

# 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

Ana María Sainz Gil

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

## Resumen

Aproximación al análisis figurativo y plástico de la obra “La Danza” de Stschoukine (1909-1910) de 260 x 391 cm realizada en óleo sobre lienzo por el artista francés Henri Matisse (1869-1954). La interpretación de la obra se hará en base a un modelo de articulación que sintetiza en una, la perspectiva gestaltista y estructural, a modo de los presupuestos teóricos del semiólogo francés Algirdas Julius Greimas.

“La Danza” de Stschoukine es la obra cumbre de la perseverante investigación pictórica de Henri Matisse, centrada en la articulación pictórica de la expresión y el contenido. Esta obra supone un punto de inflexión dentro del período radical de su producción (1905-1916), que es donde se sientan las bases del inédito y reflexivo trabajo artístico del genio.

**Palabras-clave:** DANZA; MOVIMIENTO; RITMO; PERSPECTIVA GESTALTISTA; PERSPECTIVA ESTRUCTURAL.

## Abstract

An approach to the figurative and plastic analysis of the work “The Dance “ for Stschoukine (1909-1910) of 260 x 391 cm done in oil on canvas by the French artist Henri Matisse (1869-1954). The interpretation of the work will be based on an articulation model that synthesizes in one, the Gestalt and structural perspective, following the theoretical assumptions of the French semiologist Algirdas Julien Greimas.

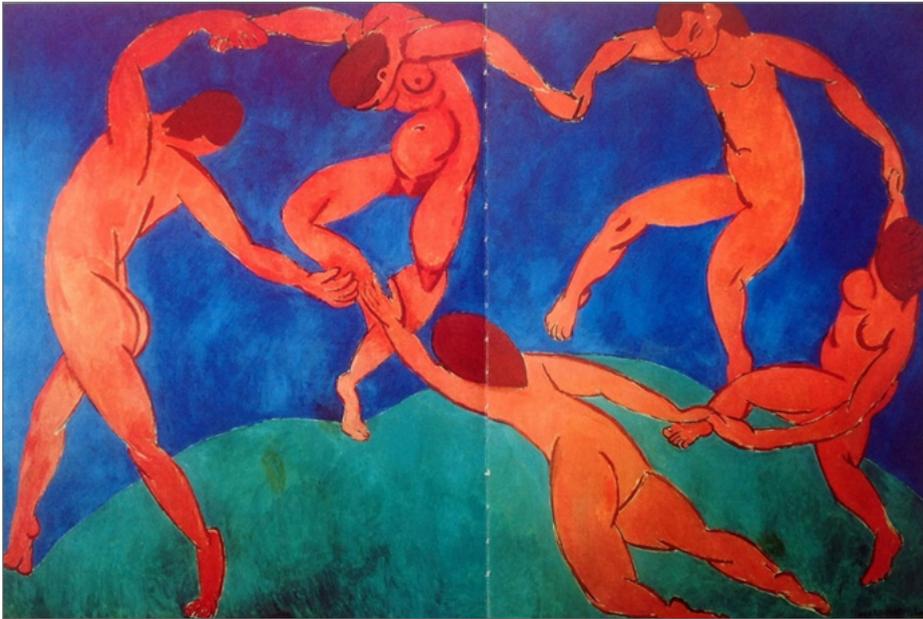
“The Dance “ for Stschoukine is Henri Matisse’s greatest work of persevering pictorial research, centered on the pictorial articulation of expression and content. This work supposes a turning point within the radical period of his production (1905-1916), laying the foundations of the unpublished and reflexive artistic work of the genius.

**Keywords:** DANCE; MOVEMENT; RHYTHM; GESTALT PERSPECTIVE; STRUCTURAL PERSPECTIVE

.....  
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. DOI: 10.1387/ausart.14448

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

---



*La Danza*, 1909-1910, Óleo sobre lienzo, 260 x 391 cm  
Museo del Ermitage (San Petersburgo - Rusia)  
[Fuente: Fig. 27 en Percheron y Brouder 2002-pp. 34-35]

## 1. “LA DANZA” DE STSCHOUKINE(1909-1910)

El artista francés Henri Matisse (1869-1954) realiza en óleo sobre lienzo la obra “La Danza” de 260 x 391 cm, durante 1909 y 1910.

Este cuadro fue un doble encargo del coleccionista ruso Sergueï Stschoukine, junto a “La Música” de 260 x 389 cm. Ambos están expuestos en el Museo del Ermitage de San Petersburgo (Rusia).



*La Música* 1909-1910, Óleo sobre lienzo, 260 x 389 cm, Museo del Ermitage (San Petersburgo - Rusia)  
[Fuente: Fig. 14 en Percheron y Brouder 2002-pp. 22-23]



*La Danza*, 1909, Óleo sobre lienzo, 259,7 x 390,1 cm, MoMA (New York) (Debray.2012, 75 (Fig. 2))  
[Fuente: Fig. 2 en Debray 2012- p. 75]

Anterior a este trabajo sobre la danza, existe otra versión de “La Danza” de 259,7x390,1 cm, con diferente tratamiento plástico, que se puede ver en el MoMA (New York).

