

Naturalezas del Norte: Pintura de paisaje como símbolo nacional en la Escandinavia del *fin-de-siècle*



Alumna: Andrea Krafft Vico

NIA: 145558

Tutora: Isabel Valverde Zaragoza

Universitat Pompeu Fabra, curso académico 2014-2015

Facultad de Humanidades

“Que lo salvaje nos permita preservar nuestra salud y nuestra fuerza”

Karl Nordstöm

ÍNDICE

1. Introducción	4
2. Consideraciones contextuales: Internacionalismo y nacionalismo escandinavo ..	6
2.1. Consideraciones geográficas e históricas.....	6
2.2. Internacionalismo escandinavo: un diálogo artístico con Europa	8
2.3. Nostalgia y nacionalismo: el retorno a Escandinavia	10
3. Wilderness: simbiosis entre nación, naturaleza y sentimiento	15
3.1. De lo urbano a lo “salvaje”	15
3.2. El <i>Kalevala</i> y el Kaleriarismo en Finlandia	20
3.3. El espejo del sentimiento: <i>mood paintings</i> y paisajes evocativos	23
3.4. La inmensidad de la naturaleza salvaje: paisajes panorámicos	29
4. El Grupo de los Siete y el paisaje canadiense: un punto de comparación	34
4.1. Canadá y el Grupo de los Siete	34
4.2. La repercusión escandinava en el Grupo de los Siete.....	36
5. Conclusiones	40
6. Bibliografía	42

1. Introducción

Este trabajo de final de grado se enmarca en el plan de estudios de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, definida por su carácter pluridisciplinar. Aunque el presente trabajo se enmarca dentro del itinerario de arte, a la hora de escoger tema, se ha tenido en cuenta la transversalidad, comparando y contrastando obras de arte desde diferentes puntos de vista en torno al tema que se va a tratar.

La pintura de paisaje escandinava a finales del siglo XIX supone un cambio de paradigma en cuanto a la interpretación del paisaje como tal, dando lugar a una re-valorización de carácter subjetivo de la naturaleza, que pone en relación directa la experiencia del artista con el paisaje. La necesidad por parte de los artistas escandinavos y de muchos intelectuales del *fin-de-siècle* por encontrar y forjar un ideario o una identidad nacional propia convierte a la naturaleza y al paisaje escandinavos en uno de los principales escenarios en representación de esta voluntad. Asimismo, esta nueva manera de concebir la naturaleza a través de la mirada del artista se relaciona con la voluntad de representar su nación. La inmensidad de la naturaleza y el carácter “salvaje” que determina el vasto paisaje escandinavo constituirá una categoría fundamental en la cuestión identitaria.

Es por ello que el objeto de este trabajo ha sido establecer un breve recorrido a través de una selección de obras que se han considerado adecuadas para representar la idea principal sobre el que se estructura. El presente estudio se dedicará precisamente a conocer cómo la representación de la naturaleza y del paisaje escandinavo es concebido como un símbolo nacionalista.

Antes de abordar el análisis de las representaciones paisajísticas de la Escandinavia finisecular, se ha optado por realizar una aproximación al contexto histórico y cultural en la Escandinavia de finales de siglo con tal de poder entender con mayor precisión la repercusión de algunos hechos en particular a nivel tanto social como cultural. A su vez, se tendrán en cuenta algunas teorías y definiciones expuestas por diversos historiadores y sociólogos sobre el complejo tema de los nacionalismos a finales de siglo en Europa, tratando de entender cómo estas teorías pueden aplicarse al caso escandinavo.

En los siguientes apartados se presentarán las principales cuestiones de este trabajo mediante diversos ejemplos de obras de pintura de paisaje. Durante el recorrido de este estudio, se intentará entender cómo representaciones de lugares concretos que presentan unas características específicas pueden llegar a convertirse en un “paisaje nacional”

arraigado en el imaginario popular de sus habitantes. A lo largo de este trabajo se tratarán algunas localizaciones geográficas concretas como los fiordos noruegos o la región finlandesa de Karelia, concebidas como paisajes arquetípicos de estos países. Del mismo modo, se pretende ver de qué manera estos paisajes están representados y qué rasgos comunes se pueden identificar en ellos. Términos como “mood paintings” o “paisajes evocativos” serán importantes a la hora de entender la visión melancólica y meditabunda de muchas de las obras presentadas a lo largo del estudio.

En el último apartado del trabajo, se establecerá una comparación entre la pintura de paisaje escandinava de finales de siglo con la pintura de paisaje del llamado *The Group of Seven*, un grupo de artistas canadienses surgido a principios del siglo XX.

Las razones por las cuales se ha querido establecer un estudio comparativo con este grupo de artistas -tan alejados tanto geográficamente como cronológicamente- son varias. En primer lugar, la principal causa de las representaciones del paisaje en El Grupo de los Siete de debe a la voluntad de crear una identidad nacional canadiense a partir de su naturaleza. En segundo y último lugar, se tiene constancia de que este grupo de artistas estuvo influenciado por los escandinavos de finales de siglo, con lo que se podrán apreciar diversas semejanzas entre ambas nacionalidades. Es por ello que las obras que se han seleccionado para este estudio comparativo se han escogido en base a las similitudes que podrían tener las representaciones de ambos “grupos” de artistas.

2. Consideraciones contextuales: Internacionalismo y nacionalismo escandinavo

“Debemos sacarnos nuestros guantes afrancesados y adentrarnos en nuestra ‘*peau-de-Suède*’”

Karl Nördstrom

En los siguientes apartados se pondrán en valor algunos aspectos contextuales, tanto históricos como geográficos de los países Escandinavos que nos ayudarán a comprender con mayor precisión el objeto de estudio del presente trabajo. Se verá cómo la disposición geográfica de la región de Escandinavia y sus circunstancias históricas y políticas influirán en el arte nórdico finisecular.

2.1. Consideraciones geográficas e históricas

El desarrollo del arte escandinavo entre los años 1880 y principios del siglo XX se conforma dentro de un marco contextual que difiere en cierta manera de los discursos oficiales sobre el nacimiento y la evolución del arte moderno europeo. El camino que emprendieron los artistas escandinavos hacia la consolidación de un arte propio tan sólo puede entenderse si se tienen en cuenta las circunstancias políticas y culturales concretas de las cuatro naciones (Dinamarca, Noruega, Suecia y Finlandia) que constituyen la región de Escandinavia. Ésta, con la excepción de Dinamarca, se encuentra geográficamente alejada del continente europeo, formando así una gran península que abarca desde Noruega hasta Finlandia, encontrándose Suecia entre estos dos países.

La naturaleza crea el nexo de unión entre estos cuatro países, de la misma manera que también los diferencia; los grandes paisajes planos de Dinamarca no se asemejan a los vastos bosques de pinos de Finlandia o de Suecia, ni tampoco a los paisajes montañosos de Noruega. No obstante, el sentimiento común por la naturaleza que se verá reflejado en las obras escandinavas a finales del siglo XIX, se encuentran, como indica Gunnarsson “in the geographical and demographic situation, which also helped to form the conditions of Nordic culture”¹.

La relación entre los países escandinavos se puede definir por las características culturales, políticas e históricas que comparten, aunque no fue hasta finales del siglo

¹ Gunnarsson, Torsten, et al. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998, pág. 15.

XVIII que el término “nórdico” apareció por primera vez para referirse a ellos. En relación a este aspecto, Kirk Varnedoe sugiere en su estudio “Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art” que los países escandinavos pueden catalogarse por parejas: Suecia y Dinamarca por un lado, y Noruega y Finlandia por otro. Por razones históricas y geográficas en el caso de Dinamarca, los dos países que conformarían la primera pareja comparten una larga tradición de estrechas relaciones con la Europa continental, favoreciendo un contacto más directo con el legado del arte europeo². Como señala Michelle Facos en *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish art 1909-1989*: “Regular artistic contact between Stockholm and Paris began in the mid seventeenth century, when Queen Kristina of Sweden enlivened her court with French visitors including René Descartes”³. Varios artistas franceses, tales como Sébastien Bourdon (1616-1671) y Pierre Signac (circa 1623-1684) que se dedicaron en gran parte a retratar la nobleza, también fueron acogidos en la corte de la reina Cristina de Suecia (1626-1689). Según Michelle Facos, la llegada del artista francés Guillaume Taraval (1701-1750) a Estocolmo en 1732 supuso uno de los acontecimientos más significativos en las relaciones artísticas entre Francia y Suecia. Admirado por muchos artistas suecos, Taraval introdujo el estilo Rococó y fundó la Real Academia Sueca de Dibujo en el año 1735, basado en los principales postulados de la Academia Real de París.⁴

Por otra parte, Suecia había sido la fuerza política y territorial del norte a lo largo del siglo XIX: Finlandia había estado dominada por Suecia durante varios siglos hasta el comienzo del dominio de Rusia, tras su victoria contra Suecia en 1809. Finlandia no logró independizarse hasta un siglo más tarde en 1917. Noruega, por su parte, había pertenecido a Dinamarca desde el siglo XVI hasta que se unió a Suecia en 1814 tras las

² Kirk Varnedoe en “Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art” de *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art, 1982.

³ Facos, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish art 1909-1989*, Berkley y Los Ángeles, University of California Press, 1998, pág. 7.

⁴ En relación a esto, Facos afirma: “Taraval thrived in Sweden, opening a drawing school that attracted Swedish students eager to master Rococo

guerras napoleónicas, un dominio que duró hasta 1905, cuando proclamó su independencia.

2.2. Internacionalismo escandinavo: un diálogo artístico con Europa

El complejo sistema de relaciones político-históricas entre los países escandinavos, en parte por el dominio de Suecia en la escena política, evidencia una trayectoria artística del norte que difiere en cierto modo a la de la europea, o por lo menos en relación a sus principales tendencias artísticas.

Esto no quiere decir que el arte escandinavo se haya desarrollado de una manera independiente al resto de Europa. Torsten Gunnarsson, en su estudio sobre la pintura de paisaje del Norte en el siglo XIX, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, habla de un “diálogo” entre la pintura escandinava y la europea y que ésta bebe de muchas de las corrientes continentales, adaptándolas siempre a su propia idiosincrasia nacional, sobre todo a partir de la mitad del siglo XIX: “As so often before, artistic development in the North during the nineteenth century frequently assumed the character of a dialogue with Europe. [...] This ability to shape and transform foreign impressions into a personal synthesis has seldom manifested itself with such clarity as in nineteenth century Nordic landscape painting”⁵.

En primer lugar, es cierto que muchos de los artistas escandinavos del *fin-de-siècle* habían estado formados en el extranjero por falta de escuelas y Academias de arte que impedían a sus artistas exponer o vender sus obras en sus países natales. Todo ello empujó a los artistas de cuyos países carecían de instituciones sólidas como las Académicas Reales, a viajar a otras capitales escandinavas como Copenhagen o Estocolmo, o a ciudades europeas como Düsseldorf⁶, Roma o París para poder proseguir con sus estudios y darse a conocer.

En segundo lugar, a partir de los años 1870, la mirada de los artistas escandinavos se centró en París, capital artística reconocida internacionalmente como tal. A propósito de

⁵ Gunnarsson, Torsten, et al. *Nordic landscape Painting in the nineteenth century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998, pág. 1.

