

Cristina Rodríguez Samaniego

MAURICE DENIS: HISTÒRIA D'UNA RECUPERACIÓ

És un fet irrefutable que la història de l'art, com la de la humanitat, es troba subjecte als efectes del pas del temps. De la mateixa manera, resulta prou clar que la fortuna crítica d'un personatge qualsevol està a mercè d'oscil·lacions, i que aquesta pot variar a bastament en transcórrer els anys. La història de l'art ens reserva, a vegades, sorpreses ben interessants en aquest sentit. Els esdeveniments polítics, les tendències ideològiques, les conjuntures socials, i fins i tot la sort, són elements que poden canviar l'aproximació que la societat fa d'un artista concret en el decurs de la història.

En l'article que presentem a continuació analitzarem la fortuna crítica de Maurice Denis (1870-1943), fortuna que ha sigut, com passarem a veure tot seguit, modificada a través del filtre de la posteritat. La tria d'aquest tema no ha sigut casual, atès que l'estudi del corpus teòric de Denis esdevé una part important del projecte de tesi en el que estic treballant actualment, centrat en la figura de l'escultor català Joaquim Claret (1879-1964), qui treballà a França prop de Denis i de Maillol, artistes amb els quals mantingué, alhora, relacions d'amistat. D'altra banda, el text que segueix respon a la necessitat d'establir un anàlisi acurat de la recepció que féu la història de l'art del segle xx de la figura de Maurice Denis, anàlisi que no s'havia dut a terme de forma exhaustiva. Totes les consideracions esmentades estan a la base de la recerca que ha donat lloc a la redacció de l'article, el qual tracta de donar una visió nova de la recepció crítica i les implicacions intel·lectuals d'aquest artista,

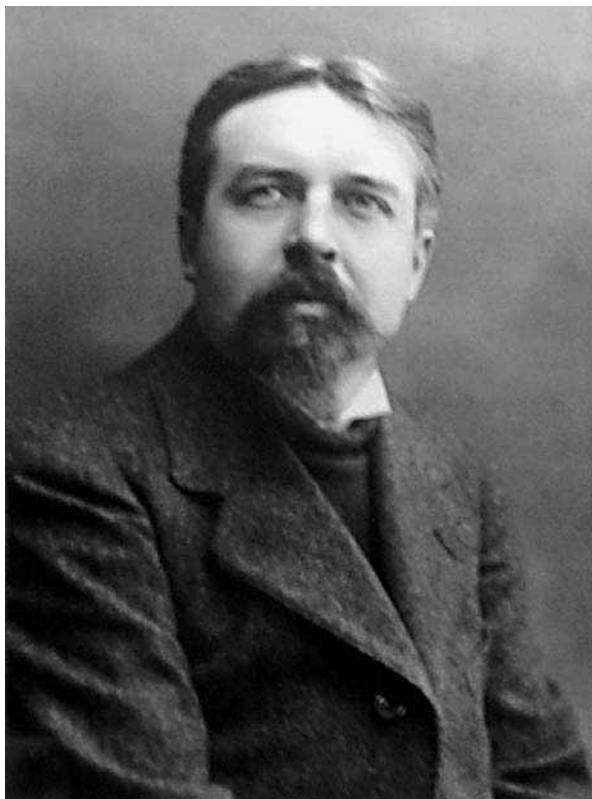
clau en el context dels moviments classicistes de principis del segle passat.

Una dualitat irresoluble

Des dels seus principis com a escolar enfervorit per l'art, fins als seus darrers anys d'entusiasme religiós, Denis desenvolupà un corpus teòric remarkable. L'estudi d'aquest material resulta imprescindible a l'hora d'analitzar i entendre la plàstica del seu moment. Els escrits de Maurice Denis perfilen amb precisió tots aquells esdeveniments que envoltaren la gènesi de l'art contemporani, i ens fan arribar un testimoni privilegiat d'aquells temps d'innovació i gosadia.

Tanmateix, la recepció crítica de Maurice Denis s'ha vist condicionada per l'heterogeneïtat de la seva proposta estètica. La seva aportació a la història de la cultura francesa està marcada per la dualitat del seu missatge. Líder de la modernitat durant la dècada dels 1890, portaestandard del nou classicisme a partir del 1900 i paradigma del pintor religiós per excel·lència fins al final dels seus dies, Denis representà molts rols diferents al llarg del seu períple vital.

D'aquí que el paper de Denis hagi sigut interpretat de forma molt diferent segons l'època en què s'ha recuperat la seva figura. Alhora, la lectura de les aportacions fetes pel pintor s'ha vist condicionada en gran mesura per les tendències artístiques hegemòniques en cada moment, determinants de la vali-



Maurice Denis. Dècada de 1930.

desa o reprovabilitat de la contribució de Denis a la història de l'art.

Modern o reaccionari? Renovador o perpetuador? La recepció crítica de l'obra de Maurice Denis ha oscil·lat tradicionalment entre aquests conceptes. La dualitat inherent a la interpretació històrica de la seva producció crida l'atenció poderosament, ja

que proposa, fins ben entrats els anys 1980, una tensió irresoluble entre les dues valoracions.

Maurice Denis començà a despuntar com a artista, crític i teòric de l'art a principis de la darrera dècada del segle XIX. La França finisecular, que veié néixer la carrera de Denis, assistia a la superació de l'impressionisme, i a l'aparició del simbolisme, tant a nivell literari com artístic.

Inscrit en el cor del moviment nabí, durant aquells anys participà de forma activa en totes les manifestacions del grup. Arrel de la publicació de «Définition du néo-traditionnisme»¹ – sota el pseudònim de Pierre Louis² – el nom de Denis començà a sonar ben fort en els cercles artístics més innovadors. L'apoteigma amb què iniciava el seu article, l'abastament reprès «*Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*»³, l'erigí com a abanderat del moviment nabí i com a impulsor d'una tendència nova, que proposava una renovació de la plàstica francesa del moment.

De la mateixa manera, Denis proposà, durant aquella època, una definició de l'art simbolista, en la seva teoria dels equivalents, radicada en la tensió que s'establí entre la deformació subjectiva i l'objectiva⁴. Denis combinava les descobertes efectuades pels precursors de la Bretanya, ahora que incloïa les preferències nabís per l'expressió de les emocions i el decorativisme. Les seves característiques formals saludaven la consolidació d'una nova pràctica, oposada al naturalisme. El crític Albert

¹ Pierre Louis, [pseudònim de Maurice Denis] «Définition du néo-traditionnisme», *Art et critique*, n.65-66, 23 i 30 d'agost de 1890, pp.540-542 i 556-558, respectivament.

² Com el mateix Denis explicà a la seva edició de *Théories* del 1912, hagué de deixar d'usar aquest pseudònim en demanar-l'hi l'escriptor Pierre Louÿs. Maurice DENIS, *Théories (1890-1910). Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, París, Bibliothèque de L'Occident, 1912.

³ Bouillon destaca que a «Préface de la IX^e exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes», Denis modificà el text original, tot afegint-hi al final: «et pur le plaisir des yeux». Consulteu Maurice DENIS, *Le Ciel et l'Arcadie, Maurice Denis. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon*, Paris, Hermann / Collection Savoir: Sur l'Art, 1993, p.27, nota 42.

⁴ Maurice DENIS, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», *L'Occident*, n. 90, maig de 1909, pp.192-193.



L'échelle dans le feuillage / Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond, 1892. Oli sobre tela enganxada a cartró, 235 x 172 cms.

Aurier ja n'havia definit els preceptes, els quals queden perfectament plasmats en la pintura de Denis: ideisme, simbolisme, sintetisme, subjectivisme, i decorativisme⁵.

Això no obstant, l'evolució posterior de Maurice Denis s'encaminà cap a vies diferents, allunyades de la senda que havia emprès el 1890. Aquesta transformació en aparença tan radical, s'orquestrà arrel del seu viatge a Roma amb André Gide el 1898, i es materialitzà en plantejaments estètics i

plàstics apartats de les línies de pensament que havia preconitzat fins aleshores.

