



## Práctica, teoría y experimentación desde la Imagoteca. La danza y Henri Matisse

Practice, theory and experimentation from the Imagoteca. Dance and Henri Matisse

ANA MARÍA SAINZ GIL

Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. (España)  
[anamaria.sainz@ehu.eus](mailto:anamaria.sainz@ehu.eus)

Recibido: 20 de mayo de 2021

Aceptado: 22 de julio de 2021

### RESUMEN:

Vamos a iniciar esta Imagoteca, o proyecto de orden y clasificación para su consulta de obras analizadas según los presupuestos de la semiótica generativa, con el análisis de dos obras del genio Henri Matisse pertenecientes a su investigación sobre la danza: “La Danza de Stschoukine” (1909-1910) y “La danza Barnes” (1932-1933).

Nos aproximaremos al análisis de ambas obras según los presupuestos teóricos del semiólogo francés A.J. Greimas, explicaremos las configuraciones de sentido que se van produciendo a través de la lectura global y orientada de cada texto plástico, determinada por las propias asociaciones y sus saltos anafóricos, para mostrar la organización sintagmática.

Este segundo discurso respecto a lo figurativo, acabará por desvelar la estructura profunda del significado de cada obra y su diferente estructura mítica. Compararemos los sistemas semi-simbólicos redundantes de ambas obras, para identificar en la Imagoteca posibilidades distintas de expresión sobre la danza.

**PALABRAS CLAVE:** Imagoteca, danza, lenguaje plástico, semiótica greimasiana, estructura mítica.

### ABSTRACT:

We are going to start this Imagoteca, or project of order and classification for your consultation of works analyzed according to the presuppositions of generative semiotics, with the analysis of two works by the genius Henri Matisse belonging to his research on dance: "The Dance of Stschoukine" (1909-1910) and "The Barnes dance" (1932-1933).

We will approach the analysis of both works according to the theoretical assumptions of the French semiologist A.J. Greimas, we will explain the configurations of meaning that are

produced through the global and oriented reading of each plastic text, to show the syntagmatic organization and the reading order determined by the associations themselves and their anaphoric jumps.

This second discourse regarding the figurative, will end up revealing the deep structure of the meaning of each work and its different mythical structure. We will compare the redundant semi-symbolic systems of both works, to identify different possibilities of expression about dance in the Imagoteca.

**KEYWORDS:** Imagoteca, dance, plastic language, Greimasian semiotics, mythical structure.



## 1. Introducción

Iniciaremos esta Imagoteca, o proyecto de orden y clasificación para su consulta de obras analizadas según los presupuestos de la semiótica generativa, con el análisis de dos obras del genio Henri Matisse (1869-1954) pertenecientes a su investigación sobre la danza, que queda dividida en tres períodos según Debray (2012, p.14): La radical (1905-1916), La “de Niza” (1917-1930)", La realizada (1931-1954).

Vamos a analizar la obra más significativa del primer período, “La Danza” de Stschoukine (1909-1910) en óleo sobre lienzo, que es conclusiva dentro del período La radical donde se destacan los procesos de creación; y también estudiaremos la más significativa del último período, “La danza Barnes” (1932-1933), pintura adaptada a la arquitectura y realizada en óleo sobre lienzo en tres paneles, con la que da comienzo dentro del período La realizada, a los funcionamientos formales que ocuparan su investigación más propia hasta el final de su vida, la técnica de los papeles pintados con gouache y recortados (Percheron y Brouder, 2002, p.42).

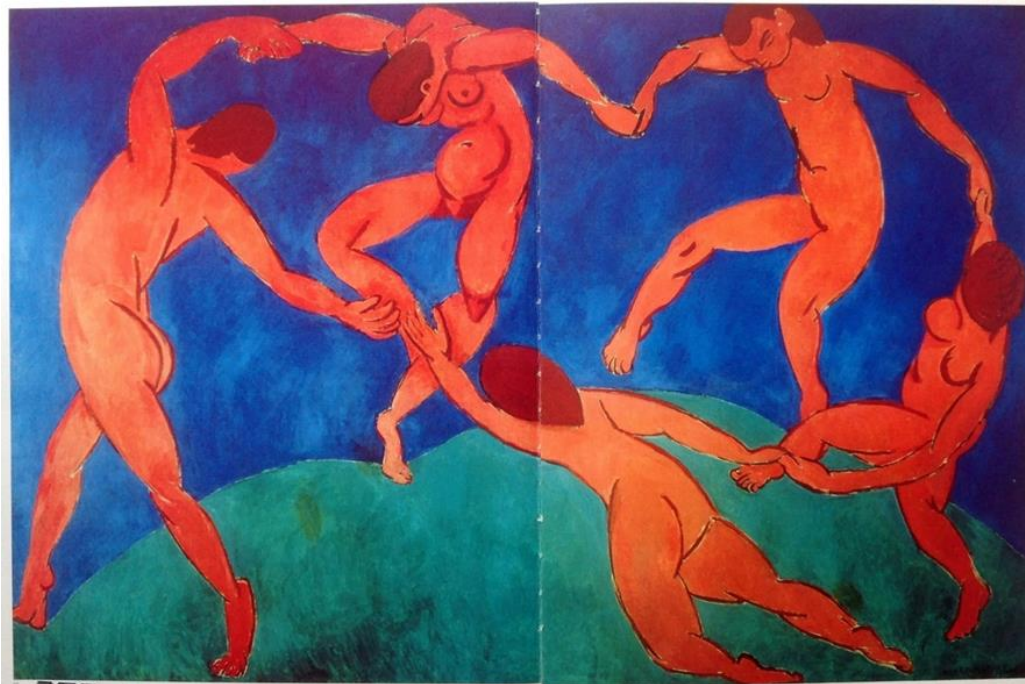


Figura 1. La Danza de Stschoukine, 1909-1910, Óleo sobre lienzo, 260 x 391 cm. Museo del Ermitage (San Petersburgo - Rusia). (En Percheron y Brouder, 2002, pp.34-35).