⁶ Uno de los principales destinos para los estudiantes durante los años 50. Muchos artistas escandinavos recibieron su formación en la Escuela de Düsseldorf en la primera mitad del siglo XIX, como los pintores noruegos Johan Christian Dahl (1788-1857) o Hans Gude (1825-1903).

esto, Kirk Varnedoe comenta: “Paris became a Mecca for foreign artists like the Young Scandinavians [...] The diversity of exhibitions and the activity of the private art market made Paris an open laboratory that enticed artists from all over the world to come and study in an atmosphere of modern permissive liberalism unheard of their native lands”⁷. De esta manera, los artistas nórdicos viajaron a la capital francesa en busca de pilares institucionales sólidos donde aferrarse, dado que las escuelas alemanas como Düsseldorf acabarían promulgando un “arte decididamente nacional con preferencia por motivos de género y con el provincianismo como virtud aceptada”⁸. La bocanada de aire fresco que recibieron los artistas nórdicos desde su llegada a París fue la influencia del Naturalismo. Estuvieron sobre todo influenciados por artistas como Jules Bastien-Lepage (1848-1884), quien se convirtió en un referente para todos aquellos escandinavos que ampliaron gran parte de su formación en París. Los artistas cultivaron gracias a él el aprendizaje de la técnica del *plein-air*, que acabarían utilizando unos años más tarde en sus propios países. La vida de los artistas nórdicos en la metrópolis parisina estuvo marcada no sólo por el contacto con corrientes que ciertamente les resultaron novedosas, sino también por la comunicación entre los propios artistas escandinavos en la capital francesa. Según las palabras de Salme Sarajas-Korte en el ensayo “The Scandinavian Artists’ Colony in France”, los artistas escandinavos nunca estuvieron tan unidos como en el período de finales de siglo en París [figura 1]⁹: “Anyone who studies the Scandinavian artists’ colony in Paris becomes immediately ensnared in a mesh of influences and cross-influences, for the creative talents of the different Scandinavian nations were here in closer contact than they have ever been before, or ever would be again”¹⁰. No obstante, existían diferencias ideológicas entre los escandinavos en París en el *fin-de-siècle*. Por un lado, artistas como el finés Albert Edelfelt (1854-1905), el sueco Anders Zorn (1860-1920) o Prins Euguen (1865-1947) se movieron en unos círculos intelectuales

⁷ Varnedoe, Kirk, et al. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art, 1982, pág. 28.

⁸ Dahl, Hans Fredrik; Monrad, Kasper; Gottskálksdóttir, Júlíana, et al. *Luz del Norte, Llum del Nord*, Catálogo de Exposición, Madrid y Copenhage, Consejo Nórdico de Ministros, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pág. 38.

⁹ Todas las obras mencionadas a lo largo de este trabajo están disponibles en el anexo con su respectiva ficha técnica.

¹⁰ Sarajas-Korte, Salme en el ensayo “The Scandinavian Artists’ Colony in France” en Varnedoe, Kirk, et al. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art, 1982, pág. 60.

sofisticados y refinados comparados con otro grupo de artistas, liderados por el escritor sueco August Strindberg (1849-1912) y el pintor finlandés Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) entre otros, que compartían unos ideales más radicales y trasgresores. En estas mismas líneas, Salme Sarajas-Korte afirma: “The social radicalism of the bohemian group was more than just a matter of fashionable life-style]¹¹, for the condition of the pour and the possibility of a new socialism were hot topics among all those Scandinavian painters”¹².

Desde el punto de vista francés, los escandinavos obtuvieron críticas positivas en los salones pero sobretodo en las exposiciones universales¹³. Por un lado, que los artistas formados en París recibieran buenas críticas era de alguna manera, tal y como indica Emily Braun en el ensayo “Scandinavian Painting and the French Critics” de *Northern Lights* “a form of self-glorification [...] they were perceived as the most successful products of the French *éducation bienfaisante*”¹⁴. Por otro lado, los escandinavos despertaron el interés en los franceses porque consideraban que su arte era sincero y estrechamente ligado a sus raíces primigenias, aunque sin apartarse del estilo francés adquirido durante su estancia en París.

2.3.Nostalgia y nacionalismo: el retorno a Escandinavia

La experiencia parisina supuso para los artistas escandinavos un paradójico efecto de nostalgia hacia sus tierras natales; algunos de ellos no se acabaron de adaptar a la “vida moderna”, con lo que muchos artistas como Carl Larsson (1853-1919), se instalaron y se reunieron fuera de París, concretamente en un pueblo llamado Grèz-sur-Loing, situado a unos setenta kilómetros al sur de la capital francesa. Esta colonia de artistas

¹¹ Todas las obras mencionadas a lo largo de este estudio están disponibles en el anexo del trabajo.

¹² Sarajas-Korte, Salme en el capítulo “The Scandinavian Artists’ Colony in France” en Varnedoe, Kirk, et al. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C.: Corcoran Gallery of Art, 1982.pág. 61.

¹³ Para más información acerca de las exposiciones universales celebradas en Paris en el *fin-de-siècle* consultar: Rosenblum, Robert et al. *1900 Art at the crossroads*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2000. Para más información concreta acerca de los pabellones escandinavos durante las exposiciones universales de 1878 hasta principios de siglo en el capítulo “La Nation Illustrée” de Thiesse, Anne Marie, *Création des identités nationales: Europe XVIIIe-XXe siècle*, París, Éditions du Seuil, 1999.

¹⁴ Emily Braun en el capítulo “Scandinavian Painting and the French Critics” en *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art, 1982, pág. 67.

escandinavos, podría considerarse como la antesala de lo que en poco tiempo se convertiría en un regreso progresivo de muchos artistas nórdicos a sus países.

Existen varias causas que propiciaron este retorno. En primer lugar, muchos de los artistas nórdicos que residieron en París durante las últimas décadas compartían una opinión negativa del sistema artístico tradicional de sus países. Por un lado rechazaban las Reales Academias de Bellas Artes tanto de Copenhagen como de Estocolmo. Por otro, tampoco secundaban a la Sociedad Finlandesa de Arte de Helsinki y la Asociación de Arte de Cristiania (Oslo), que por aquel entonces estaban regidas por conservadores que, según los artistas “purchased anything but rubbish and always awarded medals and grants that were unjust, partisan, and contemptible”¹⁵. Si bien es cierto que París era considerada como “la capital oficial del arte”, muchos artistas nórdicos llevaban años en el extranjero a causa de la ausencia de instituciones que les respaldaran, más allá del apoyo a una pintura academicista. El interés por el Naturalismo y el contacto con las instituciones de la escena artística de la capital francesa ciertamente les ayudó a la hora de reformular y renovar sus propias instituciones artísticas. Como se indica en “Scandinavian painting and the French critics” los críticos franceses opinaban que: “The Scandinavians could no longer isolate themselves from the current artistic developments in Europe (meaning Paris) if they wished to eventually create recognizable and respected schools”¹⁶. Así fue como la creación de nuevas instituciones que respondieran a las verdaderas necesidades de los artistas fueron uno de los principales objetivos dentro de las reformas artísticas en los países del norte. Se crearon a lo largo de varias décadas nuevas escuelas e instituciones que reemplazaron a las oficiales. Dado que Noruega carecía de Real Academia, se organizaron exposiciones como la Høstutstillingen (Exposición de Otoño) en Cristiania (actual Oslo) en el año 1882 con la intención de demostrarle a un público poco entendido lo que era el arte moderno. El artista noruego Fritz Taulow (1847-1906) invitó a su cuñado Paul Gauguin a exponer cuatro de sus obras. En Dinamarca, la Escuela de Artistas que se fundó en a mediados de los años 70 adquirió con el tiempo más

¹⁵ Bo Lindwall en el estudio “Artistic Revolution in Nordic Countries” de *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art pág. 42.

¹⁶ Emily Braun en el capítulo “Scandinavian Painting and the French Critics” en *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art, 1982, pág.69.

importancia que la propia Real Academia de Copenhagen.¹⁷ Muchas sociedades se fueron creando a raíz de una nueva revolución artística, que funcionó como marco contextual y conceptual de las obras elaboradas a partir de ese momento.

Mientras tanto, el auge de la industrialización en Escandinavia también fue causante de problemas sociales como la desigualdad de clases. Este fenómeno, como en otros países europeos, causó en Escandinavia un ambiente de descontento que desembocó en revueltas en muchas ciudades industrializadas¹⁸. Todo ello se sumaba al ambiente hostil de los ciudadanos, sobre todo de la clase media trabajadora, quien luchaba por mejores condiciones laborales mediante huelgas y protestas.

Este ambiente de descontento despertó en los artistas escandinavos un gran interés. Empujados por la nostalgia hacia el norte, emprenderán el camino rumbo a sus tierras natales con un gran sentimiento de compromiso social y de voluntad por mejorar las condiciones de sus academias, museos y sociedades artísticas. Los artistas, pues, se posicionaron en oposición a los ideales políticos conservadores y muchos de ellos se reafirmaron como socialistas. El artista sueco Carl Larsson (1853-1919) entre muchos otros, se reafirmó como socialista, poniendo de manifiesto la posición política y social, en representación de muchos artistas, de la siguiente manera: “Don’t think that I am an indolent slave even though I wear gaudy suit in gay colors and laughing mask. If you knew what my life and my gallant battle for existence were like, you would know that I am not going to stay where I am now. But it isn’t my goal, as you suggest, to paint expensive pictures in a big country. No, I have two characteristics: I am Swedish and – shudder!-a socialist I want to serve and *gladden*, but *all* and not just *one*”¹⁹.

Uno de los artistas que ejemplifican el paso de la reivindicación del cosmopolitismo a lo regional es el pintor Akseli Gallen-Kallela (1865-1931). Durante su estancia en París, juntamente con el escritor sueco Strindberg, fue uno de los defensores más radicales del internacionalismo en la pintura escandinava. A medida que el nacionalismo en Finlandia se hacía cada vez más evidente a causa de las grandes tensiones y de su anhelo de

¹⁷ Información extraída del ensayo “Artistic Revolution in Nordic Countries” en *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art.

¹⁸ Varnedoe, Kirk, et al. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art, 1982.

¹⁹ Cita de Carl Larsson extraída de Varnedoe, Kirk et al. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art, 1982, pág. 36.

independencia, Gallen-Kallela acabaría denunciando la realidad social de su país mediante pinturas de temática social, sobretodo ubicada en el campo, que representara la miseria y la pobreza en Finlandia durante el dominio ruso.

La nostalgia por una vida menos modernizada también supuso una visión reacia hacia del Realismo, caracterizado por su materialismo y su vinculación con la vida moderna. El rechazo del Realismo, dará paso a la valorización de lo espiritual y de lo primitivo en cuanto al contacto con la naturaleza y a la tradición popular. Aunque estas características se asumieron dentro del Simbolismo en Europa, este cambio de mentalidad fue especialmente importante para los países escandinavos ya que coincidía justamente con el auge del nacionalismo en los países del norte. Kirk Varnedoe apunta en su ensayo “Nationalism, Internationalism and the Progress of Scandinavian Art”: “Symbolism’s general concentration on nature mysticism and the inner life of pre-civilized man received a special impetus by linkage to a collective mythologizing of Nordic national identities”²⁰.

Cada una de las naciones escandinavas intensificó su fuerza nacionalista y prestaron especial atención a su pasado tradicional y mitológico. Cabe destacar que el fenómeno nacionalista, definido por Michelle Facos como “identification and promotion of a unified cultural identity”²¹, no sólo tuvo lugar en los países escandinavos. A nivel europeo, los nacionalismos tuvieron partida en la creación de su identidad y en su representación. En el artículo “Nationalism and Representation, in Theory” de Michael R. Orwicz, se recopilan las ideas de historiadores y pensadores como Ernest Renan, Gellner Eric Hobsbawm o Benedict Anderson. Mientras que Gellner opina que el nacionalismo en la modernidad es un tema exclusivo del estado por una necesidad de fortificar su legitimidad anteponiéndola por encima de la cultura, Anderson sostiene la idea de que la cultura alberga aspectos, que según Orwicz son: “common languages, shared temporalities, and a culture of the literary commodity, print capitalism [...] provided the potential for new forms of continuity to emerge around networks of kinship, cultures, and shared histories”²². En relación a esto, Hobsbawm establece un estudio más profundo acerca del sentido comunitario nacional en el siglo XIX. Por un lado, afirma que en el siglo XIX estos conceptos mencionados anteriormente por Anderson son concebidos

²⁰ *Ibid*, pág. 18.

²¹ *Ibid*, pág. 27.

²² Orwicz, Michael R., et al. *Nationalism and French visual culture, 1870-1940*, New Haven y Londres, National Gallery of Art Washington 2005, pág.19.

ahora por el individuo, que a su vez conforma en su sociedad “common places, practices, memories, signs, and symbols”²³.

En relación a estas teorías, se puede decir que el caso escandinavo se adecúa mejor a la visión ofrecida por Eric Hobsbawm. La importancia del individuo es evidente tanto en las prácticas sociales como también lo es a nivel artístico. Sin embargo, el individuo a su vez forma parte de un colectivo que forja un imaginario popular. A nivel artístico, esto se puede aplicar a la visión subjetiva de la naturaleza por parte del artista en la tarea de la construcción de una identidad nacional, que se irá ejemplificando a lo largo de los siguientes apartados.

²³ Eric Hobsbawm citado por Michael R Orwicz en *Nationalism and French visual culture, 1870-1940*, pág. 22.

