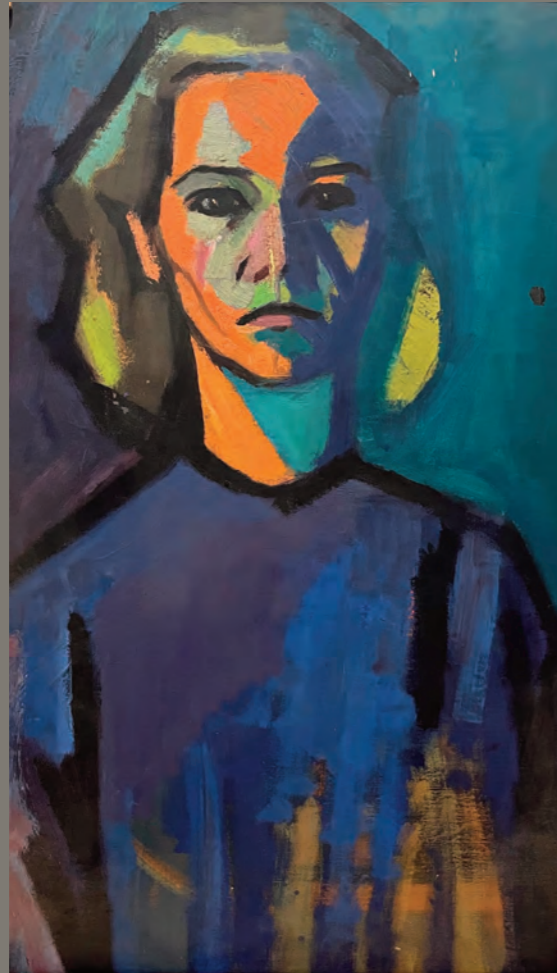


LOLA BOSSHARD [1965-1975]

MÁS ALLÁ DEL ARTE OBJETIVO



LOLA BOSSHARD [1965-1975] **MÁS ALLÁ DEL ARTE OBJETIVO**

14 de septiembre - 28 de octubre de 2023

JOSEDELA 

Zorrilla, 21 28014 Madrid
info@josedelamano.com
www.josedelamano.com

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, la galería desearía expresar su agradecimiento a Juan-Luis Javier Marí y a José Esteban Tórtola Grau, por su auténtica dedicación en preservar el legado y la memoria de la artista Lola Bosshard, así como por la ciega confianza depositada en nosotros para poner en valor de nuevo la trascendencia histórica de su obra.

Durante el intenso proceso de investigación llevado a cabo por la comisaria, Isabel Tejada, en la redacción de este catálogo ha sido imprescindible la colaboración con otros especialistas en la materia. Este es el caso de Clara Solbes Borja, que nos dio acceso al borrador de su tesis antes de que se publicara y, por supuesto, a Pascual Patuel Chust que nos permitió la consulta de un material inédito de su archivo esencial en esclarecer ciertos capítulos de la vida y de la obra de Lola Bosshard. También a Juan Fabuel, por su intermediación en el acceso a la documentación de la artista en Suiza; y finalmente a José María Yturralde, por los testimonios de primera mano de sus recuerdos sobre Lola en la entrevista que amablemente le concedió a la comisaria en el proceso de investigación para este estudio.

Nuria Enguita siempre confió, desde el principio, en nuestro papel en la difusión de las mujeres artistas olvidadas de este período de la historia del arte español. Desde aquí nuestro más sincero reconocimiento.

En nuestros agradecimientos es ya casi siempre una constante la mención a la consulta del inabarcable archivo García-Ramos, cuyos fondos se ponen a nuestra disposición con una gran generosidad por parte de Pedro padre y Pedro hijo.

Desde aquí queremos asimismo dedicar esta exposición a la mítica *GALERÍA EDURNE* y a sus fundadores Margarita de Lucas y Antonio Navascués, por ser unos auténticos visionarios del mundo del Arte y por el apoyo que desde nuestros comienzos nos han ido brindando siempre de manera incondicional.

© de este catálogo
Galería José de la Mano

© del texto
Isabel Tejada Martín

© de las fotografías
Andrés Valentín Gamazo

Comisaria de la exposición
Isabel Tejada Martín

Diseño del catálogo
Daniel de Labra

Edición y coordinación
Alberto Manrique de Pablo

ISBN: 978-84-09-58329-4

Cubierta:
Lola Bosshard, *Sin título*, c. 1970, acrílico sobre lienzo, 125 x 94 cm [detalle]

LOLA BOSSHARD, MÁS ALLÁ DEL ARTE OBJETIVO ("EL CANTO DE LA NADA")

Isabel Tejada Martín, Universidad de Murcia

Entre 2015 a 2018, preparando una exposición para el IVAM que reunía la obra de artistas valencianas que trabajaron profesionalmente desde los años 20 hasta los 80 del siglo XX, cuantifiqué las referencias de estas creadoras en nuestra historiografía.¹ No desvelo ningún secreto cuando subrayo una evidencia: salvo contadas excepciones, no estaban.

El borrado era especialmente evidente entre las artistas que realizaron su labor durante el franquismo; y más sangrante, si cabe, entre las que mantuvieron cierta visibilidad durante los años 60 y 70. Pero, sobre todo, con la perspectiva que nos ofrece el paso del tiempo, resulta relevante señalar la punzante invisibilidad de aquellas que fueron pioneras en el uso de determinados lenguajes o discursos que la esfera crítica no supo interpretar. Cuando de un texto de catálogo se trataba, no se hacía referencia al género –incluso por expreso deseo de la artista, temerosa de un posible encasillamiento–, ni a las circunstancias personales (cuestiones de primer orden para entender unas condiciones de producción por lo general más precarias). Porque cuando se hacía el resultado era catastrófico.² En lo que respecta a las crónicas en prensa, en los años 40, 50 e incluso 60 se escribía, cuando de una artista mujer se trataba, con un lenguaje aparentemente galante que colocaba a la glosada en "su lugar": un cuerpo cosificado, un objeto de deseo. Estas crónicas se utilizaban en el lugar de las críticas para no hablar de las obras, sino de las artífices.

¹ Isabel Tejada y María Jesús Folch, *A Contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, Valencia, IVAM, 26/4/2018-2/9/2018.

² En 1960, María Droc, Isabel Santaló, Juana Francés y Nadia Werba expusieron juntas en la galería Nebli. Cirilo Popovici, crítico rumano casado con Droc, escribe un artículo (nº 133, *S.P.*) en el que afirmaba: "Estas mujeres no se han reunido en Nebli para criticar a otras ni para hablar de *chachas*, sino a presentar unas obras que se colocan en la vanguardia más avanzada del arte abstracto".



Lola Bosshard

Durante este proceso casi arqueológico de investigación me topé con el nombre de Lola Bosshard (Valencia, 1922-Thalwil, Suiza, 2012): en los años 60 había recibido la mirada algo rasante de Aguilera Cerni y el apoyo sincero de Juan Antonio Aguirre; los catedráticos Pascual Patuel en los últimos 80 y Paula Barreiro en 2009 habían realizado investigaciones sobre la pintora desde la esfera académica;³ incluso el catálogo del proyecto de la Sección Femenina de Falange en 1975, *La mujer en la cultura actual*, me brindó una imagen en blanco y negro de una pintura.

Había encontrado en Internet un blog publicado como homenaje tras su fallecimiento en Suiza en una residencia de ancianos en 2012. Su autor, Juan-Luis Javier Marí –íntimo amigo de la artista desde 1972–, explicaba su relación con Lola Bosshard en clave afectiva,

³ Agradezco al catedrático de la Universidad de Valencia, Pascual Patuel Chust, la oportunidad de consultar la documentación que Lola Bosshard le envió desde Suiza en 1988, y que permanecía, salvo que se indique lo contrario, inédita. Indicaré en pie de página estos documentos como "Archivo de Pascual Patuel". También mi agradecimiento a la catedrática de historia del arte contemporáneo de la Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès/Laboratoire FRAMESOA, Paula Barreiro, por enviarme algunas de sus publicaciones.

reunía alguna de sus piezas, así como retratos de la autora durante el proceso de producción en su estudio, y ofrecía impagables pinceladas respecto a su trayectoria desde que se conocieron. Relataba que, tras años de cuidar de una madre enferma, Bosshard había trasladado su residencia a Suiza.⁴ Esto es lo que yo sabía de Lola Bosshard en 2018, por lo que debió por fuerza quedarse en el tintero y no participar en la exposición del IVAM, engrosando la larga nómina de creadoras a las que cité en la introducción del libro mientras entonaba un *mea culpa*: había sido imposible localizar su trabajo.

José María Yturralde la recuerda perfectamente durante los años 60 y 70. A partir de ese momento le pierde la pista, si bien sabía que vivía en Suiza desde 1985.⁵ Cuando le entrevisté hace unos meses, le conté la enfermedad de la madre de Lola Bosshard a mediados de los años 70 y que cuando esta murió, en 1985, la pintora helvético-española, tenía más de 60 años. Había cerrado su estudio, y montado uno improvisado en la sala de música de la casa familiar, donde para hacer espacio vendió el piano de cola. Requerida por su hermano mayor en Suiza, Hans Bosshard (Zúrich, 1920-¿?), un alto directivo de Nestlé escasamente interesado por el arte, cerró la casa de Valencia donde había crecido desde los años 20, con la indeseable circunstancia de que no le fue factible llevarse con ella toda la producción artística que había acumulado desde finales de los años 30. Aunque Yturralde afirma que Bosshard no tenía una intensa vida social en Valencia, algo en lo que coincide con Aurora Valero, sí la define como una persona cálida, seria y muy culta.⁶ La necesidad de que el estudio estuviera en su propia casa para poder dedicarse a su madre por entero la debió de aislar bastante. Y esto resulta relevante desde una perspectiva de género.

⁴ Javier Marí, Juan-Luis, "Adiós Lola Bosshard, extraordinaria pintora valenciana-suiza", en <https://ciudadansdeuropa.wordpress.com/2012/09/08/adios-lola-bosshard-pintora-valenciana-suiza/> [última entrada 2/2/2023].

⁵ Hay un delicado retrato a grafito de un Hans adolescente, "Hansi", en lo que he denominado la "Carpeta valenciana". Antes de mudarse a Suiza, Bosshard contrató un contenedor de basura para deshacerse de los cuadros, carpetas de serigrafías, dibujos, academias, grabados, bocetos, etc., que no podía llevarse consigo. Sin embargo, finalmente se lo dio todo a su amigo Juan-Luis Javier Marí que lo atesoró en un palacete que él había heredado en Montcada. Cuando tras la pandemia vendió esta propiedad, los cuadros fueron almacenados en un antiguo negocio familiar, una peluquería, y entre las distintas propiedades que tiene junto a su marido Esteban. Entrevista realizada a Juan-Luis Javier Marí en Haría, Lanzarote, el 11 de abril de 2023.

⁶ He realizado sendas entrevistas por teléfono y whatsapp a José María Yturralde (18/5/2023) y Aurora Valero (21/5/2023), artistas de su generación.

En los últimos años, la urgencia de revalorizar la obra de las artistas mujeres en nuestra historia del arte moderno y contemporáneo, la importante donación de Juan-Luis Javier Marí de sus piezas más relevantes al Instituto Valenciano de Arte Moderno, la perseverancia de la galería José de la Mano,⁷ la tesis presentada recientemente por Clara Solbes Borja, así como las investigaciones que yo misma he realizado en el último año, posibilitan que podamos ofrecer un primer estudio, aún precario e incompleto, de una de las pioneras de la pintura Minimal y del "Ambiente Arte" –ambientalismo se denominaba entonces– en nuestro país.⁸ Se ha estudiado y fechado un buen número de piezas, algunas de las cuales se muestran en la actual exposición: me refiero a las obras que pertenecen a la misma serie de las pinturas "ambientales" que presentó en la galería *Eburne* en 1967.

He trabajado con documentos de distintos archivos públicos y privados, hemerotecas y bibliotecas, tanto en España como en Suiza; así como con pinturas y estampas de una colección privada. He debido datar, por fuerza, por parangones formales a partir de algunas piezas publicadas y de otras, las menos, fechadas. Para reconstruir su biografía he analizado cada uno de los dibujos de los años 30 a los 50, encontrando bocetos de paisajes a *plein-air* en los que escribía la localización en una esquina; un retrato fechado la situaba, por ejemplo, fuera de España en la Guerra Civil, o en Valencia durante la II Guerra Mundial. Mediante los dibujos que le regalaron sus compañeros de clase o de sus profesores he construido un

⁷ La galería José de la Mano empezó a trabajar con la obra de la pintora valenciana a partir de una carpeta de serigrafías fechadas en 1967 que, procedentes de la Galería *Eburne*, presentó en su stand de ARCO en 2020 y que yo misma comisarié; la artista estaba arropada por otras pintoras geométricas de su generación, como María Droc o Ana Buenaventura. Para la exposición escribí: Tejeda Martín, Isabel, "Líneas paralelas. Seis artistas iberoamericanas de los años 60 y 70", en *Líneas Paralelas*, Galería José de la Mano, 2020, pp. 2-19. En ese momento aún no se había localizado la obra que se presenta en la actual retrospectiva.

⁸ Clara Solbes Borja defendió el pasado año en la Universidad de Valencia una tesis fundamental que, con una perspectiva de género, arroja luz sobre el contexto valenciano con relación a la formación de las artistas mujeres en la capital del Turia. Esta joven investigadora ha trabajado en los archivos de la Diputación de Valencia donde ha encontrado que Lola Bosshard se presentó dos veces a las pensiones en las categorías de figura y paisaje, y en la categoría de paisaje, respectivamente. Aunque no obtuvo la pensión, debido a la calidad de su trabajo el jurado propuso la adquisición de una de sus pinturas, un paisaje del jardín botánico, para las colecciones provinciales. Clara Solbes Borja, *El campo artístico valenciano durante el franquismo: una intervención feminista*, Tesis doctoral. Agradezco a la doctora Solbes su generosa disponibilidad para consultar una investigación que en breve publicará la editorial Tirant lo Blanch.

perfil de sus años de formación, de los que se sabía poco. Al carecer de contactos familiares, contamos con el testimonio de aquellos con quienes compartió parte de su vida –amigos y colegas–. Hubo que tirar del hilo para tejer una de esas tramas que resultan fundamentales cuando se quiere trabajar con las producciones realizadas por artistas mujeres que ya han fallecido. Son lentas, costosas, pero productivas siempre que quede alguien con vida. En Bosshard se ha partido casi de la invisibilidad y de precarios restos materiales tanto biográficos como profesionales; lo encontrado son retazos de una vida profesional con los que he armado un puzle.⁹

Entiendo este trabajo que ahora leen ustedes como un primer paso que, sin duda, será revisado cuando empiecen a aparecer obras de la autora en colecciones privadas o públicas, cuando se inicie la visibilización de su trabajo y se integre en las colectivas de tesis sobre la pintura constructiva, el Minimal y el "Ambiente Arte" de finales de los años 60 en España.

Lo cierto es que Bosshard no fue una artista desconocida en su tiempo; aparece en numerosas colectivas, en catálogos, alguno de ellos resultado de muestras de tesis sobre arte objetivo, y por supuesto se publicaron noticias de sus proyectos tanto en la prensa local como en la nacional. Ya no sólo es que Bosshard dejara España en 1985 llevándose parte de su memoria material y falleciera en Suiza, sino que quedan pocos que la recuerdan.¹⁰ Vamos sabiendo algo de sus viajes, estancias en el extranjero, poco de sus lecturas, de aquello que

⁹ Este caso, dentro de mi empeño por reconstruir la vida y obra de artistas mujeres españolas del siglo XX, es sólo comparable en complejidad con mi investigación sobre María de Pablos en los años 90. De Pablos fue una compositora y directora de orquesta de los años 20 que también se esfumó de golpe y de la que en 1996 alcancé a encontrar unas cartas. Vid. Tejeda Martín, Isabel, "Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos" en Actas del XII Congreso del CEHA, Oviedo, CEHA, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 685-692. Recientemente se ha presentado una tesis doctoral sobre De Pablos y ya se programa su música en conciertos. Años después supe por uno de sus herederos que fue ingresada en un sanatorio mental, donde murió anciana.

¹⁰ Bosshard se debió llevar en 1985 las obras realizadas en Zúrich, o bien las dejó en Suiza a principios de los años 50 en su casa familiar y jamás llegaron a estar en España; el resto quedó en Valencia, según nos cuenta Juan-Luis Javier Marí. También sufrió un robo durante su mudanza a Suiza en 1985 perdiendo gran número de piezas –una carpeta con sus mejores dibujos, algún autorretrato y retratos, de los que conservamos el boceto, que fueron pintados en Suiza, tal y como relata en una de sus cartas al profesor Patuel. Archivo Pascual Patuel. No he podido encontrar el material realizado en París, si algún dibujo suelto y una pintura que intuyo de ese periodo.

la apasionaba.¹¹ Escuchaba tanto a Beethoven como a The Beatles... Retazos. Pero conservamos una enorme colección que manifiesta cuáles eran sus intereses plásticos, si bien todavía desordenada y sin fechar –razón de que tengamos tantas lagunas, esperemos que pronto resueltas–; sus intereses caminaron casi siempre hacia la abstracción –a principios de los años 60 informalista, en 1966 geométrica, a partir de los 80 vuelve a lo gestual–, si bien jamás dejó de pintar figuración: retratos, más o menos expresionistas, y algunas escenas de género.