### MALA ACOGIDA DE STSCHOUKINE Y DEL SALÓN DE OTOÑO DE PARÍS DE 1910

Tal como afirman Percheron y Brouder (2002, 22-6), Stschoukine coleccionista ruso que hacía encargos regularmente a Matisse, en 1909 le solicita dos obras para decorar las escaleras de su palacio en Moscú, Matisse le envía los primeros estudios de “La Danza”, y a Stschoukine no le parece bien el tema por la desnudez de los personajes, ya que en su palacio vive con dos sobrinas jovencitas. Más tarde, después de sugerir cambios, le da el visto bueno.

Los conocidos del mecenas se reían continuamente de la confianza que Stschoukine tenía puesta desde hacía tiempo en el artista y especialmente de los estudios de estos dos últimos pedidos.

A pesar de todas las inconveniencias Matisse sigue trabajando en alternancia estas dos obras, con colores muy planos.

Finalmente “La Danza” y la Música”, se exponen en el Salón de Otoño de París de 1910 (1de octubre-8 de noviembre):

Stschoukine ve las obras por primera vez completamente acabadas, en esta exposición del Salón de Otoño y tiene ocasión de leer las agresivas críticas que los periódicos hacen del artista y también de él como mecenas de su obra, a ambos, los tachan seriamente de locos. Las injurias provocan la anulación del pedido.

La salvaje acogida de estas obras en el Salón de 1910, le provoca a Matisse una crisis moral:

*“On n’ose imaginer la violence du coup porté au peintre. Ce fut sans doute, avec l’arrestation en 1944 de sa femme et de sa fille pour faits de resistance, l’épreuve la plus terrible de sa vie”*<sup>1</sup> (Percheron y Brouder 2002, 26).

Este desmedido rechazo estuvo a punto de sepultar el trabajo de toda su vida:

*“Matisse avait alors quarante ans. C’était, après quinze ou vingt années de lutttes intellectuelles et matérielles, l’échec de tout ce qui était déjà derrière lui et de toutes ses esperances pour l’avenir”*<sup>2</sup> (ibídem).

Para Stschoukine el viaje de regreso a Moscú, le sirvió de reflexión sobre lo sucedido en París y nada más llegar recapacitó y le solicitó a Matisse el envío rápido de las dos obras. Stschoukine se disculpó por su debilidad y falta de valentía, y le comunicó que era consciente de que se trataba de una batalla y que no le iba a abandonar ya que creía en su trabajo.

Con “La Danza”, su investigación pictórica, se va distanciando cada vez con más acierto de lo descriptivo, y alcanza un clímax de ruptura con su trabajo anterior; esta creación le sirve de referencia y punto de partida para la futura investigación, que le seguirá ocupando en una dirección minimalista de forma y color.

## 2. SIGNIFICADO DEL TEXTO PLÁSTICO “LA DANZA” DE STSCHOUKINE A TRAVÉS DE LA TEORÍA DE GREIMAS

Nos aproximaremos al análisis figurativo y plástico de la obra “La Danza (1909-1910) de 260 x 391 cm realizada en óleo sobre lienzo, que representa la síntesis perfecta de su firme investigación pictórica.

Matisse hablaba de significado connotativo y capacidad de invocación, lo que importa del objeto, no lo que del objeto se pueda narrar formalmente. Analizó, reflexionó y racionalizó sobre arte.

Greimas sistematiza ese fenómeno de relación entre los *formantes plásticos* y los *formantes figurativos*, habla de cómo abordar el significado, a través de esos *formantes plásticos*, equiparables con, pero distintos de los *formantes figurativos*:

*“(...) ciertos rasgos del significante plástico se separan a la vez de los formantes figurativos en los que aparecen integrados y, obedeciendo a los principios de organización autónoma del significado, se constituyen en formantes plásticos”* (Greimas 1991, 34).

La semiótica plástica se corresponde con el nivel profundo y abstracto de la figuratividad.

Con este análisis que vamos a realizar, se han puesto en práctica los presupuestos planteados por Greimas en el artículo fundador “Semiótica figurativa y semiótica plástica”, de 1978 (Greimas 1991, 7-38).

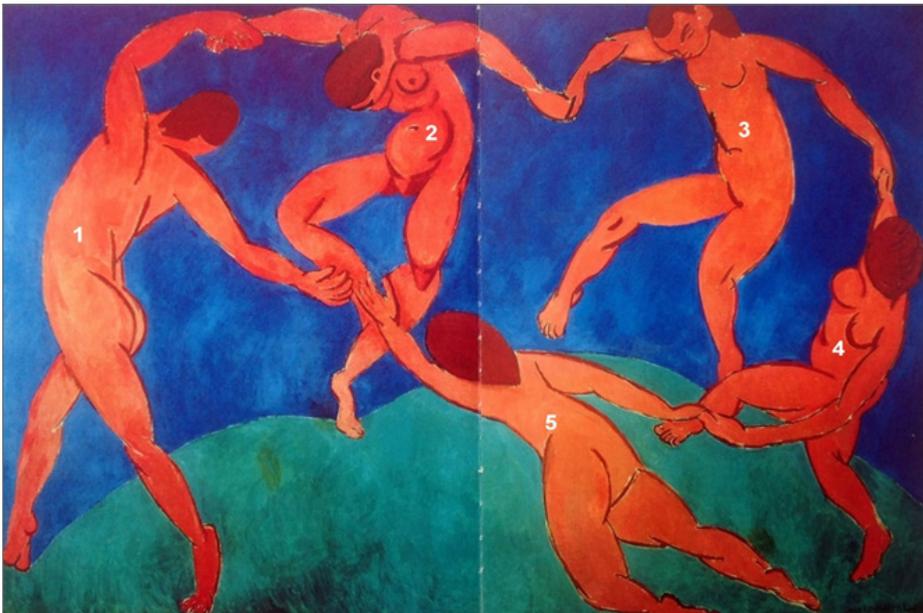


Figura 0 Numeración de las bailarinas para el análisis

Este estudio se ha hecho en todo momento analizando la reproducción <sup>3</sup> que aparece en Percheron y Brouder (2002, 34-35).