3. Wilderness: simbiosis entre nación, naturaleza y sentimiento

3.1. De lo urbano a lo “salvaje”

“El auténtico arte nórdico debe diferenciarse del arte mediterráneo de la misma manera que un pino se diferencia de un abeto. El carácter general de la naturaleza de un país también debe ser visible en su arte”

Richard Bherg

En la construcción de un arte que representara una cultura común, entendida como una identidad nacional propia, el interés por el folklore y la cultura popular eran cuestiones fundamentales en este proceso.

De esta manera, la naturaleza del país que había visto crecer a sus habitantes, también había servido como nexo de unión entre el pasado y el presente, entrelazando mitos e historias con el propio individuo. Tal y como afirma Michelle Facos: “National Romantics believed that a natural network of a relationships and rituals had evolved there over the centuries.”²⁴ En estas mismas líneas, en las naciones que anhelaban la independencia, como Noruega y Finlandia, la construcción de esta identidad fue crucial para el desarrollo del imaginario popular identitario: “For nations aspiring toward political independence, unity, or both, the first challenge was to formulate the geographical boundaries and cultural characteristics of the hypothetical nation”²⁵.

La importancia de construir una nueva identidad nacional se debe al hecho de que estos dos países, dominados por Suecia y Rusia, se vieron obligados a librarse de una identidad impuesta por la influencia de los países dominantes.

En el caso de Noruega, no fue hasta comienzos del siglo XIX, con pintores románticos como Johan Christian Dahl (1788-1857) –considerado como el primer pintor “nacional” noruego- o su discípulo Peder Balke (1804-1887)²⁶, que se empezó a forjar un arte

²⁴ Facos, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish art, 1909-1989*, Berkley y Los Ángeles, University of California Press, 1998, pág. 47.

²⁵ Facos, Michelle; Hirsh, Sharon L. *Art, culture and national identity in fin-de-siècle Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pág. 13.

²⁶ Estos artistas románticos noruegos, junto con Adolph Tidemand (1814-1876) y Hans Gude (1825-1903), se consideran algunos de los principales artistas del romanticismo noruego.

genuinamente noruego. Christian Dahl dejó su ciudad natal de Bergen para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Copenhagen, lugar desde donde se mudaría a Dresde en 1818, donde finalizó sus estudios y vivió la mayor parte de su vida. De su estancia en Dresde es importante destacar la estrecha relación de amistad que tuvo con Caspar Friedrich (1774-1880), a quien conoció en la Real Academia de Bellas Artes. Aunque ambos artistas fueron coetáneos, Friedrich es considerado como uno de los primeros artistas en representar, según Robert Rosenblum “an experience familiar to the spectator in the modern world, an experience in which the individual is pitted against, or confronted by the overwhelming, incomprehensible immensity of the univers, as if the mysteries of religion had left rituals of church and synagogue and had been relocated in the natural world”²⁷.

No obstante, Johan Christian Dahl volvió a Noruega en diversas ocasiones; en la primera visita realizó un viaje en el interior del país, donde quedó cautivado por sus paisajes montañosos y sus cascadas, así como de sus espléndidos fiordos.

Realizó de este paisaje noruego unos trescientos estudios o esbozos que, según Gunnarsson “reflected a new interest in a more truthful representation of nature. And, in addition, a growing awareness that real-life landscapes are not static, but constantly changing as a result of the shifting qualities of light and the atmosphere, and hence only capable of being captured at one specific moment”²⁸.

Asimismo, el historiador de arte noruego Ole Henrik Moe, en su publicación *Sangen om Norge* (La canción de Noruega) afirma: “It must be considered a miraculous coincidence that Norway’s greatest landscape artist, Johan Christian Dahl, came to maturity just at the time of our liberation. He was the artist to give most expression to a true feeling for Norwegian nature and thus, was instrumental in the establishment of Norwegian national identity”²⁹.

Así, la nueva visión del arte escandinavo de finales de siglo tiene sus raíces en las primeras expresiones de los sentimientos patrióticos que brotaron en Europa durante las primeras décadas del siglo XIX. En el caso de Noruega es evidente: bajo el dominio de Dinamarca durante más de quinientos años, la búsqueda de raíces y de culturas

²⁷ Rosenblum, Robert. *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*, Icon Editions, New York, 1975, pág. 14.

²⁸ *Ibid.* pág. 67-68.

²⁹ Moe, Ole Henrik. *Sangen om Norge: natur og naturfølelse i norsk malerkunst fra 1814 til idag*, (texto en noruego y en inglés), Oslo, Grondhal Dreyer, 1994, pág. 12.

anteriores a la influencia danesa imperaba en la construcción de una identidad propia. Obviamente, las influencias extranjeras eran evidentes tras un periodo de dominio tan largo. Sin embargo, los artistas noruegos de principios de siglo identificaron en el paisaje de los fiordos -uno de los paisajes más arquetípicos de Noruega- aquello primigenio e intocable que albergaban las costumbres ancestrales y que habían conseguido perdurar a lo largo de los años. Tal y como Ingvild Austad y Leif Hauge apuntan en su estudio “The fjordscape of Inner Sogn: “In the early 1800s, Norwegian painters created pictures of the magnificent fjord landscape filled with romantic and patriotic symbols”³⁰. Algunos de estos símbolos a los que se refieren estas dos autoras pueden ser túmulos de la época vikinga (entre los años 789 y 1100), que será lo que Johan Christian Dahl representará en su obra *Invierno en Sognefjord*, (1827) [Figura 2], donde este monumento se convierte en un símbolo o una alegoría de su pasado mitológico³¹, fundido con el paisaje del fiordo de Sogn como telón de fondo. Este fiordo en particular se convirtió en destino para muchos artistas románticos tanto noruegos como extranjeros, particularmente procedentes de Alemania: “The Düsseldorf painters defused the drama in the landscape, painting in warm colors, in mellow light and even, shiny surfaces of water, turning landscape into idylls”³². La importancia que le atribuyen a este tipo de lugares en concreto³³ están relacionadas, como ya se ha mencionado anteriormente, con las conexiones al pasado.

Volviendo al período de finales de siglo, artistas como Akseli Gallen-Kallela, por ejemplo, dejaron atrás las temáticas sociales de sus obras, enfocadas desde un punto de vista naturalista donde las escenas de campo y trabajo eran representadas de manera objetiva sin que la experiencia subjetiva y los sentimientos del artista fueran relevantes. De esta manera, la revalorización de la naturaleza de finales de siglo XIX, surge de alguna manera a partir de una reinterpretación de los valores románticos a través de una

³⁰ Jones, Michael; R.Olwig, Kenneth (editores), *Nordic landscapes: region and belonging on the northern edge of Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pág. 391.

³¹ Ingvild Austad y Leif Hauge también apuntan en el capítulo “The fjordscape of Inner Sogn”, que estas tradiciones, en las cuales figuraban héroes mitológicos, tumbas ancestrales y la vida en el campo fueron algunos de los principales temas de los primeros románticos.

³² Jones, Michael; R.Olwig, Kenneth (editores) et al. *Nordic landscapes : region and belonging on the northern edge of Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pág. 392.

³³ Para más nociones sobre lugares concretos convertidos en un símbolo nacional en Europa ver: “In search of Natural Identity: Alpine Landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation” de Oliver Zimmer.

naturaleza que, artistas como Johan Christian Dahl entre otros, habían inaugurado a principios de siglo.

La importancia que le dieron los artistas nórdicos a su medio³⁴ no sólo se vio reflejada en sus obras: a medida que las consecuencias de la industrialización afectaban cada vez más al entorno natural, la deforestación y la explotación de recursos naturales fueron algunas de las causas por las que muchos artistas se reafirmaron y se involucraron políticamente³⁵. A propósito de este asunto, Anne-Marie Thiesse asegura en *Création des identités nationales: Europe XVIIIe-XXe siècle* que “La préservation de la nature nationale est donc une affaire qui mobilise largement dans la bourgeoisie cultivée et rassemble hommes politiques, écrivains, peintres, folkloristes, historiens, sociologues, architectes. L’accent est tout particulièrement mis sur la nécessité de former le regard des populations et de diffuser le plus largement possible une perception esthétique correcte des sites”³⁶.

La industrialización en Escandinavia, al igual que en los otros países europeos, había provocado una fuerte migración de población del campo a la ciudad. Además, la deforestación de grandes bosques se volvía cada vez una situación menos tolerable para muchos habitantes. Ante este hecho, se crearon alrededor de toda Escandinavia asociaciones a favor de la preservación de la naturaleza, liderados por intelectuales de izquierdas asociados con los movimientos nacionalistas mencionados anteriormente. Algunas de estas asociaciones fueron la Asociación Verdandi de la ciudad sueca de Uppsala o el grupo *De Unga Gubbarna* en la región de Lund (Suecia). Muchos artistas y escritores también mostraron su compromiso hacia esta causa con varias

³⁴ Michelle Facos, en *Nationalism and the Nordic Imagination* utiliza el término *habitus*, creado por el sociólogo Pierre Bourdieu, y que sirve, según Facos para determinar factores complejos del medio en el que un individuo habita. En el caso de los nacionalismos escandinavos, es un término importante para entender las diferentes esferas que rodean al individuo. Facos afirma que, los intelectuales situaron su la “esencia” del *habitus* en el campo y en la vida rural, donde la naturaleza prevalece como vínculo entre tiempos remotos y el presente: “For them, the relationship between a landscape and its inhabitants was both historical and bio mystical. Peasants were the primitive soul and folk, or people. The Swedish term *folk*, or people.”

³⁵ Información extraída del capítulo “Primitivism” en *Nationalism and the Nordic Imagination* de Michelle Facos.

³⁶ Thiesse, Anne Marie. *Création des identités nationales: Europe XVIIIe-XXe siècle*, París, Éditions du Seuil, 1999, pág 122.

manifestaciones, publicaciones, poesías, etc.³⁷ que celebraban la importancia del paisaje y de la naturaleza. En esta misma línea, se crearon también asociaciones que organizaban excursiones para los trabajadores y sus familiares. Estas escapadas les servía para volver a encontrarse con sus raíces, dado que no tenían recursos económicos suficientes para regresar por sus propios medios.³⁸ Las que más adelante se llamarían “Asociaciones Turísticas”, se fundaron primero en Noruega (1868), Suecia (1885), Finlandia (1888) y finalmente en Dinamarca (1889). Estas Asociaciones Turísticas se convirtieron en un elemento fundamental para comprender la paulatina aceptación de las actividades ociosas al aire libre y sobretodo jugaron un papel esencial en el proceso de esta revalorización de la naturaleza. Justamente, hasta la aparición de estas asociaciones, las actividades al aire libre se solían vincular a las largas horas de trabajo en condiciones muy precarias que se realizaban en las zonas rurales de Escandinavia. Las asociaciones turísticas también sirvieron para potenciar la industria turística de sus países. Este hecho no tendría relevancia si no tuviéramos en cuenta que serviría para potenciar una imagen concreta de la naturaleza, para que los turistas pudieran asociar la imagen del país con la imagen de su paisaje natural. En el capítulo “Reflections on the Landscapes of Finland”, Ann Norderhaug habla sobre el caso de la Asociación Turística finlandesa, y apunta sobre ella que “It was the unsophisticated character of the countryside that they sought to sell for the first half century of their existence- the woods and the lakes that were “off the map””³⁹.

De esta manera, también los artistas encontraron en la naturaleza salvaje⁴⁰ de sus países, más que en la representación de escenas campestres, la manera de expresar su

³⁷ En el poema *Un joven abedul* del sueco Gustaf Fröding (1860-1911) activista en el movimiento de preservación de la naturaleza, este árbol característico de los países nórdicos es casi personificado, y se describe en una naturaleza en la que el ser humano no figura. También se le da importancia a la particular luz del norte, así como los paisajes boscosos y montañosos de Suecia.

³⁸ Información extraída de Facos, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish art 1909-1989*, Berkley y Los Ángeles, University of California Press, 1998, pág. 189.

³⁹ Jones, Michael; R.Olwig, Kenneth (editores), et al. *Nordic landscapes: region and belonging on the northern edge of Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pág. 391.

³⁹ *Ibid.* pág. 435-436.

