

LA SEMIÓTICA PLÁSTICA DE ALGIRDAS JULIEN GREIMAS APLICADA A LA OBRA BIDIMENSIONAL LA DANZA BARNES (1932-1933) DE HENRI MATISSE

Ana María Sainz Gil

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. de Dibujo

Resumen

La semiótica no es un acto de lectura; sino una actitud de exploración de lo que hay de fondo en toda significación, sus raíces y las maquinarias que la sostienen. La semiótica plástica de Algirdas Julien Greimas entra dentro de las tecnologías blandas que pueden ser exploradas para protegerse del agotamiento de los recursos de las prácticas artísticas. El artículo fundador de A.J. Greimas 'Semiótica figurativa y semiótica plástica', es la base de este trabajo donde se expone pormenorizadamente como se articula el plano de la expresión y su correspondiente articulación del plano del contenido en una obra bidimensional. El artista Henri Matisse analizó, reflexionó y racionalizó sobre arte con su práctica pictórica, su manera de trabajar era similar a la de un semiólogo, por eso se ha elegido a este genio del arte para poner en práctica la teoría del semiólogo Greimas, su obra *La Danza Barnes* (1932-1933), es clave en su trayectoria artística. Con este análisis ponemos en práctica la teoría de Greimas sobre la semiótica generativa del lenguaje plástico para entender cómo funciona, experimentar con ella y llegar a ser capaces de utilizarla de manera empoderada.

Palabras-clave: EMPODERAMIENTO; SEMIÓTICA PLÁSTICA; GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN; MOVIMIENTO; DANZA.

PLASTIC SEMIOTICS OF ALGIRDAS JULIEN GREIMAS APPLIED TO TWO-DIMENSIONAL WORK *BARNES DANCE* (1932-1933) OF HENRI MATISSE

Abstract

Semiotics is not an act of reading; but an attitude of exploration of what is background in all meaning, its roots and the machines that support it. Plastic semiotics of Algirdas Julien Greimas falls within the soft technologies that can be explored to protect the resource depletion of artistic practices. The founder of A.J. Greimas 'Figurative semiotics and plastic semiotics' article is the basis of this work which is described in detail as the level of expression and its corresponding joint plane contained in a two-dimensional work articulates. The artist Henri Matisse analyzed, reflected and rationalized on art with his artistic practice, his way of working was similar to that of a semiotician, why has chosen this genius of art to put the theory of semiotician Greimas in practice, his work *Barnes Dance* (1932-1933), is key to his career. With this analysis we practice the theory of generative semiotics Greimas on plastic language to understand how it works, experiment with it and become able to use it empowered way .

Keywords: EMPOWERMENT; SEMIOTICS PLASTIC; GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN; MOVEMENT ; DANCE

.....
Sainz Gil, Ana María. 2017 . "La semiótica plástica de Algirdas Julien Greimas aplicada a la obra bidimensional La Danza Barnes (1932-1933) de Henri Matisse". *AusArt* 5 (1): 193-218 DOI: 10.1387/ausart.17117

1. LA DANZA BARNES: PINTURA EN RELACIÓN ÍNTIMA CON LA ARQUITECTURA

El artista francés Henri Matisse (1869 -1954) realizó en óleo sobre lienzo la obra *La Danza Barnes*, en tres paneles, cuyas medidas se pueden ver en el pie de la Figura 1¹, entre los años 1932 y 1933².

La Danza Barnes representa el comienzo de su investigación pictórica en relación con la arquitectura, así como el inicio de su desarrollo artístico con el collage (Percheron & Brouder 2002, 28-43), cuya técnica le permitirá investigar con intensidad el significado de la forma plástica, sin perder el estímulo del color.

La imagen que ofrecemos en la Figura 1 es proporcional en todas sus medidas a la obra original de Henri Matisse y es la que hemos utilizado para practicar el análisis en este trabajo.



Figura 1. La Danza Barnes, 1932-1933, Óleo sobre lienzo, Panel izquierdo: 339,7 x 441,3 cm., Panel central: 355,9 x 503,2 cm., Panel derecho: 338,8 x 439,4 cm, Fundación Barnes (Filadelfia-EE.UU.).

1. SIGNIFICADO DEL TEXTO PLÁSTICO *LA DANZA BARNES* A TRAVÉS DE LA SEMIÓTICA DE ALGIRDAS JULIEN GREIMAS (1917-1992)

Nos aproximaremos al análisis figurativo y plástico de la obra *La Danza Barnes* (1932-1933), pintura adaptada a la arquitectura y realizada en óleo sobre lienzo en tres Paneles, a través de la puesta en práctica de la teoría semiótica que plantea A. J. Greimas³.

La manera de trabajar de Matisse era similar a la de un semiólogo: Matisse analizó, reflexionó y racionalizó sobre arte con su práctica pictórica, repitiendo un mismo tema y reflexionando sobre los cambios. Analizó el cambio de significado asociado a la variación plástica⁴, basándose en la observación, en la intuición y en la experiencia de su propia sensibilidad.

Por otra parte, el semiólogo A. J. Greimas sistematiza ese fenómeno de articulación sobre el que racionaliza Matisse, o sea, la relación entre los “formantes plásticos” y los “formantes figurativos”, y habla de cómo abordar el significado, a través de esos “formantes plásticos”, equiparables con, pero distintos de los “formantes figurativos”.

Para ambos, Matisse y Greimas, el arte y su significado, o sea la semiótica plástica, se corresponde con el nivel profundo y abstracto de la figuratividad, y su articulación está estructurada en la correspondencia de dos planos, el plano de la expresión y el plano del contenido⁵.

Con la metodología de trabajo que propone Algirdas Julien Greimas sobre el significado plástico, vamos a interpretar la obra que nos ocupa del genio reflexivo⁶, Henri Matisse:

“Le dije que creía no haber visto en mi vida algo a la vez tan simple y tan calculado. –‘Calculado’ no es la palabra exacta –me contestó inmediatamente Matisse-, he trabajado cuarenta años sin interrupción; he realizado estudios y experimentado mucho. Lo que ahora hago nace del corazón. Toda mi pintura procede de la misma manera. Puedo sentirla. Con ello estaba diciendo que el cálculo era en él una costumbre y que sólo cuando el cálculo se convirtió en costumbre pudo llegar a ser preciso”

(Matisse, 153).

1.1. Bases taxonómicas⁷

El análisis de la expresión y el contenido de *La Danza Barnes*, se realizará en todo momento a través de la reproducción que aparece en la Figura 1.

Expondremos las **configuraciones de sentido** que se produzcan a través de la **lectura global y orientada** del texto plástico de *La Danza Barnes*, esta **organización sintagmática** se obtiene por **asociaciones derivadas y**

simultáneas de lo que son las bases taxonómicas: las categorías plásticas⁸ cromáticas y eidéticas y el dispositivo topológico que se van enlazando por todo el plano de representación⁹.

Los contrastes plásticos de estas unidades y los que se van formando en unidades más grandes, son los que organizarán sintagmáticamente el texto.

1.1.1. Dispositivo topológico.

El dispositivo topológico sobre el que se producen las asociaciones derivadas y simultáneas de configuraciones de sentido que conforman la organización sintagmática, tiene unas referencias principales que hay que señalar, vertical, horizontal y diagonales principales de la obra¹⁰ por lo que procederemos a ello y para hacerlo inscribiremos dicha imagen en el formato rectangular que se deriva del largo total: 13,839 m. y la altura mayor de los paneles, que corresponde al Panel central: 3,559 m., como vemos en las Figuras 2a y 2b.