El canvi experimentat per Denis, l'altrament anomenat «gir romà», comportà la incorporació d'una nova manera de fer, lligada a la tradició clàssica greco-llatina, a l'art simbolista. Aquest, de resultes, es convertia en quelcom de diferent i trencador, tot donant lloc a una nova manera de concebre la pintura, basada en l'assimilació d'un nou component clàssic a les pràctiques artístiques de principis de segle xx.

És precisament aquest viratge proposat per Denis, el que desencadenà la doble lectura de la seva obra. La introducció del material lligat a la tradició xocava amb la definició de quadre que havia elaborat pocs anys abans. Aquesta oposició de conceptes, aquest canvi tant manifest en el pensament del pintor, provocà que la figura de Denis adquirís, als ulls del públic, una dimensió dual.

Aquesta dicotomia en la recepció de la seva obra amagava, de fet, una impossibilitat patent, la de concebre la producció de Denis com a un corpus íntegre, com l'evolució temporal del pensament d'un mateix individu.

No fou fins a l'exposició retrospectiva de l'obra de Maurice Denis, organitzada el 1970 a l'Orangerie de París⁶, que les tensions entre les dues recepcions es començaren a dissoldre, i que l'anàlisi aprofundit de la seva producció començà a atreure als investigadors. Els anys 70 i 80 es poden considerar no només el punt de partida de la recuperació de la figura de Denis, sinó també el moment en què se saben conciliar les diferents facetes de la seva personalitat, bo i unint el que temps abans era tan sols dualitat.

⁵ G.-A. AURIER, «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Mercure de France*, març 1891, pp.155-165.

⁶ *Maurice Denis*, exposició celebrada a l'Orangerie des Tuileries, del 3 de juny al 31 d'agost de 1970. El catàleg,

amb prefaci de Louis Hautecoeur, estava realitzat per Hélène Adhémar en col·laboració amb Anne Dayez. Informacions extretes de *Maurice Denis*, Lyon, Réunion des Musées Nationaux /Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994, p.368.

Un nou classicisme entre Catalunya i França

L'any 1912 Maurice Denis publicà les seves *Théories, 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*⁷. Sota aquest encapçalament, Denis reunia en una mateixa edició els articles més rellevants que havia publicat fins aleshores⁸. L'obra fou un èxit rotund, atès que el text fou objecte, des de 1912 a 1913, de tres reedicions⁹.

La bona acollida del seu llibre palesa el reconeixement i el prestigi que havia obtingut Denis, ja des del principi de la seva carrera, en el món de la cultura gala. No obstant això, les seves idees no eren, per descomptat, compartides per tots els sectors de la intel·lectualitat europea.

La França dels anys previs a la Primera Guerra Mundial, i especialment la d'entreguerres, fou testimoni

d'un període extremadament complicat, i no només a nivell polític. Els conflictes armats que havia patit l'Europa central provocaren l'aparició de conseqüències prou visibles en l'àmbit social, que ben aviat s'encomanaren a les manifestacions artístiques i literàries¹⁰. Maurice Denis, com tants d'altres homes de cultura, es veié influenciat, de forma indiscutible, per l'ambient que es respirava durant aquells anys de tensions. La seva producció, alhora, se'n ressentí, ja que estigué condicionada per les exigències d'un moment ple de particularitats i restriccions.

Aquest és el quadre que emmarca els primers comentaris respecte la figura de Denis apareguts a la premsa catalana de principis de segle xx. A casa nostra es vivia, també, una època destacable a nivell cultural, la de l'eclosió, pel què fa a les lletres (1906¹¹) i a les arts plàstiques (1911¹²), del Noucentisme.

En aquest context determinat, el paper de Maurice Denis com a renovador de la plàstica simbolista

⁷ *Théories, 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, op. cit., 1912.

⁸ Es tracta de: «Définition du néo-traditionnisme»; «Le Salon du Champ de Mars. – L'exposition Renoir (1892)»; «À propos de l'exposition d'Armand Séguin»; «Préface de la IXe exposition es peintres impressionnistes et symbolistes»; «Notes sur la peinture religieuse»; «Les Arts à Rome ou la méthode classique (1896)»; «Le salon de la Société nationale des Beaux-arts (1901)»; «Le Salon de la Société des artistes français (1901)»; «Les élèves d'Ingres»; «Quelques notices: "Un chef-d'œuvre inconnu de la peinture française au xve siècle", "Le peintre de Beune", "Exposition François Vernay", "Exposition Odilon Redon", "Exposition KX Rousset", "Camille Pissarro", "À propos de l'exposition de Charles Guérin", "Marie-Charles Dulac", "Paul Sérusier", "L'œuvre de Paul Ranson", "Le Père Besson", "Henri-Edmond Cross"; «L'influence de Paul Gauguin»; «De la gaucherie des Primitifs»; «Enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'État»; «L'Esthétique de Beuron»; «La réaction nationaliste»; «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories»; «Le renoncement de Carrière – La superstition du talent»; «Le soleil»; «Liberté épuisante stérile»; «Aristide Maillol»; «Cézanne»; «De Gauguin et de van Gogh au classicisme».

⁹ Les dues primeres, de 1912 i 1913, editades per la Bibliothèque de l'Occident. El 1913 se'n féu una altra, per la casa Rouart et Watelin, que fou la responsable de la darrera reedició, aquest cop el 1920, que incloïa, a més, un prefaci.

¹⁰ Si bé la bibliografia sobre aquest període ha crescut de forma considerable durant els darrers temps, hi ha dues referències que destaquen sobre la resta, en proposar acostaments exhaustius i àdhuc amens a les manifestacions artístiques del moment. Consulteu: *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne/Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1986 [Actes del segon col·loqui «Histoire de l'Art Contemporain», organitzat per JP Bouillon, Bernard Ceysson i Françoise Will-Levaillant. Realitzat al Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, del 15 al 17 de febrer de 1974]; i Kenneth E. SILVER, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

¹¹ Data acceptada convencionalment per situar el naixement del Noucentisme literari, en ser l'any en què ocorregueren el següents esdeveniments fundacionals:

- publicació de: «Oda», del Mossèn Costa, dins del volum *Horacianes*; de l'aplec poètic de Costa i Llobera; de *Fruits saborosos* de Josep Carner i de *La Nacionalitat Catalana* de Prat de la Riba
- inserció del «Glossari» d'Ors al diari de la Lliga Regionalista
- celebració a Barcelona del Primer Congrés Internacional de Llengua Catalana
- «Festa de l'Homenatge» als parlamentaris que s'oposaven a l'aprovació de la Llei de Jurisdiccions, que preferirà la constitució de la Solidaritat Catalana.

francesa, feia objecte de l'atenció dels redactors de les publicacions catalanes de l'època, les quals establien un paral·lelisme entre els esdeveniments que se succeïen a banda i banda dels Pirineus.

La superació del simbolisme pictòric, a mans de Denis, passava per l'elaboració d'una estructura de pensament que legitimitzés la integració d'elements procedents de la tradició clàssica a la plàstica simbolista. A Catalunya, a principis de la dècada del 1910 es donà la consolidació de les tendències Noucentistes, que proposaven la superació de les línies artístiques hegemòniques fins al moment, el Modernisme i el Simbolisme. El nou classicisme francès reivindicava, com veurem tot seguit, certs aspectes que també eren recollits pels pensadors noucentistes, com ara les arrels mediterrànies de la civilització i la necessitat de dotar la cultura i les manifestacions artístiques pròpies d'un ordre i d'una síntesi formal determinats.

I fou precisament el canvi de rumb que havia endegat Maurice Denis durant els primers anys de segle xx el que caracteritzà la recepció de l'artista i teòric gal, tant a Catalunya com a França, durant pràcticament la primera meitat de segle xx. D'aquesta manera, en vida de l'artista, la crítica destacà la producció creada segons els preceptes del «gir romà», del nou classicisme, en detriment de tot

el material compostat durant l'època nabí. Així doncs, ens sembla especialment interessant fer un breu recorregut per la gènesi i desenvolupament d'aquest «gir romà», que ens ajudarà, al seu torn, a entendre la interpretació que es féu de l'obra de Denis fins a la seva mort.