Figura 2. 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.). (En Catálogo The Barnes Foundation).

Completaremos el análisis de la organización sintagmática de ambas obras, que fueron objeto de un primer estudio de articulaciones significantes en (Sainz, 2015; 2016) según los presupuestos teóricos del semiólogo francés Greimas (1991), para ahondar en dichos análisis plásticos y descubrir la estructura mítica de cada una de las obras según (Greimas, 1991; Polidoro, 2016).

Expondremos la articulación de expresión y articulación de contenido de estas dos obras o sistemas semi-simbólicos redundantes, para identificar en la Imagoteca posibilidades distintas de expresión sobre la danza. Identificaremos el segundo discurso respecto a lo figurativo, acabando por desvelar la estructura profunda del significado de cada obra y su diferente estructura mítica.

## 2. Métodos

El análisis efectuado supone poner en práctica los presupuestos planteados por A. J. Greimas en el artículo fundador “Semiótica figurativa y semiótica plástica” (Greimas, 1991, pp.7-38) y las consideraciones sobre la semiótica greimasiana en (Polidoro, 2016).

El análisis estructuralista nos lleva a considerar el texto plástico como un sistema semi-simbólico, que se construye en el interior de cada texto y queda determinado por el plano de representación y su articulación interna de contrastes plásticos. La organización del significado es local y atiende a criterios de funcionamiento 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 sistema semi-simbólico se identifica el sentido independientemente del contenido figurativo y se corresponde con el nivel profundo y abstracto de la figuratividad, tal como manifiesta Polidoro “Lo semi-simbólico construye, respecto a lo figurativo, un segundo discurso, que a menudo se coloca en contacto directo con las estructuras profundas del significado. Es un enriquecimiento notable del sentido de un texto.” (Polidoro, 2016, p.124).

La organización semi-simbólica se caracteriza por la unión de un contraste o categoría (dos términos opuestos) del plano de la expresión, con un contraste o categoría (dos términos

opuestos) del plano del contenido. Estas categorías o contrastes plásticos pueden ser cromáticos y eidéticos y se articulan dentro del dispositivo topológico o marco, lo que conforma las bases taxonómicas para el análisis semiótico.

La organización sintagmática o configuraciones de sentido se van produciendo a través de las asociaciones derivadas y simultáneas de las bases taxonómicas antes mencionadas. En nuestros análisis, las categorías plásticas cromáticas se ayudan del análisis del comportamiento del color (Arnheim, 1979, pp.363-407) y el dispositivo topológico se ve articulado según los ejes del plano de representación (Arnheim, 1984).

El proceso activo de articulación de expresión y articulación de contenido que se realiza en cada texto plástico, vincula configuraciones significantes a varios niveles. Los contrastes plásticos de estas unidades y los que se van formando en unidades más grandes, son los que organizan sintagmáticamente los textos. La orientación de la lectura del texto plástico, el comienzo de esta y su transcurso, podemos admitir que no es lineal, viene determinada por el orden en la captura de esas configuraciones significantes (Sainz, 2015, pp.133-136).

Hay que tener presente también para seleccionar el sentido o los sentidos correctos del texto plástico, el mecanismo de anclaje, que es el que proporciona el texto verbal que acompaña al texto visual, Barthes en Polidoro (2016, pp.38-39).

El sistema semi-simbólico de tipo redundante, supone un incremento de categorías del plano de la expresión (varios contrastes) que representan la misma categoría del plano del contenido (un único contraste), es el más utilizado frente a los tipos sincréticos o de un corpus limitado de textos (Polidoro, 2016, pp.121-122).

Cuando se ha acabado el análisis se reconocen otras captaciones acrónicas de la significación o aprehensiones míticas atemporales, asentadas en esa estructura base que ha permitido reconocer la significación global del texto. Todas las superficies plásticas cerradas (por lo tanto semi-simbólicas), aparecen como predispuestas a organizarse en estructuras míticas, donde las oposiciones semánticas profundas e irreconciliables resultan englobadas en un único elemento (figurativo y/o plástico) que hace las veces de mediador.

### **3. Resultados y Discusión**

Exponemos las configuraciones de sentido que se producen a través de la lectura global y orientada del texto plástico de “La danza” de Stschoukine y “La Danza Barnes”, haremos un resumen de las organizaciones sintagmáticas más relevantes (ver el desglose pormenorizado en Sainz, 20015; 2016) que sirvan para encontrar la base de articulación plástica del contenido profundo y se puedan aplicar a otros trabajos, objetivo de la Imagoteca que planteamos.