L. Bosshard, Lola Bosshard, Lola Bosshard Schindler, Dolores Bosshard, Lolita Bosshard o Bosshard –con todas estas fórmulas firma o aparece en catálogos o en prensa–, nació en Valencia en 1922 de padres suizos dentro de una familia culta atraída por el arte y la música.¹² El padre, Josef, trabajaba para una compañía suiza de seguros con intereses en España. La madre, Rosina, provenía de una familia de comerciantes.¹³ Aunque en los currícula que ella misma redactó coincidiendo con algunas de sus exposiciones, ofrece el dato de que se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia durante la Guerra Civil, se trata de un error. Según su expediente académico, realizó sus estudios de 1939 a 1943, en la posguerra.¹⁴ Bosshard pasó la Guerra Civil fuera de España. Me he debido servir de su carpeta de dibujos como si de un diario se tratara: dos dibujos sin fechar la sitúan viajando de Valencia a Marsella en un velero "Puccini", según la inscripción que ella escribe en una esquina del papel, previsiblemente en 1936;¹⁵ hay sendos retratos de su abuela materna, a

¹¹ "Lola Bosshard, amante del costumbrismo Valenciano de Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla, ha deleitado a su vida la música de Chopin, de Rachmaninov, Stravinski, y Stockausen; la lectura de Brecht, Becket, Hesse, Baudelaire, Mallarmé y Machado; las canciones francesas de Barbara, Françoise Hardy, Juliette Gréco, el Flamenco, el Jazz, los Pasodobles Falleros y la Sardana", recuerda Juan-Luis Javier Mari. Op. Cit.

¹² Nació el 19 de marzo de 1922 en Valencia y falleció en una residencia de ancianos en Thalwil, Suiza, el 4 de septiembre de 2012.

¹³ He encontrado algunas referencias sobre las actividades comerciales de la familia materna a principios de siglo XX.

¹⁴ Si bien en el currículum de la artista (díptico, galería Xiner, Valencia, 1972. Archivo de la artista) indica que inicia sus estudios en 1938, los datos de su expediente en San Carlos –que amablemente me ha cedido la Dra. Clara Solbes– indica que se trata de un error. De forma similar puede ser errónea la información que le da a Zóbel, al afirmar que estudió entre 1940 y 1944 (en este caso es cierto que solicita matrícula en el último cuatrimestre del 39 y que de nuevo vuelve a hacerlo a principios de 1940).

¹⁵ Estos dos dibujos no están fechados, pero se encuentran en la carpeta de la obra realizada durante los años 30 y 40 ("Carpeta Valenciana"). Ella separó estas piezas de las que llevó a cabo en Suiza a partir de 1948 ("Carpeta Suiza"). Es posible que los Bosshard tuvieran un velero "Puccini" y que salieran de España en 1936

la que cariñosamente llamaba "Grossi", dibujados entre 1936 y febrero de 1937 en Suiza (uno de ellos, el que representa a la anciana leyendo, fue llevado a óleo sobre tela y se encuentra en una colección privada en Castellón);¹⁶ un dibujo de su padre tumbado sobre la hierba atestigua que la familia estaba en Alemania, en Randen, en el verano de 1937; otros dos grafitos la localizan en Inglaterra, en Beckenham (Kent), el 2 de junio de 1938, y en concreto en el internado de señoritas Minshull House el 21 de agosto del mismo año. Según una carta que posteriormente me ha facilitado el profesor Patuel, estudia dibujo en 1938 en esta escuela para niñas ligada a la Royal Drawing Society de Londres. Esta sociedad, fundada en 1888, tenía fines educativos e infantiles, promoviendo el dibujo en las escuelas en paralelo a la alfabetización. Los dibujos de Bosshard que se enviaron en 1938 a la Royal Drawing Society merecieron una "estrella de plata".¹⁷ Durante esta estancia en Inglaterra, que bien pudo alargarse hasta 1939, Bosshard se examinó y obtuvo el *Certificate of Proficiency* en lengua y literatura inglesas por la Universidad de Cambridge, lo que la habilitaba para ser profesora y pone en evidencia que ya adolescente dominaba ese idioma excepcionalmente.¹⁸

La Escuela de San Carlos había estado prácticamente cerrada durante la guerra. Así, las academias firmadas en 1938, y algunos grabados de esos años, debieron llevarse a cabo en Minshull House y en otros talleres privados fuera de España de los que no tenemos

pasando de Marsella a la casa familiar en Suiza. Aunque es una mera especulación, sabemos que algunos miembros de la familia navegaban y eran socios del Club Náutico de Valencia, fundado en 1903. La salida por mar en tiempos de guerra era infinitamente más segura.

¹⁶ Por los dibujos de lo que he llamado "Carpeta Valenciana" sabemos que los Bosshard solían pasar los veranos en Centroeuropa, alquilaban una casita en Suiza en Braunwald, en la Isla de Weggis –cantón de Lucerna– o en Mürren –cantón de Berna–; también hay dibujos realizados en Trins –Austria– o en Randen –Alemania–. Que en febrero de 1937 Lola Bosshard estuviera en Suiza en plena edad escolar –tenía entonces 15 años– pone en evidencia que pusieron a salvo a los niños de una España en guerra, aunque es bastante probable que toda la familia saliera temporalmente del país. A partir del verano de 1940 encontramos dibujos realizados en Burguete, en el Pirineo navarro –retratos infantiles, caballos, ganado vacuno, o alguna escena de costumbres–, por lo que parece que durante la II Guerra Mundial optaron por refugiarse del calor mediterráneo en el norte de España en lugar de cruzar una Europa en guerra. Archivo privado de la artista.

¹⁷ Carta de Lola Bosshard enviada desde Suiza a Pascual Patuel en febrero de 1988. Archivo de Pascual Patuel.

¹⁸ *Ibid.* Este diploma la habilitó para ganarse la vida dando clases en el Colegio de Artesanos de Valencia (impartía docencia tanto de inglés como de dibujo y pintura).

constancia.¹⁹ Esos primeros años de adolescente en Gran Bretaña y Centro Europa, la visita a museos o la asistencia a cursos de pintura y de grabado, debieron abrirle los ojos y la hicieron decidirse casi desde el principio por lenguajes que excedían la pintura académica que desde 1939 aprendería en Valencia. Si en algo coincidían tanto compañeros y compañeras como profesores de Bosshard era que se trataba de una joven valiente, "vívica" en su obra, con carácter y poco convencional, ajena al estereotipo de "ángel del hogar" que se proyectaría para las mujeres españolas de esa generación desde la Sección Femenina de Falange.

Los de esos años de postguerra –algo que se extendió hasta prácticamente la década de los años 80– eran unos estudios reciamente amanerados y centrados en una pintura académica basada en patrones decimonónicos; una formación que rechazaba los lenguajes que habían convulsionado la escena artística internacional durante la primera mitad del siglo (conservamos en la "Carpeta Valenciana" numerosas academias de las asignaturas de anatomía y dibujo del movimiento). Como ha planteado Pablo Ramírez, en San Carlos "hasta el impresionismo parecía sospechoso"²⁰. Eusebio Sempere recordaba que en los años 40 sólo había un lenguaje posible: "estaba pujante el sorollismo en Valencia y cada profesor, en las diversas asignaturas, nos obligaba a que pintásemos como Sorolla".²¹ Sin embargo, es importante poner en valor esta formación, basada en la exigencia de un virtuoso dominio del dibujo del natural, ya que a Bosshard le sería de gran utilidad práctica en el futuro.

Sabemos que fue alumna de Josep María Bayarri,²² padre de Nassio Bayarri, quien la apoyó decididamente; que fue compañera de Ricardo Zamorano (1923-2020), quien años más tarde sería un destacado miembro de Estampa Popular, y de Dolores (Lola) Marqués Prat (1915-1974), que llegó a participar en una exposición del Grupo Z y también trabajaría en la

¹⁹ No consta en su expediente valenciano que cursara la asignatura de grabado, por lo que realiza las piezas de 1938 probablemente en Gran Bretaña o Suiza; me decanto por la primera opción. Se conservan en sus carpetas grabados realizados a partir de dibujos de la fachada de la residencia de señoritas en la que vivió en Kent, pero también de las Torres de Serrano –que pudo dibujar de memoria.

²⁰ Cit. en Carlos Pérez "La compleja aceptación del arte moderno 1940-1969", en *Las Bellas Artes en el siglo XX. Valencia 1940-1990*, Valencia, Consorcio de Museos, 2003, p. 23.

²¹ Eusebio Sempere, "Forma, movimiento y comunicación", en *Eusebio Sempere (1953-1981)*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1981.

²² Bayarri (Valencia 1886-1970) fue catedrático de escultura en la Escuela de San Carlos y trabajó fundamentalmente temática religiosa. Regala el dibujo de una maternidad que dedica a Bosshard a la que califica de "alumna vívida" en 1941 ("Carpeta Valenciana").

órbita gráfica y del realismo comprometido de Estampa Popular.²³ Que antes de finalizar sus estudios, en 1941, tiene un estudio en la Gran Vía que comparte con Lola Marqués, lo que era una rareza para las estudiantes de la época –la anhelada "habitación propia" reclamada por Virginia Woolf–; y que expone habitualmente en las colectivas del SEU (Sindicato Español Universitario, organización estudiantil vinculada a la Falange).²⁴

En 1942 está realizando bocetos, aparentemente para grandes piezas e incluso para murales, dentro de la estética realista influida por la escultura propugnada por el régimen franquista: figuras monumentales, algo geometrizadas y con cierta herencia del art decó, de un concierto campestre femenino o de una conversación entre las dos victorias (una alada y otra áptera). Tiene una acuarela que podemos leer como una alegoría de una Arcadia rural, siguiendo las directrices de una España en plena autarquía que precisaba ser autosuficiente. Puede que algunos sean ejercicios de clase, como el diseño de unos frescos de carácter religioso con los Cuatro Evangelistas para las pechinas y cúpula de una iglesia, ilustraciones para una *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, o un cartel para el Secretariado de Misiones jesuita.

Se conservan diseños de moda y algunos apuntes, interesantes por su iconografía, de mujeres jugando al billar o tocando el violín, así como ilustraciones moralizantes que quizás se publicaron en alguna revista de la postguerra –identifico alguna posible escena de guerra o al menos de violencia.²⁵ Me ha parecido reconocer algunas de estas iconografías en telas de 1944 de corte expresionista y de paleta oscura con rebordes de los perfiles en línea negra gruesa, entre las que abundan las maternidades y las mujeres solas evocando a la pérdida, a la gran viudedad que dejó la guerra; también algunas pinturas que ilustran la

²³ Coincidió en la Escuela en ese tiempo con Eusebio Sempere en 1941: el joven alicantino iniciaba su formación y Bosshard estaba en tercer curso. También pudieron encontrarse en París, a principios de los años 50, pero desconocemos si tuvieron relación hasta converger en las exposiciones de 1967.

²⁴ Carta de Lola Bosshard fechada en febrero de 1988. Archivo Pascual Patuel. En la misma misiva indica que el Marqués de Lozoya le adquirió durante esos años un bodegón de flores.

²⁵ Se conserva, por ejemplo, el dibujo de la siguiente escena: una mujer lleva a cuestas a su hijo más pequeño mientras el mayor se agarra de sus faldas en el momento en que descubre el cadáver de su marido; ella protege a ambos: tapa los ojos del bebé y se interpone entre el mayor y el cuerpo de su padre. Respecto a las ilustraciones moralizantes, las hay que critican la prostitución infantil –dos mujeres ofrecen un joyero de baratijas a una niña– e incluso ilustraciones cómicas que ponen al día el relato de *Susana y los viejos*. Dejo para otra ocasión el estudio de estas ilustraciones.



mendicidad que debió ver durante la postguerra en las calles de Valencia. Muchas de estas piezas fueron reaprovechadas años después y se encuentran en la trasera de cuadros abstractos.²⁶ Ella describía estas piezas anteriores a su formación suiza de esta manera: "Todo esto [era] figurativo y en colores tierra muy retenidos con la línea [ilegible] del blanco y negro".²⁷

Según la historiadora Clara Solbes, acabada la carrera se postula en dos ocasiones, entre 1943 y 1945, a una pensión de la Diputación de Valencia, que no obtiene.²⁸ Deseaba salir de España para proseguir su formación en el extranjero probablemente porque España no era en ese momento un lugar abierto a las experimentaciones plásticas y se hacía perentorio

²⁶ Coinciden estas piezas con el análisis realizado por el profesor Patuel que afirma que al acabar sus estudios valencianos, Bosshard realiza una obra dramática, de paleta oscura con predominio de marrones, negros y blancos. Vid. Pascual Patuel Chust, "Pintura espacialista valenciana", en revista *Goya*, nº 223-224, pp. 43-48.

²⁷ Carta de 1988. Op. Cit. Archivo Pascual Patuel.

²⁸ Clara Solbes Borja, Op. Cit., p. 175.

viajar.²⁹ Resulta sugerente que solicitara una pensión al pertenecer a una familia pudiente, lo que puede indicar que su entorno inmediato no fuera demasiado partidario de que continuara sus estudios. También es posible que buscara el reconocimiento y la visibilidad inmediata que un premio de este tipo conllevaba. En paralelo realiza sus primeras exposiciones colectivas, recibiendo la medalla "Rat penat" en 1945 en la exposición *Artistas valencianas*, una iniciativa de la Sección Femenina de Falange, presentando, según Clara Solbes, pintura expresionista.³⁰ Vicent Ibiza i Osca, transcribe las opiniones elogiosas de Josep María Bayarri, recordando dicho premio:

"...exposa una figura, dues de flors, una composició. Diguem –ja ho ha dit el públic– que és un gran temperament de pintor. Altres mostren contrastos temàtics, tècnics; Bosshard no. La seua pinzellada és vibrant, el seu concepte sobri, les seues obres eleven l'exposició. Pintora. No per altra cosa ha nascut."³¹

Solbes ha tenido acceso al borrador de la tesis doctoral no defendida de la pintora Adela Balanzá: en ella recuerda que algunos de los trabajos de la facultad de Bosshard eran precisamente flores, si bien Balanzá las califica como de poco convencionales, "inusitadas, diferentes de las que pudieran realizarse por la mano de cualquier otra pintora de su época. Eran manchas valientes en extremo, de fuerza expresionista, que daría conocer en la sala de exposiciones de arte universitario".³² Creo reconocer las piezas descritas por Balanzá en cinco bodegones que se encuentran en Castellón, no fechados. Quizás de la etapa suiza son unas anémonas nada dibujadas, de colores brillantes, construidas a partir de grandes brochazos

²⁹ Recordemos lo que le ocurrió a Eusebio Sempere tras su primera estancia en París. En su exposición individual en la Sala Mateu en 1946 presentó unos *gouaches* tendentes a la abstracción que supusieron encendidas críticas y un gran escándalo local. Se trataba de críticas que iban más allá de lo plástico, que partían de una militancia política que en ese momento se decantaban por el academicismo. El artista de Onil quedó tan apesadumbrado por lo ocurrido que decidió destruir toda aquella obra.

³⁰ Clara Solbes, Op. Cit., p. 290.

³¹ Vid. Vicente Ibiza i Osca, *Les dones al món de l'art. Pintores i escultors valencians (1500-1950)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2017. Agradezco, asimismo, a la Dra. Solbes la aportación del expediente académico de Bosshard, hasta ahora inédito.

³² *Ibid.*, p. 238. La tesis inédita de Adela Balanzá tenía como título "La mujer en la práctica de la pintura valenciana (1950-1980)".

y toques de espátula; obtiene un resultado muy empastado. Es excepcional que en plena postguerra mundial alguien se sirviera de una paleta tan brillante y feliz, y se atreviera, sin salirse de un género ligado tradicionalmente a lo femenino, el bodegón, a sostener una cierta mirada moderna a la hora de abordarlo. Al no estar fechados pueden ser valencianos o de su etapa suiza, pero a mi juicio están pintados entre los años 40 y 50.³³

Entre mayo y junio de 1945 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes que tuvo lugar en los actuales Palacios de Cristal y de Velázquez –entonces denominados Palacios del Retiro. Lo hace con una pintura titulada *Interior*, que firma como Dolores Bosshard Schindler.³⁴ La Nacional era un instrumento de las políticas artísticas apadrinadas por el franquismo durante la postguerra, por lo que me aventuro a pensar que la joven artista fue cauta; debió exponer una pintura dentro de los esquemas académicos, si bien con una pincelada suelta, una pieza más pictórica que dibujística y en línea, posiblemente, con sus trabajos expresionistas. El ascendente de la pintura expresionista en su trabajo de los años 50 se encontraría en sus estancias europeas realizadas entre finales de los años 30 e inicios de los 50 –acompañadas, inexorablemente, de visitas a las grandes colecciones suizas y parisinas–, lo que debió de tener una influencia fundamental en una artista en ciernes. Estas raíces y viajes marcan la diferencia fundamental respecto a los y las artistas de su generación que no pudieron salir de España.