⁴⁰ En inglés, el término “Wilderness” es usado con frecuencia para referirse al lado “salvaje” de la naturaleza. Es difícil encontrarle traducción adecuada al castellano, pero en su contexto podemos entender la palabra *wilderness* como un paisaje en el que la traza del ser humano es inexistente, donde la propia naturaleza se antepone en todo su esplendor.

experiencia de naturaleza y su sentimiento hacia ella, así como de representar su propia nación en su estado más primigenio. Los paisajes desérticos e inexplorados por el ser humano, serán los lugares donde muchos artistas, empujados en parte por el creciente movimiento nacionalista en sus países, instalarán sus talleres al aire libre [Figura 3] con tal de poder representar el carácter de su naturaleza salvaje.

La sintonía entre la naturaleza y la experiencia personal del artista serán elementos inseparables. Así, de acuerdo a su experiencia de la naturaleza y el paisaje, el artista reflejará su sentimiento en la obra. Acerca del carácter subjetivo en la representación de la naturaleza, el pintor Richard Bergh afirma: “That drama which daily is in front of our eyes puts its mark on our inner being... Every landscape is a state of mind”⁴¹ Esta declaración se verá representada sobretodo en los paisajes evocativos, explicados en los siguientes apartados⁴².

Asimismo, los artistas buscaron en la naturaleza las impresiones, los cambios de estaciones, y sobre todo la luz de las horas más tardías del característico “sol de media noche” de los estíos escandinavos.

3.2.El *Kalevala* y el Kaleriarismo en Finlandia

Es interesante ver aquí cómo los paisajes de la naturaleza salvaje finlandesa son referidos con asiduidad como “paisajes nacionales”. Este término se usa con recurrencia entre los fineses para aludir a los paisajes típicos y estereotipados de Finlandia⁴³. Estos son paisajes de vastos bosques y lagos que recubren la mayor parte del territorio finlandés. El paisaje que mejor responde a estas características es la región de Kaleria, situada al noroeste de Finlandia. Esta región, que fue puesta en valor por los artistas de fin de siglo, se convirtió en la meca para artistas, escritores, compositores que viajaron

⁴¹ Richard Bergh en respuesta a la teoría Simbolista francesa en, Berg, Knut. *Dreams of a summer night: Scandinavian painting at the turn of the century*, Catálogo de exposición, London, Hayward Gallery, 1986, pág. 22.

⁴² Ver el apartado 3.3. El espejo del sentimiento: mood paintings y “paisajes evocativos.

⁴³ Información extraída del capítulo “A Kaleidoscopic Nation: The Finnish National Landscape Imagery” en Jones, Michael; R.Olwig, Kenneth (editores), et al. *Nordic landscapes: region and belonging on the northern edge of Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

allí en busca, según Berg Knut, de “sense of reality [...] where the ancient Finnish world was believed to have remained in its purest form”⁴⁴.

La importancia de la representación del paisaje finlandés en la creación identitaria nacionalista es un componente fundamental en el significado de lo que se podría denominar como lo “finlandés”, o la “finnishness” según el término inglés. Esto quiere decir que dentro de esta representación comunitaria, independientemente de sus diferencias sociales y políticas internas, confluyen muchos aspectos del pasado que son los que lo entrelazan con el presente. Esta mirada hacia el pasado influye en la manera en que los finlandeses perciben su paisaje. Según Maunu Häyrynen en el capítulo “A Kaleidoscopic Nation: The Finnish National Landscape Imagery”: “they evoke collectively shared feelings and convey meanings and metaphors from the past, directing the way the present-day Finns observe and categorize national space and objectivize it into a part of their social environment”⁴⁵.

Un ejemplo representativo de esta conexión entre el pasado y el presente localizado en una región y paisaje concreto de Finlandia se dio en alrededor de 1835, cuando el filólogo Elias Lönnrot (1802-1884) recopiló poemas populares que se habían transmitido oralmente a lo largo de generaciones en el seno de tribus habitantes de las regiones del norte de Finlandia, los cuales publicará en una saga bajo el nombre de *Kalevala*, ambientada en la región de Karelia: “Though the poems, as Lönnrot collected them, had no particular unity among themselves, he imposed on them an epic form suggested not only by Homeric and other ancient models but also by modern ones such as *Ossian*”⁴⁶.

La mejor representación pictórica del *Kalevala* pertenece a la serie de cuatro frescos realizados por Akseli Gallen-Kallela (1865-1931), expuestos en los techos del pabellón finlandés de la Exposición Universal de París de 1900 [Figura 4]. El hecho de que estos frescos fueran expuestos en la Exposición Universal tenía varios propósitos. Por un

⁴⁴ Berg, Knut, *Dreams of a summer night: Scandinavian painting at the turn of the century*, Catálogo de exposición, London, Hayward Gallery, 1986, pág. 46.

⁴⁵ Jones, Michael; R.Olwig, Kenneth (editores), et al. *Nordic landscapes: region and belonging on the northern edge of Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pág. 486.

⁴⁶ Capítulo “Finland: Akseli Gallen- Kallela and Pekka Halonen” Nasgaard, Roald. *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940*, Catálogo de exposición, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1984.

lado, la de dar a conocer la cultura y la historia de Finlandia ilustrada mediante la representación de las escenas mitológicas del *Kalevala*. Por otro lado, dado que el nacionalismo finlandés emergió por el anhelo de independencia sobre el dominio ruso, el carácter de los frescos también ponían de manifiesto la política anti-rusa que existía en Finlandia en aquel momento. Así lo describe Ville Lukkarinen en el capítulo “Native Land, Art and Landscape in Finland in the late 19th and Early 20th Century” en relación a los frescos del pabellón finlandés: “Something which was made clear with subtle hints included at least in the frescoes of *The defense of the Sampo* (1896) [Figura 5] and *Ilmarinen Ploughing the Viper-Field* (1896) [Figura 6]; for instance, the grouping of poisonous snakes in the latter creates the color of the Russian imperial flag”⁴⁷.

Además de las representaciones de la saga del *Kalevala*, Akseli Gallen-Kallela y otros artistas como Pekka Halonen (1865-1933) representarán el paisaje Kareliano. En *En lo salvaje, paisaje Kareliano* (1899) [Figura 7] de Pekka Halonen y *El gran pájaro carpintero negro* (1892) [figura 8] de su compañero y amigo Gallen-Kallela, son ejemplo de ello.

La verticalidad en las obras de Gallen-Kallela y de Halonen se deben también a la influencia japonista que desde París llegó a Finlandia en manos de Gallen-Kallela. Este formato también se presenta en *Vista del lago* (1901) [figura 9], una obra de una variedad de colores y de luz excepcional, en la que se representa de nuevo un paisaje de grandes lagos durante el atardecer. La verticalidad en las obras finesas también fue usada por el artista finlandés Albert Edelfelt (1854-195) en *Kaukola al atardecer* (1899) [figura 10], realizada unos años antes que las obras tratadas anteriormente.

Las obras constan de dos planos bien diferenciados, pero no por ello dejan de ser más o menos importantes. Los primeros planos son árboles; en el caso de *El gran pájaro carpintero negro* (1892) aparece un pájaro carpintero, una ave característica de las zonas boscosas en Escandinavia. Los detalles del primer plano nos describen lo que se representa en la lejanía en el segundo plano, donde se puede apreciar un paisaje virgen y extenso de la región de Karelia, que tan bien representa el concepto de *wilderness*, término que se utilizará para referirse a los vastos paisajes que parecen haber permanecido inalterables con el paso de los siglos, y en los que ciertamente la presencia

⁴⁷ Lukkarinen, Ville en el capítulo “Native Land, Art and Landscape in Finland in the late 19th and Early 20th Century” de *Nordic Dawn: Modernism’s Awakening in Finland (1890-1920)*.

humana es nula. La “tierra salvaje” es entendida aquí como un símbolo del poder de la naturaleza, despojado de toda vida moderna e industrializada.

Además de las obras de Halonen y Gallen-Kallela, la región de Karelia fue explorada por otros artistas finlandeses como Eero Järnefelt (1863-1937), quien en *Otoño en Pielisjärveltä* (1899) [figura 11] ofrece una visión más extensa del paisaje del lago Kareliano. No obstante, la visión panorámica que nos ofrece la obra no pretende sino demostrar de nuevo la grandeza de la naturaleza salvaje de Finlandia. Aunque esta obra se diferencie formalmente de las demás, comparten una voluntad común, que es la de resaltar el paisaje como elemento de resistencia nacionalista ante el dominio de ruso ya mencionado anteriormente.

El espejo del sentimiento: mood paintings y “paisajes evocativos”

“En Francia un paisajista puede ser capaz de convertirse en artista tan sólo a través de sus ojos, pero en Escandinavia el pintor de paisaje debe convertirse en un poeta”

Richard Bergh

El ambiente meditabundo que determina el carácter de una gran cantidad de obras elaboradas durante finales de siglo en Escandinavia serán denominados por algunos historiadores del arte como *mood paintings* o “paisajes evocativos”⁴⁸. Según Gunnarsson en el capítulo “The Evocative Landscape” de *Mirror of a Nature* insiste en la idea de que estos paisajes determinan el carácter escandinavo, tanto cultural como en la descripción pictórica de los paisajes nórdicos. También es importante destacar en estas palabras que el paisaje evocativo es un determinante para la construcción de la “imagen” nórdica. Según Gunnarsson, “It appears to correspond to something fundamental in the Nordic self-image, and more than anything else it appears to be rooted in Nordic culture and Nordic landscape”⁴⁹.

En primer lugar, cabe destacar que estas pinturas atmosféricas encuentran su origen en la tradición romántica alemana. El término alemán *Stimmung* difícilmente encuentra una traducción adecuada ni al inglés ni al castellano, aunque tal y como apuntan Bert

⁴⁸ Algunos historiadores del arte como Torsten Gunnarsson y Kirk Varnedoe se refieren a estos paisajes como “evocative landscapes” en el caso del primero, mientras el segundo los denomina *mood paintings*

⁴⁹ Gunnarsson, Torsten, et al. *A mirror of Nature: Nordic Landscape painting 1840-1910*, Copenhagen Statens Museum for Kunst, 2006, pág. 129.

Verschaffel en su artículo “The World of the landscape”⁵⁰ y Margaret Olin en “Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attentiveness”⁵¹, la traducción que más se acerca a su significado es la palabra “mood” o “atmosphere”. No obstante, lo que hace que una pintura de paisaje contenga estas características, no reside en el carácter de la naturaleza en si, sino en la visión o experiencia que tiene el propio espectador de ella. De esta manera, la naturaleza actúa aquí de forma pasiva, donde el espectador –en este caso el artista- es el que representa la naturaleza de acuerdo a lo que le evoca. Bert Verschaffel explica esta idea de la siguiente manera: “The nature does not merely exist as an outside: each human carries it within himself as a pre-reflective and pre-narrative “natural” substrate of self-feeling [...] Owing to his/her lonely heart, his/her knowledge of the “correspondences” between personal moods and “natural states” such as autumn, decay, and melancholy, and his/her understanding of what landscape elements such as rocks and water evokes, the artist –unlike ordinary people- is capable of painting “subjective” image or a synthesis that allows the (divine) oneness of everything to appear in and as Nature”⁵². La Naturaleza referida aquí es entendida como una globalidad que aparece en la pintura evocativa. En el caso de alguno de los paisajes atmosféricos escandinavos, la visión del artista representada en la obra, será vista como una imagen integral de la naturaleza, donde tierra y cielo confluyen gracias al reflejo del agua. En la mayoría de los casos, la solemnidad de la naturaleza nórdica será representada como un elemento pasivo y sobretodo tranquilo.

La función que tienen los paisajes evocativos en la construcción de una identidad nacional persigue la idea de representar el carácter del paisaje, a su vez que reflejar el efecto que ésta produce en el artista. La naturaleza es empleada aquí como una fuerza nacionalista, aunque reflejada a través de la visión subjetiva del artista.

Esta nueva manera de representar el paisaje surgió por primera vez en Noruega durante el verano de 1886, en la granja de Fleskum, situada a las afueras de Oslo. Allí se establecieron las primeras obras de las que les seguirían posteriormente un gran repertorio de paisajes evocativos en toda Escandinavia.

De esta manera, se reunieron en esta granja un colectivo de artistas noruegos, algunos recién llegados de París, influenciados aún por el Naturalismo. Entre este círculo de

⁵⁰ Verschaffel, Bert. “The World of the Landscape”, Gante, Purdue University Press, 2012.