En la obra, “La Danza” de Stschoukine, reconoceremos las bases taxonómicas<sup>4</sup>: **dispositivo topológico, categorías plásticas**: cromáticas y eidéticas, que permiten hacer operativo el análisis del texto plástico.

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:

*“(..) si las categorías cromáticas pueden considerarse como constituyentes (Thürlemann) siendo antes que nada un territorio cubierto de zonas indistintas la superficie pintada -, las categorías eidéticas son, por su parte, categorías constituidas, delimitándose las zonas entre ellas por su contigüidad” (Greimas 1991, 28).*

El **dispositivo topológico** tiene que ver con el análisis del texto plástico facilitado por el formato del cuadro (ver infra, 2. 2.).

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:

*“Las unidades sintagmáticas que se van formando, se asocian bajo un discurso “(..) de lo parecido y de lo diferente, de lo igual y de lo distinto constituyen una verdadera trama que recubre la superficie construida; reconocibles bajo forma de tensiones y de isotopías <sup>5</sup> de espera, predisponen ya a una lectura global” (Greimas 1991, 29).*

La **orientación de la lectura** del texto plástico, el comienzo de esta y su transcurso, podemos admitir que no es lineal, que se basa en la captura de configuraciones significantes:

*“(...) que se limita a recorridos parciales ( “) sic.) impuestos, por ejemplo, por distinción de contrastes, previendo al mismo tiempo “saltos anafóricos”, que tienen por función conectar diferentes recorridos entre ellos; (...) de aprehensiones simultáneas de términos, (...)” (Greimas 1991, 30).*

Greimas explica **anáfora** en (1991, 29):

*“(..) consiste en la iteración <sup>6</sup> 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.”*

La sucesión de anáforas es lo que permite orientar el recorrido de la lectura.

#### ORGANIZACIÓN SINTAGMÁTICA

Para este trabajo procederemos reflejando solo las **configuraciones de sentido** (organización sintagmática) que se produzcan en el apartado de categorías plásticas: cromáticas y eidéticas y en el de dispositivo topológico.

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

*“Da igual entonces que ese análisis comience por el reconocimiento de esos rasgos mínimos (...) o que trate de captar en primer lugar “bloques de significación” o “dispositivos”, que son unidades de dimensiones más amplias que pueden descomponerse” (Greimas 1991, 23).*

Vamos a reflejar únicamente las conexiones más representativas de la obra.

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

---

## 2.1. ORGANIZACIÓN SINTAGMÁTICA DE LAS CATEGORÍAS PLÁSTICAS: EIDÉTICAS Y CROMÁTICAS

Identificar el baile continuo, el ritmo, la sucesión de velocidades, la fluidez, la interconexión entre bailarinas, la relación de estas con la naturaleza y el dinamismo de la escena al completo.

### 2.1.1. *Movimiento continuo y conexión, en dos direcciones*

#### *De las bailarinas*

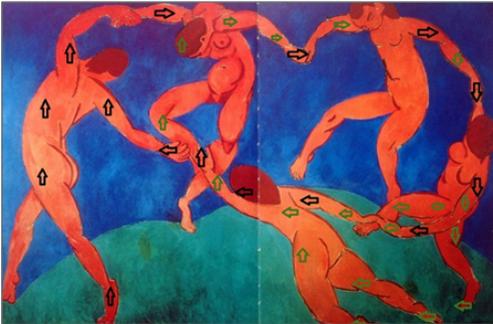


Figura 1 En la dirección de las agujas del reloj



Figura 2 En sentido contrario a las agujas del reloj

#### *De los pies*

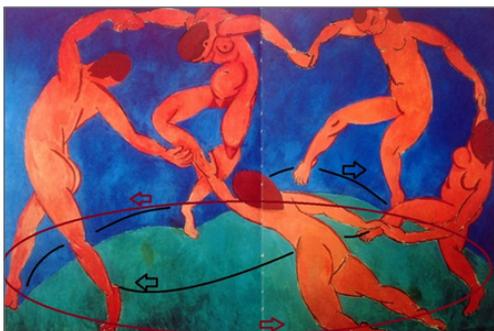


Figura 3 En la dirección y en sentido contrario a las agujas del reloj

**2.1.2. Todas las bailarinas conectadas entre ellas y con la tierra, dando lugar a la danza sin final**

**Pivotes estratégicos A y B:** Cruce de relaciones con la figura 5, de potente diagonal. En el A con las dos bailarinas de la mitad izquierda, y en el B con las dos bailarinas de la mitad derecha.

