił Fra Angelico. To jest truizm*²⁹.

Catherine Verleysen twierdzi, iż Denis rozwinął problematykę tematu wewnętrznego nadającego walor ekspresyjny dziełu sztuki na podstawie wewnętrznego, intymistycznego przeżycia religijnego. Porównuje poglądy artysty z twierdzeniami Jacques'a Maritaina, dochodząc do konkluzji, iż nie można *wprowadzić się w stan duchowości bliski chrześcijaństwa*³⁰, należy do tego być zadeklarowanym wyznawcą katolicyzmu przeżywającym tajemnicę wiary. Temat sztuki religijnej pobudzał Denisa do refleksji nie tylko estetycznej, ale także etycznej natury.

W *Definicji neotradycjonizmu* Maurice Denis potwarzał za Gauguinem stwierdzenie: *Bądź szczery: wystarczy być szczerym, aby dobrze malować. Bądź naiwny. Robić bezmyślnie to, co się widzi*³¹. To właśnie świadomie wykreowana *naiwność* pozwalała pogodzić doznanie estetyczne z autentycznym przeżyciem religijnym.

Innym kluczem do twórczości Denisa, i to nie tylko religijnej, jest słowo *harmonia*. Wspomniane pojęcie odnosi się nie tylko do równowagi pomiędzy elementami składającymi się na kompozycję. Nastrój jego obrazów jest na ogół pogodny, nawet jeśli temat przedstawienia pobudza do głębokich przeżyć wewnętrznych. Trzecim istotnym terminem pojawiającym się w wielu tekstach jest *synteza*. Bernard Dorival, powołując się na Sérusiera, w ten oto sposób mówił o duchowych następcach Gauguina, do których zalicza się także Denisa:

dokonywać syntezy – (to pojęcie) nie musi konieczne być równoznaczne z eliminacją pewnych części przedmiotu; oznacza to upraszczanie, w znaczeniu «sprawiać, aby coś stawało się zrozumiałe». W sumie to ustalenie

²⁸ Denis 1909, jak przyp. 26, s. 82.

²⁹ Denis 1890, jak przyp. 13, s. 75.

³⁰ M. Denis, *L'importance du sujet dans la peinture religieuse*, wykład wygłoszony przez artystę i przedrukowany w *Questions liturgiques et paroissiales* wydanych w Leuven, w: *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939*, red. C. Verleysen, Leuven 2010, s. 154.

³¹ Denis kontynuuje: *A w Akademjach starano się wyprodukować poczciwe, nieomyłne maszyny, precyzyjne i dokładne*, Denis 1890, jak przyp. 13, s. 75.

by modern painters resulted in rejection of the imitation of nature:²⁷

*objective deformation, for its part, forced the artist to transform everything into Beauty*²⁸.

For Denis, beauty was an immanent feature of the work of God. In a text from 1890, the then twenty-year-old critic recalled an association that was spiritually close to him:

*The entire mood of a work of art flows unconsciously or almost unconsciously from the state of the artist's soul. "He who wishes to paint Christ's story, must live with Christ," said Fra Angelico. This is a truism*²⁹.

Catherine Verleysen claims that Denis developed the issue of *the internal theme* that gives an expressive value to a work of art on the basis of an internal, intimate religious experience. She compares the artist's views with the claims of Jacques Maritain, and concludes that one cannot *enter a state of spirituality close to Christianity*³⁰, one must be a declared follower of Catholicism, experiencing the mystery of faith. The topic of religious art stimulated Denis to reflections that were not only aesthetic, but also ethical.

In *La définition du néotraditionnisme*, Maurice Denis repeated Gauguin's statement: *Be sincere: it is enough to be sincere to paint well. Be naïve. Do what you see without thinking*³¹. It was consciously created *naivety* that allowed for reconciliation of the aesthetic experience with the authentic religious experience.

Another key to Denis's works, and not only religious ones, is the word *harmonia*. The concept refers not only to the balance between elements that make up a composition. The mood of his paintings is generally cheerful, even if the topic stimulates deep inner experiences. The third important term that appears in many texts is *synthesis*. Bernard Dorival, citing Sérusier, spoke in the following way about Gauguin's spiritual successors, which include Denis:

o sztuce. Od van Gogha do Picassa, eds. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, p. 81.

²⁷ *So we have liberated our sensitivity and, instead of being an imitation, art became a subjective deformation of nature*, ibidem, p. 82.

²⁸ Denis 1909, as in fn. 26, p. 82.

²⁹ Denis 1890, as in fn. 13, p. 75.

³⁰ M. Denis, *L'importance du sujet dans la peinture religieuse*, a lecture given by the artist and reprinted in *Questions liturgiques et paroissiales*, published in Leuven, in: *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939*, ed. C. Verleysen, Leuven, 2010, p. 154.

³¹ Denis continues: *But the Academies tried to produce honest, infallible machines, precise and accurate*, Denis 1890, as in fn. 13, p. 75.

to make a synthesis – (this concept) does not necessarily mean eliminating certain parts of the object; it means to simplify, in the sense of “making something understandable.” All in all, it means establishing a hierarchy: subordinating each painting to one rhythm, one dominant [...] – making a generalisation³².

Religious painting – lasting inspiration in easel painting, wall painting, applied art

It is symbolic that the artist named his residence “Le Prieuré” – the priory. In 1914, he purchased the former buildings of the royal hospital in Saint-Germain-en-Laye, which he adapted to the needs of an apartment and a studio. Denis re-decorated the destroyed chapel with his own frescoes. In 1976, as a gift from the painter’s heirs, the complex became a departmental museum. The opening took place in 1980. The exhibition space houses the largest collection of Nabi art in France³³. The facility was at risk a few years ago – there were serious grounds for ceasing the financing of its maintenance³⁴.

For the Nabis, among whom Maurice Denis was the leading theoretician, religion was an important source of inspiration. Within this movement, the extreme Catholic line was represented by the convert Jan Verkade, who spent the rest of his life in the Benedictine monastery in Beuron, Germany³⁵. Some artists from the Nabi circle, such as Paul Sérusier or Emile Bernard³⁶, who partici-

hierarchii: podporządkowanie każdego obrazu jednemu rytmowi, jednej dominancie [...] – dokonywanie uogólnienia³².

Malarstwo religijne – trwała inspiracja w malarstwie sztalugowym, ściennym, sztuce stosowanej

Wymowę symbolu ma fakt, iż artysta nazwał swoją siedzibę „Le Prieuré” – przeorstwo. W 1914 roku zakupił dawne budynki szpitala królewskiego w Saint-Germain-en-Laye, które zaadaptował na mieszkanie oraz pracownię. Denis udekorował na nowo zniszczoną kaplicę freskami swego autorstwa. W 1976 roku na mocy daru spadkobierców malarza zespół stał się muzeum departamentalnym. Otwarcie nastąpiło w 1980 roku. Przestrzeń ekspozycyjna mieści największą we Francji kolekcję sztuki nabistów³³. Obiekt był zagrożony kilka lat temu – istniały poważne podstawy do tego, aby zaprzestano finansowania jego utrzymania³⁴.