⁵¹ Olin, Margaret. “Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attentiveness”, The Art Bulletin Vol. 71, No. 2, College Art Association, 1989.

⁵² *Ibid.* pág. 7

artistas se encontraban Kitty Kielland (1843-1914), Harriet Backer (1845-1932), Eilif Peterssen (1852-1928) y Erik Werenskiold (1855-1938). Este grupo de artistas, que únicamente se reunieron en el verano del 86⁵³, compartían el mismo interés por representar, en palabras de Gunnarsson “evocative images of the quiet grandeur of the Norwegian countryside”⁵⁴. Es interesante ver aquí como Gunnarsson emplea los terminos “quiet” y “grandeur” -elementos que en términos artísticos no se suelen ver unidos- para referirse al paisaje que representan los artistas en la granja de Fleskum. Lo cierto es que estas palabras de Gunnarsson no podrían describir mejor el carácter de los paisajes escandinavos que se verán representados durante esta época, tanto en los paisajes evocativos como en las amplias imágenes panorámicas.

Así pues, la originalidad de las pinturas de Fleskum reside en la representación de paisajes y de lagos reflejados bajo la luz azulosa y tenue del sol de medianoche, tal y como se puede apreciar en *Noche de verano* (1886) [Figura 12] de Eilif Peterssen (1852-1928). La luna se ve reflejada en las tranquilas aguas de un lago, mientras que si elevamos la mirada hacia el horizonte, también reflejado en el agua, aún se pueden apreciar rastros de luz a lo lejos. En este paisaje, el reflejo del agua parece evocar mucho más de lo que verdaderamente está reflejado el lago de Deahlivannet.

No es casual que casi la totalidad de la composición esté dedicada al lago: el horizonte se eleva hasta la parte superior del cuadro, lo que le concede un gran protagonismo a lo que está siendo reflejado. Lo mismo ocurre con la obra homónima de Kitty Kielland *Noche de verano* (1886) [Figura 13]. En su superficie, quizás menos cristalina que el lago de Peterssen, capta la luz del cielo de un color rosa pálido, incluso más claro que el propio cielo, lo que hace que su reflejo destaque por encima de la realidad. Evidentemente, este concepto es el que evoca el estado de ánimo del espectador. Este tipo de paisajes herméticos, de los cuales los artistas del verano de Fleskum son pioneros, evocan por su composición, color y luz, el reflejo del paisaje en sí mismo, otorgándole más relevancia al paisaje reflejado en el agua que a la propia realidad.

Existen obras de composiciones similares que fueron elaboradas más adelante, inspirados seguramente por los artistas de Fleskum, y que seguramente tengan la misma intención de evocar mediante el paisaje reflejado un sentimiento o estado de ánimo.

⁵³ Este hecho refuta la idea de que Fleskum fuera una colonia de artistas dado que no se reunieron asiduamente en los años posteriores, tan sólo se congregaron en la granja en el verano del 86.

⁵⁴ Gunnarsson, Torsten, et al. *A mirror of Nature: Nordic Landscape painting 1840-1910*, Copenhagen Statens Museum for Kunst, 2006, pág. 130.

Elletrunter (1893) [Figura 14] del danés Laurits Andersen Ring (1854-1933) presenta un formato muy similar a lo que Kielland y Peterssen ya habían representado en la granja de Fleskum en la década anterior.

En esta composición, la mayor parte de la realidad se ve reflejada en las aguas del pantano de Naestved; los troncos que se pueden observar tan sólo en la parte superior de la composición, reflejan su continuación en el agua, por lo que podemos llegar a “captar” la realidad de la escena gracias a su propio reflejo. Esta interpretación no es baladí si tomamos en consideración dos aspectos culturales referidos a una creencia popular que pueden llegar a definir la obra. En primer lugar, las zonas pantanosas en Dinamarca eran conocidas como el escenario de la historia de una superstición danesa, en cuyas aguas se dice que habita, como se indica en *Luces del Norte* “el ser sobrenatural Nökken, que trataba de arrastrar a la gente bajo el agua”⁵⁵. En segundo lugar, durante los años 90 se retomaron en Dinamarca –al igual que en los demás países escandinavos⁵⁶- muchas de estas leyendas populares que ya habían estado abordadas a principios de siglo durante el romanticismo⁵⁷.

La recuperación de mitos y leyendas, ya mencionados en el apartado “De lo urbano a lo salvaje”, aparecen con el auge del nacionalismo y se relaciona con interés por el pasado folklórico e indígena, junto con un fuerte arraigo a la naturaleza. En relación a esto, pocas obras podrían representar mejor la simbiosis entre arte(s), naturaleza y folklore como lo hace *Catarata de Mäntykoski* (1899) [figura 15] del pintor finlandés Akseli Gallen-Kalela (1865-1931). Los elementos decorativos, tanto las cinco líneas doradas que representan las cuerdas de un instrumento musical y el bordeado que la enmarca son interesantes en cuanto que unifican la tradición, las artes, y la naturaleza. Por una parte, el marco decorativo fue considerado por algunos críticos de la época como “a work of tapestry style”⁵⁸ que se podrá encontrar también en *Gran pájaro carpintero negro* (1892). Este elemento nos remite a una tradición de motivos folklóricos talados

⁵⁵ Dahl, Hans Fredrik; Monrad, Kasper; Gottskálksdóttir, Júlíana, et al. *Luz del Norte, Llum del Nord*, Catálogo de Exposición, Madrid y Copenhage, Consejo Nórdico de Ministros, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pág. 186

⁵⁶ Véase la interpretación por parte de Akseli Gallen-Kalela de la saga épica del *Kalevala* en Finlandia, publicada en 1835.

⁵⁷ *Ibid* pág. 186.

⁵⁸ Gunnarsson, Torsten, et al. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998, pág.108.

en madera. Las líneas doradas que simulan las cuerdas de un instrumento musical⁵⁹, seguramente un harpa, recorren el cuadro desde la parte superior hasta la inferior. El elemento musical en la obra nos da una visión armónica de la naturaleza así como la de la exaltación de las artes, que según Gunnarsson nos inducen “into a great symphony of nature, wonderful music which mournfully touches the strings of the human soul. It joins the past and present and lets the listener sense something for which no means of expression is found, something outside and above him”⁶⁰.

En la entrada del siglo XX, se conocen aún algunas obras similares a las mencionadas anteriormente. *Tarde de invierno en un río* (1907) [figura 16] de Gustaf Fjaestad (1868-1948) comparte aún muchas características de obras similares realizadas en el siglo pasado. *Tarde de invierno en un río*, responde quizás al interés por parte de los artistas escandinavos en la naturaleza cambiante: en este paisaje invernal se encuentran en la parte superior e inferior del cuadro parte de un paisaje recubierto de nieve.

Otros paisajes arquetípicos de la naturaleza escandinava son representados con la misma voluntad de expresar los sentimientos del artista hacia su tierra. Los bosques poblados de pinos, abedules, y demás árboles típicos de la región escandinava ocupan en densidad una gran parte del territorio escandinavo. Numerosas columnas de arboles se interponen ante mirada del espectador en algunas representaciones de estos paisajes. Este es el caso de *Bosque* (1892) [figura 17] de Prins Eugen (1865-1947), donde apenas los arboles nos dejan ver la luz del sol, que se sitúa a lo lejos. El tema central es el carácter místico que albergan esta densa columna de arboles. La oscuridad de una gran parte de la obra se ve contrastada con la luz anaranjada que se ve al final del bosque. En cuanto al sentimiento que nos suscita la obra, la composición sugiere un estado de melancolía y tristeza, que evidencia el progresivo distanciamiento del positivismo Naturalista por parte del artista, acercándose ya cada vez más al Simbolismo. Este

⁵⁹ La relación entre Gallen-Kallela y la música no es casual. Durante sus años en París mantuvo una estrecha relación de amistad con el compositor finlandés Sibelius, con el que conjuntamente con más intelectuales compartió sus ideas en un grupo llamado “Symposium”. Para más información, consultar el artículo “Sibelius, Gallen-Kallela, and the Symposium: Painting Music in Fin-de-Siècle Finland” de William L. Coleman.

⁶⁰ Gunnarsson, Torsten, et al. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998, pág. 108.

hecho se puede determinar por la interpretación acerca de la luz del final del bosque, que podría ser, según algunas fuentes, “a symbol of another world.”⁶¹

De todas maneras, el pesimismo de esta obra queda justificada con esta afirmación de Richard Bergh, amigo de Prins Eugen: “in the North, art is not a product of happiness: it is a product of longing.”⁶².

A finales del siglo XIX, Edvard Munch (1863-1944) encontró –aunque de manera muy ocasional- en la naturaleza la expresión de su estado de ánimo. A finales de siglo, pintaría una serie de cuadros que tendrían como tema principal el paisaje como expresión de sus sentimientos. No obstante, estas obras fueron muy excepcionales en la trayectoria de Munch, ya que en los años posteriores, los elementos naturales que incorporó en sus obras no tuvieron ninguna otra intención que no fuera meramente descriptiva. En *Invierno* (1899) [figura 18], se puede apreciar una composición similar a *Skogen* de Prins Euguen, aunque menos condensada y más luminosa a causa de la nieve. No obstante, su composición parece más arbitraria que la de Prins Euguen, donde se muestra tan sólo el detalle de un paisaje de bosque, parecido a las composiciones de *Tarde de invierno en un río* o *Elletrunter. Bosque* en cambio, presenta una composición más ordenada y estudiada, de líneas rectas verticales que atraviesa de arriba abajo el cuadro.

Tras haber analizado este repertorio de obras que sin duda son representativas a las ideas que se han mencionado al principio de este apartado, tan sólo nos queda plantearnos una pregunta: ¿Por qué estas obras están dotadas de un recurrente carácter melancólico y meditabundo? No es una pregunta de fácil respuesta. Sin embargo es cierto que existen algunos factores que quizás puedan influir en el carácter de los paisajes evocativos. Por un lado, como ya se ha dicho anteriormente, está relacionado con la percepción que tienen los artistas escandinavos con su propia naturaleza. No hay que pasar por alto el hecho de que muchos artistas se unieron a la causa de la preservación de la naturaleza por la amenaza creciente de la deforestación de los bosques escandinavos⁶³, y que esta mirada melancólica se deba en cierta parte la pérdida de esta naturaleza, potencia nacionalista e imprescindible en el imaginario nórdico.

⁶¹ Berg, Knut. *Dreams of a summer night: Scandinavian painting at the turn of the century*, Catálogo de exposición, London, Hayward Gallery, 1986, pág. 96.

⁶² Cita extraída de: *Ibid.* pág. 94.

⁶³ Ver apartado 3.1. De lo urbano a lo “salvaje”.

3.3. La inmensidad de la naturaleza salvaje: paisajes panorámicos

Tomando las obras comentadas anteriormente como precedentes, las pinturas de paisajes panorámicos tendrán una especial relevancia dentro de la representación de la naturaleza como creación y reafirmación de la identidad nacional. Gracias a la perspectiva panorámica, donde confluyen largos planos que se extienden en la inmensidad del paisaje hasta desaparecer en el horizonte, las obras hablan por si solas. Es la monumentalidad y la impresión del paisaje lo mismo que le otorga su significado. Desde 1880 hasta principios del siglo XX se representarán paisajes salvajes, cada uno inscrito dentro de un estilo particular. La gran cantidad de obras paisajísticas que se realizaron a finales y en el cambio de siglo, nos ha obligado a acotarlas a una selección de obras que se han considerado características por su contenido y estilo.

En primer lugar, se ha tomado en consideración la obra del noruego Theodor Kittelsen (1857-1914) *Jomfruland* (1893) [figura 19] de la serie *Jomfruland-serien* por la representación de su paisaje, pero sobretodo por el significado de su título. *Jomfru* significa en noruego “virginidad”, por lo que *Jomfruland* significaría “tierra virgen” o “tierra de la virginidad”. Este título es muy representativo se tienen en cuenta las concepciones sobre la tierra salvaje o el “*wilderness*” que los artistas escandinavos representaron durante esa época. El hecho de que la obra se titule de esta manera, también evidencia la conciencia de los propios artistas sobre lo que se estaba representando. La obra en si no consta de una composición compleja, sino de una visión aérea nocturna de un bosque con el mar de fondo que sirve de espejo para el reflejo de la luna llena, que se sitúa en el centro superior de la obra. La oscuridad en la obra le concede un ambiente místico y sugiere en el espectador un estado meditabundo.