El dispositivo topológico tiene que ver con el análisis del texto plástico en relación con el formato del cuadro.



Figura 2a. Vertical y horizontal principal de la obra y de cada Panel.



Figura 2b. Vertical, horizontal y diagonales principales de la obra.

Aquí hacemos presente con los ejes estructurales, donde se encontrarán los límites significantes que ofrece el formato del cuadro de la *La Danza Barnes*. Cualquier fragmento de obra que permita ilustrar una configuración de sentido en este trabajo, veremos que se corresponderá siempre, con las divisiones o cortes que proporcionan estos ejes estructurales.

2. ORGANIZACIÓN SINTAGMÁTICA DE LA DANZA BARNES. LOGRAR LA CAÍDA SIN FIN EN EL AIRE.

Como ya hemos señalado, la organización sintagmática se produce cuando las categorías plásticas y el dispositivo topológico se articulan en configuraciones plásticas de significado, y sus asociaciones derivadas y simultáneas se van enlazando por todo el plano de representación, con un orden de lectura determinado por las propias asociaciones. La **lectura global del texto** plástico se manifiesta en todo el plano de representación a través de contrastes, de valencias diferentes de la misma categoría plástica, al unirse con cada categoría plástica nueva, formando configuraciones significantes distintas con cada unión.

En este apartado iremos viendo paso a paso cuales son las **configuraciones plásticas** que van apareciendo y como **su orden de aparición determina el orden de lectura**. Comenzaremos por ver una escena de seis bailarinas y dos espectadoras ubicadas en tres Paneles, llaman la atención las corpulentas espectadoras que forman las figuras sentadas A1 y B1.

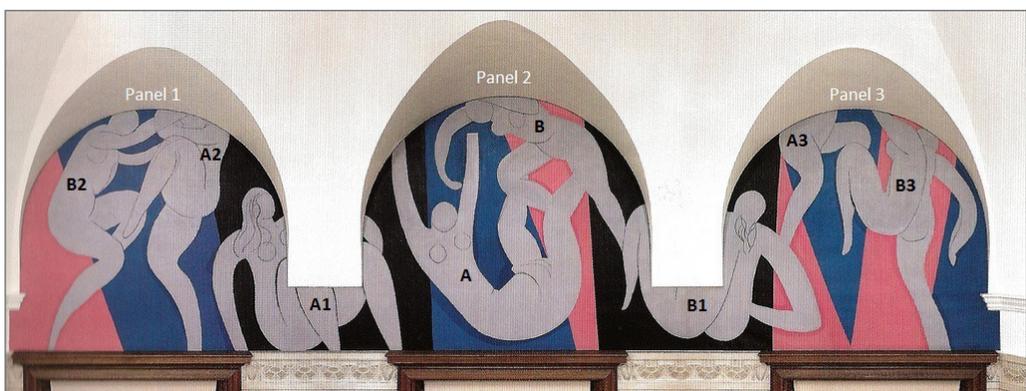


Figura 3. Nomenclatura de las bailarinas y de las bóvedas para el análisis.

Las espectadoras A1 y B1 llaman la atención porque son las únicas figuras que están sentadas, están situadas, una de frente y otra de espaldas, en escorzo sobre un fondo negro, la de frente está apoyada en el suelo y la de espaldas, por encima del suelo, forman una pareja también por ser las únicas figuras que tienen cabello, tienen dos tipos de melena diferente (suelta A1 y recogida B1).

Iniciamos la lectura orientada al apreciar el contraste de estas dos espectadoras, contamos con la primera configuración de sentido que nos derivará a las siguientes.

2.1. Espectadoras A1 y B1 sobre un fondo negro indefinido. Profundidad en la escena que facilita la unión de los otros tres grupos de dos figuras (B2-A2), (B-A) y (B3-A3), en una configuración aparte y con una relación significativa con la parte superior e inferior de cada Panel, cada pareja tiene también su propio fondo bi-color rosa y azul. **Resultado:** Linealidad de la composición.

Las espectadoras sobre fondo negro se sitúan por detrás de las entre-bóvedas y en escorzo, introduciéndonos tridimensionalmente en ese espacio negro que rodea toda la escena, y en el que se sitúan una enfrente de la otra, como espectadoras de la danza de todas las otras bailarinas.

2.1.1. Las bailarinas interactúan con el límite superior de las bóvedas.

Estas otras bailarinas, dos por cada panel, mantienen una relación fundamental con la parte superior de cada bóveda. Las bailarinas se comprimen, cuando llegan al límite superior de la bóveda, en contraste con unos cuerpos gigantes ocupando el resto del espacio, para acabar en el Panel 3 extendiéndose en el espacio por encima de la bóveda.

Se tienen en cuenta los límites en tres momentos, que coinciden con los Paneles:

Panel 1: La bóveda es un límite, un límite para las cabezas de las dos figuras. Ese comprimir se acentúa para la figura A2.

Panel 2: La bóveda es un punto de sujeción para B en la acrobacia de las dos figuras, B se sujeta por encima de la bóveda con su brazo izquierdo y para

A, se abre un espacio por encima de la bóveda, con el brazo derecho sobre fondo negro, parece que la bailarina A cae del espacio, de un límite ya roto, por encima de la bóveda.

Panel 3: Se ve como el límite de la bóveda se rompe, se evidencia el propósito de tener en cuenta el espacio por encima de la bóveda para la composición, B3 lanza a A3, consiguiendo una fuerte idea de elevación y amplitud del espacio compositivo, la cabeza de B3, a su vez, queda afectada aún y comprimida por la bóveda, ese contraste en la misma figura B3, permite subrayar el impulso dado con el brazo para traspasar la bóveda.

El límite de la bóveda se rompe con claridad, en la fase final de la danza, una de las figuras A3 sobrepasa la bóveda ampliamente.

Las figuras A y A3 son las que están más relacionadas con el espacio compositivo fuera de las bóvedas, la B3 está muy sujeta a la base, a pesar de que como hemos visto, traspasa este Panel por la parte superior con su brazo al lanzar a la bailarina A3.

2.1.2. Las bailarinas interactúan con el límite inferior de las bóvedas.

Para la mayoría de las bailarinas los pies desaparecen, son cortados por el límite inferior de las bóvedas, el suelo aparece como referencia de fuerte anclaje y rompe el límite de la bóveda por abajo. Cuatro figuras se sujetan al suelo, el grueso de las sujeciones se encuentra en el Panel 1, osea al inicio del recorrido de ida, posteriormente y hasta el final de la escena en el Panel 3, las figuras flotan, menos la última figura, B3, que con el pie hundido en el suelo y bien anclado, marca un final de recorrido y supone un apoyo fuerte para impulsar a A3, hasta atravesar la bóveda.

Esta figura B3, junto con la B2, forman el final y el inicio de la danza que se desarrolla en esta pintura (Ver infra 2.1.3. Los Fondos Rosa y Azul interactúan con las bailarinas y refuerzan las acciones de estas y 2.8.2. La configuración Lineal cerrada. Resultado: Enlace entre el principio y el final, con las bailarinas B2 y B3. Relación entre el Panel 1 y el Panel 3).