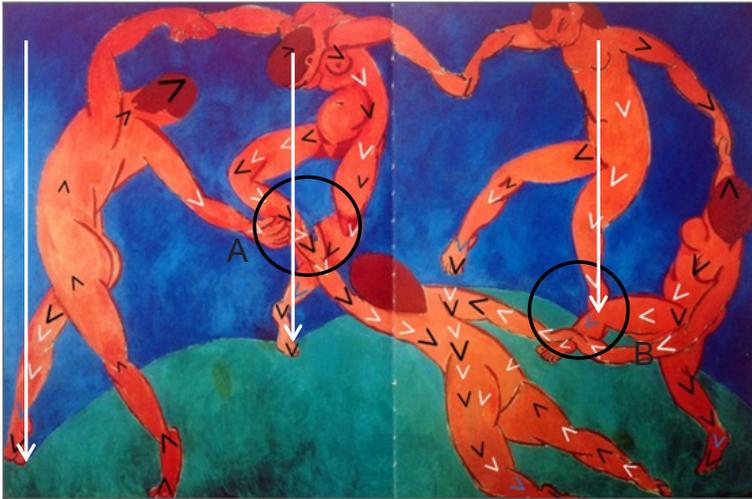


Figura 4 En la bailarina 5, pivotes estratégicos A y B de conexión

Puntos de conexión de las bailarinas con la tierra, en la línea de horizonte.



Figura 4a Visualizar Pivote A con las dos bailarinas de la izquierda

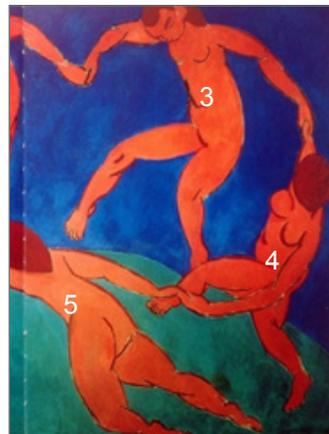


Figura 4b Visualizar Pivote B con las dos bailarinas de la derecha

Se tienen que unir simultáneamente la información de las Figuras 1-2-3-4, para ver los recorridos completos, se ha procedido pautando la información,

complementándose con cada Figura nueva, hasta la más compleja, pero sin saturar ninguna de ellas.

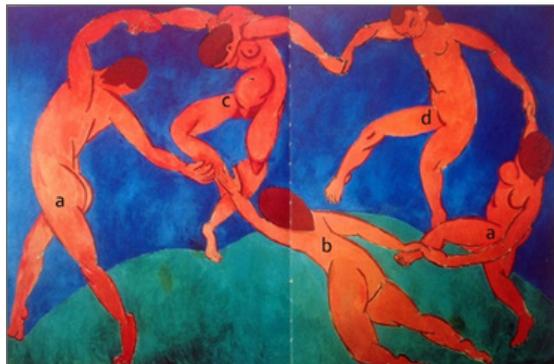
Cada bailarina (1, 2, 3) tiene su **conexión con la tierra** de la manera descrita en la Figura 4, **presionando** el suelo y las bailarinas (4, 5 y 1) más cercanas al borde inferior del cuadro, conectan **oscureciendo** la tierra al presionar sobre ella, o soltándose de ella, como la **bailarina 5**, que así introduce la idea de **flotar**, además de la sensación de **velocidad**, por la fuerte direccionalidad ascendente, que nos lleva a unir a toda prisa esas manos que se han soltado en el circuito de la danza, la bailarina 1 tiene una rápida respuesta, torsiona su cuerpo y con la mano abierta hace un gesto de recogida de la mano suelta, para continuar con las vueltas.

La combinación de las bailarinas (4, 5, 1) cierran la idea de **velocidad**, la 4 por iniciar el movimiento en esa dirección, y sobre todo la combinación de la 5, con la 1.

Para completar la importancia de la **bailarina 5** que cómo vemos en la Figura 4, sirve de **cruce de conexiones** en los pivotes A y B, también sirve de **enlace entre las bailarinas 4 y 1**. Se une a la bailarina 4, para introducirnos en la escena desde el vértice inferior derecho del cuadro, la fuerza para introducirnos en el cuadro se multiplica al asociarse, esta bailarina 4 que tiene el pie en el suelo, y da un paso adelante, con la 5, que se suelta del suelo y nos lleva hacia arriba; para posteriormente asociarse a la 1 que tirará de ella también hacia arriba. Las tres bailarinas procuran un **movimiento ascendente** (ver Figura 10).

#### ***Ritmo en los pasos de baile que conectan a las bailarinas:***

Movimiento simultáneo de **a, a**, dando el **mismo paso adelante** con distinta pierna, **b** (bailarina 5) las une, y a su vez nos dirige a **c y d**. La **c** con pierna **flexionada** y **d** cuando se **estira**, nos ofrece esta vez el ritmo en el movimiento de los pasos de baile.



*Figura 5 Ritmo en el movimiento de los pasos de baile. La bailarina b punto de unión*

### 2.1.3. Otra forma de conexión dinámica entre cielo, bailarinas y tierra, a través del color

El dinamismo de la danza está apoyado también con el color, gracias al tratamiento abundante de **claros y oscuros** general en toda la escena.

Hay **tensión dinámica** en las propias bailarinas y en la tierra. El **cielo** queda **estable**.

Hay **unión** de las **bailarinas** con el **cielo** y más dinámica la unión de las bailarinas con la **tierra**.

También hay **tensión dinámica** en la relación tierra - cielo.