Dla nabistów, których czołowym teoretykiem był Maurice Denis, religia stanowiła ważne źródło inspiracji. W ramach tego ruchu skrajną linię katolicką reprezentował nawrócony Jan Verkade, przebywający do końca życia w benedyktyńskim klasztorze w Beuron w Niemczech³⁵. Niektórzy artyści z kręgu nabistów, jak chociażby Paul Sérusier czy Emile Bernard³⁶ uczestniczący w słynnej wystawie

³² Dorival draws attention to the distinction between synthesis and superficial stylisation. B. Dorival, *Les peintres du vingtième siècle. Nabis-fauves – cubistes*, Paris, 1957, p. 12.

³³ But also artists who preceded the Nabis, such as Gauguin and Ślewiński. The collection was created on the basis of objects donated by Denis’s family as well as other generous donors.

³⁴ The increased scientific activity of the museum, work on the collections, organisation of conferences, and publication of critical studies were arguments for further funding of the institution.

³⁵ The French critic was clearly fascinated by the Benedictine community that Verkade had joined. Denis similarly admired 19th-century artistic associations based on the idea of confraternities, such as the Nazarenes and the Pre-Raphaelites; their examples became models for the French Nabis. Denis devoted to Verkade the text *L’esthétique de Beuron* (its first edition is a preface to the book by Peter Lenz under the same title) translated into French by Paul Sérusier – cf. Lenz Peter, Denis Maurice (préface), Sérusier Paul (traduction), *L’esthétique de Beuron*, Paris, 1905. During the Beuron period, Verkade used *sacred measures* and created hieratic and monumental compositions, based on strict calculations and close in expression to Byzantine or Egyptian works.

Denis’ essay *L’esthétique de Beuron* was published in the collection of texts *Théories 1890–1910. De symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), pp. 182–186. A few years earlier Denis had also dedicated to Verkade his famous 1896 essay *Notes sur la peinture religieuse*, put in print in *Théories 1890–1910. De symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), pp. 30–43.

³⁶ The artist received a ten-year scholarship from Count de la Rochefoucauld, associated with the Rosicrucians, which allowed

³² Dorival zwraca uwagę na rozróżnienie pomiędzy syntezą a stylizacją mającą powierzchowny charakter. B. Dorival, *Les peintres du vingtième siècle. Nabis-fauves-cubistes*, Paris 1957, s. 12.

³³ Ale także artystów poprzedzających nabistów, jak chociażby Gauguina i Ślewińskiego. Kolekcja została stworzona w oparciu o obiekty przekazane przez rodzinę Denisa, ale także przez innych hojnych ofiarodawców.

³⁴ Wzmocniona aktywność naukowa muzeum, praca nad zbiorami, organizacja konferencji, publikacja opracowań krytycznych stanowiły argument przemawiający za dalszym dofinansowaniem placówki.

³⁵ Francuski krytyk był wyraźnie zafascynowany benedyktyńską wspólnotą, do której wstąpił Verkade. Podobnie pozytywną reakcję wywoływały u Denisa dziewiętnastowieczne stowarzyszenia artystyczne tworzone na wzór konfraterni, jak chociażby nazareńczycy czy prerafaelici; ich przykłady stały się wzorem dla francuskich nabistów. Denis poświęcił Verkademu tekst *L’esthétique de Beuron*, którego pierwsze wydanie to przedmowa do książki Petera Lenza, przetłumaczonej na język francuski przez Paula Sérusiera – cf. Lenz Peter, Denis Maurice (préface), Sérusier Paul (traduction), *L’esthétique de Beuron*, Paris 1905. Verkade w okresie Beuron stosował święte miary i tworzył hieratyczne i monumentalne kompozycje, oparte na ścisłych wyliczeniach, bliskie w wyrazie dziełom bizantyńskim czy egipskim.

Esej Denisa pt. *L’esthétique de Beuron* ukazał się w zbiorze tekstów *Théories 1890–1910. De symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1912), s. 182–186. Wcześniej Denis zadedykował Verkademu opracowany w 1896 roku esej *Notes sur la peinture religieuse*.

³⁶ Artysta otrzymał dziesięcioletnie stypendium od związanego z różokrzyżowcami hrabiego de la Rochefoucauld, które pozwoliło mu m. in. na pobyt twórczy we Włoszech.

organizowanej przez Sára Péladana u Durand-Ruela w 1892 roku, znaleźli inspirację w pismach różokrzyżowców i w modnym pod koniec dziewiętnastego wieku okultyzmie. Paul-Elie Ranson nie stronił od magii, teozofii i spirytyzmu. Roussel, Valloton byli zdecydowanymi agnostykami.

Albert Aurier, autor przełomowego tekstu definiującego symbolizm w sztukach plastycznych, mówił w ich przypadku o *mystycyzmie jeszcze pogańskim*³⁷ i stawiał wyżej od nich sztukę religijną Maurice'a Denisa. W 1892 roku krytyk tak opisywał twórczość mu współczesną:

*W przeciwieństwie do nich, dwaj malarze, których mam teraz wymienić, reprezentują bardziej prawowierny mistycyzm, zresztą tak widocznie szczerzy, tak daleki od dzisiejszego nieznośnego religijnego nieuctwa, że wydają się raczej natchnionymi twórcami obrazów z XIII wieku niż artystami wieku XIX. Są to: Charles Filiger, którego modlące się święte, bolesne głowy Chrystusa, Madonny na złotym tle, przypominają Cimabuego, lub Angelica i Maurice Denis, którego obrazów takich jak „Misterium katolickie”, „Barka”, ilustracje do „Mądrości”, wystawianych w swoim czasie u Niezależnych, z pewnością nie zapomniano*³⁸.

Odrzucając teatralność, rozbudowaną anegdotę, skomplikowaną ikonografię, synkretyzm religijny charakterystyczny dla różokrzyżowców, Maurice Denis wypracował własny, specyficzny kanon, łatwo rozpoznawalny styl. Artysta nigdy nie popadał w dogmatyzm i zdołał połączyć hołd składany wierze katolickiej z nowatorstwem formy.

Nabożne podejście do natury cechowało całą twórczość artysty i obejmowało prace o różnorodnej tematyce, nie tylko sakralnej.

*Sztuka jest uświęceniem natury, owej natury stanowiącej powszechną własność, która zadawała się samym istnieniem. Czymże jest wielka sztuka, nazywana dekoracyjną, Hindusów, Asyryjczyków, Egipcjan, Greków, sztuka Średniowiecza i Renesansu i prawdziwie wybitne dzieła sztuki nowoczesnej? Czym, jeśli nie przemianą zwykłych wrażeń – rzeczywistych przedmiotów – w święte, skończone, dostojne ikony?*³⁹

Powyższy cytat wskazuje, jak szeroko artysta rozumiał odczucie religijne, które udziela się nie tylko w kontakcie ze sztuką dawną, ale także twórczością nowoczesną będącą efektem medytacji. Prace Denisa, niezależnie od tego, czy poruszają tematy z kręgu

pated in the famous exhibition organised by Sâr Péladan at Durand-Ruel's in 1892, found inspiration in the writings of the Rosicrucians and in occultism, fashionable at the end of the 19th century. Paul-Elie Ranson did not shy away from magic, theosophy and spiritualism. Roussel and Valloton were firm agnostics.