#### **3.1. Organizaciones sintagmáticas más relevantes de “La danza” de Stschoukine y su estructura mítica**

Empezaremos indicando que el dispositivo topológico sobre el que se producen las asociaciones derivadas y simultáneas, de configuraciones de sentido que conforman la organización sintagmática, tiene señaladas las referencias principales, vertical, horizontal y diagonales principales; 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 (ver Figura 4 y Figura 5).

Esas organizaciones sintagmáticas fundamentales de la obra hablan del Movimiento continuo en dos direcciones opuestas para conectar a las bailarinas, de la Circularidad de la composición y de la Relación de las bailarinas con la naturaleza. A su vez, estas configuraciones de significado subrayan la estructura mítica de la obra, veremos al final como la propuesta en el nivel figurativo, la danza en círculo-cadena de cinco bailarinas unidas, que tiene lugar entre el cielo y la tierra, ofrece un discurso de mediación que nos muestra dos términos irreconciliables.

### Movimiento continuo en dos direcciones opuestas para conectar a las bailarinas

Podemos observar la interconexión fluida de todas las bailarinas en circuitos circulares sin solución de continuidad, en el sentido de las agujas del reloj, y en su contrario. Para ello se sirve de circuitos entre los pies, que luego suben por las extremidades inferiores, y a partir de ahí, entran en conexión todas las bailarinas a través de sus cuerpos, extremidades inferiores y superiores, encontrando dos pivotes de cruce A y B, que sirven de cambio de vía para que el recorrido en todas las direcciones se pueda producir fluidamente y de forma continua.

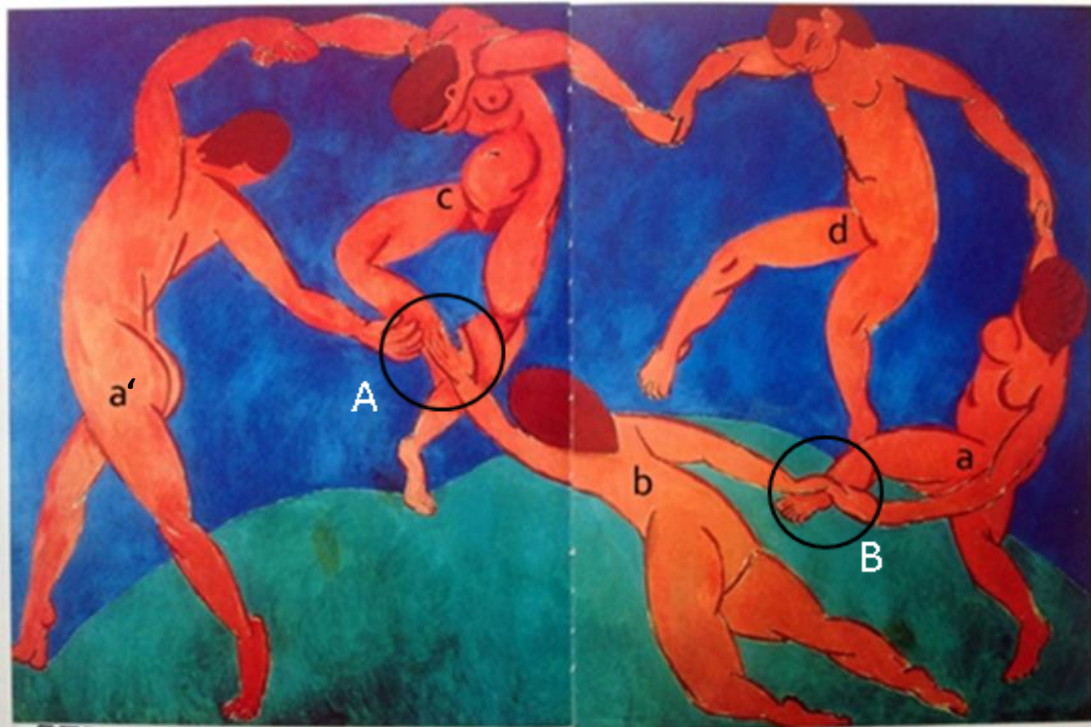


Figura 3. Pivotes estratégicos A y B para la conexión en todas las direcciones.

La sucesión de los circuitos coge mayor velocidad cuándo llega a la bailarina de espaldas (b), que se ha soltado de la cadena y eso provoca un empuje para lograr unir todas las manos. El fluir viene determinado también por esta bailarina (b) que queda flotando ingrávida en su esfuerzo por llegar a coger la mano de (a').

### Circularidad de la composición en la danza

Luego empiezan a verse conexiones de cierre de la cadena de bailarinas, protagonizadas por las figuras (a', a), en cada extremo de la obra y lo hacen con un movimiento simultáneo del mismo paso de baile, pero adelantando una pierna distinta cada figura, aportando ritmo al movimiento sincrónico. La bailarina (b) une estas dos figuras (a, a') y desde los cruces A y B, nos dirige a (c) primero, con pierna recogida y (d) después, con pierna estirada, resultando un movimiento de paso de baile de flexión y extensión de pierna, son las dos bailarinas que juntas provocan ese

movimiento. Movimientos de conexión dos a dos, bailarinas (a, a') y bailarinas (c, d), unidos en cualquiera de los casos por la bailarina b. Unión a través de pasos de baile y ritmo que conectan a las bailarinas del círculo.