De forma casual, Maurice Denis coincidí a Roma amb André Gide, amb qui ja havia col·laborat a l'hora d'il·lustrar el *Viatge d'Urien* (1892)¹³. El contacte amb l'escriptor el portà a fer descobertes importants, de les que deixà constància en el seu diari ¹⁴, i que més tard desenvoluparà en l'article «Les Arts à Rome, ou la méthode classique»¹⁵, text que dedicà al mateix Gide.

El discurs en qüestió se'ns revela com un vertader punt d'inflexió en la producció tant teòrica com plàstica de Denis. Si bé l'autor ja havia començat a desviar-se vers el 1896 de la línia estrictament simbolista i nabí dels seus primers anys, és en aquest moment que totes aquelles idees que havia estat intuït, es convertiren en conviccions.

Al contrari que les obres dels Primitius o que les dels mateixos nabí, les peces observades a Roma eren més opaques, necessitaven d'un esforç intel·lectual per tal de poder penetrar en els seus secrets¹⁶. D'aquesta manera, Denis comprengué que

Elements extrets d'Enric JARDÍ, *El Noucentisme*, Barcelona, Proa, 1980, p.14.

¹² Es tracta de la data presa de forma convencional, acceptada per gairebé tots els historiadors. Segons E. Jardí es produeix degut a:

- mort d'Isidre Nonell
- exposició de Joaquim Sunyer al Faianc Català
- revelació de l'estatuària de Josep Clarà en la VII Exposició Internacional d'Art de Barcelona
- exhibició de les escultures d'Enric Casanovas
- publicació de l' *Almanach dels Noucentistes*, d'Eugeni d'Ors

Enric JARDÍ, *El Noucentisme*, ... ,p.15. Vinyet Panyella hi afegeix, també, l'aparició de *La Ben Plantada*, que plasma en Teresa la personificació de l'essència noucentista, Vinyet PANYELLA, *Cronologia del Noucentisme (Una eina)* (Biblioteca "Serra d'Or"), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p.14. Això no obstant, Francesc FONTBONA a la *Crisi del Modernisme artístic*, Barcelona, Curial,

1975, situa el naixement del Noucentisme en les arts envers el mateix 1906, tot basant-se en l'existència d'una sèrie d'artistes que avancen respecte de l'art finisecular i volen superar el modernisme, com ara Mir, Canals, Ysern i Nonell (que ell considera postmodernista).

¹³ Tal i com comenta Denis al *Journal*, París, La Colombe. Éditions du Vieux Colombier, 1957-59. (entrada d'agost de 1892, vol.I pp.104-105).

¹⁴ Maurice DENIS, *Journal* (vol.I), pp.130-132.

¹⁵ Publicat per primer cop a *Le Spectateur catholique*, juliol-desembre de 1898, pp.197-209. Extret de Maurice DENIS, *Le Ciel et l'Arcadie...*, pp.55-69.

¹⁶ « [...] œuvres qui s'adressent plus à notre jugement qu'à nos sens ; qui ne sont nullement sentimentales ; qui ne procurent que lentement l'émotion esthétique, et auxquelles ne s'applique aucune des expressions courantes du langage des peintres : joli de couleur, amusant, original, etc. » Maurice DENIS, «Les Arts à Rome, ou la méthode classique...», p.57.

l'art vertader era el producte de la voluntat reflexionada del seu creador, el qual, amb el seu treball intel·lectual, atorgava a l'obra el seu component de bellesa¹⁷. Aprengué que l'art que admirava no era, de cap manera, irreflexiu ni immediat. Era el resultat d'un llarg procés, a través del quals els motius captats en la natura es digerien, s'assimilaven en la ment de l'artista paulatinament, fins a donar lloc a una composició homogènia i racional¹⁸.

En definitiva, la pràctica defensada arrel del seu descobriment romà, proposava una evolució substancial respecte la teoria dels equivalents simbolista¹⁹. El Denis nabí mantenia que qualsevol emoció era susceptible de ser representada per mitjà del seu equivalent plàstic, tot cercant construir una obra bella, el sentiment original de la qual pogués ésser entès fàcilment per l'espectador²⁰. Ara, advocava per una producció basada en els mateixos termes, en la què, emperò, el correctiu a la subjectivitat de l'artista no venia donada per la necessitat de crear bellesa, sinó per la preponderància de la raó²¹.

De forma prou reveladora, el març del 1899, en ocasió d'una exposició a les Galeries Durand-Ruel, l'artista ja semblava anunciar la fi del grup nabí com a formació més o menys homogènia. Aprofità també per donar pistes sobre l'estil que conrearia a partir d'aleshores: simbòlic, reflexionat (ús de documenta-

ció, mesures geomètriques o models) i executat al taller, preponderància de la figura humana, subjectes moderns i una simplicitat d'acord amb el gust llatí²².

La revelació romana emfasitzava i elevava a un altre nivell la importància que sempre havia atorgat a la tradició²³. Si fins aquell moment Denis concebia aquest terme de forma general, per tal de referir-se al bagatge de les civilitzacions antigues, el 1898 afirmà que el millor exemple de les característiques que feien lloable l'art clàssic es trobava en l'art grec. Allò hel·lènic es convertia, així doncs, en el paradigma de la ponderació i de l'harmonia en art, el model a seguir²⁴.

El nou art que propugnava Maurice Denis comportava l'acceptació per part de l'artista d'un sistema de regles, d'un mètode. No es referia a la submissió a cert model establert, sinó a l'adequació dels creadors a una unitat d'ideal determinada. En rebutjar les pràctiques nocives perpetrades en el passat immediat, era possible arribar a assimilar els elements necessaris per endegar una restauració clàssica, de la qual parlà en profunditat en el seu article de 1909, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme»²⁵.

El mètode clàssic propugnat per Denis tractava, doncs, d'aconseguir un sistema de treball i unes característiques formals apreciables en la produc-

¹⁷ Idem, p.58-59.

¹⁸ Ibidem, p.63.

¹⁹ De fet, Denis ja es ja es planyia el setembre de 1897 de les dificultats que comportava a vegades la pràctica simbolista, i de la necessitat de deixar de banda l'execució ràpida i d'intensificar el treball intel·lectual en la preparació de l'obra. Maurice DENIS, *Journal* (vol.I), p.120.

²⁰ «Préface de la IXe exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes», op cit, p.28.

²¹ Idem, p.58.

²² Maurice DENIS, *Journal* (vol.I), op cit, març de 1899, p.150. Resulta interessant constatar que se situa en la mateixa línia que Ranson i Sérusier, tot oposant-se a Vuillard, Bonnard i Vallotton, els quals es classificarien per la seva preferència per: «1. *Petits tableaux*; 2° *sombres*; 3° *d'après nature*; 4° *faits de souvenir, sans modèles*; 5° *petite importance des figures, et par conséquent du dessin*; 6° *doivent mieux faire dans un appartement petit et peu éclairé que dans un atelier ou une exposition*; 7° *matière compliquée –goût*

sémite; y joindre Valtat (en négligeant les caractères 2° et 6°) et Redon (en négligeant les caractères 3° et 5°)».

²³ Maurice Denis ja havia manifestat certa atracció per les civilitzacions antigues, com a bressol de l'art occidental i de les tendències decorativistes que havien adoptat els nabís (Consulteu, per exemple, «Notes sur la peinture religieuse» dins de Maurice DENIS, *Le Ciel et l'Arcadie...*, pp.32-48 i pp.28-29). Advocà per una pràctica pictòrica en el seu grup simbolista que tingués com a base el respecte i el lligam amb aquestes tradicions, la influència de les quals s'havia extingit després del Renaixement i que ara calia recuperar. De la mateixa manera, havia mostrat la seva admiració per la pintura religiosa de Fra Angelico i la dels Primitius italians. D'aquí que anomenés «neo-tradicionista» el nou art que volia desenvolupar en el sí dels nabís.