Algo vamos sabiendo de las estancias de especialización que ya una Bosshard cercana a la treintena llevó a cabo durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Entre 1948 y 1951 obtiene el paralelo a una diplomatura en Bellas Artes en la Kunstgewerbeschule de Zúrich; se trataba de la escuela técnica superior de artes aplicadas de esta ciudad, una

³³ En realidad, la artista no tuvo intención de conservar este retrato entre fauvista y expresionista: representa a una mujer peinada con un gran moño y vestida de negro, posiblemente su madre. Esta magnífica pintura de un rostro dividido entre naranja y verde agua, está en la parte trasera de una obra posterior que sí le pareció digna de ser conservada. Es una práctica común en los artistas que, cuando tienen falta de material, reaprovechen las telas.

³⁴ Según el catálogo, el cuadro estaba colgado en la sala segunda y tenía el número 18. En estos catálogos había una pequeña semblanza del autor o la autora pero poco se cuenta de la joven Lola Bosshard más allá de la dirección de su casa (vivía en la calle Jorge Juan, 24, de Valencia) y que había sido “discípula” de la Escuela de San Carlos. Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes 1945, Madrid Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1945, p. 12.

institución fundada en 1878, que en ese momento dirigía Johannes Itten (1938-1954).³⁵ Allí se encontraba Yaacov Agam, con el que previsiblemente tuvo que coincidir también en París en la Académie de La Grande Chaumière en 1952. Con referencia a sus estudios suizos, recordaría en 1973: “Esa escuela me abrió (a) los colores. Yo pienso que el color debe ser expresionista, y fue allí donde lo aprendí”.³⁶

La Fundación Juan March conserva en su archivo una carta que Bosshard envía a Fernando Zóbel en 1968 con documentación sobre su trayectoria y en la que incluye la fotografía de un gouache pintado en Suiza en 1948 tras haber escuchado una Quinta Sinfonía de Beethoven dirigida por Herbert von Karajan;³⁷ se trata de un trabajo abstracto realizado con tintas planas que parece tener influencia de Jean Arp, si bien con un componente más pictórico; se sirve sólo de cuatro colores: rojo, azul, blanco y negro. La base es un blanco en el que dibuja un eco interior del perímetro de la obra en negro; en el centro, dos grandes formas orgánicas contienen, como una muñeca rusa, otra forma similar más pequeña.³⁸ Aunque la pintora viajaba cada verano de vacaciones con sus padres a Suiza, la estancia en la escuela –con un profesorado radicalmente diferente al de San Carlos y unos compañeros y compañeras con otros horizontes– y la visita a los museos de Zúrich, especialmente al Kunstmuseum, debió ser un revulsivo sin marcha atrás.³⁹ En la “Carpeta Suiza” se mezclan retratos

³⁵ En 2007 la escuela se fusionó con la Universidad de las Artes de Zúrich. He obtenido de la escuela tanto el informe de calificaciones y asignaturas cursadas por Bosshard como el listado de profesorado de aquellos años. Agradezco a Juan Fabuel, residente en Zúrich, su mediación para obtener esta documentación.

³⁶ Inmaculada de la Cruz, “La investigación al cristal. Para crear un arte nuevo hace falta un hombre nuevo. Exposición de Lola Bosshard”, *Proa*, León, 20 de septiembre de 1973, p. 7.

³⁷ Archivo de la Fundación Juan March de Madrid, “B3.BOSS”. En una de las cartas que le envió a Zóbel al “Museo de Arte Contemporáneo Casas Colgadas” de Cuenca fechada el 10 de septiembre de 1968, escribe “... [le envío fotografía d]el cuadro que hice en noviembre de 1948. Soy Lola Bosshard, nacida en Valencia, suiza de nacionalidad, y educada *artísticamente* en Valencia y Zúrich” (la cursiva es suya, entrecorrida en el original). Es posible que hubiera encuentros previos entre ambos pintores, ya que, como se desprende de la nota, se trata de una obra de la que ya habrían hablado, si bien Yturralde me indica que no recuerda que Zóbel mencionara a Bosshard.

³⁸ En la “Carpeta Suiza”, una carpeta beige con una cartela con el nombre de la escuela, están aún las academias con modelo del natural, algún retrato que realiza desde 1948 a 1951 en Zúrich, o academias de la asignatura de dibujo del movimiento.

³⁹ Otro artista que experimentó una transformación similar en Suiza fue el granadino José Guerrero. En 1947, un año antes de la llegada de Bosshard, tiene una estancia muy provechosa en Berna antes de viajar a Italia.

muy realistas y de gran sensibilidad plástica realizados en grafito –se aprecia en este sentido la buena mano que la pintora había desarrollado en San Carlos– junto a academias de la asignatura de dibujo del movimiento de 1951, que resuelve rápidamente, con escasas manchas de tinta y a veces casi de un tirón.

Al finalizar sus estudios helvéticos no vuelve a España sino que se traslada a París donde residirá un año, hasta 1952, si bien ella cuando escribe a Zóbel describe su paso por la capital francesa como de "cortas estancias".⁴⁰ El París de la postguerra mundial era un imán para los artistas de todo el mundo, una ciudad que sumaba a su ambiente bohemio los aires de libertad de la cuna fundamental de las vanguardias históricas. Era un momento en el que tenía un gran empuje la abstracción informal que propugnaba el trazo, el gesto, como vehículo de la emoción.⁴¹

En París Bosshard será discípula tanto de André Lhote como de Fernand Léger (por la academia de este último pasarían Nancy Spero, Leonilda González o Bengt Lindström, por ejemplo); también estudiará en la Académie de la Grande Chaumière, donde previsiblemente debió asistir a su Atelier d'Art Abstrait.⁴² Aurélie Nemours estudió alrededor de 1950, primero en el estudio de Lhote y después en el de Léger –aunque no tenemos constancia, es posible que coincidiera con Bosshard, pese a que en las fotografías de la pintora francesa en el estudio de Léger no hemos podido rastrear a la valenciana. Léger, que organizaba una exposición colectiva cada año con sus estudiantes, dirigía un taller de experimentación, no de recetas, según declarara Nemours a Juan Manuel Bonet; resulta relevante para el caso que nos ocupa que era un acérrimo enemigo de la abstracción, lo que proyectaba en sus clases.

"Léger regresaba de América, llegó a París y volvía a abrir su escuela [...] él no enseñaba a nivel de las leyes, ni de ningún absoluto. Solamente se apoyaba sobre la sensibilidad de

⁴⁰ "Lola Bosshard 0139", Archivo de la Fundación Juan March, Op. Cit. Paula Barreiro atrasa erróneamente la estancia de Bosshard en París a 1960. Cfr. Paula Barreiro, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid, CSIC, 2009, p. 78.

⁴¹ Vid. W.A.A., *París pese a todo. Artistas extranjeros (1944-1968)*, Madrid, MNCARS, 2018. Esta publicación analiza la vida de los artistas extranjeros en París, así como las tres escuelas en las que especializó Bosshard su formación.

⁴² Vid. Curriculum de la artista en el díptico publicado para la exposición de dibujos que llevó a cabo en la galería Seiquer de Madrid en 1975. Archivo personal de la artista.

la pintura [...] no aceptaba la abstracción. En aquel momento, en su estudio todavía se trabajaba con el modelo delante [...]"⁴³

Bosshard en los años 40 y 50, salvo la pieza suiza abstracta que he podido rastrear y su posible asistencia al Atelier d'Art Abstrait de La Grande Chaumière, no abandonó nunca del todo el terreno de la figuración; desde luego, es obvio que como con Léger sigue trabajando con modelo –si bien estas "academias" se encuentran muy alejadas de los lenguajes conservadores aprendidos en Valencia. No podemos diferenciar las piezas realizadas en Suiza de las francesas, ya que lamentablemente Bosshard firmó y fechó muy pocas de ellas. Sólo he encontrado un dibujo –el boceto de un retrato muy suelto a grafito– de 1951.⁴⁴ También de esa etapa parece una figura yacente muy geometrizada y esbozada, atravesada por líneas diagonales que dividen la superficie de la tela en planos de color y luz.

Si bien no nos consta cuándo regresa definitivamente a España, en los currícula que ella misma elaboraba para catálogos y dípticos de exposiciones se pone en evidencia que retoma la actividad expositiva con una cierta intensidad a principios de los años 60. En el puzle que he estado construyendo estos meses me preocupaba insistentemente una laguna que va desde 1952 a 1959 que resultaba inexplicable y difícil de cubrir. Parecía que durante esos años Bosshard no había hecho nada. Finalmente, en la documentación que la artista envió a Pascual Patuel se aclara el misterio: a su vuelta de Francia y hasta finales de la década, la artista estuvo saliendo y entrando de hospitales con una anemia persistente.⁴⁵

No obstante, he encontrado en Castellón alguna pieza a medio camino entre la abstracción y la figuración, un bodegón de botellas sobre táblex de paleta morandiana y preñada de veladuras y transparencias, fechado en 1959, que desemboca en una pintura al óleo también sobre táblex de similares tonos –ocres, verde agua, grises y algún violeta– construida por planos verticales y diagonales poco marcadas que van cruzándose –generando una

⁴³ Bonet, Juan Manuel, "Conversación con Aurélie Nemours", *Aurélie Nemours*, Valencia, IVAM, 1998, pp. 139-140.

⁴⁴ En la carta que envía a Patuel en febrero de 1988 escribe "Dibujaba como una poseída (toda la carpeta de mis mejores dibujos de toda mi vida me ha sido robada en mi traslado a Thalwil)". Como ya he indicado, en el mismo viaje le robaron algunos retratos hechos en Suiza y otras piezas. "Esta es la razón de que falten tantas piezas de las realizadas en Suiza y en Francia, incluidas las primeras abstractas". Archivo de Pascual Patuel.

⁴⁵ *Ibid.*

cierta atmósfera lumínica– y que está fechada en enero de 1962; en esta pintura ya han desaparecido los referentes, las botellas, para limitarse a los ecos arquitectónicos divisores del espacio en forma de prismas; resulta interesante comparar estas piezas con las pinturas de Vicente Pastor Pla, del mismo año: aunque en Bosshard no se aprecian referentes religiosos, sí la idea de cuerpos geométricos atravesados por luz y color que en Pastor Pla recuerdan a una vidriera. Otra tela también de enero de 1962 articula el espacio por planos de color que se yuxtaponen generando una superficie en la que quedan vestigios de lo real –un vaso de agua y un huevo–, como algo testimonial. Es un trabajo que presagia las piezas geométricas que, con planos rectangulares y triangulares, pintará a principios de los años 70 (si bien en ese momento a los cuadros de tonos pastel, grises y blancos preñados de luz sumará una serie de pinturas en colores primarios, puros y brillantes, provocando un marcado contraste tonal entre los planos y la búsqueda de la apariencia tridimensional). De hecho, para la exposición individual que realiza en septiembre de 1973 para la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, escribe un pequeño texto en la hoja de sala en el que afirma que la muestra se inicia con “un boceto de tiempos remotos”. Creo que se trata de la pieza de 1959 citada al principio de este párrafo. Dice así:

“Se inicia la exposición con un boceto de tiempos remotos, en el que se puede encontrar cierto parecido a dibujos actuales, aunque a superficie plana. Siguieron luego los bodegones de botellas, en las que buscaba la línea y el color. De ello derivé más adelante, las verticales de color, en las que apenas sí se reconocía aún el bodegón; siguieron luego los bodegones semifigurativos, de los que fueron excusa sillas, a las que añadí un ropaje vertical y botellas (que aquí no expongo). Más tarde salté en el dibujo a verticales y oblicuas –tensiones sobre espacios. Empecé a concretar este espacio, definirlo, y esto es lo que expongo ahora. Sólo un giro existe aún en este trabajo: el del color vivo a la transparencia de los grises –el no hacer concesiones.

Incluyo en esta exposición unas pinturas hechas con verticales y horizontales, a planos lisos de color, trabajo sobrio y noble, al canto de la nada. Tropecé con este problema durante estos últimos años.”⁴⁶

⁴⁶ Hoja de sala de la exposición individual que realiza en septiembre de 1973 para la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León. Archivo privado de la artista.

Resumiendo, desde 1952, tras su estancia en París, hasta el cuadro de 1959 y estas primeras exposiciones valencianas de los 60, sólo sabemos de su enfermedad.

Como he indicado, a principios de la década participa en numerosas colectivas en Valencia. En 1961 expone en una muestra organizada por el Ateneo,⁴⁷ a la que suma una individual en un espacio fundamental en esos años, el de Martínez-Medina (1962);⁴⁸ le seguirán su participación en IV y V Salón de Marzo (1963 y 1964, respectivamente), u otras exposiciones personales en la Sala Mateu (1964)⁴⁹ o en la sala de Radio Valencia (1964). En estos años Bosshard militaba en un informalismo gestual, muy en la línea de algunos autores españoles de El Paso, como Rafael Canogar o Juana Francés, sirviéndose asimismo de la técnica del collage.

Recibió una medalla de oro en el IV Salón de Marzo de 1963 con un óleo informalista de nombre tan lacónico como “Pintura”, –hay que indicar que Manolo Valdés obtenía a su vez la de plata con una pieza de similar lenguaje–; el profesor Pascual Patuel, que ha realizado un estudio pormenorizado de estos salones, describe su cuadro como “una mancha de pigmento lanzada desde la brocha con toda brutalidad sobre el soporte se expande de forma radial al hacer impacto y genera toda una aureola de salpicaduras”.⁵⁰ La propia pintora con-

⁴⁷ Clara Solbes ha encontrado información, a partir de las investigaciones de Adela Balanzá, que sitúa a Lola Bosshard dentro de un colectivo valenciano que expuso en la Sala Sorolla del Ateneo de Valencia conformado exclusivamente por mujeres en 1961: el grupo *Pintura* estaba formado también por Jacinta Gil, Ana Peters, Antonia Mir, Julia Mir, y la propia Balanzá. Se trata de una cuestión fundamental que requiere de un estudio en profundidad que esperamos en breve de la doctora Solbes. Pese a que se trató de un colectivo de escaso recorrido, resulta un hito genealógico en los colectivos conformados por mujeres en España que nos obliga a repensar nuestra propia historia. Clara Solbes Borja, Op. Cit., p. 19.

⁴⁸ José Martínez-Medina (1919-2006) fue un empresario e interiorista valenciano con estudios de Bellas Artes; se hizo cargo de la empresa familiar liderando la modernización y el diseño de muebles y de interiorismo en Valencia. Desde el año 1962, la tienda que Martínez Medina tenía en la calle Poeta Querol se convirtió en un espacio cultural y de encuentro de la intelectualidad y de los artistas emergentes de la época.

⁴⁹ Vid. Anónimo, “Lola Bosshard, en Sala Mateu”, *Diario Levante*, 19/1/1964, p. 6. Vid. *Desde Sala Mateu. Homenaje a José Mateu*, (Blasco Carrascosa, Juan Ángel dir.), Valencia, Ediciones Cimal Arte Internacional. Generalitat Valenciana, 1998.

⁵⁰ Pascual Patuel Chust, *Salones valencianos de arte (1955-1990)*, Valencia, Institut Alfons el Magnànim, 1999, p. 68. Participó asimismo en los salones de marzo de 1964, de nuevo con una pieza informalista, así como en 1966 y 1967. Y en los de Otoño de 1963, 1964, 1966 y 1969. A partir de ese momento no se registra ninguna participación más.

sideraba que esta pieza explosiva era "una tremenda liberación. La revolución. Lucha contra y con la superficie blanca".⁵¹

La exposición en Mateu (del 20 de enero al 5 de febrero de 1964) estaba conformada, según el díptico publicado para la ocasión, por 11 piezas sin título, tan sólo numeradas y pintadas en 1963. Vicente Aguilera Cerni, que prologó la sencilla publicación, ligaba estas pinturas con el existencialismo señalando que en Bosshard sumaba papeles de periódico a la pintura informal:

"... los factores del lenguaje se han elementalizado, incluso cuando incorpora objetos como los papeles de periódico, es porque el acontecimiento plástico que es el cuadro se realiza como la confluencia entre el sentimiento individual y un mundo cuya lógica aparentemente se desmorona al ser confrontada en un contexto insólito. De ahí que la tensión y la violencia de estas obras sean el resultado del choque entre una *condición* humana y una *condición* situacional. La contradicción imposibilita la inmovilidad, promoviendo una dinámica que se identifica con el ritmo de la existencia. Por eso, en estos cuadros donde el espacio ha sido aniquilado, se conserva la palpitación del tiempo, queda un gesto humano, un gesto que parece absurdo e irracional, porque la confrontación entre el yo y el mundo, entre la conciencia y la situación, pone en carne viva la ira de existir."⁵²

También tenemos la fortuna de conservar la imagen de una pieza de 1963 de esta serie en la documentación enviada a Zóbel en los archivos de la Fundación Juan March en Madrid; se trata de la obra *Ensayo 87-61*, una técnica mixta (óleo con pintura "La pajarita" y periódicos) que la artista ofrecía a la fundación por 50.000 pesetas y que, finalmente, no debió adquirirse.⁵³ Algunas de las piezas en la línea de las expuestas en 1964 en Mateu que

⁵¹ Patuel recibió una carta desde Suiza en abril de 1988 de Lola Bosshard en la que describía de esta manera su pintura informalista de 1963. *Ibid.* p. 69. El profesor valenciano ofrece más información al respecto de dicha misiva en su artículo de la revista *Goya*, *Op. Cit.*, p. 64.