#### *Relación bailarinas y entorno tierra – cielo*

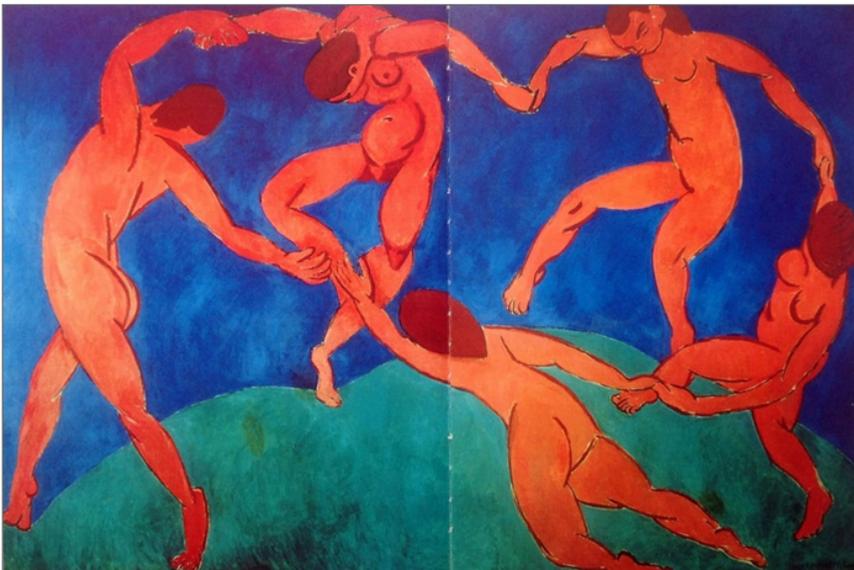


Figura 6 El dinamismo de la danza está apoyado también por el color de la escena

### **Conexión**

#### **Bailarinas y cielo**

**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.

#### **Bailarinas y tierra**

El marrón - rojizo del pelo y de algunas líneas gruesas en las bailarinas entran en asociación **complementaria** con el suelo turquesa.

### **Tensión dinámica**

Por tratarse de *mezclas por semejanza del dominante*:

*"(...) la semejanza del dominante produce dos colores esencialmente idénticos diferenciados por distintas adiciones (...) El efecto resulta discordante y parece originar algo de repulsión mutua" (Arnheim 1979, 389).*

Estas mezclas se encuentran:

En la misma **tierra**: La tierra tiene un color de base, verde turquesa, pero fundamentalmente con dos tendentes diferentes, amarillenta y azulada. Verde turquesa - amarillento y verde turquesa - azulado.

En las **bailarinas**: Entre las **cabezas (pelo)**: marrón – rojizo, marrón – amarillento. En los mismos **cuerpos**: naranja - amarillento y el naranja – rojizo.

Por tratarse de mezclas de **contradicción estructural en un solo elemento común**:

*"(...) las posiciones estructurales están invertidas: [el mismo color] está subordinado en uno de los colores y domina en el otro. Parece ser que esta contraposición estructural se traduce a*

*menudo en un conflicto o choque, y por lo tanto en una repulsión mutua, (...)" (Arnheim 1979, 389).*

## Tierra y cielo

Partes de la tierra generan conflicto o choque con partes del cielo. El verde turquesa – azulado dinamiza suavemente la composición al **tensionarse** con el azul rojizo.

### 2.2. ORGANIZACIÓN SINTAGMÁTICA DEL DISPOSITIVO TOPOLÓGICO

El dispositivo topológico <sup>7</sup> tiene que ver principalmente con el formato del plano de representación y sus ejes estructurales (vertical y horizontal principales y diagonales (Arnheim, 1984)),

*"(...): garantiza al objeto así circunscrito el estatuto de una "unidad de significación", que es así mismo el lugar a partir del cual podrán comenzar las operaciones de desciframiento de la superficie enmarcada." (Greimas, 1991, 23).*

#### 2.2.1. Esquemas de cuatro aspectos de la danza: Diferentes danzas, esfuerzo por mantener la unión, ritmo acompasado, movimiento-velocidad-fluir en la misma dirección

### Cuadrantes

Figura 7 Resumen de cuatro aspectos de la danza



a) Circuito mínimo con dos bailarinas diferentes

b) Esfuerzo mientras se baila, para mantener unido y levantar

- a. La danza completa se resume en dos bailarinas formando un círculo, donde aparecen un par de manos en conexión y un par de manos sueltas, como en la danza completa. La mano suelta inferior se asocia a la bailarina con el brazo cortado. No se pierde conexión con la danza completa, la mano inferior suelta, evoca al resto de los bailarines. La bailarina 1 mantiene una posición más armónica, que contrasta con la danza más tribal y desenfrenada, de la bailarina 2, donde manos y pies se confunden por llevar el mismo ritmo.
- b. Mientras levanta a la bailarina 4, que surge de abajo y es aupada con esfuerzo, mantiene el ritmo (su brazo y pierna derechos paralelos al mismo ritmo) y sigue unida a las demás bailarinas.



c) Ritmo acompasado



d) Baile en una misma dirección

- c. El ritmo, la simetría y el compás.
- d. Movimiento, velocidad, fluir de la danza en una misma dirección.

### ***2.2.2. Poner en evidencia que el contorno del cuadro es el límite real de la escena***

#### ***Diagonales***

Se aprecia en cada sección, cómo las bailarinas están ocupando hasta el límite los bordes del cuadro. Están ocupando todas las esquinas. Se evidencia que los límites del cuadro son los propios límites de la escena.