²⁴ Maurice DENIS, «Les Arts à Rome, ou la méthode classique», op cit, p.59.

²⁵ Maurice DENIS, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme...», pp.155-174.



Plage au bonnet rouge, 1909. Oli sobre llenç, 95 x 125 cms.

ció, que es trobessin d'acord amb els criteris emprats per la tradició. És a dir que, per mitjà del mètode clàssic, les obres actuals assimilarien els continguts procedents de la tradició i s'hi fondrien. S'entroncava així amb l'esplendor artístic de l'antiguitat i dels Mestres del passat que saberen entendre-la, com ara Ingres, Poussin, Cézanne i el mateix Pierre Puvis de Chavannes.

En un moment en què la intel·lectualitat catalana considerava d'interès primordial la renovació de les estructures internes d'una Catalunya desfasada res-

pecte la resta d'Europa, que tractava de donar un impuls nou a la cultura del país, bo i atorgant un rol molt important a l'art com a transmissor de valor relacionats amb la civilitat i la cultura, el pensament de Denis esdevenia l'exemple d'un model a seguir. Per aquest motiu, els textos de Denis que abordaven la didàctica de les arts resultaven especialment preuats pels sectors noucentistes més involucrats en la creació de la Catalunya ideal.

La revista *Catalunya*, relacionada íntimament amb el naixement del Noucentisme²⁶, publicà la trans-

²⁶ Jaume Aulet ha demostrat el paper de *Catalunya* com a germen del Noucentisme, en el seu article «La revista "Cata-

lunya" (1903-1905) i la formació del Noucentisme», *Els Marges*, n. 30, gener 1984, pp.29-53.

cripció d'un text de Denis, el títol de la qual palesa la naturalesa del seu contingut: «Es necessària l'educació artística del públich?»²⁷. La reproducció en la seva integritat d'aquest text dona fe de la rellevància de Denis com a teòric de l'art a nivell europeu, alhora que posa de manifest la inquietud dels intel·lectuals catalans respecte la necessitat de modernitzar les estructures del país, entre elles les educatives i culturals.

Maurice Denis expressà, en aquest escrit, la problemàtica sorgida arrel de l'increment, a París, de l'activitat docent, centrada en l'àmbit de l'art. En opinió de Denis, la proliferació de centres dedicats a l'ensenyament d'aquesta matèria no esdevenia necessàriament favorable de cara a la millora de la pràctica artística. L'autor sostenia que a èpoques de més incultura, corresponien artistes més brillants. En definitiva, el que Denis volia posar de relleu era que el poble, instruït o no, produeix genis de totes maneres.

L'article de Denis aportava, emperò, una altra idea. L'abundància de cursos, de conferències, etc. relatives a l'art i mancades d'una línia comuna, feia que el públic perdés la ingenuïtat, la mirada intuïtiva i personal davant les obres. Denis se'n lamentava alhora que denunciava els esforços fets des de «dalt», per dotar als de «baix» d'un sentit de la Belleza.

En el mateix sentit del text reproduït a *Catalunya* actuava la conferència de Denis recollida a la *Pàgina artística de La Veu de Catalunya*, anys després²⁸. En aquest article, es resumia una conferència que Denis havia efectuat a la Sorbona, que versava sobre l'expressió del misticisme en l'art francès contemporani, especialment en l'art religiós.

²⁷ Maurice DENIS, «Es necessària l'educació artística del públich?», *Catalunya*, n.3, 30 d'abril de 1903, pp. CCCXXXVII-CCCXXXVIII.

²⁸ «Crònica. El misticisme i l'art», *Pàgina artística de La Veu de Catalunya*, 27 de desembre de 1913, p.5.

²⁹ Joan SACS, «Del Comitè de Defensa Social», *Revista Nova*, n.8, 30 maig de 1914, any I, p.3; i «Exposició d'Art

Això no obstant, la recepció de Maurice Denis en terres catalanes no sempre fou tan positiva com de la que gaudí durant el temps del primer Noucentisme. En contra seva s'havien alçat algunes veus, que manifestaven, des de les pàgines de publicacions de gran tirada, el seu desgrat envers la figura de l'autor francès.

Joan Sacs, des de la seva plataforma a *Revista Nova* i a *Vell i Nou*, s'erigí com el principal denunciador de la falsedat dels principis defensats per Denis. Sacs, un dels redactors principals de la *Revista Nova* juntament amb Francesc Pujols, i director de *Vell i Nou* fins el setembre de 1921, deixà molt clares les raons que el portaven a rebatre les idees del francès, en sengles articles que veieren la llum a finals de la dècada de 1910²⁹. Dins de la mateixa línia, J. F. Ràfols, en el seu comentari sobre la XIII Exposició Internacional d'Art de Venècia, destacava la invalidesa de les propostes aportades per Denis³⁰.

Els dos crítics catalans no estalviaren tinta a l'hora de referir les mancances i els errors que observaven en la obra del francès. La seva escomesa se centra en els efectes derivats del «gir romà», en l'estètica del nou classicisme defensada per Denis. Mentre que Ràfols el definia com a «deplorable», Sacs considerava el seu estil «carrincló», desproveït d'originalitat, com de «*pastitxo*», ja que aparentava novetat sense tenir-la en realitat. Denis, qui, d'altra banda, teoritzava en excés, seria un exemple de *pompier*, partidari d'un art eclèctic, fabricat a base d'elements presos a d'altres estils³¹. D'aquesta manera, negava qualsevol aportació personal en la fabricació del seu estil pictòric.

El que s'amagava darrera l'enemistat de Sacs era, molt probablement, una motivació de caire polític.

Francès. Els gravats d'aquest número», *Vell i Nou*, n.43, 15 de maig de 1917, p. 398.

³⁰ J. F. RÀFOLS, «La XIII Exposició Internacional d'Art de Venècia», *Pàgina artística de La Veu de Catalunya*, 22 juny 1922, n.559.

³¹ «Dels impressionistes ne guardà la paleta clara; dels puntillistes les coloracions primàries, i de tant en tant el mosaicis-



Nu au bassin, v.1918. Oli sobre llenç, 190 x 231 cms.

Certament, considerava que el canvi d'estil endegat per Denis era el fruit d'una personalitat trànsfuga, fruit del seu «temperament fenici», que abandonava «l'esquerra de la pintura» —el simbolisme—, per avançar en la direcció oposada: el conservadorisme nacionalista.

És cert que el sentiment nacionalista tingué un paper hegemònic a la França d'entreguerres, aplicat a gairebé totes les facetes de la vida quotidiana. Aquesta tendència ja havia tingut repercussions importants arrel de la Guerra Franco-Prussiana del 1870-71 —per la qual l'Imperi Austro-Honga-

me d'en Signac i d'en Cross. D'en Emili Bernard, un xic del primitivisme barroer; d'en Gauguin, la factura a plans, el decorativisme, les abstencions; del prerafaelitisme anglès, la melíflua

candorositat; del *fauvisme*, la violència dels tons enters; d'en Cézanne, l'esquematisme esfereoidal; dels pompiers, l'ànima de canti». Joan SACS, «Del Comitè de Defensa Social...».

rès prenia el control de l'Alsàcia i la Lorena— i s'havia desenvolupat *in crescendo* durant els anys previs a la Gran Guerra. L'animadversió per tot allò alemany, «*boche*», era manifesta, i s'incrementava a mesura que s'apropaven els conflictes bèl·lics.

És en aquest context, en el qual el món de l'art i de la cultura es regien per uns estàndards esbiaixats, que cal situar la recepció crítica de l'obra de Denis a la França d'entreguerres. En el període que va des de la fi de la Primera Guerra Mundial fins a l'esclat de la Segona, ni l'art ni la literatura no eren concebibles en els ambients oficials si no es posicionaven en favor dels valors i les prioritats defensades pel govern, i recolzades per una societat que traduïa en fervor nacionalista el seu rebuig envers la potència enemiga³².