Albert Aurier, the author of a groundbreaking text defining symbolism in the visual arts, spoke in reference to them about *mysticism*³⁷ which was still *pagan* and placed the religious art of Maurice Denis above them. In 1892, the critic described the works of his contemporaries as follows:

*In contrast, the two painters I am about to mention now represent a more orthodox mysticism, yet so evidently sincere, so far removed from today's intolerable religious ignorance, that they seem to be more like the inspired painters of the thirteenth century than artists of the nineteenth century. These are: Charles Filiger, whose praying holy, sorrowful heads of Christ and the Madonna on a golden background resemble Cimabue or Angelico, and Maurice Denis, whose paintings such as "Catholic Mystery," "Barge," illustrations for "Wisdom," exhibited some time ago at the Salon des Indépendents, have certainly not been forgotten*³⁸.

Rejecting the theatricality, extensive anecdote, complicated iconography, and religious syncretism typical of the Rosicrucians, Maurice Denis developed his own specific canon, an easily recognisable style. The artist never fell into dogmatism and managed to combine homage to the Catholic faith with innovation in form.

A devotional approach to nature characterised the artist's entire oeuvre, including works on various topics, not only sacred ones.

*Art is the sanctification of nature, the nature that constitutes universal property and is content with existence itself. What is the great art, called decorative, of India, of the Assyrians, Egyptians, Greeks, the art of the Middle Ages and the Renaissance, and the truly outstanding works of modern art? What if not the transformation of ordinary impressions – real objects – into sacred, complete, dignified icons?*³⁹

The above quote shows how broadly the artist understood religious feeling, which can be experienced not only in contact with old art, but also with modern works that stem from meditation. Denis's works,

him, among other things, a creative stay in Italy.

³⁷ Aurier 1892, as in fn. 2, p. 365.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Denis 1890, as in fn. 14, p. 76. Denis was nicknamed "le Nabi aux belles icônes" [the Nabi of the beautiful icons].

³⁷ Aurier 1892, jak przyp. 2, s. 365.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Denis 1890, jak przyp. 14, s. 76. Denisowi nadano przydomek „Nabi aux belles icônes”.

regardless of whether they deal with *sacred* or *profane* topics, are characterised by an atmosphere of concentration, one can speak of the sacralisation of topics from everyday life, typical of this painter. Expressing his admiration for the decorative panels that make up the *Eternal Spring* series (1908), Paul Jamot spoke this way about the narrow boundary separating the sphere of experiences triggered by faith from everyday life:

*they combine the religious with the secular so closely that it is sometimes difficult to distinguish the Blessed Virgin from a young mother*⁴⁰.

Maurice Denis was one of few artists able to reconcile the decorative sense with true religious feeling. This is a common feature of both his easel works and the cycles he created covering the walls of secular and sacred buildings. However, such mature works could not have been created without his previous experiences in set design resulting from cooperation with, among others, Lugné-Poe's Théâtre de l'Œuvre and Antoine's Théâtre-Libre. They inspired him to create works based on the correspondence of arts, hence his paintings can be said to be poetic or musical. The artist received such prestigious commissions as the creation of frescoes for the Parisian residences of famous collectors: Gabriel Thomas, Denys Cochin⁴¹, and covering with painted decorations the interior of the dome of the Théâtre des Champs-Élysées, one of the flagship works of modern architecture, designed by Auguste Perret. Denis's works are characterised by exceptional freedom in interpreting the topic, far from standard approaches.

In 1905, the separation of church and state took place in France, resulting in the disappearance of public commissions on sacred themes. In this context, it should be emphasised that the number of religious commissions that Denis received was impressive. The painter is the author of frescoes and cartoons for stained glass windows in historical interiors (Sainte-Marguerite Church in Le Vésinet), as well as for new projects, stylistically related to the past (the Church of Saint-Louis in Vincennes), and finally for religious complexes using new materials and a new way of understanding space (whose iconic implementation was in the Church of Notre-Dame in Le Raincy). It may be surprising that this eulogist of the avant-garde was one of the few who consciously and consistently turned to the past to search for repositories of form and to refer to spiritual sources. The artist successfully practised various fields of creativity: easel painting, wall

sacrum czy *profanum*, charakteryzują się nastrojem skupienia, można mówić o typowej dla tego malarza sakralizacji tematów z życia codziennego. Paul Jamot, wyrażając swój zachwyt nad panelami dekoracyjnymi składającymi się na cykl *Wieczna wiosna* (1908), w ten oto sposób mówił o wąskiej granicy oddzielającej sferę doznań wywoływanych przez wiarę od codzienności:

*łączą tak blisko to, co religijne, z tym, co świeckie, że niekiedy trudno jest odróżnić Najświętszą Panią od młodej matki*⁴⁰.

Jak mało kto, Maurice Denis umiał pogodzić zmysł dekoracyjny z prawdziwym odczuciem religijnym. To cecha wspólna zarówno jego prac sztalugowych, jak też tworzonych przez niego cykli pokrywających ściany budowli świeckich i sakralnych. Tak dojrzałe realizacje nie mogłyby jednak powstać bez wcześniejszych doświadczeń w zakresie scenografii, wynikających ze współpracy między innymi z Théâtre de l'oeuvre Lugné-Poe, Théâtre libre Antoine'a. Zainspirowały go one do tworzenia prac opartych na korespondencji sztuk, stąd można mówić o poetyckości czy muzyczności jego dzieł malarskich. Artyście przypadły w udziale tak prestiżowe zlecenia, jak wykonanie fresków do paryskich rezydencji znanych kolekcjonerów – Gabriela Thomasa, Denysa Cochina⁴¹, oraz pokrycie dekoracją malarską wnętrza kopuły Théâtre des Champs-Élysées – jednego ze sztandarowych dzieł nowoczesnej architektury projektu Auguste'a Perreta. Kreacje Denisa charakteryzują się wyjątkową swobodą w interpretacji tematu, daleką od standardowych ujęć.

W 1905 roku we Francji nastąpił rozdział Kościoła i państwa, powodując zanik realizacji publicznych o tematyce sakralnej. W tym kontekście należy podkreślić, że liczba zleceń o tematyce religijnej, które Denis otrzymał, była imponująca. Malarz jest autorem fresków i twórcą kartonów do witraży do wnętrz historycznych (Sainte-Marguerite w Vésinet), jak i do nowych realizacji, stylistycznie powiązanych z przeszłością (kościół św. Ludwika w Vincennes), wreszcie do zespołów sakralnych operujących nowymi materiałami i nowym sposobem rozumienia przestrzeni (kultowa realizacja – kościół Notre-Dame w Raincy). Może zaskakiwać, że ten piewca awangardy jako jeden z nielicznych świadomie i konsekwentnie zwracał się ku przeszłości, aby szukać tam repozytoriów formy, tudzież nawiązać do źródeł duchowych. Artysta z powodzeniem uprawiał rozmaite dziedziny twórczości – malarstwo sztalugowe, malarstwo ścienne, scenografię, był autorem kartonów do witraży, ilu-

⁴⁰ P. Jamot, *Maurice Denis*, Paris, 1945, p. 20.

⁴¹ Many depictions in Cochin's residence presented sacred themes, such as the stained-glass window entitled *Presentation in the Temple* (1898).

⁴⁰ P. Jamot, *Maurice Denis*, Paris 1945, s. 20.