La idea de soltarse o de sujeción, se intensifica con la referencia del suelo y el anclaje de las figuras.

2.1.3. Los Fondos Rosa y Azul interactúan con las bailarinas y refuerzan las acciones de estas.

Las bailarinas de cada Panel en este fondo negro indefinido, ejecutan su danza sobre un fondo bi-color rosa y azul. Los fondos rosa y azul, que podemos ver en la Figura 4, remarcados con la línea roja y pasados a primer plano, permiten ver sin dificultad como se apuntalan las acciones de cada una de estas parejas de bailarinas.

Como podemos ver, las formas de estos Fondos rosa y azul pueden estrecharse más o menos por uno de sus extremos, y se adaptan a la forma del contorno de la bóveda. El estrechamiento supone concentrar y la base cuanto más ancha sujetar.

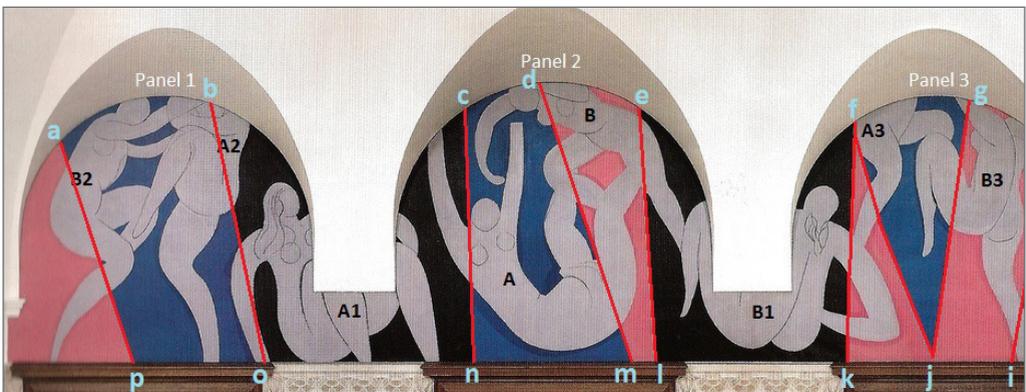


Figura 4. Visibilidad de los fondos y del refuerzo que proporciona a cada acción de las bailarinas. Subrayan las configuraciones fundamentales de la obra de Henri Matisse (ver también infra Figuras 8a-9b-11a-13a).

Fondos rosa y azul:

Panel 1:

Rosa (curva de la bóveda y límite /ap/): Inicia la composición adaptándose a la forma curva de la bóveda y se relaciona con la figura B2 (este color rosa, se asocia con el color azul del Panel 3 (límite /hi/ y curva de la bóveda), vemos como la relación B2-B3 se refuerza en este caso con la forma y complementariedad de sus fondos) (Ver también infra en este apartado: Panel 3 Fondo azul (curva de la bóveda y límite /hi/). Sujeta e impulsa la acción de la bailarina B2.

Azul (/ap/-/bo/): Fondo de proporción mayor que el fondo rosa del mismo Panel, y sin estrechamiento evidente por ninguno de sus extremos. Se relaciona con dos bailarinas (B2-A2). Si bien el rosa soporta el inicio de acción e impulsa a la bailarina B2, el azul es testigo de la acción que acontece entre B2 y A2.

Panel 2:

Rosa (/dm/-/el/): Estrechamiento evidente en la parte inferior, lo que supone sujeción en la parte superior, e intensa por el estrechamiento mencionado. A quien sujeta sobre todo es a la figura B y al enlace de piernas entre A y B. Refuerza el impulso hacia arriba.

Azul (/cn/-/dm/): Estrechamiento considerable en la parte superior, lo que supone sujeción en la parte inferior, refuerza el desplome hacia la parte inferior de A. Este fondo azul es testigo de la acción circular de A-B y sobre todo de una reducción del movimiento circular centrado en A.

Panel 3:

Rosa: Dos formas distintas para el fondo rosa:

Fondo (/fk/-/fj/): Estrechamiento máximo en la parte superior, lo que supone sujeción en la parte inferior, e intensa por el estrechamiento mencionado, atañe al brazo de la figura B1, con lo que queda intensificado su apoyo y soporte a la figura A3.

Fondo (/gj/-/hi/): Sin estrechamiento evidente por ninguno de sus extremos. Afecta a la intensidad de la acción que ejecuta B3, incluida la de fuerte apoyo de la ancha pierna anclada en el suelo.

Azul: Dos formas distintas para el fondo azul:

Fondo (/fj/-/gj/): Estrechamiento máximo en la parte inferior, lo que supone sujeción en la parte superior, e intensa por el estrechamiento mencionado, afecta sobre todo a la sujeción en la parte superior de la acción de A3 y B3, con lo que queda intensificado el impulso para traspasar la bóveda. El azul es testigo de la acción.

Fondo (curva de la bóveda y límite /hi/): Finaliza la composición adaptándose a la forma curva de la bóveda y se relaciona con las extremidades la figura B3 (se asocia con el fondo rosa del Panel 1 que está en la misma posición, en el lado opuesto de la escena, en el caso de este Panel 3, el inicio es de una acción, la de vuelta (Ver supra en este apartado, en el Panel 1 el Fondo rosa).

El estrechamiento máximo con forma curva en la parte superior, supone sujeción en la parte inferior, e intensa por el estrechamiento mencionado, sujeta la acción de parada y anclaje en el suelo, este fondo azul es testigo de una acción, el inicio de la acción de vuelta hacia la izquierda de la obra. El azul soporta la sujeción en la parte inferior y es testigo de la acción de retorno de B3.

Bi-tono rosa y azul, al principio y al final de *La Danza Barnes*: El inicio rosa del Panel 1 es de ida y el inicio azul del Panel 3 es de vuelta, rosa para el impulso del comienzo y azul para el testigo de una nueva acción.

En todos los casos en los tres Paneles, el **fondo rosa, soporta e impulsa la acción** y el **azul es testigo de la acción que acontece**.

2.2. Espectadoras sobre el fondo negro adaptado a la forma de la bóveda. Pareja de espectadoras A1 y B1, en el mismo plano que las otras tres parejas de bailarinas, de esta forma se relacionan los paneles de los extremos, Panel 1-Panel 3, con el Panel 2. **Resultado**: Confluencia en el Panel 2.

Al ver los fondos rosa y azul cuyo límite son las bóvedas, aparece el fondo negro también en igual situación, con un límite adaptado a la forma curva de las bóvedas y el otro al contiguo de color.

El Fondo negro se encuentra en los tres paneles, adaptándose a la forma de las bóvedas y fundamentalmente relacionado con las espectadoras sentadas. El fondo negro de la figura A1, conexiona el Panel 1 (/bo/-curva del panel) y el Panel 2 (curva del panel-/cn/).

El fondo negro de la figura B1, conexiona el Panel 3 (curva del panel-/fk/ y el Panel 2 (/el/-curva del panel).