La producció de Maurice Denis, en un ambient polític-cultural com aquell, encarnava a la perfecció els valors que anhelava la França en perill: harmonia, equilibri, ordre i, sobretot, vincle amb la tradició clàssica mediterrània, que garantitzava la seva supremacia racial i cultural respecte els pobles del Nord. Així doncs, a grans trets, aquest fou un període favorable al plantejament estètic de l'artista, qui, d'altra banda comulgava amb les idees en voga durant aquells anys³³.

Molts dels autors del moment basaren la seva interpretació de l'obra de Denis en els conceptes

abans esmentats. F. Fosca, en el seu monogràfic sobre l'artista, recollia les paraules de Maurice Brillant, en les que en destacava la mesura i el clasicisme elegant, alhora que li adjudicava el mèrit de ser, sense ventar-se'n, l'únic que seguia vertaderament l'estela de Poussin³⁴.

R. Rey, un dels principals historiadors que s'han centrat en aquest període cronològic³⁵, destacà sempre el paper de Denis en la propagació de l'art d'arrel clàssica. El concepte de «classicisme» de Rey es refereix principalment al treball dels grans mestres, alhora que al d'aquells que varen saber entendre la seva pintura, els que arribaren a l'expressió d'allò constant i harmònic en l'element humà, sense academicismes. Denis integrà aquest grup d'escollits, juntament amb un nucli tan heterogeni com el format per Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne i Seurat. Ells, segons Rey, aconseguiren comprendre les idees de Delacroix i Ingres, i optaren per una pintura idealista, en la qual la raó i la sensibilitat envers l'home i la natura hi tenien un lloc preponderant³⁶.

A Espanya, durant el període d'entreguerres, també descobrim veus favorables a l'estètica de Denis. Des de les pàgines de la madrilenya *Gaceta de Bellas Artes*, pocs anys abans de la publicació del llibre de Rey, R. García destacava el rol exercit pel francès, tant a nivell teòric com plàstic³⁷. Resulta curiós constatar com l'autor esgrimia en la seva

³² En l'ambient literari, les tendències nacionalistes i conservadores havien eclosionat ja a finals del segle XIX. El paper de Jean Moréas, Charles Maurras i la resta de membres de l'École Romane Française i l'agrupació Minerva (Raymond de la Tailhède, Maurice du Plessys, Ernest Raynaud, etc.) manifestaren la seva voluntat de trencar amb la poesia d'índole naturalista (entre la qual hi incloïa la simbolista), per advocar per una lírica que entronqués amb l'espirit veritablement francès, el procedent de la tradició greco-llatina.

³³ No podem passar per alt les creences catòliques i conservadores de Denis, ni tampoc les seves tendències polítiques, properes a l'Action Française (en fou el president honorari de la secció de Saint-Germain-en-Laye, localitat on residia) i a Charles Maurras en particular fins a la seva excomunió el 1927. Consulteu el *Journal*, Vol. III, p.66.

³⁴ François Fosca, *Maurice Denis* (Col·lecció Les Peintres Français Nouveaux, n.17), París, Éditions de la *Nouvelle Revue Française*, 1924, p.13.

³⁵ Consulteu les següents obres de Robert Rey, *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX^e siècle*, París, Les Beaux-Arts Édition d'Études et de Documents, 1931 (Edició en llibre de la seva tesi doctoral, llegida el 1929); *La peinture moderne ou l'art sans métier* (Col·lecció «Qué sais-je? Le point des connaissances actuelles»), París, Presses universitaires de France, 1942; i *Contra el arte abstracto*, Madrid, Taurus, 1959

³⁶ Robert Rey, *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX^e siècle...*, pp.1-13.

³⁷ Ramón García Diego, «Colores de Francia. Maurice Denis», *Gaceta de Bellas Artes*, n.329, 1 febrer de 1928, pp.13-14.

alabança els mateixos elements que J. Sacs argüia en la seva contra. García defensà l'originalitat de l'artista, bo i traient pes a les influències usades per la consolidació del seu estil personal. D'altra banda, García posà l'èmfasi en el rol de Denis com a pintor religiós, tot afirmant que havia: «*conseguido una verdadera revolución en este sentido, por su dibujo sintético, por sus colores claros, por su imaginación desbordante y por su sentimiento cálido y de gracia generosa*».

El fet que R. García destaqués el paper de Denis com a renovador de la pintura religiosa del moment, és un fet molt rellevant, atès que ens obre les portes a la corrent crítica hegemònica a mitjans de segle xx. En aquest període, tal i com veurem tot seguit, es ressaltaven, de forma gairebé exclusiva, les fites assolides per l'artista pel què fa a la pintura d'expressió de la fe cristiana.

Un pintor cristià

Maurice Denis morí el novembre de 1943, després d'haver topat amb un cotxe al Boulevard Saint-Michel. En el moment de la seva mort, tot i tenir prop de setanta-tres anys, continuava en plena activitat i estava ocupat amb la decoració de la basílica de Thonon-les-Bains, on plasmava el Camí de la Creu³⁸.

Home de conviccions espirituals sòlides, ja des de ben jove havia anhelat, per sobre de tot, esdevenir un artista al servei de la fe³⁹ i havia afirmat que la pintura era un art «*essentiellement religieux et chrétien*»⁴⁰. Aquestes idees anaren solidificant-se i quallant amb el pas dels anys, i no l'abandonaren mai, ni tan sols amb motiu dels seus canvis de tendències estètiques. Tant fou així que el Denis nabí adaptà les creences religioses que professava des de la seva infància, i construí una teoria per mitjà de la qual establia un nexa íntim entre simbolisme i pintura religiosa. Denis sostenia que la pintura era tota ella simbolista, perquè provenia d'Orient, d'on el cristianisme l'adoptà i l'afavorí d'entre la resta de les arts. Així doncs, la pintura, de qualsevol temàtica, era per essència simbolista, llavors doncs religiosa i cristiana⁴¹.

La passió de la seva fe no experimentà variacions en raó del seu «gir romà», ans al contrari, Denis l'ajustà a la línia de pensament iniciada arrel del seu viatge a Roma de 1898. A partir d'aquest punt, la seva admiració per Fra Angelico primer⁴², i Pierre Puvis de Chavannes⁴³ i Delacroix després⁴⁴, es féu més palesa, i es posà de manifest en la seva tasca com a decorador mural d'espais dedicats al culte.

L'obra d'inspiració cristiana de Maurice Denis no es limità, emperò, a l'ornamentació de temples, sinó

³⁸ *Maurice Denis*, Lyon, Réunion des Musées Nationaux / Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994, p.359.

³⁹ M. DENIS, *Journal*, vol. I., p.30 (entrada corresponent al 21 de setembre del 1884).

⁴⁰ M. DENIS, *Journal*, vol. I., p.63 (entrada corresponent al 5 gener de 1886).

⁴¹ M. DENIS, «Notes sur la peinture religieuse», op.cit., pp. 32-48.

⁴² L'admiració de Denis envers la persona i l'obra de Fra Angelico és molt recurrent en tots els seus textos. Consulteu, per exemple, Maurice DENIS, *Charmes et leçons de l'Italie*, Paris, Librairie Armand Collin, 1935, pp.29-30, d'on he extret la frase següent: «*Il est au point où le style rejoint le pittoresque, où la nature et l'architecture se confondent. Il a une abondance d'imagination et une richesse de sensibilité qui suffiraient à plusieurs vies d'artistes. Et il ordonne tout cela à coup de sacrifices, il abrège, il résume, il ne dit rien d'inutile*».

⁴³ De Chavannes esdevé, al costat de Fra Angelico, una font d'inspiració per Denis, qui el cita sovint al seu *Journal*, op.cit. Referiu-vos, entre d'altres a les entrades que segueixen: març de 1999 (vol. I, p.359); 1 de desembre de 1900 (vol. I, p.163-164); 6 gener de 1904 (vol. I, p.200); 10 d'abril de 1913 (vol. II, p.153); tardor 1920 (vol. II, p.222); tardor 1934 (vol. III, p.177). Resulta interessant destacar que la última entrada del seu *Journal* està dedicada, precisament, a Puvis: «*Lyon. Pas moyen de voir les Puvis; ils m'auraient appris tant des choses! Aperçu le Bois Sacré: solidité*», tardor 1943, vol. III, p.242.