⁵² Vicente Aguilera Cerni, *Lola Bosshard*, Sala Mateu, Valencia, 1964. Biblioteca y Archivo del MUVIM (Valencia).

⁵³ Archivo de la Fundación Juan March de Madrid, "Lola Bosshard 0139". *Op. Cit.* En la documentación que Bosshard envía a Patuel esta obra aparece fechada en 1951. Archivo de Pascual Patuel. Bailan en muchas ocasiones las fechas de las obras y biográficas en la información elaborada por la artista, por lo que cualquier dato en este sentido debe leerse con cautela.

hemos podido ver en Valencia eran más bien relieves, o pintura expandida, como es más común denominarlas actualmente: Bosshard generaba una estructura de periódicos que plegaba para generar volúmenes sobre los que después pintaba con grandes gestos en sentido inverso a los pliegues, de esta manera generaba tensiones visuales. La obra más interesante a mi entender de entre las que he visto es una de formato vertical en la que el periódico –en lengua inglesa, ya que Bosshard debía estar suscrita a la prensa extranjera– atraviesa como una banda, en forma oblicua, la superficie previamente pintada con manchas azules y negras; finaliza tachando con pintura "La pajarita" en color teja la superficie relivaria creada, tanto en el sentido del papel, como atravesándolo. Sumaba Bosshard la tradición de Picasso o Schwitters del collage con el brochazo y el *dripping* informalista, como haría también Tàpies en algunas de sus primeras piezas de mediados de los años 40.

Así parecería que la evolución fue la siguiente: la pintura de colores pastel que presagia la abstracción de líneas con la que analizará la "cuarta dimensión" en los años 70 será abandonada a principios de la década de los 60 por un informalismo gestual que en 1963 se enriquece tridimensionalmente con collages de periódicos. Bosshard se situaba de forma equidistante en esos momentos entre la geometría y la abstracción informal sin aparentemente encontrar impedimentos conceptuales para intrincarse en ambas fórmulas, en contraste con un contexto caiente por las grandes polémicas generadas entre los defensores de una u otra tendencia.

Lo que sí puedo concluir a partir de la obra recién encontrada es que Bosshard realizará su pintura más relevante entre los años 60 y 70. Está probado que en estas primeras exposiciones valencianas presenta ya obras vinculadas a la abstracción, si bien vuelvo a reiterar que nos encontramos con el hándicap de que la mayor parte de las conservadas no están fechadas. No obstante, por parangones formales y gracias a la existencia de algunas imágenes publicadas en prensa y catálogos en ese momento, sí podemos entender que la abstracción geométrica atravesará su producción al menos desde 1966, encontrando un cambio de paleta y de lenguaje a finales de la década.⁵⁴ La razón por la que abandonó el informalismo la

⁵⁴ Pascual Patuel avanza en su artículo en *Goya* la fecha de su abstracción geométrica a 1964 y la alarga hasta 1967, año de su individual madrileña. *Op. Cit.*, p. 64. A la espera de publicaciones más específicas de este investigador valenciano, en concreto una entrevista que mantuvo con la pintora mientras formalizaba en los años 80 su tesis doctoral, mantenemos el circa 1965-1966 como fecha en la que la artista aborda la geometría y los discursos reduccionistas del color y la forma (me baso en este sentido en fuentes primarias, las pinturas a las que he tenido acceso).

daba en una carta fechada en Suiza el 16 de marzo de 1988: "Me desilusionó ver en Venecia que casi toda Europa estaba haciendo pintura gestual –pensaba que no éramos más que Vedova y yo, que estábamos en esa línea. Sé ahora que esto [abandonar el informalismo] estuvo muy mal hecho".⁵⁵ Resulta chocante la afirmación de que no conociera antes de ir a Venecia a otros artistas informalistas, muchos y muchas de los cuales trabajaban en Valencia o tenían contactos con la ciudad –incluso el propio Tàpies había expuesto una individual en la Kunsthaus de Zúrich en 1962, ciudad que ella visitaba con asiduidad. En la España de 1964 el informalismo seguía siendo la tendencia predominante, mientras que en Estados Unidos había pasado a mejor vida destronado por el Pop Art; Robert Rauschenberg obtendría precisamente en la Biennale visitada por Bosshard, la de 1964, el Gran Premio con una pintura pop que ponía en cuestión la obra informalista. Que a su vuelta de la Biennale Lola Bosshard llegue a la conclusión de que la tendencia mayoritaria es el informalismo, y que sea esto lo que la empuje a abandonarlo justo en el momento en el que el pop estaba coronándose en los escenarios internacionales más relevantes (en concreto en Venecia), es del todo inexplicable. De hecho, Guerrero contaba que el *décalage* español respecto al informalismo fue la razón que le incitó a volver y fijar su residencia en nuestro país tras vivir desde 1949 en Nueva York:

"En América no tener galería es una cosa tristísima... pero todo estaba ya muy triste [...] Los pop por todas partes [...] ¡Vaya, que aunque quisieras no podías meterte en ningún sitio! A los pintores abstractos no nos quería nadie [...] Todo el mundo se encerró en su estudio a pintar [...] Cuando llegó el pop, es que fue cargarse todo porque en América pasa una cosa, para que florezca algo, hay que matar lo anterior [...] Así que le dije a mi mujer, Roxane, ¿por qué no dejas la revista y nos vamos a España? [...] Así que llego a España y me encuentro que ni pop ni puñetas [...] Aquí estaba mi expresionismo abstracto en todo su apogeo".⁵⁶

En el año 1966 Ana Peters había llevado a cabo una muestra individual en la galería madrileña Eburne. Según un documento no fechado del archivo personal de Bosshard,

⁵⁵ Archivo Pascual Patuel.

⁵⁶ Cfr. Ortuño, Pancho, 1980, "Conversación con José Guerrero", en *José Guerrero* (Bonet, Juan Manuel, Pleyner, M.) Madrid, Ministerio de Cultura, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, p. 122.

probablemente algo antes de su exposición Peters la pone en contacto con los galeristas, en un ejercicio de sororidad que deseo subrayar.⁵⁷ Lola Bosshard llevará a cabo la exposición más arriesgada de su carrera en febrero de 1967 en Madrid, una obra que ella misma calificaba como "muy de vanguardia" en la carta a los Eburne. En aquel momento se catalogó esta muestra como "ambiente": diseñó una serie de grandes pinturas monocromas junto con otras de campos de color que generaban diálogos visuales y ambientales en las dos salas del espacio. Puede tratarse de la primera exposición de pintura ambientalista en España, algo que he intentado contrastar con José María Yturralde que, de entrada, no recuerda ninguna otra anterior. Aunque no he podido contar con fotografías de la muestra (según nos trasladan los galeristas nunca se hicieron), sí tenemos la fortuna de que Juan Antonio Aguirre escribiera un prólogo para el catálogo que, de manera poco común, se plantea como una descripción espacio por espacio y cuadro por cuadro de este proyecto.⁵⁸ La memoria de Yturralde coincide con la descripción.⁵⁹

Bosshard experimentó con bandas de color sencillas, minimalizadoras, y reduccionistas en lo que respectaba también a la forma; es posible que empezara a pintar campos de color en franjas en 1965, el año después de su visita a la Biennale –también es posible que los iniciara en 1966 tras volver a visitar la cita italiana. En algunas de las piezas gestiona la superficie de la tela con cuatro planos; en ocasiones se rige por la horizontalidad, en otras por la verticalidad. Pinta también telas monocromas y, como ella reconoce en una entrevista en prensa años después, a partir de estas piezas *minimal* (ella jamás se sirve de este término, por cierto) se aventura a trabajar un blanco sobre blanco con un resultado que no le satisfizo.

⁵⁷ Peters y Bosshard se conocían al menos desde 1961 cuando conformaron el colectivo femenino "Pintura". Vid. Clara Solbes, Op. Cit., p. 294. Lo que conservamos es el boceto de la carta a la galería Eburne, que reza así: "La Sra. De Llorens (Ana Peters) me ha recomendado su galería. Hubiera querido hacer este año una exposición en su galería. Como ahora se acerean las vacaciones [tachado en el original] escribo para ver cuándo podía yo verle después de las vacaciones para concretar. Un trabajo muy de vanguardia (Pintura)." Archivo personal de la artista.

⁵⁸ Juan Antonio Aguirre, "S/T", en *Bosshard*, Madrid, Galería Eburne, 1967.

⁵⁹ Entrevista telefónica con José María Yturralde, Op. Cit. Ha sido especialmente relevante esta entrevista para saber de primera mano cómo Bosshard desaparece prácticamente de la escena artística nacional en los años 70, pero también sobre el recuerdo que el pintor conserva de las individuales de Eburne y Gaudí, en 1967 y 1972, respectivamente, de la muestra de *Arte Objetivo*, pero sobre todo de las conversaciones con ella, que solían versar sobre la Bauhaus, o el trabajo de Itten, tanto en Bauhaus, como en Ulm y en Zúrich.

A día de hoy no se ha encontrado ninguna de esas piezas; probablemente las tapó: "Últimamente me he dedicado a pintar sin color, utilizando únicamente el blanco. Es como tallar hielo en un cuadro. Pero me ha salido mal".⁶⁰ Si conservamos, no obstante, los bocetos de estas obras monocromas, así como una carpeta de serigrafías de la que hablaré más adelante, en la que mantiene la radicalidad de un solo color.

A mi entender, estas pinturas no son deudoras de Rothko, como han defendido otras colegas como Paula Barreiro y Clara Solbes.⁶¹ Una conclusión natural al ser imposible ver los cuadros en directo ya que, desde los años 70, se conservaron primero en su estudio y después en la ya citada colección privada de Juan-Luis Javier Marí. Las imágenes publicadas de estas piezas son escasas, en blanco y negro y de malísima calidad.⁶² Además, las escasas pinturas que vendió durante estos años se encuentran en colecciones privadas siempre de difícil acceso. Analizando en directo estas pinturas se aprecia que no existe en el lenguaje de Bosshard la vibración en los intersticios que logra el pintor norteamericano a partir del uso de la luz y el color; la emoción en las obras de Rothko no se halla sólo en la totalidad, sino sobre todo en lo pequeño, en los encuentros, que se convierten en sutiles abismos al introducirse en la poética de lo sublime. La obra de Bosshard genera una imagen global, de lectura inmediata, casi gráfica y plana, que busca lo sensorial de otra manera. Carente de simas. En una línea minimal, su pintura es lo que se ve: planos de color que distribuyen geoméricamente la superficie pictórica en su *flatness*. Sus referentes están más bien en el grado cero de la pintura de Malevich (1918) o en los monocromos de Rodchenko de 1921 – que afirmó "se acabó" al pintar *Color rojo puro, color azul puro y color amarillo puro*–; no obstante, ante la aparente planitud del ucranio y el ruso, el tiempo desvela que son cuadros insistidos, cansados, no así los de Bosshard, de superficie por lo general buscadamente homogénea, sin "cama". Recordemos que aunque la idea de un espacio pictórico que, como un mural, envuelve a la audiencia, tiene concomitancias con la *Serie Seagram* de Rothko (1958),

⁶⁰ Pedro García Trapiello, "Pinto desde toda la vida, como cualquier pintor", *Diario de León*, 20 de septiembre de 1973, p. 3.

⁶¹ Paula Barreiro, Op. Cit, p. 365; Clara Solbes, Op. Cit.

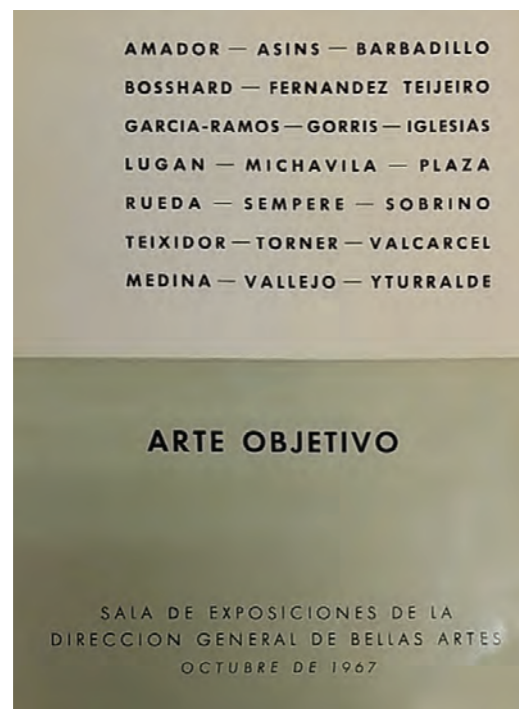
⁶² Algún boceto de los monocromos en el catálogo de *Eburne*, una pieza bicroma que no participó en la individual pero sí en la exposición de *Arte objetivo* de 1967, y fotografías en prensa de la artista en la muestra de León de 1973, eran prácticamente las únicas imágenes de sus pinturas que se conservaban hasta ahora.



el pintor americano no la donó a la Tate Gallery hasta 1969 –con posterioridad a la muestra madrileña de Bosshard. Su conexión no obstante con el Minimal queda muy clara en sus declaraciones: "En el 67 expuse en la galería Eburne de Madrid unos lienzos de 2 metros, algunos de ellos uniformes de color, pues me irritaba radicalmente la literatura en la pintura..."⁶³. En otra carta la califica de "Pintura ambiental para salas grandes ["de hoteles", añade en el original]".⁶⁴

⁶³ Carta enviada en febrero de 1988. Archivo Pascual Patuel.

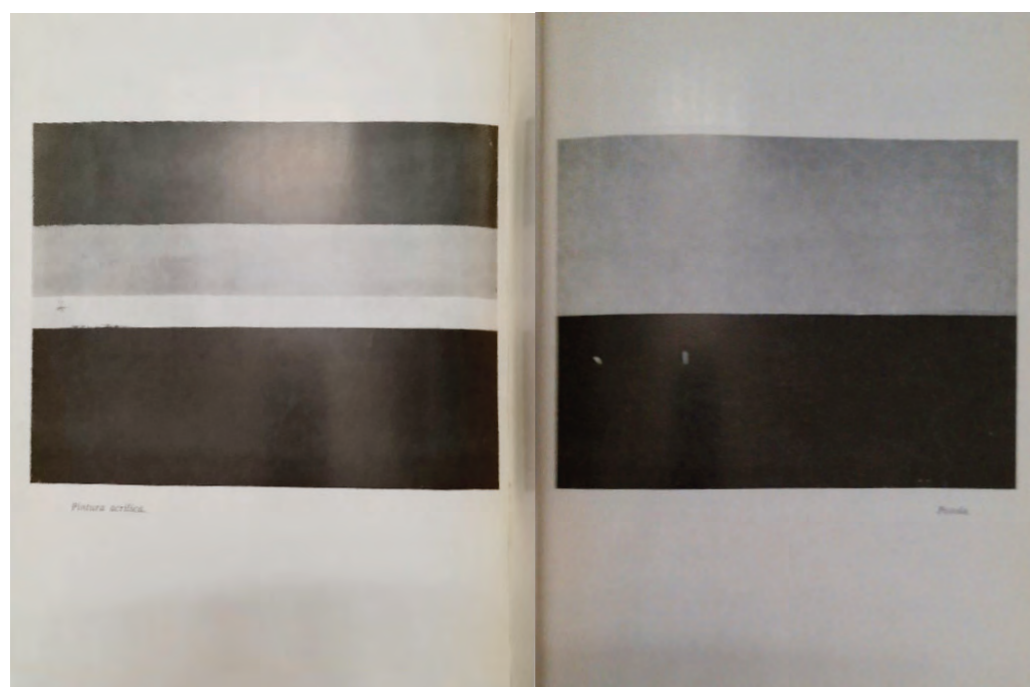
⁶⁴ Pascual Patuel, "Pintura espacialista...", Op. Cit, p. 64. Esta referencia a los hoteles que se encuentra en la carta original parece concordar con la interpretación que algunos autores que, como Campoy, hacían del arte objetivo que, por su esencia repetitiva y modular, reducían a un papel meramente decorativo. "Creo que este ambientalismo puede ser aprovechado por el arquitecto o por el decorador, pero no estoy seguro de que intrínsecamente pueda comentarse". Vid. A. M. Campoy, "Bosshard", *Diario ABC*, 14/2/1967. De "aséptico decorativismo" calificaba la obra expuesta en *Arte objetivo*, añadiendo de manera sorprendente que más que pintores sus participantes eran "definitivamente escultores". Cfr. A. M. Campoy, "Arte objetivo", *Diario ABC*, 17/10/1967.