⁴¹ Wiele przedstawień w rezydencji Cochina poruszało tematykę sakralną, jak na przykład witraż *Prezentacja w świątyni* (1898).

stracji książkowych. Zdobyte doświadczenia wzajemnie się uzupełniały.

W okresie międzywojennym Denis był jednym z najbardziej poszukiwanych twórców do dekoracji wnętrz sakralnych, przekonany o prymacie architektury nad innymi sztukami. Świadomy swego posłannictwa, tak oto definiował zadania stojące przed malarzem przystępującym do pracy we wnętrzu sakralnym:

*Racją bytu malarstwa w budynku jest rozświetlenie ścian, a potem uwarżliwienie publiczności na duchowe znaczenie monumentu. [...] W ten sposób powrót do funkcji monumentalnej stanowi zarazem powrót do Natury i do Tematu*⁴².

Denis aktywnie zaangażował się także w stworzenie platformy wymiany na polu odnowy sztuki religijnej – był jej reformatorem i jednym z inicjatorów powstania *Ateliers de l'art sacré*⁴³ pragnących pogodzić zasady sztuki nowoczesnej z produkcją sztuki religijnej na wielką skalę. Przekonany o konieczności krzewienia wartości chrześcijańskich, żarliwie zabiegał o stworzenie warunków dla rozwoju twórczości sakralnej. Denisowi przyświecała idea bliska prerafaelitom – powrót do tradycji warsztatowej, nawiązanie relacji mistrz–uczeń, praca w skupieniu w celu tworzenia przedmiotu łączącego boską inspirację, piękno z wymaganiami praktycznymi. Czesne uczniów i zlecenia pozwalały zapewnić środki umożliwiające prowadzenie tego ambitnego przedsięwzięcia. Pomimo wysiłków podjętych na polu popularyzacji nowoczesnej sztuki religijnej i tego, że większość międzynarodowych wystaw sztuki miała własne sekcje sztuki sakralnej, nie udało się zmienić gustu odbiorców ani wśród kleru, ani wśród osób praktykujących.

Sztuka sakralna w refleksji krytycznej Maurice'a Denisa

W licznych tekstach artysta porusza temat sztuki sakralnej – najobszerniejszym z nich jest *Histoire de la peinture religieuse*⁴⁴, książka wydana w 1939 roku, licząca 316 stron. Innymi istotnymi, o wiele wcześniejszymi wykładami stosunku do wiary będą wspomniane już *Notes sur la peinture religieuse* (1896) oraz *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*

⁴² M. Denis, *Le symbolisme dans l'art religieux moderne*, w: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*, Paris 1922, s. 188–189.

⁴³ Ateliers d'art sacré powstały w reakcji na sztampową i kiczowatą sztukę religijną (patrz przyp. 5), funkcjonowały w latach 1919–1947. Do swej śmierci w 1943 roku Denis współpracował m.in. z Georgesem Desvallière'm, wykształcił przede wszystkim liczną rzeszę witrażystów.

⁴⁴ M. Denis, *Histoire de la peinture religieuse*, Paris 1939.

painting, scenography, he was the author of cartoons for stained glass windows and of book illustrations. The experiences gained complemented each other.

In the interwar period, Denis – convinced of the primacy of architecture over other arts – was one of the most sought-after artists for decorating church interiors. Conscious of his mission, he defined the tasks facing a painter starting to work in a sacred interior as follows:

*The reason for the existence of painting in a building is to illuminate the walls and then sensitise the viewers to the spiritual meaning of the monument. [...] In this way, the return to the monumental function is also a return to Nature and to the Theme*⁴².

Denis was also actively involved in creating an exchange platform in the field of renewal of religious art: he was its reformer and one of the initiators of the creation of *Ateliers de l'art sacré*⁴³, aimed to reconcile the principles of modern art with the production of religious art on a large scale. Convinced of the need to promote Christian values, he passionately sought to create conditions for the development of sacred art. Denis was guided by an idea close to the Pre-Raphaelites – a return to the workshop tradition, establishing a master-disciple relationship, working in concentration to create an object combining divine inspiration and beauty with practical requirements. Student tuition fees and commissions helped provide the funds to run this ambitious venture. Despite the efforts made to popularise modern religious art, and the fact that most international art exhibitions had their own sections of sacred art, it was not possible to change the taste of the audience, either among the clergy or among practitioners.

Sacred art in the critical reflection of Maurice Denis

In numerous texts, the artist discusses the topic of sacred art – the most extensive of them is *Histoire de la peinture religieuse*⁴⁴, a book published in 1939, with 316 pages. Other important, much earlier texts demonstrating his attitude to faith are the already mentioned *Notes sur la peinture religieuse* (1896) and *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré* (1922)⁴⁵. They

⁴² M. Denis, *Le symbolisme dans l'art religieux moderne*, in: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*, Paris 1922, pp. 188–189.

⁴³ Ateliers d'art sacré operated in the years 1919–1947. Until his death in 1943, Denis collaborated, among others, with Georges Desvallière and, above all, taught a large group of stained glass artists.

⁴⁴ M. Denis, *Histoire de la peinture religieuse*, Paris, 1939.

⁴⁵ M. Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art*

make it possible to learn about Denis's aesthetic preferences and find the inspirations that shaped his work. Denis's *Journal*, covering the years 1884–1943,⁴⁶ contains many valuable biographical facts, but above all it opens the way to the painter's inner world and illustrates his experiences in the face of the absolute. It is interesting to compare the above-mentioned publications with essays dedicated to painters and sculptors contemporary to the artist, as well as with other critical texts. Thorough, even erudite knowledge allowed the author to edit studies of a cross-sectional nature, containing theological and metaphysical aspirations.

The book *Histoire de l'art religieux* is of a popularising nature and presents a broad view of the evolution of religious art. The author's intention was to present the variety of manifestations of sacred art and their ideological basis. The historical analysis conducted by the critic is characterised by exceptional substantiveness and clarity of argument.

Byzantine art is one of the most common references in Denis's works, because in his opinion it is *the most perfect type of Christian painting*,⁴⁷ the fullest embodiment of perfect symbolist creativity:

*A halo, [...] a visible sign of the radiation of what is abstract, immortal, close to the absolute. [...] An aesthetic conducive to the development of Christian dogma! What an aid in depicting the supernatural!*⁴⁸

It is to the artists of that period that we owe the development of iconographic types that are popular to this day. Byzantine art is an inexhaustible source of inspiration for an artist. It is understood not so much as a repository of forms but as a special state of mind that inspires contemporary artists:

*In our age, so concerned with what is divine, the reaction of the religious spirit in painting consists in renewing the Byzantine world of ideas. Our painters, like Puvis de Chavannes, and especially Odilon Redon (to refer only to masters with Christian inspiration), influenced not only the intelligence but also the awareness of their times, giving back to painting, thanks to their courage and genius, the logic of fundamental laws, referring to the Christian tradition. As Verkade said of the Byzantines, "they imitated the Creator who created everything according to measure, number and weight, because He Himself is the highest order"*⁴⁹.

sacré. 1914–1921, Paris, 1922.

⁴⁶ The publication appeared in three volumes: Maurice Denis, *Journal. Tome 1: "1884–1904"; Tome 2: "1905–1920"; Tome 3: "1921–1943"*, Paris, 1957.