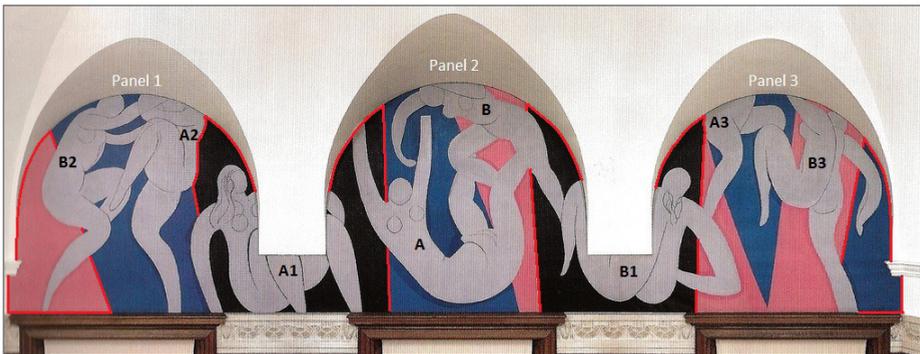


Figura 5. En el Panel 2 confluyen dos fondos negros. El Panel 2 empieza a configurarse como el punto central de la composición.

Se empieza a pronunciar una relación de confluencia hacia el Panel 2, de los Paneles 1 y 3, rompiendo la linealidad de la composición que hemos visto hasta ahora y haciendo que converjan los extremos en el Panel central.

- 2.3. Contraste de las espectadoras y su cabello. Espectadora A1 con cabello extendido y una relación de más peso con el Panel 1 y la espectadora B1 con cabello recogido y una relación de más peso con el Panel 3. **Resultado:** Se asocian los extremos entre sí, Paneles 1 y 3.

Espectadora A1 de frente, está bien ajustada al suelo, las extremidades cortadas. El pelo largo extendido en ondas, similares a las formas de las piernas de la pareja de bailarinas del Panel 1.

Espectadora B1 de espaldas, ella ligera flota sobre el suelo. El pelo recogido en forma de pico, tiene agrupaciones de mechones interiores con la misma

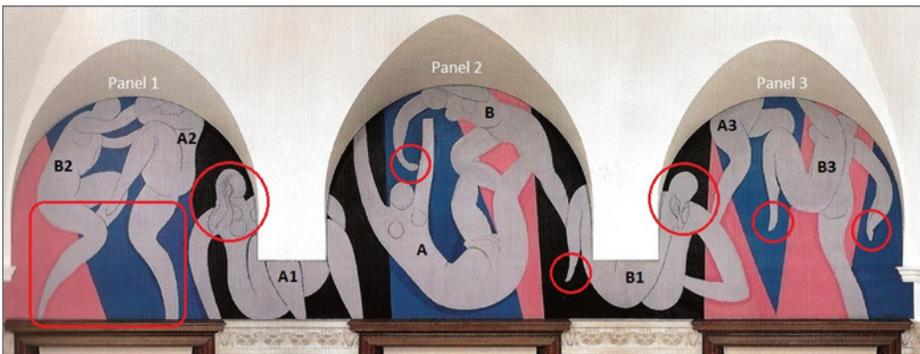


Figura 6a. Espectadora A1 con cabello extendido y relación de más peso con el Panel 1 y espectadora B1 con cabello recogido y relación de más peso con el Panel 3, amplía su relación al Panel 2.



Figura 6b. Detalle pelo A1.



Figura 6c. Detalle pelo B1.

forma, que se repite también en las manos y pies de tres bailarinas (B3-B1-B); estas tres bailarinas son las que posteriormente se unirán en una configuración llamada El salto (Ver infra 2.5.2. Salto...). Comienza una relación entre el Panel 3 y el Panel 2 que desembocará en configuraciones fundamentales.

2.4. Espectadora como bisagra de giro (A1 está de frente, gira y se vuelve de espaldas en B1), con ese giro, las dos bailarinas del Panel 1, giran para convertirse en las dos bailarinas del Panel 3 (B2 en B3, A2 en A3). **Resultado:** Relación de los extremos, Paneles 1 y 3 con las mismas protagonistas en dos secuencias diferentes.



Figura 7. Espectadora como bisagra de giro (A1 está de frente, gira y se vuelve de espaldas en B1). Resultado: Relación de los extremos, Paneles 1 y 3 con los mismos protagonistas en dos secuencias diferentes.

Panel 1: Inicio de la situación con respecto a la bóveda, constreñimiento profundo de la figura A2, fijación al suelo de todas las figuras.

Panel 3: Salida de la situación, en el Panel 3 se concentra el impulso necesario para hacer que A3 se eleve y salga de la bóveda.

Paneles 1 y 3, mismas protagonistas en dos secuencias diferentes:

A1-B1: Inicio, A1 de pelo suelto, planteamiento de la situación; Final, B1, concentración del impulso, concentra su pelo en una coleta. A1, brazo separado del cuerpo, disponible; B1, mismo brazo en pleno uso para impulsar.

B2-B3: La bailarina B2 con apoyo sutil sobre el suelo y con brazos sin energía que iniciaba la danza en el Panel 1, convertida en B3 con un potente apoyo de la pierna derecha sobre el suelo, que impulsa decididamente con todo su cuerpo y con los brazos a la bailarina constreñida A2, para que convertida en A3 atraviese la bóveda.

A2-A3: La figura constreñida A2 ha escapado, atravesando como A3 el límite de la bóveda.

En esta configuración se relacionan los Paneles 1 y 3, saltándose el Panel 2, para en las siguientes configuraciones acabar finalizando en ese Panel central. El giro del Panel 1 al Panel 3 impulsa con fuerza a la bailarina A2 para que atraviese el panel en A3.

2.5. Caída y salto. Resultado: Confluencia en el Panel 2.

Aparecen dos configuraciones, la de La caída y la de El salto, podemos identificarlas al relacionar los Fondos azul (configuración **La caída**) y rosa (configuración **El salto**) de los Paneles 3 y 2:

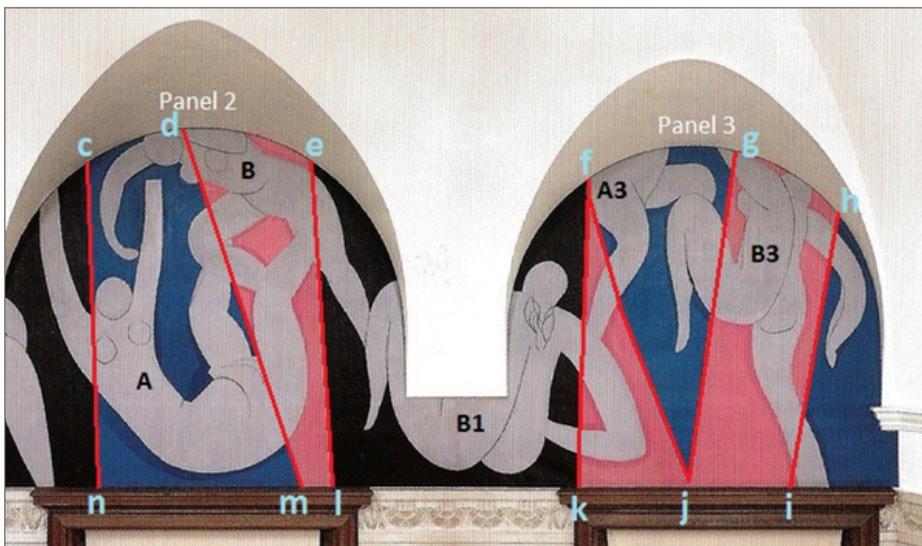


Figura 8a. Relaciona los Fondos azul (configuración La caída) y rosa (configuración El salto).

Configuraciones que remarcaremos a continuación.