Aunque esta obra sea meramente paisajística, la figura de Kittelsen es clave en la recuperación de mitos e historias tradicionales noruegas durante la segunda mitad del siglo XIX. Mejor conocido por su faceta de ilustrador, recopiló en series de grabados sobre leyendas de *trols*⁶⁴ y de naturalezas animadas. La herencia de las ilustraciones de Kittelsen sigue vigente para muchos noruegos incluso en nuestros días, lo que demuestra

⁶⁴ Los *trols* son unas creaturas mágicas muy conocidas en el ámbito popular noruego.

su fuerte arraigo a la cultura popular: “For most Norwegians, it is part of a national cultural heritage that goes back to their childhood”⁶⁵.

Otra obra que tiene relevancia por lo que expresa su título es *Nuestro país* (1902) [figura 20] del sueco Otto Hesselbom (1848-1913). Algunas fuentes⁶⁶ creen que el título de la obra fue tomado prestado del poema *Vårt Land* (Nuestro país) de Johan Ludvig Runeberg (1804-1877), que más adelante acabaría siendo el himno nacional finlandés.

La concepción subjetiva de la naturaleza que se había estado forjando desde principios de los años noventa encuentra su excepción en esta obra, que presenta, como bien indica su título, un valor nacionalista simbólico y comunitario. Gunnarson afirma: “Once again, we can speak of a kind of Nordic uniformity when it comes to the national vocabulary of symbols”⁶⁷. Aquí, la Suecia natal del artista se convierte en una idea abstracta de la nación, obviando las características topográficas de la zona. No obstante, Hesselbom crea un ambiente emocional en la obra que entrelaza sentimiento y nación. Por un lado, el ambiente plácido de colores tenues que nos brinda el atardecer estival representado en esta obra le concede este carácter intimista y subjetivo; pero por otro lado, el título genérico de la obra apunta a un sentido más global en su significado, lo cual hace que la obra desde un punto de vista comunitario, exhortando la importancia nacionalista del paisaje, y no tanto su especificidad topográfica concreta, como bien indica el título de la obra. Acerca del carácter genérico de los paisajes, Maunu Häyrynen afirma: “Abstracted stereotypical landscape or isolated “landscape monuments” may be seen as collective landmarks, tokens of nationhood”⁶⁸.

Contrariamente, obras de carácter más puramente subjetivas se encuentran en Suecia su máximo exponente en Prins Eugen (1865-1947)⁶⁹. En *Aguas tranquilas* (1903) [figura 21] representa un paisaje melancólico, subido en la luz característica del sol de media noche del norte de los países escandinavos. En el centro de la obra se puede apreciar una

⁶⁵ Berg, Knut. *Dreams of a summer night: Scandinavian painting at the turn of the century*, London Hayward Gallery, 1986, pág. 162.

⁶⁶ Gunnarsson, Torsten, et al. *Nordic landscape Painting in the nineteenth century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998.

⁶⁷ *Ibid.* pág. 254.

⁶⁸ Jones, Michael; R.Olwig, Kenneth (editores), et al. *Nordic landscapes: region and belonging on the northern edge of Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pág. 483.

⁶⁹ el príncipe Eugen, conocido como en sueco como Prins Eugen, fue el hijo menor del rey Oscar II de Suecia, y el único hijo que mostró interés por las artes y la cultura en general.

laguna redonda, rodeada por un bosque contrastado por un cielo anaranjado que se eleva hasta la parte superior del cuadro. Este paisaje en concreto, situado en Tyresö, cerca de Estocolmo es descrito por el príncipe de la siguiente manera: “Estoy en pleno apogeo preparando un cuadro grande: una laguna redonda que parece estar en una depresión, tranquila y negra, sin tocar por los vientos que empujan a las nubes allá arriba en el cielo”⁷⁰ Las quietas aguas del pantano, conjuntamente con la luz del sol de medianoche, dotan al paisaje de cierta sensación de infinitud.

En la década anterior, Prins Eugen, realizaría una de sus obras más conocidas. *Nube* (1895) [figura 22] se diferencia de la anterior obra por su luz y su aparente optimismo. Se tiene constancia de que la obra fue pintada de nuevo en Tyresö, y que la topografía del cuadro es ambientada en esa pequeña localidad. Tyresö se sitúa a las afueras de Estocolmo y fue donde Prins Eugen pasó la mayoría de sus veranos, por lo que muchas de sus obras están ambientadas en ese lugar. No obstante, mediante la simplificación de sus formas, de alguna manera logra que el paisaje se abstraiga de su propia geografía y se convierta en, según Berg Knut, un “symbol of the landscape of central Sweden, a landscape to which Prince Eugen paid tribute through his entire life”⁷¹.

La sensación de melancolía y nostalgia que nos sugería el anterior cuadro del príncipe se hace patente también en esta obra, a pesar de que su luz y colores nos sugieran un motivo alegre. A propósito de la luz, Prins Eugen la describe mencionando el carácter peculiar de la luz del norte y la dificultad de encontrar la luz idónea para la representación de la obra: “I thought at first that the light effect which I needed to achieve in the middle could be attained with help from the sun, but this form turned out to be too small. It had to be a large circle, and it became a cloud”⁷².

Prins Eugen consigue este ambiente mediante el camino que va ascendiendo hasta lo alto de la colina y desaparece hacia un lugar desconocido. Una única nube se alza sobre el cielo azul del paisaje, lo que le otorga a la obra un ambiente solitario. Acerca del carácter melancólico de su obra, Prins Eugen escribe: “Aunque parezca extraño, mis paisajes

⁷⁰ Cita extraída de: Dahl, Hans Fredrik; Monrad, Kasper; Gottskálksdóttir, Júlíana, et al. *Luz del Norte, Llum del Nord*, Catálogo de Exposición, Madrid y Copenhage, Consejo Nórdico de Ministros, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pág. 100.

⁷¹ Berg, Knut. *Dreams of a summer night: Scandinavian painting at the turn of the century*, London, Hayward Gallery, 1986, pág. 96.

⁷² Nordberg-Schulz, Christian, *Nightlands: Nordic Building*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1996, pág. 13.

tienen casi siempre proporciones curiosas y, en realidad, disparatadas a las que una figura nunca podría ajustarse”⁷³ Una composición similar podríamos encontrar en la obra danesa de Ejnar Nielsen (1872-1956), *Paisaje de Rye* (1898) [figura 23]. Los montes del primer plano y del segundo plano se alzan desde la parte derecha de la obra, creando con su descenso cierta profundidad, que también se recrea en *Nube*, en el descenso del lado izquierdo de la obra. *Paisaje de Rye*, situado en el centro de la península danesa, es representativa de los típicos campos de los altiplanos daneses, ofreciendo la visión de un trigal en primer plano, ocupando gran parte de la obra.

Tanto el paisaje de Tyresö como el de Rye, parecen compartir algunas similitudes, como el llano del campo, que le otorgan un carácter solitario y melancólico al paisaje. Contrariamente a las demás “mood paintings” que se han visto hasta ahora, éstas están dotadas de más luminosidad. No obstante, la soledad de estos paisajes nos transmiten igualmente un sentimiento de melancolía.

La simplificación de las formas en las vastas representaciones panorámicas de los paisajes escandinavos, respondían en cierta parte a la búsqueda de lo puro y lo primigenio. Esta voluntad estética, puede relacionarse al interés por el retorno al estado primordial de la naturaleza, considerado como un elemento clave, como se ha visto hasta ahora, en la pintura escandinava finisecular.

Otoño (1907) [figura 24] del sueco Helmer Osslund (1866-1938) emplea esta simplificación de las formas como un elemento decorativo, las formas curvilíneas de los detalles florales y de los árboles, así como los colores marrones empleados en casi la totalidad de la obra, se deben a influencia del *art nouveau*, y por consiguiente también del Japonismo. La influencia japonista también se hace patente en la obra por su composición. Tal y como afirman Gunnarsson en *Nordic Landscape painting in the nineteenth century*: “The Japanese character is particularly marked in the vegetation in the foreground and in the organization of the picture space in layers reminiscent of silhouettes or paper cut-outs”⁷⁴.

Noche de invierno en Rondane (1913) [figura 25] del artista noruego Harald Sohlberg (1869-1935) representa mediante su simplicidad formal el paisaje montañoso de

⁷³ Dahl, Hans Fredrik; Monrad, Kasper; Gottskálksdóttir, Júlíana, et al. *Luz del Norte, Llum del Nord*, Catálogo de Exposición, Madrid y Copenhage, Consejo Nórdico de Ministros, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pág. 100.

⁷⁴ Gunnarsson, Torsten, et al. *Nordic landscape Painting in the nineteenth century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998, pág. 250.

Rondane, una región montañosa situada en el centro de Noruega. Durante una excursión esquí por la zona acompañado de unos amigos, el artista divisó a lo lejos la montaña de Rondane iluminada por el cielo invernal. El carácter de la obra reside en la luz particular de la montaña, que es iluminada por la luna llena y que contrasta con las otras partes de la obra. *Vinternatt i Rondane* muestra la crudeza del invierno escandinavo a través de estas ramas desnudas y carentes de cualquier tipo de vegetación.

La obra es fruto, como se ha podido ver hasta ahora en las demás obras, de una expresión subjetiva de la experiencia que el artista tuvo durante su excursión por la naturaleza. Tal y como dice Sohlberg acerca de su obra: “I have succeeded in giving expression to that which is the central, the most characteristic feature of my art, i.e. the decorative, monumental and unified, in combination with the precise and detailed, in color, form, and line, as I strongly and personally see and feel it.”⁷⁵.

⁷⁵ *ibid* pág. 260.

4. El Grupo de los Siete y el paisaje canadiense: un punto de comparación

Hasta ahora se ha visto que el paisaje escandinavo une en gran medida la voluntad de identificar el paisaje con la idea de una nación o de comunidad en el proceso de construcción de una identidad nacional. En América del Norte, concretamente en el Canadá de principios del siglo XX, se da una labor similar.

El Nuevo Mundo, necesitaba ser interpretado y representado por los artistas para conformar un ideario colectivo al que aferrarse. El culto a la naturaleza también se verá representado en las obras realizadas durante las décadas posteriores a los artistas escandinavos aquí estudiados.

4.1. Canadá y el Grupo de los Siete

La historia de la pintura de paisaje canadiense es muy reciente, y tan sólo comenzó a forjarse a principios del siglo XX, con la contribución de un grupo de artistas que lograron retratar el paisaje salvaje de Canadá en voluntad de representar su joven nación.

Los colonos y descendientes que ahora residían allí, obviaron y pasaron por alto las manifestaciones artísticas de los aborígenes americanos, y vieron en su nuevo país, que acababa de formarse gracias a la unión de varias colonias inglesas⁷⁶ a la Confederación en 1867 y 1868, la necesidad de instaurar un arte nacional colectivo.

A pesar del crecimiento económico en Canadá, el sistema artístico canadiense era casi inexistente. Tal y como apunta Charles Hill: “En Canadá había escasos recursos para las artes visuales: pocas escuelas de arte, solamente un puñado de comerciantes de arte y escasos museos de arte”⁷⁷. Así, los canadienses que querían completar su formación como artistas tuvieron que viajar al extranjero: Estados Unidos, Inglaterra y Francia fueron unos de los destinos principales donde los artistas complementaron sus estudios. En este sentido, su trayectoria artística podría identificarse con la estancia de muchos artistas escandinavos durante el siglo XIX en algunas de las principales ciudades europeas. Sin embargo, la ausencia de instituciones artísticas en un país, por lógica siempre empuja a los que aspiran a una mayor formación a viajar al extranjero, principalmente a ciudades artísticamente activas.

⁷⁶ La unión entre Nueva Escocia, Nuevo Brunswick y Canadá este y oeste pasaron a formar parte de Confederación en 1867 y la Isla del Príncipe Eduardo, Manitoba y la Colombia británica.