A través del diálogo entre cuadrantes superior-inferior e izquierda-derecha del dispositivo topológico se identifican los esquemas de cuatro características de las danzas en cadena-círculo.

En el cuadrante superior izquierdo, la danza completa de esta obra se resume en dos bailarinas que ejecutan bailes distantes, uno más armónico, otro más tribal que entran en diálogo con el cuadrante inferior izquierdo, donde se aprecia la simetría del paso de baile de dos bailarinas, queriendo igualar a las dos danzas distantes, que por refinada o tribal que sean, tienen la misma base, que es el ritmo, el compás y la coreografía.

El cuadrante superior derecho representa el esfuerzo por mantener la unión y levantar mientras se baila, que entra en diálogo con el cuadrante inferior izquierdo donde se fluye en la misma dirección señalada, identificando el esfuerzo necesario para mantener una dirección marcada y que la danza fluya.

Entre el cuadrante superior izquierdo y superior derecho, se establece el diálogo del esfuerzo para mantener la danza en círculo y entre el cuadrante inferior izquierdo y el inferior derecho el diálogo identifica, como ir al unísono en la coreografía permite que la danza fluya y se mantenga la dirección establecida.



Figura 4. Características comunes en las danzas cadena-círculo identificadas por el diálogo de cuadrantes, como son la unión a través del esfuerzo, la intencionalidad de seguir un ritmo, un compás, una dirección y una fluidez.

Por otra parte, a través de las superficies enmarcadas por las diagonales del dispositivo topológico podemos identificar para la zona superior de la diagonal ascendente, un espacio que subraya tres configuraciones, una es la de movimiento de la cadeneta en dirección de las agujas del reloj, otra la identificación del pivote o cruce A y otra la configuración que apuntala el circuito, para empujar hacia dentro desde la esquina inferior con la pierna de (a').

A su vez la zona superior de la diagonal descendente, subraya las otras tres configuraciones, la de movimiento de la cadeneta en dirección contraria a las agujas del reloj, la identificación del pivote o cruce B y la configuración que apuntala el circuito para empujar hacia dentro, desde la esquina inferior con la pierna de (a).

Estas diagonales agrupan paquetes de tres configuraciones y con tres bailarinas, reflejando la simetría en la organización de las configuraciones dentro del dispositivo topológico.

Por otra parte, la zona inferior de la diagonal descendente remarca la relación entre la bailarina (b) como elemento de unión con la bailarina (a') y de nuevo aparece el pivote o cruce A. Esta bailarina (a') es la que inicia el movimiento en el sentido de las agujas del reloj. Por otro lado, la zona inferior de la diagonal ascendente remarca la relación entre la bailarina (b) como elemento de unión con la bailarina (a) y el pivote o cruce B. La bailarina (a) es la que inicia el movimiento en el sentido contrario a las agujas del reloj.

En estas divisiones la bailarina (b) se identifica como el elemento de unión, entre las significativas bailarinas de los extremos de paralela estructura (a', a) y también punto de conexión con los valiosos dos cruces o pivotes (A, B). Además, esta disposición simétrica en el dispositivo topológico, habla de otra configuración donde (b) es el punto de unión entre (a', a), ésta vez porque acentúan la circularidad de la composición, esta circularidad se produce por la torsión del cuerpo de (a'), en forma de paréntesis y también por la forma de paréntesis del cuerpo de (a), al otro extremo de la composición. Las piernas de ambas bailarinas (a', a) apuntalan el círculo de baile empujando hacia adentro, para concentrar la configuración circular.



Figura 5. Las organizaciones sintagmáticas quedan limpiamente mostradas reflejando la simetría en la ocupación del dispositivo topológico. Movimiento de la cadeneta en dirección de las agujas del reloj y su contraria. Señalando y apuntalando estos movimientos complementarios desde las esquinas inferiores del cuadro con las extremidades inferiores de las respectivas bailarinas.



Figura 6. Identificación de los dos pivotes o cruces A y B, como configuración sintagmática fundamental: Están señalados en todas las divisiones topológicas de las diagonales. Bailarina (b) como elemento de unión de las dos bailarinas (a', a), que inician los movimientos izq-derech y derch-izq de la cadeneta a cada lado del cuadro y que también forman un paréntesis con sus cuerpos reforzando la circularidad de la composición. La figura (b) es el punto de conexión con los dos cruces o pivotes A y B.

En cada una de estas secciones delimitadas por las diagonales, se puede apreciar cómo las bailarinas están ocupando hasta el límite los bordes del cuadro. Se evidencia que los límites del dispositivo topológico son los propios límites de la escena y empujan hacia dentro, hacia el círculo de la danza-cadena.

### La relación de las bailarinas con la naturaleza

Nos falta determinar las configuraciones plásticas significantes entre las bailarinas, el cielo y la tierra dentro del dispositivo topológico.

La tierra responde a la presión del pie de tres bailarinas (a', c, d) que toca la tierra en la maleable línea de horizonte, estas tres bailarinas guardan relación con la parte superior, acoplándose los cuerpos a los límites del plano de representación; otras tres (a, b, a') se relacionan con la tierra en la parte inferior del plano de representación, conectan oscureciendo la tierra al presionar sobre ella (a, a'), o bajando el tono al soltarse (b), estas tres bailarinas marcan una fuerte direccionalidad ascendente.



Figura 7. Bailarinas llevando la escena hacia arriba desde el borde inferior del cuadro.