2.5.1. Caída. Resultado: Relación entre las figuras (A2//A3, A). Relación entre el Panel 1//Panel 3-Panel 2.

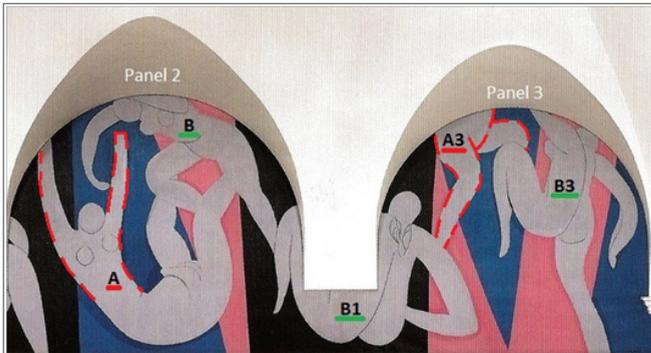


Figura 8b. Danza fuera de las bóvedas: Indicación en rojo de La caída. Asociación de bailarina A3 que sale lanzada del Panel 3 y bailarina A que cae de lo alto del Panel 2. La caída tiene más impulso con el giro inicial del Panel 1//en el Panel 3 (Ver configuración en Figura 7 y 9a) con el que se completa la relación entre las bailarinas (A2//A3, A).

Tres bailarinas para La caída de A: A2//A3, A.

Ver configuración anterior Panel 1//Panel 3, en esa configuración se tiene en cuenta el Panel 1 con bisagra (A1//B1) e impulso (B2-B3).

2.5.2. Salto. Resultado: Relación entre las figuras (B3, B1, B). Relación exclusiva entre el Panel 3-Panel 2.

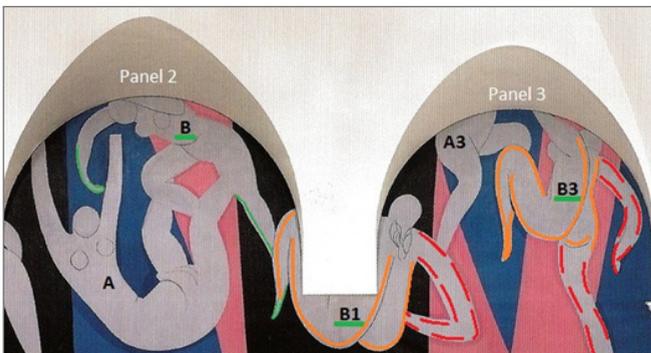


Figura 8c. Configuración de El salto: Relación entre las figuras (B3, B1, B).

Tres bailarinas para El salto de B: B3, B1, B.

La pierna de la bailarina B3 ajustada al suelo, es el comienzo de la danza en la otra dirección, en la vuelta. B3-B1, ambas son figuras femeninas de espaldas, que en dos tiempos se unen, replegándose la columna vertebral y toda la bailarina B3, para convertirse en la bailarina B1, e impulsar a la bailarina B, en su salto.

2.5.3. Caída y salto. **Resultado:** Relación final en el Panel 2:

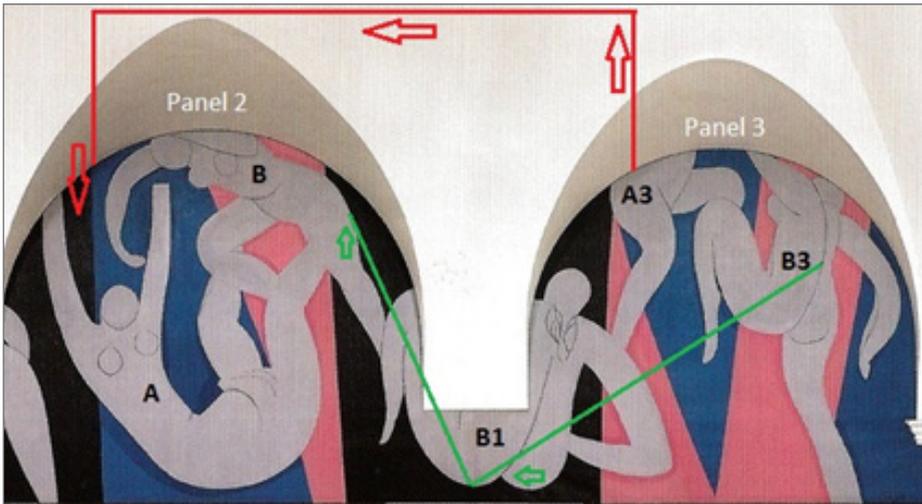


Figura 8d. Configuración de La caída y El salto para encontrar La pirueta circular continua en el aire entre A y B.

Tres bailarinas para La caída de A: A2//A3, A.

Tres bailarinas para El salto de B: B3, B1, B.

Saltan para unirse en el Panel 2: una para dejarse caer desde la altura y otra para abalanzarse sobre ella, pirueta en el aire que las une en un continuo giro.

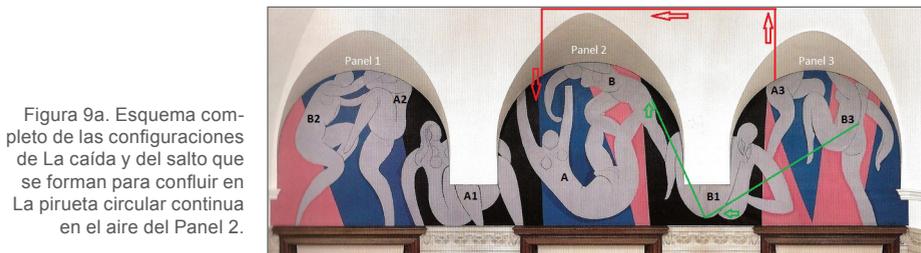


Figura 9a. Esquema completo de las configuraciones de La caída y del salto que se forman para confluir en La pirueta circular continua en el aire del Panel 2.

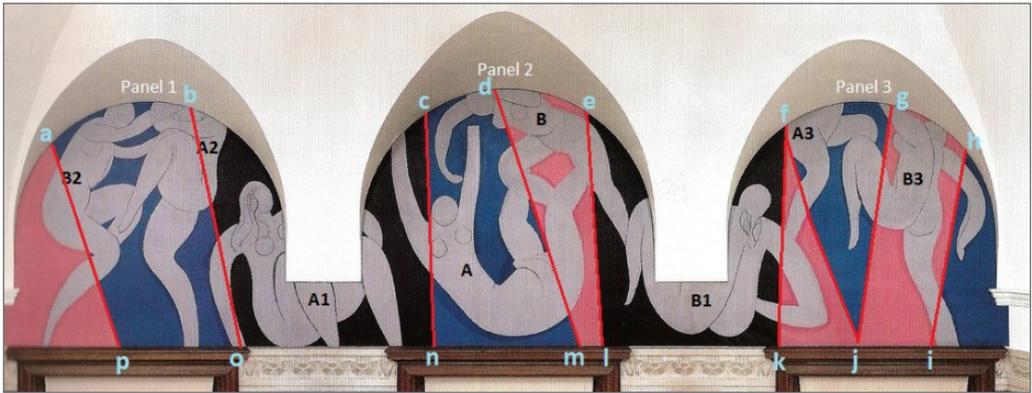


Figura 9b (idem Figura 4). Repaso de los Fondos azules (configurando La caída): Tres bailarinas para La caída de A: A2//A3, A, (intervienen con su impulso B2//B3). Repaso de los Fondos rosas (configurando El salto): Tres bailarinas para El salto de B: B3, B1, B, (B3, B1, son la misma figura).