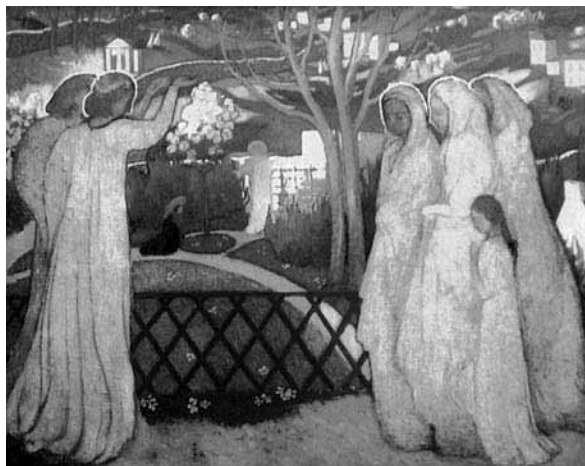
⁴⁴ Delacroix, ensems, apareix citat a les pàgines del *Journal*. Consulteu, per exemple, les entrades següents: 1897 (vol. I, p.117); 21 d'octubre de 1999 (vol. I, p.157); 9 de setembre de 1915 (vol. II, p.181); 11 d'abril de 1918 (vol. II, pp.201-202); 1923 (vol. III, p.37); i tardor de 1931 (vol. III, p.146).

que a més, incorporava pintura sobre cavallet i obra gràfica. Ara bé, val a dir que, a diferència d'aquest tipus de produccions, les quals conreà al llarg de tota la seva vida, Denis es dedicà a la pintura mural especialment durant els darrers anys de la seva vida, sobretot a partir dels anys 1930⁴⁵. D'aquí que fos la seva faceta com a pintor religiós la que la premsa recollí des de la fi de la Segona Guerra Mundial fins als anys setanta. Durant aquest període, els crítics destacaren, per sobre de les altres vessants de la seva personalitat artística, la seva tasca com a renovador d'aquest tipus de producció.

El 1945, dos anys després de la seva mort, el Musée d'art Moderne de París organitzà una exposició retrospectiva de l'obra de Maurice Denis⁴⁶. Aquesta mostra fou seguida d'una d'itinerant, que recorregué França durant un any, bo i portant la producció de l'artista arreu del país.

Amb data de 1945, sens dubte en motiu de l'exposició retrospectiva, sortiren a la llum tres monogràfics sobre la figura del pintor i teòric francès⁴⁷. Es tracta de publicacions de caire biogràfic i anecdòtic, redactades per persones pròximes al cercle de Denis, que no aprofundeixen de forma crítica en el cos ideològic de les seves teories. D'altra banda, l'exposició retrospectiva suscità, alhora, comentaris en els periòdics del moment. Tal i com comentàvem amb anterioritat, la lectura que es fa de Maurice Denis en aquesta època està basada en la seva aportació a la modernització de la pintura religiosa.

El *Cartel de las Artes* reproduí la traducció d'un article de R. Cogniat, el títol de la qual precisa clarament el tractament que l'autor volia donar de



Noli me tangere / Saintes femmes au tombeau, 1894
Oli sobre llenç, 73,5 x 99,5 cms.

l'obra del francès: «Maurice Denis. Un maestro francés de la pintura religiosa»⁴⁸; idea emfasitzada per mitjà de la definició de Denis com «*el famoso pintor francés de motivos religiosos*». Cogniat, tot i reconèixer el passat trencador de Denis, al costat dels nabís i la pintura de la Bretanya, situava la verdadera modernitat de l'autor en el fet d'haver aplicat les descobertes dels seus primers temps a l'art cristià; és a dir, en el fet d'haver donat una imatge nova a la temàtica religiosa.

Maurice Denis sempre tingué molt clar el paper que havia de jugar l'art en relació amb la fe. En un article, aparegut el 1924, constatava que «*Le but final de l'art religieux est dans l'église. Ornement du culte, il doit incliner les âmes à la piété*»⁴⁹. El seu comprimís amb els Ateliers d'Art Sacré provenia, molt probablement, d'aquesta creença ferma.

⁴⁵ Entre l'any 1930 i el 1943 —data de la seva mort—, Denis decorà un total de deu esglésies, a França i Suïssa, tot i tenir greus problemes de visió, que endarrerien el procés de treball.

⁴⁶ D'aquesta exposició se'n féu catàleg: *Exposition Maurice Denis (1870-1943)*, París, Musée d'Art Moderne, 1945. El prefaci estava format per un text d'André Gide, i un altre de Pierre Bonnard.

⁴⁷ Suzanne BARAZZETTI-DEMOULIN, *Maurice Denis (25 novembre 1870-13 novembre 1943)* [prefaci de Robert

Rey], París, Grasset, 1945 (text revisat pel mateix Denis poc abans de la seva mort); Maurice BRILLANT, *Portrait de Maurice Denis*, París, Bloud & Gray, 1945; i Paul JAMOT, *Maurice Denis*, París, Plon, 1945.

⁴⁸ Raymond GOGNIAT, «Maurice Denis. Un maestro francés de la pintura religiosa», *Cartes de las Artes*, n.º8, 1 de novembre de 1945, s/p [traducció de Pedro Sánchez Diana].

⁴⁹ Maurice DENIS, «De l'importance du sujet dans l'Art religieux», *Notes d'art et d'archéologie*, n.2, abril 1924, pp.17-22 i n.3, juliol de 1924, pp.40-45.

Entorn al 1919⁵⁰, Maurice Denis, juntament amb Georges Desvallières i Gabriel Thomas, creen els Ateliers d'Art Sacré. Si bé compartien la línia d'actuació d'altres centres de característiques semblants, com ara L'arche o Les artisans de l'autel, els Ateliers destacaren tant per la notorietat personal de Maurice Denis, com per la seva participació en exposicions de caire internacional⁵¹.

Els Ateliers, a nivell pràctic, eren centres d'ensenyament destinats a formar persones per tal de què fossin capaces de col·laborar en les tasques de recuperació i decoració d'espais sacres. Els conflictes armats en els quals s'havia vist involucrat el país, havien provocat la destrucció parcial de desenes d'esglésies, que ara calia refer. Així doncs, els Ateliers estaven concebuts per impartir diferents disciplines (vitral·l, escultura, brodat, pintura mural, etc.) als homes que integrarien els grups de treball, a les ordres de Desvallières i Denis.

Els Ateliers, que tenien com a fita reconciliar art i artesanat (tot seguint el pensament tomista, que no establí diferències entre ambdós treballs⁵²); sobrevisqueren a Denis, però no gaire temps, ja que el 1947 tancaren les seves portes. Darrera seu, deixaven molts anys d'activitat i moltes campanyes complertes arreu de França, totes seguint els preceptes de la institució: simplicitat, ús de materials senzills, una estranya barreja entre voluntat de modernització i conservadorisme religiós⁵³. Les diferents personalitats de Desvallières i Denis estigueren, molt probablement, a l'origen d'aquesta ambigüitat⁵⁴.

Les intervencions efectuades pels Ateliers d'Art Sacré contribuïren, en gran mesura, a la recepció que en féu la premsa de mitjans de segle xx, encara que les obres sobre cavallet d'inspiració religiosa que emprengué l'artista a títol personal també foren tingudes en compte. Alhora, la publicació de l'obra *Histoire de l'art religieux*, apareguda el 1939⁵⁵, contribuí a forjar la concepció de Denis com a artista principalment religiós.



Vista general de l'absis de la Capella del Prieuré, annexa al Musée Maurice Denis, reformada pels Ateliers d'Art Sacré entre 1915 i 1928.