⁴⁷ Denis 1896, as in fn. 2, p. 37.

⁴⁸ Denis 1896, as in fn. 2, p. 34.

⁴⁹ Denis 1896, as in fn. 2, pp. 42–43.

(1922)⁴⁵. Pozwalają one poznać preferencje estetyczne Denisa, odnaleźć inspiracje, które ukształtowały jego twórczość. *Dziennik* artysty obejmujący lata 1884–1943⁴⁶ zawiera wiele cennych faktów biograficznych, ale przede wszystkim otwiera drzwi do wewnętrznego świata malarza, ilustruje jego przeżycia w obliczu absolutu. Interesujące jest zestawienie wspomnianych publikacji z esejami dedykowanymi współczesnym artyście malarzom i rzeźbiarzom, a także z innymi tekstami krytycznymi. Ugruntowana, wręcz erudycyjna wiedza pozwoliła autorowi na zredagowanie opracowań o przekrojowym charakterze, w których obecne są teologiczne i metafizyczne aspiracje.

Książka *Histoire de l'art religieux* ma charakter popularyzatorski i prezentuje szerokie spojrzenie na ewolucję sztuki religijnej. Intencją autora było przedstawienie różnorodności przejawów sztuki sakralnej i ich ideowego podłoża. Analiza historyczna prowadzona przez krytyka odznacza się wyjątkową rzeczością i klarownością wywodu.

Sztuka bizantyńska to jedno z najczęstszych odwołań pojawiających się w pracach Denisa, gdyż stanowi jego zdaniem *najdoskonalszy typ malarstwa chrześcijańskiego*⁴⁷, najpełniejsze wcielenie doskonałej twórczości symbolistycznej:

*Aureola, [...] widomy znak promieniowania tego, co abstrakcyjne, nieśmiertelne, zbliżone do absolutu. [...] Estetyka sprzyjająca rozwojowi dogmatu chrześcijańskiego! Co za pomoc w obrazowaniu tego, co nadnaturalne!*⁴⁸

To twórcom tego okresu zawdzięczamy wykształcenie typów ikonograficznych popularnych aż do naszych czasów. Sztuka bizantyjska stanowi dla artysty niewyczerpane źródło inspiracji. Jest ona rozumiana nie tyle jako repozytorium form, ile raczej jako szczególnie stan ducha, który stanowi natchnienie dla twórców czasów współczesnych:

W naszym wieku, tak zatroskanym tym, co boskie, reakcja ducha religijnego polega w malarstwie na odnowie bizantyjskiego świata idei. Nasi malarze, jak Puvis de Chavannes, a zwłaszcza Odilon Redon (cytuując tylko mistrzów o inspiracji chrześcijańskiej), nie oddziałali wyłącznie na inteligencję, ale na świadomość swych czasów, zwracając malarstwu, dzięki odwadze i geniuszowi, logikę praw zasadniczych, nawiązali do tradycji chrześcijańskiej. Jak powiedział Verkade o bi-

⁴⁵ M. Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris 1922.

⁴⁶ Publikacja ukazała się w trzech tomach: Maurice Denis, *Journal. Tome 1: „1884–1904”; Tome 2: „1905–1920”; Tome 3: „1921–1943”*, Paris 1957.

⁴⁷ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 37.

⁴⁸ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 34.



3. Pierre Puvis de Chavannes, *Spotkanie świętej Genowefy z Świętym Germain z Auxerre i świętym Loup z Troyes*, 1878, Panthéon, Paryż, 1878, ilustracja zawarta w: Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939

3. Pierre Puvis de Chavannes, *The Meeting of Saint Genevieve with Saint Germain of Auxerre and Saint Loup of Troyes*, 1878, Panthéon, Paris, 1878, illustration included in: Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939

zantycyzkach „naśladowali Stwórcę, który stworzył wszystko według miary, liczby i wagi, gdyż sam jest najwyższym porządkiem”⁴⁹.

Kolejny istotny etap w historii myśli religijnej wiąże się z oddziaływaniem nauki św. Franciszka. Jej wpływ złagodził interpretację wiary, doprowadził do większej swobody i naturalizmu w przedstawianiu tematów zaczerpniętych z Ewangelii⁵⁰. Konsekwencją tej postawy jest sztuka Giotta oddalająca się od wzorców bizantyńskich. Artysta mówi wprost o tym, że wysoki kościół w Asyżu stanowi ilustrację dogmatu, natomiast kościół niższy obrazuje przemianę wiary i malarstwa w XIII wieku. Uczniowie Giotta będą coraz bliżsi naturalizmu. Fascynacja twórczością włoskich *prymitywów* jest uzasadniona szczerością odczucia religijnego, zdolnością do osiągania kompromisu pomiędzy obserwacją a wiedzą o przedmiocie. Dokonania renesansu na polu sztuki religijnej są, zdaniem Denisa, zanegowane poprzez obecność

⁴⁹ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 42–43.

⁵⁰ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 38, 39.



4. Georges Desvalières, *Chrystus przy kolumnie*, 1910, ilustracja zawarta w: Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939

4. Georges Desvalières, *Christ at the Column*, 1910, illustration included in: Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939

Another important stage in the history of religious thought is associated with the influence of the teachings of St Francis. Their influence softened the interpretation of faith and led to greater freedom and naturalism in presenting topics taken from the Gospel⁵⁰. One consequence of this attitude is Giotto's art moving away from Byzantine patterns. The artist says directly that the high church in Assisi is an illustration of the dogma, while the lower church illustrates the transformation of faith and painting in the 13th century. Giotto's disciples would become increasingly closer to naturalism. Fascination with the work of the Italian *primitives* is justified by the sincerity of religious feeling and the ability to reach a compromise between observation and knowledge of the object. The achievements of the Renaissance in the field of religious art are, according to Denis, negated by the presence of pagan idealism. He was even more critical of Baroque art:

*The Jesuits are the opposite of the Reformation – a peculiar product of tired imaginations, where nothing remains of what is surreal or what is aesthetic [...] a complete specimen of the decadence of ideas: the triumph of academic convention, expressive illusion, naturalism both theatrical and full of bigotry*⁵¹.

⁵⁰ Denis 1896, as in fn. 2, pp. 38, 39.

⁵¹ Denis 1896, as in fn. 2, p. 39.

Denis's cult of the synthetic studies of Puvis de Chavannes is an expression of his rationalism and respect for the French spirit in art. It is expressed in the belief that for every clear idea, there is an artistic thought capable of expressing it. The artist hated empty idealism. He opposed Ingres's followers in the 19th century regarding the clarity of the religious message: in their works, affectation replaced religious fervour. He noticed a similar insincerity in Mukàcsy's *Christ* (1881), which was admired in his time – he claimed that the viewer's emotional reaction was evoked only by the topic, not by the visual layer, and he was particularly disgusted by the artificial pose⁵².

*I reject academicism because it sacrifices emotions in favour of convention and artificiality, because it is theatrical or insipid [...] I reject realism [...] because it is prose while I want "Music first and foremost"*⁵³. [...] *I will proclaim beauty. Beauty is an attribute of Divinity*⁵⁴.

Denis did not limit himself only to praising symbolism, a trend which he was associated with and which developed at the time when his creative concept was being formulated.