2.6. Pirueta circular continua en el aire. Relación entre las figuras A y B del Panel Central. Resultado: Panel 2.

El movimiento circular continuo en el aire iniciado con dos bailarinas distintas A y B, con movimientos distintos que se retroalimentan: de caída a salto, de salto a caída, en un bucle continuo en el Panel 2 (central).



Figura 10a. Pirueta circular continua en el aire, entre A y B en el Panel central. Fijarse en el pliegue del estómago, se forma una columna de apoyo-sujeción-elevación, de una bailarina en la otra.

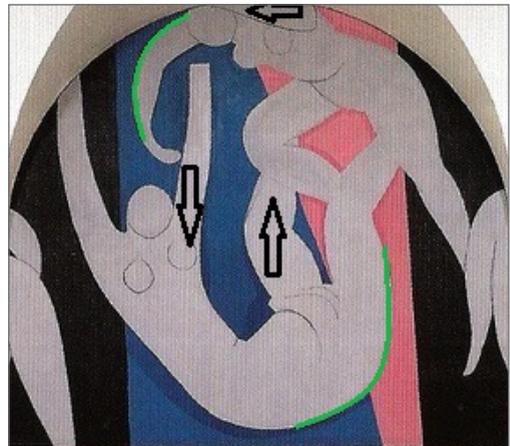


Figura 10b. Circuito de giro continuo, autónomo.

Las extremidades de las bailarinas A y B están cortadas y unidas, dan la idea de sujeción y sostenimiento de la figura que cae sobre la figura que se lanza por arriba. Sobre el pliegue del estómago, se forma una columna de apoyo-sujeción-elevación, de una bailarina en la otra, la bailarina se sujeta en la parte alta de la bóveda (Ver supra 2.1.3. Los fondos Rosa y Azul ... : En el Panel 2 el Fondo rosa), se suelta y se deja caer. Sin esa idea de sujeción la caída es menor.

2.7. La caída sin fin en el aire centrada en la bailarina A: Figura A cae-sube-se agarra-cae. **Resultado:** Fondo azul del Panel 2.

Las dos bailarinas se convierten en una (centrada en A), en perpetuo movimiento circular, en el que cae-sube, se agarra y se deja caer-sube, se agarra y se deja caer.

2.7.1. Configuración según el Fondo Azul de la obra.

En el Panel 2, aparece un fondo azul con límites /cn-dm/, que coincide con la configuración fundamental La caída sin fin en el aire.

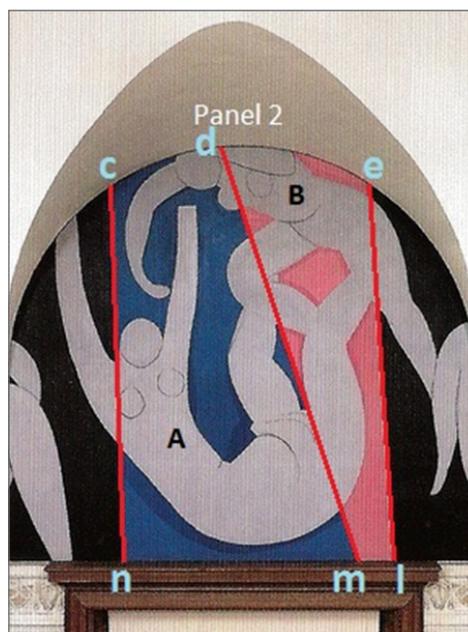


Figura 11a. Fijarse en el Fondo azul y sus límites, apreciar las formas de bailarina que quedan incluidas dentro. Exactamente es la configuración de la caída sin fin en el aire centrada en la bailarina A.

2.7.2. Configuración según los ejes topológicos de la obra.



Figura 11b. Vertical principal que señala la configuración de La caída sin fin en el aire centrada en la bailarina A (Ver también Figura 2a).

2.8. Cierre del principio y el final de las configuraciones de *La Danza Barnes*. **Resultado:** Relación entre el Panel 2 y el Panel 1 y entre el Panel 1 y el Panel 3.

2.8.1. *La caída sin fin en el aire centrada en la bailarina A, cerrada.*

Resultado: Enlace entre el final del movimiento circular autónomo en el aire en A y el principio de las configuraciones con la espectadora A1 y bailarina A2. Relación entre el Panel 2 y el Panel 1.

2.8.1.1. Configuración representando dos pechos.

Las únicas bailarinas construidas con los dos pechos, de tamaño y forma circular similares son A, B y A1.

Son las bailarinas del movimiento circular continuo A, B y el comienzo de toda la composición A1.

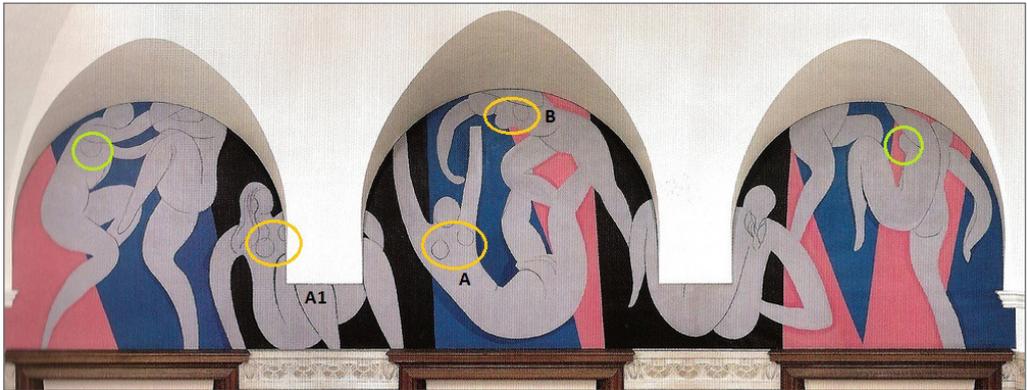


Figura 12. Las tres bailarinas A, B del Panel central y la espectadora A1 relacionadas por mostrar los dos pechos, de tamaño y construcción circular similares.

Relación de las bailarinas B2-B3 que muestran un solo pecho, coincidentes con el comienzo y final de la escena. La asociación es evidente entre A (configuración de La caída sin fin en el aire centrada en la bailarina A) y A1, como remate final de la obra, donde el movimiento de perpetua caída protagonizado por A, se asocia a la bailarina A1, atada al suelo, con las extremidades cortadas. El origen se enlaza con el final del tema.

2.8.1.2. Configuración según el Fondo Azul de la obra.

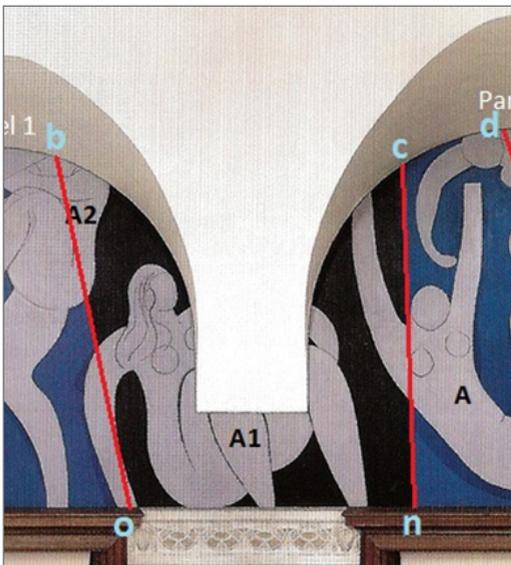


Figura 13a. Relación de las bailarinas A2-A1-A, a través del brazo y su relación con el Fondo azul. Enlace entre el final A y el principio (A1-A2).