⁵⁰ Per bé que convencionalment sempre s'havia situat el 1919, en els darrers temps han sorgit veus que afirmen que tant les sol·licituds administratives com la inauguració de fet dels Ateliers corresponen a 1920. Vegeu Dario GAMBONI, «"Baptiser l'art moderne?". Maurice Denis et l'art religieux», dins de *Maurice Denis*, Lyon, Réunion des Musées Nationaux /Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994, nota 88, p.91.

⁵¹ Podem destacar-ne la decoració del Pavelló Catòlic Pontifical a l'Exposició de les Arts i les Tècniques de la vida moderna, a París, el 1937. Consulteu R. P. de REVIERS DE MAUNY, «Le Pavillon Catholique Pontifical à l'Exposition Internationale de Paris 1937», *Exposition Paris 1937. Arts*

et *Techniques dans la vie moderne*. N°15, setembre-octubre 1937, pp.18-19.

⁵² Dario GAMBONI, «Baptiser l'art moderne?». p.84.

⁵³ Un bon exemple d'obra endegada pels Ateliers la trobem a la Capella del Prieuré, l'edifici que acull avui en dia el Musée Maurice Denis, a Saint-Germain-en-Laye, a l'oest de París. En aquest espai, remodelat entre el 1915 i el 1928, hi trobem exemples d'obra escultòrica, pictòrica i vitralls, realitzats pels Ateliers.

⁵⁴ Consulteu Louis HAUTEËUR, «Maurice Denis», *Jardin des Arts*, n.168, 1968, p.47.

⁵⁵ Maurice DENIS, *Histoire de l'art religieux*, París, Flammarion, 1939.



Frescs al sostre de la Capella del Prieuré.

Val a dir que, de forma majoritària, tots els autors coincideixen a afirmar que l'aportació de Maurice Denis al camp de la pintura religiosa francesa del segle xx fou fonamental. En aquest sentit, el 1946, P. Fierens afirmà que el mèrit de Denis era el d'haver arribat a reconciliar l'art sagrat amb l'art «*tout court*»⁵⁶. De la seva banda, D. Gamboni ha afirmat que «*S'il n'est ni le premier ni le seul, Denis est l'un des principaux et le plus prestigieux des artistes issus de l'art indépendant de la fin du XIXe siècle à être autorisé à peindre dans l'espace liturgique*»⁵⁷, tot posant de relleu, així, el paper exercit per Maurice Denis en aquest camp.

Si el 1945, dos anys després de la seva mort, moment escollit per celebrar l'exposició retrospecti-

va de la seva obra, era una època favorable a Denis; del lapse de temps que separa aquesta data del 1970 no se'n pot dir el mateix. Els anys 1950 i 1960 són un període estanc pel què fa a la fama i consideració pública de l'artista, degut en gran part als gustos i tendències majoritàries en aquell període, més inclinats a obres experimentals, allunyades d'allò «literari», figuratiu i ornamental.

Aquesta inèrcia canvià, emperò, l'estiu del 1970, quan el Musée de l'Orangerie organitzà una exposició en homenatge a Maurice Denis —pel centenari del seu naixement—, amb una mostra completíssima de la seva obra, representada en les seves múltiples disciplines⁵⁸. Enrera quedaven dues dècades en les quals Denis no havia fet l'objecte de massa publicacions⁵⁹.

⁵⁶ P. FIERENS, «L'oeuvre sacré de Maurice Denis», *L'artisan et les arts liturgiques*, n.1, 1946, pp.1-8.

⁵⁷ Dario GAMBONI, «"Baptiser l'art moderne?". Maurice Denis et l'art religieux...», p.80.

⁵⁸ S'hi mostraren 235 pintures, 21 obres sobre paper, un baix-relleu, 21 litografies i 13 llibres il·lustrats.

⁵⁹ Destacarem Pierre CAILLER, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Maurice Denis*, Ginebra,

L'exposició de l'Orangerie trencà amb les interpretacions anteriors sobre la personalitat artística del francès, i obrí les portes a una nova manera d'entendre Maurice Denis.

Una nova interpretació

J. P. Bouillon, professor a la Universitat de Clermont-Ferrand, autor de la majoria d'obres actuals sobre la figura de Denis⁶⁰, fou una de les primeres veus que reivindicaren la necessitat d'un acostament nou a l'obra de l'artista. En un article publicat amb motiu de l'exposició de l'Orangerie, posava de manifest l'esbiaixament de les aproximacions a la producció de Maurice Denis fetes fins aleshores, tot denunciant la inexistència d'estudis aprofundits al respecte⁶¹.

Bouillon afirmava que, tot i ser una exposició rica, deixava de banda les obres de Denis de l'època del nou classicisme, tot resultant-ne un buit a partir de l'any 1900, i més particularment, a partir del 1914. A parer de Bouillon, l'època del Denis d'entreguerres, un moment en què les seves pintura i ploma s'emplenaven de motius lligats a la tradició i la fe, quedaven molt poc representats en la mostra. L'autor considerava que aquesta exclusió era deguda al menyspreu existent, sobretot durant els dos decennis anteriors, envers aquest tipus de produccions de tall figuratiu i clàssic.

L'aportació de J. P. Bouillon resulta extremadament interessant, perquè és la primera que advoca clarament per la recuperació d'aquell Denis del «gir romà», del Denis clàssic, als seus ulls subestimat a l'Orangerie. I va encara més enllà, en demanar una

aproximació *total* a l'obra de l'artista, que englobés els diferents períodes i el situés en el context corresponent. En definitiva, el que Bouillon manifestà en el seu article de 1970 era la necessitat d'estudiar la figura de Denis de forma madura, en la seva integritat. Així doncs, l'exposició Denis, segons Bouillon, hauria d'incitar «à terminer le temps des commémorations et à ouvrir celui des véritables analyses».

L'esperança de Bouillon de què la mostra suscités recerques aprofundides sobre la personalitat artística de Denis, en les quals s'analitzés qualsevol aspecte concret, però sense fer desaparèixer la resta de les facetes de la seva personalitat artística, es convertí en una realitat. Bouillon citava, en concret, la necessitat d'investigar en la influència de la plàstica japonesa en l'obra del pintor. El 1982 la *Revue du Louvre* publicava en un mateix número, dos articles dedicats a Maurice Denis, l'un d'ells dedicat a la simbologia del camí en l'obra gràfica i picta⁶²; i l'altre, d'U. Perruchi-Petri, posava en relació l'estètica de Denis amb la japonesa, i recollia les conclusions obtingudes en un estudi previ, del 1976⁶³.

J. Gállego, també en motiu de l'exposició homenatge, escrigué un article sobre Denis per la revista *Goya*⁶⁴. En el seu text, reconeixia amb algunes reserves la vàlua de Maurice Denis, i rescatava la seva figura del semi-oblit al qual se l'havia relegat, «culpable de poesia» i de desentonar amb la «austeridad de la pintura-pintura» que predominava fins aleshores. Per Gállego, la posició de Denis és «la de un católico declarado y ferviente, que trata de dar al arte sacro, tan anacrónico, del fin de siglo y principios del actual, una expresión de acuerdo con la vida y el sentimiento modernos».

Pierre Cailler, 1968. Es tracta de l'únic monogràfic sobre la figura de Denis aparegut entre el 1950 i el 1970.

⁶⁰ Bouillon ha signat articles dins de pràcticament la totalitat dels estudis dedicats a Denis. A títol personal, fou l'editor de la selecció de textos anomenada *Le Ciel et l'Arcadie*, op.cit.; i l'obra monogràfica *Maurice Denis*, Ginebra, Skira, 1993.

⁶¹ J.-P. BOUILLON, «Maurice Denis. Aman-Jean», *Revue de l'art*, n.13, 1971, pp.102-105.

⁶² Henri DORRA, «La symbolique du chemin et de l'arbre chez Maurice Denis», *La Revue du Louvre*, n.4, 1982, pp. 254-262.

⁶³ Ursula PERUCHI-PETRI, «Maurice Denis et le Japon», *La Revue du Louvre*, n.4, 1982, pp.263-265. L'estudi previ era el següent: *Die Nabis und Japan, Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis*, Munic, Prestel, 1976.