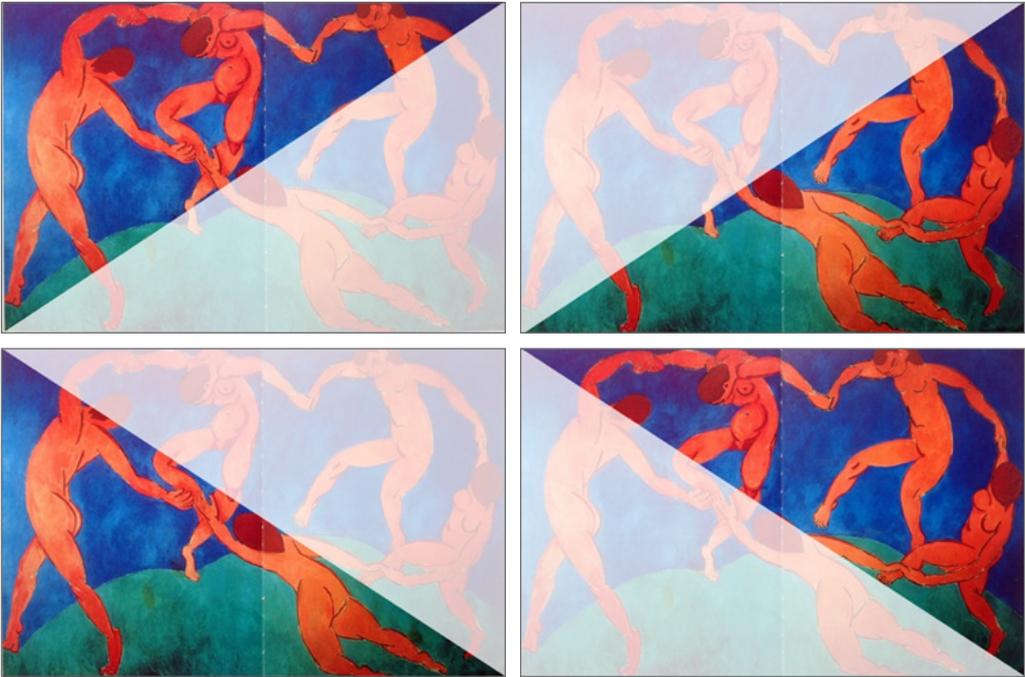


Figura 8 Las bailarinas están ocupando hasta el límite los bordes del cuadro

### ***Escena general***

Todos los recursos plásticos están utilizados para **concentrar la escena**, para que no salga ni entre nada.

El **límite** superior corta la cabeza de la 3, el inferior, el pie de la 5 y el límite izquierdo, el pie de la 1. Solo el margen derecho no corta ninguna bailarina, ese margen del cuadro se acerca mucho a la cabeza de una bailarina, la 4, cerrando el espacio, pero no la toca.

**El fondo oscuro**, tanto del cielo y de la tierra, se concentra en los bordes del plano de representación, sobre todo en el superior y lateral derecho; en el suelo, en puntos estratégicos, para aunar sobre todo el paso de las figuras, 4 y 1 (ver supra, 2.1.2.).

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

.....



Figura 9 Bailarinas presionadas por el borde superior del cuadro hacia abajo

La tierra responde a la presión del pie de cada danzarina que toca la tierra en la maleable línea de horizonte.

En un sandwich entre el cielo y la tierra. El cielo presiona 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, tiran hacia arriba, tres bailarinas (4, 5 y 1), y la fluidez ascendente se produce.

Todo lo que tiene lugar, queda cerrado en el plano de representación.



Figura 10 Bailarinas llevando la escena hacia arriba desde el borde inferior del cuadro

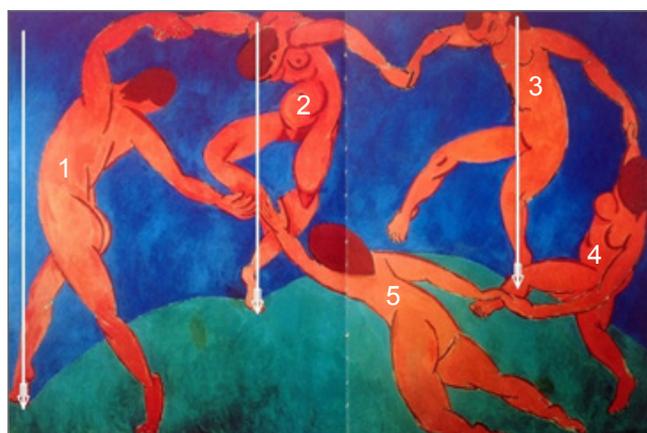


Figura 11 Bailarinas presionando en la línea de la tierra

### 3. EL ANÁLISIS SEMIÓTICO Y LA GENIAL OBRA DE MATISSE

Podemos identificar lo representado en la obra de Matisse a través de la **lectura figurativa** de la obra, reconociendo cinco mujeres desnudas, de pelo marrón y corto, que bailan en círculo, cogidas de las manos y concentradas en su intenso baile, una de ellas queda suelta de su compañera pero rápidamente intenta unirse de nuevo para continuar la danza. Bailan sobre un suelo verde turquesa y con un fondo azul.