En este apartado vamos a señalar la otra relación importante que se establece a través de la utilización del fondo azul (testigo de la acción que acontece) y que refuerza la última configuración que se produce en el análisis, La caída sin fin en el aire centrada en la bailarina A, cerrada:

Panel 1: Apremiar cómo /bo/apuntala y fija el impedimento de A2 para traspasar la bóveda. Con esta línea límite/bo/ la relación entre la cabeza rodeada por el brazo de la bailarina A2 y el brazo de A1 se refuerza.

Panel 1 y Panel 2: /bo/deja fuera del fondo negro el brazo de A1, /cn/ deja dentro del fondo negro el brazo de A, un brazo completamente anclado y un brazo completamente elevado, relación entre estas dos bailarinas A1 y A.

Así quedan relacionadas las bailarinas A2 -A1-A, a través del brazo (brazo recogido rodeando la cabeza (A2)- brazo completamente anclado al suelo (A1)- brazo completamente elevado (A)).

Se lee la relación entre A2, A1 y A en su configuración última de movimiento continuo de caída sin fin.

El desplome es más contundente al compararlo con la extrema sujeción al suelo (A1) y la liberación es más expresa al compararla con la opresión(A2).

2.8.1.3. Configuración según los ejes topológicos de la obra.

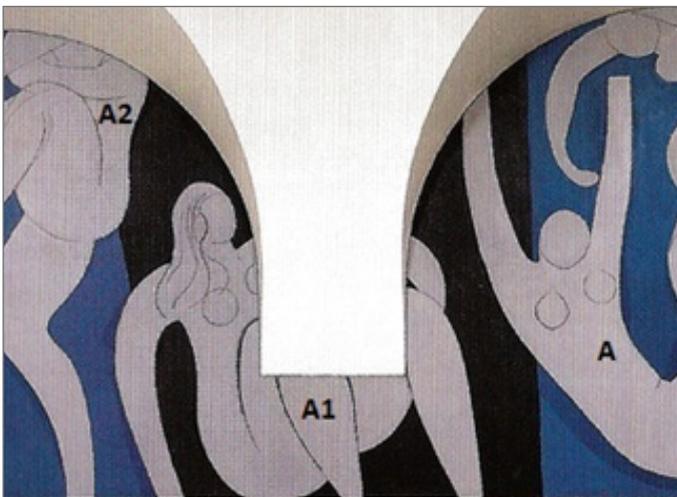


Figura 13b. Verticales principales del Panel 1 y del Panel 2 que señalan el enlace entre el final A y el principio (A1-A2) (Ver también Figura 2a).

2.8.2. La configuración Lineal, cerrada. Resultado: Enlace entre el principio y el final, con las bailarinas B2 y B3. Relación entre el Panel 1 y el Panel 3.

B2 y B3, bailarinas del principio y final de toda la escena, guardan similitud también en esta ocasión, por ser las únicas que muestran un solo pecho, conformando un refuerzo de comienzo y final de la escena.

3. LA ESENCIA DEL TEMA PROPUESTO ‘LA DANZA’ EN LA SALA DE LA FUNDACIÓN BARNES: RESUMEN DEL PLANO DE LA EXPRESIÓN Y EL PLANO DEL CONTENIDO.

3.1. PLANO DE LA EXPRESIÓN.

Lectura orientada.

Podemos acabar resumiendo que la lectura orientada de *La Danza Barnes* nos lleva de identificar ocho bailarinas, seis de ellas danzando de dos en dos y otras dos sentadas, a una coreografía de tres bailarinas para construir la caída y otras tres para conseguir el salto, para reducirse a dos bailarinas centrales que se unen en un movimiento de pirueta infinita, logrando al final un movimiento circular continuo de caída y salto reducido a una sola bailarina, que se enlaza con la bailarina más sujeta de la composición, y esta con la más comprimida, para subrayar la diferencia entre el movimiento y el reposo, la liberación y la opresión, y reforzar así el movimiento en caída libre y continuo por contraste, a la vez que identifica el final con el inicio de una danza sin fin.

Las anáforas¹¹ de *La Danza Barnes* se han ido formando a través del contrapunto, el compás (1-2 y 1-2-3) y el ritmo diferente, está basada en la asociación significativa de contrapuntos, la unión de compases y ritmos diferentes como si se tratara de una coreografía que interpretase “La caída sin fin en el aire”.

El **contrapunto** ha sido la base de todas las configuraciones significantes del texto plástico que hemos analizado (Ver supra 2: Organización sintagmática de *La Danza Barnes*. Lograr la caída sin fin en el aire), podemos recordar alguno de esos contrapuntos: (de frente/de espaldas), (pelo suelto/pelo

recogido), (anclada/suelta), (fondos bicolor Rosa/Azul), (opresión/liberación), (caída/salto), etc. y resaltar el contrapunto final extremo, La caída sin fin en el aire centrada en la bailarina A, cerrada: A2 la figura más constreñida, junto a A1 la figura más anclada al suelo y A en continua caída libre (liberación extrema/opresión), (el desplome/extrema sujeción al suelo).

La articulación del contrapunto sucede en **compases** 1-2 y 1-2-3, en toda la composición de las tres bóvedas, señalamos algunos ejemplos para comprender su vínculo:

El texto plástico está organizado en compases **1-2**: Dos espectadoras sobre fondo negro; dos bailarinas por cada Panel, dos fondos de color rosa y azul por cada pareja, dos ritmos diferentes uno para la caída y otro para el salto, pirueta circular continua (A-B), paso del Panel 1 al 3 en dos tiempos: B2-B3//A2-A3//A1-B1, configuración de cierre lineal (B2-B3), relación Paneles 3-2 para el salto, relación Paneles 2-1 para la configuración última de La caída sin fin en el aire centrada en la bailarina A, cerrada.

También el texto plástico está organizado en Compases **1-2-3**: Caída: A2-A3-A relacionando Paneles 1-3-2, Salto: B3-B1-B, obra completa en 3 paneles, configuración última de La caída sin fin en el aire centrada en la bailarina A, cerrada (A2-A1-A).

Como podemos apreciar, se trata de la articulación significativa de contrapuntos, compases y ritmos distintos hacia un final definido, en una única melodía o coreografía.

3.2. PLANO DEL CONTENIDO.

La articulación del plano de la expresión (lectura orientada de configuraciones significantes) da como resultado su correspondiente articulación del plano del contenido:

Con respecto al significado de la obra, podemos decir que *La Danza Barnes* tiene los componentes de **coreografía** o unidad cerrada, para la que se necesita la **ayuda activa** de todas las bailarinas en un circuito de ida y vuelta, tanto para la configuración Lineal que empieza en B2 y acaba en B3, como para la configuración de La caída sin fin en el aire, donde la caída continua de la bailarina A, se cierra con el principio (A2-A1), que son las bailarinas del comienzo de todas las configuraciones de sentido.