A key place in the artist's reflection is occupied by the last two chapters of *Histoire de l'art religieux*, namely *Académisme et romantisme. L'art au XIXe siècle* [*Academicism and Romanticism. Art in the 19th century*] and *Dernier état de l'art religieux. Le XXe siècle* [*The last stage of religious art: the 20th century*]. They constitute a description of both positive and negative phenomena in the sacred art of recent centuries. The author precisely and clearly described instances of the art that was contemporary to him, paying attention to many different trends; among others, he positively assessed the reference to local traditions in architecture (vernacularism), the work of Perret, and emphasised the importance of the achievements of the Nabis. Among Polish artists, he admired Mehoffer (the Freiburg cartoons). An overview of achievements in the field of architecture, sculpture, painting, applied arts, going beyond the French context and describing projects from all over Europe, demonstrates his great knowledge and the pursuit of objective assessment. Denis, howev-

⁵² Denis 1896, as in fn. 2, p. 40.

⁵³ An allusion to Paul Verlaine's poem *Art Poétique*, a manifesto of symbolism that begins with the words *Music first and foremost!* [the poem was translated into English under the title *Ars Poetica* by Norman R. Shapiro, cf. <https://www.poetryfoundation.org/poems/55034/ars-poetica-56d2361d56078> – translator's note].

⁵⁴ M. Denis, *Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré*, in: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris, 1922, pp. 283–284.

pogańskiego idealizmu. Jeszcze bardziej krytycznie wypowiadał się o sztuce baroku:

*Jezuici stanowią przeciwieństwo Reformacji – osobliwy produkt zmęczonych wyobraźni, gdzie nie pozostało nic z tego, co nadrealne, ani z tego, co estetyczne [...] kompletny okaz dekadencji idei: triumf konwencji akademickiej, ekspresyjnego złudzenia, naturalizmu zarazem teatralnego, jak i pełnego bigoterii*⁵¹.

Kult, jaki Denis żywił dla syntetycznych studiów Puvis de Chavannesa, to wyraz jego racjonalizmu i szacunku dla ducha francuskiego w sztuce. Wyraża się on w przekonaniu, że dla każdej jasnej idei istnieje myśl plastyczna zdolna ją wyrazić. Artysta nienawidził pustego idealizmu. Naśladowcom Ingresa w XIX wieku odmawiał właśnie klarowności religijnego przesłania – afekcja zastąpiła u nich żarliwość religijną. Podobną nieszczerłość dostrzegał w podziwianym w jego czasach *Chrystusie* (1881) Mukàcsy'ego – twierdził, że tylko temat wywołał emocjonalną reakcję widza, a nie warstwa plastyczna, szczególnie raziła go sztuczna poza⁵².

*Odrzucam akademizm, gdyż poświęca emocje na rzecz konwencji i sztuczności, gdyż jest teatralny lub mdły [...] Odrzucam realizm [...], gdyż to proza, a ja pragnę «muzyki przede wszystkim»*⁵³. [...] *Będę głosił piękno. Piękno jest atrybutem Boskości*⁵⁴.

Denis nie ograniczał się tylko do głoszenia pochwały symbolizmu, kierunku, z którym był związany i który rozwinął się w czasie, gdy formułowała się jego koncepcja twórcza.

Kluczowe miejsce w refleksji artysty zajmowały dwa ostatnie rozdziały *Histoire de l'art religieux: Académisme et romantisme. L'art au XIXe siècle* oraz *Dernier état de l'art religieux. Le XXe siècle*. Stanowią one analizę zarówno pozytywnych, jak i negatywnych zjawisk w sztuce sakralnej ostatnich wieków. Autor precyzyjnie i jasno opisał realizacje sztuki mu współczesnej, zwracając uwagę na wiele różnorodnych nurtów, między innymi pozytywnie oceniał nawiązanie do tradycji lokalnych w architekturze (wernakularyzm), twórczość Perreta, podkreślał wagę dokonań nabistów. Z polskich twórców dostrzegał Mehoffera (witraże fryburskie). Przedstawienie przeglądu dokonań na polu architektury, rzeźby, malarstwa, sztuk użytkowych, wyjście poza kontekst francuski i opis realizacji z całej Europy świadczą o wielkiej wiedzy

⁵¹ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 39.

⁵² Denis 1896, jak przyp. 2, s. 40.

⁵³ Aluzja do wiersza Paula Verlaine'a *Sztuka poetycka*, manifesto symbolizmu, który rozpoczyna się od słów *Nade wszystko muzyki!*

⁵⁴ M. Denis, *Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré*, w: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris 1922, s. 283–284.

i dążeniu do obiektywnej oceny. Denis ostrzegał jednak przed zbyt daleko idącą nowoczesnością – przed abstrakcją w malarstwie i w witrażu, przed oderwaniem od życia współczesnej architektury:

*Niektóre z tych kościołów pozostaną na zawsze nowe [...] nie będą się starzeć, nie nabiorą patyny, nie przeniknie ich życie religijne, które chronią. Mają suchość teorematu i rygoryzm laboratoryjnego doświadczenia*⁵⁵.

Artysta zalecał zerwanie z pastiszami przeszłości i włączenie się w nurt odnowy religii i sztuki. Denis stosował dwa kryteria oceny dzieła sztuki – jakość środków plastycznych oraz szczerłość wyrazu. Postawienie znaku równości pomiędzy talentem a stanem łaski zyskało głębsze uzasadnienie:

*Istnieje inna precyzyjna nauka, Moralność chrześcijańska, której celem jest także naśladowanie Boga – ale nie Boga, który powołał świat do życia, ale Boga żyjącego wśród ludzkości. Wiadomo jakie jest pierwsze i ostatnie słowo tej nauki; nie znaczy ona nic bez łaski. Tak samo jest z estetyką [...] chrześcijańską! Jest ona bezpłodna bez geniuszu*⁵⁶.

Podsumowaniem rozważań Maurice'a Denisa na temat sztuki religijnej może być podział na obecne w niej dwa nurty; artysta dokonał go już w 1896 roku⁵⁷. Pierwszy z nich obrazuje tendencję określaną jako kobieca – stanowi ona odzwierciedlenie pobożnych emocji, które emanują z przedstawionych werystycznie scen, pobudzających widza do przeżyć. Jej przeciwieństwem jest odłam męski, zdolny do wyobrażenia absolutu, oparty na matematycznych związkach pomiędzy liniami i kolorami. Tym razem wzruszenie nie bierze się z rozmyślań nad treścią przedstawionej sceny, ale jest efektem wnikięcia w warstwę plastyczną dzieła. Harmonia form i logika religijnego dogmatu wzajemnie się uzupełniają.

Jak mówił sam artysta, trawestując swoje *credo* z 1890 roku:

*powiedziałem w zgodzie z wszystkimi amatorami malarstwa, że piękny obraz jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą pięknymi kolorami połączonymi w rytmicznych formach; w ten sposób każde arcydzieło jest symbolistyczne. Tak więc symbolizm jest teorią chrześcijańską*⁵⁸.

W ten sposób, kolejny raz w myśli krytycznej Maurice'a Denisa szerokie rozumienie symbolizmu

er, warned against modernity being too far-reaching – against abstraction in painting and stained glass, against detachment of contemporary architecture from life:

*Some of these churches will remain new forever [...] they will not age, they will not acquire a patina, they will not be permeated by the religious life they protect. They have the dryness of a theorem and the rigour of a laboratory experience*⁵⁵.