Según Aguirre, Bosshard inauguró el 3 de febrero una exposición con dos espacios, uno que el crítico denomina "Sala negra", y otro "Sala blanca". En la "Sala negra", las pinturas, tres lienzos de 2 x 1,30 m, hoy donados a las colecciones del IVAM, estaban colgadas en sentido vertical; cada uno de estos lienzos estaba dividido en cuatro franjas horizontales cuya anchura era diferente y progresiva en sentido descendente. Como escribiera Aguirre, "varía la colocación de los colores, a excepción del negro, que ocupa en los tres cuadros la franja inferior y más ancha. Si a estas franjas de anchura progresiva las denominamos X, y, quo, Z, podemos emitir la siguiente proporción: X/y igual y/Z".⁶⁵ La franja de color negro ocupa la mitad de la superficie pictórica, mientras que el naranja, azul y gris van cambiando de lugar y de peso visual en la ecuación.

Bosshard está en la línea de los artistas geométricos que estaban trabajando en España en los años 60 y con los que comparte muestra ese mismo año en la exposición de tesis *Arte objetivo* (Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, octubre de 1967); su genealogía, por lo general, procede de las vanguardias históricas europeas de las primeras décadas del siglo XX que estudió en Zúrich y París;⁶⁶ España había mirado tradicionalmente a Francia, a Europa, raramente las anteriores generaciones habían podido permitirse ir más allá. No sólo se trataba de influjos culturales históricos, sino de cercanía geográfica.⁶⁷ Malevich, Rodchenko, algunos autores de la Bauhaus, como los Albers y Johannes Itten, y más tarde el neoplasticismo, parecieran ser sus primeros referentes.

Este trabajo de Bosshard podía estar también influido con obras participativas y ambientalistas más cercanas en el tiempo, algunas de las cuales son citadas por Aguirre en su



⁶⁵ Juan Antonio Aguirre, "S/T", Op. Cit.

⁶⁶ En alguna ocasión, como en el catálogo de Elena Asins que llevó a cabo el MNCARS coincidiendo con la exposición retrospectiva de la artista madrileña en el museo, se obvia la participación de Bosshard en *Arte objetivo*, considerando a Asins como la única mujer que participó en la exposición comisariada por Ángel Crespo. W.AA., *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*, Madrid, MNCARS, 2011.

⁶⁷ Siempre hubo excepciones. Pensemos que Tàpies expone en el Guggenheim de Nueva York en 1962, o los inéditos casos de José Guerrero y Esteban Vicente dentro de la segunda generación de Expresionistas Abstractos americanos; también que desde los últimos 60 algunos artistas españoles como Yturralde (Beca de la Juan March en el MIT en 1974), Ángela García Codoñer, o Soledad Sevilla (estancia en Harvard, 1980) empiezan a viajar a Estados Unidos.

ensayo.⁶⁸ Son trabajos ambientales que, con Julio Le Parc a la cabeza, pero también Jesús Rafael Soto y Ellsworth Kelly, triunfaron en la Biennale di Venezia del 66. Desconocemos si la artista visitó ese año Italia, aunque parece posible por las concomitancias de su obra con las presentadas, concretamente con Kelly –en el pabellón de EE.UU.⁶⁹ Estas obras ambientalistas, Op Art y Minimal serían la línea de fuerza que estudió el evento veneciano diez años después (*Ambiente Arte*), pues lo que entonces se llamaba "ambiente" es lo que hoy denominamos instalación.⁷⁰ Germano Celant, en una reivindicación de claros tintes europeístas, llevaba a cabo un trabajo genealógico en el que reivindicó la obra de los años 20 de Lissitzky en Alemania, el salón de Madame B de Mondrian, o incluso algunas exposiciones dadaístas y surrealistas diseñadas por Marcel Duchamp, si bien no dejaba de llamar la atención sobre el *dripping* de Pollock ofreciendo una interpretación performativa, corporal, del mismo; en Europa encontraba Celant los antecedentes de la ocupación del espacio de una manera teatralizada que en los años 70, como señalaría Michael Fried desde los Estados Unidos, generó una nueva idea del espacio de carácter contingente en la que el espectador era una pieza clave. Esta propuesta espacial, junto a la idea de seriación y a la reducción cromática y formal, atravesaría parte de las propuestas de los artistas de esa generación. En ese *mélange* es donde, a mi entender, se encuentran los referentes fundamentales de Bosshard. Resulta sorprendente, no obstante, que cuando se le preguntaba en los años 70 por sus influencias cite a artistas que nada tenían que ver con los planos de color ni con la geometría, la abstracción de Joan Miró o la de Paul Klee (debió ver mucha obra del segundo durante sus estancias en Suiza).⁷¹

En la "Sala blanca" Lola Bosshard propone una fórmula que puede entenderse tanto de llegada como de partida. Conformó este espacio con cuatro lienzos de 2 x 1,40 m, en este caso colgados en sentido vertical y totalmente monocromos: rojo, tierra, negro y amarillo

⁶⁸ Aunque parece certera la cita al norteamericano Ellsworth Kelly, mucho menos claras son las de otros artistas a los que parece que Aguirre había visto en la última edición de la Bienal de Venecia –me refiero a Lucio Fontana y Mario Ceroli.

⁶⁹ Hay un boceto preparatorio en beige de la exposición de Edurne con los ángulos limados, redondeados, de forma similar a una pintura de Kelly presentada en Venecia en 1966 (*Yellow Piece*, hoy en el MoMA). Este boceto está colgado en la muestra de José de la Mano.

⁷⁰ Vid. *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio, tiempo y espectador* (Isabel Tejada ed.), Valencia, IVAM, 2006.

⁷¹ Pedro García Tapiello, Op. Cit. Inmaculada de la Cruz, Op. Cit.

(aunque recuerdan a Rodchenko, también a Kelly). Como he adelantado, no conservamos ninguna de estas piezas. Se trata de tonalidades que parecen tener un cierto sentido simbólico siguiendo los parámetros del color de Itten que aprendió en su formación helvética: la idea de colores estacionales, cómo afecta el color en la percepción humana y su diferente efecto sensorial en el espacio. Son colores básicos ligados a la naturaleza, casi arquetípicos, como el rojo del fuego, los tonos tierra, el negro de la noche y el amarillo del sol. En este mismo espacio, en el otro extremo de la sala, Bosshard cerraba la exposición con una pintura rectangular con cuatro franjas horizontales y una secuencia similar a la que siguen las pinturas de la "Sala negra": su lectura de arriba hacia abajo y con diversas anchuras en progresión geométrica eran amarillo limón, negro, azul cobalto y "azul purísima" (esta obra también se encuentra recientemente en las colecciones del IVAM en forma de donación).⁷² José María Yturralde recuerda perfectamente esas piezas monocromas: totalmente planas, "sin materia; color y nada más".⁷³

Refiriéndose a este trabajo escribe Moreno Galván:

"Se podría hablar de un plasticismo de nuevo orden –para casos de difícil nomenclatura de un nuevo neo-plasticismo–. En él figurarían inscritas tres mujeres –Elena Asins, Mari-Cruz Díaz y Lola Bosshard–, además de José María Gorris y Valcárcel Medina. El radicalismo en este sentido tiene su voz más alta en Lola Bosshard, dividiendo en zonas límites las acciones de su espacio bidimensional... Llegando a la espacialidad absoluta, sin divisiones ni puntos de referencia. Lo cual vendría a ser ya el no-espacio, o sea, el vacío previo a toda dimensión –en superficies monocromas–... Realiza una especie de abstracción simplísima que en ocasiones recuerda algunas actitudes del suprematismo ruso."⁷⁴

El mismo año, en octubre, Bosshard es invitada a participar, como hemos anticipado, en la exposición *Arte Objetivo* en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Comisariada por Ángel Crespo la muestra reunía, según comentaría él mismo:

⁷² Resulta llamativo que en el boceto que se conserva de esta pintura y que se muestra en la actual exposición, el "azul purísima" se situaba en la base de la pieza, justo a la inversa.

⁷³ Entrevista telefónica con José María Yturralde, Op. Cit.

⁷⁴ José María Moreno Galván, *La pintura española. La última vanguardia*, Barcelona, Ed. Magius, 1968.

"...[artistas de] lo puramente geométrico (Elena Asins, Manuel Barbadillo, Lola Bosshard y Valcárcel Medina), hasta el collage (Felipe Vallejo), sin que faltase el montaje (Gustavo Torner, Gorrís, Gerardo Rueda, Lugan y Jorge Teixidor), las obras tridimensionales exentas (Sobrino, Amador, Julio Plaza, Eusebio Sempere, José María Yturralde y Fernández Teixeira) y el énfasis más o menos pronunciado en la textura de los materiales (José María Iglesias y García Ramos), así como los contrastes de formas estáticas y dinámicas de la pintura de Joaquín Michavila. Se trataba, así, de mostrar las múltiples posibilidades... de una ancha corriente que contrastaba con el expresionismo abstracto debido a su tratamiento objetivo de la forma y de los materiales".⁷⁵

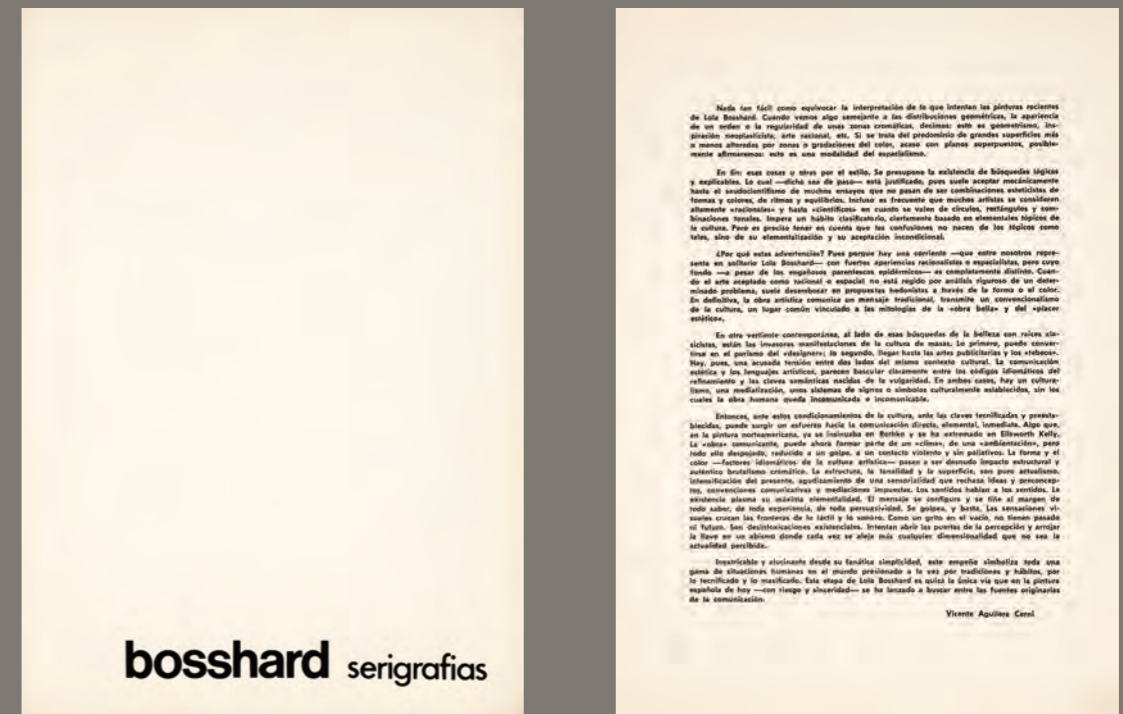
Bosshard mantiene la reducción formal y la depuración cromática de Eburne con una pintura bicroma intentando, en la medida de lo posible, neutralizar la mano, y esto pese a que afirma que son pinturas realizadas "a pincel". Presenta una pieza horizontal y divide su superficie en dos franjas idénticas en tamaño, una roja y otra negra.⁷⁶

En 1967, comisariada también por Aguirre, es invitada a exponer en la segunda versión de *Nueva Generación*. La primera propuesta había tenido lugar en la Sala Amadís ese mismo año y, la segunda, la conducía de nuevo a Eburne. No existían afinidades estilísticas entre los artistas de esta muestra, como subraya Valeriano Bozal, más allá de que formaban parte más o menos de una misma generación, con alguna excepción entre las que se encontraba Bosshard. Aguirre ponía en evidencia que su bestia negra era el informalismo (como lo era también para Crespo) cuando opone democratización (la de su muestra) frente a egocentrismo, pero sobre todo cuando clama por una pintura internacional que fuera más allá de la tradición negra y dramática de la llamada Escuela española de pintura. Junto a Luis Gordillo, expondrá un grupo de artistas ligados al arte objetivo como Alexanco, Elena Asins, Barbadillo, Gerardo Delgado, Teixidor o Yturralde.⁷⁷

⁷⁵ Cit. en Antonio Piedra y Pilar Gómez Bedate, *Ángel Crespo: con el tiempo, contra el tiempo*, Madrid, Circulo de BBAA, 2005, p. 106.

⁷⁶ Aparece una imagen de esta obra en el catálogo de la muestra y también en una fotografía en prensa de la exposición de León. Vid. *Arte objetivo* (Ángel Crespo, ed.), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967, s.p. La pieza lleva el chocante título de "Pistola".

⁷⁷ Coinciden en esta lectura Guasch y Bozal. Cfr. Ana María Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Serbal, 1997, p. 257; Valeriano Bozal, *Historia de la pintura y escultura del siglo*



Bosshard cambia cuando traduce algunas de estas ideas a la carpeta de serigrafías que realiza en paralelo a la muestra. También de 1967, su archivo guarda de nuevo bastantes bocetos y pruebas de color, además de dos piezas completas. Con un texto de Vicente Aguilera Cerni algo impenetrable, en estas serigrafías se pone en evidencia la influencia del pop al producirse un cambio tanto formal como de paleta. Los colores brillantes, preñados de luz, se acompañan por unas líneas más orgánicas que se mueven en ocasiones formando olas o arco iris; Lola Bosshard quiebra la estructura estática y la lectura frontal de las piezas anteriores y produce un cambio de paradigma que busca abrirse a nuevas formas de trabajar la abstracción, de nuevo en línea con las enseñanzas sobre el color de Itten en Suiza.⁷⁸

En su carta a Zóbel en septiembre de 1968, justo un año después, la artista subraya que no vive de su trabajo y afirma aparentemente orgullosa que es "enemiga de exponer", lo que resulta paradójico en una persona que había presentado públicamente su obra en tantas ocasiones tanto de forma individual como colectiva. ¿Se despertó en ella un cierto pánico escénico? ¿Experimentaba un momento de desilusión y desengaño? En 1967 había realizado las que sin duda fueron sus exposiciones más relevantes, proyectos que debían haber cambiado de forma radical su papel en el arte contemporáneo español. Resulta sorprendente que no fuera así. Es difícil analizar por qué no se produjo ese cambio. Pese al apoyo de Aguirre, Bosshard sufrió una crítica agudamente negativa en *La Codorniz*, como había experimentado un año antes Ana Peters en su, hoy fundamental, individual en Edurne.⁷⁹ Villagómez decía lo siguiente:

XX en España (1940-2010), Madrid, Antonio Machado, 2013, p. 291. Vid. Juan Antonio Aguirre, *Arte último*, Madrid, Julio Cerezo, 1969.

⁷⁸ De esta carpeta que constaba de seis serigrafías se realizaron 25 ejemplares; contó con la colaboración del serigrafo Llopis y de la imprenta Organización Bello de Valencia y un texto introductorio de Vicente Aguilera Cerni en inglés, francés y castellano.

⁷⁹ Durante la exposición de Ana Peters se invitó a José María Moreno Galván a que diera una conferencia en la galería *Edurne*. Este crítico ligado a la izquierda y colaborador de la revista *Triunfo* ni habló una sola vez de la obra de Peters, ni sobre el feminismo o la situación de las mujeres en España. "Salió por los cerros de Úbeda, terminó la conferencia y se marchó rápidamente. Fue una gran decepción porque las críticas fueron absolutamente demoledoras". Si Moreno Galván había actuado con indiferencia, como si Peters fuera transparente y todas las españolas con ella, las críticas en prensa tuvieron a juicio de Llorens un tono "odiosamente machista", siendo muy desagradable la de *La Codorniz*. "Esto fue especialmente demoralizador para Ana, que paralizó durante unos años su actividad como pintora". Vid. mi entrevista a Tomàs Llorens (2020, MNCARS). <https://vimeo.com/395432379> (en línea, última entrada 11/2/2023).

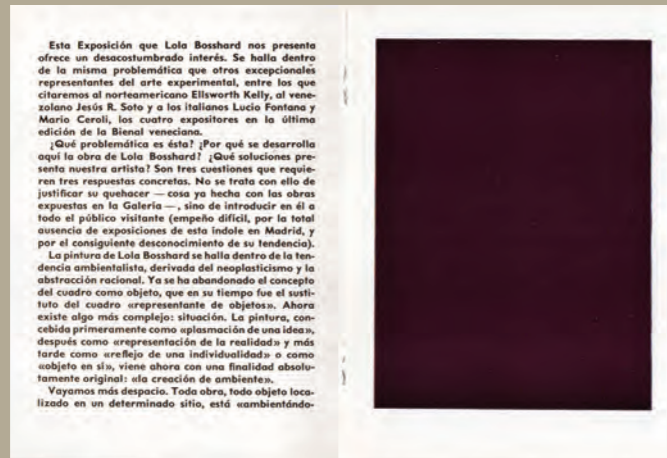
"Lola Bosshard no se plantea que yo sepa ningún problema, y, sin embargo, se afana por resolverlos. Caso curioso, patético y aleccionador. Lo que parecía imposible se ha producido: las nupcias del vacío con la nada [...]"