En esta obra se expresa la idea de **esfuerzo intenso y logro**, como podemos ver en la relación B2-B3: Comienzo y final de un esfuerzo importante y una conquista, y en la relación A-B la consecución del dominio del cuerpo en el aire.

Habla de la **liberación que supone el movimiento de danza circular continua en el aire**: A2 (opresión)-A1 (sujeción) que contrasta, para reforzar, con lo que representa A (liberación/movimiento continuo en el aire/autonomía).

RESUMEN

Coreografía o unidad cerrada (basada en el contrapunto, los compases 1-2 y 1-2-3, y ritmos diferentes), la idea de esfuerzo intenso y logro, la idea de la liberación y autonomía que supone el movimiento de danza circular continua en el aire, en contraposición a la opresión y la sujeción, el esfuerzo conjunto de varias bailarinas para expresar una sola idea de caída sin fin en el aire.

Henri Matisse condensa en este texto plástico la naturaleza propia de la danza, el logro de libertad, de autonomía, de la superación que supone conquistar el objetivo del movimiento continuo en el aire, a través de la danza de un conjunto de bailarinas.

Matisse, como en toda su obra, trabajó para reflejar la esencia del tema propuesto “La Danza”¹¹ en la sala de exposición de la Fundación Barnes:

“Bajo esta sucesión de momentos que componen la existencia superficial de los seres y de las cosas y que los reviste de apariencias cambiantes, pronto desvanecidas, es posible descubrir un carácter más verdadero, más esencial, en el que el artista debe aplicarse para obtener una interpretación más duradera de la realidad.”

(ibidem 2010, 54)

Su incansable investigación plástica sobre la esencia y la síntesis, indagando en lo que los semiólogos llaman los dos planos, el de expresión y el de contenido, fue el perseverante hilo conductor de su práctica pictórica (Ver supra

1. Significado del texto plástico *La Danza Barnes* a través de la semiótica de Algirdas Julien Greimas [1917-1992]).



Figura 14. Coreografía en compás y contrapunto para el movimiento de la caída sin fin en el aire, integrado en la arquitectura. *La Danza Barnes* (1932-1933).

Referencias

- Arnheim, Rudolf. 1984. *El poder del centro: Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza
- The Barnes Foundation. 2014. "The Dance, 1932-1933". Registro del catálogo web. <http://www.barnesfoundation.org/collections/art-collection/object/6967/the-dance>
- Debray, Cécile. 2012. "La dualité en peinture". Pp. 14-18 en *Matisse, paires et séries : ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition...* Cécile Debray, dir. París: Centre Pompidou
- Greimas, Algirdas Julien. 1991. "Semiótica figurativa y semiótica plástica". Traducido por José María Nadal con la col. técnica de Nieves Amavizca. *ERA Revista Internacional de Semiótica* 1(1-2): 7-38
- Matisse, Henri. 2010. *Escritos y Consideraciones sobre el Arte*. Texto y notas establecidos por Dominique Fourcade. Barcelona: Paidós
- Moliner, Maria. 1991. *Diccionario del uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos
- Percheron, René & Christian Brouder. 2002. *Matisse. De la couleur à l'architecture*. París: Citadelles & Mazenod
- Sainz Gil, Ana María. 2015. "Interpretación de la 'La Danza' de Stschoukine (1909-1910), realizada por Henri Matisse. Obra que representa el momento álgido de su perseverante investigación artística sobre la danza". *Ausart* 3(1): 130-151.

Notas

- ¹ Medidas ofrecidas por la web de la Fundación Barnes, Filadelfia (EE.UU.).
- ² "(...) la pintura fue instalada, en mayo de 1933, (...) en la sala central de la Fundación Barnes en Merión (EE.UU.). El trabajo fue realizado por Henri Matisse en (...) su estudio situado en la calle Désiré Niel número 8, de Niza (Francia)." (Matisse 2010, 151).
- ³ Se ha aplicado en este trabajo, la teoría expuesta en su artículo fundador (Greimas 1991, 7-38).
- ⁴ Podemos apreciar la profundidad del raciocinio sobre el arte a través de sus escritos en (Matisse 2010).
- ⁵ Podemos ver más sobre el paralelismo de las investigaciones de Henri Matisse coincidentes con los presupuestos de A. J. Greimas en "3. El análisis semiótico y la genial obra de Matisse", en "Interpretación de la 'La Danza' de Stschoukine (1909-1910), realizada por Henri Matisse. Obra que representa el momento álgido de su perseverante investigación artística sobre la danza" (Sainz Gil 2015, 146-147).
- ⁶ La exposición llevada a cabo en el Centro Pompidu de París, tal como se refleja en su catálogo se centra en mostrar al artista como investigador plástico y exponer su metodología de trabajo para mostrar evidencias sobre la génesis del significado de la pintura (Debray 2012, 14-18).
- ⁷ Taxonomía: Comp. Con las raíces del gr. "taxis", ordenación, deriv. de "tasso", ordenar, disponer, y "nomos", ley; (...)" (Maria Moliner 1991).

8. Las categorías plásticas se pueden dividir en categorías eidéticas que atenderían al límite o contraste entre planos y las categorías cromáticas que serían las categorías plásticas formadas por las superficies entre esos límites.
9. Ver más acerca de cada una de estas bases taxonómicas que permiten hacer operativo el análisis del texto plástico en "2. Significado del texto plástico "La Danza" de Stschoukine a través de la Teoría de Greimas", en "Interpretación de la "La Danza" de Stschoukine (1909-1910) ...", (Sainz Gil 2015, 133-136).
10. El dispositivo topológico tiene que ver principalmente con el formato del plano de representación y sus ejes estructurales (vertical, horizontal y diagonales principales), señalados en "Capítulo 5: El pivote invisible" (Arnheim 1984, 101-122).
11. Greimas explica lo que es la anáfora en un texto plástico: "(...) *consiste en la iteración y en la reaparición de un único término, empleado sin embargo, en un contexto diferente, o, lo que es lo mismo, en una configuración diferente*" (1991, 29).
12. Ver el análisis semiótico de otra obra de Henri Matisse sobre el tema de la danza, "La Danza" de Stschoukine (1909-1910), perteneciente a su primer período artístico y comparar la articulación de los dos planos, plano de la expresión y plano del contenido en estas dos obras representativas del genio, en su periodo inicial: La Radical (1905-1916) y en el final: La Realizada (1931-1954) en que se divide su producción, (el periodo intermedio sería La "de Niza" (1917-1930)) (Debray 2012, 14).
En Percheron y Brouder se analizan los antecedentes de "La Danza Barnes" y la perseverante investigación de Henri Matisse sobre la danza a lo largo de su vida (2002, 28-43).

Figuras

Figura 1. Fuente: Usuario de Flickr : "mbell1975". 2012. "Henri Matisse - The Dance, 1933 at Barnes Foundation Philadelphia PA", [ref. 26/8/2012]. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/mbell1975/8057902049>. Acceso 23 jul. 2015.

Figura 14. Fuente: Dauheimer, Marie. 2014. "Henri Matisse: The cut outs at the Museum of Modern Art in New York", [ref. 4/11/2014]. *Marie Dauheimer's Art and Anatomy blog*. Disponible en: <http://mariedauheimer.blogspot.com.es/2014/11/henri-matisse-cut-outs-at-museum-of.html>. Acceso: 2 oct. 2015.

(Artículo recibido 29-09-16; aceptado 09-06-2017)