The artist recommended breaking with the pastiches of the past and joining the trend of renewal of religion and art. Denis used two criteria to evaluate a work of art: the quality of artistic means and sincerity of expression. Equating talent with the state of grace gained deeper justification:

*There is another kind of precise teaching: Christian Morality, whose aim is also to imitate God – but not the God who brought the world into being, but the God who lives among humanity. We know what the first and last words of this teaching are; it means nothing without grace. It is the same with [...] Christian aesthetics! It is sterile without genius*⁵⁶.

Maurice Denis's reflections on religious art may be summed up by dividing them into two currents; the artist himself did so already in 1896⁵⁷. One of them illustrates a trend defined as feminine – it is a reflection of pious emotions that emanate from scenes presented veristically and stimulate the viewer's experiences. Its opposite is a masculine trend, capable of depicting the absolute, based on mathematical relationships between lines and colours. In this latter trend, the emotion does not come from thinking about the content of the scene presented, but is the result of penetrating the visual layer of a work of art. The harmony of forms and the logic of religious dogma complement each other.

As the artist himself said, travesting his *credo* from 1890:

*I said, in agreement with all enthusiasts of painting, that a beautiful painting is, first of all, a flat surface covered with beautiful colours combined in rhythmic forms; in this way every masterpiece is symbolistic. Therefore symbolism is a Christian theory*⁵⁸.

Thus, once again, a broad understanding of symbolism made it possible to reconcile the search for

⁵⁵ M. Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris 1939, s. 297.

⁵⁶ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 43–44.

⁵⁷ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 32–33.

⁵⁸ Denis 1896, jak przyp. 2, s. 42.

⁵⁵ M. Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, 1939, p. 297.

⁵⁶ Denis 1896, as in fn. 2, pp. 43–44.

⁵⁷ Denis 1896, as in fn. 2, pp. 32–33.

⁵⁸ Denis 1896, as in fn. 2, p. 42.

pure painting with religious themes in the critical thought of Maurice Denis.

Abstract

Maurice Denis is better known as an opinion-forming theoretician than as a religious artist and a tireless propagator of modern sacred art. His rich critical legacy includes essays on contemporary artists, exhibition reviews, art manifestos, and studies of the history of sacred art. His oeuvre illustrates a continuous dialogue between tradition and modernity, conducted both at the level of theory and artistic practice. The French artist was a deeply religious man who was aware of his mission in the field of art from an early age. Even in the most radical period of his work, proclaiming the superiority of artistic means of influence over illusionistically expressed anecdote, he addressed religious themes. Maurice Denis came to the belief that every outstanding work of art is symbolic, filled with mystical spirit, because it reflects the universal harmony that is the work of the Creator. His admiration for the oeuvre of Byzantine masters, the works of Italian primitives, the refined paintings of Poussin and then Puvis de Chavannes, found a natural continuation in his fascination with the discoveries of Gauguin and Cézanne. New classicism opened the next stage in his work and critical reflection. The artist managed to combine the modern form of expression with at love of tradition and spirituality, not only of religious provenance. It is the relationship between art, nature and religion that constitutes the most important theme in the artist's reflections.

Like other Nabis, Maurice Denis expressed himself in many artistic techniques and disciplines; aware of the need to shape taste, he attached great importance to applied art. He played a significant role in creating the foundations for modern sacred art, not only through his own works, but also through his activity in the field of *Ateliers d'art sacré*. It is worth studying the texts of Denis as a theoretician in order to see how the artist managed to fine-tune 20th century consciousness and innovative means of expression to convey profound mystical experiences, thus permanently contributing to the modernisation of religious art.

Keywords: symbolism, Nabism, theme in a work of art, autonomisation of painting, religious art

Dr Małgorzata Dąbrowska
independent scholar, Cracow
e-mail: ara1@o2.pl
ORCID: 0009-0008-4134-8173

Translated by Agnieszka Gicala

pozwoili pogodzić poszukiwanie czystego malarstwa z tematyką religijną.

Streszczenie

Maurice Denis znany jest bardziej jako opiniotwórczy teoretyk niż jako twórca religijny i nieustrudzony propagator nowoczesnej sztuki sakralnej. Bogata spuścizna krytyczna jego autorstwa obejmuje eseje na temat artystów mu współczesnych, recenzje z wystaw, manifesty programowe, opracowania dziejów sztuki sakralnej. Jego dzieło obrazuje ciągły dialog pomiędzy tradycją a nowoczesnością, prowadzony zarówno na płaszczyźnie teorii, jak i praktyki artystycznej. Francuski artysta był człowiekiem głęboko wierzącym, mającym od najmłodszych lat świadomość swego posłannictwa na polu sztuki. Nawet w najbardziej radykalnym okresie swojej twórczości, głosząc nadrzędność plastycznych środków oddziaływania nad iluzjonistycznie wyrażoną anegdotą, podejmował tematykę religijną. Maurice Denis doszedł do przekonania, iż każde wybitne dzieło jest symbolistyczne, przepełnione duchem mistycznym, gdyż oddaje powszechną harmonię będącą dziełem Stwórcy. Jego zachwyt nad twórczością mistrzów bizantyńskich, pracami włoskich prymitywów, wyrafinowanym malarstwem Poussina, a potem Puvis de Chavannes'a znajduje naturalną kontynuację w fascynacji odkryciami Gauguina i Cézanne'a. Nowy klasycyzm otworzył kolejny etap jego twórczości i refleksji krytycznej. Artysta zdołał pogodzić nowoczesną formę ekspresji z umiłowaniem tradycji i duchowością, o nie tylko religijnej proweniencji. To właśnie relacje pomiędzy sztuką, naturą i religią stanowią najistotniejszy temat przemyśleń artysty.

Jak inni nabiści Maurice Denis wypowiedział się w wielu technikach i dyscyplinach plastycznych; mając świadomość potrzeby kształtowania gustu, przykładał wielką wagę do sztuki użytkowej. Odegrał znaczącą rolę w tworzeniu podstaw dla nowoczesnej sztuki sakralnej, nie tylko poprzez własne realizacje, ale także przez aktywność na polu *Ateliers d'art sacré*. Warto prześledzić teksty Denisa-teoretyka, by zobaczyć, w jaki sposób artysta zdołał dostroić świadomość XX wieku i nowatorskie środki wyrazu do przekazywania głębokich mistycznych przeżyć, trwale przyczyniając się do modernizacji sztuki religijnej.