Se podría hacer un estudio de la obra de Matisse “La Danza”, a través de la representación del tema la danza, por medio de metodologías como la **iconología**, la **iconografía**, la **historia del arte**, la **sociología del arte**, etc. y estudiaríamos sobre todo las relaciones figurativas a lo largo de la historia, lo que representan las imágenes a través del estilo y del contenido. Estas metodologías que investigan los análisis figurativos, permiten completar la identidad de la obra, ampliando el sentido del texto plástico que se estudia a través del **análisis semiótico**, donde la articulación del plano de la expresión y su correspondencia con la articulación del plano del contenido, son el principal objetivo. En los análisis semióticos se muestran los mecanismos de relación entre expresión y contenido:

*“Las investigaciones figurativas constituyen por consiguiente un componente autónomo de la semiótica general, sin que parezca sin embargo, que puedan especificar el área particular que tratamos de delimitar” (Greimas 1991, 19).*

El semiólogo intenta organizar una esfera de reflexión sobre el cómo y el porqué de la lectura plástica en un objeto bidimensional construido, en el sentido que apunta Enri Matisse en (Cirlot 1993, 23):

*“Una obra debe llevar en sí misma todo su significado e imponerle al observador antes de que éste conozca el tema. Cuando contemplo los frescos del Giotto en Padua, no me interesa averiguar de qué episodio de la vida de Cristo se trata, pues comprendo inmediatamente el sentimiento que se desprende de cada pintura, porque está en las líneas, en la composición, en el color, y el título no hará más que confirmar mi impresión.”*

El avance pictórico de Matisse está basado en el análisis y racionalización que hace de la pintura, cómo veremos más adelante (ver infra, 4).

En este sentido, Matisse sigue reflexionando:

*“Para mí, la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar. (...)”*  
(idem, 17).

Cómo hemos visto en la aproximación semiótica que hemos expuesto en (supra, 2), con un número reducido de elementos plásticos, tanto de línea como de color, consigue identificar el baile continuo, el ritmo, la sucesión de velocidades, la fluidez, la comunicación (interconexión) entre las bailarinas, la relación que mantienen con la naturaleza, el esfuerzo, la concentración, lo eterno, la plenitud, el disfrute, la ligereza y la fuerza combinadas:

*“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”* (idem, 19).

Todo esto lo representa nítidamente y sin fisuras, con precisión:

*“Después llega el momento en que todas las partes han encontrado sus relaciones definitivas y a partir de entonces ya me sería imposible realizar el más mínimo retoque en el cuadro sin rehacerlo totalmente”* (idem, 22).

Para Matisse, la danza era una forma de comunicación extraordinaria, donde los bailarines expresan sentimientos y emociones a través de sus movimientos y gestos, con la que él se sentía vitalmente conectado, y con la que consiguió alcanzar la síntesis de su investigación analítica en pintura.

#### 4. MODELO DE TRABAJO PERSEVERANTE. “LA DANZA”



Paul Cézanne, *Las Bañistas*, 1879-1892, Óleo sobre lienzo, 52 x 55 cm Museo Petit Palais (Paris)  
[Fuente: Fig. 28 en Percheron y Brouder 2002- p. 36]

Percheron y Brouder (2002, 36-42) nos hablan del origen de “La Danza” de Sts-choukine, que la sitúan en 1899, con la compra del cuadro de Paul Cézanne “Las Bañistas” al marchante y galerista de arte Ambroise Vollard, esta obra de Cézanne, suponía para Matisse un modelo de trabajo tenaz, de fuerza moral y valentía, porque representaba la investigación constante sobre un tema y sobre un mismo cuadro. Con este punto de partida se inicia la laboriosa investigación pictórica que culmina en “La Danza” de Sts-choukine.

La metodología de Matisse consistía en cotejar y racionalizar sobre la pintura, con su práctica pictórica, repitiendo un mismo tema y reflexionando sobre los cambios:

*“(..).Symptôme d’un doute fundamental, d’une recherche plastique, d’un propos réflexif sur les moyens de la peinture et d’une volonté de mettre en évidence et de donner à voir le processus de genèse, (...)”* <sup>8</sup> (Debray 2012, 14).

Esta obra de Cézanne, también le sirvió de inspiración para su trabajo de desnudos femeninos y puesta en escena:

*“Lo que más me interesa (...): es la figura humana. Sólo ella me permite expresar bien el sentimiento, por así llamarlo, religioso que tengo de la vida.”* (Cirlot 1993, 22).

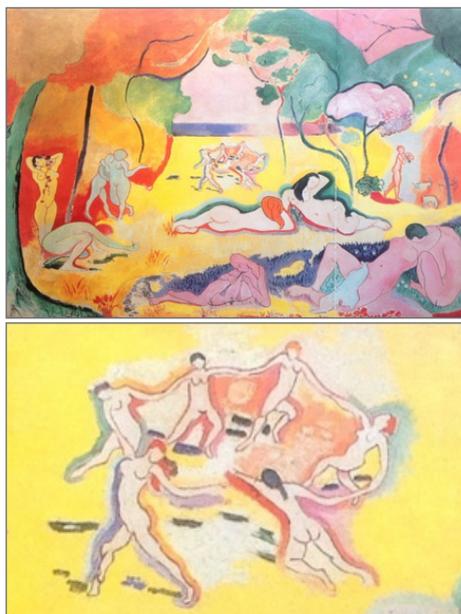
*“Si por ejemplo he de pintar un cuerpo de mujer, primero le daré la gracia y el encanto característicos, pero se trata de infundirle algo más, de concentrar el significado de este cuerpo buscando sus líneas esenciales. El encanto será entonces menos aparente*

*a primera vista, pero irá surgiendo a lo largo de la nueva imagen que habré obtenido y adquirirá un significado más plenamente humano.” (idem, 18).*

Matisse evoluciona en sus descubrimientos pictóricos y crea “La alegría de vivir” (1905-1906), que supone un paso fundamental en la trayectoria de su trabajo minimalista. Podemos ver en una posición central de este cuadro, la escena de lo que será posteriormente “La Danza”.