Dícese que Lola Bosshard no trata de justificar su quehacer, sino de introducir en la obra al público visitante. Hace bien la eximia pintora. Claro que lo primero sería ganas de perder el tiempo, lo segundo es posible, pero lo difícil, creo yo, no está en introducir al público en la obra, sino hacer que no se vaya... Tenga presente la excelsa pintora que también el público tiene su corazoncito y prefiere un plato de gambas al concreto ajillo a un potaje de minucias cósmico-metafísicas que a lo mejor ni existe [...]"

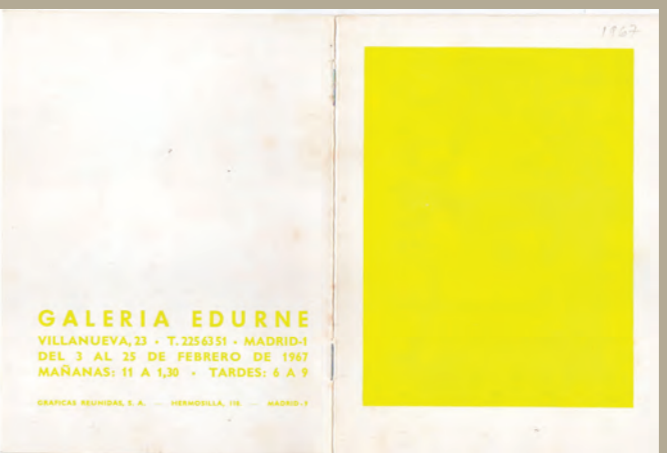
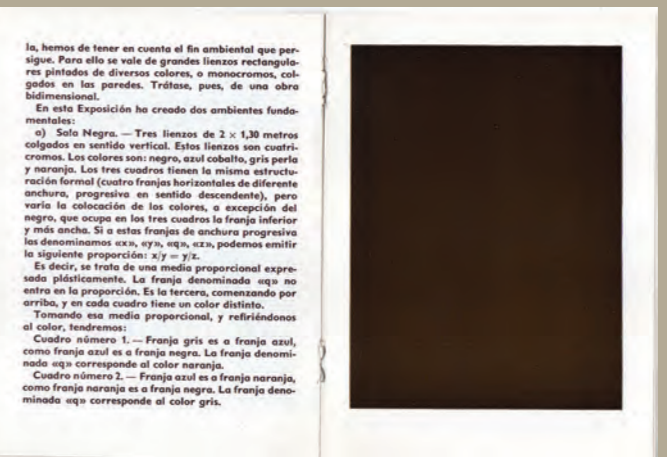
¿Es preciso envilecer la abstracción añadiéndole colgajos de dudosa procedencia [...] ¿No será que esto forma parte de una confabulación organizada por los enemigos de la libertad plástica para derribar la obra de toda una generación?"⁸⁰

Incluso desde una revista satírica, era tónica común seguir defendiendo una pintura pretendidamente nacional, la de la Escuela española, que tenía su continuación en los informalistas –Antonio Saura había ligado el trabajo de El Paso en 1957 a esa tradición. Parte de la prensa no aceptaba los discursos innovadores que suponían una alternativa a los gestuales. La de Peters fue la primera exposición de arte feminista en España, y además pop, con aquellos tonos pastel y delicados que debieron erizar a Moreno Galván. Bosshard era una pionera en presentar pintura instalada, de carácter ambientalista en el más puro sentido Minimal. Pero creo que a la novedad no bien interpretada se suma en el caso de las mujeres que el tipo de paternalismo que la crítica había practicado sobre las artistas hasta los años 60 estaba desapareciendo y no por casualidad; observo en este sentido un cambio de paradigma: ellas empezaban a ocupar el espacio artístico, ya no en muestras colectivas en las que podían pasar desapercibidas o como jóvenes emergentes recién salidas de la escuela identificadas con eternas diletantes, sino como artistas adultas que estaban marcando el paso del arte español en una línea internacional. Que estaban ocupando el espacio público para quedarse; ya no estaban de paso. Y se acabó la caballería fingida.

⁸⁰ Villagómez (alias de Julio Cebrián), "Lola Bosshard", en *La Codorniz*, recorte sin fechar de 1967. Archivo de la artista. Cebrián era un humorista gráfico de esta revista satírica que imitaba la crítica de arte en su sección *Plásticos y plastas*.



BOSSHARD



Desde la aparición de las artistas en la esfera pública a finales del siglo XIX el tono de los cronistas de exposiciones pone en evidencia que se las concebía como eternas amateurs, no importando en exceso si tenían una participación pública constante en actividades artísticas varias, si eran premiadas en certámenes o si vendían su obra. Incluso en artistas de la generación de Bosshard, que como Juana Francés o María Droc tenían amplias trayectorias y reconocimiento en el entorno nacional –en el de Francés, internacional–, era común que en la prensa se hiciera referencia al hecho de que estas labores profesionales no eclipsaban el empeño que estas mujeres ponían en el cuidado de la casa y en la atención a sus maridos.⁸¹

Pese al silencio que rodeó este relevante trabajo, Bosshard no pareció arredrarse. En noviembre de 1972 se encuentra exponiendo individualmente en la Sala Gaudí de Barcelona, galería que, como ella describe en una carta conservada entre su correspondencia, contaba con cuatro espacios amplios; cada uno de ellos acogía una individual (expondrían allí en los años 70 Van der Loo, Viola, Cillero, Arcadio Blasco o Agustín Ibarrola, entre otros). Se trataba de muestras totalmente autónomas; por ejemplo, uno de los artistas que inaugura junto con ella es un surrealista uruguayo –sin duda Antonio Andivero (1934-2017).

Bosshard presenta un proyecto de obra sobre papel: "Nítida, impecable, mis dibujos blancos sobre pared blanca. Imponen y elevan cuando se entra", describe en la carta; los dibujos estaban montados por un carpintero "sobre *táblet* para evitar las ondulaciones del papel [...] Vengo de la galería, donde he echado otro vistazo; ¡no puedo cansarme de verlo!"⁸² Según una carta que le envía a Pascual Patuel en 1988, se trata de la serie de papeles "ingres" blancos con líneas entrecruzadas negras en carboncillo que están en la línea de los fechados entre 1975 y 1980 que recientemente han entrado como donación a las colecciones del IVAM (dibujó 132 piezas en torno a 100 x 78 cm de líneas realizadas con pintura plástica sobre cartulina; expuso algunas en la Sala Goya de Moraira en 1972, en la Galería Seiquer de

⁸¹ Vid., por ejemplo, Alfaro, J. R.: «Desde hoy exponen sus obras cuatro pintoras fieramente abstractas». *Diario Informaciones*, 2 de febrero de 1960. He analizado esta cuestión en Isabel Tejada, "Juana Francés. Silencio", en *Juana Francés*, IVAM, Valencia, 2023, en prensa.

⁸² Envía esta carta el día de la inauguración, 8 de noviembre de 1972, a Juan-Luis Javier Marí, al que había conocido precisamente ese año. Se quedaría un día más en Barcelona, ya que tenía intención de ir al Museo Picasso y a una fiesta que José María Yturralde organizaba por la tarde en la discoteca Bocaccio. Archivo personal de la artista.

Madrid y en la exposición de Toledo comisariada por Isabel Cajide, ambas en 1975); en la actual retrospectiva de José de la Mano hay un par de telas de esta serie. No parecen ser las piezas blancas a las que se refiere Bosshard en la entrevista en León, ya que las considera un fracaso, mientras que en la carta escrita desde Barcelona parece por contraste entusiasmada con el resultado obtenido.

Vuelve al color preparando una nueva exposición de la Asociación de la Prensa en 1974; subraya que no quiere que adscriban estos trabajos a la abstracción geométrica, sino a su particular búsqueda de la cuarta dimensión, a la que llega a través "del absurdo lírico" (¿del azar?);⁸³ son intentos de representación de espacios euclídeos a través de formas geométricas preñadas de colores primarios y de luz. En agosto de 1974, preparando dicha muestra, escribe una carta a Juan-Luis Javier Marí en la que desvela desde sus vacaciones en Suiza que está deseando volver a enfrentarse al lienzo:

"Tengo ya unas ganas de estar en Valencia y pintar los grandes abstractos! Y abusar de azules! No, abusar no, disfrutar. Creo que voy a exponer en la Asociación de la Prensa y no en el Colegio de Arquitectos. Porque no soy Picasso. Llevo los bocetos conmigo pero no los miro; temo que no correspondan a la nostalgia que siento desde que he tenido que dejarlos"⁸⁴

Sin embargo, el 5 de septiembre, ya en Valencia, expresa lo dolorosa que le resulta la creación, enfrentarse al lienzo en blanco: "me duelen todas las aristas que estoy pintando. Como si se me clavaran. Estoy deprimida porque voy a tener que empezar de nuevo con mi trabajo. De momento no voy a exponer".⁸⁵

Y ahí casi le perdemos la pista, por ahora. De hecho, desde mediados de esta década prácticamente no se la veía en actividades culturales, como me han comentado Yturralde o Aurora Valero. Debió coincidir con la enfermedad larga y grave de su madre. Cerró su estudio, lo trasladó a la casa familiar y previsiblemente debió reducir su vida social al máximo. Alrededor de 1985, tras el fallecimiento de su progenitora, traslada definitivamente

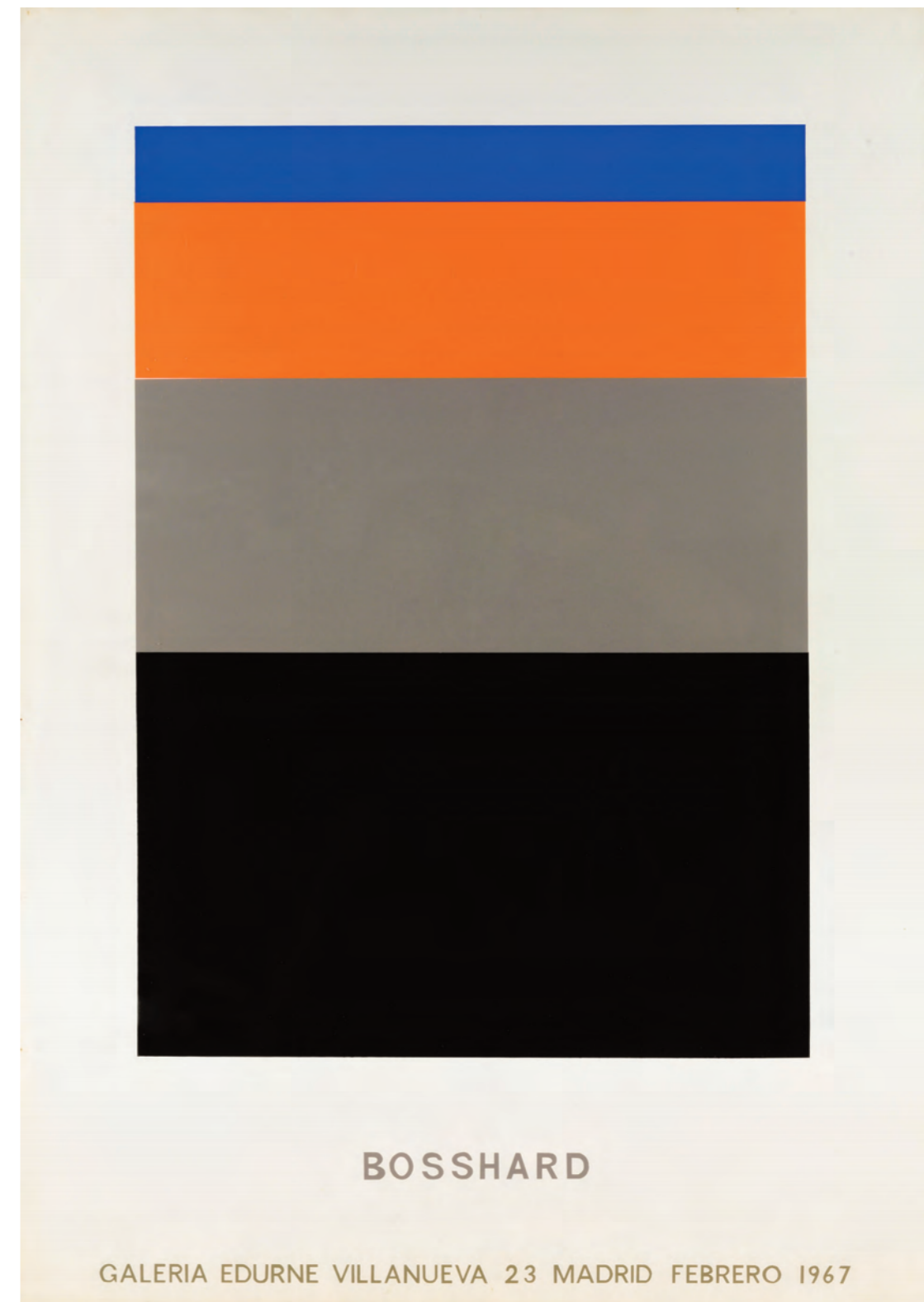
⁸³ Carta enviada el 11 de abril de 1988. Archivo Pascual Patuel.

⁸⁴ Cartas fechadas en agosto y 5 de septiembre de 1974. Archivo personal de la artista.

⁸⁵ *Ibid.* Carta fechada el 5 de septiembre de 1974.

su residencia a Suiza, donde siguió exponiendo de forma regular. Es la época en la que escribe a Patuel arrepentida de haber abandonado la pintura informalista en 1965; de hecho, vuelve a una pintura de ráfagas, muy gestual, que recuerda la obra de Hartung o Tàpies de mediados de los años 50, y que combina con la figuración que, como hemos visto, jamás abandonó. Parece que volvía a ella cuando se sentía insegura al intrincarse en caminos inusitados, o por el simple disfrute de la pintura que le ayudaba a volver a un espacio de confort. Jamás consideró, por lo que he estudiado, que una cosa estuviera reñida con otra. Ni tan siquiera concebía la abstracción geométrica y el informalismo como lenguajes antitéticos.

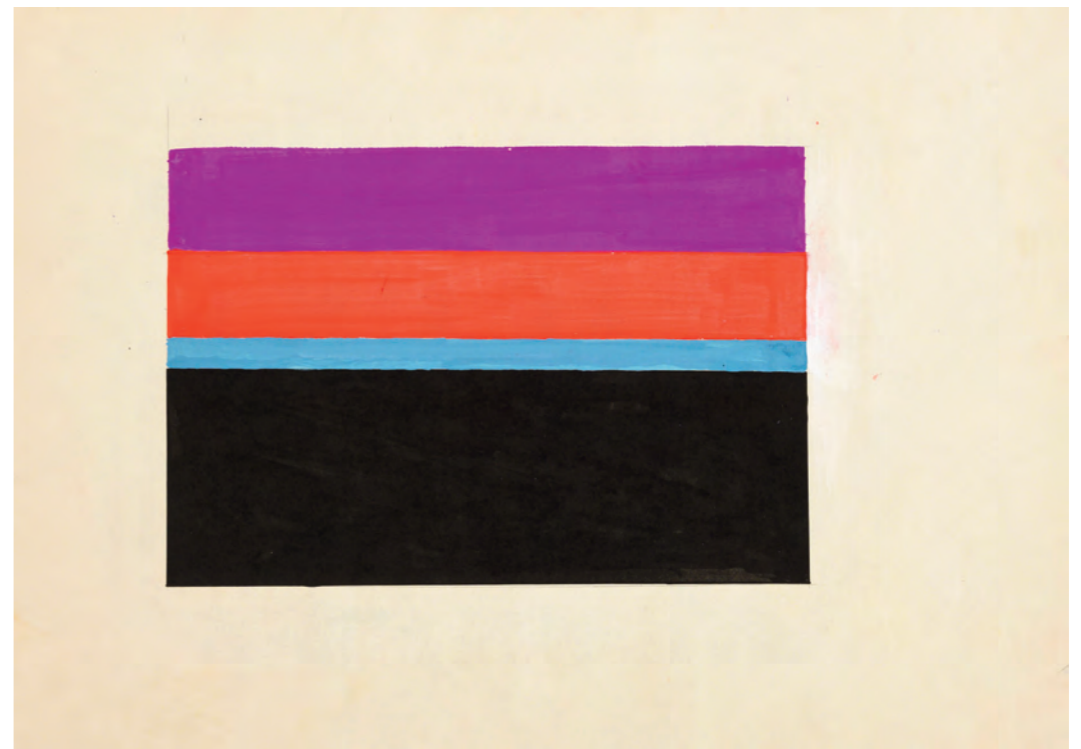
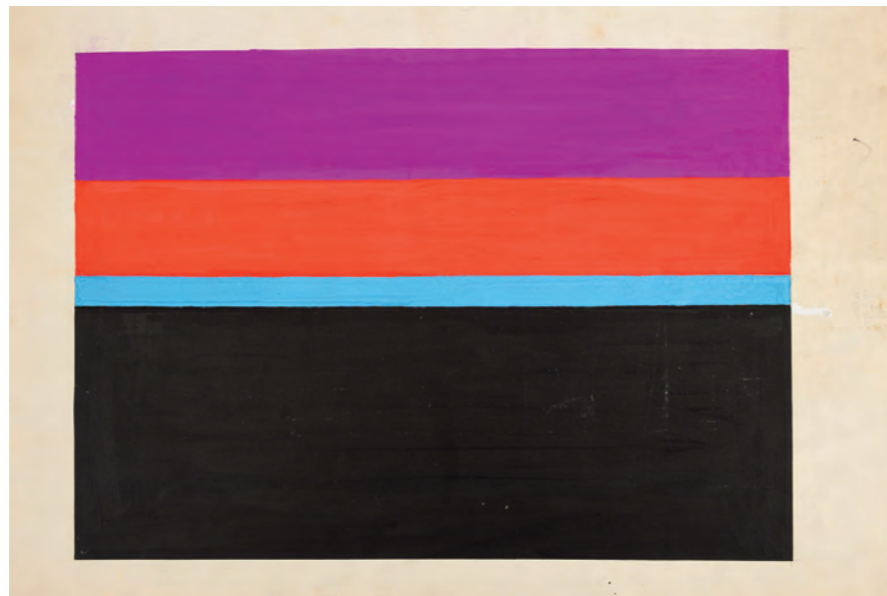
Una artista cuya obra hay que retomar para analizar su aportación a un primer Minimal en España a partir de los años 1966 y 1967. Queda mucho camino para recorrer en el estudio de la obra de Lola Bosshard, trayecto para el que este artículo debe entenderse sólo como un primer paso.