⁷⁷ Hill, Charles et al. *Tierra salvaje; la pintura paisajística canadiense y el Grupo de los Siete*, Ottawa, Museo Nacional de Arte de Canadá, 1999, pág.11

Durante los años 1910 y 1920, nace un grupo de artistas que sí compartirán algunas similitudes con los artistas escandinavos. Este grupo, que en 1920 se consolidaría como el Grupo de los Siete, promovieron y crearon una identidad propia canadiense, que se basaría en la naturaleza como nexo de unión de todo el país. Aunque en realidad esta intención no se aparta de una intención explícitamente política, como bien indica Janne Gallen-Kallela-Sirén (bisnieto del artista finlandés Akseli Gallen-Kallela): “Landscapes, some more overtly than others, are inherently political because humans, even the nomads within the species, think and act territorially”⁷⁸, la recepción de las obras del Grupo de los Siete, como quizás sería el caso de los escandinavos, se concibieron desde un punto de vista estético: “Se ha argumentado que la tierra es el único factor que nos une; sin embargo la tierra misma no es neutra, como lo atestiguan los llamados a la separación de los nacionalistas quebequenses [...] Los ideales expresados por el Grupo de los Siete no iban a encontrar respuesta en muchos canadienses por razones que no eran estéticas”⁷⁹. El Grupo de los Siete estaría formado, como su propio nombre indica, por siete artistas llamados E.H. MacDonald (1873-1932), Tom Thompson (1877-1917), Fred Varley (1881-1969), A.Y. Jackson (1882-1974), Lawren Harris (1885-1970), Arthur Lismer (1885-1969), Frank Johnston (1888-1949) y Franklin Carmichael (1890-1945).

El Grupo conformarían pues, una de las primeras escuelas pictóricas Canadienses, fruto del auge económico en Canadá. Su objetivo principal fue promulgar una “autoconciencia nacional”⁸⁰. Esto es lo que Erik Kaufmann describe en su artículo “‘Naturalizing the Nation’: The Rise of the Naturalistic Nationalism in the United States and Canada”: “nationalization of nature [...] attempts to generate a sense of ‘homeland’ and ‘sacred’ territory among population.”⁸¹.

Acorde con las palabras de John O’Brian en *The Group of Seven, Canadian Identity and Contemporary Art*: “In the mythology of Canadian art the Group of Seven is

⁷⁸ Janne Gallen-Kallela-Sirén en el capítulo “Territorializing Nature: Landscape painting and the rise of Nordic Nationalism” en *A mirror of Nature: Nordic Landscape painting 1840-1910*.

⁷⁹Hill, Charles. *Tierra salvaje; la pintura paisajística canadiense y el Grupo de los Siete* Ottawa: Museo Nacional de Arte de Canadá, 1999, pág. 22.

⁸⁰ *Ibid* pág. 25.

⁸¹Kaufmann, Eric. *Naturalizing the Nation: The rise of naturalistic Nationalism in the United States and Canada*, European Institute, The London School of Economics and Political Science, 1998, pág.3.

acknowledged to have formed the first genuine school of Canadian art and to have been the first to paint the Canadian north”⁸².

Así como los artistas escandinavos instalaron sus estudios al aire libre en los espacios más inhóspitos y salvajes de sus regiones, el Grupo de los Siete se movía en canoa por los ríos canadienses, en busca de paisajes y vistas inéditas donde poder representar sus paisajes. También contribuyeron al fomento de la vida al aire libre y en la naturaleza por parte de muchos programas públicos, así como de intelectuales, aportando ilustraciones para historias en libros y revistas, dado que “Los relatos de los primeros exploradores europeos que describían su enfrentamiento con un medio ambiente hostil y los encuentros con los primeros habitantes de esta tierra eran temas muy populares en la historia y la literatura canadiense”⁸³.

4.2. La repercusión escandinava en el Grupo de los Siete

En el marco de las primeras exposiciones sobre arte moderno que se estaba llevando a cabo en diversas ciudades de Estados Unidos, se organizó en enero de 1912 en Buffalo, al norte de Nueva York una exposición sobre pintura escandinava moderna. Algunos de los artistas del futuro Grupo de los Siete, concretamente Harris y MacDonald, viajaron hasta Buffalo (Nueva York) por el interés que les suscitó. La visita a la *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art*⁸⁴ [figura 26], que había sido organizada por la Sociedad Escandinava de Nueva York, fundada en 1908 por americanos de ascendencia escandinava con la intención de estrechar los lazos entre los Estados Unidos y Escandinavia. La Exposición de Arte Escandinavo trajo por primera vez a varias ciudades de los Estados Unidos un arte que era considerado auténtico y genuino, pero sobretodo moderno. De esta manera lo explica la introducción del catálogo de la exposición de 1912: “Yet you must bear in mind done important thing, and that is to look at each separate picture, in as far as possible, with the eyes of the man who painted it. His vision is more individual, his soul more vigorously or subtly expressive than yours, and it is

⁸² O’Brian, John. *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Québec, McGill-Queen’s University Press, 2007, pág. 4

⁸³ *Ibid* pág. 20.

⁸⁴ Con motivo del centenario de esta exposición, se celebró en el año 2012 una retrospectiva organizada por la Sociedad Escandinava de Nueva York, que actualizó y amplió las obras que se expusieron en 1912. La exposición fue llamada *Luminous Modernism: Scandinavian Art Comes to America, A Centennial Retrospective 1912-2012*.

your duty to take his message on faith, in case you do not at first comprehend it”⁸⁵ En la exposición se expusieron artistas de las dos últimas décadas del siglo XIX, tales como Christian Krogh, Edvard Munch, Akseli Gallen-Kallela, Anders Zorn, Otto Hesselbom, Solhberg, Gustav Fjaestad o Prins Eugen entre otros. La impresión de la exposición Escandinava del año 1912 marcaría definitivamente la carrera artística del Grupo, factor que se verá reflejado en sus obras. Paradójicamente, la voluntad de los artistas del Grupo de los Siete, al igual que sus coetáneos estadounidenses, quisieron despojarse de toda influencia que proviniera de Europa, concretamente del arte académico, con tal de poder encontrar lo realmente puro en la naturaleza de sus paisajes, aunque MacDonald, tras la visita de la exposición afirma: “Estábamos llenos de asociaciones de ideas. No es que hubiéramos ido nunca a Escandinavia, pero experimentábamos sentimientos de altura, amplitud y profundidad, de color, de luz solar y solemnidad. Nos maravillábamos de nuestro propio país de un modo nuevo, y nos agradaba sobremanera encontrar una correspondencia con estos sentimientos nuestros, no sólo en la actitud general de los artistas escandinavos, sino en el aspecto natural de sus países. Con la excepción de puntos menores, las pinturas podrían haber sido canadienses, y nuestro sentir era: ‘Esto es lo que queremos hacer con Canadá’”⁸⁶.

En este sentido, los artistas canadienses se dieron cuenta que compartían el paisaje del norte como nexo de unión entre ellos. Paisaje del Norte que ya no se delimitaba tan solo en sus regiones específicos, sea la escandinava o la canadiense, sino que desde ese momento, el concepto de “Norte” ya se podía entender en términos más globales que nacionales, ya que sus tierras salvajes parecían ser prácticamente idénticas.

El Grupo de los Siete pudo ver representadas mediante obras del siglo pasado sus propias experiencias del norte: “Había un paisaje como visto por los ojos, sentido en el corazón y entendido por la mente de la gente que lo conocía y lo amaba.”⁸⁷.

Los artistas canadienses encontraron en la pintura escandinava la consolidación de unas ideas que hasta entonces se movían en la ambigüedad. Gracias a los escandinavos, el Grupo emprendió un nuevo camino en su itinerario artístico. Así pues, en muchas de las obras del Grupo de los Siete se puede apreciar sobretodo una influencia de los artistas

⁸⁵ Brinton, Christian, et al. *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art held under the auspices of the American-Scandinavian Society*, Nueva York, Redfield Brothers Inc., 1912.

⁸⁶ O’Brian, John. *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Québec, McGill-Queen’s University Press, 2007, pág. 30

⁸⁷ *Ibid* pág. 31.

escandinavos, sobre todo los de la última década de los 90, ya relacionados con el Simbolismo. Artistas como Fjaestad, Prins Eugen, Sohlberg, los finlandeses Pekka Halonen y Gallen-Kallela, y Otto Hesselbom serán las figuras más influyentes en el arte del Grupo de los Siete, seguramente porque encontraron en ellos una identificación más directa entre la experiencia del artista y los paisajes salvajes que representaban.

Algunas de las obras del Grupo de los Siete que se han examinado, comparten, efectivamente, muchas similitudes con los escandinavos sobre todo cuando hablamos de composición, luz y color. Como se ha dicho anteriormente, la naturaleza salvaje representada en sus obras ejerce un carácter global, no específico ni regional, sino que responden a la voluntad de crear, según los artistas del Grupo, un paisaje que pudiera representar una imagen unitaria de la nación canadiense. Lo mismo ocurre en el caso escandinavo. Como se ha visto en los capítulos precedentes sobre la región de Karelia o los fiordos noruegos, son paisajes que se han convertido en símbolos nacionales, que funcionan como representativos de un país en concreto.

Es así como obras como *Red Maple* (1914) [figura 27] de Alexander Young Jackson, nos remite por ejemplo a la obra *Tarde de invierno en un río* de Gustav Fjaestad por diversos aspectos. En primer lugar por la perspectiva, característica recurrente en las obras nórdicas de carácter ambiental o *mood paintings*. En *Red Maple* se puede observar el mismo empleo de perspectivas e incluso de temática; la de un río visto desde sus orillas. A propósito a esto, MacDonald escribe: “estábamos seguros de que conoceríamos mejor nuestras nieves y nuestros ríos gracias a las revelaciones de Fjaestad”⁸⁸. En segundo lugar, el uso de los detalles en la representación del paisaje del río canadiense también es similar a la de la obra de Fjaestad, aunque en ésta quizás se pueda apreciar mejor por el reflejo de la superficie del agua. *Winter Afternoon* (1914) [figura 28] presenta también una visión concreta de la naturaleza: en este caso, el detalle de un bosque nevado es resaltado aquí por el empleo de una variada paleta de colores para elaborar el reflejo de la luz sobre la nieve.

Otras perspectivas similares se pueden apreciar en las obras del grupo de artistas canadiense. *The Jack Pine* (1916-1917) [figura 29] de Tom Thomson, *Autumn in the Northland* [figura 30] de Franklin Carmichael y *Afternoon in Lake Superior* (1924) [figura 31] de Harris comparten entre ellas perspectivas aéreas que se identifican con las

⁸⁸ Hill, Charles. *Tierra salvaje; la pintura paisajística canadiense y el Grupo de los Siete*, Ottawa: Museo Nacional de Arte de Canadá, 1999, pág. 32.

famosas vistas de la región de Karelia en Finlandia, representada por Pekka Halonen, Akselli Gallen-Kallela o Albert Edelfelt. Los primeros planos de árboles que se sitúan ante el fondo de un vasto paisaje boscoso y de lagos, nos remiten sobre todo a las obras *En Gran Pájaro Carpintero negro* y *En lo salvaje, paisaje Kareliano*. Exceptuando el caso de la obra de Harris, las demás obras comparten incluso los mismos rasgos estilísticos que las obras finlandesas. Detallismo y formas curvadas son las que prevalecen en este grupo de obras. *Afternoon in Lake Superior* [figura 29] de Harris, a pesar de tener una visión más amplia y panorámica, comparte muchas similitudes con *Vistas del lago* [figura 8] de Akseli Gallen-Kallela, con la presencia de islas en el centro. Las formas simplificadas de la obra de Harris también se pueden apreciar en *Mount Thule, Bylot Island* (1930) [figura 32].

En cuanto a la luz de estas obras canadienses, comparten también la misma característica del norte, lo cual dejaría de ser una característica exclusiva del norte de Europa, tal y como años atrás algunos intelectuales y artistas escandinavos habían defendido, defendiendo el carácter nórdico como “único”.

Por otro lado, tanto *Autumn in the Northland* como la obra de MacDonald *Mis Fantasy* (1920) [figura 33] se asemejan por el empleo de tonos marrones. Esto se debe a las influencias del *art nouveau* por parte MacDonald, quien ya estaba familiarizado con el movimiento, mediante el uso de estos tonos marrones, pretende imitar el efecto de la madera trabajada característica en el *art nouveau*. *Mis Fantasy* tiene sus paralelismos en la obra del sueco Helmer Ossblum, *Otoño*, tanto por su composición, estrechamente relacionada con la influencia del japonismo que adquirió en el *art nouveau* un protagonismo importante, como por la simplificación de sus formas. En la obra de MacDonald, incluso, los árboles son representados a la manera asiática, con los cortes de las ramas talladas de una manera en la que no es muy común en los árboles del norte.