Con la “La Danza” de Stschoukine “ Matisse avanza en audacia al introducir una gran simplificación, hasta la única presencia del contorno, que representa el momento cumbre de su investigación pictórica, y que supone el comienzo de una inédita investigación, la sistematización de la integración del color y del dibujo lineal, hasta la sola evocación de la silueta, sugerida entre dos superficies coloreadas, lo que le lleva con naturalidad más adelante a la técnica de los papeles pintados con gouache y recordados.(Percheron y Brouder 2002, 42)

*La alegría de vivir*, 1905-1906, Óleo sobre lienzo, 174 x 238,1 cm  
Fundación Barnes (Filadelfia-EE.UU.).  
[Fuente: Fig. 7 en Percheron y Brouder 2002- pp. 14-15]



Esta obra se sitúa en el período radical de su producción (1905-1916) que según Debray (2012, 14) sería la primera etapa de su creación, dividida en tres períodos:

*“(..), scinder sa production en périodes –la radicale (1905-1916), la “niçoise” (1917-1930), l’accomplie (1931-1954) – mettant en exergue les processus de création pour la première et les fonctionnements formels pour la dernière, (...)”.*<sup>9</sup>

Dentro de su investigación sobre la danza, podemos identificar “La Danza” de Stschoukine dentro del período radical, y a “La danza Barnes” (1932-1933) y posteriores, todas dentro del período La realizada (1931-1954):



*La Danza Barnes*, 1ª versión -1931, Óleo sobre lienzo, 3,44 a 3,59 m x 13 m, Centro Georges Pompidou (París).

*La Danza Barnes*, 2ª versión -1931-1933, Gouaches cortados, 3,35 a 3,55 m x 12,76 m, Museo de Arte Moderno de la Villa de París (París).

*La Danza Barnes*, versión definitiva, 1932-1933, Gouaches cortados, 3,39 a 3,56 m x 12,84 m, Fundación Barnes (Filadelfia-EE.UU.).

[Fuente: Figuras 24, 25 y 26 en Percheron y Brouder 2002- p. 33]

#### Referencias

Arnheim, Rudolf. 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

Cirlot, Lourdes, ed. 1993. "Henri Matisse: 'Notas de un pintor (1908)'" Pp. 15-26 en *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*. Barcelona: Labor

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". *ERA Revista Internacional de Semiótica* 1(1-2): 7-38

Moliner, María. 1991. *Diccionario del uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos

*Nueva Enciclopedia Larousse: En veinte volúmenes*. 1982. Barcelona: Planeta

Percheron, René y Christian Brouder. 2002. *Matisse. De la couleur à l'architecture*. Paris: Citadelles & Mazenod

#### Notas

<sup>1</sup> "No nos atrevemos a imaginar la violencia del golpe recibido por el pintor. Fue sin duda, con la detención en 1944 de su esposa e hija por actos de resistencia, el peor acontecimiento de su vida."

<sup>2</sup> "Matisse tenía entonces cuarenta años. Era, después de quince o veinte años de luchas intelectuales y materiales, el fracaso de todo lo que ya estaba detrás de él y todas sus expectativas para el futuro."

<sup>3</sup> La reproducción para el análisis que nos ocupa fue elegida por su calidad (color, trazos, tamaño, etc.), es la Fig. 27 a toda plana en dos páginas (Percheron y Brouder 2002, 34-35). Al ser una imagen grande, a doble página, se aprecian las puntadas del cosido entre las hojas, a pesar de ese inconveniente, es la mejor de todas las reproducciones revisadas, en el resto de copias se advierten problemas realmente graves, en unos casos con el color y en otros por ofrecer la imagen incompleta, cortada en la parte inferior o superior. "La Danza" de Matisse es de 260 x 391 cm, y la reproducción de Percheron y Brouder es de 29,3 x 44,06 cm. Todas las imágenes que reproducimos en el presente trabajo, son proporcionales a las obras originales.

<sup>4</sup> Taxonomía: (Comp. Con las raíces del gr. "taxis", ordenación, deriv. de "tasso", ordenar, disponer, y "nomos", ley; (...)). (María Moliner 1991).

<sup>5</sup> Isótopo: -Con respecto a un cuerpo, otro que ocupa el mismo lugar que él en la escala periódica, por tener las mismas propiedades químicas, pero cuyo átomo tiene distinta constitución y peso. (María Moliner 1991).

<sup>6</sup> Repetición. (María Moliner 1991).

<sup>7</sup> Topología: Parte de la matemática dedicada al estudio de las superficies (...) // *Topología definida en un conjunto C*, familia de partes de C que cumple unas determinadas propiedades. (...). (Nueva enciclopedia Larousse 1982).

<sup>8</sup> "Síntoma de una duda fundamental, de una investigación plástica, de una reflexión sobre los medios de la pintura y de una voluntad de poner en evidencia y de dar a ver el proceso de génesis. (...)"

<sup>9</sup> "Escindir su producción en los períodos - La radical (1905-1916), la "de Niza" (1917-1930)", la realizada (1931-1954) - destacando los procesos de creación para la primera y los funcionamientos formales para la última, (...)"

.....  
(Artículo recibido 05-05-15; aceptado 09-06-15)