Se pone en evidencia que el contorno del cuadro es el límite real de la escena, a modo de un sándwich entre el cielo y la tierra. El límite por arriba del cuadro y el cielo oscurecido en la parte superior, presionan a las bailarinas, y las bailarinas presionan al suelo, generando presiones hacia abajo, que se contrarrestan con la ligereza de los pies que arrancan de la base del cuadro y tiran hacia arriba, la fluidez ascendente se produce.

Por arriba y por abajo queda cerrada la escena porque se adaptan los cuerpos a los límites del plano de representación. Todo lo que tiene lugar, queda cerrado en el plano de representación

También hay otra forma de conexión entre cielo, bailarinas y tierra, que es a través de la configuración del color (ver ampliados en Sainz, 2015, pp.140-142), que nos lleva a ver como el dinamismo de la danza está apoyado también por el color utilizado en la escena.

En un principio, el dinamismo se produce gracias al tratamiento abundante de claros y oscuros generalizados, después por la tensión dinámica que emana de las mezclas por “ semejanza del dominante”, cuyo efecto discordante se encuentra en el pelo de las bailarinas, cabezas en marrón - rojizo y marón - amarillento, así como en los mismos cuerpos de las bailarinas, en naranja - amarillento y en naranja - rojizo. El efecto discordante se encuentra también en la misma tierra, en verde turquesa - amarillento y verde turquesa - azulado.



La tensión dinámica por tratarse de mezclas de “contradicción estructural en un solo elemento común”, se encuentra en partes de la tierra que generan conflicto o choque con partes del cielo, apreciar como el verde turquesa - azulado dinamiza suavemente la composición al tensionarse con el azul - rojizo.

El cielo es más estable, el azul funciona como un primario, donde el fundamental dinamismo se produce por la claridad y oscuridad del tono; dentro de ese dinamismo, su relación con las bailarinas es de unión, basada en la complementariedad, los cuerpos anaranjados y el fondo azulado se complementan.

La unión de las bailarinas con la tierra es más dinámica, el marrón - rojizo del pelo y de algunas líneas gruesas en las bailarinas, entran en asociación complementaria con el suelo turquesa.

### **Estructura mítica de la obra**

Las configuraciones del significado nos llevan a descubrir la danza en cadena-círculo de cinco bailarinas unidas a través del esfuerzo, la intencionalidad de seguir un ritmo, un compás, una dirección y una fluidez necesarias para que tenga lugar ese producto humano que es la danza en cadena-círculo, que acontece en medio del cielo y la tierra.

Tiene lugar abajo, en la tierra, con el cielo como fondo y tapa. No exento de intensidad, contrariedades, discordancias o choques. Donde se asegura el mantenimiento del círculo en la cadena con un empuje hacia dentro, por una parte, desde abajo y los extremos, con una direccionalidad ascendente y por otra desde arriba, donde el límite superior empuja los cuerpos hacia abajo y hacia adentro. Se concentra el mensaje de la circularidad.

Estas configuraciones de significado subrayan la estructura mítica de la obra, vemos como la propuesta en el nivel figurativo, la danza en círculo-cadena de cinco bailarinas unidas, que tiene lugar entre el cielo y la tierra, ofrece un discurso de mediación que nos muestra dos términos irreconciliables, como son, el movimiento según las agujas del reloj y el contrario. Llevándonos a la oposición semántica fundamental, que es lo limitado y finito de una danza concreta, frente al movimiento infinito como si de una cinta de moebius se tratara y lo que ello representa, la naturaleza cíclica de algunos fenómenos, la eternidad, el infinito.

### **3.2. Organizaciones sintagmáticas más relevantes de “La danza Barnes” y su estructura mítica**

Señalaremos también en esta ocasión que el dispositivo topológico tiene unas referencias principales que hay que señalar, vertical, horizontal y diagonales principales de la obra, por lo que procederemos a ello y para hacerlo se inscribirá 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.

Las organizaciones sintagmáticas fundamentales de esta obra hablan de una Composición o configuración Lineal y de otra Composición o configuración Tridimensional, que llevarán al final a subrayar la estructura mítica de la obra, con la coreografía en la arquitectura como mediación para dos términos irreconciliables.



Figura 8. Referencias principales del dispositivo topológico: Vertical y horizontal principal de la obra y de cada Panel.

### Composición o configuración Lineal

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, destacan 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).

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, 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/bóveda, cada pareja tiene también su propio fondo bi-color rosa y azul, resultando una composición Lineal.

Los Fondos rosa y azul interactúan con las bailarinas y refuerzan las acciones de estas, 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. En los tres Paneles, el fondo rosa, soporta e impulsa la acción y el azul es testigo de la acción que acontece. Para esta composición lineal, también hay una configuración bi-color, el inicio rosa del Panel 1 que 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.