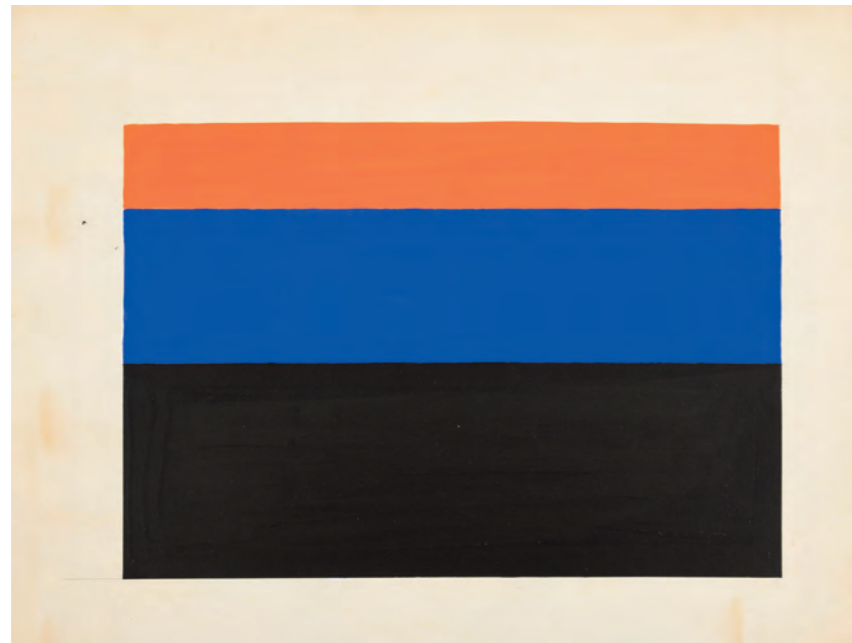


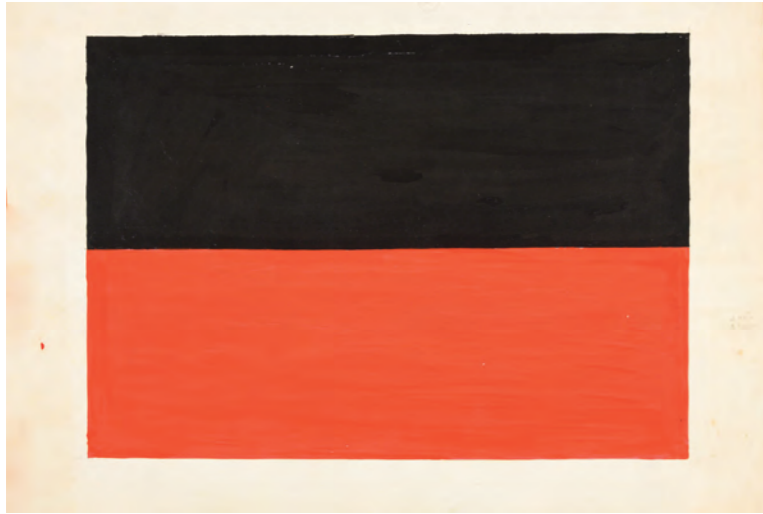


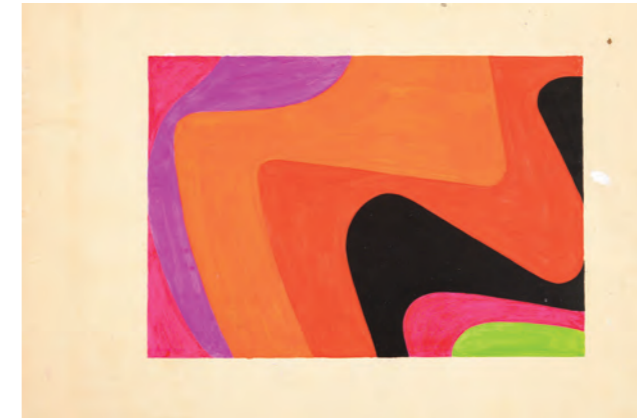
CATÁLOGO









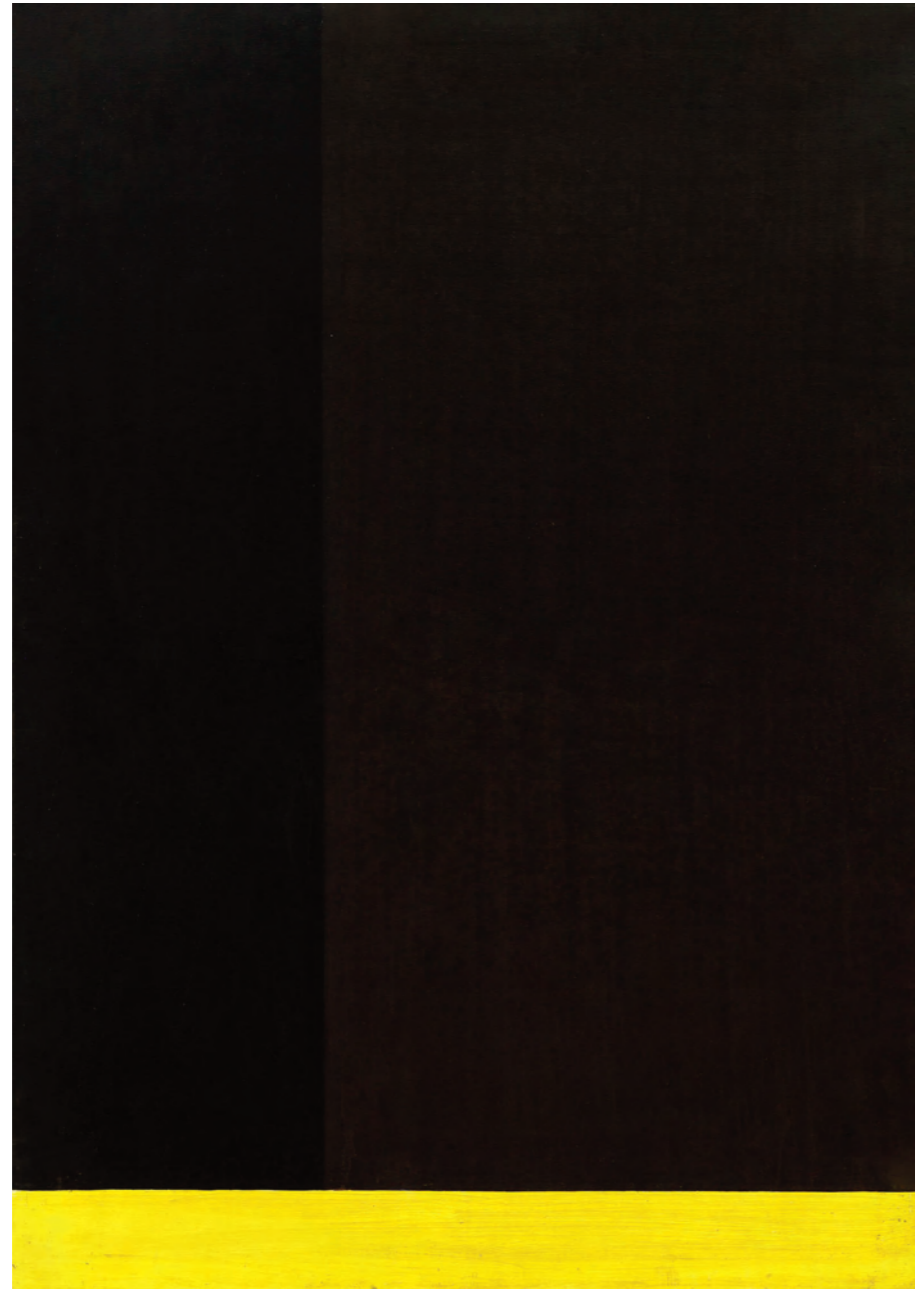


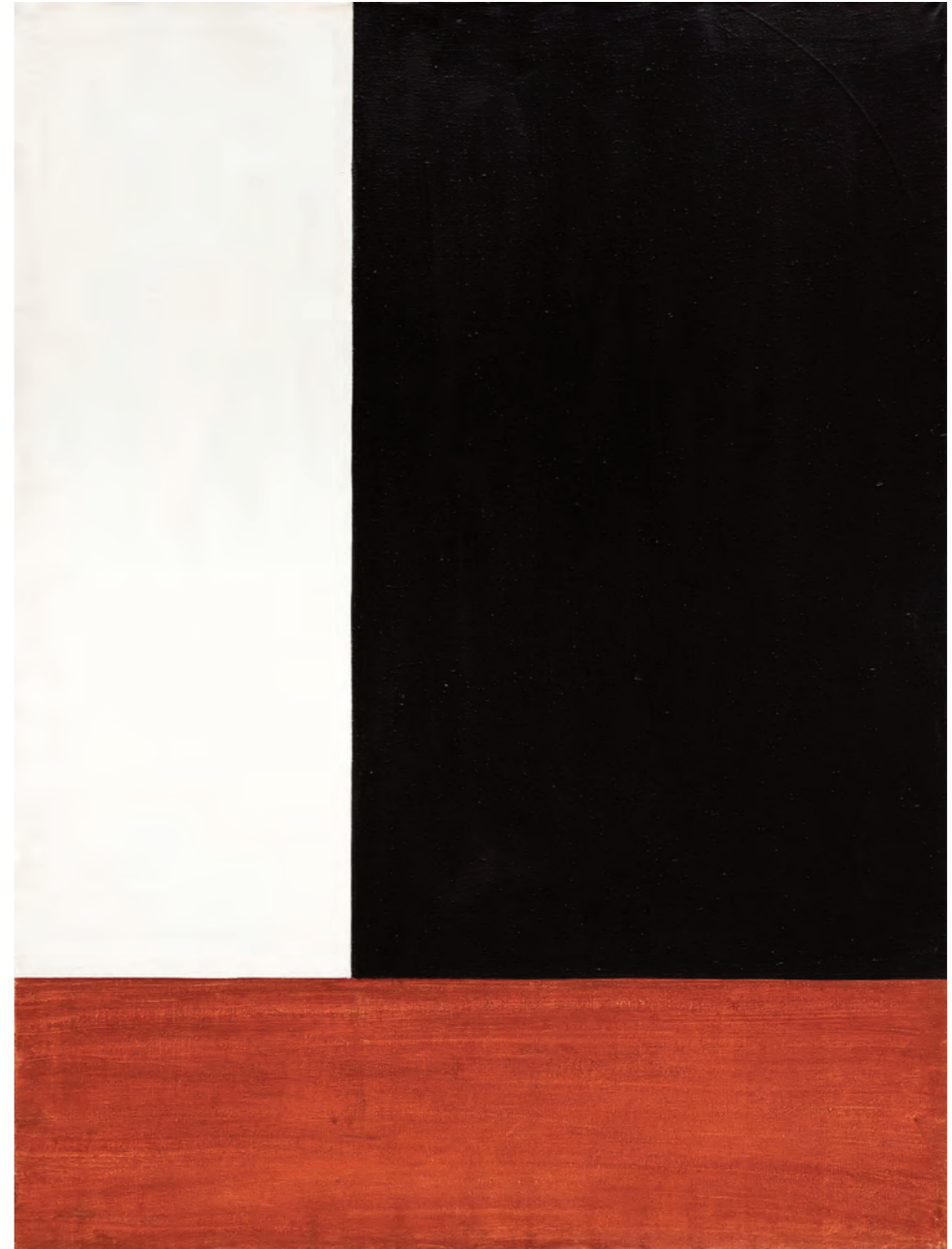


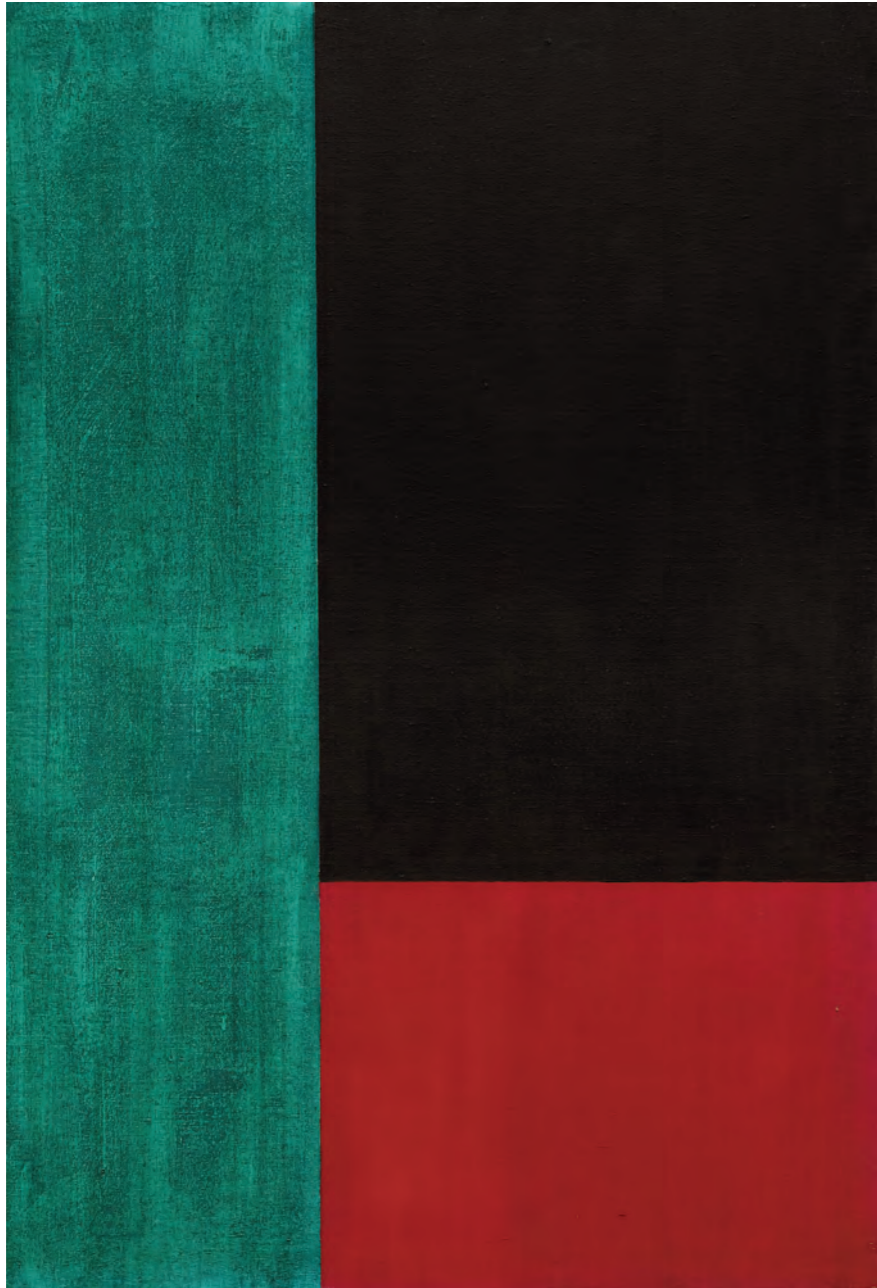


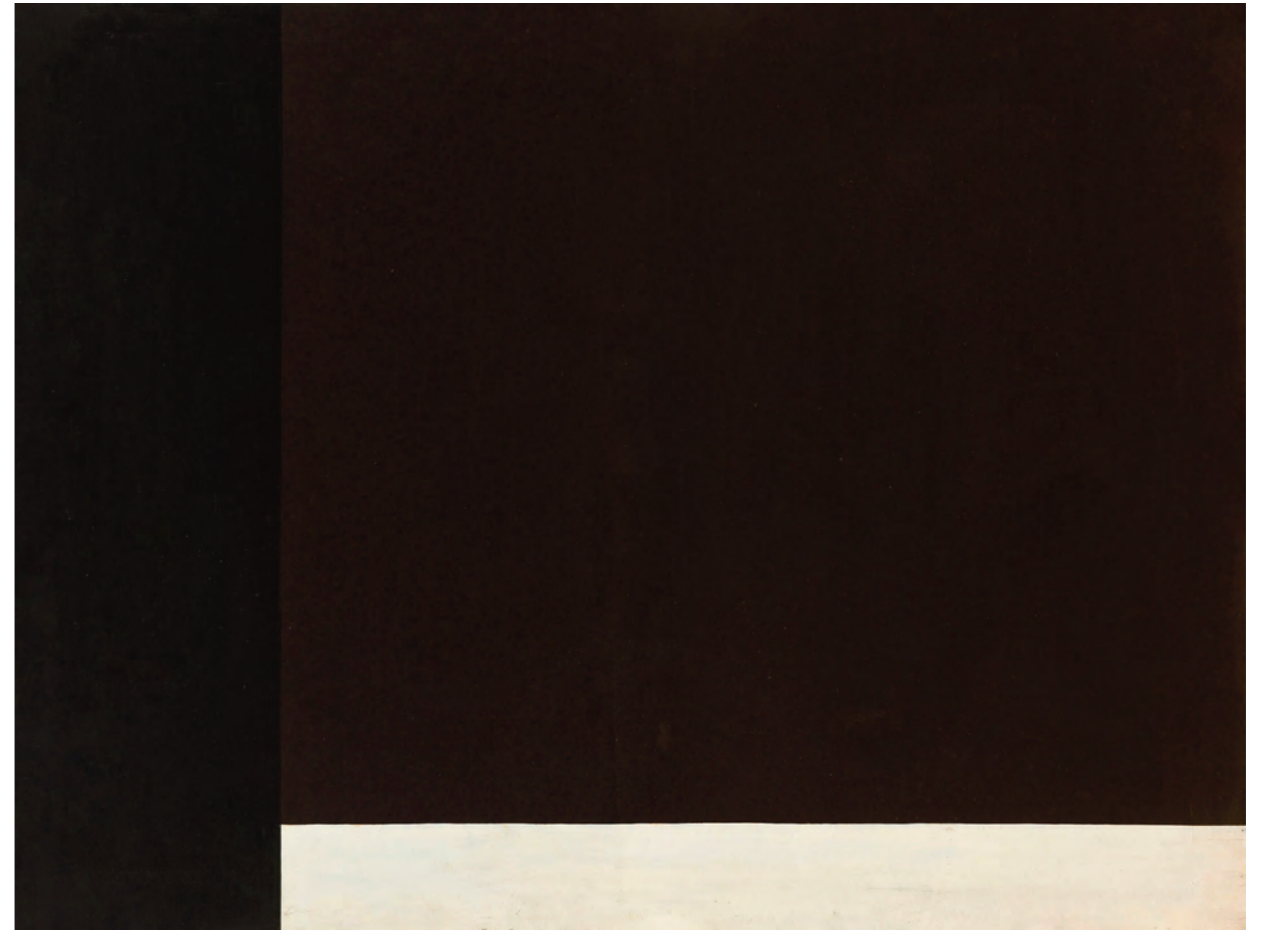


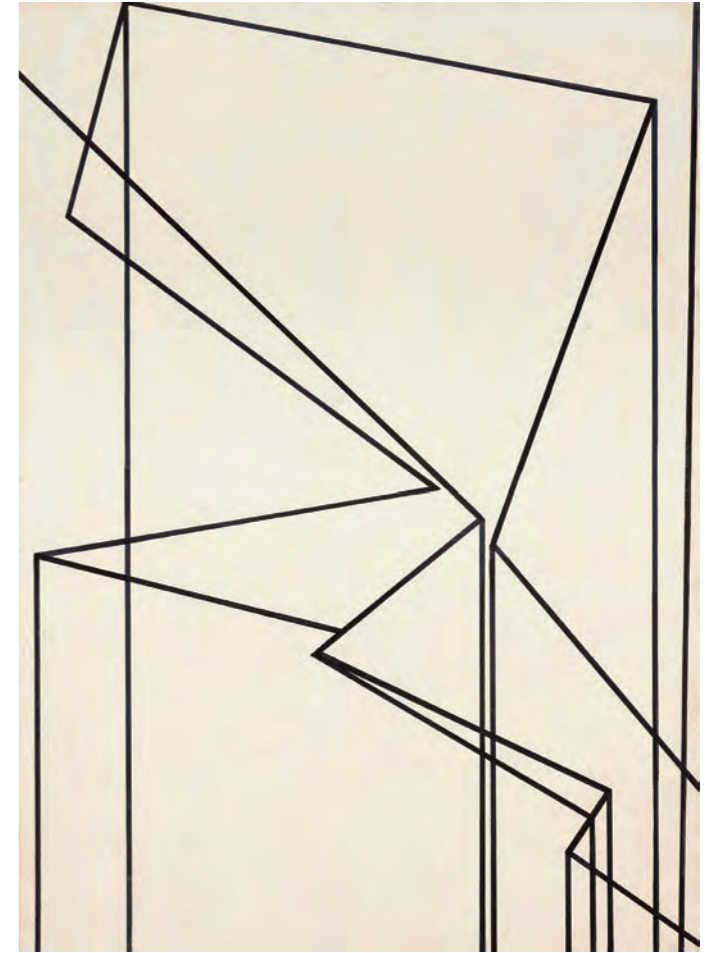
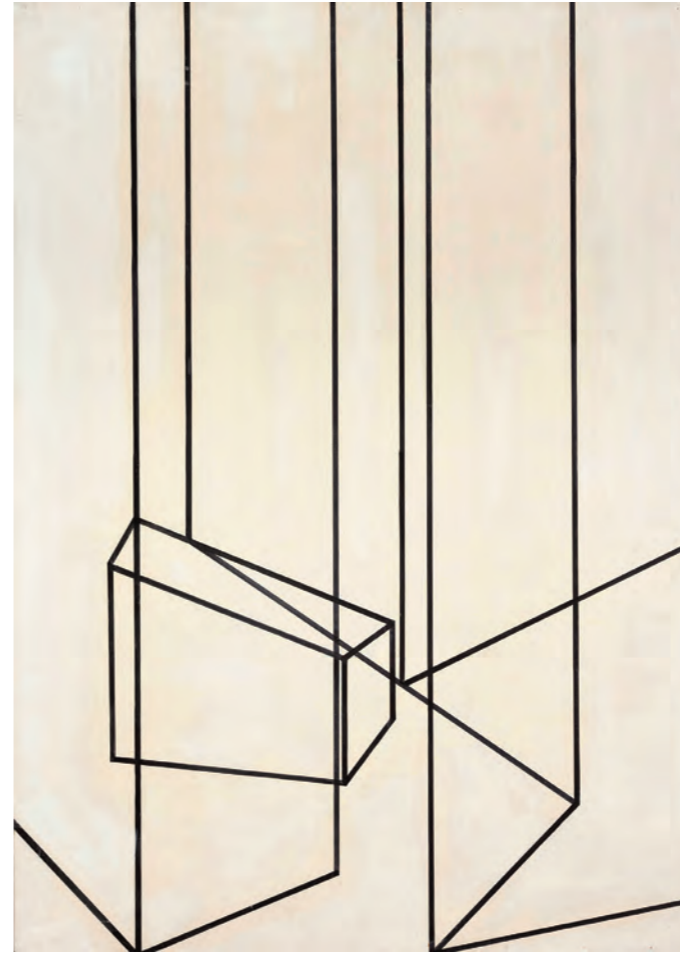


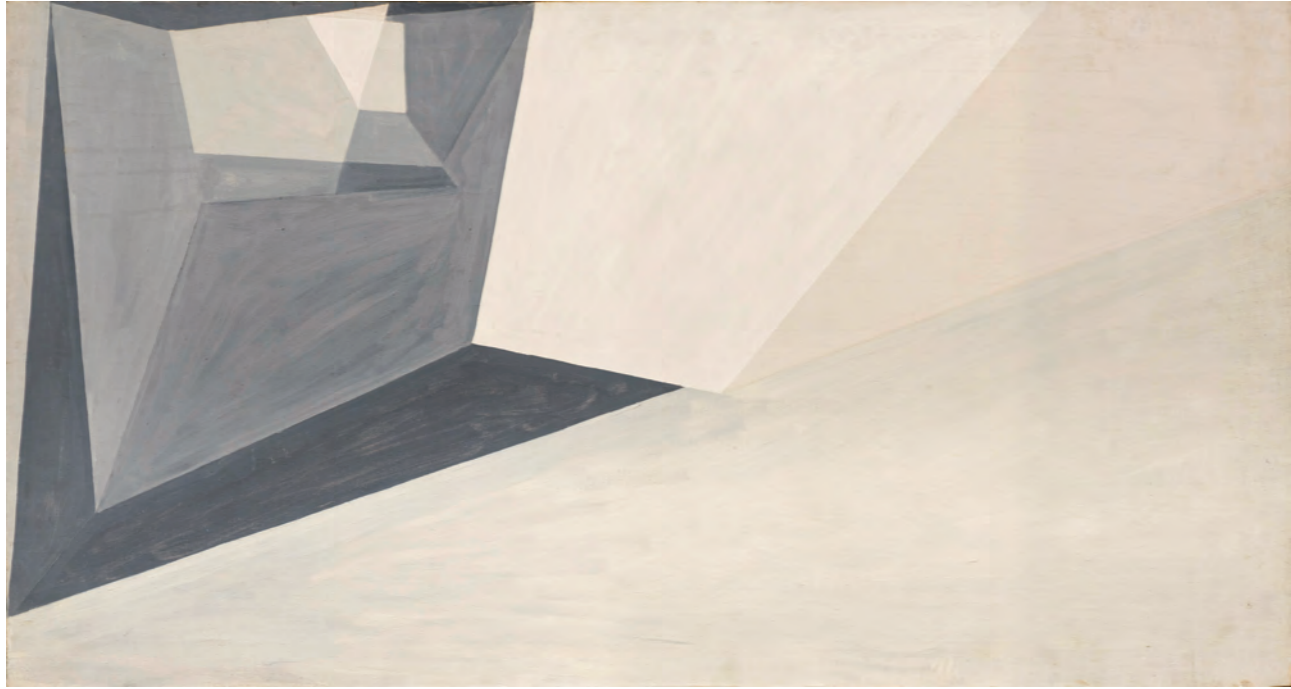




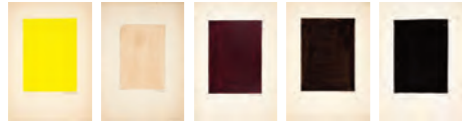








LOLA BOSSHARD [1965-1975]
 Más allá del arte objetivo



1. Sin título [serie monocromos], 1966

Gouache y lápiz sobre cartulina
 460 x 310 mm (c/u)

Firmado: "L. Bosshard" (a lápiz, áng. inf. dcho.) [p.42]



2. Sin título, 1966

Acrílico sobre lienzo
 130 x 180 cm

Inscripciones: "GALERIA EDURNE/ VILLANUEVA 23/ MADRID1"
 (a tinta roja, al dorso, y en el bastidor)

Exposiciones: Bosshard, Galería Edurne, Madrid, feb. 1967 [p.43]



3. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

330 x 480 mm (dibujo) / 480 x 640 mm (papel) [p.44]



4. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

250 x 350 mm (dibujo) / 343 x 470 mm (papel) [p.44]



5. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

188 x 275 mm (dibujo) / 342 x 476 mm (papel) [p.45]



6. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

320 x 460 mm (dibujo) / 495 x 645 mm (papel) [p.46]



7. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

250 x 349 mm (dibujo) / 355 x 495 mm (papel) [p.47]



8. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

280 x 450 mm (dibujo) / 477 x 644 mm (papel) [p.47]



9. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

348 x 498 mm (dibujo) / 485 x 650 mm (papel) [p.48]



10. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

156 x 228 mm (dibujo) / 246 x 320 mm (papel) [p.48]



11. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre cartulina

310 x 460 mm

Firmado: "L. Bosshard" (a lápiz, áng. inf. dcho.) [p.49]



12. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

433 x 299 mm (dibujo) / 675 x 483 mm (papel) [p.49]



13. Sin título, c. 1966-1967

Acrílico sobre lienzo

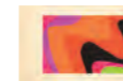
78,5 x 123 cm [p.50]



14. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

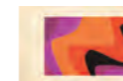
325 x 460 mm (dibujo) / 440 x 580 mm (papel) [p.51]



15. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

320 x 460 mm (dibujo) / 475 x 670 mm (papel) [p.51]



16. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

320 x 460 mm (dibujo) / 475 x 670 mm (papel) [p.51]



17. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

320 x 460 mm (dibujo) / 510 x 650 mm (papel) [p.52]



18. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

320 x 455 mm (dibujo) / 485 x 690 mm (papel) [p.52]



19. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

325 x 460 mm (dibujo) / 440 x 580 mm (papel) [p.52]



20. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

250 x 350 mm (dibujo) / 477 x 511 mm (papel) [p.53]



21. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

320 x 430 mm (dibujo) / 490 x 630 mm (papel) [p.53]



22. Sin título, c. 1966-1967

Al dorso, composición a lápiz

Gouache y lápiz sobre papel

319 x 460 mm (dibujo) / 490 x 620 mm (papel) [p.54]



23. Sin título, c. 1966-1967

Gouache y lápiz sobre papel

320 x 460 mm (dibujo) / 450 x 672 mm (papel) [p.54]



24. Sin título, c. 1966-1967
Gouache y lápiz sobre papel
320 x 377 mm (dibujo) / 475 x 703 mm (papel) [p.55]



25. Sin título, c. 1966-1967
Al dorso, composición a carboncillo
Gouache y lápiz sobre papel
318 x 320 mm (dibujo) / 490 x 650 mm (papel) [p.55]



26. Sin título, c. 1966-1967
Al dorso, composición a lápiz
Gouache y lápiz sobre papel
251 x 251 mm (dibujo) / 343 x 423 mm (papel) [p.56]



27. Sin título, c. 1966-1967
Gouache y lápiz sobre papel
230 x 230 mm (dibujo) / 490 x 650 mm (papel) [p.56]



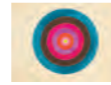
28. Sin título, c. 1966-1967
Gouache y lápiz sobre papel
114 x 114 mm (dibujo) / 287 x 480 mm (papel) [p.56]



29. Sin título, c. 1966-1967
Gouache y lápiz sobre papel
230 x 230 mm (dibujo) / 485 x 634 mm (papel) [p.57]



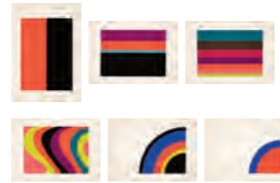
30. Sin título, c. 1966-1967
Gouache y lápiz sobre papel
230 x 230 mm (dibujo) / 506 x 645 mm (papel) [p.57]



31. Sin título, c. 1966-1967
Gouache sobre papel
355 mm (diámetro dibujo) / 473 x 630 mm (papel) [p.57]



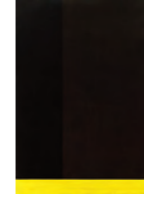
32. Sin título, c. 1966-1967
Gouache sobre papel
320 mm (diámetro dibujo) / 495 x 660 mm (papel) [p.57]



33. Sin título, 1967
Carpeta con 6 serigrafías de Lola Bosshard y texto
de Vicente Aguilera Cerni / Edición de 25 ej.
347 x 492 mm (c/u) [p.58]



34. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
124,5 x 93,5 cm [p.59]



35. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
133,5 x 94 cm [p.60]



36. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
93,5 x 124,5 cm
Firmado: "BOSSHARD" (a rotulador, al dorso) [p.61]



37. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
93,5 x 132,5 cm
Inscripciones: "BOSSHARD | MARQUES DEL TURIA 63"
(en el bastidor) [p.62]



38. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
125 x 94,5 cm [p.63]



39. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
133 x 90 cm [p.64]



40. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
133 x 90 cm [p.65]



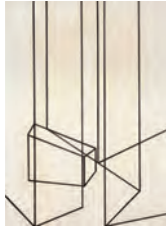
41. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
124,5 x 93,5 cm [p.66]



42. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
93,5 x 124,5 cm [p.67]



43. Sin título, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
125 x 94 cm [p.68]



44. Sin título, c. 1970-1972
Acrílico sobre tabla
125 x 89 cm [p.69]



45. Sin título, c. 1970-1972
Acrílico sobre tabla
125 x 89 cm [p.69]



46. Sin título c. 1972-1973
Acrílico sobre lienzo
56,5 x 106 cm [p.70]



47. Sin título, c. 1973
Acrílico sobre tabla
68,8 x 48 cm [p.71]

Exposición dedicada a la GALERÍA EDURNE
[Margarita de Lucas y Antonio Navascués]



© Jaime Gorospe, 1986



JOSEDELA 