Słowa kluczowe: symbolizm, nabizm, temat w dziele sztuki, autonomizacja malarstwa, sztuka religijna

dr Małgorzata Dąbrowska
naukowiec niezależny, Kraków
e-mail: ara1@o2.pl
ORCID: 0009-0008-4134-8173

Bibliografia

- Aurier A., *Symboliści* (1892), w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, s. 352–366.
- Bouillon J.-P., *Maurice Denis: le spirituel dans l'art*, Paris 2006.
- Bouillon J.-P., *Maurice Denis; six essais*, Paris 2006.
- Maurice Denis 1870–1943*, katalog wystawy w Musée d'Orsay (31 października 2006 do 21 stycznia 2007, Montréal, Musée des Beaux-arts, 22 lutego do 20 maja 2007, Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 23 czerwca do 23 września 2007), praca zbiorowa.
- Maurice Denis. Amour. 1888–1918*, katalog wystawy, która odbyła się w Musée cantonal w Lozannie (12 lutego do 16 maja 2021), red. F. Stahl, J.-P. Bouillon, I. Cahn, Paris 2021.
- Maurice Denis. Bonheur rêvé*, katalog wystawy, która odbyła się w Saint-Germain-en-Laye w Musée départemental Maurice Denis (18 września 2021 do 29 maja 2022), red. F. Stahl, Paris 2021.
- Denis M., *De la gaucherie des primitifs* (pierwsze wydanie w 1904 roku), w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, trzecie wydanie, s. 167–173.
- Denis M., *Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré. Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris 1922, s. 259–287.
- Denis M., *De van Gogh et de Gauguin au classicisme*, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, trzecie wydanie, s. 254–270, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu. Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 77–87.
- Denis M., *L'esthétique de Beuron*, opublikowany po raz pierwszy w 1905 roku, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, trzecie wydanie, s. 178–180.
- Denis M., *La définition du néotraditionnisme*, opublikowany po raz pierwszy w 1890 roku, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, trzecie wydanie, s. 1–13, fragmenty tekstu w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 71–76.
- Denis M., *Histoire de l'art religieux*, Paris 1939.
- Denis M., *L'importance du sujet dans la peinture religieuse*, wykład wygłoszony przez artystę i przedrukowany w *Questions liturgiques et paroissiales* wydanych w Leuven, w: *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939*, red. C. Verleysen, Leuven 2010.
- Denis M., *Journal*. tom I: „1884–1904”; tom II: „1905–1920”; tom III: „1921–1943”, Paris 1957.
- Denis M., *Notes sur la peinture religieuse*, opublikowany po raz pierwszy w 1896 roku, w: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un*

Bibliography

- Aurier A., *Symboliści* (1892), in: *Moderniści o sztuce*, ed. E. Grabska-Wallis, Warszawa 1971, s. 352–366.
- Bouillon J.-P., *Maurice Denis: le spirituel dans l'art*, Paris 2006.
- Bouillon J.-P., *Maurice Denis; six essais*, Paris 2006.
- Maurice Denis 1870–1943*, catalogue of the exhibition in Musée d'Orsay (31st October 2006 – 21st January 2007, Montréal, Musée des Beaux-arts, 22nd February – 20th May 2007, Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 23rd June – 23rd September 2007), collective work.
- Maurice Denis. Amour. 1888–1918*, catalogue of the exhibition in Musée cantonal w Lausanne (12th February – 16th May 2021), eds. F. Stahl, J-P Bouillon, I. Cahn, Paris 2021.
- Maurice Denis. Bonheur rêvé*, catalogue of the exhibition in Musée départemental Maurice Denis in Saint-Germain-en-Laye (18th September 2021–29th May 2022), ed. F. Stahl, Paris 2021.
- Denis M., *De la gaucherie des primitifs* (first published in 1904), in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition, pp. 167–173.
- Denis M., *Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré. Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris 1922, pp. 259–287.
- Denis M., *De van Gogh et de Gauguin au classicisme*, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 3rd edition, pp. 254–270, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu, Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, ed. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, pp. 77–87.
- Denis M., *Histoire de l'art religieux*, Paris 1939.
- Denis M., *Journal*. Tome I: “1884–1904”; Tome II: “1905–1920”; Tom III: “1921–1943”, Paris 1957.
- Denis M., *L'esthétique de Beuron*, first published in 1905, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition, pp. 178–180.
- Denis M., *La définition du néotraditionnisme*, first published in 1890, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition, pp. 1–13, selected passages in: *Artyści o sztuce*, eds. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, pp. 71–76.
- Denis M., *Le symbolisme dans l'art religieux moderne*, in: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*, Paris 1922, pp. 168–193.
- Denis M., *L'importance du sujet dans la peinture religieuse*, a lecture given by the artist and published in: *Questions liturgiques et paroissiales*, issued in Leuven, in: *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939*, ed. C. Verleysen, Leuven 2010.

- Denis M., *Notes sur la peinture religieuse*, first published in 1896, in: M. Denis, *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition, pp. 30–43.
- Denis M., *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris 1922.
- Denis M., *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, 3rd edition.
- Dorival B., *Les peintres du vingtième siècle. Nabis-fauves – cubistes*, Paris, Editions, Pierre Tisne, 1957.
- Gamboni D., „*Le symbolisme en peinture*” et la littérature: „*Revue de l'Art*” 1992, no. 96. pp. 13–23, accessed in May 2023 at : www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1992_num_96_1_347981
- Grabska E., Morawska H. (eds.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969.
- Grabska E. (ed.), *Moderniści o sztuce*, Warszawa, 1971.
- Jamot P., *Maurice Denis*, Plon, Paris, 1945.
- Lenz Peter, Denis Maurice (préface), Sérusier Paul (traduction), *L'esthétique de Beuron*, Paris, 1905.
- Camille Mauclair *Trois crises de l'art actuel*, Paris, 1906.
- Morehead A., *Defending deformation. Maurice Denis's Positivist Modernism*, „*Art History*”, vol. 38, 2015, November, Issue 5, pp. 890–915.
- Stock K., *Maurice Denis's Mission: to Reveal the Continuity between Byzantinism and Modernism*, in: „*Byzantium in Dialogue with the Mediterranean*”, in: „*The Medieval Mediterranean*”, vol. 116, February 2016, p. 245.
- Verleysen C., *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939*, Leuven, 2010.
- nouvel ordre classique*, Paris 1913, trzecie wydanie, s. 30–43.
- Denis M., *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris 1922.
- Denis M., *Le symbolisme dans l'art religieux moderne*, w: *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*, Paris 1922, s. 168–193.
- Denis M., *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1913, trzecie wydanie.
- Dorival B., *Les peintres du vingtième siècle. Nabis-fauves – cubistes*, Paris, Editions, Pierre Tisne, 1957.
- Gamboni D., „*Le symbolisme en peinture*” et la littérature, „*Revue de l'Art*” 1992, n°96. s. 13–23, dostęp elektroniczny maj 2023: www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1992_num_96_1_347981
- Grabska E., Morawska H. (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969.
- Grabska E. (red.), *Moderniści o sztuce*, Warszawa, 1971.
- Jamot P., *Maurice Denis*, Plon, Paris 1945.
- Lenz P., Denis M. (préface), Sérusier P. (traduction), *L'esthétique de Beuron*, Paris 1905.
- Mauclair C., *Trois crises de l'art actuel*, Paris 1906.
- Morehead A., *Defending deformation. Maurice Denis's Positivist Modernism*, „*Art History*”, vol. 38, 2015, November, Issue 5, s. 890–915.
- Stock K., *Maurice Denis's Mission: to Reveal the Continuity between Byzantinism and Modernism*, w: „*Byzantium in Dialogue with the Mediterranean*”, „*The Medieval Mediterranean*”, vol. 116, Luty 2016, s. 245.
- Verleysen C., *Maurice Denis et la Belgique 1890–1939*, Leuven 2010.