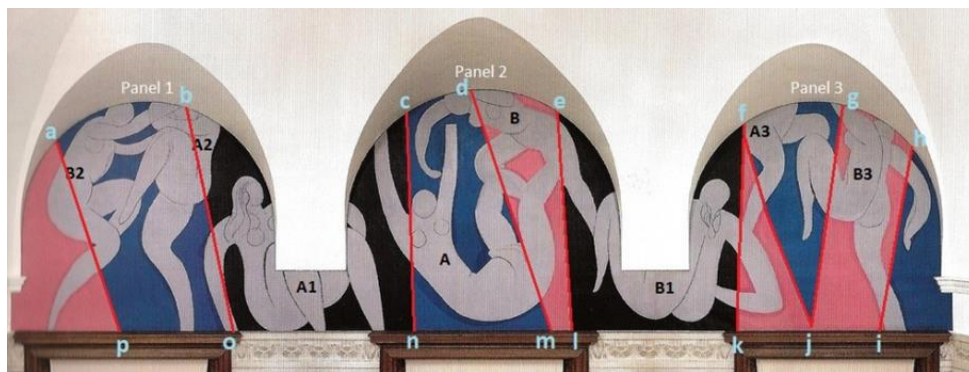


Figura 9. Configuraciones de los Fondos azules y de los Fondos rosas que soportan toda la organización sintagmática de la obra tanto para la composición Lineal como para la configuración Tridimensional, ya que subrayan al completo las configuraciones de sentido que se van formando.

Hay una última configuración para la composición Lineal que se verá después, al finalizar el apartado siguiente, con el análisis de la última configuración de la composición Tridimensional.

### Composición o configuración Tridimensional

Al ver los fondos rosa y azul cuyo límite son las bóvedas, aparece una nueva configuración para el fondo negro, ahora plano y acompañando a los fondos rosa y azul al mismo nivel, con un límite adaptado a la forma curva de las bóvedas.

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. Vuelve a subrayarse el contraste entre las dos espectadoras, 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, asociándose los extremos entre sí, Paneles 1 y 3.

Esta nueva relación entre espectadoras, nos lleva a ver la espectadora A1 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), resultando una relación de los extremos, Paneles 1 y 3 con las mismas protagonistas en dos secuencias diferentes. El giro del Panel 1 al Panel 3 impulsa con fuerza a la bailarina A2 para que atraviese el panel en A3.

La configuración se completa con la asociación de bailarina A3 que sale lanzada del Panel 3 y la bailarina A que cae de lo alto del Panel 2, extendiendo la danza fuera de las bóvedas y completando la relación entre las bailarinas (A2//A3, A), como la configuración llamada, La caída.

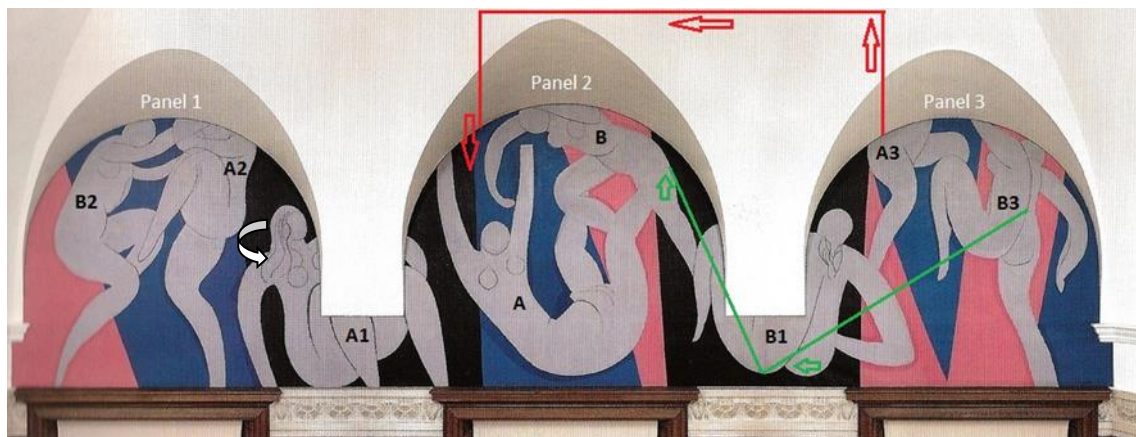


Figura 10. Esquema completo de las configuraciones de La caída y del salto que se forman para confluir en la pirueta circular continua en el aire del Panel 2. Tres bailarinas para la configuración de La caída de A: A2//A3, A. Tres bailarinas para la configuración de El salto de B: B3, B1, B. Observar cómo los fondos rosa y azul subrayan estas dos configuraciones.

La configuración de El salto, es la relación que se establece entre las figuras (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. Las bailarinas 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.

Las dos configuraciones de La caída y El salto se encuentran finalmente en el Panel 2 para construir la configuración de la pirueta circular continua en el aire, o lucha entre A y B. Una para dejarse caer desde la altura y otra para abalanzarse sobre ella, pirueta en el aire que las une en un continuo giro.

Las dos configuraciones, la de La caída y la de El salto, quedan subrayadas e identificadas observando los fondos azules (configuración La caída) y rosa (configuración El salto) de los Paneles 3 y 2.

Nos encontramos en el Panel Central, Panel 2, con la pirueta circular continua, o la lucha entre las figuras A y B, en un 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. Hay que fijarse en el pliegue del estómago de A, que conecta una bailarina con la otra, A y B, formando una columna ascendente que permite la subida, vuelta a saltar y caer en bucle, para llevarnos por fin, hacia la configuración del movimiento circular en el aire centrado en la bailarina A, que cae-sube-se agarra-salta-cae. Esta configuración queda subrayada e identificada a través del Fondo azul del Panel 2. El movimiento circular reducido a la mínima expresión, en A.