⁶⁴ Julián GÁLLEGO, «Maurice Denis en su centenario», *Goya*, n.98, setembre – octubre de 1970, pp.98-99.



Tache de soleil sur la terrasse, 1890.
Oli sobre cartró, 24 x 20,5 cms. Musée d'Orsay.

Gállego posava de manifest, així doncs, les aportacions de Denis en la pintura religiosa, en clau de modernitat. La mateixa línia reivindicativa encetada per Gállego, és continuada per F. Destremau, que en un article aparegut el 1987, versava sobre les innovacions introduïdes per l'artista a l'art cristià i, en general, a la plàstica del primer terç de segle xx⁶⁵. Destremau destacava, per tal d'emfasitzar la modernitat dels plantejaments de Denis, la introducció en la seva producció de l'expressió de la quarta dimensió: la de la durada viscuda per l'artista⁶⁶, que seria després adoptada pel cubisme.

⁶⁵ Frédéric DESTREMAU, «Les pèlerins d'Emaüs de Maurice Denis», *Gazette des Beaux-Arts*, n. 1426, novembre de 1987, pp.173-180.

⁶⁶ L'article original resa «*celle de la durée vaincue par l'artiste*», frase mancada de significació lògica, atesa l'explicació que la segueix, dedicada a l'espai-temps. Creiem que es tracta d'una

E. Alaminos, en un article sintètic i molt interessant⁶⁷, feia la seva aportació al procés de recuperació de la figura de Denis. Tot encapçalant-lo amb el seu famós apotegma, «*Se rappeler qu'un tableau —avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote— est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*»⁶⁸, considerava d'importància cabdal el paper exercit pel Denis teòric.

Alaminos afirmà que l'apotegma de Denis palesava, d'una banda, una voluntat de ruptura amb l'impressionisme i l'espai impressionista; i de l'altra, ganes de modificar la relació afectiva entre la pintura i l'espai bidimensional. En trencar amb aquestes dues línies establertes, Denis proposava un desmembrament de l'espai pictòric, que resolgué per mitjà de la concepció del quadre com a superfície plana.

L'aposta de Denis ens parlava, segons Alaminos, d'una concepció intel·lectualista de l'espai pictòric —i ja no afectiva—, que alhora trencava amb la necessitat de crear una profunditat, típica de l'art naturalista —i per tant, de l'impressionista—. La contribució de Denis a l'espai pictòric modern, a parer d'Alaminos, venia donada pel fet que, en les seves obres, destacava la realitat física del quadre per sobre de la concepció tradicional de la pintura. Denis seria el primer, després dels bizantins, a haver concebut el quadre com a matèria, *per se*, lluny de les concepcions convencionals que l'entenen com a perllongament del món de l'artista. Per tant, Alaminos considerarà a Denis un esglaió molt important en el procés d'autonomització de l'obra d'art, reivindicada en la seva bidimensionalitat, que es desenvolupà durant el segle xx.

errata, en confondre els termes *vaincue* i *vécue*, de sonoritat i ortografia molt semblants. Consulteu la pàgina 176 de l'article.

⁶⁷ Eduardo ALAMINOS, «Una idea sobre el espacio pictórico moderno», *Batik*, n.54, març – abril de 1980, pp.28-29.

⁶⁸ Pierre LOUIS [pseudònim de DENIS, M] «Définition du néo-traditionnisme».

Les idees d'E. Alaminos respecte Maurice Denis ens semblen dignes de menció, atès que, per primera vegada, el situen en el decurs de la història de l'art; tot reivindicant-ne l'originalitat i la influència, mai abans esmentada de forma tan explícita, sobre els moviments d'avantguarda.

L'exposició de l'Orangerie afavorí, tal i com hem vist, una nova interpretació de la figura de Maurice Denis. Artista clàssic d'entreguerres, pintor religiós dels anys 1940, la recepció de Denis sempre havia estat encotillada per una lectura unidireccional del seu paper com a artista.

L'exhortació de J. P. Bouillon a aprofundir en l'estudi de les diferents facetes de l'obra del francès, tingué els seus fruits, i, avui en dia, es pot dir que la recerca en aquest camp és prou rica. Alhora, s'han entès els diferents períodes estilístics com a part integrant de la seva estètica, a nivell global. En certa manera, es podria dir que la crítica dels darrers anys ha digerit el fet que la seva producció sigui heterogènia, fet difícilment assumible abans de 1970. Amb anterioritat a aquesta data, una faceta de Denis semblava anul·lar-ne una altra. Finalment, se l'ha entès, i se'l concep com a unitat, i ja no com a dualitat.

Així mateix, és a partir de la dècada de 1970 que es recuperà la idea de Denis com a modern, ja sigui en el seu rol com a teòric nabí, com en la seva tasca relacionada amb la pintura religiosa. Articles com els d'E. Alaminos jugaren un paper primordial en aquest procés. D'aquí que Denis pugui ser considerat, en paral·lel, un artista amb aportacions innovadores, i alhora, capaç de teoritzar sobre la necessitat de donar un pes important a la tradició.

D'altra banda, en els darrers anys s'ha anat revaloritzant l'aportació de Denis a la construcció del nou classicisme francès de principis del segle proppassat,



Façana sud del Musée Départementale Maurice Denis, a Saint-Germain-en-Laye, Yvelines.

al costat del d'altres figures, com ara Pierre Puvis de Chavannes⁶⁹. Això no obstant, molts d'altres representants d'aquest moviment romanen a l'ombra, semi-ocults. Pensem, per exemple, en alguns dels escultors de la denominada *bande à Schnegg*, sobre els quals pràcticament no hi ha bibliografia, ni representació adequada en els museus.

La recuperació de la figura de Denis es veié reforçada, el 1980, per la inauguració del Musée Départementale Maurice Denis, a l'edifici del Prieuré de Saint-Germain-en-Laye, bastiment adquirit per l'artista el 1914. El Prieuré acull, en un espai ple de bellesa, al costat d'una col·lecció de peces d'artistes relacionats amb Denis, un arxiu i un fons abundant d'obra plàstica del mateix artista. Així doncs, el Musée Maurice Denis esdevé la prova fefacent de què, avui en dia, els diferents Denis en fan finalment un de sol.

Cristina Rodríguez Samaniego
Universitat de Barcelona

⁶⁹ A. Brown Price ha aportat dades respecte la fortuna crítica de Puvis de Chavannes. Consulteu Aimée BROWN PRICE, «Puvis de Chavannes's Critical Fortune», dins de

Serge LEMOINE [ed.] *Toward Modern Art. From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso*, Nova York, Rizzoli International Publications, 2002, pp.61-69.

RESUMEN

La obra del artista francés Maurice Denis fue interpretada de modos distintos a lo largo del siglo xx, y siempre de forma parcial. Hasta los años setenta no se levantaron algunas voces que reivindicaban la necesidad de leer su producción globalmente, y consideraban sus diversas facetas como partes integrantes de un todo heterogéneo. En este artículo se revisa la fortuna crítica de Maurice Denis, poniendo especial interés en las lecturas que se hicieron del mismo durante el siglo pasado y que enfatizaban, cada una a su modo, determinados aspectos de su obra: líder de la modernidad, nabí, teórico del nuevo clasicismo, pintor religioso....hasta llegar a la recepción integral por la cual se abogó en el centenario del nacimiento del artista.

Paraules clau: Maurice Denis, crítica, recepció, pintura, classicisme, segle xx, França.

ABSTRACT

The *oeuvre* of the French artist Maurice Denis was partially interpreted in different ways throughout the twentieth century. From the seventies on, some interpreters voiced the need to understand his production globally, and to consider its diverse facets as components of a heterogeneous whole. This article aims to re-examine Maurice Denis's critical fortune, focusing on opinions put forward during the last century, which emphasized only certain aspects of his *oeuvre*: the leader of Nabi modernity, a theorist of new classicism, a religious painter ... until integral reception was promoted on the occasion of the hundredth anniversary of the artist's birth.

Key words: Maurice Denis, critics, reception, painting, classicism, 20th Century, France.