Retomando las ideas planteadas en las líneas precedentes, se ha podido observar que el carácter del paisaje canadiense, tal y como es representado presente muchas similitudes con las obras de los artistas escandinavos de *fin-de-siècle*, representa una voluntad similar de crear una imagen nacional que responda a unos ideales comunes.

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha tratado de ver cómo la pintura de paisaje escandinava juega un papel fundamental en la creación colectiva de un imaginario nacional. Uno de los elementos fundamentales que afirman este hecho, es la función conectora de la naturaleza que vincula el pasado con el presente. El nuevo interés por el pasado indígena y por el folklore que despierta en los países escandinavos a finales de siglo, se debe en gran medida a la necesidad de buscar en este pasado costumbres y tradiciones que puedan representar una cultura popular propia. En el caso de Noruega y Finlandia, como ya se ha visto, esta voluntad se imponía como uno de los objetivos primordiales en su construcción identitaria, sobretodo para desligarse de culturas e identidades extranjeras impuestas durante siglos.

Previamente, se ha recurrido a la aproximación al contexto histórico y cultural de los países escandinavos del *fin-de-siècle* para poder vislumbrar por qué y cómo los artistas de pasaron la mayoría de sus años de formación en el extranjero. Los años pasados en París significaron para los artistas una etapa de formación productiva, donde el interés por el Naturalismo y la técnica del *plein-air* les ayudó a desarrollar lo que posteriormente representarían con la naturaleza del norte. La gran metrópolis parisina, lugar donde muchos artistas se dieron a conocer, sobretodo a través las exposiciones universales celebradas en París a finales de siglo se convirtió en un centro de reunión, de convivencia y de intercambio de ideas. A su vez, la colonia de escandinavos en Grez-Sur-Loing evidenció la paulatina retirada por parte de los pintores del norte en busca de un ambiente más natural. Por otro lado, la experiencia parisina les dio las herramientas suficientes para la renovación de sus instituciones artísticas oficiales, ancladas en el academicismo, que ciertamente ya no correspondía a las necesidades de los artistas. El auge del movimiento nacionalista en todos los países escandinavos fue uno de los detonantes del regreso a casa por parte de los artistas e intelectuales que habían permanecido en el extranjero durante varios años. Muchos intelectuales se proclamaron socialistas y se comprometieron con causas como la desforestación de una gran cantidad de bosques. Dadas las circunstancias del auge de la industrialización, la población abandonaba cada vez más de las zonas rurales para instalarse en las ciudades. Ante esta situación, se fundaron asociaciones turísticas –muchas de ellas lideradas por intelectuales- que promulgaban el valor de la vida en la naturaleza mediante la organización de excursiones para trabajadores.

Además, gracias a la mejora y a la renovación de las instituciones artísticas, los escandinavos emprendieron un nuevo camino hacia la modernidad, esta vez desde su hogar. Fue mediante la representación de la naturaleza que consiguieron forjar un estilo único, combinado con las influencias que habían adquirido en Francia. A este carácter único que tan sólo se puede reconocer en las obras escandinavas de finales de siglo, se le atribuye un carácter melancólico y meditabundo. La importancia “paisajes evocativos” o los “Mood paintings”, tal y como lo denominan algunos historiadores del arte, residen la particular manera de representar la naturaleza desde el punto de vista de los sentimientos que evoca el paisaje en el artista. De esta manera, se pueden apreciar sobretodo en las obras realizadas como *Noche de verano* de Kitty Kieland o de Eilif Peterssen, durante el verano del 86 en Fleskum, donde la calma y el reflejo de la luz característica del sol de media noche se reflejan en el agua de los lagos. El sentimiento del artista se transcribe en la representación de un paisaje que, en muchos casos, consta de una perspectiva y de una composición particular, enfocando la mirada sobretodo en el reflejo del agua.

Se ha podido constatar que los precedentes de esta pintura nacional subjetiva de finales de siglo encuentra sus raíces principalmente en la figura del pintor noruego Johan Cristian Dahl (1788-1857), considerado como el primero pintor nacional noruego. A partir de las primeras décadas del siglo XIX, se consolidan algunas localizaciones topográficas como los fiordos, que tendrán una gran carga simbólica nacionalista, representada desde la propia subjetividad del artista. Este elemento simbólico está relacionado con el arraigo a las culturas primigenias y populares que han permanecido en ese lugar inalterables en el tiempo. Tradiciones vinculadas al pasado vikingo son uno de los ejemplos que relacionan el paisaje y su visión nacionalista.

En la Escandinavia de *fin-de-siècle* se recupera esta visión del paisaje durante la creación de las identidades nacionales. Por un lado, el nuevo interés por la cultura folklore y el pasado primigenio de sus respectivos países, hace posible la recuperación de historias tradicionales que ponen de manifiesto estos nuevos valores. Un ejemplo claro de ello es la recopilación de los poemas tradicionales compilados en una saga bajo el nombre de *Kalevala* en 1835, ambientados en la región finlandesa de Karelia. Décadas más tarde, estos poemas fueron representados por el pintor Akseli Gallen-Kallela. Aquí, la región de Karelia se presenta de nuevo como una localización geográfica a la que se le ha dotado de simbolismo histórico y cultural. Es por ello que, la gran mayoría de los pintores fineses, viajaron hasta esta región para representar sus vastos paisajes salvajes. Este tipo de obras panorámicas serán recurrentes en las pinturas paisajísticas finlandesas, sobretodo en las

obras de Pekka Halonen, Albert Edelfelt y Eero Järnefelt así como en las obras de otros pintores escandinavos como el noruego Harald Sohlberg, y los suecos Helmer Osslund o Otto Hesselbom.⁸⁹

El caso comparativo que se ha establecido entre la pintura de paisaje escandinava del siglo XIX con las obras del Grupo de los Siete ha servido para poder encontrar varias similitudes entre ambos “grupos” de artistas. En primer lugar, teniendo en cuenta que el Grupo de los Siete se aleja cronológicamente, comparten entre ellos la misma voluntad de querer construir una identidad nacional en sus respectivos países mediante la representación de su naturaleza local. Para ello, ambos encontraron en los paisajes más salvaje el medio por el cual construir esta identidad colectiva. Si bien es cierto que, según las obras del Grupo de los Siete, los paisajes tanto de Canadá como de Escandinavia se asemejan, influye un factor decisivo en este hecho. La Exposición de Arte Contemporáneo Escandinavo que se celebró en Buffalo (Nueva York), marcó un punto de inflexión en la trayectoria artística de los miembros del Grupo de los Siete; vieron en las obras escandinavas exactamente lo que querían hacer ellos con su propio arte nacional. Esto se evidencia, precisamente, que muchas de las obras realizadas posteriormente a la visita de la Exposición Escandinava se vieran considerablemente influenciadas por las obras escandinavas.

En definitiva, en una Europa finisecular, donde el crecimiento industrial se hacía cada vez más evidente en muchas ciudades, los paisajes salvajes como los escandinavos se podían apreciar cada vez con menos asiduidad. En este contexto, la naturaleza del norte puede considerarse como uno de los últimos reductos de *wilderness* en Europa incluso hoy en día, donde la presencia del ser humano es inexistente y la magnificencia de su paisaje es desbordante en todos los sentidos. Esta naturaleza no “domesticada”, contrariamente al resto de paisajes europeos, es vista incluso como algo “exótico” por muchos.

La fuerza primigenia de la naturaleza escandinava fue vista por muchos intelectuales como un modo de conectar con el pasado y sus tradiciones populares, esenciales en la elaboración de una identidad nacional en tanto que se monumentaliza, pero que a su vez es primordial para un escandinavo. Incluso hoy en día, el arraigo a la naturaleza por parte de los escandinavos constituye un elemento primordial en el orgullo y el imaginario popular nórdico. Posiblemente el amor por la naturaleza que sigue vigente hoy en día, se

⁸⁹ Obras disponibles en el anexo.

deba al legado de lo que muchos intelectuales forjaron durante la creación identitaria de sus respectivos países. De esta manera, se podría considerar que la formulación de esta identidad ha quedado impregnada en el ideal de los escandinavos hasta muchas décadas posteriores. Retomando la cita del pintor sueco Karl Nordström que encabeza este estudio: “Que lo salvaje nos permita preservar nuestra salud y nuestra fuerza”.

Bibliografía

- Ahtola, Leena et al. *Nordic Dawn: modernism's awakening in Finland 1890-1920*, Catálogo de exposición, Prestel Publishing, Munich, 2005.
- Berg, Knut. *Dreams of a Summer Night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century*, Catálogo de exposición, Hayward Gallery, London, 1986.
- Brinton, Christian, et al. *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art held under the auspices of the American-Scandinavian Society*, Catálogo de exposición, Nueva York Redfield Brothers Inc., 1912.
- Coleman, William L. "Sibelius, Gallen-Kallela, and the Symposium: Painting Music in Fin-de-Siècle Finland", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 13, No. 2: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn14/coleman-on-sibelius-gallen-kallela-and-the-symposium> (Consultado el 25 de mayo del 2015).
- Facos, Michelle. *An Introduction to 19th Century Art*, Nueva York, Routledge, 2011.
- Facos, Michelle; Hirsh, Sharon L. et al. *Art, Culture and National Identity in Fin-de-siècle Europe*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 2003.
- Facos, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish art, 1909-1989*, Berkley y Los Ángeles, University of California Press, 1998.
- Gunnarsson, Torsten, et al. *A mirror of Nature: Nordic Landscape painting 1840-1910*, Catálogo de exposición, Copenhagen, Copenhagen Statens Museum for Kunst, 2006.
- Gunnarsson, Torsten, et al. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998.
- Hans Fredrik Dahl, Kasper Monrad, Júlíana Gottskálksdóttir et al. *Luz del Norte, Llum del Nord*, Catálogo de Exposición, Madrid y Copenhage, Consejo Nórdico de Ministros, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

- Hill, Charles, et al. *Tierra salvaje; la Pintura Paisajística Canadiense y el Grupo de los Siete*, Ottawa, Museo Nacional de Arte de Canadá, 1999.

- Jackson, David. *Nordic Art: The Modern Breakthrough 1860-1920*, Catálogo de exposición, Groninger y Munich, Hirmer, 2012.

- Johnson, Ben. “Shadowy Lure of Scandinavia Fights the Bright Pull of Paris”, Nueva York, The New York Times, 1 de diciembre del 2011.

- Jones, Michael; R.Olwig, Kenneth (editores) et al. *Nordic Landscapes: region and belonging on the northern edge of Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

- Kaufmann, Eric. *Naturalizing the Nation: The rise of naturalistic Nationalism in the United States and Canada*, European Institute, The London School of Economics and Political Science, 1998.

- Lindval, Charlotte; Rauscher, Jane; Berman, Patricia, et al. *Luminous Modernism: Scandinavian Art Comes to America,: A Centennial Retrospective 1912-2012*, Catálogo de exposición, Nueva York, The American Scandinavian Foundation, 2012.

- Moe, Ole Henrik. *Sangen om Norge: natur og naturfolelse i norsk malerkunst fra 1814 til idag*, Oslo, Grondhal Dreyer, 1994.

- Nasgaard, Roald. *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940*. Catálogo de exposición, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1984.

- Nordberg-Schulz, Christian. *Nightlands: Nordic Building*, Massachussets, Massachusetts Institute of Technology, 1996.

- O’Brian, John. *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Québec, McGill-Queen’s University Press, 2007.

- Olin, Margaret, “Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attentiveness”, *The Art Bulletin* Vol. 71, No. 2, College Art Association, 1989.

- Orwicz, Michael R., et al. *Nationalism and French visual culture, 1870-1940*, , Washington, New Haven y Londres, National Gallery of Art 2005.

- Rosenblum, Robert et al. *1900 Art at the crossroads*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2000.

- Rosenblum, Robert. *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*, Nueva York, Icon Editions, 1975.

- Thiesse, Anne Marie. *Création des identités nationales: Europe XVIIIe-XXe siècle*, París, Éditions du Seuil, 1999.

- Varnedoe, Kirk, et al. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Catálogo de exposición, Washington, D.C, Corcoran Gallery of Art, 1989.

- Verschaffel, Bert. “The World of the Landscape”, Gante, Purdue University Press, 2012.

- Zimmer, Oliver. “In search of Natural Identity: Alpine Landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation”, Londres, London School of Economics and Political Science, 1988.