Queda por analizar las configuraciones formadas por los pechos de las bailarinas, hay un grupo con los dos pechos, de tamaño y forma circular similares, que son A, B y A1, se trata de una configuración que enlaza el final del movimiento circular autónomo en el aire en A y el principio de la obra en A1, permitiendo el cierre de la composición tridimensional con la relación entre el Panel 2 y el Panel 1. El movimiento continuo de la lucha, entre la opresión y la liberación (el salto y la caída) relacionándose con el máximo anclaje, figura A1, con imposibilidad de acción y con solo posibilidad de observación, la convierte en testigo inmóvil del bucle, que finalmente se centra en A.

Este cierre tiene una conexión última que sirve de detonante para volver a ver la danza Tridimensional desde el inicio, esta configuración se puede identificar a través de los ejes topológicos y las verticales principales en el Panel 1 y el Panel 2, que señalan la implicación de la figura A2, con el final de la composición Tridimensional. De esta manera la configuración del movimiento continuo de la lucha, resumida en A, asociado a A1, la espectadora completamente anclada, se une a la bailarina A2 que representa la opresión, remarcando esa idea y la posibilidad de iniciar otra vez desde el principio la danza Tridimensional.

El cierre del principio y el final de la escena Lineal también se encuentra analizando las figuras que muestran, esta vez, un solo pecho, como corresponde a las bailarinas B2-B3, situadas respectivamente en el Panel 1 y en el Panel 3. Esta configuración identifica una vez más, el comienzo y el final de una composición Lineal.

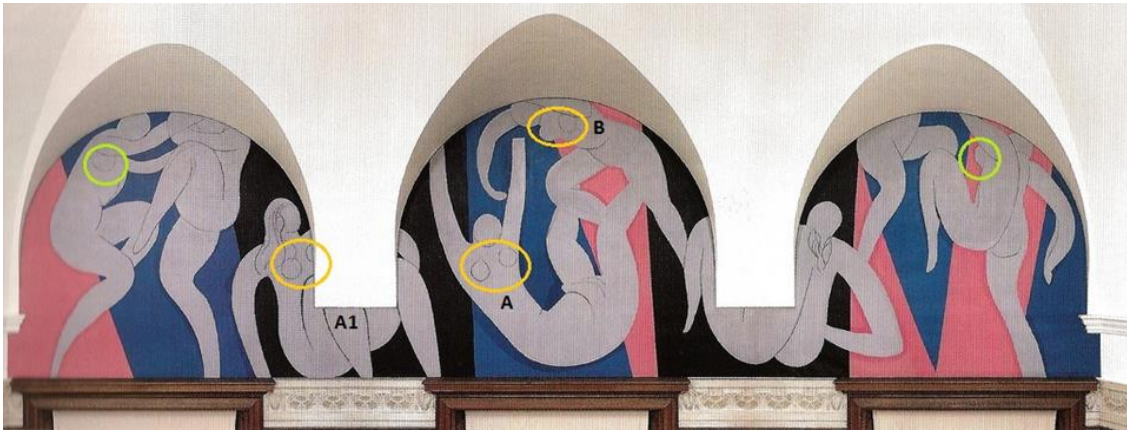


Figura 11. Las tres bailarinas A, B del Panel central y la espectadora A1 relacionadas por mostrar los dos pechos, de tamaño y construcción circular similares, permitiendo la unión del principio y el final de composición Tridimensional. Relación de las bailarinas B2-B3 que muestran un solo pecho, coincidentes con el comienzo y final de la escena Lineal.

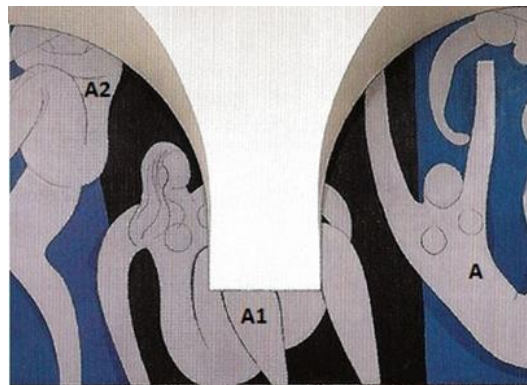


Figura 12. Configuración según los ejes topológicos de la obra: Verticales principales del Panel 1 y del Panel 2 que señalan el enlace entre el final A y el principio (A1-A2) (Ver también Figura 8). Quedando A1 como testigo inmóvil de conexión entre la lucha circular infinita de caída-salto y la opresión inicial.

### Estructura mítica de la obra

Las configuraciones de significado que hemos definido, nos llevan a identificar el elemento arquitectónico de tres bóvedas como dispositivo fundamental para comunicar la idea de lucha (opresión -liberación).

El baile de ocho bailarinas, seis de ellas danzando de dos en dos y otras dos sentadas, deriva 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 acaba relacionándose con la bailarina sentada más sujeta de la composición, e inicio de la coreografía, que al final es observadora de la lucha infinita, sin posibilidad de actuar por el máximo anclaje en el suelo, solo es testigo del movimiento circular infinito; a su vez esta espectadora acaba relacionada con la bailarina oprimida del comienzo del baile, conectando la opresión con la caída, y el inicio con el final de la escena Tridimensional.

La articulación de la coreografía sucede en compases 1-2 y 1-2-3, en toda la composición de las tres bóvedas, señalamos algunos ejemplos para comprender el vínculo musical:

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; pirueta circular continua (A-B); relación del Panel 1 con el Panel 3 por la bisagra A1-B1; y el comienzo y final del cierre lineal (B2-B3).

También el texto plástico está organizado en Compases 1-2-3: Obra completa en 3 bóvedas/Paneles; Caída: Relaciona tres bailarinas A2-A3-A activando tres Paneles (1-3-2); Salto: Relaciona tres bailarinas B3-B1-B; cierre de la coreografía tridimensional con la pirueta circular infinita centrada en la bailarina A, la observadora sentada-anclada A1 y la bailarina oprimida del comienzo de la coreografía A2 (A2-A1-A).

Compases 1-2 y 1-2-3, dirigidos hacia un final definido, una única melodía o coreografía.

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 Tridimensional que comienza a generarse con el giro de las espectadoras de A1 en B1.

Expresa la idea de implicación de todas las bailarinas en una lucha, en la que se reduce la participación de las 8, a únicamente 2, que representan la lucha eterna entre opresor (verdugo) y oprimido (víctima), en la que todos participamos alternativamente, con un carácter cíclico e inevitable, y ante la que no se puede hacer nada.

Estas configuraciones de significado subrayan la estructura mítica de la obra y como la propuesta en el nivel figurativo, la coreografía en la arquitectura, sirve de mediación para dos términos irreconciliables, como son ser víctima y verdugo a la vez, como corresponde a la naturaleza humana. Reconocemos los elementos figurativos de la coreografía que encarnan los términos irreconciliables, que hablan de la naturaleza humana con capacidad de reconocerse dentro del ciclo de la lucha opresor-oprimido y con capacidad de observar sin que se pueda hacer nada al respecto.

Lucha entre la víctima y el verdugo dentro del ciclo de la vida, comprobando su naturaleza cíclica e infinita, caída-salto-caída-salto, en un circuito eterno.

### **3.3. Imagoteca. Práctica, teoría y experimentación**

Disponer de un espacio donde el análisis estructuralista greimasiano de las obras de arte, permita una clasificación de estas creaciones y sirva para la consulta de las articulaciones de significado utilizadas a varios niveles; por una parte, cualquiera de las configuraciones plásticas por separado y su correspondiente articulación de contenido, puede dar lugar a la resolución de un problema similar de articulación de significado y tener ese uso determinado y aislado de la configuración general. Así como la posibilidad de contar por otra parte, con la configuración global y su lectura orientada dentro de una estructura, que sirve de mediador o lugar en el que los contrastes plásticos se recomponen, para resolver una oposición irreconciliable mítica, presente en el nivel semio-narrativo profundo.

Para iniciar este depósito de articulaciones plásticas significantes hemos pensado en el análisis de las obras de un genio como es Henri Matisse, que analizó, reflexionó y racionalizó sobre arte, meditando también sobre el significado connotativo y capacidad de invocación, lo que importa del objeto, no lo que del objeto se pueda narrar formalmente (Matisse, 2010). En este caso quedan analizadas para nuestra Imagoteca dos obras dentro del apartado que vamos a denominar

La Danza, porque es reconocible la temática a nivel figurativo en cada una de ellas y están apoyadas en el anclaje de sus títulos, “La Danza” de Stschoukine y “La Danza Barnes”.

La naturaleza mítica del arte permite que en ambas obras se hable de circuitos eternos, en la primera, “La Danza” de Stschoukine, expone como de lo limitado, una danza en círculo, puede hablar de lo transcendental, representando la idea de infinito; y en la segunda, “La Danza Barnes”, como de una coreografía inscrita en una arquitectura, puede hablar de la lucha entre la víctima y el verdugo dentro del ciclo de la vida, como inevitable.

### **Agradecimientos**

A mis padres: Araceli Gil Pascual y Antonio Sainz Martínez por la libertad, firmeza y ética en la que educaron a sus cuatro hijos, y que ha hecho posible mi obstinación en averiguar cómo se aplica la semiótica de Algirdas Julius Greimas.

A la revista científica Ausart, que dio un gran impulso a mi investigación a través de sus publicaciones.

## Bibliografía

- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Nueva versión. Madrid: Alianza.
- \_ (1984). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Catálogo The Barnes Foundation.[Fecha de consulta:18 de junio de 2021]. Recuperado de: <https://collection.barnesfoundation.org/objects/6967/The-Dance/>
- Debray, C. (2012). La dualité en peinture. En: *Matisse-Paires et séries*, catálogo exposición Centro Pompidú (pp. 14-18). París: Centre Pompidou.
- Greimas, A. J. (1991). Semiótica figurativa y semiótica plástica. *ERA-Revista Internacional de Semiótica*, 1 (1-2), pp.7-38.
- Matisse, H. (2010). *Escritos y Consideraciones sobre el Arte* (Nueva edición revisada y corregida por Dominique Fourcade,). Barcelona: Paidós.
- Percheron, R. y Brouder, C. (2002). *Matisse. De la couleur à l'architecture*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?*. Bilbao: UPV/EHU.
- Sainz, A. M. (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), pp.130-151.
- \_ (2017). La semiótica plástica de Algirdas Julien Greimas aplicada a la obra bidimensional “La Danza Barnes” (1932-1933) de Henri Matisse. *Ausart*, 5 (1), pp.142-164.